

DIE UNGEFAßTEN ALTARWERKE
DES AUSGEHENDEN MITTELALTERS
UND DER DÜRERZEIT

vorgelegt von

Georg Habenicht aus Göttingen

an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

Erstgutachter: Prof. Dr. Karl Arndt

Zweitgutachter: Prof. Dr. Antje Middeldorf

Tag der mündlichen Prüfung: 06.12.1999

INHALT

VORWORT	3
EINLEITUNG	4
DIE HISTORISCH ARGUMENTIERENDE RICHTUNG	9
DIE ÄSTHETISCH ARGUMENTIERENDE RICHTUNG	21
Lasierende Oberflächentönung	21
Lichtführung	27
Exkurs: Der Moosburger Hochaltar	33
Schnitzerische Oberflächendifferenzierung	41
DENKBARE AUSLÖSER FÜR EINEN GESCHMACKSWANDEL	47
GEFAßTE UND UNGEFAßTE HOLZSKULPTUR IM VERGLEICH	58
Gefaßte und ungefaßte Darstellung der Leiden Christi	70
DIE PRAKTISCHE REALISIERUNG VON ALTARRETABELN	75
DIE BEAUFTRAGUNG EINES GESAMT- BZW. GENERALUNTERNEHMERS	77
DIE SEPARATE BEAUFTRAGUNG VERSCHIEDENER INDIVIDUALUNTERNEHMER	84
Die gemeinsame Abwicklung des Schreiner- und Schnitzauftrags durch einen Bildschnitzer	96
Die gesonderte Fertigung der Retabelarchitektur durch einen Schreiner	114
Die Abwicklung des Faß- und Malauftrags durch einen Maler	116
DIE FINANZIERUNG EINES ALTARRETABELS	129
Das Kefermarkter Hochaltarretabel	139
Das Windsheimer Zwölf-Boten-Retabel	140
Das Windsheimer Hochaltarretabel	141
Die Kollektivstiftung	143
DER LITURGISCHE GEBRAUCH DES FLÜGELRETABELS	150
DIE AUSWIRKUNGEN DER REFORMATION AUF DIE RETABELPRODUKTION	160
Der Kalkarer Hochaltar	175
Der Bordesholmer Altar	177
DIE ENTWICKLUNG HIN ZUM UNGEFAßTEN ALTARRETABEL	183
Das St. Galler Hochaltarretabel	187
Das Ulmer Hochaltarretabel	190
Das Alpirsbacher Retabel	194
Das Breisacher Hochaltarretabel	195
ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN ZUM ENTSTEHUNGSPROZEß UNGEFAßTER ALTARRETABEL	197
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	202
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	225

VORWORT

Diese Arbeit wurde 1996 begonnen und im Sommersemester 1999 von der Philosophischen Fakultät der Georg August-Universität Göttingen als Dissertation mit dem Titel „Die ungefaßten Altarwerke des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit“ angenommen. Ihrer Veröffentlichung sei ein Wort des Dankes vorausgeschickt.

An erster Stelle möchte ich meinen Doktorvater Prof. Dr. Karl Arndt nennen. Seine Art der Kunstbetrachtung hat mich geprägt, und seine stete Förderung und Anteilnahme trugen zuvorderst zum Gelingen dieser Untersuchung bei. Auch Prof. Dr. Hartmut Boockmann hatte daran hohen Anteil. Von ihm habe ich erfahren, wie Geschichte und Kunstgeschichte sich aufs Beste ergänzen. Nach seinem plötzlichen Tod übernahm Frau Prof. Dr. Antje Middeldorf Kosegarten ohne Umschweife seinen Teil der Betreuung.

Der Forschungsgegenstand brachte es mit sich, daß ich zwischen Schleswig und Breisach ausgedehnte Reisen unternehmen mußte. Wo immer es war, stets wurde alles getan, den nicht immer einfachen Wünschen entgegen zu kommen. Eine unvergeßliche Fahrt führte nach Österreich, in die Slowakei und nach Ungarn - unvergessen nicht zuletzt wegen der Herzlichkeit, mit welcher der Verfasser und sein Begleiter, Dr. Thomas Noll, in Budapest bei Frau Dr. Gyöngyi Török von der Ungarischen Nationalgalerie Aufnahme fanden.

Um Einblick in die Arbeitsweise von Restauratoren zu erhalten, hospitierte ich in den Werkstätten des Bayerischen Nationalmuseums München. Für manches hilfreiche Gespräch, das ich dort führen konnte, sei Dr. Reinhold Baumstark, damaliger Generaldirektor, Joachim Haag, damaliger Chefkonservator, und Rudolf Göbel, Konservator, gedankt. Zuspruch und Anregung erfuhr ich ferner von Prof. Dr. Georg Himmelheber und Dr. Frank Matthias Kammel, Kustos am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.

Als Glücksfall erwies sich der Gesprächsrahmen des Göttinger Graduiertenkollegs „Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich“, das den Fortgang der Arbeit nicht allein wissenschaftlich, sondern auch materiell förderte.

Ein herzlicher Dank gilt meiner Frau Eva-Maria für ihre Geduld. - Widmen möchte ich dieses Buch meinen Eltern Eva Margaretha und Gerhard Habenicht, denen ich alles verdanke.

Göttingen, im Sommer 2000

Georg Habenicht

EINLEITUNG

Eine Tür geht auf, und wir blicken in die Werkstatt Tilman Riemenschneiders. Wir sehen, wie der noch junge Meister gerade letzte Hand anlegt an das Standbild der Heiligen Elisabeth vom Münnerstädter Hochaltarretabel. Die Figur ist als eine von drei zentralen, lebensgroßen Skulpturen für das Mittelstück, den Schrein, bestimmt. Es wundert daher nicht, daß Riemenschneider ihr ein Höchstmaß an künstlerischer Sorgfalt angedeihen läßt. Dann hält er inne, tritt einige Schritte zurück und betrachtet das Werk prüfend: In einer eleganten S-Kurve steht die Heilige vor ihm. Etwas Körperloses, Stilles strömt von ihr aus. Das Antlitz ist weich modelliert und die reiche Gewandung von Kleid und Mantel wirft bald zarte, fast weiche Falten, bald tiefe, geknitterte Faltenschluchten, aus denen sich ein abwechslungsreiches Spiel aus Licht und Schatten entfaltet. Die Figur umgibt ein Zauber, und dieser Zauber rührt nicht zuletzt von der subtilen Ausführung aller Details und jenem leicht getönten Film, der die Lindenholzfigur in Gänze überzieht und ihr einen bernsteinfarbenen, überirdischen Schimmer verleiht. – Ein Lächeln umspielt Tilman Riemenschneiders Mund. Zufrieden legt er sein Werkzeug aus der Hand. Offensichtlich ist er fertig!?

Wir fragen: Ist er es wirklich? Und ist es die Heiligenfigur auch, selbst wenn sie traditionell noch aufwendig bemalt – gefaßt, wie der Kunsthistoriker sagt – und reich vergoldet werden sollte?

Und wenn ja, ist er fertig, weil er dieses schöne Werk nicht gefaßt wissen wollte? Ja, war ihm der bloße Gedanke, diese subtile Schöpfung könnte mit aufdringlich leuchtender Polychromie und grell reflektierender Vergoldung ummäntelt werden, unerträglich? War der Verzicht auf Fassung mithin seine ästhetische Setzung?

Oder ist er fertig, weil er als Bildschnitzer seinen Lindenholzbildwerken eine Fassung gar nicht hinzufügen durfte, selbst wenn er es gewollt hätte, etwa weil die Zunftordnung dem entgegenstand? War der Fassungsverzicht mithin gar kein heroischer Ausbruch, sondern ganz im Gegenteil ein folgsames Sich-Beugen vor einem in Zunftsatzen gegossenen handwerklichen Regelkanon?

Oder ist er fertig, weil man eine Fassung von ihm gar nicht forderte, sei es, weil die Auftraggeber die Skulptur lieber von einem anderen Künstler als ihm gefaßt sehen wollten, sei es, weil sie beabsichtigten, ihr ‚Kunstwerk‘ überhaupt nicht mehr fassen zu lassen?

Oder war am Ende die weitreichende Neuerung Ausdruck eines sich wandelnden, überindividuellen Mentalitätsklimas, das die Gesellschaft am Vorabend der Reformation mächtig ergriffen hatte und dem sich weder Künstler noch Auftraggeber zu entziehen vermochten?

Diese Fragen und zahlreiche andere lassen die kunsthistorische Forschung seit vielen Jahren nicht mehr los. Viele Hypothesen wurden geäußert, ohne daß eine befriedigende Antwort, darüber ist man sich einig, gefunden worden wäre. Dies hängt nicht mit der Güte der Lösungsvorschläge zusammen. Es gab in dieser Beziehung die klügsten Kombinationen. Eher schon scheint für das Ungenügen eine hypertrophe Erwartungshaltung ursächlich zu sein, die den Fassungsverzicht als revolutionären Einschnitt verstand und von daher nach spektakulären Erklärungen Ausschau hielt. In dem Maße, wie sich die Frage zu einem der letzten großen Rätsel in der Kunst des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit aufschaukelte, gab man sich nicht länger mit Lösungen zufrieden, die dem Phänomen in seinen scheinbar riesenhaften Proportionen nicht auch entsprachen. Also schweifte der Blick in die Ferne, wurde das Naheliegende übersehen.

Dabei steht fest, daß auch die nüchterne Einschätzung dem Sachverhalt nichts von seiner Bedeutung nimmt. Die ungefaßte Altarskulptur besetzte schließlich zentrale Standorte im öffentlichen Raum. Das ungefaßte Heiligenstandbild auf dem Hauptaltar der Stadtkirche war sicherlich genauso unübersehbar wie eine Brunnenfigur auf dem Marktplatz. Dieser Umstand

macht es schwer vorstellbar, die Auftraggeber hätten die ungefaßten Altarretabel gar nicht bemerkt oder gewissermaßen achselzuckend hingenommen, als ginge sie das Ganze nichts an. Zu Recht wird man davon ausgehen können, daß intentionales Handeln dafür verantwortlich war, mit anderen Worten, daß dahinter ein Wille stand. Aber welcher?

Wer sich der ungefaßten Altarskulptur nicht von der Stifterseite, sondern von der Künstlerseite nähert, wird mit der hohen künstlerischen Potenz ihrer Schöpfer konfrontiert. Von kunsthistorischer Warte nämlich gilt, daß das Creglinger Marienretabel von Tilman Riemenschneider, der Bordesolmer Altar von Hans Brüggemann, der sog. Bamberger Altar von Veit Stoß oder der Breisacher Altar des Meisters H. L. allesamt Hauptwerke spätgotischer Skulptur sind – und ungefaßt. Nicht von ungefähr, wie die Forschung überwiegend befindet, weisen doch die ungefaßten Altarskulpturen nicht selten einen ganz anderen Ausführungsgrad als herkömmlich polychromierte Bildwerke auf, bei denen etwaige schnitzerische Unzulänglichkeiten unter dem schützenden Deckmantel der Fassung verschwinden. Von daher besteht nahezu Einhelligkeit darüber, daß die ungefaßten Altarwerke auch holzsichtig konzipiert sind: Eine Auffassung, die in Bezug auf Riemenschneider, dem Meister der „äußerst verfeinerte(n), nuancenreiche(n) Oberflächenbehandlung“¹ zur lexikalischen Gewißheit führte; denn „waren seine Werke zunächst noch farbig gefaßt, so entschied er sich wohl seit dem Münnerstädter Altar (1490-92) für eine monochrome honigfarbene Fassung, die er durch einen ölhaltigen Leimüberzug erreichte“². Holzsichtig, d.h. unter Verzicht jeglicher Bemalung und Vergoldung, lediglich von jenem durchschimmernden, klarsichtigen Film überzogen, hatte man das Riemenschneider-Retabel im Hohen Chor der Münnerstädter Magdalenenkirche aufgestellt.

... Langsam und behutsam schließen sich die mächtigen Klappflügel. Schweigend steht das verschlossene Flügelretabel, dieser möglicherweise so wichtige Dreh- und Angelpunkt im Werk Tilman Riemenschneiders, im Hohen Chor der Stadtpfarrkirche vor uns. Das wunderbare Standbild der Heiligen Elisabeth, aber auch all die anderen Figuren und Reliefs sind in seinem Innern wohl geborgen: sorgsam gehütete Geheimnisse, welche die äußere Retabelschale schützend umhüllt und welche die meiste Zeit des Jahres verborgen bleiben, um ausschließlich zu wenigen Hochfesten vor den staunenden Blicken der Gläubigen feierlich ‚enthüllt‘ zu werden. Den Großteil des Jahres verwehren die hölzernen Flügelblätter, ihrer Funktion nach hohen Flügeltüren nicht unähnlich, neugierigen Blicken den ‚Zutritt‘ zu dem dahinterliegenden ‚Heiligenraum‘. Sie halten ihn unter Verschuß, das ist der wohlbedachte Sinn ihrer Anbringung. – Dieser verschlossene Zustand ist der Normalzustand!

Die Außenfront des Retabels ist kahl, weil ohne Gemälde. Statt auf ingeniose Schnitzkunst fällt der Blick auf monotone Holzflächen. Wir umrunden das Retabel, um zu sehen, ob es von einer anderen Seite möglicherweise nicht doch noch einen feierlicheren Anblick bietet. Doch weder auf den Seitenteilen noch auf der Rückwand vom Schrein ist Malerei zu sehen. Der mächtige Schrein präsentiert sich nurmehr als karger Kasten: eine triste Kiste für die kunstvollen, aber leider nicht einsehbaren Bildwerke. Jegliche Form von visionärer Schau – etwa einer Heiligenlegende oder der Passion Christi – bleibt an den nackten, gemäldelosen Tafeln der hölzernen Retabelhülle aus. In gewisser Hinsicht gleichen sie blinden Fenstern. Regungslos und gleichsam verstummt steht das Retabel da.

Immerhin, man hat sich die Mühe gemacht, die vielen blinden Fenster sorgfältig mit reicher Profilierung einzurahmen, als ob hier ein Versprechen gegeben wird, das (noch) nicht eingelöst worden ist. Indes, so wie es im Chorraum steht, bilderlos und programmlos, zudem weitgehend schmucklos, schweigt sich das Münnerstädter Retabel über seine Rolle als zentraler Ort liturgischen Geschehens im Altarraum aus. Wir fragen uns: Ist dieses Schweigen nicht

¹ Meyers Enzyklopädisches Lexikon, 9. Auflage 1977, Stichwort Riemenschneider.

² Der Große Brockhaus, 20. Auflage 1998, Stichwort Riemenschneider.

beredter Ausdruck dafür, daß das Münnerstädter Altarwerk in der Gestalt, in der es sich im Hochchor präsentiert, überhaupt nicht beabsichtigt gewesen sein kann? Müssen die Münnerstädter angesichts der fehlenden Gesamtbemalung nicht geradezu ‚fassunglos‘ vor dieser ‚Bilderwand ohne Bilder‘ gestanden haben?! Konnte dieses Retabel aus liturgischen Erwägungen überhaupt ernsthaft als abgeschlossen gelten? War das Ausfüllen der vielen leeren, aber sorgfältig gerahmten Felder an sämtlichen Flügeln mit Tafelmalerei und damit einhergehend die Fassung und Vergoldung aller Bildwerke nicht eigentlich zwangsläufig?

Es hat den Anschein, als stünden am Münnerstädter Altar der Kunstgehalt von Riemenschneiders Figuren mit liturgischen Erfordernissen in einem unlösbaren Konflikt. Aber wir wollen hinzufügen, daß die Münnerstädter diesen Konflikt offensichtlich ausgehalten haben, sonst hätten sie sich wohl kaum zu der holzsichtigen Aufstellung ihres neuen Hochaltarretabels entschlossen. Ihre Wahl fiel in diesem Zusammenhang gewiß nicht zufällig auf den Würzburger Bildschnitzer. Kein anderer propagierte wie er die ungefaßte Holzskulptur so nachdrücklich und mit so großen Erfolg. Warum er es tat, blieb bisher sein Geheimnis, auch wenn die Forschung in diesem Punkte nichts unversucht ließ. Insbesondere wandte man sich im Rahmen des Riemenschneiderprojekts in einer großen gemeinsamen Kraftanstrengung von Denkmalpflege, Restauratoren und Kunsthistorikern dem Frühwerk zu, einer ca. fünf bis zehn Jahre währenden Schaffensperiode, die durch den sog. Wiblinger Altar (ca. 1480/85), der noch gefaßt ist, und dem bereits ungefaßten Münnerstädter Altar (1490-92) in etwa zeitlich begrenzt wird. Wenn überhaupt, dann muß der folgenreiche Umschlag in diesen Jahren erfolgt sein!? Wie aber hat man sich diesen Umschlag nun vorzustellen? Etwa dergestalt, daß Riemenschneider in dem einen Fall seine Bildwerke noch mit Gold und Farbe überkleidete, doch in diesen Jahren bereits mit dem reinen Material Holz experimentierte und sich nach und nach an die neue holzsichtige Ästhetik herantastete, bis er sich seiner sicher war? Das wäre der Moment gewesen, wo er mit einer mächtigen Tradition brach, derzufolge Fassung und Vergoldung zu einer jeden Holzfigur notwendig dazugehörten. Der Münnerstädter Altar würde den endgültigen Durchbruch in eine neue Ära der Holzskulptur markieren!

Wenn dem so war, dann hat die Münnerstädter Bildwerke ein trauriges Schicksal ereilt. Unter völliger Verkennung der bahnbrechenden ästhetischen Errungenschaft Riemenschneiders ging ein älterer Bildschnitzerkollege frisch ans Werk und bemalte die leeren Flügelfelder und faßte und vergoldete die ungefaßten Schnitzwerke, verpaßte ihnen das eben noch überwundene, traditionelle Erscheinungsbild. Das geschah im Jahre 1504, zwölf Jahre nach der holzsichtigen Aufstellung des Altarretabels im Chorraum. Der diesen ‚Frevel‘ beging war kein geringerer als Veit Stoß! Ein großer Name und man wundert sich, daß er in dieser Frage offenbar kein Urteil besaß. Oder hatte man ihn erst gar nicht um sein Urteil gebeten? Waren die Münnerstädter etwa die Initiatoren dieses ‚Sakrilegs‘? Waren sie in dieser Sache ‚Umfaller‘, die erst ein ungefaßtes Altarretabel wollten, sich im Nachhinein dann aber umentschieden? Die Wegstrecke von ‚ungefaßt‘ zu ‚gefaßt‘, von Holzichtigkeit zu leuchtender Polychromie und reicher Vergoldung, war offensichtlich nicht allzu weit! Auf dem Weg dorthin sahen wir das Standbild der Heiligen Elisabeth eine mehrmalige Metamorphose durchlaufen, an deren Anfang es als ästhetische Manifestation holzsichtig geschaffen wird, sich im Anschluß im Dienste der Heiligenverehrung in einem Altarkasten ‚verpuppt‘, der seinerseits schließlich, nach Ablauf einiger Jahre, in toto, samt Inhalt, bemalt und vergoldet wird. Am Ende steht eine aufwendig gefaßte Heilige Elisabeth. Ist sie jetzt fertig?

Die Frage, wann das ungefaßte Altarretabel mit den dort eingestellten ungefaßten Bildwerken fertiggestellt war, ist in unseren Augen ganz zentral und wird uns durch die gesamte Darstellung hindurch begleiten. Die nachstehenden Kapitel sollen klären, ob den ungefaßten Altarwerken aus der Tatsache, daß man sie holzbelassen über Altarmensen aufrichtete, sowohl aus der Sicht der Künstler als auch derjenigen der Auftraggeber ein

Bekennnischarakter zuwuchs, oder ob nicht die holzsichtige Aufstellung nur eine Etappe im Fertigstellungsprozeß des Retabels darstellte. Mithin wollen wir uns also der Frage zuwenden, ob die ungefaßte Altarskulptur Programm oder Provisorium war oder womöglich beides.

Es versteht sich von selbst, daß sich an die Frage, *wann* das Altarretabel fertiggestellt war, unweigerlich die weitere knüpft, *wie* denn Altarretabel im allgemeinen fertiggestellt wurden. Damit ist der zweite große Bereich dieser Darstellung benannt. Wir wollen die ungefaßten Altarwerke zum Anlaß nehmen, um ein umfassendes Bild von der Altarbaukunst der Epoche zu entwerfen. Die Altarretabel, selbstredend auch diejenigen, die nicht mehr gefaßt wurden, verdanken ihre Entstehung dem Wunsch von Auftraggebern nach einem neuen, schönen und repräsentativen Altarschmuck. Dazu kamen Auftraggeber und Künstler ins Gespräch, und es ist das Anliegen dieses Buches, den Gesprächsverlauf, der dabei in Gang kam, einmal vom Anfang bis zum Ende zu verfolgen, nach Gesprächsmustern zu fragen, nach Gesprächsanteilen der jeweiligen Parteien und nach den Auswirkungen all dieser Faktoren auf den Gesprächsgegenstand, das Altarretabel.

Das Gespräch, das Auftraggeber und Künstler miteinander führten, war kein Einzelfall. Es gab eine Unmenge solcher Gespräche. Sie waren jedem Auftrag immanent. Ihr Geräuschpegel war in jener Epoche, dem ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, beträchtlich, ja enorm, wahrscheinlich höher denn je; denn auf der Seite der Auftraggeber grassierte ein regelrechtes ‚Retabelfieber‘. Die einzelnen Kommunen versuchten, in der Ausstattung ihrer Hochaltäre mit hochaufragenden, prächtigen Altarwerken einander zu überbieten. Ein Wettstreit, wer das außergewöhnlichste, größte und schönste Retabel besaß, war im Schwange. Und die damaligen Stadtpfarrkirchen besaßen nicht nur diesen einen großen Aufsatz für den Hochaltar, sondern darüber hinaus noch eine Vielzahl anderer auf den Seitenaltären. Keine Frage, das Altarretabel war in jener Epoche alles andere als eine *Quantité négligeable*. Es war ein Massenphänomen, Statussymbol und künstlerisch gesehen das Leitobjekt seiner Zeit.

Nachdem wir nach der Entstehung des Altarretabels gefragt haben, wenden wir uns folgerichtig auch der Frage nach seinem Sitz im Leben zu. Was war die Funktion, ganz gleich ob nun gefasst oder ungefasst, lautet die banale wie fundamentale Frage. Bedeutungen wie Ästhetik, Repräsentation oder Stifterlob sind zentrale Aspekte kunsthistorischer Betrachtung. Sie sind jedoch sekundär, was die ureigenste Altarfunktion anbelangt. Am oben ausgeführten Münsterstädter Beispiel wird klar, worin die eigentliche Primärbedeutung eines Retabels lag: im Liturgisch-Religiösen. Hierauf beruht es, daß das Retabel ungeachtet seiner Ästhetik, aber den liturgischen Erfordernissen folgend, gewandelt wurde, so daß es sich verschlossen, überwiegend verschlossen, also bilder- und schmucklos, im Chorraum präsentierte. Die Zeitgenossen stellten ersichtlich den Funktionswert über die ästhetische Wirkung, ein Umstand, der den Kunsthistoriker zur Demut zwingen und den er nicht stillschweigend übergehen sollte.

Die Dürerzeit ist eine Epoche, in der die Retabelkunst in Blüte war, so daß die Kunst der Retabelschöpfer, in erster Linie Bildschnitzer und Maler, in hohem Ansehen stand. Das sollte sich mit der Reformation tiefgreifend ändern. Mit dem Zusammenbruch des Stiftermarktes brach auch der Absatzmarkt für die Künstler ein. Im Zuge von tumultuarischen Bilderstürmen oder geregelteren Bilderentfernungen verschwanden von heute auf morgen oder über Nacht die vielen Retabel aus den Kirchen, und mit ihnen verschwanden auch die Stifter. Das war das wirtschaftliche Aus für die Träger der Retabelkunst, die plötzlich ohne Aufträge und damit mittellos dastanden. Es leuchtet ein, daß dieser die wirtschaftlichen Fundamente wegsprengende Vorgang die Retabelproduktion generell einstürzen ließ, vor allem aber auch die der ungefassten Altarwerke.

Wenn wir unseren Ausführungen einleitend den Münsterstädter Altar exemplarisch voranstellen, dann geschah das nicht ohne Grund: Das Phänomen der ungefaßten

Altarskulptur ist untrennbar mit dem Namen Tilman Riemenschneider und seinem ‚Schlüsselwerk‘, dem Münnerstädter Altar, verbunden. Beide markieren den Ausgangspunkt allen Nachdenkens über das in Rede stehende Phänomen. Lange Zeit galt das Münnerstädter Altarwerk sogar als das früheste Zeugnis für die neuartige, ungefaßte Holzskulptur und sein Schöpfer gwissermaßen als ihr Erfinder. Weder das eine noch das andere trifft nach heutigem Kenntnisstand zu. Wir wollen den Gang der Ereignisse in Münnerstadt im Auge behalten, wenn wir uns im folgenden von diesem vermeintlichen Schlüsselwerk und seinem Protagonisten ab- und uns dem Problem in seiner Gesamtheit zuwenden. Wir wollen dazu viele weitere Türen aufstoßen und zu diesem Zweck sowohl zeitlich weiter ausgreifen, als auch den geographischen Radius weit über Franken hinaus ausdehnen. Die ungefaßten Altarwerke sind zeitlich betrachtet überwiegend ein Phänomen des ersten Viertels des 16. Jh. Ihr Vorkommen erstreckt sich nahezu auf den gesamten ehemaligen deutschen Kulturraum. Sie stehen, ungeachtet einer unübersehbaren Konzentration in Franken, Schwaben, am Nieder- und Oberrhein, auch in Tirol, in Oberösterreich, in Böhmen, in Sachsen oder Norddeutschland. Es ist das Bestreben des Verfassers, den Forschungsgegenstand möglichst umfassend in das skulpturale Schaffen der Zeit einzubetten, ohne den Umfang der Untersuchung aufgrund der Fülle an möglichen Vergleichsbeispielen ins Uferlose geraten zu lassen. Die Darstellung bemüht sich um Beschränkung auf das Grundlegende. Grundlegend erscheint der Forschungsgegenstand insofern, als er beiläufig zu einem umfassenden Verständnis der damaligen Retabelkunst beiträgt und damit in die Mitte spätmittelalterlichen respektive durerzeitlichen Kunstschaffens führt.

DIE HISTORISCH ARGUMENTIERENDE RICHTUNG

Überwiegend setzten die Deutungsversuche, soweit sie bevorzugt ästhetische Argumente zur Erklärung des Phänomens der ungefaßten Altarretabel vorbrachten, beim Künstler an. Man mutmaßte, Tilman Riemenschneider, Veit Stoß, Hans Leinberger und andere hätten ihre virtuose Schnitzkunst nicht durch eine Fassung beeinträchtigen lassen wollen. Auch wurde die Auffassung vertreten, es sei ihnen darum gegangen, die Skulptur autonom zu machen, ästhetische Wirkungen von der Druckgraphik zu übernehmen, bildhauerische Gepflogenheiten aus der Steinskulptur auf die Holzskulptur zu übertragen oder die Holzichtigkeit aus anderen Bereichen in die Altarskulptur einzuführen. Auf welche Einzelerklärung oder Kombination man dabei auch verfiel, stets sah man sich außerstande, das Phänomen über den untersuchten Einzelfall bzw. Künstler hinaus umfassend zu deuten. Ein Universalschlüssel, mit dessen Hilfe sich der gesamte Denkmalbestand erschloß, fehlte. Wer dessen Existenz anzweifelte, sah sich vor das Problem gestellt, daß ein solcher Universalschlüssel zur Erklärung der gefaßten Skulptur sehr wohl existiert: Polychromierung und Vergoldung galten dort im Sinne des Heiligenlobes als ein Erfordernis der angemessenen Heiligendarstellung.

In der Überzeugung, beim Fassungsverzicht handele es sich um einen Paradigmenwechsel, hinter dessen radikal neuer Ästhetik ein revolutionäres theologisches Verständnis stehen müsse, begab sich die Forschung auf die Suche nach den tiefgehenden Ursachen des Phänomens³. Sie fand sie in den vermeintlich erschütterten geistig-religiösen Bedingungen der Vorreformationszeit. In den ungefaßten Altarwerken erblickte man eine der vielen tektonischen Verwerfungen, die dem ungeheuren Beben, welches die Reformation zweifelsfrei darstellte, unheilverkündend vorausgingen.

Schon Theodor Demmler meinte, bei Riemenschneiders Altaraufsätzen auf das Reformatorische vor der Reformation gestoßen zu sein. Er beließ es allerdings bei Andeutungen⁴. Ausführlicher nahm Michael Baxandall zum Gegenstand Stellung. Zwar erklärt Baxandall, daß Riemenschneiders Altarwerke „wohl weder krypto-hussitisch noch proto-lutherisch“ gewesen seien. Doch liegt nach seiner Auffassung letzteres tendenziell im Falle von Riemenschneiders Rothenburger Heilig-Blut-Altar vor. Dessen Erzählweise habe nämlich weniger „zur Anbetung im Sinne der Heiligenkultes“ angeregt, als vielmehr „im pastoralen Sinne heilsfördernd“ gewirkt. Zusammen mit dem Fassungsverzicht sollen dadurch die Skulpturen „der Kritik der Bilderfeinde weniger ausgesetzt“ gewesen sein „als die sonstige Plastik“ der Zeit⁵. Diese anachronistische, in der Tat auffällig protestantische Sicht spielt einen Gegensatz von Christusfrömmigkeit und Heiligenverehrung aus, den es in Wirklichkeit nicht gab⁶. Im Zentrum der Rothenburger Heilig-Blut-Wallfahrt stand ein Reliquienschatz, der neben einer eucharistischen Reliquie auch solche der Apostel Andreas, Petrus und Paulus sowie der Heiligen Elisabeth und Augustin aufnahm⁷.

Daß die ungefaßte Altarskulptur eine formale wie inhaltliche Reinigung des Altarbildes mit sich bringt, geboren aus der Notwendigkeit, die Altarbilder vor den verbalen Attacken immer mächtiger werdender Bilderfeinde zu schützen, ist die dezidierte Auffassung

³ Daß die Absage an die polychrome Gestaltung als ein nahezu revolutionärer Schritt empfunden worden sein müsse, ist die Überzeugung von H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1981, 18. Überhaupt konstatieren weite Teile der Forschung einen Bruch mit alten Sehgewohnheiten, bspw. U. HEINRICHS-SCHREIBER, 1998, 82.

⁴ TH. DEMMLER, 1936, 5f.

⁵ M. BAXANDALL, ²1985, 194f., 195.

⁶ Vgl. H. BOOCKMANN, 1994 (57), 332f.

⁷ J. BIER, II, Anhang Nr. 67, 174.

Bernhard Deckers⁸. So eifere Geiler von Kaysersberg 1517 in seinen *Evangelia mit usslegung: Sant Katharin, sant Barbara, sant Agness od sant Margredt malen sie ietx nit anders weder die edlen weiber gond und die gemeinen dürnen, dann zwischen edlen weiber unn büren ist kein underscheid der cleid halb*⁹. Unbeirrt davon, daß Geiler in seinem Verdikt nicht die Materialität oder Farbigkeit der Heiligendarstellungen anprangert, sondern eher den zur Schau getragenen unterschiedslosen Kleiderluxus, vertritt Decker die Meinung, Äußerungen wie diese hätten das Kult- bzw. Altarbild in eine Krise geraten lassen, woraus sich der Zwang zur Bildreform ergeben habe¹⁰. Er sieht im Fassungsverzicht den wenn auch im Ergebnis gescheiterten Versuch, die bedrohte Altarskulptur aus ihren Legitimationsnöten zu retten. Die wichtige Frage, ob der untergehenden Altarskulptur der Rettungsring vom Künstler oder vom Auftraggeber zugeworfen wurde, beläßt Decker indessen in der Schwebe.

Jörg Rosenfeld, der in Fortsetzung Deckers „die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit“ begreift, läßt derlei Fragen nicht offen. Ihm gilt die nichtpolychromierte Retabelskulptur als Antithese zur polychromierten, die „auf überindividuelle, zeitspezifische Strömungen innerhalb des für die Auftraggeberseite bedeutsamen gesellschaftlichen geistig-religiösen Bedingungs Umfelds“ zurückzuführen sei. Als ursächlich für das Phänomen begreift Rosenfeld ebenfalls eine zunehmend schärfer und lauter werdende Bildkritik, die dem traditionellen Altarbild angeblich seine Legitimation abspricht. Dem Wegfall der Polychromie soll demzufolge kein ästhetischer Gestaltungswille zugrunde liegen, sondern vielmehr der Versuch, die wackelnde Retabelskulptur von ihrer fragwürdig gewordenen 'Fracht' zu befreien und auf diese Weise an Ort und Stelle - über dem Altar - zu stabilisieren. Obwohl nach Rosenfelds Auffassung dank der Absage an eine „vordergründig gebundene Materialität (...) das Bildwerk durch die neuartige Ausgestaltung der (an)greifbaren Realitätsebene (...) entzogen werde“ und auf diese Weise der „(vor-) reformatorischen Forderung nach einem entmaterialisierten, spirituellen Umgang mit den Glaubensinhalten“ nachkam, blieb der Rettungsversuch offenbar erfolglos; denn die 'Bilderstürme' zogen über gefaßte wie ungefaßte Skulptur unterschiedslos hinweg¹¹.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß die paarweise Zuordnung von „materieller“ bzw. realistischer Polychromie und „spiritueller“ Monochromie schon deshalb haltlos ist, weil Fassungen, bei allem Bemühen um eine veristische Darstellung von Inkarnaten oder Attributen, wegen der vergoldeten Gewandungen den gläubigen Betrachter keinen Augenblick darüber im Zweifel lassen, daß es sich bei den Dargestellten um Heilige handelt, die der Realität entrückt sind¹². Materialität steht hier also im Dienste der Transzendenz. Verglichen damit leistet - was seine Materialität angeht - das holzsichtige, vermeintlich spirituelle Bildwerk einen Offenbarungseid.

⁸ B. DECKER, 1985, 249, und ders. prononciierter 1990, 98: „The purification of the cult image had another significant artistic and aesthetic aspect. In an attempt to make cult images less vulnerable to idolatry, artists began drastically to reduce the brightness of the coloured and gilded sculptures, and even to paint them in a wood-coloured monochrome“.

⁹ GEILER VON KAYSERSBERG, *Evangelia mit usslegung*, Straßburg 1517, f^o 184.

¹⁰ B. DECKER, 1994, 55-87, 81.

¹¹ J. ROSENFELD, 1990, 65-83, 133. Ebd. 133: „Es hat den Anschein, als ob die Bilderstifter, -auftraggeber und -verwalter auf die gezielte Kritik am verführerisch ausgestalteten Heiligenbild mit der Einführung des nichtpolychromierten Bildwerks reagiert hätten. Durch die Nichtpolychromierung sollte offensichtlich die kritisierte, an die wertvolle Polychromierung vordergründig gebundene Materialität umgangen, das Bildwerk durch die neuartige Ausgestaltung der (an-) greifbaren Realitätsebene und somit der umfassenden Kirchen(-bild)kritik entzogen werden. In diesem Zusammenhang wirkte die Nichtpolychromierung schon deswegen als Antithese zur Polychromierung, weil die Nichtpolychromie neben der materialaffirmativen Polychromie vom bereinigten Bildwerk den Eindruck der Immaterialität vermitteln mußte“.

¹² H. BOOCKMANN, 1994 (57), 332.

Abb. 1, 2

Rosenfeld zufolge wird an den ungefaßten Altarwerken eine Bildtradition greifbar, die auf ein hussitisches Vorbild zurückgeht. Diese von ihm ausgemachte hussitische Bildtradition, die angeblich hussitische Bildkritik visualisiert, exemplifiziert der Autor am Beispiel des sog. Göttinger Hussitenkodex, entstanden zwischen 1462 und 1465. Dort findet sich auf den Folioseiten 20^v und 21^r die Gegenüberstellung eines schlichtgewandeten Christus mit Petrus und eines in seinem prunkvollen Ornat gezeigten Papstes. Der grauen Christusfigur sind Bibelzitate in Banderolen zugeordnet, der Papstfigur die vermeintlichen Kirchenexzesse¹³. Nach Rosenfeld ist in dieser Konfrontation des grauen Christus mit dem farbenprächtigen Papst ein Beleg für eine verworfene Polychromie bzw. gewollte Monochromie zu sehen¹⁴. Dieser Argumentation ist bereits andernorts im einzelnen widersprochen worden¹⁵. Grundsätzlich sei noch angemerkt, daß der im sog. Hussitenkodex vorgetragene Konflikt so alt ist wie die Kirche selbst. Wenn der Heilige Franz von Assisi, Sohn eines vermögenden Tuchhändlers, sein Erbe ausschlägt, sich ein Bußgewand überwirft und die Nachfolge Christi im Armutsideal antritt, war das eine Herausforderung der Amtskirche, die in der Prunkentfaltung einen Ausweis ihrer Heiligkeit erblickte. Und an der Frage, ob Christus ein kostbares Gewand getragen habe oder nicht, entzündete sich ein Konflikt, der schließlich in die Verfolgung der Spiritualen mündete. Man fragt sich daher, warum dieser Konflikt erst im ausgehenden 15. Jahrhundert ausgerechnet an monochromen Schnitzaltären ausgetragen worden sein soll¹⁶.

Der kühne Brückenschlag, den Rosenfeld von der Hussitenzeit zur Dürerzeit vollführt, erscheint statisch eher bedenklich. Ein Aufzeigen des bildreformerischen Traditionsstranges bleibt er schuldig. Auch die zentrale Frage, ob der vorreformatorischen Bildkritik - die es seit den Tagen gibt, als die Kirche Bilder zuließ - ein bildreformerisches Pendant zur Seite steht, bleibt unbeantwortet. In der Forschung ist die denkbare Übersetzung bildkritischer Ansätze in eine andere, purifizierte Art von Bild bisher eher zurückhaltend beurteilt worden¹⁷. Es knüpft sich daran die Frage, inwieweit die Bildkritik in der Kunst überhaupt rezipiert worden ist, ob sie sich letztlich als bildförderlich oder rein destruktiv erwiesen hat.

Als Ausgangspunkt nachstehender Überlegungen zur Bildkritik soll ein Schlüsseltext der frühen Reformationszeit dienen: Andreas Karlstadts Traktat *Von abthnung der bylder/ Und das keyn Bettler unther den Christen seyn soll*, welcher in zwei Auflagen 1522 in Wittenberg erschien¹⁸. Die Schrift ist von unerhörter Radikalität: Sie „zielte nicht mehr auf eine theologische Widerlegung des kirchlichen Bildgebrauchs, sondern auf die theologische Rechtfertigung des Bildersturms“¹⁹. Karlstadt entwickelt seine Bildkritik aus dem

-
- 13 Auf Fol. 20^v werden Passagen zitiert, die das Armutsideal der Nachfolge Jesu betreffen (Matthäus 10, 9; 19, 27. - Lukas 10, 7 u. 8. - Apostelgeschichte 3, 6). - Auf Fol. 21^r werden dem Passagen aus dem Corpus Juris Canonici gegenübergestellt, die sich auf die Priesterordination beziehen. - Zum Göttinger Hussitenkodex s. VICTOR SVEC, Bildgitation. Antipäpstliche Bildpolemik der böhmischen Reformation im Göttinger Hussitenkodex. Weimar 1994. Die hier diskutierten Textpassagen finden sich dort im Anhang übersetzt, ebd. 188.
- 14 J. ROSENFELD, 1990, 92-93. - Ähnlich äußerte sich bereits H. BREDEKAMP, 1975, 312-320.
- 15 H. BOOCKMANN, 1994 (57), 333ff, macht darauf aufmerksam, daß die antithetisch aufgebaute Farbigkeit nicht zuletzt ikonographischen Zwängen gehorcht.
- 16 Vgl. J. MICHLER, 1994, 413.
- 17 Daß der Hussitismus mit einem althergebrachten „feudalen“ Bildverständnis gebrochen und an seiner Statt eine „neue Bildkultur ‘von unten’“ gesetzt habe, ist indes die Auffassung HORST BREDEKAMPS, 1975, 304ff.
- 18 ANDREAS BODENSTEIN VON KARLSTADT, *Von abthnung der Bilder/ Und das keyn Bettler unther den Christen seyn soll*. Wittenberg 1522, Edition A. LAUBE, 1983, Bd. 1, 105-127, Bd. 2, 1024-1032. - Ferner HANS v. CAMPENHAUSEN, Die Bilderfrage in der Reformation. In: ders.: Tradition und Leben. Tübingen 1960, 216-252. - CARLOS M. N. EIRE, War against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin. Cambridge 1986.
- 19 N. SCHNITZLER, 1996, 34. - Die folgenden Passagen wurden nach der Edition LAUBES I, 106ff zitiert. Ebd. 106: 1. *Das wir bilder in kirchen und gots heußern haben, ist unrecht und wider das erste gebot. Du solst nicht fromde gotter haben.* 2. *Das geschnitzte und gemalthe olgotzen uff den altarien stehnd ist noch schadelicher und tewffällischer.* 3. *Drumb istis gut, notlich, loblich und gottlich, das wir sie abthun, und ire recht und urteyl der schrift geben.*

christlichen Bildverbot, wie es sich im Dekalog (Exodus 20, 4f.) findet. Seine Argumentation läßt sich wie folgt zusammenfassen: 1. *Unßere bilder haben keynen ursprung von Gott, ya sie seind von Got verbotten.* 2. Sie gehören deshalb auch nicht in Gotteshäuser. 3. *Gots bewser seind bewßer, daryn Got allein geeberet, angeruffen und angebet soll werden.* Längst aber würden in den Kirchen Bilder und Heiligendarstellungen in idolisierender Weise verehrt, dabei sei auch das Bild Christi *nichts dan holtz, stein, silber oder gold und der gleichen.* Da Bilder Menschenwerk seien, komme ihnen auch keine göttliche Qualität zu. Daß man sie götzengleich verehere, werde auf mannigfache Weise offenbar: Erstens: Sie würden kostbar geschmückt. Zweitens: Ihnen werde die Ehre zuteil, *auff den altaren tzu stehn. Ja der babst achts fur ein solche ebere, das ebr keinen frumen leyben gestatt, uff einem altar tzu ligen oder stehn. Ebs ist warlich vil und hochlich eberen, wan du yemand do hin stellest, da der leib Christi gehandelt ist, da Got allein soll angeruffen werden, das Got tzu sonderlichem lob, tzu eygner ebrerbittung auffgericht ist.* Drittens: Auch das *krümen und knibe biegen* sei eine Gott lästernde Ehrbezeugung. Und viertens: Die Bilder würden wie Götzen angerufen.

Karlstadt wendet sich 4. gegen jenes Diktum Papst Gregors und Standardargument für den Bildgebrauch, daß Bilder nichts als Zeichen/Gleichnisse (*signa*) und als Bücher der Laien (*illiterati*) von Nutzen seien. Einen pädagogischen Wert spricht Karlstadt dagegen Bildern grundsätzlich ab. In der Summe sind sie ihm 5. Teufelswerk. Gleich Huren um Freier buhlten sie verführerisch um die Gläubigen. Alle diejenigen seien *vermaldeyheit, die bilder schnitzen oder preißen oder sie bewaren und eberen.* Daraus folge 6., daß das Fällen der Linden und das Zerstören der Bilder gottgefälliges Werk sei.

Eine besondere Brisanz erhält Karlstadts Schrift dadurch, daß sie die finanziellen Aspekte der Bilderfrage geschickt mit dem karitativen Aspekt der Armenfürsorge koppelt. Hinter dieser Verknüpfung steht unausgesprochen die alte Ansicht, daß die wahren und lebendigen Bildnisse Gottes nicht jene toten aus Holz oder Stein seien, sondern die Menschen selbst, die Gott nach seinem Bilde schuf. Statt länger ‚Götzen‘ zu finanzieren, fordert Karlstadt auf, mit den freigewordenen Mitteln des Bettlerwesens Herr zu werden.

In Anbetracht der Wirkung, die von Karlstadts Flugschrift ausging, ist es an und für sich erstaunlich, daß kaum eines seiner Argumente wirklich neu war. Der Vorwurf Hieronymus Emsers, Karlstadt habe seine Argumentation *nit ans seynem kopff erdicht/ sonder von Wickleffs und Hussen bucher gebetelt*, trifft sachlich zu, auch wenn er darauf abzielt, seinen Gegner unter Häresieverdacht zu stellen²⁰. Indes, für diejenigen, welche die Argumentation hörten, war diese Art der Kritik neu und in jeder Beziehung unerhört.

In Grundzügen begegnet Karlstadts Argumentation schon bei dem englischen Dominikaner Robert Holcot in dessen Kommentar *Super libros sapientiae*²¹. Holcot zufolge findet sich 1. nirgendwo, weder in der Heiligen noch in irgendeiner kanonischen Schrift, eine ausdrückliche Billigung des Bildgebrauchs. Im Gegenteil, das erste Gebot untersage die Verehrung von Bildern. *Ergo supersticiosum videtur tales imagines introducere.* Einspruch erhebt Holcot 2. gegen die thomatische Auffassung, dem Kruzifix sei dieselbe Verehrung (*latria*) zu zollen wie Christus selbst. Wenn *latria* eine Form der Verehrung sei, die allein Gott zukomme, kein Bild aber Gott ist, gebühre folglich auch keinem Bild eine solche Ehre. 3. Das lebendige Abbild Gottes ist für Holcot der Mensch. Er ist wahrhaftiger als jedes geschnitzte oder gehauene Bildnis. Deshalb sollten Gottvater oder Christus eher in

²⁰ HIERONYMUS EMSER, *Emsers verantwortung / auff das ketzzerische buch Andreas Carolstats von abtbueung der Bilder.* In: H. J. KÖHLER (Hg.), *Flugschriften des frühen 16. Jahrhunderts.* Zug 1978-87, Nr. 2022, AII^v.

²¹ ROBERT HOLCOT, *Super libros sapientiae.* Hagenau 1494, Ndr. Frankfurt a.M. 1974. Von der Schrift scheint einige Wirkung ausgegangen zu sein. U.a. Jakobus v. Mies, Nikolaus von Dinkelsbühl und Thomas Netter zitieren sie, vgl. N. SCHNITZLER, 1996, 41 Anm. 49.

ihrer wahren Gestalt - der des Menschen - verehrt werden als in einem toten Bild²². 4. Auch Gregors Auffassung, wonach Bilder die Bibel der Laien seien, begegnet Holcot mit Skepsis. Bilder, die Gottvater als alten Mann, Christus als Jüngling und den Heiligen Geist als Taube darstellten, seien als *libri* ungeeignet. Solche dem gemeinen Mann vorzusetzen, der nur schwer belehrbar sei, sei gefährlich und töricht, weil es ihn mehr zu Irrtümern über die Dreifaltigkeit verleite als zur Erkenntnis ver helfe.

Verhältnismäßig früh wird von lollardischer Seite der eitle Glanz und überhaupt die am sinnlichen Genuß orientierte Kirchengestaltung kritisiert, welche die Laien zu mancherlei Irrtümern verleite. Wo Bildern eine numinose Macht von seiten der Laien zugesprochen wird, plädiert John Wyclif für deren Beseitigung. Ansonsten zielt Wyclifs Kritik nicht generell gegen Bilddarstellungen, sondern lediglich auf den mißbräuchlichen Umgang mit ihnen²³.

Für eine konsequente Entfernung der Bilder, die idolisierend verehrt werden, tritt Nikolaus von Dresden ein. Seine Ausführungen *De imaginibus* stehen im Zusammenhang eines längeren Abschnittes, welcher den unterschiedlichen Arten von Reliquien gewidmet ist²⁴. In dieser Verknüpfung von Reliquien und Bildern lag denn auch die Wirkung von Nikolaus begründet. Wie im Falle von Reliquien, so glaubten die Laien auch bezüglich der Bilder, daß in ihnen der Heilige präsent sei. Der darin liegende Rückfall in idolisierende Kultpraxis zeigte sich seiner Ansicht nach in Ehrbezeugungen wie Niederknien oder Kerzenanzünden, und er meinte, die in Bildern bevorzugte Darstellungsweise gebe denselben eine Anziehungskraft, die lediglich die voyeuristischen Begierden des rohen Volkes bediene²⁵. Nikolaus sah in gemalten und geschnitzten *ymagines* der Heiligen keine Bücher für gläubige Laien, sondern für Heiden. Demgemäß galten ihm die Künstler als Fälscher. Durch deren Lügenhaftigkeit, durch eigene Torheit und durch das Gaukelwerk von Dämonen seien die Gläubigen verblendet²⁶. Erstmals findet sich auch ein Hinweis auf eine zunehmend illusionistischer werdende Kunst, in dem Vorwurf nämlich, die Gläubigen liebten mittels der Bilder eher fleischlich denn geistlich, weil die Maler einen Heiligen oder eine Heilige genauso wie einen Buhler oder Buhlerin (*horisator et horisatrix*) darstellten. Ihm ist es eine profanisierende Anpassung an die Gewohnheiten ihrer Umgebung, wenn die Maler alles gemäß den Bräuchen, der Kleidung, den Sitten und dem Lebenswandel der Zeitgenossen gestalteten, so als wollten sie den Heiligen dem Volke selbst angleichen und dieses wiederum dem Heiligen²⁷. Wie schon Holcot, so gelten auch Nikolaus die Menschen als die wahren Abbilder Gottes im Unterschied zu den falschen und toten hölzernen bzw. steinernen Bildern. Erstere sind ihm Spiegelbilder (*ymago sive speculum*), letztere Götzen (*idulum*)²⁸.

Als Erasmus von Rotterdam seine Bildkritik verfaßte, boten sich ihm also mannigfaltige Anknüpfungspunkte - ein Umstand, der die zentrale Rolle des Humanisten relativiert, die

22 R. HOLCOT, *Super libros sapientiae*, Cap. XIII, Lect. CLVII, C: *Verior imago proximi est unus verus homo quam imago lignea vel lapidea. Ergo licet mihi et debeo adorare deum vel christum in homine potius quam in imagine mortua.* - N. SCHNITZLER, 1996, 42.

23 WILLIAM R. JONES, Lollards and Images: the Defense of Religious Art in Later Medieval England. In: *Journal of Historical Ideas* 34, 1973, 27-50, 29f. - N. SCHNITZLER, 1996, 43.

24 NIKOLAUS VON DRESDEN, *De imaginibus*. Ed. J. NECHUTOVÁ. In: *Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University* E15, 1970, 211-240. - Die hierzu gemachten Ausführungen lehnen sich an die vortreffliche Darstellung von N. SCHNITZLER an, ders., 1996, 56ff.

25 NIKOLAUS VON DRESDEN, *De imaginibus*.

26 NIKOLAUS VON DRESDEN, *De imaginibus*, fol. 178^v. Ebd. fol. 176^v: *Revera fecit hoc et facit hominum stulticia et maxime sacerdotum avaricia, qui cum talibus populum spoliant et predant.*

27 NIKOLAUS VON DRESDEN, *De imaginibus*, fol. 177^v: *Quis nesciat, quod cum amatores et mundi amtrices viderint huiusmodi similitudines similes amatoribus et amasiis suis, quos vel quas olim delixerunt vel adhuc carnaliter diligunt, incidunt in tem(t)aciones varias (...). Vgl ebd.: (...) quasi vellent sanctos ipsis incolis consimulare et similes fieri ipsi sanctis.*

28 NIKOLAUS VON DRESDEN, *De imaginibus*, fol. 175^r.

ihm als Ausgangspunkt reformatorischer Bildkritik häufig beibemessen wird²⁹. Dennoch bleibt Erasmus eine Schlüsselfigur. Es bedeutet ja für sich genommen schon eine Ungeheuerlichkeit, daß der führende Theologe seiner Zeit offen gegen überkommene Frömmigkeitsvorstellungen, gegen Wallfahrtswesen, ausufernde Heiligenverehrung und überhandnehmendes Stifterwesen Stellung bezog. Und noch ungeheuerlicher erscheint der Umstand, daß er dies weitgehend widerspruchlos tun konnte, ohne kirchliche Sanktionen fürchten zu müssen. Eine derart fundamentale Kritik, ausgestattet mit der Autorität einer epochalen Geistesgröße, konnte angesichts der Möglichkeiten technischer Vervielfältigung von Texten langfristig wohl nicht ohne Nachhall verpuffen.

Das erasmische Glaubensverständnis leitet sich von Johannes 4, 9 her, wonach Jesus das Wort an das Samaritanische Weib richtet: „Gott ist Geist, und die ihn anbeten, die müssen ihn in Geist und Wahrheit anbeten“³⁰. Ziel des Glaubens müsse es sein, vom Fleischlichen zum Geistigen, vom Sichtbaren zum Unsichtbaren vorzudringen³¹. Diese „religion du pur esprit“ des Erasmus läßt keinerlei körperliches und dingliches Surrogat des Glaubens zu. So stehe nirgendwo geschrieben, ein an die Wand gekritzelt Bild sei in gleicher Weise anzubeten wie Christus selbst, sobald dasselbe Merkmale Christi trägt³². *Ein Standbild aus Holz oder Stein wird von den Gläubigen aus Liebe zu Christus mit Gold und edlen Steinen verziert. Sinnvoller wäre es aber, dasjenige mit den größten Kostbarkeiten auszuzeichnen, was uns Christus so viel näher bringt als ein schöbigeres Bildchen. Letzteres kann allenfalls seine körperliche Gestalt wiedergeben, wenn es überhaupt etwas wiedergibt. Die Bücher des Neuen Testaments dagegen teilen uns das lebendige Bild seines Geistes mit, den sprechenden, heilenden, sterbenden, auferstehenden, stets in geistiger Weise gegenwärtigen Christus. Damit sieht man von ihm mehr, als es mit körperlichen Augen möglich wäre*³³.

Schon der Ansatz der erasmischen Argumentation verdeutlicht - wie Panofsky hat glaubhaft machen können -, daß dieser Büchermensch keine tiefere Beziehung zum bildlichen Kunstwerk besaß³⁴. Für den Humanisten vollzog sich der Glauben im Geiste, durch Vertiefung in die Schrift, nicht in kontemplativer Versenkung vor einem Andachtsbild. Warum dieses prinzipielle Unverständnis gegenüber dem Bild ausgerechnet die Stifter von Altarbildern angezogen haben sollte, ist nur schwer nachzuvollziehen³⁵. Die Zuordnung der unpolychromierten, angeblich auf Abstraktion abzielenden Skulptur zu dem erasmischen, spiritualistischen Glaubensverständnis und der polychromierten Skulptur zu der tradierten, materiell orientierten Glaubensauffassung, ist aus der viel

²⁹ Darauf macht zu Recht N. SCHNITZLER, 1996, 67 aufmerksam. Stellvertretend für die gegenteilige Auffassung H. FELD, 1990, 110. - Von zentraler Bedeutung für das erasmische Bildverständnis sind das *Enchiridion militis christiani* (1503, 1518), die *Moriae Encomium id est Stultitiae Laus* (1511), welches gewissermaßen zu einer Art Handbuch reformatorischer Bildgegnerschaft avancierte, sowie die Vorrede zu seiner ersten Ausgabe des Neuen Testaments von 1516. Der folgenden, unweigerlich summarischen Zusammenfassung des erasmischen Reformansatzes liegt die klare Übersicht der abendländischen Bildkritik von HELMUT FELD, 1990, 110-117.

³⁰ *Enchiridion militis christiani*, Canon V (LB V, 30 BC). - H. FELD, 1990, 110.

³¹ *Enchiridion* LB V, 38/39: *Dennuo pullulascere, a corpore ad spiritum, a mundo visibili ad invisibilem, a littera ad mysterium, a sensibilibus ad intelligibilia, a compositis ad simplicia temet ipsum quasi gradibus quibusdam scalae Jacob erige.*

³² *Moriae Encomium id est Stultitiae Laus*, ed. CLARENCE H. MILLER (Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami IV/3, Amsterdam-Oxford 1979), 152, 439: *Adorabant quidem illi, nihil aliud sequentes quam illud evangelicum „spiritus est deus, et eos qui adorant eum, in spiritu et veritate oportet adorare“. Verum haud apparet eis tum fuisse revelatum una eademque adorazione adorandam imagunculam carbone deliniatam in pariete et Christum ipsum, si modo duobus sit porrectis digitis, intonsa coma et in umbone qui adhaeret occipitio, treis habeat notas.*

³³ H. FELD, 1990, 113: *Ligneam aut saxeam statuam, amore Christi, gemmis auroque decoramus. Quin haec potius auro gemmisque et si quid his preciosius insigniuntur, que tanto praesentius Christum nobis referunt, quam illa imaguncula? Siquidem illa, quid aliud quam corporis figuram exprimit? Si tamen illius quicquam exprimit, at haec tibi sacrasanctae mentis illius vivam referunt imaginem ipsumque Christum loquentem, sanantem, orientem, resurgentem, denique totum ita praesentem reddunt, ut minus visurus sis, si coram oculis conspicias.*

³⁴ ERWIN PANOFSKY, 1969, 204: „Like most northern humanists Erasmus was primarily interested in the written word and only secondarily in the world accessible to the eye“.

³⁵ Vgl. I. KÄHLER, 1981. Kählers Kronzeuge für das Vordringen der Reformation vor deren ereignisgeschichtlichem Ausbruch ist Erasmus.

fundamentaleren Bildkritik des Erasmus nicht ableitbar, in dessen Augen schließlich ein jedes Bild, ganz gleich ob gemalt oder geschnitzt, gefaßt oder ungefaßt, idolisierend oder korrekt verehrt, ein untaugliches Glaubenssurrogat darstellt³⁶.

Wie gezeigt werden konnte, ist die Bildkritik eines Karlstadt, aber auch die eines Bucer, Zwingli oder Hätzer keineswegs originär reformatorisch. Gerade weil dies so ist, stellt sich die Frage, wie es dazu kommen konnte, daß ein bereits weit zurückreichender theologischer Diskurs in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts schlagartig und in geradezu eruptiver Weise virulent werden konnte. Das tumultuarische oder obrigkeitlich gesteuerte Entfernen der Kirchengeschmücker in zahlreichen Städten sowohl Ober- als auch Niederdeutschlands zeigt an, daß die Kongruenz zwischen theoretischer Debatte und ereignisgeschichtlichem Verlauf, welche man so lange vermißte, auf einmal vorhanden ist³⁷. Es ist hier nicht der Ort, die Ursachen dieses revolutionären Umschlags zu benennen. Unstrittig ist, daß der Glaubensstreit auch ein Streit um Leser und nicht zuletzt Auflagen war³⁸. Die reformatorische Bildkritik, die den Prozeß mit einer Flut von Flugschriften für oder wider Bilder - und Heiligenkult initiiert und begleitet, fällt in eine Zeit, in der sich eine publizistische Öffentlichkeit zu formieren beginnt. „Karlstads Text wird in einer Boomphase der Flugschriftenproduktion (1518-23) gedruckt, deren Auflagezahlen während des gesamten 16. Jahrhunderts nicht mehr erreicht werden. Wittenberg zählt neben Augsburg, Erfurt und Nürnberg zu den führenden städtischen Druckzentren, und Karlstads Schriften nach denen Luthers, Johann Eberlins und denjenigen des Urbanus Rhegius zu den häufigst genannten“³⁹. Auf der anderen Seite gab es Anlaß zur Bildkritik wie nie zuvor. Wohl nie wieder, nicht einmal im Barock, sollte in den Kirchen eine solche Fülle an Ausstattungsgegenständen, Altar- und Andachtsbildern zusammenkommen. Die ungeheure Wucht, mit der die Kritik einschlug, wird ja erst dann begreiflich, wenn man sich vor Augen führt, daß sie gegen keine quantité négligeable anging, sondern einen massenhaften Mißstand aufdeckte, den ein bis dahin nicht gekanntes Ausmaß der Bildproduktion in ihren Augen darstellte.

Vor diesem Hintergrund wäre es theoretisch vorstellbar, daß einzelne Auftraggeber oder Künstler auf diese bilderfeindliche Stimmung in Form eines Fassungsverzichts ihrer Schnitzaltäre reagiert hätten. Für eine solche Annahme ließe sich immerhin anführen, daß die überwiegende Anzahl der ungefaßten Denkmäler, 25 von 37, in den prekären Zeitraum um bzw. nach 1520 fällt⁴⁰. Der Wahrscheinlichkeitsgrad dieser Hypothese ist dennoch

³⁶ In diesem Sinne aber u. a. J. ROSENFELD, 1990, 114, 133.

³⁷ N. SCHNITZLER, 1996, 31. Ders., 145ff., listet die ikonoklastischen Aktionen der 20er Jahre auf.

³⁸ Von Interesse ist in diesem Zusammenhang ein Ausspruch von Mathis Zell von Kaysersberg, dem ersten Straßburger Reformator, dem 1523 der Prozeß wegen Ketzerei gemacht wurde: *Ich acht, daß der barmhertzig gott sie [die Kunst des Buchdrucks, d. Verf.] so lang dahinden behalten und sie erst zu diesen letzten zeiten in teutschen landen hab lassen erfinden, daß sie der boßheit, so sie uffs höchste käme, begegnen könne*, THEODOR RENAUD, Des ersten Straßburger Reformators Mathis Zell von Kaysersberg Verantwortung gegen die Anklage auf Ketzerei 1523. Straßburg 1908, 27ff.

³⁹ N. SCHNITZLER, 1996, 33. - Einschlägig hierzu MARK U. EDWARDS, 1994. - M GIESECKE, 1991. - H.-J. KÖHLER (Hg.), 1980.

⁴⁰ Es sind dies folgende Altarwerke: Kaysersberg, Hochaltarretabel (nach 1518); Wettringen, Hochaltarretabel (um 1520); Geislingen, Sebastiansretabel (um 1518-20); Winnenden, Hochaltarretabel (dat. 1520); Kalkar, Sieben-Schmerzen-Retabel (1518-1521); Bordesholm, Hochaltarretabel (dat. 1521); Alpirsbach, Hochaltarretabel (?) (um 1515-1525); Niederrotweil, Hochaltarretabel (um 1522 ?); Bamberg (ehem. Nürnberger Karmelitenkloster), Hochaltarretabel (1520-23); Besigheim, Hochaltarretabel (um 1520-25); Freiburg, Schutzmantelmadonnenretabel (1521-24); Prag, Johannisretabel (um 1525); Schwaigern, Märtyrerretabel (um 1525); Schwaigern, Crispinus- und Eligiusretabel (um 1525); Schwäbisch Hall, Pfingstretabel (um 1525); Rötha, Hochaltarretabel (um 1525); Mauer b. Melk, Hochaltarretabel (um 1525); ehem. Zwettl (Adamsthal), Hochaltarretabel (um 1525); Bergheim/ Elsaß (Colmar, Unterlinden-Museum), Marienretabel (um 1525); ehem. Eckernförde (Goschofkapelle, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf), Sippenretabel (um 1525-30); Breisach, Hochaltarretabel (1523-26); Rostock, Cosmas- und Damianretabel (um 1530); Xanten, Marienaltar (um 1530-1540); Kalkar, Dreifaltigkeitsretabel (um 1535-40); Kalkar, Johannesretabel (1541-43). - Aus den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jhs. stammen 10 Altarwerke: Öhringen, Hochaltarretabel (um 1500); Kalkar, Annenretabel (um 1500); Rothenburg o.d.T., Heilig-Blut-Retabel (1505); Kalkar, Marienretabel (1506-1508); Kalkar, Hochaltarretabel (1488-1509); Bieselbach, Sippenretabel (1510), Detwang, Passionsretabel (um 1510); Creglingen, Marienretabel (um 1510); Osnabrück (St. Johannis),

denkbar niedrig. Die radikale Bildkritik, nicht allein vom Schlege Karlstadts, gab sich mit solch subtilen Unterschieden wie gefaßter oder ungefaßter Skulptur längst nicht mehr zufrieden: *Wa bilder sitzen/ da kan got nit sein*⁴¹. Längst wurde nicht mehr über die Art und Weise des Dargestellten gestritten. Das Bild als solches stand zur Disposition. Bei derart polarisierten Positionen gab es nur mehr ein 'Dafür' oder 'Dagegen'. Davon einmal abgesehen stand zum fraglichen Zeitpunkt längst eine Reihe von ungefaßten Retabeln auf den Altären, beispielsweise das Lorcher Hochaltarretabel (1489), das Heilbronner Hochaltarretabel (1498), das Kalkarer Hochaltarretabel (1488-1509), das Rothenburger Heilig-Blut-Retabel (1505) und das Creglinger Marienretabel (um 1510). Zumindest diese ungefaßten Altarwerke müßten demnach einen Reflex auf vorreformatorische Bildkritik darstellen. Sie hätten wie eine Art Lackmuspapier die heraufziehende Katastrophe zum Teil weit vor deren ereignisgeschichtlichem Ausbruch indiziert.

Will man die Bildkrise vor 1520 ansetzen, knüpft sich daran prinzipiell die Frage, wie wirkmächtig die Bildkritik im Vorfeld der Reformation bereits war und worin sich die postulierte Bildkrise, abgesehen vom Fassungsverzicht an Schnitzretabeln, überdies noch manifestiert. Zuverlässiger Parameter einer jeden Krise ist die Regression. Im Schwund, ganz gleich in welcher Form, offenbart sie sich. Im Falle der reformatorischen Bildkrise wäre es die Bildbeseitigung, im Falle der vorreformatorischen zunächst nur der Verlust an Legitimität, die Infragestellung des Kultbildes in seiner tradierten, d.h. polychromierten Form. Die Plattform, auf der das Altarbild steht, soll der Erosion ausgesetzt gewesen sein. Doch wer die Schäden vermessen will, wird enttäuscht:

In Sachsen beläuft sich die Zahl der erfaßten Altarretabel auf insgesamt 267 Denkmäler. Davon stammen 252 aus dem Zeitraum um bzw. nach 1480. Von diesen entfallen ca. 28 auf die Jahre 1480-1499, ca. 81 auf die Jahre 1500-1509, ca. 104 auf 1510-1519 und ca. 39 auf den Zeitraum von 1520 bis 1525. Nach Mitte der 20er Jahre kommt die Retabelproduktion zum Erliegen⁴². Vergleichbar dramatisch bricht auch in Schwaben, Franken, Kärnten oder Pommern die Altarproduktion an ihrem Kulminationspunkt, zwischen 1520 und 1530, ein⁴³. Statistisch, wenigstens rein quantitativ, läßt sich die 'Krise des spätmittelalterlichen Kultbildes', regional verschoben, nicht vor 1520 ansetzen.

Man mag zugunsten der in Rede stehenden Hypothese einräumen, daß die Infragestellung des althergebrachten Altarbildes nicht zwangsläufig quantitativ, sondern allein qualitativ, eben in Gestalt des Fassungsverzichts, wirksam geworden sein könnte. Vorausgesetzt, diese Einschätzung träfe zu, fragt sich natürlich, welche bildreformerischen Forderungen die ungefaßten Retabel denn eigentlich einlösten.

Zunächst verstießen ja auch sie grundsätzlich gegen das Bilderverbot im Dekalog. Dem sozialen Argument, durch die Retabelstiftung entzögen die „toten Bilder“ den „lebendigen Bildern“ Gottes die geschuldete karitative Zuwendung, wie Karlstadt es formuliert hat, kommen die ungefaßten Altarwerke insoweit entgegen, als sie mit dem Wegfall der verschwenderischen Polychromierung und Vergoldung auf den Mehrteil der bei der Produktion eines Retabels anfallenden Kosten verzichteten. Doch müssen allein die erheblichen finanziellen Aufwendungen, die nötig waren, um bis zu 12m hohe Hochaltarretabel (Bordesholm) aufzustellen, als nicht hinnehmbare Provokation

Hochaltarretabel (1512); Bücken, Hochaltarretabel (um 1515). - Allein zwei Retabel entstanden vor 1500: Lorch, Hochaltarretabel (1489); Heilbronn, Hochaltarretabel (1498).

41 A. LAUBE I, 112.

42 Die Zahlen beruhen auf dem Katalog sächsischer Altarretabel bei I. SANDNER, 1993, 336-366. Erfasst wurden alle Altarwerke im ehemaligen Königreich Sachsen. Kriegsverluste (36) wurden nicht berücksichtigt. - Vgl. hierzu weiter unten 179.

43 Einen Gesamtüberblick bietet das Material von über 2000 Retabeln, welches ERNST FRANZ AUGUST MÜNZENBERGER zusammengetragen hat, ders., 1885f. - Zu einzelnen Kunstlandschaften s. MARIE SCHÜTTE, 1907. - ERNST SCHNEIDER, 1911. - ERICH EGG, 1985. - OTTO DEMUS, 1991.

ausgereicht haben. Von dem Vorwurf einer allzu lasziven Darstellungsweise der Heiligen sind auch die holzsichtigen Altaraufsätze nicht ganz freizusprechen. Zwar enthalten sie sich der veristischen Inkarnatfassungen, doch in Habitus und Gewandung folgen sie der überlieferten ikonographischen Tradition. Dieser gemäß werden die Hll. Katharina, Agnes, Barbara oder Margaretha, wie Geiler von Kaysersberg vorwurfsvoll bemerkt, in zeitgenössisch reicher Gewandung, teilweise bekrönt (Märtyrerkrone), dargestellt, wie dies ihrer vornehmen Abkunft nach angenommen werden durfte. Die Hl. Maria Magdalena erscheint in Arnt van Trichts Dreifaltigkeitsretabel entsprechend ihrer Ikonographie in prächtigen Gewändern, lediglich ungefaßt⁴⁴. Ob die ungefaßte Skulptur dazu angetan war, möglicher Idolatrie dadurch vorzubeugen, daß sie sich der Perfektionierung der illusionistischen Heiligendarstellung in Gestalt einer Polychromierung bewußt enthielt, kann nur vermutet werden. Die Form als solche läßt ja nichts unversucht, um das Abgebildete so realistisch wie möglich zu inszenieren. Warum dem Fassungsverzicht ein bewußter Entfremdungseffekt zugrunde liegen soll⁴⁵, wo ansonsten die Kunst der Dürerzeit von einer in allen Gattungen spürbaren Tendenz zu mehr Illusionismus gekennzeichnet ist, wird nicht deutlich.

Nicht besser ist es um die postulierte „protoreformatorische“ Hinwendung zur Passion bestellt. Diese findet sich auch an ungefaßten Altarwerken dargestellt, nur - wie im Falle gefaßter Retabel nicht anders - selten im Schrein. Lediglich acht von insgesamt 37 erfaßten ungefaßten Hochaltaraufsätzen schildern ausschließlich die Passion Christi in ihrem Zentrum⁴⁶. Diese Wahl ist in Rothenburg o.d.T. und Kaysersberg nicht auf einen reformerischen Impuls zurückzuführen, sondern auf die Notwendigkeit, Reliquienschatz bzw. Kirchen- und Altarpatrozinium angemessen Geltung zu verschaffen⁴⁷. Das Erstaunliche ist, daß die Streuung der Bildthemen sich in nichts von dem unterscheidet, was man von den gefaßten Altaraufsätzen her gewohnt ist. Die zeittypische Dominanz der Marienfrömmigkeit ist auch bei ungefaßten Altaraufsätzen zu beobachten. So begegnen im Schrein von 20 der insgesamt 37 Retabel Mariendarstellungen. Sie schlüsseln sich auf in sechs Marienzyklen, wobei christologischer und mariologischer Zyklus miteinander verwoben sein können⁴⁸, in fünf Marienkrönungsdarstellungen, in einem Fall mit der Elevatio Mariens kombiniert⁴⁹, ferner in sechs Madonnenbilder und schließlich in eine Schutzmantelmadonnen-Darstellung sowie einem Annenretabel und zwei Sippenaltären mit jeweils einer Anna-Selbdritt-Gruppe im Schrein⁵⁰. Ansonsten stehen dieselben, im reformatorischen Verständnis anstößigen Heiligen im Altarschrein, und man konstatiert verwundert, daß der eigentliche Kritikpunkt, die Heiligen- und Reliquienkritik, an den ungefaßten Altarwerken spurlos vorübergeht. In Breisach, Rothenburg o.d.T. und

⁴⁴ H. P. HILGER, 1990, 166-173.

⁴⁵ J. ROSENFELD, 1990, 133.

⁴⁶ Kalkar (Hochaltarretabel); Detwang (Kreuzigungsretabel); Rothenburg (Heilig-Blut-Altar); Wettringen (Hochaltarretabel); Bordesholm (Hochaltarretabel); Kaysersberg (Hochaltarretabel); Bücken (Hochaltarretabel); Osnabrück, St. Johann (Hochaltarretabel).

⁴⁷ In Rothenburg stand eine eucharistische, auf dem Korporale zu Heilig-Blut transsubstantiierte Hostie im Mittelpunkt des dortigen Reliquienschatzes. In der Heilig-Kreuz-Kirche zu Kaysersberg brachte das Hochaltarretabel nämlich Patrozinium zur Anschauung.

⁴⁸ Creglingen (Marienaltar); Kalkar (Sieben-Schmerzen-Altar); Kalkar (Sieben-Freuden-Altar); Bergheim (Marienaltar); Xanten (Marienaltar); Bamberg (sog. Bamberger Altar) - Eine Verschränkung des mariologischen Erzählstranges mit einem christologischen begegnet sowohl am Kalkarer Sieben-Schmerzen-Altar als auch am sog. Bamberger Altar.

⁴⁹ Die Hochaltaraufsätze von Alpirsbach, Niederrottweil, Breisach und Rötha zeigen Marienkrönungen in ihrem Schrein. Eine Kombination dieses Themas mit der Elevatio Mariens findet sich im Schrein des ehem. Hochaltarretabels von Zwettl (Adamsthal).

⁵⁰ In Lorch, Heilbronn, Geislingen, Moosburg, Öhringen und Mauer finden sich Madonnendarstellungen im Schrein. Die Schutzmantelmadonna ist das Thema eines entsprechenden Retabels von Hans Sixt von Staufen in der Lochererkapelle des Freiburger Münsters. Die Elevatio ist in Riemenschneiders Creglinger Retabel ansichtig. Das Annenretabel sowie die beiden Sippenaltäre befinden sich in Kalkar, Bieselbach und im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloß Gottorf (sog. Goschofaltar).

Creglingen standen z. T. bedeutende Reliquienschatze im Zentrum einer Wallfahrt. Setzt dies bereits ein ungebrochenes Frömmigkeitsverständnis voraus, so wird dies durch die Altarprogramme zusätzlich unterstrichen. Wie alle Altäre verfügten auch diejenigen über Reliquien, über welchen sich ungefaßte Retabel erhoben. Den Retabeln fiel die Aufgabe zu, diese kunstvoll zu inszenieren. Auf bemerkenswerte Weise wurde dies in Babenhausen, der Grablege der Grafen von Hanau-Lichtenberg, verwirklicht: Das dortige Hochaltarretabel weist Schreinflügel auf, die horizontal in zwei Register geteilt sind. Im unteren sind die Hll. Sebastian, Stephan, Anna und Margaretha als reliefierte Reliquienbüsten gestaltet, die in ihrer Brust jeweils ein Reliquiendepositum aufweisen.

Abb. 3

Mit Blick auf den Bordesholmer Altar hat Ingeborg Kähler eine bildreformerische Absicht anhand eines ikonographischen Programms nachzuweisen versucht⁵¹. Ihr „Deutungsansatz, der die Altarstiftung in einen politischen Zusammenhang stellt und als Bindeglied zwischen Reformorden und weltlichem Stifter die sozialetischen Schriften des von der *Devotio moderna* geprägten Humanisten Erasmus von Rotterdam als literarische Quelle für das Predellenprogramm heranzieht, ist umstritten geblieben“, wie die Verfasserin selber eingesteht⁵². Das gilt zumal für die Auffassung, der Bordesholmer Passionsaltar sei aufgrund seiner Ikonographie und seines Fassungsverzichts bildgewordener Ausdruck jener Reformgedanken, wie sie unter dem Eindruck der aus dem Holländischen stammenden Windesheimer Reformbewegung vom Bordesholmer Augustiner-Chorherrenstift vertreten wurden: Fassungsverzicht also als Ausfluß des von der *Devotio moderna* wiederbelebten Armutsideals!?

Das ikonographische Programm des Bordesholmer Altars, ein 16-szeniger Passionszyklus, ist zwar bemerkenswert, aber fest in der Tradition norddeutscher Passionsretabel verankert und kompositionell von Dürers ‘Kleiner Holzschnittpassion’ abhängig. Ungewöhnlich hingegen ist die sog. Agapedarstellung, die zusammen mit der Darstellung des ‘Letzten Abendmahls’ und seinen Präfigurationen, einem Passamahl und einer Darstellung von ‘Abraham mit Melchisedek’, in der Predella zu sehen ist⁵³. Kähler begreift das sog. ‘Liebesmahl’ als Schlüsselszene. „Herzog Friedrich, dessen Bildnis nach (ihrer, d. Verf.) Deutung nicht nur im Liebesmahl, sondern auch in der alttestamentlichen Abendmahlspräfiguration der Begegnung Abrahams mit Melchisedek auftaucht, suchte in der Selbstdarstellung als friedliebender Fürst und ‘christlicher Ritter’ eine politisch-religiöse Orientierung im erasmischen Reformkatholizismus, bevor er später zum Protestantismus übertrat“⁵⁴. Anders als in der Konkurrenzstiftung Christians II. in Odense werde in der Bordesholmer Altarpredella die Stifterikonographie eingebunden in ein abendmahlstypologisches Programm, das Macht und Herrschaft grundsätzlich hinterfrage⁵⁵.

Abb. 4

Kählers Überlegungen im einzelnen zu entkräften, liefe darauf hinaus, eine Monographie zu verfassen. Wir möchten uns daher auf Grundsätzliches beschränken und

51 I. KÄHLER, 1981. Vgl. dazu J. ROSENFELD, 1990, 127-132.

52 I. KÄHLER, 1996, 31f. - Vgl. die kritisch eingestellte Rezension von H. APPUHN, Bemerkungen zu Ingeborg Kähler: Der Bordesholmer Altar. In: Nordelbingen 51, 1982, 29-37.

53 Kein Liebesmahl, wohl aber die Darstellung eines Abendmahls und seiner Präfigurationen ist an einem Altar in der Staatsgalerie Füssen zu sehen, GISELA GOLDBERG, Staatsgalerie Füssen. München/ Zürich 1987 Nrr. 29, 30 und 31. Die fünf Tafeln zeigen die Einsetzung des Heiligen Abendmahls durch Christus, die Mannalese, die Feier der Heiligen Eucharistie sowie die Begegnung Abrahams mit Melchisedek und das Passamahl (letztere nicht in Füssen). Sie sollen vom Fronleichnamaltar des Augustiner-Chorherrenstifts zu Wengen bei Ulm stammen und werden der Werkstatt des Bartholomäus Zeitblom (1510/20) zugeschrieben.

54 I. KÄHLER, 1996, 43. - Es sei nur am Rande bemerkt, daß eine Ähnlichkeit des angeblichen Stifterbildnisses Herzog Friedrichs im Liebesmahl mit jenem Portrait der Liegefigur auf der Grabtumba in Bordesholm in unseren Augen nicht vorliegt. Anders verhält es sich mit jener Figur mit Seemannsbart, die auf der Begegnung Abrahams mit Melchisedek zu sehen ist. Hier könnte tatsächlich ein Kryptoportrait vorliegen.

55 Ebd., 42.

darauf hinweisen, daß es mehr als problematisch ist, eine von 20 Darstellungen, deren 'Reformgehalt' in unseren Augen alles andere als erwiesen ist, aus dem Altarprogramm zu isolieren und als Interpretationsmuster den übrigen Szenen überzuwerfen. Wer Vordergründiges allzu hintergründig erklärt, läuft Gefahr, „daß auch das Prosaische zu einer Art Ideengeschichte wird, Gegenstand der Spekulation dort, wo sich ein eigenes und wichtiges Gebiet erschließen ließe“⁵⁶.

Der Chor zu Bordesholm sollte als Grablege des Hauses Gottorf fungieren. Und bei der landesherrlichen Entscheidung zugunsten Bordesholms mag neben der strengen Observanz der Windesheimer, die wirksames Totengedächtnis verhielt, auch die Überlegung eine Rolle gespielt haben, die landesherrliche Grablege unter den Schutz des Landespatrons, des Hl. Vizelin, zu stellen. Aus der Zurückdrängung von Heiligendarstellungen, die ausschließlich als kleine Konsolfigurinen im Rahmenwerk erscheinen, eine grundsätzlich andere, ganz auf die Passion Christi und damit die Reformation ausgerichtete Theologie abzuleiten, wie dies Horst Appuhn tat, läßt außer acht, daß die Ortswahl für die Grablege in unmittelbarer Nachbarschaft zum Landespatron und seinem Altar ein ungebrochen mittelalterliches Heiligenverständnis voraussetzt⁵⁷. In ihm kommt das Verlangen zum Ausdruck, direkt am Altar als dem Ort begraben zu liegen, an welchem die Heiligen laut Johannes-Apokalypse (Offb. 6, 9) dereinst erweckt werden.

Im Ergebnis gewinnt man den Eindruck, es im Falle der ungefaßten Altarretabel mit einer Bildreform zu tun zu haben, deren reformerisches Potential sich mit dem Wegfall der Fassung bereits erschöpft hat. Weder inhaltlich noch formal ist ein Wandel festzustellen. Alle hier erfaßten holzsichtigen Altarwerke halten am überkommenen Retabeltypus, dem Flügelaltar, fest. Und es wird im Folgenden noch gezeigt werden können, daß die ungefaßten Retabel in selbstverständlicher Weise gewandelt wurden wie die gefaßten auch. Ein Funktionswandel oder ein Wechsel der Liturgie hat anscheinend nicht stattgefunden. Die so häufig diagnostizierte Krise des Wandelaltars, der nicht mehr gewandelt wurde - sie hat es wohl nie gegeben.

Von einer dichter werdenden Bildkritik der Vorreformationszeit automatisch auf eine Legitimationskrise des Schnitzretabels zu schließen, vernachlässigt die Allgegenwart der Altarbilder. Es ist nur zu natürlich, daß mit der Massenhaftigkeit der Altarbilder in jener Zeit auch die Zahl ihrer Kritiker anstieg. Ob die Kritik jene erreichte, die es anging, die Stifter nämlich, erscheint zweifelhaft. Prosopographisch oder auf andere Weise zwingend konnte ein solcher Zusammenhang wenigstens noch nicht hergestellt werden⁵⁸. Es wäre nicht das einzige Mal, daß Gelehrte sich gegen einen materialistisch eingestellten Zeitgeist empören, und daß ihr Konzert gegen Ende des Mittelalters anschwellt, ließe sich auf neue Medien wie Flugschriften zurückführen und darauf, daß man sie im allgemeinen überhörte⁵⁹. Ein geläutertes Reformbild steht mit den ungefaßten Schnitzaltären jedenfalls nicht vor Augen.

Albrecht Dürer, Tilman Riemenschneider oder Veit Stoß waren als Künstler in vielerlei Hinsicht Kinder ihrer Zeit. Indes, deren Seismographen, welche die 'unheilvollen

⁵⁶ W. HILDESHEIMER, Marbot - Eine Biographie. Frankfurt a. M. 1981 (1996), 24.

⁵⁷ H. APPUHN, 1983, 33, glaubt ungeachtet der kompositionellen Entsprechung zum letzten Abendmahl, daß die zwei auf dem Tisch befindlichen Kelche einen Hinweis auf Luthers Abendmahlslehre enthalten, nämlich auf ein Abendmahl in beiderlei Gestalt.

⁵⁸ J. ROSENFELD, 1990, 128 Anm. 386.

⁵⁹ Erhellend Johann Böschensteins Tanztraktat von 1533. Die einzige Form von Resonanz, die Böschenstein auf seinen tanzkritischen Traktat erhielt, war anscheinend öffentliches Gespött, was ihn freilich nicht davon abhielt, seinen missionarischen Eifer mit einer zweiten Auflage zu befriedigen, GEORG HABENICHT/ VERONIKA MOLNAR, Das Tanzbüchlein des Johann Böschenstein. In: „Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel“. Augsburgs Patrizier und ihre Feste zwischen Mittelalter und Neuzeit. Hrsg. v. PIA MARIA GRÜBER. Ausstellungskatalog. Augsburg 1994, München 1994, 80-82.

Spannungen' in ihrem Werk sensibel aufzeichneten, waren sie nicht⁶⁰. Davon abgesehen erinnert der Ansatz von der ‚Krise des Kultbildes‘ an jene Zeiten, da die Geschichtswissenschaft sich darum bemühte, die Gewitterschwüle der Vorreformation durch einen eindrucksvollen Katalog der ‚Mißstände‘ nachdrücklich wiederzugeben. Längst ist man jedoch dazu übergegangen, in einem solchen Ansatz lediglich ein Fortschreiben reformatorischer Polemik zu erblicken⁶¹. Die Reformation kam als Umschlag sicherlich genauso überraschend wie der Fall der Berliner Mauer für uns heute. Das Muster ihrer Beschreibung ließe sich paradigmatisch mit dem Ausbreiten von Wallfahrten fassen, als einer von tiefer Heilssehnsucht getragenen ‚Psychose‘. Wir werden darauf in anderem Zusammenhang noch zu sprechen kommen.

⁶⁰ OTTO BENESCH, 1966, 20, behauptet dies für die Person Albrecht Dürers.

⁶¹ H. BOOCKMANN, Das 15. Jahrhundert und die Reformation. In: Ders. (Hg.), Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, III, 206. Göttingen 1994, 9-25.

DIE ÄSTHETISCH ARGUMENTIERENDE RICHTUNG

Lasierende Oberflächentönung

Als die Holzoberfläche der geschnitzten Teile des ungefaßten Rothenburger Heilig-Blut-Altars einer eingehenden, sich naturwissenschaftlicher Methoden bedienenden Untersuchung unterzogen wurde, stieß man auf einen interessanten Befund: Das gesamte Retabel war mit einer farbigen Lasur überzogen worden - einer aus Eiweiß und Ölen zusammengesetzten Emulsion, welcher Ocker-, Schwarz-, Gips- und Bleiweißpigmente beigegeben waren. Dieser Überzug, der mitunter schichtbildende Stärke besitzt, muß unmittelbar im Anschluß an die Schnitzarbeit aufgetragen worden sein, da weder nachträgliche Ausbesserungen der Oberfläche noch Staubablagerungen unter der Lasur beobachtet wurden. Unter erwähntem Film lag als einzige zusätzliche Akzentuierung eine färbende, d.h. ungrundierte Bemalung von Augen und Lippen, wie sie ungefaßten Bildwerken häufig eigen ist⁶².

Abb. 5, 6

Der für das Heilig-Blut-Retabel gemachte Befund stellte sich auch bei der kunsttechnologischen Untersuchung anderer Altaraufsätze Tilman Riemenschneiders ein⁶³. So im Falle der erhaltenen Bildwerke vom Münnerstädter Hochaltar, die im Rahmen des Riemenschneider-Projektes Gegenstand einer eingehenden technologischen Bestandsaufnahme und Restaurierung waren. In Münnerstadt ist die pigmentierte, im Ergebnis honigfarbene Lasur tief in das Holz der Bildwerke eingedrungen, so daß sie kaum schichtbildende Stärke besitzt. Als Bindemittel wurden auch hier Leim und Öl nachgewiesen, denen Eisenoxyde, Schwarz und Bleiweiß beigemischt waren. Augensterne und Lippen weisen die üblichen Tönungen auf⁶⁴.

Nachhaltig auf den Verlauf der Forschungsdebatte „zur Oberflächengestalt der sog. ungefaßten spätgotischen Holzplastik“ sollten sich die Schlußfolgerungen auswirken, die Johannes Taubert aus diesen kunsttechnologisch gewonnenen Erkenntnissen zog⁶⁵. Taubert, der sich dem Forschungsgegenstand in doppelter Eigenschaft - sowohl als Kunsthistoriker wie auch als Restaurator - zu nähern vermochte, erblickte in den färbenden Lasuren eine künstlerische Setzung Riemenschneiders, die erfolgt sei, um die Materialunterschiede zwischen dem Lindenholz, aus dem die Figuren geschnitzt sind, und dem Fichtenholz, aus dem die Retabelarchitektur gearbeitet ist, auszugleichen, insbesondere die papierene Weiße des frischen Lindenholzes, die während des Schnitzvorgangs hervortritt, zu dämpfen⁶⁶.

Dem Urteil Tauberts, die Lasuren indizierten einen vom Künstler beabsichtigten Fassungsverzicht, schlossen sich bezüglich der Münnerstädter Bildwerke Hartmut Krohm und Eike Oellermann an. Beide bewerteten den Überzug aufgrund der beigemischten

⁶² Die Untersuchung des Rothenburger Heilig-Blut-Altars nahm Restaurator E. OELLERMANN vor, ders., 1965/66, 75.

⁶³ So im Falle des Detwanger Retabels, ebd. 81, des Münnerstädter Hochaltars und des Wiblinger Zwölf-Boten-Altars, H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1980, 68. Vgl. E. OELLERMANN 1965/ 66, 82-84. - Einzige Ausnahme aus der Gruppe der ungefaßten Altarretabel von Tilman Riemenschneider, an dem eine solche Lasur nicht nachgewiesen werden konnte, scheint das Creglinger Marienretabel zu sein. H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1980, 68, vermuten, daß die Lasur beim Einsatz aggressiver Lösungsmittel sowie beim Bleichen des heute fast weißen Lindenholzes verlorengegangen, was überrascht, da doch die fraglichen Lasuren - wie in den zuvor genannten Fällen auch - nach Art einer Tränke tief ins Holz einzusinken pflegten, so daß sie wie in Münnerstadt selbst mehrmaliges Ablagen überstanden. - Eine getönte Lasur konnte auch für das Kalkarer Annenretabel nachgewiesen werden, CHRISTA SCHULZE-SENGER, 1992, 23-36, 34ff.

⁶⁴ H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1980, 68.

⁶⁵ So der Titel von TAUBERTS Untersuchung, ders., 1967, 119-139.

⁶⁶ J. TAUBERT, ebd. 125, spricht von Indizienbeweis. Zum Materialton des Lindenholzes liest man ebd.: „Zum anderen hatte diese farbige Lasur sicher die Aufgabe, die scharfe Helligkeit des Lindenholzes zu dämpfen, das in frisch geschnittenem Zustand von fast papierener Weiße ist“.

Pigmente als „Erstbemalung“, die, wenn auch nicht mehrfarbig, auf jeden Fall im Sinne einer Fassung aufgetragen worden sei⁶⁷.

Die Forschung unternahm, diesen einmal eingeschlagenen Weg folgerichtig fortsetzend, einige definitorische Anstrengungen, um die neugemachte Entdeckung terminologisch angemessen zu erfassen, ohne den in ihren Augen hinfällig gewordenen Begriff „ungefaßt“ verwenden zu müssen. Wiederum war es Taubert, der auf der Grundlage der festgestellten Lasuren an den Riemenschneider-Altären den bis dahin gebräuchlichen Terminus „ungefaßt“ mit der Begründung verwarf, mit ihm assoziiere sich ein Unbearbeitetsein des Holzes. Da Taubert bei seiner Oberflächenanalyse den Nachweis antrat, daß davon keine Rede sein kann, sondern vielmehr eine Färbung stattgefunden hatte, wollte er den Begriff nur noch auf abgelaugte Bildwerke angewendet wissen⁶⁸. Die von ihm auch als „holzfarben“ bezeichnete ungefaßte Skulptur kategorisierte er präzisierender in eine „nicht polychromierte“, eine „halbgefaßte“ und eine „partiell bemalte holzfarbene“ Gruppe. Unterscheidungskriterium war der jeweils zunehmende Grad an ungründeter Bemalung. Diese Begriffserweiterung ist in der Folgezeit durch neue Termini wie „monochrome Fassung“, „Teilfassung“, „dominierende Monochromie“, „partielle bzw. punktuelle Polychromie“ oder „Holzsichtigkeit“ ergänzt worden⁶⁹.

Vorliegende Untersuchung begegnet diesem Arsenal zur Verfügung stehender Begrifflichkeiten mit einiger Reserve und sieht auch keinerlei Veranlassung, sich an seiner Vermehrung zu beteiligen. Sie spricht aus nachstehenden Gründen weiterhin von ‚ungefaßter‘ bzw. ‚gefaßter‘ Skulptur. ‚Holzsichtigkeit‘ und ‚Polychromie‘ sind ihre modernen Synonyme. Hätten Taubert zum Zeitpunkt seiner Studie bereits die Untersuchungsergebnisse zum sog. Bamberger Altar von Veit Stoß vorgelegen, wäre er wahrscheinlich bei der nach wie vor treffendsten Bezeichnung „ungefaßt“ geblieben. Wie schon am Rothenburger oder Münnerstädter, so zeigt sich auch an diesem Altarwerk ein das gesamte Retabel überziehender durchscheinender Film. Der Überzug wurde leicht pigmentiert, weshalb er goldgelb bis rötlichbraun schimmert. Die Inkarnatpartien weisen an Lippen und Augen die üblichen Tönungen auf. Ferner sind Brauen und Zähne lokalfarbig braun bzw. weiß hervorgehoben. Vereinzelt wurde darüber hinaus noch eine sparsame, ungründete, verschiedenfarbige Bemalung festgestellt. Die Farbakzentuierungen liegen offenbar sämtlich auf erwähntem, auch als Lasur bezeichnetem Überzug⁷⁰. In der Forschung ist dieser Befund je nach Standpunkt als „Teilfassung“, „monochrome Fassung“ oder auch „punktuelle Polychromierung“ bezeichnet worden⁷¹. Im Verständnis des Bildschnitzers wie seines Auftraggebers - Veit

Abb. 7

⁶⁷ H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1980, 69 bzw. 71 mit der Charakterisierung der Tönung als Erstbemalung. Vgl. hierzu E. OELLERMANN, 1966, 78 u. 80.

⁶⁸ J. TAUBERT, 1967, 134. Ihm folgt H. KROHM, 1981, 126: „Ein nichtpolychromierter Altar, oft fälschlich als ‚ungefaßt‘ bezeichnet, sollte also keineswegs als ein im rohen Holz belassenes Werk zur Wirkung gelangen“.

⁶⁹ J. TAUBERT, 1967, 134. - Der Terminus „monochrome Fassung“ geht auf H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1980, 19, zurück. Der Gegenbegriff dazu, welcher eine herkömmliche Fassung bezeichnet, ist „farbige“ bzw. „polychrome Fassung“. Als „Teilfassung“ werden sowohl die aus der Barockzeit stammenden grundiert-bemalten Inkarnate vom Alpirsbacher als auch die ungründeten Bemalungen vom Breisacher Altarwerk gewertet. Die Bezeichnungen „dominierende Monochromie“ oder „partielle bzw. punktuelle Polychromie“ gehen auf J. ROSENFELD, 1990, 12ff. zurück, der damit an die als Begriffserweiterung gelobte Terminologie TAUBERTS anknüpft. Mit dem bewährten Terminus „holzichtig“ wurde die ungefaßte Skulptur Niklaus Weckmanns bezeichnet, H. WESTHOFF, 1993, 135. Einen Abriss der definitorischen Fragen enthält auch B. ROMMÉ, 1997, 97-99.

⁷⁰ E. OELLERMANN, 1976, 175. Festgestellt wurden ferner rot und grün gehaltene Edelsteine an Gürteln, Ketten und Waffen der Heiligen drei Könige in dem entsprechenden Relief, Mattvergoldung der jeweils links sitzenden Rundstäbe der beiden äußeren Reliefs (‘Geburt Mariens’ und ‘Anbetung durch die Heiligen drei Könige’), ebd. 174-176.

⁷¹ E. OELLERMANN, 1976, 173-176. - G. BRÄUTIGAM. In: Veit Stoß in Nürnberg, Nr. 30, 333-350, 333 (urspr. honiggelb monochrom gefaßt). - J. ROSENFELD, 1990, 202 (punktuelle Polychromie).

und Andreas Stoß - handelt es sich dagegen einfach um ein Altarwerk *an* [= ohne] *die* *Verfassung*, wie es hierüber im erhaltenen Werkvertrag heißt⁷².

Aus zeitgenössischer Sicht bezeichnet „ungefaßt“ demnach alles andere als eine roh belassene Holzoberfläche, sondern impliziert im Gegenteil eine Epidermis, die von der Forschung hinsichtlich ihrer geschnittenen Durchbildung und ihrer schimmernden Lasierung zu Recht als schnitzerisch fertiggestellt angesehen wird. Überhaupt erscheint es bedenklich, jene leicht eingefärbten, teilweise noch transparenten Überzüge sowie jene unterschiedlich eingefärbten Akzentuierungen als „Teilfassung“ oder gar „Fassung“ zu qualifizieren, wo doch gerade in den Quellen unter Fassung stets eine reiche Polychromierung und Vergoldung verstanden wird. Dies gilt umso mehr, als damit, entgegen dem feststehenden Quellenbegriff, eine inhaltliche Neuetikettierung seitens der Forschung erfolgt⁷³. Diesbezüglich vermag die zuweilen anzutreffende Kombination des Begriffs mit dem einschränkenden Zusatz „monochrom“ nicht wirklich Abhilfe zu schaffen. Eine Fassung als monochrom zu bezeichnen, läuft auf eine *contradictio in adiecto* hinaus; denn im Falle der Retabelskulptur bezeichnet der Terminus „Fassung“ wie sein allgemein gebräuchliches Synonym „Polychromie“ ausschließlich Vielfarbigkeit⁷⁴. Den erweiterten Fassungs-begriff durch einen erweiterten Polychromiebegriff zu ersetzen, der - wie in unserem Beispiel - am ungefaßten Bamberger und am gefaßten Krakauer Altaraufsatz lediglich unterschiedliche Polychromierungsgrade konstatiert, taugt allenfalls, die prinzipielle Kluft einzuebnen, die zwischen einem lasierten und einem grundierten Farbauftrag grundsätzlich besteht. Gerade die direkte Gegenüberstellung der ungefaßten Erscheinung des sog. Bamberger Altaraufsatzes mit der polychromierten und reich vergoldeten des Krakauer Retabels ist geeignet, sich diesen fundamentalen Unterschied ins Bewußtsein zu rufen. Trotz seiner punktuellen Farbnuancen, wie sie auf Gesichtern und wenigen Accessoires angebracht worden sind, steht der insgesamt holzsichtige Charakter des Bamberger Altars außer Frage⁷⁵. Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß auf Grund des maserungsarmen, in seinem Eigentum hellen Lindenholzes besagte Akzentuierungen ursprünglich kräftiger ausfielen und damit dem damaligen Betrachter eher ins Auge fielen, als sie es infolge des Alterungsprozesses des Holzes heute tun, so bleibt doch festzuhalten, daß jedenfalls jene direkt auf die Holzoberfläche aufgetragenen, diskret getönten Lasuren oder sonstige, punktuelle Farbakzente mit der intensiven Leuchtkraft einer das gesamte Bildwerk vollständig abdeckenden Fassung, die sich auf einer Grundierung aufbaut, nichts gemein haben.

Ungeachtet aller terminologischer Klippen bleibt der interessante kunsttechnologische Befund als solcher bestehen und mit ihm die Frage nach seiner Bewertung. Kommt ihm tatsächlich der hohe ästhetische Stellenwert zu, den Teile der Forschung ihm zugerechnet haben? In diese Richtung geht wenigstens die Auffassung, welche „rein künstlerische

⁷² M. LOBNITZER, 1912, Nr. 132 a), LXI.

⁷³ H. KROHM/E. OELLERMANN, 1980, 69. Beim Mürrenstädter Altar sei der Überzug im Sinne einer „Fassung“ aufgetragen worden. - K. WÖRNER/ A. MARKSCHIES, Diskussionsbericht zu Redebeiträgen zum Phänomen des nichtpolychromierten Flügelretabels, In: H. KROHM/ E. OELLERMANN (Hgg.), 1992, 260: „Oellermann meinte sogar, daß man auch diese Oberflächenbehandlung als Fassung bezeichnen müßte, zumal sie in einigen Fällen färbende Substanzen enthält“. - Zur Verwendung von Quellenbegriffen in der wissenschaftlichen Terminologie s. die wegweisenden Ausführungen von O. BRUNNER, Land und Herrschaft. Grundfragen der territorialen Verfassungsgeschichte Österreichs im Mittelalter. Wien 1939, ⁵1965, 163-164.

⁷⁴ TH. BRACHERT/ F. KOBLER, RDK-Artikel 'Fassung von Bildwerken', Sp. 743: „Die moderne, international übliche Bezeichnung für Fassung ist Polychromie; sie bezeichnet aber nicht allein Fassung von Bildwerken, sondern jede Farbigkeit (...)“. Der Polychromiebegriff ist folglich weiter gefaßt als der Fassungs-begriff. Seine Einbürgerung als Synonym für Fassung kommt nicht von ungefähr, sind doch die Fassungen der spätmittelalterlichen Retabelskulptur grundsätzlich vielfarbig.

⁷⁵ S. hierzu G. HABENICHT, 1997, 502f. - Widersprechen möchten wir der Auffassung, derzufolge die erwähnten marginalen Farbakzentuierungen eine wesentliche Verfeinerung der Oberfläche bewirkt hätten, in deren Ergebnis man entsprechende Bildwerke zweifelsfrei als vollendet ansehen müsse, E. OELLERMANN, 1976, 173f., 176.

Gründe für die abschließende Oberflächenbehandlung mittels einer farbigen Lasur“ vermutet⁷⁶.

Zuallererst liegt es ja nahe, bei derartigen Überzügen schlicht an einen Schutzfilm gegen Staub zu denken⁷⁷. Diesem kam möglicherweise auch ein ästhetisches Gewicht zu, als mit seiner leichten Einfärbung ein gefälliger Ton erzielt werden sollte⁷⁸. Da er aber die Poren des Holzes schloß und die Holzoberfläche auf diese Weise staubdicht versiegelte, dürfte der Grund seines Vorhandenseins vor allem im Zweckdienlichen liegen⁷⁹. Für eine solche, praktische Erwägungen in den Vordergrund stellende Deutung spricht auch der Umstand, daß die originalen Rahmenteile der Altäre mit diesem Film überzogen sind⁸⁰. Entscheidend jedoch ist, daß sich jene Überzüge und Farbakzentuierungen auch unter gefaßten Bildwerken finden⁸¹.

Der heute im Kurpfälzischen Museum Heidelberg befindliche Zwölf-Boten-Altar, dessen Provenienz aus dem mittelfränkischen Windsheim dank einer auf einem der beiden Flügel datierten Notiz von 1617 gesichert ist, war eine lange unbeachtete Zimelie. Aufmerksamkeit wurde ihr erst zuteil, als man 1948 daran ging, das Altarwerk „gründlich restaurieren und von seinem entstellenden Anstrich befreien zu lassen“⁸². Das Resultat zeigt, wie fragwürdig solche Freilegungsmaßnahmen sein können. Die Figuren bieten seit dem Eingriff eine erschreckend zerfressene Holzsubstanz dar, die wohl noch mehr entstellt, als es die neogotische Fassung zuvor tat. Wer wollte, konnte einen Gewinn immerhin darin erblicken, daß sich diese ‘Restaurierungsruine’ fortan in ihrem vermeintlich ‘ursprünglichen’, ehemals holzsichtigen Zustand präsentiert. Entsprechende Farbspuren an Augen und Lippen sowie eine die Bildwerke in Gänze überziehende Tränke scheinen eine solche Einschätzung wenigstens naheulegen⁸³. Sie geht allerdings weit über das hinaus, was sich bezüglich der Genese des Retabels wirklich sagen läßt. Den erhaltenen Archivalien zufolge wurde das Retabel, das aus einer großzügigen Stiftung der Witwe eines vermögenden Windsheimer Tuchhändlers hervorging, zwar von Tilman Riemenschneider 1509 für 70 fl. ohne Fassung geliefert und in der Windsheimer St. Kilianskirche aufgestellt, aber schon 1512 vom ansässigen Maler Jakob Mühlholzer gefaßt. Die Kosten dieser Fassung in Höhe von 100 fl. lassen sich anhand der in den Rechnungen teilweise aufgeführten Ausgabeposten in Umrissen überprüfen. Sie ist aber, abgesehen von Grundierungsresten, die sich bei der Freilegung feststellen ließen, ansonsten völlig verloren⁸⁴.

Abb. 8

-
- ⁷⁶ Vgl. oben, E. OELLERMANN, 1966, 78. - Ders. 1992, 12 vertritt mittlerweile den Standpunkt, daß es sich bei jenen oftmals tief in das Holz eingedrungenen Lasuren um eine Art von Beize gehandelt habe.
- ⁷⁷ Soweit zustimmend J. TAUBERT, 1967, 124.
- ⁷⁸ F. KOBLER, 1982, 203f. wirft die Frage auf, ob die Pigmentspuren nicht aus Verunreinigungen und Farbrückständen der Pinsel herrühren, mit denen die Lasur bzw. Tränkung aufgetragen wurde.
- ⁷⁹ Dies räumte als einen Grund unter mehreren auch J. TAUBERT, 1967, 124 ein. Desgleichen E. OELLERMANN, 1976, 174, der darauf hinweist, daß der von ihm festgestellte Überzug am sog. Bamberger Altarwerk im Ergebnis die Poren des Holzes geschlossen habe.
- ⁸⁰ So im Falle des Bamberger Altars, ebd. 175.
- ⁸¹ Darauf verwies bereits JOCHEN HAAG in: Flügelaltäre des späten Mittelalters, KARIN WÖRNER und ALEXANDER MARKSCHIES, Bericht über die Diskussion zu den Beiträgen zum Phänomen des nichtpolychromierten Flügelretabels. In: H. KROHM/ E. OELLERMANN (Hgg.), 1992, 260f., 260. - THOMAS BRACHERT/ FRIEDRICH KOBLER, RDK- Artikel ‘Fassung von Bildwerken’, Sp. 807, verweisen in diesem Zusammenhang darauf, daß sich dunkel gesetzte Pupillen auch unter Fassungen gefunden hätten. In der Tat ist dieser Befund tägliche Erfahrung im Umgang mit abgelagerten Bildwerken.
- ⁸² G. POENSGEN (Hg.), 1955, 6 und 11. Bei der genannten Notiz handelt es sich um einen Vermerk des Windsheimer Malers Daniel Schulz, der 1617 das Retabel neu faßte und die Flügelaußenseiten übermalte, ebd. 14f.
- ⁸³ Ebd. 11: „Zarte graue und schwarze Lasuren zur Hervorhebung der Pupillen sowie der Iris- und Lidränder, ebenso auch Spuren von Rot an den Lippen der Apostelgestalten konnten nur in dem Sinne gedeutet werden, daß keine weitere Fassungsschicht über der reinen schnitzerischen Form beabsichtigt war“. - Vgl. H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1980, 68. Vgl. Anm. 2.
- ⁸⁴ Gulden (fl.) sind, soweit nicht anders vermerkt, immer Rheinische Gulden. Der Rheinische Gulden fungierte mit Ausnahme des Nordostens, wo die lübische Mark vorherrschte, und des Südostens, wo der ungarische Gulden verbreitet war, nahezu im gesamten Reich als Leitwährung bzw. Recheneinheit, in welche die jeweilige Lokalwährung

Abb. 9

Im Dominikaner-Museum Rottweil sind drei Figuren aus dem ehemaligen Altarretabel der Kapelle im Marchtaler Pflegehof zu Ehingen - eine Hl. Anna Selbdritt, ein Hl. Petrus und eine Hl. Elisabeth - zu sehen. Sie werden stilistisch dem Ulmer Bildschnitzer Niklaus Weckmann zugewiesen und dürften um 1515 entstanden sein⁸⁵. Ihre gut erhaltenen, prachtvollen Fassungen weisen an den Gewandpartien die übliche großflächige Vergoldung auf. Die Innenseiten sind jeweils in stumpfem Azurit und die Kleider in rotem Lüster auf Silber gehalten. Sie legen, was den Farbkanon und die technische Ausführung anbelangt, Zeugnis von einer noch ganz dem Spätmittelalter verhafteten Faßkunst ab. Wenngleich es sich um gut erhaltene Fassungen handelt, finden sich Stellen, an denen sie abgeplatzt sind, so daß die darunter befindliche Holzoberfläche zutage tritt. Diese Fassungsausbrüche offenbaren eine ehemals holzsichtige Erscheinung der Skulpturen: Über einer sorgfältig und differenziert geschnitzten Oberfläche zeigt sich eine Bemalung von Augenbrauen, oberem Lidrand und Lippen in den jeweiligen Lokalfarben. Die Seiten der aufgeschlagenen Bücher, die Maria und Petrus in ihren Händen halten, wiesen eine schwarze Schrift unter Verwendung roter Initialen auf. Die mit Buchstaben besetzten Gewandborten waren mit kräftigem Zinnober und Azurit abgesetzt. Das florale Ornament, welches den Saum der Anna Selbdritt schmückt, zeigte rote Blüten und grüne Blätter. Diese sparsame, punktuelle Farbgebung war jeweils direkt auf das Holz bzw. eine Leimung aufgetragen worden.

Der anhand der Ehinger Figuren festgestellte Befund bestätigt sich auch andernorts. Gemalte Augensterne und Lippen auf abgelaugten, ehemals gefaßten Bildwerken erfahren aufgrund ihrer Häufigkeit kaum noch Beachtung. Der Augenausmalung kam dabei möglicherweise die Funktion zu, Sichtachsen innerhalb der Komposition festzulegen, um zu einer schlüssigen Interaktion der Figuren zu gelangen⁸⁶. Ihre Anbringung durch den Bildschnitzer erfolgte aus einem künstlerischen Gesichtspunkt heraus, der jenseits der Fassungsproblematik lag.

Abb. 10

Eine weitergehende, verschiedenfarbig lasierende punktuelle Tönung wurde allenthalben am Hochaltarretabel der Wallfahrtskirche zu Kefermarkt im Mühlviertel nachgewiesen⁸⁷. Im Schrein des zwischen 1490 und 1497 geschaffenen Retabels, dessen Entstehung in der Passauer Kriechbaumwerkstatt für die Forschung immer wahrscheinlicher wird, finden sich auf sämtlichen Gesichtern sowohl rot gezogene Lippen als auch schwarz, stellenweise braun aufgemalte Iriden. Die Zähne der Schreinfigur des Hl. Petrus wurden lokalfarbig eingefärbt. Den Steinbesatz von Kreuzstab, Kronen und Gewandsäumen hat man rot oder grün hervorgehoben. Die Schriftbänder auf dem Verkündigungs- bzw. Geburtsrelief zeigen aufgemalte Schriftzüge. Im Marienodrelief schließlich sieht man auf dem Kissen, auf dem Maria gebettet liegt - wenn auch nur noch schwach, so doch immerhin erkennbar -, ein aufgemaltes Streifenmuster.

Abb. 11, 12

Unbeschadet solcher Einfärbungen war eine konventionelle Polychromierung des Kefermarkter Altars von Christoph von Zelking, dem Patronatsinhaber der Wallfahrtskirche und Stifter des Hochaltarretabels, von Anbeginn anvisiert worden. Zu diesem Zweck wies er den von ihm eingesetzten Vermögensverwalter Mathias Kyennast 1497 testamentarisch an, 32 lb. der jährlichen Einkünfte etlicher auf acht Jahre an ihn

umgerechnet wurde. - Die hier interessierenden Archivalien veröffentlichte J. BIER II, 166f. - Die Fassungsschicht Mühlholzers war nur noch in rudimentären Resten in Form eines „leicht ockerfarbenen Kreidegrundes“ vorhanden, G. POENSGEN (Hg.), 1955, 11.

⁸⁵ H. WESTHOFF, 1993, 135-145.

⁸⁶ Th. BRACHERT/F. KOBLER, RDK-Lemma 'Fassung von Bildwerken', Sp. 807.

⁸⁷ B. ULM, 1993, 18. - Den alten Notnamen des 'Meisters von Kefermarkt' identifizierte FRITZ DWORSCHAK mit Martin Kriechbaum. Die Kriechbaumwerkstatt belieferte von Passau aus innerhalb der Diözesangrenzen ganz Oberösterreich mit Altarwerken. Archivalische Nachrichten liegen bezüglich des untergegangenen Göttweiger Altars vor, abgedruckt in F. DWORSCHAK, 1948, 194ff, 207.

verpfändeter Güter in den Ortschaften Mairhofen, Pergarn und Franigau zusätzlich eines festgelegten Betrags von 400 fl. ung. dazu zu benutzen, die *taffell zu sannd Wolfgang zu Kefermarkt zemaln und zu vergoltn*⁸⁸. Daß nicht bloß eine lasierende ‘Bemalung’ von Pupillen, Lippen, Schmuckborten und Ziersteinen vorgesehen war, geht schon aus dem Zusatz *zu vergoltn* hervor⁸⁹. Vor allem aber der hohe Geldbetrag, der eingesetzt werden sollte, die geforderte Bemalung und Vergoldung zu bewerkstelligen, ist ein untrüglicher Beleg dafür, daß Zelking eine traditionelle Fassung im Auge hatte und keine punktuelle Färbung mit Goldfarbe⁹⁰.

Der Kefermarkter Altar präsentiert sich heute in einem warmen rot-braunen Holzton. Doch war dies nicht immer so. Im Zuge der 1852-1855 unter Adalbert Stifter durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen, die den Kefermarkter Altar vor dem endgültigen Zerfall bewahrten, wurde eine unansehnlich gewordene Fassung abgenommen. Stifter folgte darin dem vorherrschenden Zeitgeschmack, der sich zwar aus einer von der Romantik gespeisten Verehrung für die ‘vaterländischen’, d. h. gotischen Denkmäler begeisterte, diese aber, entsprechend einem vom klassizistischen Stilideal geprägten Verständnis von der Reinheit der Gattungen, purifizierend von allen ‘Verunzierungen’ befreite⁹¹. So gründlich ging er dabei vor, daß lange Zeit nicht einmal Spuren der entfernten Malschicht nachgewiesen werden konnten. Ein bemerkenswert fein ausgeführtes Schnitzwerk gab in Kombination mit jenen deutlichen Einfärbungen nun aber dem Verdacht genügend Nahrung, Stifter habe überhaupt keine mittelalterliche Fassung abgelaut, sondern irgendeine spätere Bemalung, möglicherweise ein barocke⁹². Erst neuere Untersuchungen erbrachten hierüber Aufschluß. Bei der zuletzt durchgeführten Oberflächenreinigung konnten Reste der Originalfassung an für die Ablaugbürste schwer erreichbaren Stellen - im Innern jener Kapelle, die dem Hl. Wolfgang als Attribut beigegeben ist - nachgewiesen werden⁹³.

Ausgehend von diesen Ergebnissen halten wir es für äußerst problematisch, sowohl einen Film, der das Bildwerk insgesamt überzieht, als auch jene anderweitigen farblichen Belebungen an ungefaßten Altaraufsätzen zu Beweisen einer ästhetisch intendierten Holzsichtigkeit zu stilisieren; denn schließlich standen genannte Merkmale einer möglichen späteren Fassung nicht im Wege. Die dezent getönten, gleichwohl noch transparenten Lasuren, die Riemenschneiders Altaraufsätze vollständig überziehen, sind einer Lösche nicht unähnlich, die, vor bzw. während des Fassungsvorganges aufgebracht, meist aus mit Wasser stark verdünntem Leim besteht⁹⁴. Wie der Fall des Windsheimer Zwölf-Boten-Altars zeigt, konnten Lasuren oder Tränken analog als Haftbrücke und isolierende Schicht

⁸⁸ Das umfangreiche Testament edierte F. OBERCHRISTL, 21923, 3-9.

⁸⁹ Die These, Zelkings Testament enthalte keine Fassungsanweisung für ein bereits fertig geschnitztes Retabel, sondern lediglich die Aufforderung, noch zu schnitzende Figuren und Retabelteile lasierend zu bemalen bzw. zu vergolden, ist von ULRIKE KRONE-BALCKE aufgegriffen worden, dies., 1999, 46-49.

⁹⁰ Darauf weist U. KRONE-BALCKE, 1999,48, hin. Den Betrag von 600 fl. ung. errechnete dies., 1999, 46.

⁹¹ In diesem Punkt wurde Stifter ausgiebig gescholten. Doch alles in allem bleibt Stifters Rettung des Kefermarkter Altars eine denkmalpflegerische Pioniertat, und gravierende Eingriffe in die morsche Substanz waren wohl unumgänglich. Die Maßnahmen zur Sicherung veränderten in ihrer Summe den baulichen Zustand des Schreins. Den Schreinfiguren mußte als Folge eines ‘lebensbedrohlichen’ Anobienbefalls Erhebliches an Substanz zugeführt werden, um ihnen die für eine langfristige Aufstellung benötigte Stabilität zu geben. Der in seinem Holzkern poröse Zustand des Retabels läßt auf eine mindestens ebenso marode Fassung schließen, so daß der Gerechtigkeit halber gesagt werden muß, daß ihre Abnahme wohl unausweichlich war. Dies gilt auch für die Flügelgemälde. Hätte Stifter sie intakt vorgefunden, hätte er wahrscheinlich die Tafelmalerei unter allen Umständen zu retten versucht.

⁹² Der Kefermarkter Altar galt im Gefolge immer wieder als ungefaßtes Retabel, s. beispielsweise H. SCHINDLER, 1982, 195f., 318 Anm. 30. - Zu dem Schluß, Adalbert Stifter habe eine spätere, barocke Fassung abgenommen, gelangt U. KRONE-BALCKE, 1999, 13-28, 21.

⁹³ M. KOLLER, 1993, 153.

⁹⁴ Aufschlußreich ist jenes Verfahren, das in einer Hamburger Malerordnung von 1458 mitgeteilt wird und mit dem Holzbildwerke vor äußeren Witterungseinwirkungen geschützt werden sollen: *Der Maler soll alles Bildwerk und Blattwerk, das in Regen und Wetter stehen muß, mit Olmenige tränken auf dem rohen Holz, machen darauf seinen Grund und den Grund dann wieder in Öljarbe tränken und vergolden darauf und malen*, zit. n. K. GATZ, 1936, 65.

zwischen der Holzoberfläche und der nächsten Fassungsschicht gedient haben⁹⁵. Es ist ohnehin anzunehmen, daß die Bildschnitzer ihre Bild- und Altarwerke häufig mit derartigen Filmen versahen, in etwa vergleichbar dem Firnissen eines Bildes durch den Maler. Das Werk erhielt auf diese Weise zum Abschluß eine die Oberfläche gleichermaßen konservierende wie ästhetisch aktivierende 'Folie', ohne daß daraus bereits eine Aufkündigung der Fassung des Retabels ableitbar wäre⁹⁶. Die dezente Einfärbung der Tränken sowie eine partielle Tönung der Oberfläche lassen sich mit dem Bemühen um eine zufriedenstellende optische Interimslösung hinreichend erklären.

Walter Paatz wirft in seinen gedankenreichen Bemerkungen zu den süddeutschen Schnitzaltären der Spätgotik die interessante Frage auf, ob nicht „Riemenschneider, der auch Steinbildhauer war, einfach einen Steinbildhauerbrauch auf geschnitzte Retabel übertragen“ habe. Eine ungründierte Bemalung von Steinskulpturen an Augen, Lippen und Gewandsäumen sei zur Zeit Riemenschneiders längst üblich gewesen⁹⁷.

Wenn man an die ungründierte Farbgebung manch einer Steinskulptur, etwa der knieenden Gestalt Adam Kraffts am Fuße des Lorenzer Sakramentshauses denkt, mag diese Hypothese durchaus einleuchten. Der Hinweis auf vollständig, d.h. traditionell polychromierte Steinbildwerke, die sich allenthalben finden, entkräftet in unseren Augen Paatz' These in keiner Weise⁹⁸.

Die Grabmäler Friedrich III. oder Kasimir IV. Jagiello, die wie Riemenschneiders Würzburger Bischofsdenkmäler Rudolfs von Scherenberg und Lorenz' von Bibra aus gemasertem Fleckmarmor gearbeitet sind, blieben, anders als letztere, gänzlich unbemalt. Während die lebhaft Maserung im Antlitz Kasimirs den Betrachter irritiert, weshalb man oft den Gipsabguß abgebildet findet, tritt dank seiner Inkarnateinfärbung dasjenige Scherenbergs prägnant hervor. Dieses Antlitz mit seinen fadendünnen Lippen überstrahlt Riemenschneiders ganzes Werk. Neben dem Inkarnat wurden noch einzelne Accessoires wie Mitra und Krümme sowie vor allem die Wappen farbig hervorgehoben. Im Ergebnis geht die Teilbemalung erheblich über das hinaus, was wir an lasierter Akzentuierung von den meisten ungefaßten Holzbildwerken her kennen. Die technische Übereinstimmung, die Belebung der Oberfläche durch einen ungründierten Malauftrag, ist indes unverkennbar.

Lichtführung

Mit Bezug auf Riemenschneider hat die Forschung gern die zentrale Rolle des Lichts in dessen Kunst betont⁹⁹. Nicht ohne Grund, wie der feststellen wird, der einen Blick auf das Heilig-Blut-Retabel zu St. Jakob in Rothenburg o.d.T. wirft. Dieser nicht zufällig in Programm und Tektonik an eine Monstranz erinnernde Altaraufsatz präsentiert sich mit

Abb. 13

⁹⁵ Für diesen Hinweis danke ich Herrn JOACHIM HAAG, dem ehemaligen Leiter der Werkstätten am Bayerischen Nationalmuseum München. - E. MELZL/F. BUCHENRIEDER, 1980, 103, weisen darauf hin, daß hervorgerufen durch Farbrückstände im Pinsel auch Löschen Pigmentanteile aufweisen können. Dies ist u. U. im Falle des Grazer Kruzifixes von Tilman Riemenschneider gegeben, bei dem die durchschimmernde Grundierung Kreideanteile aufweist, vgl. Tilmann Riemenschneider - Frühe Werke, 1981, Nr. 8, 69.

⁹⁶ Von A. RAUCH/ B. JOCKUSCH, 1996, 57-61, wird eine Rezeptur aus Bergamo von ca. 1525 vorgestellt, die über die Herstellung eines Films aus Benzoe-Öl oder Firnis Auskunft gibt und im weiteren die Steigerung der natürlichen Holzoberfläche durch pigmentierte Leimüberzüge beschreibt. Daß die Anweisungen nicht allein im Zusammenhang mit einem Chorgestühl stehen, sondern auch bezüglich anderer Vollholzmöbel oder gar holzsichtiger Skulpturen ein geläufiges Verfahren beschreiben, vermutet M. KOLLER, 1997. Dazu A. SALIGER, 1987, Nr. 94, 95.

⁹⁷ W. PAATZ, 1963, 82.

⁹⁸ J. TAUBERT, 1967, 120.

⁹⁹ TH. MÜLLER bspw. sprach von der „modellierenden Kraft des Lichtes“, die aus dem Fassungsverzicht bei Riemenschneider resultiere, ders. 1953, 283 o. 386.

seiner offenen Predella, seinem transparent verglasten Staffelschrein und dem lichten Gesprengetabernakel in selten diaphaner Gestalt¹⁰⁰. Michael Baxandall beschrieb die Vorstellung, welche die Sonne im Verlauf eines Tages auf dieser 'lichten Bühne' gibt, eingehend als Lichtinszenierung in zwei Akten¹⁰¹. Die dabei auftretenden Lichterscheinungen sah er in einem Maße inhaltlich motiviert, wie das allenfalls dann denkbar wäre, wenn Riemenschneider seine Figuren und Reliefs anstatt im Atelier vor Ort im Chor geschnitzt hätte¹⁰². Was sich hingegen sicher sagen läßt ist dies: Christus wird schlechterdings mit Licht identifiziert. Die Lichtsymbolik, von der das Heilig-Blut-Retabel handelt, wird in ihrer eucharistischen Dimension dergestalt manifest, daß in vier Stockwerken vier verschiedene Sinnebenen des Opfers vom Licht umstrahlt werden. Es ist dies zum ersten die in der Predella in einer heute verlorenen Monstranz ständig zur Verehrung ausgesetzte Hostie, zum zweiten die im Schrein zu sehende dingliche Reichung des Brots beim letzten Abendmahl, zum dritten die im Kreuz unter einer Bergkristallkapsel ansichtige, auf dem Korporale zu Heilig-Blut gewandelte Hostienreliquie und viertens der alles bekrönende Schmerzensmann, Sinnbild des geopferten Christus. Diese vom Licht durchgleißten eucharistischen Ausprägungen sind der thematische Leitfaden. Der Bezug wird in der bedeutsamen Darreichungsgeste überdeutlich, mit der Christus das eingetauchte Brot vor Judas emporhält - ein Akt, der seine liturgische Entsprechung in der Elevation der Hostie während der Meßfeier findet. Von der Bedeutung des Lichts im Moment der Wandlung wird im weiteren noch zu handeln sein. Zunächst jedoch zu den formalen Implikationen.

Gerade der Würzburger Bildschnitzer, so meinte man, habe dank seiner durchbrochenen Schreintrückwände am Rothenburger Heilig-Blut-Altar oder Creglinger Marienaltar Helligkeitskontraste erzielt, wie sie vordem nur mit herkömmlichen Polychromierungen erreicht worden seien. Justus Bier vertrat sogar die Auffassung, der Lichteinfall von hinten auf die Schreinskulpturen habe ein Festhalten an farbiger Fassung und Vergoldung unmöglich gemacht, da bei der bunten Koloristik zusammen mit dem blendenden Glanz der Goldflächen das Auge nur das Größte an Licht und Schatten aufnehmen könne¹⁰³. Dem stellte Johannes Taubert noch die in seinen Augen eminente optische Bedeutung der oben diskutierten transparenten Lasuren zur Seite: Nicht nur, daß sie „dem Schnitzwerk noch ein Tiefenlicht, wie es sonst nur gefirniften Gemälden eigen ist“, verliehen, sondern sie bewirkten darüber hinaus, daß das Licht nun nicht direkt von der stumpfen Oberfläche des Holzes zurückgeworfen, sondern wunderbar gebrochen und dann reflektiert werde. Damit verstärkte sich der Eindruck des Immateriellen, Schwebenden, der Riemenschneiders Kunst eigentümlich sei¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Den Bezug zur Monstranz konstatierten u. a. W. PAATZ, 1963, 85 und M. BAXANDALL, ²1985, 181.

¹⁰¹ M. BAXANDALL, ²1985, 197. - W. PINDER, 1940, 202f., beschreibt den Altar als „lichte Bühne“, auf der es kein Dunkel mehr gäbe. Dieser Einschätzung widersprach CHR. TREPESCH, 1993, 30.

¹⁰² M. BAXANDALL, ²1985, 197: „In der Ölberg-Szene fällt das Licht direkt auf die Felsen und auf Christus, doch betont es auch des Petrus kleineren Verrat (...), indem es große Partien seiner lebhaft artikulierten Gestalt scharf konturiert und sein fast vollplastisch modelliertes Gesicht gleichzeitig im Schatten beläßt“. - Wer in dieser Weise hinter jedem Lichtstrahl einen gestalterischen Willen wittert, sieht sich vor das nicht unerhebliche interpretatorische Problem gestellt, daß Judas in der Abendmahlszene im Rampenlicht handelt, wogegen Christus im Dunkel sitzt. Die von CHR. TREPESCH, 1993, 29 vorgeschlagene Lösung, mit Gott lasse sich nicht ausschließlich Licht, sondern auch das Dunkel assoziieren - 1 Kö. 8,12: Jahwe hat erklärt, er wolle im Dunkel wohnen - läuft zumindest der landläufigen eucharistischen Lichtsymbolik zuwider, LCI-Lemma 'Licht, Lichterscheinungen' Sp. 95-99 - Für die Vermutung, das Heilig-Blut-Retabel habe einer Abendmahlsbruderschaft für ihre Andachten gedient, konnten bislang keine Archivalien beigebracht werden, B. WELZEL, 1991, 116-131, 122. In einem Testament von 1514 ist dagegen von einer 14-Nothelfer-Bruderschaft beim Heiligblut die Rede, s. KARL BORCHARDT, 1988, I, 674c).

¹⁰³ J. BIER I, 13. - J. ROSENFELD, 1990, 165.

¹⁰⁴ J. TAUBERT, 1967, 125. - Den Ausführungen Tauberts schließen sich H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1980, 68 an: „Mit dem Überzug hat das Schnitzwerk nicht nur eine schwer zu beschreibende, merkwürdige Farbigkeit, sondern auch einen leichten Glanz erhalten, welcher die besondere Lichtführung in den Retabeln vortrefflich ergänzte und diese voll zur Wirkung gelangen ließ“.

Die konstruktive Besonderheit an Riemenschneiders Rothenburger Heilig-Blut-Altar, die nach hinten geöffnete - durchbrochene - Rückwand des sog. Kapellenschreins, gewährleistet im Schreininnern eine Lichtversorgung auch von der Rückseite¹⁰⁵. Helligkeit durchströmt die Abendmahlgruppe, taucht das Geschehen in ein wunderbares Spiel von Licht und Schatten, das - je nach Sonnenstand und Witterung - einem steten Wechsel unterworfen ist. Es besteht kein Zweifel daran, daß Riemenschneider an diesem Werk dank des durchbrochenen Schreins, mit den fast vollplastischen Figuren davor, zu wirkungsvollen Hell-Dunkel-Kontrasten und Licht-Schatten-Stimmungen gelangt. Eine Polychromie hätte diese Wirkungen freilich nicht aufgehoben, sondern lediglich verschoben.

Der Stellenwert der besonderen Schreinkonstruktion liegt ungeachtet dessen auch in einem gesteigerten Streben nach Illusion. Die im Schrein des Rothenburger Heilig-Blut-Retabels wiederkehrende Butzenscheibenverglasung des Westchores, die zwar dem 19. Jh. angehört, aber dem spätmittelalterlichen Erscheinungsbild recht nahe kommt, läßt den Gläubigen in einem ganz konkreten Sinne Zeuge des Dargestellten werden¹⁰⁶. Eine leichte Neigung der Abendmahlgruppe zum Betrachter hin sowie die Dreiviertelansicht der Relieffiguren verstärken zusätzlich diese Illusion.

Die durchbrochene Rückwand, die - nebenbei bemerkt - die Schreinarchitektur vor nicht unerhebliche statische Probleme stellt, wenn man bedenkt, daß der Schrein noch ein meterhohes Gesprenge tragen mußte, ist keineswegs auf Riemenschneiders Altaraufsätze beschränkt. Entsprechende Beispiele stehen im Oberrheinischen, dem wahrscheinlichen Herkunftsgebiet dieser Schreinform, mit dem Lautenbacher, Kippenheimer, Wasenweiler, Weisweiler oder Oberndorfer Retabel vor Augen¹⁰⁷. Das denkbare Leitbild könnte das Retabelcorpus vom untergegangenen, ehemals gefaßten Fronaltaraufsatz Nikolaus Hagenauers im Straßburger Münster aus dem Jahre 1501 abgegeben haben. Retabel mit durchbrochener Schreintrückwand wählte man gerne für Kreuz- bzw. Chorschwellenaltäre, die wegen ihres weit vorgezogenen Standorts im Chorhals anders als die Hochaltäre im

¹⁰⁵ In Anlehnung an den Creglinger Schrein, der die Himmelfahrt Mariens zeigt, wurde bei der Rekonstruktion des Münnerstädter Altars die Elevatio Maria Magdalenas in einen Kastenschrein mit einer analog von Lanzettfenstern durchbrochenen Rückwand gestellt. S. hierzu die harsche Kritik von F. KOBLER, Riemenschneider in Münnerstadt heute. Kunstchronik 35, 1982, 199-206. - Der 'Kapellenschrein' ist eine Weiterentwicklung des Kastenschreins, bei dem das Schreininnere zu einem einheitlichen Kapellenraum ausgebildet ist, s. J. BIER II, 18f. - Die Bezeichnung 'Durchbrechung' leitet sich von 'Durchbrucharbeiten' her, wie wir sie vor allem vom Metall- und Textilgewerbe kennen, LUISE BÖHLING/ MARIE SCHUETTE, RDK-Lemma 'Durchbrucharbeit' Sp. 194-612. Die Quellen sprechen diesbezüglich nicht von Durchbrechung, sondern von *durchsichtig*, vgl. A. ANGELE, 1962, 23, 25: Er [St. Johannesaltar] *hat gehabt eine hübsche, neue ausgeschnittene, durchsichtige Tafel, da die Patrone zum Teil drinnen gestanden*. Als weiterer Beleg H. ROTT II, 190: *durchsichtig tafeln*. - Daß Riemenschneider entgegen der Vermutung von J. ROSENFELD, 1990, 165, Anm. 472 der Erfinder des rückwärtig durchbrochenen Kapellenschreins sein soll, wohl weil sich von ihm gleich zwei Denkmäler dieser Art erhalten haben, darf mit EVA ZIMMERMANN angezweifelt werden, dies. 1979, 26. Danach entwickelte sich der fragliche Typus aus dem Kapellenschrein mit einer geschlossenen, also blinden Rückwand, der Maßwerk vorgeblendet ist. Die Entwicklung scheint sich am Oberrhein vollzogen zu haben. Das älteste erhaltene Beispiel steht uns mit dem Lautenbacher Hochaltarretabel vor Augen, dessen Schreindurchbrechung allerdings u. U. erst das Ergebnis einer späteren Umarbeitung ist.

¹⁰⁶ S. u. a. B. WELZEL, 1991, 127. - Zur heutigen Verglasung des Westchores vgl. CHR. TREPESCH, 1994, 266ff. Ein Rechnungsbeleg von 1468 spricht lediglich von *schreiben* im Westchor, ohne auf die Art der Verglasung näher einzugehen. - Ein Eintrag zu 1495 verzeichnet ebenfalls einen Posten über eine - möglicherweise polychrome - Verglasung des Westchores zu St. Jakob, StA Rothenburg o.T., R 360 142^v.

¹⁰⁷ Bezüglich des Hochaltarretabels zu Lautenbach i. Renchtal s. E. ZIMMERMANN, 1979, ²1992, 35ff. (Straßburger Arbeit, 1483). - Hochaltarretabel zu Oberndorf (b. Rottenburg a. N.), (oberrheinisch, zw. 1515 u. 1525 gefaßt). Einziges Retabel neben dem Rothenburger Heilig-Blut-Retabel mit rückwärtiger Butzenscheibenverglasung im Schrein. - Wasenweiler Altarwerk, Hans Sixt von Staufen zugeschr., um 1515, Augustinermuseum Freiburg. In Bestandskatalog v. D. ZINKE, 1995, Nr. 56-58, 113-115, als „urspr. wohl holzsichtig mit farbiger Angabe v. Augen u. Lippen“ eingestuft, aber „zwischenzeitlich polychrom gefaßt“! - Altarretabel zu Kippenheim (Elsaß), Figuren barock gefaßt (oberrheinisch, um 1515). R. RECHT, 1987, Nr. XI, 15-17, Abb. 268. - Zum Altaraufsatz aus Weisweil s. E. ZIMMERMANN, 1985, Nr. 135, 227-236 (um 1515-1525). - J. ROSENFELD, 1990, 165, Anm. 472 zählt auch das Marienkrönungsretabel in St. Jakob zu Rothenburg o.d.T. hinzu, dessen Schrein er nach 1514 datiert. Das Schreingehäuse mit Butzenscheiben-Verglasung ist u. U. dem des Heilig-Blut-Retabels nachempfunden. J. BIER II, 6-8 hält es für eine Ergänzung aus dem 19. Jahrhundert.

Abb. 14

Chorpolygon vor oft schwierigen Beleuchtungsverhältnissen standen, so daß eine zusätzliche Lichtversorgung von hinten angebracht erschien. Johannes Kessler berichtet von einem Altar *vor dem fronaltar* in der St. Galler Laurenzkirche, auf dem sich eine *durchsichtige tafel mit lobwerk* erhoben habe, *damit die ceremonien und meßspräng uf dem fronaltar möchten hindurch gesechen und onbedeckt werden*¹⁰⁸. Dabei zeigt sich, daß eine durchbrochene Schreinrückwand keineswegs den ungefaßten Charakter eines Altaraufsatzes determiniert¹⁰⁹. Das Hochaltarretabel in Oberndorf, dessen Kapellenschrein analog dem Rothenburger Heilig-Blut-Altar mit Butzenscheiben verglast ist, weist noch seine originale reiche Fassung auf. Vollständig geöffnet, wenngleich insgesamt kunstvoll gefaßt und prächtig vergoldet, ist der Schrein des wunderbaren Georgsaltärchens aus der Georgskirche zu Amras¹¹⁰. Eine Besonderheit begegnet an dem von Hans Schnatterpeck 1508/9 geschaffenen polychromierten Hochaltarretabel zu Niederlana. Die im oberen Register befindliche Marienkrönung ließ sich am entsprechenden Festtag durch Öffnen eines rückwärtigen Schreinfensters von den Strahlen der aufgehenden Sonne illuminieren¹¹¹.

Wir meinen keineswegs, daß Fragen der Lichtführung im Werke der Bildschnitzer keine Bedeutung besessen hätten. Ein Bildschnitzer, der sein Werk auf derlei Effekte ausrichtete, mußte allerdings über genaue Kenntnis von den Lichtwerten vor Ort verfügen. Bei Riemenschneider darf man dies annehmen, weil er sich nachprüfbar in zwei Fällen - anlässlich der Andingung seiner Retabel in Rothenburg o.d.T. und in Windsheim - vor Ort aufhielt und sich bei dieser Gelegenheit ein genaues Bild von der Situation der zukünftigen Aufstellungsplätze verschafft haben konnte¹¹². Nur lassen sich die Koordinaten, die er seinen Werken damals zugrunde legte, fast 500 Jahre später kaum mehr mit der prinzipiell wünschenswerten Exaktheit einfangen. Der Bearbeiter einer umfangreichen Untersuchung, die sich erstmals ausschließlich den Licht-Schattenwirkungen an einzelnen Altarwerken widmet, mußte einräumen, daß die ursprünglichen Lichtverhältnisse in keinem der von ihm ausgewählten Beispiele die authentischen sind und sich in den seltensten Fällen rekonstruieren lassen¹¹³. Für ungefaßte wie gefaßte Altarretabel gleichermaßen gilt, daß sie häufig entweder als Folge einer Versetzung des Altarblockes nicht an ihrem Originalstandort stehen (Heilbronn, Kalkarer Sieben-Schmerzen-Altar), überhaupt nicht mehr *in situ* erhalten sind (Bamberg, Bordesholm, Zwettl) oder die alte Chorverglasung verloren ging (Rothenburg o. d. T., Winnenden, Besigheim). Auch können sonstige bauliche Maßnahmen wie das Zusetzen von Fenstern (Moosburg) dazu beigetragen haben, daß die Beleuchtungsverhältnisse sich nachhaltig veränderten. In Anbetracht solcher Unwägbarkeiten ist es vielleicht ein Gebot der Sicherheit, sich anlässlich allzu tiefeschürfender Überlegungen zum Stichwort 'entdeckte Lichtwirkung' in Zurückhaltung

¹⁰⁸ EMIL EGLI/ RUDOLF SCHOCH (Hgg.), Johannes Kesslers Sabbata mit kleineren Schriften und Briefen. St. Gallen 1902, 232. - Entsprechende Beispiele haben sich auch mit dem Nürnberger Johannsaltar (St. Lorenz) und dem Marienretabel Riemenschneiders zu Creglingen erhalten. Nur archivalisch unterrichtet sind wir von der Existenz eines derart gebauten Chorschwellenaltars in Biberach a. d. R., A. ANGELE, 1962, 25. - Vgl. H. RÖTT II, 23.

¹⁰⁹ Dies klingt bei J. ROSENFELD, 1990, 166f. an. Er entdeckt in der Elevatio-Szene der wie erwähnt durchbrochen rekonstruierten Rückwand des Münnerstädter Schreinkastens eine „gezielte Lichtführung“, welche die Schreingruppe „in eine immaterielle, spirituelle Erscheinung“ verwandelt. „Diese Transzendenz kann im nachhinein als kennzeichnend für das retrospektive Bemühen der Bilderstifter und -verwalter angesehen werden, das Heiligenbild dem Realbereich der Kirchen(-bild-)kritik zu entziehen (...)“.

¹¹⁰ E. EGG, 1985, 324 Abb. 253. Als weiteres Beispiel ebd. 242, Abb. 177 (Retabel aus der Schloßkapelle Sprehenstein).

¹¹¹ J. TRIPPS, 1998, 187, 353 Abb. 79 a u. b.

¹¹² J. BIER II, Nr. 60, 171 (Rothenburg o.d.T., 10. April 1501): *Item V lb. V d. zu weinkauff, als man meister Til dy bild andingt hatt in taffel zum heyligen plutt*. Der 'Weinkauf', mit dem der erfolgreiche Geschäftsabschluß feierlich begossen wird, setzt die Anwesenheit Riemenschneiders voraus. - Ebd. Nr. 32, 162 (Windsheim, 22. September 1494): *Item VI lb XII d verzert der pildschnitzer Rimenschneider von Wirtzburck, von der taffel wegen in dem choer, bey dem neuen wirt Vocken eadem (2^d post mathe)*.

¹¹³ CHR. TREPESCH, 1994, 38. Die Beispiele, die Trepesch ausführlich untersucht, sind die Retabel von St. Wolfgang, Krakau, Rothenburg o. d. T., Creglingen sowie Douvermans Sieben-Schmerzen-Altar, s. ebd. 38-46.

zu üben. Daß die Fassung von Altarwerken einer ausgeklügelten Lichtregie geopfert wurde, ist eine Konstruktion, die man entweder glauben mag oder nicht - je nach Standpunkt.

Christoph Trepesch, der besonnene Verfasser obig erwähnter Studie, untersuchte seine Fallbeispiele denn auch vordringlich auf ihre schnitzerische „Licht-Dunkelgestaltung“ hin, in der Annahme, die Verschattungen, die das Relief (im Sinne seiner plastischen Oberflächenbildung) wirft, blieben von den Unwägbarkeiten des Standortlichts unberührt. Daß die Licht-Schattengestaltung ursächlich für einen Polychromieverzicht sei, mag der Autor allerdings weder für Creglingen noch für Rothenburg o.d.T. oder im Falle des Kalkarer Sieben-Schmerzen-Altars annehmen¹¹⁴. Zu Recht, wie wir meinen, denn obwohl es uns am Einzelfall ganz unbedenklich erscheint, aus der ‘graphischen’ Beschaffenheit eines Bildwerks einen bewußten Polychromieverzicht abzuleiten, desto gewagter sehen wir eine solche Konjektur im Vergleich. Man nehme nur die ungefaßte Kreuzigungsgruppe vom Detwanger Retabel und stelle sie neben die gefaßte vom Wiblinger. Die Verschattung, die das Relief in den beiden fast identischen Bildszenen wirft, kann in ihrer Qualität gar nicht so weit auseinanderliegen, daß daraus notwendig in dem einen Fall Ungefaßtheit und in dem anderen eine Polychromierung resultiert.

Vor allem aber übersehen alle in fragliche Richtung zielenden Analysen die Bedeutung sekundärer, künstlicher Lichtquellen. Daran, welch dämmrige Atmosphäre man selbst an strahlenden Sommertagen im Innern des Freiburger oder Straßburger Münsters vorfindet - Kirchenräume, deren polychrom verglaste Fensterzyklen zu weiten Teilen auf uns gekommen sind -, mag man ermesen, wie wichtig in Ermangelung des natürlichen Lichteinfalls nicht nur zur Nachtzeit ihre Rolle für die Ausleuchtung des Kircheninnern wie auch der Retabel gewesen sein muß, zumal wenn man bedenkt, daß eine von mindestens zwei täglichen Meßfeiern, die Frühmesse, zu Zeiten der Matutin vor oder bei Sonnenaufgang begangen wurde¹¹⁵. Welche Verschattungen das Oberflächenrelief eines Schnitzretabels zeigte, hing nicht eben wenig von den im Kirchenraum verstreuten Leuchterkronen (Augsburg, Kolberg), Leuchterbögen (Nürnberg - St. Lorenz; Xanten) oder Kerzengestängen (Nürnberg - St. Sebald) ab¹¹⁶. Deren Lichtreflexe, die niederbrennender Kerzen (!), dürften die Bildschnitzer schwerlich in ihre Kompositionen einbezogen haben.

Bei der Ausstattung des Altars mit Ampeln und Leuchtern spielten optische Gesichtspunkte eine nachgeordnete Rolle. Die Illumination regelten liturgische Vorschriften. Sobald an einem Retabel liturgisch gehandelt wurde, mußte es beleuchtet sein¹¹⁷. Die Anzahl der dabei verwendeten Leuchter, die unmittelbar vor das Retabel auf die Mensaplatte gestellt wurden, schwankte je nach heortologischem Anlaß zwischen zwei

¹¹⁴ Ebd. 38-46 und 290.

¹¹⁵ Die Matutin, die keine Meßfeier war, wurde an Stiften oder Halbstiften in der Regel um 3 Uhr morgens begangen. In Braunschweig sang man sie regelmäßig im Sommer um 5 Uhr, im Winter um 6 Uhr. Die Frühmesse begann in Ingolstadt winters ebenfalls um 5, sommers um 6 Uhr. Diese Zeiten sind auch für St. Christoph in Mainz überliefert, vgl. B. GÖTZ (Hg.), 1926, 25 Anm. 12. - Aufschlußreich auch die verlässlichen Angaben aus dem Bericht Antonio Beatis, die dieser in Begleitung des Kardinallegaten Luigi d' Aragon auf seiner Reise durch Oberdeutschland und die Niederlande 1517-1518 verfaßte: *Sie geben fleißig in die Kirche schon vor Tag (...). - In allen Pfarrkirchen werden täglich wenigstens zwei Messen gesungen, eine zu Ehren der Heiligen des Tages und eine für die Verstorbenen; und jeden Abend wird das Salve gesungen*, LUDWIG PASTOR (Bearb.), 1905, 73. - Vgl. A. ANGELE, 1962, 101.

¹¹⁶ A. REINLE, 1988, 108-119, 115 mit einem Hinweis auf messingne ‘Kronleuchter’ mit geschweiften Armen, die in immenser Zahl der maasländischen Exportproduktion entstammen, der sog. Dinanderie. - Mit der sog. Schlieffenkronen im Kolberger Dom hat sich das wohl schönste Exemplar eines hölzernen ‘Kronleuchters’ erhalten. - Kerzengestänge, sog. *trem*, finden im Meßnerpflichtbuch von St. Sebald Erwähnung, A. GÜMBEL, 1929, 18, Anm. 1.

¹¹⁷ In den Meßnerpflichtbüchern der beiden großen Nürnberger Pfarrkirchen St. Lorenz und St. Sebald, die A. GÜMBEL 1928 und 1929 ediert hat, heißt es - ein beliebiges Beispiel - zum Fest der Hl. Agathe (5. Februar): *Item beleucht man Katherine; man leut mit vier gloken; man reucht und legt das jungfr[auen] tuch auf*, ders. 1929, 11.

und sechs¹¹⁸. Vermutlich wird die Ausleuchtung an einem Retabel mit aufgeklappten Flügeln, bei dem das Schnitzwerk im Schrein und auf den Flügelinnenseiten ansichtig war, festlicher ausgefallen sein als bei einem verschlossenen. Eine unerwünschte Begleiterscheinung davon war, daß die Kerzen mit ihrem Ruß das Retabel schwärzen konnten, weshalb Andreas Stoß bezüglich des sog. Bamberger Altarretabels im Anniversar des von ihm geführten Karmelitenklosters regelte, daß zwei kleine Kerzen während der Meßfeier völlig genügten¹¹⁹. Sie werden die Ausleuchtung dieses meterhohen Retabels sicher nicht ausreichend bewerkstelligt haben. Joseph Braun macht allerdings darauf aufmerksam, daß im späten Mittelalter die Altarleuchter eine merkliche Streckung erfuhren, die den immer höher aufragenden Altaraufsätzen Rechnung trug. Ein Leuchterpaar von 67 cm Höhe (Putzig/Westpr.) kam bei entsprechender Kerzenlänge als Beleuchtungskörper schon eher in Frage¹²⁰. Beispiele für an der Predella befestigte messingne Schwenkleuchterarme, mit denen eine ganze Reihe von Danziger Altarretabeln ausgestattet ist und deren Tropffängerkästen mit zwei, drei oder vier Lichtdornen besetzt sind, legen eine analoge Funktion nahe¹²¹. Das gleiche gilt sowohl für Akolythenleuchter, die dem Zelebranten von zwei Ministranten vorangetragen wurden, als auch für Leuchterengel, Leuchterstangen oder direkt vor dem Altaraufsatz befindliche Leuchtersäulen oder hängende Leuchterkronen¹²².

Wie sich die Lichtregie während der Meßfeier an einem Altar im einzelnen gestaltete, läßt sich anhand archivalischer Quellen anschaulich für Biberach a. d. Riß aufzeigen. Unter dem Chorscheidbogen der dortigen Stadtpfarrkirche St. Martin hing eine Leuchterkrone mit 13 Lichtern. Zum Hochaltar selbst gehörten die üblichen sechs Messleuchter zu je drei Paaren, die sich in ihrer Höhe voneinander unterschieden und je nach Fest aufgestellt wurden¹²³. Vor dem 1531 zerstörten Hochaltarretabel, dessen Malereien und Fassung von *hübsch Marte* - alias Martin Schongauer - stammten¹²⁴, brannten vier vom Gewölbe herabhängende Ampeln. An gewöhnlichen Sonntagen illuminierten vier Fackeln den Altar von hinten, je zwei in einem Gehäuse. An Festtagen waren es derer acht. Bei der Wandlung, *so man unsern Herrgott uffhebt hat*, wurden zwei vor dem Retabel an Seilen hängende vergoldete Leuchterengel mit den sog. *Wandelkerzen* hochgezogen. An Feiertagen

118 J. BRAUN, 1932, 492-497, 495.

119 Zum Anniversarvermerk s. unten 128ff., Anm. 594. CHRISTOPH TREPESCHS Vermutung, die im Anniversar bestimmte Beleuchtung sei deshalb ausreichend gewesen, weil die Flügelreliefs flach gearbeitet seien, ist nur bei einem Zustand des Retabels mit verschlossenen Flügeln zutreffend, da die an den Innenseiten befindlichen Reliefs wesentlich tiefer gearbeitet sind, ders. 1994, 62. Man wird davon auszugehen haben, daß auch die Illuminierung des Bamberger Retabels sich nach den üblichen liturgischen Vorschriften gestaltete.

120 J. BRAUN, 1932, 517. - Ders., RDK-Lemma 'Altarleuchter (kath)', Sp. 511-517.

121 Genannt sei an erster Stelle das Hochaltarretabel in St. Marien (1510-17). Ferner befinden sich derartige Leuchterarmpaare aus Messing an den Predellen von neun weiteren Altarwerken in St. Marien. Vgl. auch die Schwenkarme an der Predella des Marienkrönungssaltar der altstädtischen Fleischer in St. Katharinen, s. WILLI DROST, 1958-1963, Bd. 2, 187 u. Bd. 4, 145 (Abb.50).

122 HELENE u. THOMAS FINKENSTAEDT, 1968. - Zum Stichwort Akolythenleuchter s. J. BRAUN, 1932, 527-530. - Die enge Verbindung von Beleuchtungskörper und Altarretabel hat auch in den Quellen ihren Niederschlag gefunden: H. ROTT I, 126 (Erwähnung mehrerer Kerzenstiftungen, darunter *zwen engel der figur für den altar gemacht, dahin sy zway kertzlin brinnend stecken und die gesungen meß usbrinnen lauffen sollen* (1451). - H. ROTT II, 33 (Altarretabel zusammen mit zwei Meßleuchtern gestiftet). - H. ROTT III, 1, 356 (Schwebender Leuchterengel vor einem Kreuzifix). Die Visierung eines solchen vor einem Retabel bei der Wandlung hochziehbares Leuchterengelpaars von der Hand Hans Holbeins d.Ä. bewahrt das Baseler Kupferstichkabinett, vgl. J. TRIPPS, 1998, 208 Abb. 14. - H. ROTT I, 211 (Augustinerinnenkloster Inzigkofen bei Sigmaringen, 1521: *item haben sie gestüfft aus dem heiligen gelt [= Klosterfabrik] den hangleuchter vor unser frauen altar*). - H. WITTE, 1932, 42 (1544): Eine Leuchterkrone vor dem Sieben-Schmerzen-Altar in Kalkar wird erwähnt. Mit der Leuchterkrone zusammen wurden auch die Inkarnate Christi und Mariens von einer Pietà gefaßt, die sich als zentrales Andachtsbild im unteren Register des Sieben-Schmerzen-Altars befand, ebd. 43. Die heute zu sehende Pietà stammt aus dem Jahre 1900, B. ROMMÉ, 1997, Anhang II.29, 285. - Zwei Leuchterstangen haben sich in der Wallfahrtskirche zu Ebersdorf bei Chemnitz erhalten. - KARL UHLIRZ (Hg.), 1902, 470 (1472): *Eingemacht zwen leuchter in die merblein seullen vor sand Stephans altar, zu lon 60 dn [...]*.

123 A. ANGELE, 1962, 33: *Der Altar hat auch gehabt sechs messerne Leuchter, je einer größer als der andere, und zu einem jeglichen seine Kerzen. Mat hat sie uffgestellt und anzündt je nach dem Fest.*

124 Ebd., 1962, 23. - Die Figuren lieferte der Ulmer Bildschnitzer Niklaus Weckmann 1490, H. ROTT I, 182.

Abb. 21

entzündete man zusätzlich noch ein Leuchterstangenpaar¹²⁵. *Wandelkerzen* waren nicht anders als Ampeln Zeichen der Realpräsenz Christi in der Eucharistie. Jenseits dieser Lichtsymbolik zielte die 'schlagartige' Erleuchtung des Hochaltarretabels zur Kommunion, die der Betätigung eines Lichtschalters vergleichbar ist, auch auf eine effektvolle Inszenierung des jeweils ansichtigen Retabelprogramms. Wenn bezüglich des Rothenburger Heilig-Blut-Retabels konstatiert wird, in seinem Schrein herrsche nie richtig Tag, so relativiert sich eine solche Beobachtung nicht nur im Hinblick auf die selten diaphane Gestalt dieses Aufsatzes, sondern auch im Hinblick auf das, was an Beleuchtungsaufwand während der Messe und bei der Wandlung liturgisch geboten erschien¹²⁶.

Jeder, der einmal ungefaßte Bild- oder Altarwerke fotografiert hat, wird bestätigen, daß sie entgegen anderslautenden Erklärungen Licht nicht reflektieren, sondern im Gegenteil unstillbar schlucken. Ihre Illumination muß daher ungeheuer schwer gewesen sein. Ganz anders dagegen die polychromierten Bild- und Altarwerke, wie ein Seitenblick auf den 'Englischen Gruß' von Veit Stoß lehrt. Die im Chorraum der Nürnberger St. Lorenzkirche freischwebende, herrlich gefaßte, von einem Rosenkranz gerahmte Verkündigungsgruppe, deren Entstehung sich vom Fällen der Linde bis zu ihrer Aufhängung archivalisch verfolgen läßt, ist mit der wohl nie gefaßten Volkacher Rosenkranzmadonna Tilman Riemenschneiders insofern identischen Bedingungen unterworfen, als beide durchbrochene Schnitzwerke darstellen, die, frei im Chorraum hängend, allseitig von Licht durchflutet werden¹²⁷. Dies reichte dem Stifter - Anton Tucher - aber offenbar nicht aus; denn zusammen mit dem 'Englischen Gruß' ließ er einen vergoldeten Eisenleuchter anfertigen, um das Bildwerk angemessen zu illuminieren¹²⁸. Dazu war die hohe Anzahl von 55 Kerzen nötig, deren Lichtikonographie einem Rosenkranz aus 50 Ave Maria und 5 Vaterunsern entspricht. Ihr flackerndes Licht wurde von der vergoldeten Fassung zurückgeworfen und zauberte mit Hilfe dieses Glanzes etwas vom wunderbaren Mysterium des Geschehens in den Kirchenraum zu den Gläubigen hinab¹²⁹.

Schnitzerische Oberflächendifferenzierung

Im Jahre 1552 ließ der Innsbrucker Hof, erschreckt über die hohen Kosten eines in Augsburg bestellten Schnitzaltars, die verantwortlichen Meister - den Bildschnitzer Hans Kels und den Tischler Heinrich Kron - wissen, es sei nicht notwendig, daß die *pildwerch so gar künstlich oder rain geschnitten werd, dieweil dieselben mit farben und gold beclait werden, also dass die zierung mertails an des malers arbeit glegen sein wirdet*¹³⁰.

Die Nachricht sekundiert jener Forschungsauffassung, die den Polychromieverzicht auf einen alleinigen Impuls des Schnitzers zurückführt und glaubt, dies vor allem anhand einer subtilen Schnitzerei sowie einem insgesamt hohen künstlerischen Niveau ablesen zu können. Gestützt auf das zitierte Dokument ist die Ansicht vertreten worden, daß auf

¹²⁵ Ebd., 1962, 37ff. Erwähnung finden außerdem *acht grüne Steine zum Hineinstecken*, deren Funktion und Beschaffenheit unklar ist. - Bezügl. des Terminus *Wandelkerzen* s. ebd. 65.

¹²⁶ CHR. TREPESCH, 1993, 30: „Im Schreincorpus ist nie richtig Tag!“.

¹²⁷ Die Quellen finden sich bei M. LOBNITZER, 1912, Anhang 59-60, abgedruckt. - Ein Vergleich des polychromierten 'Englischen Grußes' mit der Volkacher Rosenkranzmadonna Tilman Riemenschneiders, die, 1521 in Auftrag gegeben, anscheinend nie gefaßt wurde, drängt sich auf, J. BIER IV, 83-95, 84f.

¹²⁸ W. LOOSE, 1877, 144.

¹²⁹ Ähnlich auch am Sieben-Schmerzen-Altar in Kalkar, wo, wie erwähnt, die gefaßten Inkarnate der Kreuzigungsgruppe und einer Pietà im ansonsten holzsichtigen Sieben-Schmerzen-Retabel den Kerzenschein eines 1544 davor aufgehängten Leuchters reflektierten, H. WITTE, 1932, 42, 43.

¹³⁰ H. HUTH, ⁴1981, 57.

Fassung konzipierte Schnitzwerke eine vergleichsweise rohe Oberfläche aufwiesen, die des Abschlusses in Gestalt einer Polychromierung bedürfte, wohingegen holzsichtig konzipierte Bildwerke an ihrer äußerst kunstvoll gearbeiteten Oberfläche erkennbar seien. Bei ihnen war, so die Folgerung, die Fassung gewissermaßen entbehrlich, weil gleich mitgeschnitzt¹³¹.

Ausgehend von der Beobachtung, daß zumal unter den bedeutendsten Altarwerken eine Vielzahl ohne Fassung blieb, erblickte bereits der Doyen der Retabelforschung, der Frankfurter Stadtpfarrer Ernst Franz August Münzenberger, im ungefaßten Altaraufsatz die Arbeit eines Bildschnitzers, der, wie vordem nur Maler, als Unternehmer aufgetreten sei¹³². Münzenberger hatte wohl die Vorstellung, die Bildschnitzer hätten die Malerwerkstätten verlassen, in denen sie bisher tätig waren, um sich selbständig zu machen. Seiner Ansicht nach beflügelte dieser Schritt in die wirtschaftliche Unabhängigkeit auch die künstlerische Emanzipation, insofern beim Bildschnitzer nach und nach ein starkes Selbstvertrauen bezüglich des eigenen Könnens und Ranges gereift sei: Der neue Bildschnitzer-Unternehmer habe am Ende auf jede malerische Mithilfe bewußt verzichtet; denn seine mittlerweile zur höchsten Vollendung ausgereifte Schnitzkunst habe nicht mehr der illusionistischen Dienste der Malerei bedurft, um den Ansprüchen des Publikums nach einem Höchstmaß an Naturalismus zu genügen.

Hans Huth neigte der Ansicht zu, von allen bildnerischen Leistungen der Epoche stellten die ungefaßten Altarwerke, die sich seiner Auffassung nach ausschließlich auf das Oeuvre der großen Schnitzvirtuosen beschränken, schlechthin die Gipfel dar. In seiner vielbeachteten Untersuchung über 'Künstler und Werkstatt der Spätgotik' erkannte er erstmals zünftische und handwerkliche Organisation sowie Gegebenheiten des Marktes als wesentliche Faktoren für das künstlerische Wirken der damaligen Bildschnitzer. Er betonte, daß es kein Zufall sei, wenn zu den wenigen Beispielen ungefaßter Altarwerke ausgerechnet jene Tilman Riemenschneiders im Taubergrund zählen. „Erst ein Bildhauer von solchem Range und dieser Zeitstufe vermochte die malerisch-dekorativen Auswirkungen der Polychromie durch Ausnützen aller plastischen Mittel zu ersetzen“¹³³.

Josef Braun vertrat in seinem Standardwerk zum christlichen Altar die Auffassung, in der Fassungsfrage scheidet sich letztlich der Künstler vom Handwerker. Während der eher handwerksmäßige Bildschnitzer Zuflucht zum Glanz des Goldes und zur Pracht der Farbe nehme, sei sich die wahre Künstlernatur darüber im klaren gewesen, entsprechend den Regeln der eigenen Kunst - und wir ergänzen: in Konsequenz einer der Gattung

¹³¹ H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1980, 70: Das Schnitzwerk von Riemenschneiders Münsterstädter Altar sei ausschließlich mit den Mitteln des Schnitzmessers und nur mit einer Lasur „gefaßt“.

¹³² E. F. A. MÜNZENBERGER I, 111ff. - Man kommt am Lebenswerk des Frankfurter Stadtpfarrers Ernst Franz August Münzenberger nicht vorbei, ohne sich verneigt zu haben. Die Schnitzretabel, als Zopfaltäre verpönt, standen zu seiner Zeit nicht hoch im Kurs. Man ersetzte sie in der Regel durch neugotische Aufsätze. Es ist nicht ohne Ironie, daß der Vater der deutschen Altarforschung über diesen Umweg zum spätmittelalterlichen Skulpturenretabel fand, als er nämlich vor der Aufgabe stand, eine geeignete Form für einen neugotischen Altaraufsatz im St. Bartholomäusdom zu finden. Da der neue Hochaltar möglichst getreulich alten Vorbildern ähneln sollte, studierte Münzenberger die spätmittelalterlichen Flügelaltäre. Seine zwölfjährige Forschungsarbeit mündete in ein zweibändiges Werk, das wahrhaft enzyklopädische Ausmaße aufweist. Münzenberger trug das ungeheuerliche Material von 2000 Altären zusammen, die sich in Deutschland, Belgien, Österreich und der Schweiz befanden. In einem in solchem Umfang noch nie vorgelegten Abbildungsteil waren schließlich über ein Drittel der 2000 Altäre dokumentiert. Zur Sammlung Münzenberger s. ELSEBETH DE WEERTH, 1993.

¹³³ H. HUTH, ⁴1981, 58. Unsere spezifische Fragestellung findet notgedrungen nur beiläufig Erwähnung. Huth steht zwar auf dem Standpunkt, „daß bei allen nicht polychromierten Altären die Absicht bestanden hat, sie gelegentlich zu polychromieren“, fügt aber hinzu, „daß die Bildschnitzer am Ende des 15. Jahrhunderts eine derartige Geschicklichkeit in der Anordnung der Figuren, der technischen Herstellung der Unterschneidungen und der Bereitung der malerischen Effekte besaßen, daß sie bis zu einem gewissen Grade auf die früher unerläßliche Polychromie verzichten konnten“.

immanenten Gesetzlichkeit - „von der Beihilfe der Polychromie unabhängig zu sein“¹³⁴. Die Skulptur stellt sich auf eigene Füße. „Plastik wird sozusagen autonom“¹³⁵.

Es gehört mittlerweile zu den Allgemeinplätzen der Forschung, zwischen dem hohen künstlerischen Rang eines Holzbildwerks und dessen Ungefaßtheit einen Zusammenhang zu sehen. Immer wieder hat man im Rahmen der ungefaßten Skulptur auf die Virtuosität im Schnitzerischen aufmerksam gemacht, aus der man meinte ableiten zu können, die ausführenden Künstler hätten nicht gewollt, daß ihr Werk durch eine Fassung beeinträchtigt werde¹³⁶.

Einmal davon abgesehen, daß lediglich die schlecht ausgeführte Fassung das Holzbildwerk in seiner Wirkung beeinträchtigt hätte, wären die Ansichten über den besonderen künstlerischen Wert ungefaßter Skulptur wohl andere, wenn man sich nicht ausschließlich auf die Glanzlichter beschränkt hätte. Die Ansicht, künstlerische Qualität und Holzichtigkeit korrelierten miteinander, läßt sich nicht aufrechterhalten. Schon die Kataloge der holzsichtigen Altarwerke, die Benkö und Rosenfed erstellt haben, zeigen, daß die ungefaßte Altarskulptur nicht anders als die gefaßte in selbstverständlicher Weise die ganze Spanne von konventionell bis herausragend durchmißt. Der Winnender Hochaltar, Schwäbisch Haller Pfingstaltar, Wettringer Hochaltar, Schwaigerner Märtyrer Altar - um einige zu nennen - sind vom künstlerischen Standpunkt sicherlich nur mäßig gelungen. Selbst im Oeuvre der führenden Bildschnitzer sind die ungefaßten Bildwerke nicht immer die künstlerisch herausragendsten. Wer wollte beispielsweise den Riemenschneider-Reliefs des eigenhändigen sog. Wiblinger Altars jene Kunstfertigkeit absprechen, die man ausgerechnet seinem Rothenburger Heilig-Blut-Altar zubilligt, dessen Figuren in Stil und Proportionierung sichtlich Spuren ihrer seriellen Herstellung in der Großwerkstatt tragen¹³⁷? Innerhalb jedes Oeuvre lassen sich bei ungefaßter wie auch gefaßter Skulptur die gewohnten Schwankungen ausmachen, die sich ja in erster Line aus finanziellen und künstlerischen Rahmenbedingungen ergeben und nicht unwesentlich auf den jeweiligen Anteil von Werkstattgehilfen zurückgeführt werden können.

Neue Wege beschritt Hubert Wilm in seiner bemerkenswerten Abhandlung über ‘die gotische Holzfigur’¹³⁸. Angetrieben von einem restaurativen Interesse um Erhaltung und Wiederherstellung alter Holzbildwerke beschrieb er erstmals unter Hinzuziehung von Bild- und Schriftquellen den Vorgang des Schnitzens wie des Fassens. Wilm verließ damit die Bahnen der Stilgeschichte und legte eine Art Typologie der Holzskulptur vor. Seine Einschätzung, in den ungefaßten Bildwerken Tilman Riemenschneiders offenbare sich eine Kunst, in der das Holz als Werkstoff zum Selbstzweck erhoben worden sei, während es für die meisten anderen Bildschnitzer seines Zeitalters noch ausschließlich Mittel zum Zweck gewesen wäre, liest sich wie eine Extrapolation damaliger - barlachscher -

¹³⁴ J. BRAUN II, 412.- In diesen und ähnlichen Urteilen hallt letztlich noch das klassizistische Ideal von der Reinheit der Gattungen nach, wie es WALTER WACH bereits 1833 bezüglich der Holzskulptur formuliert hatte: „Bei vielen Völkern und zu verschiedenen Zeiten sind Versuche gemacht worden, gleich der Natur auch in der Kunst die Anmut der Farbe mit plastischer Form zu einem Ganzen zu vereinigen“. Doch „die Malerei und Sculptur haben sich, je mehr sie einem Gipfelpunkt erreichten, von einander getrennt, indem die Sculptur die Mittel der Malerei verschmähete“. W. WACH, Bemerkungen über Holz-Skulptur mit farbiger Anmalung. In: Kunst-Blatt 1833, Nr. 2, 5ff. und Nr. 3, 11ff. - Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß für den Paragone, den Wettstreit der Gattungen um den höheren Rang, die Zeit noch nicht reif war. Die Frage, welcher der beiden Gattungen, der Malerei oder der Plastik, der Vorrang gebühre, die Benedetto Varchi 1550 den Florentiner Malern und Bildhauern vorlegte, speiste sich aus einem Interesse an theoretischen Fragestellungen, das den nordalpinen Künstlern vor Dürer fehlte.

¹³⁵ A. FEULNER/ TH. MÜLLER, 1953, 386. - Die Verwendung des Begriffs ‘Plastik’ für ‘Skulptur’ ist insofern mißverständlich, als diesem Begriff eine der Skulptur entgegengesetzte bildnerische Vorgehensweise zugrunde liegt. Die Plastik gewinnt die Form durch ein Antragen an Material, die Skulptur hingegen durch ein Abtragen.

¹³⁶ Es sei an dieser Stelle nur auf M. HASSE, 1941, 67ff. verwiesen.

¹³⁷ M. BAXANDALL, ²1985, 186. - I. KALDEN, 1990, 103-105 u. 119-123.

¹³⁸ HUBERT WILM, ⁴1944, 97-105. Vgl. auch 6 und 79. - Wilms Werk wurde durch die Darstellung von ARNULF VON ULLMANN fortgesetzt, ders. ²1994

‘Materialgerechtigkeit’ auf die mittelalterliche Skulptur. Sie stieß auf wenig Resonanz, doch die nüchterne, restauratorische Herangehensweise, vor allem die Akribie, mit der die Bildwerke in Augenschein genommen wurden, erwies sich in der Folgezeit als wegweisend.

Im Rahmen der Restaurierung und Entfernung einer sekundären Bemalung der Castulusreliefs von Hans Leinbergers Moosburger Altar beschrieb Georg Lill eingehend das dem Landshuter zur Verfügung stehende Repertoire technischer Mittel, unterschiedliche Stofflichkeiten an seinen Oberflächen zu evozieren: „Einzelne Quader sind gerillt (gewuckelt wie der Schnitzer sagt). Bei den Textilien wird genau zwischen wolligem Stoff, flockigem Pelz, faserigem Hanfstrick unterschieden. Die eisernen Panzer sind geschuppt, kariert oder gemustert. Dagegen setzen sich wieder feinere Stoffe, Helme, Waffen glatt ab“. Wer so mit dem Schnitzmesser die feinsten Belebungen aus dem Holz heraushole, dies war die Überzeugung Lills, denke natürlich niemals an eine Überkleidung mit Kreidegrund und Farben¹³⁹.

Der Vorstellung, bei der ungefaßten Skulptur würden malerische Mittel, derer sich herkömmliche Farbfassungen bedienten, mittels differenzierter Oberflächenstrukturierung ins Schnitzerische übertragen, wie sie bereits von Justus Bier für Riemenschneiders Werke formuliert worden war, schloß sich Ernst Willemsen in seiner Analyse Kalkarer Altarretabel an. Vor allem für die Douverman-Altäre erbrachten seine Untersuchungen eine ähnlich minuziöse Oberflächengestaltung wie im Falle der Moosburger Reliefs. Mittels Punzierungen und Tremolierungen sei auch dort eine Oberflächendifferenzierung erreicht worden, durch welche die Materialität der imitierten Kettenpanzer und Wämse in einer Weise nachgeahmt werde, wie dies bisher ausschließlich mit Mitteln der Malerei geschehen sei. Der Kontrast von aufgerauhten und glatten Flächen sei den Effekten von Farbkontrasten - von matten und glänzenden Farben - vergleichbar. Die monochrome Holzoberfläche ahme so die Lichteffekte einer herkömmlichen Fassung nach¹⁴⁰.

Es ist das Verdienst von Johannes Taubert, mit seinen wegweisenden Ausführungen ‘zur Oberflächengestalt der sog. ungefaßten spätgotischen Holzplastik’ die verstreuten Beobachtungen gebündelt und losgelöst von jedwedem künstlermonographischen Zusammenhang zu einem selbständigen Forschungsgegenstand erhoben zu haben. Taubert erachtete es als erwiesen, „daß spätgotische Bildschnitzer Holzbildwerke konzipiert haben, die nicht polychromiert werden sollten“. Einen zuverlässigen Parameter, dies zu beurteilen, erblickte er neben einer zurückhaltend farbigen vor allem in einer subtil geschnitzten Oberfläche. Im Bemühen um eine systematische Einordnung des Phänomens stufte Taubert die ungefaßte Skulptur als eine eigenständige bildhauerische Gattung ein, die neben der traditionell gefaßten stehe¹⁴¹.

Daß der bewußt herbeigeführte holzsichtige Zustand eines Bildwerks an seiner durchmodellierten Oberfläche erkennbar sei, ist spätestens seit Taubert *opinio communis* in der Forschung. Zuweilen hört man ein Wort des Bedauerns, das jenen zugedacht wird, die in dieser Frage aus „materialpositivistischen“ Überlegungen noch immer kein Einsehen haben¹⁴². In akzentuierter Form ist soeben zu Hans Douvermans Werk noch einmal festgestellt worden, „daß der Künstler in der Ausarbeitung der Oberfläche stark zwischen

¹³⁹ G. LILL, 1942, 87-101, 94. Ders., 1940, 190-193; – Ähnlich auch das Urteil von J. TAUBERT, 1967, 215-232.

¹⁴⁰ E. WILLEMSSEN, 1962 (24), 189-197, 196. - Vgl. J. BIER I, 13.

¹⁴¹ J. TAUBERT, 1967, 119-139, 134.

¹⁴² J. ROSENFELD, 1990, 57. - KARIN WÖRNER/ALEXANDER MARKSCHIES, H. KROHM/ E. OELLERMANN (Hgg.), 1992, Diskussionsbericht, 260: „Bedauerlicherweise wurde wieder das alte Argument angeführt, daß die monochromen Retabel mangels Geld keine Fassung erhalten hätten und eine spätere Polychromierung geplant war“. - B. ROMMÉ, 1997, 84, Anm. 65, mit dem Hinweis auf TH. BRACHERT/ F. KOBLER, ‘Fassung von Bildwerken’, Sp. 807 und F. KOBLER, 1982, 204. - Hier sei stellvertretend auf H. KROHM/E. OELLERMANN, 1980, 45, verwiesen.

Skulpturen unterschied, die eine Fassung erhalten und solchen, welche holzsichtig aufgestellt werden sollten“¹⁴³.

Um es von vornherein mit allem Nachdruck zu sagen: Wir sind ebenfalls der Überzeugung, daß es innerhalb der Holzskulptur auch einen Entwicklungsstrang in Richtung Fassungsverzicht gegeben hat und daß diese Entwicklung sich auf dem Wege einer immer sensibleren und nuancenreicheren Modellierung der Holzoberfläche vollzog. Dieser Prozeß liegt ja nahe, weil schließlich die fehlende Fassung optisch substituiert werden mußte. Zeitlich setzt diese Entwicklung mit Niclas Gerhaert ein und behauptet sich die gesamte Dürerzeit hindurch, bis ihr die Reformation ein jähes Ende setzt.

Der vermutlich in Passau tätige Monogrammist I.P. erzielte ohne Frage eine bemerkenswert filigrane Schnittoberfläche. Genannt seien die Flügelreliefs eines untergegangenen, ehemals gefaßten (?) Marienretabels aus Irrsdorf/Voralberg (um 1520) oder ein Anbetungsrelief aus der Schloßkapelle zu Krumau/Böhmen (um 1525). Mit größtem Recht gilt dies auch für das Johannesretabel in der Prager Teynkirche (um 1525/30)¹⁴⁴. Der bildmäßige Aufbau dieses in schnitzerischer Hinsicht gänzlich durchgestalteten Schreinreliefs läßt eine grundierte Fassung - zumal in Anbetracht der späten Zeitstufe - ästhetisch obsolet erscheinen. Sicherheit ist in dieser Frage auf der Basis der bloßen Inaugenscheinnahme freilich nicht zu gewinnen. Kein noch so akribisch erarbeiteter ‚Merkmalkatalog‘, mit dessen Hilfe sich abgelaugte Bildwerke angeblich als ursprünglich ‚gefaßt intendiert‘ erweisen und gefaßte als ursprünglich ‚ungefaßt intendiert‘, bewahrt vor der Erkenntnis, daß selbst die subtilsten Oberflächenzeichnungen die Stifter nicht davon abhalten konnten, ihre Bildwerke fassen zu lassen, wenn sie dies wollten. Gerade was die gründelnde Vorgehensweise anbelangt, mit der immer wieder gemutmaßt wird, dieses oder jenes Holzbildwerk sei „original holzsichtig konzipiert (?)“, melden wir erhebliche methodische Zweifel an¹⁴⁵.

Im Rahmen der Bewertung einer ungefaßten Holzoberfläche spielen in der Forschung neben Ritzungen auch Oberflächenstrukturierungen wie das Tremolieren oder Punzieren eine große Rolle. Bei dem gewöhnlich als *wuggeln* [= wackeln] oder *stelzeln* bezeichneten Tremolierstich führt der Bildschnitzer ein Flach- oder Hohleisen in einer drehenden Bewegung aus dem Handgelenk in der Weise abwechselnd treppartig ‚wackelnd‘ bzw. vorwärts ‚stelzend‘ von links nach rechts, daß sich nur die scharfen Ecken ins Holz eindrücken. Auf diese Weise entsteht das für den Tremolierstich charakteristische Zickzackband¹⁴⁶. Das Tremolieren wurde bevorzugt zur Kennzeichnung von Grasmatten eingesetzt. Ansonsten bediente man sich dieser Technik eher zurückhaltend.

Das zweite Bearbeitungsinstrument ist die sogenannte Punze, ein Stahlgriffel bzw. Stempel, der aus den Trieb- und Ziselierarbeiten des Metallgewerbes übernommen wurde¹⁴⁷. Mit Hilfe solcher Stempel, deren Kopf - zu einer spezifischen Form ausgebildet -

Abb. 16, 17

¹⁴³ B. ROMMÉ, 1996, 97-111, Anm. 4.

¹⁴⁴ Skulpturen aus Lindenholz, Schreinarchitektur aus Kiefer (?). Ungefaßt. Retabel H. 590 cm, B. 220 cm. 1525-1530, Meister I.P. zugeschrieben. Prag, Teynkirche. - Bei einer 1964/65 von KAREL STÁDNÍK durchgeführten Restaurierung wurde das gesamte Retabel von verschiedenen (sekundär aufgebracht?) Malschichten freigelegt, ders. 1967, 207-214. - Fritz Buchenrieder stellte darüberhinaus eine ungründerte, direkt auf der Holzoberfläche liegende Bemalung fest, EDMUND MELZL/ FRITZ BUCHENRIEDER, 1980, 104. - Zum Meister S. J. ROSENFELD, 1990, 217-220, der auch die neuere Literatur verzeichnet.

¹⁴⁵ B. ROMMÉ, 1997, 89, glaubt bezüglich der Douvermanskulptur einen „Merkmalkatalog für die Oberflächengestaltung von holzsichtigen Skulpturen einerseits wie für die abgelaugten und gefaßten Skulpturen andererseits“ erstellen zu können. Ihr Unterfangen fand Eingang im Katalog ‚Gegen den Strom‘, B. ROMMÉ, 1997, Katnr. 1 und 2.

¹⁴⁶ Die Bezeichnung Tremolierstich für die älteren Benennungen *wuggeln* oder *stelzeln* geht auf Taubert zurück, der sie aus dem Goldschmiedegewerbe übernahm. Dort wurden mittels eines Tremolierstichs Materialproben entnommen, durch die sich der Feingehalt von Edelmetallgegenständen überprüfen ließ, J. TAUBERT, Donaueschule 1967, 219. Die Bezeichnung *wuggeln* wohl zu wackeln gehörig, s. ebd. 218, Anm.11.

¹⁴⁷ Punze zu lat. *punctio* = das Stechen. Eine ausführliche Beschreibung dieser Technik findet sich ebenfalls bei J. TAUBERT, 1967, 223.

Abb. 18, 19

mehrere Spitzen tragen konnte, wurden Muster in das Holz gestanzt. Die theoretisch unbegrenzte Formenvielfalt der Punzstempel war besonders geeignet, Materialien zu imitieren oder einfach nur Muster auf die Holzoberfläche aufzubringen.

Ihre Vervollkommnung fanden diese und andere Techniken zweifelsohne durch die Vertreter der 'Donauschule', besonders in den Reliefs Hans Leinbergers und des angesprochenen Meister I.P.¹⁴⁸. Die Bandbreite an Möglichkeiten, die sich bezüglich der Holzbearbeitung einem Bildschnitzer überhaupt bot, hat Taubert in Anknüpfung an Lill für Leinbergers Moosburger Castulusreliefs noch einmal beispielhaft vorgeführt. Seine Analyse förderte den Gebrauch von 23 verschiedenen Punzen zutage¹⁴⁹. Es zeigte sich, daß die Oberfläche der Reliefs von Ritzungen, Punzen, Tremolierungen und anderen geschnitzten Marken übersät ist.

So eindrucksvoll Tauberts Analyse der Oberflächenstrukturierung auch ausfällt, so zögert man doch, sich seiner Schlußfolgerung anzuschließen, die Fassung des Moosburger Altars sei aufgrund dessen unterblieben. Unterbrechen wir deshalb an dieser Stelle unseren Argumentationsgang, um uns das Für und Wider in dieser Frage - bei aller Konzentration auf das Wesentliche, die dabei geboten erscheint - ins Gedächtnis zu rufen.

Exkurs: Der Moosburger Hochaltar

Wie erwähnt konstatierte die Forschung an den Castulusreliefs eine bemerkenswert nuancierte Oberflächenbehandlung. Da überdies keine Reste älterer Malschichten sichergestellt werden konnten und die Figuren die für ungefaßte Bildwerke charakteristischen farblichen Akzentuierungen an Lippen und Augen zeigten, gelten sie in der Forschung überwiegend als ursprünglich ungefaßt.

Abb. 20

Die Frage, ob die vier Relieftafeln überhaupt zum Hochaltarretabel gehören, bejahte Lill aus naheliegenden Gründen¹⁵⁰. Der Hl. Castulus ist der Stiftspatron. Sein Rang findet in der Anordnung der Schreinfiguren dahingehend Beachtung, daß er den Ehrenplatz zur Rechten der Madonna erhält. Seine Reliquien wurden in der Kirche, vermutlich im dafür eigenen Fach in der Retabelpredella, ausgesetzt. Die Würdigung seines Martyriums mit einem ausformulierten Zyklus erscheint daher nur angemessen. Die vier Tafeln lassen sich im übrigen ohne weiteres innerhalb der Schreinabmessungen unterbringen. Man hat sie sich auf den Innenseiten von Flügeln montiert zu denken, die durch Pfostenscharniere gedreht werden konnten. Die Flügel werden im Rahmen der Umarbeitung des Retabels zum Corpusaltar 1782, anläßlich der es auch noch eine weiß-goldene Barockfassung erhielt, abgenommen worden sein¹⁵¹.

Die unproblematische Zuordnung der Castulusreliefs zum Hochaltarretabel zieht die Fassungsfrage des gesamten Altarwerks nach sich. Allgemein verfestigte sich in der Forschung die Ansicht, daß in Würdigung des feinen Ausarbeitungsgrades der Castulusreliefs alle übrigen Bildwerke Leinbergers, mithin sogar das gesamte Retabel,

¹⁴⁸ Wir benutzen den Terminus 'Donauschule' im Sinne eines Sammelbegriffs für vergleichbare Stilphänomene in einem nicht scharf umrissenen geographischen Raum entlang der Donau. Gerade Hans Leinberger, Peter Dell d. Ä. oder der Meister I.P. haben sich in ihrem Werk unbestreitbar am Stil der beiden Leitkünstler - Albrecht Altdorfer und Wolf Huber - orientiert. Die Vorstellung einer gemeinsamen künstlerischen Herkunft der einzelnen Vertreter oder eine klar umrissene Schulbildung verbindet sich mit dem Terminus unserem Verständnis nach nicht.

¹⁴⁹ J. TAUBERT, 1967, 226f.

¹⁵⁰ G. LILL, 1942, 87-110. - A. SCHÄDLER schlug eine freie Aufhängung im Chor vor und stützte seinen Vorschlag auf einem archivalischen Beleg des Jahres 1514: *Item mer beschlagen und angebencket das gebeus s. Castuli in latere chori*, ders. 1977, 62-67. Zum Rechnungsvermerk s. A. FEULNER, 1923, 2. - Von der Aufhängung von Tafeln an den Chorseiten ist jedoch keine Rede. Bei dem *gebäus* wird es sich zusätzlich zum in der Predella befindlichen Reliquienfach um einen Reliquienschrein gehandelt haben. Zur Problematik vgl. CL. BEHLE, 1984, 59ff.

¹⁵¹ CL. BEHLE, 1984, 12f, 34-37. Die Schreinbreite beträgt 241 cm, die der Castulusreliefs je 105 cm.

dereinst ungefaßt war¹⁵². Diese Hypothese findet scheinbar ihre Bestätigung in einen Gutachten des Jahres 1738, in welchem ein mit der Sanierung der Chorausstattung betrauter Stadtschreiner namens Anton Pögl den Moosburger Magistrat wissen läßt, *daß zwar der Chor Altar alt und ungefaßt, auch an oberen zieräthlen oder schneidarbeiten viellen orthten vermodert* sei, das Holz, obgleich *zimblich wurmbstichig*, aber noch ausreichend Stabilität besäße, so daß eine aktuelle Einsturzgefahr nicht gegeben sei¹⁵³. Claudia Behle konnte überzeugend darlegen, daß *ungefaßt* in diesem Kontext nicht anders als die Attribute *vermodert* und *wurmbstichig* als Hinweis auf den allgemein ‘heruntergekommenen’ Zustand des Altarretabels zu interpretieren ist, dessen Fassung großflächig abgeplatzt war, so daß das verwurmete Holz zum Vorschein kam¹⁵⁴. Restauratorisch überprüfbar ist die Frage, ob das Moosburger Hochaltarretabel dereinst gefaßt war, vermutlich ohnehin nicht mehr, weil alle Bildwerke mehrmals (1782 u. 1862) überfaßt und mit hoher Wahrscheinlichkeit zumindest 1782, anlässlich der durchgreifenden Umarbeitung des Hochaltars von einem Flügel- zu einem Corpusretabel, gründlich abgelaut wurden – eine mögliche Erklärung auch dafür, warum an den Castulusreliefs bei der Freilegung 1938 keine Fassungsrückstände mehr festgestellt werden konnten¹⁵⁵.

Eine Fassung hat gleichwohl, partiell zumindest, stattgefunden, denn das Predellengehäuse ist heute noch spätgotisch polychromiert. Zu beiden Seiten des Reliquienfaches sind jeweils die Wappen der Landshuter Wittelsbacher sowie der Stadt Moosburg gemalt. Auf den dazugehörigen Predellenflügeln sieht man außen zur einen Seite die weltlichen, zur anderen die geistlichen Stifter betend knien¹⁵⁶. An den Innenseiten der Predellenflügel haben sich gemalte Landschaftshintergründe erhalten. Die dazugehörigen Reliefs sind verloren. Die dem Chorpolygon zugewandte rückwärtige Predellenwand zeigt eine stark ruinierte Kreuztragung Christi. Bis ins 19. Jahrhundert war überdies auf der rückwärtigen Schreinwand eine gemalte Darstellung des Jüngsten Gerichts zu sehen. Eine alte Vergoldung des Gesprenge findet darüber hinaus in einem Visitationsbericht von 1694 Erwähnung¹⁵⁷.

Die Tafelbilder stammen von dem Landshuter Maler Hans Wertinger, der sie in dem Zeitraum zwischen März 1514, dem Datum, an dem das Retabel auf den Hochaltar gesetzt wurde, und Mai 1517 ausgeführt haben muß¹⁵⁸. Der Prozeß, den Wertinger zu diesem Zeitpunkt wegen seiner Entlohnung gegen das Kapitel führte, setzt die Auftrags erledigung voraus.

Bezüglich der Predella hat man mit einer Vollpolychromierung zu rechnen. Daß an den Flügelinnenseiten lediglich die gemalten Landschaftshintergründe ausgeführt, die dazugehörigen Reliefs Leinbergers dagegen ungefaßt waren, ist schlechterdings nicht

¹⁵² M. BENKÖ, 1969, 140ff. - A. SCHÄDLER, 1977, nimmt ohne näher darauf einzugehen ganz selbstverständlich einen ungefaßten Zustand des Moosburger Altars an, desgleichen B. DECKER, 1985, 351ff. - M. BAXANDALL, ²1985, 370. - H. SCHINDLER, 1989, 166. - J. ROSENFELD, 1990, 236. - Gegenstimmen: Cl. BEHLE, 1984, 38-41 u. P.M. ARNOLD, 1990, 137-139.

¹⁵³ Zit. n. Cl. BEHLE, 1984, 268 Anm. 46.

¹⁵⁴ Ebd. 14f. Der Magistrat, der das Gutachten bei Pögl eingeholt hatte, ersuchte den Freisinger Fürstbischof noch im selben Jahr um finanzielle Unterstützung für eine Restaurierung.

¹⁵⁵ S. BENKER, 1970/71, 168, konnte an den Figuren unter den noch vorhandenen Fassungen keine mittelalterlichen Fassungsspuren mehr feststellen. - Zur Umgestaltung des Moosburger Altars im Barock und seiner Neufassung durch den Moosburger Maler Johann Anton Mayrhofer s. Cl. BEHLE, 1984, 12-20, 14. Es handelte sich dabei wohl um eine Weiß-Gold-Fassung. Die heute sichtbare qualitätvolle neugotische Fassung stammt aus dem Jahre 1862.

¹⁵⁶ Die Seite der Kanoniker führt der schon 1507 verstorbene Propst Theoderich Mair an (Wappen mit Stulpenhut). Die andere Seite zeigt die Landshuter Linie des Hauses Wittelsbach: Herzog Wolfgang mit seinen drei Mündeln, den Kindern seines verstorbenen Bruders, Wilhelm (IV.), Ludwig (X.), und Ernst.

¹⁵⁷ B. DECKER, 1985, 223, Anm. 608. - J. ROSENFELD 1990, 236, Anm. 36.

¹⁵⁸ Die Archivalien zum Moosburger Altar finden sich vollständig versammelt bei dem ersten Leinberger Monographen G. LILL, 1942, 307. Datum der Aufrichtung ist der 21.-25. März 1514. Am Vorabend des Castulus-Festes (26. März) stand das Retabel im Hochchor. - Die Zuweisung der Gemälde an Hans Wertinger findet sich bei GLORIA EHRET, Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance. München 1976, 20ff., 146.

vorstellbar. Diese polychromiert zu denkenden, leider verlorenen Predellenreliefs werden prinzipiell einen vergleichbaren Vollendungsgrad der Oberfläche besessen haben wie die übrigen Bildwerke Leinbergers. Analog wäre demnach auch die Fassung der Castulusreliefs vorstellbar. Warum nur die Predella, vielleicht auch noch die Schreinflügeltafeln samt Schreinerückwand, u. U. sogar der gesamte Architekturrahmen - was der Visitationsbericht von 1694 ja nahelegt - reich vergoldet und polychromiert vorzustellen sind, die eingestellten Leinbergerbildwerke aber nicht, wäre zu erläutern¹⁵⁹. Eine solches, denkbar uneinheitliches Erscheinungsbild wäre derart außergewöhnlich und singulär, daß es dazu schon zwingender Beweise bedürfte. Der reine Oberflächenbefund der Castulusreliefs, der sich noch dazu allein auf ein *argumentum e silentio* (fehlende Fußspuren) stützt, genügt hier keinesfalls.

Von Verträgen her ist bekannt, daß Flügeltafeln und Bildwerke in Oberdeutschland in aller Regel zusammen in einem Arbeitsgang von einer Malerwerkstatt polychromiert wurden. Technisch war ein solches Vorgehen naheliegend, da der Aufbau einer Fassung sich nur unwesentlich von dem eines Gemäldes unterscheidet. Legt man beim Moosburger Altar die gängige Praxis zugrunde, hieße das, daß Hans Wertinger zusammen mit der Bemalung sämtlicher Altartafeln auch die Fassung der Bildwerke besorgte.

In diese Richtung deutet auch die erwähnte Prozeßnachricht, derzufolge der Landshuter Maler gegen das Stift auf Zahlung eines Betrags von 40 fl. klagte. 1517 wurden ihm davon vom Freisinger Bischof, der als Schlichter angerufen worden war, 32 fl. zugestanden¹⁶⁰. Bei der fraglichen Summe handelt es sich eventuell um die Leistung der sog. *besserung*. Danach wurde dem Künstler nach Erfüllung seines Auftrags noch ein Aufpreis gewährt, dessen Höhe sich nach der gelieferten materiellen wie künstlerischen Qualität bemaß, wobei man sich prinzipiell am Auftragsvolumen orientierte. Die konkrete Aufpreishöhe wurde von Gutachtern festgestellt, die im Vertrag von beiden Parteien benannt worden waren. Auch wenn das Institut der gleitenden Bezahlung zum Zwecke der gütlichen Einigung in das Vertragsformular Aufnahme fand, konnten sich doch Konflikte an dem Verfahren entzünden, sobald eine Seite, in unserem Falle vermutlich der Auftraggeber, das Urteil der Gutachter nicht akzeptierte und die *besserung* in der festgestellten Höhe verweigerte. Dieser Fall scheint bezüglich des Moosburger Altars eingetreten zu sein, weshalb Wertinger gegen das Stift prozessierte. Aufschlußreich in unserem Zusammenhang ist nun die Summe von 40 fl. bzw. 32 fl., die der Landshuter Maler forderte bzw. zugesprochen bekam, denn sie erlaubt möglicherweise einen Rückschluß auf das Volumen des Polychromierungsauftrags. Legt man einen großzügiger bemessenen Aufpreis von 10% zugrunde, so besaß der Polychromierungsauftrag einen Umfang von immerhin 400 fl. bzw. 320 fl., bei 5% dagegen sogar von 800 fl. bzw. 640 fl. Jeder der genannten Beträge hätte bereits ausgereicht, das Retabel vollständig zu vergolden und zu polychromieren. Zur Fassung und Bemalung des Münnerstädter Hochaltarretabels, eines hinsichtlich Dimensionierung und Anzahl der Bildwerke dem Moosburger Hochaltar durchaus vergleichbaren Aufsatzes, genügte der Betrag von 220 fl..

Alles in allem fügen sich die einzelnen Indizien mosaiksteinartig zu einem Bild, das den Moosburger Hochaltar farbig gefaßt zeigt. Das subtile Schnitzwerk der Castulusreliefs hat man sich polychromiert zu denken.

¹⁵⁹ Letzteres vermuten S. BENKER, 1970/71, 168. - B. DECKER, 1985, 227 u. 352 Anm. 608. - J. ROSENFELD, 1990, 236.
¹⁶⁰ CL. BEHLE, 1984, 41.

Schnitzerische Oberflächendifferenzierung - ein inkonsistentes Kriterium
Längst nicht alle ungefaßten Schnitzretabel erreichen den am Beispiel Leinbergers vor Augen geführten Grad an Oberflächenstrukturierungen. Dies verdeutlicht ein Blick auf das Werk ausgerechnet des Bildschnitzers, in dem die Forschung lange Zeit den 'Erfinder' der ungefaßten Holzskulptur erblickte: Tilman Riemenschneider.

Abb. 21

Die grandiose, für Riemenschneiders Auffassung so charakteristische, in sich ruhende Erscheinung des Hl. Kilian, eine der beiden Assistenzfiguren vom Münnerstädter Magdalenenaltar, ist mit vollem Recht zu den besten Schöpfungen des Würzburgers gerechnet worden, trotz einer späteren, schlecht ausgeführten Ausspannung, welche wie ein vertikaler Schnitt durch die rechte Gesichtshälfte verläuft, dieselbe 'facial lähmt' und auf diese Weise den großartigen Eindruck empfindlich stört. Manch abschätziges Urteil über den Kilian als Gesellenstück mag darauf zurückzuführen sein¹⁶¹.

Der überwiegende Teil der Gewandung des im Bischofsornat gehüllten Kilian weist eine glattpolierte Oberfläche auf, deren Flächigkeit durch einen geknitterten Faltenwurf gebrochen wird. Die Dalmatik ist schmucklos und besitzt am Saum eine in Wellenform verlaufende Franserborte. Am linken Handgelenk ist der Manipel sichtbar, welcher mit einer erhaben geschnitzten Weinranke aus Blättern und Trauben über einem durch den Stichel strukturierten Grund geschmückt ist. Als Einfassung dient eine Kordel. Die Handschuhe ziehen wunderbar zarte Falten, die den Eindruck vermitteln, die knöchernen Hände des Frankenapostels drückten sich durch das erlesene Material. An den Handrücken sitzen medaillonartige Appliken. Steinbesetzte Ringe schmücken die Finger. Der Bischofsstab, den der Heilige in seiner Linken hält, endet in einer krabbenbesetzten, reichverästelten und virtuos unterschrittenen Krümme. Der Schwertknauf setzt sich aus einzelnen Ringsegmenten zusammen. Besonders reich wurde der Pluvialbesatz mit einer erhaben geschnitzten Rosenranke aus Blüten und Blättern verziert. Aus den Kragenfalten der Dalmatik ragt endlich jener unvergleichliche Kopf des Heiligen. Dem faltenzerfurchten Antlitz eines alternden, aber nicht wirklich alten Mannes widmete Riemenschneider sein ganzes Augenmerk. Meisterhaft, wie er die Gesichtszüge zu Leben erweckt, wie sich jede Falte mit mimetischer Genauigkeit auf der Holzoberfläche abzeichnet, wie sich die Haut über den markanten Backenknochen strafft, die Wangen dabei tief eingefallen. Eingerahmt wird dieses grandiose Antlitz von gelocktem, tief unterschrittenem Haar. Auf dem Kopf schließlich eine Mitra, mit profilierten Zirkelschlägen aus Maßwerk dekoriert. Die Mitrabänder laufen in 'lederne' Troddeln aus. Die Fähigkeit zum illusionären Vortäuschen von Inkarnat, unterschiedlichen Textilien oder metallischen Details muß man an dieser Figur bewundern. In den Händen Riemenschneiders gerät das Schnitzmesser zum Illusionswerkzeug.

Abb. 22

So viel zu Riemenschneiders Schnitzkunst. Was die von Teilen der Forschung so herausgestellten Oberflächenstrukturierungen betrifft, so fallen diese am Kilian eher marginal aus. Sie tauchen auf, wo es gilt, einen kostbaren Bischofsornat vorzuspiegeln: an den applizierten Handschuhmedaillons, der Spitze des Schirmtuchs, an Manipel, Mitra und Mitrabändern oder Pluvialborte. Die technischen Mittel, die Riemenschneider zur Dekoration einsetzt, sind verblüffend einfach: Er ritzt diagonale Kreuzschraffuren, stanzt Punzen in die dabei entstandenen Rautenfelder oder stichelt Untergründe. Ein Seitenblick auf die zweite Assistenzfigur des Münnerstädter Altars, die der Hl. Elisabeth, fördert noch nachhaltiger die Kargheit in Riemenschneiders Oberflächenbearbeitung zu Tage. Auffallendstes Merkmal der Heiligen ist ihre plissierte Haube. An ihrem Mantelsaum und

¹⁶¹ H. KROHM, 1981, Nr. 15, 128-130. Höhe: 202,5 cm. Die Skulptur ist im wesentlichen vollständig erhalten, abgesehen von der Krümme, die verloren ging, und der Schwertklinge samt Parierstange, die in Eiche ergänzt wurden. - J. BIER I, 57 und jüngst ULRICH SÖDING, 1997, 151, qualifizierten die Figur als Gesellenarbeit ab.

dem zurückgeschlagenen Ärmelfutter wurde die glatte Holzoberfläche mit einer rechteckigen Stiftpunze zertrümmert. In den schmalen Gürtel, der das Kleid tailliert, wurde eine Ringdornpunze eingestanz, im Gürtel des Bettlers zu ihren Füßen eine kreisförmige Stiftpunze. Untergewandsaum, Schuhsohle sowie Plinthe wurden tremoliert. In gleicher Weise schematisch fallen auch die Oberflächenstrukturierungen an Riemenschneiders Reliefs aus. Die Rasenfläche des Münnerstädter Noli-me-tangere-Reliefs wurde durch den charakteristischen Tremolierstich als solche gekennzeichnet, desgleichen das Laub der Bäume. Die vor Christus kniende Maria Magdalena trägt ein Kopftuch, dessen Saum mit dem typischen parallelen Kerbschnitt dekoriert wurde.

Abb. 23

Gerade im Vergleich zu den Bildwerken Leinbergers mußte Taubert denn auch einräumen, daß das Kriterium der Oberflächendifferenzierung auf Tilman Riemenschneider nur bedingt zutrifft¹⁶². Und es ließe sich ergänzen, nicht nur bei ihm, sondern auch seinen Zeitgenossen, ganz gleich, ob es sich um Hans Syfer, Niklaus Weckmann oder Veit Stoß handelt¹⁶³. Jene Standards einer ausdifferenzierten und besonders entwickelten Oberflächenzeichnung sucht man zumal in der Veit-Stoß-Skulptur vergebens. Nicht einmal eine Ritzung oder eine andere geschnitzte Hervorhebung schmückt am sog. Bamberger Altar Borten oder Gewandsäume. Die Draperien fallen in glatten, polierten Flächen nach unten. Selbst die Grasmatten blieben durchweg untremoliert. Dieser glattflächige Vortrag in Veit Stoß' Kunst wurzelt noch in der Spätgotik. Wir begegnen ihm bereits vierzig Jahre früher am Krakauer Altar. Verglichen mit dem, was zeitgleich Leinberger oder Douverman an Techniken beherrschten, zeigt sich der alte Schnitzer technisch als nicht mehr auf der Höhe der Zeit¹⁶⁴. Auch ist ein Lernprozeß, demzufolge Stoß, aber auch Riemenschneider, die ästhetischen Möglichkeiten, die sich aus der sichtbaren Holzoberfläche ergaben, nun nach und nach auszuschöpfen begannen - wie dies jüngst für Douverman in Anspruch genommen wird -, bei den Genannten nicht erkennbar¹⁶⁵. Vielmehr hielten beide am obligaten Kanon ihrer Oberflächendifferenzierungen fest, wie sie ja auch ihren einmal gefundenen, überaus erfolgreichen Stil über die Jahrzehnte hinweg beibehielten. Grundsätzlich ist man geneigt, im Ausarbeitungsgrad der Schnittoberfläche ein allgemeines Kriterium fortschreitender Materialbeherrschung zu sehen, das außerdem je nach Zeit-, Regional- und persönlichem Stil unterschiedlichen Veränderungen unterliegt.

Was die Einkerbungen, Wuggelungen und Punzierungen an Riemenschneiders Bildwerken betrifft, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der damit einhergehende Aufwand für die Werkstatt beträchtlich überschätzt wird. Dies geschieht nicht von ungefähr, ist doch die heutige Perspektive stets die der Nachahmung. Für einen geübten Lehrlingen werden die schematischen Lesezeichen von Gras, Mauer, Saum eine entspannende Unterbrechung von schwierigeren Aufgaben, für den Meister hingegen nur den kurzfristigen Ausfall einer Hilfskraft bedeutet haben. Daß sich die Oberflächenmarken an den Stellen finden, wo sie ansonsten bei gefaßter Skulptur anzutreffen sind, ist schnell erklärt: Tremolieretechnik und der Gebrauch von Punzen sind keineswegs auf Riemenschneider zurückgehende Neuerungen. Sie fanden schon vorher ihren Einsatz,

¹⁶² J. TAUBERT, 1967, 124, weswegen ders. die Bedeutung der Lasuren im Werk von Riemenschneider hervorhebt, ebd. 124f.

¹⁶³ Hans Syfer und Tilman Riemenschneider werden bei W. PINDER dem „Geschlecht von 1460“ zugeordnet, ders. 1940, 199-206 u. 232-234. - Riemenschneider erhielt 1485 das Würzburger Bürgerrecht, Niklaus Weckmann vier Jahre früher das Ulmer (1481). Beide waren etwa gleich alt. Veit Stoß verstarb 1533, den Angaben Neudörffers zufolge 95jährig. Das Alter faßte die Forschung nicht wörtlich auf und nahm allgemein ein Geburtsdatum um 1450 an.

¹⁶⁴ G. HABENICHT, 1997, 506ff. - Ähnlich glattflächig sind die Oberflächen bei einer ungefaßten Schreingruppe zweier Ritterheiliger und einem Hl. Georg hoch zu Roß, die aus der Friedberger Burgkapelle stammt und sich im Hessischen Landesmuseum Darmstadt befindet (um 1520/25).

¹⁶⁵ B. ROMMÉ, 1997, 93.

allerdings im Rahmen eines gesonderten Arbeitsganges während des Fassens. Im herkömmlichen Verfahren wurden beim Bereiten die entsprechenden Oberflächenmarken in den Kreidegrund gearbeitet und anschließend überfaßt. Bei Teilen der ungefaßten Skulptur verlagert sich diese, der eigentlichen Polychromierung und Vergoldung vorausgehende Tätigkeit, die sowohl von einem speziell dafür zuständigen Bereiter als auch Faßmaler ausgeübt werden konnte, auf einen zusätzlichen Arbeitsgang des Bildschnitzers. Letzterer schnitzt die Oberflächenverzierungen dort, wo sie im Faßverfahren graviert worden wären. Sie könnten dem Faßmaler dabei übrigens als Interpretationshilfe gedient haben. Am Pelzsaum einer der Frauen desjenigen Reliefs vom sog. Wiblinger Altar, welches die trauernden Marien mit Johannes unterm Kreuz zeigt, findet sich eine Stelle, an welcher die weiße Farbe abgeplatzt ist und der Holzuntergrund sichtbar wird. Letzterer ist mit einem Stichel punktiert worden, eine Vorgabe Riemenschneiders, die der Faßmaler später richtig als Pelzsaum gelesen hat. Die weiße Fassung nimmt denn auch auf ihre Weise die poröse Struktur eines Hermelinpelzbesatzes auf. Wo sie fehlt, kommt es vor, daß der mit dem Problem alleingelassene Faßmaler keine überzeugende Lösung findet. So einen Fall zeigt der am linken Rand stehende Kriegsknecht aus der Kaiphagruppe. Sein Gewand aus roter Lüsterfassung trägt einen Hermelinsaum, dessen plane Oberfläche aber eher einen marmornen Eindruck hervorruft¹⁶⁶.

Abb. 24

Aufwendiger für den Schnitzer, aber auch kostspieliger für den Auftraggeber als jene häufig schematisch wirkenden Ritzungen, war eine generell subtil durchgebildete Holzoberfläche. Nehmen wir die monumentale Petrusfigur aus dem Schrein des Kefermarkter Altars, der einmal - wie erwähnt - gefaßt war, dessen Fassung man aber 1852 abgenommen hat. Wir entdecken keine Oberflächenstrukturierungen wie bei Riemenschneider oder Douverman, doch macht der Blick auf den Ornat des Apostels sofort deutlich, daß hier bei der Ausführung eine bis in letzte Detail gehende Sorgfalt waltete. Aus der Nähe betrachtet eröffnet sich ein Kosmos an minuziöser Gestaltungsliebe. Das Amikt ist 'seiden'. Die figuralen, von Perlenschnüren eingefassten Aurifrisien, welche die Pluvialborten zieren, finden ihr Vorbild in den wattierten und abgesteppten Gold- und Perlstickereien zeitgenössischer Ornate¹⁶⁷. Zwei vierpaßförmige Agraffen, die an der Schließe statt eines Pektoreals sitzen, zeigen die Verkündigung. Wieviel schnitzerisches Fingerspitzengefühl verlangt es, den abgestreiften Handschuh so in der Linken abzulegen, daß er auf Grund der suggerierten Steifheit seines Materials zu einer in sich verformten leeren Hülle wird!

Abb. 25

Die zweite Assistenzfigur ist die grandiose, von stillem Pathos bewegte Erscheinung des Hl. Christophorus. Die tief unterschrittenen Haarlocken, von jeher eine Demonstration schnitzerischen Könnens, sind von unglaublicher Virtuosität. Meisterhaft getroffen ist zumal der Baum, der dem Riesen als Wanderstab dient. Scheint das nackte Holz am oberen Ende schon hervor, so ist weiter unten die brüchige Rinde noch

Abb. 26

¹⁶⁶ Ein weiteres, interessantes Beispiel einer Interpretationshilfe des Schnitzers für den Faßmaler liefert die Oberfläche eines in den Coburger Sammlungen befindlichen Reliefs, das zusammen mit drei weiteren und einer vollrunden Madonnenfigur samt zwei schwebenden Engeln von einem Marienaltarretabel (um 1520) aus der Coburger Heiligkreuzkirche stammen soll. Jenes Relief, das die Anbetung der Heiligen Drei Könige zum Thema hat, zeigt auf den Beinlingen des Mohrenkönigs, welcher als der Jüngste, seinem Alter entsprechend, hinten an steht und gemeinhin mit Kaspar identifiziert wird, geritzte Mi-parti-Streifen mit Sonne und Mond, ULRIKE HEINRICHS-SCHREIBER (Bearb.), Die Skulpturen des 14. bis 17. Jahrhunderts. Ein Auswahlkatalog. Coburg 1998, Nr. 10, 82, Abb. 7. - An den Bildwerken des genannten Marienretabels ließen sich keine Fassungsreste nachweisen, dies. 76. Einzelne Punzstempel haben sich allerdings so ungleichmäßig und stellenweise so schwach in das Holz gedrückt, daß man sich fragt, ob sie nicht durch eine Grundierung hindurch aufgebracht wurden, deren Schichtdicke variierte und auf diese Weise die beobachteten Unregelmäßigkeiten hervorgerufen haben könnte.

¹⁶⁷ BENNO ULM, 1992, 14. - Ein gefaßtes Pendant steht der interessierenden Aurifrisie in der perlenbesetzten Borte an der Gottvater-Figur aus dem Schrein des Pacher-Altars von St. Wolfgang am Abersee zur Seite.

vorhanden. Hier wurde ein Holzstamm solange bearbeitet, bis er das Aussehen eines unbearbeiteten Holzstammes hatte. Sensiblere Oberflächengestaltung als diese gibt es nicht!

Ein subtil durchbildetes Oberflächenrelief bietet sich dem Betrachter an einem Altarwerk aus Baden im Aargau dar¹⁶⁸. Das Retabel trägt im Zentrum eine Dreikönigsdarstellung, eingerahmt von einer Geburtsszene und Beschneidung auf dem linken Flügel sowie der Schilderung der Marter der Zehntausend und einer Darstellung der Heiligen-Sippe auf dem rechten Flügel¹⁶⁹. Die Szenen sind bildmäßig aufgebaut. Anders als Riemenschneider- oder Weckmann-Reliefs weisen sie keine Leerflächen mehr auf. Die Fensteröffnungen sind zu Schaufenstern geworden, durch die der Blick ins Freie schweift. Bisweilen schauen auch Figuren durchs Fenster herein. Fliesenfurchen wurden gerillt, Grasnarben tremoliert, Wasser in konzentrischen Linien gewellt. In der Tat kann man angesichts dieser technischen Materialbeherrschung zum Schluß gelangen, eine Fassung sei verzichtbar gewesen. Sie erfolgte dennoch. Die Bildwerke haben ihre Fassung verloren, doch die Gemälde von den Flügelaußenseiten und der Schreinrückwand blieben erhalten¹⁷⁰. Wir sehen, daß die Forderung, Bildwerke *von frischem gesundnem Holtz uf das rainisch schneiden* [zu] *lassen*, nicht davon abhält, im Anschluß daran *die selben Maisterlich* [zu] *fassen*, wie es im Feldkircher Altarvertrag diesbezüglich heißt¹⁷¹.

Trotzdem ließe sich behaupten, die Bildschnitzer hätten im Ausarbeitungsgrad ihrer Oberflächen zwischen solchen Bildwerken unterschieden, die gefaßt und solchen, die ungefaßt bleiben sollten¹⁷². Ganz falsch ist diese Auffassung nicht, wenn wir uns die aufgeregte Anweisung des Innsbrucker Hofes an die Augsburger Bildschnitzer, die wir diesem Kapitel vorangestellt haben, in Erinnerung rufen. Es gibt in der Tat Bildwerke, denen man es sofort ansieht, daß sie auf Fassung hin konzipiert worden sind. Ihre Oberfläche steht hinter den an ungefaßten Oberflächen üblichen schnitzerischen Standards zurück. Ohne späteren Ausführungen allzu weit voranzugreifen, sei bereits an dieser Stelle erwähnt, daß wir diese Diskrepanz in der Oberflächenausarbeitung damit erklären, daß bei den einfacher ausgeführten Bildwerken eine Fassung unmittelbar nach dem Schnitzen erfolgte.

Die zitierte Ansicht, anhand einer subtilen Durchbildung der Oberfläche von Bildwerken lasse sich der Künstlerwille dahingehend ablesen, daß ein bewußter Verzicht auf Fassung zugrunde liege, basiert letztlich auf der Annahme, Tilman Riemenschneider, Hans Leinberger oder Hans Douverman hätten sich die Mühe, jene Details auszuführen, wohl kaum gemacht, wenn die Holzoberfläche unter einer Kreidegrundierung begraben werden sollte¹⁷³. So einleuchtend dieser Standpunkt auf dem ersten Blick auch erscheinen mag, die erhaltenen Bildwerke widerlegen ihn. Unsere Schwierigkeiten bei der Beurteilung abgelaugter Skulptur hängen ja gerade damit zusammen, daß wir den Bildwerken an ihrer

¹⁶⁸ Dreikönigsretabel aus Baden i. Aargau, heute Kunstmuseum Düsseldorf. Oberrheinisch, 1516 vollendet. Linde, Fassung verloren. H. 177 cm, B. bei geöffneten Flügeln 318 cm. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof. Führer durch die Sammlungen 1, Alte Kunst/ 19. Jahrhundert. Düsseldorf 1992, Nr. 38, 28f.

¹⁶⁹ Die Darstellung der Zehntausend Märtyrer, die aus dem Programm fällt, erklärt sich aus dem Patrozinium des Altars, der neben den Heiligen Drei Königen und verschiedenen anderen Heiligen *der ere der 10.000 ritter und marter* geweiht war, ebd. 28.

¹⁷⁰ Auf den Flügeln waren die Hll. Hieronymus und Christophorus ansichtig, heute Dijon. Auf der Schreinrückseite, horizontal abgeteilt, die Legende des Erzengels Michael und derselbe als Seelenwäger, in Begleitung der Hll. Nikolaus, Erasmus, Magdalena und Elisabeth, ebd. 28f.

¹⁷¹ Den Auftrag dazu erhielt 1515 der Passauer Maler Wolf Huber, der als Generalunternehmer auch das Schnitzerische abwickelte, H. ROTT I, 217. - Vgl. auch den Retabelkontrakt zwischen den Johannitern zu Wiesenfeld und den Franziskanern zu Meittdorf, 1520, wiedergegeben bei H. HUTH, ⁴1981, 135-136, 136: *Dise vorgeschrieben stugkee sollen alle ufs beste geschnitten sin und ufs schonest mit gudem golde verguldet und mit guder farbe ufs finste uisgestrichen von binnen und von buissen flach gemalt.*

¹⁷² Zuletzt B. ROMMÉ, 1997, 97-111, Anm. 4.

¹⁷³ M. BAXANDALL, ²1985, 56.

schnitzerischen Qualität nicht ansehen, ob sie einst polychromiert waren oder nicht. Drei Beispiele:

Abb. 27, 28

1. Die Apostelfiguren des Rothenburger Heilig-Blut-Altars weisen eine marginale Oberflächendifferenzierung auf, wohingegen die Apostel des Windsheimer Zwölf-Boten-Altars eine für Riemenschneider vergleichsweise reiche Palette an Saumakzentuierungen darbieten. - Während der 1504/5 geschaffene Rothenburger Altar nie polychromiert worden ist, wurde der Windsheimer Zwölf-Boten-Altar zunächst 1509 ungefaßt aufgestellt, aber schon wenig später 1511/12 gefaßt¹⁷⁴.

Abb. 29

2. Mit der sog. Oertel-Madonna von ca. 1515-20 auf der einen Seite und der zentralen Figur des Geislinger Sebastiansretabels auf der anderen, ebenfalls von Daniel Mauch und vermutlich um 1520 entstanden, stehen vergleichbare Madonnenbilder im ehemals gefaßten, heute abgelaugten bzw. ungefaßten Zustand vor uns¹⁷⁵. Ein Netz von Schraffen, das zur Vorbereitung der Fassung in die Gewandflächen der Oertel-Madonna eingeritzt wurde, diente dazu, dem Kreidegrund den notwendigen Halt zu verschaffen, der vor allem im Hinblick auf das Polieren der Goldauflagen notwendig war. Dies ist ein sicheres Indiz dafür, daß einmal eine Fassung vorhanden war. Beide Figuren sind vergleichbar intensiv durchgearbeitet, so daß eine Erklärung, warum die Oertel-Madonna im Unterschied zur Geislinger Madonna gefaßt wurde, allein aus dem Erscheinungsbild der beiden Bildwerke nicht ableitbar ist.

3. Von Rommé erfahren wir anhand eines interessanten Bildvergleichs zwischen der Tiburtinischen Sibylle vom Gesprenge des 1518 bis 1521 geschaffenen Sieben-Schmerzen-Altars und einer sitzenden Muttergottes mit einem in der Heiligen Schrift blätternen Jesuskind, daß man im Werk von Henrik Douverman sowohl an einem „graduellen Anstieg“ der Oberflächenmerkmale als auch an ihrer „Art und Konsequenz“ erkennen könne, ob ein Bildwerk holzsichtig konzipiert sei oder nicht¹⁷⁶. Die Wahl dieses Vergleichspaares erscheint uns aber in doppelter Hinsicht unglücklich. Zum einen klafft zwischen der Entstehungszeit der beiden Bildwerke eine Differenz von ungefähr 20 Jahren, da die thronende Muttergottes - aus stilistischen Gründen überzeugend - um 1540 entstanden sein soll. Wir vergleichen also Frühwerk mit Spätwerk. Zum anderen ist es methodisch bedenklich, den reichen und phantastischen Kostümaufzug der Tiburtinischen Sibylle, der den Bildschnitzer im Ausarbeitungsgrad wie Unterschneidungen und Imitation von Stofflichkeiten vor ganz andere Herausforderungen stellte, mit der ikonographisch grundsätzlich schlichteren Gewandung einer Marienfigur, selbst wenn sie ein enganliegendes Mieder trägt, zu vergleichen. Wir können von daher auch nicht erkennen, daß diese Marienfigur eine weniger konsequente Oberflächenbehandlung erfuhr als andere Marienfiguren von Henrik Douverman. Ganz im Gegenteil: Gern folgen wir der Autorin, wenn sie darauf hinweist, daß sich die Oberflächen im Werk von Douverman immer mehr verfeinern. Und richtig: Die Skulptur ist in ihren Stofflichkeiten subtil durchgeformt. Darüber hinaus finden sich minuziöse Ritzungen wie beispielsweise geritzte Augenpupillen. Trotzdem wurde sie gefaßt. Würde man den Vergleich anstatt mit der sitzenden Muttergottes mit der Strahlenkranz-Madonna wenig unterhalb der Tiburtinischen Sibylle aus dem Gesprenge des gleichen Altars angestellt haben, so ergäbe

¹⁷⁴ J. BIER II, 166-167.

¹⁷⁵ Muttergottes, Linde, H. 137 cm, Fassung verloren, um 1515-20, Daniel Mauch zugeschrieben. Kunstmuseum Düsseldorf. Angebl. aus Erbach bei Ehingen, ehem. Sammlung Oertel. - S. WAGINI, 1995, Nr. 31, 144. - Retabel aus Geislingen a. d. Steige, Madonnenfigur, Linde, H. ca. 93 cm, ungefaßt. Es wurden keine weiteren Farbschichten festgestellt, als man 1954 die Figur von einer dicken Lackschicht befreite. - S. WAGINI, 1995, Nr. 42, 148.

¹⁷⁶ B. ROMMÉ, 1997, 98. - Tiburtinische Sibylle, Eiche ungefaßt, H. 80 cm. - Thronende Muttergottes, Eiche abgelaugt, H. 108, Br. 69, T. 50 cm. Reste alter Fassung an der ausgehöhlten Rückseite und der linken Achselhöhle, um 1540, Henrik Douverman zugeschrieben. Paris, Musée National du Moyen Age, Thermes de Cluny. - B. ROMME (Hg.), 1996, Nr. 32, 235-238 u. dies. 1997, 89ff.

sich zwingend, daß bei der Strahlenkranz-Madonna, die überhaupt keine Oberflächenzeichnung aufweist, eine Polychromierung eigentlich beabsichtigt gewesen sein müßte! Und was macht am Ende so sicher, daß die gefaßte Kreuzigungsgruppe im Schrein nicht genauso „original holzsichtig konzipiert“ war wie die restlichen Bildwerke des Sieben-Schmerzen-Retabels¹⁷⁷?

Zwar ließe sich behaupten, daß einige Bildschnitzer auch Schnitzwerke gearbeitet haben, die sie nicht mehr gefaßt wissen wollten¹⁷⁸. Wenn man aber glaubt, mit Sicherheit einen authentischen Künstlerwillen eruieren zu können, so wird dabei das schwankende Terrain kaschiert, auf das man sich methodisch begibt, handelt es sich doch ausschließlich um eine auf der Basis von Einfühlung gewonnene Erkenntnis. Die subjektive Seite im Schaffen von Riemenschneider wie auch anderer Bildschnitzer ist in dieser Weise wohl nicht objektivierbar. Objektivierbar hingegen bleiben ihre Kunst und die sie betreffenden Dokumente. Was sich an Überresten erhalten hat, befähigt kaum dazu, die Absicht eines Riemenschneider in der behaupteten Eindeutigkeit zu postulieren. Die in diesem Zusammenhang viel zitierte Stelle aus dem Anniversar des Nürnberger Karmelitenklosters, derzufolge der Prior Dr. Andreas Stoß unter Bezug auf seinen Vater Veit Stoß das sog. Bamberger Altarwerk angeblich ausdrücklich von einer Polychromierung ausgenommen wissen wollte, zielt im Kern eher auf einen gegenteiligen Sachverhalt¹⁷⁹. Es muß gar nicht einmal am künstlerischen Willen liegen, sondern kann genausogut mit der Würzburger Zunftrordnung zusammenhängen, die den Bildschnitzern untersagte, die Fassung ihrer Schnitzwerke in ihren Werkstätten ausführen zu lassen¹⁸⁰. Abgesehen davon kann die rationellere Fertigungsstruktur bedingt haben, daß der Großunternehmer Riemenschneider ausschließlich ungefaßte Holzskulptur in seiner Werkstatt herstellte. Dem Würzburger und den anderen Werkmeistern standen allerorts traditionell gefaßte Bildwerke vor Augen. Mit der Fassung ihrer Werke mußten sie prinzipiell rechnen. So finden sich denn auch in jedem Oeuvre neben Bildwerken, die ungefaßt sind, solche, die gefaßt wurden, gerade auch bei Riemenschneider¹⁸¹.

Abb. 30

Wir halten fest: Qualität im Künstlerischen und Subtilität in der Oberflächenausführung sind keine ausschließlichen Merkmale ungefaßter Skulptur. Bildwerke eines Künstlers, die sich in Qualität und Ausarbeitung nicht merklich voneinander unterscheiden, können einmal gefaßt und ein anderes Mal ungefaßt sein. Wir wollen nicht behaupten, daß der Gesichtspunkt der Oberflächenstrukturierung für die Bewertung der Frage irrelevant sei, ob ein Bildwerk ungefaßt bleiben oder gefaßt werden sollte. Ausschlaggebend ist er aber nicht. Die differenzierter werdenden

¹⁷⁷ B. ROMMÉ, 1997, 301. - Es erscheint denkbar, daß die Kreuzigungsgruppe als Probestück eines Faßmalers gedient hat, auf dessen Grundlage die Polychromierung des ganzen Altars erfolgen sollte. Für eine nur archivalisch verbürgte, 1540 von Arnt van Tricht geschnitzte Wurzel Jesse ist eine solche Vorgehensweise belegt. Einen Engel daraus gab man einem Maler als Probe zur Fassung, H. WITTE, 1932, 41: *item eynen engell an die stamm van Jessen laten stoffieren, Hermen den Maelre daerom gegeven 3 gl. corr. fac. 1 guld. 4 alb.* - Ders., 46 (Kempton 1492): *item Stacius van sent Anna bilde dat angesich to vermalen gegeven 12s.* Das genannte St. Annenbild, eine 1492 von Peter von Wesel gefertigte Skulptur, erhielt zunächst nur ein gefaßtes Inkarnat. Das Standbild wurde dank einer großzügigen Stiftung von 24 fl. mit einem Rock eingekleidet. Die St. Annenfigur wurde allerdings wenig später doch noch vollpolychromiert, ebd. 46: *Item do men dat bild oinder verf dade verdaen myt den meister ind etzlichen broderen in Sloges bus 29 alb. Item do dat bilde reide [fertig] was (...).* - Das zentrale Andachtsbild des Sieben-Schmerzen-Altars, eine verlorene Pietà-Darstellung, die im Jahr 1900 durch eine neue ersetzt worden ist, scheint ebenfalls ausschließlich gefaßte Inkarnate gehabt zu haben, H. WITTE, 1932, 43.

¹⁷⁸ W. PAATZ, 1963, 82. - H. SCHINDLER, 1978, 143.

¹⁷⁹ G. HABENICHT, 1997, 494-498.

¹⁸⁰ PAULUS WEIBENBERGER, Die Künstlergilde St. Lukas in Würzburg. In: Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, 70, 1935/36, 175-242, 203. S. dazu ausführlich weiter unten 94ff.

¹⁸¹ S. hierzu ausschnitthaft die Kataloge von B. ROMMÉ, 1997, Nr. 6 (Farbtaf. 3); Nr. 8 (Abb. 142 u. 143). - S. WAGINI, 1995, Nr. 49 (Abb. 14); Nr. 86 (Abb. 28 u. 29); Nr. 117 (Abb. 34 - Gesicht Mariens alt gefaßt). - J. BIER IV, 1ff. (Gerolzhofener Retabel); 59ff. (Steinacher Kreuzifix); Abb. 225 (Muttergottes aus dem Kunsthistorischen Museum Wien mit einer erlesenen Fassung). - Eine Ausnahme von besagter Regel bildet der oberrheinische Meister H.L., wohl als Resultat der beklagenswerten Überlieferungslage. Zu dem Wenigen, was diesem Bildschnitzer zugeschrieben werden kann, zählen lediglich zwei Altäre und zwei Johannesfiguren.

Oberflächenstrukturierungen sind eher im Zusammenhang mit der allgemeinen künstlerischen Entwicklung in der Bildnerei jener Zeit zu sehen. Diese besteht zumal in der Absage an eine Fassungspraxis, die bisweilen dicke Grundierungsschichten um einen 'Rohling' zu legen pflegte, um ihn dann in abschließender Weise zu formen. Aus verschiedensten Gründen, die nachstehend noch erörtert werden, verlagerte sich im ausgehenden 15. und ersten Viertel des 16. Jh. dieser letzte 'Schliff' am Bildwerk von der Kreideoberfläche auf die Holzoberfläche, die dann bei einer etwaigen Fassung nur noch dünn grundiert wurde.

Abb. 31

Das sensible Adergeflecht am Öllinger Kruzifix von Gregor Erhart (ca. 1510/20), welches sich gebläut unter dem Inkarnat abzeichnet, ist noch nach dem alten Verfahren in Pastiglia plastisch modelliert, d.h. im Kreidegrund entsprechend geformt. Der blaue Farbauftrag ist zusätzlich pastos¹⁸². Bei der eindrucksvollen, ca. fünf bis zehn Jahre früher entstandenen Grabfigur Christi, die sich in den Kunstsammlungen von Klosterneuburg befindet, sind die hervortretenden Adern auf der Stirn, an Händen und Beinen als sichtbare Male der qualvollen Todesanstrengung in Holz geschnitten. Sie wurden bei der Abnahme der ursprünglichen Fassung durch die Ablaugebürste ein wenig zusammengequetscht¹⁸³.

Abb. 32

Bei für Vergoldung vorgesehenen Flächen konnte übrigens, um den Untergrund polierfähig zu halten, anders als bei Inkarnaten die Grundierung nicht beliebig in ihrer Stärke vermindert werden, so daß die Formung der Oberfläche an Gewandpartien, Hintergründen von Schreinrückwänden oder Flügeln weiter in den Kreidegrund graviert wurde¹⁸⁴. Während man derartige Muster gerade an Grabmälern in Stein gehauen oder Bronze graviert antrifft, findet man sie nur selten in Holz geschnitten. Aufgeführt sei hier die Haube einer Barbarafigur von Riemenschneider (um 1515), die, heute abgelaugt, ehemals gefaßt war. Offensichtlich konnte an ihr das Gravieren des Kreideuntergrundes entfallen¹⁸⁵.

DENKBARE AUSLÖSER FÜR EINEN GESCHMACKSWANDEL

Die Wirkweise der ungefaßten Skulptur apostrophierte man nicht nur gern als 'graphisch', sondern hielt darüber hinaus auch einen wie auch immer gearteten Zusammenhang zwischen Grisaillemalerei, Hell-Dunkel-Zeichnung, *unkolorierter Druckgraphik* und Fassungsverzicht für denkbar¹⁸⁶. Durch ein feinbahniges Lineament legten Martin

¹⁸² Holz, alt gefaßt. H. 150 cm, Spannweite 130 cm. Umkreis von Gregor Erhart zugesch., 1510/20. Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg, Ehem. Oberamt Ulm, 558 Nr. 488.

¹⁸³ L. SCHULTES, 1993, 44f., der ihn der grandiosen Christophorusfigur vom Kefermarkter Altar zur Seite stellt und Martin Kriechbaum zuschreibt.

¹⁸⁴ Vgl. hierzu HANS WESTHOFF/ ROLAND HAHN, 1996, 18-31.- Im Polychromierungsvertrag der Konstanzer St. Paul-Gemeinde mit Rudolf Stachel 1512 wird die Gravurtechnik offenbar explizit erwähnt, H. ROTT I, 24: *Item die rugken [Schreinrückwand] zwischen und ob den bilden soll er vergulden mit finem gold, im grund geschnitten.*

¹⁸⁵ H. 132 cm. Lindenholz, Fassung abgelaugt. Tilman Riemenschneider. - TH. MÜLLER, 1959, Nr. 147, 152. - In Holz geschnittene Brokatmuster finden sich auch am Gewand Mariens aus der zentralen Marienkrönungsszene vom Alpirsbacher Retabel, am Wams eines Schergen vom Zwiefaltener Geißelaufsatz, an der Gewandstücke der Cyriakusfigur im Schrein des Besigheimer Altarwerks sowie an Gewandteilen einzelner Reliefs vom Herrenberger Chorgestühl. - Vgl. H. WESTHOFF, 1993, 135-145, Abb. 190. - H. WESTHOFF/ R. HAHN, 1996, 31.

¹⁸⁶ Zur Grisaillemalerei s. MOLLY TEASDALE SMITH, The Use of Grisaille as a Lenten Observance. In: *Marsyas* 8, 1957-59, 43-54. - A. MORATH-FROMM, 1993, 153-159, zur Hell-Dunkel-Zeichnung ANTON LEGNER, 1965, 235-246, 237. - Zur Druckgraphik vgl. KARIN WÖRNER/ ALEXANDER MARKSCHIES, Bericht über die Diskussion zu den Beiträgen zum Phänomen des nichtpolychromierten Flügelretabels. In: E. OELLERMANN/ H. KROHM (Hgg.), 1990, 260f.

Schongauer, Albrecht Dürer und andere ihren Kunden nahe, auf Kolorierung zu verzichten¹⁸⁷. Schongauer hob mittels feiner Schraffurgespinnste den Kupferstich auf eine neue Stufe und Dürer leistete das gleiche für den Holzschnitt, indem er die bisher obwaltenden 'holzschnittartigen' Balkensilhouetten in fragile Liniensysteme auflöste. Und es ist nicht ausgeschlossen, daß die großen Bildschnitzer von der anderen Gattung allmählich lernten, die ihrem Medium innewohnenden Möglichkeiten durch immer feinere Oberflächenstrukturierungen zu nutzen, um am Ende eine Materialbeherrschung zu erlangen, die eine herkömmliche Fassung überflüssig machte. Die Analogie, Wegfall der Kolorierung hier – Verzicht auf Fassung dort, leuchtet sofort ein. Sie gewinnt vor dem Hintergrund, daß die Graphik als Motivschatz für die Skulptur stetig an Bedeutung gewann, zusätzliche Relevanz¹⁸⁸.

Allerdings hatte unseres Erachtens die Skulptur, zumal wenn sie auf dem Altar stand, größere Beharrungskräfte zu überwinden als die Druckgraphik, die als Gattung über ganz andere Spielräume verfügte. Sie war als relativ neues Medium weniger einer Tradition verpflichtet und entstand – und dies ist der bedeutendste Unterschied – anders als ein Altarretabel unabhängig von Wünschen und Vorstellungen der Auftraggeber, die über Nachfrage und Absatz allenfalls mittelbaren Einfluß ausübten.

Unter den Bildschnitzern, die ungefaßte Bildwerke fertigten, waren nur der Monogrammist H.L. und Veit Stoß auch als Graphiker tätig. Doch während bei Veit Stoß die Kupferstichtätigkeit seiner wirtschaftlichen Notlage entsprungen sein dürfte, die ihn nach Verlust seiner Werkstatt und Flucht aus Nürnberg 1503/4 dazu zwang, sich sowohl mit Malerei (Münnerstadt) als auch mit Graphik über Wasser zu halten, stellt sich bei H. L. die Lage anders dar¹⁸⁹: Das graphische Werk des Monogrammistens hat anders als das von Veit Stoß, das nur neun Kupferstiche umfaßt, mit 24 Kupferstichen und neun Holzschnitten einen Umfang, der berechtigt, von einem Oeuvre zu sprechen¹⁹⁰. Seine Graphikproduktion geht, was Umfang, zeitliche Dauer (1511-1522) und auch Qualität betrifft, weit über jeden Gelegenheitscharakter hinaus, und doch bleibt in den graphischen Arbeiten der Primat des Bildnerischen unverkennbar. Die Formen besitzen einen ausgesprochen haptischen Wert. Das Lineament entbehrt der für die Graphik so typischen gewebten Textur. Dies gibt das wohl bekannteste Blatt von H. L. zu erkennen, das den Heiligen Petrus zeigt. Dessen wuchtige Präsenz wirkt wie gemeißelt. Man beachte nur den linken Unterschenkel, der wie die Entasis einer Säule schwillt. Kein Zweifel: Von den beiden Schaffensbereichen des Meisters H. L., dem Graphischen und dem Bildnerischen, blieb die Skulptur seine Leitdisziplin. Die druckgraphischen Kompositionen sind von ihr aus entwickelt. So gibt sich denn der Monogrammist zuweilen dem Betrachter selber als Bildschnitzer zu erkennen, wenn er seinen Kompositionen Klöppel und Geißfuß beilegt¹⁹¹. In seiner Druckgraphik präsentiert sich H. L. als glänzender Bilderfinder, und es erscheint nicht ausgeschlossen, daß er damit als Bildschnitzer um potentielle Auftraggeber warb. Mithin wäre die Druckgraphik bei H. L. dann weniger ein künstlerischer Befreiungsakt gewesen, der - wie wir von Dürer wissen - sich auch finanziell auszahlte, sondern eher eine zusätzliche Akquisitionsstrategie.

Abb. 33

¹⁸⁷ H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1980, 77.

¹⁸⁸ Literatur in Auswahl zu diesem umfangreichen Komplex: KURT LÖCHER, 1990, 9-52. - ULRICH SCHÄFER, 1996, 99-107. - CHRISTINE KITZLINGER, 1996, 109-135. - KRISTINA HEGNER, 1996, 165-179.

¹⁸⁹ Das Problem der zeitlichen Einordnung der Kupferstiche von Veit Stoß hat FRITZ KORENY, 1985, 141-168, abgehandelt.

¹⁹⁰ Eine alte Zusammenstellung bietet H. SCHINDLER, 1981, 98ff. - Das bisher bekannte graphische Werk konnte VELTEN WAGNER, 1993, 57-86, um zahlreiche, zumeist winzige Medaillonstiche, vermehren.

¹⁹¹ V. WAGNER, 1993, Nr. 1 (Herkules u. Omphale), Nr. 8 (Moriskentanz). Die Täfelchen mit dem Monogramm sind häufig an einem Grabstichel aufgehängt.

Hartmut Krohm sah die Nahtstelle, an der die formale Lösung von einer Gattung zur anderen übergesprungen sein könnte, in jenen druckgraphischen Blättern, die dem Bildschnitzer als Vorlage bei seiner Arbeit gedient haben. Form und Inhalt korrespondierten seiner Auffassung nach beim Übertragungsprozeß miteinander. Daß Tilman Riemenschneider in seinem Münnerstädter 'noli me tangere'-Relief nicht allein den Schongauerschen Bildgedanken, sondern mit diesem in Gestalt der Holzichtigkeit auch formale Ausdrucksmittel des entsprechenden Schongauerstichs, der als Vorlage diente, übernommen habe, war denn auch seine Überzeugung. Die Abstufung der Helligkeitswerte und eine auf Abstraktion abzielende Darstellungsweise seien Merkmale, die eine Verwandtschaft zwischen dem monochromen Erscheinungsbild des Reliefs und den Wesenszügen des als Vorlage dienenden Kupferstichs offensichtlich werden ließen¹⁹².

Seinen Ansatz wiederholte Krohm bezüglich des Bordesolmer Altars¹⁹³. Hier wie dort wurde dem Phänomen ein tieferer inhaltlicher Bezug beigemessen. Brüggemanns Anleihen bei Dürers Kleiner Holzschnittpassion seien nicht im Lichte einer bloßen Formadaption zu sehen, sondern beruhten auf geistiger Aneignung. Dadurch gelange Brüggemann zu einer inhaltlichen Vertiefung, die ihn befähige, auf Konventionen, eben die Fassung, zu verzichten. Der Fassungsverzicht beinhalte einen Bedeutungswandel: Brüggemann und Riemenschneider hätten „in ihrem Metier eine verhältnismäßig adäquate Umsetzung der in den graphischen Blättern und Zyklen aufgewiesenen Bildvorstellungen“ verfolgt. Nach Krohms Verständnis habe Brüggemann bestimmte theologische ‚Kernthesen‘ künstlerisch zum Ausdruck bringen wollen, weshalb er seine Vorlagen auch weniger nach motivischen Gesichtspunkten ausgewählt habe, sondern vielmehr danach, in welchem druckgraphischen Vorwurf sich diese Leitgedanken inhaltlich wiederfänden.

Krohms Überlegungen, so gedankenreich und fruchtbar sie sind, belassen uns aufgrund ihrer alles in allem spekulativen Natur im Zwiespalt: Warum sollte unter Berücksichtigung des zeitlichen Bezugs die ‚illusionistischste‘ aller Bildgattungen, die Skulptur, auf eine abstrahierende Darstellung ihrer Inhalte abgezielt haben? Läßt sich denn die geistige Verwandtschaft zwischen Dürer und Brüggemann mit dieser Exaktheit bestimmen? Gerne hätte man hierfür zusätzliche Winke, auch in Gestalt von Schriftzeugnissen.

Wir begeben uns, dies wird deutlich, in ein schwieriges, unzugängliches Gelände, sobald wir versuchen, den grundsätzlich plausiblen Zusammenhang zwischen Druckgraphik und ungefaßter Altarskulptur näher zu benennen. Deswegen möchten wir hier auch davon Abstand nehmen, in den druckgraphischen Vorlagen nach einem unmittelbaren Auslöser für den Fassungsverzicht zu suchen. Wir wollen uns mit der unbefriedigenden, weil ganz allgemeinen, dafür aber sicheren Feststellung bescheiden, daß das Publikum durch die ungeheure Masse druckgraphischer Blätter, die seit dem ausgehenden 15. Jh. den Markt überschwemmten, zu ‚sehen‘ - d. h. das künstlerische Raffinement zu schätzen - gelernt hat. Das aus Humanistenmund Dürer gezollte Lob, er könne, was Apelles mit Farben, allein durch die Linie erzielen, nämlich die höchste Naturtreue, verleiht dem - wengleich in topischer Form - lebendigen Ausdruck¹⁹⁴. Hier konnte sich auf der Kundenseite ein geschmackliches Urteil ausbilden, sich schärfen und reifen. Die Meßplatte, die auch an die Erzeugnisse der Bildschnitzer gelegt wurde, verlängerte sich dadurch. Jede schongauersche oder dürersche Vorlage wird einem

¹⁹² H. KROHM, 1992, 99.

¹⁹³ H. KROHM, 1996, 9-21.

¹⁹⁴ Nach Aussage von Erasmus vermag Albrecht Dürer *ohne den bublerischen Reiz der Farben das zu leisten, was Apelles mit Hilfe derselben geleistet hat*. Zit. n. H. RUPPRICH, Das literarische Bild Dürers im Schrifttum des 16. Jahrhunderts. In: FS. für DIETRICH KRÁLIK. Horn 1954, 218-239.

Bildschnitzer Ideal und Ansporn gewesen sein. Wollte er vor seinen Kunden künstlerisch bestehen, d. h. am Markt bleiben, durfte das qualitative Gefälle zwischen Vorlage und Schnitzwerk nicht eklatant ausfallen. Die Fassungsproblematik bleibt hiervon aber unberührt.

Bei der Beauftragung Jörg Syrlins d.Ä. mit dem Hochaltarschrein im Ulmer Münster wurde vertraglich vereinbart, welche Teile aus welchen Hölzern zu fertigen waren. Für den Schreinrahmen sowie die Flügelleisten sollte Eiche, für die Flügelflächen Tanne und für die Füllungen Eibe verwendet werden. Die Nennung und Anzahl der verschiedenen Hölzer im Vertrag ist ganz ungewöhnlich und gab zu der These Anlaß, der Kunstschreiner Syrlin d.Ä. habe unter Verwendung verschiedenfarbiger Hölzer so etwas wie einen riesenhaften holzsichtigen 'Intarsienschrein' errichten und damit eine *Möbelästhetik* auf das Altarretabel übertragen wollen¹⁹⁵. Immerhin standen den Auftraggebern überall in den Sakristeien kunstvolle holzsichtige Schränke (Ulm, Memmingen, Basel) oder in den Ratsstuben (Baden i. A.), Klöstern (Blaubeuren) und auf den Burgen (Tratzberg) geschlossen holzsichtige Täferensembles vor Augen. Ob ihnen etwas in der Art auch für ihr neues Hochaltarretabel vorschwebte und ihre Wahl deshalb auf den Kunstschreiner Syrlin fiel, ist eine Kombination, die vor allem vom Aufgabenspektrum des Tischlers her entwickelt ist. Die eigene Seherfahrung berührt sie insofern, als bei manch einem Altarretabel – nicht selten infolge eines neueren konservatorischen Eingriffs – der helle Ton des Lindenholzes, aus dem für gewöhnlich alles Ornamentale und Figurale geschnitzt wurde, in weichem, aber reizvollem Kontrast zu dem warm-gelb bis rötlich farbigen Nadelholz von Schrein und Flügeln steht. Besonders wirksam wird dieser Kontrast dort, wo die Standbilder und Reliefs von den planen Holzflächen, auf die sie montiert bzw. vor die sie gestellt wurden, mit einer lebhaften Maserung hinterfangen werden. Der optische Effekt, den die Textur des Holzes auf solch einem natürlich gewachsenen Fond erzielt, kommt Brokatmustern überraschend nahe.

Abb. 34

Zurück zum Ulmer Hochaltarretabel. Für die These, auf ihn habe man eine holzsichtige Möbelästhetik übertragen wollen, liefert die erhaltene Visierung keine Anhaltspunkte. Die verschiedenen Hölzer wurden auf ihr weder unterschiedlich schattiert noch auf andere Weise kenntlich gemacht. Der Pergamentriß verdeutlicht allerdings, daß den Ulmern ein raumgreifendes Hochaltarretabel vorschwebte, angesichts der Dimensionen des Münsterchores alles in allem ein gewaltiger Aufsatz. Von daher war es ratsam, die tragenden Teile wie das Rahmengerüst des Schreins aus Eiche anfertigen zu lassen, denn das harte und robuste Eichenholz gewährleistete die tektonische Stabilität, die für ein meterhohes Gesprenge benötigt wurde. Die gewaltigen Flügel sollten dagegen aus Tanne gearbeitet sein, denn Eiche hätte vielleicht zu viel Gewicht auf die Scharniere gebracht. Um einem Verziehen der großen Flächen entgegen zu wirken, sollten die Flügelleisten wiederum aus Eiche sein. Dies alles in den Vertrag zu schreiben, geschah vor dem Hintergrund, daß Altarschreine im oberdeutschen Raum in der Regel aus Weichhölzern, zumal Fichte, gearbeitet wurden¹⁹⁶, statt aus dem im Norddeutschen für Skulptur und Architektur gleichermaßen vorherrschenden Eichenholz.

¹⁹⁵ G. WEILANDT, 1996, 441ff., 458: „Wenig später übertrug Syrlin die bei der Fertigung von ungefaßten Möbelstücken erworbenen Erfahrungen auf sein Hauptwerk, die Münsterchorausstattung. Holzintarsien kommen ebenso am Dreisitz vor wie dem Chorgestühl. Die dort nur angedeutete Holzpolychromie sollte offenbar am Hochaltar verstärkt eingesetzt und zu ähnlich reicher Wirkung entfaltet werden wie am Schrank im Ulmer Museum. Das Hochaltarretabel war also ein 'Schreinetabel' auch in dem Sinne, daß Dekorationsgewohnheiten aus der Möbelherstellung bei ihm zur Anwendung kamen“.

¹⁹⁶ ELISABETH KREBS, Der Schrein – mehr als eine Kiste? Konstruktionsmerkmale von Ulmer Retabeln. In: „Meisterwerke massenhaf“, 1993, 267f.: „Die tragenden Bauteile eines Retabels wurden ausschließlich aus Nadelholz gefertigt“.

Mit ihrer Sorge um Stabilität des neuen Retabels stehen die Ulmer nicht allein da. Für ein Abendmahlretabel der Sakramentsbruderschaft zu Turnhout wurde mit dem beauftragten Schreiner vereinbart, den Retabelkasten nicht allein vollständig aus Eichenholz, sondern noch zusätzlich in der Brettstärke von zweieinhalb Daumen (ca. 6 cm) anzufertigen¹⁹⁷. Die raffinierte Konstruktion des Ulmer Hochaltarretabels scheint sich übrigens bewährt zu haben. Sie wurde über ein Jahrzehnt später noch beim polychromierten (!) Blaubeuener Hochaltar verwendet, der ebenfalls aus der Syrlin-Werkstatt (d. J.) stammt¹⁹⁸.

Ein Kennzeichen von *Chorgestühlen*, nicht nur im deutschen Kulturraum, ist der an ihnen geübte Verzicht auf nahezu jedwede Art von Polychromie¹⁹⁹. Zwar sind zuweilen farbig hinterlegte Maßwerkfelder, bemalte Baldachingewölbe, polychromierte Wappen oder farbig akzentuierte Schriftfelder, gefärbte Flachschnitzereien oder Ritzzeichnungen anzutreffen²⁰⁰. Auch sind mit den Chorgestühlen zu Memmingen, Freising und Salem archivalisch Fälle verbürgt, wo eben eine solche akzentuierende Bemalung vorgenommen wurde²⁰¹. Doch steht ungeachtet dessen der insgesamt holzsichtige Eindruck der Chorgestühle außer Frage. Sofern Bildwerke an Chorgestühlen auftreten, blieben diese gleichfalls regelmäßig ungefaßt. Höchstens andeutungsweise finden sich an Inkarnaten Einfärbungen, etwa an Augen und Lippen in Schwarz bzw. Rot, wie sie typisch für ungefaßte Bildwerke sind. „Alles andere von Farbe an gotischem Gestühl ist ziemlich sicher spätere Zutat“²⁰². Auch wenn mit der Freilegung der vermutlich spätgotischen Polychromie an den Tübinger Wangenbüsten die ansonsten kanonische Holzichtigkeit eine prominente Durchbrechung erfuhr und auch im Burgundischen einige Chorgestühle eine deckende, sich über einer Grundierung aufbauende Polychromierung aufweisen, so sind dessen ungeachtet keine Anhaltspunkte erkennbar, die zu der Schlußfolgerung Anlaß gäben, viele der mittelalterlichen Chorgestühle seien ursprünglich vollständig bemalt gewesen, in ihrer Farbigkeit aber lediglich nicht mehr erhalten²⁰³. Das angeblich so

Abb. 35

-
- 197 E. van EVEN, 1877, 588f., 589: *Item, bet es oick vorverde dat bet bout van den back [= Schrein] sal van gebeelen [ganzem] houte zyn ij 1/2 duymen dick, en die doeren nae advenant ryckelyck kanten* [geleistet]. - 1 'duim' = 1 Zoll = 2,3 - 3 cm.
- 198 G. WEILANDT, 1996, 456 Anm. 54: Nach Mitteilung von Restaurator Hans Westhoff, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, wurde Eichen-, Nadel- und helles Laubholz verwendet.
- 199 Unter den Überblicksdarstellungen ist nach wie vor die Publikation von WALTER LOOSE, 1931, maßgeblich. Ferner FRITZ NEUGASS, 1927. - M. URBAN, Lemma 'Chorgestühl' in der RDK, Sp. 514ff. - H. SACHS, 1964. - Unter den zahlreichen Abhandlungen zu spezifischen Kunstlandschaften: PAUL LEONHARD GANZ/ THEODOR SEEGER, 1946. - J. S. WITSEN ELIAS, 1937. - An Einzeluntersuchungen s. ferner H. MEURER, 1970, 21, mit informativem Forschungsüberblick. - Als eigentlicher Ort zur Verrichtung des Chorgebets entfernte sich das Chorgestühl bereits früh von einer reinen Nutzform zu aufwendig gearbeiteten, in sich abgeschlossenen Gehäusen logenartigen Charakters, denen ihre Ableitung aus einer einfachen Chorbank nicht mehr anzusehen ist. Mit dem Auftreten des sog. Haustypus Ende des 13. Jh. ist das Chorgestühl in all seinen tektonischen Bestandteilen – Klappsitze, Zwischenwangen, jochartig gebildete Schulterringe, hölzernes Dorsale mit aufstiegender Baldachin - voll ausgebildet. Die weitere Entwicklung beschränkt sich vor allem auf eine zunehmend gesteigerte figurale Ausschmückung, ohne der bestehenden Ordnung ein konstruktives Element hinzuzufügen. Die Eroberung des Chorgestühls durch Ornament und Maßwerk, Intarsie und Figureschmuck hält bis zum Ausgang der hier interessierenden Epoche an. Längst war das Chorgestühl nicht mehr nur eine Sache von Klosterkonventen oder Domkapiteln. Im Laufe des Spätmittelalters war es zu einem selbstverständlichen Requisite städtischer Pfarrkirchen geworden, und gerade in den oberdeutschen Kunstzentren setzte parallel zur Blüte der Retabelkunst auch eine solche der Chorgestühle ein. Nicht anders als Altarretabel vereinigen sie nicht selten alle vorfindbaren Formen von Skulptur auf sich: Neben Dekor- und Architekturformen das figurale Relief, die Büste und bisweilen sogar die vollrunde Standfigur.
- 200 Vgl. den Fünfsitz aus der St. Ägidienkirche zu Bartfeld (1483), dessen reichhaltiger Wappenschmuck ungewöhnlich farbig polychromiert wurde, FRANZ WINDISCH-GRAETZ 1982, 324, Nr. 316. - Einfache Schablonenmalerei, wie man sie zur Ausschmückung spätgotischer Balkendecken häufig antrifft, ist bei einem Chorgestühl bisher nur von demjenigen in Einträgen bekannt, W. LOOSE, 1931, 42, 135
- 201 Zu Salem s. K. OBSER, 1915, 578-583. - Zu Freising s. HANS RAMISCH (Hg.), 1998, I, 534, Nr. 9028 (August 21 1485): *Item solvi Sigmund Maler hat das Gwelb ob meins Herrn Stannd plav an gestrichen und die zwen Schilt gefasst*. - H. ROTT II, 10 (1505): *7 ß Beren Strigel [Bernhard Strigel] knecht trinckgelt von der geschrift in den gestiel [Chorgestühl in der St. Martinskirche zu Memmingen]*. - H. ROTT III, 1, 161 (Hagenau 1480): *Item XII ß & gab ich Hans, moler, von den schiltten an dem gestüle zu molen*.
- 202 So das Urteil der Autorität auf diesem Gebiet, WALTER LOOSE, 1931, 42. – Dies gilt insbesondere für Dorsalmalereien, die meist dem Barock angehören, H. SACHS, 1964, 10.
- 203 HERMANN JANTZEN, 1993, 205-209. - *Stalles de la Savoie médiévale*. Genf 1991.

Neuartige am Polychromieverzicht bei einem Altarretabel, zumal einem Hochaltarretabel, erfährt folglich auch dahingehend eine Relativierung, als mit ihm an bereits bestehende Sehgewohnheiten angeknüpft wurde; denn schließlich waren mit den Chorgestühlen schon weite Teile des Chorraums holzsichtig gestaltet²⁰⁴.

Bereits im Konstruktiven sind Altarretabel und Chorgestühl miteinander verwandt. Dies wird schon in der analogen Benennung einzelner Bauteile wie „Corpus“ und „Auszug“ offenkundig²⁰⁵. Man wird diese Nähe am überzeugendsten dort vorfinden, wo sich die Architekturformen stilistisch nahezu exakt entsprechen, womöglich von ein und derselben Hand stammen. Bei der nicht nur wegen ihrer Geschlossenheit einmaligen Chorausstattung der Benediktinerabtei Blaubeuren ist dies der Fall. Die Ausstattung, die Hochaltar, Pult, Levitenstuhl und Chorgestühl umfaßt, ist aus einem Guß. Altararchitektur und Chorgestühl wurden in der Werkstatt Jörg Syrlins d. J. gefertigt²⁰⁶.

Abb. 36

Die serielle Gliederung in wimpergbekrönte Stallen, zu denen jeweils Joche mit Baldachingewölbe gehören und die durch Trennwände voneinander abgeteilt sind - letztere wirken wie Scheuklappen, dazu bestimmt, die uneingeschränkte Konzentration auf das Gebet zu befördern -, schon allein diese zellenartige Einteilung ähnelt formal der am Hochaltarretabel ansichtigen Kompositionslösung, derzufolge nach Art des sog. Reihenschreins die Figuren in Ständen unter Baldachinen nebeneinander angeordnet wurden. Die eigentliche Entsprechung liegt indes in den Auszugbaldachinen bzw. Fialentürmen. Obwohl diese an Hochaltar und Chorgestühl bzw. Levitenstuhl weitgehend übereinstimmend gebildet sind, unterscheiden sie sich in der Polychromie, die an Sedile und Gestühl fehlt.

Was Anzahl und künstlerische Qualität ihrer Bildwerke oder Umfang des ikonographischen Programms betrifft, so ist im allgemeinen, neben vielen rohen Vertretern, ein ganz bemerkenswertes Niveau zu verzeichnen, auch preislich²⁰⁷. An erster Stelle ist hier sicherlich das Ulmer Chorgestühl von Jörg Syrlin d. Ä. zu nennen, das führende Werk der süddeutschen Gruppe, mit seiner stattlichen Anzahl an 18 vollrunden Wangenbüsten, 79 Reliefbüsten am Dorsale, 60 nahezu vollplastischen Halbfiguren in den Wimpergfüllungen der Baldachinbekrönung und schließlich 16 verlorenen Standfiguren im Gesprenge²⁰⁸. Einer ebenso qualitätvollen wie umfangreichen Folge von 66 Reliefs begegnet man am Herrenberger Chorgestühl²⁰⁹. Wie sich zeigt, hat die Chorgestühlskulptur nach Mitte des 15. Jh. an der allgemeinen Entwicklung der Skulptur Anteil, die sich ja im Chorraum am Retabel, gewissermaßen unter ihren Augen, vollzog. Das Aufkommen der sog. Buste accoudé oder Armbüste - wie wir sie nennen wollen - illustriert dies anschaulich²¹⁰:

Dieser neue Typus behält den knappen Schulterausschnitt bei, fügt ihm aber Arme hinzu, so daß eine mit ihren Händen gestikulierende, bewegte, sich jeglicher Erstarrung entledigende Bildform entsteht, die trotz der Zutat nichts von ihrer Konzentration auf den

²⁰⁴ So schon H. MEURER, 1993, 148.

²⁰⁵ H. ROTT II, 53 (Syrlin d. J. wird 1482 mit dem Vespertorium im Ulmer Münster beauftragt): Syrlin solle *das corpus mit dryen sitzen und oben mit dryen uszigen* machen.

²⁰⁶ B. ROMMÉ, 27, 1990, 52-71.

²⁰⁷ Jörg Syrlin d. Ä. bekam für das Ulmer Chorgestühl bis 1475 in Raten 1188 fl. ausbezahlt. - Das St. Galler Münster-Chorgestühl, für das ungefähr 110 Sitze vorgesehen waren, sollte laut Vertrag 700 fl. kosten. Den Auftrag bekam Hans Owiler 1479 erteilt, H. ROTT I, 237-239. Die Kosten beliefen sich jedoch *bi tusend guldinen*, teilt Vadian mit, VADIAN II, 1877, 279 u. 376.

²⁰⁸ W. LOOSE, 1931, Katalog 126-127. - BARBARA ROMMÉ, 30, 1993, 7-23, sieht Jörg Syrlin d. Ä. als Bildschnitzer des Chorgestühls. Eine Entgegnung auf einen älteren Aufsatz der Autorin enthält GERHARD WEILANDT, 28, 1991, 37-53.

²⁰⁹ Zum Chorgestühl von Herrenberg s. ROMAN JANSSEN, 1993, 455-508. Das Werk ist mit dem Namen Heinrich Schickardts, des Großvaters des bekannten Renaissancebaumeisters, bezeichnet und auf 1517 datiert.

²¹⁰ Die Bezeichnung Halbfiguren-Büste trifft die Eigenart dieses neuen Büstentypus nicht ganz, da es sich um keine Halbfiguren handelt, s. H. KELLER, RDK-Lemma 'Büste', Sp. 255-274, Sp. 266. Vielmehr waren die Büsten, wie der armlose Typus auch schon, in Brusthöhe beschnitten.

Kopf einbüßt. Die neuartige Büste tritt in den 60er Jahren des 15. Jh. bei Bildwerken Niclas Gerhaerts auf. Auch wenn der Niederländer nicht länger als Schöpfer der in der Folgezeit erfolgreichen Bildform angesehen werden kann, so kommt ihm doch das unbestreitbare Verdienst zu, ihr die gültige Gestalt gegeben zu haben. Folgenreich war dabei, daß er die Armbüste aus ihrem architektonischen Kontext, wo sie in wunderbarem Illusionismus aus Fenstern oder von Balkonen guckte, herauslöste und als eigenständiges Holzbildwerk in das Retabel versetzte: so geschehen bei den Büsten des ansonsten untergegangenen Weißenburger Altarwerks (um 1467)²¹¹. Nur wenig später erschien die Armbüste dann am Chorgestühl, zuerst 1468 in Gestalt von Dorsalreliefs am Konstanzer und unmittelbar darauf 1469-1474 als Pultwangenaufsatz am Ulmer Chorgestühl²¹². Die Ulmer Lösung blieb bis zur Renaissance innerhalb der süddeutschen Gruppe die verbindliche, wie sich anhand zahlreicher Denkmäler erweist²¹³. Vergleicht man die Cumanische Sibylle von der Epistelseite (Süden) des Ulmer Gestühls mit der Halbbüste einer weiblichen Heiligen von einem verlorenen Altarretabel - die übereinstimmende Zeitstufe, Ulmer Provenienz sowie die auffällige Ähnlichkeit in der burgundischen Tracht mit ihrer charakteristischen Hörnerhaube laden zu einem solchen Vergleich förmlich ein - so gelangt man zu dem Ergebnis, daß die Wangenbüsten des Ulmer Gestühls weder in der bildnerischen Auffassung noch in ihrem physiognomischen Realismus, ganz zu schweigen von ihrer Durchmodellierung, Altarbildwerken nachstehen²¹⁴.

Abb. 37, 38

In dem Maße, wie die plastische Ausschmückung vom Chorgestühl Besitz ergriff, wurde es zu einem Betätigungsfeld für Bildschnitzer. Niclas Gerhaert, Erasmus Grasser, Arnt van Zwolle und Heinrich Iselin sind auch als Schöpfer von Chorgestühlskulptur hervorgetreten, und eben deshalb ist es nicht ganz ausgeschlossen, daß sie Ungefäßtheit als formale Lösung vom Chorgestühl auf das Retabel übertrugen. Dagegen spricht allerdings, daß das Chorgestühl zwar wie das Altarretabel auch ein Kompositum darstellt, mit dem wesentlichen Unterschied allerdings, daß sich an ihm das Verhältnis von architektonischem Gehäuse, das als Möbel dem Kunstgewerbe zuzurechnen ist, zu den figürlichen Teilen, die der Skulptur zuzuordnen sind, umkehrt. An einem geschnitzten Retabel sind die Bildwerke unverzichtbarer Kern und künstlerische Mitte des Ganzen. Am Chorgestühl waren umgekehrt die Sitze vordringlich, die Skulptur war schmückendes Beiwerk. Der funktionale Unterschied ist entscheidend: Chorgestühle sind Kirchenmöbel, mag auch der Dekor von Fialen, Maßwerk und Skulpturen bisweilen darüber hinwegtäuschen. Dies ist denn auch eine mögliche Erklärung dafür, warum identische Formen am Altarretabel polychromiert und am Chorgestühl nicht polychromiert wurden. Wenn ihre liturgische Funktion als Ort des Chorgebets, aber auch die Aufstellung im Chor sie an sich erhöhte - gewissermaßen unter den übrigen Möbeln adelte, wie ihre liturgische Ausschmückung mit Teppichen deutlich macht - , so ist es doch notwendig, sich immer darüber im klaren zu

²¹¹ Zu den Weißenburger Büsten s. J. ROSENFELD, 32, 1995, 13-32. - Mit St. Martin zu Lorch 1486, St. Kilian in Heilbronn 1498 und dem Fronaltar des Straßburger Münsters stehen uns wichtige Bindeglieder der Traditionskette vor Augen, vgl. R. RECHT, 1987, 275 Abb. 323, 324, 325.

²¹² Die Aufstellung des Konstanzer Domgestühls wird 1461 erwähnt. Das Datum bezieht sich indes nicht auf die skulpturalen Teile, mit denen Gerhaert erst 1467 betraut wurde.

²¹³ Kloster Weingarten 1478; Freising, Dom 1486-88; Tübingen, Stiftskirche 1491; Kloster Blaubeuren 1495; München, Frauenkirche um 1495; Memmingen, St. Martin 1501-1507; Ennetach, 1509; Denkendorf (frühes 16. Jh.); Geislingen, 1512; Oberlenningen und Ochsenhausen 1513/1514; Herrenberg 1517; Augsburg, St. Anna (Fuggergestühl) 1517; Esslingen, St. Dionys, 1518; Feuchtwangen, ca. 1520. - Das einzige Beispiel dieses 'Typus' außerhalb Südwestdeutschlands befindet sich im Hallenser Dom (nach 1525), vermutlich von der Hand eines mittelrheinisch geschulten Meisters.

²¹⁴ Kataloge des Ulmer Museums. Katalog I: Bildhauerei und Malerei vom 13. Jahrhundert bis 1600. Ulm 1981, Nr. 105, 157: Lindenholz, H. 53,5 cm x B. 30,5 cm. vollrund gearbeitet, originale Fassung, ca. 1475/80. - Die Einstückung am Dékolleté verweist auf ein Reliquienbehältnis, welches die Büste in ihrem Innern barg. Die Büste ist gewiß entgegen ihrer ursprünglichen Bestimmung zum Leuchterweibchen umgearbeitet worden. Zu diesem Zwecke war ihr ein Hirschgeweih anmontiert worden.

sein, daß Chorgestühle bei aller Pracht und Dekorationsfülle nichts weiter als Sitzgelegenheiten blieben²¹⁵. Gerade weniger aufwendige, vergleichsweise einfache, der schlichten Nutzform verpflichtete Gestühle lassen hierüber gar keinen Zweifel aufkommen. Was überkommene Beispiele hierfür angeht, sei aus deren ungeheurer Anzahl auf das Chorgestühl in der Schwabacher Pfarrkirche St. Martin verwiesen, welches - 1468 angeschafft, ein Jahr vor Beginn des skulptural befrachteten Ulmer Gestühls - jeglichen skulpturalen Schmucks entbehrt. Der einzige Dekor, den dieses puristische Gestühl sich leistet, ist ein zierliches zweibahniges Maßwerkfenster in den Hochwangen, auf dessen Lanzette ein Dreipaß steht. Trotz mancher formalen Übereinstimmung mit dem Erscheinungsbild von Retabeln steht ein Gestühl anderen Kirchenmöbeln, wie etwa Sakristeischränken, näher. Es zeigt sich dies u. a. im Bereich der Einlegearbeit in Holz²¹⁶. Reich gestaltete Schränke wie der Baseler Heilumsschrank (zweite Hälfte 15. Jh.), der Ulmer Syrlin-Schrank (dat. u. bez. 1465) oder ein Nürnberger Sakristeischrank im Germanischen Nationalmuseum (Ende 15. Jh.) zeigen Intarsienbänder und andere geometrische Motive, Merkmale, die man an Chorgestühlen allenthalben beobachtet²¹⁷. Bemerkenswert reiche Intarsienarbeiten finden sich, vermittelt durch die corvinische Renaissance, in der Zips und in Siebenbürgen²¹⁸. In BIRTHÄLM sehen wir neben einer eher altertümlich wirkenden einfachen Kerbschnitzerei auf der Pultvorderseite und dem Baldachinbrett auf dem Dorsale breite Intarsienstreifen. Die Blockintarsien zeigen in fortlaufender Folge alternierend geöffnete Särge und Kirchtürme. Dabei fügt es sich, daß die direkt neben dem Gestühl auf der Nordseite befindliche Sakristeitür einen Intarsiendekor in identischer Manier aufweist, was die Verwandtschaft des Chorgestühls mit den übrigen getischlerten Ausstattungsteilen im Kirchenraum nachdrücklich unterstreicht.

In Ermangelung einer nennenswerten Büstenproduktion²¹⁹, wie man sie für dieselbe Zeit in Italien längst kennt, machen vor allem Lüsterweibchen²²⁰, aber auch figurative Horologien²²¹ oder Model für den Bronzeguß²²² einen Gutteil der *profanen Holzskulptur* aus, die gemessen an der Gesamtproduktion der Bildschnitzer seinerzeit allerdings eher ein Randdasein führte. Selbst die im oberdeutschen, Schweizer oder Tiroler Raum zahlreich erhaltenen Täferausstattungen weisen nur in Ausnahmefällen figurativen Schmuck auf. Ein

215 Die Teppiche wurden am Dorsale aufgehängt. Solche Teppiche haben sich in den Paramentenschätzen von Danzig und Xanten erhalten. In Xanten hängen der sog. Riswick- und Wylich-Teppich vor der steinernen Dorsalwand, vgl. RENATE JAQUES, Die Stiftskirche des Hl. Viktor zu Xanten. Paramente der Stiftskirche. Kritischer Katalog und Restaurierungsbericht. Krefeld 1979. - A. ANGELE, 1962, 33: *Die Staffeln und Chorstühle sind an hochfestlichen Tagen mit grünen Tüchern überlegt gesein.* - Ein punziertes Brokatmuster, welches dasjenige eines Teppichs alludiert, schmückt das in Holz ausgeführte Dorsale vom Kalkarer Chorgestühl. - Eine Ausschmückung des Dorsales mit Holzschnitten ist am Abtsitz von See-Buckow/ Pommern zu besichtigen, W. LOOSE, 1931, 42.

216 RDK- Artikel 'Einlegearbeit', Sp. 996. - H. FLADE (Hg), 1986.

217 S. grundsätzlich H. KREISEL, 1968. - F. WINDISCH-GRAETZ, 1982, 269, Nr. 242; 275, Nr. 249. Zum Sakristeischrank aus Kloster Neustift bei Brixen, ein bemerkenswertes Stück insofern, als es ein Gesprenge aufweist und reichen gefaßten Skulptur- und Reliefschmuck, der es in die Nähe eines Altarretabel rückt, s. ebd., 274f, Nr. 247.

218 Im ehemaligen Königreich Ungarn fand infolge der corvinischen Renaissance die Intarsie schon früher Verbreitung als im Reich. Erwähnt seien die reichen Blockintarsien am Gestühl in Peschkau/Zips, die eine imaginäre Stadtansicht darbieten. Eine besonders reiche, gegenständliche Intarsie, die eine Truhe zeigt, findet sich an zwei Türstöcken auf der Veste Coburg (ausgehendes 15. Jh.).

219 Eine Rarität stellt die allerdings unter Fälschungsverdacht stehende Perckmeisterbüste im BNM München dar, Nürnberg, 1496. Vgl. Bayerisches Nationalmuseum München. 120 Meisterwerke. München 1991, Nr. 34.

220 Geweihleuchter oder Lüsterweibchen finden sich in vielen Oeuvres namhafter Bildschnitzer, zu Tilman Riemenschneider bspw. s. H. MUTH, MM Würzburg, Nr. 72 (Lüsterweibchen aus dem Rathaus zu Ochsenfurt, um 1510-15). - Süddeutsche Beispiele verzeichnet Th. MÜLLER, BNM München, Nrr. 93, 109 u. 110. - Die Kosten eines Lüsterweibchens beziffert ein Nürnberger Haushaltsbuch 1494 mit 10 lb. und 17 Pfennig Trinkgeld, s. J. KAMANN, Aus Nürnberger Haushaltungs- und Rechnungsbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts, I. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, VI, 1886, 74.

221 Ein interessantes Beispiel dieser Werkgruppe besitzt das BNM München. Es ist dies die lebensgroße Figur eines Todes, der auf einem Löwen reitet (nicht katalogisiert).

222 S. unten 221f.

besonderes Kleinod in dieser Hinsicht ist die getäfelte Überlinger Ratsstube²²³. Laut erhaltenem Dienstvertrag, einem der wenigen Beispiele, die wir überhaupt kennen, erklärte sich der Ravensburger Bildschnitzer Jakob Ruß im Jahre 1490 vor den beiden Überlinger Bürgermeistern Peter Tettngang und Junker Hans Betz nebst weiteren Bevollmächtigten des Rats bereit, die Ausführung einer hölzernen Innenverkleidung der im Obergeschoß befindlichen Ratsstube im neu errichteten Rathaus zu übernehmen²²⁴. Dessen Rustikasockel zählt immerhin zu den frühesten seiner Art nördlich der Alpen, und die Auftraggeber beabsichtigten, ihre ambitionierten Vorstellungen, die bereits der Außenbau zu erkennen gibt, auch im Innern umzusetzen. Ein Figurenfries, der die Quaternionen, also die Reichsverfassung, in Gestalt des Personenverbands verkörpert, sollte die neue Ratsstube schmücken²²⁵. Der umfangreiche Zyklus – alles in allem 49, durchschnittlich 40cm hohe, vollplastische Figuren und eine noch größere Anzahl kleiner Wappenträger, die sie begleiten - war denn auch der Grund dafür, warum man nicht einen Tischler beauftragte, in dessen Tätigkeitsbereich Täufer üblicherweise fielen²²⁶, sondern den Bildschnitzer Ruß, der kurz zuvor das Churer Hochaltarretabel (1490) fertiggestellt hatte.

Abb. 39

Gemäß den vertraglichen Vereinbarungen weisen die Figuren keine Fassung auf. Lediglich an einzelnen Partien, beispielsweise an Haar und Bart, Augen und Lippen sowie einzelnen Kleidungsstücken, zeigen sie eine diskrete Tönung. Was die Oberflächendurchbildung betrifft, so sind alle Flächen zwar sorgsam geglättet, aber größtenteils bar jeder schnitzerischen Differenzierung. Der Grad der schnitzerischen Ausarbeitung nimmt allerdings mit dem Rang, den der jeweils Dargestellte innerhalb des Reichsgefüges einnahm, zu. Die geistlichen Kurfürsten etwa weisen als besondere Auszeichnung an den Säumen ihrer Pluviale Abdrücke von Stiftpunzen auf. Ansonsten sind die Flächen wie erwähnt meist glatt, die einzelnen Gewandpartien von ihrer Struktur her nicht zu unterscheiden, so daß der farblichen Akzentuierung weniger Attribute eine gliedernde Funktion zufällt.

Eingeflochten in den Figuren-Aufzug sind zwei Deesisgruppen, angesichts der Funktion der Ratsstube als Gerichtsort ein gängiges Thema²²⁷. Sie sind an den zwei gegenüberliegenden Längswänden mittig angeordnet und zeigen in jeweils identischen Darstellungen Christus als Weltenrichter thronend auf einem Regenbogen. Zu beiden Seiten sieht man jedesmal die Gottesmutter und Johannes den Täufer knieend zugunsten der Menschheit Fürbitte leisten. Die genannten Gruppen weisen im Unterschied zu den Quaternionen-Figuren eine ursprüngliche Fassung aus Vergoldung und Azurit auf. Fassung wird hier als Würdeformel eingesetzt. Daher ist auch der Baldachin über dem Weltenherrscher farblich rot, blau und golden hervorgehoben. Bei der Supraporte wurden die Wappen, die Hoheitszeichen sind, gefaßt und ebenfalls vergoldet. Interessant ist, daß die sie flankierenden Heiligen, ein Hl. Nikolaus und ein Erzengel Michael, nur

Abb. 40

²²³ Zum Überlinger Rathaussaal s. LUDWIG VOLKMANN, 1934, der den Dienstvertrag erstmals publizierte, ebd. 25. - Georg POENSGEN, 1946. - Agnes KLODNIZKI-ORLOWSKI, 1990. - GUNTRAM BRUMMER, 1993, 36-72. - H. BOOCKMANN, 1994 (57), 335.

²²⁴ Der Wortlaut findet sich bei L. VOLKMANN, 1934, 25 u. G. POENSGEN, 1947, 69ff.

²²⁵ Zum Programm einschlägig sind die Ausführungen des Rechtshistorikers EDMUND ERNST STENGEL, Die Quaternionen der deutschen Reichsverfassung. In: ZRG GA 74, 1957, 256ff. - PETER PUTZER, Kaiser und Reich. Der Kurfürstenfries des Jakob Russ als Dokument der Verfassungsgeschichte. In: Der Überlinger Rathaussaal. Ein Kunstwerk aus dem Herbst des Mittelalters. Kunst am See, Bd. 25. Friedrichshafen 1993, 20-35.

²²⁶ H. ROTT III, 2, 316 (Freiburg i. Üchtland): *Denne geben meister Frantzzen Katzmayr, die große stuben zu täpfeln und den einen teil der kleinen stuben zu vollenden 748 fl.*

²²⁷ Eine Bildtafel von Derick Baegert (1493/4) im städtischen Museum Wesel gibt eine Gerichtsszene wieder, auf welcher der Gerichtsherr mahnend auf eine Weltgerichtsdarstellung deutet, daran erinnernd, welche Konsequenzen im Falle eines Meineides drohen, s. Martin Luther und die Reformation in Deutschland, 1983, 80, Farbtaf. 187. - Vgl. den Konstanzer Ratsbeschluß von 1420, *das die ratstub ain ratstub sye und nit ain tantzhus, und das man an vier tafeln malen sol das jüngste gericht und dis an die vier wend slaben, umb des willen, das ain jechlicher biderman von den räten, der da sitzt, das ansehe, götlich forcht vor ougen hab und dest furo gedanke und betrachte*, H. ROTT I, 125.

Teilfassungen tragen, die sich im wesentlichen auf die Inkarnate und Attribute beschränken. Die Gewandung hingegen blieb holzsichtig. Wenn Fassung auch hier wiederum als Würdeformel eingesetzt wurde, so sind der Hl. Nikolaus und der Erzengel Michael in der Hierarchie des Überlinger Rathaussaales zwischen den übrigen Quaternionenfiguren und der Deesisgruppe angesiedelt.

Die vermutlich von einer Supraporte aus der Passauer Veste Oberhaus stammenden Wappenhalter, die sich heute in den Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums München befinden, bieten ein ganz ungewöhnlich reiches und gut erhaltenes Beispiel für Farbigkeit, die von einer Lasur herrührt²²⁸. Das geschlitzte Wams des linken Wappners ist, teilweise gewürfelt, gelb-schwarz gemustert. Der Hut mit umgeschlagener Krempe ist ebenfalls in kräftigem Gelb gehalten. Im Kontrast dazu dominiert Rot das Kostüm des Rechten. Die Bärte sind dunkel eingefärbt. Lippen, Zähne und Brauen wurden lokalfarbig akzentuiert. Diese kräftige Bemalung liegt auf einem fein durchmodellierten Holzgrund. Die mimetisch geformten Gesichtzüge, aber auch das lebendig gelockte Barthaar zeugen von dem hohen schnitzerischen Können in der Kriechbaum-Werkstatt. Eine meisterhafte Materialbeherrschung tritt zumal an den beiden Wamsbordüren zu Tage. Auf der des Linken liest man in Majuskellatern die Devise SOGAMUR. Die Buchstabenfolge hebt sich vom fein parallel gerillten Untergrund ab, dessen ‚Kreuzschraffur‘ die Textur eines feinen Gewebes imitiert. Die Wamsborte des anderen Wächters trägt eine figurative Szene: ein aufeinander zustrebendes Paar, in der Mitte ein Baum. Vorstellbar, daß es sich um eine Darstellung von Pyramus und Thisbe handelt, wie sie sich unter einem Maulbeerbaum ihr heimliches Stelldichein geben. Die ganze Bordüre ist gelb eingefärbt und mit einer runden Punze so strukturiert, als handle es sich - an der Vielzahl ‚gehämmerter‘ Eindrücke erkennbar - um eine getriebene Goldschmiedearbeit.

Abb. 41-43

Der Überlinger Quaternionen-Zyklus oder die Passauer Wappenhalter mögen als Beispiele dafür stehen, daß ungefaßt konzipierte Bildwerke bereits um 1490 auftreten, und zwar an unübersehbar prominenter Stelle. Die Quaternionenfiguren ordnen sich nicht nur gestalterisch, sondern auch mit ihrer partiellen Farbigkeit dezent in das Ensemble ein, dies ist zumindest der Gesamteindruck. Der große Auftritt, den hier jede Fassung nach sich gezogen hätte, wird dabei vermieden. Und bei profaner Ikonographie konnte ohnehin der Nachweis der ‚Heiligkeit‘ und Verehrung entfallen, der traditionell an der Sakralskulptur mittels einer Fassung eingelöst wurde. Allerdings war auch im profanen Sektor die ungefaßte Holzskulptur deshalb nicht schon die Regel. Die zahlreichen Leuchterweibchen sind durchgängig gefaßt. Die zum Teil üppige Fassung und Vergoldung der Goldenen Stube auf Hohensalzburg oder des Füssener Residenzsaals veranschaulichen, daß der Erzbischof von Salzburg und der Bischof von Augsburg anders, verschwenderischer zu repräsentieren beabsichtigten als der Rat der kleinen Reichsstadt am Bodensee. Das gleiche gilt auch für den Rat zu München, dessen Rats- und Tanzsaal die bekannten, sicher einmal spätgotisch gefaßten Moriskentänzer Erasmus Grassers schmückten²²⁹.

Wie die Überlinger Quaternionen-Figuren oder die Passauer Wappner erhielten viele *Kleinskulpturen* ebenfalls nur einen lasierten Überzug. Statt Lindenholz, dem bevorzugten Werkstoff für Altarskulptur, bevorzugte man meist das edlere, langsam wachsende und von daher überaus harte Buchsbaumholz. Eine kleinfigurige Muttergottes mit Kind, die Veit Stoß (um 1520) zugeschrieben wird, ist aus solchem Material. Auch sie

²²⁸ Lindenholz, ungefaßt, aber farbig lasiert. Passau, um 1520. Br. 105 cm x H. 121 cm. Th. MÜLLER, BNM München, 239 Nr. 243. Der Datierungsvorschlag 1517 von Krone-Balcke, 1999, 267, kommt uns stilistisch reichlich spät vor, auch wenn er sich aus der Tatsache ergibt, daß Herzog Ernst, der in verwandtschaftlichem Verhältnis zu den Visconti stand, erst 1517 Administrator des Passauer Bistums wurde.

²²⁹ JOHANNA MÜLLER, Studien zum Frühwerk des Bildhauers Erasmus Grasser. Die Arbeiten für das Münchner Rathaus und Altarskulptur. München 1970, 20-57.

weist außer farblichen Akzentuierungen im Gesicht keine Fassung auf, und es ist in diesem Zusammenhang hypothetisch zunächst einmal vorstellbar, daß die Kleinskulptur in puncto Polychromieverzicht der Altarskulptur den Weg gewiesen hat²³⁰. Schließlich war die Kleinskulptur auch in anderer Hinsicht viel innovativer als ihre große Schwester, die Altarskulptur. Sie bediente die private Sammelleidenschaft eines gebildeten Kreises, der das Neuartige in Sujet und Komposition - erinnert sei nur an den theologisch bemäntelten Akt - zu schätzen wußte. Ganz anders die Altarskulptur: Sie wanderte nicht in Kabinette, sondern hatte im öffentlichen Raum ihren Ort und war damit gleichzeitig der normierenden Kontrolle der Öffentlichkeit ausgesetzt. Sie reagierte daher insgesamt auch sehr viel schwerfälliger auf Neuerungen. Mithin gehören Kleinskulptur und Altarskulptur verschiedenen Sphären an und sind insofern auch jeweils unterschiedlichen Entstehungsbedingungen unterworfen. Gerade das macht es letztendlich eher unwahrscheinlich, daß die Altarskulptur sich in der Frage des Fassungsverzichts an der Kleinskulptur orientierte.

²³⁰ M. BAXANDALL, 1974, 54-56, Nr. 13. Buchsbaum, H. 20,3 cm. - E. F. BANGE, 1928, 10, verweist darauf, daß die Kleinskulptur in puncto Fassungsverzicht der Großskulptur den Weg gewiesen haben könnte: „Selbst zur Grabmalkunst, die für die zweite Hälfte des Jahrhunderts das eigentliche Betätigungsfeld der Großplastik gewesen ist, knüpfen sich Beziehungen der Kleinplastik; wobei das Porträtstück ganz offenbar der Anlaß gewesen ist“.

GEFABTE UND UNGEFABTE HOLZSKULPTUR IM VERGLEICH

Der Gegenbegriff zu 'ungefaßt' ist 'gefaßt'. Nicht nur bis zum Auftreten der ungefaßten Skulptur Ende des 15. Jh., sondern für die gesamte Dürerzeit gilt, daß die Fassung der hölzernen Altarskulptur im Grunde konstitutiv war. Auch wenn wir die ungefaßte Holzskulptur in unserer Abhandlung ins Zentrum stellen, geben wir uns hinsichtlich ihres Stellenwertes keiner Täuschung hin. Quantitativ bleibt sie ein Randphänomen. Allein dem Umstand, daß einige Große der Schnitzzunft ihre Werke auch holzsichtig schufen, bewahrte sie vor dem Schicksal einer *quantité négligeable*. Diese nüchterne Einordnung macht sofort klar, warum die ungefaßte Skulptur nicht isoliert betrachtet werden kann. Ihr Bezugspunkt, aber auch Gegenpol, ist eine gefaßte Skulptur, die allgegenwärtig ist und der wir uns deshalb im folgenden zuwenden wollen.

Das mittelhochdeutsche Wort *fassen* ist den Quellen zufolge mehrdeutig. Es bezeichnet so verschiedene Tätigkeiten wie das Anfertigen einer Kanonenlafette oder eines Gewehrkolbens, das Einfassen von Edelsteinen, das Anstreichen von Fensterläden oder Bemalen von Fahnen und Gewölben²³¹. Der Terminus *fassen* für eine dekorierende Ummantelung eines Holzbildwerkes leitet sich aus der Wortbedeutung 'ausstatten', 'kleiden' ab²³². Das niederdeutsche Äquivalent zu *fassen* - *stofferen* - bedeutet das gleiche²³³. Dieser Ausdruck hat sich in der Bezeichnung 'ausstaffieren' im Sinne von 'zurechtputzen' bis auf den heutigen Tag erhalten.

Eine Geschichte der Faßmalerei ist noch nicht geschrieben worden²³⁴. Dies ist längst nicht mehr auf eine Geringschätzung der polychromierten Skulptur seitens der Forschung zurückzuführen. Auch wenn viele der empfindlichen Fassungen im Laufe der Zeit eine ruinöse, runzlige 'Haut' bekommen haben, so daß sie zwar sichtlich von hohem Alterswert, aber mäßigem ästhetischen Reiz sind, reicht der Denkmälerbestand an gut erhaltenen Fassungen aus, um den Gegenstand angemessen zu behandeln.

Generell läßt sich behaupten, daß die Faßmalerei an der allgemeinen Entwicklung der Malerei, wenn auch retardiert, Anteil hat. Dies verwundert nicht, erfolgte doch die Bemalung von Altarretabeln häufig im Rahmen einer Gesamtpolychromierung durch eine Malerwerkstatt, die sowohl die Flachgemälde an den Flügeln als auch die Fassung der Bildwerke ausführte. Zunftvorschriften über das Ablegen von Meisterprüfungen verlangten von Malern u. a. die Fassung einer Holzskulptur, woraus ersichtlich wird, daß

231 H. ROTT I, 74: *Schlangen fassen* [= Feldschlangen/Geschützrohre auf eine Lafette setzen]; ders. II, 206: *hackenbuchszen fassen* [= Gewehrkolben ansetzen]; ders. III, 2, 167: Fassung von Edelsteinen; ders. III, 1, 152: *ledli verfaßt* [= Fensterläden anstreichen]; ders. III, 1, 327: *fanen fassen*; ders. I, 36: *Gewölbe fassen*. - R. JANSSEN, 1993, 551: Zur Abstützung des Herrenberger Altars werden Eisenstangen *in die Mauer und in die taffel gefaßt*.

232 Diese Wortbedeutung ging im Neuhochdeutschen verloren, aber noch dem Artikelbrief der Reichsvölker von 1734 zufolge *soll ein jeder mit seinem oberrock oder mantel gefasst sein*, s. GRIMM, 10, Lemma 'fassen' Sp. 1340- 1347, 1341, bes. A 1) mit weiteren Beispielen.

233 Middelnederlandsch Woordenboek, bearb. v. E. VERWIJS/ J. VERDAM, 's-Gravenhage 1912, Lemma 'stofferen'.

234 Das Forschungsdesiderat füllt bislang der vorzügliche RDK-Artikel 'Fassung von Bildwerken', Sp. 743- 826 von TH. BRACHERT/ F. KOBLER. An Einzeluntersuchungen fehlt es dagegen nicht: MICHAEL ROTH/ HANS WESTHOFF, Beobachtungen zu Malerei und Fassung des Blaubeurer Hochaltars. In: H. KROHM/E. OELLERMANN (Hgg.), 1992, 167-188. - ROLAND HAHN, „daß Du immer echtes Gold und gute Farben gebrauchen sollst“. Beobachtungen zur Polychromie an Ulmer Retabeln um 1500. In: 'Meisterwerke massenhaft', 1993, 277-293. - HANS WESTHOFF/ ROLAND HAHN/ ELISABETH KREBS, Verzierungstechniken an spätmittelalterlichen Altarretabeln. In: 'Meisterwerke massenhaft', 1993, 295-299. - Für die Niederlande: ERIK VANDAMME, De Polychromie van Gotische Houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden - Materialien en Technieken. Brussel 1982. - LEON SMETS, „Van finen ghebruneerde goude ende gheschildert alte male duehdelic“. In: JOHN W. STEYAERT, Laet-Gotische Beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden. Ausst. Kat. Gent 1994, 31-35. - Goud, Brokaat een Glacis. S.O. S. Polychromieen. Polychrome sculpturen, gerestaureerd in 1994 - 1995 in het kader van de restauratiecampagne. Ausst. Kat. Gent 1996. Gent 1996.

die Faßmalerei zum festen Kanon der Malerausbildung gehörte²³⁵. Technisch gesehen besteht im Aufbau von Tafel - bzw. Faßmalerei kaum ein Unterschied, einmal davon abgesehen, daß der Malauftrag in dem einen Falle eine plane Holzoberfläche, im anderen eine dreidimensionale Holzform überzieht. „Die altmeisterlichen Rezeptbücher vermerken denn auch selten gesonderte Verfahren“²³⁶.

Obschon eine Fassung die endgültige Erscheinung eines Bildwerks nachhaltig mitbestimmt, ihr dementsprechend in der Altarskulptur ein entscheidender Stellenwert zukommt, ist unser Wissen selbst über elementare Zusammenhänge doch noch sehr lückenhaft. Wer eigentlich faßte - noch der Bildschnitzer selbst, ein Maler oder ein spezialisierter Faßmaler -, ist im einzelnen umstritten. Man wird jedoch entsprechend dem arbeitsteiligen Entstehungsprozeß eines Altarretabels für unseren Zeitraum mit einem weit fortgeschrittenen Spezialisierungsgrad rechnen können. Innerhalb einer Maler- bzw. Bildhauerwerkstatt wird es Spezialkräfte gegeben haben, die als Bereiter, Vergolder oder Faßmaler die verschiedenen Arbeitsabläufe bewältigten. Jörg Lederer, der in Kaufbeuren generalunternehmerisch tätige Bildschnitzer, lieferte zwar fertigpolychromierte Retabel, führte aber Fassungen nicht in seiner Werkstatt aus. 1513 beauftragte er daher den Subunternehmer Peter Zech mit der Vergoldung und Fassung eines in seiner Werkstatt geschnitzten Altars. Ausgenommen waren jedoch die Flügelgemälde [*flachgemel*] und die Inkarnate [*das nacket*], die Zech lediglich grundieren sollte²³⁷. Sie wurden separat an einen Maler vergeben. Die besondere Auftragssituation macht eine Arbeitsteilung sichtbar, wie wir sie mit einiger Berechtigung auch innerhalb einer gesamtunternehmerisch tätigen Schnitz- oder Malerwerkstatt voraussetzen dürfen. Näheres zur Werkstattorganisation läßt sich pauschal kaum sagen, weil im allgemeinen der Anteil der Gehilfen und Fachkräfte an einer Retabelfassung hinter dem Werkstattschild verschwindet, das dem fertigpolychromierten Retabel in Form der namentlichen Bezeichnung durch den allein signaturberechtigten Meister ‘angeheftet’ wird²³⁸. Derlei Fragen sollen im übrigen hier noch zurückgestellt werden, da allein die Erscheinungsform der gefaßten Skulptur im Blickfeld ist.

Archivalische Dokumente über die Beteiligung namhafter Tafelmaler mit ihren Werkstätten an Fassungen lassen uns aufhorchen. Nur leider sind, und dies ist der gravierendste Unterschied zur Tafelmalerei, erhaltene Fassungen auf stilkritischem Wege schwerlich einem bestimmten Oeuvre zuzuweisen. Martin Schongauer, Hans Holbein d. Ä., Martin Schaffner oder Hans Burgkmair sind uns als Faßmaler vollkommen unbekannt²³⁹. Auf stilkritischem Wege wäre die Einordnung einer heute in den Kunstsammlungen der Stadt Augsburg befindlichen Liegefigur des Hl. Alexius in das Werk von Hans Burgkmair undenkbar, wenn nicht eine vorgefundene Künstlersignatur jeden

Abb. 45, 46

-
- 235 Die Straßburger Malerordnung von 1516 verlangt den Malern drei Meisterstücke ab, darunter die Fassung eines Bildwerks, H. ROTT III, 1, 220f.: *Item fur dz drit ein Marien bilde oder engel oder sunst ein junge bilde mit gewandt, dz geschmitten ist, soll faßen broniert [= brünniert], vergulden und mit laßeren und ander zierung, elen boe ungeforlichen.* - Vgl. K. GATZ, 1936, 66.
- 236 TH. BRACHERT/ F. KOBLER, ‘Fassung von Bildwerken’ Sp. 804. - Rezepturen gibt ERIK VANDAMME, 1982, in seiner von großer Kennerschaft getragenen Darstellung zur gefaßten Holzskulptur im Anhang wieder - Das sog. Tegernseer Manuskript ist die ausführlichste bislang bekannte Beschreibung des Faßvorgangs und insofern für die Forschung von einiger Bedeutung.
- 237 H. ROTT II, 131: (...) *nämlich sol er [Peter Zech] den sarch und corpus samt den fligeln und blindfligel [= Standflügel] verguldin und faßen von farben und gold bis an das nackent, doch sol er das nacket underfaßen [= grundieren]; weyter sol er den auszugk zu derselben tafel verguldin und gar ausfaßen bis auf sein stat [= seine Statt; seinen Anteil].*
- 238 Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Zettelnachricht, die 1972 in der ausgehöhlten Johannesfigur der Lübecker Domkreuzgruppe Berd Notkes gefunden wurde: *Anno domine m (...) cccixcxi iare do makede meister bernt notken dit stuke werkes myt hulpe siner gesellen genomt jn dat erste eggert snarte de snider lucas meer de bereder berent scharpeselle de bereder Ilges de bereder harich stender en meler biddet got vor de selen dat em got gnedich si.* Notke, der an diesem Auftrag von 1471-1477 arbeitete, fertigte die Gruppe folglich mit insgesamt fünf Gehilfen, drei Zubereitern, einem Schnitzer sowie einem Maler, vgl. Triumphkreuz im Dom zu Lübeck. Ein Meisterwerk Bernt Notkes. Mit Beiträgen v. KARLHEINZ STOLL, EWALD M. VETTER u. EIKE OELLERMANN. Wiesbaden 1977, 56.
- 239 Schongauer polychromierte den Biberacher Altar, Holbein d. Ä. das Kaisheimer Hochaltarretabel.

Zweifel hierüber unbegründet erscheinen ließe²⁴⁰. Bezeichnungen und archivalische Nachrichten sind für die Zuordnung einer Fassung an einen bestimmten Künstler unverzichtbar, um das Maß an Sicherheit zu gewährleisten, welches die Stilkritik in der Tafelmalerei durchaus zu bieten imstande ist. Allerdings steht der Stilkritik noch eine Hintertür offen. Wir wissen, daß die Fassung der Bildwerke eines Retabels häufig zusammen mit den Flügelgemälden von ein und derselben Malerwerkstatt ausgeführt wurden. Vermag die Stilkritik überzeugend die Tafelgemälde eines Retabels einem Künstler zuzuweisen, liegt es nahe, ihm auch die Fassungen zuzuschreiben. Unter diesem statistisch hinnehmbaren Vorbehalt steht die Zuschreibung des Blaubeurer Altars an Batholomeus Zeitblom²⁴¹. Eine überzeugende Übereinstimmung verschiedener stilistischer Merkmale von Tafelmalerei und Faßmalerei ist zudem am Kilchberger Retabel zu beobachten, so daß die Autorschaft Zeitbloms, der das Werk zusätzlich mit *Borholome Zeyttblom, maler zu ulm* signierte und datierte (unlesbar, um 1494), mit Sicherheit angenommen werden darf²⁴².

Die geschilderten Schwierigkeiten der Stilkritik erklären sich aus der stilistischen Indifferenz der Faßmalerei, insofern die Stilkritik bei ihr im Unterschied zur Tafelmalerei nicht beim Figürlichen insgesamt (Proportionen, Gewandstil etc.) ansetzen kann. Hinzu kommt ihre mangelnde stilistische Entwicklung. Letztere vollzog sich in erster Linie unter der Fassung an der Formgebung des Holzkerns. Das bedeutet nicht, daß eine stilistische und auch handwerkliche Entwicklung der Faßkunst nicht stattgefunden hätte. Diese war sogar beträchtlich. Die bis in die Mitte des 15. Jh. als Malgrund gebräuchliche Leinwand entfällt allmählich im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte²⁴³. Die Bildwerke erhielten mit zunehmender Oberflächendifferenzierung des Holzkernes eine immer dünnere Grundierung, die mit dem Pinsel aufgetragen wurde. Neben dieser durch die ganze Dürerzeit hindurch anhaltenden technischen Verfeinerung des Faßverfahrens lassen sich auch Moden in den Verzierungen beobachten. In den beiden Jahrzehnten des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh. erfreuten sich Preßbrokatapplikationen außerordentlicher Beliebtheit. Als Abformmaterial diente bspw. Zinnfolie, die mit einem Model ausgestanzt und als Kleidungs muster vergoldet appliziert wurde. Solche Goldblechfolien konnten sowohl von der Werkstatt eigens hergestellt als auch fertig bezogen werden. Interessant ist nun, daß sich über solche Model Werkstattzusammenhänge nachweisen lassen, die stilistisch ansonsten überhaupt nicht greifbar wären. Das gilt für Model jeglicher Art, wie sie bei der Herstellung von gravierten Brokatmustern an Schrein hintergründen oder Gewändern benutzt wurden²⁴⁴. So verwendeten Stefan Lochner und der Meister der Heisterbacher Tafeln die identischen Model, woraus mit einiger Sicherheit geschlossen

²⁴⁰ Der heilige Alexius im Augsburger Maximilianmuseum. Augsburger Museumsschriften 4, 1994.

²⁴¹ Die Beobachtungen zu Malerei und Fassung des Blaubeurer Hochaltars von M. ROTH u. H. WESTHOFF, 1990, 167-188, legen dies nahe.

²⁴² R. HAHN, 1993, 277-293, 288ff., 435-438.

²⁴³ Zwar war es nicht in allen Kunstlandschaften und zu allen Zeiten üblich, Leinwand über den Holzkern zu legen. Sofern ja, läßt sich im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte des 15. Jh. ihr allmählicher Rückgang beobachten. Leinwand wurde fortan allerdings noch als sog. Werg aufgelegt, um Risse im Holzkörper zu überbrücken. - Ungewöhnlich ist jene Figur einer Hl. Katharina (um 1515/20), die sich im Hessischen Landesmuseum Darmstadt befindet und deren Fassung zwar im großen und ganzen noch intakt ist, gleichwohl mehrere Abplatzungen aufweist, unter denen eine Leinwand zum Vorschein kommt, mit der, ausgenommen die Inkarnate, die gesamte Figur eingehüllt ist. Die Holzoberfläche ist ungeachtet dessen dort, wo sie zutage tritt, sauber geglättet. Modische Accessoires sind subtil geschnitzt.

²⁴⁴ TH. BRACHERT/ F. KOBLER, 'Fassung von Bildwerken', Sp. 743-826, 804f. - TH. BRACHERT, Pressbrokat-Applikationen, ein Hilfsmittel für die Stilkritik. In: Jahresberichte 1963 des schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. Zürich 1964, 37ff. Ein Musterbuch gravierter Schreingründe liegt aus den Restaurierungswerkstätten des WLM Stuttgart vor: Graviert, Gemalt, Gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben. Bearb. v. HANS WESTHOFF, ROLAND HAHN, ANNETTE KOLLMANN, ANETTE KLÖPPER. Stuttgart 1996.

werden darf, daß letzterer die Werkstatt des ersteren samt den dort vorrätigen Modellen übernahm²⁴⁵. Wenn man so will, fungieren die Modelle für die Forschung als Fingerabdruck.

Man meinte zuweilen, die ungefaßte Skulptur stehe innerhalb der Bildnerei am Ende einer Entwicklung, deren Ziel in der Befreiung vom Primat der Malerei gelegen habe²⁴⁶. Richtig ist, daß bei der gefaßten Skulptur der Malerei das 'letzte Wort' vorbehalten war. Doch es gab auch nicht mehr viel zu sagen, denn wenn der Faßmaler die Bildwerke in seine Hände bekam, waren die künstlerischen Entscheidungen bezüglich Ikonographie, Komposition und Stil bereits gefallen. Oberflächenmuster teilten dem Maler zudem mit, welche Partien er als Rasen, Felsen oder Pelzbesatz zu interpretieren hatte. Eine eingeschränkte Farbpalette und die obligate Vergoldung der Draperien engten den verbleibenden Spielraum zusätzlich ein. Seit dem Augenblick, wo die letzte Formung des Bildwerkes nicht mehr durch die Grundierung in Pastiglia vorgenommen wurde, sondern sich auf den schnitzerischen Prozeß verlagerte, lag die künstlerische Initiative endgültig beim Bildschnitzer. Fassungen können zwar von beachtlichem handwerklichen Raffinement sein. Ihre künstlerische Originalität ist aufgrund ihrer bloß dienenden Funktion aber eher bescheiden. Die ungefaßte Skulptur – ein Befreiungsschlag der Bildschnitzer? Fast möchte man meinen, die Malerei habe sich aus freien Stücken von der Skulptur abgewandt hin zu fesselnderen Aufgaben.

Nun ist der Fassungsverzicht sicherlich weder dem Emanzipationswillen der Bildschnitzer noch dem Desinteresse der Faßmaler zuzuschreiben. Ob gefaßt wurde oder nicht, entschied sich vor allem an der Haltung der Auftraggeber. Wie wir gleich sehen werden, konnten diese triftige Gründe für die Fassung der von ihnen gestifteten Bildwerke haben. Denn was ist eigentlich eine Fassung? – Auf jeden Fall mehr als nur der übliche 'Flitter'. Gewiß, Konvention war auch hier ein wirkmächtiger Grund. Den meisten Stiftern wird es einerlei gewesen sein, welche ästhetischen und liturgischen Anforderungen eine Fassung erfüllte. Ihnen reichte es, wenn sie erfolgte. Wir hingegen wollen es wissen und stoßen dabei auf 5 denkbare Funktionen:

Eine Fassung konnte Ausdruck von

1. *Heiligenlob*
2. *Vergegenwärtigungsverlangen*
3. *Stifterlob*
4. *künstlerischer* und/ oder
5. *konservatorischer Motivation*

sein. Die 5 Funktionen treten um so deutlicher zutage, wenn man erhaltenen Fassungen gewissermaßen komplementär ungefaßte Bildwerke zur Seite stellt. Wir wollen diese Methode des Vergleichs im Folgenden Punkt für Punkt durchspielen.

zu 1. – *Heiligenlob*

Jede Fassung ist in erster Linie ein Erfordernis des 'Heiligenlobs'. Dem liegt die alte Vorstellung zugrunde, die sakrale Aura eines liturgischen Ausstattungsstückes komme am besten durch seine kostbare Gestaltung zum Ausdruck. Strenggenommen ist zwar die in den Altaraufsatz eingestellte Heiligenfigur kein liturgischer Ausstattungsgegenstand. Doch die Tatsache, daß der Aufsatz selbst ein Abkömmling des Reliquienschreins ist und sich außerdem über dem Altar erhebt, machte ihn faktisch zu einem solchen.

²⁴⁵ DANIEL LEVINE, Stefan Lochner und Preßbrokat. In: FRANK GÜNTER ZEHNDER (Hg.), Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung. Kat. Ausst. Köln 1993, Köln 1993, 143-147, 145. - Das gleiche Verfahren fand auch bei Veit Stoß Anwendung, dem die Flügelgemälde von Ksiasnice in Kleinpolen nicht zuletzt wegen der Verwendung von in der Stoßwerkstatt nachweisbaren Modellen zugeschrieben werden, Z. KEPINSKI, 1981, 93-110.

²⁴⁶ In diese Richtung gingen die Einschätzungen von H. HUTH, J. BRAUN o. TH. MÜLLER, s. oben.

Jede Fassung kündigt davon, welcher handwerkliche und materielle Aufwand dem Stifter willkommen war, um das billige Kernmaterial Holz mit einer kostbaren Ummantelung zu veredeln. Als Anschauungsbeispiel mögen zwei Hochreliefs von Tilman Riemenschneider dienen, welche man sich zu beiden Seiten eines Kruzifixus in dem heute verlorenen Schrein des auch sonst nur fragmentarisch auf uns gekommenen sog. Wiblinger Altars zu denken hat²⁴⁷. Der Erhaltungszustand der Fassungen ist vorzüglich²⁴⁸. Ihr technischer Aufbau stellt sich wie folgt dar:

Abb 47, 48

Über Risse und Leimstellen des durch Anstückung vergrößerten Lindenholzblockes sind Brücken aus Haaren, Flachs- und Leinenfasern, dem sog. *Werg*, gelegt worden. Die grundierende Schicht ist in Kreide aufgebaut, deren Stärke bei den Inkarnaten durchschnittlich nur etwa 0,5 mm mißt, bei den mit Blattmetall belegten Partien allerdings zweckbedingt dicker ist - nämlich ca. 2 mm -, um einen polierfähigen Untergrund abzugeben. Im Falle der Wiblinger Reliefs wurde an den Gewandflächen nach Schleifen und Löschen des Kreidegrundes ein *Poliment* aus einem zweifachen braunroten *Bolus* aufgebracht, auf welchem man das Blattgold in quadratischen Blättchen von ca. 9 cm Seitenlänge auflegte²⁴⁹. Die vergoldeten Flächen wurden im Anschluß daran poliert und mittels einer *Lasur* in ihrer glänzenden Wirkung wieder gedämpft²⁵⁰. Das Untergewand des Johannes war hellgrün angelegt mit einer transparenten, heute verbrauchten Lasur darüber. Der rote *Lüster* besteht aus einem einschichtigen roten Anstrich über einer Versilberung. Das Bleiweiß für die Kopftücher ist wassergebunden. Die Untergewänder einer der Marienfiguren sowie der Johannesfigur wurden mit vergoldeten *Preßbrokaten* verziert. Preiswerter als die reine Blattgoldauflage war die Verwendung von *Zwischgold*, bei der Gold- und Silberfolie zusammen vertrieben wurden. In dieser Technik ist die Mantelaußenseite einer der Marien im Hintergrund ausgeführt. Als Ölvergoldung wurden ferner Sockel und Haare des Johannes vergoldet. Bei diesem preiswertesten Vergoldungsverfahren wurde Blattgold auf einem schnell trocknenden Ölanstrich - dem *Anlegeöl* - aufgelegt. Das Gold haftet in der Regel weniger gut und läßt sich auch nicht polieren. In einem letzten Arbeitsgang wurden schließlich die Inkarnate ausgeführt. Ihr stumpfer Eindruck rührt von einer *Tempera* her, die in Primamalweise zügig naß-in-naß aufgetragen wurde. Gerade das meisterhafte Antlitz des Hohepriesters Kaiphas verrät das hohe Maß an Routine bei der Ausführung dieser kniffligen Aufgabe.

Abb. 49

Der beschriebene Aufwand an unterschiedlichen Verzierungsstechniken bei Fassungen ist kein Einzelfall. Am 'Englischen Gruß' von Veit Stoß konnten 24 verschiedene Applizierungstechniken festgestellt werden²⁵¹. Neben einer umfangreichen Blattvergoldung wurde für die Malfarbe Blau zerstoßener Halbedelstein - Azurit - verwendet. Komplexität im Aufbau und ein außergewöhnlicher materieller Aufwand erklären denn auch, warum die Kosten einer Fassung die des Schnitzwerks oft um ein Beträchtliches übertrafen.

²⁴⁷ Einen neuen Rekonstruktionsversuch schlug URSULA RUPPERT, 1992, 13-59, vor.

²⁴⁸ Linde gefaßt, Frauengruppe: H. 127 cm, Br. 80 cm, T. 30 cm; Kaiphasgruppe: H. 129 cm, Br. 73 cm, T. 27 cm. Ehem. in den Wallersteinschen Sammlungen, seit 1994 im BNM München. - Der folgende Abschnitt resümiert die Ergebnisse der neuerlichen Untersuchung im Rahmen einer eingehenden Restaurierung in den Werkstätten des BNM München.

²⁴⁹ Nach dem Schleifen des Kreidegrundes wurde dieser gelöscht. Die Lösche ist eine isolierende Schicht, die ein Versickern des Bolus verhindern sollte. Als Bolus wurde eine meist rote oder gelbe, fette Tonerde verwendet, die gemahlen oder in Leimwasser gebunden als Unterlage - sog. Poliment - für die Blattvergoldung bzw. Blattversilberung diente. Indem die Edelmetallaufgaben auf ihm besonders gut hafteten, verhinderte der Bolus deren Verrutschen.

²⁵⁰ In einem Schnitz- und Faßmalvertrag von 1475 heißt es bezüglich dieser Technik, der von der Ravensburger Gesellschaft beauftragte Künstler solle die Tafel *malen und mit gutem gold vergulden und mit lasur gemacht nach dem besten (...)*, H. ROTT I, 197.

²⁵¹ E. OELLERMANN, Zur Polychromierung des Englischen Grußes. In: Der Englische Gruß des Veit Stoß zu St. Lorenz in Nürnberg. (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege 16). München 1983, 155-167.

Welchen Dienst eine Fassung im Sinne des Heiligenlobs leistete, wird an der Konfrontation der ungefaßten Münnerstädter Kiliansfigur mit der gefaßten Darstellung eines Hl. Nikolaus von Peter Breuer deutlich. Auf den ersten Blick fällt auf, was der Riemenschneiderfigur fehlt, nämlich die Kostbarkeit des Ornats, die den Kilian als Frankenapostel und Diözesanheiligen auszeichnet. Eben diese Kostbarkeit führt uns die Standfigur des Hl. Nikolaus mittels einer Fassung vor Augen, die Riemenschneiders Schüler Peter Breuer 1504/5 für den Zwickauer Hochaltar fertigte²⁵². Es zeigt sich, daß die Fassung bei der Ausdeutung des Bildwerks behilflich ist. Mantelinnen- und außenseiten werden voneinander geschieden, die einzelnen Schichten des Ornats werden greifbar, zumal die Abfolge von Albe, Dalmatikkragen, Dalmatik und Pluviale. Die Fransenborte ist grün - blau - rot, jeweils mit weiß alternierend, abgesetzt. Die Handschuhe sind weiß gehalten, die Fingerringe vergoldet, ebenso die kostbare Pluvialschließe. Auch die steinbesetzte Mitra ist golden eingefäßt, ihre Steine treten dagegen dunkel hervor.

Durch welches Material hätte der himmlische Glanz eines Heiligen besser veranschaulicht werden können als durch seine Vergoldung? Eine ebenbürtige Aura sollte auch den Hl. Kilian von Riemenschneider umgeben. Die schnitzerische Ausstattung des Frankenapostels mit den dazu nötigen Attributen läßt diesbezüglich nichts unvorbereitet. Der konsequente Abschluß dieser Bemühungen durch eine Fassung fehlte vorerst, aus welchen Gründen auch immer.

zu 2. – *Vergegenwärtigungsverlangen*

Jede Fassung entsprach zumindest partiell der Forderung der Zeit nach verlebendigter Darstellung. Diesem Verlangen tragen in besonderem Maße die Inkarnate Rechnung, die oftmals von hinreißender Qualität sind. In den Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseum München befindet sich ein wunderbar geschnitztes und gefaßtes ‚Jesuskind mit Weintraube‘²⁵³. Nacktheit und Traube sind eucharistische Symbole, die ostentativ präsentierte Traube verweist auf die Transsubstantiation während der Elevatio des Weinkelches sowie auf Christus als den wahren Weinstock (Joh. 15, 1-11). Die Komposition ist dennoch alles andere als feierlich, sondern hält mit sicherem Gespür das für ein Kleinkind typische Gebaren fest. Die Fassung trägt ihren Teil dazu bei, daß dies im Ergebnis gelingt: Gedämpftes Rosa verleiht dem Bildwerk eine leicht porzellanhafte, aber doch lebensnahe Hautfarbe. Die Richtung der Pinselführung, die sich oft ändert, dient dabei dem Bemühen, den Körper noch plastischer zu modellieren. An den Gelenken ist das Inkarnat leicht gerötet. Mit dunklen Pinselzügen wurden die Speckfalten nachgezeichnet. Wie ein Augenzwinkern des Faßmalers mutet die Rötung des Gesäßes an. Das im Gesicht aufgetragene Wangenrouge verleiht dem pausbäckigen Kleinen schließlich sein wohlgenährtes Wesen. Besonders kunstvoll fiel die Ausmalung der Augen aus: Der Tränenkanal erscheint leicht gerötet, das Augenweiß ist bläulich durchmischt, Lidstriche lassen das Auge hervortreten. Durch die hauchdünn grundierte Plinte zeichnet sich das für Gras stehende Zickzackband des Tremolierstichs ab. Die schollenartig übereinandergelegten Grasmatten weisen graue Abbruchkanten auf.

Ungeschminkter Verismus tritt uns in Fassungen allenthalben entgegen, in der Wiedergabe von Bartschatten (Hl. Benedikt, Michael Pacher), der getupften Darstellung grobporiger ‚Apfelsinenhaut‘ (Jakobus d. Ä., Friedrich Herlin), in der Schilderung einer

Abb. 50, 51

²⁵² Lindenholz, alt gefaßt. H. ca. 180 cm, vermutlich von Hans Hesse, der die Flügelgemälde ausgeführt hat. - WALTER HENTSCHEL, Peter Breuer. Eine spätgotische Bildschnitzerwerkstatt. Berlin 1952, 86ff., Abb. 40 u. 42, 197-199, Kat. Nr. 10.

²⁵³ Lindenholz (?), alt gefaßt. - H. P. HILGER, Das Jesuskind mit der Weintraube, BNM Bildführer 19, München 1991.

gräßlich aufgeplätzen Pestbeule²⁵⁴ (Hl. Rochus, Imhoffaltar) bzw. blau unterlaufener Wundmale²⁵⁵ (büßende Hieronymus, Lübeck) oder der Reflexion eines Fensterkreuzes in den Augäpfeln des 'Englischen Grußes'²⁵⁶ (Maria und Gabriel, Veit Stoß). Accessoires oder Attribute der Heiligen, bspw. eine Krümme, eine Mitra, eine Gewandborte, ein Schwert, ein Harnisch, ein Kelch, ein Weihwassergefäß, eine Muschel oder eine Palette geraten mittels Fassung derart wirklichkeitsnah, daß das Artifizielle kaum mehr von den Realien unterschieden werden kann.

Wir wollen an dieser Stelle nicht in die eingehende Erörterung des Illusionismus durch Fassung eintreten, weil wir dies an einem gesonderten Bildthema, Passion und Kreuztod Christi, später nachholen werden. Zum Schluß nur noch die Frage, ob die ungefaßte Holzskulptur allein deshalb schon die „Antithese“ zu dem ausgeführten Verismus verkörpert, weil sie auf Fassung verzichtet²⁵⁷. Wir meinen: nein. Zum einen setzt die Fassung mit ihren Mitteln ja nur den Verismus fort, den sie im Schnitzwerk schon vorfindet. Beispielsweise wird die Trauer ausdrückende Gebärde der schmerzreichen Gottesmutter durch rot unterlaufene Augen sowie pastos aufgemalte Tränen in ihrer suggestiven Wirkung gesteigert²⁵⁸. Zum anderen lebt die gefaßte Skulptur selbst von der Spannung zwischen illusionistischen Inkarnaten und transzendenten Vergoldungen der Gewandung. Ein Blick auf die 'Goldfiguren' im Schrein des Krakauer Hochaltars offenbart einen überwältigenden Glanz. Blendende Vergoldungen, die teilweise die gesamten Draperien überziehen, strahlen zusammen mit funkelnden Sternen aus einem nachtblauen Schreinwandhimmel hervor. Die Gewandfutter sind in einem Dreiklang von intensivem Azurit, Rot und Grün gehalten. Einzig das nach unten entgleitende Kopftuch Mariens setzt einen weißen Akzent in der Achse. Diese Farbgebung zielt überhaupt nicht auf realistische Lokalfarbigkeit der betreffenden Gewandstellen. Jene Wirklichkeitsnähe, wie sie die Inkarnate mit ihrem hinreißenden Schmelz zu vermitteln suchen, heben sie wieder auf und machen unmißverständlich klar, daß das Geschehen, welches sich mit größtmöglicher Intensität und Dramatik vor den Augen der Gläubigen auf der Bühne abspielt, nicht dem Diesseits angehört, sondern einer anderen, entrückten Sphäre. Ein vergleichbares Moment antagonistischer Spannung von Verismus und Transzendenz lassen die ungefaßten Altar- und Bildwerke vermissen. Die schnitzerische Vorgabe alleine vermag beides nicht voll zur Geltung zu bringen, und ein durchgängig holzsichtiger Charakter vermag den erwähnten fruchtbaren Antagonismus beim Betrachten nicht zu erwecken. So bleibt die Verlebendigung des Heiligen zu einem Teil unerfüllt.

Abb. 52

Abb. 53

zu 3. – *Stifterlob*

Eine Fassung war immer auch Stifterlob. Zwar erübrigt sich eine Diskussion darüber, inwieweit die städtischen Geschlechter zuallererst um ihres Sozialprestiges und erst dann um ihres Seelenheils willen Stiftungen tätigten. Der Zusammenbruch des Stiftermarktes im Gefolge der Reformation zeigt die Hinfälligkeit dieses Ansatzes. Auf der anderen Seite aber bleibt offenkundig, daß die Auftraggeber grundsätzlich auch ein repräsentatives Anliegen mit ihrer Stiftung verfolgt haben. Größe und Schönheit manch eines

²⁵⁴ E. OELLERMANN, Die spätgotische Skulptur und ihre Bemalung. In: Tilmann Riemenschneider - Frühe Werke, 1981, 275-283, besonders 280 Abb. 199.

²⁵⁵ Kreuzaltar aus der Lübecker Katharinenkirche, um 1515. J. WITTSTOCK, 1981, Nr. 131, 178f.

²⁵⁶ E. OELLERMANN, 1981, 275-283, 280 Abb. 198. - Derartige Reflexionen in den Augen führte JAN BIALOSTOCKI zufolge Albrecht Dürer in die Malerei ein, ders., The eye and the window. In: FS GERT v. d. OSTEN. Köln 1970, 159-176.

²⁵⁷ So die Auffassung von J. ROSENFELD, 1990, 133-137.

²⁵⁸ Oeuvres Maitresses du Musee d' Art religieux et d' Art Mosan. Lüttich 1980, 54, Nr. B 87: Pietà, limburgisch (?), Anfang 16. Jh. Eiche, alt polychromiert, H. 97 cm.

Hochaltarretabels künden vom Wohlstand einer Stadtgemeinde oder der politischen Geltung seines patrizischen bzw. adligen Stifters. Eine solche Motivation vermittelt sich schließlich auch über zahllose Stifterdarstellungen in Gestalt von offenen oder Kryptoporträts bzw. in der Anbringung von Wappen.

Einige ungefaßte Altarwerke, hinter denen wir prominente Stifter vermuten bzw. wissen und die sich in Größe und künstlerischem Anspruch besonders hervortun, so daß man mit Stifterhinweisen eigentlich fest rechnet, lassen auffälligerweise solche Winke ihrer Auftraggeber vermissen. In der Herrgottskirche bei Creglingen sieht man am dortigen Riemenschneider-Retabel vier Wappentartschen, je zwei an der Predella und zwei als hängende 'Schlußsteine' im oberen Register des Baldachins. Doch Wappen sind darauf nicht gemalt, weshalb der Stifter bis heute im Dunkel blieb. Man wird in der auffälligen Anbringung der Tartschen in der Predella mehr sehen als nur modischen Dekor. Vielleicht sollte auf ihnen einmal das ansbergische Wappen prangen, wie es auch auf den dortigen Chorgestühlwangen zu sehen ist²⁵⁹.

Die gleiche Beobachtung machen wir am Bordesholmer Hochaltarretabel. Dieser Altar für den Chor des Augustinerchorherrenstifts Bordesholm ist der krönende Abschluß der prominentesten Stiftung Herzog Friedrich I. von Gottorf und seiner Frau Anna von Brandenburg²⁶⁰. Das Herzogspaar hatte das Kloster zu seiner Grablege erwählt. Ein Kenotaph und ein Chorgestühl waren zum Zeitpunkt der Retabelaufstellung 1521 bereits vollendet²⁶¹. Stifterdarstellungen, die vom Ruhm des Herzogspaares und des Hauses Gottorf künden, fehlen an diesem glänzenden Altarwerk. Immerhin mag man in einer der Predellengruppen, die den Priesterkönig Melchisedek vor Abraham zeigt, unter den Figuren im Gefolge Abrahams die Kryptodarstellung des Herzogs (mit Barett und ‚Schifferbart‘) erblicken²⁶².

Eine Anbringung des herzoglichen Wappens in der Auslaibung der geschweiften Predella, in etwa vergleichbar dem Goschhofwappen am gleichnamigen Altar, sowie die Darstellung des Herzogshauses auf den Predellenflügeln, vergleichbar der Anordnung des bayerischen Herzogshauses an den Predellentafeln des Moosburger Altars, erscheint nicht unwahrscheinlich. Wir dürfen erwarten, daß uns am Bordesholmer Altar das gleiche herrscherliche Selbstverständnis entgegneten sollte, wie es in seiner Konkurrenzstiftung der Fall ist. Die Rede ist vom Hochaltarretabel Claus Bergs für das Franziskanerkloster in Odense, der Grablege König Christians von Dänemark²⁶³. Dort sieht man die Angehörigen des Königshauses in der Predella, der Größe und dem Geschlechte nach angeordnet, vor dem Schmerzensmann Fürbitte halten.

Wenn das Schnitzwerk es nicht tut, konnte der Polychromierung die Erfüllung des Stifterlobes vorbehalten sein. Etwas anderes aber ist es, wenn die Pracht und Kostbarkeit eines gefaßten Werks auf den Auftraggeber abstrahlte. Wir holen hierzu ein wenig weiter aus.

²⁵⁹ Die Herrgottskirche wurde allerdings einer Kirchenbeschreibung von 1741 zufolge von Konrad von Hohenlohe und dessen Bruder Gottfried, Dompropst zu Trier, 1384 erbaut, J. BIER II, 176, Nr. 63.

²⁶⁰ Darauf, daß die Geldmittel eines wirtschaftlich eher durchschnittlichen Konvents zu einem derart imposanten Retabel schwerlich gelangt hätten, verwies bereits H. APPUHN, 1954, 238. - I. KÄHLER, 1996, 41.

²⁶¹ Der Kenotaph wird in Verbindung mit dem Tod Herzogin Annas auf ca. 1514 datiert. Das Chorgestühl trägt das Datum 1509. Zum Bordesholmer Altar s. unten 196-202.

²⁶² H. APPUHN, 1983, 28. - I. KÄHLER, 1981, 70. Dieselbe glaubt, die physiognomischen Züge Herzog Friedrichs gleich zweimal am Altar zu entdecken, einmal ganz „privat“ im sog. Liebesmahl und einmal „in der Rolle des ‚christlichen Ritters‘“! Die auf diese Weise ‚gespaltene‘ Persönlichkeit des Herzogs wäre insofern auch noch janusköpfig, als beide für ein Portrait in Anspruch genommenen Köpfe in ihrer Gesichtsbildung kaum gegensätzlicher hätten ausfallen können. Mit Blick auf das Bildnis Herzog Friedrichs auf dem Kenotaph ist unserer Ansicht nach die Inanspruchnahme jener Figur im sog. Liebesmahl als Portraiddarstellung des Herzogs nicht aufrecht zu erhalten.

²⁶³ Daß die Stiftungen der beiden Herrscherhäuser in künstlerischer Hinsicht miteinander wetteifern, sah bereits H. APPUHN, 1954, 234-239. I. KÄHLER, 1981, 111-124, nahm diesen Faden auf.

Während seiner Pilgerreise nach Santiago de Compostela notierte 1495 der Nürnberger Arzt und Humanist Hieronymus Münzer (1437-1508) über das Alabasterretabel der Kathedrale La Seo zu Saragossa: ... *tabulam chori altissimam et multum latam, a basso usque ad summum cum ymaginibus optimis, ex solo alabastro candidissimo facta. Et, ubi oportuit, ymagines optime sunt deaurate*²⁶⁴. Münzers Vorgehen bei der Beschreibung des Altarwerks entspricht durchaus der Kunstwahrnehmung der Zeit. Das Retabel wird vermessen, sein skulpturaler Aufwand gewürdigt und schließlich die Kostbarkeit des Materials - Alabaster und Gold - hervorgehoben. Angesichts des ebenfalls skulptierten, im 17. Jahrhundert durch einen barocken Altar ersetzten Hochaltars des Hieronymitenklosters Guadalupe lautet die Beschreibung ähnlich: *Tabula altaris summi maxima est et altissima et ex auro et ebore facta. In cuius medio hoc sacratissimum Beate Virginis sculptile a pastore inventum devote reluce*²⁶⁵. Neben dem Verzeichnen der Ausmaße und Materialien ist die Nennung des ikonographischen Programms eher ungewöhnlich. Bei seinem Besuch der Kathedrale von Valencia ließ sich Münzer ein im Entstehen begriffenes Silberretabel vom verantwortlichen Werkmeister, dem *magister et aurifaber operis*, erklären²⁶⁶: *faciunt altare summum de mirabili precio ex solo argento; faciunt enim septem gaudia Beate Virginis. Et nihil deaurabitur, nisi barbe, crines et alia, que oportet deaurati. Et habebit in pondere plus quam tria milia marcas. Et erit tabula stupenda*. Der letzte Abschnitt in Münzers Beschreibung vergegenwärtigt uns, wo ästhetische Wertschätzung herrührt, nämlich von einem Überschlagen des Preises. Die ungeheuren Kosten von über 3000 Mark sind es, die Münzer Bewunderung für dieses Werk abringen. Diese ausgesprochen materialistische Betrachtung eines Retabels ist nicht untypisch für seine Schicht. Sie findet übrigens ihre spiegelbildliche Entsprechung in den Schadenslisten der Bildersturm-Chronisten²⁶⁷. Eine der am häufigsten verwendeten Bezeichnungen im Reisetagebuch des Lukas Rem, eigentlich eher ein Ausgabebuch mit persönlichen Notizen, ist das Wort *köstlich*²⁶⁸. *Köstlich*, bei Münzer *precio*, meint zunächst kostbar, womit vor allem der Materialwert der beschriebenen Sache assoziiert wird. Die Nennung der Materialien scheint für die Zeit ein vorrangiges Kriterium des Kunsturteils gewesen zu sein. Die 'Kunstwerke' werden gewissermaßen aus der Perspektive der Stifter, derjenigen, die für die Kosten aufzukommen haben, taxiert. Von daher findet nur das Erwähnung, was aus edlen Materialien geschaffen worden ist: Gold, Silber, Alabaster, Elfenbein. Polychromierte Skulptur wird wegen ihrer Vergoldungen verzeichnet, nicht wegen ihrer hinreißenden Inkarnate.

Es ist die Frage, ob die ungefaßten Altarwerke vor diesem materialfixierten Blick überhaupt als definitiv fertiggestellt bestehen konnten. Münzer, der sich hinsichtlich des

²⁶⁴ Die Edition des Münzerschen Berichtes besorgte L. v. PFANDL, *itinerarium hispanicum Hieronymi monetarii* (1494-1495). In: *Revue Hispanique* 48, 1920. – Vgl. SILKE TAMMEN, *Kunsterfahrungen spätmittelalterlicher Spanienreisender*. In: GISELA NOEHLES-DOERK (Hg.), *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1996, 49-71. - Zwar erwähnt Münzer auch das Toledaner Chorgestühl, dessen hohe Anzahl an Sitzen er hervorhebt. Doch gilt seine Aufmerksamkeit weniger der herausragenden künstlerischen Leistung als vielmehr dem zweifach ungewöhnlichen Umstand, daß dieses Gestühl von einem Niederdeutschen geschaffen wurde und den erst drei Jahre zurückliegenden Fall von Granada thematisch festhält. *Sedilia chori sunt multa et ex novo a quodam Almano basso sculpta. in quorum uno quoque sedili unus triumphus civitatis vel oppidi Granate optime sculptus, ut quasi ante oculos bellum granatense cernere possis*. Die Dorsalrückseiten wurden mit 54 Szenen von Rodrigo Alemán geschmückt.

²⁶⁵ L. PFANDL, 1920, 107.

²⁶⁶ Ebd. 22.

²⁶⁷ S. hierzu beispielhaft die Aufzeichnungen Heinrichs von Plümmern, der die durch den Bildersturm von 1531 verursachten Verwüstungen in der St. Martinspfarrkirche seiner Heimatstadt Biberach a.d.Riß minutiös auflistet und auf die ungeheure Summe von 62 860 Pfd. Heller beziffert, A. ANGELE, 1962, 166. – Für das Brigittenkloster Maria Mai im Rieß berichtet die Priorin Walpurgis Schefflerin eingehend über die Unbill des Jahres 1525, als Bauern das Kloster einnahmen und es plünderten. Die dabei entstandenen Schäden – u.a. wurde die herrliche, etwa 3000 Bände zählende Klosterbibliothek verbrannt bzw. zerstreut -, veranschlagt die Chronistin auf über 7000 fl., Aus den Jahrbüchern des Klosters Maria Mai im Rieß. Aufzeichnungen der Priorin Walpurgis Schefflerin über die Geschichte ihres Conventes i. J. 1525. Augsburg 1891, 26f.

²⁶⁸ H. GREIF, 1861, 10ff., 11.:*adj. 22 May*^o (1509) *abends kam ich gen Marsiglia, ain gar herliche Stat. Da zeigt man Sct. Andreas, sonder Sct. Lasarus hapt in ain fast köstlichen, gantz gulden, mit fil stain zierten stuck, und ander fil batong*.

Valencianer Silberaltars bereits darüber erstaunt zeigt, daß nur Haare und Bart und andere herauszuhebende Stellen vergoldet würden, lehrt uns, aus welchem Blickwinkel die patrizische Stifterschicht ihre Kunstwerke vor allem sah. Man fragt sich, ob nicht die ungefaßte Aufhängung des 'Englischen Grußes' im Chor der Nürnberger St. Lorenzkirche durch Anton Tucher von seiten des Patriziats buchstäblich als Armutszeugnis und Bankrotterklärung des Handelsmannes gewertet worden wäre.

zu 4. – *künstlerische Motivation*

Gewichtige künstlerische Gründe konnten für eine Fassung sprechen. Zunächst in einem ganz elementaren Sinne, denn die Fassung hat eine kaschierende Wirkung. Mit ihr konnten Anstückungen, Aussparungen und schadhafte Stellen des Werkblockes zugedeckt werden. Selbstverständlich ließen sich auf diesem Wege auch grobe Schnitzer lindern. Damit soll nicht gesagt sein, nur ein mäßig talentierter Bildschnitzer habe sein unvollkommenes Erzeugnis bereitwillig hinter einer Fassung versteckt. Es sei daran erinnert, daß ja von fast allen Bildschnitzern, von denen ungefaßte Bildwerke überliefert sind, auch solche existieren, die gefaßt sind. Der rein künstlerische Entschluß zur Fassung - sofern es ihn denn gab - mußte also nicht von der Güte der Schnitzerei abhängen.

Abb. 54

Zurück zu den Materialmängeln. An ungefaßten Bildwerken liegen sie oft schonungslos offen. Der Holzkörper einer Abtfigur aus dem Frankfurter Liebieghaus, einer virtuosen Schöpfung des 'spätgotischen Barocks', wurde an besonders abstehenden Partien angestückt. Schwerer wiegt, daß die Holzfigur übersät ist von Astansätzen, die ihr Erscheinungsbild beeinträchtigen wie Flecken auf einem schönen Anzug. Lange schloß man der vielen Astansätze wegen auf Obstholz als Werkstoff, bis eine jüngst durchgeführte Holzbestimmung ergab, daß es sich wie üblich um Linde handelt, deren Verastung von einer Gabellage im Kronenbereich herrührt²⁶⁹. Wie kann eine angeblich auf Holzsichtigkeit konzipierte Altarskulptur derart gravierende Materialmängel aufweisen, wenn schon eine Tür aus *suferem* [= astfreien] *holtz* gearbeitet sein sollte²⁷⁰? Auf jeden Fall hätte eine Fassung der Figur eine intakte Hülle verliehen.

Abb. 55, 56

Schadhafte Stellen wie bei der Abtfigur wurden häufig ausgeschnitten und in die entstandene Höhlung ein 'Holzflicken' eingesetzt. Solche Aussparungen entdeckt man am Breisacher Hochaltar an mehreren gut einsehbaren Stellen²⁷¹. Ihre Bewertung ist allerdings ambivalent. Auf der einen Seite läßt sich argumentieren, daß eine sauber ausgeführte Aussparung schließlich einen Mangel am Holzkörper beseitigt, auf der anderen Seite, daß derartige 'Transplantationen' jedesmal eine sichtbare 'Narbe' hinterlassen. Ein verlässliches Indiz für oder gegen eine beabsichtigte Fassung geben die Aussparungen folglich nicht.

Neben dem kaschierenden haben Fassungen auch einen egalisierenden Effekt. Die Reliefs von Veit Stoß' Krakauer Altar hat man überzeugend als Werkstattarbeit eingestuft,

²⁶⁹ So die Auskunft der zuständigen Restauratorin. - Hl. Abt, Linde, H. 130 cm, baierisch um 1520. Buch und Stab sind neuere Ergänzungen. Die Skulptur zählt zu den großartigsten wie rätselhaftesten Schöpfungen der altdeutschen Skulptur. Sie ist vollrund gearbeitet, was eine Aufstellung in einem Schrein oder Gesprenge denkbar erscheinen läßt. Gegen erstere Annahme spricht allerdings die geringe Höhe von nur 130 cm, gegen die zweite die erlesene Qualität. Da der Abt auf einer Konsole steht, die zusammen mit der Figur aus einem Werkblock gearbeitet wurde, mag sie auch als 'Schreinwächter' fungiert haben, vgl. der Figur des Hl. Bernhard im Schutzmantelmadonnen-Retabel des Hans Sixt von Staufeu in der Lochererkapelle des Freiburger Münsters, Linde, ungef., 1522-24.

²⁷⁰ Gemeint ist die Holztür zu einer Kanzel in der Hagenauer Georgskirche, die 1500 an den Straßburger Bildhauer Veit Wagner vergeben wurde, H. ROTT III, 2, 172-174, 173. - Eine ähnliche Verpflichtung auf Qualitätsstandards bezüglich des Holzes enthält der Vertrag zum Feldkircher Altar, H. ROTT, I, 217-218, 217. Die Verwendung von *frischem gesundnem Holtz* war auch bei gefaßter Skulptur nicht unerheblich, weil Risse und sonstige Holz-mängel immer die Gefahr in sich bargen, daß die Fassung an diesen Stellen aufriß.

²⁷¹ Ins Auge fallend etwa an der Sphaira Gottvaters, am Gewand des rechten Schienbeins Christi sowie im linken Unterarm Christi. - Es stellt sich allerdings die Frage, ob infolge des Alterungsprozesses des Holzes die Aussparungen heute sichtbarer sind, als sie es zur Entstehungszeit waren.

die freilich vom Meister selbst entworfen und übergeben wurden²⁷². Dieser Umstand kommt aber im Kontrast zu der eigenhändigen, weit qualitätvolleren Schreingruppe dank der Fassung, die dem heterogenen Werk ein einheitlich farbiges Gewand überwirft, nicht in störender Weise zum Tragen. Die gleiche Beobachtung machen wir am polychromierten Hochaltar der Salzwedeler Marienkirche²⁷³. An ungefaßten Altären dagegen ist das Auge auf die reine Form fixiert. Die unterschiedlichen Stile sind wahrnehmbarer. Am Kalkarer Hochaltarretabel wirkten nacheinander drei Bildschnitzer mit ihren Gesellen mit: Arnt van Zwolle, Jan van Halderen und Ludwig Juppe. Allerdings ist die Schreingruppe sehr homogen, weil sie überwiegend von Ludwig Juppe stammt und die von Arnt van Zwolle hinterlassenen Teile angleichend überarbeitet wurden. Anders die Predella, wo der 'Einzug in Jerusalem' aus der Hand Jan van Halderens sich ersichtlich von den übrigen Szenen von der Hand Arnts van Zwolle abhebt²⁷⁴.

Um die künstlerische Bedeutung einer Fassung zu ermessen, ist es hilfreich, vergleichbare Kompositionen einmal gefaßt und einmal ungefaßt nebeneinander zu stellen. Dazu bieten sich die bereits erwähnten Wiblinger Reliefs und die Kreuzigungsszene aus dem Detwanger Altar in besonderer Weise an, bedeutet es doch einen seltenen Glücksfall, Bildwerke identischen ikonographischen Programms aus der Hand ein und desselben Meisters und aus nahezu gleicher Schaffensperiode miteinander vergleichen zu können²⁷⁵.

Die Gegenüberstellung macht sofort deutlich, daß die vielvertretene Ansicht, Tilman Riemenschneider und andere hätten ihre Bildwerke nicht mehr gefaßt, weil sie ihre virtuose Schnitzkunst durch eine Fassung nicht beeinträchtigt sehen wollten, im Falle unseres Bildvergleichs unbegründet ist²⁷⁶. Das Beispiel zeigt vielmehr, dies wird sofort deutlich, wie virtuose Schnitzkunst in ihrer Wirkung durch eine ebenso virtuose Faßkunst noch gesteigert werden kann²⁷⁷. Die wirklich sensiblen Partien, die Inkarnate, wurden hauchdünn grundiert. Selbst geschnittene Oberflächenmuster bleiben auf diese Weise lesbar, wie die tremolierten Grasmatten beweisen. Wie unfertig die ungefaßte Skulptur sich bisweilen dagegen ausnimmt, verdeutlicht ein Vergleich der beiden Kaiphasgruppen. In beiden Fällen hat Riemenschneider vier Kriegsknechte um den Hohepriester im Vordergrund arrangiert. In Detwang erscheint die Gruppenbildung blockhafter, in sich geschlossener. Die Wiblinger Gruppe wirkt dagegen lebendiger, nicht zuletzt weil sie auch vollplastischer ist. Davon einmal abgesehen bleibt die Typenbildung im einzelnen doch unmittelbar verwandt. Man nehme nur jenen Kriegsknecht mit Stulpenstiefeln und Mi-parti-Beinlingen rechts außen am Wiblinger Relief. Das Bein seines Detwanger Pendants ist wohl ebenfalls als Beinling und nicht als Inkarnat zu lesen. Es zeigt sich, daß neben der ästhetischen Veredelung auch die Konkretisierung der Form ein Anliegen der Fassung ist.

Der 'Bedeutungsperspektive' des Kaiphas im Vordergrund trug der Faßmaler in der Weise Rechnung, als er dessen Gewandung vergoldete, obwohl es sich um keinen herausgehobenen Ornat handelt. Fassung dient hier als innerbildliche Würdeformel. Dem liegt keine freie Interpretation des Malers zugrunde. Derartig geglättete, großzügige

²⁷² Z. KEMPINSKI, 1981, 28-48.

²⁷³ Zur Frage der beteiligten Meister s. F. STUTTMANN/ G. v. d. OSTEN, 1940, 118f.

²⁷⁴ Zur Händescheidung s. F. GORISSEN 1969, 86-87. Vgl. unten 193-195.

²⁷⁵ Fragmente vom sog. Wiblinger Retabel, um 1490. Mariengruppe: H. 127 cm x Br. 80,3 cm x T. 30,4 cm. Linde, alt gefaßt. - Kaiphasgruppe: H. 129,5 cm x Br. 73 cm x T. 27,4 cm. - Zu Fragen der Datierung s. J. BIER II, 102 sowie H. KROHM, 1981, 36, der beide Arbeiten deutlich vor der Entstehung des Münnerstädter Retabels auf ca. 1485 datiert. - Zum Detwanger Altar s. J. BIER II, 87-103. Bier identifiziert das nämliche Werk mit einem Retabel aus der im 19. Jahrhundert abgerissenen Michaelkapelle in Rothenburg o. d. T. Er datiert das Werk zwischen 1508 und 1511.

Allgemein durchgesetzt hat sich eine Datierung um 1510.

²⁷⁶ Beispielhaft für manch andere M. HASSE, 1941, 67ff.

²⁷⁷ H. KROHM, 1981, 28ff, erwägt, ob der Faßmaler der genannten Gruppen des sog. Wiblinger Altars, in welchem er selbst einen Aufsatz aus dem Rothenburger Franziskanerkloster zu erblicken glaubt, nicht Martin Schwarz gewesen sein könnte, der langjährige Guardian selbigen Konvents. Seinem Urteil schloß sich R. KAHSNITZ, 1997, 13-119, 24f.

Gewandpartien werden in aller Regel vergoldet. Sie waren von Riemenschneider bereits auf Vergoldung hin angelegt. So besehen hat der Schnitzer bei seiner Arbeit die Fassung gleich mitbedacht.

Ein Schwenk auf die andere Seite des Kreuzes bestätigt die bisherigen Beobachtungen. Darüber hinaus unterstützt die Fassung dort das Bemühen, die Frauengruppe optisch und inhaltlich zu ordnen. So werden die vergoldeten Gewandflächen der Marien von der Lüsterfassung des Hl. Johannes, die mit kostbaren Preßbrokatapplikationen verziert wurde, hinterfangen. An der gleichen Gruppe des Detwanger Altars laufen die Gewänder der auf gleicher Höhe stehenden Figuren dagegen Gefahr, zu einem einheitlichen Faltenvorhang zu verschwimmen. Bisweilen gehorcht Farbe nicht anders als die Form ikonographischen Zwängen. Ein solcher liegt in den weißen, Trauer besagenden Kopftüchern der Frauenfiguren vor²⁷⁸.

Nicht nur die sog. Wiblinger Reliefs sind geeignet, die hohe Könnerschaft der dürerzeitlichen Faßmaler zu demonstrieren. Im Grunde gibt es kein Bildwerk, das nicht auch hätte gefaßt werden können. Wo die Fassung unterblieb, geschah dies jedenfalls nicht aus handwerklichem Unvermögen. Selbst die kleinfigurigen Szenenaltäre Norddeutschlands wurden von den Faßmalern bewältigt, wie das Beispiel des sowohl in künstlerischer wie auch konservatorischer Hinsicht exzeptionellen Georgsaltars in Kalkar veranschaulicht²⁷⁹. Die Fassung der ca. 35 cm hohen Figuren überzieht eine Holzoberfläche, wie sie differenzierter gar nicht sein könnte. Rüstungen, Kettenpanzer, Wämse, Turbane, Physiognomien - all dies wurde mit akribischer Liebe zum Detail von Meister Arnt van Zwolle in Holz geschnitten²⁸⁰. Besondere Aufmerksamkeit verdient jener Kriegsknecht, der den Blasebalg bedient. Sein gelöchertes Wams wurde geschnitzt, nicht graviert! Die Fassung, die sich darüberlegt, trägt dieser filigranen Schnitzleistung Rechnung. Sie gründiert nirgendwo dicker als jeweils technisch erforderlich. Die Inkarnate sind teilweise derart hauchdünn, daß die Maserung des Holzes - nicht zuletzt als Folge des Alterungsprozesses - durch sie hindurchschimmert²⁸¹. Schriftbänder, gemalte Bordüren, kunstvolle in Sgraffitotechnik aufgebraachte Ornamentik sowie Punzierungen zieren die Figuren. Sowohl was die Variationsbreite der schnitzerischen Oberflächenstrukturierung als auch ihre Kleinfigurigkeit betrifft, besteht zwischen dem Georgsaltar und dem Kalkarer Hochaltar keinerlei Gefälle. Jene Teile, die dort ebenfalls von Meister Arnt geliefert wurden, so die Abendmahlsszene und die Fußwaschung Petri in der Predella, führen die Subtilität seines Schnitzstils ungefaßt vor Augen: Auf den entblößten Waden Petri zeichnet sich ein feines Geflecht aus Adern ab, und im Gesicht an Augenwinkeln oder Stirn zeigen sich subtile Falten. Sogar die Pupillen wurden angeritzt. Nicht einmal die konzentrisch verlaufenden Wasserringe in der Schüssel hat Meister Arnt vergessen. Auch was die Subtilität in der schnitzerischen Ausführung anbelangt, steht das Georgsretabel den erwähnten Teilen des Kalkarer Hochaltars in nichts nach. Und doch wurde das Georgsretabel gefaßt, das Hochaltarretabel hingegen nicht. Wir fragen uns daher erneut, ob der Befund einer subtil durchgebildeten Holzoberfläche ein hinreichendes Kriterium

Abb. 57

Abb. 58, 59

²⁷⁸ Einmalig in diesem Zusammenhang ist wohl die vor Trauer ohnmächtige, bleiche, in weiß gehüllte - direkt geisterhafte - Erscheinung der trauernden Maria von Mathias 'Grünwald' unter der Kreuzdarstellung im Isenheimer Altar.

²⁷⁹ H. P. HILGER, 1990, 60. - Ausführlich neuerdings WILFRIED HANSMANN, 1998, 11-116.

²⁸⁰ Die stilistische Zuschreibung an Arnt van Zwolle bei H. MEURER, 1970, 61. Als Stifter des Retabels wird auf einer an den Flügelaußenseiten angebrachten Datierung, die freilich von 1635 stammt, aber einen älteren Schriftzug inhaltlich wiedergibt, ein Peter Ghiesen genannt, der 1482 das Schöffenamt, 1483 und 1486 das Bürgermeisteramt bekleidete und 1493 verstarb, ebd. 61. Die unübersehbaren stilistischen Unterschiede - die Figuren wirken gedrungen und stehen nicht so gedrängt, die Köpfe sind runder - zum Hochaltarretabel erklärt Meurer mit dem zeitlichen Abstand zu diesen (1492).

²⁸¹ Nach Auskunft von JOACHIM HAAG, dem Chefkonservator am Bayerischen Nationalmuseum, ist dies auf die Tendenz des Bleiweiß' zurückzuführen, sich im Laufe der Zeit zu verflüchtigen.

für einen beabsichtigten Polychromieverzicht bildet, wie dies von der Forschung wiederholt postuliert worden ist²⁸².

zu 5. konservatorische Motivation

Zum Schluß bleibt noch der Hinweis auf den konservierenden Aspekt einer Fassung. Es hat den Anschein, als habe man die Schutzfunktion gegen Anobienbefall bereits klar gesehen, die von jeder grundierten Ummantelung für das Kernmaterial Holz ausgeht. Durch eine Fassung kann der Holzwurmbefall und damit der Holzfraß deutlich vermindert werden. Aus diesem Grunde erhielt der Konstanzer Maler Michael Haider 1503 den Auftrag, Bildwerke zu einem Marienaltar *für* [= vor] *den wurmstich* zu fassen²⁸³.

Gefaßte und ungefaßte Darstellung der Leiden Christi

Die Leiden Christi zu veranschaulichen, war die vornehmste Aufgabe der Künste. So formulierte es auch Albrecht Dürer in einem seiner 'Entwürfe zur Einleitung des Lehrbuchs der Malerei'²⁸⁴. Diese Leiden mit größtmöglicher Intensität, so schonungslos und veristisch wie möglich zu zeigen, diesem Ziel galt die volle künstlerische Aufmerksamkeit. Dem lag die verbreitete Überzeugung zugrunde, daß Christus nicht einfach verstorben sei, sondern 'wie noch nie ein Mensch zuvor' gelitten habe²⁸⁵. Und es waren vor allem die der Fassung zur Verfügung stehenden Mittel, die im Zusammenwirken mit der Form die Erwartungen einer solchen kraß-realistischen Sehweise einzulösen vermochten.

Abb. 60, 61

Die Inkarnatfassung der kleinfigurigen Kreuzigungsgruppe in Douvermans ansonsten ungefaßtem Kalkarer Sieben-Schmerzen-Altar legt davon in eindrucksvoller Weise Zeugnis ab: Bläuliche Adergeflechte an den Unterarmen und Blutrinnale, die aus den Wunden an Stirn, Handflächen und Seite strömen, lassen die unglaublichen Martern des Gekreuzigten erahnen. Seine Seitenwunde ist blau unterlaufen. Von geradezu erschütterndem Naturalismus sind die Darstellungen der beiden Schächer, deren Knochen man gebrochen hat. Rot klaffen ihre tödlichen Wunden auf, aus denen zersplitterte Knochenstümpfe hervorscheinen. Die dunkler verfärbte Haut der beiden Schächer illustriert im Kontrast zur Leichenblässe des Inkarnats Christi die Chronologie des Geschehens, derzufolge Christi Tod früher eingetreten war als jener der beiden Verbrecher, weshalb man ihm auch nicht mehr die Knochen brach, um den rechtzeitigen Eintritt des Todes noch vor Sabbatbeginn herbeizuführen (Joh. 19, 31-33). Sichtlich ringt der gute Schächer nicht allein mit den Schmerzen, sondern bereits mit dem Tode. Der sich aufbäumende Körper reckt sich dem Gottessohn entgegen. Eine Augenbinde versinnbildlicht, daß Gotteskennntnis nicht vom Sehen abhängen muß. Die Zusage, noch am selben Tage in das Paradies einzugehen, wird durch einen Engel kenntlich, der als Seelenführer die dem Mund entweichende verlorene Seelenfigurine ins Himmelreich geleitet. Sicher nicht zufällig ist gerade diese Kreuzigungsgruppe in dem zwischen 1518 und 1521 geschnitzten, ansonsten ungefaßten

²⁸² CHR. SCHULZE-SENGER, 1992, 23-36, 27.

²⁸³ H. ROTT, I, 28: *Similiter, das man die bild* [= Bildwerke zu einem Marienaltar], *zu der nunen ußführung geberend, den maler* [Michael Haider] *sölle laßen faßen für den wurmstich*. - Michael Haider (von 1479-1517 nachweisbar) war Sohn des erfolgreichen Kunstschreiners Simon Haider.

²⁸⁴ Berühmt ist diesbezüglich das Wort Albrecht Dürers in einem seiner „Entwürfe zur Einleitung des Lehrbuchs der Malerei“, H. RUPPRICH II, 109: *Den durch malen mag angetzeigt werden das leiden Christi* [...].

²⁸⁵ F. P. PICKERING, 1966, 181, mit dem Hinweis auf Zusammenstellungen der Leiden Christi an „unzähligen Stellen in der *Patrologia Latina*“.

Altarretabel gefaßt worden, ist sie doch das thematische Zentrum am ganzen Sieben-Schmerzen-Altar. Diese zentrale Bildaussage - ohnehin an exponiertem Ort in üblicher Manier innerhalb der Schreinüberhöhung hoch über dem übrigen Gewimmel montiert - war dank der Leuchtkraft der hellen Inkarnate und vergoldeten Kreuze schon von weitem sichtbar²⁸⁶.

Abb. 62-66

Das Beispiel des qualitativ gefaßten Segeberger Hochaltars verdeutlicht in besonderer Weise, wie mit Hilfe einer Fassung die Abfolge des Passionsgeschehens von Geißelung - Kreuztod - Auferstehung greifbar wird, greifbarer, als es die auf sich gestellte Skulptur jemals zu erreichen vermag. Über den entblößten Körper Christi hat der Faßmaler in der Geißelungs- und Ecce-homo-Szene eine regelrechte Kreuzschraffur aus waagerechten schwarzen Striemen und herunterströmenden Blutrinnalen gelegt. Fahle Blässe kennzeichnet im weiteren Verlauf das Inkarnat des verschiedenen Heilands in der Kreuzigungs- und Beweinungsszene, vor dem sich dann desto triumphaler der kräftige, lebensfrische Teint des Auferstandenen abhebt, der seinen Jüngern erscheint.

Unter mehreren großartigen wie lebensgroßen Darstellungen des Gekreuzigten im Oeuvre von Veit Stoß seien aus methodischen Überlegungen der gefaßte Kruzifix aus dem Hl.-Geist-Spital zu Nürnberg (zw. 1505/1510), der ungefaßte aus St. Lorenz (zw. 1510/15) und der heute abgelaugte sog. Wickelsche Kruzifix (bez. u. dat. 1520) aus St. Sebald herausgegriffen²⁸⁷. Neben dem Entwicklungsbogen, der sich in der Kunst von Veit Stoß an ihnen aufzeigen läßt, vergegenwärtigen die Kruzifixe beiläufig die drei überhaupt möglichen Zustände von Holzskulptur: - gefaßt - ungefaßt - abgelaugt.

Alle drei folgen jenem Darstellungstypus, wie ihn Niclas Gerhaert 1467 in Gestalt des Badener Kruzifixus stilbildend geprägt hat: Der Körper des Gekreuzigten erscheint entsprechend der gängigen Harfen- und Bogenmetaphorik am Kreuze wie auf einer Streckbank, dem Zerreißen nahe, zwischen den Kreuznägeln eingespannt²⁸⁸. Fast waagrecht stehen die ausgebreiteten Arme von der lotrechten Körperachse ab, die Knie dabei durchgedrückt, jede Muskelfaser angespannt. Sein Kreuzhang zeichnet die Form des Kreuzes nach, an das man ihn heftete. Der zur Seite geknickte Kopf, der das Leben aushauchende leicht geöffnete Mund, der im Moment des Todes brechende Blick hinter halbgeschlossenen Augenlidern mit verdrehten Pupillen sowie die krampfartig gekrallten Hände sind die immer wiederkehrenden Hinweise auf eine qualvolle Agonie. Dieser Typus bleibt durch das gesamte Werk von Stoß, einem wahren Meister der Kruzifixe, stabil. Lediglich der Körper, dessen Muskulatur sich in anatomischer Exaktheit unter der Haut strafft, ist am Wickelschen Kruzifix kräftiger, insgesamt renaissancehafter entwickelt als an den beiden älteren, hagerer wirkenden Gekreuzigten²⁸⁹.

Ein Blick auf den Kruzifix des Heilig-Geist-Spitals verdeutlicht, daß es auch hier vor allem dank der Fassung gelingt, die Torturen von Geißelung, Dornenkrönung und

²⁸⁶ Allesamt Eiche, alt gefaßt, B. ROMMÉ, 1997, Nr. 16-19, 184-192.

²⁸⁷ Der Salckersche Kruzifix in Krakau, St. Marien, 1491, bleibt hier unerwähnt, da er aus Stein gearbeitet ist. - Einen Vergleich innerhalb der im folgenden interessierenden Werkgruppe stellte soeben R. KAHSNITZ, 1997, 123-178, an. - Vgl. Cl. F. ALBRECHT, 1997, 243-265, 247, zu den genannten Kruzifixen sowie zu jenem in Ognissanti in Florenz.

²⁸⁸ Maßgeblich mit zahlreichen Belegstellen sind die Ausführungen von F. P. PICKERING, 1966, 182-192. - Hinter dem 'Harfenbild' steht die Vorstellung, Christi festgezurrte Glieder seien einer Harfenseite gleich tönend zum Schwingen gebracht worden und hätten so den Teufel verjagt, ähnlich wie vordem David durch sein Harfenspiel König Saul den Teufel ausgetrieben habe. Das 'Bogenbild' meint in etwa das gleiche: Christi Körper sei danach gleich einer Bogensehne auf das Holzkreuz gespannt. Genau diese Ausdeutung wurde von Mathias 'Grünwald' in grandioser Weise am Isenheimer Altar zur Darstellung gebracht. Dort sieht man, wie die an den Stigmatisierungspunkten un menschlich zerrende Spannung den Querarm des Kreuzes an seinen Enden gleich dem Spannungsvorgang eines Bogens oder einer Armbrust nach unten zieht.

²⁸⁹ Der Körperschwere trug Stoß am Wickelschen Kruzifix insofern Rechnung, als er ihn 'hängender' als die beiden anderen zeigt.

Kreuzigung für den Gläubigen nacherlebbar zu machen²⁹⁰. Blutrinnale fließen aus den Wundmalen an Händen und Füßen, und Blut strömt auch aus der klaffenden Seite. Der gesamte Körper ist übersät von Kratz- und Schürfwunden, Malen der qualvollen Geißelung. Das beigefarbene Inkarnat ist an entsprechenden Zonen, besonders den Gelenken, naturnah verfärbt. Die geschwollenen Adern treten am Unterarm bläulich hervor, die Augenlider sind rot unterlaufen. Der Kruzifix in St. Lorenz zeigt all dies nur ansatzweise. Er ist ungefaßt, und statt einer Fassung hat man ihn mit einer dunkelbraunen Tönung von heute bronzener Erscheinung überzogen²⁹¹. Rote Tönungen für Blut finden sich an den betreffenden Partien. Obgleich nie gefaßt, stellt sich die Belebung der Oberfläche, etwa durch schwellende Adern am Unterarm oder sich durch die Haut abzeichnende Sehnen und Muskeln, zurückhaltend dar. Andererseits ist der gesamte Körper einschließlich der aufwirbelnden Lententuchspirale - auch dies ein Kriterium seiner hohen Qualität - ohne weitere Anstückungen und Ausflickungen wie am Gekreuzigten vom Heilig-Geist-Hospital aus einem einzigen, makellosen Werkblock gearbeitet. Wie üblich wurden lediglich Arme und Beine angesetzt²⁹².

Der dritte, offenbar von Anbeginn für die St. Sebald-Kirche vorgesehene Kruzifixus wurde nach Ausweis eines im Bildwerk gefundenen Zettels von dem Nürnberger Kaufmann Nikolaus Wickel bei Veit Stoß in Auftrag gegeben²⁹³. Auf dem Zettel steht vermerkt, dieser Kruzifix habe [...] *ploß mit holz v(n)d gott allein 39 fl rhein*. gekostet²⁹⁴. Bei der Interpretation der Notiz ist Rainer Kahsnitz dahingehend zu folgen, daß *ploß* nur im Sinne von 'nackt' bzw. 'ungefaßt' aufgefaßt werden kann und mit *holz* das Kreuz gemeint ist. Was sich wie ein Vorbehalt anhört, bestätigt sich, denn bei der ungefaßten Aufstellung sollte es nicht bleiben. Fassungsreste lassen aufgrund ihres Charakters auf eine Fassung des 16. Jahrhunderts schließen. Obwohl die schadhafte Qualität des Werkblocks eine Aussparung in der Achselhöhle und der Brust nötig machte - zusätzliche Anhaltspunkte dafür, daß eine Fassung von Anbeginn beabsichtigt war - weist der Korpus doch eine beispiellose schnitzerische Oberflächenzeichnung auf. Mit großer Hingabe, die sich auf eine noch größere Beobachtungsgabe stützen kann, hat Stoß einen Erlöser aus 'Fleisch und Blut' geschaffen. Die Falten an Achillesferse und Fußsohle und die von hervortretenden Adern durchzogene Waden, Unterarme und Hände - all dies ist von einer auch im Werke von Veit Stoß singulären anatomischen Präzision. Auf gleiche Weise großartig, auch was die psychologische Ausdeutung betrifft, ist das von Erschöpfung gezeichnete Antlitz Christi,

Abb. 67, 68

²⁹⁰ Lindenholz, original gefaßt. H. 210 cm, Spannweite 199 cm. - GNM Nürnberg, ehem. aus dem Heilig-Geist-Spital. - Die Fassung baut sich wie folgt auf: „Auf das Holz ist eine Leimlöse aufgetragen, darüber ein Kreidegrund angelegt. Darauf wurde der braunbeige-farbene Inkarnatton gemalt, darüber sind die rosafarbene Modellierung, die graublauen Adern und die Blutspuren gesetzt. Das Schamtuch weist über dem Kreidegrund einen Bolus auf, dem das Blattgold aufgelegt ist, die Bordüre wurde mit Krapplack gelüstert“, s. R. BRANDL, Kruzifix aus dem Heiliggeist-Spital. In: Veit Stoß in Nürnberg, Nr. 5, 122-128, 122. - TH. BRACHERT, Das Kruzifix des Veit Stoß im Germanischen Nationalmuseum. In: Maltechnik-Restaur, 90, 1984, 14-23.

²⁹¹ Lindenholz, wohl nie gefaßt, dunkelbraun getönt. H. 207 cm, Spannweite 195 cm. St. Lorenz. - R. BRANDL, Kruzifix auf dem Hochaltar. In: Veit Stoß in Nürnberg, Nr. 16, 186 - 194. - R. KAHSNITZ, 49/50, 1997, 160-169, 162.

²⁹² R. KAHSNITZ, 49/59, 1997, 162 u. 166 auf der Grundlage des 1982/3 verfaßten Restaurierungsberichts von EIKE OELLERMANN.

²⁹³ Lindenholz. Fassung 1933 abgelaut. Höhe: 207, 5 cm; Spannweite: 190 cm. St. Sebald. - ULRICH SCHNEIDER, Wickelscher Kruzifix (1520). In: Veit Stoß in Nürnberg, Nr. 23, 277-283. - R. KAHSNITZ, 49/50, 1997, 169-178.

²⁹⁴ Auf den Zettel stieß man 1904 beim Öffnen der Rückenplatte des zur Beschleunigung des Austrocknungsprozesses ausgehöhlten Korpus - R. KAHSNITZ, Veit Stoß in Nürnberg. Eine Nachlese zum Katalog und zur Ausstellung. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum 1984, 39 -70, 57:

*Ihs maria
Adi 27 Julius 1520 Jar
ist dieser got auff gericht
durch Niklos Wickel zu
(n)ornberg mit helff august
(I)ichtel. Vnd ist gemacht
von Veit stoß zu normbe(t)g
kost(et) ploß mit holz v(n)d gott allein 39 fl rhein.*

bekrönt von einer wie geflochten wirkenden Dornenkrone. Malerisch unterstützt wird dieser Realismus schließlich noch durch direkt auf die Holzoberfläche aufgetragene Augensterne und Blutspuren an den Wundmalen. Diese bemerkenswerte schnitzerische Durchbildung bestärkt uns in der Überzeugung, daß selbst an einem für eine spätere Fassung vorgesehenen Bildwerk kein Aufwand zu hoch war, wenn ihn sein Auftraggeber wollte und entsprechend entlohnte. In der Tat sind 39 fl. für einen einzelnen Kruzifix nicht wenig, wenn man diese Summe in Relation zu der Bezahlung von 55 fl. sieht, die Tilman Riemenschneider 1504/5 für seine Bildwerke zum Rothenburger Heilig-Blut-Altar erhielt, – immerhin eine lebensgroße Schreingruppe, bestehend aus dreizehn Figuren, zwei gleichhohen Flügelreliefs, zwei Leuchterengeln in der Predella und fünf vollrunden Skulpturen im Auszug²⁹⁵!

Die Entwicklung hin zu einer weitgehend verlebendigten Darstellung hat in den Kruzifixen von Veit Stoß zwar einen künstlerischen, aber nicht illusionären Abschluß gefunden. Eine etwa lebensgroße Christusdarstellung aus St. Veit an der Gölsen in Kärnten zeigt neben den üblichen Charakteristika zusätzlich aufgemalte Körperbehaarung, eine Perücke aus Wildschweinhaar und eine Dornenkrone aus Schlehen²⁹⁶. Ein anderer Kruzifixus, der nach einem Widmungszettel im Innern 1481 von dem Memminger Oswald Bocksdorffer für die Wimpfener Stadtpfarrkirche geschaffen wurde, hat darüber hinaus noch schwenkbare Arme und einen beweglichen Kopf erhalten. Das bemerkenswerteste Exemplar dieser Gattung stellt der Döbelner Grabchristus dar, eine lebensgroße, 190 cm lange, an Hals, sämtlichen Armgelenken und der Hüfte vollbewegliche 'Gliederpuppe'²⁹⁷. Darüber hinaus sind Haupt- und Barthaar aus Echthaar, das Lententuch ist Linnen. Wir wissen, daß derartige Christusfiguren nicht nur in Passionsspielen Verwendung fanden, sondern auch in Karfreitags- und Osterzeremonien²⁹⁸. Die christliche Messe wies zu herausgehobenen Festtagen längst eine Anzahl dramaturgischer Elemente auf. Im Züricher Großmünster wurde am Palmsonntag ein Palmesel in die Kirche gezogen, am Karfreitag vollzog man die *depositio christi*, Ostern fuhr eine Christusfigur in den 'Gewölbehimmel' auf und durch dieselbe Öffnung, durch die der Auferstandene hochgezogen wurde, schwebte zu Pfingsten eine Heilig-Geist-Taube auf die Kirchengemeinde herab²⁹⁹. Interessant erscheint uns, daß jene Zeit sich nicht nur mit einer Darstellungsweise zufrieden gab, die lediglich Bewegung evoziert und dazu „das Bewegte festhält und in Ruhe transportiert“³⁰⁰. Es bestand grundsätzlich das weitergehende Bedürfnis, den alten Traum der Bilderei von

295 In der phasenversetzten Ausführung von Schnitzwerk und nachträglicher Polychromierung begegnet uns eine Konstellation, wie wir sie auch vom Slackerischen Kruzifix aus der Krakauer Marienkirche her kennen. Veit Stoß führte diesen Gekreuzigten 1491 in Stein aus. 1504, nach mehr als zehn Jahren, bekundete der Stifter, der königliche Münzmeister Heinrich Slacker, in seinem letzten Willen dann den Wunsch, sein *steinernes Kruzifix, welches ich habe hauen lassen*, einschließlich der beiden Assistenzfiguren, einer Maria und eines Johannes, auch fassen zu lassen, wofür eine Summe von 20 fl. zur Verfügung gestellt wurde, Z. KEPPINSKI, 1981, 53. - S. auch R. KAHNITZ, 1997, 172.

296 M. KOLLER, Zur Faßmalerei in Österreich. In: *Le Retable d' Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Age*. Kolmar 1989, 83-89, 84.

297 Holzskulptur (ohne nähere Angabe der Holzart), farbig gefaßt, Leder, Leinwand, Echthaar und linnenenes Lententuch. Haarperücke verloren. H. 190 cm, Armspanne 182 cm. - JUDITH OEXLE (Hg.), *Zeit und Ewigkeit* 1998, Nr. 2.50, 130.

298 Eine Zusammenstellung von Kruzifixen mit schwenkbaren Armen sowie eine Darstellung ihrer liturgischen Funktion enthält GESINE u. JOHANNES TAUBERT, 1969, 79-121. - Zu Osterspielen immer noch einschlägig der von dem Theaterwissenschaftler KARL YOUNG, 1933.

299 URBAN AFFENTRANGER, Dramatische Elemente in der Karwochenliturgie an der Bischofskirche in Chur nach dem 1490 erschienenen Direktorium des Churer Bischofs Ortlieb von Brandis. In: *Bundner Monatsblatt* 1979, 137-156. - P. JEZLER (Bearb.), 1984, 50-53, Fn. 99, 118, 121 u. 123. - Diese Gebräuche finden sich auch anschaulich in der Pflummerschen Chronik beschrieben, A. ANGELE, 1962, 80-82 (Palmsonntag); 85 (vom Ölberg); 86 (Kreuzanbetung und Küssung der fünf Wundmale); 86f. (Vom heiligen Grab); 91ff. (Christi Himmelfahrt); 93f. (Pfingsten). Die Gewölbeöffnung hieß man das *Loch*, ebd. 92 u. 93. - Vgl. neuerdings J. TRIPPS, 1998, der Beispiele genannter Bildwerkgruppen versammelt, Abb. 10e u. f, 43a-46, 48a u. b, 60b u. c, 71. Zur Himmelfahrt Mariens s. ders., 179f.

300 ERNST JÜNGER, *Siebzig verweht II*. Stuttgart 1981, 443ff.

Abb. 69

der animativen Schöpfung zu verwirklichen³⁰¹. Mit beweglichen Christusfiguren wie jener aus Döbeln konnte die Passion vom Eintritt des Todes - etwa durch ein sichtbares Senken des Hauptes -, mit dem Lanzenstich in die Seite - aus der dann Ochsenblut aus dem Innern herausströmt -, über die Kreuzabnahme bis hin zur Grablegung realistisch nachgestellt werden. Das kinetische Bild zeigt gewissermaßen den Fluchtpunkt einer Entwicklung auf, deren Bestreben es war, die Qualen Christi so suggestiv wie irgend möglich nacherlebbar zu machen. Ein holzsichtiger Grabchristus, selbst wenn ihm wie demjenigen aus Aletshausen im Württembergischen Landesmuseum Blutspuren aufgemalt wurden, entsprach einer solchen, vielleicht bei dieser Bildgattung prinzipiell eingeforderten suggestiven Realitätsnähe in nur unvollkommener Weise³⁰². Selbst der moderne Betrachter, immerhin längst an Madame Tussauds makabren Wachsfigurenrealismus gewöhnt, empfindet die Döbelner 'Christuspuppe' mit ihrer überaus mimetischen Gesichtsbildung, dem noch vorhandenen Barthaar, den von der Stirn herabströmenden Blutstriemen, nicht zuletzt als Folge der exakten Anatomie, noch als täuschend, ja erschreckend real. Alles in allem ein 'wirklicher' Leichnam. Und es fragt sich, ob nicht im Sinne der auch literarisch hinlänglich bezeugten *compassio*, der Anteilnahme und Vergegenwärtigung der Leiden Christi, es ungefaßten Kruzifixen oder Grabfiguren gerade an dieser wesentlichen Qualität mangelt³⁰³.

Abb. 70

-
- ³⁰¹ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist eine in der Stiftsammlung von Kremsmünster verwahrte Johanneschüssel mit beweglicher Zunge, Lindenholz (?), um 1500. - Beweglich ist auch jene Krone, die in der Marienkrönungsszene im Auszug des Creglinger Altars auf das Haupt der Gottesmutter herabgesenkt werden konnte.
- ³⁰² Vgl. den Grabchristus aus Aletshausen im WLM Stuttgart, um 1500. L. 94,5 cm x B. 28,5 cm. Lindenholz ungefaßt. Das Holz ist mit einer dünnen Leimung überzogen, die zahlreichen Blutrinsale sind direkt auf die Holzoberfläche gemalt worden. - Christus im Leiden. Kruzifixe, Passionsdarstellungen aus 800 Jahren. Kat. d. Württembergischen Landesmuseums Stuttgart. Ulm 1985, 108f, Nr. 17.
- ³⁰³ Das Verlangen nach der Verlebendigung von Bildwerken begegnet wiederholt in den Visionsberichten der Dominikanerinnen von St. Katharinental bei Dießenhofen, RUTH MEYER, Das 'St. Katharinentaler Schwesternbuch'. Untersuchung - Edition - Kommentar. Tübingen 1995, 23,3; 42, 13-15; 44, 4-6; 53, 4-8. - Zitiert sei hier folgende Vision, die Mathilde Ritter hatte: *Si was och ze einem mal an ir gebett vor einem bild, da vnser herr in dem grab lit, vnd nam ynser herren hend ynd fuss in ir hend. Do empfand si fleisches und blutz, als ob ein mensch liplich da were gelegen.* Vom St. Katharinentaler Schwesternbuch, dessen Überlieferung mit der Einsiedler Handschrift ca. 1220 einsetzt, finden sich mehrere Ausgaben des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh., ebd., 6-21. Selbstverständlich ist eine realistische Darstellung nicht Voraussetzung für derartige Visionen. Aber der Realismus in der Kunst des 15. Jh. kommt diesem Vergegenwärtigungsverlangen in ungekannter Weise entgegen. Das Bedürfnis nach Suggestion in der Kunst schloß die vorsätzliche Täuschung mit ein. 1508 erlangte ein "Wunder", daß die Berner Dominikaner inszeniert hatten, weithin Bekanntheit. Zum Ruhme ihres Ordenshauses, das in üblicher Konkurrenz zu den Franziskanern stand, und um eine florierende Wallfahrt in Gang zu setzen, führte man einer Pietà Flüssigkeit in die Augen ein, so daß der Eindruck entstand, sie beweine leibhaftig den Tod ihres Sohnes. Der Betrug flog auf und sein Initiator, Dr. Stefan Boltzhurst, wurde mit seinen vier Gehilfen 1509 verbrannt. Erwähnt ist die Episode bei Thomas Murner, *von der fier Ketzeren*. Hrsg. v. E. FUCHS, Berlin-Leipzig 1929, 99-103. - Dem Schwindel saß auch der Freiburger Maler Hans Fries auf, den man als Gutachter zu Rate gezogen hatte, ALBERT BÜCHI, Die Kunst des Hans Fries. Studien zur dt. Kunstgeschichte 245, 1927, 18.

DIE PRAKTISCHE REALISIERUNG VON ALTARRETABELN

Der moler zu wierczpurgk

Wölt ir nu sweigen und getagen,
Ich wolt eüch hubsche obenteür sagen.
Die spricht von einem clugen man,
Der obendeür so vil begann:
Czu Wierczpurgk was er do heymend.
Was ye mocht fliegen oder sweymend,
Das kund er molen oder schniczen.
(...)
Vil kunst trug er yn seynem leib,
Er het das aller schönste weip
Als es ein man sehen solt.
Der probst vom thum was yr holt.
Der pullet heimlich offt umb sye,
Das sie yn ließ zwischen yre knie.
(...)
Eyns tags wolt sye zu metten gan,
Der probst kom zu ir auff die pan
(...)
Und sprach: „fraw ich wolt eüch machen reich,
Das ich ein nacht sölt bey eüch liegen!“
(...)
Die fraw gar pald hin heym lieff,
Iren man sy zu ir rieff
Und sprach: „kenstu vom thum den probst,
Der hot mir yn ein are gelost.
Er wöl mir geben scheczüg schock
Und darczu kauffen mantel und rock,
Das ich yn ein nach laß pey mir liegen.
Mich deücht gut das du gíngst über velt,
Ob uns von ym möchte werden das gelt.
Und kömst wieder heymen schier,
Die weil so hieß ich in kumen zu mir“.
(...)
Der möler gieng auß über lant.
Ir mayd sie pald zum probst hin sandt,
Dassie yn hieß kumen ee er eß,
Und auch des gelts nicht vergeß.
Der pro(b)st eylte palde und kom zu yr.
Sy sprach: „das gelt, das gebt mir“
(...)
Und assen und truncken und lebten wol,
Der probst der ward do freüden vol,
Und legt der frawen do selbs für.
Der moller ward clopffen an der thür.

Die frawe schrei: „es kúmpft mein man!“
Der probst, der schrey: „wie greiff wirs an,
Das ich davon kum mit dem leben!“
Sie sprach: „ein guten Rat will ich eüch geben:
Nu zíecht ab pald eüer wot,
So will ich euch ferben gel und rot.
Und will eüch malen grun und ploee,
So stet ir zu den andern goczen da
Und mischt euch unter sy an die want,
So seyrt ir von meinem man unbekant“.
Der p(r)obst zab sich aus piß auff ein Pruch.
Der moler tet manchen fluch,
Das sie in nicht wolt palde ein lan.
Sie streich dem probst die varb an
Und stelt yn an der goczen czeillen,
Und ward hin zu der hauß thur eillen.
Den Rigel sie von der thur nam
Und das der moler in das hauß kom.
Der maler sprach: „lan hier ein liecht!
Ich gee von eynem der giecht,
Er wöl mir ein pilde kauffen ab.
Laß mich suechen ob ich seins fugts icht hab“.
Die fraw die pracht er zu der wenth,
Do sab er dem probst kopff und hare.
Do sprach er: „sicherlich für ware!
Der knecht, der mir das pilde hot geschniczt,
Mit eren er oban an dem tisch wol siczt.
Er hat ein gestalt sam es hab leben,
Ich will ym ein pesser lon geben“.
Do sab er unten hin ab pas,
Do sprach er: „hausfraw, was ist das?“
Do sab er dem probst an sein geschier.
„Hausfraw wie hengt es so iahg ir.
Lei her ein peyhel und laß ab hauen,
Esstet gar ungeschaffen vor den frawen!“
Die fraw sprach: „nicht mein lieber man.
So kleben die frawen yr wach(s) liecht daran!“
Doch sie ym ein peihel dar reicht.
Der probst erschracke, das er erpleicht,
Und für an der wenth hin und hier wider
Und stieß der göczen wol zwelff dernider.
All zu der thür auß was ym yach,
Der moler lieff als hinden nach.
(...)

In dieser Geschichte geht es ohne Frage, neben vielem anderen mehr, um ungefaßte und gefaßte Skulptur: Der Probst steht zunächst nackt und, wenn man so will, ungefaßt da. Damit er in der Reihe der an der Werkstattwand aufgestellten Figuren, die alle gefaßt zu sein scheinen, nicht auffällt, wird er polychromiert, und zwar im üblichen Farbkanon von Gold, Blau, Rot und Grün. Ästhetische Skrupel scheint die Malerin bei ihrem Werk nicht gehabt zu haben, als sie den nackten ‚Materialton‘ farbig ‚faßte‘. ‚Holzsichtigkeit‘ konnte unversehens in reiche Polychromie verwandelt werden, das lernen wir daraus. Polychromie, materielle Veredelung, steht dabei im Dienste des Heiligenlobes, denn aus dem geilen Bock wird unverhofft ein Heiliger, der sich in der reformatorischen Redaktion des Stoffes freilich als Götze entpuppt.

Wir erfahren ferner von einem Maler, der als Werkstattmeister zwar auch schnitzen kann, aber nur noch die Tätigkeit ausübt, die er offenbar virtuos beherrscht: Das Malen und das Fassen. Das Schnitzen besorgen mehrere eigens dafür angestellte Bildschnitzer, zumeist Lohngesellen. Es handelt sich dem Bericht nach folglich um die Werkstatt eines Gesamt- oder Generalunternehmers.

Aufschlußreich sind schließlich noch die Angaben hinsichtlich des liturgischen Gebrauchs. Man pflanzte Kerzen vor den Heiligenbildern auf, etwa in der Art wie das eindrucksvolle „Geschirr“ des Probstes. Neben dem Kunstwert, der bei der ‚Probstfigur‘ in seiner bemerkenswerten Realitätsnähe lag, zählte bei der Heiligenfigur vor allem der Andachtswert. Schließlich kommt noch die veränderte, reformatorische Sichtweise zu Wort; denn die Geschichte spielt sich zu einer Zeit ab, wo aus dem Heiligenstandbild bereits eine Götzenfigur geworden war.

Der Schwank *Der moler zu wierczpurge* von Hans Rosenblut, hier in einer reformatorischen Bearbeitung wiedergegeben, gewährt Einblicke in eine Würzburger Malerwerkstatt des ausgehenden 15. Jahrhunderts³⁰⁴. Beiläufig werden wir über den Entstehungsprozeß von Skulptur informiert, über die arbeitsteilige Werkstattorganisation und den liturgischen Gebrauch der fertigen Figuren. Dies alles vorbehaltlos authentisch zu schildern, ist freilich nicht Sinn und Zweck der Geschichte. Im Folgenden wollen wir deshalb prüfen, ob das Bild bezüglich der Herstellungsverhältnisse, wie es für Würzburger Maler, aber auch Bildschnitzer gezeichnet wird, überhaupt zutreffend und andernorts übertragbar ist. Doch warum interessiert dieser Fragenkomplex hier überhaupt? Nun, „Natur und Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fertig sind, man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen“³⁰⁵. Dieser Ausspruch Goethes gegenüber Carl Friedrich Zelter, wonach Vollendetes nicht vollendet vom Himmel fällt, sondern eine komplexe, aber aufschlußreiche Genese durchläuft, bewahrheitet sich auch an den spätmittelalterlichen und dürerzeitlichen Altarretabeln. Die ungefaßten Altarwerke waren in selbstverständlicher Weise in den Prozeß der Retabelproduktion jener Zeit eingebunden. Sich mit den Eigenheiten dieser Produktion und mit den dabei auftretenden Problemen vertraut zu machen, liefert denn auch den Schlüssel zu ihrem Verständnis. Wenn im Nachstehenden bei der Schilderung dieser handwerklichen und materiellen Bedingungen ein wenig weiter ausgeholt wird, führt dies nicht auf Abwege, sondern geradewegs in das Zentrum des hier interessierenden Problems.

³⁰⁴ Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 30. Teil 3. Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Stuttgart 1853, 1179-1182. Der Herausgeber vermutet in Hans Rosenblut den Verfasser des Gedichts. Seine Autorschaft ist allerdings umstritten. Die hier zitierte Version des Stoffes ist ohnedies zeitlich erheblich später. Sie entstand bereits in einem reformatorischen Kontext, da von Götzen, nicht von Heiligenfiguren, die Rede ist.

³⁰⁵ Goethe an Zelter, 04. 08. 1803. Goethes Werke, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abt. - Goethes Briefe Bd. 16 (1802/3). Weimar 1894, Nr. 4692, 265f.

Die Beauftragung eines Gesamt- bzw. Generalunternehmers

Das Schnitzretabel ist anders als ein Tafelbild oder eine Goldschmiedearbeit kein Simplex, sondern ein Kompositum, d.h. eine 'Kunstform', die gattungsübergreifend ist, wie der Kunsthistoriker sagen würde. Seinem Charakter nach ist das Altarretabel nicht mehr als ein Gehäuse, bestehend aus Predella, Schrein und Gesprenge, in welches man Skulptur eingestellt und das man mit Flügeln verschlossen hat. Die gesamte Holzoberfläche wurde anschließend mit Faß- und Tafelmalerei bemalt.

Es ist oft darüber gestritten worden, inwieweit Malerei und Bildhauerei jener Zeit bereits getrennte Wege gegangen waren oder sich nicht doch noch in ein und derselben Meisterpersönlichkeit vereinigt fanden. Wir wollen dieser Frage, auf die an passender Stelle noch näher einzugehen ist, allenfalls im Ergebnis vorgreifen und konstatieren, daß eine so singuläre Doppelbegabung wie die eines Michelangelo, der den Meißel aus der Hand legte, um zum Pinsel zu greifen, im Norden nicht begegnet. An der Herstellung eines Retabels waren durchweg zwei Kunsthandwerker beteiligt: Bildschnitzer und Maler. Außerdem wurde infolge zünftischer Beschränkungen häufig eigens ein Schreiner mit der Schaffung der Architekturteile beauftragt. Und was an Eisenarbeiten anfiel (Angeln zum Schwenken der Flügel; Schlösser zum Verschließen derselben; Armierungen, die den Altaraufsatz fest mit der Mensaplatte verklammerten, um die Statik des Ganzen zu gewährleisten), wurde von einem Schlosser erledigt.

Aus der Tatsache, daß es bei der Retabelproduktion primär auf das Zusammenspiel dreier Gewerke ankam, derjenigen von Tischler, Bildschnitzer und Maler, ergeben sich rein theoretisch drei denkbare Produktionsmodelle, die, wie die Nachprüfung zeigt, tatsächlich auch die historische Praxis widerspiegeln:

- 1) Der Auftraggeber erteilte den Auftrag zu seinem Retabel einem einzelnen Meister, in dessen Werkstatt 'unter einem Dach' alle übrigen an der Herstellung eines Retabels beteiligten Gewerke zusammengefaßt waren, so daß sich die Entstehung des gesamten Altarretabels im Wege eines einphasigen Herstellungsverfahrens vollzog.
- 2) Der Auftraggeber beauftragte einen Meister, der nun seinerseits das Geschäft in seine einzelnen Arbeitsabläufe zerlegte und an Fachbetriebe abgab. Nach diesem Modell gestaltete sich die Entstehung des Altarwerks in einem mehrphasigen Herstellungsverfahren, wobei allerdings nicht selten die Nachbeauftragungen unter der unternehmerischen Leitung bzw. Verantwortlichkeit des erstbeauftragten Handwerkers standen und dadurch im Hintergrund blieben.
- 3) Der Auftraggeber teilte von vornherein den Auftrag in seine einzelnen Arbeitsabläufe auf und vergab sie an die jeweiligen Spezialisten. Die Entstehung des Altarwerks vollzog sich bei diesem Vergabemodell ebenfalls in einem mehrphasigen, meist zwei- oder dreiphasigen Herstellungsverfahren.

Eine Begrifflichkeit, mit der sich die drei Spielarten der möglichen Beauftragung fassen ließe, hat die Forschung dem Bearbeiter nicht an die Hand gegeben, vielleicht weil der Sachverhalt bislang noch nicht in dieser Differenziertheit gesehen wurde. Gemäß dem spezifischen Charakter der jeweiligen Auftragsform könnte man den Meister im ersten Fall einen Gesamtunternehmer nennen, da er den gesamten Auftrag in seiner Werkstatt abwickelte. Bei der zweiten Variante ist es ein Generalunternehmer, wie ihn bereits Hans Huth in Anlehnung an bestehende zivilrechtliche Begrifflichkeit bezeichnete, der den Gesamtauftrag entgegennahm und an einzelne Subunternehmer abgab³⁰⁶. Im dritten Fall

³⁰⁶ H. HUTH, 41981. - PALANDT, Kommentar zum BGB 581999, § 631 Rn.1.

hat man es mit Individualunternehmern zu tun, die von ihrerseits unternehmerisch vorgehenden Auftraggebern für die jeweils anstehende Arbeit individuell unter Vertrag genommen wurden.

Für den Auftraggeber war jenes einphasige Verfahren der sicherlich bequemere Weg, zu seinem Retabel zu gelangen. Auf diese Weise war das gesamte Projekt einem einzelnen Werkstattleiter, dem Gesamtunternehmer, anvertraut, unter dessen alleiniger künstlerischer Regie und wirtschaftlicher Verantwortung der Altarauftrag in allen Arbeitsphasen, von der Fertigung des Schreins bis hin zur Gesamtpolychromierung, abgewickelt wurde. Die Vorteile für den Auftraggeber liegen auf der Hand: Der Mühsal, die es bedeutete, ein solches Projekt zu koordinieren, war er enthoben. Voraussetzung war jedoch, daß seine Zahlungskraft es zuließ, den Auftrag mit einem Schläge oder, wenn dies die Kostenhöhe erforderlich machte, in beiderseits tragbaren Raten abzubezahlen.

Für den Gesamtunternehmer hingegen bedeutete der Gesamtauftrag die Möglichkeit, durch die Ausführung aller Tätigkeiten den bei der Herstellung eines Retabels maximal erzielbaren Gewinn abzuschöpfen. Dieser mag dann trotz etwaiger Rabattzugeständnisse noch deutlich über dem gelegen haben, was im Zuge einer separaten Beauftragung innerhalb der Grenzen der eigenen Profession - der eines Schreiners, Bildschnitzers oder Malers - zu erzielen gewesen wäre³⁰⁷. Dafür waren aber die Schwierigkeiten, vor denen er stand, beträchtlich, denn er mußte die anfallenden Arbeiten so koordinieren, daß der Auftrag innerhalb der vereinbarten Frist fertiggestellt werden konnte. Der Zeitdruck war im Zweifelsfall enorm. Die Herzöge von Mecklenburg drohten Erhart Altdorfer mit einer Konventionalstrafe in Höhe von dessen Entgelt, sollte er den vertraglich ausgehandelten Liefertermin von 1¼ Jahr für ihr Retabel im Augustinerkloster zu Sternberg nicht einhalten³⁰⁸.

Lieferfristen von nur einem Jahr scheinen gang und gäbe gewesen zu sein³⁰⁹. Zu vermuten ist, daß man sich kürzere Lieferfristen vom Kunden angemessen honorieren ließ. Fest steht jedenfalls, daß eine effiziente Werkstattorganisation, die wie eine perfekte Choreographie die anfallenden Tätigkeiten in idealer Weise aufeinander abzustimmen wußte, die unentbehrliche Voraussetzung für die erfolgreiche Abwicklung eines Auftrags darstellte. Ein bei der Ausführung liegengebliebener Retabeltorso wäre geeignet gewesen, Nachfolgeaufträge zu blockieren, v.a. wenn es sich um die Werkstattträumlichkeiten sprengende Schreinformate handelte.

Als Gesamtunternehmer konnten theoretisch alle an einem Retabel beteiligten Handwerke in Betracht kommen, soweit dem federführenden Werkstattleiter die Anstellung der dafür benötigten Hilfskräfte finanziell und rechtlich möglich war. Kein Werkstattleiter konnte mit einem Gesamtauftrag betraut werden, wenn dem die Zunftverfassung entgegen stand. Nachstehende Ausführungen werden zeigen, daß, sofern Barrieren dieser Art je bestanden haben, sie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach und nach eingerissen wurden. Auch waren in den seltensten Fällen die Gesamtunternehmer selbst noch Generalisten, deren eigenhändiges Können sowohl

³⁰⁷ Wenn es stimmt, daß bei der Polychromierung die höchste Gewinnmarge anfiel, weil dieser Arbeitsabschnitt der kostenintensivste eines Retabels war, dann muß jeder Bildschnitzer oder Schreiner ein vorrangiges Interesse daran gehabt haben, die Polychromierung in seiner eigenen Werkstatt auszuführen.

³⁰⁸ Jb d. V. f. mecklenburgische Geschichte, 12, 268f. - Dies ist der einzige dem Verfasser bekannte Fall, wo einem Künstler eine Konventionalstrafe vertraglich angedroht wird.

³⁰⁹ H. HUTH, ⁴1981, 28. - Daß Lieferfristen von einem Jahr marktüblich waren, geht auch aus der tabellarischen Übersicht von Retabelverträgen hervor, die sich im Anhang findet. Belegt sind sogar Lieferfristen von unter einem Jahr. Das Michaelretabel zu St. Gangolf in Trier soll in nur einem halben Jahr fertiggestellt worden sein, WOLFGANG SCHMID, 1988, 64. - Das Setzen des Retabels sollte nach Möglichkeit am Heiligtage des Altarpatrons stattfinden, vgl. R. VISCHER, 1983, 571f. Das Augsburgsburger Michaelretabel wurde pünktlich an Michaelis (29. September) 1484 aufgerichtet und feierlich geweiht.

Schnitzen als auch Malen umfaßte, wie dies bei dem überaus erfolgreichen Gesamtunternehmer Michael Pacher aus Bruneck im Pustertal der Fall war. In den allermeisten Städten war es daher Werkstattleitern erlaubt, Handwerker der jeweils anderen Sparte - je nach Lage Bildschnitzer oder Maler - im eigenen Betrieb einzustellen. Allerdings konnte ein Werkstattleiter nicht beliebig viele Lohnmaler bzw. -schnitzer einstellen. Die städtische Zunftverfassung verfolgte argwöhnisch jede Entwicklung, die zu einer monopolartigen Stellung einzelner Betriebe und damit zur existentiellen Bedrohung konkurrierender Werkstätten hätte führen können. Den erfolgreichen Gesamtunternehmer wußte sie insofern an die Kette zu legen, als sie ganz einfach die Größe des Werkstattverbandes allgemein begrenzte. In Prag wurde die Anzahl der Gesellen für Malermeister, die als Gesamtunternehmer tätig waren, auf je einen Maler-, Schnitzer- und Zubereitergesellen begrenzt. In Straßburg war es einem Meister ausnahmsweise gestattet, zwei Gesellen und einen Lehrknaben zu halten. Allgemein erscheint die Zahl von zwei Gesellen realistisch. Sie fällt auch im Vergleich mit anderen Branchen nicht aus dem Rahmen dessen, was gängig war³¹⁰.

Ähnlichen Restriktionen unterlag auch die Beschäftigung von Lehrlingen. Eine Augsburger Vorschrift von 1517 bestimmte, *das hinfuro kein bildbauer uber zwen knaben zu lernen mit [= nit] annemen soll. Und es sollen auch dieselbigen zwen knaben mit ainand nit angenommen werden, sunder ainer allein*³¹¹. Die Bestimmung knüpft an eine Ulmer Regelung von 1496 an, wonach es einem Meister erst nach Ablauf der dreijährigen Lehrzeit seines Lehrlingen gestattet war, einen zweiten einzustellen³¹². Der positive Gehalt der Norm bestand darin, dem Werkstattbetrieb einen nahtlosen Beschäftigungsanschluß zu ermöglichen und so Personalengpässen vorzubeugen. Auf der anderen Seite ließ sich über die Beschränkung der Lehrlingszahl die Zahl der Werkstattmitglieder insgesamt und folglich die Werkstattgröße beeinflussen, die in Ulm ansonsten keinerlei Restriktionen ausgesetzt war, da *ain yeder maister longesellen, soviel er will, beschäftigen durfte*³¹³. Dem hemmungslosen Einstellen billiger Arbeitskräfte wurde dagegen ein Riegel vorgeschoben. Darüber hinaus galt es zu verhindern, daß eine zu große Anzahl ausgebildeter Lehrlinge das Handwerk überschwemmte, *dann durch die vile unnd unmaß der knaben, so byßherr werend gelernet, were Ir handwerckh des bildbauens groß beschwerdt und gehindert worden*, wie es in der zitierten Augsburger Regelung diesbezüglich heißt³¹⁴.

Bestimmungen hinsichtlich der Lehrlingszahl begegnen in ähnlicher Form auch in Breslau, Münster und Lübeck. In Leipzig und Nürnberg durften Maler- und Bildschnitzermeister sogar nur einen Lehrling beschäftigen, in München, Straßburg und Krakau dagegen maximal zwei³¹⁵. Hinsichtlich der zugelassenen Anzahl von Lehrlingen und Gesellen legte die Zunftverfassung den Betrieben eiserne Beschränkungen auf. Mit

³¹⁰ Zum ganzen Komplex s. K. GATZ, 1937, 98f., 99. - GATZ scheint unter Rückgriff auf eine breite Quellenbasis zur Zahl zwei zu gelangen. Ein Einblick in seine Quellen ist freilich unmöglich, da der angekündigte Quellenteil zu seinem materialreichen Überblick über 'das deutsche Malerhandwerk zur Blütezeit der Zünfte' nie erschienen ist. - Dem Ergebnis von Gatz widerspricht die Auffassung von M. BAXANDALL, derzufolge es hinsichtlich der Beschäftigung von Gesellen normalerweise keine direkten Beschränkungen gegeben habe, ders. 21985, 124. BAXANDALL gelangt zu diesem irrigen Schluß, weil er die Ulmer Verhältnisse, die in dieser Hinsicht eine Ausnahme darstellen, verallgemeinert. H. HUTH, 41981, Anm. 138: *item wir wollen auch das, daß ein malermeister bloß einen Maler, einen Zubereiter und einen Schnitzer unterhalte* (1490). - BRUNO BUCHER (Hg.), Die alten Zunft- und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau/ Wien 1889, 57f. - Zu Straßburg H. ROTT III, 1, 220 (1514).

³¹¹ R. VISCHER, 1886, 496.

³¹² H. ROTT II, 73: (...) *und wenn ain maister ainen knaben angenommen hat, und der selbig knab drew jar das hantwerck gelernet, geübt und gebraucht hatt, so mag dann der selbig maister nach ausgang der bemelten dreyer jar und nit vor noch ee ain andern knaben zu im aufnehmen*. - K. GATZ, 1937, gibt eine Liste von Lehrzeiten an, derzufolge bei Lehrgeldzahlung die Lehrzeit zwischen drei und vier Jahren schwankte, ohne Lehrgeldzahlung hingegen bis zu sechs Jahre dauern konnte.

³¹³ H. ROTT II, 73-75, 74. Vgl. Anm. 372.

³¹⁴ R. VISCHER, 1886, 496f. - Das Ulmer Lehrlingsregister zeigt, daß die Bestimmungen auch weitgehend eingehalten wurden.

³¹⁵ K. GATZ, 1937, 99ff.

Ausnahme der Hofkünstler, die abseits des Zunftverbandes standen, waren ihr alle Handwerksbetriebe unterworfen³¹⁶. So wurde über die Werkstattgröße eine Wettbewerbskontrolle sichergestellt.

In Ulm, dem führenden Kunstzentrum Schwabens in dieser Zeit, dessen Retabelproduktion weit ins Umland ausstrahlte, bestand eine Beschränkung der Gesellenzahl bezeichnenderweise nicht. Die dortige Ordnung der Kramerzunft des Jahres 1496 für Bildhauer und Maler stellte es einem jeden Werkstattleiter frei, wie viele Lohngesellen er einstellen wollte³¹⁷. Auch in Nürnberg, wo es keine Zünfte gab und Maler und Bildschnitzer nach Art von Bauhütten 'freie Kunst' ausübten, mochte eine Werkstatt wie die Michael Wohlgemuts keinerlei Beschränkungen unterworfen sein³¹⁸. Es ist demnach denkbar, daß sowohl Jörg Syrlin d. Ä. oder Martin Schaffner in Ulm als auch Michael Wohlgemut in Nürnberg Großwerkstätten vorstanden, die dem zünftischen Milieu im Grunde entwachsen waren³¹⁹. Doch sowohl in Ulm als auch in Nürnberg war die Anzahl der Lehrlinge Beschränkungen unterworfen, so daß es nicht wunder nimmt, wenn selbst diese Großbetriebe an ihre Grenzen stießen, sofern es galt, derart umfangreiche Großaufträge wie Hochaltarretabel abzuwickeln. Denn die Werkstatt mußte nicht nur über die notwendigen Fachkräfte verfügen, sondern auch über eine ausreichende Kapitaldecke, um über eine gewisse Durststrecke hinweg, d.h. für die Dauer der Ausführung des Auftrags, die anfallenden beträchtlichen Kosten für Material und Lohn vorstrecken zu können. Zumal die Polychromierung mit ihrer Azurit-Malfarbe und Edelmetallauflagen war in hohem Maße kapitalintensiv. Großaufträge vom Zuschnitt eines Hochaltarretabels konnten deswegen in der Regel von einem einzelnen Werkstattleiter überhaupt erst angegangen werden, wenn ihm zum Zeitpunkt der Auftragserteilung bereits ein

³¹⁶ Zum Stichwort Hofkünstler s. MARTIN WARNKE, 1985. - Nicht jeder Künstler, der einen prominenten Auftrag für einen Hof ausführte, war deshalb schon ein Hofkünstler. Was den Hofkünstler auszeichnet ist die Tatsache, daß er mit seiner Werkstatt dem Hof mehr oder weniger ausschließlich zur Verfügung steht, wofür er ein regelmäßiges Salär bezieht und des Zunftzwanges enthoben ist. - Die Mutmaßung, Hans Brüggemann habe bezüglich der Ausführung des Bordesholmer Altars am gottorfischen Hof eine Claus Berg vergleichbare Stellung eingenommen, ist weder von der Hand zu weisen noch zu beweisen, UWE ALBRECHT, Hans Brüggemann - ein Hofkünstler? Frage zur Biographie des Meisters des Bordesholmer Retabels. In: Ders., 1996, 23-30. - Der manufakturartige Großbetrieb Tilman Riemenschneiders führte zwar etliche Aufträge für den Würzburger Bischof Lorenz von Bibra aus, die Stellung eines Hofkünstlers scheint er deswegen aber nicht eingenommen zu haben, vgl. I. KALDEN, 1990, 17-29.

³¹⁷ H. ROTT II, 73-75, 74: *Item das ain jeder maister longesellen, sovil er will, anstellen mög und inen auch gelt, ob sie des noturftig wären, leyben mugen, sovil sie wollen.* - In Ulm lassen sich die Werkstattgrößen anhand zweier Rationierungslisten der Jahre 1517 und 1527 in etwa erschließen. Anlässlich der Korn- und Brot rationierung von 1517 mußte jeder Hausvorstand die Zahl derer, *so in seinem prot sein* [das schließt Familien- und Werkstattangehörige gleichermaßen ein], dem Rat melden. Im Jahre 1527 wiederholte sich das Verfahren anlässlich einer Fleischkrise, wobei das Alter der Bezugsberechtigten diesmal bei 15 Jahren anstatt wie 1517 bei 13 Jahren lag. Wir nennen einige Hausvorstände mit der jeweiligen Anzahl der Haushaltsmitglieder für 1517 bzw. 1527. Sie geben insofern nur einen ungefähren Einblick in die Werkstattgröße, als Frau und Familie abzuziehen sind. Auch mögen wegen der Bemessungsgrenze von 13 bzw. 15 Jahren nicht immer alle Lehrlinge erfaßt sein.

a. *Bildhauer*

Niklaus Weckmann (nachweisbar 1481-1528) 9 bzw. 5; Michel Erhart (nachweisbar 1469-1522) 4 bzw. -; Erasmus Kraus (nachweisbar 1516-1525) 4 bzw. -; Jörg Beringer (nachweisbar 1499-1517) 3 bzw. -.

b. *Maler*

Martin Schaffner (nachweisbar 1496/99-1546) 13 bzw. 6; Bartholomäus Zeitblom (nachweisbar 1482- vor 1522) 9 bzw. -; Jörg Stocker (nachweisbar 1481-1527) 6 bzw. 5; Paulin Hepperlin (nachweisbar 1495-1517) 6 bzw. -; Marx Bochsler (nachweisbar 1508-1546) 4 bzw. 4.

c. *Schreiner*

Jörg Syrlin d.J. (nachweisbar 1482-1523) 10 bzw. -; Ludwig Syrlin (nachweisbar 1495-1527) 7 bzw. 5.

Beide Listen publizierte GERHARD WEILANDT, 1993, 369-387, 383ff.

³¹⁸ Die erste Ordnung datiert aus dem Jahre 1596, W. ZILS, Bayerisches Handwerk in seinen alten Zunftordnungen. München o.J.

³¹⁹ In Ulm waren die Schreiner in der Binderzunft organisiert. Ein Rechtsspruch von 1522 garantierte, daß der Schreiner *Ludwig Seurlin alter ordnung nach dry knecht haben soll und mag, des gleichen ain jeder ander maister uff irem hantwerck. Es soll auch kainer, der sein dry oder zwey knecht haben, stil stan, bis ain ander seine knechte oder anzal erlang, sonder wann ain knecht herkomm und zu ainem maister begert, soll er zu dem selben maister gelassen werden.* Zit. n. G. WEILANDT, 1993, Anm. 141. - Die Gesellenbeschränkung war folglich im Unterschied zur Seiler- oder Gürtlerordnung, die nur jeweils zwei Lohnknechte halten durften, im Falle der Schreiner nicht nur großzügig auf drei angehoben, sondern wie bei den Malern und Bildhauern letztlich faktisch ausgesetzt.

entsprechender Betrag als Vorschuß für seine Materialkosten gewährt wurde³²⁰. Dies machte es andererseits notwendig, den Auftraggeber wegen seines Vorschusses abzusichern, was in der Weise geschah, daß der Werkstattleiter einen Bürgen stellte. Die Realisierung des Schwabacher Hochaltars nahm so ihren Verlauf.

In Schwabach war es 1507 zu einer Vertragsänderung mit der Wohlgemut-Werkstatt gekommen, die dem Maler auferlegte, das bereits begonnene Flügelretabel um ein gefaßtes Reliefflügelpaar zu einem Pentaptychon zu erweitern sowie bereits fertiggestellte Altarteile solange umzuarbeiten, bis sie Anklang bei den Auftraggebern, Rat und Bürgermeister von Schwabach, fänden. Das Auftragsvolumen belief sich auf ca. 600 fl., von denen Wohlgemut 200 fl. sofort ausbezahlt wurden. Eine so beträchtliche Vorfinanzierung an einen auswärtigen Auftragnehmer war für die Besteller äußerst riskant, so daß eine Bürgschaft ratsam war. Wohlgemut mußte daher den Nürnberger Wilhelm Derrer als Bürgen stellen³²¹. Daß der Bürge ein Nürnberger war, versteht sich von selbst: Derrer kannte Wohlgemut und war andererseits vor Ort, um sich im Haftungsfall an seinen Schuldner halten zu können³²².

Ähnlich gelagert war der Fall des Ulrich Vaist, eines in Landsberg ansässigen Bildschnitzers. Er war im Jahre 1500 von einem Auftragberggremium, dem auch Hans Fugger d. Ä. angehörte, mit der Erstellung eines Hochaltarwerks für den nördlichen Hochchor der Schwazer Pfarrkirche betraut worden. Der Auftrag hatte ein Volumen von 700-1000 fl. und sollte in dreieinhalb Jahren ausgeführt sein. Dem Landsberger Bildschnitzer wurde ein außerordentlich hoher Betrag von 200 fl. vorgeschossen, wofür Abt und Konvent des nahe gelegenen Klosters Georgenberg mit einer Bürgschaft in Höhe von 600 fl. garantierten. Vaist wiederum verpfändete als Sicherheit an Georgenberg seinen ganzen Besitz, Haus samt Fahrnis. All das sollte den Schwazern wenig nützen. Ihr Retabel wurde 15 Jahre später als vereinbart, nämlich 1518, geliefert, und auch erst nachdem Vaist wegen der ausstehenden Lieferung zwischenzeitlich in Schuldhafte genommen worden war³²³. Die Vaist-Werkstatt, die offenbar schon vorher in Schwierigkeiten steckte, scheint - dies steht zu befürchten - diesen potentiell lukrativen Großauftrag wirtschaftlich nicht verkraftet zu haben.

Zwar konnten bisweilen Bestimmungen, welche die Werkstattgröße begrenzten, für die Dauer eines Auftrags ausgesetzt sein, damit ein Retabel fristgerecht fertig werden konnte. Hans Baldung wurde zu diesem Zweck eigens ein Ratserslaß zuteil, der es ihm gestattete, für die Dauer der Arbeiten am Freiburger Hochaltar sechs Gesellen zu beschäftigen³²⁴. Doch generell blieb für den Gesamtunternehmer die Beschränkung der Werkstattgröße der entscheidend limitierende Faktor. Als die Stadt Konstanz auf ein Schreiben der Stadt Bregenz, in dem die Erfüllung eines ausstehenden Retabelauftrags angemahnt wurde, mit dem rechtfertigenden Hinweis reagierte, die Verzögerungen seien dadurch verursacht, daß die verantwortlichen Meister Hans Haider und Heinrich Iselin

³²⁰ Eine Ausnahme von dieser Regel begegnet im Retabelkontrakt der Johanniter zu Wiesenfeld mit den Franziskanern zu Meittdorf aus dem Jahre 1520. Darin verpflichten sich die Franziskaner, das auch zu polychromierende Schnitzretabel im Gesamtwert von 200 fl. *uf eiren kosten und verlaeg* zu machen, H. HUTH, ⁴1981, 135ff., 135. Verlag ist hier im Sinne von 'eigener Produktion' zu verstehen, was nicht nur die Bereitstellung von Material, sondern auch von Arbeitsgerät und einer geeigneten Fertigungsstätte einschloß, ohne daß Vorzahlungen von der Auftraggeberseite dafür geleistet wurden. Vgl. H. HUTH, ⁴1981, 123; Hans Schnatterpeck verpflichtete sich 1486, das Hochaltarretabel zu Niederlana auf eigene *Cost, Speys, und Zeng* zu machen.

³²¹ Der Kontrakt findet sich bei H. HUTH, ⁴1981, Anhang Nr. XIV, 125ff. - Vgl. Der Hochaltar der Schwabacher Stadtkirche, mit Beiträgen von CHR. BAUR, E. OELLERMANN, H. STAFSKI, G. STOLZ, E. M. VETTER. Hrsg. i. A. der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Schwabach - St. Martin. Schwabach 1983.

³²² Ein solcher Haftungsfall scheint gegenüber dem Züricher Maler Lux Zeiner 1501/3, der für seinen Onkel Hermann Zeiner bürgte, eingetreten zu sein, H. ROTT I, 297f.

³²³ E. EGG, 1985, 39ff. Dort findet sich auch der Vertrag mit Ulrich Vaist abgedruckt.

³²⁴ Zu dieser Zahl gelangt F. BAUMGARTEN, 1904, 15. - Vgl. K. GATZ, 1937, 99.

großen mangel an gesellen, die zu sollichem geschickt sind, gehept hätten, dürfte es sich dabei um mehr als eine bloße Schutzbehauptung gehandelt haben³²⁵.

Wollte sich ein Gesamtunternehmer gleichwohl so profitable Großaufträge wie Hochaltarretabel bedeutender Pfarrkirchen oder Klöster sichern, überstiegen diese aber seine Werkstattkapazitäten, so war er gezwungen, einen ihm erteilten Retabelauftrag nach einem anderen Verfahren abzuwickeln: Er wählte dafür den Weg der Generalbeauftragung, bei welcher er als Generalunternehmer auftrat, d. h. einzelne Aufgaben aus seinem Werkstattverband ausgliederte und an außenstehende Bildschnitzer, Schreiner oder Maler delegierte, die er als Subunternehmer vertraglich für die Dauer des erteilten Subauftrags an seine Werkstatt band³²⁶. Ob im Einzelfall eine Gesamt- oder Generalbeauftragung erfolgt war, läßt sich am Kontrakt selbst unter Umständen gar nicht aufzeigen. So findet sich im Vertrag zwischen dem Rat von Oberehnheim und dem Straßburger Maler Marx Doiger aus dem Jahre 1457 zwar ein expliziter Hinweis auf eine Delegation: Der Wortlaut *machen lassen* verweist unmißverständlich darauf, daß Doiger die Schnitzwerke nicht eigenhändig auszuführen hatte. Doch geht aus dem Passus nicht klar hervor, ob die Schnitzarbeiten innerhalb der eigenen Werkstatt oder von einem unabhängigen Bildschnitzer außerhalb des Werkstattverbandes ausgeführt wurden³²⁷. Erst ein Vertrag, welcher über die Subbeauftragung Auskunft gäbe, würde diese Frage eindeutig klären. Zwei solche Kontrakte mit Subunternehmern, mit einem Schreiner und einem Maler, haben sich für zwei unterschiedliche Retabelaufträge des Jahres 1513 im Zusammenhang mit dem Kaufbeurener Generalunternehmer und Bildschnitzer Jörg Lederer erhalten³²⁸.

Ein ungemein erfolgreicher Generalunternehmer, der Memminger Maler Ivo Strigel, sah sich infolge der Memminger Zunftverfassung dazu gezwungen, an ihn vergebene Großaufträge als Generalunternehmer abzuwickeln, weil es Memminger Malern und Bildschnitzern untersagt war, innerhalb ihres Werkstattverbandes Schreinerarbeiten ausführen zu lassen. Der Grund für diese Bestimmung lag zweifellos darin, daß mit dem Betrieb von Heinrich Starck eine leistungsstarke Schreinerwerkstatt vor Ort existierte³²⁹. Als Generalunternehmer vermochte der Strigelsche Werkstattverband großdimensionierte Hochaltarretabel auszuführen, die nach Kärnten, vorwiegend aber nach Graubünden, von woher die meisten Aufträge stammten, exportiert wurden³³⁰. Ein heute in den Sammlungen des Historischen Museums Basel befindliches Hochaltarretabel aus Calanca/Graubünden, ein Aufsatz veritabler Ausmaße (H. 375 cm x Br. 567 cm), welcher 1512 in der Strigel-Werkstatt hergestellt wurde, stellt den außerordentlichen Radius der Strigelwerkstatt bis kurz vor die italienische Sprachgrenze unter Beweis. Daneben zeigt sich an dem Rang dieses Kunstwerks, daß im 'Akkord' hergestellte Altaraufsätze deshalb

³²⁵ H. ROTT I, 78 (1506).

³²⁶ Die Ulmer Zunftordnung von 1496 spricht bezüglich der Delegation einzelner Aufgabenbereiche an Subunternehmer von einer Vergabe nach *stuckwerke*, H. ROTT II, 74.

³²⁷ Anders H. HUTH, 1981, 75. Der Wortlaut, Doiger möge *die bilde schnitzen lassen*, legt indes Gegenteiliges nahe, H. ROTT III, 1, 318f.

³²⁸ Kontrakte mit Subunternehmern haben sich nur sehr selten erhalten. Dem Verfasser sind nur diese beiden Beispiele bekannt: Jörg Lederer verdingt den Kistler Lenhart Widenmann, H. ROTT II, 132f. (1513) - Jörg Lederer verdingt den Maler Peter Zech, ebd., 133ff. (1513). - Der Maler Peter Zech wurde als Subunternehmer von Lederer fest an seine Werkstatt gebunden. Seine Entlohnung erfolgte entweder *nach der wuchen oder stuckwerk*. Die Akquisition eigener Aufträge war Zech nur eingeschränkt erlaubt. - Zu Jörg Lederer s. HILDEBRAND DUSSLER, 1982.

³²⁹ H. ROTT II, 106ff. (Dienstvertrag betreff das Chorgestühl zu St. Martin in Memmingen von 1501).

³³⁰ Im Gegensatz zu Schwaben, wo sich nur wenige Zeugnisse Strigels erhalten haben, existieren im Bündnerland noch über 20 Retabel aus seinem Atelier, PAUL-ANDRÉ JACCARD, Skulptur. In: *Ars Helvetica VII - Die visuelle Kultur der Schweiz*. Hrsg. v. Florens Deuchler. Disentis 1992, 78. - Zur sog. schwäbischen Gruppe gehören neben Werken aus der Strigelwerkstatt auch solche des Ravensburgers Jakob Ruß, des Kaufbeureners Jörg Lederer, des Biberachers Jörg Kandel und des Ulmers Niklaus Weckmann. Zum Export der Weckmann-Werkstatt nach Graubünden s. A. MILLER, 1993, 357-367.

noch keine Konfektionsware darstellen mußten³³¹. Ein geradezu manufakturartiger Großbetrieb wie der des Freiburger Schreiners Hans Rott, der im Jahre 1514 mit insgesamt vier Altarprojekten betraut war, darunter zwei Hochaltären, die binnen eines Jahres geliefert werden sollten, offenbart, daß bei straff durchorganisierter Werkstattstruktur ein Generalunternehmer mehrere Aufträge gleichzeitig in Arbeit haben konnte³³². Das Auftragsvolumen belief sich dabei auf zweimal 150, sowie 110 und 250 lb. Fr.

Aus Sicht des Bestellers änderte sich mit der Variante der Generalbeauftragung nichts: Nach wie vor konnte er sicher sein, ein gewissermaßen 'schlüsselfertiges', d.h. polychromiertes Altarwerk aus einem Guß zu erhalten. Wiederum war es nur ein Auftragnehmer, diesmal der Generalunternehmer, bei welchem die Verantwortung für den reibungslosen Ablauf der Arbeiten lag. Dessen unternehmerisches Risiko freilich war beträchtlich gestiegen: Die finanzielle Verantwortung lag nach wie vor in seinen Händen, und wo immer die Fertigstellung hakte, ob in der eigenen Werkstatt oder der eines Subunternehmers, stets war er derjenige, der dafür vom Auftraggeber haftbar gemacht werden konnte. Klagen der Generalunternehmer über säumige Subunternehmer finden sich in den Quellen allenthalben und offenbaren, wie konfliktträchtig diese an sich so effiziente Form der Auftragsabwicklung war³³³.

³³¹ Hochaltarretabel aus Sta. Maria in Calanca (Graubünden), dat. 1512. Werkstatt Ivo Strigel. Schrein aus Tannenholz, Figuren und Ornamente aus Linde geschnitzt u. gefaßt. H. 375 x B. 567 cm (bei geöffneten Flügeln). - Der 1430 in Memmingen geborene Ivo Strigel signierte den Altar im hohen Alter von 82 Jahren!

³³² H. ROTT, III, 2, 306, 307 (Freiburg i. Üchtland).

³³³ H. ROTT, II, 190. 1523 erhielt der Nördlinger Rat ein Missive der Stadt Lauingen, worin der Lauinger Maler Mathias Reißer klagt, *wie er vor ain jar vergangen ungefürlich ewern burger Hansen Fuchs, bildhaver, etliche bild in ain verdingte tafel ze schneiden angedingt und im auf solliche arbeit etlich gelt also bar binaws gegeben. Und wiewol im der benant Fuchs solliche arbeit auf pfingsten nechst vergangen zu verfertigen und her gen Lauingen zu schicken glaublicher zugesagt hat, so seye doch das noch bisher von im nit geschehen.* - Aufschlußreich ist auch die Klage eines Memminger Malers namens Thoman [Thomas Walch oder Thomas Bocksdorfer (?)], der im Rahmen eines Altarauftrags, der 1491 aus dem Oberland an ihn ergangen war, das Schnitzwerk an die Werkstatt des Wangener Bildschnitzers Michael Zadel abgab. Da Zadel die betreffenden Bildwerke, die von Meister Thoman noch gefaßt werden mußten, zu spät lieferte, konnte der Memminger seine zugesagte Lieferfrist nicht einhalten, woraus ihm finanzieller Schaden erwuchs, den er nun in einem Brief an die Stadt Wangen von Meister Zadel erstattet wissen wollte, s. H. ROTT I, 194: *Maister Thoman durch Suter, wie er im ain ußführung zu schneiden verdingt bett, uff osteren vergangen gemacht sin; uf das bett er, das zu faßen denen im Oberland uff ain verzwichten tag gemacht sin, verdingt und sich des gegen inen verscriben. Het in versumpt und die bild erst uff Jacobi darnach gemacht, des er mergelichen schaden empfangen bott.*

Die separate Beauftragung verschiedener Individualunternehmer

Alternativ zur Gesamt- bzw. Generalbeauftragung eines Meisters, unter dessen alleiniger Federführung das Retabel entstand, bot sich dem Auftraggeber die Möglichkeit, die Herstellung seines Werks in die einzelnen Arbeitsabläufe zu zerlegen und diese jeweils einem Kistner, Bildschnitzer und Maler separat zu übertragen. Dieses Herstellungsverfahren verlief immer dann zweiphasig, wenn der Bildschnitzer die Fertigung der architektonischen Retabelteile in seiner Werkstatt übernahm, dreiphasig, sobald ein Schreiner gesondert zur Schaffung des architektonischen Rahmenwerks verpflichtet wurde.

Hans Huth zufolge war es in Deutschland „im Gegensatz zu den südlichen Niederlanden bei weitem am meisten üblich, einem Künstler den Gesamtauftrag zu erteilen“³³⁴. Träfe diese Einschätzung zu, wäre ein Herstellungsprozeß, an dessen Ende das polychromierte Altarwerk stand, zwangsläufig die Regel gewesen. Jeder Individualauftrag dagegen, der zunächst nur die Schaffung eines unpolychromierten Altarwerks umfaßte, mußte sich vor diesem Hintergrund wie ein vom betreffenden Künstler gezielt herbeigeführtes ästhetisches Manifest ausnehmen.

Nach Durchsicht der erhaltenen Werkverträge bietet sich jedoch hinsichtlich der Frage, welche Form der Retabelproduktion die maßgebliche war, ein vollkommen anderes Bild: Von insgesamt 54 dem Verfasser vorliegenden Retabelaufträgen (s. Anhang) des Zeitraums von 1453 bis 1529, über die sich Werkverträge bzw. Quittungen erhalten haben, wurden lediglich 25 mit einem Gesamt- oder Generalunternehmer abgewickelt. 14 Verträge und Nachrichten haben hingegen Faß- und Malaufträge zu bereits fertig geschnitzten Altaraufsätzen zum Gegenstand, und 11 Verträge beziehen sich auf die separate Erstellung des Schnitzwerks. Von den verbleibenden vier Kontrakten beziehen sich zwei auf die Lieferung von gefaßten Bildwerken und zwei auf Subaufträge eines Generalunternehmers (Anhang: 1513 u. 1514).

Über ein Viertel aller zugrundegelegten Vertragsdokumente entfällt demnach auf Polychromierungen bereits vollständig ausgeführter Schnitzretabel. Die Polychromierungsaufträge ergingen dabei fast immer nur an eine einzelne Malerwerkstatt, die im Rahmen der sog. Gesamtpolychromierung sowohl mit der Durchführung der Faßarbeiten als auch mit der Bemalung der Tafelflächen betraut wurde. Der hohe Prozentsatz (50 %) von Faß- und Malverträgen einerseits und Schnitzaufträgen andererseits unterstreicht nachhaltig unsere Auffassung, wonach die große Mehrzahl der Bildschnitzer ihre Bildwerke zunächst ungefaßt lieferte, ohne daß deswegen Künstler oder Auftraggeber von vornherein an Fassungsverzicht gedacht hätten.

Quellenkritisch könnte eingeworfen werden, daß hinsichtlich eines Herstellungsverfahrens, bei welchem nur ein Vertrag abgeschlossen wurde, eine zwei- oder dreimal geringere Überlieferungswahrscheinlichkeit besteht als bei einem Herstellungsverfahren, über das zwei bzw. drei Verträge Auskunft geben. Der Einwand gilt indes nur für die Gesamtbeauftragung, nicht aber für die Generalbeauftragung, bei der ja Verträge mit den Subunternehmern abzuschließen waren³³⁵. Im übrigen zerstreuen sich derlei methodische Bedenken schnell, wenn man das umfangreiche Quellenmaterial hinzuzieht, welches Hans Rott zusammengetragen hat. Danach scheint zumal für den Südwesten, Schwaben und den Oberrhein - also jenes Gebiet, in dem sich die ungefaßten Altarwerke in auffälliger Weise konzentrieren -, die separate Beauftragung an

³³⁴ H. HUTH, 41981, 85.

³³⁵ Vgl. die zwei Vertragsdokumente des Generalunternehmers Jörg Lederer mit seinen Subunternehmern Lenhart Widenmann und Peter Zech, vgl. oben xy

unterschiedliche Spezialhandwerker die dominierende Auftragsform gewesen zu sein. Es sei nur beiläufig vermerkt, daß in den Niederlanden die arbeitsteilige Auftragsvergabe an verschiedene Spezialisten noch fortgeschrittener gewesen zu sein scheint. Einen 'Monopolisten' wie den Gesamtunternehmer scheint es dort gar nicht mehr gegeben zu haben. Außerdem kam es durchaus vor, daß Schnitzretabel über mehr als zwei oder drei Beauftragungen realisiert wurden³³⁶.

Es zeigte sich bereits, daß größere Vorhaben, insbesondere Hochaltarwerke, nur von wenigen Großwerkstätten realisiert werden konnten. Daher verwundert es wenig, wenn derart ehrgeizige Projekte überwiegend auf dem Wege eines mehrphasigen Herstellungsverfahrens gefertigt wurden³³⁷. Dies läßt aufhorchen; denn gerade bei der Mehrzahl der erhaltenen ungefaßten Altarwerke handelt es sich um Hochaltarretabel. Deren holzsichtiger Zustand könnte darauf verweisen, daß auch sie einen mehrphasigen Werkprozeß durchlaufen sollten, der möglicherweise aus bislang ungeklärter Ursache nicht zuzende gebracht wurde.

Ein ganzes Bündel ineinandergreifender Faktoren ist dafür ursächlich, daß die Entwicklung in Richtung Individualbeauftragung drängte. Strukturelle Gegebenheiten und künstlerische Notwendigkeiten gingen dabei Hand in Hand mit dem Wunsch der Auftraggeberseite nach einem ästhetisch ansprechenden und finanziell tragbaren Werkstück.

Ein Kennzeichen der Individualbeauftragung ist ihre Mehrstufigkeit. Die Individualunternehmer, d.h. die an der Herstellung des Retabels beteiligten Spezialisten, wurden vom Auftraggeber entsprechend der Chronologie der Arbeitsabläufe der Reihe nach angegangen. Das Retabel entstand so in Etappen, allerdings von oft nur wenigen Monaten. Doch konnte es bisweilen auch zu längeren Intervallen kommen, während derer die Altarwerke holzsichtig in der Kirche standen. Ehrgeizige Retabelprojekte, etwa zu den Hochaltären von Münsterstadt (1490-1503/4), Kalkar (1488/9-1508/9) oder Windsheim (1493-1522), nahmen gar in Zeiträumen Gestalt an, die sich nach Jahrzehnten berechnen. Freilich konnte sich auch bei der Gesamt- oder Generalbeauftragung eine Aufstellung des Altaraufsatzes in Abschnitten ergeben. Das Franziskanerkloster Meitterdorf, das den Gesamtauftrag für ein Altarwerk in Wiesenfeld erhalten hatte, vereinbarte mit den dortigen Johannitern die sukzessive Lieferung über einen Zeitraum von drei Jahren. Sie sollte mit dem Setzen des Retabelkorpus auf dem Altar beginnen. Jährlich hatte dann im weiteren Verlauf ein Flügel hinzuzukommen, bis im dritten Jahr schließlich mit der Montierung des Gesprenges der Aufsatz fertiggestellt werden sollte³³⁸. Ein derartiges Prozedere resultierte

³³⁶ Dies ist auch der zutreffende Eindruck von H. HUTH ⁴1981, 85. Gerade in den südlichen Landesteilen der Niederlande, in Geldern, Brabant und Flandern, scheint sich neben zahlreichen Monumenten auch reiches Archivmaterial zu dieser Frage erhalten zu haben, das jüngst von L. F. JACOBS, 1998, 161ff. u. 209-235, 210 systematisch erfaßt wurde. Etliche Verträge trug E. v. EVEN, 1877, 581-598, zusammen. - W. H. VROOM publizierte sechs Retabelverträge, ders. Een retabelcontract uit 1493. In: Miscellana I. Q. van Reteren Altena. Amsterdam 1969. - Reichhaltiges Material präsentiert J. CRAB, 1977, in seinem Anhang. - ERIK VANDAMME, 1982, Anhang, trug 15 Polychromierungsverträge zwischen 1430 und 1535 zusammen.

³³⁷ Diese Verträge, die häufig mit der Kirchen-, Stadt- oder Klosterführung ausgehandelt wurden und von daher im obrigkeitlichen Archiv verwahrt wurden, waren prinzipiell weniger gefährdet als Privatkontrakte über Seitenaltäre, die den Fährnissen der Erbfolge ausgesetzt, nicht so sorgsam archiviert wurden und sich von daher seltener erhalten haben. Dies gilt es im Auge zu behalten, wenn man sich über das auffällige Übergewicht von Hochaltarkontrakten verwundert.

³³⁸ H. HUTH, ⁴1981, 135f., 136: [Dazu] *ist mit beredt, dass di bruder vornant sollen solcher [t]afeln corpus mit ... flusse golde [= Goldlack/Auripetrum] sullen machen und bi der herren kost ufsetzen gegen des belgen crutzes dach, wan er gefellet [= Kreuzabnahme?], uf den sondag nebeskunfig darnach das nebes jar einen floegel, das ander jaer den andern flugel, darnach das drit jaer den uiszoig mit sinen beilden gantz und gar ain [= ohne] allen verzoig und wederrede gutlichen bereiden, volhjuern uf iren kosten.* - Vergleichbar wird sich vielleicht die Herstellung der Altarflügel eines Retabels für das Benediktiner-Stift St. Peter zu Salzburg vollzogen haben, die Rueland Frueauf d. Ä. zweimal, jeweils 1490 und 1491 datierte. Die entsprechenden Tafeln zeigen die Himmelfahrt Mariens sowie die Passion Christi. Sie befinden sich in der Österreichischen Galerie im Belvedere, Wien.

unmittelbar aus dem Fortgang der Arbeiten am Flügelaltar in der Meitterdorfer Werkstatt. Da sich die Fertigung des Retabels mehr oder minder en bloc vollzog, erscheint es berechtigt, ein solches Herstellungsverfahren nach wie vor einphasig zu nennen, ganz im Unterschied zur individuellen Beauftragung im mehrphasigen Herstellungsverfahren: Dort bestimmte der Besteller, nicht der Fortgang der Arbeiten, wann die nächste Fertigungsphase durch einen Handwerker in Angriff genommen wurde. Die zeitliche Abfolge der einzelnen Beauftragungen lag allein in seinem Ermessen. Wie weiter unten noch näher ausgeführt werden wird, resultierte die Attraktivität der individuellen Beauftragungsform gerade aus diesem Umstand. Die Finanzierungsoptionen eines Retabels boten vielfältige Handhabe, die anfallenden nicht unbeträchtlichen Kosten über einen längeren Zeitraum zu strecken. Wollte man eine als erdrückend empfundene absolute Kostenhöhe reduzieren, brauchte man das Gesamtgeschäft nur in zwei oder drei kleinere Teilgeschäfte aufzuspalten. Dies war bei einer Individualbeauftragung genau der Fall. Ein finanziell exorbitanter Altarauftrag konnte so in mundgerechte Stückchen zerlegt werden, um ein Verschlucken an allzu großen Happen zu vermeiden.

Aber nicht nur Kostengründe sprachen für die individuelle Beauftragung. Manch ein Besteller ließ sich bei seiner Entscheidung, die Verdingung der einzelnen Werkmeister selbst in die Hand zu nehmen, anstatt sie einem Generalunternehmer anzuvertrauen, insofern auch von künstlerisch-ästhetischen Erwägungen leiten, als ihm daran gelegen war, die verschiedenen Aufträge jeweils an Künstler seiner Wahl zu vergeben, je nachdem, welcher ihm für die betreffende Aufgabe als der Geeignetste erschien. Derartige Motive hatten den Frankfurter Kaufmann und Ratsherrn Jakob Heller bewogen, seinen Altarauftrag unter den beiden Maler-Heroen seiner Zeit, Albrecht Dürer und Mathias 'Grünwald', aufzuteilen.

Der Hellerauftrag lief einer städtischen Politik zuwider, die sich in merkantiler Denkweise der Förderung einheimischer Werkstätten verpflichtet wußte. Offizielle Empfehlungsschreiben, in denen die Städte benachbarten Kommunen eigene Künstler weiter empfahlen, sind deren sichtbarster Ausdruck³³⁹. Und es mußte nicht immer beim Aussprechen einer bloßen Empfehlung bleiben. 1504 kam dem Rat von Solothurn zu Ohren, daß man im nahen Safenwil einen Hochaltaraufsatz an einen gesamt- oder generalunternehmenden Maler von Zofingen vergeben hatte. Hiergegen schritt der Rat Solothurns ein mit der Begründung, Solothurn verfüge über einen ausgezeichneten Bildschnitzer, der den Auftrag ausführen könne, weshalb man eine Verdingung nach Zofingen nicht dulden werde. Eine Randnotiz vermerkt, wie dieser Eingriff in die Vertragsautonomie von Safenwil ausging: *Das verding gegen dem moler losen wir, wie das bescheen ist, beston, doch das die bild by uns gebowen werden*³⁴⁰.

Ein so einzigartiges Altarwerk wie den Helleraltar hätte es nie gegeben, wenn eine derartige Handhabung auch in Frankfurt die alleinige Maxime bei der Vergabe von Altaraufträgen gewesen wäre. Der Ratsherr Heller mochte für sein Retabel, den künstlerischen Höhepunkt der eigenen Begräbniskapelle, nicht zugunsten des städtischen

³³⁹ Empfehlungsschreiben haben sich in großer Zahl erhalten. An beliebigen Beispielen seien angeführt: H. ROTT I, 265 (Bürgermeister und Rat von Ravensburg an Chur zugunsten des Bildschnitzers Jakob Ruß 1486). H. ROTT I, 267 (Bürgermeister und Rat von Zürich an die Stadt Chur zugunsten des Glasers Ludwig Funk 1490). - Der Empfehlung von offizieller Stelle ging ein entsprechendes Ansuchen der geförderten Künstler voraus, wie dies aus einem Empfehlungsschreiben der Stadt Konstanz an den Amtmann und Rat zu Bregenz zugunsten des Haider/Iselin-Werkstattverbundes 1493 anschaulich hervorgeht, H. ROTT I, 78: *Wir vernemen, wie ir ain mercklich werck ains korgestüls und ettlicher bild halb vor uch haben lassen ze machen; sind wir von maister Hansen Haiden, unserm ratsfrund und Hainrich Iselin, unser burger, mit bitt ankomen, sy gegen uwer fruntschaft zu furdern, des wir dann willig sind, sunder so wir wissen, sy in solichen wercken vast wol geübet, from bürger und der wercken gut maister sind, als wir och ir werck in unser statt geseben haben, ir och des von den unvern, so in unser statt wandeln, wol och erfaren mugen.*

³⁴⁰ H. ROTT III, 2, 168 (1504).

Wohls entscheiden. Doch mag sich an einem Handelsplatz wie Frankfurt generell eine solche Politik erübrigt haben, weil die Werkstätten in so großen und reichen Städten über ein ausreichendes Auftragsreservoir verfügten. Zudem folgten die Aufträge den weit verzweigten Handelsverbindungen und vielfältigen Kontakten der Stadt, so daß die Werkstätten neben ihren heimischen auch auf einen überregionalen Kundenstamm zurückgreifen konnten. So profitierte beispielsweise der Ravensburger Bildschnitzer Jakob Ruß unmittelbar von den mannigfaltigen Handelskontakten der großen Ravensburger Handelsgesellschaft. Die Stätten seines Wirkens, Chur und Überlingen, bezeichnen gleichzeitig auch die Warenumschlagsplätze der Handelsgesellschaft. In Memmingen waren es die Terminierer und Stationierer des dortigen Antoniterhauses, Sitz einer Ballei, die den Retabelexport der Strigelwerkstatt nach Graubünden vermittelten³⁴¹. Daß internationale Handelsplätze wie Basel, Straßburg, Nürnberg, Ulm oder Lübeck gleichzeitig auch überregional bedeutende Kunstzentren darstellten, verwundert also nicht³⁴². Ihre Leistungsfähigkeit führte zur Ausbildung von ‚Kunstlandschaften‘. Der Sog, den sie dabei auf das Umland ausübten, machte es Kunsthandwerkern in umliegenden Städten schwer, eine unabhängige Altarproduktion zu entwickeln³⁴³. Anscheinend konnten sich die hochspezialisierten ‚Luxuswerkstätten‘ von Malern oder Bildschnitzern an kleineren Orten ohne weitverzweigte Handelsverbindungen wie Solothurn nur dann halten, wenn die städtische Führung ihnen bei der Akquisition auswärtiger Aufträge behilflich war und sie bei eigenen Aufträgen in unverhohlenen protektionistischer Weise bevorzugte.

Kleinere Orte ohne eigene Altarproduktion gaben ihre Retabelaufträge nach auswärts ab. Dies war bei dem Münnerstädter Hochaltarretabel der Fall. Verfügten hingegen Städte über eine Maler- oder Bildschnitzerwerkstatt, wie dies gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jh. in zunehmenden Maße für immer mehr Städte vorausgesetzt werden kann, verstand sich eine Beauftragung der ortsansässigen Meister mit den Parteien, die von ihnen bewältigt werden konnten, von selbst. Diese Betriebe waren zumeist kleine Spartenbetriebe, die entweder Mal- oder Schnitz- bzw. Schreineraufträge erledigten. Nur weil die Stadt Rothenburg o.T. über keine Bildschnitzerwerkstatt verfügte, konnte der Auftrag für das Heilig-Blut-Retabel überhaupt an Tilman Riemenschneider ergehen. Die Herstellung der Architekturteile für das neue Retabel war davon ausgenommen, weil in Rothenburg die Schreinerwerkstatt von Meister Harschner ansässig war. Dieser erhielt den Auftrag für den Schrein 1503.

Ähnlich gelagert war die Situation in Windsheim. Daß dort alle Schnitzaufträge an auswärtige Schreiner oder Bildschnitzer wie beispielsweise Riemenschneider gingen, erklärt sich eben aus dem Umstand, daß entsprechende Handwerksbetriebe in Windsheim fehlten. Wenn hier die Aufträge für drei Retabel, darunter ein Hochaltarwerk, sowie für eine Triumphkreuzgruppe immer nur die Schaffung ungefaßter Bildwerke betrafen, so sollte dies nicht zu dem Schluß verleiten, die Windsheimer seien gegenüber protoreformatorischen Bildvorstellungen oder neuartigen ästhetischen Strömungen in besonderem Maße aufgeschlossen gewesen. In Windsheim war ganz einfach eine

³⁴¹ H. ROTT II, 115.

³⁴² Die Lübecker bekamen zu Beginn des 16. Jh. die Konkurrenz des aufstrebenden Handelsplatzes Antwerpen auch auf künstlerischem Gebiete zu spüren. Den auf hohem Niveau standardisierten, seriell gefertigten Passionsretabeln, die anscheinend auch ohne konkreten Auftrag für den Markt produziert wurden, hatten die Lübecker ‚Püppchenschneider‘ (erinnert sei an den Meister der Burgkirchenaltäre) nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen. Erst eine neue Generation von Bildschnitzern, die wie Benedikt Dreyer mit süddeutschen Stilformen in Kontakt gekommen waren, konnte sich kurz vor der Reformation gegen den niederländischen Export wieder behaupten. S. dazu M. HASSE, 1982, 49-68. - Der Einfluß Riemenschneiders bei Vertretern dieser nachrückenden Schnitzergeneration ist ganz bemerkenswert.

³⁴³ 1481 vergaben die Solothurner einen liegengeliebten Altarauftrag unter der Bedingung an den Baseler Bartholomäus Rutenzweig, daß er sich in Solothurn niederlasse, damit *wir und unser landschafft versorgt werdent*, H. ROTT I, 160.

leistungsfähige Malerwerkstatt ansässig, die zunächst unter Führung Jakob Mühlholzers und später unter dessen Nachfolger Hans Hertenstein in der Lage war, Bild- und Altarwerke zu polychromieren. Folgerichtig war die individuelle Beauftragung städtische Politik, wobei die Polychromierungsaufträge eben wegen ihrer finanziellen Bedeutung selbstverständlich jedesmal an die heimische Malerwerkstatt vergeben wurden.

Aber auch in den großen Kunstzentren drängte die Entwicklung in Richtung Individualbeauftragung. Es darf als wahrscheinlich gelten, daß der 'Kunstmarkt' ab den 70er Jahren des 15. Jh. explosionsartig anschwell, was zu einer konjunkturellen Hochphase führte, die bis in die 20er Jahre des 16. Jh. anhielt, ehe sie durch die Reformation abrupt beendet wurde. Diesen Eindruck vermittelt wenigstens der erhaltene Denkmalbestand. Die von Hans Rott erstellte Künstlertopographie für die südwestdeutschen Landschaften und die Schweiz belegt, wie im letzten Drittel des 15. Jh. selbst in kleineren Städten Bildschnitzer und Maler Fuß faßten. In größeren Kunstzentren, in denen bis dahin wenige 'Großunternehmer' den Markt unter sich aufgeteilt hatten, drängten seit den 70er Jahren vermehrt junge, talentierte Künstler nach. Schlaglichtartig wird die seitdem veränderte Marktlage 1490 in einem Zunftstreit zwischen Bildschnitzern und Schreibern in Konstanz offenbar:

Die Einzelheiten der Auseinandersetzung sollen hier nicht weiter interessieren. Im Kern ging es um die Klärung der Frage, ob Schreiner Bildwerke schnitzen lassen durften. Die Partei der Schreiner bejahte dies mit dem Hinweis, der Schreiner Simon Haider sei beim Domchorgestühl (1465) und dem Domhochaltar (1467) so verfahren. Haider habe Architekturdekor eigenhändig arbeiten müssen, weil zu der Zeit kein Bildhauer in Konstanz tätig gewesen sei. Da er das Bildschnitzen nicht beherrscht habe, habe er den Bildschnitzer Niclas Gerhaert von auswärts eingestellt³⁴⁴. Genau dies ist der Punkt. Während zur Zeit der anspruchsvollen Domaufträge kein Bildschnitzer in Konstanz zu finden war, der derart schwierige Arbeiten hätte bewältigen können, verfügte die Stadt zwanzig Jahre später mit Peter Bodler, Ulrich Frei, Ulrich Greiffenberger und Heinrich Iselin gleich über vier Bildschnitzer, die sowohl Steinbildwerke als auch Schnitzretabel ausführen konnten. Die veränderte Marktlage beschwor nicht nur in Konstanz, sondern auch andernorts Zunftkonflikte herauf, in deren Verlauf die einzelnen Aufgabenfelder unter Schreibern, Bildschnitzern und Malern neu abgesteckt wurden.

Mit der Verbreiterung der Angebotseite wurde nur einer vermehrten Nachfrage Rechnung getragen. Monopole verwandelten sich auf diese Weise in Oligopole³⁴⁵. In Konstanz lockte man einen Bildschnitzer damit in die Stadt, daß man ihn als städtischen Bediensteten mit drei Pfennig *uß der statt seckel* besoldete³⁴⁶. Die Entwicklung tritt dort auch besonders klar zutage. Hatte der Großunternehmer Simon Haider einen so riesigen Auftrag wie das Konstanzer Hochaltarwerk oder Chorgestühl noch als Generalunternehmer abgewickelt und Niclas Gerhaert für die dazugehörigen Bildwerke beschäftigt³⁴⁷, bildete die Werkstatt seines Sohnes, des Schreiners Hans Haider, zusammen mit der seines Schwagers, des Bildschnitzers Heinrich Iselin, einen Verbund gleichberechtigter Werkstätten, der Chorgestühlaufträge in Konstanz, Weingarten und Brengenz gemeinschaftlich ausführte³⁴⁸. Zwar unterhielt Hans Haider noch Lohnschnitzer

³⁴⁴ Einschlägig zum Konstanzer Zunftstreit sind die Ausführungen von WOLFGANG DEUTSCH, 1963, 81, 11-129, 50f., 70f. u. 1964, 82, 1-113. Die Archivalien publizierte H. ROTT I, 82- 88. Die referierten Passagen finden sich auf 84ff.: *Dann zu den selben ziten, so habint sy [die Tischmacher Richtmayer, Kemerler und Haider] boßen gemacht, und sye debain [sei kein] bildhauer albie gesin.* - Der Konflikt ist vielschichtig und außerordentlich verwickelt, nicht zuletzt deshalb, weil sich die Rolle der Kläger im Laufe des Prozesses unversehens in die der Beklagten verkehrt.

³⁴⁵ M. BAXANDALL, ²1985, 126.

³⁴⁶ H. ROTT I, 85 (ohne Datumsangabe). Desgleichen wurde auch der Bildhauer Ulrich Frei besoldet.

³⁴⁷ H. ROTT I, 85: *Sy [Simon Haider und andere] habint aber hundert guldin müssen geben umb bild, so dartzu gehört haben.*

³⁴⁸ H. ROTT I, 78f.

in seiner Werkstatt, doch insgesamt besehen hatte sich die marktbeherrschende Position der Haiderschen Werkstatt seit den Domaufträgen von 1465 und 1467 dahingehend relativiert, daß sie einen erfolgreichen Betrieb unter mehreren darstellte. Dafür sorgten schon die Beschränkungen, denen die Werkstätten hinsichtlich ihrer Größe unterworfen waren. Der Typus des Gesamt- und Generalunternehmers, wie ihn Simon Haider noch verkörpert hatte, schrumpfte eine Generation später in Gestalt seines Sohnes Hans zum Individualunternehmer. Eine vergleichbare Situation bestand in Ulm. Dort ließ der Umstand, daß es nach dem Tode Hans Multschers bis zur Niederlassung Michel Erharts keine nennenswerte Konkurrenz gab, den Schreinerbetrieb Syrlin d. Ä. zu einer marktbeherrschenden Größe anwachsen. Sie zerfiel allerdings auch dort eine Generation später. Jörg Syrlin d. J. scheint diese marktbeherrschende Rolle nicht mehr besessen zu haben.

Es spricht alles dafür, daß bis zum Untergang der Retabelproduktion Kleinbetriebe eine spezifische Eigenart des Marktes bleiben sollten, so daß sich die festgestellte Dominanz der Individualbeauftragung schon allein aus strukturellen Gründen ergab. Die vielen Kleinbetriebe waren auf ein Zusammengehen angewiesen, weil sie Großaufträge nicht mehr aus eigener Kraft abzuwickeln vermochten, sei es, daß ihnen das erforderliche Personal fehlte, um alle Arbeiten ausführen zu können, sei es, daß sie die Kosten für die kapitalintensive Polychromierung nebst den anderen Arbeiten an einem Retabel nicht im Verlag finanzieren konnten³⁴⁹.

Inwiefern die aufgezeigte Entwicklung auch durch handwerkliche Veränderungen angetrieben wurde, läßt sich schwer abschätzen. Der Typus des Individualunternehmers mag insbesondere durch einen Spezialisierungsprozeß befördert worden sein, als dessen Folge schnitzende und malende Doppelbegabungen schon im ausgehenden 15. Jahrhundert eine seltene Ausnahme bildeten. In Anbetracht der Schwierigkeiten, die es bereiten würde, die Münnerstädter Tafeln Veit Stoß' allein auf der Basis des stilkritischen Befundes eindeutig und über alle Zweifel erhaben zuzuschreiben, ist bei der Enthüllung einer Doppelbegabung, die sich in der Hauptsache auf stilkritische 'Beweise' stützt, Vorsicht geboten. Eine Künstlerhandschrift, die sich in Skulptur und Malerei in signifikanter Weise nahezu deckungsgleich artikuliert, scheint abgesehen von der Michael Pachters, wo sie vorliegt, gerade die Ausnahme zu sein. Die wiederholt behauptete Doppelbegabung eines Mathias 'Grünwald' oder Lukas Cranach - sie hat es wohl nie gegeben³⁵⁰. Der schnitzende Maler oder malende Bildschnitzer war im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh. allenfalls noch als Fossil anzutreffen. 'Generalisten' wie Michael Pacher oder Bernt Notke (?) gehören einer Generation an, deren Schaffen in den 90er Jahren des 15. Jh. dem Ende zugeht. Wie andernorts noch dargelegt werden wird, tritt eine stilistisch faßbare Doppelbegabung nach ihnen - wenigstens im Wortsinne einer wirklichen Begabung - nur noch in Gestalt des oberrheinischen Schnitzvirtuosen H.L. in Erscheinung.

³⁴⁹ Zum Terminus 'Verlag' s. die Ausführungen in Anm. xy. - Die hohen Materialauslagen für die Fassung seien am Beispiel des Hagenauer Malers Diebold Martin verdeutlicht, der 1497 von seinen Auftraggebern 28 fl. anforderte: *seit [= sagt], ermist golt darumb koufen, welt die dofel ine unser fromen kore anfehen zu vergulden*, H. ROTT III, 1, 165. - Vgl. ders., III, 2, 238 (Mattern Rastetter 1501).

³⁵⁰ WALTER HOTZ, 1961, stellt 'Grünwald' als Bildschnitzer vor. - Zuletzt wurde die tatsächlich waghalsige Attribution auch einem englischsprachigen Publikum nicht vorenthalten: H. BECK, P. C. BOL, B. DECKER, 1980, 243. Die Zuschreibung der Figur des Hl. Abts in der dortigen Sammlung an Matthias Grünwald, „the master of the Isenheim Altar (of whom it is definitely known that he also carved)“ - Eine umfassende Entgegnung bei ALFRED SCHÄDLER, Zu Urkunden über Mathis Gothart Neithart, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F. 13, 1962, 69ff. - Zum Stand der 'Grünwald'-Forschung s. KARL ARNDT, 1994, 115-147. - Nachdem Schädler die Hotzsche These in die Schranken verwiesen hatte, hob er nun seinerseits den Bildhauer Lukas Cranach aus der Taufe, dem er eine 1498 datierte Figur Johannes d. T. am Nordwestportal der Kronacher Pfarrkirche zuwies, ALFRED SCHÄDLER, Die Fränkische Galerie. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, München ³1987, 39-45.

Der Memminger Generalunternehmer Ivo Strigel, der 1430 geboren wurde, gehört ebenfalls zur Pachterschen Generation³⁵¹. Strigel trat ausschließlich als Maler in Erscheinung. Das Hochaltarretabel in der Memminger Frauenkirche polychromierte er 1514. Doch bezeichnete er sich in einer Quittung über einen Hauskauf 1478 selber als Bildhauer³⁵². Ein ähnlicher Befund liegt auch für den Badener (Aargau) Bildschnitzer Ulrich Greiffenberg vor, der 1489 seinem Lehrling Caspar Ritter vertraglich versicherte, ihn *dryerly ze leren, namlich malen und bildhoben, es sy von stein oder holtzwerch*, wobei es als sicher gelten darf, daß der hierüber abgeschlossene Lehrkontrakt neben dem Fassen auch das sog. *flachmalen* einbezog³⁵³. 'Namensdoppelungen' wie *Heinrich Maler der Schnitzer*, *Nicolaus Schnitzer der Maler* oder *Clewi Schnitzer der Maler*, wie sie in den Archivalien häufiger anzutreffen sind, vernebeln den Sachverhalt eher, als daß sie ihn klären helfen³⁵⁴. Es handelt sich dabei noch nicht um Nachnamen im heutigen Verständnis, sondern lediglich um Berufsbezeichnungen, und diese müssen nicht unbedingt die Profession wiedergeben, sondern können auch bloß die Zunftzugehörigkeit anzeigen.

Selbst wenn einzelne Bildschnitzer noch fassen oder sogar malen konnten, wird man nicht grundsätzlich davon auszugehen haben, daß sie von diesem im Alltag vernachlässigten Können auch Gebrauch machten. Von Veit Stoß ist bekannt, daß er dem Vernehmen des Nürnberger Künstler-Chronisten Johann Neudörffer nach *nicht allein ein Bildhauer, sondern auch des Reissens, Kupferstechens und Malens verständig* gewesen sei³⁵⁵. Neben den 10 Kupferstichen, die sich von seiner Hand erhalten haben, faßte er im Jahre 1504/5 Tilman Riemenschneiders Münnerstädter Altar und lieferte auch die Flügelgemälde dazu³⁵⁶. Doch diese Flügelgemälde sind nicht eben die Werke in seinem Oeuvre, auf die sich sein Ruhm gründet. Im Vergleich zu seiner grandiosen Skulptur, wie sie sich in rauschhafter Bewegtheit mit ungeheurer Monumentalität im Figürlichen am Krakauer Altarschrein manifestiert, wirken die anatomisch zum Teil unglaublich verrenkten Gestalten der Münnerstädter Gemälde regelrecht hölzern³⁵⁷. Wilhelm Pinder nannte sie „echte Bildhauermalereien“³⁵⁸. Es ist schwer vorstellbar, daß der begnadete Bildschnitzer, der Stoß war, die Münnerstädter Tafeln polychromierte, weil er auch auf diesem Feld eine nachgefragte Kapazität war³⁵⁹. Der Münnerstädter Auftrag wenigstens kann nicht

³⁵¹ H. ROTT II, 97ff. Ein chronikalischer Eintrag von 1660 bezeichnet ihn zu Recht als Maler, ebd. 99. Strigel starb 1516 86jährig.

³⁵² H. ROTT II, 97: *Ich Ifo Strigel, der bildhöver, burger zu Memingen (...)*. - Vgl. ALBRECHT MILLER, War Ivo Strigel wirklich Bildhauer? In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst 16, 1987. FS für Norbert Lieb zum 80. Geburtstag, 62-72.

³⁵³ H. ROTT III, 2, 139. - Zu Ulrich Greiffenberg s. H. ROTT I, 87: *Dann maister Ulrich Griffenberg sig auch ain bildhower, maler und stainhövel; dem sei zu gesagt gewesen, er möchte, in welcher zunft er wölte, komen. Und habe er nun malen wöllen, so mißte er wol in ir zunft kommen; dann die maler gehörnt in ir zunft*. Der Nachsatz enthält einen falschen Tatsachenbericht: Greiffenberg gehörte der Kaufleutezunft an, der Sammelzunft zum Thurgau, ebd. 87, vgl. K. GATZ, 1937, 88. Es ist zu vermuten, daß Greiffenberg im Bedarfsfall von seinem breit gefächerten Können auch Gebrauch machte.

³⁵⁴ K. GATZ, 1937, 63.

³⁵⁵ G. W. K. LOCHNER (Hg.), 1875, 84.

³⁵⁶ Zur Frage, inwieweit Veit Stoß der Faßmaler seiner eigenen Werke war, s. E. OELLERMANN, Veit Stoß, Fassmaler seiner eigenen Werke? in: Veit Stoß, Vorträge des Nürnberger Symposions. Hrsg. vom GNM Nürnberg, München 1985, 169-182, der die eingangs gestellte Frage unbeantwortet läßt. Da davon ausgegangen werden darf, daß Veit Stoß nach seiner Flucht aus Nürnberg diesen Auftrag ohne seine Werkstatt ausführte, erscheint die Annahme zulässig, daß Stoß auch eigenhändig fassen konnte.

³⁵⁷ Man beachte nur die Armhaltung jenes gedungenen Mörders, der in einer ausholenden Bewegung in Begriff ist, dem vor ihm auf die Knie gezwungenen Frankenapostel mit seinem Schwert den tödlichen Streich zu versetzen.

³⁵⁸ W. PINDER, 1940, 191.

³⁵⁹ So ERNST BUCHNER, Veit Stoß als Maler, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XIV (1952), 111-128, der davon ausgeht, daß Veit Stoß auch als Maler gefragt gewesen sei. Er fügt die Münnerstädter Tafeln zusammen mit denen des ehemaligen Altars zu St. Mang in Füssen sowie einem Halbportrait des böhmischen Kanzlers Albrecht Kolovrat zu einem malerischen Oeuvre zusammen. Daß dieses Corpus in seiner Zusammensetzung denkbar heterogen anmutet, wird von ihm mit dem Hinweis auf die künstlerische Entwicklung von Stoß als Maler abgetan. Mit wohlwollender Skepsis begegnet ALFRED STANGE Buchners Thesen, ders. Deutsche Malerei der Gotik. Bd. IX: Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, München/ Berlin 1958, 79-82. Eine Autorschaft von Veit Stoß bezüglich der Flügelgemälde des Altars von Książnice ist nach den Ausführungen von ZDZISLAW KEPINSKI, 1981, 93-110, wohl zu bejahen.

verallgemeinert werden. Stoß nahm ihn aus einer wirtschaftlichen Notlage heraus an. Wie schon im Falle seiner Kupferstiche, so entstanden auch die Münnerstädter Tafeln zu einer für Stoß dramatischen Zeit. Er war nach Brandmarkung wegen Urkundenfälschung, Konfiszierung seines Vermögens und Flucht aus Nürnberg, wo er seine Werkstatt zurückließ, in wirtschaftliche Bedrängnis geraten, die ihn zwang, sich mit der Produktion von Druckgraphik und Polychromierungsaufträgen über Wasser zu halten. Jene Stimmen in der Forschung, die von einem gleichberechtigten Nebeneinander des Malers neben dem Bildschnitzer Stoß ausgehen, blieben bisher eine Antwort auf die Frage schuldig, warum das malerische Werk, das allenfalls zwei Denkmäler umfaßt, und das graphische Werk mit 10 Blättern im Gegensatz zum umfangreichen bildnerischen schon quantitativ derart zurücksteht.

Bereits Hans Huth hat darauf hingewiesen, daß die Trennung der Retabelmacher in Maler und Bildschnitzer in einen umfassenden Prozeß der Ausdifferenzierung von Berufen eingebettet ist³⁶⁰. Eine anonym verfaßte Reformschrift von 1439, die sog. *Reformatio Sigismundi*, fängt diese Tendenz mit zünftisch-sozialer Argumentation folgendermaßen ein:

Es ist auch zu wissen ain arges in steten und auff dem land an vil enden, das ainer gewerb hat mer dann im zugehört. Ainer ist ain weinman und hat darbey saltz fail oder tuch, ainer ist ain schneider und treibt auch Kauffmanschafft (...). Es sein Hantwerch dariumb erdacht, das yderman sein teglichs prot damit genynnen sol und sol nymant dem anderen greffen in sein hantwerch; damit schicht die welt ir nottürft und mag sich yderman erwerben³⁶¹.

Zwar ist es grundsätzlich nicht mehr als 'Reformlyrik', was die *Reformatio* auch in diesem Punkte betreibt, doch wurde ein solches Begehren zumindest in der Retabelproduktion des ausgehenden 15. Jh. weitgehend Wirklichkeit. Aufgrund künstlerischer Differenzierung und im Bemühen um ein 'gerechtes Auskommen' ging die Teilung der Berufszweige vorstatten.

Von künstlerischer Warte aus war die Professionalisierung der an einem Altar beteiligten Handwerke wohl unerläßlich, um zu den Höchstleistungen der Dürerzeit zu führen³⁶². Korrespondierend dazu stand der Wunsch der Auftraggeber, angesichts ihrer horrenden finanziellen Auslagen für ihr Geld ein erlesenes Werkstück zu bekommen, erst recht, wenn es sich um ein Hochaltarretabel handelte. Eine solche Erwartungshaltung zwang auch Generalisten wie Veit Stoß dazu, in Ausübung zweier Handwerke sich ganz oder im wesentlichen auf dasjenige zu beschränken, welches sie virtuos beherrschten. Daß sich dieser Professionalisierungsprozeß im 15. Jh. tatsächlich vollzog und im ersten Viertel des 16. Jh. weitgehend abgeschlossen war, wird auf fatale Art und Weise im Zuge der Reformation sichtbar. Der Zusammenbruch der Retabelproduktion einerseits und der hohe Spezialisierungsgrad der Schnitzer andererseits, die ausschließlich *bildhoben und dergleichen gelernet haben*, beschleunigten das wirtschaftliche Aus eines wenige Jahre zuvor noch blühenden Gewerbes³⁶³.

Die fortschreitende handwerkliche Ausdifferenzierung, an deren Ende Maler und Bildschnitzer voneinander getrennte Gewerbe bildeten, stellte vielerorts die bestehende Zunftverfassung vor neue Herausforderungen. Da Maler und Bildschnitzer bei der Retabelproduktion geradezu symbiotisch aufeinander angewiesen waren, trachteten sowohl

³⁶⁰ H. HUTH, 41981, 73-77.

³⁶¹ HEINRICH KOLLER (Hg.), *Reformation Kaiser Sigismunds*. MGH Staatsschriften Bd. 4. Stuttgart 1964. Wir zitieren aus der Redaktion V, 271.

³⁶² H. ROTT III, 2, 238f. (Polychromierungsvertrag des Berner Siechenhauses mit Mattern Rastetter 1501): *Und dnyl der vilgemelt meyster Mattern des flachmalens nicht bericht ist, hat sich der obgemelt meyster Thüring [Thüring Maisenhofer] erboten und begeben, sölich flachmalen ze tund (...).*

³⁶³ Zitiert aus der Eingabe der Straßburger Maler und Bildschnitzer an den Straßburger Rat 1525, H. ROTT III, 1, 305.

einzelne Bildschnitzer als auch Maler danach, Gesellen des jeweils fremden Gewerbes in ihren Werkstätten zu unterhalten, sofern sie des anderen Handwerks nicht mehr mächtig waren, um nach wie vor kleinere Gesamtaufträge ausführen zu können. Dies führte unweigerlich zu Kompetenzstreitigkeiten, sowohl innerhalb der einzelnen Gewerbe als auch zwischen Malern und Bildschnitzern bzw. Bildschnitzern und Schreincrn.

Im Jahre 1523 erging eine Anfrage des Biberacher Rats an den Rat von Memmingen, in der man um Auskunft bat, ob ein Bildschnitzer, der das Malhandwerk nicht erlernt hätte, dennoch mit Hilfe entsprechend geschulter Gesellen Polychromierungen ausführen dürfe. Die Stadt Memmingen bestätigte in ihrem Antwortschreiben eine solche Regelung mit dem Hinweis auf die eigenen Zunftsatzen, die es sowohl Malern als auch Bildschnitzern gestatteten, fachfremdes Personal zu halten. Arbeiten, soweit *si mit dem bobel gemacht* würden, sollten dagegen den Tischmachern vorbehalten sein³⁶⁴. Weil sich die handwerkliche Bandbreite nach der jeweiligen Zunftzugehörigkeit eines Handwerks bestimmte, wurde der handwerkliche Spielraum, den man bereit war, Bildschnitzern und Malern einzuräumen, in einer Vielzahl solcher Zunftkonflikte ausgelotet.

Verhältnismäßig früh paßten sich in Straßburg die Zunftordnungen durch entsprechende Bestimmungen der im Gange befindlichen Entwicklung an, wie aus einem Verhandlungsprotokoll herauszuhören ist, in welchem der Rat 1427 über die strittige Zunftzugehörigkeit eines Bildschnitzers zu entscheiden hatte:

Der Bildschnitzer Meister Andreas von Herde beschwerte sich darüber, daß ein gewisser Hans Jouch, der das Bildschnitzerhandwerk ausübe, welches Meister Herde ihm selbst beigebracht habe, nicht der Wagnerzunft angehöre, in der die Bildschnitzer mit Schreincrn und Drechslern zusammengefaßt seien, sondern sich in die Zunft der Maler eingekauft habe, obwohl er rohe, d.h. ungefaßte Ware fertige und Werkzeuge gemäß der Wagnerzunft dazu benutze³⁶⁵. Vertreter der Malerzunft entgegneten, daß etliche ihrer Vorgänger seit eh und je Bildschnitzermeister in ihren Reihen gehabt hätten *und bettent ouch knecht gesetzt und haben, die bilde hiewent. So gehörtent bildbower und moler ze samene, danne es ein ding wer und kein bildbower one den moler nutzset gewerken kund, es wer von bilden oder von moßen*. Meister Andreas, der reiner Bildschnitzer sei und nicht malen könne, habe selbst um Aufnahme in die Malerzunft nachgesucht. Die Vertreter der Wagnerzunft konzedierten, daß es tatsächlich Meister in der Malerzunft gegeben habe, die schnitzten. Einige seien jedoch unter diesen gewesen, die heimlich Bildschnitzer beschäftigt hätten, da sie selbst nicht mehr schnitzen konnten. In derselben Weise hätten die Maler jetzt den Hans Jouch bei sich aufgenommen, der ja weder malen noch fassen könne, sondern ein reiner Bildschnitzer sei. *Hans Jouche und aller ander bildebower und bildesnytzeler, so die ruben bild hiewent, die nit molen kundent und iren gezug und geschirre bruchetent, billicher mit inen dienen soltent, danne mit den molern; danne kein antwergk dem andern in das sine griffen solte*. Die Anwälte der Malerzunft betonten noch einmal, daß Maler von alters her in ihrer Zunft Bildschnitzer beschäftigt hätten und daß keines der beiden Handwerke ohne das andere auskäme. Der Schiedsspruch, den der Rat im Anschluß der Anhörung fällte, machte sich diese Ansicht zu eigen: *Wile bildsnitzeler und die von moßen snydent und moler sich ze samene geziehent und ye einre des andern bedarf und danne der egeschriben Jöuche ouch selbs molen kann*, durfte derselbe und mit ihm andere Bildschnitzer der Malerzunft weiterhin angehören.

³⁶⁴ H. ROTT I, 116 (1523). Der Biberacher Bildschnitzer weigerte sich, der Zunft der Bildhauer beizutreten, weil ihm damit automatisch untersagt gewesen wäre, weiterhin polychromierte Bildwerke zu arbeiten. Der Biberacher Streit war also ein Zwist unter konkurrierenden Bildschnitzern.

³⁶⁵ Der Streit findet sich bei H. ROTT III, 1, 253ff. ediert. - Hans Jouch wird nicht Meister genannt, wird aber wohl einer gewesen sein und kein Lohnschnitzer, da er sich in die Zunft eingekauft hatte. Irrig die Auffassung BAXANDALLS, ²1985, 122, derzufolge es sich im Fall Jouchs um einen Konflikt zwischen Bildschnitzern und Schreincrn handelte. Diese Konflikte gab es selbstverständlich. In besagtem Fall kommt ihnen allerdings keinerlei Relevanz zu.

Interessant an dem Urteil des Straßburger Rats ist der Umstand, daß für die Zugehörigkeit zur Malerzunft die Doppeltätigkeit des Hans Jouch als Bildschnitzer und Maler, welche übrigens höchst zweifelhaft erscheint, zugrundegelegt wird. An der Tatsache, ob ein Bildschnitzer fassen und malen konnte, orientierte sich die jeweilige Zunftzugehörigkeit. Eine doppelte Zunftzugehörigkeit sowohl zu den Malern als auch den Bildschnitzern lag bei Hans Jouch jedoch nicht vor³⁶⁶. Um eine solche ging es in einem Baseler Konflikt rund hundert Jahre später:

An der Doppeltätigkeit des aus Ulm gebürtigen und in Basel ansässigen Bildschnitzers Martin Lebzelter als Bildhauer und Maler entzündete sich im Jahre 1508 ein Streit über dessen Zunftzugehörigkeit³⁶⁷. Martin Lebzelter hatte als Gesamtunternehmer im selben Jahr einen Auftrag für ein gefaßtes Retabel der Kirche von Telsberg in Höhe von 260 lb. angenommen. Er wird nach bewährtem Modell als Gesamtunternehmer einen beträchtlichen Teil dieser Summe vorab ausbezahlt bekommen haben; denn als Sicherheit verpfändete Lebzelter Haus und fahrende Habe³⁶⁸. Aufgrund dieses Kontraktes stellte sich die Frage nach Lebzelters Zunftzugehörigkeit neu. Bisher hatte Lebzelter nur ungefaßte Bildwerke gefertigt und gehörte deshalb auch der Spinnwetternzunft an, einer Sammelzunft aus mehreren Gewerken, die nach ihrem Hause zum „Spichtwätter“ [= Spinnwettern, Spinnenweb] benannt war³⁶⁹. Ein Zunftvertrag von 1463, der ähnliche Auseinandersetzungen zwischen der Malerzunft „zum Himmel“ und der Bildschnitzerzunft beilegte, regelte in Übereinstimmung, daß *ein yegklicher schnetzer, der nut anders denn von rowem holtz schniden wil, die zunft zu spychwätters hus sol haben und koufen und och mit denen dienen, an intrag und hindernuße der moler und ir zunft. Welber aber darnach vaßen, molen, vergulden oder glaswerk triben, der selb und ein yegklicher, der das tun wölt, sol der moler zunft zem hymel koufen und och mit denen dienen, an intrag ratzbern und meister zu spychwätters huse*³⁷⁰. Die jeweilige Zunftzugehörigkeit bestimmte sich - wie schon bei Hans Jouch in Straßburg fast 80 Jahre zuvor - danach, ob ein Bildschnitzer auch den Pinsel führte, d.h. das Malerhandwerk ausübte bzw. ausüben ließ. Lebzelters Kontrakt mit Telsberg sah nun die Schaffung eines polychromierten und bemalten Flügelretabels vor, wofür er folgerichtig von der Bildschnitzerzunft in die Himmelzunft hätte wechseln müssen. Gleichzeitig wäre mit dem Zunftwechsel auch die Frage verknüpft gewesen, ob der Basler Bildschnitzer zukünftig, vielleicht weil bestehende Aufträge ihn dazu verpflichteten, noch weiter ungefaßte Skulpturen hätte schnitzen dürfen. Im Falle Lebzelters wurde ein salomonisches Urteil im Sinne einer doppelten Zunftzugehörigkeit gefällt: Lebzelter wurde aufgetragen, in die Himmelzunft zu wechseln. Sofern er jedoch gewisse Verpflichtungen der Spinnwetternzunft pekuniär ablöse, sollte ihm und seinen Kindern nach Art einer ruhenden Mitgliedschaft die Spinnwetternzunft weiter offen stehen und ihm folglich auch gestattet sein, *ouch row holtz und steynbildwerk, doch von siner eignen und sust dbeiner andern frombden hand gemacht, zu verkaufen*³⁷¹. Lebzelters Zunftzugehörigkeit bestimmte sich ausschließlich danach, ob er gefaßte oder ungefaßte Bildwerke arbeitete. Im übrigen war keine Rede davon, daß er noch in der Lage war, eine Polychromierung eigenhändig

³⁶⁶ Diese unterstellt irrtümlich H. HUTH, ⁴1981, 74f., 75, der den Fall auch ansonsten mißverständlich referiert.

³⁶⁷ SOPHIE GUILLOT DE SUDUIRAUT, 1997, 157-176, unternahm das schwierige Unterfangen, Lebzelter ein Oeuvre zuzuschreiben.

³⁶⁸ H. ROTT III, 2, 97: *Da hat Martin Lebzelter, der bildhauer, bern dechant und caplanen, ouch den kilchenpflegern der kilchen zu Telsberg für die 260 lb., darum sy im ein tafel lut der verding zedel ze schniden und ze faßen verdingt haben, zu sicherheit geben und ingesetz sin hus mit aller zugebord, gelegen an spalen und zum kirsgarten genannt.*

³⁶⁹ Eine Aufstellung von Sammelzünften des Malerhandwerks enthält K. GATZ, 1937, 87-89. - Speziell zur Spinnwetternzunft s. PAUL KÖLNER, Geschichte der Spinnwetternzunft zu Basel und ihrer Handwerker. Basel 1931.

³⁷⁰ H. ROTT II, 92f., 93.

³⁷¹ H. ROTT III, 2, 98.

auszuführen. Seine ruhende Mitgliedschaft in der Bildschnitzerzunft brachte es jedoch mit sich, daß Lebzelter weiterhin eigenhändig schneiden mußte.

Letztlich orientierten sich die Zunftregelungen ganz pragmatisch an der Werkstattsituation der jeweiligen Stadt. Auch Straßburg liberalisierte seine Zunftbestimmungen dahingehend, daß es Malern wie Bildschnitzern gestattet war, sog. Lohnknechte einzustellen³⁷². Folgerichtig konnten auch Bildschnitzer der Malerzunft angehören, wie im Falle Niklas Hagenauers geschehen³⁷³. Die Ulmer Zunftordnung von 1496 geht wohl stillschweigend davon aus, daß Maler Bildhauergesellen einstellen durften³⁷⁴. In Kolmar beschäftigten Maler ebenfalls Bildhauer in ihrer Werkstatt, wie aus einem Unzuchtsprozeß hervorgeht, in den ein Lohnschnitzer wegen der minderjährigen Stieftochter seines Meister verwickelt war³⁷⁵. Die Regensburger Zunftordnung von 1473 hebt eine ältere Satzung auf, derzufolge Bildschnitzern wie Malern die Anstellung von Gesellen aus der Sparte des je anderen Gewerbes untersagt war, und änderte sie in dem bekannten Sinne. Auch in Prag bestand eine solche Regelung³⁷⁶.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß sich in Würzburg die Situation anders darstellte. Zwar enthalten die Zunftordnungen von 1470 und 1517 keine Bestimmungen dahingehend, daß Bildschnitzer keine Maler und Maler keine Bildschnitzer in ihren Werkstätten einstellen durften. Indessen scheint, daß in der Praxis eine Trennung von Fassen und Schnitzen bestand. Denn wir kennen immerhin eine Supplik von 1513, in der die Malerzunft gegenüber dem Würzburger Bischof Lorenz von Bibra ihren Unmut darüber zum Ausdruck bringt, daß vielerorts dahergelaufene Landmaler die Fassung von ungefaßt (!) in den Kirchen befindlichen Bildwerken und Kruzifixen besorgten, wodurch ihnen, den zünftig organisierten Malern, schwerer wirtschaftlicher Schaden entstehe. Der Bischof werde gebeten, der schädlichen Entwicklung Einhalt zu gebieten, damit die heimischen Maler ihre Aufträge nicht fernab der Stadt akquirieren müßten³⁷⁷. Beiläufig erfahren wir aus der Beschwerdeschrift, daß für die Würzburger Maler neben anderem eben das Fassen von holzsichtigen Bildwerken ein wichtige Einnahmequelle gewesen ist. Die offenbar de facto bestehende Trennung fand über ein Jahrhundert später ihre normative Bestätigung in der Zunftsatzung von 1652 (?), die insoweit folgende Bestimmung enthält: *Es soll auch nit weniger kein Mahler Macht haben, Bildthauerarbeit mit der Mahlerarbeit zu dingen. Ingleichen auch kein Bildthauer Malerarbeit dingen, dieselbe nach Belieben darnach hingeben, wo er will, und dan dem herrn oder jedtwedern seinen Willen lassen, wo er Lust hin hat, damit die junge Meistere auch ihr Stücklein Brodt verdienen und haben mögen*³⁷⁸. Erklärter Zweck dieses kategorischen Verbots der doppelten Verdingung, also der strikten Trennung von Schnitzen und Fassen in den Werkstätten, war es, keinen Großunternehmer aufkommen zu lassen, weil dessen Konkurrenz die jungen, aufstrebenden Meister erdrücken und es ihnen unmöglich machen

³⁷² H. ROTT III, 1, 221: *Item weller aber also, wie obstat, die stück uffrechtlich und gnugsam macht, der solle dan macht haben, knecht zu halten, als moler, bildebauer, wie dan von alter ber sit ist und allenthalben gewonheit uff unserm hantwerck.*

³⁷³ H. ROTT, III 1, 223.

³⁷⁴ H. ROTT II, 73ff.

³⁷⁵ H. ROTT, III, 1, 358 (1499).

³⁷⁶ H. HUTH, 41981, Anm 133: *Item als vormals ain maister der maler kain schnitzer geselln hat mugen gehabt, deßgleichen ain maister der schnitzer kainen maler geselln hat mugen gehabt also hat ain Rat gesetzt und geordnt das füro ain yeder maister der maler nach seiner notturft wol schnitzer geselln deßgleichen ain yeder maister der schnitzer maler gesellen mag gehabt doch auf eines rats widerruffen.*

³⁷⁷ PAULUS WEIBENBERGER, Die Künstlergilde st. Lukas in Würzburg. In: Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, 70, 1935/36, 175-242, 186f.: *Aus vil Anlauffung der geschworne Moler halben von wegen aines ganzen Handwergs haben mein Herrn fürpracht, ny das ein Handwerg merklichen und großen Beschwerde hab noch dem der Zeytt vor möge [?] sein, das ayn igliche, wu dabere komb, mit Olefarb molen dy Heyligen in den Kirchen und Heusern, Forme molen, Crucifix fassen und andere vil Bildwerck, dy dan aynem Handwerg wider seind, der Bruderschaft, auch irem Satz, doch do neben nit Maystere noch laud des Satz und irer Bruderschaft begerenn zu halten. Nachdem sy uff das fleyszig mein Herren beten, also genediglich zu sein und ein Einsehens darynnen beten, das solich fürnemen, so von denjbenen widerstanden wurde; zaigten auch dogegen an etzlichen Maystere der Moler, dy ire Arbeyt ferne und auß der Stat holen müssen, uff das sy ire Weyber und Kinder neren woliten und doch in gleychen und wolffeln Gelt sovil arbeiten als derjbenen, dy doch nit Meystere noch irer Bruderschaft Satz billte.*

³⁷⁸ Ebd., 203.

würde, sich am Markt zu behaupten. Damit knüpft die ratio der Regelung unmittelbar an die Argumentation der Reformatio Sigismundi an, wonach, des gerechten Auskommens halber, jeder Handwerkszweig sich auf seinen Bereich beschränken solle. Die Würzburger Satzung spiegelt übrigens nicht nur in dieser Hinsicht eine durchaus spätmittelalterliche Lebenswelt wider. Auch in der Festsetzung von Ausbildungszeiten, Meisterstücken, Auswahl von Gutachtern und Bestimmungen über Vergoldungen ist sie ganz den Verhältnissen des ausgehenden 15., beginnenden 16. Jahrhunderts verhaftet. Wenn Tilman Riemenschneiders Werkstatt, soviel wir wissen, ausschließlich ungefaßte Bildwerke verlassen haben - von denen hernach zahlreiche polychromiert wurden - , dann läßt sich dieser Befund nicht schon damit befriedigend erklären, daß Riemenschneider im Bewußtsein seiner schnitzerischen Meisterschaft es etwa abgelehnt hätte, sich persönlich mit Polychromierungen zu befassen, um seinen Ruf als Schnitzer nicht zu gefährden. Es bliebe dann offen, warum er die aus seiner Werkstatt stammenden Schnitzwerke, deren Polychromierung danach erfolgte, nicht schon durch einen in seiner Werkstatt tätigen Faßmaler hat polychromieren lassen, wo doch gerade, wie im Folgenden noch ausgeführt wird, das Polychromieren wirtschaftlich gesehen für einen Werkstattmeister von besonderem Interesse war. Zwar könnte er mit seiner Beschränkung auf das Schnitzerische in Einzelfällen zweifelsohne auch Auftraggeberwünschen nach einem vorerst ungefaßt belassenen Stück entgegengekommen sein, aber in erster Linie wird er damit den spezifischen Würzburger Zunftverhältnissen Rechnung getragen haben.

Derlei Beschränkungen, denen Maler und Bildschnitzer in Würzburg vermutlich unterlagen, waren bei den Tischmacher-Werkstätten die Regel. So wurde 1504 der Augsburger Schreiner Adolf Daucher d. Ä. vor die Maler- und Bildschnitzerzunft zitiert und ihm bedeutet, die Fertigung von Bildwerken in seiner Werkstatt zukünftig zu unterlassen³⁷⁹. Denn für Schreiner war das Betätigungsfeld auf jene Tätigkeiten beschränkt, zu denen Axt, Beil und Hobel verwendet wurden³⁸⁰. Bei einem Retabel blieben nur der Schreinkasten und die Flügel, vielleicht auch noch Dekorteile, übrig. Die Beschränkung schützte andererseits die Schreiner vor Konkurrenz in deren Segment. Eine entsprechende Zusicherung existierte in Memmingen. In Kempten wiederum, wo es eine Schreinerwerkstatt, die Chorgestühle hätte ausführen können, nicht gab, war es 1487 Malern wie Bildschnitzern gestattet, alle Tätigkeiten, auch die des Schreiners, innerhalb ihrer Werkstätten ausführen zu lassen³⁸¹.

Die Zunftordnung erweist sich am Ende als ein Regelwerk, das die wirtschaftliche Initiative des einzelnen Werkstattleiters so lange nicht zu bremsen suchte, wie anderen Gewerben dadurch kein Schaden erwuchs. Die diesbezüglichen Regelungen zeigten sich wenigstens elastisch genug, einem Bildschnitzer die Auslieferung holzsichtiger wie polychromierter Bildwerke zu ermöglichen, wenn dem die Gewerbestruktur der betreffenden Stadt nicht im Wege stand. Dies zeigte sich nicht zuletzt am Fall des oben erwähnten Basler Bildschnitzers Lebzelter. Besagten schon die Zunftregelungen Straßburgs von 1427 und Basels von 1463, daß Bildschnitzer selbstverständlich in erster Linie für die Schaffung ungefaßter Bildwerke zuständig waren, so zeigt sich im Falle

³⁷⁹ M. BAXANDALL, ²1985, 122. - R. VISCHER, 1886, 504. - Freilich waren die Zunftordnungen in dieser Frage ähnlich uneinheitlich wie in der Frage, ob Bildschnitzer das Malerhandwerk ausüben dürfen. In Nördlingen war es Kistnern 1497 noch gestattet, Bildwerke auszuführen, H. ROTT II, 196. - Umgekehrt durften freilich auch Bildschnitzer nicht ohne weiteres schreineren, H. ROTT I, 185 (1515: Michael Zeynsler in Biberach). - In Gmünd wurde 1526 zugunsten des Bildhauers Adolf Daucher d. J., Sohn des obig erwähnten Augsburger Schreiners, entschieden, er könne auch schreineren, sofern er der Bildhauerzunft angehöre, H. ROTT II, 205.

³⁸⁰ Die Liste der gebräuchlichen Tischlerwerkzeuge findet sich bei H. ROTT I, 84 (1490).

³⁸¹ Zu Memmingen s. H. ROTT II, 108ff. (1516) u. 115ff. (1517 u. 1523). - Zu Kempten s. H. ROTT II, 144 (1487). In Kempten war die leistungsfähige Werkstatt des Generalunternehmers Jakob Schick ansässig, s. H. ROTT II, 139f. u. H. P. HILGER, ³1987, 117f., Nr. 96: Flügelaltar aus Stötten am Auerberg, dat. u. bez. 1515.

Lebzelters, daß sie zwischen ungefaßt und gefaßt gearbeiteten Werken hin und her wechseln konnten, ohne daß aus ihrer Sicht zwei unvereinbare ästhetische Prinzipien miteinander kollidierten. Für die Kumulierung der unterschiedlichen Tätigkeiten in einer Werkstatt sprachen gewichtige wirtschaftliche Gründe. Es ist offensichtlich, daß der größte Umsatz und – damit korrespondierend – der höchste Gewinn zu erzielen war, wenn das Schnitzen und Polychromieren an einer Stelle erfolgte, weil ein Retabelauftrag in diesem Fall bei gleichbleibenden Gemeinkosten eine bessere oder längere Auslastung der Werkstatt gewährleistete. Daher verwundert es wenig, wenn Lebzelter ein so großes Interesse daran hatte, auch Polychromierungen auszuführen. Und es ist im Hinblick auf die Zeit der Auftragskunst, zumal wegen der Tilman-Riemenschneider-Debatte, durchaus der Erwähnung wert, daß die Entscheidung, ob ein Bildwerk gefaßt oder ungefaßt gearbeitet wurde, ersichtlich beim Auftraggeber lag. Je nach Auftrag produzierte Lebzelter polychromierte oder unpolychromierte Skulpturen und erschloß sich auf diese Weise sowohl Gesamt- als auch Individualaufträge. Jenes Bild von einem Gesamt- bzw. Generalunternehmer, der seinen Kunden ihre Verträge diktierte, und einem Individualunternehmer, dem seinerseits ruinöse Bestimmungen von Kunden in seine Verträge diktiert wurden, dieses klar konturierte Bild von einem allmächtigen Gesamt- bzw. Generalunternehmer auf der einen Seite und einem ohnmächtigen Individualunternehmer auf der anderen verwischt sich angesichts von Lebzelters Situation. Gesamt- bzw. Generalunternehmer konnten jederzeit aus freien Stücken auch als Individualunternehmer in Erscheinung treten. Der schon erwähnte Memminger Generalunternehmer Ivo Strigel bewerkstelligte auf diesem Wege beispielsweise 1514 die Polychromierung des fertiggeschnitzten Hochaltars in der Frauenkirche seiner Heimatstadt. In der Individualbeauftragung nicht mehr als ein skrupelloses Geschäftsgebaren der Auftraggeber zu sehen, entbehrt einer hinreichenden Grundlage³⁸². Dafür waren die Zusammenhänge, die sowohl auf seiten der Besteller als auch auf seiten der Kunsthandwerker in Richtung Individualbeauftragung wirkten, allzu vielschichtig.

Die gemeinsame Abwicklung des Schreiner- und Schnitzauftrags durch einen Bildschnitzer

Obwohl es sich bei der Abwicklung des Schreiner- und Bildschnitzerauftrags um zwei verschiedene Vorgänge mit je eigenen Werkverträgen handeln konnte, liegt es doch nahe, die beiden gebündelt zu betrachten, weil die Beauftragung eines Schreiners die des Bildschnitzers meist unmittelbar nach sich zog, beide Beauftragungen folglich häufig innerhalb des gleichen Fertigungsprozesses standen, der die in Holz auszuführenden Arbeiten insgesamt umfaßte. Die gesonderte Verpflichtung eines Schreiners zur Herstellung der Architekturteile des Retabels war nicht zwangsläufig. Vor allem bei kleineren, weniger aufwendigen Altarwerken dürfte der Bildschnitzer die Herstellung von Altarkasten, Predella, Gesprenge und Flügeln selbst besorgt haben. Doch das Erscheinungsbild von Hochaltarretabeln mit ihren ausladenden Schreinen, turmartigen Gesprenge und kunstvollem Maß-, Schleier- und Blattwerk verdeutlicht, daß bei ihnen die Meßlatte sowohl im Konstruktiven als auch im Dekorativen höher lag, was wiederum die Beauftragung eines Spezialisten, eines Schreiners, opportun werden ließ.

³⁸² M. BAXANDALL, 21985, 114. - Zu Ivo Strigel s. H. ROTT I, 97ff.

Als 1485 Ulrich Fugger den Ulmer Bildschnitzer Michel Erhart beauftragte, ein Schnitzretabel zu Ehren des Hl. Dionysius zu schneiden, ging er hinsichtlich dessen, was er vom Bildschnitzer erwartete, kein allzu hohes Risiko ein. Seine Wahl fiel auf den führenden Bildschnitzer des schwäbischen Kunstzentrums Ulm, der zuvor bereits viele Proben seiner Kunst abgegeben hatte³⁸³. Es steht zu vermuten, daß Fugger und Erhart eigens zum Vertragsschluß zusammentrafen, d.h. letzterer seinen Kunden aufsuchte³⁸⁴. Immer vorausgesetzt, die Entfernung war zumutbar, ist eine solche Praxis zumal bei lukrativen Aufträgen vielfach bezeugt. Sie war aus Sicht des Künstlers schon deshalb geboten, um sich vor Ort ein Bild von den spezifischen Raumverhältnissen des künftigen Standorts für das Retabel zu machen sowie mit dem Auftraggeber die Modalitäten im einzelnen auszuhandeln³⁸⁵. So wurde 1491 anlässlich der Andingung eines Wormser Bildschnitzers namens Hans für ein neues Schnitzretabel in der Aschaffenburg Stifftskirche 1 Schilling 2 d. *vor cordeln longitudinem et latitudinem chori mensurando* ausgegeben. Das Aufsetzen des Vertragstexts folgte auf dem Fuße³⁸⁶. Beim Vertragsschluß konnten Zeugen zugegen sein, und es entsprach den Gepflogenheiten, einen erfolgreichen Geschäftsabschluß mit dem sog. *Weinkauf* zu besiegeln und zu begießen³⁸⁷.

Bei dem von Erhart zu erstellenden Dionysiusaufsatz handelte es sich um ein in seinen Abmessungen eher bescheideneres Retabel, welches in einer Seitenkapelle in SS. Ulrich-und-Afra aufgestellt werden sollte. Deshalb dürfte sich aus erwähnten Gründen die zusätzliche Beauftragung eines Tischlers mit der Fertigung des Schreins samt der übrigen architektonischen Teile erübrigt haben. Die Architekturteile arbeitete Michel Erhart gleich mit.

Auf den ersten Blick ließe sich gegen das gewählte Beispiel des Dionysiusaltars von Ulrich Fugger einwenden, daß es im Grunde drei methodische Mängel aufweist: Erstens handelt sich um einen Seitenaltar und nicht, wie bei der überwiegenden Anzahl ungefaßt überlieferter Altarwerke, um ein Hochaltarretabel. Zum zweiten ist es deswegen auch nicht in der hier vorrangig interessierenden Konstellation dreiphasig im Wege einer sukzessiven Fertigung durch Schreiner, Bildschnitzer und Maler entstanden. Und zu allem Überfluß hat es sich drittens noch nicht einmal erhalten.

In anderer Hinsicht jedoch bietet es einen unschätzbaren Vorteil. Denn zum Dionysiusaltar liegen, was singulär sein dürfte, gleich vier Kontrakte vor, von denen je zwei die Beauftragung Michel Erharts bzw. die des Augsburger Malers Gumpold Giltlinger betreffen. Man hat es also mit einem nahezu vollständigen Vertragskonvolut zu tun, das in seltener Weise dazu angetan ist, Einblick in die Entstehungsabläufe eines Retabels zu gewähren, das im Wege mehrmaliger Individualbeauftragungen - hier im zweistufigen Herstellungsverfahren - entstand.

³⁸³ Zu Michel Erhart immer noch einschlägig ALFRED SCHÄDLER, Oberschwäbische Bildhauerkunst der Zeit Hans Holbeins des Älteren. In: Hans Holbein und die Kunst der Spätgotik. Ausstellungskatalog Augsburg 1965. - A. BROSCHEK, Michel Erhart. Berlin 1973.

³⁸⁴ Für die Dauer seines Aufenthalts erhielt der Künstler freies Logis, so im Falle Tilman Riemenschneiders 1494 wegen des Hochaltarretabels in Windsheim: G 38 f 157^r: *Item 6 lb 12 d verzertt der pildschnitzer Rimenschneider von Wirtzburck von der taffel wegen in dem choer bey dem neuen wirt Vocken eadem* (2^a post mathē = 22. Sept.), vgl. J. BIER II, 162, Nr. 32.

³⁸⁵ So war Tilman Riemenschneider bei den Abschlüssen zu den Hochaltarwerken zu Windsheim (1494) oder Rothenburg o.T. (1501) jeweils vor Ort, um dafür Sorge zu tragen, daß ein Retabel entsteht, das *dem kor und dem altar zimlich sye*, H. HUTH 41981, 116 (1478, Vertrag zu Lenzkirch). - J. BIER II, 162, Nr. 32 u. 170, Nr. 60. S. hierzu oben Anm. 152.

³⁸⁶ G. TIEMANN, 1930, 22 Anm. 84: *Item II schilling IIIII d Steppfano ad scribendum duas copias contractus condicionis tabule et conventionis continentes*.

³⁸⁷ Eine Nachricht über einen Weinkauf hat sich für den Fugger/ Erhart-Kontrakt nicht erhalten, doch hört man im Zusammenhang mit Retabelaufträgen allenthalben davon. Als beliebiges Beispiel sei eine Nachricht über ein Memminger Hochaltarwerk herausgegriffen, H. ROTT II, 108 (1500/06): *Item 3ß ze winkauf, do man mit maister Hansen, bildhower, von der taffel wegen uff ist komen*. - S. ferner die Andingung des Nürnberger Schreiners in Windsheim 1493 sowie die des Malers Hans Hertenstein 1520 ebendort, J. BIER II, 162, Nr. 27a) u. 164, Nr. 41a).

Die juristisch verbindliche Vertragsform für die Retabelproduktion der Zeit, ganz gleich, um welche Spielart der Beauftragung es sich dabei handelte und welchen Handwerker sie verpflichtete - sei er nun Schreiner, Bildschnitzer oder Maler -, war die des Werkvertrags³⁸⁸. Auch die Verträge zum Dionysiusaltar machen davon keine Ausnahme. Anders als bei einem Dienstvertrag, bei welchem ein kontinuierliches Arbeitspensum geschuldet wurde, stand bei dem sog. *geding* ausschließlich der vertraglich verabredete Erfolg in Form der Sachleistung im Vordergrund³⁸⁹. Erst der in dieser Zeit aufkommende Hofkünstler war auf der Basis eines Dienstvertrages ausschließlich oder doch überwiegend für einen festen Auftraggeber tätig³⁹⁰. Das heißt jedoch nicht, daß sich die Vertragsart danach richtete, ob ein Künstler innerhalb des städtischen Zunftverbandes tätig war oder außerhalb an einem Hofe. Warum eigentlich im Unterschied zu manch anderen Ausstattungsteilen wie z. B. Chorgestühlen (Memmingen), getäfelten oder auch gemalten Innenausstattungen (Überlingen; Speyer), über die mitunter Dienstverträge abgeschlossen wurden, bezüglich der Retabelproduktion ausschließlich Werkverträge vorherrschen, läßt sich schwer sagen³⁹¹. Denkbar wäre, daß für Retabel kurzfristige Vertragsverhältnisse genügten, weshalb eine längere Anbindung des ausführenden Künstlers überflüssig war. Zur Erstellung von Innenausstattungen war dagegen eine längerfristige Verpflichtung mit ständiger Anwesenheit des Werkmeisters vor Ort unverzichtbar.

Doch dürfte die jeweils vorteilhaftere Vertragsform mit Blick auf die anstehende Aufgabe ausgewählt worden sein. So beispielsweise 1504 im Speyerer Domkapitel, wo die Polychromierung einer 1503 fertiggestellten Schwalbennestorgel anstand. Gehäuse und Empore stammen vermutlich vom Speyerer Schreiner Hans Ernst, demselben, der 1504 dem Speyerer Propst die Bemalung der Orgel *nach dem tagwerk* [= im Dienstverhältnis] zurät, anstatt dieselbe *zu verdingen*, da der Propst über *allen zugehor* [= Zubehör/ Materialien] zur Vollendung verfüge³⁹².

Bei Dienstverträgen hatte der Auftraggeber anders als bei Werkverträgen eine viel weitgehendere Mitsprache bei der Arbeitsplanung und Werkstattorganisation des

³⁸⁸ Es ist dem Verfasser nur ein Fall bekannt, wo ein Retabel auf der Basis eines Dienstvertrages gefertigt wurde: Im Jahre 1488 wurde der Bildschnitzer Hans von Olmütz beauftragt, für ein kurz zuvor aufgerichtetes Retabelgehäuse in der Görlitzer Oberkirche Figuren zu schneiden, *also da man im ye die woche einen r. goldin zu lohne gegeben hat*, H. LUTSCH, *Kunstdenkmäler Schlesiens, Oberlausitz*. III, Breslau 1903. ND Mannheim 1979, 661ff., 662. - H. HUTH unterscheidet innerhalb der Gruppe der Werkverträge noch zwischen Real- und Formalverträgen, ders. 41981, 24f. Diese Differenzierung ist auf dem Gebiete der Retabelproduktion gegenstandslos. Beim Formalvertrag handelt es sich nach Huth um die beurkundete, gegebenenfalls vor Zeugen vollzogene Form des Werkvertrags. Alle in dieser Untersuchung herangezogenen Vertragsdokumente waren Verträge in dieser Art. Beim Realvertrag handelt es sich um einen Konsensualvertrag, bei dem ein dingliches Element, beispielsweise die Auszahlung eines Darlehens, hinzutritt. Der Begriff entstammt dem römischen Recht und war dort sinnvoll. Im geltenden Recht hat er keine innere Berechtigung mehr und ist ersatzlos entbehrlich, PALANDT, ⁵⁹2000, Einf. § 305 Rn.9. Er wurde früher bevorzugt für Darlehensgeschäfte verwandt. Huth bezieht den Begriff auf solche Werkverträge, in denen von einer Vorauszahlung oder dem Überlassen von Werkstoffen, beispielsweise Holz, an einen Künstler die Rede ist, in der Annahme, eine solche Vorleistung stelle eine Art Darlehen dar und konstituiere den Vertrag. Beides ist irrig. Die vom Besteller geleistete Anzahlung ist ein Vorschuß für einen Ankauf im Rahmen des Werkvertrags und kein Darlehen im Rahmen eines Kreditgeschäfts.

³⁸⁹ *Geding* von *dingen* = zu Dienstleistungen gegen Entgelt verpflichten.

³⁹⁰ Ein interessanter Dienstvertrag aus dem Jahre 1541 mit Erhard Graf, *hofmaler zu Haidlberg*, findet sich bei H. ROTT III, 1, 50.

³⁹¹ Memmingen (1501), H. ROTT II, 106f., 107: *Item die gedachten baid maister und ire knecht sollen im summer von sanct Peterstag in der vasten bis sanct Gallen ze sold haben, nämlich ain maister des tags sechsbalben schilling baller und ain knecht vier schilling baller*. Die im weiteren folgenden Bestimmungen regeln detailliert Arbeitszeit und Entlohnung winters wie sommers. - Zum Kontrakt über den Überlinger Ratssaal (1490) s. G. POENSGEN, 1947, 69-70. Vgl. hierzu Anm. 993. - Zur Ausmalung eines Innenraums s. H. ROTT I, 256 (St. Gallen ca. 1480): *Item die sumberlöben [Sommerlaube] zu Wyl im schloß ze malen und all varwen und zug, costet by 1000 gulden, und dem maler lon, und alles das, so darüber gangen ist*.

³⁹² H. ROTT III, 1, 28 (1503); 29 (1504): *Meister Hans, schryner, anbracht, myn hern vast nutz were, die orgel und gerust [Empore] hie nieden zu malen und azgestrichen. Zum andern wer vast nutzlich, dnyl myn hern allen zugehor hetten zu dem malen, daßelbig dem maler uberhaupt zu verdingen oder nach dem tagwerk*. - Auch heute noch liefert der Werkunternehmer im Gegensatz zum Dienstleistenden alles Material und Werkzeug. - Eine Ausnahme von dieser Regel stellt der Vertrag zwischen dem Abt von St. Godehard in Hildesheim und Meister Wolter 1504 dar. Das benötigte Holz wurde gestellt, s. H. HUTH, 41981, 124.

Bildschnitzers. Und was noch einschneidender war: Er konnte die Einhaltung der rigiden Vertragsbestimmungen an Ort und Stelle überwachen! Bei einem Dienstvertrag war folglich der Auftraggeber meist in der Vorhand, wie sich aus einer Bestallungsurkunde von 1490 dartun läßt, in der Bürgermeister und Rat der Stadt Überlingen den Ravensburger Bildschnitzer Jakob Ruß mit der Austafelung ihrer Ratsstube verpflichten³⁹³. Darin wird Ruß aufgefordert, das Getäfel eigenhändig zu fertigen. Eventuelle Mithilfe durch einen Gesellen mußte er sich vorher genehmigen lassen. Die Arbeitszeiten sollten sommers von 4 bis 19 Uhr und winters von 5 bis 19 Uhr erstrecken. Die Arbeitspausen waren zu den für Werkleute an Bauhütten üblichen Zeiten vereinbart worden. Als Entlohnung erhielt Ruß 15 Kreuzer täglich, jeder weitere Gehilfe 10. Kost und Logis waren frei. Bauholz stellte der Arbeitgeber, dem seinerseits Ruß das Abfallholz überlassen mußte. Für die gesamte Dauer seines Aufenthalts in Überlingen war Ruß von allen städtischen Abgaben und Diensten befreit. Dieses Privileg wurde indessen durch das an Knebelung grenzende Recht des Dienstherrn kompensiert, den Dienstvertrag jederzeit zu kündigen, sollte sich der Arbeitsverlauf nicht zu seiner Zufriedenheit gestalten, wobei als Gerichtsstand ausschließlich das Stadtgericht von Überlingen bestimmt war³⁹⁴. Indes, dazu kam es nie. Jakob Ruß beendete seine Arbeit 1494³⁹⁵.

Solche oder vergleichbare Verhältnisse wird die Augsburger Zunft vor Augen gehabt haben, als sie jedem Mitglied, ob nun Maler oder Bildhauer, verbot, *tagwerk (...) weder durch sich selbs noch seine gesellen, zu kein weys noch weg, anzunehmen*³⁹⁶. Die Zunftaufsicht nahm ihre Schutzpflicht wohl auch aus der Befürchtung heraus wahr, daß Dienstverträge unlauteren Wettbewerb darstellten, weil die erheblichen Vergütungszuwächse, die ein gleitendes Bezahlungsverfahren bei Werkverträgen regelmäßig gewährte, bei einer bloßen Arbeitszeitentlohnung entfielen, welche die geleistete Qualität eines Werkes unter Umständen zu wenig berücksichtigte. Damit ein ruinöser Wettbewerb, der letzten Endes zu Lasten aller Zunftmitglieder gegangen wäre, gar nicht erst Platz greifen konnte, wurden Zuwiderhandlungen rigoros geahndet. Dies führte dazu, daß selbst dort, wo einzelne Werkmeister, so im Falle Tilman Riemenschneiders für das mittelfränkische Windsheim, nach zufriedenstellender Durchführung eines Erstauftrags eine Reihe von Folgeaufträgen erhielten, über die anstehenden Arbeiten stets neue Werkverträge zu neuen Konditionen abgeschlossen wurden, da trotz der Kette von Folgeaufträgen keine kontinuierliche Anbindung existierte³⁹⁷.

³⁹³ Den Dienstvertrag publizierte erstmals LUDWIG VOLKMANN, *Der Überlinger Rathaussaal des Jacob Ruß und die Darstellung der Deutschen Reichsstände*. Berlin 1934 (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1934), 25. – Bezüglich des ungefaßten Figurenprogramms s. unten 210ff.

³⁹⁴ L. VOLKMANN, 1934, 25: *Wäre auch Ursache, daß ich mich in irgend einer Weise so beweisen sollte, daß ich meinen Herren für solche Arbeit nicht mehr füglich erschiene, so mögen meine Herren mir Urlaub geben und mir meinen erarbeiteten Wochenlohn gütlich auszahlen. Und wie ich also von meinen Herren kommen werde, so soll und will ich keineswegs das angerührte Werk meinen Herren verlegen noch jemand daran verhindern, sondern, daß meine Herren damit gegenüber andern Werkmeistern freien Weg haben. Item ob ich in irgendeiner Weise mit meinen Herren uneinig würde oder an sie, oder an ihre Bürger eine Forderung hätte, soll und will ich meine Herren und ihre Stadtgemeinde nach ihren löblichen Freiheiten, und ihre Bürger vor ihrem Stadtgericht Recht finden lassen und sie nicht mit fremden Gerichten bekümmern noch anlangen keineswegs.*

³⁹⁵ Das Datum befindet sich auf der Banderole des Grafen von Schwarzburg unweit der Tür. Es stimmt mit einer Notiz des Überlinger Chronisten Jakob Reutlinger von ca. 1600 überein: *Item anno 1494 wardt die zierlich und schön ratsstub usgemacht. dise jarzal juendt man in des herzogen von Saphox zedtl vnd dann auch in dem zedtl bey Augspurg nappen* [Die Zahlen sind nicht mehr zu lesen], G. POENSGEN, 1946, 17.

³⁹⁶ R. VISCHER, 1886, 494 (Augsburg 1506). - *Ist durch ain ganntz handtwerck angesehen und ernstlich zubalten erkannt worden, Das nunfjürobin debain Maister, weder von Malern, glasern, bildhawern noch goldschagern, kein tagwerck nit arbaiten sol, weder durch sich selbs noch seine gesellen, zu kain weys noch weg, Welber das uberfuere, als offt das beschech, der sol von ainem guldin Reinisch ainem handtwerck zu pen zugeben verfallen sein, die on alle genad unabläßlich zubezalen, und dartzu nach gestalt der sach darumb gestrafft werden. Ob aber ainem oder mer Irer armut halben so groß daran gelegen wäre, das er sich on ds tagwerck nit behelffen möchte, das mag er an ain handtwerck langen lassen. Sicht denne das ain Erber handtwerck gut an, So mag man Ime das nach gestalt der sach vergönnen oder nit.*

³⁹⁷ In Windsheim erhielt Riemenschneider 1490 den Hochaltarauftrag, 1501 den für eine Triumphkreuzgruppe und 1512 den Auftrag für das Zwölfbotenretabel. Eine ähnliche Konstellation begegnet im brabantischen Zoutleeuw, wo man zwischen 1479 bis 1491 alle Retabelaufträge für die dortige St. Leonhardskirche an den Antwerpener Bildschnitzer

Allen Werkverträgen, ganz gleich, ob sie eine Gesamt-, General- oder Individualbeauftragung an einen Schreiner, Bildschnitzer oder Maler beurkundeten, lag ein weitgehend einheitliches juristisches Gerüst zugrunde. Obwohl der erste von vier Kontrakten für das Dionysiusretabel im Vergleich zu anderen Werkverträgen auffallend knapp gehalten ist, enthält er doch alle wesentlichen Bestimmungen, die in solchen Dokumenten üblicherweise zu finden sind. Der Fugger/ Erhart-Kontrakt kann deshalb als eine Art Muster herangezogen werden, anhand dessen die einzelnen Rechtsinstitute stellvertretend für andere Beauftragungsformen vorgestellt werden³⁹⁸:

Im ersten Vertrag für den Dionysiusaltar vom 7. Juli 1485 verpflichtete Ulrich Fugger den Ulmer Bildschnitzer Michel Erhart, ein holzsichtiges Retabel zu fertigen. Grundlage des Vertrags war eine heute verlorene Visierung, die dem Vertrag beigelegt war und das zu erstellende Altarwerk in verbindlicher Weise in seiner endgültigen Erscheinung projektierte. Michel Erhart hatte sich verpflichtet, es nach seiner Fertigstellung von Ulm nach Augsburg auf eigene Kosten und Gefahr zu transportieren und dort auf dem Dionysiusaltar der SS. Ulrich- und Afra-Kirche aufzurichten. Als Liefertermin war Ostern 1486 [= 26. März] vereinbart worden, so daß die Fertigungsfrist nur etwa acht Monate betragen sollte. Hinsichtlich der Bezahlung des Altarwerks war ein gleitendes Zahlungsverfahren vorgesehen. Zu diesem Zweck hatten sich beide Seiten auf eine Gutachterkommission verständigt, der Hektor Müllich, der Kirchenpfleger von SS. Ulrich- und Afra, und Jörg Seld, ein Augsburger Goldschmied, angehören sollten. Ihre Aufgabe bestand darin, das auf dem Dionysiusaltar im Benediktiner Reichsstift aufgestellte Altarwerk in Augenschein zu nehmen und in Ansehung seiner Qualität den endgültigen Preis festzusetzen, der sich zwischen zuvor vereinbarten 40 fl. und 60 fl. bewegen sollte. Beide Parteien verpflichteten sich, das Urteil der genannten Sachverständigen zu akzeptieren. Sodann händigte Fugger noch bei Vertragsschluß Erhart einen Vorschuß in Höhe von 10 fl. aus, der, wie wir aus parallelen Fällen wissen, als Anzahlung zur Deckung von Materialkosten gedacht gewesen sein dürfte und den Schnitzer in die Lage setzte, mit der Arbeit unverzüglich zu beginnen³⁹⁹. Der Vertragstext wurde regelmäßig, so auch hier,

Jan Mertens vergab, C. ENGELEN, 1993, 11. - Für das geldersche Kempen fertigte Adrian van Overbeck, ebenfalls ein Antwerpener Bildschnitzer, 1513 und 1529 ein Retabel, H. HUTH, 1981, 127-132 u. 138f.

³⁹⁸ Den Wortlaut publizierten sowohl MAX JANSEN, Studien zur Fugger-Geschichte. Heft I: Die Anfänge der Fugger (bis 1494), Leipzig 1907, Nr. 37, 185f. als auch N. LIEB, 1952, 334, nach dem wir im folgenden zitieren:

Ze wissen, das der ersam und wise Ulrich Fugger burger zu Augspurg an den erbern maister Michel Erhart bildhaner von Ulm ain roche geschnittne taffel von boltzwerk zemachen gedingt nach inbalt ainer visierung ime darumb geantwurt uff sant Dionisius altar in sant Ulrich zu Augspurg ze machen und ber in die statt onn des benanten Fugkers cost und schaden ze antwurten uff ostern nechs kunftig nach gebung dieser geschrift, und so ers also geantwurt hatt, solle dann Hector Müllich und Jorg Söld goldschmid burger zu Augspurg gewalt haben zwischen viertzig und sechtzig guldin rh. zesprechen, das dem genanten maister Michel für sollich taffel werden solle, darin in debaintail ganz nichts reden soll. Darauf und vorein er also zeben guldin von dem vorgenannten Fugker ingenommen und empfangen hat. Des zu ainer gedächtnuss so sind diser sachen zwen gleich lautend zedtel ainer als der annder gemacht geschriben us ainander geschnitten, jedweder tail ain genommen. Geben uff donrstag nach sant Ulrich des heiligen bischofs tage von der gepurt Christi 1485.

³⁹⁹ H. RUPPRICH, I, 64f., Nr. 12: In seinem ersten Schreiben an Heller vom 28. August 1507 teilt Dürer mit, daß er von dem Geld, welches Heller ihm zu diesem Zweck habe zukommen lassen, den Schreiner für die Anfertigung der Holztafel entlohnt habe. - Jörg Syrlin d. Ä. erhielt 1474 für die Herstellung des Ulmer Hochaltarretabel-Schreins die beachtliche Summe von 40 fl. als Vorschuß. G. WEILANDT, 1996, 438f., 444, spricht in diesem Zusammenhang unzutreffend von der Gewährung eines Darlehens, weil der Vorschuß, so seine Begründung, zu einem Zeitpunkt gezahlt wurde, da zwischen den verantwortlichen Kirchpflegern und Syrlin noch kein Vertragsdokument ausgefertigt worden war. Selbstverständlich galt auch im damaligen Rechtsverkehr das Prinzip der Formfreiheit, so daß schon die mündliche Absprache Rechtswirksamkeit besaß. Eine mündliche Vereinbarung darüber, daß Syrlin das Schreingehäuse fertigen sollte, dürfen wir voraussetzen, ansonsten wäre ihm die hohe Summe von 40 fl. nicht ausbezahlt worden. Hinsichtlich des Preises konnte dagegen zu diesem Zeitpunkt noch kein Einvernehmen erzielt werden. Auch der später ausgefertigte Werkvertrag läßt diesen Punkt offen und legt die abschließende Preisfeststellung hilfsweise in die Hände von Gutachtern. Ungeachtet dessen bezeichnet der Darlehensbegriff eine Kapitalüberlassung im Rahmen eines Kreditgeschäfts. Der Darlehensnehmer muß das Darlehen zu einem vereinbarten Termin verzinst oder unverzinst zurückerstatten. Was bei der Vorschußzahlung vorliegt, ist indes die Kapitalüberlassung im Rahmen eines Kaufgeschäfts, bei dem der Auftragnehmer (Syrlin) nicht den Vorschuß schuldet, sondern das gesamte Werk, die gesamte Retabelarchitektur in unserem Fall. Deren Wert lag mit 400 lb. bzw. 400 fl. weit über dem geleisten Vorschuß von 40 fl.! Vgl. dazu auch Fn. xy.

in zweifacher Ausfertigung untereinander geschrieben. Durch einen gewellten oder gezackten Kerbschnitt voneinander getrennt, wurde jeder Partei jeweils eine der beiden Fassungen ausgehändigt⁴⁰⁰. Als Beglaubigungsmittel fungierte neben den Unterschriften der Vertragspartner vor allem der charakteristische, gewellte oder in anderer Weise hervorstechende Kerbschnitt, dem diese Beurkundungsform (Kerbzettel) ihren Namen verdankt. Im Konfliktfall konnte die Echtheit der eigenen Urkunde durch Anpassen des Gegenstücks bewiesen werden⁴⁰¹.

Die Konditionen, zu denen das Geschäft abgeschlossen wurde, sind das Ergebnis von Verhandlungen, die man am ehesten mit einem Kräfteparallelogramm vergleichen könnte. Einerseits war die Nachfrage bestimmend, die vor allem davon abhing, wie arriviert und infolgedessen gesucht der Künstler war, mit dem es der Auftraggeber zu tun hatte, während andererseits die Vorstellungen letzterer, und hier besonders ihre Kompetenz hinsichtlich des ikonographischen Programms und des abverlangten künstlerischen Niveaus, zur Geltung kamen. Der Abt von St. Gallen wird sicherlich ein kritischerer Auftraggeber gewesen sein als der Vorsteher einer kleinen Pfarrgemeinde. Und eine vielbeschäftigte oder gar berühmte Meisterpersönlichkeit von der Statur eines Dürer - der sich seines Genies wohlbewußt war - konnte sich mit Sicherheit größere künstlerische Freiräume und einen höheren Werklohn ausbedingen, als das jungen und noch unerfahrenen Werkmeistern möglich war, die unter Umständen dankbar jeden Auftrag zu nahezu jedweden Konditionen zu akzeptieren hatten. Ob ein Knebelvertrag oder ein ausgewogener Vertrag bei den Verhandlungen herauskam, d.h. welcher Preis für welche Qualität des Retabels als Ergebnis resultierte, hing maßgebend von derlei Gegebenheiten ab⁴⁰².

Unstrittig ist, daß das ikonographische Programm weitgehend vom Auftraggeber festgelegt wurde⁴⁰³. Dabei waren mitunter divergierende Vorstellungen unter einem Dach zu vereinigen, so wenn sich beispielsweise die Auftraggeberseite aus mehreren Parteien zusammensetzte. Dies war beim Münnerstädter Magdalenenaltar der Fall. Die Verhandlungskommission, die mit Tilman Riemenschneider am 16. Juni 1490 den Vertrag über ein neues Hochaltarretabel abschloß, setzte sich neben Bürgermeister, Mitgliedern des Rats und dem Stadtbaumeister aus folgenden namentlich genannten Vertretern zusammen: zum einen aus dem Bevollmächtigten des Deutschen Ordens, dem Komtur Hans Molitor von Ebern als dem nominellen Inhaber des Patronatsrechts, zum zweiten aus dem Bevollmächtigten der Stadt, dem Münnerstädter Pfarrer Johann König von Arnstein, und drittens aus zwei Burgmannen, den Beauftragten der Grafen von Henneberg, die das ihnen

⁴⁰⁰ Im Falle des Fugger/Giltlinger-Kontrakts haben sich gar beide Ausfertigungen erhalten!, s. unten xy.

⁴⁰¹ Der Kerbzettel, auch *Chirograph*, *carta partita*, *Spaltzettel* oder *Zerter* genannt, war im Geschäftsleben eine alltägliche Beurkundungsform. - Das Beglaubigungsverfahren kommt in einem Vertrag des Kölner Malers Barthel Bruyn mit der Essener Äbtissin Margarethe von Bichlingen zur Sprache: *Des in ein bewis der wairheit syn diser zedell zwoeyen gelich van wort zu wort ludende durch dat A B C durchschneden, der itlich partbie eynen empfangen, in den jaren, do man schreiff fünfzeben bundert und xxij, am donerstage nae divisionis apostolorum* (17. Juli 1522). Abgedruckt in: Repertorium für Kunstwissenschaft 15, 1892, 246-247. Der Vertrag hat sich in zweifacher, offenbar völlig gleichlautender Ausfertigung erhalten!

⁴⁰² Den interessantesten Fall eines Knebelvertrags liefert das Beispiel eines Polychromierungskontrakts zu einem Altarretabel in Seelisberg (Kt. Uri/ Schweiz). Der ausführende Maler, Hans Sibenhertz aus Zug, sollte die *tafil von gold, silber und von allen farben als gut* wie die in der SS. Nikolaus- und Theodulkapelle zu Lauerz machen. Die Entlohnung sollte 30 fl. betragen, doch hatte sich Sibenhertz bereit erklärt, *söllich wärb XII oder XIII guldin besser* zu machen, *dan sin lon syg!* Das fertige Werk sollte durch Sachverständige und *kilchgenossen* in der Zuger Werkstatt von Sibenhertz begutachtet werden. Wenn es *dem minsten als dem meysten nit gefiel*, sollte sich Sibenhertz mit seinem Vorschub in Höhe von 20 fl. begnügen und auf die restlichen 10 fl. verzichten. Der Kontrakt wurde am 6. Februar 1517 aufgesetzt. Das Retabel sollte am 24. Juni fertig polychromiert wieder auf seinem Platz stehen. Die Lieferfrist betrug demnach nur rund viereinhalb Monate. Und, als ob diese Bestimmungen nicht an sich drückend genug wären, sollte Sibenhertz für die Transportkosten von Seelisberg am Urner See nach Zug am Zuger See und zurück selbst aufkommen, wozu das Retabel insgesamt gleich viermal auf ein Schiff verladen werden mußte, H. ROTT III, 2, 223.

⁴⁰³ H. ROTT I, 41: Der Konstanzer Maler Christoph Bocksdorfer wurde vom St. Galler Abt im Polychromierungsvertrag von 1522 angewiesen, die Predellenflügel, mit denen sich die Predella verschließen ließ, auf das allerbeste in Ölfarben auszuführen, und zwar *von materia* [Bildern], *wie dann obgemelter min gnediger her im die angeben wirt*.

verpfändete Patronatsrecht faktisch ausübten⁴⁰⁴. Sie gemeinsam hatten über das ikonographische Programm zu befinden. Das Ergebnis liest sich wie ein Kompromiß der drei beteiligten Parteien: Im Zentrum des Schreins wird der Patronin der Pfarrkirche, der Hl. Magdalena, durch Darstellung ihrer Elevatio gehuldigt. Ihr ist der Diözesanheilige, der Hl. Kilian, zur Seite gestellt. Zur Linken steht die Deutschordensheilige, die Hl. Elisabeth. Auf den Flügelgemälden findet sich an der Innenseite sodann die Magdalenen- und an der Außenseite die Kilianslegende ausgeführt⁴⁰⁵.

Das einmal gefundene ikonographische Programm wurde vom ausführenden Meister künstlerisch umgesetzt und in der Visierung zur Anschauung gebracht. Die Visierung ist die zeichnerische Grundlage der gegenseitigen vertraglichen Übereinkunft zwischen Auftraggeber und Künstler. Lag sie zum Zeitpunkt des Vertragschlusses noch nicht vor, wie dies bei einem Dienstvertrag prinzipiell vorstellbar ist, war der Werkmeister aufgefordert, seine künstlerischen Vorstellungen von Zeit zu Zeit auf einer Visierung festzuhalten, die dann den Auftraggebern zur Prüfung vorzulegen war. Eine entsprechende Regelung enthält der Dienstvertrag zur Täfelung der Überlinger Ratsstube von 1490⁴⁰⁶.

Je nach Lage konnte die Visierung Entwurf, Bestandteil des Kostenvoranschlags oder rechtswirksame Projektierung des Auftrags sein⁴⁰⁷. Visierungen, auch Muster, Form oder Manier genannt⁴⁰⁸, dienten der Akquisition eines Auftrags genauso wie sie als Anlage zu den Verträgen die Kontrolle der vertragskonformen Ausführung gestatteten. Es versteht sich von selbst, daß die skizzenartigen Vorzeichnungen aus der planerischen Phase nicht zwangsläufig identisch mit der verbindlichen, womöglich maßstäblich verkleinerten Visualisierung des Altarauftrags waren⁴⁰⁹. Nur die Visierung im letzteren Sinne stellte den eigentlichen Kern des gesamten Rechtsgeschäfts dar. War sie dem Vertrag beigelegt, wovon prinzipiell auszugehen ist, konnte sich mitunter eine ausführliche verbale Beschreibung des ikonographischen Programms erübrigen⁴¹⁰. So auch in dem hier zugrunde gelegten Fugger/Erhart-Kontrakt.

Der Wortlaut des Vertrags stellt die gleichsam geronnene, schriftlich fixierte Form der Abmachungen dar, die Auftraggeber und Auftragnehmer miteinander getroffen hatten.

⁴⁰⁴ Der Vertrag findet sich im Anhang von H. HUTH, ⁴1981, 118-120, 118.

⁴⁰⁵ Daß ikonographische Feinheiten auf die Einflußnahme gelehrter Berater hindeuten, ist die dezidierte Ansicht EWALD MARIA VETTERS, 1980, 359-376 und 1993, 11-142. Sie steht in Einklang zu dem, was sich hinsichtlich von Retabelprogrammen allenthalben beobachten läßt.

⁴⁰⁶ G. POENSGEN, 1947, Anhang, 69f., 69: *Was auch daran gemacht werden sollte, soll ich doch vorher davon eine Visierung machen und meinen Herren vorlegen; so wie sie diese dann annehmen, also soll ich [Jörg Ruß] sie machen.*

⁴⁰⁷ H. ROTT III, 1, 175f. (1521): Anlässlich der Besichtigung eines Sakramentshauses in der Straßburger Predigerkirche läßt eine Hagenauer Kommission eine Visierung zeichnen, desgleichen bezüglich eines in Mainz befindlichen Sakramentshauses. - H. ROTT III, 1, 20 (1504): Der Bischof von Speyer entschloß sich, eine Ölberggruppe im Domkreuzgang aufzurichten. Man wolle zu diesem Zwecke auch *allerbant visierung besichtigen, damit sie ein erlichß werg ufrichten mochten zum zürlichsten und andechtigsten*. Eine 1512 vorgelegte Visierung für ein dazugehöriges Gehäuse fand Anklang (*gefelt mein bern*), ebd. 26. - Im gleichen Jahr verweigern die Mitglieder des Speyerer Domkapitels Kaiser Maximilian ihre Unterstützung für sein Kaiserdenkmal, solange *si die visir nit gesehen* hätten, ebd. 30.

⁴⁰⁸ H. ROTT III, 1, 84: Ein Entwurf für den Bf. von Utrecht wird als *visierung* bzw. *muster* bezeichnet. - Die Verwendung der Termini „Form“ oder „Manier“ für Visierung findet sich im Vertrag der Walsroder Kirche mit Hans Brüggemann, H. HUTH, ⁴1981, 138.

⁴⁰⁹ Von der maßstäblich verkleinerten Visierung ist in einem Salemer Retabelkontrakt mit Bernard Strigel 1507 die Rede, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, 31, 1916, 169: *Zuo wüßsen, daß der hochwürdig und geystlich herr. Joannes Abbt deß Gottßhauß Salmansweyler, mein gnädiger herr, dem ersammen Meyster Bernhardten Strigell, dem Maler zuo Memmingen, ain Wercck ainer tafell in unser lieben frauen Cappell in gemeltem Gottßhauß nach ainer abgezayigten visierung der weütte und höbe, als die werden soll, wie der verjungt schuoh in genanter visierung begriffen.*

⁴¹⁰ Den expliziten Hinweis, im Hinblick auf die vorliegende Visierung erübrige sich eine ausführliche Beschreibung des ikonographischen Programms, enthält der Vertrag über das neue Hochaltarretabel zu St. Leonhard in Passeyer, welches der Bildschnitzer Hans Klocker 1486 ausführen sollte, H. HUTH, ⁴1981, 117f.: *also das derselb maister Hanns machen sol ain neue tafell(...) in den Fuess mit geschniten Pilden die vierzeihen nothbelfer und oben in dem corpus unseres lieben herrn gepurd mitsamb andern pilden und auszügen obern darauf, hierin nit alles notdurft zuverschreyben, sunder nach der visierung darumben vorhanden angegeben.* - Es stellt sich hierbei generell die Frage, ob beiden Verträgen jeweils eine Visierung beigelegt war, oder ob nicht vielmehr der Auftraggeber die Visierung an sich nahm, da dem Künstler immer noch das Skizzenmaterial zur Verfügung stand.

Künstler wie Besteller waren an die buchstabengetreue Einhaltung der getroffenen Vereinbarungen, wie in Vertragstext und Visierung niedergelegt, gebunden⁴¹¹. Beiden Parteien war es jedoch unbenommen, im gegenseitigen Einverständnis die Modalitäten nachträglich zu verändern. Eine neuerliche Fixierung der veränderten Vertragsbedingungen war dazu nicht zwingend erforderlich und scheint auch nur bei substantiellen Modifikationen erfolgt zu sein⁴¹². In dem hier zugrunde gelegten Beispiel wurde die Höchstsumme von 60 fl. auf 100 fl. nach oben korrigiert, sei es, weil der finanzielle Spielraum eingangs zu eng bemessen war oder das Werk mit gravierenden Veränderungen, vermutlich erheblich opulenter, ausgeführt werden sollte. Hierüber wurde am 8. März 1486 eigens ein neuer, zweiter Vertrag zwischen Fugger und Erhart aufgesetzt. Als Lieferfrist vereinbarte man ein weiteres Jahr⁴¹³.

Zwar sind die Werkverträge, mit denen man es bei der Retabelproduktion zu tun hat, allein schon wegen der finanziellen Größenordnung juristisch ausgefeilte Dokumente. Doch darf man nicht in jedem Fall davon ausgehen, daß in ihnen alles bereits erschöpfend geregelt wurde. Schon weil besagter Fugger/ Erhart-Kontrakt auffallend knapp gehalten ist, können in ihm nicht alle relevanten Punkte festgehalten worden sein. Auf das Fehlen einer ikonographischen Beschreibung wurde in diesem Zusammenhang bereits hingewiesen. Auch sonstige Angaben, die Ausführung betreffend, fehlen, obwohl Vereinbarungen über die Abmessungen des Retabels, darüber, welche Bildwerke vollplastisch und welche nur im Relief oder welche Teile von Erhart eigenhändig und welche von Werkstattgehilfen ausgeführt werden sollten, sicherlich existiert haben⁴¹⁴. Die Visierung, ergänzt durch mündliche Absprachen, genügte offensichtlich, um dies alles zu regeln. Allerdings bestand die Möglichkeit, Art und Weise der Ausführung auf einem gesonderten Zettel zu konkretisieren. Zwei solcher Ausführungsvorgaben oder -anweisungen sind uns für den Münnerstädter Altar sowie für einen Altar im brabantischen Maagdendale überliefert⁴¹⁵.

Um so befremdlicher ist es, daß zwischen Fugger und Erhart vertraglich festgehalten wird, *ain roche geschnittne taffel von holtzwerk zmachen*. Daß die Ungefaßtheit explizit erwähnt wird, ist vergleichsweise selten. Erwähnung findet dieser nicht unwesentliche Punkt ansonsten nur noch im Kontrakt zum sog. Bamberger Altar, in dem Veit Stoß auferlegt wurde, das Retabel *an [= ohne] die verfassung* zu machen, sowie im Vertrag zum Walsroder Frühmeßaltar, den Hans Brüggemann *utgenommen dat stofferenth und malenth* liefern sollte⁴¹⁶. Meist kann einzig aus dem *argumentum e silentio*, d. h. aus der Tatsache heraus, daß über eine Fassung und Bemalung des Retabels keinerlei Aussage getroffen wird, auf die

411 Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist der Auspruch zweier Basler Maler, Hans Ballof und Hans Schaltendorf, die als Sachverständige im weiter unten noch interessierenden Streitfall 'Rem' auftraten und anscheinend ungehalten über die ihrer Ansicht nach ungerechtfertigte Zahlungsverweigerung des Auftraggebers erklären: *Es sy irs hantwerks sitt und gewonheit, wie ein ding verdingt, [daß] demselben nachkomen werd*, H. ROTT III, 1, 96.

412 Der Fall einer substantiellen Vertragsänderung begegnet bei der Andingung des Straßburger Bildhauers Veit Wagner für eine Ölberggruppe in Hagenau. Diese sollte er laut einem ersten Vertrag vom 28. April 1504 in Holz ausführen. Ein Umdenken auf der Auftraggebersseite hatte zur Folge, daß man das Werk in Stein ausgeführt wünschte, so daß am 21. Oktober desselben Jahres ein neuer Vertrag ausgefertigt wurde, H. ROTT III, 1, 174.

413 N. LIEB, 1952, 334f. Der neue Vertrag vom 8. März 1486 folgt dem Wortlaut des Vertrags vom Vorjahr. Er unterscheidet sich nur hinsichtlich der genannten Bestimmungen. - Vgl. dazu die unterschiedlichen Verträge/ Konzepte (?) zur Fassung des Hochaltarretabels in St. Andrä i. Lavanttal 1513, in denen die Höhe des Entgelts für Meister Oswald ebenfalls nach oben korrigiert wurde, O. DEMUS, 1991, 19.

414 Eine Ausführungsbestimmung, welche den plastischen Wert der Bildwerke regelt, bestand im Vertrag zum sog. Bamberger Altar von 1520, M. LOBNITZER, 1912, Nr. 132 a, LXIf, LXI: (...) *und die bilder sollen in der Tafel ganz geschnitten seyn und werden und in außzug, die vier materie an flügeln inwenig unnd auswendig sollen auch geschnitten seyn flach oder wol erhebt*. - In ähnlicher Weise schrieb man beim Münnerstädter Altar Riemenschneider vor, die Reliefdarstellungen an den Innenseiten *foederlich auff zwen oder Drey finger hoch* zu machen, H. HUTH, ⁴1981, 119.

415 Zum Riemenschneiderkontrakt über das Münnerstädter Hochaltarretabel s. H. HUTH, ⁴1981, Nr. IX, 118ff. - Die Ausführungsvorschrift über die Polychromierung eines Altars in der Kirche zu Maagdendale aus dem Jahre 1525 findet sich bei E. v. EVEN, 1877, 495-497.

416 Zum Bamberger Altar s. M. LOBNITZER, 1912, Nr. 132 a, LXI. - Zum Brüggemann-Vertrag s. H. HUTH, ⁴1981, 138.

vereinbarungsgemäß ungefaßte Herstellung eines Altars geschlossen werden. Dies gilt auch für die beiden erhaltenen Riemenschneiderkontrakte zum Heilig-Blut-Retabel in Rothenburg o.d.T. oder Magdalenenaltar zu Münnerstadt. Die ungefaßte Lieferung der Bildwerke war in beiden Fällen mündlich vereinbart worden und stellte auch keinen möglichen Konfliktherd dar, da Riemenschneiders Werkstatt anscheinend nur ungefaßte Bildwerke lieferte, ganz im Unterschied zu Michel Erhart, der auch gefaßte fertigte⁴¹⁷.

Die *roche geschnittne taffel von holtzwerke*, die Ulrich Fugger bei Michel Erhart in Auftrag gab, sollte nicht dahingehend verstanden werden, daß die Lieferung von unfertigen, noch in ihren Bossen steckenden Figuren vereinbart worden war. *Rob* bezeichnet in diesem Zusammenhang lediglich die ungefaßte Erscheinung, nicht aber die künstlerische Sorgfalt, die der Bildschnitzer seinem Auftrag angedeihen lassen sollte.

Ein Hinweis oder womöglich eine Klausel, die von Erhart explizit Eigenhändigkeit oder generell ein Höchstmaß an Qualität einforderte, existiert in der Vertragsurkunde nicht. Der 1518 abgeschlossene Vertrag zwischen dem Kolmarer Bildschnitzer Hans Bongart über das Hochaltarretabel der Pfarrkirche zu Kaysersberg, der ebenfalls nur das Schnitzerische zum Gegenstand hat, folglich auch ungefaßt aufgestellt wurde, enthält dagegen derartige Bestimmungen⁴¹⁸. Bongart wird darin aufgefordert, den Auftrag *zum aller besten und werlichesten das sin mag* auszuführen, d.h. das Höchstmaß seines künstlerischen Könnens zum Gelingen des Werks einzusetzen. Er solle *gut werschaft machen noch sinen eren und der kirchen nutz*, wie es dazu heißt. In diesem bemerkenswerten Appell an das Künstlertum Bongarts gipfelt der Versuch, einen Höchststandard der zu erstellenden Bildwerke vertraglich zu fixieren. Daß es sich hierbei um eine gebräuchliche juristische Formel handelt, geht aus einem Polychromierungsvertrag des Jahres 1462 hervor, wo sie sich fast wörtlich wiederfindet⁴¹⁹.

Ein vergleichbarer Passus, welcher einen Appell oder gar eine Güteklausel beinhaltet, fehlt übrigens im Riemenschneidervertrag über das Münnerstädter Hochaltarretabel. Doch besagt dies, wie im Falle des Fugger/ Erhart-Kontrakts, nichts; denn die erhaltenen Bildwerke gerade dieses Altares zeichnen sich durch eine derart subtile Ausführung aus, daß die Forschung nicht von ungefähr zu dem Ergebnis gelangte, eine Fassung der Bildwerke sei von den Auftraggebern ursprünglich gar nicht mehr verfolgt worden. Für den in der Forschung immer wieder erhobene Behauptung, die Bildschnitzer hätten im Grad der Ausarbeitung zwischen solchen Bildwerken unterschieden, die gefaßt, und solchen, die voraussichtlich nicht gefaßt werden sollten, gibt es in den vertraglichen Vereinbarungen allerdings keine Anhaltspunkte. Wie obig ausgeführt, sahen die Kunden keinen Widerspruch darin, selbst für den Fall, daß ihr Werk *ufs schonest mit gudem golde verguldet* werde, vom betreffenden Bildschnitzer zu fordern, daß alle Bildwerke *ufs beste geschnitten sin*⁴²⁰. Prinzipiell durfte der Auftraggeber erwarten, daß der Schnitzer seinen Auftrag nach den Regeln seiner Kunst erfüllte. Zusätzlich konnte er den Schnitzer vertraglich auf ein

⁴¹⁷ H. ROTT I, 241 (1489/90): Michel Erhart liefert drei Figuren zu einem Altarwerk *geschnitten und gefaßet* nach St. Gallen. Es folgt noch ein Brustbild der Hl. Cäcilia. *Das haut er uns geschnitten und gefaßet*.

⁴¹⁸ Passionsretabel in der Hl.-Kreuz-Kirche, Bildwerke aus Lindenholz, neu polychromiert. H. ca. 600 cm x Br. ca. 320 cm, M. FUCHS, 1987, Nr. 174, 238-243, Abb. 101-112. - ULRIKE HEINRICHS-SCHREIBER, Spätgotische Retabel am Oberrhein - Forschungsstand, offene Fragen und Ziele. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 31, 1994, 14-42, mutmaßt nicht ohne Grund, daß es sich beim Kaysersberger Hochaltarretabel um ein ehemals ungefaßtes Werk handelt. Die heute sichtbare Polychromierung stammt aus dem letzten Jahrhundert. Die Flügelaußenseiten blieben unbemalt.

⁴¹⁹ H. ROTT, III, 1, 344: Die Kirchenpfleger zu St. Martin in Kolmar vergeben 1462 den Polychromierungsauftrag für das Hochaltarretabel daselbst für 500 fl. an den in Kolmar ansässigen Maler Caspar Isenmann. Isenmann wird im Vertrag aufgefordert, nur beste Materialien zu verwenden, *inmoßen das meister Caspar sine ere und sant Martinus buwe nutz haben möge*.

⁴²⁰ So ein entsprechender Passus aus dem bereits zitierten Wiesenfelder Retabelvertrag von 1520, H. HUTH, ⁴1981, 135f., 136.

Höchstmaß an Qualität verpflichten, wenn ihm dies geboten schien. Die Abwesenheit einer solchen Bestimmung heißt jedoch nicht, daß eben ein solches Höchstmaß nicht auch eingefordert wurde.

Qualitätsmaßstäbe konnten mitunter im Vertrag minuziös festgelegt werden. Sie umfaßten beides: Qualität der verwendeten Materialien und künstlerischen, respektive handwerklichen Wert der Ausführung. Das Institut des Werkvertrages, bei dem die Materialbeschaffung im Unterschied zum Dienstvertrag regelmäßig beim beauftragten Künstler lag, ließ es ratsam erscheinen, vertraglich darauf zu dringen, daß nur gewünschte, nicht selten beste Materialien Verwendung fanden. Wie sich noch zeigen wird, kam insbesondere bei Polychromierungsaufträgen solchen Klauseln eine gesteigerte Bedeutung zu. In Verträgen, bei denen es um weniger edle Werkstoffe wie Stein oder Holz ging, finden sich diese Bestimmungen seltener. Nicht so jedoch in einem zu Recht gern zitierten Beispiel eines Kanzelkorbs, den der Straßburger Bildhauer Veit Wagner für die Hagenauer Pfarrkirche St. Georg im Jahre 1500 fertigen sollte. Darin wurde Wagner aufgefordert, an der Steinqualität nicht zu sparen, damit das Werk keinen Schaden nehme. Auch was die künstlerischen Bestimmungen betrifft, sticht das gewählte Beispiel hervor. So wird Wagner aufgetragen, den neuen Predigerstuhl *werglich, meisterlich und wolgestalt zu machen, zu versorgen und usz zubereiten* [= vollenden]. So sollte eine *schön* gewundene Treppe zu einem *zierlichen, ziemlichen, wolgeschikten* Türrahmen führen. Der Kanzelkorb war nach *werglicher, meisterlicher gestalt* und *zierlicher forme* zu arbeiten und die dargestellten Evangelisten sollten *werglich* ausgeführt sein. Eine St. Georgsgruppe in einem Türrahmen schließlich sollte *lieplichen, werglichen und schone durchbowen* erscheinen. Die dazu gehörige Tür sollte Meister Veit *von suferem holtz mit laupwerg und anderer meysterlichen art snyden und usfbereiten*⁴²¹.

Eine eingehendere Wortexegese der einzelnen Begriffe „werklich“ [= werkgerecht, kunstvoll, kunstlich], „meisterlich“, „zierlich“ [= zur Zierde, prächtig], „ziemend“ oder „wolgestalt“, darauf hat schon Baxandall hingewiesen, würde wohl über die Grenzen dessen, was sich verantworten läßt, hinauschießen. Denn was im einzelnen meisterlich oder zierlich, lieblich oder werklich war, dürfte sich nicht erst heute als zu schillernd erweisen, um exakt ausgelotet zu werden, obwohl sich besagte Kanzel erhalten hat. Die erwähnten Qualitätsanforderungen fungierten als Schutzbestimmung, um dafür Sorge zu tragen, daß das zu erstellende Werk in einem ganz unmittelbaren Wortsinn sichtbar ein ‘Meisterwerk’ werde, welches Veit Wagner eigenhändig, ohne Zuhilfenahme von Gesellen oder Lehrlingen, ausführen sollte⁴²².

Daß genannte Qualitätsbestimmungen dennoch ernstzunehmende, justiziable Parameter darstellen konnten, zeigt sich am Konfliktfall. Für die Ausmalung eines Durchganges im Spital zu Ensheim 1489 forderte der Freiburger Maler Albrecht Rem von dem Spitalmeister Martin Ritter ein höheres Honorar, das dieser ihm verweigerte. Zwar räumte Rem ein, daß vertraglich vereinbart worden sei, die Gemälde lediglich *loblich* auszuführen. Mündlich jedoch habe man miteinander verabredet, das Werk *costlich* zu machen. Der Terminus *costlich* meint zunächst Kostbarkeit im ganz handfesten, materiellen Sinne. Er bezieht sich in erster Linie auf die Güte der vermalten Farben und erst dann auf die künstlerische Qualität, die sich ja unter Umständen nur schwer rechtlich fassen läßt. Die zur Begutachtung bestellten Sachverständigen - zwei Maler aus Basel - bescheinigten denn auch Rem, daß die von ihm ausgeführten Gemälde *von gantzen farwen* seien, so daß

⁴²¹ H. ROTT, III, 1, 172-174. - M. Baxandall, ²1985, 153. – Die Kanzel hat sich erhalten.

⁴²² H. ROTT, III, 1, 173: *Item do zu me sol der genant meister V it selbs an sollichem werg arbeiten, ein uffsehen dozu haben, fliß und ernst ankeren, das es versorgt, wol formiert gemabt und werglich usfbereit werde, nit das er solichs mit knechten, gesinde und andern usfribten wolt.*

unter Berücksichtigung von Größe und Bildthema (Passion Christi) die Preisforderung Rems in Höhe von 4 fl. gerechtfertigt sei⁴²³.

Abb. 71, 72

Wie aus dem Fall Rem ersichtlich wird, konnten Konflikte nicht allein aus dem Vertragswortlaut entspringen, sondern auch aus mündlichen Absprachen, die neben dem Vertrag bestanden und nicht schriftlich fixiert waren. Ganz generell wird man mit solchen Absprachen der Parteien zu rechnen haben. Beispielsweise konnten sie sich im nachhinein darüber verständigen, das ikonographische Programm zu modifizieren. Abweichungen, wie sie sich aus dem Vergleich der erhaltenen Visierung mit dem geschnittenen Vortrag des sog. Bamberger Altars ergeben, legen dies nahe⁴²⁴. In Schwaz behielt man sich bei der Auftragsvergabe des neuen Hochaltarretabels an den Bildschnitzer Ulrich Vaist das Recht vor, das Altarwerk um zusätzliche Bildwerke zu erweitern⁴²⁵, und in einem anderen Fall, einer Heilig-Grab-Gruppe in Freising, wurde der ausführende Bildschnitzer, Meister Bernhart, zusätzlich dafür entlohnt, daß er zwei Wächterfiguren gearbeitet hatte, die in der Visierung nicht vorgesehen waren⁴²⁶. Der Vertrag mußte folglich nicht das letzte Wort sein. Auftraggeber und Künstler blieben auf jeden Fall im Gespräch. Dafür, daß ein solcher Dialog mitunter von einem handfesten Interessenkonflikt gekennzeichnet war, mag der Dürer/ Heller-Briefwechsel stehen, der die Ausführung des Helleraltars von 1507 bis 1509 begleitete. Quellenkritisch betrachtet tut dabei der Umstand, daß dieser Dialog nur in monologischer Form überliefert ist, weil Hellers Briefe an Dürer verloren gingen, seinem Aussagewert keinen Abbruch⁴²⁷. Der fehlende Teil der Korrespondenz läßt sich mühelos aus den erhaltenen Briefen erschließen:

Den neun Briefen Dürers zufolge regelte der Vertrag die Erstellung eines Flügelaltars, dessen Mittelbild Dürer vollständig, dessen Flügel er lediglich in der Untermalung eigenhändig zu einem Festpreis von 130 fl. malen sollte. Obwohl Dürer zum Zeitpunkt des Vertragschlusses im Hause seines Schwagers in Frankfurt noch an einer Tafel für Kurfürst Friedrich den Weisen arbeitete, scheint ein fester Lieferungstermin vereinbart worden zu sein⁴²⁸. Aus den ersten drei Schreiben, die sich erhalten haben, wird ersichtlich, daß Heller sich bei Dürer nach dem Stand der Arbeit erkundigt hatte und vertraglich nicht hinreichend präzisierte Bestimmungen wie die Anzahl der Untermalungen auf den Flügeln oder die Qualität des zu verwendenden Ultramarins zu seinen Gunsten zu konkretisieren versuchte⁴²⁹. Aus letztgenanntem entspann sich ein Briefwechsel, in dessen Verlauf Dürer im vierten Schreiben Heller eröffnete, daß er dessen Forderungen zu dem vereinbarten Fixpreis von 130 fl. nicht entsprechen könne, allenfalls zu einem Preis von 200 fl. Auch habe er bewußt nie eine Ausführung des Auftrags nach *allerhöchsten* oder auch nur *großen fleiß* zugesagt⁴³⁰. Empört warf Heller Dürer daraufhin Vertragsbruch vor. Dürer, seinerseits

⁴²³ H. ROTT III, 1, 96. - Der Auftraggeber konnte sich erfolgreich auf den Wortlaut des Vertrags zurückziehen, wo anstelle der köstlichen Ausführung, die Rem seinem Auftrag hatte zukommen lassen, eine Ausführung auf nur loblichem Niveau gefordert war. Der Mehraufwand wurde Rem auch nach mehrjährigem Rechtsstreit nicht vergütet.

⁴²⁴ Erwähnt seien lediglich die Stellung der Säule, die aus der Schreinmitte herausgenommen wurde, oder die fehlenden Flügel einiger Engel im Schrein. Zum sog. Bamberger Altar s. G. HABENICHT, 1997, 482-513.

⁴²⁵ HANS RAMISCH (Hg.), 1998, 670, Nr. 10467 (Freising, 15. Juni 1492): *Item Maister Bernhart Schreiner hab ich von dem Grab zemachen geben Floren. Ren. 60 auch hab ich jm von zwain gesniten Juden oder Huetter, geben die er ausserhalb der Visierung hat lassen machen.*

⁴²⁶ E. EGG, 1985, 39 (Vertrag der Kirchengemeinde Schwaz mit Ulrich Vaist 1500): *Ob sich in kunftig zeit zutruog das dem gemeltn Maister Ulrich mer pilder zu Sneiden antzaygt werden die sol er alsdann auch machen.*

⁴²⁷ H. RUPPRICH I, 61-74, Nr. 12-20. - Zur Dürer/Heller-Korrespondenz s. neuerdings die ausführliche Analyse von HEIKE SAHM, Diss. maschinenschr. Tübingen 1997, Dürers kleinere Texte, 52-63. Dort findet sich auch sämtliche Literatur verzeichnet. - S. ferner W. SCHMID, 1994, 436-479.

⁴²⁸ H. RUPPRICH I, 64f. Nr. 12: Der erste Brief datiert vom 28. August 1507. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete Dürer noch an einem Auftrag für Friedrich dem Weisen.

⁴²⁹ H. RUPPRICH I, 64-67, Nr. 12 (28. Aug. 1507); Nr. 13 (19. März 1508); Nr. 14 (24. Aug. 1508).

⁴³⁰ H. RUPPRICH, I, 67f., 68, Nr. 15: *(...) ich soll euch zugesagt haben, das ich euch machen soll die taffel mit dem allerhöchsten fleiß, so ich kann. Das hab ich freylich nit gethan, ich sey den unsinnig gewest. (...) Den mit dem großen fleiß kan ich ain angesicht in einem halben jahr kaum machen.*

sichtlich bemüht, die Wogen zu glätten, versprach Heller im fünften Brief eine vertragskonforme Erledigung des Auftrags und lobte im nachfolgenden Anschreiben seine Arbeit an dem entstehenden Werk in leuchtendsten Farben⁴³¹ - vergebens, wie aus dem sechsten Brief hervorgeht, denn Heller pochte nun auch auf eine Einhaltung der vereinbarten Lieferungsfrist. Dürer bot daraufhin, verärgert über solch ein Drängen, die Auflösung des Vertragsverhältnisses an, darauf verweisend, daß er einen Interessenten an der Hand habe, der für das noch unvollendete Werk 100 fl. mehr als Heller geboten hätte. Heller solle ihm deshalb mitteilen, wem er den gewährten Vorschuß von 100 fl. zurückgeben solle⁴³². So vor die Wahl gestellt, lenkte Heller umgehend ein, wie aus dem siebten Brief nur zwei Wochen später zu erfahren ist. Folgende Übereinkunft war daraufhin getroffen worden: Heller akzeptierte den angehobenen Festpreis von 200 fl., bat sich aber vor Abnahme aus, das Werk persönlich in Augenschein zu nehmen. Zu diesem Zwecke sollte die Altartafel nach Frankfurt verbracht werden. Sofern sie bei Heller Gefallen fand, sollte Zahlung erfolgen. Ansonsten sollte das Retabel an Dürer zurückgehen⁴³³. Aus den letzten beiden Briefen geht hervor, daß Heller schließlich das gelieferte Werk zu den modifizierten Konditionen in Empfang nahm und zufriedengestellt behielt⁴³⁴.

Gerade die Dürer/ Heller-Korrespondenz kann wie kaum ein zweites Beispiel verdeutlichen, in welchem Maße die Dinge nicht nur im Vorfeld der Auftragsvergabe, sondern auch nach Vertragsschluß noch im Fluß waren und sich damit ein gewisser künstlerischer wie finanzieller Spielraum eröffnete. Ob und inwieweit ein Künstler denselben auszuschöpfen bereit und in der Lage war, hing nicht zuletzt von seiner künstlerischen Statur ab. Wieviel Zeit und Mühe er für das Werk innerhalb der festgesetzten Lieferfrist aufwandte, war dabei gleichermaßen seinem künstlerischen Ethos wie seinem geschäftlichen Kalkül überlassen⁴³⁵. Da beides, Zeitaufwand und Kostenhöhe, gerade bei bedeutenderen Aufträgen nicht exakt vorauszuberechnen war, wurden Flügelaltäre in der Regel nicht wie im Falle des Helleraltars nach Festpreis, sondern nach dem sog. gleitenden Zahlungsverfahren abgewickelt, bei dem die Preisfindung in die Hände unabhängiger Gutachter gelegt wurde⁴³⁶.

Ein solches Verfahren war auch im Fugger/ Erhart-Kontrakt vorgesehen. Die Festsetzung der Entlohnung konnte prinzipiell auf zweierlei Weise erfolgen. Einmal konnte das Honorar innerhalb eines vertraglich vorgegebenen Kostenrahmens, der sich in unserem Beispiel zwischen 40 und 60 fl. bewegte, gutachterlich konkretisiert werden. Mit Heraufsetzen der oberen Preisgrenze auf 100 fl. im zweiten Fugger/ Erhart-Kontrakt erweiterte sich lediglich der Bemessungsspielraum, innerhalb dessen der endgültige Preis liegen sollte. In Variante dazu konnte ein vertraglich vorgegebener Festpreis als Grundpreis fungieren, auf den auf gutachterliches Urteil hin ein entsprechender Aufpreis, die sog. *besserung*, aufgeschlagen wurde. Dieses Modell fand beispielsweise in den

⁴³¹ H. RUPPRICH, I, 69, Nr. 16 (21. März 1509): *Habt euch nit sorg der farb halb, den ich hab uber 24 fl. werth farb darauf vermalt. Und so sie nit schön seind, gedenckb ich wol, ihr werdets anderstwo nit schöner finden.*

⁴³² H. RUPPRICH I, 70, Nr. 17 (10. Juli 1509).

⁴³³ H. RUPPRICH I, 70f., Nr. 18 (24. Juli 1509).

⁴³⁴ H. RUPPRICH I, 72-74, Nr. 19 (26. Aug. 1509) u. Nr. 20 (12. Okt. 1509).

⁴³⁵ Dürer erwähnt, daß Georg Thurzo ihm für ein ähnlich schönes und großes Marienretabel 400 fl. in Aussicht gestellt habe. *Das hab ich ihme glatt abgeschlagen, den ich mieste zu ainem bettler darob werden.* H. RUPPRICH I, 72, Nr. 19. - Weshalb Dürer das Angebot ausschlug, geht aus folgendem hervor: *Den niewoln ihr [Heller] mir erstlich umb 130 fl. angedingt, ist euch doch bewust, was ich euch und mir nachfolgent geschrieben habt. Und wolte halt, ich hette die, wie sie mir angedingt ist worden, außgemalt. Wolt in einem halben jadr sein fertig worden. Aber angesehen euer vertrüstung, auch das ich euch damit hab dienen wollen, hab ich nun lenger den ain jadr daran gemacht und ob 25 fl. ultramarin darein vermalt. Und mag euch bey guter wahrheit sagen, waß ihr mir für diese taffel gebt, das ich mein aigen daran einbüßen möge. Ains gewinnen und drey verzeñren, möcht ich nit lang zu kkommen [aushalten],* H. RUPPRICH, I, 71, Nr. 18.

⁴³⁶ H. RUPPRICH I, 72, Nr. 19: *Und ob ihr vermaint, ich thue unbillich, das ich euch die bezahlung nit frey in euern willen gesetzt habe, ist darumb geschehen, das ihr durch Hanß Im Hoff habt geschrieben, das ich die taffel solang behalten möge, alß ich wolle.*

Riemenschneiderverträgen zu Münnertstadt und Rothenburg o.d.T. Anwendung. Eine anschauliche Beschreibung des Verfahrens enthält der Hans-Klocker-Kontrakt über das Hochaltarretabel zu St. Leonhard im Passayer: *wer dann das werch nach dem geding an sein stat komen und des obgeschriben gelts funfhundert guldein werdt, das es dann dapey beleyb; ob es aber pesser und daran sichper wäre, was alsdann die so dartzu genomen und gepeten werden, erkennen, das wir dem benannten maister Hansen zu pesrung geben*⁴³⁷.

Es gibt Beispiele dafür, daß sich der Auftraggeber die Entscheidung darüber vorbehielt, ob der ausführende Werkmeister für seine erbrachte Leistung zusätzlich zur vertraglich vereinbarten Summe noch einen Aufpreis erhielt⁴³⁸. Üblicherweise bestimmten jedoch beide Vertragsparteien paritätisch die Mitglieder der Kommission, die das gelieferte Retabel zu taxieren hatten⁴³⁹. Wie im Fugger/Erhart-Kontrakt auch wurden in den meisten Verträgen die Gutachter im Vertrag namentlich aufgeführt. In unserem Fall wurde die abschließende Bewertung des Dionysiusretabels in die Hände Jakob Mülchs, des Kirchpflegers von SS. Ulrich-und-Afra, und des Goldschmieds Jakob Seld gelegt. In erster Linie waren es Maler und Bildschnitzer, bisweilen aber eben auch andere Kunsthandwerker oder gar Außenstehende, die als Sachverständige fungierten. Wichtig bei der Wahl war sicherlich nicht ausschließlich Sachkompetenz, sondern auch, in welchem Vertrauensverhältnis der Betreffende zur jeweiligen Partei stand. Beides scheint in unserem Fall ausschlaggebend gewesen zu sein. Denn Jakob Mülch war mit Ulrich Fugger verschwägert und Jörg Seld sein 'mäzenatisches' Geschöpf⁴⁴⁰. Bei der Bestimmung der Kommissionsmitglieder hatte Erhart ganz offensichtlich das Nachsehen.

Der Vorzug der gleitenden Zahlung gegenüber dem Festpreis bestand zweifellos darin, daß anstelle einer hypothetischen, noch gar nicht erbrachten Leistung das fertiggestellte Werk in Ansehung seiner tatsächlichen materiellen wie künstlerischen Qualität bewertet wurde. Aus dem Konflikt zwischen Heller und Dürer geht hervor, daß eine solcher Modus der Preisfindung den ausführenden Künstler in besonderem Maße davor schützte, angesichts seiner möglicherweise ehrgeizigen künstlerischen Maßstäbe dem wirtschaftlichen Ruin zu erliegen.

Gerade am Institut der Begutachtung seitens Dritter, unbeteiligter und von beiden Vertragsparteien benannter Experten, zeigt sich, wie entwickelt das Vertragswesen der Zeit auf dem Gebiete der Retabelproduktion war. In gewisser Hinsicht institutionalisierte es ein gutachterliches Schlichtungsverfahren, das immer dann in Gang gesetzt wurde, wenn sich die Vertragsparteien nicht einigen konnten⁴⁴¹. Durch die Hereinnahme der

⁴³⁷ Der Vertrag von 1486 sah ein polychromiertes Schnitzretabel vor, H. HUTH, ⁴1981, 177ff., 117. - Das ganze Verfahren wird besonders ausführlich und anschaulich in einem Polychromierungskontrakt beschrieben, der mit dem Maler Rudolf Stachel zum Zwecke der Fassung und Bemalung des Hochaltarretabels in der Konstanzer St. Paulskirche abgeschlossen wurde, H. ROTT I, 24f., 25.

⁴³⁸ H. ROTT I, 197 (1475). Der Gesamtunternehmer Hans von Wangen wird von der Ravensburger Handelsgesellschaft mit einem Retabel im Wert von 150 fl. beauftragt. Bezüglich der Zahlung enthält der Kontrakt folgenden Vorbehalt: *Machet ers aber besser und so gut, das wir erkanten, das er me verdienat het, so sol es zu uns ston, ob wir im me zu den 150 fl. geben, und nit zu im.* - M. BAXANDALL, ²1985, 117, spricht in diesem Zusammenhang von einer Beleidigung der Zunft, die über Einhaltung der Qualität gewacht habe - was nicht der Fall war.

⁴³⁹ H. ROTT III, 1, 96. Die Fälle, in denen sich die Vertragsparteien dem Urteil der Sachverständigen nicht beugten, dürften rar gewesen sein. Konnten die Vertragsparteien sich nicht handelseinig werden, konnte zumindest bei kleineren Retabeln wie dem Hellertaltar das ausgelieferte Werk an seinen Schöpfer zurückgehen. Ein derartiges Verfahren, das grundsätzlich eher die Ausnahme darstellt, war im Falle des Walsroder Frühmeßretabels mit Hans Brüggemann sogar vertraglich vereinbart worden, H. HUTH, ⁴1981, Nr. 22, 138.

⁴⁴⁰ So die Einschätzung von N. LIEB, Die Augsburgische Familie Seld, In: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben VI, 1958, 47-59.

⁴⁴¹ Eine solche Praxis wird im Vertrag zwischen Gries bei Bozen mit Michael Pacher angedeutet, H. HUTH, ⁴1981, Nr. 5, 113ff. (1471): *Item wann das werch volbracht und an die stat gemacht wirdt, als oben bestimbt ist und ob sach wär und es sich begab das die obgenannten von Gries und Maister Michl ettwas schrittig wurden und des mit einander uber ains nicht machten werden, so soll jettweder tail zwen piderman Nemen die sich dann auf solch arbeit versten und des fünften uber ein werden, und die selben versuchen sullen, wes sy sthrittig waren sy des mit gutigkehait entschaiden und was dann dieselben erkennen dabey es hinfür an alle weitre waigerung besten und beleiben sol.* - Vgl. E. EGG, 1985, 39 (Vertrag der Schwazer Kirchengemeinde mit Ulrich Vaist 1500)

Sachverständigenkommission in den Vertrag sollte bereits im Vorfeld ein möglicher Konfliktherd durch ein reguliertes und objektiviertes Verfahren ausgeräumt werden. In der Tat hat man es bei Retabeln schnell mit hohen Summen zu tun. Das Konfliktpotential war von daher beträchtlich, und die Regelmäßigkeit, mit der Gutachter in den Verträgen Erwähnung finden, zeugt von der Sorge der Parteien, sich nicht gütlich einigen zu können. Dabei kam die Begutachtung beiden Seiten zugute: Zum einen schützte sie wie erwähnt den Künstler, indem die Festsetzung seines Honorars objektiviert, d.h. im Idealfall in die Hände unverdächtigter und unparteiischer Dritter gelegt wurde. Doch auch vom Standpunkt der Besteller bot diese Konstruktion Vorteile. Da der Gutachterkommission häufig Künstler angehörten, konnte der Auftraggeber auf ein sachverständiges Urteil vertrauen. Bei der Begutachtung stand in nicht geringem Maße die Materialprüfung im Vordergrund⁴⁴². Dies war bei einem Polychromierungsauftrag entscheidend, da der Auftraggeber in den seltensten Fällen imstande gewesen sein wird, die zugesicherte Qualität der Vergoldungen und Farben zu überprüfen. In Anbetracht der Tatsache, daß im Gegensatz zu den großen niederländischen Exportzentren wie Antwerpen oder Brüssel zumindest in den oberdeutschen Städten keine städtische Beschau existierte, welche die materiellen und handwerklichen Standards überwachte, kam einer solchen Praxis entscheidende Bedeutung zu⁴⁴³.

Die Begutachtung des Retabels erfolgte immer an seinem zukünftigen Aufstellungsort. Ihr ging der Transport des fertigen Retabels voraus, sofern Herstellungs- und Aufstellungsort nicht identisch waren⁴⁴⁴. Dies war beim Dionysiusretabel der Fall, weshalb sich Michel Erhart vertraglich verpflichten mußte, das fertige Retabel auf eigene Kosten und Gefahr von Ulm nach Augsburg zu schaffen. Bei kleineren Nebenaltären wie dem in Rede stehenden war das Transportrisiko für den Künstler noch kalkulierbar, erst recht, wenn es sich um einen ungefaßten Aufsatz handelte. Doch bei Hochaltarwerken, seien sie ungefaßt oder gar polychromiert, gestaltete sich die Situation schwieriger. Ein Unfall während der Überführung eines solchen Altarwerks hätte leicht den finanziellen Ruin des verantwortlichen Werkmeisters zur Folge gehabt. Es wundert daher nicht, daß die Lieferung großer Altarwerke in der Regel auf Gefahr und Kosten der Auftraggeber ging⁴⁴⁵.

So auch im Falle eines Altarretabels, welches Adrian van Overbeck für das geldersche Kempen 1521 nach siebenjähriger Schaffenszeit lieferte. Vor welchen logistischen Problemen man beim Transport eines Retabels von seinem Herstellungsort zu seinen Bestimmungsort stand, geht aus den Nachrichten über die Überführung dieses polychromierten Antwerpener Altarwerks hervor, eines Kastenungetüms von ähnlichen Abmessungen wie ein Hochaltarretabel⁴⁴⁶.

⁴⁴² Das Votum zweier Gutachter hat sich im oben zitierten Streitfall Rem erhalten, der in unseren Ausführungen schon wiederholt angesprochen wurde. Die Gutachter bescheinigen darin dem Freiburger Maler Albrecht Rem, daß der von ihm ausgeführte Passionszyklus *von gantzen farven* ausgeführt sei, H. ROTT III, 1, 96.

⁴⁴³ Qualitätsvorschriften hinsichtlich der zu verwendenden Materialien bestanden in Brüssel, Antwerpen und Mecheln. Bildschnitzer wie Maler bezogen ihre Materialien nicht selten über die jeweilige Zunft und darüber hinaus wurden gefertigte Werke vor Auslieferung geprüft und mit einer Warenmarke versehen, J. CRAB, 1979, 407ff. - C. ENGELLEN, 1993, 283 bildet die Marken der genannten Schnitzzentren ab: Brüssel zw. 1470 u. 1520 (Klöppel, Zirkel und Frauenkopf) - Antwerpen (Hand) - Mecheln (M).

⁴⁴⁴ An Künstlern, die für die Dauer des Auftrags ihre Werkstatt vor Ort aufschlugen, seien hier stellvertretend Hans Baldung Grien, als er das Freiburger Münsterretabel 1513 malte, sowie der Konstanzer Maler Christoph Bocksdorffer angeführt, der 1522 das Hochaltarretabel in St. Gallen polychromierte. Dort heißt es: *Item zum aller ersten, so sol bemelter meister Cristan bis uff Galli ongefärlichen mit siner bushab haruff von Costentz und in das bus unden im hof, das man nempt der Beltz, ziehen, das im dann min gnediger her, wie es ietzo ist, zu ainer herberg bis zu usstrag der fassung und uffstellung der tafeln verordnet hat und darin die arbeit vollbringen*, H. ROTT I, 41ff., 41. Zu Baldung s. G. v. d. OSTEN, 1983, Dok. 9, 291. - Für die Dauer des Aufenthalts waren die ortsfremden Meister oftmals vom Zunftzwang befreit.

⁴⁴⁵ Bezüglich des Hochaltarretabels zu St. Wolfgang am Abersee vereinbarten der Abt von Mondsee und Michael Pacher, die Transportkosten untereinander aufzuteilen, H. HUTH, ⁴1981, 1923, Nr. 6, 115f., 115.

⁴⁴⁶ H. 380 cm x Br. 300 cm. Zu den vertraglich angegebenen Maßen s. H. WITTE, 1932, 48f. Der Schreinkasten des Retabels sollte 11 Fuß Höhe und 10 Fuß Breite messen. Die Predellenhöhe sollte 3 ½ Fuß betragen. - Vgl. H. HUTH,

Vor der Verladung auf einen Wagen ließ Meister Adrian wahrscheinlich die *Tafel* zum Schutz abdecken. Die Bildwerke hatte man vermutlich vorsichtshalber zuvor entnommen⁴⁴⁷. Die Überführung erfolgte von Antwerpen zunächst auf dem Landweg über Hoogstraten, Goirte (bei Tilburg) und Helvoirt nach Herzogenbusch. Dort wurde das Altarretabel wahrscheinlich auf ein Schiff verladen und maasaufwärts bis Broek (Broekhuizen bei Venlo) getreidelt. Von dort wurde es die Liers aufwärts nach Wachtendonck gebracht und für die letzte Etappe wieder auf einen Wagen verladen und nach Kempen transportiert. Für den Transport hatte man die Leistungen verschiedener Fuhrunternehmer in Anspruch genommen. Die Gesamtkosten bezifferten sich auf die ansehnliche Summe von über 10fl.⁴⁴⁸.

Meister Adrian begleitete und überwachte den Transport von Antwerpen nach Kempen. Dies taten Künstler regelmäßig, da ihre Anwesenheit bei der Aufstellung des Retabels unverzichtbar war⁴⁴⁹. Auch wenn wir aus dem Fugger/ Erhart-Kontrakt hierüber nichts erfahren, wird das *Procedere* doch dasselbe gewesen sein. Im Anschluß an die Aufstellung fand schließlich die Begutachtung statt, nach der sich der Endpreis bemaß. Außerdem war die Anwesenheit des Künstlers schon deshalb geboten, um eventuell kleinere Transportschäden noch an Ort und Stelle beheben zu können. Freilich war ein bereits fertig polychromiertes Altarretabel wie das Antwerpener Altarwerk für Kempen beim Transport viel gefährdeter als das holzsichtig gelieferte Dionysiusretabel.

Auch die Aufstellung des Antwerpener Retabels in Kempen vollzog sich unter der fachkundigen Anleitung Meister Adrians. Wir wissen, daß man dafür eigens einen Kran benötigte, der den sperrigen Schrein auf seinen Platz hob⁴⁵⁰. Anschließend wurde für Meister Adrian eine Leiter an das Retabel gelehnt, von der aus er noch einmal letzte Hand an sein Werk legte, um die Tafel „schön“ zu machen, wie es in den Rechnungen heißt⁴⁵¹. Danach erfolgte die Auszahlung des noch ausstehenden Restbetrags von 170 fl., wobei es zu den Usancen des Marktes gehörte, daß bei dieser Gelegenheit eine sog. Verehrung an

⁴¹⁹⁸¹, Nr. 16, 127-132, 129. Das Annenretabel erhebt sich heute über dem Hochaltar in der Kempener Propsteikirche. Zu Adrian van Overberbeck s. GODEHARD HOFFMANN, 1998, 117-279.

⁴⁴⁷ Bezüglich des aus Antwerpen stammenden Dortmunder Petrialtars wurde der beauftragte Meister, der Schnitzer Gelsiz, 1520 aufgefordert, *die tafell (...) gepackt und wol bewart zu liefern*. G. HOFFMANN, 1998, 282.

⁴⁴⁸ H. WITTE, 1932, 48: *Item den voirmanen gegeven vur synen loen der uns die tafell fort gefort hefft van Antwerpen her to Kempen 10 goldguld. und wes yeder voirman myt synen person und pert vertert bynnen Kempen eyn nacht, sullen ny ouch bezalen.* - Retabeltransporte bei H. ROTT III, 2, 260 (Nachsuchen um Zollfreiheit 1480). - ders. III, 1, 80 (Nachsuchen der Stadt Baden-Baden bei Straßburg um zollfreien Transport eines Retabels auf dem Rhein, das der Straßburger Bildschnitzer Veit Wagner für die neue Spitalkirche daselbst 1512 geschaffen hat). - ders. II, 171ff. (gemalte Altartafel des Nördlinger Malers Sebald Popp für Markgraf Friedrich von Brandenburg 1501. Da Popp entgegen seiner Verpflichtung finanziell nicht in der Lage war, *ain karren, geschweigen ain wagen mit rossen dartzu gehörig zu wegen zu bringen, noch zu versolden*, bat der Rat den Markgrafen, ein Fuhrwerk zu schicken. Waidhändler sollten auf dem Weg nach Leipzig die Tafel in ihren leeren Gespannen bis nach Nürnberg führen, von wo sie dann gegen geringen Fuhrlohn nach Ansbach geschafft werden könne). - Eine weitere Tafel des Sebald Popp sollte 1502 nach Berg bei Bayreuth geliefert werden, doch konnte der Maler wegen der Erntezeit keine Fuhre aufreiben. - 1479 wurde ein von Jan Mertens gefertigtes Altarretabel von Antwerpen nach Zoutleeuw transportiert. Die Kostenaufstellung ist der für Kempen vergleichbar detailliert. Bei der Beladung bediente man sich ebenfalls eines Krans: *Item ghegeven te Antwerpen op dy crane van der tafelen te ladene int scep te doene: IIII st.*, s. C. ENGELEN, 1993, 21. - Ein ähnlich ausführliches Dokument bringt G. TIEMANN, 1930, 22f. Anm. 84 aus den Fabrikrechnungen der Aschaffenburg Stiftskirche bei. Die Aschaffenburg Stiftsherren ließen es sich nicht nehmen, ihr im Entstehen begriffenes neues Retabel in der Werkstatt des Wormser Bildschnitzers persönlich zu inspizieren, weshalb man eine Reise nach Worms antrat. Per Schiff ging es zunächst nach Frankfurt, wo man Station machte und ein Abendessen einnahm. Von dort reiste man weiter nach Mainz, wo man umsteigen mußte. Sodann ging es rheinaufwärts nach Oppenheim, wo ein Frühstück eingenommen wurde. Zu Abend aß man bereits in Worms.

⁴⁴⁹ THOMAS BRACHERT, 1971, 13, beobachtete an verschiedenen Retabeln schwäbischer Provenienz im Bündnerland eine oftmals unsachgemäße Aufstellung und schloß daraus, daß die schwäbischen Meister Transport und Montage ihrer Werke nicht überwachten.

⁴⁵⁰ H. WITTE, 1932, 48: *Item mester Hans Hurstgen myt synen soenen den kraene upgericht darren die tafell mit upwande [= hochzog] und dar to gebolpen und der krane weder neren [=nederen] gelecht, ouch syne verdynst sent Anne to folles dem brive geschenckt, darvan her niet gerechn et erwirt.*

⁴⁵¹ H. WITTE, 1932, 49: *Item eyn leidder lassen machen dair men myt an die tafell klompt 6 s. Item meister Adraien gegeven dat hie die tafell schoen gemacht hefft 3 s.*

des Meisters Frau erfolgte. In dem hier berührten Falle lag sie bei 2 fl.⁴⁵². Die erhaltene Schlußzahlung quittierte der ausführende Werkmeister, indem er seine Auftraggeber förmlich entlastete⁴⁵³. Mit der Quittierung erlosch das Vertragsverhältnis auch formal-juristisch.

Lieferung und Bezahlung nahmen wohl auch bezüglich des Dionysiusaltars für Ulrich Fugger ihren gewohnten Lauf, auch wenn eine Quittung, die insbesondere über Liefertermin und Höhe der Bezahlung Auskunft geben könnte, nicht überliefert ist. Immerhin sind wir über die Lieferung, die pünktlich 1487 erfolgte, indirekt durch einen Eintrag in Wilhelm Witwers Chronik für SS. Ulrich-und-Afra unterrichtet, dem *Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis*⁴⁵⁴. Der das Jahr 1487 betreffende Vermerk lautet: *facta est tabula capelle s. Dyonisii primi episcopi Augustensis ex iussione et propria substancia honestorum civium Augustensium et mercatorum Fucker nominati valde divites* (...). Bei der *tabula* [= Tafel, Retabel], die Ulrich Fugger in der Dionysiuskapelle auf den dortigen Dionysiusaltar aufstellen ließ, kann es sich nur um das von Michel Erhart gelieferte Schnitzretabel gehandelt haben. Letzte Gewißheit darüber, ob das Dionysiusretabel in der Tat auf seinem endgültigen Bestimmungsort aufgerichtet wurde, ist dem anschließenden Bemalungskontrakt von 1490 zu entnehmen. Dort ist von *ain taffel, die da statt uff sant Dyonisiusaltar zu Sant Ulrich* die Rede, die der Augsburger Maler Gumpold Giltlinger fassen und bemalen sollte⁴⁵⁵. Das von Michel Erhart geschnitzte und gelieferte Retabel erhob sich folglich auf dem ihm zugedachten Altarplatz. Es war zunächst einmal ungefaßt.

Um ein Umfallen des aufgerichteten Altaraufsatzes zu verhindern, war eine feste Verklammerung des Schreins mit der Altarmensa sowie die Anbringung seitlicher Verstreben an die rückwärtige Wand vonnöten⁴⁵⁶. Gegebenenfalls waren auch noch Angeln und Schlösser für die Flügel anzubringen, damit das Retabel gewandelt und verschlossen werden konnte. Klammern und Armierungen, Angeln und Schlösser waren aus Eisen und wurden von einem Schlosser ausgeführt. Es waren dies im Entstehungsprozeß eines Retabels eher nachgeordnete Arbeiten, die im übrigen auch nicht so viel kosteten, als daß darüber eigens noch ein Vertrag hätte aufgesetzt werden müssen. Die Kosten trug ausnahmslos der Auftraggeber⁴⁵⁷. In Kempen erhielt der dortige Schlosser Jakob Hufschläger den vergleichsweise ansehnlichen Betrag von 3 ½ fl.⁴⁵⁸.

Anhand zahlreicher Denkmäler kann man sich noch heute einen Eindruck davon verschaffen, wie aufwendig insbesondere hochaufragende Altarwerke mit Klammern und

452 H. WITTE, 1932, 48: *item hain ich betzalt und onergelievert mester Ariaen ass he die taffell gelievert hefft gebadt zu vur ind nae tsamen eyn hondert ind 70 golde guld. item noch der frouwen gegeven mester Ariaens buysfrouwe 2 goltguld. ind 6 steyn vlais.* - Die sog. Verehrung an des Meisters Frau wurde auch *hantgiff* oder *trinck geldt* genannt, G. v. d. OSTEN, 1983, Dok. 8, 291 u. H. RUPPRICH I, 72f., 73 Nr. 20 (Albrecht Dürer an Jakob Heller, 12. Okt. 1509).

453 Wie ausführlich solche Entlastungen ausfallen konnten, geht aus jenem Schriftstück hervor, in welchem Veit Stoß den Erhalt von 220fl. für die Polychromierung des Münnerstädter Altars quittiert, M. LOBNITZER, 1912, Nr. 83, XXXVIII f.

454 Wilhelm Witwer, *Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis*. Hrsg. v. ANTON STEICHELE, 1. Theil, in: *Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg* 3 (1860), 10-437, 342: *Anno Dom. 1487 sub abbate Johanne huius monasterii facta est tabula capelle s. Dyonisii primi episcopi August. ex iussione et propria substancia honestorum civium Augustensium et mercatorum Fucker nominati valde divites, qui et edificaverunt capellas predictas et testudines duas ex eorum pecunia voluntarie. Sed predicta tabula depicta est a magro. Gumpoldo Giltlinger cive huius civitatis anno Dom. 1493.*

455 Der Fugger/ Giltlinger-Kontrakt, der die Fassung und Bemalung des Dionysiusretabels zum Gegenstand hat, ist in zwei Ausfertigungen überliefert. Wir zitieren nicht nach dem Dokument, das sich bei N. LIEB, 1952, 335, wiedergegeben findet, sondern nach jener Ausfertigung, die M. JANSEN, 1907, Nr. 37, 185f. publizierte.

456 Das Umfallen von Altarretabeln ist in Hagenau gleich mehrmals bezeugt, H. ROTT, III, 1, 181, 182: 1458/59 und 1510 stürzten dort Retabel von der Altarmensa. Bezüglich des Unfalls 1458/59 heißt es: *Item III ß für IIII klammern dem smyde, an der ober tofel sant Peters alter, und an die ober tofel uff sante Katherinen alter, als sie niederfielen.* - Zur Verankerung des Biberacher Hochaltarretabels liest man in der Plummerschen Chronik: *An beeden Orten neben der Tafel in der Mauer sind gesein zwei eingemauerte Stemben [Kloben], darauf die Flügel an der Tafel gestanden sind. Die Tafel ist ganz wohl versehen worden mit eingemauerten eisernen Stangen in der Mauer gegen umfallen*, A. ANGELE, 1962, 24f.

457 Im Kontrakt über den Schrein des Ulmer Hochaltarretabels 1474 heißt es dazu, daß Syrlin d. Ä. *mit dem geschmid, so zu der taffel geböret, unbeladen sin solle*, G. WEILANDT, 1996, 438.

458 H. WITTE, 1932, 48: *Item Jacob Hoeffsleger vur smytloen ind ysere werck ayn die taffell 3 ½ guld.*

Abb. 73, 74

Verstrebungen gleichsam auf ihrem Platz festgezurr wurden. Hinzu kam, daß die geöffneten Altarflügel durch ihr enormes Eigengewicht herunterbrechen konnten, weshalb man sie bisweilen auf steinernen Konsolen oder hölzernen bzw. eisernen Stützen lagerte⁴⁵⁹. Ein Unterschied zwischen ungefaßten und gefaßten Altarwerken ist hinsichtlich genannter Vorsichtsmaßnahmen nicht auszumachen. Dies wäre auch verwunderlich, denn schließlich waren ungefaßte wie gefaßte Altarwerke in gleicher Weise umsturzgefährdet⁴⁶⁰. Doch während bei gefaßten Altarwerken die Verankerungen endgültig waren und nur für den Fall einer Altarversetzung gelöst zu werden brauchten, waren sie bei ungefaßten Aufsätzen von Anfang an provisorisch gedacht⁴⁶¹. Und obwohl im Falle des Dionysiusaltars von Anfang an feststand, daß die Polychromierung und damit die Vollendung des Werkes noch ausstand, die Aufstellung insoweit nur vorübergehend sein würde, wird aus Gründen statischer Sicherheit der Aufsatz zunächst ähnlich aufwendig verankert worden sein, wie man es von erhaltenen Denkmälern her kennt.

In dem Umstand, daß Altarwerke wie das Dionysiusretabel zunächst holzsichtig aufgestellt wurden, wird man einen wesentlichen Faktor dafür sehen können, warum einige der ungefaßt gebliebenen Altarwerke derart durchmodellerte Oberflächen aufweisen. Nicht allein im Falle des Dionysiusaufsatzes, sondern ganz grundsätzlich verstand es sich ja von selbst, daß Michel Erhart - etwa unter dem Hinweis auf eine spätere Fassung - keine rohen 'Stümpfe' abliefern konnte. Der Besteller durfte vielmehr ein in jeder Hinsicht schnitzerisches *opus completum* erwarten⁴⁶², was um so verständlicher wird, wenn für den Auftraggeber zum Zeitpunkt der Aufstellung des neuen Retabels noch gar nicht absehbar war, wie lange es bis zur Polychromierung dauern würde. Der von Erhart gelieferte Aufsatz stand zwar nur drei Jahre ungefaßt in der Dionysiuskapelle des Benediktinerstifts, bis seine Polychromierung 1490 in Angriff genommen wurde. Doch zeigt sich an anderen Beispielen, deren Erörterung später noch eingehend erfolgt, daß der provisorische holzsichtige Zustand erheblich länger andauern konnte.

Eine solche Konstellation vor Augen, kommt den im Vorangegangenen (Ic) ausgiebig diskutierten Oberflächendifferenzierungen eine unverminderte, wenn auch nur vorübergehende ästhetische Qualität zu. Die farbliche Akzentuierung von Augen und Lippen, überhaupt die großflächigere lasierende Hervorhebung, das Glätten der Oberflächen und ihr Überziehen mit Punzierungen und filigran geschnittenen Details - in der Gesamtheit stand dahinter die Absicht, das Erscheinungsbild ungefaßter Bild- und Altarwerke polychromierten so weit anzunähern, daß sie gegenüber bereits gefaßten Werken der Umgebung nicht allzu weit abfielen. Doch steht außer Zweifel, daß es sich hierbei zunächst um einen interimistischen Zustand handelte, mit dessen Hilfe das Intervall, welches im Rahmen einer mehrphasigen Herstellungsweise zwischen holzsichtiger Aufstellung und abschließender Polychromierung eines Retabels klaffen konnte, überbrückt werden sollte.

459 H. WITTE, 1932, 48: *Item Pauwels der steynmetzer gegeven vur 3 pont kortz dar he dat capitell myt ynloetten, dar sent Anne up steit und der swengell dar dat taffelblat up icht und vur synen loen isamen 4s. 6d.* - Ein Abknicken der Altarflügel ist wiederum aus dem für solche Unglücksfälle bekannten unterelsässischen Hagenau bezeugt, H. ROTT, III, 1, 181 (1496/7): *Item III ß & Hansen von Büsch, dem schreiner, von dem gebrochen fettische an der dofeln inne unser frowen kore.* - Stützen zur Entlastung der geöffneten Flügelblätter haben sich für das Hochaltarretabel in der Göttinger St. Jakobikirche erhalten, desgleichen für den Xantener und Bordesholmer Hochaltar.

460 Solche Armierungen finden sich u. a. an den Hochaltären von Blaubeuren, Schwaigern, Schwabach (alle gefaßt) sowie an jenen zu Winnenden, Breisach und Besigheim (alle ungefaßt).

461 In Windsheim wurde der Retabelschrein für das neue Hochaltarretabel 1493 geliefert und sogleich aufgerichtet und mit Armierungen gesichert: *Item 36 gulden dem schreiner zu nirenberck fur das corpuß quinta ante judica* [19. März 1493]. *Item Hans schmidt 6 lb. fur mangerley sein arbeit hintten an der taffel die eissen stangen dominica judica* [24. März 1493], StadtA Windsheim G 37a, 125^v. Im Zuge seiner Polychromierung 1520 mußte das Hochaltarretabel aus diesen Verankerungen wieder gelöst werden, um es in die Werkstatt Mühlholzers verbringen zu können!

462 Zur Diskussion des Begriffs *opus completum*, der in der Inschrift des Bordesholmer Altars Erwähnung findet, s. unten xy.

Hinzu kommt die Praxis der Begutachtung. Diese bezog sich nicht auf das vollkommen fertige, d.h. polychromierte Altarretabel, sondern nur auf das Resultat der jeweils erfolgten Teilbeauftragung, im Falle des Fugger/Erhart-Kontraktes eben die Erstellung eines ungefaßten Altarwerks. Die Arbeit des Bildschnitzers war dabei gewissermaßen ungeschminkt dem kritischen Urteil der Gutachterkommission ausgesetzt, was nicht folgenlos bleiben konnte. Schon um den Bildwerken ein in sich abgeschlossenes Erscheinungsbild zu verleihen, mußte der Bildschnitzer sie mit einem letzten Schliff versehen, sei es nun mit ausschließlich genuin schnitzerischen Mitteln oder durch aufliegende Lasuren. Die gleitende Bezahlung mag dabei als ein nicht zu vernachlässigender Leistungsanreiz gewirkt haben; denn der finanzielle Rahmen, innerhalb dessen das Honorar schwanken konnte, war ja beträchtlich. Sowohl bei einem gleitenden Bezahlungsverfahren, bei dem sich der Bezahlungsspielraum zwischen zwei vorher bestimmten Eckwerten bewegte, als auch bei einem Zahlungsverfahren, bei dem nur ein Ausgangspreis vereinbart worden und die endgültige Bestimmung der Aufpreishöhe in die Hände von Gutachtern gelegt worden war, konnten die jeweiligen nachträglich bewilligten Summen erheblich ausfallen. So betrug z. B. der Bemessungsspielraum, den die Gutachterkommission in Schwaz für das allerdings fertig polychromierte Nordchorretabel, welches im Jahre 1500 Ulrich Vaist angedingt worden war, ausschöpfen konnte, mit 300 fl. fast 50% des unteren Eckwerts des Auftragsvolumens, das sich zwischen 700 fl. und 1000 fl. bewegte⁴⁶³. Absolut betrachtet nimmt sich dagegen der zwischen Ulrich Fugger und Michel Erhart mit lediglich 20 fl. vorgesehene potentielle Aufpreis eher bescheiden aus, doch in Relation zum garantierten Mindestpreis von 40 fl. stellte er exakt eine theoretisch erzielbare Steigerung von beachtlichen 50% in Aussicht.

Desgleichen konnte auch bei einer gleitenden Bezahlung, bei der ein Maximalwert nicht von vornherein anvisiert war, der erzielbare Aufpreis noch beträchtlich ausfallen. Im Falle des Rothenburger Heilig-Blut-Retabels betrug er zusätzlich zu den vertraglich vereinbarten 50 fl. noch ansehnliche 10 fl., die Tilman Riemenschneider als *vererung* ausgezahlt bekam⁴⁶⁴. Daß freilich zuweilen die gleitende Bezahlung auch zuungunsten des ausführenden Werkmeisters wirken konnte, falls der Auftrag nicht zur vollen Befriedigung der Auftraggeber ausgeführt worden war, geht aus dem Vertrag über das holzsichtig zu schnitzende Altarretabel für die Walsroder Kirche durch Hans Brüggemann hervor, der gegebenenfalls auch weniger als sein vertraglich vereinbartes Honorar von 55fl. zu akzeptieren hatte, wenn das gelieferte Retabel *viffundvefftig gulden nicht werdt ist*⁴⁶⁵.

Gerade weil jedoch der Auftraggeber den künstlerischen Einsatz des betreffenden Bildschnitzers finanziell honorierte oder gegebenenfalls sanktionierte, mochte letzterer, nicht nur um seinen Ruf zu wahren und vor dem prüfenden Urteil der Expertenkommission bestehen zu können, sondern schon um ein Maximum an sog. *besserung* bzw. *vererung* im Rahmen des gleitenden Zahlungsverfahrens für seine Arbeit zu erzielen, ein grundsätzliches Interesse daran gehabt haben, seinem Auftrag ein Höchstmaß an Sorgfalt in der schnitzerischen Ausführung zukommen zu lassen⁴⁶⁶. Ein solcher

⁴⁶³ E. EGG, 1985, 39 (Vertrag der Schwazer mit Ulrich Vaist, 1500): *Ob auch dieselben vier [die unabhängigen Sachverständigen] in Ierem erkennen erfunden, das sölich werch und Tafel der Sybenhundert guldin nit wert wär, So sol es aber besteeen nye das die Vier erkennen, das sol Maister Ulrichn bezalt werden, dann die bezalung sol steen auch nye bernach.* Dem war der Passus vorangestellt, daß die Bezahlung die selb Summa uber Tausent guldin Rheinisch nit lauffen solle.

⁴⁶⁴ J. BIER II, Anhang 175, Nr. 75: *Item X fl. aber geben meister Dylen zu einer vererung an der taffel zu dem heyligen plutt. Item I fl. aber geschenkt meister Dilen knechten zu trinkgelt von der taffel zu dem heyligen plutt.*

⁴⁶⁵ H. HUTH, 41981, 138, Nr. XXII: *Sick ock vorwilligeth, wanner de taffel tho stande kumpt, dar by tho nemende, de des vorstanth hebbben. Szo enszodan viffundvefftig gulden nicht werdt ist, schal men ombe ringer geben.*

⁴⁶⁶ J. BIER II, Anhang, 171f., Nr. 61: *Für solich arbeit alle sollen im die benanten heiligenpfleger raichen und geben L gulden reinischer. Doch do die bildung in der taffel steen und uffgericht worden, würd sich dann in dem augenschein erfinden, dz maister Till die bildung und figuren also gemacht, dz er über die L gulden daran verdienen bett, darum soll es zu erkännuß der benannten pfleger, auch der gaistlichen f(ürsichtigen) e(rsamen) und wysen her Martin Swartzen, gardien zu den barfüßen, Herman Prellen, Hansen Grundloch, Seitz*

Leistungsanreiz findet explizit im Riemenschneider-Kontrakt zum Heilig-Blut-Retabel Erwähnung, wo es heißt, daß der Würzburger bei Inaugenscheinnahme der gelieferten Bildwerke durch eine Kommission entsprechend der gutachterlichen Vorgabe Mehrbezahlung erhalten sollte⁴⁶⁷. Ließ sich der in Aussicht gestellte finanzielle Spielraum schon über ein zumal bei Riemenschneider vergleichsweise schematisches Repertoire an schnitzerischen Oberflächenzeichen weitestmöglich ausschöpfen, dann hätten genannte Tremolierungen, Punzierungen und sonstige ‚Gravuren‘, die der Forschung gemeinhin solches Kopfzerbrechen bereitet haben, jedenfalls aus der Sicht des Würzburgers ihre Schuldigkeit getan.

Man wird wohl aus den subtil lasierten und geschnittenen Oberflächenmerkmalen so mancher unpolychromiert gebliebener Altarwerke nicht mehr schließen dürfen, als daß sie in einem mehrphasigen Herstellungsprozeß standen und deshalb eine vergleichsweise durchmodellerte Epidermis aufweisen. Diese Sicht der Dinge erklärt denn auch, warum ein abgelaugtes Altarwerk wie Riemenschneiders Windsheimer Zwölf-Boten-Altar, der bald nach seiner Fertigstellung gefaßt wurde, eine vergleichbare Intensität an Oberflächenverzerrungen zeigt, wie das Heilig-Blut-Retabel, das nie polychromiert wurde.

In diesem Kontext gerät noch einmal jene Nachricht in den Blick, derzufolge der Innsbrucker Hof 1552, erschreckt über die hohen Kosten eines in Augsburg bestellten Schnitzaltars, die verantwortlichen Meister - den Bildschnitzer Hans Kels und den Tischler Heinrich Kron - wissen ließ, daß es nicht notwendig sei, daß die *pildwerch so gar künstlich oder rain geschnitten werd, dieweil dieselben mit farben und gold beclait werden, also dass die zierung mertails an des malers arbeit glegen sein wirdet*⁴⁶⁸. Bei aller Behutsamkeit, die im Umgang mit dieser Stelle angebracht erscheint - darf man doch die Kontinuität vorreformatorischer Retabelproduktion nicht ohne weiteres für die nachreformatorische Zeit voraussetzen -, wird man die Passage dahingehend aufzufassen haben, daß hier der Auftraggeber den Standpunkt vertrat, ein Aufwand, wie er bei der phasenweisen Herstellung selbstverständlich war, sei bei seinem Werk unangebracht, da es unmittelbar nach Abschluß der Schnitzarbeiten gefaßt werden sollte.

Die gesonderte Fertigung der Retabelarchitektur durch einen Schreiner

Auch wenn sich über eine separate Beauftragung der Architekturteile an einen Kistner - soweit bekannt - nur drei Verträge erhalten haben, geht doch aus zahllosen Kirchenrechnungen hervor, daß gerade bei Aufträgen über Hochaltarretabel dieser Verfahrensweg nahezu regelmäßig beschrritten wurde⁴⁶⁹. Bei dem ungefaßt erhaltenen

Wucherers und Hainrich Truben als deniben, so by disem hinleiben und verdingung gewest sein, steen und sich maister Tillman daraus uff gutem vertrauwen benügen lassen, all arglist und gevárd hierinn vermitten und uffgeschlossen. - Vgl. H. HUTH, 41981, 125 (Vertrag des Maler Silvester Müller über das Retabel der Bader): Wo sy [die Gutachter] aber erkennen das die nitt sovil werdt wäre, so sol dasselb bey dem bemelten zwayen oder dreyen erpetten [erg. Gutachtern] erkenntnis stehen, und an den ij hundert gulden R. abgezogen werden (...).

⁴⁶⁷ Eine vergleichbare Passage findet sich auch im Vertrag zum sog. Bamberger Altar, M. LOBNITZER, 1914, LXIff., Nr. 132a): *Und was obgenant mayster Veytt besser wüdt machen/ wollen wir mit im uber eyn kumen.*

⁴⁶⁸ H. HUTH, 41981, 57.

⁴⁶⁹ Bei den drei erhaltenen Verträgen handelt es sich um jene über das Ulmer Hochaltarretabel, G. WEILANDT, 1996, 437f., das Rothenburger Heilig-Blut-Retabel, J. BIER II, 171, Nr. 61, und das Leonberger Hochaltarretabel, H. ROTT II, 212.

Kalkarer, dem Windsheimer Hochaltarretabel oder dem Rothenburger Heilig-Blut-Retabel - um nur einige zu nennen - war dies der Fall⁴⁷⁰.

Zwar wissen wir, daß die Konzeption des Ulmer Hochaltarretabels auf Jörg Syrlin d. Ä. zurückgeht. Der erhalten gebliebene, auf Pergament niedergeschriebene Altarraß trägt sein Werkstattzeichen und darf folglich als eigenhändig gelten. Doch die wenigsten Schreiner werden die künstlerischen Voraussetzungen mitgebracht haben, ein so anspruchsvolles Projekt, wie es ein Hochaltarretabel nun einmal darstellt, zu entwerfen⁴⁷¹. Eigentlich war die Tätigkeit des Schreiners derjenigen des Bildschnitzers oder Malers nachgeordnet. Sein Honorar war, verglichen mit dem der beiden anderen Kunsthandwerker, das mit Abstand niedrigste. Die künstlerische Leitung des Altarprojekts wird man von daher beim Bildschnitzer oder Maler suchen.

In Kalkar war der Beauftragung des Bildschnitzers Arnt van Zwolle, die 1488 erfolgte, die des Schreiners vorausgegangen. Die künstlerische Leitung des schnitzerischen Programms lag in diesem Fall unzweifelhaft in den Händen Meister Arnts. Er stellte die Visierung, die der dann beauftragte Schreiner umzusetzen hatte⁴⁷². Schwieriger hingegen ist die Frage nach der künstlerischen Leitung bei den angesprochenen Riemenschneider-Altären zu beantworten. In beiden Fällen nämlich stand der leere Altarkasten bereits fertig auf der Altarmensa, als der Würzburger mit den Bildwerken beauftragt wurde. In Windsheim lag die Beauftragung des Nürnberger Schreiners ein Jahr zurück, in Rothenburg sogar zwei Jahre⁴⁷³. Nicht ausgeschlossen ist, daß bei letzterem auf Veranlassung Riemenschneiders das von dem Rothenburger Schreiner Erhart Harschner gelieferte Retabelgehäuse umgearbeitet wurde, als deren Ergebnis es die rückwärtige Verglasung, diese Spezialität Riemenschneiderscher Altarschreine, erhielt⁴⁷⁴. Entsprechende konstruktive Hinweise legen dies nahe⁴⁷⁵.

Aus dem Kontrakt zu dem im Barock verbrannten Hochaltarretabel zu Leonberg von 1522 geht hervor, daß die Bestimmungen hinsichtlich des zu erstellenden Altargehäuses nicht wesentlich von den bereits bekannten abweichen: Grundlage des Vertrags war auch hier eine Visierung, die zeigte, wie Predella, Altarschrein, Gesprenge und Flügel zu arbeiten waren⁴⁷⁶. Der Transport der fertigen Retabelarchitektur von Unter Kolmar, dem Ort, wo sich die Kistnerwerkstatt Meister Melchiors befand, zu ihrem Bestimmungsort Leonberg erfolgte auf Kosten des Heiligen, wie es im Vertrag dazu heißt, d.h. zu Lasten des Bestellers, desgleichen die Aufrichtung und Verankerung des neuen Retabelgehäuses auf

⁴⁷⁰ H. WITTE, 1932, 33: Erhalten sind lediglich die Ausgabeposten über die Aufstellung des Altarkastens (*backe*) durch Meister Gussen 1490. Zu den Riemenschneider Altaraufsätzen s. J. BIER II, 170, Nr. 58 (Auftrag zum Rothenburger Heilig-Blut-Altar an den Rothenburger Erhart Harschner); ebd., 162, Nr. 27a) (Auftrag an einen Nürnberger Schreiner für den Windsheimer Hochaltar 1493/94). - Ein Werkvertrag, der nur die Schaffung von Bildwerken zum Gegenstand hat, hat sich für das Rothenburger Heilig-Blut-Retabel erhalten. Die Verpflichtung Tilman Riemenschneiders erfolgte dort zu den üblichen Konditionen, und es ist nicht zu erwarten, daß sich derartige Verträge von solchen unterscheiden, wo die Schreine vom Bildschnitzer mitgeliefert wurden.

⁴⁷¹ Widerspruch hierzu meldet EIKE OELLERMANN an, ders., Der Beitrag des Schreiners zum spätgotischen Schnitzaltar. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 9, 1995, 170-180, 178, der Harschner „einen kongenialen Kistler“ nennt.

⁴⁷² S. unten xy.

⁴⁷³ J. BIER II, 162, Nr. 27a) + b): Schreinbeauftragung vermutlich 1493; Lieferung März 1494. April 94 Verhandlungen mit Riemenschneider, ebd. Nr. 29. - J. BIER II, 170 Nr.58, Beauftragung Erhart Harschners mit dem Gehäuse des Heilig-Blut-Altars 1499, das vor dem 4. April 1501 aufgerichtet war, ebd. Nr. 59 e). Vertragschluß mit Riemenschneider war der 10. April 1501, der Termin des Weinkaufs, d. h. der mündlichen Abmachung, ebd. Nr. 60. Die schriftliche Niederlegung des Vertrags erfolgte dann am 15. April, ebd. Nr. 61.

⁴⁷⁴ HERBERT SCHINDLERS Meinung nach geht der Altarraß für das Rothenburger Hochaltarretabel letztlich auf Harschner, diesen „Kistlerschnitzer von Rang“, zurück, ders., 1978, 143. - Klare, wenn auch entgegengesetzte Worte findet WALTER PAATZ, 1963, 85: „Das Gesprenge wurde nicht von Riemenschneider gezimmert, sondern von Harschner; das verraten die derben Formen seiner Architektur. Doch es kann von Riemenschneider entworfen worden sein“.

⁴⁷⁵ K. GERSTENBERG, 1955, 115, beziffert den dabei entstandenen Mehraufwand auf exorbitante 104 fl., eine Zahl, die durch die Addition doppelt verbuchter Zahlungen zustande kommt. - E. OELLERMANN, 1965, 74-85.

⁴⁷⁶ H. ROTT II, 212 (1522): Die Tischler sollten Schrein und Auszug *nach inhalt und ußweisung der visierung* machen.

dem Hochaltar⁴⁷⁷. Diese Arbeiten vollzogen sich, wie bereits beim Antwerpener Retabel für Kempen, unter sachkundiger Anleitung der betreffenden Meister, die für die Dauer ihrer Arbeit freie Kost und Logis erhielten. Als Honorar waren 75 fl. vereinbart worden, wovon ein Drittel gleich bei Vertragsschluß ausbezahlt wurde, ein weiteres Drittel nach Vollendung von Sarg und Corpus und das letzte schließlich bei der Lieferung des ganzen Werkes. Die Lieferfrist betrug ein Jahr⁴⁷⁸.

Die Abwicklung des Faß- und Malauftrags durch einen Maler

Wie erwähnt blieb das von Michel Erhart gelieferte Schnitzretabel nach seiner Aufstellung drei Jahre im ungefaßten Zustand auf dem Dionysiusaltar zu SS. Ulrich-und-Afra, ehe es am 24. August 1490 einer Polychromierung durch den Augsburger Maler Gumpold Giltlinger zugeführt wurde. Dazu mußte es eigens abgebaut und nach vollendeter Gesamtpolychromierung ein zweites Mal, diesmal endgültig, aufgerichtet werden; denn die Möglichkeit, ein Retabel für die Dauer der anstehenden Arbeiten auf seinem Altarplatz zu belassen, bestand nur theoretisch, da auf jeden Fall der Gottesdienst blockiert und darüber hinaus der Altarraum bei einer Verwendung als Werkstatt entweiht worden wäre⁴⁷⁹.

Wie sich der Ablauf von Ab- und Wiederaufbau im einzelnen gestaltete, wird in den Herrenberger Kirchenrechnungen anhand der *fassung der tafel uff dem fronaltar* durch Jörg Ratgeb anschaulich⁴⁸⁰. Der Herrenberger Hochaltar war ein großes Pentaptychon, dessen Skulpturenschrein samt Predella und Auszug verloren ging, dessen Gemäldetafeln aber glücklicherweise erhalten blieben und heute das Herzstück der altdeutschen Sammlung in der Staatsgalerie Stuttgart bilden. Wer die Retabelarchitektur mit den dazugehörigen Bildwerken geschaffen hat, ist aus den Kirchenrechnungen nicht mehr in Erfahrung zu bringen, da sie zwischen 1504/5 und 1512/13 sowie zwischen 1514/15 und 1515/16 eine Lücke aufweisen⁴⁸¹. Im Rechnungsjahr 1517/18 wurde der Herrenberger Tischler Heinrich Schickhardt d.Ä., der schon das 1517 vollendete Chorgestühl geschaffen hatte, dafür entlohnt, daß er die Flügel zu dem Hochaltarretabel schreinerte. Man wird wohl recht gehen in der Annahme, daß Schickardt auch der Schöpfer der restlichen Retabelarchitektur gewesen ist, wenn nicht sogar als Generalunternehmer den Skulpturauftrag unter seiner Regie abwickelte. Die Aufstellung des noch ungefaßten Retabels geschah entweder zwischen 1504 und 1513 oder - was wahrscheinlicher ist - zwischen 1514 und 1516, innerhalb der Zeiträume also, die von den Kirchenrechnungen nicht erfaßt werden. Heinrich Schickardt wenigstens half Jörg Ratgeb, die holzsichtige *tafel* aus Predella, Corpus und Gesprenge „abzubrechen“, wie es in einem Ausgabeposten vom 28. August 1518

⁴⁷⁷ Ebd. 212: *Item so das werck gevertiget ist, so soll es der hailig uff sin costen by inen holen. Item uff ir anzuigen soll man inen zum ufrichten risten und lut darzu notdurftig zugeben on iren schaden. Item alles ysenwerck, zu der tafel notdurftig, soll der hailig geben und machen lassen.*

⁴⁷⁸ Ebd. 212: *Item und wan die maister mit dem werck herkomen, soll man sy costfry halten, bis sie das ufgericht haben.*

⁴⁷⁹ Eine Polychromierung an Ort und Stelle, die an und für sich ja nahe liegt, vermutete u. a. auch L. F. JACOBS, 1998, 86. - S. hierzu H. ROTT I, 24, 25 (Vertrag des Konstanzer Malers Rudolf Stachel mit der Konstanzer Kirchengemeinde von St. Paul 1512): Stachel sollte das Retabel *uff dem fronalter zu sant Paul* polychromieren und dazu *die tafeln in sin bus* transportieren.

⁴⁸⁰ Die Rechnungen gibt H. ROTT II, 220f. u. 223ff. unvollständig wieder. Vollständig publizierte sie ROMAN JANSSEN, Warum wurde der Altar zweimal aufgebaut? Beobachtungen zu seiner Entstehung, in: ROMAN JANSSEN/ HARALD MÜLLER-BAUR (Hgg.), Die Stiftskirche in Herrenberg 1293-1993, Herrenberger Historische Schriften Bd. 5, Herrenberg 1993, 533-552, 549ff. (Anhang: Die Quellen zum Ratgeb-Altar). Die im Folgenden zitierten Passagen wurden Janssens Anhang entnommen.

⁴⁸¹ So die freundliche Mitteilung von Stadtarchivar Dr. Roman Janssen.

heißt⁴⁸². Die Tatsache, daß sich der Abbau unter seiner fachkundigen Anleitung vollzog, verweist, als zusätzliches Indiz, auf ihn als Urheber der Retabelarchitektur. Ratgeb polychromierte das Flügelretabel nicht vor Ort, sondern überführte es nach Stuttgart, dem wahrscheinlichen Sitz seiner Werkstatt. Im darauffolgenden Jahr 1519 verzeichnen die Kirchenrechnungen bereits zahlreiche Posten, die in Zusammenhang mit der Lieferung und Wiederaufrichtung des fertig bemalten und gefaßten Hochaltarretabels stehen: Zimmerleute halfen Ratgeb und seinen Gesellen den *Sarch* [=Corpus]⁴⁸³ den steilen Stiftsberg *hinuff tragen*. Mit Hilfe eines eigens im Chorraum errichteten Gerüsts wurde die *alt tafel abgebrochen*. Diese ‚alte Tafel‘ war keine andere als das Vorgängerretabel, das für die Übergangszeit, in der sich das neue Werk zum Fassen und Bemalen in der Werkstatt Ratgeb befand, auf den Hochaltar zurückkehrte. Nach Abbau der alten ‚Tafel‘ wurde *die nunen uffgesetzt*. Die Herrenberger Rechnungen, die jeden Handgriff zu verzeichnen scheinen, erwähnen auch jene Malergesellen, *so die flugel in Kirchen getrag[en] und das erst gerust abgebrochen bond*. Ein zweites Gerüst wurde erstellt, *als man den uszug uff satzt*, und anschließend die Angeln zu den Flügeln in Gegenwart von Heinrich Schickhardt und Jörg Ratgeb angeschmiedet. Zur Besichtigung und Beurteilung des fertigen Werks wurden wie üblich unabhängige Gutachter berufen, in diesem Fall namentlich nicht genannte Maler und der Schreiner Heinrich Schickhardt. Im Anschluß daran verhandelte der Probst Benedikt Farner und sein Custos mit Ratgeb über die Höhe der abschließenden Entlohnung. Man einigte sich auf Ratenzahlungen über fünf Jahre, so daß das Retabel 1524 an Ratgeb abbezahlt war⁴⁸⁴.

So unwahrscheinlich es auch anmutet, es war anders gar nicht möglich und die Quellen belegen es, daß selbst meterhohe Hochaltaraufsätze aus ihren Verankerungen gelöst wurden, um sie abzuschlagen und für die anstehende Polychromierung in die Werkstatt des Malers oder an einen anderen dafür geeigneten Ort zu verbringen. Für die Windsheimer St. Kilianskirche ist ein solches Verfahren ebenfalls bezeugt⁴⁸⁵. Nachdem man dort den Hochaltarschrein 1520, also 27 Jahre nach seiner Aufrichtung, für die anstehende Fassung abgebaut hatte, kam auch hier noch einmal das alte Vorgängerretabel zu Ehren. Man stellte es, wie schon in Herrenberg, für die Dauer der Faß- und Malerarbeiten am neuen Retabel an seinem angestammten Platz auf, um ein Mindestmaß an Altarschmuck aufrechtzuerhalten⁴⁸⁶.

In zahlreichen Polychromierungsverträgen wird der Standort des zu fassenden Altarwerks explizit erwähnt. Bei dem von Giltlinger zu fassenden Dionysiusretabel heißt es im Polychromierungskontrakt, es stehe auf dem gleichnamigen Altar in der SS. Ulrich-und-Afra-Kirche⁴⁸⁷. In einem anderen Fall, dem Vertrag über die Fassung des St. Galler

⁴⁸² Zur Chronologie s. R. JANSSEN, 1993, 549.

⁴⁸³ Die Bezeichnung *sarch* meint hier das Retabelcorpus. In dieser Bedeutung kommt das Wort auch beim Ulmer Hochaltarschrein vor, vgl. W. DEUTSCH, 1977, 248 Anm. 25.

⁴⁸⁴ Noch nach Aufstellung des polychromierten Altarwerks vermelden die Rechnungen einzelne Ausgaben, die mit dem Retabel in Zusammenhang stehen. Der Stuttgarter Maler Thomas Fridlin bemalte die Schreinerückseite für 3 fl. Auch besserte er die Fassung der Predellenbüsten. Schließlich wurde das Retabel noch mit Eisenstangen gegen die rückwärtige Chorwand abgestützt, s. H. ROTT II, 221 u. R. JANSSEN, 1993, 551.

⁴⁸⁵ StadtA Windsheim G 41 206v (1515): *Item 11 lb Jorg schreiner von einem neuen serch uff unnsere lieben frauen altar zu machen in die allexiu.*

208r: *item 6 d dem korn pecken von der tafel uff unnsere frauen altar dem jacob malor hinauss in das siechhawws* (dem Ort, wo Jakob Mühlholzer vorübergehend seine Werkstatt eingerichtet hatte) *zu furen, eadem.*

209r: *Item 16 gulden dem jacob moler von den neuen serg und von der tafel uff unnsere lieben frauen altar zu pessern und machen eadem (die reminiscere)*

Item 32 d dem Jorg schreiner von der tafel ab zu heben und widerumb auff zu setzen eadem die.

⁴⁸⁶ Das alte Hochaltarretabel war eigentlich an das Spital abgegeben worden, J. BIER, II, 160f., Nr. 26 d) u. f). Abbauen des Hochaltars, ebd., 164, Nr. 41 a): *Aufgeben von der tafel wegen im kor, dem moler und sunsten: Item 1 ort Jorg schreiner, flurhern [Flurwart], messnern, die dem malar gebolffen haben abzuprechen und heymzuführen die tafel und die alten [Vorgängerretabel] wider aufzusetzen, die et supra* (26. VI. 1520).

⁴⁸⁷ M. JANSSEN, 1907, Nr. 37, 185f.: *ain taffel, die da statt uff sant Dyonisiusaltar zu Sant Ulrich (...).*

Hochaltars, wird dem Konstanzer Maler Christoph Bocksdorffer 1522 aufgetragen, *die tafel in Sant Gallen münster uf Sant Gallen altar zu fassen*⁴⁸⁸. Diese und ähnliche Wendungen wird man im Wortsinn aufzufassen haben: Zum Zeitpunkt des Vertragschlusses befanden sich die fraglichen Altarretabel in den Kirchenräumen, und sie mußten zur Polychromierung umständlich abgebaut und nach Vollendung *wider uff gesetzt* werden⁴⁸⁹. Man wird davon auszugehen haben, daß das beschriebene Prozedere bei Altarwerken, deren Realisierung sich im Rahmen von Individualbeauftragungen in Etappen vollzog, den üblichen Ablauf wiedergibt⁴⁹⁰. Als der Zeitzer Rat zusammen mit den zuständigen Kirchenpflegern der Michaeliskirche den Maler Pankraz Gruber damit beauftragte, die *neugeschnitzte tafeln aufm hohen altabr des chors* zu polychromieren, nahm er sogar in Kauf, daß dazu das sicherlich raumgreifende Pentaptychon von Zeitz in das über 100 km entfernte Zeithain a. d. Elbe transportiert werden mußte, wo Gruber seine Werkstatt unterhielt⁴⁹¹.

Es erhebt sich natürlich die Frage, warum man ein Retabel holzsichtig an seinen Bestimmungsort aufrichtete und mit nicht geringem Aufwand gegen ein Umstürzen 'festzurrt', wo doch von Anfang an feststand, daß es zum Zwecke der Polychromierung mit ebensoviel Aufwand wieder abgebaut werden mußte? Warum transportierte man das ungefaßte Schnitzretabel nicht gleich auf direktem Wege in die Werkstatt des Malers? Warum der Umweg?

Ohne weiteren Darlegungen vorgreifen zu wollen, sei schon hier darauf hingewiesen, daß ein Auftraggeber wie Fugger aus Erwägungen, die sowohl das Künstlerische als auch das Finanzielle betrafen, daran interessiert gewesen sein mag, mit der ausstehenden Polychromierung eine Weile zu warten. Vielleicht waren die Auftragsbücher von Giltlinger voll, so daß Fugger, wenn er sein Retabel unbedingt von diesem Maler und von keinem anderen sonst polychromiert haben wollte, nichts anderes blieb, als zu warten, bis er an der Reihe war. Davon abgesehen kam es ihm vermutlich vordringlich darauf an, die leere Altarmensa alsbald - möglichst binnen Jahresfrist [*in iars frist*], wie aus den beiden mit Michel Erhart vereinbarten Lieferfristen hervorgeht - mit einem Retabel zu schmücken⁴⁹². Das Retabel, das er erhielt, war zwar noch ungefaßt und so gesehen unfertig, aber keineswegs unbrauchbar. Wie sich im weiteren herausstellen wird, erfüllte nämlich schon das ungefaßte Wandelretabel weitgehend seine liturgische Bestimmung, insofern es wandelbar war. Und ein Letztes: Die provisorische Aufstellung des Dionysiusretabels an seinem endgültigen Standort war in gewisser Hinsicht schon

488 H. ROTT I, 41f., 41. Daran, daß Bocksdorfer das St. Galler Hochaltarretabel nicht im Chorraum polychromierte, kann kein Zweifel bestehen. Dem Konstanzer Maler wird für die Dauer seines Auftrags, d.h. *bis zu usstrag der fassung und uffstellung der tafel*, in St. Gallen eigens ein Atelier zur Verfügung gestellt. Der Vorgang des Ab- und wieder Aufbaus ist aus dem Einnahme- und Ausgabebuch des Abts Franz von Gaisberg nicht mehr zu erschließen, da die Jahrgänge 1522 und 1523 fehlen, StiftsA St. Gallen D 878 (1521-1528). Den Rechnungen des Jahrgangs 1525 zufolge stand das Retabel zu Ostern 1525 wieder im Hochchor: *Me VII ß VII d um XIII mallensbles an die tafflen, eadem die* (donstag post reminiscere, 15. März). – *Me IV ß X d um kloben und schlengen an die tafflen reminiscere eadem die* (12. März), StiftsA St. Gallen D 878, Einnahme- und Ausgabebuch Abt Franz von Gaisberg (1521-1528), p. 46 u. 69. - L. F. JACOBS, 1998, 86, mit entsprechenden Beispielen aus den Niederlanden.

489 H. ROTT III, 2, 223 (Vertrag über die Polychromierung eines Retabels in Seelisberg, 1517, Febr.6): *Daby hat ouch genanter meyster [Hans Sibenhertz, Maler aus Zug] zugesagt, er well söllich wärch XII oder XIII guldin besser machen, dan sin lon syg, und damit ouch luter abgeret, das söllich wärch uff sant Johans tag im sumer gar uffgemacht sol sin und wider uff gesetzt.* - S. hierzu H. ROTT II, 98 (Polychromierungskontrakt der Kirchpflieger der Frauenkirche mit Ivo Strigel 1514): Von dem durch Strigel zu fassenden Frauenaltar heißt es, er stehe neben der alten Sakristei.

490 L. F. JACOBS, 1998, 86 führt Beispiele niederländischer Retabelkontrakte an, in denen gleichfalls von Retabeln die Rede ist, die sich zum Zeitpunkt des Vertragschlusses bereits in der Kirche befanden, bspw. in einem Vertrag von August 5, 1430: *vergondene ende stofferne de taeffele staende te Ruselede Jnde kerke ten ooghen outare.*

491 J. B. DESEL, 1993, 13f., 14: *Der hohe altar zue Zeitz in der kirchen zue S. Michael verdingt worden. Montag nach Exaudi anno 1520 haben der sitzende rabt (...) zue S. Michael albie zue Zeitz (...) eine neugeschnitzte tafeln aufm hohen altabr des chors derselben kirchen (...) in einem jbar nach dato zu vollenden dem erbaren und namhaften Pancratio Grueber malhern zum Hain abn der Elbe wohnhaftigke zu vorgulden und auszubereiten bei seiner eigenen cost und nothdürftigen zueschickung, auch den fuhren hin und wieder uf seinen guten glauben und vertrauen uberhendt, angedingt und vorsprochen (...).*

492 N. LIEB, 1959, 334: Zweiter zwischen Ulrich Fugger und Michel Erhart abgeschlossener Kontrakt 1486.

deswegen unvermeidbar, als es aus Platzgründen in der Werkstatt Michel Erharts nicht liegen bleiben konnte. Die vorübergehende Aufstellung des Retabels mußte auch deswegen notwendigerweise an seinem ihm zugedachten Platz erfolgen, damit die Begutachtung durch die Sachverständigen stattfinden konnte. Wo sonst hätte sich ein meterhohes Altarretabel besser auf seine Maßgenauigkeit und Raumwirkung hin beurteilen lassen als an Ort und Stelle! Alles in allem sprechen also mehr Gründe für als gegen eine vorübergehende Aufstellung im Kircheninnern, zumal die mit dem Ab- und Aufschlagen verbundenen Kosten des Schlossers im Verhältnis zu den Gesamtkosten nicht sonderlich ins Gewicht fielen⁴⁹³.

Bevor wir in eine ausführliche Diskussion darüber eintreten, wie die vorübergehende Aufstellung eines ungefaßten Retabels - ein in unseren Augen zentraler Sachverhalt - zu bewerten ist, sollen bei aller gebotenen Kürze die wesentlichen Bestimmungen aus dem zwischen Ulrich Fugger und Gumpold Giltlinger abgeschlossenen Polychromierungskontrakt betrachtet werden.

Der Kontrakt über die Gesamtpolychromierung des Dionysiusretabels, von dem sich zwei fast gleichlautende, inhaltlich übereinstimmende Ausfertigungen erhalten haben, je eine für jede Partei, enthält folgende Punkte⁴⁹⁴: Giltlinger sollte erstens das gesamte Retabel polychromieren, wobei die zu vergoldenden Partien benannt wurden. Des weiteren sollte er das Werk in anderthalb Jahren *ungevarlich ussberaiten*, d.h. abgeschlossen haben. Es wurde drittens ein Sockelbetrag von 150 fl. als Entlohnung ausgehandelt und für den Fall, daß die Vertragsparteien sich nicht auf ein endgültiges Honorar würden einigen können, vereinbart, eine aus vier Sachverständigen bestehende Gutachterkommission mit der Festlegung des Entgelts zu beauftragen. Der Betrag sollte 200 fl. nicht überschreiten und im Vertrag nachträglich vermerkt werden, was indessen nie geschah⁴⁹⁵. Es wird schließlich eine umfangreiche Liste von Zeugen aufgeführt, die bei Vertragsschluß zugegen waren. Als Beurkundungsinstrument dienten die zwei erhaltenen Kerbzettel.

Da das Fassen von Bildwerken, wie erwähnt, in den Tätigkeitsbereich von Malern fiel, ist es wenig verwunderlich, daß Gumpold Giltlinger zusammen mit der Bemalung der Flügeltafeln auch die Fassung der Skulpturteile in seiner Werkstatt gleich mitbesorgte. Ob er allerdings eigenhändig faßte, ist damit noch nicht gesagt.

⁴⁹³ Die Kosten belaufen sich in der Regel auf weniger als einen Gulden. - Die Summe von 3½ fl., die der Kempener Schlosser Hufschläger für seine Arbeit am obig erwähnten Retabel von Meister Adrian erhielt, ist in diesem Zusammenhang ungewöhnlich hoch. Die betreffenden Posten zum Windheimer Hochaltarretabel 1521 fielen wesentlich niedriger aus, J. BIER II, 165, Nr. 41 b): *LXV d Fritz schlossern für XXII schrauben und für negel, zu der tafel gehörig, Michabelis* (29. IX. 1521); u. 41 c): *Item XXVII d für ein schrawben, 1 grossen nagel zu den flügeln dem schlosser, und von den ewseren flügeln in dy kirchen zu tragen und auff zu benkenn und für 1 schloß zu der tafeln, damit zu versperen, Francisci* (4. X. 1522).

⁴⁹⁴ Die zwei Ausfertigungen finden sich zum einen bei W. JANSEN, 1907, Nr. 37, 185f. und zum anderen bei N. LIEB, 1952, 335, abgedruckt. Wir zitieren letztgenannte Fassung:
Zewissen das der ersam Ulrich Fugker burger zu Augspurg mitsampt seinen geprudern ain taffel uff sant Dyonisiusaltar zu Sant Ulrich hie zu Augspurg angedingt haben zemalen dem erbern Gumpold Gültlinger maller burger zu Augspurg dermassen, was inerhalb des sarchs und corbis ist mitsampt den fligeln mit praunierten feingold nassen und mallen wercklichen nach dem besten und außserhalb des corbis und dem auszug mit mattfeingold, was sich von claidung aischeit, zu vergülden und was sich von farben am besten darzu fügt des gleichen auch die pild im usszug. Der genant Gumpold Gültlinger sol das treulich und ungevarlich ussberaiten und machen nach dem besten inerhalb anderthalb jarn den nächsten ungewärde. Darumbe so gend im die genanten Fugker zu rechtem angedingtem lone anderthalb hundert guldin guter reinischer, und so wan solich obbestimpt tafel ganz gerecht und ussberait ist, vermaint dann der obgenannt Gumpold, er möge sollich obbestimpten lons nit zukomen, so sol jedweder tail zuwen piderman dartzu geben, die dan sollich arbeit erkennen, Was dan die vier von den anderthalb bis in zwayhundert guldin rheinisch sprechen und machen, das solen die egenanten Fugker dem egenanten Gumpold raichen und antwurten onn einträg, und was also der vilgenant Gumpold Gültlinger an sollicher obberurter arbeit ainnympf, das sol uf die gegenwirtigen kerbzedel geschriben werden onn vertziehen alles getreulich und ungeverlich. By sollichem obgemelten geding sind gewesen die ersamen erbern und weysen Lucas Rem, Jacob Ambaismaister, maister Burckhart, maister Adolf tauber und Jörg Söld alle burgere zu Augspurg. Und des zu ainer gedächtnuss so sind diser sachen zuwen gleich luttend zedtel von wordt zu wordten gemacht geschriben usinander geschnitten, jedweder tail ain genomen; geben an sant Bartholomes des hailigen zwelftpoten tage nach Christi geburt in dem 1490 jare.

⁴⁹⁵ N. LIEB zufolge erhielt Giltlinger von Ende August 1490 bis zum 21. November 1492 in fünf Teilzahlungen 140fl. ausbezahlt. Die letzte Rate, welche erst bei Lieferung erfolgt sein dürfte, findet sich nicht aufgeführt, ders., 1952, 49.

Was Fassung und Bemalung von Retabeln im allgemeinen betrifft, so darf konstatiert werden, daß beide Arbeiten, wie beim Dionysiusretabel geschehen, überwiegend gleichzeitig im Zuge der sog. Gesamtpolychromierung erfolgten⁴⁹⁶. Eine Bemalung der Flügel ohne gleichzeitige Fassung der Skulpturen findet sich dagegen seltener⁴⁹⁷. Der denkbare Einwand, man könne sich mit Blick auf den Kalkarer Hochaltar ungefaßte Schnitzaltäre prinzipiell mit bemalten Flügeln vorstellen, wäre nicht von den archivalischen Dokumenten her gedacht. Er stände auch im Widerspruch zu den erhaltenen Monumenten, die in ihrer Mehrheit bar jeder Farbigkeit sind, also auch keine bemalten Flügeltafeln aufweisen⁴⁹⁸.

Obwohl der Fugger/Giltlinger-Kontrakt in seinen Bestimmungen ähnlich kursorisch ausfällt wie schon der Fugger/Erhart-Kontrakt, so springt doch ins Auge, wie vergleichsweise detailliert festgelegt wird, welche Partien auf welche Art vergoldet werden sollten. Vor allem die teuren Blattvergoldungen finden Erwähnung. Die Hintergründe von Predella und Schrein sowie der Flügel sollten mit *praunierten* [= brüniertem] *feingold* hinterfangen werden⁴⁹⁹. Außerhalb von Schrein und Gesprenge sollten die Vergoldungen mattiert sein, d.h. durch eine aufliegende Lasur in ihrem glänzenden Schimmer gedämpft werden. Die Gewänder aller Bildwerke mußten ebenfalls vergoldet sein. Über Art und Weise, wie die Fassung auszuführen sei, findet sich hingegen nichts Näheres. Die nach heutigen Maßstäben künstlerisch anspruchsvollsten Partien, wie etwa die Inkarnate, waren ganz dem künstlerischen Ermessen Giltlingers überlassen. Dies ist kein Wunder, denn bei den Kontrakten handelt es sich schließlich nicht um Künstlertraktate zu ästhetischen Fragestellungen, sondern um nüchterne rechtliche Dokumente, dazu bestimmt, den reibungslosen Ablauf eines Geschäfts zu gewährleisten. Vergoldungen, sonstige Edelmetallaufgaben und Azuritbemalungen waren, jeweils durch ihren hohen Materialwert, die kostenintensivsten Partien einer Fassung. Das Konfliktpotential war hier am höchsten, weshalb es ratsam war, genauestens vertraglich zu regeln, was auf welche Weise derart kostbar gefaßt werden sollte. Die Würzburger Zunftordnung von 1470 forderte ihre Mitglieder dazu ausdrücklich auf⁵⁰⁰. Vielleicht läßt sich sagen: Je höher der finanzielle Einsatz eines Auftraggebers bei der Polychromierung, desto größer sein Bedürfnis, Abschnitt für Abschnitt, minutiös Art und Güte der zu verwendenden Materialien im Vertrag festschreiben zu lassen, um sich vor einer Ausführung in minderer Qualität zu schützen⁵⁰¹. Von ähnlichen Erwägungen ließ sich wohl auch der Abt von St. Gallen leiten, als er 1522 dem Konstanzer Maler Chritoph Bocksdorffer mit bis ins Detail gehenden Bestimmungen vorschrieb, wie dieser im einzelnen das St. Galler Hochaltarretabel zu polychromieren habe⁵⁰². Gewiß war Abt Franz von Gaisberg ein kunstsinniger Mann mit

496 S. dazu die tabellarische Übersicht im Anhang.

497 Ein solcher Fall scheint beim Hochaltarretabel in Kloster Lüne vorzuliegen, das um 1520 geschnitzt und gefaßt unbemalte Flügelaußenseiten aufweist.

498 Soweit wir sehen steht das Alpriansbader Hochaltarretabel allein da. Die Flügelgemälde vom Kalkarer Sieben-Schmerzen-Altar sowie von den Hochaltären zu Lorch (1571) oder Babenhausen stammen aus erheblich späterer Zeit.

499 Beim Brünieren wird eine polierte Goldauflage anschließend mit einer Lasur brauniert, d. h. in ihrer glänzenden Wirkung gedämpft.

500 PAULUS WEIBENBERGER, Die Künstlergilde St. Lukas in Würzburg. In: Archiv des historischen Vereins von Unterfranken u. Aschaffenburg, 70, 1935/36, 175-242, 182f.: *Item ob jemant ein Werck wolt machen lassen, sol der Maler fragen, mit was Golde er solch Werck vergulden wolle haben, mit seyn Golde, Zwischengolde oder mit geferbtem Golde und sich mit dem Gedinger vertragen, also das sich der Maler und jener ir ighlich seins Gedings wissen zu balden*. Die Bestimmung wurde - neben vielem anderen mehr - in der Zunftsatzung von 1652 übernommen, ebd. 204: *Item so ein Mabler vergülde Arbeit dinge will, so soll allemahl ein Contract vermeldet werden, ob es mats oder planiertes Goldt werden soll und ob er Zwischgoldt nit einmüsch darff (...)*.

501 In diesem Zusammenhang wäre u.a. das billigere Zwischgold anzusprechen, bei dem Goldblätter mit Silber vertrieben wurden, oder auch mit Safran eingefärbte Silberauflagen, die als Goldersatz dienen konnten.

502 H. ROTT I, 41-43. Der Vertrag ist zu lang, um ihn an dieser Stelle wiederzugeben. Als Kostprobe möge folgender Abschnitt über die Polychromierung der Reliefs ausreichen, die am inneren Flügelpaar des Pentaptychons sitzen: *Item*

klaren Vorstellungen darüber, wie das Retabel einmal aussehen sollte. Die Ausführlichkeit und Exaktheit jedoch, mit der Vergoldungen, Versilberungen, Lüster etc. festgelegt wurden – übrigens eine Ausführlichkeit, wie wir sie uns bei der Beschreibung ikonographischer Programme gerne wünschten⁵⁰³ – hängt ersichtlich mit dem fürstlichen Honorar zusammen, das Bocksdorfer bei erfolgreicher Erledigung seines Auftrags in Aussicht gestellt wurde. Der Grundlohn betrug bereits 600 fl. und sollte sich bis auf stattliche 1000 fl. erhöhen, wenn die bestellten Gutachter das fertige Werk für vertragskonform ausgeführt erachteten⁵⁰⁴. Waren es zuvorderst Materialkosten, die bei der Polychromierung zu Buche schlugen, so lag es nahe, daß bei der Begutachtung die Überprüfung der Materialstandards im Vordergrund stand. Diese Standards vertraglich festzuschreiben, um die Maler wirksam auf deren Einhaltung verpflichten zu können, war in Anbetracht der erheblichen - und wie im Beispiel horrenden - finanziellen Auslagen für die Auftraggeber ein Gebot wirtschaftlicher Vernunft. Umgekehrt schützten die peniblen Ausführungsvorschriften aber auch die Künstler vor erst nachträglich erhobenen Qualitätsanforderungen. Fast immer wurde den ausführenden Werkmeistern aufgetragen, das Werk sowohl *mit gutem veinen ducatn golde* zu vergolden als *auch mit guter bestendiger Varb* zu polychromieren⁵⁰⁵. Die Bemalungsfrage war demnach alles andere als eine Nebensächlichkeit, auf die im Vertrag nicht mehr eingegangen zu werden brauchte.

Die Polychromierung des Dionysiusretabels durch Gumpold Giltlinger nahm anscheinend einen störungsfreien Verlauf. 1492 kehrte das Retabel - diesmal endgültig - an seinen Altarplatz zurück. Die etappenweise Herstellung eines Altaraufsatzes wie die des Dionysiusretabels führt uns vor Augen, daß nicht jedes ungefaßt aufgestellte Altarwerk auch ungefaßt bleiben sollte. Die Tatsache, daß ein Retabel holzsichtig aufgestellt wurde, verrät über etwaige Absichten seiner Auftraggeber, auf eine Polychromierung zu verzichten, zunächst gar nichts. Wer das ungefaßte Altarretabel als einheitlichen, in sich fertigen, weil künstlerisch überzeugenden Wurf begreift, den wird der bloß transitorische Charakter der Holzichtigkeit in unserem Fallbeispiel überraschen⁵⁰⁶. Gelegentlich wurde die Hypothese geäußert, bei zeitlich versetzten Polychromierungen habe es sich um eine „nachträglich korrigierende Polychromierung“ gehandelt, v.a. in solchen Fällen, wo zwischen Aufstellung und Polychromierung ein erhebliches Intervall klappte, wie etwa im Falle des Münnerstädter Hochaltars⁵⁰⁷. Erwähnte Hypothese fußt auf der Prämisse, daß zunächst einmal jedes ungefaßte Retabel nach Ansicht seiner Besteller einen befriedigenden Endzustand darstellte und von daher ungefaßt verbleiben sollte. Einige Auftraggeber hätten sich später aber umentschieden und ihre Wahl dahingehend korrigiert, daß sie eine Fassung veranlaßten. Diese Konstruktion verfehlt den Sachverhalt um eine Nuance: Zwar mag die beschriebene Konstellation hie und da vorgelegen haben. Doch

die zwen flügel an der tafel sollen also gefasset werden mitnamen die zechen materia, die darin geschnitten sind; och alle bilder sollen nach dem allerbesten von gutem gold und farben, och anders, das die notturft aischt und ervordert, desglichen die gespreng in flügel, och die flügel und fassa, sol alles vergult werden mitsampt den steben, passmennlin und die listen, innen und ussen der flügel, da sol der meister die von ainer schönen ölfarb anstrichen und dann daruff stentzieren von ainer weltchen listen.

503 Bezeichnenderweise erwähnt auch der in Rede stehende Polychromierungsvertrag die Ikonographie nur flüchtig, sofern überhaupt, ebd. 42: *Witter so soll die ruggwand hinter der tafel, steb und gespreng, och das jüngst gericht, nämlich der bergot, Maria, Johannes, Sant Peter und dem engel, sol alles vergult werden die usser claidung. Er sol och binden an die ruggwand von ölfarben ain legend oder histori nach gefallen und angaben mins gnedigen heren malen.*

504 Ebd., 43: *Doch so mag m. gn. h. vierhundert guldin in behalten, bis das werch uffgestellt wirt, als dann so ist sin gnad, ob arbeit gungsamlichen gemacht hat, ime die hinus zu geben och schuldig.*

505 Vertrag zwischen Hans Schnatterpeck aus Meran und den Kirchnpflegern zu Niederlana, 1503, H. HUTH, 41981, Anhang Nr. XI, 122f., 123.

506 H. KROHM, 1992, 85: „Von einer solchen Interpretationsweise her ist die Forderung, das polychromierte Bildwerk als ein in sich schlüssiges Ganzes zu beurteilen, selbstverständlich auch auf das nichtpolychromierte Beispiel zu übertragen, falls sich dieses nicht tatsächlich auf dem Weg in die Werkstatt des Faßmalers befand, wofür bei bereits aufgestellter und in Gebrauch genommener Retabelskulptur allerdings wenig spricht“.

507 H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1980, 45. - J. ROSENFELD, 1990, 26f.

wird ihre generelle Plausibilität schon durch Statistik widerlegt. In Augsburg, aber auch, wie wir noch sehen werden, in Windsheim, Heilsbrunn, Kefermarkt, Leonberg, Kirchheim, St. Gallen, Ulm, Xanten, Zoutleeuw, Herzogenbusch etc. – wohin wir auch blicken, überall erscheint die „nachträglich korrigierende Polychromierung“ als der Normalfall. Dies läßt vermuten, daß es in genannten Beispielen gar nichts gab, was hätte korrigiert werden müssen. In der Tat lag in der zunächst holzsichtigen Aufstellung eines Retabels nichts Ungewöhnliches. Sobald ein Altaraufsatz ein mehrphasiges Herstellungsverfahren durchlief, war seine vorübergehende ungefaßte Aufstellung, mitunter unvermeidbar, nicht mehr als eine Durchgangsstation auf dem Wege zu seiner Vollendung. Das Retabel erwuchs aus einer zwei- oder gar mehrteiligen Werkgenese. Hieraus erklärt sich auch, warum unter so vielen zeitgenössischen Fassungen sauber geglättete, subtil strukturierte Oberflächen zu finden sind. Das gilt sowohl für das Werk Tilman Riemenschneiders als auch für viele seiner Zeitgenossen, beispielsweise für Niklaus Weckmann⁵⁰⁸. In Gestalt des Leonberger Hochaltarschreins, der 1522 bei den zwei Schreibern Meister Melchior und seinem Schwiegersohn Wolfgang Heller bestellt worden war, lernten wir bereits ein Retabelgehäuse kennen, daß vorerst nicht nur holzsichtig, sondern auch gänzlich ohne Figuren (!), als leere Bühne, auf den Altar gesetzt wurde. Die Füllung mit Skulpturen sollte hernach erfolgen, und auch die Polychromierung des Ganzen war bereits ins Auge gefaßt. Nicht anders wird man die ausdrückliche Aufforderung an die Kistner zu verstehen haben, *sie sollen ouch den sarch und das corpus binden zuruck, suber machen und verlisten zum malerwerk*⁵⁰⁹.

1510 bestellte die Sakramentsbruderschaft im flandrischen Turnhout bei dem Tischler Jan Petercels ein Abendmahlsretabel. Petercels, der als Generalunternehmer fungierte, erhielt den Auftrag, das Altarwerk holzsichtig zu liefern⁵¹⁰. Für eine Generalbeauftragung eher ungewöhnlich ist der Umstand, daß man ihm von seiten der Bruderschaft vorschrieb, die Bildwerke an den Brüsseler Bildschnitzer Jan Borremann bzw. dessen Sohn Passier zu vergeben. Den Grund dafür, daß man sich gegen einen Bildschnitzer aus Turnhout, Löwen oder dem nahegelegenen Antwerpen entschied, dem führenden Exportzentrum von Schnitzaltären in dieser Zeit, wird man in den ambitionierten Plänen der Turnhouter zu suchen haben, die unter allen Umständen den begnadeten Brüsseler Meister für die anstehende Aufgabe gewinnen wollten. Man hielt Borremann schlichtweg für den besten Bildschnitzer⁵¹¹.

Laut Vertrag sollte Borremann die Skulpturen „ausnehmend und sehr sauber“ [*zunderlinge en wel reyn*] ausführen, „mit dem Hinweis“ [*met aenmercken*], man wolle sie „demnächst“ [*morgen oft overmorgen*] fassen lassen. In die gleiche Richtung zielte die Klausel, Petercels habe die Tafel mit doppelten Flügeln auszustatten, werkgerecht und mit der nötigen Stabilität versehen, um sie *in toecomenden tyde te laten scilden met pоторaturen* [*portraitsuren* = Bildnissen/ Gemälden]. Für das fertiggestellte Schnitzretabel sollte Petercels 100 fl. empfangen. Allerdings oblag es der auch in den Niederlanden üblichen Gutachterkommission, über die Qualität des gelieferten Retabels letztendlich zu befinden. Falls diese Anlaß zu Rügen finden würde, sollte Petercels' Honorar entsprechend gekürzt werden.

⁵⁰⁸ HANS WESTHOFF, Holzlichtige Skulptur aus der Werkstatt des Niklaus Weckmann. In: MEISTERWERKE MASSENHAFT, 135-145, 144. WESTHOFF führt die hier bereits vorgestellten Standbilder aus der Kapelle im Marchtaler Pflegehof zu Ehingen, ein Relief der Geburt Christi aus dem Petit Palais in Paris, ein Marientodrelief aus Böttingen und das Riedheimer Relief als Beispiele an.

⁵⁰⁹ H. ROTT, II, 212.

⁵¹⁰ E. v. EVEN, 1877, 588ff. Die Zusammenarbeit Petercels mit Jan Borremann ist auch für das Arnoldus-Retabel zu Löwen (1507) belegt. Den Vertrag zitiert C. ENGELN, 1993, 260f

⁵¹¹ In Zusammenhang mit einer Quittung der herzoglichen Kammer über Holzmodelle für den Balienhof zu Brüssel wird Borremann anerkennend als der *beste meester beeldsnyder* erwähnt, zit. n. C. ENGELN, 1993, 262.

Sofern es dieses Nachweises überhaupt noch bedarf, führt uns das Turnhouter Abendmahlretabel noch einmal vor Augen, daß Auftraggeber trotz hochwertiger schnitzerischer Ausführung bei holzsichtiger Aufstellung eines Altaraufsatzes von Anbeginn die Absicht haben konnten, es fassen zu lassen. Die Wendungen „morgen oder übermorgen“ oder „demnächst“ legen die Vermutung nahe, daß man es mit diesem Schritt nicht übermäßig eilig hatte. Man ließ den Zeitpunkt offen, da die Finanzmittel der Gilde wohl fürs erste erschöpft waren. Das Geld langte lediglich noch zur Fassung der Predella, was vielleicht nicht einmal die darin befindlichen Bildwerke mit einschloß⁵¹². Man nahm in Kauf, daß das Erscheinungsbild des Retabels denkbar uneinheitlich und offensichtlich unfertig wirkte. Wann die Sakramentsbruderschaft diesem Zustand durch Polychromierung ein Ende bereitete, ist den Quellen heute nicht mehr zu entnehmen.

In der Forschung ist oft die Frage erörtert worden, ob die Auftraggeber bei der Polychromierung eines holzsichtig aufgestellten Retabels nicht den künstlerischen Intentionen seines Schöpfers, sei es eines Riemenschneiders, Veit Stoß' oder Jan Borremanns, zuwidergehandelt hätten⁵¹³. In diesem Zusammenhang maß man einem Passus aus dem Anniversar des Nürnberger Karmelitenklosters, der sich auf das sog. Bamberger Altarwerk bezieht, eine zentrale Bedeutung zu⁵¹⁴. Die fragliche Passage regelte zunächst die Zeiten, zu denen dieses Retabel, welches Veit Stoß ungefaßt 1523 für den Hochaltar des Karmelitenklosters geschaffen hatte, gewandelt werden sollte. Daran schloß sich folgender Satz an:

Nullus prior faciat eam [tabellam] coloribus pingere facilliter. Causam sibi narrabunt omnes artificiosi magistri in illa arte - übersetzt: *Kein Prior soll diese Tafel leichtthin mit Farben bemalen lassen. Den Grund werden ihm alle in jener Kunst bewanderten Meister sagen*⁵¹⁵.

Man hat, wie bereits erwähnt, diesen auf Veranlassung des Priors Dr. Andreas Stoß notierten Satz wiederholt als Vermächtnis seines Vaters Veit Stoß verstanden, der damit angeblich das verhindert wissen wollte, was er selber im Falle von Tilman Riemenschneiders Münnerstädter Altar begangen hatte: einen holzsichtig gearbeiteten Altar nachträglich zu fassen⁵¹⁶. Man meinte, ein im Alter geläuterter Veit Stoß habe damit den Weg Tilman Riemenschneiders beschritten. So avancierte der Nürnberger in der Forschung gewissermaßen zu einem Kronzeugen, auf den man sich berief, wenn es galt,

512 E. v. EVEN, 1877, 588f, 588: *item, het es oick vorverde [Bedingung] dat dese personaigien [Figuren] gesneden sullen worden by Jannen Borman oft Paessbier, synen sone, te Brussel woenende, zunderlinge en wel reyn, met aenmercken dat mense morgen oft overmorgen sal doen stofferen.- Item, het es oick voirverde dat deze tafel sal zyn met dobbel doeren slutende, vast werck en sterck [zu dünnwandige Tafeln könnten sich leichter verziehen], om in toecomenden tyde te laten scilden met poloraturen.* Ebd., 589: *Item, het es oick vorverden dat soe wanneer dat werck geleverd sal zyn, dat sal staen te waranderen van meesters van kynnesse en in dien dat men bevindt dat het werck alsoe goet niet en es geleverd als behoirt, nair het gelt dat hen dat cortten sal aen zyn penningen.* - *Item, het es oick vorverde dat meester Jan den voet sal doen stofferen ob ter Gulden [Gilde der Sakramentsbruderschaft] cost.*

513 Das Joris-Retabel, Eiche abgelaut, 163,5 x 284,5 x 30,5 cm, Brüssel 1490-93. - Da das Joris-Retabel keinerlei Fassungsspuren aufweist, neigt die Forschung inzwischen wieder eher der Ansicht zu, es handle sich um ein ursprünglich ungefaßtes Werk, E. VANDAMME, 1985 u. BR. d' HAINANT-ZVENY, 1987, 11. - Vgl. hierzu die berechtigten kritischen Anmerkungen von L. F. JACOBS, 1998, 85, insbesondere Anm 21, 190f. - Bei dem fraglichen Werk handelte es sich um ein Pentptychon, dessen Flügel vermutlich noch zum Zeitpunkt seiner 'Fertigstellung' unbemalt waren: *De tafelmēt van Sint-Jooris, in Ons-Lieve Vrouwe capelle Ginderbuyten, gemaect door meester Jan Borreman, tot Brussel, met dobbel deuren, gesneden uyt goeden gekeurden houte, volgens het model daerof wesende*, E. v. EVEN, 1877, 586.

514 Nachstehende Überlegungen legte der Verfasser bereits andernorts dar, s. G. HABENICHT, 1997, 482-513.

515 Der volle Wortlaut des Anniversarvermerks, zit. n. R. SCHAFFER, 1928, 362 Anm. 3, lautet wie folgt: *Frater Andreas Stoesius, decretorum doctor, prior huius monasterii, Cracoviae oriundus, tabellam in choro sitam nova facie iussit per genitorem suum magistrum Vitum Stoesium ornari MDXXIII. Nullus prior faciat eam coloribus pingere facilliter. Causam sibi narrabunt omnes artificiosi magistri in illa arte. Nota: Aperiatur tabula solum in festo nativitatibus domini, pasche, pentecostes et duobus diebus sequentibus, ascensionis, trinitatis, omnium sanctorum, epiphanie domini, corporis Christi, dedicationis ecclesie ac in omnibus festivitatibus beate Marie virginis. Eo die mox finitis vespere secundis claudatur. Et omni anno binies mundetur. Et ne magna lumina super altare propter fumum. Sufficiunt duo parve candelae de cera. Alie vero extra altare locentur.*

516 S. hierzu R. HAUSSEHERR, 1985, 213.

den ungefaßten Zustand eines Bildwerks oder Retabels als vom Bildschnitzer gewollten Endzustand zu postulieren⁵¹⁷.

In der Tat kann man den Eindruck gewinnen, Veit Stoß selber spreche aus dieser Passage zu uns. Die Einführung der Reformation 1525 gefährdete die Zukunft des neuen Hochaltars. Der Konvent war aufgelöst, der Prior mußte die Stadt verlassen. In dieser Situation der Umwälzung war das verwaiste, noch nicht abgeschlossene Kunstwerk Anlaß zur Besorgnis von Vater und Sohn, Künstler und Auftraggeber. Dem Prior ging es ersichtlich darum, mit dem auf das Frühjahr 1525 zu datierenden Eintrag möglichen Nachfolgern Anweisungen zu hinterlassen, wie mit dem Retabel in Zukunft zu verfahren sei - konnte er doch nicht ahnen, daß der Einzug der Reformation in seiner Stadt ein unumkehrbares Ereignis sein sollte. Mit seinen den Altar betreffenden Bemerkungen enden die Eintragungen des von ihm 1520 angelegten Anniversars⁵¹⁸. Zunächst nennt Andreas Stoß sich darin als denjenigen, der den Auftrag zu dem Altarwerk erteilte. Dann folgt die hier interessierende Passage, an die sich Bestimmungen anschließen, wann der Altar zu wandeln ist. Abschließend wird ausdrücklich angeordnet, den Altar zweimal jährlich zu reinigen und mit Rücksicht auf die Rauchentwicklung, welche eine Altarbeleuchtung mit großen Kerzen mit sich bringen würde, lediglich zwei kleine Kerzen auf die Altarmensa zu stellen. Eine ähnliche Besorgnis, die eine behutsame Behandlung und Pflege des eigenen Kunstwerks anmahnt, ist übrigens auch im Zusammenhang mit Dürers Helleraltar bezeugt. 1509 legte Albrecht Dürer brieflich Jacob Heller ans Herz, den Altar vor Berührungen und Weihwasserspritzern zu bewahren und das Firnissen nur durch ihn persönlich vornehmen zu lassen, *den alle andere furneiß sind gelb, und man wurde euch die taffel verderben. Daß ein ding, daran ich viel mehr den ain jahr gemacht hette, verderbt sollt werden, were mir selbstn laid*⁵¹⁹. Eben diese Sorge, so meinen wir, trieb auch Veit Stoß und seinen Sohn, den Prior, an. Wir wissen, daß der Bamberger Altar von Veit Stoß eigenhändig gearbeitet wurde. In einem Brief an den Nürnberger Rat vom 1. Juli 1525 verwahrt sich Andreas Stoß gegen den Vorwurf, er habe seinem Vater den Auftrag zu dem Hochaltarretabel eigenmächtig erteilt, ohne die Zustimmung des Konvents vorher eingeholt zu haben. Zu seiner Rechtfertigung verweist der Prior auf die Tatsache, daß die Mehrzahl der Konventsältesten, die ihre Zustimmung dazu gegeben hätten, inzwischen verstorben sei; *wan es ist nit ain werck, das in ainem iar hat kinnen gemacht werden durch ain ainzige hand. Es lobt sych und schend sych selbs*⁵²⁰. Dieses archivalischen Beleges hätte es nicht einmal bedurft, konnten doch auch jene Bildwerke außerhalb des Schreines, an denen sich sonst häufig Gesellenhände übten, stilistisch Veit Stoß zugewiesen werden⁵²¹.

Kommen wir auf den umstrittenen Satz zurück: *Nullus prior faciat eam [tabellam] coloribus pingere facilliter - Kein Prior soll diese Tafel leichthin mit Farben bemalen lassen*. Auffällig ist,

⁵¹⁷ An dieser Stelle sei lediglich auf H. KROHM, 1992, 85, verwiesen: „Freilich gibt es nicht nur - für die Fragestellung von grundsätzlicher Bedeutung - die vielzitierte Anweisung zum sog. Bamberger Altar, mit der Andreas Stoß als Prior der Nürnberger Karmeliter den nichtpolychromierten Zustand des Retabels seiner Klosterkirche, den Veit Stoß, sein Vater, geschnitzt hatte, vor späterer Veränderung zu schützen suchte“. - Beispielfür viele auch KARIN WÖRNER/ ALEXANDER MARKSCHIES, Bericht über die Diskussion zu den Beiträgen zum Phänomen des nichtpolychromierten Flügelretabels. In: H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1992, 260-261, welche die fragliche Passage als Motto ihrem Diskussionsbericht vorangestellt haben. - Jüngst auch G. WEILANDT, 1996, 460.

⁵¹⁸ KARL ULRICH, Das ehemalige Karmelitenkloster in Nürnberg. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 66, 1979, 1 -110, 40.

⁵¹⁹ HANS RUPPRICH I, Nr. 19, 72f., 73.

⁵²⁰ M. LOBNITZER, 1912, Nr. 132 e), Anhang 63-65, 64.

⁵²¹ Die heute unangefochtene Zuschreibung aller Reliefs an Veit Stoß erfolgte erstmals durch EBERHARD LUTZE, allerdings in Rückgriff auf das einschlägige Zitat, in: ders. (Hg.), Katalog der Veit Stoß-Ausstellung im Germanischen Museum. Nürnberg 1933, Nr. 32, 34-36. Im Widerspruch dazu meinte M. LOBNITZER, 1912, 142ff, daß bei dem Relief, welches die 'Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten' zeigt, Gesellenhände mitgewirkt hätten. Die 'Mariengeburt' stuft er als noch schwächere Arbeit ein, wobei er den Meister auch hierfür von jeglicher Verantwortung freispricht.

wie die Forschung die im Satzgefüge an sich exponierte Adverbform *faciliter* eher kleinschrieb, um ein kategorisches Fassungsverbot zu postulieren⁵²². Allerdings haben bereits Thomas Brachert und Friedrich Kobler, die beiden Verfasser zu dem Lemma 'Fassung von Bildwerken' im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, mit vollem Recht Zweifel angemeldet, „ob der als Beleg für ungefaßte Retabel oftmals herangezogene Vermerk im Anniversarbuch des Nürnberger Karmelitenklosters wirklich als solcher gelten darf“⁵²³. Will man nämlich die Einschränkung *faciliter* nicht als bedeutungsloses Füllwort übergehen, so kann keine Rede davon sein, daß der Prior fordert, von einer Fassung bzw. Bemalung unter allen Umständen Abstand zu nehmen. Geht man ferner davon aus, daß aufgrund der wohl nicht zufälligen Stellung des Adverbs am Satzende auf diesem ein gewisser Akzent liegt, so erfährt der gesamte Satz einen Bedeutungswandel, wonach eine Bemalung bzw. Fassung des Altarwerks geradezu als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Diese soll aber nicht leichtfertig [*faciliter*], d.h. unsachgemäß erfolgen. Zieht man nun noch den Nachsatz hinzu, in welchem darauf aufmerksam gemacht wird, daß alle in jener Kunst - eben der Faßmalerei - bewanderten Meister dem Prior den Grund für diese Forderung benennen könnten, dann ergibt sich für die Interpretation ein weiterer Hinweis, demzufolge nicht die Bemalung als solche zur Disposition stehen sollte, sondern lediglich die Umstände, unter denen sie sich zu vollziehen hatte: Der im Scheiden begriffene Prior legt seinem potentiellen Nachfolger ans Herz, bei der Auftragsvergabe an einen Maler oder Faßmaler in Würdigung des außerordentlichen künstlerischen Ranges des Retabels, welches nach Bekunden des Priors sich selbst zu Lob und Zier gereicht, nicht bedenkenlos zu verfahren. Die Notwendigkeit, in dieser Frage Sorgfalt walten zu lassen, um den geeignetsten Faßmaler für die anstehende Aufgabe zu gewinnen, wird durch den Verweis auf das Urteil unparteiischer, in solchen Fragen durch ihren Sachverstand ausgewiesener Künstler bekräftigt⁵²⁴. Im Gegensatz zu der gängigen Lesart, die in dem Ausspruch ein kategorisches Bemalungs- bzw. Fassungsverbot formuliert sieht, steht diese Interpretation in keinerlei Widerspruch zum festgestellten Kontext. Sie gewinnt in Anbetracht des gänzlich ungefaßten Retabels mit seinen unbemalten Standflügeln vielmehr an Plausibilität. Dies gilt zumal, wenn man sich vergegenwärtigt, daß eine andere Interpretation zum Ergebnis hätte, daß gerade der als Experte aufgerufene, in der Faßmalerei bewanderte Meister, begutachten soll, ob es besser wäre, das Retabel ungefaßt zu belassen. Folgt man der Interpretation, daß der Prior generell vor einer Fassung warnen wollte, dann bedarf es der Erklärung, warum er in dieser Frage nicht, was eigentlich besonders nahe gelegen hätte, auf das sachverständige Urteil eines Bildschnitzers verwiesen hat, sondern auf das eines Faßmalers.

Wer die Frage aufwirft, warum Andreas Stoß nicht grundsätzlich positiv bestimmt hat, daß das Retabel bemalt werden solle, dem sei entgegnet, daß hierfür keine Veranlassung bestand. Eine Bemalung bzw. Fassung der unbemalten Flügel war zwangsläufig. Andererseits hätte der Prior durch Weglassung des Wortes *faciliter* sicherlich unmißverständlich und kategorisch eine Fassung verbieten können. Doch das wollte er gerade nicht, da sich diese Frage vor dem Hintergrund des unbemalten Flügelpaares gar nicht stellte. Der Anniversareintrag zielt also seinem ganzen Charakter nach auf eine

⁵²² Ein solches Fassungsverbot formuliert besonders prononciert CHRISTOPH MACHAT, Veit Stoß. Ein deutscher Künstler zwischen Nürnberg und Krakau. Bonn 1984, 104. Sinnentstellend liest sich seine den Wortlaut frei paraphrasierende Übersetzung, derzufolge der Altar „nie (!) leichthin mit Farben bemalt werden sollte“.

⁵²³ THOMAS BRACHERT/ FRIEDRICH KOBLER, RDK-Artikel 'Fassung von Bildwerken', Sp. 743-826.

⁵²⁴ Der Hinweis auf den Rat verständiger Meister spielt auf die in der Zeit bereits übliche Gutachter Tätigkeit von Künstlern an, deren Expertise nicht allein bei der Begutachtung eines erstellten Werkes, sondern auch im Vorfeld der Auftragsvergabe eingeholt werden konnte. Entsprechende Belege werden bei THEODOR HAMPE, 1904, Nr. 1059 (1509, Okt. 30), Nr. 1388 (1523, Juli 4) und Nr. 1389 (1523, Juli 20) angeführt. Vgl. H. RUPPRICH I, 242, Nr. 13 (1516, Juli 8) und Nr. 16 (1521, August 11).

zukünftige Fassung bzw. Bemalung des gesamten Altars. Hierbei wäre zu überlegen, ob die großen, rußenden Kerzen, von denen bereits zuvor die Rede war, das monochrome Erscheinungsbild des Bamberger Altars ernsthaft hätten beeinträchtigen können oder ob nicht vielmehr in einer solchen Bestimmung in selbstverständlicher Weise eine Polychromierung vorweggenommen wird. In der Mahnung, daß diese sich nicht leichtfertig vollziehen möge, werden wir nicht zuletzt der Ängste des Künstlers Veit Stoß gewahr, der seine ganze Persönlichkeit in dreijähriger Arbeit in dieses Kunstwerk gelegt hatte und nun befürchten mußte, daß diese Schöpfung durch einen weniger begnadeten Faßmaler und Maler in ihrer Wirkung nicht nur nachhaltig beschädigt, sondern womöglich gänzlich entstellt werde. Auch ist zu bedenken, daß diese Ermahnung gleichzeitig dem ikonographischen Programm galt, welches wegen der fehlenden Standflügelgemälde zwar im großen und ganzen, aber noch nicht in der Abfolge aller Szenen abschließend festgeschrieben war.

Undeutlich erscheint der Sinn des *coloribus pingere*. Zum einen könnte damit der Terminus „fassen“ bezeichnet sein. In diesem Fall wäre ausschließlich die polychrome Bemalung der geschnitzten Altarteile angesprochen. Zum anderen könnte sich der Passus ebensogut auf das Altarganze beziehen, also auch auf das äußere, unbemalte Standflügelpaar. So besehen würde der Eintrag eine Polychromierung des gesamten Altars ins Auge fassen. In der Tat spricht für letzteres Verständnis - wie schon erwähnt - der Umstand, daß den erhaltenen Verträgen zufolge Fassung und Flügelbemalung in der Regel in einem Arbeitsschritt unter der Ägide ein und desselben Werkmeisters vorgenommen wurden. Der von Veit Stoß ausgeführte Münnerstädter Auftrag bestätigt eine solche Regel, betraf er doch gleichermaßen sowohl die Fassung des Schnitzwerks als auch die Ausmalung der Flügel⁵²⁵.

Nicht allein die noch ausstehende Fassung der geschnitzten Teile, sondern auch die vollständige Polychromierung des Altarganzen waren dazu geeignet, das Erscheinungsbild des Altars entscheidend zu heben oder zu beeinträchtigen. Wenn es auch schwierig sein dürfte, über einem erlesenen Bildwerk eine schlecht ausgeführte Fassung ausfindig zu machen, die sich in makellosem Zustand präsentiert - derartige Beispiele wird man längst abgelaut haben - so ist es doch möglich, Fälle vorzuführen, in denen die Qualität der Flügelgemälde gegen die der plastischen Teile krass abfällt. Der Schutzmantelmadonnenaltar aus Passering in Kärnten ist ein solcher Fall⁵²⁶. Das Retabel ist auf 1525 datiert. Im Schrein halten Sebastian und Rochus den Mantel der Maria, unter den sich Vertreter aller Stände schutzsuchend geflüchtet haben. Im Auszug befindet sich eine nicht näher zu bestimmende weibliche Heilige. Die Schreingruppe ist einfach gehalten, wie überhaupt die Schreinarchitektur nicht überbordend ist. Dennoch führt sie die solide Kunstfertigkeit vor Augen, die wir von den Villacher Werkstätten her gewohnt sind⁵²⁷. In der Ausbildung der Y- und Parallelfalten tritt uns der schwäbische Einfluß entgegen, wie ihn gerade Augsburger Meister stilprägend ausübten⁵²⁸. Welch ein Qualitätsabfall von dieser Schnitzleistung, wenn man die Flügelgemälde, welche in Eitempera ausgeführt wurden, damit vergleicht! Die Hll. Margaretha und Katharina vermitteln diesen Eindruck noch in abgeschwächter Form, wenn man sich einmal die schiefen Rittergestalten, die auf den Standflügeln als Schreinwächter fungieren, vor Augen

⁵²⁵ M. LOBNITZER, 1912, Nr. 83, Anhang 38-39, 38: *Ich Veit Stosß, burger zun Nurnberg, nachdem myr dy erwirdigen wurdigen hern Niclauß Molitoris kommtbur des theutschen haws, her Johan Kung pfarher die fursichtigen ersamen und weißen burgermeister und radt zue Mumerstadt von ier und des gotzhanß wegen daselbst ein tafeln in der pfarkirchen auf dem hoben altare zu vassen, zu malen, vergulden und außzubereyten laut ausgeschnitner zetel anverdingt haben (...).*

⁵²⁶ O. DEMUS, 1991, 616-626.

⁵²⁷ Ebd., 623.

⁵²⁸ Ebd., 622, mit dem Hinweis auf eine kleine Marienstatuette in den Augsburger Kunstsammlungen.

führt. Der Hl. Florian, dessen reiterhafte O-Beinstellung man wohl als Schrittbewegung zu lesen hat, oder der Hl. Georg, der wie eine Karikatur des Dürerschen Paumgartner-Drachentöters wirkt - jene beiden Harnischgestalten vermitteln einen verheerenden Eindruck: Man kommt nicht umhin, sich einzugestehen, daß hier ein Schnitzretabel regelrecht verhunzt worden ist⁵²⁹.

Es muß nicht gleich die Furcht vor einem derartigen Pfuscher gewesen sein, die den Prior und seinen Vater umtrieb. Doch die grundsätzliche Besorgnis, daß die Wahl auf einen Faßmaler und Maler fallen könnte, der zu dem herausragenden Schnitzwerk von Veit Stoß nichts Kongeniales beizutragen imstande gewesen wäre, mag auch unseren Prior bewegt haben, zumal die Geldknappheit des Konvents diese Befürchtung durchaus real werden lassen konnte. Daß eine derartige Realität im Zusammenhang mit Veit Stoß schon einmal eingetreten war, davon gibt der Münnerstädter Hochaltar Zeugnis ab - allein dort war es Veit Stoß gewesen, der es nicht vermocht hatte, in seinen Gemälden und vermutlich auch in seiner Fassung Riemenschneiders Schnitzkunst Gleichwertiges zur Seite zu stellen.

Im Grunde bewegt sich die im Zusammenhang mit der Anniversarvorschrift des Andreas Stoß wiederholte geäußerte Auffassung, jede nachträgliche Veränderung des ungefaßten Werkes, auch seine Polychromierung, stelle eine Verfälschung des authentischen Künstlerwillens dar, der sich besonders in der Holzichtigkeit manifestiere⁵³⁰, in auffälliger Nähe zu den Bestimmungen des modernen, weitreichenden Urheberschutzes, der die im Kunstwerk ausgeprägte individuelle künstlerische Idee vor entstellenden Eingriffen von fremder Hand bewahrt⁵³¹. Einen in diese Richtung gehenden wirksamen Urheberschutz gab es indessen zu Lebzeiten von Stoß nicht⁵³². Kein Bildschnitzer konnte gegen die Polychromierung seines ungefaßten Altarwerkes einschreiten, wenn der Stifter, für den er das Retabel schließlich geschaffen hatte, dies wollte. Den fehlenden Urheberschutz einzuklagen, war sicherlich nicht Zweck des Anniversarvermerks.

Nun fügt es sich aber, daß der Bamberger Altar von Veit Stoß datiert (1523) und bezeichnet (Werkstattzeichen) worden ist. Auch andere ungefaßte Retabel wurden datiert und teilweise bezeichnet, darunter der Bieselbacher Altar von Daniel Mauch, der Bordesholmer Altar von Hans Brüggemann oder der Breisacher Altar des Meisters H.L. Die betreffenden Bildschnitzer, so ließe sich argumentieren, hätten ihre Signatur bzw. eine Datierung wohl kaum unter unvollendete Werke gesetzt: die Signaturen wären mithin als sichtbarer Beweis für die Vollendung der entsprechenden Altarwerke anzusehen.

In der Tat dokumentieren die Signaturen und Datierungen den Abschluß der Arbeit an den fraglichen Altaraufsätzen (freilich nicht in der Form, daß unsigniert und undatiert gebliebene Werke als unvollendet einzustufen wären). Die Bildschnitzer waren in jedem Fall vertraglich verpflichtet, ihre Bildwerke schnitzerisch fertigzustellen. Diese hatten selbstverständlich vollendet zu sein, wenn sie auf der Mensa des Hochaltars aufgerichtet wurden. Der Abschluß anderer Arbeiten, die über die des Schnitzerischen hinausgingen, war damit aber nicht gemeint. Im übertragenen Sinne feierte das Retabel sein Richtfest,

⁵²⁹ Wie es sich mit der Fassung verhält, läßt sich schwer feststellen. O. DEMUS, 1991, macht keinerlei Angaben darüber, ob sie noch original ist. Meinem Eindruck nach scheint auch ihre Qualität nur mäßig zu sein, vielleicht aber erst infolge späterer Übermalungen.

⁵³⁰ In diesem Sinne H. KROHM, 1992, 85. S. oben Anm. xy.

⁵³¹ § 14 UrhG: Entstellung des Werkes. Der Urheber hat das Recht, eine Entstellung oder eine andere Beeinträchtigung seines Werkes zu verbieten, die geeignet ist, seine berechtigten geistigen und persönlichen Interessen am Werk zu gefährden.

⁵³² Man kannte ganz generell wenig Skrupel, bereits fertige Werke im Nachhinein gefälliger zu machen, wie aus dem bereits erwähnten Vertrag der Zeitzer mit dem Zeithainer Maler Pankraz Gruber hervorgeht, wo Gruber aufgefordert wird, die Schreinfiguren des neugeschnitzten Hochaltarretabels zu St. Michael vor ihrer Polychromierung *abm ihren angesichtern und wo es sonsten von noten zu verbessern (seinen besten vornehmen und wissen nach, lassen helfen und verbessern)*, vgl. J. B. DESEL, 1993, 14.

doch verstand sich damit die Eindeckung, die Fassung, von selbst. Am Beispiel von Veit Stoß läßt sich das Problem beispielhaft aufzeigen.

Signaturen, soweit man diesen Terminus überhaupt auf ein Zeichen oder Monogramm anwenden will, finden sich nur vereinzelt an Veit Stoß' Werken. Selbst sein monumentaler Krakauer Altar weist ihn nicht als dessen Schöpfer aus. An der Volkamerschen Stiftung in der Nürnberger Sebalduskirche sind an jenen Konsolen, die Maria und den Schmerzensmann in der Assistenz tragen, Werkstattzeichen und das Datum 1499 angebracht⁵³³. Eine verschlüsselte Signatur mit Meisterzeichen und Datierung findet sich zudem auf der Schwertscheide eines Kriegsknechtes, der auf dem Relief der 'Gefangennahme Christi' zu sehen ist. Diese ornamental stilisierte und verschlüsselte Signatur zu transkribieren gelang Peter Zahn. Bestätigt wurde sie von Bernhard Bischoff⁵³⁴. Wiewohl Werkstattzeichen und Datierung an den Konsolen später übertüncht wurden, blieb dieses Buchstabenrätsel immer sichtbar. Dies legt die Vermutung nahe, jenes kürzelhafte Werkstattzeichen samt der Jahresangabe an den Konsolen habe lediglich dazu gedient, die Autorschaft sowie die fristgerechte Erfüllung des Auftrags zu bezeugen. Beides zusammen dürfte als eine Art Gütesiegel bei der Beendigung des Vertragsverhältnisses eine ähnliche Funktion entfaltet haben, wie die eigenhändig geschriebenen, durch einen Kerbschnitt zerteilten und besiegelten Vertragstexte, die ein solches Verhältnis erst begründeten. Gleich Unterschriften waren sie damit Beglaubigungsmittel. Jene voll ausgeschriebene, wenn auch verschlüsselte Signatur, die auf der Schwertscheide angebracht wurde, scheint mir hingegen künstlerisches Eigenlob zu sein. Eine ausgeschriebene Signatur findet sich daneben nur noch am Grab König Kasimirs IV. in Krakau: Dort erscheinen ein Werkstattzeichen, ein teilweise ligiert geschriebener Namenszug sowie die Jahreszahl 1492⁵³⁵. Eine Beglaubigungsmarke nach Art des Bamberger Altars findet sich hingegen, abgesehen vom Langenzenner Relief, nur noch an der etwa einen halben Meter hohen Skulptur des Heiligen Veit im Ölkessel⁵³⁶. Hier sind am Boden des Ölkessels Werkstattzeichen und Datierung 1520 eingeritzt. Beides aber war nicht sichtbar; denn die Figur war ursprünglich gefaßt. Es fanden sich Spuren roter und grüner Bemalung sowie Reste von Vergoldung. Die Authentizität der Signatur und damit die Autorschaft von Veit Stoß wird u.a. damit begründet, daß sich Grundierungsreste und Farbspuren über jene eingeritzten Marken legen. Die Art der Grundierung weist auf eine mittelalterliche Fassung hin. Auch im Falle des Bamberger Altars sind wir nicht berechtigt, mehr aus dem Werkstattzeichen und der Datierung abzuleiten als die Autorschaft und den Zeitpunkt der Fertigstellung. Beide sind ebensowenig ein Stoppschild auf dem Weg zur Vollendung des Altarganzen durch eine Flügelbemalung, wie sie ein Polychromierungsverbot der skulpturalen Teile darstellen.

Eine Datierung markiert nicht notwendig den definitiven Abschluß aller Arbeiten. In der Architektur, wo ja Bauvorhaben häufig in einzelne Kampagnen zerfielen, war die separate Datierung einzelner Baukörper, angefangen bei den Portalen bis hin zu den Chören, eine Alltäglichkeit. Selten hingegen scheint der Fall zweier voneinander abweichender Datierungen an einem Schnitzaltar zu sein. Ein Retabel, bei dem dies der Fall ist, stellt das im Bayerischen Nationalmuseum München befindliche Marienretabel von

⁵³³ RAINER KAHSNITZ, Volkamersche Gedächtnisstiftung. In: Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung. Katalog Nürnberg, München 1983, Kat. Nr. 20, 218-257, 232ff.

⁵³⁴ Ebd., 232.

⁵³⁵ M. LOBNITZER, 1912, 56.

⁵³⁶ RAINER BRANDL, Heiliger Veit im Ölkessel. In: Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung. Katalog Nürnberg, München 1983, 162 -165, 162. Lindenholz. Höhe: 50,5 cm; Durchmesser des Kessels: 19,7 bzw. 22,5 cm.

Unterölkofen aus dem Umkreis des Meisters von Rabenden dar⁵³⁷. Im Schrein ist an einem trommelförmigen Sockel, welcher die mittige Madonnenfigur über zwei Assistenzheilige hebt, die Datierung 1517 aufgemalt. Das Flügelpaar und die Predella wurden drei Jahre später vollendet. Die Predella trägt das Datum 1520.

Der Anniversarvermerk von Andreas Stoß macht auf jeden Fall eines deutlich: Auch nach Lieferung und Aufstellung des ungefaßten Retabels nahm sein Schöpfer zuweilen noch Anteil und Einfluß auf den weiteren Werdegang seines Werks. Es sind Fälle bekannt, in denen der Bildschnitzer über das Vertragsverhältnis hinaus dem Auftraggeber beratend zur Seite stand. Der St. Galler Schreiner Hans Owiler hatte für das dortige Katharinenkloster 1478 ein Retabel geschaffen, das unmittelbar darauf von einem nicht näher benannten Maler polychromiert wurde. Unter den Sachverständigen, die das Werk 1480 sorgfältig in Augenschein nahmen, ist auch Owiler zu finden⁵³⁸.

Im Fassungs- und Bemalungskontrakt für den Hochaltar der Memminger Frauenkirche, der 1514 mit Ivo Strigel abgeschlossen wurde, findet sich neben den Auftraggebern - dem Pfarrer, dem Küster und zwei Kirchenpflegern - auch der Memminger Bildschnitzer Hans Thoman erwähnt⁵³⁹. Thoman, der mit dem Meister von Ottoheuren identifiziert wird, unterhielt eine bedeutende Schnitzwerkstatt, die im zweiten Jahrzehnt eine dominante Rolle im Allgäu einnahm⁵⁴⁰. Ihr wirtschaftlicher Erfolg ist stilistisch noch heute insofern spürbar, als von ihr der sog. Parallelfaltenstil seinen Ausgang nahm. Die Auftraggeber haben bei der Ausschau nach einem geeigneten Maler und der Beurteilung künstlerischer Fragen seinem Sachverstand vertraut. Nicht von ungefähr, denn wahrscheinlich ist das zu fassende Altarwerk mit jenem identisch, welches Thoman, gut 10 Jahre früher (!) zwischen 1504 und 1506 gegen 143 fl. für die Frauenkirche ungefaßt geschnitzt hatte⁵⁴¹. Seine Berufung als Sachverständiger in das Auftraggebergremium lag insofern nahe, als Auftraggeber und Bildschnitzer ein gemeinsames Interesse daran gehabt haben mußten, daß ihr Werk in den guten Händen eines kunstreichen Malers lag. Und keiner vermochte schließlich besser zu beurteilen als der Bildschnitzer, welche Partien des Schnitzwerks bei der Fassung einer besonders sensiblen Behandlung bedurften.

DIE FINANZIERUNG EINES ALTARRETABLES

Ende der 60er Jahre des 15. Jahrhunderts mag bei Rat und Bürgermeister der Stadt Nördlingen der Entschluß gereift sein, für die St. Georgspfarrkirche ein neues Sakramentshaus anzuschaffen. Aus diesem Grunde hatte man sich vom Memminger Steinmetz Matthias Werntz einen Entwurf vorlegen lassen, der bei mehreren

⁵³⁷ TH. MÜLLER, 1959, 234-235, Kat. Nr. 238. Ein weiteres Beispiel bietet der Heerberger Altar (1497/98), EDELTRAUD RETTICH im Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Alte Meister. Stuttgart 1992, 494-502. Die Skulpturen zu diesem Flügeltar werden Niklaus Weckmann zugeschrieben. Die Fassung und Flügelbemalung führte Mathias Zeitblom aus. Die Schreintrückwand ist bezeichnet und datiert: *Mathias Zeytblom maler zu Ulm 1497*. Auf den Sockeln der Schreinfiguren ursprünglich Inschriften und das Datum. In der Mitte: *Maria mater dei misere mei. 1498*. Eine dritte Datierung befindet sich an der rechten Schmalseite der Predella: *bartholme zeytblom m.z.u.9.8*. [maler zu ulm 1498].

⁵³⁸ H. ROTT I, 237 u. 239. - Die gleiche Konstellation lag auch beim Herrenberger Altar vor, vgl. unten 120f.

⁵³⁹ H. ROTT II, 97-99, 98.

⁵⁴⁰ EVA ZIMMERMANN, Zur Rekonstruktion des Wangener Altares von Hans Thoman. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 16, 1979, 47-64. - Das Altarretabel aus der Wangener St. Pankratiuskirche fertigte Hans Thoman nach Auskunft des dortigen Heiligzinsrodels für 125fl. Eine 1990/91 durchgeführte Restaurierung stellte die ursprüngliche Holzichtigkeit der Figuren fest, deren Pupillen aufgemalt und deren Lippen rot getönt waren. Alle Bildwerke des in seiner Architektur verloren gegangenen Retabels weisen indes auch Fassungreste auf. Bei der zentralen Figur, einer Mariendarstellung, „waren das Gewand golden mit blauem Futter, die Haare golden“ gefaßt, s. Hans Thoman, Leporello des Dominikanermuseums.

⁵⁴¹ H. ROTT II, 108.

Verantwortungsträgern wohl auch Anklang fand und gleichzeitig so etwas wie einen Kostenvoranschlag darstellte. Insoweit stand einer Verwirklichung des Plans nichts mehr im Wege - dennoch gelangte der Werntzsche Entwurf nie zur Ausführung: Die Pfarrgemeinde konnte die Mittel zu seiner Realisierung nicht aufbringen, wie Rat und Bürgermeister dem Memminger gegenüber eingestehen mußten. Letzterer erhielt seine Visierung deshalb zurück, verbunden mit der Mitteilung, daß man ihn innerhalb des kommenden Jahres davon unterrichten werde, ob es nicht doch noch zu einem Auftrag komme. Der Bescheid erging Weihnachten 1471. Er fiel negativ aus⁵⁴².

In Nördlingen begrub man die Pläne für ein neues Sakramentshaus nicht, sondern legte sie lediglich auf Eis. Allerdings mußten sich die Nördlinger noch 43 Jahre gedulden, ehe das neue Sakramentshaus unter Ulrich Creitz 1514/15 zur Ausführung gelangte⁵⁴³. Ein erhaltenes Gabenbuch verzeichnet die dafür getätigten Schenkungen, die u.a. ein Pferd umfaßten, das für 28 fl. verkauft wurde⁵⁴⁴.

Der Fall des Nördlinger Sakramentshauses rückt zunächst einmal einen ganz banalen Sachverhalt ins Rampenlicht: Ohne entsprechende Geldmittel kommt kein 'Kunstwerk' zustande, so lautet eine der ehernen Regeln der Auftragskunst.

Soweit Kostenfragen hinsichtlich von Altarwerken für die Forschung überhaupt von Relevanz waren, wurden sie ausschließlich von der Lohnseite her erörtert. Vorrangig hat interessiert, in welcher Höhe dem einzelnen Künstler seine jeweiligen Leistungen vergütet wurden. Diese Frage ist notwendig auch hier von Bedeutung. Doch wollen nachstehende Ausführungen die Perspektive des Künstlers einmal mit der des Auftraggebers vertauschen. Weniger die Lohnseite als vielmehr die Kostenseite soll uns im folgenden interessieren. Selbstverständlich sind Lohn und Kosten nur zwei Seiten ein und desselben Kaufgeschäfts und miteinander identisch. Doch wird derjenige, der die Kostenhöhe in den Blick nimmt, zwangsläufig mit der Frage konfrontiert, wie diese Kosten vom jeweiligen Auftraggeber aufgebracht wurden. Es geht demnach um nichts Geringeres, als exemplarisch den Finanzierungsplan eines Altarretabels zu rekonstruieren. Dazu vorab ein erneuter Blick auf die Kostenstruktur eines Altarretabels, so wie sie sich anhand eines durchaus typischen Beispiels in Weihengäu bei Lauingen a. d. D. darstellt. Danach fielen die Ausgaben für den Schlosser mit 12 Schillingen Haller Währung kaum ins Gewicht. Die Auslagen für den Schreiner mit 7½ Pfund und den Bildschnitzer mit 4 Gulden waren weitaus höher. Den mit Abstand höchsten Posten beanspruchten jedoch jene 26 Gulden, die es kostete, das Altarwerk fassen und bemalen zu lassen⁵⁴⁵.

Der bei der Kostenstruktur eines Retabels entscheidende Punkt ist die Relation zwischen den Auslagen für das Schnitzerische einerseits und für die Polychromierung andererseits. Im Fall des Münnerstädter Hochaltarretabels überstieg der Betrag, der für die Fassung und Bemalung aufgewandt werden mußte, mit 220 fl. die Summe von 145 fl., die

⁵⁴² H. ROTT II, 195, (Bürgermeister und Rat von Nördlingen an den Steinmetz Matthias Werntz in Memmingen vom 14. Nov. 1470 und 21. Dezember 1471).

⁵⁴³ H. ROTT II, 195ff., 196 Anm.1: Die Jahreszahl an der ehemaligen Steintreppe zum Tabernakel soll 1525 gelautet haben, woraus sich eine 11jährige Bauzeit ergeben würde, sofern nicht eine Verschreibung statt 1515 vorliegt.

⁵⁴⁴ *Hans Berger, Bürger des alten Rats, hat sein Pferd gegeben, das er im Felde hatte (...). Was um das Pferd gegeben und daraus gelöst würde, haben wir Gott zu Lob und zu Ehren dem heiligen Sakrament und zu Trost seiner Seele an einem Sakramentsgehäus in dem neuen Chor zu St. Jürgen verwendet. Und das Pferd ward verkauft um 28 fl.* Zit. n. THEODOR STARK, Die christliche Wohltätigkeit im Mittelalter und in der Reformationszeit in den ostschwäbischen Reichsstädten. Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns, Bd. 4, München 1926, 40.

⁵⁴⁵ H. ROTT II, 85 (1485): *Item me haben wir gemacht ain tafel gen Wechabey, und ist ufgesetzt uf liechtmeß im LXXXV jare, und kostet gen dem manler XXVI gulden und um die ungefaßete bild IIII gulden und dem Harder, schriner, VII 1/2 lb h, und dem Kontzen, schlosser, XII ß h, und ist alz bezalt.* - Vgl. TILMAN FALK, Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers. München 1968, 117f., Nr. 68 betreff der Rechnungsbelege zum Rosenkranzaltar in der Nürnberger Rochuskapelle (vollendet 1522), den Hieronymus Imhoff stiftete.

das Schnitzwerk eines Tilman Riemenschneiders kostete, um ein Beträchtliches⁵⁴⁶. Beim Dionysiusretabel beliefen sich die Kosten der Polychromierung mit max. 200 fl. sogar auf das Doppelte dessen, was Erhart für das gesamte Schnitzretabel erhielt. Das waren nur 100 fl. Ein eklatantes Mißverhältnis zwischen Schnitzwerk- und Polychromierungskosten begegnet bei einem Augsburger Michaelaltar, den zu schnitzen 100 fl. kostete, dessen Polychromierung indes den Betrag von 400 fl. verschlang⁵⁴⁷.

Wir erinnern uns: Es sind vordringlich Materialkosten, für Edelmetallauflagen, v.a. für Blattgold, aber auch für das teure Azurit, eine aus zerstoßenem Halbedelstein gewonnene blaue Malfarbe, sowie für das kostbare Ultramarin, das aus pulverisiertem Lapislazuli besteht, die hierbei zu Buche schlugen⁵⁴⁸. Kurzum: Die Polychromierung war kostenintensiv. Sie überstieg alle sonstigen bei der Herstellung eines Retabels anfallenden Kosten um ein Beträchtliches, zuweilen sogar um ein Vielfaches.

Vergleichen wir die Gesamtkosten des Dionysiusretabels mit denen anderer Altarwerke, so nehmen sich diese mit 300 fl. im Vergleich zum teuersten uns bekannten Altaraufsatz, dem Pacherretabel für die Franziskanerkirche in Salzburg, vergleichsweise bescheiden aus. Jenes Hochaltarretabel kostete mit 3000 fl. rechnerisch genau das Zehnfache. Einen annähernd gleich hoher Betrag wurde für das 1529 im Bildersturm untergegangene St. Galler Hochaltarretabel verausgabt. Mit 2808 fl. ist das Krakauer Hochaltarretabel von Veit Stoß das teuerste erhaltene Altarwerk. Der Altar für St. Wolfgang a. Abersee von Michael Pacher kostete immerhin noch 1200 fl. Für die Pfarrkirche zu Schwaz wurden gleich zwei Altaraufträge vergeben. Der eine an Veit Stoß belief sich auf 1166 fl. und der andere an Ulrich Vaist auf 600-1000 fl. Wenn wie beabsichtigt beide Retabel 1503 gleichzeitig in den beiden Hochchören aufgerichtet worden wären, dessen nördlichen der Münchener Bildschnitzer und Architekt Erasmus Grasser kurz zuvor errichtet hatte, hätte sich daraus ein Gesamtvolumen von bis zu 2200 fl. ergeben. Ein gewöhnliches Hochaltarretabel kostete in der Regel jedoch weit weniger. Als Richtwert kann durchaus der Preis von 345 fl. dienen, den die Münnerstädter alles in allem für ihr Magdalenenretabel auslegt haben werden. Etwas größere Altarwerke beliefen sich vielleicht auf 500 fl⁵⁴⁹.

Zur besseren Einordnung der Preise ist ein Seitenblick auf den städtischen Immobilienmarkt der Zeit aufschlussreich. Der war alles andere als günstig, denn innerhalb der Mauern, die die Stadt wie ein Korsett einschnürten, war Baugrund rar und teuer. So zahlte Dürer für sein Haus am heutigen Tiergärtnerort auf der vornehmen Sebalder Seite insgesamt 553 fl.⁵⁵⁰. Das Eckhaus von Veit Stoß, zu dem ein Hof mit Hinterhaus gehörte, kostete 1498 sogar 800 fl.⁵⁵¹.

Die Anschaffung eines Hochaltarretabels war immer mit großen, bisweilen mit schwindelerregenden Ausgaben verbunden. Doch hatte das nicht zur Folge, daß diese hohen Kosten die Auftraggeber davon abhielten, neue Hochaltarretabel ausführen zu lassen, ganz im Gegenteil. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden die großen Zentren wie die kleinen Marktorte von einer geradezu fieberhaft anmutenden Stifteraktivität erfaßt.

⁵⁴⁶ Es ist jedoch nicht sicher, ob mit den 145 fl., die Tilman Riemenschneider erhielt, auch die Kosten für den Schrein abgedeckt wurden. Wenn nicht, ist mit Blick auf die Aufträge in Windsheim und Rothenburg o.T. mit einem Betrag von ca. 35-40 fl. rechnen, den ein Kistner für einen Schrein dieser Größenordnung voraussichtlich erhielt.

⁵⁴⁷ R. VISCHER, 1883, 571, (1481-1484). Die Polychromierung führte Gumpold Giltlinger aus.

⁵⁴⁸ H. RUPPRICH I, 70f., 71, Nr. 18: Brief Albrecht Dürers an Jakob Heller vom 24. Juli 1509. Dürer erklärt darin, daß er für 25 fl. Ultramarin vermalt habe!

⁵⁴⁹ Bezüglich des St. Galler Hochaltarretabels s. die Ausführungen, die Vadian in seiner Chronik diesbezüglich macht: *dann die frontafel im chor hat indart x jaren uß verschaffung abbt Francisci ze malen 1500 guldi und vornaber so vil od(er) drob zu schnitzen gekostet*, E. EGLI/ R. SCHOCH (Hgg.), 1902, 311. – Zum Krakauer Hochaltar s. M. LOBNITZER, 1912, Anhang XIII, zu Schwaz E. EGG, 1985, 39ff.

⁵⁵⁰ H. RUPPRICH I, 228. – H. BOOCKMANN, 1986, 275.

⁵⁵¹ M. LOBNITZER, 1912, Anhang 24f.

Man ging daran, das Innere der Kirchen prachtvoll auszustatten, nachdem im ganzen Reich bereits um die Mitte des Jahrhunderts entsprechender Raum durch zahllose Chor Neubauten geschaffen worden war. Dies ermöglichte das Aufstellen von Retabeln mit hochaufsteigenden Gesprenge. Selbstverständlich standen Großstädten wie Krakau oder Schwaz hierbei ganz andere finanzielle Ressourcen zur Verfügung als Kleinstädten. Dennoch dürfte allen Städten die Anschauung gemeinsam gewesen sein: Am Hochaltar, diesem Höhepunkt einer jeden Kirchengestaltung, durfte nicht gespart werden. Der Wunsch der Leonberger an die zwei mit der Retabelarchitektur für ein neues Hochaltarretabel beauftragten Schreiner, *das gantz werck mit sarch, corpus und ußzug uff das nyttest und hochst als es das des altars und chors halb erliden mag zu machen* und sich bei der Ausführung an *der tafel zu Wyl der stadt im chor der pfarrkirchen* zu orientieren, verleiht dieser generellen Haltung aus Anspruch und Konkurrenzdenken bezeichnenden Ausdruck⁵⁵². Ein bis zum Gewölbe reichendes Hochaltarretabel zu besitzen, war eine Frage des Prestiges, und wie in Leonberg waren auch anderswo die Auftraggeber nicht zuletzt durch Besichtigungsfahrten, über deren Verlauf wir archivalisch in Kalkar gleich zweimal unterrichtet sind, gut über benachbarte Situationen informiert⁵⁵³. Für ein Retabel, welches mindestens die Ausmaße und Qualität vergleichbarer Altarwerke von Nachbarkommunen aufwies, wenn es nicht diese gar in den Schatten stellte, waren die Auftraggeber bereit, bis an die Schmerzgrenze ihrer finanziellen Möglichkeiten zu gehen und bisweilen darüber hinaus. Im sog. Bamberger Altar hat man ein prominentes Beispiel dafür, daß einige sich bei dieser Aufgabe auch übernehmen konnten. So sah sich der Nürnberger Karmelitenkonvent im Frühjahr 1525 wegen der desolaten Finanzlage des Klosters veranlaßt, mit Veit Stoß über eine Senkung der jährlich fälligen Verbindlichkeiten von zuvor 50 fl. auf nur mehr 30 fl. zu verhandeln⁵⁵⁴.

Bei der Diskussion der Kosten, die ein Retabel verursachte, geraten unweigerlich wieder die unterschiedlichen Beauftragungsmodelle in den Blick. Aufgrund der außerordentlich hohen Kosten mögen die Auftraggeber aus vielfältigen Motiven heraus ein Interesse gehabt haben, ihre Auslagen im Sinne einer elastischen Finanzierung über einen

⁵⁵² H. ROTT II, 212: Vertrag über den Hochaltar zu Leonberg mit den Schreibern Meister Melchior und Wolfgang Höller, 1522. In Weil der Stadt war kurz zuvor, 1521, ein neues Hochaltarretabel aufgerichtet worden. Solche nachbarschaftlichen Konkurrenzen, die stilistisch sofort ins Auge springen, sind auch archivalisch vielfach bezeugt, so für das Chorgestühl von Kalkar und der Minoritenkirche in Kleve, oder für die Retabel zu Bozen und Gries, s. hierzu den entsprechenden Passus im Vertrag mit Pacher, worin an den Brunecker Meister ausdrücklich der Wunsch herangetragen wurde, die zentrale Szene im Schrein, eine Marienkrönung, *in aller der massen als in unser lieben frauen pharkirche In der Tavel ze Bozen* ausfallen zu lassen, H. HUTH, ⁴1981, Nr. 5, 113f., 114. - H. ROTT, III, 1, 162 (Hagenau 1488): *Item IIII guldin gap ich meister Clementzen, dem moler von Baden, uff sondag noch sant Vitus tag, als ime ain got mit dem crutze uff dem lattener, unser frowen und sant Johans ewangelisten zu molen, in aller gestalt und von guter gestendiger farwen, wie die bilde zu sant Thoman zu straßburg uff dem lattener stont; und sol sü beßer und ertiger molen, dan die selben sint und dozu och die zwene schecher mit irem lipfarwen, noch dem aller besten (...)*. Vgl. H. ROTT III, 2, 223, u. Alois Mittenwieser (Hg.), Das Dominikanerinnenkloster Altenhohenau am Inn. Augsburg 1926, 36 (1507): Jan Polack solle *unser lieben frauen bild, einer eln bob, in aller gestalt als sie ist zu Tunttenhawsen* malen. - Am Hochaltarretabel von Churwalden tritt die stilistische Vorbildfunktion desjenigen von Chur in besonders evidenter Weise in Erscheinung!

⁵⁵³ H. WITTE, 1932, 32, 33 (Fahrt nach Wesel, Zutphen und Deventer betreff der Andingung Meister Arndts für das Hochaltarretabel 1488). - H. WITTE, 1932, 21 (Fahrt nach Wesel und Cleve betreff der Andingung Henrik Bernrts für das Chorgestühl 1508). - Fahrt der Liebfrauenfraternität von Herzogenbusch nach Antwerpen, um Retabel in Augenschein zu nehmen, W. HALSEMA-KUBES, Het Maria-Altair voor de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch. In: Ausstellungskatalog; Adriaen van Wesel een utrechtse beeldhouwer uit de late middeleeuwen. Amsterdam 1980, 34ff. - H. ROTT I, 78 (Bregenger Chorgestühl 1493). - H. ROTT III, 2, 242 (Berner Chorgestühl 1522). - H. ROTT III, 1, 32 (Vorhang in Speyer 1529). - H. ROTT, III, 1, 162 (Hagenau 1521): *Usgeben von des sacramentbuses wegen ... Item VI ß eß hett der schaffener mit sampt andern verzert, als er gen Stroßburg geritten und die sacrament buser zu den predigern aldo beschen und muster brocht; geschah uff sbto [Sabbato] post Dionisy anno XXI.* - H. RAMISCH (Hg.), 1998, (Freising, Domgestühl betreffend, 21. Dez. 1484): *Item hab ich geben dem Jorgen, Maister Bernhards Gesellen, von den zwain Visierung die er von nyderen Altar [Niederaltaich] her hat tragen.* - Auf einmal verlieren Begriffe wie Kunstlandschaft etwas von ihrem schillernden Charakter, gewinnen an Kontur. Besonderes Glück bedeutet es, wenn man wie beim Kalkarer Chorgestühl mit dem in der Klever Minoritenkirche eine an sich unzweifelhafte stilistische Übereinstimmung in dieser Weise archivalisch erhärten kann.

⁵⁵⁴ M. LOBNITZER, 1912, Anhang 62-65, Nr. 132 b) - e). - Zum Bamberger Altar vgl. G. HABENICHT, 1997, 487ff.

längeren Zeitraum zu strecken. Hierbei bot nun die Individualbeauftragung gegenüber der Gesamtbeauftragung den entscheidenden Vorteil, daß nicht das gesamte fertigpolychromierte Werkstück abbezahlt werden mußte, sondern nur die jeweils anstehende Fertigungsphase, was äußerstenfalls nur ein Drittel bis zur Hälfte der Gesamtkosten ausmachte. Natürlich verringerte sich die absolute Kostenhöhe dadurch nicht; denn ein Retabel blieb grundsätzlich gleich teuer, unabhängig davon, ob es nun im Wege der Gesamt- bzw. General- oder der Individualbeauftragung gefertigt wurde⁵⁵⁵. Wohl aber senkte sich der Geldbetrag, der aktuell zur Verfügung gestellt werden mußte, um die erbrachten Leistungen zu entlohnen. Es spricht alles dafür, daß dieser Vorteil maßgeblich der Grund dafür war, warum die Individualbeauftragung bei der Realisierung von Hochaltarwerken das dominierende Produktionsmodell darstellte.

Für Finanzierungsoptionen machte es keinen Unterschied, ob das Altarwerk in einzelnen Etappen oder nach vollständiger Fertigstellung zu bezahlen war. Grundsätzlich standen einem Auftraggeber dabei zwei verschiedene Wege zu Gebote: Einmal konnte er sein Retabel in Raten abbezahlen, wenn er zur sofortigen Bezahlung der Gesamtkosten nicht imstande war. Zum andern konnte er aus demselben Grunde gezwungen sein, auf sein Retabel hin zu sparen. Stellen wir zunächst die zweite Variante zurück und wenden jenem Zahlungsmodell unsere Aufmerksamkeit zu, das auf Ratenzahlung basiert.

Im Idealfall vollzog sich die Abwicklung eines Retabelauftrags im Wege der sog. Zugum-Zug-Erfüllung, bei der auf jede Sachleistung des einen Vertragspartners die Geldleistung des anderen folgte. So geschah es beim Münnerstädter Hochaltar. Raten hingegen wurden dort relevant, wo ein Auftraggeber nicht über ausreichende Mittel verfügte, seine eingegangenen Verbindlichkeiten zu erfüllen. In einer Zeit fehlender Kreditinstitute kreditierte dann der Künstler im Wege des Lieferantenkredits seinen Vergütungsanspruch auf das Retabel, wobei zu vermuten steht, daß dieser sich sein Insolvenzrisiko, welches im Falle des Bamberger Retabels schlagartig sichtbar wird, entsprechend honorieren ließ⁵⁵⁶. Die Bezahlung des auf diese Weise finanzierten Retabels wurde entsprechend der Dauerhaftigkeit der Anschaffung von gegenwärtigen wie zukünftigen Konventsmitgliedern mitgetragen. Der Vorteil: Stundung und Ratenzahlung eröffneten weniger zahlungskräftigen Auftraggebern die Möglichkeit, ihre ehrgeizigen Modernisierungsvorhaben zu jedem beliebigen Zeitpunkt realisieren zu können, indem die Höhe der Raten den realen finanziellen Gegebenheiten angepaßt wurde, ohne daß Abstriche, was Dimension und qualitativer Anspruch des Projektes betraf, vorzunehmen waren. Der Nachteil: Solange noch ausstehende Fälligkeiten zu begleichen waren, konnten die Auftraggeber im Rahmen eines mehrphasigen Herstellungsverfahrens, das mit unterschiedlichen Individualunternehmern abgewickelt wurde, nicht an eine abschließende Polychromierung denken. Ein u. U. erhebliches Intervall zwischen der holzsichtigen Aufstellung des Retabels und seiner Polychromierung war die Folge.

Der Lieferantenkredit, den der Künstler seinem Kunden insoweit einräumte, als er für die von ihm erbrachte Leistung nicht sofort Zahlung erhielt, fand in den Verträgen stets ausführliche Erwähnung⁵⁵⁷. Zahlungszeitraum und Höhe der zu erbringenden Raten wurden dabei oftmals verbindlich festgeschrieben. Zahlungsziele von mehreren Jahren

⁵⁵⁵ Selbstredend ist eine derart theoretisch aufgezeichnete Gleichung unrealistisch, weil sie zu viele kostenrelevante Faktoren ausblendet. Auch die Künstler hatten schließlich ihren Preis, und die spezifische Marktlage mag Schwankungen unterworfen gewesen sein.

⁵⁵⁶ Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Erwähnung eines Zinsbriefes in Höhe von 300fl., H. ROTT I, 256 (St. Gallen 1485).

⁵⁵⁷ J. B. DESEL, 1993, 13: *Dokegen sollen und wollen ihme [dem Maler Pankraz Gruber] die kirchvatter obberorter pfarrkirchen Sanct Michaelis [zu Zeitz] pflügen und geben 210 fl. Reimisch, 50 uf nechstkunftig Leipzigschen Michaelismarck, und 100 so er die tafeln obberührter meinung bereit und wiederumb aufgerichtet, und obgleich die alterleute [= die Kirchenpfleger] die hinterstelligen 60 fl. So balde nach bereitung der tafeln nicht geben konnten, will er ihnen dieselben ein jhar hernachen gestatten und borgen.*

sind in Retabelaufträgen, die über Gesamt- bzw. Generalunternehmer abgewickelt wurden, wegen der gegenüber der Individualbeauftragung höheren absoluten Kostensumme keine Seltenheit⁵⁵⁸. Welche extremen Laufzeiten bisweilen begegnen, soll beispielhaft an vier Fällen aufgezeigt werden:

Nachdem der Biberacher Maler Hans Watelach 1522 für die Pfarrkirche zu Wachingen eine gemalte Hochaltartafel im Wert von 147 fl. gefertigt hatte, wurden ihm von dieser Summe nur 60 fl. ausgezahlt. Wahrscheinlich wurden die Zahlungsmodalitäten geändert, jedenfalls aber das Zahlungsziel verlängert, denn die Wachinger verpflichteten sich in einem verbrieften Schuldanerkenntnis, dem Biberacher Maler über die folgenden acht Jahre hinweg jeweils 10 fl. auszuzahlen. In Anbetracht der außerordentlichen Laufzeit wurde, obwohl es sich von selbst versteht, ausdrücklich festgehalten, daß Anspruch und Verpflichtung weder mit dem Ableben des einen noch des anderen Vertragspartners erlöschen, sondern auf die jeweiligen Rechtsnachfolger übergehen solle⁵⁵⁹. Ein noch langfristigeres Zahlungsziel begegnet bei einem Chorgestühl, welches 1494 unter Vermittlung und Zeugenschaft zweier Basler Bürger zwischen Kapitel und Dekan des Basler St. Peterstiftes einerseits und dem Konstanzer Schreiner Ulrich Bruder andererseits vereinbart worden war. Der Auftrag an Meister Ulrich hatte ein Volumen von insgesamt 200 lb., wovon ihm bis zur Fertigstellung des 56-stalligen Gestühls 50 lb. ausbezahlt werden sollten. Anschließend sollte über den noch ausstehenden Betrag von 150 lb. eine jährliche Ratenzahlung von 15 lb. bei einer Laufzeit von 10 Jahren erfolgen⁵⁶⁰. Spätestens acht Jahre nach Vertragsschluß, 1502, war das Gestühl fertiggestellt, was daraus zu folgern ist, daß zu diesem Zeitpunkt die erste Ratenzahlung von 15 lb. an den Konstanzer Schreiner erging, der bis dato 55 lb. erhalten hatte. Die folgenden Jahresraten wurden nicht pünktlich eingehalten, so daß die letzte Rate seiner Witwe schließlich 1519 ausbezahlt wurde; denn Meister Ulrich war darüber verstorben⁵⁶¹. Eine auf Lebenszeit gestreckte Ratenzahlung stellt jene Vereinbarung dar, welche der Rat der Stadt Liegnitz mit dem Breslauer Maler Nikolaus Schmied hinsichtlich dessen Entlohnung für die Polychromierung des Hochaltarretabels in der Liegnitzer Liebfrauenkirche getroffen hatte. Dieses fertig polychromiert zu liefernde Schnitzretabel kostete insgesamt 270 fl. ung. Wegen eines Restbetrages von 100 fl. ungar. gab der Liegnitzer Rat dem Breslauer Maler gegenüber ein Zahlungsverprechen ab, das der Schuldner - der Liegnitzer Rat - dadurch einzulösen beabsichtigte, daß er dem Breslauer Maler eine lebenslange Leibrente in Höhe von acht Mark jährlich zahlte. Im Todesfall des Gläubigers sollte dessen Frau bezugsberechtigt sein⁵⁶².

⁵⁵⁸ Mit dem Konstanzer Maler Engelhard Hofmann vereinbarten die Überlinger Franziskaner 1518 ein Zahlungsziel von 17 Jahren (!), s. H. HUTH, ⁴1981, 135. - Ein erhebliches Zahlungsziel findet sich auch im Vertrag zwischen Hans Schnatterpeck und den Kirchpflegern von Niederlana aus dem Jahre 1503, H. HUTH, ⁴1981, Anhang 122f, Nr. XI.

⁵⁵⁹ H. ROTT I, 185 (1522): (...) *was wir im noch hinderstöllig und schuldig sind, sollen und wollen wir oder unser nachkomen ander pfarrer und hailigen pfleger von vermelter pfarkirchen wegen ime, Hansen Wathenlechen oder seinen erben tugentlich und fruntlich usrichten und bezalen, alle jar abweg uff sant Martin des hailigen bischofs tag zechen guldin, sol lang bis sy der gantzzen somm bezalt werden und die abweg gen Bibrach in die stat zu irn sichern banden und gewalte wern und antwrten in vermelter pfarkirchen costen und ane allen iren schaden.* Die letzte Zahlung erfolgte 1531, ebd. 186.

⁵⁶⁰ H. ROTT III, 2, 119: *Und von sollichem werck sollen min herren vom capittel zu sant Peter Meister Ulrichen als für sinen lidlon usrichten und geben zweyhunder pfund Basler pfenningen in diß nachvolgend wiße ze bezalen, mit namen: In anfang der arbeit zweintzig pfund und dannentbin für und für, bis die stul in dem chor all gesetzt werden, so vil untz dz im funfzig pfunt an der vermelt sumen werden; und wenn solich werck gantz und gar us gemacht und nach usweisung des verdings, als vorstat, durch meister Ulrichen volbracht wirt, darnach uber ein jar aber funfzehen pfund vermelter werung und also nach und nach all jar funfzehen pfunt, bis die ubrigen anderhalb hundert pfunt usgericht und bezalt werden, alles erberlich, getrunlich und ungewarlich.*

⁵⁶¹ H. ROTT, III, 2, 120. - Ein Zahlungsziel von 7 Jahren treffen wir bei einem Retabel für Weil der Stadt, 1522, an, ebd. II, 231f. - Das ungewöhnlich lange Zahlungsziel von 21 Jahren begegnet in einem Vertrag des Überlinger Malers Engehart Hofmann mit dem Franziskaner Konvent daselbst, H. HUTH, ⁴1981, 124f., 135, Nr. XIX.

⁵⁶² Der Vertrag zw. dem Rat von Liegnitz und Nikolaus Schmied 1481 findet sich im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 24, 297ff. wiedergegeben. Angesichts des gewählten Zahlungsverfahrens stellt sich die Frage, ob wegen der Verzinsungsmöglichkeit des Schuldbetrags sowie der außerordentlichen Zahlungserleichterung für den Schuldner ein effektiver Aufpreis an den Gläubiger entrichtet wurde. Im Falle des Freiburger Hochaltarretabels war dies der Fall.

Ratenzahlungen sind auch für den ungefaßt gelieferten Bamberger Altar bezeugt. Der Retabelauftrag, der 1520 an Veit Stoß ergangen war, belief sich auf insgesamt 400 fl., wovon nach vorgesehener Lieferung 1523 ein jährlicher Abschlag in Höhe von 50 fl. an Stoß ausgezahlt werden sollte. Das Zahlungsziel wäre binnen sieben Jahren erreicht worden. Seine Einhaltung stellte sich jedoch im Anschluß an die vertragskonforme Aufrichtung des Schnitzretabels 1523 sehr bald als illusorisch heraus. Wegen seiner desolaten Finanzlage sah sich der Konvent - wie schon erwähnt - 1525 gezwungen, mit Veit Stoß über eine Senkung der Rate von 50 fl. auf 30 fl. zu verhandeln, wodurch sich die verbliebene Restzahlung von fünf auf acht Jahre hinausgezögert hätte. Da zum fraglichen Zeitpunkt noch ein Betrag von 242 fl. zur Zahlung ausstand, war die gewünschte Streckung angesichts des hohen Alters von Veit Stoß ein eigentlich kaum zumutbares Ansinnen. Das drohende Insolvenzrisiko, das sich, wie wir sehen, schon vor Einführung der Reformation in Nürnberg abzuzeichnen begann, ließ die beabsichtigte Polychromierung in unabsehbare Ferne rücken⁵⁶³.

Die Beispiele veranschaulichen hinreichend, daß die Auftraggeber im allgemeinen ein Interesse daran hatten, finanzielle Entlastung dadurch zu erhalten, daß sie ihre Verbindlichkeiten über einen längeren Zeitraum verteilten, und zwar unabhängig von der Frage, ob sie ihr Retabel im einphasigen oder mehrphasigen Herstellungsverfahren - über Gesamt-, General- oder Individualunternehmer - realisierten. Das verständliche Interesse der Auftraggeber an einem mehrjährigen Zahlungsziel kollidierte dabei mit dem der Künstler an Bezahlung innerhalb eines zumutbaren Zeitraums. Um möglichen Konflikten im Vorfeld zu begegnen, vereinbarten die Kirchenpröbste von St. Leonhard in Passeyer mit dem Bildschnitzer Hans Klocker, zusätzlich zur Festlegung des Aufpreises [*pesrung*] auch die Höhe der Ratenzahlungen über noch ausstehende 200 fl. [*übertenr*] in die Hände unparteiischer Gutachter zu legen. Diese waren aufgefordert, die Fälligkeiten „zu Zahlungszielen und Fristen festzulegen, daß weder Meister Hans eine ungebührliche Verzögerung noch der Kirche eine übermäßige Belastung dadurch entstünde“, wie es in der betreffenden Passage in etwas umständlicher Weise heißt⁵⁶⁴. In einem anderen Fall, im Polychromierungskontrakt mit dem Basler Maler Hans Herbst, bedangen sich die Franziskanerinnen aus, ihr gefaßtes Hochaltarretabel in Raten von *je ein gulden, zwen, dry oder fier* abstottern zu dürfen. Herbst solle den Konvent auf keinen Fall drängen⁵⁶⁵!

Der Faktor Zeit ist auch bei jenem zweiten Zahlungsverfahren, bei dem der Betrag vorher angespart wurde, die entscheidende Größe. Freilich wird auch bei einer Ratenfinanzierung ein Sockelbetrag als Anzahlung vorhanden gewesen sein müssen, um ein derart kostspieliges Vorhaben wie ein Hochaltarretabel finanziell zu bewältigen, aber oft eben nicht im ausreichenden Maße. Ob ein Ansparen überhaupt vonnöten war und gegebenenfalls wie lange, läßt sich bei Retabeln, die einphasig durch einen Gesamt- bzw. Generalunternehmer gefertigt wurden, in der Regel überhaupt nicht feststellen, die Entlohnung erfolgte ja eben auf einen Schlag. Eine Ausnahme hiervon stellt der Auftrag

Dasselbe sollte 600 fl. kosten. Von dieser Summe waren Hans Baldung 200 fl. bereits vorgestreckt worden. Als Baldung 1517 nach Straßburg zurückkehrte, stand noch ein Betrag von 250 fl. aus, über den ein Leibrentenvertrag geschlossen wurde. „Allein der hohe Zinsfuß (10%) sowie die lange Lebensdauer der Eheleute Baldung brachte es dann freilich mit sich, daß die Bauhütte in 34 Jahren über 800 Gulden statt der allein noch geschuldeten 250 ausbezahlt hat“, F. BAUMGARTEN, 1904, 14. Inwieweit Baumgartens Berechnung dem tatsächlich gezahlten Betrag nahe kommt, vermögen wir nicht zu entscheiden. - Vgl. hierzu G. v. d. OSTEN, 1983, 191f. Dok. 23 u. 24 sowie 304.

563 M. LOBNITZER, 1912, Anhang 62-65, Nr. 132 b) - e). - 1525 stand noch ein Betrag von 242 fl. aus, der an Veit Stoß abzuführen war.

564 H. HUTH, 1981, 117f. (1486): *Ob es [das Retabel] aber pesser und das daran sichper wäre, was alsdann die so dartzu genomen und gepeten werden, erkennen, das wir dem benannten maister Hannsen zu pesrung geben, des sollen sy gvalt haben und sölich pesrung mitsamt der übertenr der zwaier hundert guldein obberurt zu zylen und fristen zlegen zu bezalen, das maister Hannsen nit zu lang und der obgescriben kirchen nach jrem vermügen nit zu gebe sey zu erswingen angeverde.*

565 H. ROTT III, 2, 50.

für ein Sakramentshaus dar, aus welchem Anlaß dem ausführenden Steinmetz aus Bregenz von seiten der Besteller, der Pfleger von Hohenwil, ausdrücklich bedeutet wurde, sich *von werchen ain zyt zu lassen, si betten nit gelt*⁵⁶⁶.

Anders hingegen bei Altarretabeln, welche sich im Rahmen mehrerer Individualbeauftragungen realisierten. In diesen Fällen mußte es während des Ansparens der erforderlichen Mittel zu Fertigungspausen kommen, d.h. eine weitere Individualbeauftragung unterblieb einstweilen.

Wir fassen zusammen: Sowohl bei einem Zahlungsverfahren, bei dem nach erfolgter Vertragserfüllung die ausstehenden Verbindlichkeiten in Raten zeitlich nach hinten verlagert wurden, als auch bei jenem Zahlungsverfahren, bei dem die Vermögensbildung als Sparvorgang im Vorfeld der Auftragsvergabe erfolgte, konnte es dann zu Verzögerungen kommen, wenn das Retabel in einem mehrphasigen Herstellungsverfahren durch verschiedene Individualunternehmer produziert wurde. Und wie aus der Entstehungsgeschichte des Dionysiusretabels für die Augsburger SS. Ulrich-und-Afra-Kirche oder des Magdalenenaltars für die Münnerstädter St. Kilianskirche ersichtlich ist, traten solche Fertigungspausen insbesondere nach Aufstellung der Retabel im ungefaßten Zustande vor der sich daran anschließenden Polychromierung auf. Der Grund liegt in der Kostenstruktur des Retabels, die es mit sich brachte, daß die Polychromierung weitaus höhere Ausgaben verursachte als die Anfertigung des gesamten Schnitzwerks. Je höher jeweils die Polychromierungskosten ausfielen, desto länger geriet die Anlaufzeit, die benötigt wurde, um diese letzte Hürde zu nehmen.

In diesem Zusammenhang wollen wir den Blick auf eine Reihe von Hochaltarretabeln lenken, welche durch ihre unerwartet lange Herstellungsdauer erstaunen. Mit 10 bis 45 Jahren werden Zeiträume umfaßt, wie man sie eigentlich nur von der Architektur her gewohnt ist. Das im Bildersturm 1529 untergegangene Hochaltarretabel im St. Galler Münster benötigte mit 37 Jahren (ca. 1485-1522) die längste bekannte Fertigstellungszeit, gefolgt von dem nur mehr archivalisch faßbaren Hochaltaraufsatz der St. Kilianskirche in Windsheim (1493-1522), dessen Fertigstellung alles in allem immerhin 29 Jahre auf sich warten ließ. Das Hochaltarretabel für den Antoniterkonvent zu Isenheim benötigte ca. 26 Jahre (um 1490-1516), die Hochaltäre der Zisterzienserabtei in Heilsbronn (1502-1522), der Stiftskirche St. Viktor in Xanten (1529-1549) und der Kalkarer St. Nikolai Pfarrkirche (1488-1508/9) erforderten jeweils 20 Jahre. Das Xantener Matthiasretabel (ca. 1525-1544) war nach 19 Jahren fertiggestellt. Weniger lang, aber noch deutlich über 10 Jahre, fällt die Fertigungsdauer für den Hochaltaraufsatz der Salzburger Franziskanerkirche (1484-1498) mit 14 Jahren, den Hochaltar für die Marienkirche in Krakau (1477-1489) mit 12 Jahren und den Hochaltar der St. Magdalenen Pfarrkirche zu Münnerstadt (1491-1503/4) mit gleichfalls 12 Jahren aus⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ H. ROTT I, 194 (1479): *Hans Brander, staimetz von Bregentz durch Hünlin: wie im die hailgen pfleger zu Hohewiler ain sacrament gebus verdingt haben, sonders Conrat Aman; haben in darnach gepeten, von werchen ain zyt zu lassen, si betten nit gelt. Das tät er; nu mag er des sinen nit me entwellen, begert Conrat Aman ze underrichten, im ufrichtung ze tun.*

⁵⁶⁷ H. KROHM, 1980, 45, der eine Fertigstellung in Etappen aus Kostengründen hypothetisch in Erwägung zieht, verwirft eine solche Möglichkeit, da parallele Fälle für ein derartiges Vorgehen aus dieser Zeit seiner Ansicht nach nicht nachzuweisen sind! - Zur Genese der Ausstattung der Zisterzienserkirche und Hohenzollern-Grablege in Heilsbronn s. H. ROTT II, 198-200. - Bezüglich Xanten und Kalkar s. H. P. HILGER 1986 u. 1990. - Die Bildwerke zum Matthiasretabel datieren von ca. 1525. Ergänzungen bzw. Vervollständigungen nahm Henrik van Holt 1531 vor (Verkündigungsgruppe, Christus Salvator, Hohlkehlenfigurinen). Die Farbfassung stammt aus dem Jahre 1531 von Theoderich Scherre. Die Flügel wurden schließlich 1544 mit Gemälden versehen, vgl. H. P. HILGER, ²1997, 99. - Eine mehr als 37jährige Herstellungsdauer konnte F. DWORSCHAK, 1948, 194ff., Archivalien 208-217, für das Hochaltarretabel des Benediktinerstifts Göttweig feststellen. Danach quittierte Martin Kriechbaum bereits 1473 dem Abt Laurenz Gruber für den Erhalt von 140 lb. Pfennige als Entlohnung für das begonnene Hochaltarretabel. Dessen Vollendung nahm 37 Jahre in Anspruch. Die feierliche Setzung fand unter Abt Sebastian Draxel 1510 statt.

Es wäre falsch zu glauben, die langwierige Fertigstellung von Altarretabeln sei ein auf Oberdeutschland beschränktes Phänomen. In den Niederlanden beispielsweise stellt sich die Situation vergleichbar dar. Ein Marienretabel in der St. Janskirche zu Herzogenbusch sticht mit einer Herstellungsdauer von 45 Jahren (1476-1510) hervor⁵⁶⁸. Ein Retabel in der St.-Martinskirche zu Aalst wurde erst 30 Jahre nach seiner Aufstellung 1475 von Adraen Schollaert 1505 polychromiert, und zwei Retabel in der St.-Leonhardskirche von Zoutleeuw brauchten mit einer Spanne von 1485 bis 1506 immerhin 19 Jahre bis zu ihrer Vollendung⁵⁶⁹.

Nun sollte nicht jede Verzögerung des Herstellungsprozesses dazu verleiten, darin gleich ein Indiz für ein Liquiditätsproblem seitens der Auftraggeber zu erblicken. Der Zeitraum, innerhalb dessen ein Retabel entstand, konnte schließlich von ganz unterschiedlichen Faktoren abhängen. Zu nennen wären Auslieferungsprobleme, die beim beauftragten Werkmeister lagen. Erinnerung sei an das Beispiel des Gesamtunternehmers Ulrich Vaist, der den Schwazer Altarauftrag über ein Jahrzehnt verschleppte. Auch konnten volle Auftragsbücher eines besonders nachgefragten Künstlers zu Verzögerungen führen⁵⁷⁰. Vorstellbar ist, daß Uneinigkeit über strittige Fragen die Auftraggeber hinderte, Schritte zur Vollendung in die Wege zu leiten. Schließlich können auch künstlerische Gesichtspunkte ausschlaggebend dafür gewesen sein, mit der Vollendung eines unfertigen Retabels zu warten, etwa weil ein geeigneter Meister nicht in Sicht war. In Kalkar verstrichen nach dem Tod des verantwortlichen Bildschnitzers Arnt van Tricht (1492) sechs volle Jahre, ehe man in Ludwig Juppe einen ebenbürtigen Nachfolger fand, dem man den Auftrag zur Vollendung des Schnitzaltars erteilte. Zwischenzeitlich war der Bildschnitzer Jan van Halderen mit der Ausführung von zwei Predellengruppen beauftragt worden. Die von ihm gelieferten Probestücke fanden aber wenig Anklang. In einer Vielzahl der Fälle allerdings kamen die langen Herstellungszeiten dadurch zustande, daß ein erhebliches Intervall zwischen Aufstellung des Schnitzwerks und der abschließenden Polychromierung klafft. Ein derartiges Intervall konnte im Extremfall mehrere Jahrzehnte betragen.

Die meisten Altarwerke, Hochaltarretabel inbegriffen, scheinen freilich eine weniger lange Entstehungsdauer beansprucht zu haben. Doch dürfte ein Intervall von zwei bis sechs Jahren zwischen der Aufstellung der geschnitzten Teile eines Retabels und deren abschließender Polychromierung nicht ungewöhnlich gewesen sein, wie das Fuggersche Dionysiusretabel gezeigt hat, welches von 1487 an ungefaßt in der SS. Ulrich-und-Afra-Kirche stand, bis es 1490 polychromiert wurde. Derart geringe Zeitspannen von zwei bis sechs Jahren zwischen Skulptur und Malerei sind stilkritisch kaum greifbar. Wo Hinweise - Signaturen, Wappen oder Datierungen - fehlen, läßt sich eine exakte Aussage kaum treffen, ist eine Punktlandung ausgeschlossen. Dort, wo sich Datierungen finden, ist ausschließlich entweder die Fertigstellung des Schnitzwerks oder der Polychromierung erwähnt.

⁵⁶⁸ Ein Musterbeispiel für einen in Etappen hergestellten Altar ist der Altar Adriaen van Wesels für die Liebfrauenbruderschaft zu Herzogenbusch. 1475 bei Meister Adriaen in Auftrag gegeben, lieferte dieser es 1477 für 350 fl. aus. 1478 /79, 1495/96, 1496/97 und 1500/01 erfolgten Schenkungen, um das Retabel fassen lassen zu können. 1488/89 wurden zwei Drehflügel gefertigt, deren Außenseiten Hieronymus Bosch bemalte. 1508-10 erfolgte sodann auf Empfehlung Hieronymus Boschs die Fassung der Bildwerke, die alles in allem 462fl. verschlang. 1522/23 schließlich wurden noch die Innenseiten der Flügel bemalt, die anscheinend keine Reliefs aufwiesen, vgl. W. HALSEMA-KUBES, 1992, 145. - Splitter des Marienretabels - allesamt abgelaugte Bildwerke mit Spuren alter Fassung - verwahrt das Rijksmuseum Amsterdam. - Zahlreiche weitere Beispiele führt L. F. JACOBS, 1998, 85ff. an.

⁵⁶⁹ C. ENGELEN, 1993, 258 und 76f.

⁵⁷⁰ Dies scheint hinsichtlich des Hochaltarretabels zu St. Wolfgang der Fall gewesen zu sein. Eine Ursache nämlich, warum die Fertigstellung dieses hochauftragenden und kostbaren Werks 10 Jahre (1471-1481) auf sich warten ließ, wird man nicht ausschließlich in den vertraglich geforderten außerordentlich hohen Qualitätsstandards zu sehen haben, sondern auch darin, daß Pacher sich gegenüber Gries im selben Jahr verpflichtet hatte, ein Hochaltarretabel innerhalb von vier Jahren zu liefern.

Stilkritisch gewonnene Datierungen können von vornherein immer nur Näherungswerte sein. Sie oszillieren innerhalb eines gewissen zeitlichen Rahmens, der in Abwägung verschiedener Faktoren als mehr oder minder wahrscheinlich gelten kann. Eindeutigkeit ist mit dieser Methode nicht zu erzielen. Springt einem beim Isenheimer Altar das erhebliche zeitliche Intervall zwischen Skulptur und Malerei sofort ins Auge, ist es am Münnerstädter Magdalenenaltar ohne Zuhilfenahme der archivalischen Dokumente unmöglich, den erheblichen zeitlichen Abstand - immerhin zehn Jahre - ausschließlich auf der Grundlage des stilistischen Eindrucks zu bestimmen. Die ungelenten Flügelgemälde von Stoß ließen sich stilkritisch problemlos in die Entstehungszeit der Riemenschneiderskulptur 'zurückdatieren'. Selbst wo sich der Eindruck aufdrängt, daß auf Grund des stilistischen Befundes Skulptur und Malerei zeitlich voneinander abweichen, ist es immer noch möglich, daß man es lediglich mit progressiven bzw. retardierenden Merkmalen auf ein und derselben Zeitachse zu tun hat, etwa bedingt durch das Nebeneinander eines fortschrittlicheren und eines konservativen Künstlers, womöglich dem zweier Generationen, oder - wie Pinder es formulierte - mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die Archivalien hingegen sind diesbezüglich exakt. In den Rechnungsbüchern finden sich die einzelnen Herstellungsetappen und die dazwischen befindlichen Intervalle verzeichnet.

Wir erinnern uns: Sofern sich ein Altarwerk bereits fertig geschnitzt, aber gleichwohl ungefaßt, auf seinem endgültigen Platz, dem Altar, erhob, ehe es nach einem beträchtlichen Zeitraum von u. U. 10 bis 20 Jahren einer Polychromierung zugeführt wurde, ist von seiten der Forschung teilweise der Standpunkt vertreten worden, daß die Auftraggeber sich zunächst für ein ungefaßtes Altarwerk entschieden hätten, später jedoch 'einknickten' und ihr Retabel ganz traditionell fassen ließen. In diesem Zusammenhang sprach man gerne von der „nachträglich korrigierenden Polychromierung“⁵⁷¹. Das lange Intervall von 12 Jahren wurde gerade beim Münnerstädter Hochaltarretabel als eine Zeit ästhetischen Umdenkens interpretiert. Tatsächlich aber muß in Münnerstadt der Entschluß, das Riemenschneider-Retabel fassen zu lassen, recht früh gereift sein; denn wie wir aus einem Haßfurter Empfehlungsschreiben von 1497 erfahren, verwendete sich der Haßfurter Rat beim Münnerstädter Rat dafür, das Retabel von einem in Haßfurt ansässigen Maler ausführen zu lassen⁵⁷². Bei anderen Retabeln, so beim Isenheimer Altar, wurde ein stilistisch greifbares Intervall zwischen den älteren Schreinformen und den moderneren Flügelgemälden, das ca. 15 Jahre betragen mag, mit einer Teilmodernisierung begründet, als dessen Folge ältere Altarflügel durch Mathis Gothard Nietharts grandiose Tafeln ersetzt worden sein sollen, eine Möglichkeit, die nicht gänzlich auszuschließen ist, obwohl 16 Jahre für einen Modernisierungszyklus reichlich kurz sind⁵⁷³.

In Anbetracht dieser Einwände, die nicht ohne Grund den bisherigen Erklärungsmodellen für die eklatanten Intervalle entgegen gebracht werden können, wollen wir im Nachfolgenden an Hand von Beispielen erneut prüfen, ob nicht doch finanzielle Gründe dafür ausschlaggebend gewesen sind, daß die abschließende Fertigstellung derart lange auf sich warten lassen konnte. Als erstes wollen wir dazu den Kefermarkter Altar heranziehen.

⁵⁷¹ H. KROHM / E. OELLERMANN, 1980, 45. - J. ROSENFELD, 1990, 26ff.

⁵⁷² H. KROHM / E. OELLERMANN, 1980, 94, Nr. 13 (Bürgermeister und Rat von Haßfurt an Bürgermeister und Rat von Münnerstadt, 1497 Okt. 7): *Uns hat Johann Moler, unser ratsfreunde, zu erkennen geben, wie das ir ein taffeln in ewern gotshaus zu malen, zu vergolden und außzufassen habt und ir die zuverleihen zu betrachten [geþ], und uns umb unsere furderung un (...) mitzutailen angelangt (...).*

⁵⁷³ Zum Problem der vorstellbaren Planänderung am Isenheimer Altar s. MICHAEL ROTH, Überlegungen zur möglichen Schreinform des Isenheimer Altars vor Grünewald. In: *Le Retable d' Issenheim et la Sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Age. Actes du Colloque de Colmar 1987*, Colmar 1989, 159-165. - EIKE OELLERMANN, Hagenauer Retabel in Grünewalds Isenheimer Altar. In: *op. cit.*, 149-157.

Das Kefermarkter Hochaltarretabel

Das Kefermarkter Retabel ist aus einer Stiftung Christoph von Zelkings hervorgegangen. Zelking faßte 1490 sein - erhaltenes - Testament ab, und zum Zeitpunkt der Abfassung stand das Hochaltarretabel bereits fertig geschnitzt im Chorraum, wo es seiner abschließenden Polychromierung harrete. Das Besondere am Testament ist, daß in ihm die Finanzierungsmodalitäten für die Polychromierung geregelt werden. Hiernach war vorgesehen, die für die Fassung und Bemalung benötigten Geldmittel aus zwei 'Töpfen' bereitzustellen. Zum einen sollte ein jährlicher Betrag von 32 lb. aus den Einkünften eines Wein- und Getreidezehnts der Dörfer Mairhofen, Pergarn und Franigau auf acht Jahre für das Retabel eingesetzt werden. Zum anderen sollten von einem in Freistadt fest angelegten und offenbar gut verzinsten Betrag von 400 fl. ung. 50 fl. jährlich für ebenfalls acht Jahre zur Polychromierung abgeführt werden⁵⁷⁴.

Angesichts der konkret genannten Geldsummen gewinnt man den Eindruck, als habe Zelking bereits einen klaren Begriff von den auf ihn zukommenden Kosten gehabt. Ein Vertrag war vielleicht schon abgeschlossen, falls Zelking sich nicht noch ganz am Anfang der Kapitalbildung befand. Die acht Jahre können, müssen aber nicht notwendig ein Zahlungsziel und die je 50fl. zuzüglich der je 32 lb. eine Rate wiedergeben⁵⁷⁵.

Es fragt sich natürlich, warum Zelking den Finanzplan zu seinem Retabel überhaupt so in die Länge zog. Warum setzte er die 400 fl. ung. nicht direkt dafür ein, sein Altarwerk unverzüglich fassen und bemalen zu lassen, und zahlte beispielsweise vom Wein- und Getreidezehnten seine Restschuld in Raten ab? Auf diese Weise hätte er sein Altarwerk auf Anhieb vollenden können!

Unsere Antwort auf diese Frage ist, daß es Christoph von Zelking wahrscheinlich gar nicht so wichtig war, ob das Schnitzretabel nun vier oder acht Jahre halbfertig in seiner Kirche stand. Er hatte möglicherweise sogar die Mittel, sein Retabel auf einen Schlag zu finanzieren, doch statt sich derart finanziell zu verausgaben, kam es ihm darauf an, die bei der Polychromierung anfallenden Belastungen so niedrig wie möglich zu halten. Von daher erscheint es schlüssig, von einem günstig angelegten Geldbetrag über Jahre verteilt den Zinserlös abzuführen und das Kapital die ganzen Jahre hindurch kontinuierlich arbeiten zu lassen.

⁵⁷⁴ Das Testament publizierte F. OBERCHRISTL, 1923, 3-9, aus dem wir den einschlägigen Passus ausschnittsweise hier wiedergeben, ebd. 4ff.: *Ich schaff und will auch das auf acht jar alle jar zwayunddreissigk phund phennig von dem wein und traid tzebennt so ich von herrn Wenssch von Erberstorff erkaufft hab, der freis aign und gelegn ist bey Melke auf den dörrfern zu Mairhofen, Pergarn und Franigau mit im zugehörigen, da sol mein diener Mathias Kyennast vor aller vechnung gewalt haben, jährlichen wein und traid sovil verkauffen, damit er dy bemeltn zwayunddreissigk phund phennig zu aufrichtung [= Wiederaufrichtung des Retabels, ev. Verschreibung für *ausrichtung* (?) im Sinne von Vollendung] der taffel zu sannd Wolfgang zu Kefermarkbt zemaln und zu vergoltn brauchen müg, als ich im dann eigenlich bevolben hab, doch nicht lennger dann auf acht jar, als dann dy bemeltn zwayunddreissigk phund phennig auf den benanntn zechent mir und meinen erbn wider ledig worden und dartzue von der vier hundert guldein hungriß, so ich im bereit einganturt oder darumb von mir genugsam versorgt werden sol, damit er alle jar fünfzigk guldein hungriß zu den gemeltn zwayunddreissigk phund phennig auch auf acht jar mit wissn der edeln, vesstn, erbern und weisn Steffan Volkra zu Dornach, Gabrieln Henndel die zeit statrichter zu der freinstat und Wolfganggn Herzogn, burger daselbs, die ich darzue erpetn hab [...]; auch mit wissn meines pharrer herrn Wernhardin meiner stift zu bereitung der taffel zu sannd Wolfgang ze malln und vergoltn angelegt werden, und ob auf ein jar sovil gelt zu der taffel not thund wurde als vor auf zway jar geschribn stet, darauf sol mein diener der Kyennast fürgedacht sein, des er sich gegn mir verwilligt hat und ich inn darumb genugsamigklich versorgt hab, damit das aus dem vergemeltn zechent und mit den vierhundert guldein hungriß ausgericht werde [...].*

⁵⁷⁵ Ausgehend vom Testament unternimmt ULRIKE KRONE-BALCKE den Versuch, den verlorenen Werkvertrag zu rekonstruieren, dies. 1999, 46-49. Dabei setzt sie irrtümlich Lieferzeit und Zahlungsziel miteinander gleich, ebd. 47. Von Lieferzeiten ist allerdings im Testament keine Rede. Die als Vergleichsbeispiele herangezogenen Pacherverträge sind insofern wenig hilfreich, als sie Gesamtbeauftragungen zum Gegenstand haben und nicht eine Individualbeauftragung, wie dies übereinstimmend sowohl der Verfasser (Polychromierungsvertrag) als auch Krone-Balcke (Schnitzvertrag) für den Kefermarkter Altar annehmen. Warum im Testament ausschließlich eine Bemalung der Flügelaußenflächen sowie der Schreinrückwand angesprochen sein soll, obwohl unmißverständlich von *taffel* die Rede ist, was alle Retabelteile, selbstredend auch die Bildwerke, mit einschließt, wird nicht deutlich, ebd. 48.

Wie hoch die Polychromierungskosten auch immer gewesen sein mögen, sie waren im allgemeinen doch nur ein Bruchteil dessen, was für die Altarfundation, die Bepfründung des Pfarrers und die Stiftung der Seelenmesse benötigt wurde⁵⁷⁶. In der Regel war es so, daß die Gesamtkosten für das Retabel durchschnittlich nur 10-20% der Kosten ausmachten, die zur Dotierung des Altar- und Meßdienstes aufgewandt werden mußten⁵⁷⁷. Der Grund dafür lag in dem Umstand, daß eine Meßstiftung bis zum Jüngsten Tag Bestand haben sollte, wozu man einen Kapitalbetrag mit ca. 5% verzinste, aus dessen Ertrag dann alle mit der Meßstiftung verbundenen Kosten 'bis in Ewigkeit' gedeckt werden konnten. Die dazu erforderlichen Beträge, ob sie nun aus Naturaleinkünften oder Geldeinkünften bestritten wurden, waren auf jeden Fall enorm. Man wird sie teilweise auch für die Kefermarkter Wallfahrtskirche in Rechnung zu stellen haben, die Christoph von Zelking erst zur Pfarrkirche mit eigenem Pfarrer erhoben und zu seiner Grablege bestimmt hatte⁵⁷⁸.

Das Windsheimer Zwölf-Boten-Retabel

Einen ähnlich detaillierten Einblick in die Finanzierung eines Altarretabels wie Zelkings Testament gewähren uns die Rechnungsbücher der St.-Kilianspflege der Kilianspfarrkirche im mittelfränkischen Windsheim, die sich nahezu lückenlos für den Zeitraum von 1474 bis 1536 erhalten haben. Der Windsheimer Zwölf-Boten-Altar, den Tilman Riemenschneider 1509 für 75 fl. schnitzte und der für ungefähr 100 fl. von dem Windsheimer Maler Jakob Mühlholzer 1512 gefaßt und bemalt wurde, ging wie unsere anderen Beispiele aus einer Einzelstiftung hervor. Getätigt wurde sie von der Witwe Elisabeth Packnapp⁵⁷⁹. Die Rechnungsbuchposten, die die Ausgaben für die Fassung enthalten, verzeichnen an Faßkosten allerdings nur 80 fl. - eine Warnung, trotz aller Mitteilungsfreude von Rechnungsbüchern in dieser Zeit nicht mit einer erschöpfenden und lückenlosen Buchführung zu rechnen. Der Zwölf-Boten-Altar, den die Packnappin stiftete, war kein Hochaltar, sondern ein in seinen Abmessungen viel bescheidenerer Seitenaltar. Er kostete mit 175 fl. nur etwa die Hälfte des über 358 fl. teuren Hochaltarretabels⁵⁸⁰. Trotzdem scheint der Stifterin bei der Fassung die Luft ausgegangen zu sein: Für sie wird der Stifterin von seiten der Kirchenfabrik ein Betrag von 40 fl. vorgestreckt, wobei dieselbe sich testamentarisch verpflichtete, die Summe auch für den Fall ihres Ablebens dem Gotteshaus zurückzuerstatten⁵⁸¹. Das Intervall von 2 Jahren, das von der Aufstellung 1510

⁵⁷⁶ Das Testament enthält dazu nichts bzw. nur Unzureichendes. Es wird auf einen Stiftungsbrief verwiesen, der Näheres regelte. Das Testament erwähnt hingegen nur noch die Einsetzung und Dotierung eines Mesners sowie einer Seelenmesse, ebd. 5.

⁵⁷⁷ Dies exemplifiziert H. BOECKMANN am Beispiel des St. Annenaltars in der Nürnberger Lorenzkirche, ders., Martin Luther und die Reformation in Deutschland, 1983, 56-58, Nr. 58-61. Das Stiftungskapital, das die Stifterin für ein Pfründeinkommen von jährlich 40 fl. anlegen mußte, belief sich auf 1200 fl.! Der Zinsfuß, der in Nürnberg bei ungefähr 4% lag, betrug in diesem Fall nur 3 1/3%. Ausgezahlt wurde die Rente für den Pfründinhaber durch den Rat, der die Stiftung verwaltete und, da es sich um eine sog. Movendel-Pfründe [*beneficium mobile*] handelte, berechtigt war, die Pfründinhaber jederzeit ab- und einzusetzen. Was an Altarausstattung benötigt wurde, an Meßgerät und Ornat, war ebenfalls Bestandteil der Mayerischen Stiftung. Zu den Pflichten des Geistlichen gehörte es, u. a. vier Seelenmessen zu lesen. Die Stiftung, die 1518 bestätigt wurde, währte nur sechs Jahre, da am 1. Juni 1524 alle Seelenmessen in Nürnberg abgeschafft wurden.

⁵⁷⁸ Mit Christoph von Zelking tritt uns eine einzelne Stifterpersönlichkeit entgegen, die vermögend genug war, ein vollständiges Retabel aus eigener Tasche zu finanzieren. Als weiteres prominentes Beispiel eines solchen Einzelstifters begegnet uns Anton Tucher. Der von ihm gestiftete ‚Englische Gruß‘ von der Hand des Veit Stoß beanspruchte vom Fällen der Linde 1517 bis zur Aufhängung im Lorenzer Chor 1519 eine Fertigdauer von knapp zwei Jahren. Nach Tuchers Haushaltsbuch, in dem alle Schritte und die dazu getätigten Transaktionen verzeichnet sind, beliefen sich die Kosten für den ‚Englischen Gruß‘ inklusive seiner Aufhängung und des dazugehörigen Leuchters auf 433 fl. Der zügigen Ausführung eines Bildwerks oder Retabels stand bei der Einzelstiftung nichts im Wege, sofern der Stifter die dafür erforderlichen Mittel bereitstellte. S. hierzu M. LOBNITZER, 1912, Anhang 59-60. - W. LOOSE, 1877, 144.

⁵⁷⁹ J. BIER II, 166f. Nr. 48. Die Ausgabe-posten für die Fassung, ebd. Nr. 49.

⁵⁸⁰ Die 75 fl., die Riemenschneider für seine Arbeit erhielt, umfaßten mit Sicherheit auch die Kosten für einen Schrein.

⁵⁸¹ J. BIER II, 167 Nr. 49 a) und 49 b).

bis zur Polychromierung im Jahre 1512 währte, ist wohl vor dem Hintergrund dieses Finanzierungsenpasses zu sehen.

Das Windsheimer Hochaltarretabel

Einen ganz anderen Finanzierungsverlauf als die bisherigen Einzelstiftungen nahm das Windsheimer Hochaltarretabel, das als Pentaptychon konzipiert war⁵⁸². Der Anstoß zu dem neuen Hochaltaraufsatz ging von einer größeren Einzelstiftung aus. Es handelt sich um eine Schenkung in Höhe von 70 fl., welche eine Frau Großer testamentarisch für ein neues Hochaltarretabel hinterlassen hatte⁵⁸³. Die Großersche Stiftung fungierte zweifellos als Anschubfinanzierung. Noch ehe sie in einer ersten Rate 1494 von Hans Großer, Witwer oder Sohn der Großerin, ausgezahlt wurde, hatten die zuständigen Kirchpfleger einen möglicherweise seit längerem ins Auge gefaßten Plan, das alte Hochaltarretabel durch ein neues zu ersetzen, unverzüglich in Angriff genommen und bereits 1493 bei einem nicht näher genannten Nürnberger Schreiner für 36 fl. das Schreingehäuse in Auftrag gegeben. Am 12. März 1494 wurde der neue Hochaltarschrein auf den Choraltar gesetzt und der Schreiner entlohnt. Die erste Stiftungsrate der Großerschen Stiftung, mit der diese Ausgabe finanziert werden konnte, ging am 13. März ein⁵⁸⁴.

Im Gefolge der großzügigen Großer-Stiftung erfolgten für den Zeitraum von 1494 bis 1503 weitere Schenkungen, die in einer gesonderten Rubrik „*einemen an die taffel in dem Choer*“ in den Rechnungsbüchern der St.Kilianspflege aufgeführt wurden. Aus diesen Listen wird ersichtlich, daß es in der Mehrzahl kleine Beträge sind, über die sich das neue Hochaltarretabel finanzierte. Die eingegangenen Beträge bewegten sich zumeist zwischen einem und 10 Gulden. Letzterer Betrag wurde, abgesehen von den anfangs gestifteten 70fl., nur dreimal überschritten, davon zweimal mit 30 bzw. 44 Gulden erheblich⁵⁸⁵.

Kurze Zeit nachdem der leere Schreinkasten aufgerichtet worden war, wurde Tilman Riemenschneider am 21. Mai 1494 mit der Schaffung der Bildwerke beauftragt⁵⁸⁶. Wie sich anhand der letzten Ratenzahlung an Riemenschneider 1497 ergibt, betrug das Auftragsvolumen 72 fl.⁵⁸⁷.

Zum Zeitpunkt von Riemenschneiders Beauftragung war außer der ersten Rate der Großerschen Stiftung noch überhaupt keine Schenkung für das neue Hochaltarwerk eingegangen. Die Summe von 72 fl., die man Riemenschneider für seine Bildwerke zu zahlen gedachte, war durch die erwartete Restzahlung aus der Großer-Stiftung in Höhe von 34 fl. nur zur Hälfte gedeckt. Doch schon Ende 1495 belief sich der gestiftete Etat auf 73 fl. und blieb bis zum Lieferungstermin Riemenschneiders, dem 29. August 1497, auf diesem Niveau, womit das Honorar des Würzburgers voll abgedeckt wurde⁵⁸⁸. Lieferung und Bezahlung vollzogen sich bei Riemenschneider, wie man es aus den Rechnungsposten

582 J. BIER II, 165 Nr. 41 e) ist von *enussern flügeln* die Rede. Diese waren offensichtlich mit Leinwand bespannt.

583 J. BIER II, 160, Nr. 26a) und b).

584 J. BIER II, 160, 162, Nr.27a): *Item XXXVI gulden dem schreiner zu Nürenberck, für das corpus, quinta ante judica* (12. III. 1494) - ebd., 160, Nr. 26b): *Item IIIVI gulden dedit Großer auinta post letare* (13.III, 1494). - Der Betrag von 36 fl. für den Nürnberger Schreiner wurde demnach von der Kirchpflege einen Tag vorgestreckt.

585 Ein Auszug aus J. BIER II, 160-161, Nr. 26 c) zeigt den Charakter der gestifteten Summen auf:

Item Frütz Beler zu Kälßheim dedit XII gulden von wegen Hans Roders, die er daran geschaffen hat, etc.

Item II gulden dedit Hans Putz von wegen seiner haußstrawen, quinta post Mathey (25. IX. 1495).

Item VIII gulden dederunt Hans Lucas erben, die Hans Lucas geschafft hatt an die taffel in dem choer, dominica ante Andre (20. IX. 1495).

Item II gulden Hans Simon, von wegen Kilian Storen, sexta ante invocavit (16. II. 1496).

586 J. BIER II, 162, Nr. 30: *Item X gulden dem pildschnitzer zu Wirtzburck genant Riemenschneider, auf die taffel in den choer, auf sein geding, quarta post penthecoste.*

587 J. BIER II, 164, Nr. 39.

588 Die Auslieferung erfolgte nicht mehr rechtzeitig zum Kilianstag, dem 8. Juli.

für das Münnerstädter und Rothenburger Altarretabel her nicht anders kennt, Zug um Zug. Diese Zug-um-Zug-Erfüllung wird sich im weiteren als äußerst wichtig erweisen, denn sie schließt eine Ratenfinanzierung weitgehend aus. Riemenschneider hatte 1494 und 1496 jeweils 10fl. erhalten. Als er die Bildwerke lieferte, bekam er den noch ausstehenden Restbetrag von 51 fl. ausbezahlt. Sein Gehilfe erhielt als Trinkgeld 1 Ort und seine Frau bei dieser Gelegenheit eine Verehrung in derselben Höhe⁵⁸⁹.

Das Windsheimer Hochaltarwerk war, was das Schnitzerische betrifft, nach bereits vier Jahren fertiggestellt. Verschiedenen Forschungsauffassungen zufolge, die im ungefaßten Zustand anderer Riemenschneideraltäre einen ästhetisch oder bildreformerisch begründeten definitiven Endzustand erblicken, hätten die Windsheimer eigentlich zufrieden ihre Stiftungsaktivitäten einstellen können: Das Schnitzretabel, ungefaßt und mit unbemalten Flügelaußenseiten, wäre ja, jedenfalls nach herrschender Meinung, vollendet gewesen.

Ein Blick in die Rechnungsbücher lehrt indes, daß die Windsheimer ihr holzsichtiges Altarwerk mitnichten als vollendet betrachteten. Mit beachtlichem Schwung setzten sich die Schenkungen für das Hochaltarretabel von 1497 bis 1501 fort. In diesen vier Jahren konnte ein Stiftungskapital von insgesamt 96fl. angesammelt werden, das man höchstwahrscheinlich für die noch ausstehende Gesamtpolychromierung zu verwenden beabsichtigte. Die Zuwendungen für die Fassung des Hochaltarretabels reißen nach 1501 unerwartet ab. Im neuen Rechnungsjahr 1502 führen die Pflügbücher die Rubrik „*Einnemen an die tafel im kor*“ nicht mehr auf. Es wird still um das Riemenschneiderretabel. Ungefaßt, wie es sich im Chorraum präsentierte, scheint es in einen Dornröschenschlaf zu verfallen, aus dem es erst nach zwei Jahrzehnten wieder erwachte.

Der Hochaltaraufsatz sollte alles in allem 23 Jahre ungefaßt im Chorraum der St. Kilianskirche stehen, ehe im Jahre 1520 der Windsheimer Maler Hans Hertenstein, der vermutlich die Werkstatt des inzwischen verstorbenen Jakob Mühlholzer übernommen hatte, mit der Fassung und Bemalung des Retabels beauftragt wurde. In den Rechnungsbüchern wird erneut eine gesonderte Rubrik „*Einnemen an die tafel im chor*“ eröffnet, die aber nur für das Jahr 1520 erscheint und magere 16 fl. aufführt⁵⁹⁰. Die Fassungskosten, die 250fl. betragen haben, konnten damit unmöglich gedeckt werden⁵⁹¹. Zwar gab es noch die 96 fl., die bis 1501 hatten angespart werden können, bevor die Schenkungen für das Hochaltarretabel versiegten; dennoch überstiegen die Ausgaben für eine Fassung den Stiftungsetat um mehr als das Doppelte. Wie dieser Fehlbetrag aufgebracht worden ist, wird aus den Akten nicht ersichtlich.

Aus dem Stiftungsvorgang geht hervor, daß sich das neue Hochaltarretabel aus einer Vielzahl von Kleinststiftungen finanzierte. Das neue Hochaltarwerk war Anliegen der gesamten Stadt- und Pfarrgemeinde. Es stellte eine kollektive Unternehmung dar, eben die einer Kollektivstiftung. Gerade weil das so war, gestaltete sich seine Finanzierung so außerordentlich schwierig und langwierig.

⁵⁸⁹ J. BIER II, 164, Nr. 39: *Allerley außgeben. Nota: Item LI gulden Dil Riemenschneider pildschnitzer zu Wirtzburck, damit bezalt auf die XXI gulden den noch laut des gedings, sexta post Bartholmey 97, taffel in dem choer. Nota: Item I ort geschenkt seinem knecht und der frauen zu trinkgelt eadem.* - Die erste Zahlung an Riemenschneider in Höhe von 10 fl. erging kurz nach Vertragsschluß Mai 1494, ebd. 162, Nr. 31. Die zweite Zahlung von ebenfalls 10fl. erhielt er für eine Lieferung am 27. August 1496. Die Fuhrkosten beliefen sich auf einen Gulden, ebd. 163, Nr. 36. Dieser Betrag ist bei BIER korrekt unter der Ziffer Nr. 35 und Nr. 37 nochmals verzeichnet, was damit zusammenhängt, daß der Zahlungsanweisung an Riemenschneider die Lieferung der Bildwerke und die Bezahlung des Fuhrmanns (14. April) vorausgegangen waren.

⁵⁹⁰ J. BIER II, 164, Nr. 40.

⁵⁹¹ Dies ist der vertraglich vereinbarte Preis.

Die Kollektivstiftung

Eine Kollektivstiftung hatte nicht notwendig zur Folge, daß sich ein Altarprojekt über eine Dekade hinzog, genausowenig wie sich eine Einzelstiftung immer reibungslos realisieren ließ: Schon der Auftragsverlauf des Dionysius-Altars von Ulrich Fugger hat demonstriert, daß ein Einzelstifter aus den verschiedensten Gründen heraus ein Interesse daran gehabt haben konnte, seine Kosten im Sinne einer elastischen Finanzierung über einen längeren Zeitraum zu verteilen. Umgekehrt konnte auch eine Kollektivstiftung relativ problemlos vonstatten gehen. In Windsheim erhielt 1492 der Nürnberger Bildschnitzer August Schmidt 13 fl. für Bildwerke des Retabels auf dem Katharinenaltar⁵⁹². 1496 erfolgte eine Stiftung von 2 fl. für das Retabel, und für 1498 erscheint in den Rechnungsbüchern der St. Kilianspflege unter der Rubrik „*Einemen an die taffel auf Sandt Kathrein altar*“ ein gestifteter Betrag von über 14 fl. zuzüglich eines Goldrings. Im gleichen Jahr erging an Jakob Mühlholzer wohl der Polychromierungsauftrag, denn dieser erhielt eine Zahlung von 15 fl. und später in Höhe von 20 fl., womit das Retabel vollständig abbezahlt war⁵⁹³. Die Interimszeit zwischen der Aufrichtung des Retabels und seiner Fassung dürfte vier/fünf Jahre, von 1492 bis 1496/7, gedauert haben. Finanziert wurde der Katharinenaltar übrigens wie der Hochaltar über einen kollektiv zusammengetragenen Etat. Die absolute Höhe der Fassungskosten fiel im Falle des Katharinenaltars sehr viel niedriger aus als beim Hochaltar, so daß sich die notwendige Anlaufzeit entsprechend verkürzte. Die Gefahr jedoch, daß sich die Fertigstellung eines größeren und anspruchsvolleren Projekts über lange Zeiträume hinziehen konnte, war dem Finanzierungskonzept der Kollektivstiftung immanent. Da wegen der immensen Kosten und kollektiven Zuständigkeiten es gerade Hochaltarretabel waren, die hierüber finanziert wurden, weisen sie jene auffällig langen Intervalle auf.

Da sich das Windsheimer Hochaltarretabel als Gemeinschaftsanstrengung über eine Vielzahl von Kleinststiftungen realisierte, war für die Windsheimer an eine Gesamt- bzw. Generalbeauftragung nur bei entsprechend langem Vorlauf zu denken, der nötig gewesen wäre, um den Gesamtbetrag von 358 fl., den das Altarwerk insgesamt kostete, anzusparen. Doch ging es den Auftraggebern darum, möglichst schnell das alte Altarretabel durch ein neues zu ersetzen, selbst wenn dieses zunächst nur provisorisch, nämlich ungefaßt, aufgestellt wurde. Von daher hatten die Windsheimer von Anfang an ein vorrangiges Interesse, ihren Hochaltarauftrag in seine handwerklichen Abschnitte aufzuspalten und an die verschiedenen Individualunternehmer - den Nürnberger Schreiner, den Würzburger Bildschnitzer und den Windsheimer Maler - separat zu vergeben. Ein zeitliches Intervall zwischen der Ablieferung des Schnitzwerks und dessen Polychromierung konnte dabei ohne weiteres auftreten. Doch warum es in Windsheim knapp 20 Jahre betrug, bedarf der eingehenderen Erörterung.

Etwaige Schwierigkeiten, einen geeigneten Maler für die anstehende Aufgabe zu finden, scheiden als Erklärung aus. Eher abzulehnen wäre nämlich die hypothetische Annahme, die Windsheimer hätten den Auftrag zur Polychromierung ihres Hochaltars so lange in der Hoffnung zurückgestellt, daß nach dem Tod des in der kleinen mittelfränkischen Reichsstadt ansässigen Malers Jakob Mühlholzer dessen Werkstatt durch einen fähigeren Meister, etwa Hans Hertenstein, übernommen werde. Die Mühlholzer-Werkstatt war prinzipiell in der Lage, die Polychromierung des Hochaltars zu bewältigen, wie die Bemalung des Creglinger Hochaltarretabels oder des Zwölf-Boten-Altars deutlich

⁵⁹² G 38 77r (1492).

⁵⁹³ G 38 216v (1496); G 39 79r u. 82r (1498).

macht⁵⁹⁴. Eine andere Verpflichtung als die des Windsheimer Stadtmalers kam nicht in Frage. Werkstätten von solchem Zuschnitt und mit einem vergleichsweise engen Betätigungsrahmen konnten nur existieren, wenn ihnen von offizieller Seite Aufträge zuzugingen. Daß 1520 mit Hans Hertenstein ein Windsheimer den Auftrag erhielt, verwundert vor diesem Hintergrund nicht. Auf der anderen Seite ist es unwahrscheinlich, daß es zur Vollendung deshalb so lange Zeit nicht kam, weil die Auftragsbücher des jeweiligen Stadtmalers die hierfür erforderliche Lücke nicht aufwiesen.

Hingegen ist durchaus vorstellbar, daß das verfügbare Stiftungskapital in Höhe von 96 fl. zum üblichen Satz von 5% angelegt war. Man brauchte dann nur noch abzuwarten, bis die Zinserträge eine Höhe erreicht hatten, die es erlaubte, das Altarprojekt zu Ende zu führen. Dies war nach 20 Jahren der Fall.

Man sollte sich darüber nicht allzu sehr verwundern, denn schließlich war das Hochaltarretabel nicht der einzige Ausstattungsgegenstand - wenn auch ein exponierter. Die damaligen Auftraggeber hatten die gesamte Kirchengestaltung im Blick. Wir werden in Windsheim eines Modernisierungsvorganges gewahr, dem vielerorts seit den 70er Jahren ganze Vorgängergenerationen zum Opfer fielen, ähnlich wie später der Barock weitflächig spätmittelalterliche Innenausstattungen entfernte. Vielfach war diesem Modernisierungseifer eine rege Bautätigkeit vorausgegangen, so daß es erweiterte bzw. gänzlich neu hochgezogene Chorräume gestatteten, moderne, den größeren Dimensionen angepaßte Retabel aufzustellen⁵⁹⁵. So auch in Windsheim: Die zwei Altarwerke, die Tilman Riemenschneider für die Windsheimer Kilianskirche lieferte, ersetzten jeweils einen älteren Hochaltar bzw. Zwölf-Boten-Altar. Das alte Hochaltarretabel hatte man 1493 für 10 fl. an das Spital abgegeben. Es kam noch einmal für kurze Zeit vorübergehend auf dem Choraltar zur Aufstellung, als das Nachfolgeretabel 1520 gefaßt wurde⁵⁹⁶.

Für die 70er Jahre verzeichnen die Windsheimer Rechnungen eine rege Bautätigkeit im Chorbereich und am Nordturm. In der Folgezeit werden ein Altar neu in Auftrag gegeben und zwei andere renoviert. Ein neues Chorfenster kostete 1489 sechs Gulden⁵⁹⁷. Im gleichen Jahr sind in einer separaten Kostenaufstellung die Ausgaben für eine neue Orgel im Kärnter, einem Beinhaus samt Totenkappe, erfaßt⁵⁹⁸. 1490 wurde der Chor mit einem Wandgemälde, welches den Apostelabschied darstellt, geschmückt⁵⁹⁹. Jakob Mühlholzer erhielt außerdem 19 fl. für einen nicht näher spezifizierbaren Malauftrag an einem Johannesaltar⁶⁰⁰. Ab 1493 konzentrierten sich die Ausgaben für eine kurze Zeit auf den neuen Choraltar. Im Jahre 1497 erhielt Mühlholzer 9 fl. für eine gemalte Altartafel in der Totenkappe und eine Totentanzdarstellung ebendort. Die Tafel wurde wenig später

594 EIKE OELLERMANN, Jakob Mühlholzer aus Windsheim. Ein Maler aus dem Kreis um Tilman Riemenschneider. In: Tilman Riemenschneider - Frühe Werke -, 1981, 303-318. - Das Hochaltarretabel nebst den beiden Seitenretabeln sind von Jakob Mühlholzer bezeichnet worden (am südlichen Seitenretabel liest man am Schrein: *Jacob Mühlholzer maler zu windsheim*). Die beiden Seitenretabel datieren von 1496.

595 Wie andere Städte war Windsheim seit der Jahrhundertmitte von der allgemeinen Erneuerungs- und Modernisierungswelle der Pfarrkirchen erfaßt worden, der ein Großteil der Gotteshäuser nicht nur im Süden des Reichs umfangreiche Um- und Neubauten verdankt, sondern bspw. auch am Niederrhein. - Anhand bündnerischer Kirchen vermag R. RAHN, 1976, 806f., zwischen 1472 und 1524 ein regelrechtes Baufieber aufzuzeigen. - Ähnliches konstatiert auch P. JEZLER, 1988, für den Kanton Zürich. - Sofern untersucht, gelangen zu vergleichbaren Resultaten auch Bearbeiter anderer Kunstlandschaften, z.B. WALTER STEMPEL, der verzeichnet zwischen 1400 und 1550 ein Baufieber an Niederrhein, Ruhr, Maas und Yssel, in dessen Zuge etwa 400 Kirchen verwandter Bauart entstanden, ders., Der Willibrordi-Dom in Wesel. München/ Berlin ³1992, 2.

596 J. BIER II, 164.

597 StadtA Windsheim G 37 135r (1489).

598 StadtA Windsheim G 37 140v-143r (1489).

599 StadtA Windsheim G 38 28r (1490): *Item dedit jacob moler 4 gulden von dem gemel in dem choer von der zwelffpotten delung juvia bartholimeii.*

600 StadtA Windsheim G 38 22r (1490): *Item dedit jacob moler 19 gulden für die taffel auf sant johans altar auff die 4 gulden im 1489 dominica post margarethe.*

aufgestellt⁶⁰¹. Für die Fassung und Bemalung des 1492 von dem Nürnberger Bildschnitzer August Schmidt geschaffenen St. Katharinenaltars erhielt derselbe 1496 und 1497 insgesamt 35 fl.⁶⁰². In den Jahren 1499 und 1500 wird eine neue Triumphkreuzgruppe Tilman Riemenschneiders angeschafft und im Chorbogen auf einem mächtigen Balken montiert. Für das Jahr 1501/2 sind lediglich geringere Auslagen für den St. Wolfgangsalter und dessen Weihe verzeichnet⁶⁰³. Ab 1503 bis 1508 setzen die Nachrichten aus. Der entsprechende Rechnungsband ist verloren. Aus einem lose eingelegten Werkvertrag sind wir lediglich über den Ausbau einer Turmstube 1504 unterrichtet, der über 14 fl. kostete⁶⁰⁴. Im Jahre 1509 setzen die Rechnungen wieder ein und verzeichnen in jeweils gesonderten Rubriken *Einnemen des kernthers* und *Außgeben von des kernthers wegen* eine größere Baukampagne an der Beinhauskapelle, die sich bis 1513 hinzieht⁶⁰⁵. 1514 wurde zur Weihe des Katharinenaltars eine neue Mensa gelegt⁶⁰⁶. Ein Jahr später wurde für ein Marienretabel eine neue Predella bei einem Schreiner bestellt und die Predellentafel von Mühlholzer für 16 fl. bemalt. Im Siechhaus, wohin das Retabel verbracht worden war, wurde das gesamte Altarwerk zudem überholt⁶⁰⁷. 1517 wurde der Zwölf-Boten-Altar in Angriff genommen. Ab 1520 bis 1522 wandte man sich dem Chorraum mit dem Hochaltarretabel und der Triumphkreuzgruppe zu, ab 1522 und 1523 fanden umfangreichere Arbeiten an der Kirchenorgel statt⁶⁰⁸. Für das Rechnungsjahr 1524 sind infolge der Reformation, die in Windsheim im Frühjahr 1525 eingeführt wird, keine Einnahmen und Ausgaben mehr verzeichnet. In der Folgezeit verzeichnen die Rechnungen keine weiteren Ausgaben mehr für die Kirchengestaltung. Einer Quittungsnotiz im Stiftungsbuch ist zu entnehmen, daß dem Ansbacher Orgelbauer Friedrich Krebs 1539 für die neue Kirchenorgel 100 fl. ausbezahlt wurden⁶⁰⁹.

Solchen Situationen, die innerhalb einer Generation zur Auswechslung ganzer Ausstattungsensembles führen konnten, begegnet man zahlreich. Es sei in diesem Zusammenhang nur auf die St. Nikolaikirche zu Kalkar oder die Zisterzienserabtei in Heilsbronn verwiesen. In Heilsbronn war es unter Abt Konrad Haunolt seit 1479 zu einer regen Aktivität auf diesem Feld gekommen, die von seinem Nachfolger, Dr. Sebald Bamberger, von 1498 bis 1518 fortgesetzt wurde. Zwischen 1510 und 1518 entstanden neben zahlreichen anderen Ausstattungsteilen wie Glasfenstern oder einem Horologium allein vier neue Altarwerke. Deren Fertigstellung vollzog sich in drei Fällen ebenfalls nachweislich in Etappen: Das Peter-und-Paul-Retabel war 1510 in Teilen fertiggeschnitten, ehe es acht Jahre später, 1518, polychromiert wurde. Denselben Herstellungsverlauf

⁶⁰¹ G 38 55v (1497): *Item 9 gulden jacob moler fur die taffel in dem kerntter und fur den dotten tantz dominica post natale cristi.*

⁶⁰² StadtA Windsheim G 38 56v (1497): *außgeben auf die taffel auf sanndt kathrein altar. Item 20 gulden jacob moler auf Rechnung quinta post mase.*

82r: *Item 15 gulden jacob moler domit die taffel gar bezalt auf sandt katherina altar secunda post sextii.*

⁶⁰³ StadtA Windsheim G 40 25v, 28r, 28v, 29r, 30v, 137v-138r.

⁶⁰⁴ StadtA Windsheim G 40 20r (eingelegter Zettel 19a): *Nota: Ich hab dem jorg Eckhart zymmermann versprochen 9 gulden un seinen großern sun ein ortt eins gulden, darumb sollen sie Sant Kilians haws vertigen mit der stuben und den kamern und ein bodn legen, 10 thur machen und etlich ledn ein schlotgestell und wie es im dan alles oengeverlich angezaigt ist secunda post ehardi anno 1504 und sein verdingt die arbet broit das nair im wir im nichts schuldig sein zu geben.*

⁶⁰⁵ StadtA Windsheim G 41 28v - 31r (1509); 58v-60r (1510); 87v-89v (1511); ab 117v (1512); ab 145r (1513).

⁶⁰⁶ StadtA Windsheim G 41 176v (1514).

⁶⁰⁷ StadtA Windsheim G 41 (1515): *Item 11 lb Jorg schreiner von einem newen serch uff unsser lieben frauen altar zu machen in die allexxii (206v).*

Item 6 d dem korn pecken von der taffel uff unsser frauen altar dem jacob malor binauss in das siechhaws zu furen, eadem (208r).

Item 10 d peter jordan von der taffel unsser lieben frauen altar vom siechhaws berein zu furen eadem (lucie virginis) (208v).

Item 16 gulden dem jacob moler von den newen serg und von der taffel uff unsser lieben frauen altar zu pessern und machen eadem (die reminiscere) (209r).

item 32 d dem Jorg schreiner von der taffel ab zubeben und widerumb auff zu setzen eadem die (209r).

⁶⁰⁸ StadtA Windsheim G 42 (1522): *Außgeben von der orgel wegen (165v-166v).*

(1523): *Außgeben von der orgel wegen (189v-190v).*

⁶⁰⁹ StadtA Windsheim G 34: Sog. Gültbuch der Pfarrkirche S. Kiliani, welches alle größeren Stiftungen ab dem Jahre 1421 verzeichnet: ebd. 38v. (1539).

nahmen zwei kleine Altäre zu Ehren des Hl. Laurentius und des Hl. Gregor, die zu schneiden 1514 je 26 fl. bzw. 23 fl. gekostet hatte. Beide Retabel wurden erst 1520, sechs Jahre später polychromiert⁶¹⁰. Daß sich die Entwicklung keinesfalls auf Oberdeutschland beschränkt, sondern auch in den Niederlanden anzutreffen ist, erweist sich am Beispiel des limburgischen Zoutleeuw. Für die Ausschmückung der dortigen großen, dem Heiligen Leonhard geweihten Stadtpfarrkirche, bestellte man zwischen 1479 und 1491 zahlreiche Retabel bei dem Antwerpener Bildschnitzer Jan Mertens, die nahezu alle erheblich später, in zwei Fällen erst nach 19 Jahren polychromiert wurden⁶¹¹. Längere Intervalle sind dabei nicht ausgeschlossen, denn noch 1548 wurde ein Maler, Meister Anthonis, dafür bezahlt, etliche Altarbilder zu überholen, gefaßte Schnitzretabel von neuem zu überfassen sowie *ongbestoefeerde taefelen schoen te maken* [zu reinigen]⁶¹².

Eine Kirchengenausstattung ist nie wirklich abgeschlossen. Reiche Stadtgemeinden leisteten sich mehrere Ausstattungsgenerationen, in denen dem Stilwandel Rechnung getragen wurde. Dieser stetige Erneuerungsprozeß, von dem ja nicht nur die Altaraufsätze, sondern die gesamte Innenausstattung sowie u. U. der Kirchenbau selbst ergriffen war, konnte neben anderem zu Verzögerungen bei der Fertigstellung ungefaßter Retabel führen.

In der Forschung ging man wie selbstverständlich davon aus, sofern man sich überhaupt mit Finanzierungsmodalitäten von Hochaltarretabeln befaßt hat, daß Hochaltarretabel als öffentliche Vorhaben, die sie auch zweifelsohne darstellten, aus der Stadtschatulle finanziert worden sind. Man kam zu dieser Schlußfolgerung nicht zuletzt, weil es zumeist Bevollmächtigte der Stadt sind - Bürgermeister, Ratsherren oder Kirchenpfleger - , die in den Verträgen als Verantwortliche den Künstlern gegenüber auftreten. In Zusammenhang mit der 30-jährigen Entstehungsdauer des Ulmer Retabels wurde darauf verwiesen, daß in Ulm ganz allgemein bis zur Einführung der Reformation 1531 eine kontinuierliche Stiftertätigkeit existierte. Auch hätte der Ulmer Rat leicht die finanzielle Initiative ergreifen können, wenn ein entsprechender politischer Wille dazu bestanden hätte, das Retabel zügig zu vollenden⁶¹³.

Diese Argumentation ist weder zutreffend noch grundsätzlich falsch. Der Verweis auf die Stiftungstätigkeit übersieht, daß Stiftungen zwar reich flossen, jedoch fiduziarischen Charakter besaßen, d.h. projektgebunden waren. Die Windsheimer stifteten gezielt für den Hochaltar und später getrennt für dessen Fassung. Reiche Ulmer Bürger, die ganze Hausstiftungen vermachten, haben diese Stiftungen vermutlich ebenfalls mit Auflagen versehen. Dem Rat fiel dabei die Rolle eines Treuhänders zu, der lediglich überwachte, ob die gestifteten Vermögen bestimmungsgemäß verwandt wurden⁶¹⁴. Als haltlos hingegen erweist sich der Hinweis, der Rat von Ulm hätte die Fassung leicht aus seinem Etat zahlen können. Ein derart etatistisches Denken steht dem damaligen Charakter der Stiftungen

⁶¹⁰ H. ROTT II, 199f.

⁶¹¹ Die Ausstattung der Leonhardskirche zu Zoutleeuw steht mit insgesamt acht Altarretabeln und zahllosen Einzelbildwerken im niederländischen Kulturraum einzigartig dar. Ein Altarretabel aus der Hand Jan Mertens blieb indes nicht erhalten, s. C. ENGELEN, 1993. - Das erste Retabel, das nachweislich von Jan Mertens stammt, ist das nicht mehr erhaltene Hochaltarretabel von 1479, ebd. 21. Ein 1480 geliefertes Triumphkreuz wurde 1482 gefaßt, ebd. 70. 1485 wurden bei Mertens ein Johannes-Retabel, ein Christophorus-Retabel und ein Dreifaltigkeits-Retabel in Auftrag gegeben. Letzteres wurde 12 Jahre später, 1497, polychromiert, die anderen beiden erst nach 19 Jahren, 1506, ebd. 75-77.

⁶¹² C. ENGELEN, 1993, 53.

⁶¹³ G. WEILANDT, 1994, 58ff.

⁶¹⁴ Dies bringt eine Retabelstiftung der Witwe Mathis Grünzweigs an die Franziskanerkirche zu Basel im Jahre 1505 explizit zur Sprache, wo es heißt, daß die gestifteten 300 fl. *an ein tafel und ander gotzgezierde ze bewenden verordnet* wurden, zwar *ihrem willen und gevallen nach*, aber *inmaßen als sy gott darumb red und antwort getrunen ze geben*, H. ROTT, III, 2, 130. - Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist die in unseren Augen gänzlich unapologetische Bemerkung des Biberacher Chronisten Joachim von Pflummern, alle Pfründen seien nach Meinung ihrer Stifter verliehen worden. *Es sind auch alle Stiftungen von einem Rat und anderen straks eingehalten worden*, A. ANGELE, 1962, 112.

entgegen. Vikarien mit dazugehörigen Altarretabeln sind danach Hauptfelder einer lebendigen Stiftungskultur. Der Rat trat dabei als Stifter gar nicht in Erscheinung, sondern, sofern überhaupt, als treuhänderischer Verwalter von Stiftungskapital. Als Franz von Gaisberg, Abt von St. Gallen, 1522 das Hochaltarretabel im Münster von dem Konstanzer Maler Christoph Bocksdorffer fassen und bemalen ließ, bemerkt der Chronist Vadian mit nicht geringem Erstaunen, daß der Abt *um tausend guldin seines eignen geltz* dazu einsetze. *Welichs vormals selten geschehen; dan dergestalt gebeuw und gemecht gmeinklich abwegen auß dem seckel des baums* [Münsterfabrik], *hilf und steur fromer einfaltiger leuten erstattet und volzogen worden sind*⁶¹⁵. Hochaltarretabel wurden in aller Regel über Stiftungen finanziert, das unterstreicht eben diese Abweichung von der Regel!

Doch warum akzeptierte man in Ulm, Windsheim und anderswo ein holzsichtiges Retabel über die Dauer einer Generation hinweg, wenn man es doch von Anfang an als Provisorium begriff, das es mittels seiner Polychromierung zu überwinden galt? Diese Haltung erstaunt auf den ersten Blick. Bei näherem Hinsehen entdeckt man indes, daß die Genese eines Altarretabels die Geduld der Gemeinde häufig genug auf viel härtere Proben stellte. In Windsheim oder Rothenburg o.T., aber auch in Wiesenfeld, Leonberg oder Kalkar standen zum Großteil fertige, aber noch leere Retabelgehäuse auf den Altären, gewissermaßen als hohle Zähne, die sich erst im Laufe von Jahren mit Bildwerken aufzufüllen begannen. In Rothenburg war der Schrein des Heilig-Blut-Retabels bereits Juni 1502 auf seinem Platz, während die letzte Lieferung von Bildwerken noch Mitte Januar 1504 erfolgte⁶¹⁶. Ähnlich verlief das Werden des Windsheimer Hochaltars, dessen Schrein März 1494 aufgerichtet wurde. Die Beauftragung Riemenschneiders erfolgte bald darauf im April, die letzte Lieferung aber fand erst drei Jahre später im August 1497 statt⁶¹⁷. In Kalkar war der leere Retabelschrein 1490 aufgerichtet worden, seine Füllung mit Bildwerken schleppte sich bis 1506 hin. Damit war erst 16 Jahre später das Retabel in seinem schnitzerischen Programm vollendet!

Es ist bemerkenswert, mit welcher Selbstverständlichkeit von Anfang an diese halbfertigen Altarprovisorien hingenommen wurden. Die Unbefangenheit im Umgang mit dem Unfertigen ist von einigem Belang für die Beurteilung der ungefaßten Altarwerke: Die Pfarrgemeinden und Konvente hatte mit ihren holzsichtigen Altaraufsätzen ja fertige Ausstattungsstücke erhalten. Die durchmodellierten Altarbildwerke mit ihrer subtilen Oberflächenbeschaffenheit kamen den Auftraggeberwünschen nach einem hinnehmbaren Erscheinungsbild entgegen. Die provisorisch gedachte holzsichtige Aufstellung der Altarretabel stellte liturgisch kein Hemmnis dar, weil die Altarwerke Flügel besaßen, die geschlossen werden konnten. Auch wenn auf den Außenseiten dann nichts zu sehen war, so konnten die ungefaßten Altarwerke doch prinzipiell gewandelt werden und wurden es aller Wahrscheinlichkeit nach auch. Entscheidend war vermutlich, daß sich auf dem Hochaltar und den zahlreichen weiteren Altären erst einmal ein Retabel erhob. Sofern das nicht der Fall war, hatte die Polychromierung Weile. Das St. Galler Hochaltarretabel war wahrscheinlich bereits 1485 ungefaßt aufgestellt worden, wurde aber erst ca. 37 Jahr später im Jahre 1522 polychromiert. In der Zwischenzeit wurden die Stiftungen, Almosen und sonstigen Einnahmen von den St. Galler Äbten für andere, in ihren Augen vordringlichere Projekte verwandt, darunter ein kostbarer Reliquienschrein für die Gebeine des Hl. Gallus, ein Vespertorium sowie zehn weitere Altarretabel⁶¹⁸.

⁶¹⁵ VADIAN II, 401ff.

⁶¹⁶ J. BIER II, 174, Nr. 69; 175, Nr. 76.

⁶¹⁷ J. BIER II, 163, Nr. 27. - Ebd. 164, Nr. 39.

⁶¹⁸ E. GÖTZINGER (Hg.), Fridolin Sachers Chronik. Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte. N.F. 20. St. Gallen 1885, 102. – Zum Reliquienschrein s. H. ROTT, I, 248f. Die Kosten beliefen sich auf insgesamt 2800 fl., davon 517 fl. für Lohn, s. Chronik des Hermann Miles. Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte 28. St. Gallen 1902, 282. –

Daß gerade ehrgeizige Modernisierungsvorhaben wie Hochaltarretabel über kleinteilige Stiftungen realisiert wurden, mag am Schluß an wenigen Beispielen noch aufgezeigt werden. Ein Vertrag der Nördlinger Karmeliter mit der Geschlechtwanderbruderschaft, die in der Frauenbrunner Herrgottskirche ihren Altar besaß, vereinbarte die gemeinsame Verwendung von Opferstock-Einkünften für die Fassung der *bemelts gotsbaus und convents chortafeln, auch unsers bergots grabs, da die ytz genante zwai stuck durch maleren verfast, zuberait und geziert* werden solle⁶¹⁹. Das Heranziehen von Almosen ist auch für den Erbacher Hochaltar bezeugt⁶²⁰. Ein Sammelsurium der Finanzierung hält die Ordnung der Basler Hufschmiede von 1488 fest: *des ersten dz die hufschmit alle und iegliche opfer, almusen und zuffelle, wie die sant Eloyen vallen werdent, sammeln, innemen und in sant Elogien capell verbuwen, damit ... die capell und den altar mit gemelde, tafeln, kelchen, meßgewanden, meßstiftungen und andern götlichen dingen zieren*⁶²¹.

Im Augustinerinnenkloster Inzigkofen bei Sigmaringen wurde 1505 eine ausschließlich gemalte Altartafel im Hohen Chor aufgerichtet, die 62 fl. kostete. Die Klosterchronik der Elisabeth Muntprat listet die zu diesem Zweck eingegangenen Stiftungen auf, die meist nur wenige Gulden umfassen, und schließt mit der Feststellung: *Wir haben auch noch mehr almusen hierzue empfangen, so aber nit aufgeschriben worden und wir nit recht mehr wüßen*⁶²². In Biberach a. d. R. wurde für kollektive Anstrengungen der Stadtgemeinde sonntäglich gesammelt⁶²³. Über eine Vielzahl von Stiftungen wurde auch das von Meister Adrian van Overbeck gelieferte Antwerpener Annenretabel für Kempen von der dort ansässigen St.-Annenbruderschaft finanziert⁶²⁴. Hatte sich eine Gemeinde bei den Stiftungen übernommen, konnte sie sich einen Bettelbrief über ihre Innenausstattung ausstellen lassen, so geschehen für die Ortschaft Buchegg durch deren Schultheiß und den Rat von Solothurn⁶²⁵. Ein Bettelbrief mag auch für die Hochaltartafel Bernt Notkes für die Revaler St. Nikolaikirche vorgelegen haben, für welche 1479 von Haus zu Haus gesungen wurde⁶²⁶.

-
- 619 Den Wert des Vespertoliums, von dem Kessler sagt, es sei *ain gar kostlich welsche arbit, schön von geschnetz und bilder* [Bildwerken], *wenig minder dann die gemelte tafel* [Retabel im Chor] *erbücht*, betrug an die 1300 fl., SABBATA, 312. H. ROTT II, 197: *das alles und yedes nie oblant, soll besten und wern, bis baide stuck der chortafel und des grabs gantzlichen zuberait und an ire gebörige ort auf gesetzt und gestelt, auch dem maler alle zyt seiner belonung volkommenlich entricht und bezalt werden.*
- 620 Erforderliche Maßnahmen wurden sofort getroffen, *damit das werck unverzöglich bey dem maler gefurdet werde.* TH. HAMPE, I, 27 Nr. 199: *Tercia ante Johannis baptiste* [22. Juni] 1479: *item dem gotzhaus zu Erbach vergonnt, an ein neue tafel daz almusen ze biten uff S. Johannis tag vor dem Neuen tor* [in Nürnberg]. - Vgl. *ibid.* I, 163f., Nr. 1058 u. 165, Nr. 1063. - Aus mildtätigen Gaben und Spenden finanzierte auch der Pfarrer zu St. Oswald in Zug 1480-1491 den Chor Neubau daselbst, nebst zwei Retabeln und einem Chorgestühl, s. das Tagebuch des Magister Eberhard, welches unedierte im Pfarrarchiv von Zug liegt, J. SCHEUBER, 1910, 109ff.
- 621 H. ROTT III, 2, 129.
- 622 H. ROTT, I, 206f.: *Anno 1505 haben wir den neyen chor altar machen lassen, das blat dazue haben die mahler von Febringen gemacht, nemlich maister Hans und maister Jacob, welche großen fleiß angewendt und ein freud gehabt, daß sie von ihrer arbeit ein angedencken in unser closter machen können; der altar und die tafel zusamen haben kostet 62 gulden. - Daran hat uns geben, zur steyer, unser gnädige frau von Werdenberg ein gulden, herr Marx, unser beuchtvatter ein gulden, unser würdiger herr und vatter probst Augustin ein gulden, Hans Wellenberg ein gulden, der s. ottilia Sönin, damabligen custerin ihre befreundte drey gulden, s. Anna Reichlin ihre befreundte vier gulden, Magdalena Blarerin ein gulden, Apolonia Preysacherin zwey gulden, s. Elisabeth Montbrüin befreundte sechzehen gulden. Wir haben auch noch mehr almusen hierzue empfangen, so aber nit aufgeschriben worden und wir nit recht mehr wüßen.* H. ROTT III, 2, 146 Aarau (Schweiz), Stiftung in der Höhe von einen Gulden, *von wegen der tafeln.* H. ROTT III, 2, 212 Luzern, 1515 gestifteter Betrag von 5 fl. Anweisungen an die Luzerner Vögte, Landgemeinden bei der Errichtung ihrer Hochaltarretabel zu unterstützen, 1492 und 1494, H. ROTT III, 2, 261.
- 623 A. ANGELE, 1962, 114: *An jedem Sonntag hat man in den Kirchen gesamblet, den einen Sonntag für den Bau von S. Martin, den andern für das deutsche Pilgerhospital in Rom, den dritten für Konstanz und der dergleichen.*
- 624 H. HUTH, 1981, 131f.
- 625 H. ROTT III, 2, 176.
- 626 Betteln heißt singen. Ein entsprechender Chor von Schülern der Pfarrschule wird dafür gesungen haben. TLA Bd. 31, Verz. 1 Nr. 216:
Item im 79 und nien sunt jokis fing dii unseren van huse zu huse und bidin zur der niyen tafilin in dem bogin olmusen (?). Item in sunt lomberti avent dar dii gelech boddin an geld und sulvert geld zu sammen 100 unde 60 f. und bii
Item umsangen van cleins vrestakin dar he unser vir nien tafilin geff 51 gulden (?)
Item umsangen von berf hee man sundurk dar he umme der nieren tefilin geff 51 gulden.

Soweit sich übersehen läßt, wurden nicht allein Altäre, sondern auch Fenster⁶²⁷, Chorgestühle⁶²⁸ und nicht selten ganze Bauvorhaben auf dem Wege von Kollektivstiftungen finanziert. Der Chor Neubau des St. Galler Münsters wurde mit *biderber lüten almusen, hilf und stür* errichtet. *Und ward ain kefi für unser frowen altar gsetzt, in das man teglich almusen samlot, und sunst von iederman richlich dargeben, also daß der ganz chor mit den zwaien absiten, wie er ietz stat, in vierundviertzig jaren [1439-1483] ganz ufgericht, vollendt und ufgemachet ward*⁶²⁹. Ein außerordentlich bemerkenswertes Beispiel einer Kollektivstiftung begegnet uns beim Bau der St. Oswaldkirche in Zug⁶³⁰. Die kleine, zunächst einschiffige Kirche konnte in wenigen Jahren, zwischen 1478 und 1483/84 errichtet werden. Die treibende Kraft war Stadtpfarrer Magister Johannes Eberhart. Seine Verwandtschaft stellte den Baugrund zur Verfügung und stiftete das Kirchenschiff. Der Chor hingegen samt der kostspieligen Innenausstattung verdanken ihr Entstehen der kollektiven Anstrengung beinahe der gesamten Zuger Stadtgemeinde. An die 600 Personen führt Magister Eberharts Baurodel als Stifter auf, die Stadt selbst zählte nur an die 750 Einwohner. Fast jeder gab ein geringes Scherflein. Nur 20% der Einnahmen überstiegen den Wert von 5 fl. Doch wurden mit diesen Gaben gut 66% der Baukosten bestritten, die bei 3934 fl. lagen⁶³¹.

Wir rekapitulieren: Wie in der Architektur konnte sich auch die Entstehung ganzer Innenausstattungen in Kampagnen vollziehen. Und wie bei Bauvorgängen auch, hat man es dabei mit Unterbrechungen zu tun, deren Notwendigkeit sich nicht immer unmittelbar erschließt. Ursächlich für die Intervalle waren neben anderem Liquiditätsengpässe, die aus dem Umstand resultierten, daß Kirchengebäude und ihre Ausstattung häufig über Stiftungen realisiert wurden. Je nachdem, wie reich diese flossen, gestaltete sich der Fortgang. Insgesamt scheint es häufig so gewesen zu sein, daß es für die Auftraggeber wichtiger war, daß sich auf jedem Altar ein provisorisches Retabel erhob, als daß es derer nur wenige, aber dafür fertig polychromierte, gab. Eine solche, zu weiten Teilen holzsichtige Innenausstattung scheint 1503 im Frauenkloster zu Kirchheim zur Polychromierung angestanden zu haben. Dies geht aus einem Empfehlungsschreiben des Nördlinger Rats hervor, dem zu Ohren gekommen war, *das ir willens seidt, ettlich tafeln in ewer kirchen faßen, malen und außberaiten [vollenden] zu laßen*⁶³². Liturgische Erfordernisse, Prestigedenken und ästhetische Motive, eine möglichst komplette moderne Ausstattung zu besitzen, mögen dabei eine Rolle gespielt haben.

⁶²⁷ H. ROTT III, 2, 76f. Basel (1513-1539). Spiegelbildlich stehen dem lange Serien von Einzelposten für Glaser gegenüber, so für St. Gallen, H. ROTT I, 246 und Winterthur, ebd. 280f.

⁶²⁸ H. ROTT III, 2, 261 (ca. 1500).

⁶²⁹ VADIAN II, 83.

⁶³⁰ P. RUDOLF HENGGELER (Hg.), Baurodel und Jahrzeitbuch der St.-Oswalds-Kirche in Zug. Quellen zur Schweizer Geschichte, N.F., 2. Abt.: Akten Bd.IV. Basel 1951.

⁶³¹ ROLAND GERBER, Finanzierung und Bauaufwand der ersten St. Oswaldskirche in Zug (1478-1486). In: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 43, 1992, Sp.51-66.

⁶³² H. ROTT II, 177. - Die Nördlinger empfehlen die Beauftragung von Lukas Herlin, einen Sohn Friedrich Herlins.

DER LITURGISCHE GEBRAUCH DES FLÜGELRETABELS

Den heutigen Besucher einer Skulpturengalerie erwartet oftmals ein erstrangiges Kunsterlebnis. Dafür sorgt nicht zuletzt eine ansprechende Präsentation der Ausstellungsstücke sowie die angenehme Raumtemperierung. Doch wer beim Anblick solch großartiger 'Kunst' nach deren 'Sitz im Leben' fragt, sieht sich enttäuscht: Gerade darüber vermögen die Exponate keine Auskunft mehr zu geben. Ihrer angestammten Aufstellungszusammenhänge und liturgischen Funktionen beraubt, verhalten sie sich in ihrer neuen, artifiziellen Umgebung wie erratische Blöcke.

Der angestammte Platz der 'Altdeutschen Kunst' ist das Kircheninnere und dort der Altar mit seinem Aufsatz. Der Altaraufsatz, im zeitgenössischen Sprachgebrauch einfach *tafel* genannt, ist ein Ausstattungsteil, welches sich auf der hintersten Linie des Altartisches erhebt. Auch wenn die Bezeichnung Altar auf den Aufsatz bzw. das Retabel übergegangen ist, bleibt die Unterscheidung zwischen beiden Teilen kirchenrechtlich bedeutsam. Ein Altar - genauer: seine Mensa - stellte das unverzichtbare liturgische Zentrum eines jeden Gotteshauses dar. Seine Existenz war eine kirchenrechtlich vorgeschriebene Bedingung. Freigestellt, wenigstens niemals normiert, war hingegen die Errichtung des Retabels. Auch wenn im Spätmittelalter und der Dürerzeit das Retabel ein nicht wegzudenkender Bestandteil auf nahezu jedem Altar war, blieb es doch seiner rechtlichen Verankerung nach nur eine Option, bei welcher freilich Allgegenwart und Tradition die fehlende Norm als Richtschnur ersetzten⁶³³.

Die Bezeichnung 'Retabel' leitet sich von lat. *retrotabulus* ab. Seiner Genese nach ist diese auf dem rückwärtigen Teil der Mensaplatte befindliche Tafel ein Derivat des Reliquienschreins⁶³⁴. In der Benennung einzelner konstruktiver Elemente wie 'Schrein' oder 'Sarg' klingt diese Abstammung noch nach, und in Gestalt des Reliquienretabels, der bis in die Dürerzeit lebendigen Verbindung von Reliquienschrein und Altaraufsatz, ist sie noch augenfällig⁶³⁵.

Nicht zuletzt seiner Ableitung vom Reliquienschrein verdankt das Flügelretabel seine reiche materielle Erhöhung mit Goldauflagen und kostbaren Malfarben. Vor allem sie sind geeignet, himmlischen Glanz auf die Erde zu zaubern. So wurden die Altarretabel gleichsam zu schimmernden Bühnenbildern, vor denen Geistliche in kostbarem Ornat unter höchster zeremonieller Prachtentfaltung die Messe zelebrierten. Darstellungen der Gregorsmesse machen diesen Pomp nacherlebbar⁶³⁶.

Doch wie steht es um die holzbelassenen Altarretabel? Inwieweit eigneten sie sich schon für die liturgische Inszenierung? Klaffen an ihnen nicht Form und Inhalt in

⁶³³ Die gültige Abhandlung zum christlichen Altar ist nach wie vor diejenige von JOSEPH BRAUN, *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bde München 1924, II, 277f. - Ders. ist auch der Verfasser des RDK-Artikels zum Stichwort 'Altarretabel (kath.)', Sp. 529-563. - Ebenfalls auf BRAUN fußt der Beitrag 'Retabel' in: CLAUDIA LIST/WILHELM BLUM, *Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters. Grundlagen und Erscheinungsformen*. Stuttgart/Zürich 1996. - Im Ergebnis zutreffend, wenn auch nicht kirchenrechtlich zwingend, ist die Einschätzung von W. WILHELMY 1993, 33, derzufolge das Retabel notwendiger liturgischer Bestandteil eines jeden Altars gewesen sei.

⁶³⁴ Der Entstehung und Entwicklung des Retabels ist ein umfangreiches Schrifttum gewidmet: J. BRAUN, II, 277ff. - K. SCHULTZ, 1938. - M. HASSE, 1941. - H. KELLER, 1965, 125-144. - D. L. EHRESMANN, 1982. - W. WINFRIED, 1993, 25-34. - C. BEUTLER, *Die Entstehung des Altaraufsatzes. Studien zum Grab Willibrords in Echternach*. München 1978. - Zu Reliquienaltären s. A. LEGNER, 1995, 172-198. - WOLF NORBERT, *Überlegungen zur Entstehung, Funktion und Verbreitung der deutschen Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*. In: U. ALBRECHT/J. v. BONSDORFF (Hgg.), 1994, 91-111.

⁶³⁵ Zwei namhafte Beispiele spätmittelalterlicher Reliquienaltäre sind die Hochaltarretabel zu Xanten (St. Viktor) und Osnabrück (St. Johannis).

⁶³⁶ B. F. KLING, *Die Darstellung von Altar und Retabel in der spätmittelalterlichen Malerei*, Diss. Frankfurt a. M. 1991. - W. WILHELMY, 1993, 153-212. - K. KELBERG, *Die Darstellungen der Gregorsmesse in Deutschland*. Diss. Münster 1983 (mit umfangreichem Katalog). - *Die Messe Gregors des Großen. Vision - Kunst - Realität*. Ausstellungskatalog Köln 1987.

eklatanter Weise auseinander, so wie am Heilig-Blut-Altar von Tilman Riemenschneider in St. Jakobi zu Rothenburg o.d.T., wo man im Gesprenge eine kostbar gefaßte Heilig-Blut-Reliquie erblickt, die von einem hölzernen 'Gestänge' umstellt ist? Hätte ein solches Retabel, mit der permanenten Aussetzung seines Reliquienschatzes gewissermaßen zu einer überdimensionierten Reliquienmonstranz metamorphosiert, nicht notwendig polychromiert und kostbar vergoldet werden müssen?

Derlei Fragen stellen sich unausweichlich. Insbesondere die Funktionsweise des Retabels verlangt danach. Voranstehende Ausführungen haben sichtbar werden lassen, daß einzelne Altarwerke ungefaßt eine längere Periode im Kirchenraum auf der Altarmensa überdauerten, ehe man sie faßte und bemalte. Mithin ist zu klären, ob und in welcher Weise die holzsichtigen Retabel mit ihren genauso holzsichtigen Flügelflächen in Gebrauch genommen wurden. Kurz: Alle dieser Untersuchung zugrundeliegenden ungefaßten Altarwerke haben zwar Flügel, doch da diese ohne Malerei waren, ist nicht sicher, ob sie auch gewandelt wurden. Die Antwort auf diese Frage dürfte für die Beurteilung, ob ungefaßte Altarretabel möglicherweise als abgeschlossene Schöpfungen und damit als eigenständige Werkgruppe anzusehen sind, nicht unerheblich sein. Eine Autonomie wird man ihnen wohl dann absprechen müssen, wenn sich herausstellen sollte, daß der für uns Heutige zwar künstlerisch überzeugende ungefaßte Altaraufsatz eben wegen fehlender Flügelbemalung und Skulpturenfassung doch noch notwendig einer Gesamtpolychromierung bedurfte, weil sein ungefaßter Zustand aus zeitgenössischer Sicht liturgisch unannehmbar war.

Das traditionell gefaßte Flügelretabel ist ein Wandelaltar in mehrfacher Hinsicht. Zunächst konnte man seine Ansicht durch ein Auf- und Zuklappen der beweglichen Flügel 'wandeln'. Der Terminus *wandeln* bezieht sich allerdings seltener auf das Öffnen oder Schließen der Drehflügel. Im Kontext mit einem Altar bezeichnet *wandeln* zunächst einmal die Transsubstantiation von Hostie und Wein zu Leib und Blut Christi während der Meßfeier⁶³⁷. Sodann kann *wandeln* auch bedeuten, den Altar in Prozession zu umschreiten. In feierlichem Zeremoniell umschritt zu Weihnachten in einem langen Aufzug die gesamte Stadtgemeinde von Biberach den Hochaltar in der St. Martinskirche, angeführt von den beiden amtierenden Bürgermeistern, gefolgt vom Patriziat und der restlichen Einwohnerschaft⁶³⁸. Ähnliches war auch an Wallfahrtsaltären anzutreffen. Ihr Standort ist meist freistehend gewählt, weit vorgezogen im Chor, damit die Scharen von Pilgern um den Altar herumgeführt werden konnten. Aus der Funktion, daß das Wandelretabel ein allseitig umgehbarer liturgischer Bedeutungsträger war, erklärt sich normalerweise seine Rundumpolychromierung. Das schließt die Seitenstücke von Predella und Schrein mit ihrer in der Regel ornamentalen Bemalung ein⁶³⁹. Ausgesuchte Liebe zum Detail verrät ein Trompe-l'oeil auf der Predellenschmalseite vom Tiefenbronner Hochaltarretabel, auf dem ein über eine Stange gehängter Paternoster, eine Kanne sowie eine Spanschachtel vorgetäuscht sind⁶⁴⁰. Aufwendig skulptiert sind die Schmalseiten des Blaubeurer Altars, wo die Chorsituation einen eingehenderen Seitenblick gestattet⁶⁴¹. Während die Predella Armbüsten der Grafen von Ruck und von Tübingen zeigt, wurden darüber am Schrein

⁶³⁷ DEUTSCHES WÖRTERBUCH, 'Wandelaltar', 1587-1640, 1624.

⁶³⁸ A. ANGELE, 1962, 77.

⁶³⁹ Verviesen sei hier lediglich auf den Blumendekor am Hochaltarretabel in Leutschau und jenem aus Calanca.

⁶⁴⁰ 1469 von Schüchlin polychromiert, M. KÖHLER, 1998, 22. - Ein mit Paternostern behängtes Retabel war ein täglicher Anblick. Anläßlich des Bildersturms im schweizerischen Stammheim berichtet ein Chronist, man habe das Hochaltarretabel samt den Paternostern verbrannt, vgl. hierzu unten 171.

⁶⁴¹ Skulptiert, und zwar mit den Wappen des Königreichs Ungarn sowie der Zipser Stadt Leutschau, sind die Predellenseiten des Leutschauer Hochaltarretabels. - Schreinwächter, die auch im geöffneten Zustand noch sichtbar sind, sind eine Eigenart, die in Kärnten (Möllbrücke, St. Leonhard) und im Allgäu (Kaufbeuren) besonders verbreitet ist.

nach Art verkümmertes 'Schreinwächter' verkleinerte Standbilder von Petrus und Paulus angebracht⁶⁴². Die starr montierten Bildwerke sind ausschließlich auf Seitenansicht hin konzipiert. Ganz im Unterschied zu den beiden lebensgroßen Ritterheiligen Georg und Florian, die - in voller Rüstung 'Wache' haltend - den in St. Wolfgang von Westen eintretenden Pilger seitlich zugewandt grüßen. In Chur konnten die dortigen Schreinwächter bei geschlossenen Flügeln gedreht und so zum Betrachter frontal ausgerichtet werden⁶⁴³.

An dieser Stelle sei eine Bemerkung hinsichtlich unseres musealen Umgangs mit Altartabellen gestattet. Bei einer Herangehensweise, die vor allem den Kunstwert in den Mittelpunkt rückt, scheint es nicht weiter zu stören, wenn in Museen die Retabel in stets geöffnetem Zustand zu sehen sind. Womöglich hat man sie aus Platzersparnis nach Galeriemanier an die Wand geschoben, ungeachtet der Tatsache, daß die Rückseiten zumeist eine Bemalung aufweisen. Man mag diese Beschränkung auf die geöffnete Schauseite beklagen, kann sie ästhetisch aber auch nachvollziehen. Die meisten Schreintrückwände sind wenig reizvoll. In der Rangabfolge der verschiedenen Schaufronten an einem Altartabel rangierte die Rückwand in der Regel an letzter Stelle, was man ihr auch häufig ansieht. Meist in schlichter Temperatechnik ausgeführt, sind die dort angebrachten Gemälde nicht selten so schwach grundiert, daß sie nur mühsam die Holzmaserung kaschieren⁶⁴⁴. Hinzu kommt ein oft beklagenswerter Erhaltungszustand. Dennoch spielen auch die rückwärtigen Gemälde im ikonographischen Kontext eines Altarwerks keineswegs eine belanglose Rolle. Hinter dem Schrein war nämlich der Ort, an dem die Beichte abgenommen wurde. Die Rückseiten nehmen darauf Bezug und zeigen beispielsweise eine Darstellung des Jüngsten Gerichts oder die Hll. Margaretha und Christophorus, die beiden Heiligen, die gegen den *geben tod* angerufen wurden, den jäh, unvorbereitet ereilenden Tod ohne Chance auf letzte Beichte⁶⁴⁵.

Es verwundert nicht, daß sich namentlich in Wallfahrtskirchen vergleichsweise aufwendig gearbeitete Rückfronten finden lassen⁶⁴⁶. Am Pacheraltar zu St. Wolfgang am Abersee ist die Rückwand, was Materialwahl und Ausführungsgrad anbelangt, den Flügelgemälden vergleichbar sorgfältig in Ölfarbe ausgeführt worden, wenn auch nicht von Pacher, sondern von anderer Hand⁶⁴⁷. Bemerkenswert ist die Gestaltung von Predellen- und Schreintrückwand des Churer Hochaltars⁶⁴⁸: Über 40, zum Teil vollplastische Figuren zeigen in der Predella die Vorführung vor Pilatus, Kreuztragung und Grablegung und darüber im Schrein eine Kreuzigung. In singulärer Weise, vielleicht nach dem Vorbild des

Abb. 75

⁶⁴² 500 Jahre Blaubeuren, 57f. Die Bezeichnung 'Schreinwächter' ist sekundär. In den Quellen werden sie als *wappner* oder *nebenbild* bezeichnet, H. ROTT I, 24f., 25 (1512) u. 41f., 42 (1522).

⁶⁴³ KŁODNICKI-ORŁOWSKI, 1990, 118.

⁶⁴⁴ S. Katalog 'Meisterwerke massenhaft', 1993, 287 u. 346 Abb. 434 u. 497.

⁶⁴⁵ A. LAUBE I, 115. - Erwähnung von Gerichtsdarstellungen bei H. ROTT I, 24f., 25 (St. Paul i. Konstanz 1512) u. 41ff., 42 (St. Gallen 1522); O. DEMUS, 1991, 19 (St. Andrä i. Lavanttal 1513). - Bildbeispiele in 'Meisterwerke massenhaft', 1993, 287 Abb. 434. - M. KOLLER, 1998, Taf. 96 u. 97. - Hinter dem Altar wurde auch das Opfer für den Pastor hinterlegt, A. ANGELE, 1962, 77.

⁶⁴⁶ So bspw. die in Ölmalerei ausgeführte Rückseite des Blaubeurener Altars. Das Programm auf der Rückwand zeigt an zentraler Stelle, in der Mitte der Chorkonche, eine Darstellung des Hl. Christophorus. - In Leutschau befinden sich an den einzelnen Feldern der unbemalten Rückseite Schleierbretter, die denjenigen an den Außenseiten des äußeren Flügelpaares gleichen. Die Rückseite ist heute geschwärzt.

⁶⁴⁷ M. KOLLER, 1998, Taf. 94 u. 105; Plan 4.

⁶⁴⁸ Jakob Ruß 1486-1492. H. 262 cm x Br. 234 cm. H. insges. 690 cm. Holz farbig gefaßt. Die reiche Polychromie mit ihren üppigen, damaszierten Goldgründen führte ein Maler namens Meister Michael aus. - Die Archivalien zu diesem wohl meistbeachteten, von Jakob Burckhardt so gerühmten Retabel der Schweiz publizierte L. VOLKMANN, 1934, 22-34. - Hingewiesen sei noch auf das Steinrelief einer Gethsemanegruppe, flankiert von Johannes evangelista und baptista, das gleich einem Antependium die rückwärtige Stipesfläche des Hochaltars in der Danziger Marienkirche schmückt, s. W. DROST Bd. 4, 1963, Abb. 39.

im Bildersturm untergegangenen St. Galler Hochaltarretabel⁶⁴⁹, hat hier die Rückfront eine Angleichung an die Vorderfront erfahren, weshalb man ernsthaft erwogen hat, ob nicht das gesamte annähernd elf Meter hohe ‚tonnenschwere‘ Retabel mittels eines verborgenen Mechanismus in toto karfreitags gedreht worden sei⁶⁵⁰.

Abb. 76, 77

Die ungefaßten Altarwerke sind, sofern es sich um Hochaltäre handelt, wie ihre gefaßten Geschwister freistehend im Chorraum plaziert. Dies gilt insbesondere für die Wallfahrtsaltäre in Rothenburg o.T. oder Rötha. Ihre Rückseiten weisen sorgfältig geglättete Flächen auf, die mit Sprossen in einzelne Felder gegliedert und gerahmt wurden⁶⁵¹. Was mit dieser Sorgfalt prinzipiell bezweckt sein könnte, geht aus dem Kontrakt über das Hochaltarretabel zu Leonberg hervor. Die mit der Schreinarchitektur befaßten Tischler hatte man explizit aufgefordert, *sie sollen ouch den sarch und das corpus binden zuruck suber machen und verlisten zum malerwerck*⁶⁵². In Analogie, so ließe sich argumentieren, könnten auch die sauber vorbereiteten Schreinrückwände so manch eines ungefaßten Altarwerks keinen Selbstzweck verfolgt haben. In besonderem Maße trifft das wohl auf den Creglinger Marienaltar von Tilman Riemenschneider zu, der sich inmitten des Kirchenschiffs erhebt, als dem Ort, über dem sich das Hostienwunder - eine Transsubstantiation - zugetragen haben soll⁶⁵³. Eigentlich ist das Riemenschneider-Retabel das heimliche Hochaltarretabel der Herrgottskirche. Es war das Ziel der Pilgerscharen, sofern sie denn überhaupt jemals kamen. Sein ungewöhnlicher Aufstellungsort macht auch die Rückwand des durchfensterten Schreins zu einer potentiellen Schauseite. In unbemaltem Zustand ist diese hingegen lediglich Bestandteil einer schmucklosen Schutzhülle, die im Innern die Himmelfahrt Mariens birgt. Ein unfertiger Wandelaltar, bei Lichte besehen.

Die auf den skulpturalen Bestand fixierten Analysen ungefaßter Altarwerke lassen vergessen, daß die Bildwerke lediglich an einer von zwei oder gar mehreren Schauseiten sitzen. Ein Altaraufsatz mit zwei Drehflügelpaaren etwa konnte mittels Wandlung drei verschiedene Ansichten darbieten. Freilich werden im Gegensatz zu herkömmlich polychromierten Retabeln an ungefaßten Altären die unskulptierten Partien, z.B. die Flügelaußenseiten, als Schaufronten nicht wirksam; denn wie erwähnt sind fehlende Gemälde ein beinahe durchgängiges Charakteristikum aller holzbelassenen Altarwerke⁶⁵⁴. Wenn darin schon ein definitiver Abschluß liegen sollte, so hätten die ungefaßten Retabel aufgehört, eine Ensemble aus Malerei und Schnitzerei zu sein. Oder begriff man nicht doch die fehlenden Flügelmalereien als ein gravierendes Manko, dessen Beseitigung sich von selbst verstand, weil im verschlossenen Zustand nur die Bildwerke im Gesprenge, bestenfalls noch die der Predella und die Schreinwächter zu sehen waren? Es sei denn, ein

⁶⁴⁹ Im Polychromierungskontrakt heißt es zu diesem bedeutsamen, 1529 zerstörten Retabel: *Witter so sol die ruggwand hinder der tafel, steh, gespreng, och das jüingst gericht, nämlichen der herrgot, Maria, Johannes, Sant Peter und dem engel, sol alles vergult werden die usser claidung*. H. ROTT I, 42.

⁶⁵⁰ Exponenten dieser Ansicht sind MARIE SCHÜTTE, 1907, 23, und L. VOLKMANN 1934, 6. - W. PAATZ, 1963, 41 sprach von einem „non plus ultra der Wandelbarkeit des spätgotischen Wandelaltars“, wenn dies zutreffend sei. Eine kompetente Widerlegung im einzelnen bei KLODNICKI-ORLOWSKI, 1990, 115ff. Die Schreinwächter des Hochaltars waren allerdings drehbar, ebd. 118. - Neuerdings ASTRID VON BECKERATH, Der Hochaltar in der Kathedrale von Chur. Meister und Auftraggeber am Vorabend der Reformation. Hamburg 1994.

⁶⁵¹ Etwa in Breisach, Kalkar, Rothenburg o. d. T., Winnenden oder beim Bordesholmer Retabel.

⁶⁵² H. ROTT II, 212. - Die Bemalung führte vielleicht Balthasar Maler aus, ebd., 282.

⁶⁵³ Dies geht aus dem 1404 der Herrgottskapelle erteilten Ablass hervor. Darin wird mitgeteilt, daß im Jahre 1384, am Abend vor dem Festtag des Heiligen Laurentius (9. Aug.), *das hochwürdig sacrament der Fronleichnam Christi unsser Lieben Herren an der stat da yzund der unterm altar ist gesezt disser Capellen*, aufgefunden wurde, H. BIER II, 177, Nr. 84.

⁶⁵⁴ Einzige uns bekannte mittelalterliche Ausnahme ist das Alpirsbacher Retabel. - Das Krakauer Hochaltarretabel von Veit Stoß hat ebenfalls unbemalte Außenflügel, die man jedoch als Standflügel interpretieren kann, da es ja bereits eine Wandlungsmöglichkeit gibt. - Daß monochrome oder lediglich mit Schrift versehene Flügel existierten, unabhängig von der Tatsache, daß vorreformatorische Denkmäler dieser Art nicht überliefert sind, ist eine Überzeugung, die A. S. STEINMETZ, 1995, 36 aufgrund der Beschäftigung mit innerbildlichen Darstellungen von niederländischen Altären gewonnen hat.

solches ungefaßtes, ausschließlich auf das Schnitzerische reduziertes Retabel wäre in Konsequenz auch in seiner Funktion reduziert, d.h. nicht mehr gewandelt worden⁶⁵⁵!

Es war Walter Paatz, der diese Frage zu Recht aufwarf. Er erblickte in dem denkbaren Verzicht auf Fassung und Wandelbarkeit eine Zersetzung spätgotischer Grundprinzipien⁶⁵⁶. Im Gefolge zog man sogar wiederholt die Wandlungsfähigkeit einzelner ungefaßter Altarwerke in Zweifel. So wurde die heute feststellbare Versteifung der Klappflügel des Breisacher Hochaltarwerks als authentisch gewertet; das Rostocker Rochusretabel oder das Creglinger Marienretabel hielt man aufgrund konstruktiver Gegebenheiten für nicht mehr verschließbar, in Bordesholm wurde die Existenz des zweiten Flügelpaares als barocke Erweiterung angesehen, und das Kalkarer Sieben-Schmerzen-Retabel oder auch das einstige Ulmer Hochaltarretabel stellte man sich in seiner ursprünglichen Konzeption gar als Corpusaufsatz ohne Flügel vor⁶⁵⁷. All diese 'Verdächtigungen' haben sich als haltlos herausgestellt. Das ungefaßte Altarretabel besaß Flügel und war insofern prinzipiell wandelbar. Doch ob es deswegen auch gewandelt wurde, ist damit noch keinesfalls erwiesen.

Bezeichnungen wie 'Werktagsseite', 'Sonntagsseite', 'Festtags- oder Feiertagsseite' zur Benennung einzelner ‚Zustände‘ mehrflügeliger Retabel entbehren nicht einer gewissen Willkür. Ihre terminologische Quellennähe ist partiell, und weder begrifflich noch sachlich erklären sie den fundamentalen Vorgang adäquat⁶⁵⁸. Wann ein Sonntag oder Festtag war, erschließt sich nicht von vornherein anhand der jeweiligen Wandlung an einem Retabel. Vielmehr konnte es durchaus vorkommen, wie das Beispiel des Isenheimer Altars lehrt, daß das Retabel nach aller Wahrscheinlichkeit karfreitags geschlossen blieb, also seine 'Werktagsseite' präsentierte, weil die entsprechende Passionsdarstellung eben dort zu sehen war, und am höchsten Feiertag - dem Osterfest - aus dem gleichem Grunde nur seine 'Sonntagsseite' darbot⁶⁵⁹. Weniger verfänglich ist es daher, die einzelnen Ansichten eines Flügelretabels ganz indifferent als 'Zustände' oder 'Wandlungen' zu bezeichnen, die von außen nach innen, gemäß der innereren Wandlungshierarchie der einzelnen Ansichten, durchnummeriert werden.

⁶⁵⁵ G. MARLIER, 1966, 113f.: „L' extérieur des volets est dans le grand majorité des cas dépourvu de peinture, ce qui veut dire que s' il y a encor moyen de fermer le triptyque il est pratiquement fait pour être déployé en permanence“. - Vgl. H. VEROUSTRATE-MARCOQ/ M. SMEYERS/ R. VAN SCHOUTE, Usages relatifs aux volets de triptyques flamands au 16e siècle. Quelques exemples pris dans l' oeuvre de Pierre Coeck d' Alost. In: Archivum Artis Lovaniense 1981, 307-317. - M. J. FRIEDLÄNDER 12 (1975), 115f. (Pl. 51f.).

⁶⁵⁶ W. PAATZ, 1963, 81 u. 108, konstatiert „die Zersetzung der spätgotischen Grundprinzipien“ Bemalung und Fassung. - Dieser Einschätzung schlossen sich J. TAUBERT, 1967, 136, und M. J. LIEBMANN, 1984 (9182), 286, an. - Die Auflösung des Kultbildes 'Flügelaltar' sieht B. DECKER, 1985, 249.

⁶⁵⁷ Daß der Breisacher Hochaltar von vornherein als nicht verschließbar gedacht gewesen sei, behauptet A. REINLE, 1988, 17. - Vgl. WERNER NOACK, Der Breisacher Altar, Königstein 1962, 5, sowie V. WAGNER, 1993, 44f. - Widerspruch kam von seiten H. SCHINDLERS, 1981, 72. - V. WAGNER, 1993, 45, hält das Creglinger Riemenschneider-Retabel für nicht wandelbar. - Bezüglich des Bordesholmer Altars s. unten 197f. - Zitierte Ansicht zum Sieben-Schmerzen-Altar von Henrik Douverman vertritt B. ROMMÉ, 1997, 122-125. Die späte Aufhängung der Flügel im Jahre 1546/47 muß nicht das Ergebnis einer Planänderung sein, vgl. hierzu den Kalkarer Hochaltar oder das Rothenburger Heilig-Blut-Retabel. - Bezüglich des Ulmer Hochaltarwerks vertrat G. WEILANDT die Auffassung, es sei anfangs ohne Flügel geplant gewesen, ders., 1994, 56. - Der von Weilandt selbst publizierte Syrlinikontrakt brachte in dieser Frage Gewißheit, insofern er Flügel erwähnt, ders. 1996, 437-460, 438. Die erhaltene Visierung weist aus diesem Grunde an den Schreinseiten Laschen zum Einstecken von Flügelblättern auf. - Zu der Überzeugung, daß das Moosburger Retabel nicht mehr gewandelt wurde, gelangen A. SCHÄDLER, 1977, 62-67, und CL. BEHLE, 1983, Anm. 219.

⁶⁵⁸ Die Unterscheidung in Werktag und Feiertag ist immerhin den Quellen zu entnehmen. Sie findet sich u. a. in der Chronik Joachims von Pflummern, A. ANGELE, 1962, 29.

⁶⁵⁹ Eine solche Wandlungsabfolge ist für das Hochaltarretabel der St. Martinskirche in Biberach belegt. Dieses herrliche Werk, dessen Skulpturen von Niklaus Weckmann stammen und dessen Fassung und Flügelbemalung Martin Schongauer ausgeführt hat, ging im Bildersturm 1531 unter. Sein ikonographisches Programm wird in der Pflummerschen Chronik eingehend beschrieben. Danach handelte es sich um ein Pentaptychon, das bei verschlossenem Zustand Darstellungen des Marienlebens zeigte, in der ersten Klappung einen gemalten, acht Szenen umfassenden Passionszyklus, in der zweiten Klappung vier Reliefs von der Geburt Christi bis zum bethlehemitischen Kindermord darbot. Im Schrein befanden sich die Skulpturen einer Muttergottes sowie von Petrus und Paulus, A. ANGELE, 1962, 23f., 90.

Wie oft und zu welchen Anlässen im Verlauf des Kirchenjahres die Drehflügel auf- und zugeklappt wurden, darüber ist in Ermangelung einschlägiger Zeugnisse eine allgemeingültige Aussage kaum möglich. Das wenige, was die Forschung sicher weiß, läßt sich aus dem Munde des zeitgenössischen, wenn auch reformatorisch gesinnten Chronisten wie folgt zusammenfassen: *so man hochzeitig fest halten wöllt, hat man der götzen tafeln uf dem altar ufthun und die bilder zu vereren [zum Zwecke ihrer Verehrung], die sunst zu gemainen tagen beschlossn wärend, sechen lassen*⁶⁶⁰. Damit erschöpft sich im allgemeinen unsere Kenntnis der Wandlungspraxis auch schon⁶⁶¹. Was sich darüber hinaus sagen läßt, stützt sich in erster Linie auf die zwei Mesnerpflichtbücher der beiden großen Nürnberger Stadtpfarrn St. Sebaldus und St. Lorenz⁶⁶². 1482 bzw. 1493 angelegt, enthalten sie ein Kalendarium, in dem sich die Dienstanweisungen für die Mesner an den jeweiligen Festtagen aufgezeichnet finden. Wie andernorts üblich, oblag es, neben vielem anderen, auch in Nürnbergs Pfarrkirchen den Kirchnern, die Altäre zu den einzelnen Festen zu schmücken, d.h. entsprechende Decken und Antependien aufzulegen, für Leuchter und Blumen zu sorgen, soweit vorgesehen Reliquien auszustellen sowie die Retabel mit Fahnen zu schmücken und sie gegebenenfalls zu wandeln⁶⁶³. Die notwendigen Vorbereitungen erledigte der Mesner zu St. Lorenz meistens am Vorabend des jeweiligen Festes⁶⁶⁴.

Das Lorenzer Mesnerpflichtbuch verzeichnet für den Hochaltaraufsatz, ein dem Kirchenpatron geweihtes Retabel, nur 15 Anlässe, zu denen es gewandelt wurde⁶⁶⁵. Dabei scheint das Hochaltarretabel das am häufigsten gewandelte Retabel der Kirche gewesen zu sein. Seine Öffnung erfolgte zumeist ausschließlich tagsüber, und zwar von der Vigil bis

⁶⁶⁰ E. EGLI/ R. SCHOCH (Hgg.), 1902, 253.

⁶⁶¹ C. HARBISON, 1990, 52: „To my knowledge, no fifteenth-century document mentions the manner in which a painting, particularly a folding triptych or polyptych, could or should be used during a religious ceremony“.

⁶⁶² A. GÜMBEL, 1929: Das Mesnerpflichtbuch von St. Sebaldus stammt aus dem Jahre 1482, stellt aber nur eine erweiterte Redaktion einer Dienstanweisung von 1450 dar. - A. GÜMBEL, 1928: Das Lorenzer Mesnerpflichtbuch wurde 1493 aufgezeichnet. Gumbel ist allerdings der Ansicht, daß die Aufzeichnungen in der Hauptsache bereits aus dem Jahre 1491 stammen, mit Nachträgen, die bis 1498 heranreichen, ebd., Einleitung 5, 10. - Weitere Quellen: R. SCHAFFER, 1928, 362 Anm. 3, vgl. unten 167. - Einschlägige Bestimmungen lassen sich vermutlich auch im Brixener Dommesnerbuch des Christian Feicher finden, das dieser zwar erst 1550 niederschrieb, seinem Bericht aber die Erfahrung seines Vaters einflocht, der vor ihm 52 Jahre das Dommesneramt versehen hatte, *Directorium seu Rubrica pro utilitate chori ac Edüni Ecclesie Brixinen(sis)*, Diözesanarchiv Brixen, Domkapitelarchiv, Abt. Cod. In Auszügen veröffentlicht bei KOLUMBAN GESCHWEND, Die Depositio und Elevatio Crucis am Karfreitag und in der Auferstehungsfeier am Ostermorgen. Sarnen 1965, 91-100.

⁶⁶³ Den Aufgabenbereich des Mesners umreißt der Mesner Eid zu St. Moritz in Ingolstadt: *Ihr werdet geloben und schwören, daß ihr der Kirche bei Tag und Nacht getreulich u. fleißiglich warten, zu allen hochzeitlichen u. andern Tagen u. Festen, wie sich gebürt u. mit Altaer herkommen ist, die Kirche ziern auf die Ornat u. alle Kleinod der Kirche zugehörig, fleißiglich sehen, das Wachs zu den Besingnissen, Siebenten und Dreißigsten der Kirche einnehmen u. zu ihrem Frommen wenden, auch ob den Jabrtagen u. Ampeln so gestift sind, damit die Leut der Stiftung nicht abgehen, sondern fleißig gehalten werden (...)*, FRANZ XAVER OSTERMAIR (Bearb.), Beiträge zur Geschichte der Stadt Ingolstadt. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 14, 1889, 181. - Zu St. Stephan in Wien hatte man das Wandeln des dortigen Hochaltarretabels in die Hände des Malers Andreas Kauzner gelegt: *dem maister Andre Kauzner, maler, sein jarsold, dass er die gross taffl auf sand Stephans altar vor im char auf und zu ze tun [...]*, KARL UHLIRZ (Hg.), Die Rechnungen des Kirchmeisteramtes von St. Stephan zu Wien. Wien 1902, 472 (Ausgaben 1476).

⁶⁶⁴ A. GÜMBEL, 1928, 41 (Allerheiligen). - Ein äußerst aufschlußreiches Exempel bezüglich des Wandlungszeitpunkts findet sich in der Chronik Philipp Schoens, der vom 1437 neu aufgerichteten Xantener Hochaltarretabel berichtet, daß die Retabelflügel in dem Moment aufgetan wurden, als das Kapitel den Festantiphon zu Ehren des Hl. Viktor anstimmte. Der Wortlaut der Antiphon stand sogar auf dem Rahmen die Retabelschreins zu lesen: *Ave miles invictissime/ Ave martyr sanctissime/ Ave protector sancte Victor. Ave Hymnus tuam devotis observantibus/ Clementiam obtine precibus/ Pius ut adsit omnipotentis gratia*, STEPHAN BEISSEL, Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des heiligen Viktor zu Xanten. Freiburg i. Br. ²1889. Teil III, 11.

⁶⁶⁵ A. GÜMBEL, 1928, verzeichnet eine Öffnung der Lorenzaltarflügel an folgenden Festtagen: Annunciatio Mariae = 25. März (18); Ostern: Schließung aller Altäre am dritten Feiertag (23); St. Johannes Baptista = 24. Juni (23); Petri und Paul = 29. Juni (23); Heiltumschau (der Reliquien des Reichsschatzes) = 14 Tage nach Karfreitag (24); St. Stefan = 3. August (32ff.); St. Lorenz = 10. August (33); Mariae Himmelfahrt = 15. August (34); St. Michael = 29. September (37); Allerheiligen = 31. Oktober (41); Conceptio Mariae = 8. Dezember (45); Erster Einzug des Bamberger Bischofs (59).

zur Vesper. Schloß sich noch eine Oktav an, wurden die Drehflügel erst nach dieser wieder zugetan. Über Ostern hingegen blieb das Retabel drei Tage hindurch geöffnet⁶⁶⁶.

Die Klappung des Pentaptychons richtete sich nach dem Heortologium, insbesondere dem Altarpatrizium, aber auch nach dem dargestellten ikonographischen Programm. An wichtigen Festtagen wie Weihnachten oder Epiphania blieb das Retabel offenbar verschlossen, wogegen es zu St. Vinzenz, St. Michael und St. Stefan geöffnet wurde. Vielleicht, weil der Erzmärtyrer nicht im Schrein ansichtig war, behalf man sich mit einem Bildwerk des Kirchenpatrons, das man auf der Altarmensa ausstellte⁶⁶⁷. Das Lorenzretabel wurde keinesfalls immer vollständig gewandelt. Zu St. Kaiser Heinrich (12. März), SS. Kaiser Heinrich und Margaretha (13. Juli), St. Cyprian (26. September) St. Otto (30. September) und Octava Epiphania (13. Januar) wurden nur die Predellenflügel aufgetan.

Während die Klappung der verschiedenen Retabel der Nürnberger Lorenzkirche zu variieren scheint, wurden in der Biberacher St. Martinskirche zumindest am Neujahrstag sowie am Oster- und Weihnachtsfest alle Retabel, 17 an der Zahl, gleichzeitig geöffnet⁶⁶⁸. Die gleiche Praxis ist auch von den Altarwerken des Lübecker Michaelskonvents überliefert, die an mindestens 36 Tagen im Jahr gleichzeitig geöffnet wurden⁶⁶⁹. Zur Advents- und Fastenzeit sowie über die Karwoche blieben dagegen die Retabel für gewöhnlich verschlossen⁶⁷⁰.

So schwierig es an und für sich ist, generalisierende Aussagen zur Wandlungspraxis zu treffen, eines wird doch alles in allem deutlich: Von der Wandlungsmöglichkeit der polychromierten Retabel wurde grundsätzlich sparsam Gebrauch gemacht. Die meiste Zeit im Jahr stand ein Retabel verschlossen vor der Gemeinde, ja es bedeutete schon eine liturgische Akzentuierung, wenn es beleuchtet und beweihräuchert wurde⁶⁷¹. Die Wandlung der gefaßten Retabel war nicht anders als die ephemere Aussetzung von Reliquien ein geschätztes Mittel, Höhepunkte im Verlauf des Kirchenjahres zu markieren⁶⁷². Paatz' These, die ungefaßten Flügelaltäre seien wegen ihrer fehlenden Gemälde nicht mehr geöffnet oder geschlossen worden, läuft vor dieser Praxis in der Tat auf eine fundamentale Abkehr von bestehenden liturgischen Regeln hinaus.

Doch warum sollte man einen Wandelaltar mit schwenkbaren Flügeln ausstatten, wenn man nicht daran dachte, diese auch zu schließen? Diese zugegeben simple Frage

-
- ⁶⁶⁶ A. GÜMBEL, 1928, 23. - Zum Ausgang von Allerheiligen (31. Okt.) heißt es, der Küster solle alle Retabel schließen, ausgenommen das Beata-virgo- und Johannisretabel, *di laß sten pis morge[n]s animarum, pis das requiem aus ist*, ebd., 41. - Es gab folglich Hochfeste, wo alle Altäre geöffnet wurden und Feste, zu denen nur ein spezieller Altar geöffnet wurde, vgl. Anm. 761.
- ⁶⁶⁷ A. GÜMBEL, 1928, 32ff.: *Item S. Steffan ist auch ein patron in diser kirchen, den beget man auf S. Lorentzen altar und man tut di tafel und den sarch auf und bedeckt in mit einem gemein tuch und 4 leuchter setzt mon auf den altar und setzt das bild S. Steffan auf den altar (...); mon reucht kain alter denn im kör (...); als pald di tagmes ein ent hat, so tüt mon di tafel züü on S. Lorentzen altar und hebt auch di janen auf.*
- ⁶⁶⁸ A. ANGELE, 1962, 65: *Man hat auch auf den Neujahrstag alle Tafeln uffton und den Altar ganz köstlich mit allem Schmuck ziert.* - ebd. 77 (Christtag) u. 90 (Ostertag).
- ⁶⁶⁹ R. FEISMANN, 1994, 73: *In dussen hochtiden sal men wyreken unde der altaren tafelen up don in der gheborn christi to dren myssen, sunte steffen, sunte johannes evangeliste, de besnydynghe unses heren, de hilgen dre Konynghe, sunte Pawels bekerynghe, unser Vrowen lechtmyse, sunte Matbias, als be buten der vasten kummp, unser vrowen bodeschop, in der helen hochtijt van paschen unde alle sundaghe to pinxten to sunte Philippus unde Jacob, de vyndynghe des Hilgen cruce, unses heren bemelvert, to pynxten 3 daghe, de hilgen Drevoldicheit, unses heren lichames dach, sunte Johannes baptiste, sunte Peter unde Pavel, unser Vrowen visitacio, Jacobus apostel, Laurencius martyr, unser Vrowen bemelvert, Bartholomeus apostel, sunte Augustinus, sunte Johannis unthoynghe, unser Vrowen gheborn, Matheus apostel, Michael, unse Patron, Symon und Judas, alle Godes Hilligen, martinus Bisscop, Andreas Apostel, Marien untfancnisse.*
- ⁶⁷⁰ Vgl. J. B. DESEL, 1993, 88-92, 89.
- ⁶⁷¹ A. GÜMBEL, 1929, 29, *Im St. Sebalder Mesnerpflichtbuch heißt es im Eintrag zu St. Brigitta (23. Juli): Item man beleucht unser lieben frauen altar; man leut mit dreien glocken; ist den negsten tag nach Magdalene, und zu St. Christina (24. Juli): Item man beleucht Katherine und leut mit vir glocken; man reucht; man singt die ersten zwo meß do, tagmeß; ist viglias, metten zu nacht.* - A. ANGELE, 1962, 92: *An hochzeitlichen Tagen räucherte der Pfarrherr, an anderen Tagen ein Helfer.* Ebd., 64: *So man hat wöllen röchen, so ist vor dem Röchen des Meßmers Knecht zue allen Altären umher gangen, hat Lichtlen daruff gesteckt und die oberen Decken uff ton.*
- ⁶⁷² Dem Thema widmet sich A. LAABS, 1997, 71- 86.

Abb. 78

Abb. 79

stellt sich umso nachdrücklicher, als einige ungefaßte Altarwerke wie in Rothenburg o.T. oder Creglingen unbemalte Standflügel aufweisen, die ja erst sichtbar waren, wenn die sie ansonsten verdeckenden Flügel geschlossen wurden. Das ungefaßte Hochaltarretabel in Winnenden besaß sogar Schreinwächter, von denen einer, die Standfigur eines Ritterheiligen - eventuell eine Darstellung des Hl. Mauritius – noch vorhanden ist. Die dazugehörigen Sockel und Baldachine haben sich zu beiden Seiten des Schreins erhalten. Die Schreinwächter waren nur im ungewandelten Zustand ansichtig. Zusammen mit den erwähnten Standflügeln sind sie ein Indiz dafür, daß man die betreffenden Flügelretabel in herkömmlicher Weise nur zu herausgehobenen Festen öffnete. Gleiches gilt für das Bordesholmer Altarwerk, welches Standflügel aufweist, die mittels eines Drehmechanismus zur Seite geschwenkt werden konnten, sobald ein Flügelpaar aufgeklappt wurde. An einigen holzbelassenen Altarwerken, unter ihnen das Rothenburger Heilig-Blut-Retabel, haben sich des weiteren Schließvorrichtungen erhalten, die das Innere des Schreins vor unbefugtem Öffnen schützen sollten, und zugleich nahelegen, daß ungefaßte Altaraufsätze die übliche liturgische Nutzung erfahren haben⁶⁷³.

Was sich im Falle genannter Altarretabel als wahrscheinlich darstellt, wird bezüglich des sog. Bamberger Altars zur Gewißheit; denn man registriert verwundert, daß das vom Sohn und Prior des Nürnberger Karmelitenkonvents, Dr. Andreas Stoß, veranlaßte Retabel ungefaßt und ohne Flügelmalerei laut nachstehendem Anniversarvermerk bereits in vollem Gebrauch war: *Nota: Aperiatur tabula solum in festo nativitatis domini, pasche, penthecostes et duobus diebus sequentibus, ascensionis, trinitatis, omnium sanctorum, epiphannie domini, corporis Christi, dedicationis ecclesie ac in omnibus festivitatis beate Marie virginis. Eo die mox finitis vesperi secundis claudatur*⁶⁷⁴. Gewandelt wurde das Retabel also nur zu wenig mehr als elf Anlässen im Jahr. Die 'Öffnungszeiten' fielen demnach ähnlich restriktiv aus wie an den gefaßten Altären der Nürnberger Lorenzkirche. Allerdings befanden sich an den Flügelaußenseiten des Bamberger Altars Reliefs, eine Seltenheit, die dieses Retabel mit einem anderen Veit-Stoß-Altar, dem Krakauer Hochaltaraufsatz, teilt⁶⁷⁵. Im Unterschied zu den übrigen ungefaßten Altarwerken war im verschlossenen Zustand also mehr sichtbar als nur der Auszug. Daß deshalb die Wandlung des Bamberger Altars eine Ausnahme bildet, ist aber nicht anzunehmen.

Richten wir hierzu den Blick noch einmal auf die Situation in Windsheim, wie sie sich zu Beginn des 16. Jhs in der Kilianskirche darstellte. Das dortige Hochaltarretabel war 1494 mit den Bildwerken von Tilman Riemenschneider in allen geschnitzten Teilen fertiggestellt. Es sollten aber noch 23 Jahre verstreichen, ehe die Polychromierung vom Windsheimer Stadtmaler Hans Hertenstein ab 1520 ausgeführt und 1522 dann vollendet wurde. Seit diesem Zeitpunkt stand das nunmehr gefaßte und vergoldete Retabel wieder auf dem Hochaltar im Chorraum. Der Bürgerstolz auf das Geleistete, sofern zu diesem späten Zeitpunkt überhaupt noch lebendig, hielt nicht lange an. Mit dem Windsheimer Kreistag vom 24. August 1524 zog die Reformation endgültig ein und mit ihr die Abkehr von einer Glaubenspraxis, die dem Retabel eine bedeutungsvolle Mittlerrolle bei der Veranschaulichung von Glaubensinhalten beimaß. Das Hochaltarretabel war unwichtig

⁶⁷³ Der Rothenburger Heilig-Blut-Altar wird durch ein Stangenschloß gesichert. - Bezüglich des Windsheimer Hochaltarretabels enthalten die Rechnungen folgenden Posten: *Item XXV/III d. für ein schrawben, 1 grossen nagel zu den flügeln dem schlosser, und von den enssern flügeln in dy kirchen zu tragen und auff zu henkenn und für 1 schloß zu der tafeln, damit zu versperen, Francisci* (4. Okt. 1512), J. BIER II, 165, Nr. 41 c).

⁶⁷⁴ Die Gebrauchsanweisung, die der scheidende Prior Andreas Stoß seinen Nachfolgern auf den Weg gibt, könnte bezweckt haben, daß Stoß hier der Gefahr entgegentreten wollte, daß das Retabel stets in geöffneter Ansicht gezeigt werde. Wir meinen indes, daß Andreas Stoß, der das Retabel bei seinem Vater in Auftrag gegeben und gewiß das theologische Konzept beigesteuert hatte, eher eine korrekte Umsetzung dieses Konzeptes sicherzustellen beabsichtigte.

⁶⁷⁵ Der ungefaßte Schwaigerner Märtyreraltar trägt ebenfalls Außenreliefs an seinen Flügeln.

geworden. Man beseitigte es aber nicht. Es fiel dem verheerenden Stadtbrand von 1730 zum Opfer.

Die Frage, welcherart die liturgische Nutzung des Riemenschneideraltars war, beantwortet eine Kirchnerordnung, die leider undatiert ist. Die Frage, ob sie vor oder nach der Polychromierung des Hochaltarretabels entstand, ist für die Interpretation natürlich entscheidend. Es spricht alles dafür, daß die Kirchnerordnung uns gerade zu der Zeit Einblick in die Wandlungspraxis des Riemenschneiderretabels gibt, da es ungefaßt auf dem Hochaltar stand. Als unumstößlicher terminus ante quem dient der 24. August 1524, das Datum, an dem der Windsheimer Rat sich öffentlich zur Reformation bekannte. Die liturgische Kirchenreform, die auf dem Fuße folgte, machte eine Kirchnerordnung überflüssig. Nach ihrer Schrift gehört sie eindeutig dem ausgehenden 15., beginnenden 16. Jahrhundert an⁶⁷⁶. Sie dürfte um 1500 abgefaßt worden sein. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß sie im Hinblick auf das neu errichtete Chorretabel niedergeschrieben wurde.

Die Ordnung selbst ist Fragment. Die Einträge reißen mit den Anweisungen zum Ostertag ab. Verglichen mit den beiden Nürnberger Mesnerpflichtbüchern fällt die Windsheimer Kirchnerordnung sehr knapp aus. Was sie zur Wandlung der Retabel mitteilt, ist dürr. Immerhin finden wir unter der Rubrik *Station* folgenden Eintrag: *Wenn eines heiligen tag ist und man stacion helt auff einem altar, so sol man alwegen 2 kertzen zu der vesper uff den selben altar brynendt auff stecken und 2 engel dar auff setzen, die tafel auff thun und ein schön altarduch auff legen, ob es schon kein feyertag ist*⁶⁷⁷. Und zu Mariä Verkündigung (25. März) lesen wir: *Unnser lieben frawen tag inn der fasten, do sol man morgens in der vesper und nachtz in der mettin schreck mit allen glocken leutten und alein unnser frawen altar die tafel auff thun und den altar zuren mit enngeln, altar dücher und man bedarff sunst keinen altar entplossen der fasten ducher oder die tafel auff thun und nach dem tag ampt mag man die tafel wider zu thun uff unnser frawen altar und die bedecken (...)*⁶⁷⁸.

Immer vorausgesetzt, die Windsheimer Kirchnerordnung wurde vor 1522 abgefaßt, darf man aus beiden Einträgen schließen, daß alle Retabel, auch der Hochaltaraufsatz, ausschließlich zu den besonderen Heiligenfesttagen oder an sonstigen Hochfesten geöffnet wurden und damit die übliche liturgische Nutzung erfuhren. Es ist zwar bedauerlich, daß vom Chorretabel nicht explizit die Rede ist. Der Eintrag zum 8. Juli, dem Festtag des Hl. Kilian, in dessen Patrozinium Kirche und Hochaltar geweiht waren, hätte hierüber eindeutig Auskunft geben können. Doch ausgerechnet dieser Teil hat sich nicht erhalten. Kopfschmerzen bereitet die Überlieferungslücke indessen nicht. Schließlich wird man nicht argumentieren wollen, die Ordnung habe das Hochaltarretabel - weil ungefaßt - von den zitierten, auf das Grundsätzliche abzielenden Bestimmungen ausgenommen; denn das würde bedeuten, es sei kein Retabel im Sinne dieser Ordnung gewesen. Eben das ist ganz unwahrscheinlich. Vielmehr ist anzunehmen, daß die Flügel des ungefaßten Windsheimer Hochaltarretabels, das ja ein Pentaptychon war, in gewohnter Weise nur zu besonderen Anlässen des Kirchenjahrs auf- und zugetan wurden. Die seltene Darstellung eines ungefaßten Retabels, dessen Flügel verschlossen sind, vermag diese Vermutung zu stützen. Es handelt sich um ein niederländisches Tafelbild, welches um 1500 entstand und eine Szene aus der Dominikuslegende, die Rosenkranzspende, zeigt⁶⁷⁹. Dem Heiligen erscheint in einer Vision die Muttergottes, die Ordenspatronin, die ihm in Gegenwart seiner Ordensbrüder einen Rosenkranz überreicht. Das Geschehen vollzieht sich vor einer

⁶⁷⁶ StadtA Windsheim, G 23a und b. Während der erste Teil über die Einkünfte des Kirchners informiert, enthält der zweite Teil die eigentliche Ordnung. Sie besteht aus zehn Bögen im Oktavhochformat.

⁶⁷⁷ StadtA Windsheim, G 23b, 4^v.

⁶⁷⁸ StadtA Windsheim, G 23b, 5^r.

⁶⁷⁹ A. S. STEINMETZ, 1995, TB 66, 119-123. - Vgl. Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Nederlandse Musea VII. Utrecht 1983, 68.

Abb. 80

Kirchenkulisse, deren Realistik dokumentarischen Wert besitzt. An jeden Pfeiler des Mittelschifflanghauses lehnen sich Altäre mit ihren Retabeln - ein typisches Bild für eine spätmittelalterliche Kirche. Der zweite Altaraufsatz am nördlichen Langhauspfeiler bietet sich dem Betrachter bei geschlossenen Flügeln in holzsichtigem Zustand. Seiner Form nach handelt es sich um einen in den Niederlanden üblichen Staffelschrein. Die Flügelaußenseiten sind leer.

Im Ergebnis spricht viel dafür, daß die hier in Rede stehenden ungefaßten Altarwerke den überwiegenden Teil des Jahres der Gemeinde nicht als atemberaubende Schöpfungen ingenieüser Schnitzkunst vor Augen standen, sondern als vergleichsweise triste ‚Bretterwände‘. Dieser Sachverhalt mutet schier undenkbar an, doch war eben dies anscheinend die Praxis. Analog zu herkömmlich polychromierten Altären öffneten sich die Pforten ungefaßter Altarwerke, die das ‚Allerheiligste‘, den Schrein, unter Verschuß hielten, nur zu herausgehobenen Anlässen im Jahr. Das feierliche Entblättern des liturgischen Kerns, sei es ein Madonnenbild wie in Blaubeuren, ein Heiliger Antonius wie in Isenheim oder eine Kreuzigungsdarstellung wie in Bordesholm, gehörte notwendig zur Inszenierung der Retabel, und erweist sich als zu essentiell, als daß man bei den unpolychromierten Altären darauf hätte verzichten können⁶⁸⁰.

Nach alledem stellt sich die Beurteilung der ungefaßten Altaraufsätze als Werkgruppe ambivalent dar: Einerseits waren sie liturgisch gesehen prinzipiell voll funktionsfähig, so daß sie trotz fehlender Flügelmalung in gewisser Hinsicht als fertig gelten dürfen. Andererseits liefert gerade die Wandelpraxis immer auch ein Argument dafür, daß die überwiegend verschlossenen ungefaßten Aufsätze als unvollendet galten und man wohl die leeren Flügelaußenseiten als einen Mangel betrachtete, den es zu beheben galt.

Das ungefaßte Altarwerk als verwendbarer und insofern abgeschlossener Sakralgegenstand - dafür spräche vor allem die Macht des Faktischen: Wenn das holzsichtige Retabel die darauf gerichteten liturgischen und ästhetischen Erwartungen erfüllte, arrangierte man sich vielleicht auch mit seiner Holzichtigkeit.

Das ungefaßte Altarwerk hingegen als nicht zu Ende gebrachter Ausstattungsgegenstand - dafür spräche die für Stiftungen prekäre historische Situation, insofern als die überwiegende Zahl ungefaßter Altäre in zeitlich bedrohlicher Nähe zur Reformation aufgestellt wurden. Dann wäre eben im Gefolge des durch die Reformation veränderten geistig-religiösen Klimas das Interesse an der Vollendung der Retabel schlicht erkaltet.

Nachstehende Ausführungen werden zeigen, daß beide hypothetisch vorstellbare Einschätzungen tatsächlich die historische Wirklichkeit widerspiegeln.

⁶⁸⁰ Die Klappflügel sind von A. S. STEINMETZ, 1995, 37, als entbehrliches Requisit gewürdigt worden, deren Montage und Klappungen der Beliebigkeit anheimfielen. Eine solche Ansicht konnte sich nur in Unkenntnis der obig diskutierten Quellen bilden.

DIE AUSWIRKUNGEN DER REFORMATION AUF DIE RETABELPRODUKTION

‘Luther und die Folgen für die Kunst’ standen wiederholt im Blickpunkt kunstwissenschaftlichen Interesses⁶⁸¹. Die Auswirkungen, welche die Reformation auf die bis dato florierende Kunstproduktion hatte, sind hinlänglich bekannt, wenn auch alles andere als erschöpfend erforscht⁶⁸². Die Entwicklung stellt sich wie folgt dar:

In dem Zeitraum von ungefähr 1470 bis 1530 erklimmt die deutsche Kunst einen einzigartigen Zenit. Es war ein Aufbruch, an dem Vertreter aller Gattungen, von der Malerei über die Graphik, die Bildnerei bis hin zu Bronzeguß und Architektur beteiligt waren. Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Mathias ‘Grünwald’, Lukas Cranach, Veit Stoß, Tilman Riemenschneider, Hans Leinberger, Adam Kraft, Peter Vischer d.Ä., Benedikt Ried oder Jakob Haylmann lauten einige der klangvollen Namen. Die Vielzahl der Begabungen hätte zu der Erwartung berechtigt, daß mit dem 16. Jh. zugleich auch eine glanzvolle Epoche für die Künste anbrechen würde. Dazu sollte es aber nur bedingt kommen. In den 20er Jahren enden die Biographien der meisten Künstler, sei es, daß sie sterben, sei es, daß sich ihre Spuren verwischen, weil ihr künstlerisches Schaffen jäh abbricht. Die so hoffnungsvolle Schülergeneration tritt nach dieser Marke kaum noch in Erscheinung, ergreift entweder andere Berufe oder verläßt wie Hans Holbein d.J. das Land. Nach 1530 sackt die Retabelproduktion wie das Kunstschaffen generell schlagartig auf provinzielles Niveau, und das nicht allein qualitativ, sondern auch quantitativ. Zum besseren Verständnis des historisch bedeutsamen Vorgangs scheint es geboten, bei der Darstellung der Marktentwicklung weiter auszuholen.

Die Stadtpfarrkirchen waren in jeder Beziehung die gesellschaftliche Mitte einer jeden Stadtgemeinde. Ein Blick auf die Stadttopographie rückt diesen Sachverhalt ins Bewußtsein, davon einmal abgesehen, daß die Kirchenbauten selbst mit ihren hochaufragenden Dächern und Türmen über ihre Bedeutung niemanden im Zweifel lassen. Wer das Innere dieses gesellschaftlichen, geistig-religiösen Mittelpunktes betrat, fand sich in einem Kosmos wieder, in welchem sich das Gemeinwesen wie unter einem Brennglas nochmals fokussierte, und zwar nicht nur in Form einer hohen physischen Präsenz durch das ganze Kirchenjahr hindurch, sondern auch in Gestalt einer überwältigenden Ausstattungspracht an Epitaphien, Totenschilden, Andachtsbildern, Altären, Leuchtern, Sakramentshäusern, Gestühlen und Grabmalern. Es waren zuvorderst die Eliten, die sich im Kircheninnern ‘abbildeten’. Der Höhepunkt einer jeden Kirchengestaltung - das Hochaltarretabel - ging allerdings zumeist aus einer kollektiven Anstrengung der gesamten Pfarr- und nicht selten Stadtgemeinde hervor.

Man wird in der Nürnberger St. Lorenzkirche mit ihren einstmals über 50 Grabplatten eine Art Prominenten-Grablege sehen dürfen⁶⁸³. Eigentlicher Gradmesser für den Rang einer jeden Kirche war aber primär die Anzahl ihrer Altäre. Die Lorenzkirche hatte deren mindestens 18, doch es spricht vieles dafür, daß diese Zahl zu tief gegriffen ist⁶⁸⁴. In Städteloben findet sich die Aufstellung von Altären einzelner Kirchen wiederholt

⁶⁸¹ So der gleichlautende Titel der Hamburger Ausstellung, hrsg. v. W. HOFMANN, 1983.

⁶⁸² Martin Luther und die Reformation. Katalog zur Ausstellung im GNM Nürnberg. Nürnberg 1983. - Monographisch wurde das Thema von C. G. COULTON, *Art and the Reformation*. Cambridge 1928, 1959, u. CARL C. CHRISTENSEN, *Art and the Reformation in Germany*. Athens (Ohio) 1979, behandelt. - Besonders aufschlußreich ist auch der Aufsatz von CHRISTINE GÖTTLER/ PETER JEZLER, *Das Erlöschen des Fegefeuers und der Zusammenbruch der Auftraggeberschaft für sakrale Kunst*. In: ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Hrsg. v. CHRISTOPH DOHMEN/ THOMAS STERNBERG, Würzburg 1987, 119-148.

⁶⁸³ C. SCHLEIF, 1990, 147.

⁶⁸⁴ Ebd., 133.

verzeichnet. So bemerkt Felix Fabri nicht ohne Stolz, daß das Ulmer Münster 51 Altäre zähle, und Barthel Stein beziffert ihre Anzahl für Breslaus Hauptkirchen - den Dom, St. Magdalena und St. Elisabeth - auf jeweils 43, 58 und 47⁶⁸⁵. Selbst Kirchen mit bescheideneren Abmessungen in kleineren Ortschaften wiesen noch eine beachtliche Anzahl von Altarstellen auf. In Biberach a.d. Riß betrug ihre Zahl in der dortigen Stadtpfarrkirche St. Martin nicht weniger als 17 geweihte und 2 ungeweihte. Nach Auskunft eines Inventars, welches der ehemalige Stadtrechner und Pfarrpfleger Joachim von Pflummern um das Jahr 1530 erstellte, erhob sich auf jeder geweihten Mensa ein Flügelretabel. 14 davon waren Schnitzretabel und 3 ausschließlich gemalte Tafelretabel⁶⁸⁶. Diese Kongruenz von Altarretabeln zu geweihten Altarplätzen berechtigt dazu, von der Anzahl der vorhandenen Altarstellen näherungsweise auf die Zahl der Altaraufsätze zu schließen. Auf dieser Grundlage basieren denn auch alle Schätzungen von spätmittelalterlichen Retabelinventaren⁶⁸⁷.

In welchem heute kaum noch vorstellbaren Maße die damaligen Kirchen mit Ausstattungsstücken angefüllt waren, vermittelt die Beschreibung Johannes Kesslers vom St. Galler Münster, dessen 1529 im Bildersturm zerstörter Innenausstattung er in seinen „Sabbata“ ein bleibendes Denkmal gesetzt hat. 33 Altäre zählte das Münster, von denen Kessler die 14 vornehmsten mit ihren Aufsätzen beschreibt. Darüber hinaus standen im Chor ein großartiges Chorgestühl und ein kostbares Presbitolium, dessen Auszug an Höhe fast an das Retabelgesprenge heranreichte. Selbstverständlich befanden sich nicht allein auf den Altären, sondern über den ganzen Kirchenraum verteilt, *so uf und an allen säulen und pñiler, allerlai grabne und flache bildnußen, onnotwendig ze erzeller*⁶⁸⁸. 40 Wagenfahren waren nötig, um die ganze Pracht auf den Brühl abzutransportieren, wo sie, zu einem großen Haufen aufgeschichtet, verbrannt wurde. Die Brandstätte - auch dies ein Gradmesser der Ausstattungsfülle - hatte einen Durchmesser von 43 Schuh⁶⁸⁹.

Nur wenige Innenräume vermitteln nach Bildersturm, v.a. aber Barockisierung und Zweitem Weltkrieg noch heute einen realistischen Eindruck von dem, was einst war. Bedenkt man, daß der geschätzte heutige Bestand an spätmittelalterlichen Altären Schlesiens mit 160 nur knapp das übertrifft (148), was ursprünglich allein schon in den drei Breslauer Hauptkirchen an Altarretabeln vorzufinden war, so mag man ermessen, wie immens die Verlustrate sein muß⁶⁹⁰. Den landläufigen Schätzungen zufolge liegt sie im Schnitt bei 90%⁶⁹¹. Die Gesamtzahl der im ehemaligen deutschen Sprachgebiet samt Sprachinseln heute noch vorhandenen Altarwerke beziffern Münzenberger-Beissel auf über 2000⁶⁹². Auf der Basis der Kunsttopographien, die Münzenberger noch nicht

⁶⁸⁵ Zu Ulm s. HERMANN TÜCHLE, Die Münsteraltäre des Spätmittelalters. Stifter, Heilige, Patrone und Kapläne. In: FS 600 Jahre Ulmer Münster, hrsg. v. HANS EUGEN SPECKER/ REINHARD WORTMANN (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Bd. 19) Ulm 1977, ²1984, 126-182. - H. MARKGRAF (Hg.), Descriptio Tocius Silesie et civitatis Regie Vratislaviensis per M. Bartholomeum Stenum. Verein für Geschichte und Alterthum Schlesiens, Bd. 17, Breslau 1902, 70-73, 71. Das Personal, das den Altardienst versah, war enorm. So hatte der Dom einen Bischof, 39 Domherren mit 39 Vikarien, 13 Mansionarien, 6 Präbenden sowie 66 Altaristen. Die Magdalenenkirche hatte einen Pfarrer, 114 Altaristen und 6 Kapläne. St. Elisabeth desgleichen einen Pfarrer, einen Prediger, 6 Kapläne und 122 Altaristen.

⁶⁸⁶ Zur Chronik derer von Pflummern, A. ANGELE, 1962. Zur Person Joachims von Pflummern (1480-1554), ebd. 11. Der besondere kulturhistorische Wert der Quelle besteht u. a. auch darin, daß Joachim von Pflummern aufgrund seiner städtischen Ämter gut über die Verhältnisse seiner Stadtpfarrkirche Bescheid wußte. Zur Auflistung der Altarstellen ebd. 23-29: 1. Hochaltar, 2. Kreuzaltar, 3. Nikolausaltar, 4. Ursulaaltar, 5. Peteraltar, 6. Fligleraltar, 7. Veitaltar, 8. Barbaraaltar, 9. Lambertusaltar, 10. Dreikönigsaltar, 11. Allerseelenaltar, 12. Zwölf-Boten-Altar, 13. Marienabschiedsaltar, 14. Michaelaltar, 15. Christophorusaltar, 16. Allerheiligenaltar, 17. Katharinenaltar.

⁶⁸⁷ S. hierzu I. SANDNER, 1993, 33ff.

⁶⁸⁸ EMIL EGLI/ RUDOLF SCHOCH (Hgg. u.a.), Johannes Kesslers Sabbata mit kleineren Schriften und Briefen. St. Gallen 1902, 311-313, 313.

⁶⁸⁹ Ebd., 311.

⁶⁹⁰ Diese vorsichtige Schätzung ist J. BRAUN II, 348, zu entnehmen.

⁶⁹¹ E. EGG, 1985, 50, schätzt die Verlustrate für Tirol auf ca. 85%. Von den schätzungsweise 2000 Altären haben sich 300 voll bzw. fragmentarisch erhalten.

⁶⁹² MÜNZENBERGER-BEISSEL II, 149f.

vorlagen, ist es jedoch realistisch, von der doppelten Anzahl auszugehen⁶⁹³. Im Freistaat Sachsen haben sich insgesamt 267 Altarwerke erhalten, ca. 10 bis 11% des spätmittelalterlichen Bestands, der auf 2300 bis 2500 geschätzt wird⁶⁹⁴. Ähnliche Zahlen, freilich auf niedrigerem Niveau als im Falle Sachsens, liegen auch für Schleswig-Holstein, Tirol oder Österreich vor⁶⁹⁵.

Meist konnten nur kleinere Kirchen oder Kapellen ihre Ausstattungen halbwegs geschlossen bewahren. So die Blütenburger Schloßkapelle mit ihren drei gemalten Corpusaufsätzen oder die Creglinger Herrgottskirche mit ihren vier erhaltenen Schnitzretabeln⁶⁹⁶. Die beiden großen Nürnberger Stadtpfarrkirchen St. Lorenz und St. Sebaldus, die sich nach allgemeiner Überzeugung als besonders reich darstellen, verfügen nur noch über einen Bruchteil ihrer einstigen spätmittelalterlichen Ausstattung. Von den 55 Grabplatten, die in St. Lorenz nachgewiesen werden konnten, haben sich 25 erhalten, von mindestens 18 Altarretabeln immerhin 10⁶⁹⁷. Ihre Sonderstellung verdanken die beiden Nürnberger Pfarrkirchen nicht allein einer vergleichsweise glimpflichen Überlieferung, sondern auch dem 19. Jahrhundert, welches versprengte Ausstattungsteile aus anderen Kirchen dort versammelte und beide Kirchen auf diese Weise zu Schatzhäusern mittelalterlicher Kunst zurückgewann⁶⁹⁸.

Eine ähnliche Situation begegnet in den beiden niederrheinischen Orten Kalkar und Xanten mit ihren Hauptkirchen St. Nikolai und St. Viktor, deren Reichtum an 7 von 14 bzw. 9 von mindestens 19 in situ erhaltenen Altarretabeln einen verhältnismäßig unverfälschten Eindruck einer spätmittelalterlichen Ausstattung vermittelt⁶⁹⁹. Vergleichbar komplett erhielten sich auch die Kirchengesamtheiten in einigen slowakischen Städten, darunter Bartfeld, Kaschau und Leutschau. Die Bartfelder St. Ägidienkirche zählt 11 erhaltene Altäre, die Leutschauer St. Jakobikirche 15 und die Kaschauer St. Elisabethkirche 8. Der Eindruck ist derart überwältigend, daß sich daneben selbst größere Skulpturensammlungen mit ihren Beständen vornehmlich an fragmentierten, ihres Zaubers beraubten Altarwerken eher wie triste Spitäler ausnehmen, deren Gewinn vorrangig darin läge, daß ihre Insassen unter intensiver konservatorischer Beobachtung stünden⁷⁰⁰.

Unterteilt man die erhaltenen Denkmale einer Kunstlandschaft in mehrere zeitliche Abschnitte, erhält man einen ungefähren Einblick von der Marktentwicklung. Beispielhaft sei noch einmal auf das Zahlenmaterial der auf dem Gebiete des heutigen Freistaates

⁶⁹³ Die in der Forschung häufig anzutreffende Zahl von über 3000 erhaltenen Altarwerken des Mittelalters basiert auf den Schätzungen J. BRAUNS, ders. zum Stichwort 'Altarretabel (kath.)' in der RDK, Sp. 529-564, 530. - Vgl. A. REINLE, 1988, 17.

⁶⁹⁴ I. SANDNER, 1993, 33ff., 37. - Ein Retabel gilt nach dieser Zählung dann als erhalten, wenn es einen Schrein mit annähernd vollzähligem Figurenbestand aufweist. Die Verfahrensweise, auf deren Grundlage Sandner zu dem mittelalterlichen Wert gelangt, ist sehr schematisch, insofern derselbe von der geschätzten Bevölkerungszahl der Städte und Weiler auf die Anzahl der vorhandenen Altarstellen schließt.

⁶⁹⁵ Sie finden sich bei J. BRAUN II, 348, verzeichnet und beruhen größtenteils auf den Erhebungen MÜNZENBERGERS-BEISSELS, II, 149.

⁶⁹⁶ In Tiefenbronn haben sich fünf Altarwerke erhalten.

⁶⁹⁷ CORINE SCHLEIF, *Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*. München 1990.

⁶⁹⁸ Der Dreikönigsaltar und der Martha-Altar stammen ursprünglich nicht aus St. Lorenz.

⁶⁹⁹ Zu St. Nikolai in Kalkar s. H. P. HILGER, 1990, 36-41. - Zu Xanten s. die Aufstellung von H. P. HILGER, 21997, 12-20, 19: 1. Antoniusaltar, 2. Märtyreraltar, 3. Marienaltar, 4. Helenaaltar, 5. Dreikönigsaltar, 6. Barabaraltar, 7. Martinusaltar, 8. Mathiasaltar, 9. Hochaltar. - H. SCHINDLER, 1989, 11, vermutet, daß die hohe Zahl erhaltener Retabel im Niederrheinischen auf das Toleranzedikt Herzog Johanns III. von Kleve aus dem Jahre 1531 zurückzuführen ist.

⁷⁰⁰ Zu Bartfeld s. den Überblick von PIOTR SKUBISZEWSKI, *Le Retable gotique sculpté: Entre le dogme et l'univers humain*. In: *Le Retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge*. Colmar 1989, 13-47. - Einen Katalog gotischer Altarretabel auf dem Gebiet der Slowakei enthält LIBUSE ČIDLINSKA, *Gotické Křídlové Oltáře ma Slovensku*. Bratislava 1989. - Eine den genannten Beispielen vergleichbar komplette Innenausstattung begegnet auch in Zoutleuw/ Brabant, vgl. C. ENGELEN, 1993.

Sachsen befindlichen Altarretabel zurückgegriffen. Von den insgesamt 268⁷⁰¹ der im Katalog bei Sandner erfaßten Altarretabel stammen 16 aus dem Zeitraum von ca. 1400-1479, 28 von ca. 1480-1499, 81 von ca. 1500-1509, 104 von ca. 1510-1519 und 39 von ca. 1520-1525⁷⁰². Nach 1525 kommt die Retabelproduktion abrupt und nahezu vollständig zum Erliegen. Die exakte Zahl der bis Ende des 16. Jh. errichteten Altarwerke konnte nicht ermittelt werden, nicht zuletzt, weil sie überhaupt nicht ins Gewicht fällt. Umgesetzt in eine Kurve ergäben die Werte eine Hyperbel, die ab 1480 verhalten, ab 1500 dann sprunghaft ansteigt, in der zweiten Dekade des 16. Jahrhunderts ihren maximalen Ausschlag erreicht, ehe sie Mitte der 20er ins Bodenlose stürzt. Der für Sachsen ermittelte Kurvenverlauf ist kein Einzelfall. In fast allen anderen Kunstlandschaften erfolgte während der 20er Jahre des 16. Jh. gleichfalls unvermittelt der Zusammenbruch der Retabelproduktion. In protestantischen oder reformierten Gebieten erholte sie sich gar nicht mehr, in katholischen Territorien erst gegen Ende des Jahrhunderts⁷⁰³.

Der Zusammenbruch der Retabelproduktion gäbe prinzipiell Anlaß zu der Vermutung, es mit einer konjunkturellen Absatzkrise zu tun zu haben, etwa dadurch hervorgerufen, daß zum fraglichen Zeitpunkt der Markt gesättigt war, weil überall in ausreichendem Maße Altarretabel in den Kirchen standen. Die an sich richtige Feststellung, daß die Preise bei der Altarproduktion nach 1490 auffallend zurückgingen und die teuersten Altarretabel vor dieser Marke liegen, so etwa in Salzburg, St. Wolfgang oder Krakau, könnte diesem Befund sekundieren. Dem widerspricht allerdings, daß die Kurve keine Merkmale eines Konjunkturzyklus aufweist. Sie fällt auf den Nullpunkt zurück, und zwar schlagartig, von wo sie sich nicht wieder erholt oder auf einem zwar deutlich niedrigeren als dem Ausgangsniveau, aber doch immerhin quantitativ meßbaren Wert stabilisiert. Auch die konjunkturelle Entwicklung spricht gegen erwähnte Einschätzung. Die Altarproduktion ging erst nach 1490 ihrer Blüte entgegen und legte quantitativ im 16. Jh. eindrucksvoll zu⁷⁰⁴. Die Preisentwicklung bestätigt dies lediglich. Wie bei jedem konjunkturellen Hoch erhöhte sich auch bei der Retabelherstellung mit der Nachfrage das Angebot. Man darf vermuten, daß es zu dem Zeitpunkt des Einbruchs, ca. 1525, so viele Bildschnitzer gegeben hat wie nie zuvor. Da die Werkstattgröße zünftig reglementiert war, konkurrierten die Bildschnitzer über ihren Stil und über den Preis. Sinkende Preise und ein seit der Jahrhundertwende geradezu entfesselter Stilpluralismus waren die Folge⁷⁰⁵.

Welche enorme Nachfrage noch in den 20er Jahren an Retabeln bestand, zeigt ein bemerkenswerter Hinweis im Gedächtnisbuch des Augsburger Dominikaner-Priors Johannes Faber⁷⁰⁶. Zum Zeitpunkt der Niederschrift 1523, nur acht Jahre nachdem unter der Ägide Fabers in einer atemberaubend kurzen Bauzeit von zwei Jahren die

⁷⁰¹ Ein Retabel, das sich heute in den Sammlungen der Moritzburg befindet und dessen Provenienz unbekannt ist, wurde in unserer Statistik nicht mitgezählt, I. SANDNER, 1993, 355.

⁷⁰² Die stilistisch gewonnenen Datierungen bleiben im einzelnen immer diskutabel. Ferner sollte natürlich berücksichtigt werden, daß ältere Altarwerke stets durch modernere ersetzt wurden, so daß sich ein gewisses Übergewicht der spätmittelalterlichen Monumente (ab ca. 1470) notgedrungen ergibt. Dennoch läßt sich die Blüte des Schnitzretabels im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh. nicht wegdiskutieren. JOSEF BRAUN nimmt an, daß „mehr als 2 Drittel“ aller erhaltenen mittelalterlichen Altarwerke „erst nach 1450 entstanden“, ders. RDK-Lemma 'Altarretabel (kath.)', Sp. 530. - S. hierzu auch A REINLE, 1988, 17.

⁷⁰³ Diesen fundamentalen Sachverhalt kann auch H. C. SMITH, 1994, mit seiner befremdenden Epocheneinteilung (1520-1580) nicht zudecken. Bei genauer Durchsicht der gewählten Beispiele stellt man fest, daß mit Ausnahme der Kleinskulptur, deren Produktion kontinuierlich fortläuft, der Bestand der Skulptur des 16. Jh. in zwei Zeitblöcke zerfällt. Der eine endet zwischen 1520 und 1530 und der andere beginnt ab ca. 1570/80.

⁷⁰⁴ Vgl. M. BAXANDALL, 1985, 127.

⁷⁰⁵ Albrecht Dürer bemerkt in diesem Zusammenhang, daß neuerdings *ein jtlicher, der do etwas news ansacht zu machen, auch geren ein newe satzan bet, dy for ny gesehen wer*, H. RUPPRICH II, 362, Nr. 9 (nachträglich wieder verworfene Niederschrift zum Anfang der in die Unterweisung der Messung (1525) aufgenommenen Partie über die Herstellung der Säule).

⁷⁰⁶ P. DIRR, Eine Gedächtnisschrift von Johannes Faber über die Erbauung der Augsburger Dominikanerkirche, in: Zschr. d. Hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg, 34, 1908, 164-156.

Dominikanerkirche vollkommen neu errichtet worden war, wiesen von 13 Altarstellen in den Seitenkapellen bereits 11 ein Retabel auf⁷⁰⁷. Auch ansonsten war die Kirchenausstattung mit Predigtstuhl, Chorgestühl, Sakramentshaus, Kreuzigungsgruppe und Rosenkranz weitgehend fertiggestellt. Bezüglich der Kapelle Jakob Villingers, eines Bankiers von Maximilian I. und Karl V., deren Ausstattung im Vergleich zu den übrigen Kapellen noch nicht so weit gediehen war, bemerkt Faber, Villinger werde noch, *ob got will, vil machen lassen*⁷⁰⁸. Diese Entwicklung hätte sich ungebremst weiter fortsetzen können, auch in Kirchen, die dem gewaltigen Stiftungsbedarf nicht durch Raumerweiterung entgegenkamen. In derartigen Fällen stand einer Auswechslung älterer Ausstattungsteile durch modernere, die einem neuen Zeitgeschmack Rechnung trugen, nichts im Wege⁷⁰⁹. Doch die Entwicklung reißt jäh ab und die Radikalität des Einbruchs berechtigt, geradezu von einem Kunsthiatus zu sprechen. Ursächlich dafür ist ein im Gefolge der Reformation wegbrechender Stiftermarkt.

Zur Erinnerung: Wie schon erwähnt, trat anders als in vorangegangenen Epochen während der Reformationszeit die Bilderfrage aus der Gelehrtenstube ins Freie, wurde von einer bloß theoretischen Fragestellung zum Stadtgespräch, mit einschneidenden Konsequenzen für die Stiftungspraxis. Das *sola fide, sola gratie*, welches Luther gegen die bestehende Kirche schleuderte, erschütterte das bestehende Gebäude ja deshalb so nachhaltig, weil es die Menschen von einer bis dahin als traumatisch empfundenen Heilungswißheit erlöste⁷¹⁰.

Nach mittelalterlichem Frömmigkeitsverständnis reichten die Guten Werke zu Lebzeiten nicht aus, um Eingang in das Himmelreich zu erhalten⁷¹¹. Umkehr und Reue schafften zwar Vergebung, doch mußte eine zusätzliche Bußleistung erbracht werden. Der Verstorbene befand sich nach dem Tode zunächst im Fegefeuer, wo er für seine noch nicht vergebenen Sünden entsetzliche Qualen litt. Diese Frist zu verkürzen, war denn auch das vorrangige Bestreben des vorreformatorischen Gläubigen. Entscheidend war nun, daß der Gläubige Vorkehrungen für die auf ihn wartende Leidenszeit treffen konnte. Zu Lebzeiten stand ihm der Erwerb von Ablässen zu Gebote, der die Martern um einen festgesetzten Satz an Tagen oder Jahren verkürzte. Nach dem Tod bestand die Möglichkeit zur Fürbitte. Durch Gebete konnte die Leidenszeit des Verstorbenen im nachhinein günstig beeinflußt werden. Man richtete hierfür eine Stiftung ein bzw. hinterließ testamentarisch ein Seelgerät, welches einen Konvent oder eine Kongregation, denen diese

⁷⁰⁷ Das Datum der Niederschrift gibt DIRR mit 1523 an, ebd. 167. Der Bau 1513-1515 wurde v.a. mit Ablässen Papst Leos X. finanziert, erhielt aber auch Zuwendungen etlicher Stifter, unter ihnen Maximilian I. Die Kirche sollte als Grundstock für eine einzurichtende Universität dienen.

⁷⁰⁸ Ebd. 171.

⁷⁰⁹ ERNST GÖTZINGER (Hg.): Vadian (Joachim v. Watt) Reformator und Bürgermeister von St. Gallen. 3 Bde. St. Gallen 1875-1879, Bd. 2, 279: *Und aber (in dem neuen Chor) ain allfrentsch unsüber gestuel stund, ward Abt Uolrich zu rat, ain berlich fürstlich gestuel von vestem aichnem holz machen ze lassen. Und überkam also mit ainem guten werkmann, hiess maister Hans Omiler, burgern zu S. Gallen, in biwesen maister Vincenzen Ensingers der werkmaister des münsterbuus ze Constenz was, desglichen hansen Schradis, der werkmaister des münsters ze S. Gallen was, sampt Zwaïen tischmachern, derer ainer unser burger Hans von Tobel, der ander von Lachen Uolrich Rosenstain hiess. Und verbiess im alles holz nach noturft on sin kosten zu geben und darzu für sin lon 700 fl.* - Alte Ausstattungsteile wurde an unbedeutendere Kirchen abgegeben wie das Beispiel Windsheim sichtbar macht, J. BIER II, 160f., Nr. 26 d) u. f), vgl. Anm. 551. - H. ROTT I, 126: 1461 begannen in Konstanz im Münster die Arbeiten für ein neues Chorgestühl. Das alte gab man an St. Stefan ab. - Im Protokollbuch der Schonenfahrer zu Lübeck heißt es unter Nr. 1397 zu Beginn des 16. Jh.: *Item dem tymmernanne, de nam erstes males dat olde stolete up von des copmanns wegene unde he settede dat wedder dalewart by der neddersten capellen unde do makede he dat nye stolete vor dat altar*, Mitt. d. Vereins f. Lübsche Geschichte VI, 26. - H. ROTT II, 1, 27 (Speyerer Domkapitel 1501): *Ist beschloßen, den Martinern die tafel, (die) im crutzchor abgebrochen, die sie dan inen zu geben gebeten und sich erboten haben, zur zirde der capellen machen zu lassen, zu geben; und ist solchs den fabricamaistern bevolben worden.*

⁷¹⁰ Bewegend ist diesbezüglich das Bekenntnis Dürers in einem Brief an Spalatin, RUPPRICH I, 85f. Nr. 32 (Jan. o. Febr. 1520): *Und hilft mir got, das ich zu doctor Martinus Luther kum, so will ich in mit fleis kunterfetten und in kupfer stechen zu einer langen gedechtnus des kristlichen mans, der mir avs grossen engsten geholffen hat.*

⁷¹¹ Nachfolgende Ausführungen stützen sich auf die vorbildliche Darstellung des Wirkzusammenhangs von Fegefeuer und Kunststiftung bei CHRISTINE GÖTTLER/ PETER JEZLER, 1987, 123ff.

finanziellen Zuwendungen zuteil wurden, dazu verpflichtete, Seelmessen für den Verstorbenen zu lesen. Für den hier interessierenden Zusammenhang ist die Tatsache bedeutsam, daß mit Ablass und Almosen das kirchliche Inventar, d.h. der Großteil der damaligen Kunstproduktion, maßgeblich finanziert wurde. Indem Martin Luther mit seiner Theologie des gnädigen Gottes die Gläubigen vom Zwang der Werkgerechtigkeit befreite, entzog er jedweden Stiftungen den Nährboden. Mit dem Fegefeuer erlosch auch die Kunst. Vor diesem Hintergrund verliert der Streit unter den Reformatoren, ob Bilder nun Adiaphora seien, wie es Luther sah, oder Götzen, welches die Auffassung Zwinglis war, an Brisanz. Insbesondere den Bildschnitzern konnte es gleichgültig sein, ob ihre Bildwerke von der einen Partei ignoriert bzw. entfernt oder von der anderen zerstört wurden. Die Auftragsbücher blieben ohnedies leer, denn Stiftungen tätigten beide Seiten nicht mehr.

Selbstverständlich hatte auch die reformatorische Bildkritik ihren Anteil an der Bedrängnis der Künste. Zwar kommt der Bildkritik als solcher im Gefüge der reformatorischen Kritik eher eine nachgeordnete Rolle zu. Doch zusammen mit der Heiligenkritik reagierte sie zu einem hochexplosiven Gemisch. In seinem Dialog *Eyn gesprech Bruder Hainrich von Kettenbach mit ain fromen alte muttelin von Ulm* richtet der Protagonist an letztere die rhetorische Frage: *Warumb suchen wir gerechtmachung oder fromm zu werden durch uns selber durch übergylte olgotzen, hültzin hailigen, wallen, opffern den bildern, den hailigen. Gott spricht: Allein ist dein hilf von mir. Maria und all hailigen mügen uns nit helffen (...)*⁷¹². Gerade der Infragestellung einer der Grundfesten mittelalterlicher Frömmigkeit, der Heiligenverehrung, verdankt die Bildkritik ihre Durchschlagskraft. Ansonsten gleicht sie nicht zuletzt in Anbetracht ihres weit zurückreichenden Traditionsstranges eher einer 'Zeitbombe', deren Ticken lange unbeachtet blieb, ehe sie zündete. Sicherlich ist es kein Zufall, daß die 'Bombe' ausgerechnet in den 20er Jahren des 16. Jh. scharf wurde, zu einem Zeitpunkt also, wo infolge einer seit den 70er Jahren des 15. Jh. unvermindert andauernden konjunkturellen Hochphase die Innenräume der Kirchen mit Retabeln und sonstigen 'künstlerischem' Inventar wie nie zuvor angefüllt waren. In leeren Kirchen wäre sie wohl kaum je geplatzt. Der Umstand, daß die Stiftung von Andachts- und Altarbildern gelebten Glaubensalltag darstellte, der die religiöse Lebenswirklichkeit maßgeblich mitbestimmte, bot hierfür erst die ausreichende Angriffsfläche. Die Allgegenwart der Bilder wurde zur Voraussetzung für ihre Ablehnung - ein Paradoxon, dem bislang viel zu wenig Aufmerksamkeit gezollt wurde. So war gerade das durchgängige Bild von Kirchen mit Innenausstattungen, vergleichbar jenen in Xanten oder Leutschau, in denen sich über jedem Altarplatz ein Aufsatz erhob, die Kulisse, vor der die reformatorische Heiligen- und Bildkritik ihre volle Durchschlagskraft entfalten konnte.

Es kann in dieser Arbeit nicht darum gehen, den Mentalitätsumbruch, den die Reformation in Gang setzte, im einzelnen nachzuzeichnen, sofern dies überhaupt möglich ist. Wichtig erscheint in dem hier interessierenden Zusammenhang lediglich der Umstand, daß die Reformation in den 20er Jahren nahezu überall im alten Reich an Boden gewann. Die Geschwindigkeit, mit der sich diese 'Häresie', die sich nicht länger unterdrücken ließ, wie ein Lauffeuer ausbreitete, zeitigt insofern eine frappante Modernität, als sie massenpsychologische Mechanismen vorwegnimmt, die man gemeinhin im Erfahrungshorizont des 20. Jh. ansiedelt. Gemeint ist die umfassende Umwertung des geistig-religiösen Lebens, in deren Folge die Heiligenfigur eine schlagartige Umpolung von einem positiven Konnotat zu einem negativen erfuhr. Diesen Umschlag ins Gegenteil fängt gleichnishaft das Märchen von 'Des Kaisers neuen Kleidern' ein. 'Die Stimme der Unschuld' läßt hier wie dort den ganzen 'Schwindel' auffliegen und die Stimmung

⁷¹² A. LAUBE I, 204, Weiter unten: *Man soll Gott anbeten im Geist*

unvermittelt umkippen. Eben ein solches Gefühl, bezüglich bisheriger Frömmigkeitsvorstellungen und Frömmigkeitspraktiken einem gigantischen Blendwerk aufgesessen zu sein, einer *gaucklerey*, wie es in der zeitgenössischen Polemik heißt, erklärt die Radikalität des Umschlags⁷¹³. Die Altarretabel, diese Heiligenschreine, entpuppten sich in der veränderten Wahrnehmung unversehens als Götzenbehältnisse. Mit den Augen der neuen Lehre mutierte die vorreformatorische Devotionalie zum Sakrileg. Und die Kirchen waren vollgestopft mit Altarbildern, diesen trojanischen Pferden und Vehikeln des Unglaubens. Sie aus dem Tempel des Herrn zu vertreiben war nur folgerichtig. Also konnte die Entfernung der Bilder beginnen.

Besonders Bilderstürme wie der in Basel 1529, in dessen Ergebnis das Wort des Erasmus von Rotterdam *Statuarum nihil relictum est* traurige Gültigkeit behauptet, erscheinen wie Wallfahrten als massenpsychotische Frömmigkeitsphänomene, lediglich unter ausgewechseltem Vorzeichen⁷¹⁴. Gerade die seit 1517 zu einer Hysterie angewachsene Regensburger Wallfahrt zur Schönen Madonna mag dies veranschaulichen. Ihr Inaugurator, der Domprediger Balthasar Hubmair, wandelte sich in weniger als fünf Jahren vom fanatischen Wallfahrtsbefürworter, der er 1520 noch war, zu deren schärfstem Kritiker. Er endete als Wiedertäufer auf dem Scheiterhaufen⁷¹⁵.

Die Reformationsforschung hat hinreichend aufzuzeigen vermocht, daß die wenigsten Kirchengestaltungen im Bildersturm zu Bruch gingen. Die jeweilige Stadtführung hatte ein Interesse daran, einen Bildersturm, der sich eruptiv und kaum kontrollierbar entlud, in die geordneten Bahnen einer von oben gesteuerten Bilderentfernung zu lenken. Dies war der Gang der Dinge in Städten wie Nürnberg (1525) und Ulm (1531). Auch in Straßburg vollzog sich 1524 die Bildentfernung „in aller Stille hinter verschlossenen Türen“⁷¹⁶. Das massenpsychologische Moment des unvermittelten Umschlags und damit einhergehend die radikale Ablehnung bislang nicht in Frage gestellter Frömmigkeitsvorstellungen bleibt davon jedoch unberührt.

Für die Bildschnitzer bedeutete nicht erst die administrative Einführung der Reformation einen tiefen Einschnitt. Zwar markiert die Einführung der Reformation in den wichtigsten oberdeutschen Kunstzentren wie Straßburg 1524, Nürnberg 1525, Basel 1529 oder Ulm 1531 das definitive Ende der Retabelstiftungen und damit zwangsläufig das wirtschaftliche Aus auch der Bildschnitzer⁷¹⁷. In Ulm war der Einführung der Reformation 1531 eine siebenjährige Kontroverse vorausgegangen⁷¹⁸. Und in Basel bemerkt die Chronik des Karthäusers Georg in resigniertem Ton, der Glaube an das Fegefeuer sei vollends erkaltet und erwähnt in einem bereits 1524 betreffenden Eintrag, die mechanischen Künste seien in Verfall geraten, wie die Malerei und Bildhauerei, die Goldarbeit, die Stickerei und was sonst im Berufe der Künstler lag, die bisher ihren Unterhalt aus den *zubehörden der Kirch* gezogen haben⁷¹⁹. Allgemein muß die Stiftungsbereitschaft in den 20er Jahren rapide abgenommen haben, so daß man der Einschätzung Luthers von 1525, in

⁷¹³ S. hierzu A. LAUBE I, 267.

⁷¹⁴ So Erasmus in einem Brief aus Basel an Willibald Pirckheimer, Mai 9, 1529: *Statuarum nihil relictum est, nec in tempis nec in vestibulis nec in portibus nec in monasteriis* (...). PERCY STAFFORD ALLEN (Bearb.), *Opus Epistolarum*, 1906-1958, VIII, 162, Nr. 2158.

⁷¹⁵ Betreff die Wallfahrt zur Schönen Madonna s. H. BOOCKMANN, in: *Martin Luther und die Reformation*, Kat. Ausst. Nürnberg 1983, 70-72, G Nr. 78-85. - M. BAXANDALL, 1985, 96. - Zur Rolle Balthasar Hubmairs s. TORSTEN BERGSTEN, Balthasar Hubmaier. Seine Stellung zu Reformation und Täuferum 1521-1528, Kassel 1961.

⁷¹⁶ H. ROTT, III, 1, 303f.: *in der still und mit beschlossenen türen* (...).

⁷¹⁷ Der Züricher Rat verhängte 1524 ein Berufsverbot für Bildhauer: *Darzuo soll ouch niemas kein bild me lassen machen, dass er das in die kirchen wölle tuon, und kein bildhauer die machen, bi schwerer straf*, R. KASTNER, 356f., 357, Nr. 117. - H. ROTT II, 104: Malverbot 1534; ebd. 224: Berufsverbot für Bildschnitzer 1537/8.

⁷¹⁸ MARTIN BRECHT, Ulm und die deutsche Reformation. In: *Ulm und Oberschwaben* 42/ 43, 1978, 96-119.

⁷¹⁹ K. BUXTORF (Hg.), *Die Reformationschronik des Karthäusers Georg mit Auszügen aus gedruckten und ungedruckten Schriften von Zeitgenossen, besonders des Erasmus und Fridolin Ryff*. Basel 1849, 34 und 10.

welcher der Reformator die weitere Entwicklung prognostiziert, ein verblüffendes Maß an Urteilssicherheit attestieren kann: *Denn wo die hertzen unterrichtet sind, das man alleyn durch den glauben Gotte gefalle und durch bilde yhm keyn gefallen geschicht, sondern eyn verlornen dienst und kost ist, fallen die leute selbs williglich davon, verachten sie und lassen keyne machen*⁷²⁰. Die Debatte darüber, ob Stiftungen nun gottgefällig, unnütz oder gar gottlästlerlich seien, hatte die breite Bevölkerung erfaßt, was sich hemmend auf die Stiftungstätigkeit auswirken mußte. Das Maß an Verunsicherung war hoch. Selbst wenn ein Stifter von all dem unberührt geblieben war, so war doch die bildfeindliche Stimmung derart aufgeheizt, daß die Stiftung von Altartabellen wenig ratsam erscheinen mußte. In Memmingen mochte 1527 ein Stifter nicht länger die von ihm vermutlich kurz zuvor gestifteten „Ölgötzen“ ertragen. Ihm wurde unter der Auflage, daß der Erlös der Almosenkasse zugeführt werde, gestattet, *sein Marie pild aus unser Frawen kirchen zu nemen*, obwohl in Memmingen die Bildentfernung erst vier Jahre später offizielle städtische Politik werden sollte⁷²¹. Dem Zusammenbruch des Stiftermarktes, der durch die Einführung der Reformation zementiert wurde, mag ein Austrocknungsprozeß vorausgegangen sein. Dieses Versiegen der Stiftungen läßt sich von der Stifterseite her kaum fassen, eher schon von der Künstlerseite.

In seiner 1523 veröffentlichten Flugschrift „Die Welt sagt, sie sehe keine Besserung an denen, die sie lutherisch nennt“, kontert der Nürnberger Maler und Parteigänger der lutherischen Fraktion seiner Stadt, Hans Greiffenberger, jenen Vorwurf mit dem Hinweis, daß das Reich Gottes nicht mit äußeren Gebärden komme, *sunder es ist ein sollich ding, das es gantz haimlich und still zu geet, und ist ein solliche besserung, das sy niemant ee erfort dann die liechtelmacherin, gotzen schnytzer und meß kramer, die bruderscaffien werdens auch gewar*⁷²². Der Maler Greiffenberger war sich über die Konsequenzen, welche die Entwicklung haben würde, völlig im klaren. Seine Einschätzung, Kerzenzieherinnen und Bildschnitzer würden die Auswirkungen am ehesten verspüren, trifft den Kern. Wie schwer selbst Maler vom versiegenden Stiftungsstrom betroffen waren, läßt sich an dem Konstanzer Christoph Bocksdorfer beispielhaft aufzeigen. Bocksdorfer, der Schöpfer des St. Galler Hochaltars (1522), verkümmerte im Anschluß an diesen letzten Großauftrag unaufhaltsam vom Kunstmaler zum Anstreicher, der sich mit kleineren Ausmalungsarbeiten im Ratssaal und an Turmuhren über Wasser hielt⁷²³. Zwar machten derartige Arbeiten wie Bemalung von Fahnen, Wänden und Uhren von jeher ein Gutteil der Betätigung einer Malerwerkstatt aus, doch mit dem Wegbrechen der lukrativen kirchlichen Aufträge Mitte der 20er Jahre boten derartige Tätigkeiten nunmehr den einzigen Verdienst⁷²⁴. Dies machte sich auch in Bocksdorfers Vermögensverhältnissen bemerkbar. Noch 1523 versteuerte er 300 lb, 1524 halbierte sich dieser Betrag auf 150 lb. und 1525 - immer noch zwei Jahre vor Einführung der Reformation in Konstanz - erfolgte der jähe Einbruch auf nur noch 45 lb. versteuertem Besitz. In den darauffolgenden Jahren pendelte sich dieser Betrag auf etwa 30 lb. ein⁷²⁵. Mit Einführung der Reformation 1527 fiel der sakrale Sektor als Auftraggeber endgültig weg. 1543 verließ Bocksdorfer die Stadt in Richtung Elsaß, wo ihn zuerst in Kolmar und später in Mühlhausen vermutlich ein ähnliches Schicksal erwartete⁷²⁶.

⁷²⁰ Martin Luther. Werke, Kritische Gesamtausgabe. Weimar 1883 (1970) 18, 67 (Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakramenten, 1525).

⁷²¹ H. ROTT II, 116f., ebd. 117, 1531: *Ist erraten, mit den pflegern sant Martin, auch den werckleuten zu reden, wen und wie man die getzen abtun, wa mans hintun wel, das es bescheidenlich zugang, auch nyemant davon geben.*

⁷²² A. LAUBE I, 265.

⁷²³ H. ROTT I, 44.

⁷²⁴ H. ROTT III, 2, 193: Holbein d. J. bemalt Fahnen. - Vgl. ferner H. ROTT I, 46, 90, 100, 267 u. 276.

⁷²⁵ K. GATZ, 1936, 43f. - Vgl. PETER RÜSTER, Die Steuerbücher der Stadt Konstanz Teil II: 1470-1530, Konstanz 1963. Der hier relevante Zeitraum von 1520 bis 1530 liegt nicht in Edition vor.

⁷²⁶ H. ROTT I, 44.

Vor welchen existentiellen Schwierigkeiten auch andere Künstler in Konstanz standen, geht aus einem Erbschaftsstreit hervor, in welchem der Maler Andreas Haider Erbsprüche seiner Frau durchzusetzen suchte. Er prozessierte nach dem Tod seines Schwiegervaters - des Malers Rudolf Stachel - 1527/28 vor dem Rat der Stadt gegen seine eigene Schwiegermutter, Elsbeth Stachel - die Stiefmutter seiner Frau -, um die Herausgabe des von ihm beanspruchten Erbteils. Der Erbschaftsstreit soll hier nicht in Details interessieren, aber die Argumentation der beiden Parteien: Die Witwe verweist darauf, daß das Malerhandwerk *böse syg gewesen*, weshalb sie ihr Gut, die Morgengabe, zusammen mit dem ihres Mannes aufgebraucht habe⁷²⁷. Andreas Haider konzidiert diesen Einwand, denn *nachdem das handwerck darnider geleyet syg*, habe Rudolf Stachel nicht nur sein Gut, sondern die Witwe auch noch das ihre aufgebraucht⁷²⁸. Ob die zitierte Passage dahingehend aufzufassen ist, daß Rudolf Stachel kurz vor seinem Tod möglicherweise von sich aus wegen der schwierigen Auftragslage sein Handwerk niederlegte, also aufgab, oder sogar gemeint ist, das Handwerk als solches habe ganz allgemein darnieder gelegen, macht für unsere Betrachtung keinen Unterschied.

Dabei waren Maler wie Bocksdorfer, Rudolf Stachel oder dessen Schwiegersohn Andreas Haider noch vergleichsweise glücklich dran, standen ihnen doch anders als Bildschnitzern oder Kerzenzieherinnen nach Wegfall der kirchlichen Aufträge noch andere Betätigungsfelder offen. Die Bildnismalerei hatte sich längst zu einem zweiten Standbein der Malerei entwickelt⁷²⁹. Daneben sicherte die Ausmalung von Rathäusern und Türmen auch öffentliche Aufträge. Zudem gelang es der Malerei, sich mit der Landschaft und der Darstellung mythologischer Stoffe neue Felder zu erschließen. Die Bildschnitzer hingegen konnten auf eine derartige Bandbreite ihres Schaffens nicht zurückgreifen. Ihr Schwerpunkt lag im Anfertigen von Schnitzaltären und allenfalls noch Chorgestühlskulpturen. Schaffensbereiche außerhalb der genannten gab es praktisch nicht. Eine Büstenproduktion für private Auftraggeber wie in Italien fehlte, wie überhaupt die Profanplastik insgesamt nur ein Schattendasein führte. Mit dem Anfertigen von Brunnenstöcken, Sinnbildern florierender Stadtgemeinden, die gerade Ende der 20er Jahre in oberdeutschen und schweizerischen Städten in Mode kamen, ließ sich der Auftragsausfall nicht auffangen⁷³⁰. Sie sind nicht mehr als ein Abgesang auf eine kurz zuvor noch blühende oberdeutsche Schnitzkunst. Die Flucht einer ganzen Generation junger, z.T. hochbegabter Bildschnitzer wie Peter Dell d.Ä., Hans Daucher d.J., Hans Schwarz oder Hans Hagenauer in das Fach der Kleinskulptur, des Kunstammerstücks, ist bezeichnend für diese Entwicklung. Eine nennenswerte Skulpturproduktion ist nach 1530 insbesondere für Oberdeutschland nicht mehr zu verzeichnen, so daß man, wie schon erwähnt, von einem regelrechten Kunsthiatus sprechen kann⁷³¹. Kleinbildwerke unverfänglichen, d.h. meist mythologischen Inhalts, die Anfertigung von Medaillen sowie Brunnenstöcken machen das ganze skulpturale Schaffen dieser Periode aus. Allenfalls vereinzelt, in den niederrheinischen Gebieten bis 1566, vermochte sich regional die Bildschnitzkunst zu halten⁷³².

Das erschütterndste Zeugnis für die verzweifelte Lage ist jene oft zitierte Petition, welche die Straßburger Maler und Bildhauer im Jahre 1525 an den Rat der Stadt richteten:

⁷²⁷ H. ROTT I, 46 (1528).

⁷²⁸ Ebd. 46.

⁷²⁹ H. RUPPRICH II, 109 (Entwürfe zu einer Einleitung des Lehrbuchs der Malerei): *Amvb behelt daz gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben.*

⁷³⁰ Brunnenstöcke: H. ROTT, III, 2, 100f. (1507). - H. ROTT III, 2, 172 (1529). - H. ROTT III, 2, 103 (1530), 167 (1470) sowie 309 (1537). - H. ROTT III, 1, 359: Kontrakt über das Anfertigen eines Brunnens in Kaysersberg 1520.

⁷³¹ Ein fundamentaler Sachverhalt, den C. H. SMITH, 1994, mit seiner wenig überzeugenden Epochenenteilung (ca. 1520-1580) negiert.

⁷³² M. BAXANDALL, ²1985, 81-90.

Nach dem E. gn. mit allem fbyß gemeiner burgerschaft frummen und wolfart bedencket und furdert, sind wir getröst E. gn. ouch unser notturft underteniger meinung furzutragen und umb hilf antzurufen, als E.gn. gehorsame armen burger, als nunmer durch das wort gottes die achtung der bilder mercklich abgefallen und noch täglich abfellet, des wir, dnyl sie ye mißbrucht worden sint und noch werden, wol zufriden sint; seitenmal aber wir nichts anders dann malen, bildbowen und derglichen gelernet haben, damit bishere unser weib und kind mit unser erbeit, als fromen burgern zustüt, erneret, wil uns an solicher notturftiger narung und der unseren mercklich abgon, das wir nichts gewißers dann entlichs verderbens und des bettelstabs warten sint. So wir dann nun nichts können, dan do zu wir zogen sint und dasselb nichts mer gelten will, und wir aber, wes wir kunten und vermöchten, gern arbeyten wolten, das wir uns und die unsern wie bisher mit eeren binuß bringen, ist unser demutig, nötig, hochfleyssig bitt, Ewer gn. wöllen uns gnediglich als ir armen gehorsamen burger bedencken und etwan mit emptern zu denen wir toglich sein möchten, versehen, wie wir dann vernemen, das solche hantwercker ouch in andern stetten, do das evangelion statt hat, versehen werden ... E. gn. wölle unser armen weib und kind gnediglich bedencken und uns ein gnedige antwort widerfaren lassen⁷³³.

Die Straßburger Meister knüpften in ihrem Appell an den Rat an jene städtische Politik an, die sich der Stärkung des eigenen Gewerbes verpflichtet wußte. Sichtbaren Ausdruck dieser auch sonst gut dokumentierten Fürsorgehaltung stellen die zahlreichen Empfehlungsschreiben dar, in denen sich Städte an benachbarte Kommunen wandten mit der Bitte, eventuell anstehende Aufträge an eigene Handwerksbetriebe zu vergeben⁷³⁴.

In welcher Weise der Rat einer Stadt nach Einführung der Reformation seine Fürsorgepflicht wahrnehmen konnte, ist für das nahegelegene Schlettstadt bezeugt, wo bis 1525 zwei Bildschnitzer mit ihren Werkstätten ansässig waren. Einer der Schnitzer namens Paulus Windeck, für welchen sich der Rat noch 1521 zur Erlangung eines Auftrags verwandt hatte, wurde 1525 als neuer Ratsbote in städtische Dienste genommen, und noch im gleichen Jahr erhielt er eine Schanklizenz als Wirt⁷³⁵. Sein Kollege, Sixt Schultheiß, für den sich der Rat 1522 ebenfalls noch eingesetzt hatte, wurde 1525 als Laufbote angestellt⁷³⁶. In Schlettstadt, das altgläubig blieb, konfessionell aber tief gespalten war, stellte sich die Situation ähnlich schwierig wie in Straßburg dar⁷³⁷.

In den seltensten Fällen griffen jedoch solche Maßnahmen. Die Bildschnitzer blieben oft auf sich allein gestellt⁷³⁸. Ein anschauliches Beispiel hierfür bietet die Biographie des aus Nürnberg stammenden Berner Bildschnitzers Meister Albrecht⁷³⁹. Meister Albrecht war längst arriviert und u.a. für den Bischof von Sitten tätig gewesen, als er die Auswirkungen der Reformation zu spüren bekam. 1524, unmittelbar vor Einführung der Reformation in Bern, fertigte er noch einen Taufstein an, doch dann scheinen die kirchlichen Aufträge abzureißen. Die Krücke, die der Bildschnitzer 1526 gegen städtische Bezahlung einem Armen anfertigte, gibt Anlaß zu der Bemerkung, daß hier der Blinde den Lahmen stützte⁷⁴⁰. Wenigstens verließ Meister Albrecht Bern, um in Solothurn ein

⁷³³ H. ROTT III, 1, 304f. - In die gleiche Richtung zielt die Beschwerde des Kolmarer Bildhauers Hans Bongart von 1545, des Schöpfers des Kaysersberger Hochaltars: *Es beclagent sich unser burgere Peter Glockli und Hans, bildbower, wie ir inen etwas zu tun schuldig*, H. ROTT III, 1, 353.

⁷³⁴ Zu Empfehlungsschreiben s. oben Anm. 85.

⁷³⁵ H. ROTT III, 1, 331. - Keineswegs untypisch, s. H. ROTT I, 233.

⁷³⁶ Ders., III, 1, 333f., 334.

⁷³⁷ JOSEPH GÉNY, Die Reichsstadt Schlettstadt und ihr Antheil an den socialpolitischen und religiösen Bewegungen der Jahre 1490-1536. Erläuterungen u. Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes, hrsg. v. Ludwig Pastor, Bd.1. Freiburg i. Br. 1900.

⁷³⁸ H. ROTT III, 1, 353 (Kolmar 1545): *Es beclagent sich unser burgere Peter Glockli und Hans, bildbower, wie ir inen etwas zu tun schuldig*.

⁷³⁹ Ders., III, 2, 251-253.

⁷⁴⁰ Ebd., 253: *Meister Albrecht umb ein boltzjn krucken einem armen man 10 β 8 €*.

besseres Auskommen zu finden, wo er in den Jahren zwischen 1529 und 1531 mit handwerklichen Kleinaufträgen in Erscheinung trat⁷⁴¹.

In Rothenburg o. d. T. wirkte seit 1522 der reformatorische Prediger Dr. Johann Teuschlein, der übrigens kurz zuvor 1519/20 noch die Wallfahrt zur Reinen Maria in Gang gesetzt hatte. Der Rothenburger Rat verhielt sich gegenüber der Reformation abwartend, die Bürgerschaft war aber bereits 1523 zu weiten Teilen von ihr erfaßt worden. Der altgewohnte Ablauf des kirchlichen Lebens wurde in Frage gestellt, mit den bekannten Auswirkungen auf die Stiftungspraxis. Ende 1523 Anfang 1524 richtete der seit 1507 in Rothenburg ansässige Schreiner Lienhart Geißmann eine Supplik an den Rat, worin er darauf hinwies, *daß ir habt ayynn predingstul [in St. Jakob], der selbig ist bawfellig unnd nit gutt. Ist dorauff meynn fleyszig bit ann Euch als meynn gnedig herrn, daß ir mir denn predigstul zu machen widerfarinn, domit ich vellen die zeyt, ich bey euch leb, mich bey euch nerenn moge ann gefelenn*. Er erbot sich, die morsche alte Kanzel durch eine neue aus *gutt holtz* zu ersetzen, und begründete sein Ansuchen damit, daß *nymandt kayynn taffeln oder gotßgezierdt mer machenn les*⁷⁴².

Meister Lienharts Schritt lag die klare Analyse zugrunde, daß die Zeit ganz offensichtlich im Begriff war, sich von der Messe mit ihrem Bezugspunkt ‚Altarretabel‘ ab- und zu der evangelischen Predigt mit ihrem unverzichtbaren Requisit ‚Kanzel‘ hinzuwenden. Er setzte deshalb seine Hoffnung auf die Herstellung von Kanzeln, weil er hierin eine Chance sah, den wirtschaftlichen Einbruch, von dem sein Gewerbe infolge der Absatzkrise von Retabeln und Chorgestühlen betroffen war, nicht lebensbedrohlich werden zu lassen. Seine Flexibilität läßt uns schmunzeln, obschon sie erschüttert.

Die Situation in Rothenburg o.T. führt uns vor Augen, wie in relativ kurzer Zeit die Stiftungstätigkeit vollständig und nachhaltig zum Erliegen kommen konnte. Von diesem Prozeß wurden selbst solche Städte erfaßt, in denen sich wie in Rothenburg die Reformation zunächst gar nicht durchsetzen konnte. Nachdem hier die reformatorische Volksbewegung 1525 am Widerstand des mehrheitlich altgläubigen Rats gescheitert war, ebnete erst ein Generationswechsel innerhalb der Führungsschicht den Weg für die erste evangelische Predigt am 23. März 1544 in der Jakobikirche⁷⁴³.

Die Fälle, in denen Bildschnitzer in ihrer existentiellen Not den Landsknechtsberuf ergriffen, sind Legion⁷⁴⁴. Man wird in der Anfälligkeit, mit der dieser Berufszweig auf den Zusammenbruch des Stiftermarktes reagierte, ein stichhaltiges Indiz dafür erblicken können, daß der geschilderte Professionalisierungsprozeß beim Ausbruch der Reformation weitgehend abgeschlossen war. Von allen Kunsthandwerkern, die unter dem Rückgang der Stiftungstätigkeit litten, waren nur noch die Glasmaler schlimmer betroffen⁷⁴⁵. Wie bei den Bildschnitzern verzeichnet auch ihre Auftragslage seismographisch jede Erschütterung des Marktes. Die Verteilungskämpfe um den verbliebenen Markt nahmen zu. Eifersüchtig verteidigten sich die Schreiner gegen ein Eindringen der Bildschnitzer in ihr Segment. Die alten Rivalitäten keimten auf. In Basel wehrten sich die Tischmacher gegen das Eindringen

⁷⁴¹ Ebd., 253.

⁷⁴² StadtA Rothenburg o.T., A 1433, fol. 23.

⁷⁴³ K. BORCHARDT, 1988, I, 725ff.

⁷⁴⁴ Dies gilt zumal für den oberdeutschen und schweizerischen Raum. Beispiele verzeichnet H. ROTT I, 186 (1549) u. ders. II, 211 (1536). - Diese Realität fängt auch die ‚Klage‘ eines Bildschnitzers in einem Druck von Peter Flötner ein, zit. n. H. SCHINDLER, 1978, 291: *Viel schöne Bild hab ich geschnitten/ Künstlich auf welsch und deutsche Sitten/ Wienol die Kunst jet(zt) nimmer gilt, Ich künnt dann schnitzen schöne Bild/ Nacket und die doch leben thäten./ Die wären veil in Mark(t) und Städten/ So aber ich daselb nit kann./ Und will mit meinen Hellenbarten/ Eingsgroßmüchtigen Fürsten warten*. - Nur wenigen Künstlern gelang der erfolgreiche Aufstieg in andere Berufe, so dem Maler Niklaus Manuel Deutsch, vgl. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann, Bern 1979. - Der Maler Heinrich Vogtherr (Satrapitanus) stieg zum Augenarzt und damit in eine wichtige Vertrauensstellung am Hofe Karl V. auf, vgl. FRANK MULLER, Heinrich Vogtherr, alias Henricus Satrapitanus, alias the „Master H.S. with the Cross“, in: Print

⁷⁴⁵ Quaterly. London 1987, 274-282.

M. BAXANDALL, 1985, 87.

der Bildschnitzer in ihr Gewerbe. In einer Petition von ca. 1526 wandten sich die Bildschnitzer Martin Hoffmann, Schöpfer der Baseler Prophetenbüsten im Rathaus, und Hans Dobel an den Rat zur Entscheidung eines Streitfalls. Hoffmann klagte, daß er in den zurückliegenden 19 Jahren Tischlerarbeiten in seiner Bildschnitzerwerkstatt unangefochten übernommen hätte, *bitz uff dise zyt, so dan leder min handwerck yetz gantz unbrulich ist (...)*⁷⁴⁶. Um den Broterwerb für sich und seine Kinder zu sichern, möge man ihm gestatten, das Tischlerhandwerk auch weiterhin auszuüben.

Der Wegfall der materiellen Grundlage wurde von der Anprangerung des Handwerks begleitet. Ihr ging die nicht immer nur metaphorische Anprangerung der Skulptur voraus. In St. Gallen entwendete 1526 ein Bilderstürmer ein Bildwerk aus der St. Peterkirche und hängte es an den Pranger⁷⁴⁷. Ein unbedingter Vergegenwärtigungswille in der Kunst der Bildschnitzer, der als künstlerisches Postulat ansonsten keineswegs erledigt war, erlaubte es vielen Reformatoren, in den Heiligenstandbildern Götzen zu erblicken⁷⁴⁸. Was vormals ein Kriterium gesteigerter Frömmigkeit war, nämlich mittels der Dreidimensionalität die Heiligen in den Altartafeln in bisher ungekanntem Illusionismus förmlich auferstehen zu lassen, wurde dem plastischen Devotionsbild nun zum Verhängnis. Schon Johann Eberlin von Günzburg bestimmte in seiner Kirchenordnung „Der 10 Bundesgenosse“, daß keine plastischen Werke, ob gegossen, geschnitzt oder in Stein gehauen sich in den Kirchen befinden sollten. Zulässig sei nunmehr allein das gemalte Bild⁷⁴⁹. Wir wissen, daß die Forderung Eberlins von Günzburg kein unerfülltes Postulat blieb. In der radikalen Phase des Berner Bildersturmes wurde beispielsweise anfangs zwischen geschnittenen und gemalten Bildern unterschieden. Nach einem Ratserslaß des Jahres 1533 sollten alle geschnittenen Bilder, die in Privatbesitz verblieben waren, verbrannt werden. Solche, die nur gemalt waren, durften bleiben⁷⁵⁰. Die Wut auf die „Götzen“ schlug auf ihre Schöpfer durch. Die Atmosphäre, die öffentliche Diskussion diesbezüglich, fing wiederum der Nürnberger Maler Greiffenberger in besonderer Weise ein. Mit dem Eifer, der Konvertiten häufig auszeichnet, brandmarkte er Bildschnitzer, Maler oder Formschneider als Betrüger, „Götzenmacher“ und Hauptverantwortliche der ganzen *gaucklerey* des ‚Bilderkultes‘. Als jemand, der Einblick in die Mentalität und Moral dieser Gewerbe zu haben vorgibt, verrät er, gewissermaßen als insider, daß sie auch *buren und buben* machen würden, wenn mit Heiligen kein Geld mehr zu verdienen wäre⁷⁵¹. Sein Verdammungsurteil beruht auf der

⁷⁴⁶ H. ROTT III, 2, 132. - H. ROTT I, 142 (Überlingen 1529): *Unser lieber mitburger Engelhart Hofman, maler, hat uns versamelt zu erkennen geben lassen, wie er als vater und sein husfrow ihren eeleiplichen sone (...), das er ze tun noch genaigt und begrig, wa das in zeitlichen gütern sein vermögen als nit were, dann wir wissen, das sin handtwercck vor unser statt unbrüchlich, er auch an seinem leib, seitther er also hart gefallen, gantz gebrechenlich.*

⁷⁴⁷ H. ROTT I, 256f: *Jacob Füglin, der tischmacher, ist in m. h. vencknuß komen, um das er Vincentzen, tischmacher, hat helfen in sant Peters kirchen brechen, den tüfel und ander bilder herastragen und den tüfel an den branger gebenckt.*

⁷⁴⁸ Das Malen nach der Natur und das Streben nach Verlebendigung des Dargestellten findet sich als künstlerische Maxime auch bei Hans Sachs in dessen Ständebuch ausformuliert, BENJAMIN A. RIFKIN (Hg.), *The Book of Trades* (Ständebuch). New York 1973, 30. Auf dem dazugehörigen Holzschnitt Jost Amanns ist eine Staffelei mit einem Bild zu erkennen, welches die Opferung Isaaks durch Abraham zeigt.

⁷⁴⁹ A. LAUBE I, 83: *Johann Eberlin von Günzburg, 1521: Kein gegossen, geschnitzt, gebowen bild soll yn der kirchen sein. Alle bild sollen flach gemalt sein. Kein belgen bild sol sein yn der kirchen dann deren belgen, von denen meldung geschicht in biblischen bucheren. Kein kostlich bild oder gemald soll sein in der kirchen.*

⁷⁵⁰ H. ROTT III, 2, 264 (1533): *Die geschnitten bilder in husern verbrennen, das flach(ge)mäl, wo es nit in gefar der vereerung, lassen blihen.* 1534 wurde diese differenzierte Sicht auf die verschiedenen Gattungen zugunsten einer rigorosen Ablehnung jedweder sakralen Kunst aufgegeben, ebd.: *Alle erhaben bild und flachgemäl, so in husern, gar dennen. - M.b., die venner, (sollen) die husbesuchung tun in iren vierteln.*

⁷⁵¹ A. LAUBE I, 267: *Was ist luterisch? So geen sie hin und winden die helfs wie die genß auff dem müst, und verschmacht in ubel, das mans nit loben wil und den christen ir gauckelwerk nit gefelt. Wienol ir vil seind, die diser gaucklerey aller abgestanden sein, nit das sie es für gut halten, sunder haben vorhin kain lust darzu gehabt, und so sie es gebraucht haben, haben sie es nur gethan den menschen zu gesicht, haben auch christlich gescholten wollen werden. Dise vermaynen yetz, sie sein gut christen, sie sauffen, fressen und buben aber gleich als vor. Das ist kain besserung und seind erger dann vor, ursach, sie verachten und spotten aller der, die noch nit ledig seind, mit den sie sollen ein mitleyden haben. Der ist auch nit gebessert, der ein handel hat oder ein abndtwerck, damit sein nechster betrogen und vererget wirt, und nit darvon leßt, wie etliche thun, als bildschnitzer, maler unnd formscheyder etc. Ey sagen sie, gelten die heyligen nicht, so will ich buren und buben machen, ob die gelt gulten. - Zur allgemeinen politischen Situation in Nürnberg zur Zeit der*

scheinlogischen Schlußfolgerung: Wenn schon diejenigen, welche die ‘Götzenbilder’ verehren, in den Augen der Reformatoren Frömmigkeit vorgaukeln, um wieviel schlimmer steht es dann um jene, die diese ‘Götzen’ schufen.

In seinem Ständebuch, einem gesellschaftlichen Panoptikum, in welchem einzelne Vertreter sozialer wie beruflicher Stände vorgestellt werden, legt Hans Sachs dem Bildhauer folgende Worte in den Mund:

*Bildschnitzen so hab ich gelebrt/ Vor jaren war ich hochgeehrt/
Da ich der Heyden Götzen macht/ Die man anbett und Opffer bracht/
Die ich machet von Holtz und Stein/ Auch von Cristallen sauber rein/
Geliemasirt und wolgestalt/ Die mit Gelt wurden hoch bezalt⁷⁵².*

Die ‘Klage’ des Bildschnitzers fängt ungeachtet der Schmähung, die in den Zeilen erkennbar mitschwingt, die gesamte Dramatik dieses Berufstandes ein, der sich in direkter Auswirkung der Reformation wirtschaftlich vor das Nichts gestellt und gesellschaftlich angeprangert sah. Daß die Reputation, die Sachs dem Gewerbe beimißt, denkbar schlecht war, zeigt sich auch am Kontext, in dem der Bildschnitzer auftritt. Zwischen den Vertretern der Stände, die paarweise auftreten, besteht aufgrund ihrer Stellung oder Tätigkeit stets eine innere Verknüpfung: Kaiser und König, Doktor und Apotheker, Glaser und Glasmaler. Dementsprechend tritt der Bildhauer, jener gewissenlose Verfertiger teurer Götzenbilder, in Gesellschaft eines anderen Scharlatans auf, des Prokurators, eines üblen Winkeladvokaten⁷⁵³.

Die Invektiven, derer sich die Bildschnitzer zu erwehren hatten, wären ein halbes Jahrhundert vorher, 1518, undenkbar gewesen. Gleich Malern waren viele Bildhauer zu Wohlstand gekommen. Über ihre Eigentumsverhältnisse ist man in Konstanz, einem nicht zuletzt dank der Münsterbauhütte bedeutenden Zentrum der Künste in jener Zeit, über erhaltene Steuerlisten gut informiert. 1466 versteuerte ein Bildhauer namens Klaus Kermeler das exorbitante Vermögen von 2000 fl. liegenden und 700 fl. fahrenden Besitzes⁷⁵⁴, vergleichbar dem Ulrich Freys, welches sich 1488 auf 400 fl. Grund- und 1800 fl. Mobilienbesitz belief⁷⁵⁵. Heinrich Iselin, ein ebenfalls in Konstanz ansässiger Bildschnitzer, versteuerte 1488 - 7 Jahre nach seiner Einbürgerung - ein Vermögen von 675 lb., gegen Ende seines Berufslebens 1510 hingegen 1080 lb.⁷⁵⁶.

Dank ihrer soliden wirtschaftlichen Basis genossen Holzbildhauer ein hohes Sozialprestige, welches sie nicht selten in führende städtische Ämter hob. Daß Bildschnitzer wie Tilman Riemenschneider, Hans Haider oder Jörg Lederer in Städten mit einem Zunftregiment das Bürgermeisteramt bekleideten, war keine Seltenheit⁷⁵⁷. Von den

Reformation s. GÜNTHER VOGLER, Nürnberg 1524/25. Studien zur Geschichte der reformatorischen und sozialen Bewegung in der Reichsstadt. Berlin 1978, 202-224.

⁷⁵² Ein ähnliches belastetes Paar stellen auch Mönche und Jakobsbrüder (Wallfahrer) dar, des weiteren der Kaufmann und der Jude. - Vgl. hierzu die Darlegungen von ROLF DIETER JESSEWITSCH, Das ‘Ständebuch’ des Jost Amman (1568). Münster 1987, 45f.

⁷⁵³ Ebd.:

*Ich procurir vor dem Gericht/ Und oft ein böse sach verficht/
Durch Loic falsche list und renck/ Durch auffzug auffsatz und einklenck/
Darmit ichs Recht auffziehen thu:/ Schlecht aber zuletzt unglück zu
Daß mein Parthey ligt unterm gaul/ Hab ich doch oft gefüllt beutl und maul.*

⁷⁵⁴ H. ROTT I, 65. Ähnlich hoch lag das der Steuerrate zugrunde liegende Eigentum in dessen Todesjahr 1475/76.

⁷⁵⁵ H. ROTT I, 66. Ulrich Greiffenbergs Vermögen belief sich 1469 auf 560 fl., ebd. 67. Nicht geringer fiel der Besitz des *tischmacher* oder *gstielhauer* Simon Haider aus, des Schöpfers der Chorgestühle zu Konstanz und Weingarten, der in seinem Todesjahr 1480/81 540 lb. an Immobilienbesitz und 360 lb. an beweglicher Habe versteuerte, ebd. 73. - PETER RÜSTER, Die Steuerbücher der Stadt Konstanz, Teil I: 1418-1460; Teil II: 1470-1530, Konstanz 1963.

⁷⁵⁶ H. ROTT I, 77-80, 78. Heinrich Iselin, Schwager von Hans Haider, dem Sohn des *Tischmachers* Simon Haider, ließ sich 1481 in Konstanz nieder, wo er 1513 verstarb.

⁷⁵⁷ Heinrich Iselin saß im Kleinen Rat von Konstanz (1513), H. ROTT I, 80. - Tilman Riemenschneider saß ab 1505 im Rat. 1520/21 war er Bürgermeister von Würzburg. - Erasmus Grasser war von 1513 bis 1518 Mitglied des Äußeren Rats von München. - Jörg Lederer war 1513-1521 im Rat von Kaufbeuren vertreten. - Hans Haider, ein Memminger

Höhen dieser Ämter erfolgte dann in der Reformation ein jäher sozialer Absturz, an dessen Ende sich die Bildschnitzer in einem Zustand allgemeiner Anfechtung wiederfanden. Die Bildschnitzerklage von Hans Sachs nimmt hierauf in sarkastischer Weise Bezug und verweist darauf, wenn es eines solchen Nachweises überhaupt noch bedarf, daß jener konjunkturelle Schnitt, der mit der Wucht eines Fallbeils den Stand der Bildschnitzer köpft, in unmittelbarem Zusammenhang mit den umwälzenden Vorgängen der Reformation steht.

Der Einbruch des Stiftermarktes, den die Einführung der Reformation bewirkte, wurde hier deswegen intensiver beleuchtet, weil er die ungefaßten Altarwerke unmittelbar berührt. Es fragt sich nämlich, wie es den Retabeln erging, die inmitten ihres mehrjährigen Fertigungsprozesses in halbfertigem, unpolychromiertem Zustand auf den Menseen standen, als sie von der geschilderten Entwicklung überrascht wurden?

Ein bezeichnendes Licht wirft diesbezüglich ein Fall auf, der sich in der Gemeinde Russikon im Kanton Zürich zutrug. Die von Russikon hatten ein Altarwerk in Auftrag gegeben, das 1522 geliefert werden sollte. Nun verletzte sich der Schnitzer bei der Arbeit, weshalb sich die Lieferung verzögerte. In der Zwischenzeit hielt die Reformation Einzug und die Gemeinde Russikon hatte auf einmal keinen Bedarf mehr für den bestellten Aufsatz. Wäre es nach ihr gegangen, hätte man sich des Problems am liebsten durch Vertragsbruch entledigt. Das Vogteigericht von Pfäffikon räumte dem Schnitzer allerdings noch eine Frist ein, binnen derer er das Retabel liefern und dafür auch Bezahlung erhalten sollte⁷⁵⁸.

Ähnlich stellt sich die Sachlage beim sog. Bamberger Altar dar. Als der Karmelitenprior Dr. Andreas Stoß das neue Hochaltarretabel 1521 bei seinem Vater Veit Stoß bestellte, wußte er den Konvent, ohne dessen Zustimmung er ein Unterfangen solcher Dimension gar nicht hätte angehen können, noch hinter sich. Dies sollte sich schnell ändern. Es traten Ungereimtheiten bei der Finanzierung auf, so daß bereits 1525, zwei Jahre nach Aufstellen des Altarwerks im Hohen Chor des Karmelitenklosters, die jährlich zu leistende Rate an Veit Stoß gesenkt wurde. Zu diesem Zeitpunkt hatte die Nürnberger Disputation gerade stattgefunden, die Einführung der Reformation war zu befürchten und mit ihr die Gefahr, daß im Falle einer Auflösung des Klosters dessen Insassen teilweise persönlich für unbeglichene Außenstände wie den Bamberger Altar haftbar gemacht würden. In dieser Situation leugnete der Konvent, jemals Wissen von dem Retabelprojekt gehabt, geschweige denn seine Zustimmung dazu erteilt zu haben, und warf dem Prior eigenmächtiges Vorgehen vor. Mit der Auflösung des Konvents im April ging das Klostervermögen in städtische Verwaltung über und damit auch die noch ausstehenden Zahlungsverpflichtungen in Höhe von 242fl. Der Magistrat sah sich nun vor das Problem gestellt, daß er zwar prinzipiell gegen Bildstiftungen einschritt und sie nicht länger duldete, in diesem besonderen Fall aber ein Retabel zu finanzieren hatte. Das war schlechterdings nach außen nicht darstellbar, weshalb man Veit Stoß vorschlug, daß gelieferte Retabel wieder an sich zu nehmen, ungeachtet der geleisteten Zahlungen. Der Bildschnitzer sollte im Gegenzug auf Vertragserfüllung verzichten. Veit Stoß beharrte indes auf ordnungsgemäßer Bezahlung der noch ausstehenden 242fl., was hätte er auch mit einem so gewaltigen Altaraufsatz in dieser Zeit, wo ein derartiges Retabel kaum mehr als seinen Materialwert besaß, anfangen sollen? In der Folgezeit entspann sich ein zermürender Rechtsstreit, der sich über zwei Jahrzehnte hinzog, bis 1548 das Retabel von

Tischmacher, wird 1512 in einem Kontrakt mit Rudolf Stachel als Bürgermeister von Memmingen erwähnt, H. ROTT I, 24.

⁷⁵⁸ PETER JEZLER, Der spätgotische Kirchenbau in der Zürcher Landschaft. Die Geschichte eines 'Baubooms' am Ende des Mittelalters. Wetzikon 1988, 87.

Nürnberg nach Bamberg, seinem heutigen Aufstellungsort, verladen wurde. Für den Fehlbetrag haftete Andreas Stoß als verantwortlicher Vertragspartner mit seinem väterlichen Erbteil, von dem ihm anteilig der noch offene Geldbetrag seitens der Miterben abgezogen wurde.

Im Falle des Bamberger Retabels läßt sich das greifen, was sich anderswo nur vermuten läßt: Die Auftraggeber hatten ganz einfach kein Interesse mehr daran, ihr Retabel vertragskonform abzuzahlen, geschweige denn dessen Vollendung, die Polychromierung, zu finanzieren. Man kann sich vorstellen, daß analog begonnene Stiftungsvorhaben oftmals ins Schleudern gerieten bzw. zum Erliegen kamen, sobald die sie tragenden Kräfte vom reformatorischen Mentalitätsumbruch erfaßt wurden. Dieser Eindruck drängt sich angesichts der halbfertigen Situation von Gebäude und Ausstattung in der sächsischen Wallfahrtskirche zu Rötha auf. 1502 hob dort ein großes Geläuf zu einem wundertätigen Birnbaum an, in dessen Geäst sich einem Schäfer eine Marienerscheinung zeigte, und schon bald wurde mit dem Bau einer großen, Maria geweihten Wallfahrtskirche begonnen⁷⁵⁹. Das Kirchengebäude, das im Zeitraum von ca. 1510-1520 entstand und den Einfluß der Rochlitzer Hütte erkennen läßt, wurde nie vollendet. Das dreijochige Schiff schließt eine Behelfsmauer nach Westen ab. Spuren einer Pforte im südöstlichen Chorpolygon, durch welche die Wallfahrer hinter dem Altar ins Freie strömen konnten, lassen auf einen lebhaften Wallfahrtsbetrieb schließen. Auf dem Hochaltar erhebt sich ein ungefaßtes Altarwerk von ca. 1520 mit einer Marienkrönung im Schrein⁷⁶⁰. Zu beiden Seiten des Altars stehen schmucklose Chorgestühle. Wie schon die behelfsmäßig eingezogene Westwand, so machen auch Altar und Chorgestühl den Eindruck, als zementiere ihr Erscheinungsbild einen zwar hinnehmbaren, aber letztlich provisorischen und unfertigen Zustand. Man hatte in Rötha anscheinend in größeren Dimensionen gedacht, deren Realisierung dann die reformatorischen Umbrüche jede Grundlage entzogen. Die Röthaer Heilig-Birnbaum-Wallfahrt war im übrigen nicht die einzige, der - kurz vor der Reformation hoffnungsvoll in Gang gebracht - nicht ausreichend Zeit blieb, ihre ehrgeizigen Vorhaben zu verwirklichen⁷⁶¹.

Vielleicht hat man es bei der überwiegenden Anzahl der ungefaßten Altarwerke mit ähnlich liegengelassenen Projekten zu tun, mit Stiftungsruinen gewissermaßen, die während des fraglichen reformatorischen Umschlags im Rahmen des mehrjährigen Werkprozesses ungefaßt auf den Altären standen, um irgendwann einmal gefaßt zu werden. Der reformatorische Paradigmenwechsel überrollte sie und vereitelte ihre Fertigstellung. Aufgestellte These mag miterklären, warum das Gros der ungefaßt gebliebenen Schnitzaltäre unmittelbar vor Ausbruch der Reformation entstand. Für solche, die aus dem ersten Viertel des 16. Jh. oder wie zwei Fälle gar aus der Zeit kurz vor der Jahrhundertwende stammen, sei nochmals auf die teilweise beträchtlichen Intervalle verwiesen, die zwischen der holzsichtigen Aufstellung des Retabels und seiner abschließenden Polychromierung klaffen konnten. Dabei spiegelt die grundsätzliche Nähe zur Reformation weniger eine protoreformerische oder sonstwie geartete bildkritische Einstellung der Stifter wider als vielmehr das abhandengekommene Interesse letzterer, das einmal Begonnene zum Abschluß zu bringen.

⁷⁵⁹ Zu Rötha s. WALTER HENTSCHEL, Der Altar von Rötha und sein Meister. In: Die Denkmalpflege, 1931, 5, 91-95.

⁷⁶⁰ Das Altarwerk blieb bisher wenig beachtet und wird auch nicht in den einschlägigen Katalogen bei M. BENKÖ, 1969, und J. ROSENFELD, 1990, aufgeführt. Erwähnung findet es allerdings bei I. SANDNER, 1993, 360. - Im Schrein ist eine vollplastische Marienkrönung dargestellt. Auf den Flügeln sind jeweils die Hll. Andreas und Johannes d.T. bzw. Katharina und Barbara im Hochrelief zu sehen. In der Predella befand sich eine Abendmahlsdarstellung, die seit Ende des Zweiten Weltkriegs verschollen ist. In dem Adikularund ist ein Relief eingeschrieben, welches das Birnbaumwunder, das den Ort zum Wallfahrtsplatz werden ließ, zeigt. Im Auszug stehen vollrund gearbeitete Figuren der Hll. Georg, Mauritius und Florian.

⁷⁶¹ Vgl. hierzu die Ausführungen über die Regensburger Wallfahrt zur 'Schönen Madonna' auf Seite 183.

Es ist indessen davor zu warnen, nun den gesamten ungefaßten Denkmalbestand für unvollendet zu erklären. Man muß sich eingestehen, daß angesichts widersprüchlicher Indizien eine Entscheidung hierüber oftmals gar nicht getroffen werden kann.

Der Kalkarer Hochaltar

1488 machte sich eine Kommission aus Pastor, Bürgermeister und Provisor der Kalkarer Liebfrauenbruderschaft nach Wesel in die dortige Maternakirche auf, um ein Retabel zu besichtigen⁷⁶². Als sachkundigen Beistand zog man den Künstler Arnd van Lorenwart hinzu, auf dessen Rat hin sich die Kommission entschloß, auch noch die Hochaltarwerke in Zutphen und Deventer in die Bereisung einzubeziehen. Der Kommission voraus wurde ein gewisser Gert Herzog gesandt, der von besagten Retabeln sowie dem Retabel der Liebfrauenbruderschaft zu Herzogenbusch Zeichnungen anfertigen sollte. Die Kommission reiste über Zutphen nach Deventer, wo sie alsbald nach Meister Arnt von Zwolle schicken ließ, um mit ihm über den Altarauftrag zu verhandeln. Die Wahl traf keinen Unbekannten. Meister Arnt hatte kurz zuvor 1487 den Grabchristus für die Kalkarer Fraternität geschaffen, ein Werk von hoher Suggestionskraft⁷⁶³. Seinem Schöpfer traute man die Bewältigung der anstehenden Aufgabe zu, und so kam es 1488/9 *zum ordentlichen verdingh onser taeffelen*⁷⁶⁴.

Die Arbeiten an dem neuen Hochaltar schritten zunächst zügig voran. Auf Anweisung der Herzogs von Cleve, der sich als Mitglied der Liebfrauenbruderschaft auch finanziell an dem Projekt beteiligte, wählte der Waldgraf mit den Förstern zwei geeignete Eichen aus. Eine dritte kaufte der Provisor, in dessen Hände die Beaufsichtigung der Arbeiten gelegt worden war. Auf der Grundlage des von Meister Arnt angefertigten Entwurfs arbeiteten zwei Kalkarer Tischler an dem gewaltigen, über 4 Meter hohen und breiten Schreinkasten in einem vorübergehend als Werkstatt eingerichteten Rathausraum⁷⁶⁵. Die räumliche Nähe zur Nikolaikirche, die gegenüber auf der anderen Seite des Marktplatzes steht, wie auch ausreichend große Räumlichkeiten empfahlen diese Maßnahme. 1490 wurde der Altarschrein samt den dazu gehörigen Architekturteilen aus dem Rathaus in die Nikolaikirche getragen und auf den Hochaltar gesetzt⁷⁶⁶. Auch der Fortgang der Arbeiten an den Figuren gestaltete sich hoffnungsvoll, als im Januar 1491 Meister Arnt von Zwolle unvermittelt verstarb. Der Provisor begab sich sofort nach Zwolle und ließ alle Altarteile, fertige wie unfertige, aus der Werkstatt nach Kalkar schaffen. Die Hast, mit der die Kalkarer handelten und ihre Stücke sicherstellten, mag aus der nicht unbegründeten Furcht entsprungen sein, andere Gläubiger könnten ihnen im Zugriff auf den Nachlaß zuvorkommen⁷⁶⁷. Die Arbeiten waren noch weit von ihrem Abschluß entfernt. Die stilkritischen Überlegungen von Gorissen gelangen zu dem Schluß, daß der Mittelblock

⁷⁶² Über die Entstehungsgeschichte des Hochaltars geben die Rechnungen der Kalkarer Liebfrauenbruderschaft detailliert Auskunft. Die Archivalien publizierte F. WITTE, 1932, 32-38. - Die maßgebliche Monographie über den Hochaltar verfaßte F. GORISSEN, 1969. Dort findet sich auch die ältere Literatur verzeichnet. Gorissen gelang die Identifizierung Meister Loedewichs mit dem Marburger Bildschnitzer Ludwig Juppe, ebd. 10-15. - Informativ H. P. HILGER, 1990, 65-113.

⁷⁶³ In Fortschreibung der von F. GORISSEN, 1963, 83ff. erfolgten Zuschreibung der Kalkarer Kreuzigungsgruppe an Meister Arnt soll derselbe 1484 seine Werkstatt in Kalkar aufgegeben haben und nach Zwolle gegangen sein, H. MEURER, 1970, 38ff. - H. P. HILGER, 1990, 62.

⁷⁶⁴ F. WITTE, 1932, 33.

⁷⁶⁵ Höhe 419 cm x Breite 405 cm. - Die Tischler waren Derik Jeger und Vuldijk.

⁷⁶⁶ F. WITTE, 1932, 33.

⁷⁶⁷ Ein derartiger Fall ist für das Chorgestühl von Hagenau überliefert, das 1519 dem Straßburger Schreiner Hans von Hagenau verdingt worden war, H. ROTT III, 1, 314.

des Schreins in einem verhältnismäßig weit ausgearbeiteten Zustand war. Abgeschlossen waren lediglich die Abendmahlszene sowie die Fußwaschung in der Predella.

Die Kommission der Liebfrauenbruderschaft tat sich im folgenden schwer, einen geeigneten Künstler für den verwaisten Auftrag zu finden. Verhandlungen des Jahres 1491 mit dem aus Emmerich stammenden Bildschnitzer Raben und dem Münsteraner Meister Evert gelangten nicht zur Vertragsreife⁷⁶⁸. Eine Pause von 7 Jahren trat ein, in welcher der leere Schreinkasten wie ein hohler Zahn auf der Hochaltarmensa stand, ehe ein neuerlicher Anlauf zur Vollendung des schnitzerischen Programms unternommen wurde. 1498 übertrug man Jan van Halderen in einem ersten Versuch die Lieferung von 2 Bildwerken, welche die Vollendung der Predella beinhalteten. Den Arbeiten blieb der entsprechende Zuspruch versagt, weshalb nicht Halderen mit der Fortführung und Vollendung des Altars betraut wurde, sondern Meister Loedewich, alias Ludwig Juppe aus Marburg, dessen zuvor abgeliefertes Probestück zur allgemeinen Befriedigung ausgefallen war. Den Kalkarer Hochaltar vorrangig als Werk Ludwig Juppes einzustufen, ist in Anbetracht seines Anteils berechtigt. Die vier seitlichen Hauptszenen im Schrein tragen seine Handschrift, des weiteren die Kreuzgruppe und sämtliche Rahmenfiguren einschließlich der Prophetenbüsten⁷⁶⁹. Die bereits von Meister Arnt fertiggestellten Figuren wurden von Meister Loedewich mehr oder weniger überarbeitet, um sie dem Erscheinungsbild der übrigen anzugleichen. Die Arbeiten kamen im Jahre 1500 zum Abschluß. Die Bezahlung betrug 358 fl.

Es scheint, als sei die Bruderschaft danach finanziell zu erschöpft gewesen, um Fassung und Flügelbemalung unverzüglich in Angriff zu nehmen. Erst fünf Jahre später tat man den ersten Schritt in diese Richtung, als ein Kontrakt nicht näher bekannten Inhalts mit Meister Mathäus bezüglich der Altarflügel geschlossen wurde. Vermutlich war Meister Mathäus Schreiner und fertigte die Flügel an, die verladen und nach Kalkar verbracht wurden. Den Auftrag zur Bemalung des jeweils ersten Schrein- und Zwickelflügelpaars erhielt im gleichen Jahr der aus Wesel stammende Maler Jan Joest. 1508/9 beendete dieser seine Arbeit an den Gemälden. Bis dato hatte sich die Fertigung über einen Zeitraum von 20 Jahren hingezogen, ohne ihren endgültigen Abschluß erreicht zu haben. Für die Forschung besteht kaum ein Zweifel daran, daß der Kalkarer Hochaltar ein Torso ist⁷⁷⁰. Die äußeren Flügelpaare des Altarwerks mit insgesamt 20 Bildfeldern blieben unpolychromiert, desgleichen die sauber ausgeführten Gefache der Schreinrückwand⁷⁷¹. In Übereinstimmung zu den Außenseiten des inneren Flügelpaars, an welchem sich die Gemälde von Jan Joest befinden, sind im aufgeklappten Zustand alle Rahmen durchgängig marmoriert. Unpolychromiert blieben auch die Bildwerke. Gerade die letzteren sollten aller Wahrscheinlichkeit nach noch gefaßt werden, ganz so wie diejenigen in der Predella des Georgsaltars von Meister Arnt⁷⁷². 1499 erhielt der Goldschmied Peter Rysermann 6 Stüwer für Arbeiten an dem Hochaltar, die wohl kleinere Verzierungen betrafen⁷⁷³. Wesentlich erscheint, daß man die Fassung der Bildwerke über Jahre nicht aus den Augen

⁷⁶⁸ Bei Meister Evert handelt es sich vermutlich um den Münsteraner Bildhauer Evert van Roden, Westfalen in Niedersachsen, Ausstellungskatalog Münster u.a. Cloppenburg 1993, 195-200. - REINHARD KARRENBROCK, Evert van Roden. Der Meister des Hochaltars der Osnabrücker Johanniskirche. Ein Beitrag zur westfälischen Skulptur der Spätgotik. Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen XXXI. Osnabrück 1992.

⁷⁶⁹ H. P. HILGER, 1990, 94f. - F. GORISSEN, 1969, 54. In seiner methodisch eleganten und überzeugenden Händescheidung übertrug er die getätigten Auslagen der Bruderschaft für Meister Arnt und Meister Loedewich anteilmäßig auf deren Werk, um seinen stilistischen Befund auf diese Weise zusätzlich zu erhärten.

⁷⁷⁰ Zum folgenden s. F. GORISSEN, 1969, 54. - Ihm folgt die gesamte Forschungsliteratur, s. H. P. HILGER, 1990.

⁷⁷¹ F. GORISSEN, 1969, 53, ergänzt auf den Flügelaußenseiten Darstellungen der Altarpatrone, nach Auskunft des Weihütels von 1418 (*sancti Nicolai patroni, sancti Andree apostoli, Mathei apostoli et evangeliste et trium regum*) diejenigen des Titularheiligen Nikolaus zusammen mit denen der Apostel Andreas und Mathäus sowie der Heiligen Drei Könige.

⁷⁷² Eine Zuschreibung des Georgsaltars an Meister Arnt erfolgte durch H. MEURER, 1970, 61.

⁷⁷³ F. GORISSEN dachte an heute verlorenes Zaumzeug für die Pferde und ähnliche Details, ders. 1969, 54.

verloren zu haben scheint; denn noch 1540 wurde ein Stück Weideland gestiftet, um davon das Hochaltarwerk vergolden zu lassen⁷⁷⁴.

Das Kalkarer Hochaltarretabel ist ein Beispiel dafür, wie sich die Fertigstellung eines Altarprojekts erst hinschleppen und dann schließlich versenden konnte. Das Hochaltarretabel war auch in Kalkar Bestandteil einer ehrgeizigen Modernisierungskampagne, die mit Baumaßnahmen am Kirchengebäude begonnen hatte und sich im Innern mit der Anschaffung einer neuen Kirchengestaltung fortsetzte. Chorgestühl und Hochaltarretabel hatten den Auftakt gemacht. Es folgten an großen Unternehmungen der Sieben-Freuden-Altar von Meister Loedewich, der Sieben-Schmerzen-Altar von Henrik Douverman, der Johannes-Altar von Arnt van Tricht sowie ein Kreuzaltar, um nur einige Anstrengungen zu nennen. Warum die Kalkarer ihr Hochaltarwerk nicht vollendeten, läßt sich vielleicht niemals mit der gewünschten Eindeutigkeit sagen. Offenbar war ihnen ein unfertiges, aber schönes, d.h. raumgreifendes und modernes Retabel lieber als ein altes Vorgängerretabel, selbst wenn dieses fertig polychromiert war.

Der Bordesholmer Altar

Mit guten Gründen ließe sich der Standpunkt vertreten, daß sich die Frage, ob das heute im Schleswiger Dom befindliche Bordesholmer Altarwerk vollendet ist oder nicht, nicht wirklich stellt. Eine den Sockel des Altarwerks dreiseitig umziehende Schriftleiste, deren Buchstaben in einer kunstvoll ausgeschnittenen und blau hinterlegten Unziale geschnitzt sind, läßt weiteres Fragen obsolet erscheinen: O(PV)S + HO(C) / INSIGNE + COMPLETVM EST + ANNO + INCARNACIONIS + DOM(I)NICE + 1521 AD / DE(I) + HON(ORE)⁷⁷⁵. Die Inschrift spricht von Vollendung im Jahre 1521, wie ließe sich das bezweifeln⁷⁷⁶.

Geschnittene Schriftzüge jeglicher Art an Altarsockeln erfreuen sich im niederdeutschen Raum, vermutlich von den Niederlanden herkommend, großer Beliebtheit. Verwiesen sei auf das Lübecker Einhornretabel oder den ebenfalls in Lübeck geschnitzten Prenzlauer Hochaltar. Beide Altarwerke umzieht an ihrem Schreinsockel ein Schriftband, welches das Datum der Fertigstellung nennt⁷⁷⁷. Im Unterschied zum Bordesholmer Aufsatz sind sie jedoch polychromiert. Man muß daher konstatieren, daß in beiden Fällen die geschnitzten Datierungen nicht zu einem Zeitpunkt angebracht wurden, da alle Arbeiten an dem Werk abgeschlossen waren - ganz im Unterschied zur heutigen Signierpraxis, bei der Datum und Unterschrift mit dem Bewußtsein eines definitiven Abschlusses erst unter das fertige Werk gesetzt werden. Zwar waren die Schnitzer mit ihrer Arbeit fertig und somit berechtigt, ihr Werk zu datieren und gegebenenfalls zu bezeichnen, doch das Retabel war es mitnichten. Geschnittene Datierungen antizipieren daher

⁷⁷⁴ F. GORISSEN, 1969, 54.

⁷⁷⁵ In Übersetzung: „Dieses ausgezeichnete Werk ist im Jahre der Fleischwerdung des Herrn 1521 vollendet worden - Zum Ruhme Gottes“, D. ELLGER, 1966, 321. - Es handelt sich nebenbei bemerkt um keine Künstlerinschrift, wie H. KROHM, 1996, 9-21, 13, meint.

⁷⁷⁶ Ein ähnlicher Wortlaut findet sich am Abtstuhl von Bruder Burchard aus See-Buckow, W. LOOSE, 1931, 105: *anno d(omi)ni Mo CCCo LXXVI copletu(m) est hoc sedile prelator(um) p(er) man(us) borchardi et mo(na(chi et sacerdot(is) que(m) d(omi)n(us) n(oste)r ibs Xs miseret(ur) cu(m) o(mn)ibus fr(atr)ibus ame(n) Orate p(ro) facto(r)e unu(m) p(ate)r n(oste)r*. - Des weiteren sind an Inschriften von Retabeln häufig *complevit* oder *completa est* zu finden, vgl. M. SCHUETTE, 1907, 79, Nr. 6. - STIASSNY 1919, 30. - J. BRAUN, II, 524-526. - H. HUTH, ⁴1981, 100 Anm. 126. - E. EGG, 1985, 29. - K. SCHERER, 1992, 28f.

⁷⁷⁷ Die Inschrift des Einhornretabels: ANNO DM M: CCCCC:VI. - Die Inschrift des seit dem Zweiten Weltkrieg nur mehr in seinem skulpturalen Bestand erhaltenen Prenzlauer Hochaltars lautet: ANNO DOMINI M CCCCC UNDE XII DO WORT GEMAKET DESSE TAFFELE TO LÜBEKE, Vgl. ADOLPH GOLDSCHMIDT, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck 1889, Taf. 31.

zwangsläufig die tatsächliche Fertigstellung. Die ganze Sache wäre nur Haarspalterei, wenn nicht auch die Konstellation denkbar wäre, daß ein Retabel mit einem Fertigstellungsdatum versehen würde, seine Polychromierung indessen zu einem erheblich späteren Zeitpunkt beabsichtigt war und auch erfolgte. Daß die Datierung in einem solchen Fall gleichwohl geschnitzt würde, erklärte sich daraus, daß wie beschrieben die Schriftleisten an niederdeutschen und niederländischen Altären fast ausschließlich geschnitzt sind. Zum anderen rechtfertigt eine Arbeit vom Rang des Bordesholmer Altars, daß Brüggemann seine Schnitzleistung unter Angabe des Vollendungsdatums abschließt. Eine Aussage darüber, ob damit das gesamte Retabel nicht mehr polychromiert werden sollte, macht die Inschrift nicht. Schließlich bliebe es einem Maler unbenommen, die von ihm bemalten Flügel nochmals zu datieren⁷⁷⁸.

Das Bordesholmer Altarwerk ist ein Pentaptychon, d.h. es verfügt über zwei Klappflügelpaare, von denen lediglich das zweite, innere Paar an den Innenseiten Bildwerke aufweist. Das erste, äußere Flügelpaar ist hingegen kein Träger von Skulptur mehr. Es besitzt nur mehr plane, bildlose Flächen. Daneben weist der Brüggemann-Altar noch ein Predellen- sowie Standflügelpaar auf. In seiner Anlage ist er damit ein voll ausgebildetes Flügelretabel, vergleichbar dem Blaubeurener- oder Isenheimer-Altar, mit dem Unterschied, daß sämtliche Flächen unbemalt, d.h. holzsichtig blieben.

Die äußeren Flügelflächen der inneren Blätter sowie beide Ansichten der äußeren Blätter sind in jeweils zwei schmalrechteckige Felder unterteilt. Insgesamt alle Flügelblätter wurden sorgsam gerahmt und die einzelnen Felder verleistet. Sie wirken wie zur Bemalung vorbereitet: plan und sorgfältig geglättet, vergleichbar einer auf den Rahmen gespannten, aber unbemalt gebliebenen Leinwand.

Die skulptierte Schaufront des Brüggemann-Altars ist zwar die wichtigste, aber nur eine von insgesamt drei möglichen Ansichten des Retabels. Wären die unbemalten Flächen polychromiert worden, hätte sich ein Verhältnis der Skulptur zur Malerei von 1:3 ergeben. So jedoch präsentiert sich der Bordesholmer-Altar als ein wahrhaftiger Brüggemann-Altar, als ein ausschließlich künstlerisches Erzeugnis des Schnitzers.

Ihr offenbar funktionsloses Dasein hat den unbemalten Flügeln in der Forschung im allgemeinen Desinteresse eingebracht, schließlich kamen sie aufgrund ihrer Bildlosigkeit als Gegenstand kunsthistorischer Betrachtung nicht in Frage. So kam es, daß man die Existenz des äußeren Klappflügelpaares, sofern man es nicht einfach ignorierte, als barocke Ergänzung abtat oder hinsichtlich seiner Zweckbestimmung mit teilweise verwegenen Theorien aufwartete⁷⁷⁹. Eine dendrochronologische Untersuchung brachte schließlich die Gewißheit, daß jenes zweite Flügelpaar, welches ausschließlich Gemäldefelder besitzt, aus der Entstehungszeit des Retabels stammt und keine barocke Erweiterung darstellt. Mit erneuter Dringlichkeit fragt sich - was vordem immer wieder erwogen wurde - , ob das Bordesholmer Altarwerk mit Rücksicht auf diesen Befund tatsächlich als vollendet betrachtet werden darf, oder ob nicht vielmehr die Auftraggeber

⁷⁷⁸ S. hierzu das bereits erwähnte Frühaufretabel in der Österreichischen Galerie im Unteren Belvedere/ Wien, das divergierend 1490 und 1491 datiert wurde, oder das Heerberger Retabel im WLM Stuttgart (1497/97). - Vgl. hierzu Anm. 616. Nochmals sei auf ein Retabel in den Sammlungen des BNM München mit zwei zeitlich erheblich voneinander abweichenden Datierungen (1517 bzw. 1520) erwähnt, dessen Bildwerke dem Meister von Rabenden bzw. seinem Kreis zugeschrieben werden, TH. MÜLLER, 1959, 234f., Kat. Nr. 238.

⁷⁷⁹ H. APPUHN, 1953, 81, spricht von einer barocken Ergänzung - U. PETERSEN (gest. 1735), Beschreibung der Stadt Schleswig, sah im äußeren Flügelpaar einen Schutz gegen Staub, zit. n. D. ELLGER, 1966, 334. - J. ROSENFELD, 170ff., 171, sieht in jenem zweiten Drehflügelpaar des Bordesholmer Altars eine formale Adaption von traditionellen Bildflügeln, mit der Funktion, „die bildlosen Flügelflächen abzuschließen und gemäß den bebilderten Flügelflächen zu gliedern“.

eine Bemalung der Flügelflächen vorgesehen hatten, wie dies angesichts der sorgfältigen Gefachung der Flügel und Rahmung der einzelnen Bildfelder naheliegt⁷⁸⁰.

Ästhetisch gesehen ist jenes zweite Flügelpaar ein Nullum und auch funktional betrachtet in jeder Hinsicht überflüssig. Ästhetisch und funktional käme ihm nur dann eine Bedeutung zu, wenn es bemalt werden sollte, um damit das ikonographische Programm um 10 Szenen zu erweitern. Wenn sich überhaupt ein Gedanke hinter der Montierung des äußeren Flügelpaars verbirgt, dann ist es eben der einer vorgesehenen Bemalung. Eine Polychromierung der leeren Flügelaußenseiten der inneren Klappflügel zöge sie nach sich, da man ansonsten bei der ersten Wandlung im Schreinzentrum sechs leere Bildfelder vorgefunden hätte, eingerahmt von jeweils drei bemalten Bildfeldern der Außenflügel. Das ikonographische Programm wäre durchlöchert - ein Zustand, der nicht ernsthaft in Betracht gezogen werden kann.

Jenseits davon besteht noch ein ikonographisches Argument: Das Altarretabel war kirchenrechtlich keine Notwendigkeit. Dennoch war es mehr als fulminanter Schmuck oder Heiligenlob. Eine Trierer Synode des Jahres 1310 bestimmte, es solle sich in jeder Kirche vor, hinter oder über dem Altar ein plastisches Bild, ein Gemälde oder doch eine Inschrift finden, die klar erkennen lasse, welchem Heiligen zu Ehren der Altar errichtet sei. Interessanter ist die Erklärung der Prager Synode von 1565, daß alle Altäre außer dem Bilde des Heilands auch erbauliche Darstellungen der Patrone zeigen sollen⁷⁸¹. Die Prager Synode formuliert - gewissermaßen nachträglich - so etwas wie einen Minimalkanon dessen, was unter allen Umständen bei einem Hochaltarretabel des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit zur Darstellung kommen mußte: Christus und der Altarpatron. Man fände selten auf deutschen Gemälden Heilige dargestellt, ohne daß etwas aus der Passion damit verbunden wäre, teilt uns Antonio de Beatis in seinem Bericht von der Reise Kardinal Luigi d' Aragons durch Deutschland mit⁷⁸². Die Regelmäßigkeit, mit der dieses Mindestprogramm eingehalten worden ist, erklärt sich aus der liturgischen Doppelbedeutung des Altars als Märtyrergrab und Abendmahlstisch⁷⁸³. Die Verzahnung des christologischen Zyklus mit dem des jeweiligen Titularheiligen, der mit dem *Hausvater* - dem Kirchenpatron - aller Voraussicht nach identisch ist, war demnach die ikonographische Aufgabe, die bei jeder Festlegung eines Hochaltarretabelprogramms anstand⁷⁸⁴. Wie dieser Balanceakt im einzelnen vollführt wurde, hing von unterschiedlichen Vorlieben und Vorgaben ab. Undenkbar ist aber der Fall, daß der eine Zyklus auf Kosten des anderen die Szenerie eines Retabels beherrschte. Doch genau dies trifft auf einige ungefaßte Altarwerke zu.

Das Bordscholmer Retabel erzählt die Passion Christi in epischer Breite - in insgesamt 16 Szenen - über die gesamte innere Schaufront hinweg. Dieser deutliche christologische Akzent an einem norddeutschen Retabel ist nicht ungewöhnlich. Wohl niederländischem Einfluß folgend, ordnete man die Passion so an, daß die Kreuzigung eine zentrale Achse

⁷⁸⁰ Für den unvollendeten Zustand sprachen sich bereits R. HAUPT, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein*, II, Kiel 1888, F. FUGLSANG, 1931 und zuletzt D. ELLGER, 1966, 334, aus.

⁷⁸¹ J. BRAUN, II, 282.

⁷⁸² LUDWIG PASTOR (Hg.), *Die Reise des Kardinals Luigi d' Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518*. Beschrieben durch Antonio de Beatis. Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens *Geschichte des deutschen Volkes*, Bd. 4, Heft 4. Freiburg i. Br. 1905, 52.

⁷⁸³ Wilhelm Durandus erwähnt in seinem *Rationale Divinorum officiorum* I, c. 2, n.5; c. 3, n. 26, es gäbe auf den Kirchenaltären *arcae* oder *tabernaculæ*, in denen die Hostie zusammen mit den Reliquien des Altarpatrons ausgestellt sei [*In quibusdam ecclesiis super altare collocatur arca seu tabernaculum, in quo corpus Domini et reliquiae ponuntur*], zit. n. J. BRAUN II, 585, Anm. 13.

⁷⁸⁴ A. ANGELE, 1962, 25 (Biberach): *Der Altar im Chor ist der rechte Pfarraltar in der Kirch und ist geweiht in der Ehr Unser lieben Frau und des hl. Bischofs sankt Martins, st. Peter und Paul; das sind die rechten Patronen in der ganzen Kirchen, aber s. Martin voran der rechte Hausvater*. - Das Patrozinium fand Eingang in die von Martin Schongauer ausgeführte Altartafel, die als zentrales Bild die Muttergottes zeigte, umgeben von SS. Peter und Paul. Im Auszug befand sich die Figur des Kirchenpatrons, des Hl. Martin, ebd. 23.

im Schrein bildete, um welche die Heilsgeschichte von Passion und Auferstehung chronologisch gruppiert wurde. Dabei korrespondiert die thematische Einheit mit einem Bemühen um ein Höchstmaß an gestalterischer Dichte, insofern als die einzelnen Szenen in gleich großen Fächern über Flügel und Schrein verteilt wurden. Allein die zentrale Bildaussage, der Kreuzestod des Gottessohnes, beansprucht wegen der gesteigerten Bedeutung ein Mehr an Raum für sich. Die Überhöhung von Christi Kreuztod fand in der mittleren Schreinstreckung gleichermaßen sichtbaren Ausdruck wie ausreichend Platz. Zudem war so die zentrale vertikale Achse für die Anordnung des Heilsgeschehens gefunden. Diese Anordnung der Passion im Bordesholmer Altar blieb dem konventionellen Typus verbunden, wie ihn der norddeutsche und niederländische Raum ausgeprägt hat. Erstaunlich ist dagegen der Umstand, daß das Altarpatrozinium des Hochaltars des ehemaligen Augustinerkonvents zu Bordesholm nicht veranschaulicht wird, um so mehr, als man in Bordesholm ein so prominentes Grab wie das des Landesheiligen Vizelin - des Apostels von Holstein - besaß⁷⁸⁵. Bei vergleichbaren Altären, bei denen der Passionszyklus gleichfalls die gesamte Breite der inneren Schaufront einnimmt, kam das Altarpatrozinium auf den Flügelrückseiten zu seinem Recht. So drängt sich der Schluß auf, daß es beabsichtigt war, die Flügel des Bordesholmer Altars ebenfalls mit Darstellungen des Altarpatroziniums zu schmücken und das ganze Werk damit ikonographisch zu vervollständigen. Die Gliederung der Flügelflächen in einzelne Fächer gibt der Annahme Nahrung, bei der Beauftragung des Tischlers sei man sich über die Verteilung der Bildthemen über die Flügel bereits im klaren gewesen⁷⁸⁶.

Es läßt sich nur schwer sagen, welche Themen an den unbemalten Außenflächen der Drehflügel hätten dargestellt werden können. Präzise ermitteln läßt es sich nur durch einen Vergleich des ikonographischen Programms eines Retabels mit dem Weihetitel seines Altars. Im Falle des Creglinger Retabels ist ein solcher Vergleich möglich, da sein Altartitulus bekannt ist. Danach ist der Altar *in der ere des Hochwürdigem Sacraments des Fronleichnams Christi unseres lieben Herren und in der Ere Marie der Mutter Gottes und in der ere aller Gotes lieben Heiligen* geweiht⁷⁸⁷. Das Sakrament des Fronleichnams wurde durch die in der Predella ausgestellte Hostienmonstranz und den Schmerzensmann im Gesprenge angegeben, die Ehre Mariens durch die Reliefs und ihre Himmelfahrt im Schrein, wogegen die Heiligen im Schnitzprogramm des Retabels keine Berücksichtigung fanden⁷⁸⁸.

Es ist überzeugend herausgearbeitet worden, daß der Bordesholmer Altar eine prominente Stiftung des Herzogshauses von Holstein ist. Er war krönender Abschluß des Bordesholmer Hochchores, den Herzog Friedrich I. von Gottorf und seine Gemahlin Anna zu ihrer Grablege bestimmt hatten⁷⁸⁹. Dem Ort maß man insofern von herzoglicher Seite eine entsprechend repräsentative Bedeutung zu, als man ihn 1522 zum Verhandlungsort einer Tagfahrt wählte, auf der Friedrich I. mit seinem Bruder König Christian II. von Dänemark zu einen Ausgleich gelangen sollte, dem sog. Bordesholmer Vergleich. Warum bei einer derart exponierten Stiftung des Landesherrn dieser darauf

⁷⁸⁵ Die Gebeine des Hl. Vizelin wurden vielleicht schon 1332 von Neumünster nach Bordesholm überführt, nachdem das Augustiner-Chorherrenstift zu Beginn des 14. Jh. von dort auf die sichere und später verlandete Insel des Bordesholmer Sees verlegt worden war, O. KLOSE (Hg.), Handbuch der Historischen Stätten Deutschlands, Schleswig-Holstein und Hamburg. Stuttgart 1976. 17f. - 1613 versuchte Herzog Wilhelm V. von Bayern, diese zusammen mit dem Bordesholmer Altar zu erwerben, D. ELLGER, 1966, 318.

⁷⁸⁶ Den Flügelflächen - nicht nur am Bordesholmer Altar - kam damit als ikonographischen Trägern prinzipiell eine Bedeutung zu, vgl. B. G. LANE, 1984, 1. „(...) these paintings were created to fulfill basic ecclesiastical need“.

⁷⁸⁷ J. BIER II, 58.

⁷⁸⁸ Vgl. W. PAATZ, 1963, 84.

⁷⁸⁹ Die Entscheidung war vermutlich früh getroffen worden, denn das 1509 fertiggestellte Chorgestühl trägt bereits das herzogliche Wappen. Als Herzogin Anna nach langem Siechtum 1514 verstarb, wurde sie in Bordesholm bestattet. Friedrich selbst ist nicht in Bordesholm beigesetzt worden, sondern in seiner Eigenschaft als dänischer König, der er unerwartet 1523 wurde, im Schleswiger Dom.

verzichtete, zumindest sein Wappen an das Retabel anzubringen - das ja an Chorgestühl und Kenotaph nicht vergessen wurde -, gibt allen ein Rätsel auf, die eine Bemalung des Retabels kategorisch ausschließen⁷⁹⁰.

In der Tat wird man dazu kommen müssen, wegen des Vorhandenseins eines Flügelpaares, das entgegen seiner Bestimmung als Gemäldeträger unbemalt blieb, das Bordesholmer Altarwerk als unfertig zu betrachten. Beinahe zwingend erscheint uns dieser Schluß in Anbetracht der Tatsache, daß es dem Retabel an seiner ikonographischen Vollständigkeit ermangelt und jedwede Nennung seiner Stifter fehlt. Das Vorgebrachte läßt uns zu der Ansicht gelangen, daß zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe des Bordesholmer Altarwerks den Bestellern eine Bemalung aller leergebliebenen Tafeln vorgeschwebt hatte. Wer nun eine Bemalung der leergebliebenen Gemäldeflächen konzidiert, wird auf jeden Fall den Bordesholmer Altar als unvollendet ansehen! Der Brüggemann Altar wäre eine Baustelle. Daran schließt sich die Frage an, ob im Rahmen einer anstehenden Polychromierung aller freien Gemäldeflächen im Sinne einer Gesamtpolychromierung nicht auch die Fassung der Bildwerke zwangsläufig hätte folgen müssen.

Mit größtem Recht dürfen die Bildwerke Brüggemanns als autonom gelten. Sie sind vollendete Schöpfungen und bedürfen einer Polychromierung zum Zwecke ihres ästhetischen Abschlusses nicht. Anders als die gemädelosen Flügelfelder wirken zumindest die Bildwerke künstlerisch gesehen fertig. Ob sie es auch in anderer Hinsicht sind, bleibt dagegen fraglich.

Immerhin findet sich am Altar eine Bildszene, die sich inhaltlich erst aus ihrer Polychromierung dem Betrachter erschlosse. Es ist dies die Darstellung der Hl. Veronika. In Brüggemanns unmittelbarer Bildvorlage, in Dürers Kleiner Holzschnittpassion, ist die Episode im Moment vor Abnahme des Abdruckes wiedergegeben: Christus, unter dem Gewicht eines schwer auf seinen Schultern lastenden Kreuzes zusammengebrochen, stützt sich auf einem Stein auf. Sein Kopf ist seitlich rückwärts der Hl. Veronika zugewandt, die, im verlorenen Profil dargestellt, niedergekniet ist, um jeden Augenblick das von ihr gehaltene Tuch dem Antlitz Christi aufzulegen. In Dürers Komposition gewinnt die Handlung ihre überzeugende bildliche Schilderung. Das nächste Blatt zeigt hingegen Veronika, frontal das *vera ikon* darbietend, zwischen Petrus und Paulus - eine rein meditative Darstellung.

Dieselbe Szene ist bei Brüggemann trotz direkter Übernahmen vollkommen anders aufgefaßt: Brüggemann, den Zwängen des Retabels Rechnung tragend, läßt die perspektivische Winkelung der Gruppe fallen und zeigt den Zug bildparallel frontal oder im Profil. Die Bewegung des Dürerschen Entwurfes ist zur Ruhe gekommen. Ein übermächtiger Kreuzbalken macht den Zusammenbruch Christi sinnfällig. Sein ungeheures Gewicht ruht auf der durchgedrückten Rechten Christi, die sich von besagtem Stein abstützt. Sein Blick führt en face aus der Szene heraus. Das stumme Gespräch zwischen dem Heiland und Veronika ist fallengelassen worden. Ihre Augen gleiten über das Schweiß Tuch in ihren Händen hinweg. Dieses präsentiert sie dem Betrachter demonstrativ, indem sie ihren Oberkörper aus der Achse frontal von dem Geschehen abwendet. Ein *vera ikon* ist auf dem Tuch nicht eingeschnitten, es ist nur eben ein Stück Stoff. Doch wirkt die gesamte Komposition, als sei der Abdruck von Christi Antlitz bereits

Abb. 81

Abb. 82, 83

⁷⁹⁰ Eine Bemalung der Predellenflügel mit Darstellungen der Stifter erscheint durchaus vorstellbar, man denke nur an Moosburg oder Odense. Die Anbringung von Wappen in der geschwungenen Predella erscheint mit Blick auf die vergleichbar gebildete Predellenlaibung beim Goschofaltar ebenfalls vorstellbar. Dort wurden die Wappen allerdings geschnitzt.

auf dem Tuch zu sehen, das nun den Gläubigen zur Verehrung dargeboten werde⁷⁹¹. Und chronologisch richtig kniet die Heilige hinter dem zusammengebrochenen Heiland. Das Heilige Tuch und der Kopf Christi sind auf gleicher Höhe unmittelbar nebeneinander angeordnet, so als solle sich der gläubige Betrachter beim Anblick der identischen Gesichter selber davon überzeugen, daß es sich bei dem *vera ikon* um das authentische Abbild des Heilands handle. Diese Form der Beglaubigung, die in einer ikonographischen Variante auch durch die Übergabe des Schweißstuches durch Christus an Veronika erfolgt, bleibt bei der Bordesolmer Bildszene aus⁷⁹². Brüggemanns Komposition, in der er das Kreuztragungs- und Veronikabild seiner Vorlage zu einem Bild vereinigt, ist geläufig, wie u.a. auf der parallelen Bildszene vom gefaßten Segeberger Hochaltar anschaulich wird. Dort sieht man Veronika in identischer Pose. Ihr Tuch ist, dem Brüggemannschen unmittelbar vergleichbar, ebenfalls dreiecksförmig gebildet, aber mit einem *vera ikon* bemalt. Wesentlicher als diese Einzelbeobachtung ist hingegen ein prinzipieller Sachverhalt:

Abb. 84

Womöglich unabhängig vom jeweiligen ikonographischen Programm entfaltet sich ein jedes Retabel von außen nach innen in einer gestaffelten Hierarchie der einzelnen Zustände, die gleichzeitig auch eine Abfolge der Gattungen ist: Jeder neue Zustand besitzt allein auf Grund seiner größeren Nähe zum Schrein eine höhere Wertigkeit als der vorangegangene. Eine solche Staffelung läßt sich an Pentaptychen besonders gut nachvollziehen, weil diese im Gegensatz zu Triptychen drei verschiedene Zustände aufweisen.

Der Blaubeurener Hochaltar ist ein Pentaptychon, bei dem rein numerisch betrachtet die Anzahl der Bildfelder vom ersten Zustand mit sechs Bildfeldern zur ersten Wandlung mit 20 Bildfeldern zunimmt. Der Wertigkeit der einzelnen Zustände wird durch eine Zunahme an Kostbarkeit der verwendeten Materialien Rechnung getragen, beim Blaubeurener Altar durch die Goldauflagen: In der ersten Wandlung ganzflächige Malerei, immerhin in Öl ausgeführt. In der zweiten Wandlung Ölmalerei, im Horizont Goldhintergrund. In der dritten Wandlung an den Flügeln gefaßte Reliefs, Landschaftsmalerei, die in Öl ausgeführt wurde, Goldhintergrund mit Brokatmustern. Im Schrein ausschließlich ein Goldbrokathintergrund. Eine Zunahme der plastischen Werte geht in dieselbe Richtung: Reliefs an den Flügelinnenseiten der dritten Wandlung, im Schrein hingegen Vollskulpturen⁷⁹³. Man sieht, daß auf verschiedenen Ebenen die Bedeutungskurve ansteigt, so auch in der Retabelarchitektur: In der ersten Wandlung ein schlichter roter Rahmen; in der zweiten Wandlung hat dieser bereits eine blaue Kehlung, die einzelnen Bildfelder weisen stichbogenförmige Schleierbretter auf, die blau hinterlegt und vergoldet sind. In der dritten Wandlung sind die Flügelrahmen mit einer breiten Kehle gestaltet, die zum Bild hin von einer zierlichen Stabsäule begrenzt wird. Die Schleierbretter sind reich und dicht gehalten. Sie beschreiben einen Halbbogen. Der Schreinrahmen hat eine Hohlkehle, deren Mulde eine goldene Ranke ziert. Links und rechts der Hohlkehle befinden sich gewirbelte Säulen. Sie trugen auf Konsolen heute verlorene Statuetten, die unter einem Baldachin standen, dessen Wimberg aus zwei emporrankenden Fialen gebildet ist. Die Schreinfiguren stehen jeweils unter einem reich ausgeführten Baldachin.

⁷⁹¹ S. hierzu den RDK-Artikel 'Antlitz' v. A. KATZENELLENBOGEN, 732-742. - Außergewöhnlich ist die Darstellung der Hl. Veronika am Brömsen-Altar in der Lübecker St. Jakobi-Kirche: Dort tritt die Heilige, das Schweißstuch in gewohnter Weise präsentierend, aus dem Retabelrahmen zum Betrachter hinüber, der sich gewissermaßen zu den Figuren gesellt, die kniend den wundersamen Abdruck Christi verehren.

⁷⁹² Beispielhaft für diese Variante mag die Darstellung in der 'Großen Kreuztragung' von Martin Schongauer stehen.

⁷⁹³ W. PAATZ, 1963, 85, spricht mit Blick auf Tilman Riemenschneiders Heilig-Blut-Retabel von einem „Crescendo der Formate, des Volumens und der Raumentfaltung“.

Die gemachten Beobachtungen treffen mehr oder minder auf jeden Altaraufsatz zu. Am Isenheimer Altar ist es beispielsweise die Entfesselung der Farbpalette: So bietet Mathias 'Grünwald' bei seinen Figuren in der Kreuzigungsdarstellung, die im geschlossenen Zustand zu sehen ist, eine vergleichsweise reduzierte Farbigkeit. Wir sehen vor einem nachtdunklen Fond blaß-fahle Inkarnate, leuchtende Weiß- und gelegentlich grellere Rottöne. Alles in allem ist der Eindruck nicht allzu weit von einer Grisaillemalerei entfernt, wie sie bei vielen Retabeln ihren Platz ebenfalls und ausschließlich an den Außenseiten des (ersten) Klappflügelpaars oder auf den Standflügeln hatte. Das Bild wandelt sich, wenn man den zweiten Zustand des Isenheimer Altarwerks aufschlägt. Eine Sinfonie von leuchtendem Rot, gleißendem Gelb und hellem Blau kennzeichnet die Auferstehung.

Ein zuverlässiges Kriterium zur Bestimmung der Wertigkeit der einzelnen Zustände ist auch am Isenheimer Altar die Rahmenprofilierung. Während das äußere Paar nur eine innere Leiste aufweist, zeigt das Innere Paar eine doppelte, an seiner Innenseite darüber hinaus noch eine kompliziertere Quadratur⁷⁹⁴. Die Anordnung der Flügel in der richtigen Reihenfolge wäre auch ohne deren Ausmalung eine lösbare Aufgabe gewesen.

Die Rahmenprofilierung am Bordesholmer Altar ist den gleichen Gesetzen unterworfen, indem sie durch kräftiger werdende Leisten sowie deren additive Zunahme die gewohnte Klimax zum Schrein hin beschreibt⁷⁹⁵. Auch steigert sich die Anzahl der Bildfelder innerhalb der drei Zustände von acht auf 14 bzw. 16. Ohne Fassung der Bildwerke im Innern des Schreins bei gleichzeitiger Ausmalung der äußeren Klappflügel und der Außenseiten der inneren Drehflügel hätte sich eine Situation ergeben, die besagter Bedeutungskurve entgegenliefe. Periphere Teile des Altars hätten durch ihre Polychromierung einen höheren Stellenwert innerhalb der Wandlungshierarchie erfahren als die innerste Wandlung mit ihren Bildwerken als dem künstlerischen und liturgischen Kern des Ganzen. Keine Klimax, vielmehr eine Antiklimax läge am Bordesholmer Altar vor, und eben dies ist äußerst unwahrscheinlich.

DIE ENTWICKLUNG HIN ZUM UNGEFABTEN ALTARRETABEL

Die bisherigen Darlegungen führen notwendig zu dem Schluß, daß gegenüber der Auffassung, wonach die ungefaßten Altarretabel ausnahmslos mit dem Bewußtsein ihrer definitiven Fertigstellung aufgerichtet worden seien, Skepsis angebracht erscheint. Es ist in Betracht zu ziehen, daß die Besteller anfangs beabsichtigten, die Polychromierung ihrer ungefaßten Altarwerke zu einem späteren Zeitpunkt nachzuholen. Der Umstand allerdings, daß die Retabel dann längere Zeit im Kirchenraum standen, ohne daß dadurch Funktion oder Wirkung beeinträchtigt wurden, ist möglicherweise auslösendes Moment für eine Entwicklung gewesen, an deren Ende tatsächlich das ungefaßte Altarretabel als vollendetes Ausstattungsstück stand. Wenn es im Folgenden darum geht, eine solche Entwicklung anhand ausgewählter Beispiele zu umreißen, dann nicht zuletzt deshalb, weil die geschilderte Konstellation ja nicht vereinzelt, sondern gerade zu Beginn des 16. Jahrhunderts vermehrt auftrat, wenn nicht sogar zur Regel wurde.

⁷⁹⁴ Es existiert auch eine Farbklimax an besagtem Retabel: 1. Zustand (bei verschlossenen Flügeln): Marmorierung. 2. Zustand: blau-Gold. 3. Zustand: rot-gold-blau.

⁷⁹⁵ Dies beobachtete schon D. ELLGER, 1966, 330.

Teile der Forschung erblickten vor allem in zwei archivalischen Zeugnissen einen Beleg dafür, daß ein Auftraggeber sein ungefaßtes Retabel als befriedigenden Endzustand akzeptierte: Zum einen handelt es sich um den Anniversareintrag aus dem Bamberger Karmelitenkloster, zum anderen um die Direktive des Innsbrucker Hofes⁷⁹⁶. Wie bereits ausgeführt, vermögen jedoch beide Stellen keinen untrüglichen Beweis für den autonomen Status ungefaßter Skulptur an die Hand zu geben. Gleichwohl existiert ein solcher Beweis.

Die Reformationschronik des Johannes Salat teilt die 1524 durch bilderstürmerische Aktionen hervorgerufenen Schäden in der St. Annenkapelle zu Stammheim im Kanton Zürich wie folgt mit: *zwo tafeln, alle bilder, zierd, crütz, fan und zeychen* seien verbrannt worden⁷⁹⁷. Nähere Angaben zu dem Vorgang macht eine Züricher Reformationschronik, die den Zeitraum von 1519 bis 1530 umfaßt⁷⁹⁸. Ihr Autor, der Züricher Modist Bernhard Wyss, hält darin ausführlich die Umbrüche der Reformation in seiner Stadt fest⁷⁹⁹. Sein Bericht muß vor der Schlacht bei Kappel 1531 verfaßt worden sein, an der Wyss als 68jähriger teilnahm und in der er fiel⁸⁰⁰. Wyss war ein treuer Gefolgsmann Zwinglis und hatte sich der Sache der Reformation ganz verschrieben. Sein Ton ist gleichwohl sachlich, und die revolutionären Abläufe, vor allem das Treiben der Bilderstürmer, verurteilte er. Der Bedeutung halber sei der einschlägige Passus in voller Länge wiedergegeben:

Also in disen tagen uf fritag, was sant Johans des toufers tag [24.Juni], im 1524, als burgermeister Walders gwalt was angangen, namend die von Stammen [Stammheim] ire zwo kostliche tafeln, eine im dorf und eine zu Sant Anna, die was nit vergült, sonder so subtil, von Sant Anna gschlecht, das man si nit malen wollt; aber die im dorf was vergült und gemalen. Die beiden kosteten wol 300 guldin. Die verbrantends beid uf disen fritag mit paternoster und was daran bieng und woltend nit verkoufen, Gott zu lob und eer, darum, daß si dise abgotterig undertrucktind⁸⁰¹.

Gern hätte man zusätzliche Hinweise, wie das Retabel zu St. Anna aussah. Darüber ist aber nichts weiter bekannt. Fragmente haben sich keine erhalten. Kirchenrechnungen, die über den Schöpfer des Werks und den Zeitpunkt der Aufstellung informieren, fehlen⁸⁰². So ist man bei der wichtigen Frage, wie das Retabel ausgesehen hat, allein auf die Angaben gestellt, die Wyss dazu macht. Die hier versuchte Rekonstruktion hat daher notgedrungen ein spekulatives Element.

Zu Stammheim hob im Jahr 1507 eine rege Wallfahrt zur Heiligen Anna an, die infolge einer Pockenepidemie 1509 noch vermehrten Zulauf erhielt⁸⁰³. Als sicherer terminus post quem für die Errichtung der Annenkapelle und ihre Ausgestaltung im Inneren mit Retabeln und sonstigen Bildwerken dient der Hinweis aus Sichers Chronik, daß bis zum Einsetzen der Wallfahrt 1507 *weder kilch noch bild noch* sonst etwas vorhanden gewesen sei⁸⁰⁴. Es spricht einiges dafür, daß zusammen mit den Baumaßnahmen auch die Innenausstattung zügig in Angriff genommen wurde, zumal die florierende Wallfahrt die hierfür erforderlichen Mittel abwarf. 1510 erfolgte eine Pfründ- und Kaplaneistiftung an

⁷⁹⁶ S. oben 33, 118.

⁷⁹⁷ RUTH JÖRG (Hg.), Johannes Salat. Reformationschronik 1517-1534. 3 Bde. Bern 1986, Bd. 1, 239.

⁷⁹⁸ GEORG FINSLER (Hg.), Die Chronik des Bernhard Wyss 1509-1530. Basel 1901.

⁷⁹⁹ Wyss, der zunächst das Bäckerhandwerk ausübte und dann Söldner war, nennt sich selber in besagter Chronik nicht ohne Stolz einen *modist in stimmen und der zifferrechnung*, ebd. 51ff. Ein Modist ist ein Schreib- und Rechenmeister einer Schreib- und Rechenschule.

⁸⁰⁰ Ebd. XIX.

⁸⁰¹ Ebd. 43f.

⁸⁰² Der freundlichen Auskunft des Staatsarchivs Zürich zufolge sind weder Rechnungen, Inventare noch weiterführende Archivalien zur hier interessierenden Frage überliefert.

⁸⁰³ Die Heilige Anna wurde sowohl bei Pestnot als auch bei anderen gefährlichen Seuchen angerufen, HERBERT FASTNER, „Oh, heilige Mutter Anna, hilf“. Eine vergessene Heilige in ihrer Verehrung und in der Volkskunst. Grafenau 1986, 24. - P. BEDA KLEINSCHMIDT, Die Heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst u. Volkstum. Forschungen zur Volkskunde 1-3. Düsseldorf 1930, 422, 424.

⁸⁰⁴ E. GÖTZINGER (Hg.), Fridolin Sichers Chronik. Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, N.F. 20, St. Gallen 1885, 36.

den Hochaltar⁸⁰⁵. Das dazugehörige Annenretabel, von dem wir hypothetisch annehmen wollen, daß es zu Beginn des zweiten Dezenniums hergestellt wurde, fiel damit in eine Zeit, in der die ungefaßte Aufstellung von Altarwerken längst gängige Praxis war. Handelte es sich dabei um einen Flügelaltar? Es spricht nichts dagegen. Ein reiner Corpusaufsatz wäre ganz ungewöhnlich und deshalb vielleicht von Wyss auch als solcher erwähnt worden. Die vermuteten Flügel wären wie das übrige Retabel nicht *vergült und gemalen* zu denken. Sie waren mit hoher Wahrscheinlichkeit auch an ihren äußeren Flächen gemädelos, so wie wir es von fast allen ungefaßt erhaltenen Altaraufsätzen kennen.

Vom Schnitzwerk im Schrein wird gesagt, es zeige *Sant Anna geschlecht*, also die Heilige Sippe, ein beliebtes Bildthema im beginnenden 16. Jahrhundert⁸⁰⁶. Die Ausführung war derart *subtil*, daß sich nach Ansicht der Auftraggeber eine Fassung und Bemalung erübrigte. Was meint *subtil* in diesem Zusammenhang?

Der Gegenbegriff zu *subtil* ist zunächst *grob*. Eine ars memorativa illustriert das Gegensatzpaar in anschaulicher Weise, indem sie zu *subtil* Seidensticker bei ihrer Arbeit abbildet und zu *grob* einen Mann, der sich auf ungehobelte, rücksichtslose Art mit dazu passendem Armgestus wie ein grober Keil durch eine Menschenmenge schiebt⁸⁰⁷. Zur Kennzeichnung von Kunst- und vor allem Bildwerken ist der Gebrauch des Attributes geläufig⁸⁰⁸. *Was kostlicher, was subtiler kunst und arbeit gieng zu schitern!* - klagt Johannes Kessler, als die St. Galler 1529 das Münster stürmten⁸⁰⁹. Derselbe erwähnt auch ein Retabel aus der St. Galler Laurenzkirche. Es stand auf einem Annenaltar in der dort befindlichen Annenkapelle, die erst kurz zuvor (1515) errichtet worden sei⁸¹⁰. Diese „Tafel“ zeigte im Schrein die Heilige Sippe, und alles daran - berichtet Kessler - war von *subtilesten bild- und schnitzwerke*⁸¹¹. Zur Hagenauer Kanzel sollte der Straßburger Bildhauer Veit Wagner eine *schöne, suptile, wolgeschickte ture von suferm boltz mit laupwerg und anderer meysterlichen art snyden und ußbereiten*⁸¹². Und in einem Visitationsprotokoll ist davon die Rede, daß ein Elfenbein *ganz subtil* gearbeitet sei⁸¹³. Im Unterschied zu *köstlich* honoriert *subtil* nie den Materialwert eines Werks, sondern ausschließlich seine feine, erlesene Ausführung und den damit einhergehenden Arbeitsaufwand, also seinen Kunstwert. Der semantische Gehalt der Form *subtil* ist damit stabil geblieben. Auch heute noch würden wir das Attribut zur Charakterisierung von Behutsamkeit, Zartheit und Sorgfalt einer Bearbeitung verwenden. Die Wortbedeutung, in welcher die Forschung *subtil* zur Kennzeichnung fein strukturierter Oberflächen benutzt, ist von daher deckungsgleich mit dem Quellenbegriff. Eine seltene, aparte Kongruenz! Doch deswegen ein jedes von der Forschung als subtil erkanntes Bildwerk als ein Werk anzusehen, daß seine Auftraggeber nicht mehr gefaßt wissen wollten, wäre methodisch waghalsig. Was *subtil* im einzelnen beinhaltet, dazu dürften nicht erst heute ganz unterschiedliche Ansichten existieren. Wann ein Bildwerk nach Überzeugung seiner Besitzer ausreichend *subtil* gearbeitet war, daß sich seine Fassung erübrigte, läßt sich nicht in Erfahrung bringen. Ein Werturteil ist eben schlecht

⁸⁰⁵ HERMANN FIETZ, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Bd. I: Die Bezirke Affoltern und Andelfingen. Basel 1938, 392.

⁸⁰⁶ Man vergleiche dazu etwa das Bieselbacher Retabel.

⁸⁰⁷ Ars memorativa des Anton Sorg. ND 1925 (Augsburg um 1490), 12^r. - Das Blatt bringt bereits M. BAXANDALL, ²1985, 154, Abb. 84.

⁸⁰⁸ DEUTSCHES WÖRTERBUCH, Lemmata „subtil“ Sp. 828f. u. „subtiligkeit“ Sp. 830.

⁸⁰⁹ E. EGLI/ R. SCHOCH (Hgg.), 1902, 311.

⁸¹⁰ Bezüglich des genauen Baudatums s. ERWIN POESCHEL, Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, Bd.2, Die Stadt St. Gallen, Teil 1, Basel 1957, 116.

⁸¹¹ E. EGLI/ R. SCHOCH (Hgg.), 1902, 232f.

⁸¹² H. ROTT III, 1, 173 (Hagenau 1500), s. 107f..

⁸¹³ JULIS RAUSCHER (Bearb.), Württembergische Visitationsakten. Bd.1 (1534) 1536-1540. Württembergische Geschichtsquellen 22. Stuttgart 1932, 206f.: *Verner so ist by sanct Jörgen stift [in Tübingen] gefunden ain guldin rond angnus dei, hangt an einem guldin kettelin, vornen mit baillumb, edlem gestain und perlin, zurück mit dem englischen gruß, witer sanct Jörgen, Joachim und Anna, ganz subtil in bain geschnitten.*

objektivierbar. Es ist immerhin denkbar, daß das, was man in der Provinz für *subtil* hielt, in einem großen Kunstzentrum bestenfalls als *werklich* durchging.

Es ist nun aber so - dies macht die zitierte Passage aus der Wyss-Chronik unmißverständlich deutlich - , daß die Besteller ganz genau hinschauten. Der Grad an ‚Gravuren‘, Tremolierungen und Punzierungen, d. h. die insgesamt detailreiche Oberflächenbearbeitung, bildete neben der künstlerischen Gesamtaufassung und Komposition einer Skulpturengruppe bzw. eines Reliefs ein Beurteilungskriterium. Auf der Kundenseite schätzte man, und das in zunehmenden Maße, die Oberflächenstrukturierungen an Bildwerken. Auch war man bereit, den dadurch entstandenen schnitzerischen Mehraufwand finanziell zu honorieren. Dies ist auch der Grund dafür, weshalb man sie allenthalben an Bildwerken, ungefaßten wie gefaßten, vorfindet. Wenn die Stammheimer sich dazu entschlossen, im Falle ihres geschnitzten Annenaltars auf eine Fassung zu verzichten, dann wohl kaum, weil sie befürchteten, eine Polychromierung hätte die erlesene Oberflächenerscheinung ruiniert. Der Passus zielt überhaupt nicht darauf, die hohe Kunstfertigkeit der Faßmalerei in Zweifel zu ziehen. Die Stammheimer nahmen ganz einfach Abstand, ihr Annenretabel fassen zu lassen, weil eben dessen kunstvolle Oberflächenbeschaffenheit diesen Schritt überflüssig machte. Das Annenretabel, obwohl ungefaßt, präsentierte sich in ihren Augen in einem ästhetisch vergleichbar befriedigenden und insofern abgeschlossenen Zustand wie ihr polychromiertes Hochaltarretabel in der Dorfkirche. Im übrigen ist keine Rede davon, daß der begnadete Urheber dieses Kunstwerks sich eine Fassung verbat. Die Fassungsfrage entschied sich unzweideutig an der Haltung der Stammheimer. Von daher erübrigt sich eine Diskussion, ob die Schnitzer ihre holzsichtigen Schöpfungen als vollendet betrachteten - was sie sicher taten - oder sogar dauerhaft ungefaßt wissen wollten - was überaus fraglich ist. Sofern es die Besteller wollten, wurde das Schnitzwerk eben gefaßt, allein auf sie kam es an!

Die Nachricht in der Wyss-Chronik ist insofern bedeutsam, als sie zeigt, daß in den Augen der Zeitgenossen eine subtil durchmodellerte Oberfläche eine herkömmliche Vergoldung und Fassung grundsätzlich zu ersetzen vermochte. Selbst zu Zeiten des Bildersturms begründeten die Stammheimer ihren Entschluß, auf eine Fassung zu verzichten, mit ausschließlich ästhetischen Argumenten und nicht mit theologischen oder politischen, was ja nahe gelegen hätte. Eine Konfrontation zwischen „Bildkritiker(n)“ bzw. „Bildgegner(n)“ auf der einen und „Bildstifter(n)“ bzw. „Bildverwalter(n)“ auf der anderen Seite, wie sie bisweilen konstruiert wird, hat in Stammheim allem Anschein nach nicht stattgefunden⁸¹⁴. Die Stammheimer hatten ihr Annenretabel schnitzen lassen und entfernten es infolge ihrer inzwischen veränderten Haltung gegenüber religiösen Darstellungen wieder. Hier wird eine Identität von Stiftern und Bilderstürmern greifbar, die durchaus typisch und auch andernorts anzutreffen ist. In diesem Zusammenhang interessierte die Stammheimer überhaupt nicht, ob die „simulacra“ nun gefaßt oder ungefaßt auf ihren Altären standen. Beide Retabel, sowohl das gefaßte Hochaltarretabel als auch das ungefaßte Annenretabel, waren in ihrer reformatorischen Sicht Götzenwerk und gehörten deshalb verbrannt. All dies steht im Widerspruch zu den Erklärungsmodellen, wie sie von der historisch argumentierenden Richtung vorgetragen werden, die deshalb unserer Ansicht nach zur Deutung des Phänomens auch ausscheiden. Stattdessen begründen die Stammheimer ihren Entschluß, auf eine Polychromierung ihres Annenretabels zu verzichten, mit Argumenten, wie sie auch von der ästhetisch argumentierenden Richtung vorgetragen werden. Es stellt sich allerdings hierbei die Frage,

⁸¹⁴ J. ROSENFELD, 1990. 75, 76.

ob das Annenretabel von Anbeginn ohne Fassung konzipiert war, oder ob nicht vielleicht der Hinweis auf das subtile Schnitzwerk eine willkommene Begründungshilfe für den Erklärungsnotstand war, daß man ausgerechnet bei dem illustren Mittelpunkt der Wallfahrtskirche Kosten einsparte, die man für die Polychromierung des Hochaltarretabels in der weniger wichtigen Dorfkirche nicht gescheut hatte. Denn man konstatiert im Falle der Stammheimer St. Annenwallfahrt einmal mehr, daß neben Hochaltären besonders Wallfahrtsretabel auffällig häufig ungefaßt blieben (Creglingen, Rothenburg o. d. T., Rötha, Breisach). Und es steht zu vermuten, daß dies, wie schon bei den Hochaltarretabeln, eine Folge der schwierigen, weil kollektiven Finanzierungsmodalitäten war, insofern eine Wallfahrt auf die Gaben der Wallfahrer angewiesen war. Kam eine Wallfahrt nicht recht in Schwung, wie in Rothenburg o. d. T., oder blieb ihr bis zum reformatorischen Umschwung zu wenig Zeit, wie in Rötha, konnte das Vorhaben auf der Strecke bleiben. Es ist also offen, ob das ungefaßte Wallfahrtsretabel zu Stammheim das Ergebnis einer entsprechenden Absicht war oder das Resultat eines provisorischen, aber mit der Zeit hingenommen und schließlich sogar befürworteten Zustands. Damit ist die Frage nach dem Entstehungsprozeß des Fassungsverzichts gestellt. Sicher ist, daß ein Geschmackswandel auf der Auftraggeberseite eine wichtige Rolle spielte. Deshalb wollen wir im weiteren untersuchen, durch welche Faktoren dieser Wandel in Gang gebracht worden sein könnte. Wir wollen uns dazu nicht benachbarten Kunstbereichen oder anderen Gattungen, sondern gleich dem Altarretabel zuwenden und prüfen, ob sich der Geschmackswandel nicht am Altaraufsatz selber vollzogen haben könnte, eben weil dieser wesensmäßig etwas anderes ist als Druckgraphik, ein Möbel, eine profane Darstellung oder eine Kleinskulptur.

Das St. Galler Hochaltarretabel

Als die Stammheimer sich entschlossen, ihren Annenaufsatz nicht mehr zu polychromieren, war man an den Anblick ungefaßter Altäre längst gewöhnt. Werfen wir dazu einen Blick auf St. Gallen und sein ehemaliges, im Bildersturm von 1529 zerstörtes Hochaltarretabel im Münster. Die St. Galler Chroniken berichten übereinstimmend, daß Abt Franz von Gaisberg derjenige war, der das Hochaltarretabel fassen und bemalen ließ. Für die anspruchsvolle Aufgabe konnte er den Konstanzer Maler Christoph Bocksdorffer gewinnen, der für die Dauer der Arbeiten von Konstanz nach St. Gallen übersiedelte, wo die Polychromierung in einem ihm angewiesenen Haus ausgeführt werden sollte. Die Entlohnung sollte 1000 fl. nicht überschreiten.

Der erhaltene Polychromierungskontrakt datiert vom 13. August 1522, womit das Vorhaben in eine konfessionell bereits erhitzte Atmosphäre fiel. Joachim von Watt, genannt Vadian, der Reformator und spätere Bürgermeister, trat seine Predigerstelle zwar erst 1523 an. Doch längst mochte sich abzeichnen, daß der umfriedete Münsterbezirk auf dem Wege war, eine altgläubige Insel innerhalb der ansonsten reformatorisch gesinnten Stadt zu werden. Es nimmt nicht Wunder, daß der Abt für die Vollendung des Hochaltarretabels schon keine Stifter mehr, oder doch zumindest nicht in nennenswertem Umfang, gewinnen konnte, die mit ihrem *almusen, hilf und steuer* das Werk finanzieren halfen⁸¹⁵. Der Stiftermarkt war in St. Gallen Mitte 1522 bereits mehr oder weniger zum

⁸¹⁵ VADIAN II, 401ff.: *1522 verdingt abt Francisc die groß tafeln im Monster zu malen einem von Costenz, hieß meister Christoffel Bocksdorfer, um tausend guldin seines eignen geltz. Welichs vormals selten geschehen; dan dergestalt gebeum und gemecht gemeinlich abwegen auß dem seckel des bauws, almusen, hilf und steur fromer einfaltiger leuten erstattet und volzogen worden sind.*

Erliegen gekommen! Deshalb bezahlte der Abt Bocksdorffers Honorar, jene tausend Gulden, aus seinem Privatvermögen, ein Umstand, welcher der gängigen Stiftungspraxis zuwiderlief und kurz vorher noch ganz ungewöhnlich gewesen wäre, wie Vadian ausdrücklich bemerkt. Vor diesem Hintergrund ließ sich schwerlich vermeiden, daß das ganze Projekt unversehens den Charakter einer politisch-religiösen Demonstration gegenüber der Stadt erhielt. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß der Abt die Vollendung des Werks als ein Manifest der alten Kirche und des rechten Glaubens verstanden wissen wollte.

Bocksdorffer erledigte die Bemalung der Flügel und die Fassung der Skulpturen im Rahmen der Gesampolychromierung. Sie umfaßte die Ausführung von zehn Gemälden am äußeren Flügelpaar, die Fassung aller Reliefs am zweiten inneren Flügelpaar, die Polychromierung und reiche Vergoldung der gesamten Retabelarchitektur, der Bildwerke in der Predella, im Auszug, an der Rückwand (!) und der zwei Schreinvächter. Die Schreingruppe, eine Epiphaniadarstellung mit den Hl. Drei Königen - neben den Hll. Gallus und Othmar Kirchenpatrone - war bereits *uf das kostliches [...] vergüldt*⁸¹⁶. Bocksdorffer sollte diese Bildwerke so belassen wie sie waren, *es were dann, das etwa di ferbli werent geschennnt, diselbigen sol man widerumb bessern nach der notturft*⁸¹⁷. Das St. Galler Altarwerk bot folglich zum Zeitpunkt, da es gefaßt werden sollte, einen überraschend uneinheitlichen Anblick. Es war abgesehen von der Schreingruppe gänzlich holzsichtig. Seit wann sich die Situation so darbot, ist unbekannt. Der Zusatz, Bocksdorffer solle die Farben, sofern nötig, auffrischen, läßt darauf schließen, daß die Fassung der Mittelgruppe schon einige Jahre zurücklag.

Hinweise darauf, wann das Hochaltarretabel geschnitzt worden ist, sucht man vergeblich. Zu Franz von Gaisberg vermehren die Chroniken zwar übereinstimmend, daß er das gewaltige, bis ans Gewölbe reichende Retabel fassen ließ. Ob er auch den Schnitzauftrag dazu erteilte, darüber wird nichts vermeldet. Johannes Kessler erwähnt, daß es den Abt alles in allem über 1500 fl. gekostet habe, das Werk fassen zu lassen *und vornaber so vil od(er) drob zu schnitzen*⁸¹⁸. Vadian weiß vom Schnitzauftrag gar nichts mehr zu berichten. Er verzeichnet allein die Fassung und Vergoldung des geschnitzten Retabels durch Gaisberg 1522⁸¹⁹. Das könnte an zweierlei liegen: Zum einen fiel die Polychromierung des Werks in eine Zeit, wo ein solches Projekt bei den durchgängig reformatorisch gesinnten Chronisten Anstoß erregte, weshalb sie es vermelden. Zum anderen könnte die Aufstellung des ungefaßten Retabels deutlich vor 1522 liegen, vielleicht sogar vor dem Amtsantritt von Franz von Gaisberg im Jahre 1504, über dessen Amtszeit die Chronisten immerhin auf die detaillierten Aufzeichnungen von Hermann Miles zurückgreifen konnten. Von dem ganzen Vorgang wird - bemerkenswert genug - in der Chronistik fast nichts mitgeteilt. In den Stiftsrechnungen bleibt er ebenfalls unerwähnt. Die Einnahme- und Ausgaberegister setzen erst 1521 ein. Dort finden sich zu 1521 kleinere Beträge aufgeführt, die Schreinerarbeiten, wohl Reparaturen, betrafen⁸²⁰. Einer dürren Nachricht zufolge sollen die Schreinskulpturen in Ulm gearbeitet worden sein,

⁸¹⁶ E. EGLI/ R. SCHOCH (Hgg.), 1902, 312. Eine ungefähre Vorstellung vom einstigen Aussehen der Schreingruppe vermittelt das Altarretabel aus dem Dominikanerinnen-Kloster St. Katharinental bei Diessenhofen, das sich im Schweizerischen Landesmuseum Zürich befindet. Im Schreinzentrum sieht man die Madonna mit dem Jesuskind sitzen, zu deren beider Seiten die Heiligen Drei Könige angeordnet sind.

⁸¹⁷ H. ROTT I, 42.

⁸¹⁸ E. EGLI/ R. SCHOCH (Hgg.), 1902, 314 und 311: *dann die frontafel im chor hat indart x jaren us verschaffung abbt Francisci ze malen 1500 guld und vornaber so vil od(er) drob zu schnitzen gekostet.* - VADIAN II, 401.

⁸¹⁹ VADIAN II, 401.

⁸²⁰ StiftsA St. Gallen, D 878 (1521): *Me 17 lb 10 β & maister Jergen von Arbon, von der chor tafel wegen, in die purificationis. – Me 10 lb 10 β & maister Vincentzen [vermutlich der Schreiner Vinzenz Vetter] von der chortafel wegen, in die purificationis Marie.* – Vgl. H. ROTT I, 256.

vielleicht bei Michel Erhart, der die Bildwerke des Ulmer Hochaltarretabels schuf und auch für das St. Galler St. Katharinenkloster Bildwerke arbeitete. Als Stifter der Figuren sollen Mitglieder der St. Galler Familie Vogelwaider in Erscheinung getreten sein⁸²¹. Wann das geschah, wird nicht mitgeteilt. Anlässlich des Todes von Abt Ulrich Rösch 1491 merkt Vadian immerhin an, der Abt habe vermögende St. Galler Bürger, u. a. die Vogelwaider, mit glatten Reden dazu gebracht, *daß si in die kirchen und caplen mancherlai malen und machen ließend*, darunter einen großen Ölberg im Münster-Kirchof⁸²²

Man muß tatsächlich bis in die Regierungszeit von Ulrich Rösch (1463-1491) zurückgehen, um einen Hinweis auf den Choraltar zu finden. 1485 nahm der Abt vom Katharinenkloster 300 Goldgulden auf. In dem darüber aufgesetzten Zinsbrief wird angemerkt, der Abt habe die Summe *och desselben buns mercklichen nutz und frommen darmit geschafft und nemlich an den crutzgang, auch die tafel uff den fronaltar, und och an das bainbus verwendt*⁸²³. Kreuzgang und Beinhaus betreffen Bauvorhaben des Abtes, der trotz der hohen Belastungen durch den Appenzeller Krieg die Abtei zu neuer Blüte führte. Diese Blüte fand in umfangreichen Bauten ihren weithin sichtbaren Ausdruck. Der Chor Neubau wurde beharrlich vorangetrieben und 1483 vollendet. Im Langhaus ließ Rösch einen Zyklus der Gallus- und Othmarlegende malen. Ein Chorgestühl wurde bei Hans Owiler in Auftrag gegeben, die Sommerlaube im Wiler Schloß ausgemalt und mit dem Neubau der Abtei in Rorschach begonnen⁸²⁴. Alle diese und noch weitere, hier ungenannte Projekte verschlangen Unsummen, die der Abt, dessen überragendes Talent in finanziellen Angelegenheiten allseits anerkannt war, u.a. mit Darlehen finanzierte: *und so er nit bi gelt was, nam er auf und losst darnach in guten jaren wider ab*, schreibt Vadian⁸²⁵. So auch im Falle des Hochaltarretabels.

Handelt es sich bei dem genannten Hochaltaraufsatz um jenen alten aus der Zeit noch vor dem Chor Neubau, der im Liber Ordinarius 1432 erwähnt wird und anlässlich der Chorfertigstellung möglicherweise überholt wurde, oder um einen ganz neuen, der im Zuge der Gewölbeschließung 1483 in Angriff genommen wurde⁸²⁶? Und ist letzteres Retabel dann noch identisch mit jenem, welches Franz von Gaisberg nach annähernd 37 Jahren fassen und bemalen ließ? Letzte Sicherheit ist in dieser Frage nicht zu erreichen. Die Chronologie der Bau- und Verschönerungsmaßnahmen spricht aber für die zweite Variante. Der Chorbau stand kurz vor seinem Abschluß, als Rösch 1479 den Auftrag zu einem neuen Chorgestühl gab. Der erhaltene Vertrag sah als Entlohnung die hohe Summe von 700 fl. vor⁸²⁷. Am Ende wurden über 1000 fl. für das riesige Werk verausgabt⁸²⁸. Das St. Galler Chorgestühl fügt sich damit in die Reihe glänzender Chorgestühle ein, die seit 1461 und 1467 in den Kunstzentren Konstanz und Ulm im Entstehen waren. Und sowohl in Konstanz als auch in Ulm wurden kurze Zeit später auch die jeweiligen Hochaltarretabel in Angriff genommen, in Konstanz vor 1466/1467 und in Ulm seit 1474. Die Vorgehensweise in St. Gallen wäre analog gewesen. Auch hier wurde erst das Chorgestühl

⁸²¹ ERWIN POESCHEL, Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen. Bd. III: Die Stadt St. Gallen: Zweiter Teil, Das Stift. Basel 1961, 47. Vgl. diesbezüglich auch AUGUST HARDEGGER, Die alte Stiftskirche und die ehemaligen Klostergebäude in St. Gallen. Ein Rekonstruktionsversuch. Diss. Freiburg/Schweiz. Zürich 1917, 42. – Die Angaben, sowohl den Schnitzort (Ulm) als auch die Stifter (Vogelwaider) betreffend, ließen sich nicht überprüfen, da weder Poeschel noch Hardegger sie belegen.

⁸²² VADIAN II, 376.

⁸²³ StiftsA St. Gallen A 109, fol. 123b (1485). Die Nachricht ist sowohl urkundlich als auch kopiael überliefert. Bereits H. ROTT I, 256, publizierte sie.

⁸²⁴ VADIAN II, 83 und 376.

⁸²⁵ VADIAN II, 322 (kleine Chronik). Zu Wirtschaftsführung und Verwaltung s. PHILIP ROBINSON, Die Fürstabtei St. Gallen und ihr Territorium 1463-1529. Eine Studie zur Entwicklung territorialer Staatlichkeit. St. Gallen 1995, 164-167.

⁸²⁶ E. POESCHEL, III, 2, 47, Anm. 5.

⁸²⁷ H. ROTT I, 237-239, 239.

⁸²⁸ H. ROTT I, 256. – VADIAN II, 279 erwähnt, daß der Abt das Holz stellte.

in Auftrag gegeben und kurz darauf dann das Hochaltarretabel, eine Chronologie der im Entstehen begriffenen Chorausstattung, wie sie im übrigen auch von vielen anderen Beispielen her bekannt ist⁸²⁹. Im Kontext der Errichtung des neuen Chores und der Schaffung einer neuen Ausstattung dazu wurde 1479 ein neues Chorgestühl und 1485 oder kurz vorher ein neues Hochaltarretabel bestellt. Abt Ulrich schwebte dabei eine geschlossene Chorausstattung vor, wie sie in Konstanz und Ulm, aber auch in Blaubeuren, Memmingen und Herrenberg das Ziel war. Zu diesem Zweck ließ er 1485 einen neuen Altarblock setzen, *weiter und zierlicher* als es der alte war, der als Sockel für die große Predella des neuen Hochaltaraufsatzes viel zu klein geworden war⁸³⁰.

Bedeutsam für den Prozeß des Polychromieverzichts ist der Umstand, daß selbst illustre Altarwerke wie der St. Galler Hochaltar eine längere Periode weitgehend ungefaßt im Chorraum stehen konnten. Mit welchen Konsequenzen, zeigt sich am Ulmer Hochaltaraufsatz.

Das Ulmer Hochaltarretabel

Ogleich auch das Hochaltarretabel im Ulmer Münster 1531 im Bildersturm untergegangen und damit als Monument für die kunsthistorische Forschung unwiederbringlich verloren ist, bleibt es doch von seinen Archivalien her selten gut dokumentiert; denn wir besitzen neben einer Visierung, die uns ein realistisches Bild von Aussehen und ikonographischem Programm vermittelt, noch einen Vertrag, sämtliche Abrechnungen und mehrere Stiftungsnachrichten.

Wie schon in Windsheim brachte auch in Ulm eine großzügige Schenkung in Höhe von 200 fl. das Projekt ins Rollen. Das war am 7. Januar 1474. Die Stifterin, die Witwe Engel Tausendschön, wollte mit ihrem Beitrag allerdings nur *die tafel rouch bezalen was das corpus bedarf ohne die bild*⁸³¹. Die Stiftung deckte folglich nur die Kosten für die Retabelarchitektur. Dessen Bildwerke sowie die Polychromierung waren davon ausdrücklich ausgenommen.

Nur einen Monat später, am 25. Februar, erhielt der Ulmer Schreiner Jörg Syrlin d. Ä. 40 fl. ausbezahlt, um davon Holz, das er für das Retabelgehäuse benötigte, einzukaufen⁸³². Der Vorschuß wurde gewährt, weil bereits feststand, daß Syrlin, der schon zuvor den Dreisitz gefertigt hatte und noch am Chorgestühl arbeitete, auch das Gehäuse für den Hochaltar machen sollte. Weil man sich vermutlich über den Preis nicht handelseinig werden konnte - Syrlin forderte 400 fl., die Kirchpfleger boten aber nur 400 lb. -, kam es erst am 28. März zum Vertragsschluß. Der strittige Punkt wurde offengelassen. Die Parteien verständigten sich auf eine vierteljährliche Rate von 50 lb., bis, den Vorschuß mitgerechnet, die gebotene Summe von 400 lb. erreicht sei. Die endgültige Preisfindung wurde - wie üblich - in die Hände von Gutachtern gelegt, die das Werk nach seiner Aufstellung besichtigen und schätzen sollten. Aus den Kirchenrechnungen wird ersichtlich, daß Syrlin die Raten pünktlich ausbezahlt erhielt. Die letzte Rate erging am 3.

⁸²⁹ Konstanzer Münster: Chorgestühl von 1466-71 – Hochaltarretabel von 1466/67 (?); Ulmer Münster: Chorgestühl von 1474 – Hochaltarretabel von 1476/77; Memmingen, St. Martin: Chorgestühl von 1501-1507 – Hochaltarretabel von 1505/6; Herrenberg, Stiftskirche: Chorgestühl von 1517 – Hochaltarretabel von 1519. In umgekehrter Reihenfolge, aber wiederum dicht hintereinander, entstanden in Kalkar, St. Nikolai, Chorgestühl (1505-8) und Hochaltarretabel (1488/89-1508/9).

⁸³⁰ VADIAN II, 329.

⁸³¹ W. DEUTSCH, 1977, 245. Die Stiftung stammt vom 7. Januar 1474. Eine zweite Stiftung der Tausendschön von 1480 betrug 300 fl. Ein Verwendungszweck wird nicht genannt. WOLFGANG DEUTSCH vermutet, es habe sich um den Restbetrag für Syrlins Arbeit gehandelt, ebd., 246, Anm. 16.

⁸³² W. DEUTSCH, 1977, 246.

Juli 1476 an ihn⁸³³. Wie vereinbart, setzten die Quatemberzahlungen solange aus, bis Syrlin lieferte. Als Liefertermin war das Jahr 1476 vereinbart worden. Man gab Syrlin zwei Jahre Zeit und nicht wie üblich ein Jahr, weil er zum Zeitpunkt des Vertragschlusses noch am Chorgestühl arbeitete, das im März 1474 freilich unmittelbar vor seiner Vollendung stand. Ob Syrlin den vereinbarten Termin eingehalten hat oder in Verzug geriet, ist den Rechnungen nicht zu entnehmen. Wir halten eine Lieferung um 1476/77 für realistisch. Am 4. Juli 1477 erhielt er in diesem Zusammenhang 100 fl. und am 30. November 1481 noch einmal 75 fl. Der gutachterlich festgesetzte und gewährte Aufpreis betrug wohl diese 175 fl. Damit erhielt Syrlin einschließlich seines Vorschusses alles in allem 465 fl. als Lohn.

Nahezu zeitgleich mit Syrlin wurde im November 1474 der Ulmer Bildschnitzer Michel Erhart mit *etlich bild* zum neuen Hochaltarretabel beauftragt. Das vereinbarte Honorar betrug 220 fl., ausbezahlt in Raten über fünf Jahre. Wie Wolfgang Deutsch zutreffend bemerkte, ist nicht von *die bild*, sondern von *etlich bild* die Rede, womit unklar bleibt, ob Erhart sämtliche Bildwerke zum Hochaltaraufsatz arbeitete. Die Höhe von Erharts Entgelt - es waren am Ende 33 fl. mehr, also 253 fl. - läßt vermuten, daß nicht alle Bildwerke Gegenstand dieses Vertrages waren.

Über das Aussehen des verlorenen Altarwerks vermittelt die von Syrlin eigenhändig gezeichnete und signierte Visierung, die vom Format - 111, 7 cm in der Höhe - fast einem Architekturriß gleichkommt, einen realitätsnahen Eindruck. Sie wurde von den Auftraggebern so wie sie ist gebilligt und damit zur Vertragsgrundlage, mit einer Ausnahme: Anstelle der Marienkrönung im Gesprenge wurde Syrlin aufgefordert, eine Kreuzigung zu machen⁸³⁴.

Die Visierung bildet das Retabel ohne Flügel ab. Solche waren einmal vorhanden, denn in der Zeichnung entdeckt man am seitlichen Rahmen vom Corpus Schlitze, in die Modellflügel eingesteckt werden konnten⁸³⁵. Im Syrlinvertrag ist davon die Rede, Syrlin habe das Retabel gemäß der vorgelegten Visierung auszuführen, und detailliert wird er im weiteren angewiesen, aus welchem Holz er die Leisten an den *flügeln* arbeiten solle⁸³⁶. In der Forschung sind wiederholt Zweifel vorgetragen worden, ob Syrlin dieser Vertragsbestimmung nachkam, und ob er nicht das Retabel flügellos, als Corpusaufsatz, konzipiert und aufgerichtet habe⁸³⁷. Diese Zweifel sind unbegründet, nicht nur, weil sie im eklatanten Widerspruch zu den erhaltenen Quellen, Visierung und Vertrag, stehen. Ein flügelloses Altarretabel von 1474 läge auch weit vor dem Aufkommen des Corpusaufsatzes, der – ein Sproß der italienischen Renaissance – erst im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts auftritt. Und warum sollte schließlich das Ulmer Hochaltarretabel nicht einmal ein Triptychon gewesen sein und sich in diesem Punkt von allen anderen holzsichtigen Altarwerken unterscheiden haben, die allesamt Flügelretabel sind, wo doch bei einem Retabel solchen Zuschnitts und Anspruchs mit einem Pentaptychon zu rechnen wäre?

⁸³³ Ebd. 246, Anm. 18.

⁸³⁴ Ein entsprechender Vermerk wurde auf dem Riß notiert: *Item die Matery sol sin ain crucifix mit Maria und sancto Johannes*, W. DEUTSCH, 1977, 251.

⁸³⁵ G. WEILANDT, 1996, 442. - W. DEUTSCH, 1977, 252ff., Anm. 45.

⁸³⁶ G. WEILANDT, 1996, 437f., 438: *Zu wysen, das die ersamen und wysen Man Krafft, Conrat Kraffts sune, Jos Wirttemberg und Hans Gienger, Unser Lieben Fronen pfarrkierchen hie zu Ulme buwes pfleger, Jörgen Syrlin dem schryner daselbs ain taffel nach form ainer visier ime fürgehalten von aichun, tænun, fülbn und aulbern höltzern uff sin Jörgen Syrlins costen zu machen angedingt haben der maynung, das er diebeyfülle an dem corpus, die listen an den flügeln und ettliche höltzer an dem sarb der taffel von aychn und das ander von tännün, fülbin und aulberim höltzern (...).*

⁸³⁷ H. MEURER, Das unvollendete Retabel. Zum ehemaligen Hochaltar des Ulmer Münsters. In: Heilige Kunst 24, 1988-1991, 13-16. Ders. Zum Verständnis der holzsichtigen Skulptur. In: ‚Meisterwerke massenhaft‘, 1993, 147-151, 147. – G. WEILANDT, 1994, 56, Anm. 24. Ders. 1996, 442, korrigiert seine Auffassung dahingehend, daß er die Fertigung von Flügeln nicht mehr ohne weiteres ausschließt.

Nach Abwicklung der beiden Aufträge an Syrlin und Erhart hören wir lange nichts vom Hochaltarretabel. Eine Nachricht von 1499 enthält die Aufforderung an Michel Erhart, die Predellenbüsten, zwölf Apostel und ein Salvator, laut Vertrag *on allen verzug und on allen schaden* zu machen. Erhart lieferte 1503 und bekam den vergleichsweise geringen Betrag von 8 fl. ausbezahlt, was sich als Hinweis darauf werten läßt, daß es sich nicht um die Herstellung, sondern eher um eine Überholung der Predellenbüsten handelte⁸³⁸.

Im Jahre 1504 stiftete der Ulmer Bürger Lienhart Rottschmid ein städtisches Wohnhaus zu Gunsten der Polychromierung des Ulmer Hochaltaraufsatzes⁸³⁹. Rottschmid übertrug zu diesem Zwecke, vielleicht noch zu Lebzeiten auf dem Sterbebett, das Haus zwei Treuhändern, Hans Kraft und Jos Talfinger. Beide erhielten die Weisung, die Hausstiftung bei *unser lieben frawen pfarrkirchen* einzubringen, verbunden mit einer eindeutigen Zweckbestimmung: Die Kirche sollte zwar völlig frei sein, in welcher Weise sie als neuer Eigentümer über das Haus verfügte – sie konnte es *verkauffen* oder *verleyhen*, *alles nach irem guett beduncken und wol gefallen* –, aber im Falle des Verkaufs oder der Vermietung unterlagen der Verkaufserlös (*summ gelt*) oder die Mieteinkünfte (*zins*) der Zweckbestimmung, das Hochaltarretabel im Münster davon *ze vassen und ze wenden*, bzw. *es ze newen ze vassen*⁸⁴⁰. Die Hausstiftung sollte folglich dazu verwandt werden, das noch ungefaßte Hochaltarretabel fassen zu lassen und sonstwie zu verändern bzw. zu erneuern. Unter den genannten Bedingungen übertrugen die Treuhänder nach dem Tode von Lienhart Rottschmid weisungsgemäß das Haus auf die Kirche. Als deren Bevollmächtigte handelten bei dem Übertragungsakt die Kirchpfleger Doktor Johann Weißbach, Conrad Rietmann und wiederum Jos Talfinger, die nach der Annahme der Stiftung über deren Inhalt, insbesondere die Zweckbestimmung, eine *auf freytag vor pfingsttag anno etc. 1504* datierte urkundliche Aufzeichnung mit dem Bemerkten fertigten: *das furobin das nit in vergessen kumm, sonder allen abgang also gehalten wird*, um also hierdurch für alle Zukunft die mit der Stiftung verbundene Zweckbestimmung zu gewährleisten.

Die Aufzeichnung sagt uns nicht nur etwas über die Gewissenhaftigkeit, mit der man bemüht war, den Stifterwillen zu erfüllen, sondern wir erfahren zugleich – gewissermaßen nebenbei – welchen Rang und welche Wertschätzung die Fassung eines Retabels in den Anschauungen der Handelnden einnahm. Alle an dem Stiftungsgeschäft beteiligten

⁸³⁸ H. ROTT II, 56f.

⁸³⁹ Die betreffende Passage publizierte GERHARD WEILANDT, 1994, 55f., von dem wir sie übernommen haben: *Wir pfleger unser lieben frawen pfarrkirchen pawes hie zu Ulm mit namen doctor Johann Weßpach, Conrnat Rietman und Jos Talfinger bekennen für uns und unser nachkommen pfleger in pflegers wejs und thun kunth aller mänglichlich, nach dem die erbern und weysen Hanns Kraftt, Jos Talfinger, als geschäft herrn des ersamen Lienhart Rottschmid saligen, unser lieben frawen und iren pflegern ir haws und hofraytin hie ze Ulm, zwischen Hannsen Kunen und Rulands frundhaws gelegen, guetwilligklich übergeben und verschaffet hand in der gestalt, das unser lieben frawen pfleger und all ir nachkomen in pflegern wejs mit dem vorgeantent haws mugen thun und handeln, verkauffen oder in selbs behaltn, als mit anderm irm guet nutzen und brauchen, verleyhen und da mit thun, alles nach irem guett beduncken und wol gefallen. Wer aber sach, das das vorgeantent haws verkaufft wurd, so soll di summ gelt zu steur komen an die grossen tafeln auf dem fronaltar ze vassen und ze wenden. Auch den zins so davon gan wurd allweggen volgen soll an die vorge(an)ten tafeln ze newen ze vassen, und das furobin das nit in vergessen kumm, sonder on allen abgang also gehalten wird, so haben wir solchs zu besser gedächtnis in diß unser lieben frawen salbuch und register aufzaychnen und schreyben lassen, dem alß volg ze thun und nachzecommen getrenlich und ungevarlich. Geschehen auf freytag vor pfingsttag anno etc. 1504.*

⁸⁴⁰ Kopfzerbrechen hat die Formulierung *ze wenden* bereitet. Man hat sie mit „wandelbar machen“ übersetzt, aus der Überlegung heraus, das Hochaltarretabel habe zu diesem Zeitpunkt noch keine Flügel besessen und diese mit seiner Polychromierung erhalten sollen, oder, für den Fall, daß es Flügel besessen hat, sollten diese durch ihre Bemalung „zur Wandlung tauglich“ gemacht werden, G. WEILANDT, 1994, 56 u. ders., 1996, 442. Das Argument, bei dem Hochaltaraufsatz habe es sich um ein funktionsloses Flügelretabel gehandelt, weil im verschlossenen Zustand keine Gemälde zu sehen gewesen wären, scheidet unseres Erachtens, nach allem, was zur Wandlungspraxis bisher bekannt ist, aus. Das Ulmer Hochaltarretabel war ziemlich sicher ein Flügelretabel, dessen Flügel ihrer Bestimmung nach sich nur zu herausgehobenen Anlässen im Kirchenjahr öffneten. „Wenden“ wird hier wohl in der Wortbedeutung „ändern, verändern“ benutzt. Die entsprechende lateinische Form wäre „mutari“, Deutsches Wörterbuch, Lemma „wenden“, Sp. 1790: *was du nit kannst wenden, das lei und thues nit schenden – feras, non culpes, quod mutari non potest*, Schöne weise Klugreden (1548). Die Wortbedeutung von „wenden“ geht in die Richtung des Verbum „newen“. *Ze newen ze fassen* heißt in diesem Zusammenhang nicht, das Retabel von Neuem zu fassen, sondern das Retabel zu erneuern und zu fassen, also instandzuhalten und polychromieren zu lassen.

Personen, der Stifter, die Treuhänder und die Kirchpfleger, allesamt maßgebende Persönlichkeiten ihrer Stadt, behandeln die in Aussicht genommene Fassung des Hochaltars als etwas, das selbstverständlich dazugehörte und von daher erwünscht war. Es fällt auf, daß einer der beteiligten, Jos Talfinger, sogar in einer Doppelrolle, als Treuhänder des Stifters wie als Pfleger der begünstigten Kirche, auftrat. Das führt zu der Erwägung, ob möglicherweise er es gewesen ist, der den Stifterwillen von Rottschmid auf das Hochaltarwerk im Münster lenkte. Jedenfalls standen Talfinger und die übrigen Kirchpfleger der ihnen angebotenen Stiftung, auch mit ihrer klaren Zweckbindung, positiv gegenüber, denn sonst hätten sie sie abgelehnt und nicht noch die Zweckbindung *zu besser gedächtnus* urkundlich verewigt.

Die Stiftung beweist, daß sowohl in den Augen des Stifters als auch der Kirchpfleger zu dem Hochaltarretabel im Ulmer Münster auch dessen Polychromierung gehörte. Das ist keine Spekulation, sondern durch die Stiftung belegt! Ob eine Polychromierung vor der Zerstörung des Retabels 1531 erfolgte, ist allerdings nicht sicher, denn anders als bei der Stiftung der Engel Tausendschön 1474 ergreifen diesmal die Kirchpfleger nicht sofort die Initiative und veranlassen die Polychromierung, obwohl sie als *dieser zyte von der fursichtigen ersamen und wysen burgermaister und rante der statt Ulme haissens und geschäftes wegen* Bevollmächtigte dazu befugt gewesen wären⁸⁴¹. Sie waren die in dieser Sache maßgeblichen Entscheidungsträger. Ihre Amtsvorgänger hatten nur deshalb alleinverantwortlich Jörg Syrlin d. Ä. mit der Erstellung der Retabelarchitektur und Michel Erhart mit der Fertigung der Bildwerke beauftragen können⁸⁴². Ein entsprechender Auftrag an einen Ulmer Maler blieb 1504 aus, obwohl Ulm wie kaum eine zweite Stadt über eine ganze Reihe illustrier Künstler verfügte, die einer solchen Aufgabe gewachsen gewesen wären und sie zur Zufriedenheit hätten bewältigen können. Doch nirgendwo enthalten die überlieferten Kirchenrechnungen, denen ansonsten alle das Hochaltarretabel betreffenden Ausgaben entnommen werden können, einen Hinweis auf die Fassung des Hochaltarretabels⁸⁴³. Die Rechnungen haben sich in geschlossener Reihe bis 1518 erhalten, aber setzen sich dann erst nach einer Unterbrechung von annähernd sieben Jahren mit dem Jahr 1525 fortlaufend fort⁸⁴⁴. Diese Lücke von sieben Jahren ist folglich der früheste und einzig denkbare Zeitraum, innerhalb dessen eine Fassung hätte erfolgen können.

Fassen wir zusammen: Das Ulmer Hochaltarretabel stand seit etwa 1476/77 holzsichtig und mit unbemalten Flügeln im Münsterchor. 1504, also etwa 27/28 Jahre später, erfolgte eine Stiftung zu seiner Polychromierung, die frühestens 1518 bzw. in den darauf folgenden Jahren, also weitere 14 Jahre später, ausgeführt worden sein kann. Warum diese beträchtlichen Zeitabstände, fragt man sich unwillkürlich? Warum das lange Zuwarten? Bestanden innerhalb der Kirchengemeinde und ihrer Führung, den Kirchenpflegern, unterschiedliche Ansichten über das endgültige Erscheinungsbild des Hochaltarretabels? Vielleicht! Doch läßt sich mit Fug behaupten, daß eine solche

⁸⁴¹ Diese Formulierung für die Ermächtigung der Kirchpfleger, als Auftraggeber zu handeln, enthält der Kontrakt über das Chorgestühl, H. ROTT II, 51.

⁸⁴² Der Syrlinkontrakt von 1474 nennt als Auftraggeber ausschließlich die damaligen Kirchpfleger: *Zur wysen, das die ersamen und wysen Mang Krafft, Conratt Kraffts sune, Jos Wirtemberg und Hanns Gienger, Unser Lieben Frowen pfarrkierchen bei der Ulme buwes pflegere, Jörgen Syrlin dem schryner daselbs ain taffel (...) angedingt haben (...)*, G. WEILANDT, 1996, 437. – Ein Aktenvermerk von 1474 über einen nicht erhaltenen Vertrag mit Michel Erhart in den Kirchenrechnungen ist in etwa gleichlautend: *Item wir pfleger mit namen unser frqwen Claus Ungelter, Jos Wirtemberg und Gienger habind angedingt etlich bild in die tafel an maister Michel, bildhower (...)*, H. ROTT II, 56.

⁸⁴³ Kirchenrechnungen pflegen regelmäßig die Ausgaben für das Hochaltarretabel zu erfassen, nicht nur in Ulm. Der Grund hierfür war der Umstand, daß sich der Hochaltar mit dem dazugehörigen Retabel, anstatt im Besitz eines einzelnen Stifters - einer Korporation oder einer Familie -, im kollektiven Besitz und damit in der Zuständigkeit der gesamten Kirchengemeinde befand.

⁸⁴⁴ Nach freundlicher Mitteilung von Frau Hering, Stadtarchiv Ulm.

Diskussion in dem Moment entschieden war, wo die Rottschmidsche Stiftung, die ja von den Kirchpflegern gut geheißten wurde, erfolgte. Selbst wenn spätere Kirchpfleger, die im Amt nachfolgten, von einer Fassung und Vergoldung des holzsichtigen Flügelretabels nichts mehr hätten wissen wollen, wären ihnen sowohl rechtlich als auch moralisch die Hände gebunden gewesen. Die Stiftung ließ sich nicht unterlaufen, sondern man konnte sie nur rückgängig machen oder ihre Einlösung hinauszögern. Dies alles ist freilich Spekulation. Fest steht indes, daß es den Ulmern offenbar genügte, wenn sich auf dem Hochaltar zunächst einmal ein Retabel erhob. Dessen holzsichtiges Erscheinungsbild brachte keine oder zumindest keine spürbaren ästhetischen oder liturgischen Einbußen mit sich. Das Retabel war wandelbar. Es war sicherlich sorgsam, wahrscheinlich sogar *subtil* gearbeitet, hätte insofern den letzten Oberflächenschliff erhalten. Seine Polychromierung, die angesichts der errechneten, riesenhaften Abmessungen von ca. 15 Metern Höhe und 8 Metern Breite im geöffneten Zustand⁸⁴⁵, eine immense Geldsumme verschlungen hätte – in St. Gallen beliefen sich die Polychromierungskosten, wie wir gesehen haben, auf etwa 1500 fl. –, war also gar nicht vordringlich. Wir möchten meinen, daß die sicherlich bedeutsame Hausstiftung Lienhart Rottschmids nicht ausreichte, einen derart hohen Geldbetrag bereitzustellen⁸⁴⁶. Es mußten schon zusätzliche Stiftungen hinzutreten, um diese große Aufgabe schultern zu können. Und wenn diese ausblieben, weil die Mehrzahl der Ulmer sich längst an das holzsichtige Erscheinungsbild ihres Hochaltaraufsatzes gewöhnt hatte, dann kam es u. U. nie zu diesem Schritt. Insoweit stellt das ungefaßte Ulmer Hochaltarwerk in unseren Augen eine wichtige Station auf dem Weg zum holzsichtig hingenommenen oder gewollten Flügelretabel dar. Die Abwendung von einer Auftraggeberhaltung, die anfangs noch ganz auf Überwindung des holzsichtigen Zustands ausgerichtet war, weil sie ihn provisorisch begriff, hin zu einer Einstellung, die sich mit dem ungefaßten Erscheinungsbild nicht nur arrangierte, sondern es gar nicht mehr verändert wissen will, weil sie es befürwortete –, genau dieser Meinungsumschlag soll uns im nächsten Fallbeispiel interessieren. Lenken wir dazu unser Augenmerk auf die Ton-in-Ton ausgeführten, ‚holzfarbenen‘ Flügelgemälde vom Alpirtsbacher Altarretabel.

Das Alpirtsbacher Retabel

Abb. 85

Das Marienkrönungsretabel in der Alpirtsbacher Klosterkirche ist ein merkwürdiges Stück. Die Retabelarchitektur scheint noch aus den 80er oder beginnenden 90er Jahren des 15. Jahrhunderts zu stammen. Der Schrein ist als ‚Haustypus‘ mit aufsitzendem ‚Walmdach‘ ausgebildet, nicht anders, als die Visierung zum Ulmer Hochaltarretabel es zeigt. Eine vergleichbare Schreinform treffen wir auch bei dem Retabel in Ersingen (um 1485/90) an⁸⁴⁷. Die Figuren, eine Marienkrönungsgruppe, begleitet von zwei heiligen Bischöfen, wirken ein wenig verloren in dem zu mächtigen Gehäuse, für das sie vielleicht ursprünglich nicht einmal geschaffen wurden. Jedenfalls sind sie wohl erheblich später hinzugekommen, denn sie wurden überzeugend Niklaus Weckmann zugeschrieben und auf etwa 1520/25 datiert⁸⁴⁸. Sie sind teilgefaßt. Die Inkarnatfassung ist barock. Ansonsten sind die Figuren holzsichtig. Ein pigmentierter Leimüberzug konnte festgestellt werden. Unter der

⁸⁴⁵ W. DEUTSCH, 1977, 250ff., 267.

⁸⁴⁶ Erinnert sei an Dürers Wohnhaus, ein stattliches Gebäude, wovon man sich noch heute überzeugen kann, für das Dürer 533 fl. verausgabte.

⁸⁴⁷ KARL HALBAUER, Form und Ornament der Ulmer Schnitzretabel von 1480 bis 1530. In: „Meisterwerke massenhaft“, 1993, 331ff.

⁸⁴⁸ A. MORATH-FROMM, 1993, 153.

barocken Fassung tragen die Figuren an Brauen, Lippen, Haaren die üblichen Einfärbungen⁸⁴⁹.

Eine Besonderheit des Alpirsbacher Retabels sind seine Flügelgemälde, die vermutlich aus den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts stammen. Sie zeigen an den Innenflächen Verkündigung und Heimsuchung, an den Außenseiten Geißelung und Dornenkrönung und sind als Ton-in-Ton-Malerei ausgeführt. Ihr expressiver Duktus, zumal in der Geißelung und der Dornenkrönung, weist sie als ein Werk aus dem Umkreis des Jörg Ratgeb und von dessen Herrenberger Retabel aus. Die Tafeln wurden nicht grundiert, so daß die Maserung des Bildträgers überall durchschimmert. Die Formen wurden in Kohle konturiert. Ihre Ausmalung erfolgte in Brauntönen, die bald pastos, bald weniger kräftig aufgetragen wurden. Im Anschluß wurden die Gemälde dann weiß gehöht. Das ganze Verfahren ähnelt einer bildmäßig, bis ins Detail ausformulierten Vorzeichnung. Obwohl das Retabel kein einheitlicher Wurf ist, sondern in weitmaschigen Etappen entstand, vielleicht auch verändert wurde, bieten Gemälde, Schrein und Skulpturen doch ein einheitliches, ästhetisch geschlossenes Erscheinungsbild. Der insgesamt ungefaßte Zustand aller Retabelteile hat daran einen entscheidenden Anteil.

Das Alpirsbacher Altarretabel ist der uns einzig bekannte Fall eines ungefaßten Aufsatzes, der auf seinen Flügeltafeln Gemälde trägt, die vorreformatorisch sind. Wir wollen dies als Hinweis dafür nehmen, daß man die leeren Flügelflächen als Manko empfand. Gravierend war vielleicht auch, daß ein christologischer Zyklus fehlte. Das holten die Gemälde nach. Interessanterweise wurden sie Ton-in-Ton ausgeführt und somit dem holzsichtigen Schnitzwerk angeglichen. Man kann darin eine Absage an eine reiche Fassung und Vergoldung sehen. Offenbar erblickten die Auftraggeber in dem Schnitzwerk einen befriedigenden Zustand, vollendeten aber das Retabel, indem sie seine Flügelflächen bemalen ließen, deren bis dato offensichtlich provisorischer Charakter damit überwunden wurde.

Das Breisacher Hochaltarretabel

Es ist nicht sicher, ob die hier anhand von wenigen Beispielen skizzierte Entwicklung, an deren Ende schließlich das als ungefaßt *intendierte* Altarretabel aus Holz stand, bereits vor der Reformation zum Abschluß gekommen war, oder ob nicht die Reformation diesen in Gang befindlichen Prozeß gewaltsam unterbrach. Sofern es das ungefaßt *intendierte* Altarretabel in der hier behandelten Kunstepoche bereits gegeben hat, wird man es vielleicht am ehesten im Breisacher Hochaltarretabel vermuten.

Abb. 86

In vielerlei Hinsicht ist das Breisacher Hochaltarretabel Endpunkt und noch einmal Höhepunkt der ‚altdeutschen‘ Schnitzkunst. Zwischen 1523 und 1526 entstanden, stellt es eines der letzten großen Altarprojekte im Südwesten dar. Seine Aufstellung im Münster vollzog sich zu einer Zeit, da man in den bedeutenden Kunstmetropolen Konstanz und Straßburg bereits daran ging, die Retabel aus den Kirchen wieder hinaus zu tragen.

Von all dem ist am Breisacher Hochaltarwerk nichts zu spüren. Hier darf Maria noch Himmelskönigin sein. Mit nie zuvor gesehener Konsequenz schuf sein Schöpfer dazu scheinbar vollplastische Reliefs, indem er die Dreiviertel-Figuren organisch aus je drei Lindenholzblöcken entwickelte, diese aber als Block, anstatt abzuarbeiten, stehen ließ und auf diese Weise die Szene mit einem sie umtosenden Gewirr aus Wolkenschläuchen

⁸⁴⁹ HANS WESTHOFF/ BARBARA HAUBMANN, Zwiefalten und Alpirsbach – zwei monochrome Altäre? In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1, 1987, 125-130.

hinterfing, in denen sich zahllose Putten jubilierend und musizierend übermütig tummeln. Ruhepunkte, die das Licht auf ihrer spiegelglatten Oberfläche reflektieren, bilden die tempera-lasierten Inkarnate, besonders der athletisch geformte Oberkörper des Gottessohnes, die ‚Büste‘ der Gottesmutter, aber auch die unbemalte Sphaira, die Gottvater auf seinem linken Knie im Gleichgewicht hält. Jenen kristallinen spätgotischen Gewandschalen, wie wir ihnen bei Riemenschneider begegnen und durch welche die Körper stets erahnbar bleiben, hauchte der Meister H.L. Leben ein, organisierte sie zu bizarr abstrakten Formationen. Ein Gewandornamentik aus bald zentrifugal rotierenden, bald schlauchartigen Faltenstrukturen entstand. Einzig durch das gleichsam naß anliegende Gewand des Gottessohnes zeichnen sich zwei kräftige Knie ab, die wie Pfosten aufgestellt wirken und zwischen denen die zarte Textilie in feinen Fäden verläuft. All dies ist mit Bravour geschnitzt, die Falten sind tief hinterschnitten, ge Gratet, gewellt, geknittert oder linear gegraben. Das Haar Mariens, das in lang kräuselnden und mäandernden Strähnen die ‚Büste‘ in einer Weise umspielt, die an Gischt erinnert, wurde tief unterschritten. Ebenso der frei ‚züngelnde‘ majestätische Bart des erdzeitalten Gottvaters.

Der virtuose Schnitzstil des Meisters H.L., jene extremste Variante des ‚spätgotischen Barock‘⁸⁵⁰, wirkt ausgesprochen bildhaft, nicht zuletzt „weil keine Malerei so malerisch gewesen wäre wie diese vollkörperlich verwirklichte Schwarz-Weiß-Graphik größten Maßstabes“⁸⁵¹. Am Breisacher Hochaltarschrein liegt das Bildhafte zum einen in der konkreten Vorgabe, der Schreintafel Hans Baldung Griens im Freiburger Münster, begründet, zum anderen ist es lediglich der Kulminationspunkt einer seit 1500 an vielen Beispielen zu beobachtenden Entwicklung - dies unter Vermittlung druckgraphischer Vorlagen -, die das Statuarische immer mehr zugunsten eines szenischen Bildideals zurückdrängt. Was aber das ‚Graphische‘ in der Kunst von H.L. angeht, so wird man - wie auch hier - die enttäuschende Erfahrung machen, daß einige der ungefaßten Bildwerke, die auf Schwarz-Weiß-Fotographien so schön graphisch wirken, dies auf Farbproduktionen nicht mehr tun. Bei einer Ausleuchtung mit weichem Licht verwischen sich zudem noch jene Konturen, die im harten Licht so deutlich zu Tage treten. Davon unberührt gilt, daß der Meisters H.L. in seinen rauschenden Faltenformationen dank extremer Hinter- bzw. Unterschneidungen zu wirkungsvollen Hell-Dunkel-Kontrasten und Licht-Schatten-Stimmungen gelangt. Eine Polychromie, sofern sie von den Auftraggebern bei diesem Werk überhaupt noch erwünscht war, hätte diese Wirkungen nicht in Gänze aufgehoben, sondern allenfalls verschoben⁸⁵².

Es ist vorstellbar, daß dieses glänzende Altarwerk von Anfang an holzsichtig konzipiert war, allerdings weniger, weil jeder Faßmaler angesichts dieser Formenfülle kapituliert hätte; eher schon, weil die Kosten des damit verbundenen Aufwands für eine Fassung unerschwinglich geworden wären. Die virtuose Schnitzerei hätte schließlich auch dem Faßmaler ein ebensolches Höchstmaß an Virtuosität abverlangt -, eine Virtuosität, die

850 THEODOR DEMMLER sprach von einer „geistigen Verflachung“ und von einem Zurücktreten religiöser Innerlichkeit in der Kunst des H.L., ders., *Der Meister des Breisacher Hochaltars*. In: *Jb. d. pr. Kunstsammlungen XXXV*, 1914, 103ff., 107. - Es besteht in der Tat nur ein schmaler Grat zwischen meisterhafter Technik im Dienste der Kunst und purer Artistik. Die Gefahr, diese Grenze zu überschreiten - „H.L. ist ihr nahe. Aber wir wollen ihm glauben: er schafft aus Leidenschaft“, W. PINDER, 1940, 352. - H.L. als Schnitz-Paganini abzuqualifizieren, wie dies bisweilen geschieht, wird seiner Kunst nicht gerecht.

851 W. PINDER, 1940, 350. - Ders., 1929, 478: „Farblosigkeit, in einer so durchhöhlten und durchbrochenen, tiefenhaltigen Formenwelt, schafft eine Art malerischer Schwarz-Weiß-Graphik, wie in der späteren Technik die Radierung“.

852 Anders das Urteil ULRIKE HEINRICHS-SCHREIBERS über vier Reliefs eines Marienretabels (um 1510/20) in den Coburger Sammlungen, dies. 1998, 84: „Wären die Reliefs farbig gefaßt worden, die Eigenwirkung der Farbe und die Lichtreflexe hätten die quasi-graphische Wirkung der Schnitzarbeit zunichte gemacht. Auch die differenzierte und lebhaft Modellierung der Gewandfalten und die sorgfältig geformten, dicht fließenden Haare der Figuren tragen zu dem interessanten und lebendigen Bild der Skulpturen bei; sie wirken „farbig“ auch ohne eine Fassung mit Farben und Gold“.

sicher ihren Preis gehabt hätte. Mag sein, daß das Breisacher Kapitel auf bessere Zeiten hoffte, wo Pilgerscharen wieder in ihr Münster zu den Reliquien der Heiligen Protasius und Gervasius drängten und mit ihrem Scherflein das Geld beisteuerten, das man zur Bemalung der Flügel und zur Polychromierung der Skulpturen benötigte. Der fehlende christologische Zyklus wird wohl als Unzulänglichkeit empfunden worden sein. Doch immerhin verwies die Figur des Schmerzensmanns im Auszug auf die Passion Christi.

Von Anbeginn ungefaßt konzipiert, oder doch nur provisorisch akzeptiert? Man tut gut daran, diese letztlich unentscheidbare Frage auch beim Breisacher Hochaltarwerk unbeantwortet im Raume stehen zu lassen.

ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN ZUM ENTSTEHUNGSPROZESS UNGEFAßTER ALTARRETADEL

Man hat wiederholt nach dem großen Neuerer und künstlerischen Impulsgeber gesucht, der als erster auf die Fassung seiner Werke verzichtete und mit solch einem Schritt der Ausbreitung der ungefaßten Retabelskulptur das Terrain bereitete. Nicht von ungefähr fiel der Blick neben Tilman Riemenschneider auch auf Niclas Gerhaert von Leiden, der zweifelsohne überragenden künstlerischen Erscheinung in der Skulptur der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In Auffassung, Stil und Komposition seiner Bildwerke gelangte der Niederländer - wie immer wieder auch in dieser Untersuchung angeklungen ist - zu bemerkenswerten, nicht selten völlig neuen Lösungen, die dann bis zur Reformation und dem damit einhergehenden Ende der Kunst der Bildschnitzer für die oberdeutsche Skulptur gültig blieben⁸⁵³. Neben seiner künstlerischen Überzeugungskraft trug auch der enorme geographische Radius, Trier – Straßburg – Konstanz – Wien waren u.a. Stätten seines Wirkens, nicht unerheblich zu der beachtlichen Verbreitung seines Stils bei. Es ist keine Frage, daß Niclas Gerhaert neue und für lange Zeit verbindliche Maßstäbe für die oberdeutsche Skulptur setzte. Aber tat er es auch in puncto Fassung? Lernten Veit Stoß und Tilman Riemenschneider, die beide oberrheinisch geschult waren, bei ihm die ästhetische Wirkung der ungefaßten Schnitzerei schätzen? War der Fassungsverzicht mithin nicht ihre, sondern seine ‚revolutionäre Tat‘? Zuzutrauen wäre es einem so bedeutenden Bildschnitzer wie Gerhaert schon, auch wenn wir nicht glauben, daß ein Künstler seiner Zeitstufe sich so ohne weiteres zu Zeiten der Auftragskunst von bestehenden ikonographischen und ästhetischen Vorstellungen - auch in der Fassungsfrage - verabschieden konnte. Zwar halten wir es mit Wolfgang Deutsch für durchaus denkbar, daß Gerhaert das Konstanzer Hochaltarretabel ohne Fassung beließ, - eine Annahme, die allerdings in Anbetracht der Tatsache, daß das Werk den Konstanzer Bildersturm 1529 nicht überstand und sonstige Quellen nicht existieren, rein hypothetisch bleibt⁸⁵⁴. Doch muß dies ja nicht zwangsläufig bedeuten, daß man in Konstanz nicht vorhatte, das ungefaßte Münsterretabel zu einem späteren Zeitpunkt fassen zu lassen. Wie schon im Falle des Münsterstädter Hochaltars sollte man die ungefaßte Aufstellung nicht von vornherein als Abkehr von der bestehenden Konvention begreifen⁸⁵⁵. Es ist deutlich geworden, daß die holzsichtige Aufstellung eines Bildwerks oder Retabels häufig nur eine Etappe innerhalb des mehrstufigen Herstellungsprozesses darstellte. Die Schriftquellen, vor allem Verträge und Rechnungen,

⁸⁵³ Erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an die lange Zeit gültige Formulierung der Armbüste oder der Auffassung vom Gekreuzigten, wie sie sich im Baden-Badener Kruzifix manifestiert. - Einen informativen Überblick gibt HARTMUT KROHM, 1998, 109-128.

⁸⁵⁴ W. DEUTSCH, 1963, 82 sowie 1964, 127f.

⁸⁵⁵ Vgl. hierzu nur H. KROHM/ E. OELLERMANN, 1981, 18.

legen sogar den Schluß nahe, die zunächst ungefaßte Aufstellung von Altarretabeln sei massenhaft erfolgt. Ungefaßte Altarretabel standen neben solchen, die gefaßt waren. In Unterstammheim, in unmittelbarer Nachbarschaft zur St. Annenkapelle, wurden anläßlich des Bildersturms neben *zwo gefasst* auch *ein ungfassste tafeln (...) samptt allen crützen und fanen* beim Kirchhof in einem Kalkofen verfeuert⁸⁵⁶. Das Nebeneinander von gefaßten und ungefaßten Altarretabeln konnte über längere Zeiträume hindurch anhalten. Die Hochaltäre in Münsterstadt oder Windsheim wurden bereits ausführlich diskutiert. In Windsheim gesellte sich 1499 eine Triumphkreuzgruppe - ebenfalls von Riemenschneider - hinzu, die 21 Jahre später, zeitgleich mit dem Hochaltar, von Hans Hertenstein gefaßt wurde⁸⁵⁷. Wer gegen 1515 die Heilsbronner Zisterzienserkirche betrat, fand von mindestens 11 Retabeln drei ungefaßt vor, deren Polychromierung erst 1518 bzw. 1520 erfolgte⁸⁵⁸. Und eine zu weiten Teilen holzsichtige Innenausstattung scheint 1503 im Frauenkloster Kirchheim zur Polychromierung angestanden zu haben. Dies geht aus einem Empfehlungsschreiben des Nördlinger Rats hervor, dem zu Ohren gekommen war, *das ir willens seidt, ettlich tafeln in ewer kirchen faßen, malen und außberaiten [vollenden] zu lassen*⁸⁵⁹!

Wenn in den Münstern der führenden Handels- und Kunstmetropole Schwabens (Ulm), der wichtigsten Bischofs- und gleichfalls bedeutenden Kunststadt (Konstanz ?) und dem bedeutendsten Kloster der Region mit seiner florierenden Wallfahrt zur Maria im Gatter (St. Gallen) nach aller Wahrscheinlichkeit ungefaßte Hochaltarretabel standen, lag dem zwar noch kein ausgesprochener Wille zum Fassungsverzicht zugrunde. Der holzsichtige Zustand scheint zunächst einmal transitorisch gewesen zu sein, in St. Gallen und Ulm – und vielleicht ja auch andernorts - aber außerordentlich lang angehalten zu haben. Die Fassung des um 1485 fertiggestellten St. Galler Hochaltarretabels erfolgte erst 1522 ca. 37 Jahre später, und das 1476/77 fertiggestellte Ulmer Hochaltarretabel wurde vielleicht gar nicht mehr polychromiert, obwohl eine bedeutende Geldsumme dafür zur Verfügung stand. Indessen ist es keine Frage, daß die Situation in Konstanz (?), Ulm und St. Gallen ins Umland ausstrahlte. Je länger dieser Zustand anhielt, desto nachhaltiger wurden dadurch möglicherweise bislang festgefügte ästhetische Vorstellungen verändert, und angesichts des fertigen Erscheinungsbilds, welches die Altarbildwerke mit ihren fein durchmodellierten, sorgsam strukturierten Oberflächen geboten haben werden, mag auf der Kundenseite der anfängliche Polychromierungswille mit der Dauer des Provisoriums erlahmt und schließlich erloschen sein.

Wenn auch zumal Pentaptychen wie das St. Galler Hochaltarretabel, aber auch jene in Windsheim, Kalkar oder Bordesholm, von der noch anfangs vorhandenen Absicht der Besteller zeugen, auf den vielen Feldern der unbemalten Flügelflächen einmal Tafelgemälde zu sehen, so zeigen uns die teilweise erheblichen Intervalle, die es dauerte, dies in die Wege zu leiten, daß der Elan auch in dieser Frage nach und nach erlahmte, wenn nicht letzten Endes ganz versiegte. Das nimmt nicht Wunder, ist doch davon auszugehen, daß hinsichtlich ihrer Oberflächenbeschaffenheit die von Niclas Gerhaert (Konstanz) oder Michel Erhart (Ulm; St. Gallen ?) geschnitzten Bildwerke denen Tilman Riemenschneiders in nichts nachstanden, sie folglich denkbar sorgsam durchgearbeitet und damit in jeder Hinsicht künstlerisch abgeschlossen waren. Ein fertig geschnitztes, lediglich noch unpolychromiertes Retabel war mit seinen schwenkbaren Flügeln voll funktionsfähig. Mittels Reliquienbüsten und Heiligenbildern, die auf der Mensa ausgesetzt wurden, konnten auch jene Patrone in anschaulicher Weise an einem Altar verehrt werden, die infolge der großen

⁸⁵⁶ RUTH JÖRG (Hg.), Johannes Salat. Reformatiionschronik 1517-1534. 3 Bde. Bern 1986, Bd. 1, 239.

⁸⁵⁷ J. BIER II, 164ff.

⁸⁵⁸ H. ROTT I, 198-200.

⁸⁵⁹ H. ROTT II, 177. - Die Nördlinger empfehlen eine Beauftragung Lukas Herlins, eines Sohns Friedrich Herlins.

Anzahl Heiliger, die spätmittelalterliche Tituli zu verzeichnen pflegen, innerhalb des zwangsläufig ausschnitthaften ikonographischen Retabelprogramms nicht berücksichtigt waren⁸⁶⁰. Durch die Ausschmückung des Retabels mit Altarvelen, Fastentüchern, Teppichen, Altartüchern, Antependien, Fahnen und sogar Blumen (!) konnte der Polychromierungsdruck einstweilen sowohl liturgisch als auch ästhetisch gelindert werden⁸⁶¹. Belege dafür haben wir: So lieferte beispielsweise Barthel Bruyn 1525 zusammen mit vier bemalten Schreinflügeln sowie einem Predellenflügelpaar für das Essener Hochaltarretabel drei karmesinrote Seidenfahnen, die mit *bylden gemalt* und *myt golden blomen overguylt* waren, wofür er 21 fl. erhielt⁸⁶². Das Hochaltarretabel in der Biberacher St. Martinskirche zählte *zwei Arras'sche Umbhäng* [mit Spitzen aus Arras]. *Vor dem Altar war hübscher Anhang* [= Antependien] *für Werkstage und Festtage in den verschiedenen Kirchenfarben. (...) Die Staffeln* [= Chorstufen] *und Chorstühle sind an hochfestlichen Tagen mit grünen Tüchern überlegt gesein*⁸⁶³, und zur Kirchweih wurden *die Kirch und der Choraltar mit Majen umbsteckt und mit Schwertelen* [= Schwertlilien] *überstreut, auch alle Fahnen uffgesteckt*⁸⁶⁴. Das Zubehör eines Choraltars vermochte die fehlende Farbe des holzsichtigen Retabels durchaus auszugleichen, einmal davon abgesehen, daß auch ein Bildwerk *mit Perlen und syden gezierd* sein konnte⁸⁶⁵. Mit dem vorerst noch für provisorisch angesehenen Retabel ließ sich also durchaus langfristig leben.

Gerade in diesem Umstand könnte die Erklärung für die Entwicklung der ungefaßten Altarskulptur hin zur Autonomie liegen. Zur Änderung des Geschmacks gab es ausreichend Zeit und Anschauungsbeispiele. Der Übergang von der Akzeptanz des Provisoriums hin zu dessen gewollter Erscheinung wäre also völlig fließend zu denken. Die gewollte Holzichtigkeit eines Retabels entwickelte sich mithin organisch aus seiner Produktionsweise. Der Prozeß wäre dann nicht auf den revolutionären Impuls Niclas Gerhaerts, Tilman Riemenschneiders oder eines anderen zurückzuführen. Den abrupten ‚Paradigmenwechsel‘, den unvermittelten Umschlag, hätte es nie gegeben. Stattdessen wäre der Prozeß unmerklich, schleichend, aber dafür umso nachhaltiger verlaufen. Im mehrstufigen Herstellungsverfahren lag die Initiative auf der Kundenseite. Hier entschied sich, wer - und wann! - mit dem Schnitzwerk und der späteren Polychromierung beauftragt

⁸⁶⁰ In Biberach wurden auf dem Hochaltar neben dem Hausheiligen St. Martin auch die Hl. Ursula und ihr Gefolge verehrt, A. ANGELE, 1962, 33: *Item. Uff dem Choraltar sind gestanden zwei hölzorne Brustbilder, sind verguld gesein und bohlt in Köpfen; darin sind gesein zwei Häupter von sankt Ursulen Gesellschaft, vorne auf der Brust auch anderes Heiltumb.* - Das Ausstellen von Standbildern und Büsten findet sich auch in den zwei Nürnberger Mesnerpflichtbüchern beschrieben, A. GÜMBEL, 1928 u. 1929, vgl. oben Anm. 763.

⁸⁶¹ S. u.a. die Einträge in den Nürnberger Mesnerpflichtbüchern, A. GÜMBEL, 1928 u. 1929. - Die RDK-Artikel zu den Lemmata ‚Altartuch‘ und ‚Altarvelen‘ verfaßte J. BRAUN, Sp. 611-615 u. Sp. 622-623. Die Ausschmückung des Altars mit Antependien und Altardecken war ein liturgisches Erfordernis. Die reichen Paramentenschätze zu Xanten und Danzig enthalten derartige Denkmäler, W. BADER, 1979 u. W. MANNOWSKY, 1932, Bd. II.2. - Altarvelen konnten an Schwenkarmen, die seitlich vom Altar an der Rückwand eingelassen waren, befestigt sein. Auf Darstellungen sind solche Gardinen, auf Grund ihrer flügelähnlichen Anbringung auch *alae* oder *vleugels* genannt, häufig anzutreffen, W. WILHELMY, 1993, Abb. 89 u. 93. - Eine andere Form der Anbringung war ihre Aufspannung zwischen vier Säulen. Beispiele solcher Säulen haben sich in St. Stephan zu Mainz (1509 von Georg Krafft in Speyer gegossen), in Schwerte/ Westfalen und im GNM Nürnberg erhalten. Hergestellt waren die Velen, besonders solche zu Festtagen, zumeist aus Seidenstoffen. Realien haben sich hierzu unseres Wissens keine erhalten. In Inventaren und Rechnungen finden sie jedoch Erwähnung, vgl. H. WITTE, 1932, 40 (1936/40). - H. ROTT II, 15ff, 16, (Ulm 1499): *Von der zierdt des altars halb, mit namen altar tücher, fürheng, lüchter, haben sie sich also geaint (...).* - A. S. STEINMETZ, 1995, 22, Anm. 326 zeigt Beispiele der Verhängung von Baldachinfiguren. - Schwarze Seidenfahnen, mit denen das Retabel geschmückt wurde, finden sich bezüglich eines Hagenauer Altarwerks erwähnt, H. ROTT III, 1, 182 (1514): *Item III & den swestern am Muleberge, vom swartzen siden vene für unser frowen tofel zu machen.* - Zum Stichwort Fastentuch, Hungertuch bzw. velum quadragesimale s. das von J. H. EMMINGHAUS für den dt. Sprachraum zusammengestellte Inventar, A. REINLE, 1988, 243-246. - In Windsheim wurde das Fastentuch offenbar einfach an die ungefaßte Altartafel genagelt, StadtA Windsheim G 41 28^f(1509): *Item 4 d für kleine negelein die fasten ducher an die altartafeln auff schlagen secunda post esto michi.* - H. ROTT III, 2, 237 (1511) Abwicklung eines Bemalungsauftrags für ein Hungertuch.

⁸⁶² Repertorium f. Kunstwissenschaft, 15, 1892, 247.

⁸⁶³ A. ANGELE, 1962, 33.

⁸⁶⁴ Ebd., 97. - Vgl. ebd., 92 (Himmelfahrtstag): *Dienveil das Kreuz ist uss gesein, bat man dabeim unsern Herrgot zur Himmelfahrt zuegericht im Chor unter dem Loch mit Maien, Blumen, Schwertelen, Lichtern.* - Vgl. SEBASTIAN FRANCK in seinem Weltbuch, 1534, 131v.

⁸⁶⁵ H. ROTT II, 333 (Villingen ca. 1495).

wurde. Und selbstverständlich konnte sich seit dem Zeitpunkt, wo es möglich war, ungefaßte Retabel auf Altären zu errichten, ein Dialog zwischen Auftraggebern und Künstlern entspannen, in dem letztere konzeptionell damit argumentieren konnten, ein Altarwerk zu liefern, das ebensogut ohne Polychromierung bestehen konnte, weil seine künstlerische Oberflächenbeschaffenheit eine solche überflüssig machte. Seitdem gewann die Holzsulptur an künstlerischer Durchbildung - sie mußte es, da dem kritischen Auge des Auftraggebers grobe Schnitzer nicht verborgen blieben. Damit hatten die Auftraggeber die Option zu entscheiden, ihr Retabel irgendwann einmal polychromieren zu lassen oder es im ungefaßten Zustand zu belassen. Einem zeitlichen Druck waren sie dabei nicht ausgesetzt, denn das Schnitzwerk ihrer Retabel, die ja liturgisch voll funktionsfähig waren, war denkbar subtil ausgeführt. Das reiche Repertoire an Oberflächenmustern reichte nah an das Erscheinungsbild gefaßter Retabel heran. Das ungefaßte Retabel konnte in jeder Hinsicht als fertiggestellt gelten. Förderlich für die Entscheidung zugunsten der ungefaßten Alternative mag dabei gewesen sein, daß im Vergleich zu einem herkömmlich polychromierten Retabel ein ungefaßtes für weniger als die Hälfte des Preises zu haben war! So sollte es denn auch nicht verwundern, wenn immer mehr Auftraggeber sich gegen eine Polychromierung entschieden. Ihre Zahl mag in dem Maße gestiegen sein, wie das Raffinement der Schnitzer in punkto Oberflächenstrukturierung zunahm. Die Zunahme in diesem Punkte war im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts ganz beträchtlich. Keine Frage: die Generation Leinbergers besaß ein größeres Repertoire als die Riemenschneiders. Sicherlich kamen die Bildschnitzer in diesem Punkte Auftraggeberwünschen nach. Die Kunden ihrerseits dürften bereitwillig den Mehraufwand getragen haben, der verglichen mit einer Fassung finanziell überhaupt nicht ins Gewicht fiel. Wann die beschriebene Entwicklung eingesetzt haben könnte, läßt sich schwer diagnostizieren. Es spricht vieles dafür, daß das ungefaßte Retabel als gleichberechtigte Option zum polychromierten erst zu Beginn des 16. Jh. möglich wird. Das bislang früheste Beispiel eines ungefaßt erhalten gebliebenen Altars liegt allerdings weiter zurück. Es ist der Lorcher Hochaltar aus dem Jahre 1489⁸⁶⁶. Sein Schöpfer ist unbekannt. Archivalien zu dem Retabel haben sich nicht erhalten. Die Oberflächenakzentuierungen sind marginal, doch sind die Bildwerke sauber geglättet. Die manieristische Bemalung der Flügel stammt aus der zweiten Hälfte des 16. Jh.⁸⁶⁷. Sie weisen auch an den Innenflächen keine Reliefs auf, so daß ihr Zustand eigentlich als besonders unbefriedigend hätte empfunden werden müssen.

So plausibel es zunächst erscheint, davon auszugehen, die Auftraggeber hätten unter dem Eindruck der Argumentation und künstlerischen Autorität des Bildschnitzers auf eine Fassung verzichtet, sich aber im nachhinein angesichts des verblässenden Künstlereinflusses umentschieden, so anachronistisch ist dieses Modell vermutlich auch, wird darin doch letztlich die Bestellerautonomie verkannt. Wenn man sich in Münsterstadt, Gramschatz, Gerolzhofen, Windsheim - oder an welchem anderen Ort auch immer - dazu entschloß, Riemenschneiders Retabel zu polychromieren, dann war das keine Abkehr von dessen künstlerischen Zielvorstellungen. Riemenschneider fertigte vielmehr Retabel, die seine Kunden nach ihrer Wahl polychromieren oder ungefaßt lassen konnten. Darin lag neben anderem ihre hohe Attraktivität.

Nicht selten hat man in Tilman Riemenschneider eine Art Revolutionär gesehen, der mit seinem Münsterstädter Altarwerk festgefügte Anschauungen hinsichtlich des Erscheinungsbildes von Altarretabeln in spektakulärer Weise beiseite schob. Dahinter mag unausgesprochen die Vorstellung gestanden habe, Riemenschneider habe, ähnlich wie Dürer

⁸⁶⁶ G. TIEMANN, 1930, 36-43. - H. ALBERTI, 1977. - R. STRUPPMANN, Chronik der Stadt Lorch im Rheingau. Lorch 1981, 87. - E. OELLERMANN, 1992, 8-22.

⁸⁶⁷ E. OELLERMANN, 1992, 8-22.

in der Renaissance, nach einem ihm gemäßen, vollkommen neuen künstlerischen Ausdruck gesucht und ihn in der Holzichtigkeit letztlich gefunden. Unseres Erachtens liegt Tilman Riemenschneiders Genie nicht darin, daß er Retabel ungefaßt lieferte. Das war zu seiner Zeit gängige Praxis. Das taten andere bereits vor ihm. Auch die Verwendung von Tremolierungen, Punzen und ‚Gravuren‘ ist weit weniger bemerkenswert, als vielfach behauptet wird. Es ist vielmehr seine bildnerische Auffassung, sein persönlicher Stil, und - nicht zu vernachlässigen - die Verbindung von preisgünstiger Produktion bei gleichzeitig hoher künstlerischer Qualität, die ihn in Würzburg und weit darüber hinaus zu der Schnitzerpersönlichkeit werden ließ, der neben Veit Stoß die größte Wirkung und Nachfolge beschieden war.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

I. Archivalische Quellen

Reval/ Tallin, Stadtarchiv:

Rechnungsbuch der Stadt Reval, Bd. 31, Verz. 1.

Rothenburg o.d.T., Stadtarchiv

A 1433, Kirchen- und Religionssachen im Besonderen

R 362-364, Rechnungen der St. Jakobspflege (1468-1507; 1526-1548)

St. Gallen, Stiftsarchiv

D 878, Einnahme- und Ausgabebuch Abt Franz von Gaisbergs (1521-1528)

Windsheim, Stadtarchiv:

G 23a u. b, Kirchnerordnung

G 35- G 42 Rechnungsbücher der St. Kilianspflege (1474 -1536 mit Unterbrechungen)

G 34 Gültbuch der Pfarrkirche St. Kiliani (ab 1429)

II. Ausgewählte Bibliographie

AFFENTRANGER, Urban: Dramatische Elemente in der Karwochenliturgie an der Bischofskirche in Chur nach dem 1490 erschienenen Direktorium des Churer Bischofs Ortlieb von Brandis. In: Bundner Monatsblatt 1979, 137-156.

ANGELE, Albert: Altbiberach um die Jahre der Reformation. Biberach a. d. Riß 1962.

ALBERTI, Heike: Der Lorcher Altar in Lorch am Rhein. Diss. Gießen 1977

ALBRECHT, Claudia F.: Stilkritische Studien zum mittleren Werk des Veit Stoß, unter besonderer Berücksichtigung der Volckamer-Stiftung. Diss. Würzburg 1993. Würzburg 1997.

ALBRECHT, Uwe/ BONSDORFF, Jan von (Hgg. u.a.): Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext. Berlin 1994.

ALBRECHT, Uwe/ KALDEWEI, Gerhard/ KROHM, Hartmut (Hgg. u.a.): Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann. Werk und Wirkung. Berlin 1996.

ALTENDORF, Hans-Dietrich/ JEZLER, Peter (Hgg.): Bilderstreit. Kulturwandel in Zwinglis Reformation. Zürich 1984.

APPUHN, Horst: Der Bordesholmer Altar. Studien zum Werk Meister Hans Brüggemanns. Phil. Diss. (maschinenschriftl.) Kiel 1953.

APPUHN, Horst: Das private Andachtsbild. Ein Vorschlag zur kunstgeschichtlichen und volkskundlichen Terminologie. In: Museum und Kulturgeschichte. FS. für Wilhelm Hansen. Münster 1978, 289-292.

APPUHN, Horst: Der Bordesholmer Altar und die anderen Werke von Hans Brüggemann. Königstein 1983.

APPUHN, Horst: Die Kleine Passion von Albrecht Dürer. Dortmund 1985.

ARNOLD, Paul Maximilian: Hans Leinbergers Moosburger Hochaltar. Höhepunkt Bayerischer Altarbaukunst. Eine Einführung in ein Kapitel deutscher Kulturgeschichte. Landshut 1990.

ARNDT, Karl: Der historische 'Grünwald' - Anmerkungen zum Forschungsstand, in: Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts. Hrsg. v. Hartmut Boockmann. Göttingen 1994, 115-147.

ASSUNTO, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1982.

- BACK, F.: Mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1910.
- BANDMANN, Günther: Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials. In: Städel-Jahrbuch N.F. 2, 1969, 75-100.
- BANGE, E. F.: Die Kleinplastik der Deutschen Renaissance in Holz und Stein. München 1928.
- BANGE, E. F.: Deutsches Museum. Die Bildwerke IV, Kleinplastik. Leipzig 1930.
- BARACK, Karl August (Hg.): Zimmersche Chronik Bd. 4. Freiburg i.Br./ Tübingen ²1882.
- BARTSCH, R.: Seelgerätstiftungen im XIV. Jahrhundert. In: FS für Karl von Amira zu seinem sechzigsten Geburtstage. Aalen 1979, 1-58.
- BAUM, Julius: Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters. Tübingen 1925.
- BAUM, Julius: Zum Werke der Bildhauer Erhart Küng, Albrecht von Nürnberg, Jacob Ruess und Hans Geiler. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 2, 1940, 53-63 u. 94-100.
- BAUM, Julius: Meister und Werke spätmittelalterlicher Kunst in Oberdeutschland und der Schweiz. Lindau/Konstanz 1957.
- BAUMGARTEN, Fritz: Der Freiburger Hochaltar. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Straßburg 1904.
- BAXANDALL, Michael: Victoria and Albert Museum, South German Sculpture 1480-1530. London 1974.
- BAXANDALL, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen. München ³1997 (1980).
- BECK, Herbert/ C. BOL, Peter/ DECKER, Bernhard: Liebieghaus - Museum alter Plastik. Guide to the Collections. Mediaeval Sculpture I. Frankfurt a. M. 1980.
- BECK, Herbert/ BREDEKAMP, Horst: Bilderkult und Bildersturm. In: W. Busch/ P. Schmoock (Hgg.), Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen. Weinheim, Berlin 1987, 80-106.
- Beelden uit Brabant. Laatgotische kunst uit het oude hertogdom 1400-1520. Herzogenbusch 1971.
- BEHLE, Claudia: Hans Leinberger. München 1984.
- BEISSEL, Stephan: Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des Hl. Viktor zu Xanten. Bau - Geldwerth und Arbeitslohn - Ausstattung. o.O 1889. ND Osnabrück 1966.
- BEISSEL, Stephan: Die Verehrung Unser Lieben Frau in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg 1896.
- BELTING, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München ²1991.
- BENESCH, Otto: Die Deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein. Genf 1966.
- BENKER, Sigmund: Notizen zum Moosburger Hochaltarretabel. In: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege 28, 1970/71, 167-170.
- BENKÖ, Marlene: Ungefaßte Schnitzaltäre der Spätgotik in Süddeutschland. München 1969.
- BERGMANN, Uta, Jörg Keller. Ein Luzerner Bildschnitzer der Spätgotik. Luzern /Stuttgart 1994.
- BIER, Justus: Tilmann Riemenschneider. Bd. 1-4. Augsburg 1930-1978.
- BOHLING, Luise: Jörg Kändel von Biberach und die Altäre des Parallelfaltenstils in der Schweiz. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N.F. 34, 1932, 28-38.
- BOOCKMANN, Hartmut: Die Stadt im späten Mittelalter. München 1986, ³1994.

- BOOCKMANN, Hartmut: Über Schrifttafeln in spätmittelalterlichen Kirchen. In: Deutsches Archiv 1984, 210-224.
- BOOCKMANN, Hartmut: Die Bürger und die Bilder. Bemerkungen zu den Auftraggebern, Funktionen und der Bewertung von Kunstwerken um 1500. In: Reformatio et reformationes. FS für Lothar Graf zu Dohna. Darmstadt 1989, 249-271.
- BOOCKMANN, Hartmut: Das 15. Jahrhundert und die Reformation. In: Ders. (Hg.), Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, III, 206. Göttingen 1994, 9-25.
- BOOCKMANN, Hartmut: Spätmittelalterliche Altäre. In: „Ora pro nobis“. Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Heiligenverehrung. Vortragsreihe Karlsruhe 1992. Karlsruhe 1994, 37-54.
- BOOCKMANN, Hartmut: Bemerkungen zu den nicht polychromierten Holzbildwerken des ausgehenden Mittelalters. In Zeitschrift für Kunstgeschichte 57 (1994), 330-335.
- BORCHARDT, Karl, Die geistlichen Institutionen in der Reichsstadt Rothenburg o. d. Tauber und dem zugehörigen Landgebiet von den Anfängen bis zur Reformation. Veröffentlichung der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Reihe IX, Darstellungen aus der Fränkischen Geschichte, 37. 2 Bde, Neustadt a. d. Aisch, 1988.
- BOSCH, Hans: Verzeichnis der Würzburger Maler, Bildhauer und Glaser vom 15.-17. Jahrhundert. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, 1980, 25-29.
- BOUVY, Désiré Paul: Middeleeuwsche beeldhouwkunst in de noordelijke Nederlanden. Amsterdam 1947.
- BOUVY, Désiré Paul: Beeldhouwkunst Aartsbisshoppelijk Museum Utrecht. Utrecht 1962.
- BRACHERT, Thomas: Die Techniken der polychromierten Holzskulptur. In: Maltechnik, Restauro 1972, 153-178, 237-264.
- BRACHERT, Thomas: Pressbrot-Applikationen, ein Hilfsmittel für die Stilkritik. in: Jahresberichte 1963 des schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. Zürich 1964, 37-47.
- BRACHERT, Thomas: Die Malerwerkstatt des Meisters h.h. (Hans Huber von Feldkirch). In: Jahresbericht des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. Zürich 1965, 51-77.
- BRACHERT, Thomas/ KOBLE, Friedrich: Fassung von Bildwerken. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte Bd.7. München 1981, Sp. 743-826.
- BRAUN, Joseph: Liturgisches Handlexikon. Regensburg 1923, 21924. ND 1993.
- BRAUN, Joseph: Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2 Bde. München 1924.
- BRAUN, Joseph: Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung. München 1932. ND Hildesheim 1973.
- BRAUN, Edmund Wilhelm: Kleinplastik der Renaissance. Stuttgart 1953.
- BRAUN-REICHENBACHER, Margot: Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 24). Nürnberg 1966.
- BREDEKAMP, Horst: Kommunion der Augen. Der Flügelaltar und die gescheiterte Reform des Kultbildes. In: FAZ, 2. April 1986 Nr. 76, 35.
- BREDEKAMP, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt a. M. 1975.
- BREMM, Brigitte: Die szenischen Reliefs des Petrusaltars im Suermondt-Ludwig-Museum. Versuch ihrer Einordnung in einen spätmittelalterlichen niederrheinischen Werkstattkreis. In: Aachener Kunstblätter 58 (1989/90), 87-109.

- BRINCKMANN, Albert: Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 90). Straßburg 1907.
- BROSCHKEK, Anna: Michel Erhart. Ein Beitrag zur schwäbischen Plastik der Spätgotik. Berlin/ New York 1973.
- BUSCH, Rudolf: Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Hildesheim/ Leipzig 1928.
- BUXTORF, K. (Hg.), Die Reformationschronik des Karthäusers Georg mit Auszügen aus gedruckten und ungedruckten Schriften von Zeitgenossen, besonders des Erasmus und Fridolin Ryff. Basel 1849.
- CAMPBELL, Lorne, The Art Market in the Southern Netherlands in the fifteenth Century. In: The Burlington Magazine 118, 1976, 188-198.
- CHYTIK, Karel: Malířstvo Pražské XV. a XVI. Veku. A Jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582. (Prager Malkunst des 15. und 16. Jhs und das Zunftbuch aus der Prager Altstadt aus den Jahren 1490-1582). Prag 1906.
- CHRISTENSEN, Carl C.: Art and the Reformation in Germany. Athens (Ohio) 1979.
- CRAB, Jan: Het Brabants beeldsnijcentrum Leuven. Leuven 1977.
- CRAB, Jan: Het Laatgotische Beeldsnijcentrum Leuven. Kat. Aust. Leuven 1979.
- DECKER, Bernhard: Das Ende des Mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers. Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege Bd. 3. Bamberg 1985.
- DECKER, Bernhard: Reform within the cult image: the German winged altarpiece before Reformation. In: Peter Humfrey, Martin Kemp (Hgg), The Altarpiece in the Renaissance. Cambridge 1990, 90-105.
- DECKER, Bernhard: Kultbild und Altarbild im Spätmittelalter. In: „Ora pro nobis“. Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Heiligenverehrung. Vortragsreihe Karlsruhe 1992. Karlsruhe 1994, 55-87.
- DECKERT, Hermann: Die lübis-baltische Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts. Marburg 1927.
- DEMMLER, Theodor (Bearb.): Die Bildwerke des Deutschen Museums Bd. 3: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik. Leipzig 1930.
- DEMMLER, Theodor: Die Meisterwerke Tilman Riemenschneiders. Berlin 1936.
- DEMUS, Otto: Die spätgotischen Altäre Kärntens. Klagenfurt 1991.
- DENKER, Jürgen/ OELLERMANN, Karin und Eike/ VETTER, Ewald M.: Der Detwanger Altar von Tilman Riemenschneider. Wiesbaden 1996.
- DEONNA, W.: La sculpture suisse des origines à la fin du XVIe siècle. Basel 1946.
- DESEL, Jutta Barbara: Thüringische Schnitzaltäre. 1993.
- DEUTSCH, Wolfgang: Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert. In: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 81. Heft. 1963, 11-129, 82. Heft 1964, 1-113.
- DEUTSCH, Wolfgang: Jörg Syrlin d. J. und der Bildhauer Niklaus Weckmann. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 27, 1968, 39-82.
- DEUTSCH, Wolfgang: Ein Esslinger Bildhauer der Spätgotik und seine Schule. In: Esslinger Studien 18, 1979, 29-162.
- DEUTSCH, Wolfgang: Ein Beitrag zur Michel-Erhart-Forschung. In: Württembergisch Franken 59, 1975, 52-59.

- DE WEERTH, Elsbeth: Die Altarsammlung des Frankfurter Stadtpfarrers Ernst Franz August Münzenberger (1833-1890). Ein Beitrag zur kirchlichen Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1993.
- DIRLMEIER, Ulf: Untersuchungen zu Einkommensverhältnissen und Lebenshaltungskosten in oberdeutschen Städten des Spätmittelalters. (Mitte 14. bis Anfang 16. Jh. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 1978, 1). Heidelberg 1978.
- DOHMEN, Christoph/ STERNBERG, Thomas (Hgg.): ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg 1987.
- DORMEIER, Heinrich: St. Rochus, die Pest und die Imhoffs in Nürnberg vor und während der Reformation. Ein spätgotischer Altar in seinem religiös-liturgischen, wirtschaftlich-rechtlichen und sozialem Umfeld. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1985, 7-72.
- DROSTE, Willi: Kunstdenkmäler der Stadt Danzig. Bd. 1-4. In: Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens. Reihe A. Hrsg. v. Günther Grundmann. Stuttgart 1958.
- DUBE, B./ VROOM, W.H.: Mecenaat en kunstmarkt in de Nederlanden gedurende de zestiende eeuw. In: Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580. Ausst.-Kat. Amsterdam 1986.
- DUSSLER, P. Hildebrand: Jörg Lederer. Kempten 1982.
- DVORAK, Max: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. In: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924.
- DWORSCHAK, Fritz: Die Werke des Loy Hering in Österreich. In: Wiener Jb. für Kunstgeschichte N.F. 4, 1926, 86-110.
- DWORSCHAK, Fritz: Martin Kriechbaum und seine Passauer Werkstatt. In: Krems und Stein. FS z. 950jährigen Stadtjubiläum. Krems a.d. Donau 1948.
- EDWARDS, Mark U.: Printing, Propaganda and Martin Luther. Berkeley/ Los Angeles/ London 1994.
- EGG, Erich: Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre. Innsbruck 1985.
- EGLI, Emil/ SCHOCH, Rudolf (Hgg. u.a.), Johannes Kesslers Sabbata mit kleineren Schriften und Briefen. St. Gallen 1902.
- EHRESMANN, Donald L.: Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece. In: Art Bulletin 64, 1982, 359-369.
- ELKAR, Rainer S.: Umriss einer Geschichte der Gesellenwanderungen im Übergang von der frühen Neuzeit zur Neuzeit. In: Ders. (Hg.): Deutsches Handwerk. Göttingen 1983, 85-116.
- ELLGER, Dietrich (Bearb.): Der Dom und der ehemalige Dombezirk. Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig Bd. 2. München 1966.
- ENDRIB, Julius: Das Ulmer Reformationsjahr 1531 in seinen entscheidenden Vorgängen. Ulm 21931.
- ENGELN, Cor: Zoutleeuw. Jan Mertens en de laatgotiek. Confrontatie met Jan Borreman. Essay tot inzicht en overzicht van de laatgotiek. Leuven 1993.
- ESCH, Arnold: Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers. In Historische Zeitschrift 240, 1985, 529-570.
- EVEN, Edward van: L' auteur du retable de 1493 du Musée de la Porte de Hal à Bruxelles. In: Bulletin des Commissions Royales d' Art et d' Archéologie 16, 1877, 581-598.
- EVEN, Edward van: Maître Jean Borman, le grand sculpteur belge de la fin du XV e siècle. In: Bulletin de Commissions Royales d' Art et d' Archéologie 24, 1884, 397-426.

- FALK, Franz (Hg.): Die pfarramtlichen Aufzeichnungen (Liber consuetudinum) des Florentius Diel zu St. Christoph in Mainz (1491-1518). Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes, Bd. 4, Heft 3, 1904.
- FEISMANN, Rafael: Das Memorienbuch des St. Michaelis-Konventes zu Lübeck. Zwei Handschriften aus den Jahren 1463 und 1498. In: Veröffentlichungen zur Geschichte der Hansestadt Lübeck. Hrsg. v. Archiv der Hansestadt Lübeck, Reihe B Bd. 24. Lübeck 1994.
- FELD, Helmut: Der Ikonoklasmus des Westens. Leiden 1990.
- FEUCHTMÜLLER, Rupert: Ein Wunder gotischer Schnitzkunst. Monographie über Kirche und Altar von Mauer bei Melk. Wien 1955.
- FEULNER, Adolf: Beiträge zum Werk Hans Leinbergers. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXVIII, 1927, 124ff.
- FINKENSTAEDT, Helene u. Thomas: Stanglitzerheilige und große Kerzen. Stäbe, Kerzen und Stangen der Bruderschaften und Zünfte in Bayern. Weissenhorn 1968.
- FINSLER, Georg (Hg.): Die Chronik des Bernhard Wyss 1519-1530. Basel 1901.
- FLADE, Helmut (Hg.): Intarsia, Europäische Einlegekunst aus sechs Jahrhunderten. München 1986.
- FLEISCHHAUER, Werner (Rez.): Rott, Hans: Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Bodenseegebiet. Stuttgart 1933. In: Württembergischen Vierteljahrshefte für Landesgeschichte 39, 1933, 340-342.
- FRANCK, Sebastian: Weltbuch. Augsburg 1934.
- FRANZ, Adolph: Die Messe im Mittelalter: Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volkslebens. Freiburg i. Br. 1902, ND Darmstadt 1963.
- PRODL-KRAFT, Eva: Die Beleuchtung spätgotischer Flügelaltäre. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 16 (1962), 83-86.
- FRÜNDT, Edith: Spätgotische Plastik in Mecklenburg. Dresden 1963.
- FUCHS, M.: La sculpture en Alsace à la fin du Moyen Age 1456-1521. Colmar 1987.
- FUGLSANG, Erhardt: Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann. Schleswig 1959.
- FUHRMANN, Franz: Studien zur gotischen Plastik in Salzburg. Salzburger Museum Carolino Augusteum. Jahresschrift 1958, 51-76.
- GATZ, Konrad: Das deutsche Malerhandwerk zur Blütezeit der Zünfte. Leipzig 1936.
- GERSTENBERG, Kurt: Tilman Riemenschneider. München 1941, 41955.
- GIESECKE, M.: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Frankfurt a.M. 1991.
- GLASSER, Hannelore: Artist' s contracts. Diss. New York 1965.
- GÖBEL, Lore: Die Bildhauerwerkstätten der Spätgotik in Biberach an der Riss. Beiträge zur Ulmer Plastik der Spätgotik. Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte Heft 7. Tübingen 1953.
- GÖTTLER, Christine/ JEZLER, Peter: Das Erlöschen des Fegefeuers und der Zusammenbruch der Auftraggeberschaft für sakrale Kunst. In: Dohmen, Christoph/ Sternberg, Thomas (Hgg.): ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg 1987, 119- 148.
- GÖTZ, J. B. (Hg.): Das Pfarrbuch des Stephan May in Hilpoltstein vom Jahre 1511. Reformationsgeschichtliche Studien und Texte 47/ 48. 1926.
- GÖTZ-MOHR, Brita von (Bearb.): Liebighaus - Museum alter Plastik. Nachantike kleinplastische Bildwerke III: Die deutschsprachigen Länder 1500-1800. Melsungen 1989.

- GÖTZINGER, Ernst (Hg.), Vadian (Joachim v. Watt). Reformator und Bürgermeister von St. Gallen. 3 Bde, St. Gallen 1875-1879.
- GORISSEN, Friedrich (Bearb.): Die klevischen Beeldensnijder, niederrheinländische Holzbildnerei 1474-1508, Ausstellungskatalog Kleve 1963.
- GORISSEN, Friedrich: Ludwig Jupan von Marburg. Düsseldorf 1969.
- GREVING, Joseph (Hg.): Johann Ecks Pfarrbuch für U. L. Frau in Ingolstadt. Ein Beitrag zur Kenntnis der pfarrkirchlichen Verhältnisse im sechzehnten Jahrhundert. Reformationsgeschliche Studien und Texte 4/ 5. 1908.
- GREIFF, B.: Tagebuch des Lucas Rem aus dem Jahre 1494-1541. in: Jahresbericht des historischen Kreisvereins im Regierungsbezirke von Schwaben und Neuburg für das Jahr 1860 (26). Augsburg 1861, 1-76.
- GRIMME, Ernst Günther: Das Suermondt-Museum. Aachener Kunstblätter Bd. 28. Aachen 1963.
- GRÖBER, Karl: Schwäbische Skulptur der Spätgotik. Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes Bd. 2. München 1922.
- GROB, Sibylle: Hans Wydyz. Sein Oeuvre und die oberrheinische Bildschnitzkunst. Hildesheim 1997.
- GROTE, Ludwig: Anton Kress als Mäzen. In: Studies in the History of Art. Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday. London 1959, 154-170.
- GROTE, Ludwig: Vom Handwerker zum Künstler. Das gesellschaftliche Ansehen Albrecht Dürers. In: FS. Hans Liermann. Erlangen 1964, 26-47.
- GRUNDMANN, Walter: Die Sprache des Altars. Zur Glaubensaussage im deutschen Flügel- und Schreinaltar. Berlin 1966.
- GÜMBEL, Albert (Hg.): Das Messnerpflichtbuch von St. Lorenz in Nürnberg vom Jahre 1493. In: Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bd. 8. München 1928.
- GÜMBEL, Albert (Hg.): Das Messnerpflichtbuch von St. Sebald in Nürnberg vom Jahre 1482. In: Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns Bd. 11. München 1929.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie: Un sculpteur souabe à Bâle: Martin Lebzelter. In: RAINER KAHSNITZ/ PETER VOLK (Hgg.), Skulptur in Süddeutschland 1400-1770. FS für Alfred Schädler. München 1997, 157-176
- HAAS, W.: Die mittelalterliche Altarordnung. In: 500 Jahre Hallenchor St. Lorenz zu Nürnberg 1477-1977 (Nürnberger Forschungen Bd. 20). Nürnberg 1977, 63-108.
- HABENICHT, Georg: Anmerkungen zum ungefaßten Zustand des sogenannten Bamberger Altars. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60, 1997, 482- 513.
- HABICHT, V. C.: Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Straßburg 1917.
- HAEBERLEIN, F.: Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie. Sonderheft aus dem Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte III. Bd. 1939, 86.
- HÄNDLER, Gerhard: Fürstliche Mäzene und Sammler in Deutschland von 1500-1620. Straßburg 1933.
- HAHN, Roland: „Daß Du immer echtes Gold und gute Farben gebrauchen sollst“. Beobachtungen zur Polychromie an Ulmer Retabeln um 1500. In: Meisterwerke massenhaft a. a. O., 277-294.
- d' HAINAUT-ZVENY, Brigitte: La dynastie Borreman (XVe-XVIe S.): crayon généalogique et analyse comparative des personnalités artistiques. In: Annales d' histoire de l' art et d' archéologie: publication annuelle de la section d' histoire de l' art et d' archéologie de l' université Libre de Bruxelles 5, 1983, 47-66.

- HALLER V. HALLERSTEIN, H.: Grösse und Quellen des Vermögens von Hundert Nürnberger Bürger um 1500. In: Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte Nürnbergs. Nürnberg 1967 Bd. I, 117-176.
- HALM, Philipp Maria: Studien zur Süddeutschen Plastik Bd. 1. Augsburg 1926.
- HALM, Philipp Maria: Erasmus Grasser. Augsburg 1928.
- HALSEMA-KUBES, Willy: Der Altar Adraen van Wesels aus s²-Hertogenbosch - Rekonstruktion und kunstgeschichtliche Bedeutung. In: Hartmut Krohm/ Eike Oellermann (Hgg.). Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992, 144-156.
- HAMM, Bernd: Bürgertum und Glaube. Konturen der städtischen Reformation. Göttingen 1996.
- HAMPE, Theodor: Kunst- und Kulturgeschichtliches aus den Würzburger Ratsprotokollen des 15. und 16. Jahrhunderts.
- HAMPE, Theodor: Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler aus der Zeit von 1449-1663. Wien/Leipzig 1904.
- HANSMANN, Wilfried/ HOFFMANN, Godehard, Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung. Köln 1998.
- HARBISON, Craig: The northern altarpiece as a cultural document. In: Peter Humfrey/ Martin Kemp (Hgg.), The Altarpiece in the Renaissance. Cambridge 1990, 49-75.
- HASSE, Max: Der Flügelaltar. Dresden 1941.
- HASSE, Max: Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 21, 1976, 31-42.
- HASSE, Max: Kleinbildwerke in deutschen und skandinavischen Testamenten des 14., 15. und frühen 16. Jh. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 20, 1981, 60-72.
- HASSE, Max: Die Marienkirche zu Lübeck. Berlin 1983.
- HAUCK, M. L.: Der Bildhauer Conrad Syfer von Sinsheim und sein Kreis in der oberrheinischen Spätgotik. In: Annales Universitatis Saraviensis IX 2/3/4, 1960, 115-368.
- HAUPT, Gottfried: Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte. Diss. Dresden 1941.
- HAUSSHERR, Reiner: Der Bamberger Altar. In: Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions. München 1985, 207-244.
- HAUSSHERR, Reiner: Arte nulli secundus. Eine Notiz zum Künstlerlob im Mittelalter. In: Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata. Warschau 1981, 43-47.
- HECHT, Brigitte: Betrachtungen über Pressbrokate: Rekonstruktionsversuche unter Berücksichtigung des sog. Tegernseer Manuskripts. In: Maltechnik restauro 1, 1980, 22-49.
- HEGNER, Kristina: Die Verarbeitung der Druckgrafik von Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. und Hans Schüpflein in den deutschen Schnitzwerkstätten des 16. Jahrhunderts. In: U. ALBRECHT/ G. KALDEWEI/ H. KROHM (Hgg. u.a.), 1996, 165-179.
- HEINRICHS, Ulrike: Eine spätgotische Muttergottesstatue im Depot der Skulpturenabteilung, Berlin-Dahlem. Die oberrheinischen Wurzeln der Kunst des Sixt von Staufen. In: Rupert Schreiber (Hg.), Das geschnitzte und gemalte bild auf den altaren stehen ist nutzlich und christenlich. Aufsätze zur süddeutschen Skulptur und Malerei des 15. Und 16. Jahrhunderts. Meßkirch 1988, 75-103.
- HEINRICHS-SCHREIBER, Ulrike (Bearb.): Kunstsammlungen der Veste Coburg. Die Skulpturen des 14. bis 17. Jahrhunderts. Coburg 1998.
- HELLER, E.: Das altniederländische Stifterbild. München 1976.

- HELLWAG, Fritz: Die Geschichte des deutschen Tischlerhandwerkes vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin 1924.
- HENGGELE, P. Rudolf (Hg.), Baurodel und Jahrzeitbuch der St.-Oswalds-Kirche in Zug. Quellen zur Schweizer Geschichte, N.F., 2. Abt.: Akten Bd. IV. Basel 1951.
- HENTSCHEL, Walter: Sächsische Plastik um 1500. Dresden 1926.
- HENTSCHEL, Walter: Der Altar von Rötha und sein Meister. In: Die Denkmalpflege 1931, 91-95.
- HERMANN, Fritz (Bearb.): Protokolle des Mainzer Domkapitels. 3 Bde, Darmstadt 1974-1976.
- HESSIG, E.: Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik. Berlin 1935.
- HILGER, Hans Peter: Die Denkmäler des Rheinlandes. Kreis Kleve 2: Kalkar. Düsseldorf 1964.
- HILGER, Hans Peter/ WILLEMSSEN, E.: Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland. Gesamtkatalog zur Ausstellung des Landeskonservators Rheinland im Rheinischen Landesmuseum Bonn im Sommer 1967. Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes 11. Düsseldorf 1967.
- HILGER, Hans Peter: Der Dom zu Xanten. Königstein i. T. 1986.
- HILGER, Hans Peter: Die Stadtpfarrkirche Sankt Nicolai in Kalkar. Kleve 1990.
- HILGER, Hans Peter: Katalog Alpenländische Galerie Kempten. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums München. München 1991.
- HILGER, Hans Peter: Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze. Mit neuen Beiträgen zu Domschatz, Archiv und Bibliothek von Udo Grote. Königstein i. T., 1997.
- HOFFMANN, Godehard: Der Annenaltar des Adrian van Overbeck in der Propsteikirche zu Kempen - Werk und Werkstatt eines Antwerpener Manieristen. In: Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung. Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland 35. Köln 1998, 117-279.
- HOFFMANN, Richard: Bayerische Altarbaukunst. München 1923.
- HOFMANN, H. D.: Die Lothringische Skulptur der Spätgotik. Saarbrücken 1962.
- HOTZ, Walter: Meister Mathis der Bildschnitzer. Die Plastik Grünewalds und seines Kreises. Aschaffenburg 1961.
- HUMFREY, Peter/ KEMP, Martin (Hgg.): The Altarpiece in the Renaissance. Cambridge 1990.
- HUTH, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1923. ND Darmstadt 1981.
- In Gotischer Gesellschaft. Spätmittelalterliche Skulpturen aus einer niederländischen Privatsammlung. Ausstellungskatalog Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Köln 1998.
- JACOBS, Lynn Frances: Aspects of Nethelandish carved Altarpieces: 1380-1530. Diss. New York University 1986.
- JACOBS, Lynn Frances: The Inverted "T" - Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relation between Painting and Sculpture. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 54, 1991, 33-65.
- JACOBS, Lynn Francis: Early Netherlandish carved Altarpieces 1380-1550. Cambridge 1998.
- JANOWITZ, Esther: Neues zum Heilbronner Altar. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 28, 1991, 54-67.
- JANSSEN, Roman, Warum wurde der Altar zweimal aufgebaut? Beobachtungen zu seiner Entstehung. In: JANSSEN, Roman/ MÜLLER-BAUR, Harald (Hgg.), Die Stiftskirche in Herrenberg 1293-1993. Herrenberger Historische Schriften Bd.5. Herrenberg 1993, 533-552.

- JEZLER, Peter: Der spätgotische Kirchenbau in der Zürcher Landschaft. Die Geschichte eines "Baubooms" am Ende des Mittelalters. FS. zum Jubiläum "500 Jahre Kirche Pfäffikon". Wetzikon 1988.
- JÖRG, Ruth: Johannes Salat. Reformationschronik 1517-1534, 3 Bde. Bern 1986.
- JUNIUS, W.: Spätgotischsächsische Schnitzaltäre und ihre Meister. Ein Beitrag zur Kenntnis der mittelalterlichen Bildnerei im Königreich Sachsen. Dresden 1914.
- KÄHLER, Ingeborg: Der Bordesolmer Altar - Zeichen in einer Krise. Ein Kunstwerk zwischen kirchlicher Tradition und humanistischer Gedankenwelt am Ausgang des Mittelalters. Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte Bd. 14. Neumünster 1981.
- KAHSNITZ, Rainer: Veit Stoß in Nürnberg. Eine Nachlese zum Katalog und zur Ausstellung. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1984, 39-70.
- KAHSNITZ, Rainer: Veit Stoß. Meister der Kruzifixe. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 49/50, 1997, 123-178.
- KAHSNITZ, Rainer: Tilman Riemenschneider. Zwei Figurengruppen unter dem Kreuz Christi. In: Kulturstiftung der Länder - Patrimonia 106. Hrsg. v. d. Kulturstiftung der Länder i.V.m. dem Bayerischen Nationalmuseum München. München 1997, 13-119.
- KAISER, Ute-Notrud: Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland. 2 Bde, Frankfurt a. M. 1978.
- KALDEN, Iris: Tilman Riemenschneider - Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Steinhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter. Hamburg 1990.
- KARRENBROCK, Reinhard: Evert van Roden. Der Meister des Hochaltars der Osnabrücker Johanniskirche. Ein Beitrag zur westfälischen Skulptur der Spätgotik. Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen, hrsg. v. Verein für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück XXXI. Osnabrück 1992.
- KASTNER, O./ ULM, B.: Oberösterreichische Museum. Mittelalterliche Bildwerke. Linz 1958.
- KASTNER, Ruth (Hg.): Quellen zur Reformation 1517-1555. Ausgewählte Quellen zur Deutschen Geschichte der Neuzeit. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe Bd. XVI. Darmstadt 1994.
- KAUFMANN-HAGENBACH, Annie: Die Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts. Basler Studien zur Kunstgeschichte Bd. X. Basel 1957.
- KELLER, Harald: Der Flügelaltar als Reliquienschrein. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. FS. Th. Müller. München 1965, 125-144.
- KITZLINGER, Christine: Die künstlerische Umsetzung graphischer Vorlagen im Passionszyklus des Bordesolmer Retabels. In: U. Albrecht/ G. Kaldewei/ H. Krohm (Hgg. u. a.), Der Bordesolmer Altar des Hans Brüggemann. Berlin 1996, 109-135.
- KLAIBER, H. Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft III. 1910, 92ff.
- KLODNICKI-ORLOWSKI, Agnes: Studien zu Jacob Ruß, einem spätgotischen Bildschnitzer aus Ravensburg. Heidelberg 1990.
- KLÖPFER, Otto: Die Kirchengemeinde Winnenden im 16. Jahrhundert. In: FS. Winnenden 1982, 57-66.
- KNIPPING, Detlef: Eucharistie- und Blutreliquienverehrung. Das Eucharistiefenster der Jakobikirche in Rothenburg o. d. Tauber. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56, 1993, 79-101.
- KOBLER, Friedrich: Riemenschneider in Münnertstadt heute. In: Kunstchronik Bd. 35, 1982, 199-206.
- KÖHLER, Mathias: Der Hochaltar der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Schönau im Wiesental. In: Rupert Schreiber (Hg.), Das geschnittene und gemalte bild auf den altaren stehen ist nützlich und christenlich. Aufsätze zur süddeutschen Skulptur und Malerei des 15. Und 16. Jahrhunderts. Meßkirch 1988, 133-170.

- KÖHLER, Mathias: St. Maria Magdalena Tiefenbronn. Lindenberg 1998.
- KÖHLER, H. J. (Hg.): Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit. Stuttgart 1980.
- KÖNIG, Eberhard: Gesellschaft, Material, Kunst. Neue Bücher zur deutschen Skulptur um 1500. Forschungsbericht. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 47, 1983, 535-558.
- KOEPP, Hans: Der Besigheimer Altar. Stuttgart 1954.
- KOFLER, Oswald: Der Schnatterpeck-Altar zu Lana bei Meran. Bozen 1977.
- KOHLBACH, Rochus: Steirische Bildhauer vom Römerstein zum Rokkoko. Graz 1956.
- KOLLER, Manfred/ WIBIRAL, Norbert u.a. : Der Pacher-Altar in St. Wolfgang: Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969-1976. Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XI. Wien 1981.
- KOLLER, Manfred: Dokumentation der Gerüstuntersuchung des Kefermarkter Altars im Juni 1982. In: Der Meister des Kefermarkter Altars 1993, 149-153.
- KOLLER, Manfred: Der spätgotische Schrank aus der Stadtpfarrkirche von Steyr. In: Oberösterreichische Heimatblätter 1997.
- KOLLER, Manfred: Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang. Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege Bd. XVIII. Wien/ Köln/ Weimar 1998.
- KONRAD, M.: Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant. Berlin 1934.
- KOPISCHKE, Michael: Spätgotische Schnitzaltäre an der Westküste Schleswig-Holsteins. 1982
- KOPPENHÖFER, Heinz: Altäre Ulmer Meister. 1993.
- KORENY, Fritz: Die Kupferstiche des Veit Stoß. In: Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions, 1985, 141-168.
- KOSEGARTEN, Antje: Inkunabeln der gotischen Kleinplastik in Hartholz. In: Pantheon 22, 1964, 302-321.
- KREISEL, Heinrich: Die Kunst des deutschen Möbel Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Hochbarock. München 1968.
- KRESS, G. v.: Briefe des Dr. Sixt Tucher Propsts bei St. Lorenz in Nürnberg an seinen Nachfolger Anton Kress, 1502-1504. Nürnberg 1889.
- KRESS, G. v.: Die Stiftung der Nürnberger Kaufleute für den St. Sebaldusaltar in der St. Bartholomäuskirche zu Venedig. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte Nürnbergs 1895, 201-211.
- KROHM, Hartmut/ OELLERMANN, Eike: Der ehemalige Münnerstädter Magdalenenaltar von Tilman Riemenschneider und seine Geschichte - Forschungsergebnisse zur monochromen Oberflächengestalt. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 34, 1980, 16-99.
- KROHM, Hartmut (Hg.): Zum Frühwerk Tilman Riemenschneiders - Eine Dokumentation. Berlin 1981.
- KROHM, Hartmut: Der Schongauersche Bildgedanke des "Noli me tangere" aus Münnerstadt - Druckgraphik und Bildgestalt des nichtpolychromierten Flügelaltars. In: H. KROHM/ E. OELLERMANN (Hgg.), Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992, 84-102.
- KROHM, Hartmut/ OELLERMANN, Eike (Hgg.): Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992.
- KROHM, Hartmut: Das Bordesholmer Retabel Hans Brüggemanns. Bemerkungen zur Forschungssituation. In: U. Albrecht/ G. Kaldewei/ H. Krohm (Hgg. u.a.), Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann. Berlin 1996, 9-21.
- KROHM, Hartmut: Zuschreibungen an Nicolaus Gerhaert von Leyden. Eine noch längst nicht abgeschlossene Diskussion. In: RAINER KAHSNITZ/ PETER VOLK (Hgg.), Skulptur in Süddeutschland 1400-1770. FS für Alfred Schädler, München/ Berlin 1998, 109-128.

- KROPÁČEK, Jirí: Zur Meister-IP-Problematik (Meister IP und Böhmen). In: Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule. Linz 1967, 201-206.
- Kunst der Gotik aus Böhmen präsentiert von der Nationalgalerie Prag. Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum. Köln 1985.
- "Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel". Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance. Ausstellungskatalog Augsburg. München 1994.
- LAABS, Annegret: Das Retabel als "Schaufenster" zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24, 1997, 71-86.
- Laat-gotische beeldnijkunst uit Limburg en Grensland. Ausstellungskatalog Sint-Truiden 1990. Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst. Begijnhof, Sint-Truiden 1990.
- LANDOLT, Elisabeth/ ACKERMANN, Felix: Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Die Objekte im Historischen Museum Basel. Basel 1991.
- LANCKORONSKA, Maria: Matthäus Neithart Sculptor, Der Meister des Blaubeurer Altars und seine Werke. München 1965.
- LAUBE, Adolf (Bearb.): Flugschriften der frühen Reformationsbewegung. 2 Bde. Vaduz 1983.
- LEMAITRE, Uta/ LINS, Ursula: Der Bordesholmer Altar. In: H. Krohm/ E. Oellermann (Hgg.), Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992, 37-51.
- LEGNER, Anton: Plastik. In: Die Kunst der Donauschule 1490-1540. Malerei/ Graphik/ Plastik/ Architektur. Kat. Ausstellung Linz 1965, 235-246.
- LEGNER, Anton: Kleinplastik der Gotik und Renaissance aus dem Liebighaus. Frankfurt 1967.
- LEGNER, Anton: Spätgotische Skulpturen im Schnütgen-Museum. Köln 1970.
- LEGNER, Anton: Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450-1530. In: Kunstchronik 24, 1971, 1-10.
- LEGNER, Anton: Polychrome und monochrome Skulptur in der Realität und im Abbild. In: Kölner Berichte 1977, 140-163.
- LEMMENS, G./ DE WERD, G.: Een onbekend fragment van Adriaen van Wesels Maria-altaar van de Onze Lieve-Vrouwe-Broederschap? In: Antiek 6, 1971/72, 170-178.
- LICHTE, Claudia: Ein blühender Kunstbetrieb - Die Werkstatt des Niklaus Weckmann. In: Meisterwerke massenhaft a.a.O., 79-124.
- LIEB, Norbert: Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und der Frühen Renaissance. München 1952.
- LIEBMANN, Michael J.: Die deutsche Plastik 1350-1550. Leipzig 1982, Lizenzausgabe Gütersloh 1984.
- LIERMANN, H.: Handbuch des Stiftungsrechts Bd. I. Geschichte des Stiftungsrechts. Tübingen 1963.
- LILL, Georg: Die Moosburger Reliefs von Hans Leinberger nach ihrer Konservierung. In: Pantheon 26, 1940, 190-194.
- LILL, Georg: Hans Leinberger. Der Bildschnitzer aus Landshut. Welt und Umwelt des Künstlers. München 1942.
- LÖCHER, Kurt: Cranachs Holzschnitt-Passion von 1509 - ihre Wirkung auf die Künste. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1990, 9-52.
- LOCHNER: Des Johannes Neudörfers Nachrichten über Werkleute und Künstler daselbst (Nürnberg). Wien 1875.

- LOOSE, Walter: Anton Tuchers Haushaltsbuch, 1507 bis 1517. Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. Tübingen 1877.
- LOOSE, Walter: die Chorgestühle des Mittelalters. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen 11. Heidelberg 1931.
- LOBNITZER, Max: Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Leipzig 1912.
- LÖWENTHAL, Constance: Conrat Meit. New York 1977.
- LÜTGENDORFF, M. L. v.: Das Maleramt und die Innung der Maler in Lübeck. Lübeck 1925.
- LÜTHGEN, Eugen: Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Ein Entwicklungsgeschichtler Versuch. Straßburg 1917.
- LUTSCH, H.: Schlesiens Kunstdenkmäler. Im Auftrag des Provinzial Ausschusses von Schlesien. Breslau 1903. Nachdruck Mannheim 1979.
- LUTZE, Eberhard: Schnitzaltäre altdeutscher Meister. Stuttgart o.J. (1966).
- MACHILEK, F.: animadvertens et perpendens hominis brevem ... Das Testament des Nürnberger Vikars Heinrich Fuchs aus dem Jahre 1504. In: Berichte des Historischen Vereins Bamberg 1984 (= FS. Gerd Zimmermann), 505-519.
- MAEK-GÉRARD, Michael. Liebighaus - Museum alter Plastik. Nachantike großplastische Bildwerke Bd. 3: Die deutschsprachigen Länder ca. 1380-1530/40. Melsungen 1985.
- MANSKE, Hans-Joachim: Osnabrücker Plastik um 1500. Der Auftragsmarkt, die Produktionsbedingungen und die führenden Werkstätten. In: Ausstellungskatalog Braunschweig 1985, Bd. 3., 343-370.
- MARLIER, Georges, La renaissance flamande - Pierre Coeck d'Alost. Brüssel 1966.
- Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers. Veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte. Regensburg 1983
- MAST, Karl: Der Jakobusaltar in der Schloßkirche zu Winnenden. Winnenden 1985.
- MATTHAEI, Adelbert: Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Leipzig 1898.
- MELZL, Edmund/ BUCHENRIEDER, Fritz: Der Eisinger Kruzifixus von Tilman Riemenschneider. In: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege 34, 1980, 89-110.
- MEINE, Willi: Lüneburger Plastik des XV. Jahrhunderts. Lüneburg 1959.
- Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Ausstellungskatalog. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart 1993.
- MERLO, Johann Jacob: Aus dem Ausgabebuch der Mittwochs-Rentkammer zu Köln für die Jahre 1500-1511. In: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 41, 1866, 66-116.
- MEURER, Heribert: Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnider. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Beiheft 15. Düsseldorf 1970.
- MEURER, Heribert: Flügelaltäre. In: Gotik an Fils und Lauter. Weißenhorn 1986.
- MICHLER, Jürgen: Die holzsichtigen Skulpturen auf der Stuttgarter Ausstellung "Meisterwerke massenhaft". Stuttgart, Württ. Landesmuseum, 11.5. - 1.8.1993. In: Kunstchronik 47, 1994, 412-418.
- MILLER, Albrecht: Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik. Kempten 1969.
- MILLER, Albrecht: Niklaus Weckmann und Graubünden. In: 'Meisterwerke massenhaft', 1993, 357-367.

- MÖBIUS, Friedrich/ SCHUBERT, Ernst (Hgg.): Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gebrauch. Weimar 1987.
- MÖLLER, Bernd: Deutschland im Zeitalter der Reformation. Göttingen 1966, 21981.
- MOLITER, H., Frömmigkeit im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit als historisch-methodisches Problem. In: FS. für F. W. Zeeden. Münster 1976.
- MONÉ, F.J.: Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters. In: Archiv zur Vaterlandskunde II, 1826.
- MORATH, Anna-Fromm: Bilder aus Licht und Schatten. Die "holzfarbenen" Gemäldeflügel des Alpirsbacher Marienretabel. In: Meisterwerke massenhaft a.a.O., 153-160.
- MOULIN-COPPENS, J., De geschiedenis van het oude Sint-Jorisgilde te Gent vanaf de vroegste tijden tot 1887. Gent 1982.
- MOXEY, K.: Pieter Aertsen; Joachim Beuckelaer, and the Rise of secular Painting in the Context of the Reformation. New York - London 1977.
- MÜLLER, Jacob: Kurtzer Begriff der fürnembsten Dingen/ damit ein jede recht und wol zugerichte Kirchen/ geziert und auffgebutzt seyn solle/ Allen Prelaten und Pfarherren durch das ganze Bistumb Regensburg sehr notwendig. München 1591.
- MÜLLER, Theodor: Bildhauer, Bildschnitzer. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte Bd. 2. Stuttgart 1948, Sp. 582-614.
- MÜLLER, Theodor: Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München XIII, 2. München 1959.
- MÜLLER, Theodor: Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg. Königstein i. Taunus 1963.
- MÜLLER-MEININGEN, Johanna: Die Moriskentänzer und andere Arbeiten des Erasmus Grasser für das Alte Rathaus in München. Zürich 1984.
- MÜNZENBERGER, Ernst Franz August: Zur Kenntnis und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt a.M. Bd. 1 1885-1905. Bd. 2 1906 (fortgesetzt von BEISSEL, Stephan).
- MÜLLER, Theodor: Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain, 1400 to 1500. Hardmondsworth 1966.
- MURBACH, Ernst: Form und Material in der spätgotischen Plastik. Basler Studien zur Kunstgeschichte 1. Basel 1943.
- MUTH, Hanswernfried: Tilman Riemenschneider. Die Werke des Bildschnitzers und Bildhauers, seiner Werkstatt und seines Umkreises im Mainfränkischen Museum Würzburg. Würzburg 1982.
- NEUBER: Ludwig Juppe von Marburg, 1915.
- NEUGASS, Fritz: Mittelalterliches Chorgestühl in Deutschland. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 249. Straßburg 1925.
- NEUMANN, Käthe: Das geistige und religiöse Leben Lübecks am Ausgang des Mittelalters. In: Zschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde 21, 1923, 113-183. 22, 1925, 65-119.
- NEUMEISTER, Michaela Christina: Studien zu den Altöttinger Türen und ihrem Meister. Hamburg 1996.
- NOACK, W.: Der Schnitzaltar in der Rosenkranzkapelle des Breisacher Münsters. In: Schau ins Land 72, 1954, 66-72.
- NOEHLES-DOERK, Gisela (Hg.): Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseeindrücke vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Frankfurt a. M. 1996.

- OBERCHRISTL, F.: Der gotische Flügelaltar zu Kefermarkt, Linz ²1923.
- OELLERMANN, Eike: Die Restaurierung des Heilig-Blut-Altars von Tilman Riemenschneider. In: Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalschutz 24, 1965/66, 75-85.
- OELLERMANN, Eike: Zur Imitation textiler Strukturen in der spätgotischen Fass- und Flachmalerei. In: Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalschutz 25, 1966, 159-174.
- OELLERMANN, Eike: Dokumentation der Arbeitsweisen der Künstler und Handwerker. In: Maltechnik Restauro 82, 1976, 173-182.
- OELLERMANN, Eike/ KROHM, Hartmut: Der ehemalige Münnerstädter Magdalenenaltar von Tilman Riemenschneider und seine Geschichte - Forschungsergebnisse zur monochromen Oberflächengestalt. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 34, 1980, 16-99.
- OELLERMANN, Eike: Die spätgotische Skulptur und ihre Bemalung. In: Tilman Riemenschneider - Frühe Werke - . Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg. Regensburg 1981.
- OELLERMANN, Eike: Zur Imitation von Brokatstoffen in der Faßmalerei und die Möglichkeit der Identifizierung der Faßmalerwerkstatt. In: Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration. Actes du colloque 1991. Paris 1993, 201-221.
- OELLERMANN, Eike: Der Hochaltar in St. Martin zu Lorch am Rhein. In: H. Krohm/ E. Oellermann (Hgg.), Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992, 9-22.
- OELLERMANN, Eike: Der Beitrag des Schreiners zum spätgotischen Schnitzaltar. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 9, 1995, 170-180.
- OEXLE, Judith/ BAUER, Markus/ WINZELER, Marius (Hgg.): Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern. Ausstellungskatalog Marienstern. Halle a. d. S. 1998.
- OSTEN, Gert von der: Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. München 1957.
- OSTEN, Gert von der / VEY, H.: Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500 to 1600. Harmondsworth 1969.
- OTTO, Gertrud: Die Ulmer Plastik der Spätgotik. Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte 7. Reutlingen 1927.
- OTTO, Gertrud: Der Export der Syrlin-Werkstatt nach Graubünden. In: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. N.F. 37, 1935, 283-291.
- PAATZ, Walter: Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465-1500). Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen N. F. 8. Heidelberg 1963.
- PAECHT, O.: Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance. In: Alte und neue Kunst 1, 1952, 70-78.
- PABST, A: Kirchenmöbel des Mittelalters und der Neuzeit. Frankfurt a. M. 1893.
- PANOFKY, Erwin: Erasmus and the Visual Arts. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32, 1969, 200-228.
- PARMENTIER, R.A.: Documenten betreffende Burgse steenhouders uit de 16de eeuw. Geschiedkundige publicatien der stad Brugge 3. Brügge 1948.
- PASTOR, Ludwig: Die Reise des Kardinals Luigi d' Aragon durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518, beschrieben von Antonio de Beatis. Als Beitrag zur Kulturgeschichte des ausgehenden Mittelalters veröffentlicht und erläutert (Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes 4, 4) Freiburg 1905.
- PECHSTEIN, Klaus: Hans Peisser. Modellschnitzer für Hans Vischer und Pankraz Labenwolf. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik III. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1990, 113-119.

- PELKA, Otto (Hg.); Johannes Butzbach. Von den berühmten Malern. 1505. Heidelberg 1925.
- PFANDL, L.: Itinerarium hispanicum Hieronymi Monetarii (1494-1495). In: *Revue Hispanique* 48, 1920, 1-179
- PICKERING, F. P.: *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*. Berlin 1966.
- PILZ, Wolfgang: *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der Deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*. München 1970.
- PINDER, Wilhelm: *Zur Vermittlerrolle des Meisters E.S. in der deutschen Plastik*. In: *Zschrift für bildende Kunst* 56, N.F. 32, 129-132 und 192-204.
- PINDER, Wilhelm: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter vis zum Ende der Renaissance*. *Handbuch der Kunstwissenschaft* 10, Teil II. Wildpark-Potsdam 1929.
- PINDER, Wilhelm: *Die deutsche Kunst der Dürerzeit. Vom Wesen und Werden Deutscher Formen*. *Geschichtliche Betrachtungen*. Bd. III. Leipzig 1940.
- PLOTZ, Robert: *Jakobus Maior. Geistige Grundlagen und materielle Zeugnisse eines Kultes*. In: Klaus Herbers/ Dieter R. Bauer (Hgg.), *Der Jakobuskult in Süddeutschland. Kultgeschichte in regionaler und europäischer Perspektive*. *Jakobus-Studien* 7. Tübingen 1995, 171-232.
- POENSGEN, Georg: *Der Rathaussaal zu Überlingen*. Überlingen 1947.
- POENSGEN, Georg (Hg.): *Der Windsheimer Zwölfbotenaltar von Tilman Riemenschneider im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg*. Heidelberg 1955.
- RAHN, Johann Rudolf: *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*. Zürich 1976.
- RASMUSSEN, Jörg: *Eine Gruppe kleinplastischer Bildwerke aus dem Stilkreis Conrat Meit*. In: *Städel Jahrbuch* 4, 1973, 121-144.
- RASMUSSEN, Jörg: *Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit*. Hamburg 1974.
- RASMUSSEN, Jörg: *Deutsche Kleinplastik der Renaissance und des Barock*. *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*. (Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Heft 12). Hamburg 1975.
- RASMUSSEN, Jörg: *Englischer Gruß, 1517-1518*. In: *Veit Stoß in Nürnberg*. *Ausstellungskatalog Nürnberg*. München 1983, 194-209.
- RASMUSSEN, Jörg: *Kunz von der Rosen in der Fuggerkapelle*. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 38, 1984, 47-53.
- RAUCH, A./ JOCKUSCH, B.: *Anweisungen für die Behandlung von Holzoberflächen nach einer Quelle in Bergamo um 1525*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 10, 1996, 57-61.
- RECHT, Roland: *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg 1460-1525*. Straßburg 1987.
- REICKE, S: *Stiftungsbegriff und Stiftungsrecht im Mittelalter*. In: *Zeitschrift für Rechtsgeschichte, Germanische Abteilung* 1933, 247-276.
- REINKE, Ulrich: *Spätgotische Kirchen am Niederrhein im Gebiet von Ruhr, Maas und Issel zwischen 1340 und 1540*. Münster 1975.
- REINLE, Adolf: *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Eine Einführung*. Darmstadt 1988.
- ROMBOUITS, Ph./ VAN LERIUS, Th. (Hgg.), *De liggeren en andere historische achieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*. 2 Bde. Antwerpen/ Den Haag 1864-1876.
- ROMMÉ, Barbara: *Die Chorgestühle von Jörg Sürlin d.J. Produktionsformen einer spätgotischen Schreinerwerkstatt in Ulm*. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg*, 27, 1990, 52-71.

- ROMMÉ, Barbara: Überlegungen zu Jörg Syrlin d.Ä. und zur Ausstattung des Ulmer Münsterchores am Ende des 15. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg 30, 1993, 7-23.
- ROMMÉ, Barbara: Das Schaffen von Jörg Sürlin dem Jüngeren. In: Ulm und Oberschwaben 49, 1994, 61-110.
- ROMMÉ, Barbara: Typologie und Landschaftsstil. Ein Beitrag zur systematischen Auswertung des „Gesamtkunstwerkes Retabel“ am Beispiel des Niederrheins. In: U. Albrecht/ J. v. Bonsdorff (Hgg.), Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext. Berlin 1994, 221-232
- ROMMÉ, Barbara (Bearb.): Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500-1550. Ausstellungskatalog Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Berlin 1997.
- ROMMÉ, Barbara: Henrick Douwerman und die niederrheinische Bildschnitzkunst an der Wende zur Neuzeit. Bielefeld 1997.
- ROSENFELD, Jörg, Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit. Hamburg 1990.
- ROSENFELD, Jörg: Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit. In: H. Krohm/ E. Oellermann (Hgg.), Flügeltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992, 65-83.
- ROSENFELD, Jörg: Fragen zur nichtpolychromierten (Retabel-)Skulptur des Spätmittelalters in Schleswig-Holstein. In: U. Albrecht/ J. v. Bonsdorff (Hgg.), Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbidwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext. Berlin 1994, 233-248.
- ROTT, Hans: Oberrheinische Künstler der Spätgotik und Frührenaissance. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 43, 1930, 39-106.
- ROTT, Hans: Quellen und Forschungen zur süddeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. I-III, 1, 2. (Bodensegebiet, Alt-Schwaben und die Reichsstädte, der Oberrhein). Stuttgart 1933-38.
- RUPPRICH, Hans: Dürer schriftlicher Nachlaß. Berlin 1956.
- RUPPRICH, Hans: Das literarische Bild Dürers im Schrifttum des 16.Jahrhunderts. In: FS. für Dietrich Kralik. Horn 1954, 218-239.
- SACHS, Hannelore: Mittelalterliches Chorgestühl von Erfurt bis Stralsund. Leipzig/ Heidelberg 1964.
- SALIGER, A.: Dom- und Diözesanmuseum, Wien 1987, Kat. 94, 95.
- SANDNER, Ingo: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen. Dresden/ Basel 1993.
- SAUTTER, Heribert, Die Bildschnitzer von Weil der Stadt und ihre Werke. Mikrofiche- Ausg. 1996.
- SCHÄDLER, Alfred: Zur künstlerischen Entwicklung Hans Leinbergers. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXVIII, 1977, 59ff.
- SCHÄDLER, Alfred: Die Fränkische Galerie. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums. München 1983, 31987.
- SCHÄFER, Ulrich: Der Umgang des Bildschnitzers mit Druckgraphik - vorgefertigter, Entwurf, Kompositionshilfe, bewußtes Zitat. In: U. Albrecht/ G. Kaldewei/ H. Krohm (Hgg. u.a.), Der Bordesolmer Altar des Hans Brüggemann. Werk und Wirkung. Berlin 1996, 99-107.
- SCHAFFER, Reinhold: Zur Frage der Bemalung von Schnitzwerken. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 28, 1928, 358-363.
- SCHERER, Kristine: Martin Schwarz. Ein Maler in Rothenburg o.T. um 1500. München 1992.
- SCHUBER, Joseph: Die mittelalterlichen Chorgestühle in der Schweiz. Straßburg 1910.

- SCHWEWE, Josef: Gotische Altäre in Holz und Stein aus dem Bistum Osnabrück. Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen 14. Osnabrück 1970.
- SCHINDLER, Herbert: Der Schnitzaltar. Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol. Regensburg 1978.
- SCHINDLER, Herbert: Der Meister H.L. = Hans Loi? Königstein 1981.
- SCHLEIF, Corine: Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg. München 1990.
- SCHLEMMER, Karl: Gottesdienst und Frömmigkeit in Nürnberg am Vorabend der Reformation. Nürnberg 1979.
- SCHMID, Wolfgang: Geschichtlicher Atlas der Rheinlande. Altäre der Hoch- und Spätgotik. 1985.
- SCHMID, Wolfgang: Kunstlandschaft - Absatzgebiet - Zentralraum. Zur Brauchbarkeit unterschiedlicher Raumkonzepte in der kunstgeographischen Forschung vornehmlich an rheinischen Beispielen. In: UWE ALBRECHT/ JAN VON BONSDORFF (Hgg. u.a.), 1992.
- SCHMID, Wolfgang: Raumprobleme in der Tafelmalerei der Gotik. Kunstgeographie und wirtschaftsgeschichtliche Untersuchungen über Köln, Nürnberg, Augsburg und Ulm. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 27, 1987, 23-98.
- SCHMID, Wolfgang: Kunst und Migration. Wanderungen Kölner Maler im 15. und 16. Jahrhundert. In: Migration 1988, 315-350.
- SCHMID, Wolfgang: Kölner Renaissancekultur im Spiegel der Aufzeichnungen des Hermann Weinsberg (1518-1597). Köln 1991.
- SCHMID, Wolfgang: Der Michaelsaltar in der Trierer Pfarrkirche St. Gangolf. Ein spätgotisches Kunstwerk in seinem Zusammenhang. In: Kurtrierisches Jahrbuch 18 (1988).
- SCHMID, Wolfgang: Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln. Köln 1994.
- SCHMITT, J. C.: Der Flügelaltar aus der Tempelhofkapelle bei Bergheim. In: Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Ribeauvillé 1949, 57-69.
- SCHMITT, Otto: Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter. Freiburg i. Br. 1924.
- SCHMITT, P.: Musée d'Unterlinden. Sculptures et peintures de l'Alsace romane à la Renaissance. Straßburg 1964.
- SCHNECKENBURGER-BROSCHKEK, Anja: Ein Niederländer als schwäbisches Genie. Neues zum Ulmer Chorgestühl. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 40, 1986, 40-68.
- SCHNEIDER, Ernst: Schnitzaltäre des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts in Pommern. Berlin 1914.
- SCHNITZLER, Norbert: Ikonoklasmus - Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1996.
- SCHREIBER, R. (Hg.): "Das geschnittene und gemalte bild auf den altaren stehen ist nutzlich und christenlich: Aufsätze zur süddeutschen Skulptur und Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts". Meßkirch 1988.
- SCHRICKER, A.: Ordnungen der Straßburger Malerzunft. In: Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Literatur Elsass-Lothringen 3, 1887, 99-105.
- SCHÜRER, Oskar/ WIESE, Erich: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn 1938.
- SCHÜRER, Oskar: Bemerkungen zum Babenhausener Altar (mit einem Vorwort und Nachwort von Martin Klewitz). In: Aschaffener Jahrbuch für Geschichte 1, 1952, 124-139.
- SCHUETTE, Marie: Der Schwäbische Schnitzaltar. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 91, 1, 2. Straßburg 1907.

- SCHULTES, Lothar: Zu Identität und Werk des Meisters des Kefermarkter Altars. In: Der Meister des Kefermarkter Altars. Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 1, 1993, 27-72.
- SCHULTZ, Alwin: Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau 1866.
- SCHULTZ, Karl: Studien zum deutschen Altar des späten Mittelalters. Würzburg-Aumühle 1938.
- SCHULZ, Knut: Handwerksgesellen und Lohnarbeiter. Untersuchungen zur oberrheinischen und oberdeutschen Stadtgeschichte des 14. und 17. Jahrhunderts. Sigmaringen 1985.
- SCHULZE-SENGER, Christa: Die spätgotische Altarausstattung der St. Nicolaikirche in Kalkar - Aspekte einer Entwicklung zur monochromen Fassung der Spätgotik am Niederrhein. In: H. Krohm/ E. Oellermann (Hgg.), Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992, 23-36.
- SCHLUZE-SENGER, Christa: Die spätgotische Altarausstattung der St. Nicolaikirche in Kalkar. Aspekte einer Entwicklung zur monochromen Fassung der Spätgotik am Niederrhein. In: Der Niederrhein und die Alten Niederlande. Kunst und Kultur im späten Mittelalter, hrsg. V. Barbara Rommé. Bielefeld 1999, 99-109.
- SCHWEMMER, Wilhelm, Freiheit und Organisationszwang der Nürnberger Maler in Reichsstädtischer Zeit. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 60, 1973, 22.
- Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age dans les collections publiques francaises 1400-1530. Ausstkatalog Musée du Louvre Paris. Paris 1991.
- Sculpture médiévales allemandes. Conservation et Restauration. Actes du colloque organisé à l'auditorium du Louvre les 6 et 7 décembre 1991. Paris 1993.
- SETZLER, Sibylle: Bildprogramme schwäbischer Retabel der Spätgotik. In: Meisterwerke massenhaft a.a.O., 345-356.
- SLADDECZEK, Franz-Josef: Die Plastik der Spätgotik in der Schweiz. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, 225-234.
- SMITH, Jeffrey Chipps: German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520-1580. Art in an Age of Uncertainty. Princeton 1994.
- SOBRÉ, Judith B.: Behind the Altar Piece. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500. Princeton 1994.
- SÖDING, Ulrich: Veit Stoß am Oberrhein. Zur kunstgeschichtlichen Stellung der 'Isenheimer Muttergottes' im Louvre. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 29, 1992, 50-76.
- SÖDING, Ulrich: Der Münnerstädter Altar von Tilman Riemenschneider. In: Rainer Kahsnitz/ Peter Volk, Skulptur in Süddeutschland 1400-1770. FS Für Alfred Schädler. München 1997, 129-156.
- SPECKER, Hans Eugen/ WEIG, Gebhard (Hgg.): Die Einführung der Reformation in Ulm. Geschichte eines Bürgerentscheids. Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Reihe Dokumentation, Bd. 2. Ulm 1981.
- "Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450-1530. Ausstellungskatalog Karlsruhe 1970.
- STRAUB, Rolf E.: Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken In: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei. Stuttgart 1984, 21988, 127-259.
- STÁDNÍK, Karel: Ergebnisse der Restaurierung des Prager Teynkirchenaltars. In: Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule. Linz 1967, 207-214.
- STAFSKI, Heinz: Die lange verschollene Büste des Hans Perckmeister: Eine alte Zuschreibung an Veit Stoß. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 47, 1984, 149-157.

- STENZEL, K.: Die Politik der Stadt Straßburg am Ausgang des Mittelalters in ihren Hauptzügen dargestellt. Straßburg 1915.
- STIASSNY, Robert: Michael Pachers St. Wolfgang Altar. Wien 1919.
- STUTTMANN, Ferdinand/ OSTEN, Gert von der: Niedersächsische Bildschnitzerei des Späten Mittelalters. Berlin 1940.
- SUDUIRAUT, Guillot de (Bearb.): "Sculpture médiévales allemandes de la fin du Moyen Age". Paris 1991.
- SWOBODA, Karl M. (Hg.): Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei. München 1969.
- TANGEBERG, Peter: Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik. Stockholm 1986.
- TAUBERT, Johannes: Zur Oberflächenbehandlung der Castulus-Reliefs von Hans Leinberger. In: Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donaueschule. Linz 1967, 215-232.
- TAUBERT, Johannes: Zur Oberflächengestalt der sog. ungefaßten spätgotischen Holzplastik. In: Städel-Jahrbuch N.F. 1, 1967, 119-139.
- TAUBERT, Johannes: Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München 1978.
- THIEL, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wilhelmshaven ⁵1980.
- TIEMANN, Grete: Beiträge zur Geschichte der mittelalterlichen Plastik um 1500. Veröffentlichungen der pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften 10. Speyer 1910.
- Tilman Riemenschneider - Frühe Werke. Ausstellungskatalog Würzburg, Mainfränkische Museum. Regensburg 1981.
- Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages. Ausstellungskatalog Washington, New York. Washington 1999.
- TIMMERS, Jan: Houten beelden. De houtsculptuur in de Noordelijke Nederlanden tijdens de late Middeleeuwen. De Schoonheid van ons land. Amsterdam/Antwerpen 1949.
- TREPESCH, Christof: Studien zur Dunkelgestaltung in der deutschen Skulptur. Begriff, Darstellung und Bedeutung des Dunkels. Frankfurt a. M. 1994.
- TREUE, W. (Hg.u.a.): Das Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung zu Nürnberg Deutsche Handwerker Bilder des 15. Jahrhunderts. München 1966.
- TRIPPS, Johannes: Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik. Berlin 1998.
- TROESCHER, Georg: Conrat Meit von Worms. Freiburg i. Br. 1927.
- TÜRLER, Heinrich: Die Altäre und Kaplaneien des Münsters in Bern vor der Reformation. In: Neues Berner Taschenbuch 1896, 72-118.
- UHLIRZ, Karl (Hg.), Die Rechnungen des Kirchmeisteramtes von St. Stephan zu Wien. Wien 1902.
- ULM, Benno: Adalbert Stifters Kunstauffassung und die Restaurierung des Kefermarkter Altars. In: Christliche Kunstblätter I, 1960.
- ULM, Benno: Zur Restaurierungs- und Forschungsgeschichte des Kefermarkter Altares. In: Der Meister des Kefermarkter Altares. Die Ergebnisse des Linzer Symposiums. Linz 1993, 17-23.
- ULMANN, Arnulf von: Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance. Darmstadt 1984.

- ULLMANN, Ernst: (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst Bd.4: Architektur und Plastik 1470-1550. Leipzig 1984.
- VANDAMME, Erik: Die Polychromie van Gotische Houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden. Materialien en Technieken. Brussel 1982.
- VANDAMME, Erik: Gestoffeerd of niet? Enkele bedenkingen over onbeschilderde gotische houtsculpturen in de Zuidelijke Nederlanden. In: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. 1985, 7-17.
- Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. München 1983
- VEIT STOB. Die Vorträge des Nürnberger Symposions. Hrsg. v. Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. München 1985.
- VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène/ SCHOUTE, Roger van: Cadres et supports dans l'école troyenne de peinture au 16e siècle. In: Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain 10, 1977, 26-68.
- VETTER, EWALD MARIA: Tilmann Riemenschneiders Münnerstädter Altar. Zum Verständnis des theologischen Gehalts. In: Pantheon 38, 1980, 359-376.
- VETTER, Ewald M./ OELLERMANN, Eike: Zur Konzeption und Gestalt des Johannesaltars der St. Lorenzkirche in Nürnberg. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum 1988, 127-150.
- VETTER, Ewald Maria: Riemenschneiders Magdalenenaltar im Spiegel mittelalterlicher Frömmigkeit. In: Würzburger Diözesangeschichtsblätter 55, 1993, 11-142.
- VISCHER, Robert: Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg. Stuttgart 1886.
- VÖGE, Wilhelm: Niclas Hagnower. Der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke. Freiburg i. Br. 1931.
- VOGTHERR, Heinrich: Kunstbüchlein. Straßburg 1572. Zwickauer Facsimiledruck. Zwickau 1913.
- VOLKMANN, Ludwig, Der Überlinger Rathaussaal des Jacob Ruß und die Darstellung der Deutschen Reichsstände. Berlin 1934.
- VROOM, W.H., De Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen. De financiering van de bouw tot de beeldenstorm. Antwerpen/ Amsterdam 1983.
- WACKERNAGEL, M.: Mitteilungen aus den Baseler Archiven zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks. In: Zschrift für die Geschichte des Oberrheins 45.
- WAGINI, Susanne: Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477-1540). Leben und Werk. Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 2. Ulm 1995.
- WAGNER, Velten: Der Meister H.L. an Oberrhein und Donau. München 1993.
- WARNKE, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.
- WEECH/ LEXER: Des Endres Tuchers Baumeisterbuch. In: Bibliothek des Litterarischen Vereins Stuttgart. Stuttgart 1862.
- WEILANDT, Gerhard: Verträge mit Künstlern und finanzielle Abwicklung von Aufträgen. In: Meisterwerke massenhaft a. a. O., 311-316.
- WEILANDT, Gerhard: Die Ulmer Künstler und ihre Zunft. In: Meisterwerke massenhaft. Ausstellungskatalog Stuttgart 1993, 269-388.
- WEILANDT, Gerhard: Ein archivalischer Neufund zur Fassung des Hochaltarretabels im Ulmer Münster. In: Ulm und Oberschwaben 49, 1994.

- WEILANDT, Gerhard: Der wiedergefundene Vertrag Jörg Sylrins des Älteren über den Hochaltarretabel des Ulmer Münsters. Zum Erscheinungsbild des frühesten holzsichtigen Retabels. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59, 1996, 437-460.
- WEINHANDL, Margarete (Hg.): Deutsches Nonnenleben. Das Leben der Schwester zu Töss und der Nonne Engeltal Büchlein von der Gnaden Überlast (= Katholikon, Werke und Urkunden 2). München 1921.
- WEINGART, Ralf: Zur Frage der Monochromie bei Tilman Riemenschneider. Magisterarbeit Würzburg 1985.
- WEIBENBERGER, Paulus: Die Künstlergilde St. Lukas in Würzburg. In: Archiv des Historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg 70, 1935/36, 175-242.
- WELTER, Julius: Studium der Geschichte des Hamburgischen Zunftwesens im Mittelalter. Berlin 1895.
- WELZEL, Barbara: Abendmahlsaltäre vor der Reformation. Berlin 1991.
- WERD, Guido de: St. Nicolai Klakar. München/ Berlin 1986.
- WESTHOFF, Hans/ HAUBMANN, Barbara: Zwiefalten und Alpirsbach - zwei monochrome Altäre? In: Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte 1, 1987, 125-130.
- WESTHOFF, Hans: Holzsichtige Skulptur aus der Werkstatt des Niklas Weckmann. In: Meisterwerke massenhaft. a. a. O., 125-130.
- WESTHOFF, Hans/ HAHN, Roland/ KREBS, Elisabeth: Verzierungstechniken an spätmittelalterlichen Altarretabeln. In: Meisterwerke massenhaft a. a. O., 295-300.
- WESTHOFF, Hans/ HAHN, Roland/ KOLLMANN, Annette/ KLÖPFER, Anette (Bearb.): Graviert, gemalt, gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben. Mit Beiträgen von Anke Koch und Heribert Meurer. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart 1996.
- WILLEMSSEN, Ernst: Beobachtungen zur Oberflächenstruktur niederrheinischer Skulpturen. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 24, 1962, 189-197.
- WILHELMY, Winfried: Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Propaganda des 15. Jahrhunderts. Münster 1993.
- WILM, Hubert: Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung. Leipzig 1923. Völlig neu bearb. Auflage Stuttgart 1940. Stuttgart ⁴1944.
- WINDISCH-GRAETZ, Franz: Möbel Europas. Von der Romanik bis zur Spätgotik. München 1982.
- WIRTH, Theobald: Der Schnitzaltar von Mauer bei Melk. In: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 2, 1997, 142-155.
- WIRTH, Theobald: Baugeschichte, Forschungsgeschichte, Standortfrage, Ikonographie, Altartypus und Rekonstruktion, Ornamentik, die Meisterfrage, Restaurierungsgeschichte. In: Der Schnitzaltar von Mauer bei Melk. Bedeutende Kunstwerke, gefährdet, konserviert, präsentiert. Wien 1997.
- WITTE, F.: Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein. Bd 1, 4, 5 Berlin 1932.
- WITTKOWER, Rudolf: Sculpture. Process and principles. London 1977.
- WITTSTOCK, Jürgen: Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Die Sammlung im St. Annen-Museum, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Lübecker Museumskatalog I). Lübeck 1981.
- WÖRNER, Karin: Claus Berg als Bildschnitzer der Güstrower Apostalfiguren. In: U. Albrecht/ J. v. Bonsdorff (Hgg.), Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext. Berlin 1994, 249-258.
- WOLF, Jürgen: Christof von Urach.. Freiburg i. Br. 1971.

- WOLFF, J. A.: Die St. Nicolai-Pfarrkirche zu Calcar, ihre Kunstdenkmäler und Künstler archivalisch und archäologisch bearbeitet. Calcar 1880.
- WUSTRACK, M. K., Die Mechelner Alabaster-Manufaktur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Frankfurt a. M./ Bern 1982.
- ZIEGLER, Walter/ RUEB, Karl Heinz (Hgg.): Gotik an Fils und Lauter. Veröffentlichungen des Kreisarchivs Göppingen 12. Ausstellungskatalog Göppingen, Weißenhorn 1986.
- ZILS, W.: Bayerisches Handwerk in seinen alten Zunftordnungen. München o.J.
- ZIMMERMANN, Eva: Niclaus Hagenower. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 19, 1972, 135-147.
- ZIMMERMANN, Eva: Der spätgotische Schnitzaltar. Bedeutung, Aufbau, Typen dargelegt an einigen Hauptwerken. (Liebieghaus Monographie 5). Frankfurt a. M. 1979.
- ZIMMERMANN, Eva: Zur Rekonstruktion des Wangener Altars von Hans Thoman. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 16, 1979, 47-64.
- ZIMMERMANN, Eva: Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur. Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1985.
- ZIMMERMANN, Heinrich: Inventar des gesamten Besitzes der Erzherzogin Margarete. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 3, 1885, XCIIIff.
- ZINKE, Detlef: Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance 1100-1530. Auswahlkatalog des Augustinermuseum Freiburg. München 1995.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 u. 2: Göttinger Hussitenkodex
Abb. 3: Hochaltarretabel in Babenhausen
Abb. 4: Szenen aus der Predella des Bordesolmer Retabels
Abb. 5: Schreinszene vom Rothenburger Heilig-Blut-Altar
Abb. 6: Ausschnitt aus dem Relief der Anbetung der Heiligen Drei Könige vom Besigheimer Hochaltarretabel
Abb. 7: Antlitz eines der Engel im Schrein des sog. Bamberger Altars
Abb. 8: Ausschnitt aus dem Windsheimer Zwölf-Boten-Altar
Abb. 9: Ehninger Schreinfiguren
Abb. 10: Petrusfigur vom Kefermarkter Hochaltarretabel
Abb. 11: Marientodrelief vom Kefermarkter Hochaltarretabel
Abb. 12: Verkündigungsrelief vom Kefermarkter Hochaltarretabel
Abb. 13: Rothenburger Heilig-Blut-Altar
Abb. 14: Oberndorfer Hochaltarretabel
Abb. 15: Engelpaar mit Wandelkerzen von Hans Holbein d. Ä.
Abb. 16: Relief vom Detwanger Retabel
Abb. 17: Einer der Hirten aus der Anbetungsgruppe von Meister Paul in der Leutschauer Jakobikirche
Abb. 18, 19: Details vom Babenhauser Hochaltarretabel
Abb. 20: Relief vom Moosburger Hochaltarretabel
Abb. 21: Die Figur des Hl. Kilian vom Münnerstädter Hochaltarretabel
Abb. 22: Die Figur der Hl. Elisabeth vom Münnerstädter Hochaltarretabel
Abb. 23: Noli-me-tangere Relief vom Münnerstädter Hochaltarretabel
Abb. 24: Detail vom sog. Wiblinger Retabel
Abb. 25,26: Ausschnitte vom Kefermarkter Hochaltarretabel
Abb. 27,28: Ausschnitte vom Windsheimer Zwölf-Boten-Altar
Abb. 29: Sog. Oertel Madonna
Abb. 30: Madonna im Kulturhistorischen Museum Wien
Abb. 31: Öllinger Kruzifixus
Abb. 32: Grabchristus in Klosterneuburg
Abb. 33: Petrus, Kupferstich des Meisters H.L.
Abb. 34: Altarretabel des Hans Sixt von Staufen im Freiburger Münster
Abb. 35: Büste vom Tübinger Chorgestühl
Abb. 36: Chorinnenansicht der Klosterkirche Blaubeuren
Abb. 37: Tiburtinische Sybille vom Ulmer Chorgestühl
Abb. 38: Büste in den Sammlungen des Ulmer Stadtmuseums
Abb. 39: Detail des Überlinger Rathaussaals
Abb. 40: Deesis im Überlinger Rathaussaal
Abb. 41-43: Details von der Wappenhaltergruppe im BNM München
Abb. 44: Detail vom Besigheimer Hochaltarretabel
Abb. 45, 46: Liegefigur des Hl. Alexius
Abb. 47, 48: Ansichten von den Wiblinger Schreingruppen
Abb. 49: Antlitz des Kaiphas vom Wiblinger Altarretabel
Abb. 50, 51: Figur des Jesuskind mit Weintraube im BNM München
Abb. 52: Antlitz Mariens im Lütticher Stadtmuseum
Abb. 53: Schrein des Krakauer Hochaltarretabels
Abb. 54: Figur des 'Hl. Abt' im Liebighaus
Abb. 55,56: Details vom Breisacher Hochaltarretabel
Abb. 57: Georgsretabel in St. Nikolai zu Kalkar
Abb. 58: Detail vom Schrein des Kalkarer Hochaltarretabels
Abb. 59: Detail vom Georgsretabel
Abb. 60,61: Kreuzigungsdarstellungen vom Sieben-Schmerzen-Retabel in Kalkar

- Abb. 62-66: Ansichten des Hochaltarretabels in Bad Segeberg
Abb. 67,68: Sog. Wickelsche Kruzifix
Abb. 69: Grabchristus aus Döbeln
Abb. 70: Grabchristus aus Aletshausen
Abb. 71: Visierung vom sog. Bamberger Altar
Abb. 72: Sog. Bamberger Altar
Abb. 73: Rückansicht des Rothenburger Heilig-Blut-Altars
Abb. 74: Rückansicht des Winnender Hochaltarretabels
Abb. 75: Schreinrückseite vom Hochaltarretabel im Churer Dom
Abb. 76: Predellenseite vom Kalkarer Hochaltarretabel
Abb. 77: Rückseite vom Rothenburger Hochaltarretabel
Abb. 78: Rückseite vom Winnender Hochaltarretabel
Abb. 79: Schreinwächter des Winnender Hochaltarretabels
Abb. 80: Darstellung der 'Rosenkranzspende'
Abb. 81: Bordesholmer Hochaltarretabel, Szene mit dem Schweiß Tuch der Veronika
Abb. 82, 83: Holzschnitte aus Dürers Kleiner Passion
Abb. 84: Hochaltarretabel in Bad Segeberg
Abb. 85: Alpirsbacher Hochaltarretabel
Abb. 86: Breisacher Hochaltarretabel

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, 2



Abb. 3



Abb. 4

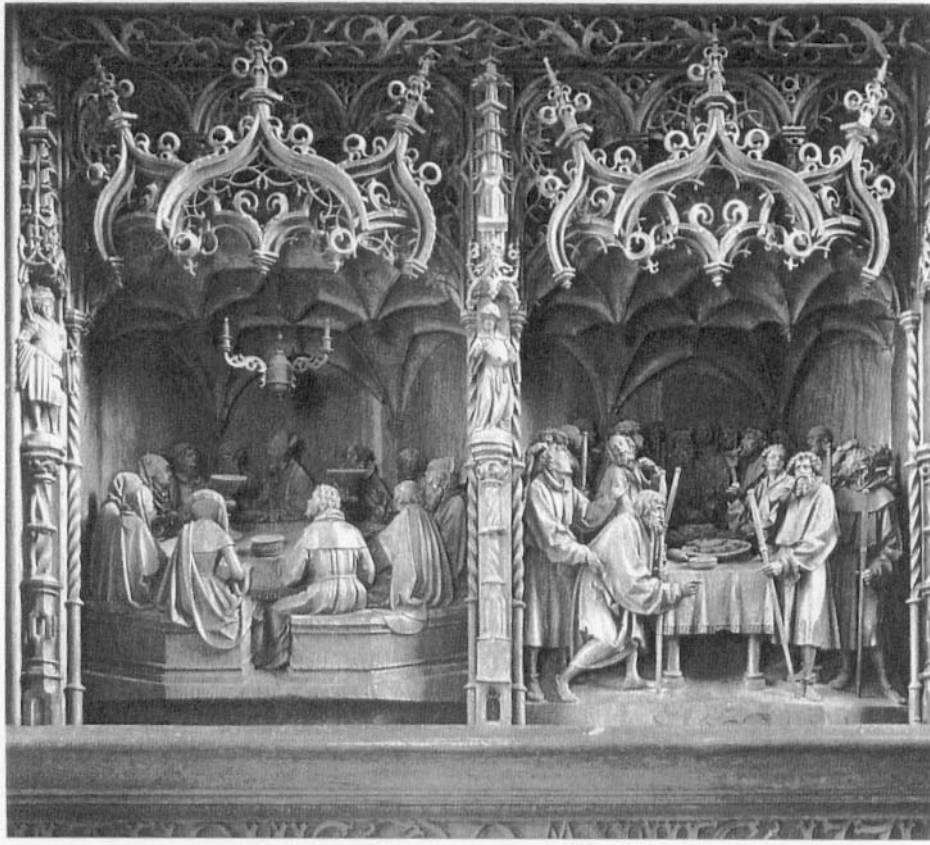


Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

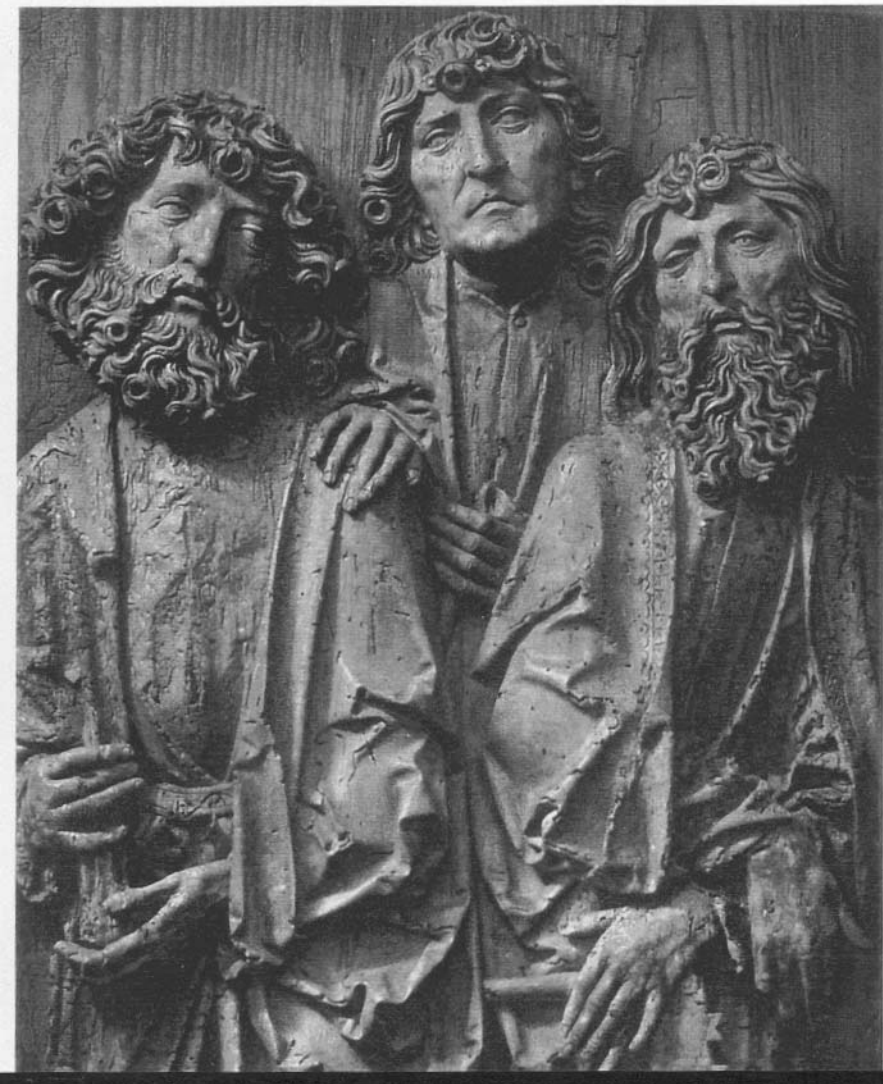


Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

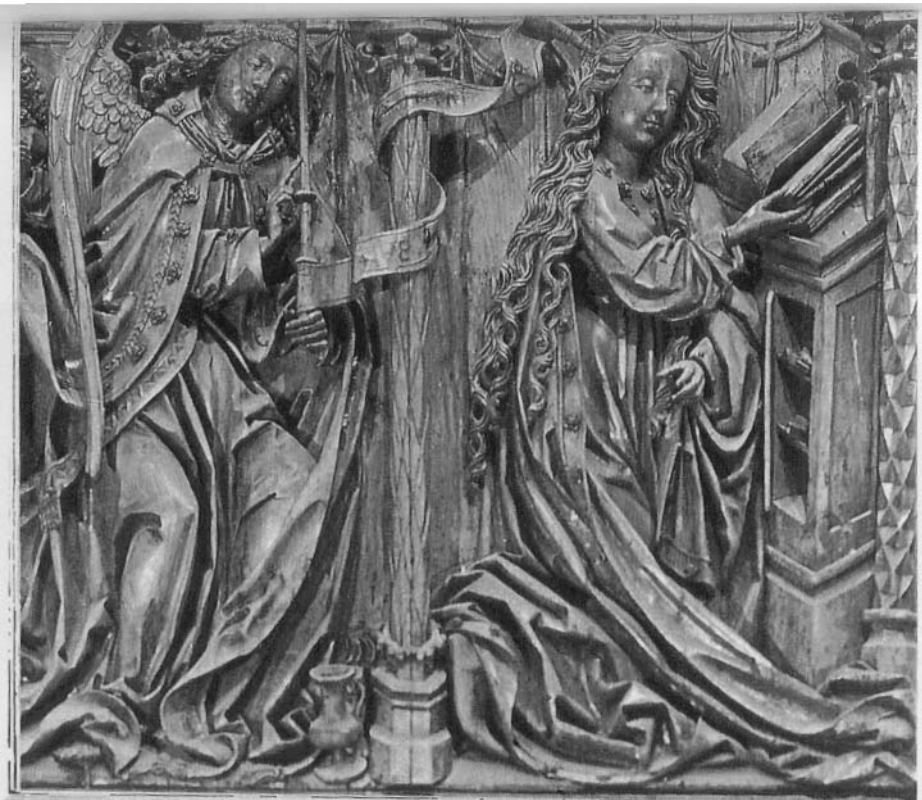


Abb. 13

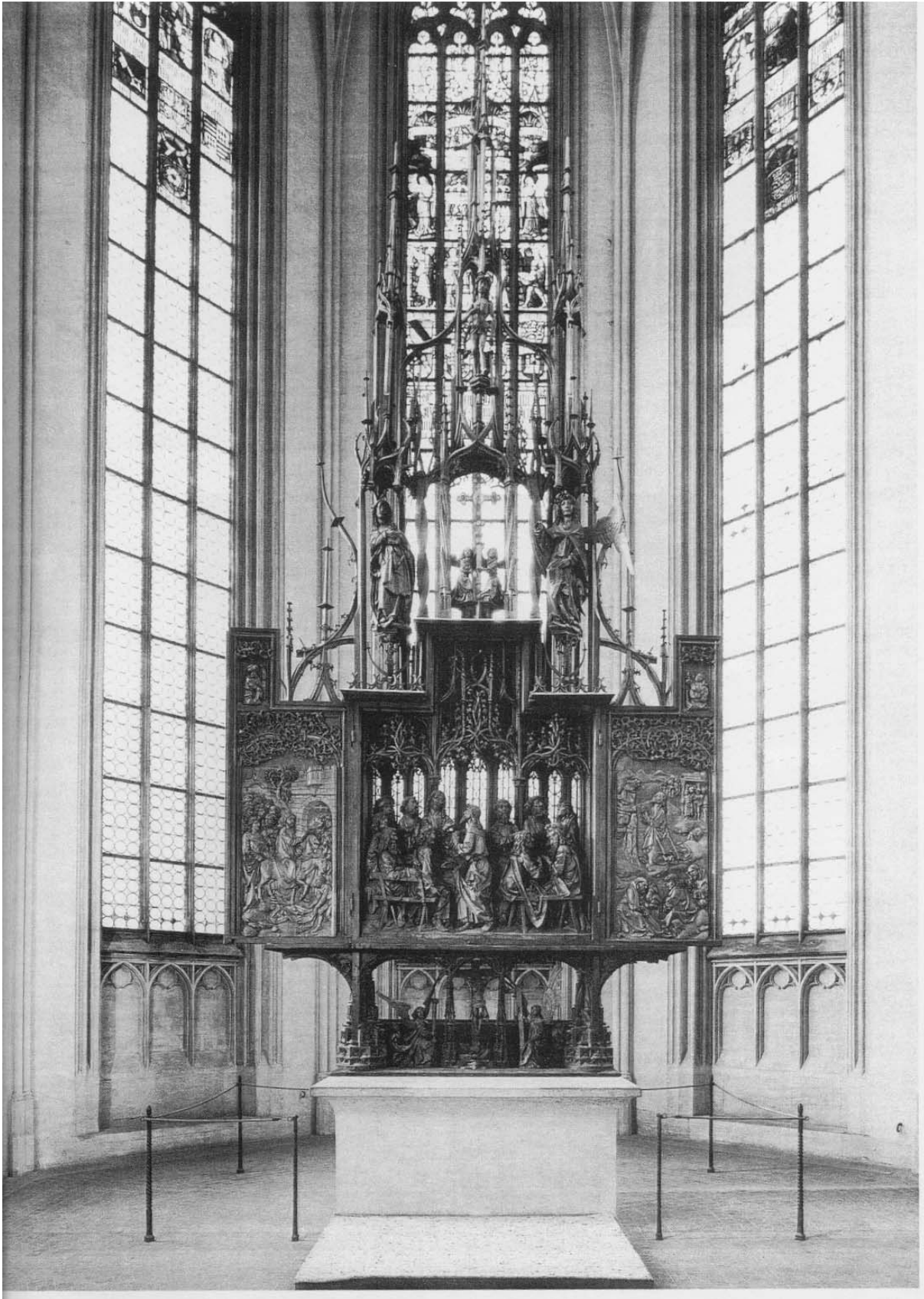


Abb. 14



Abb. 15

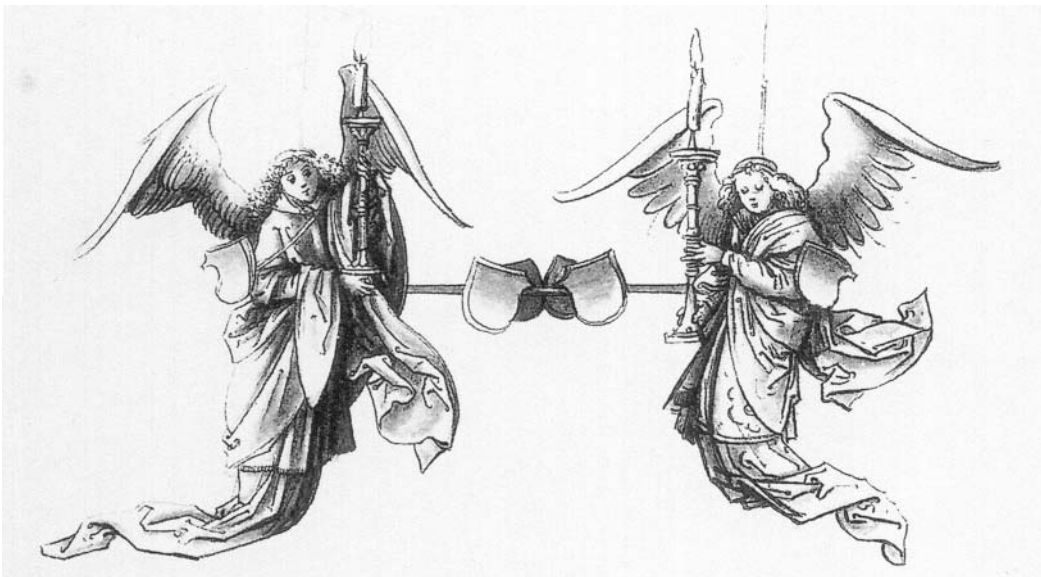


Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18, 19



Abb. 20

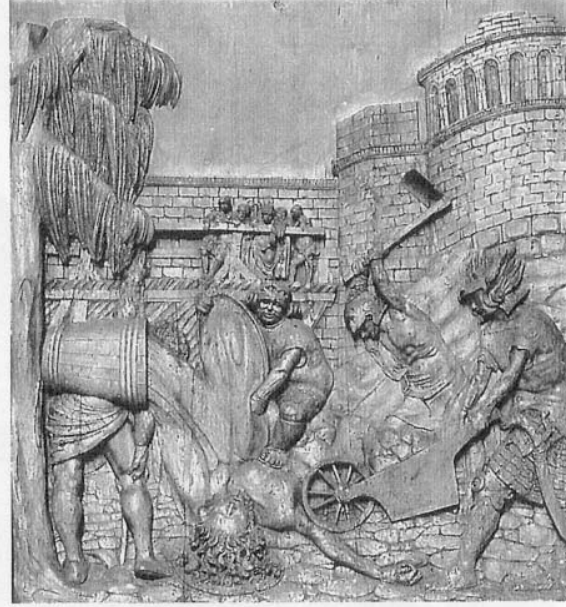


Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27

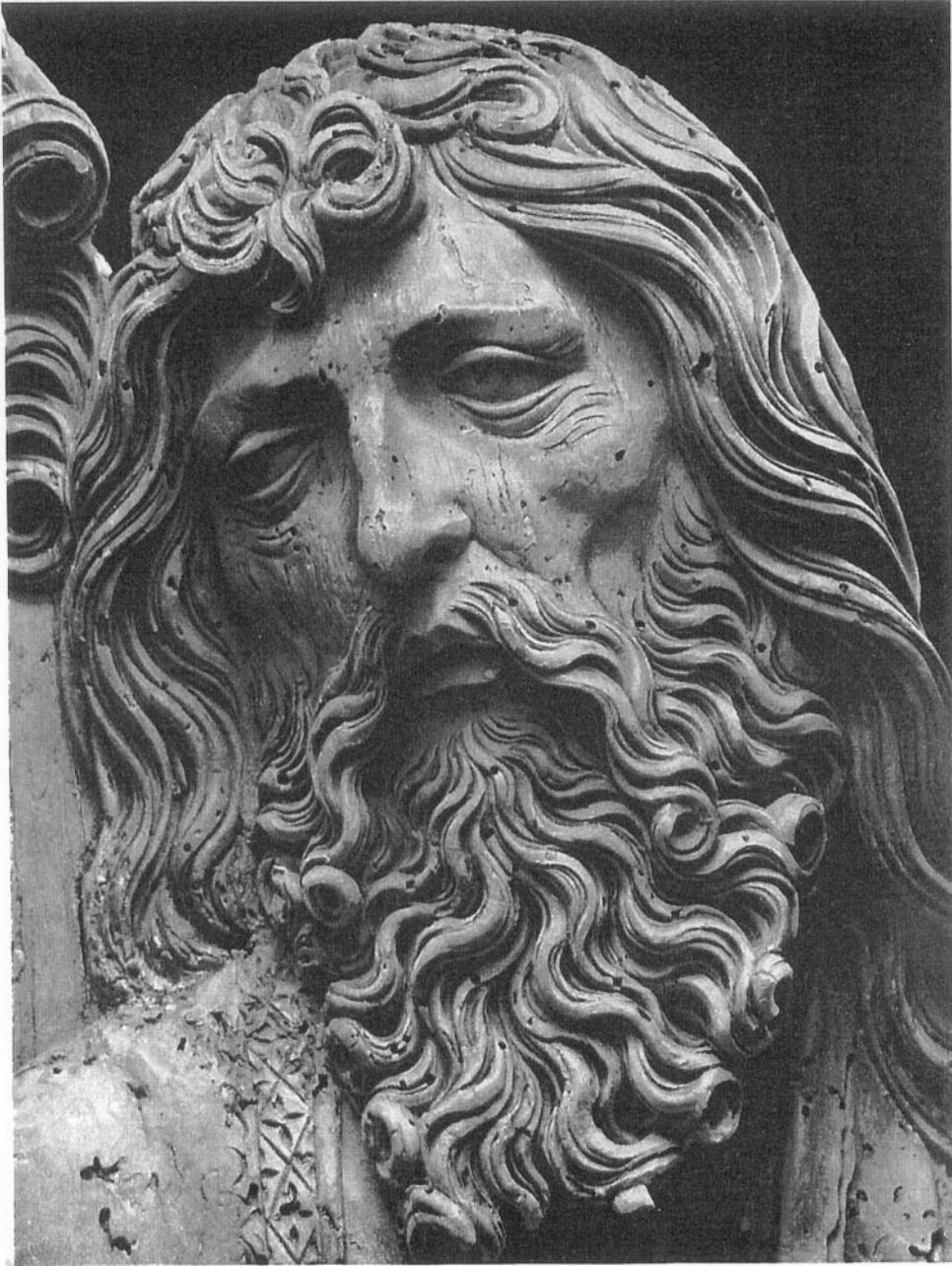


Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31

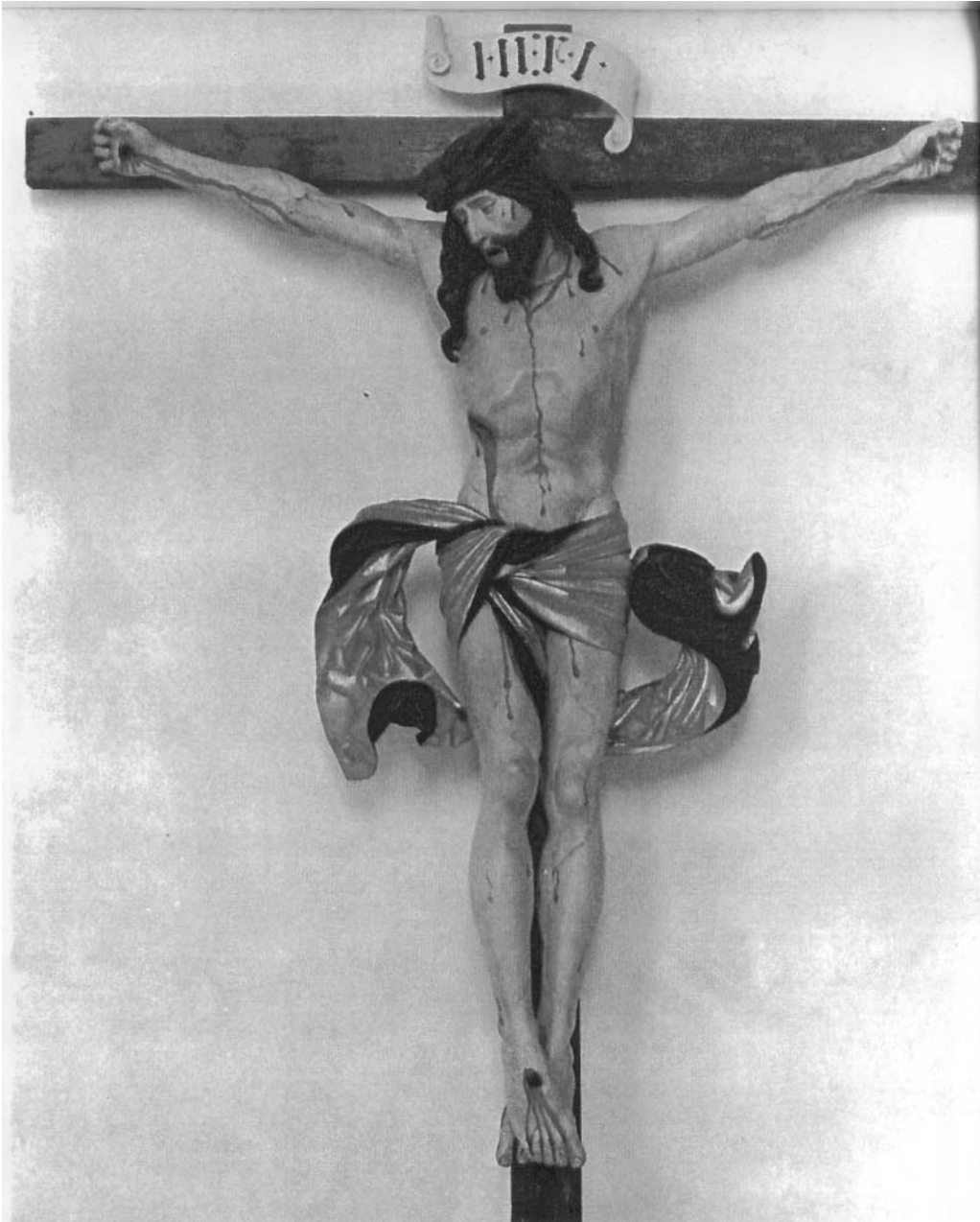


Abb. 32



Abb. 33

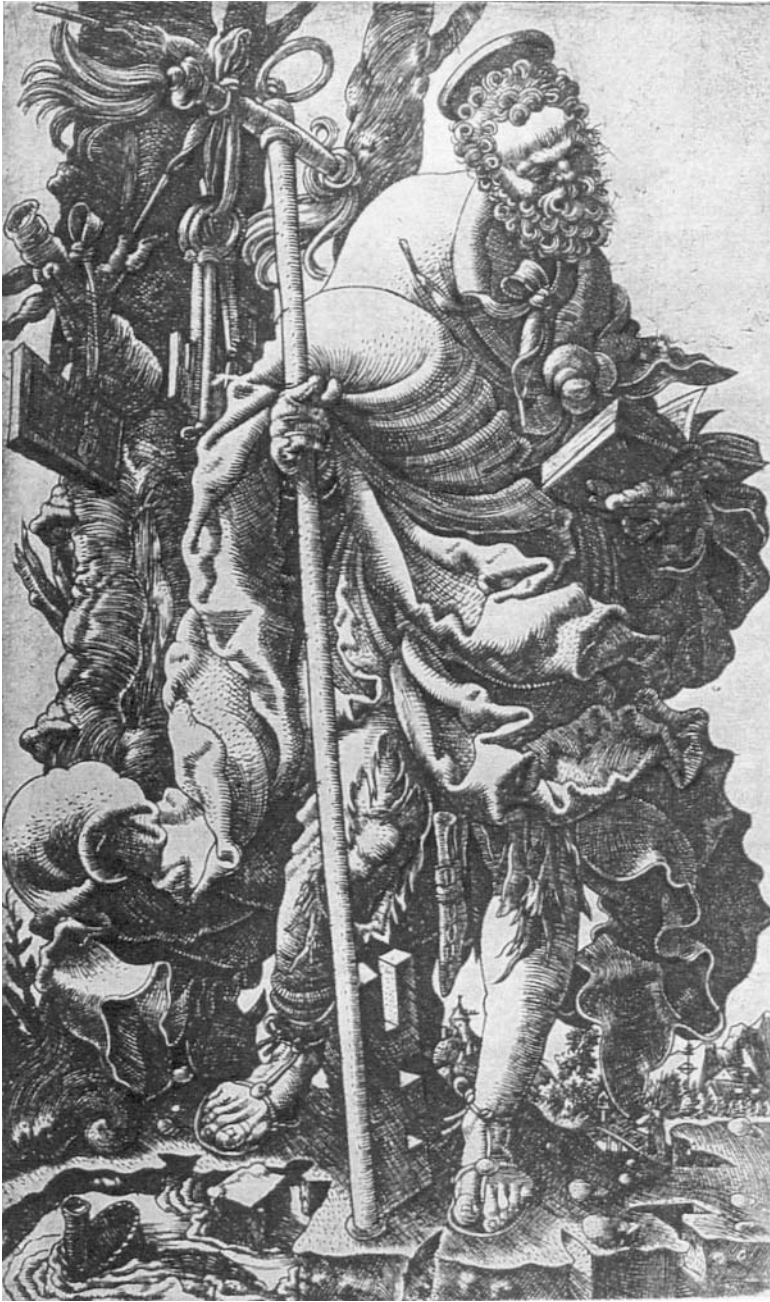


Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42, 43



Abb. 44



Abb. 45, 46



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50, 51

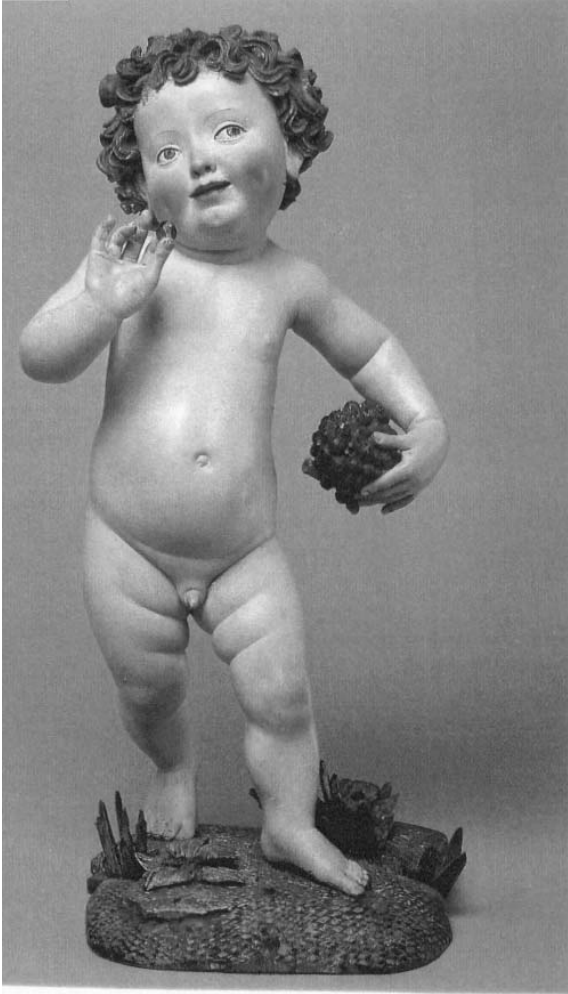


Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 59



Abb. 58



Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62, 63



Abb. 64, 65

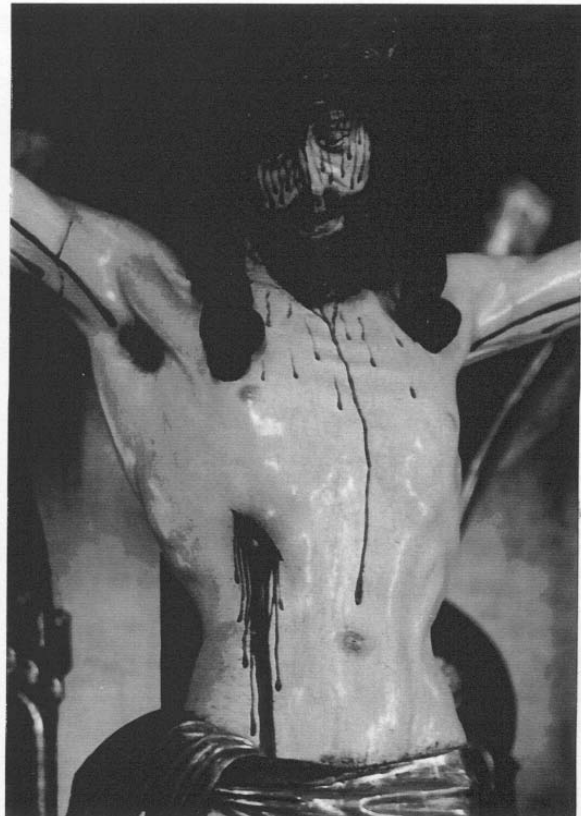


Abb. 67, 68



Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71

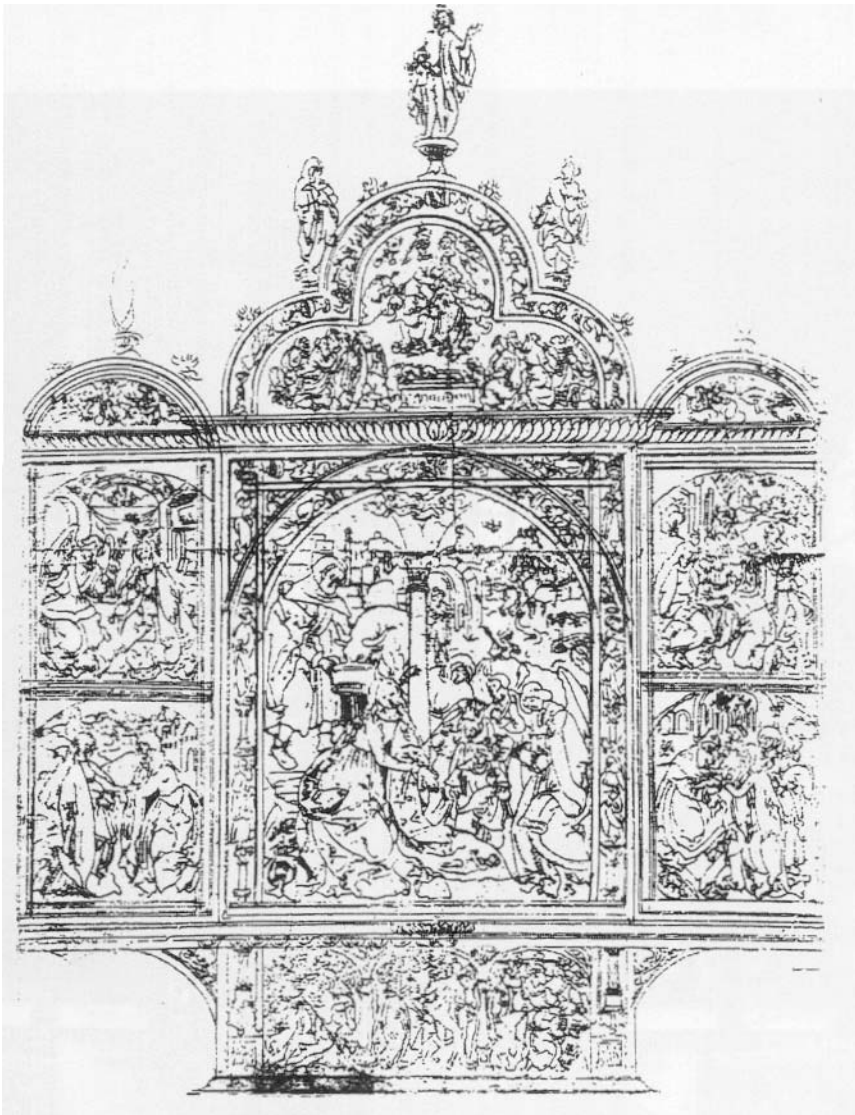


Abb. 72

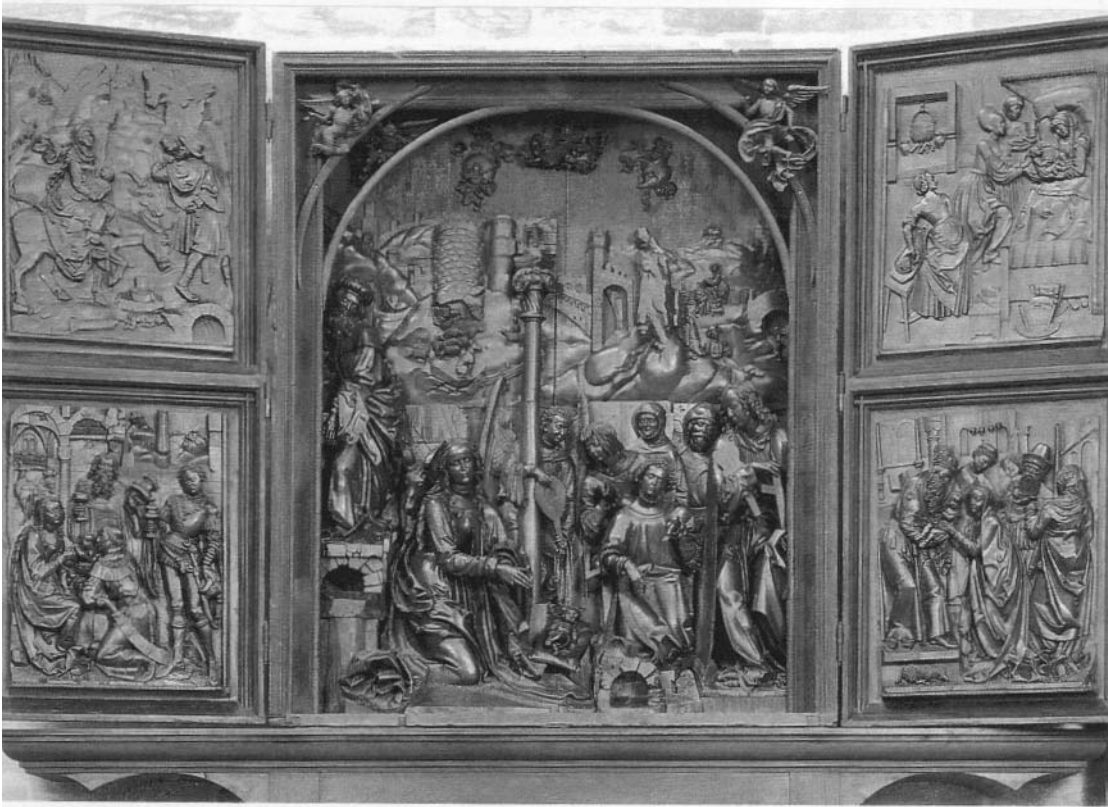


Abb. 73



Abb. 74



Abb. 75

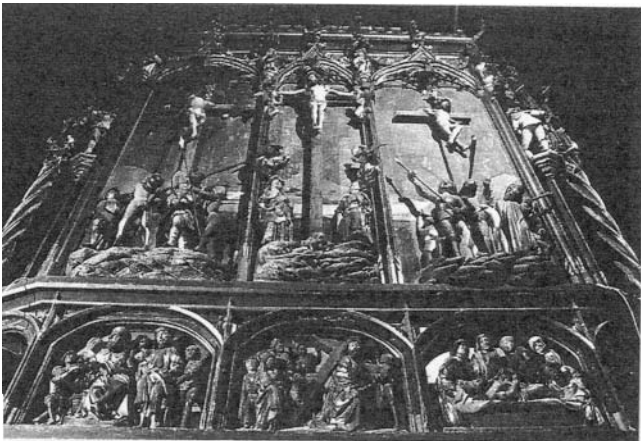


Abb. 76



Abb. 77



Abb. 78



Abb. 79



Abb. 80

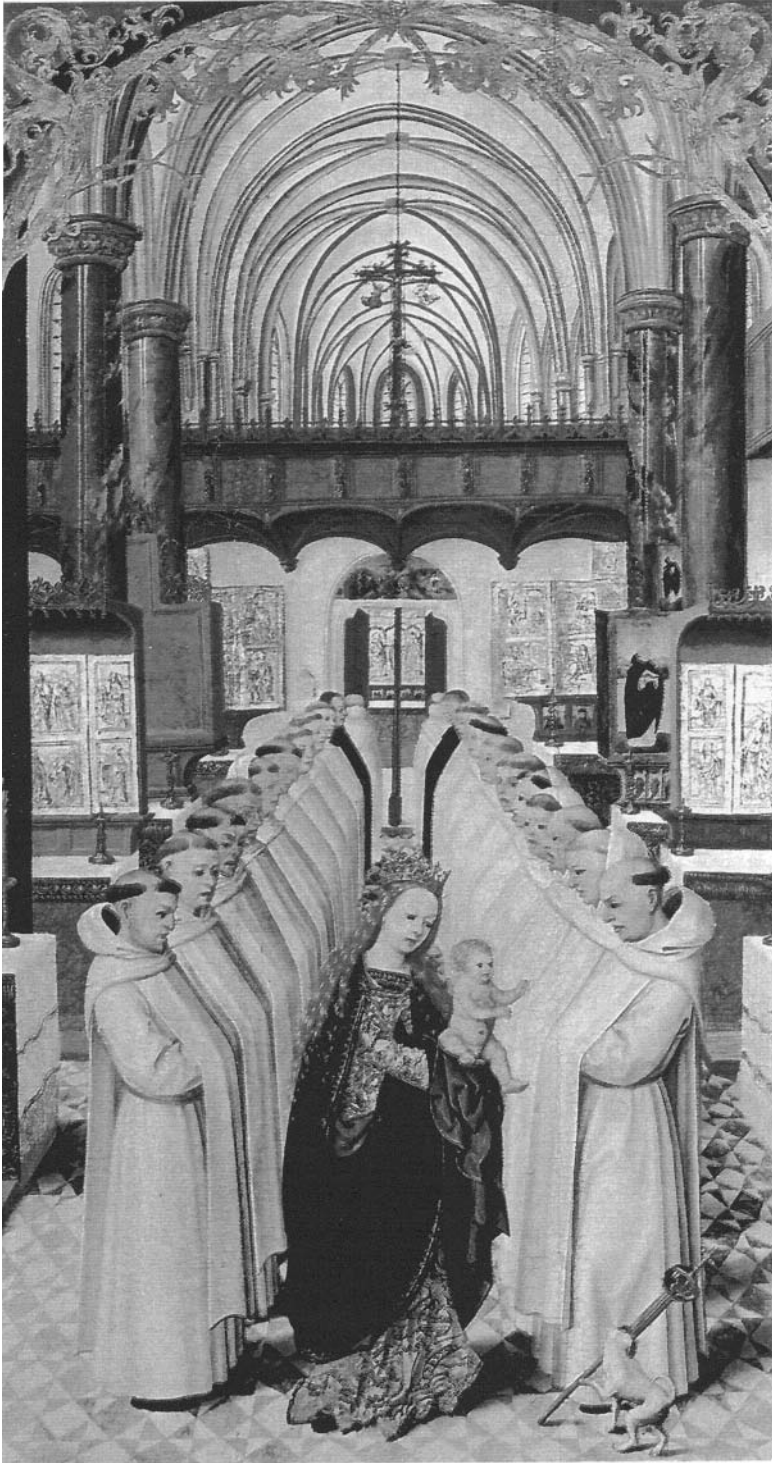


Abb. 81



Abb. 82, 83



Abb. 84



Abb. 85

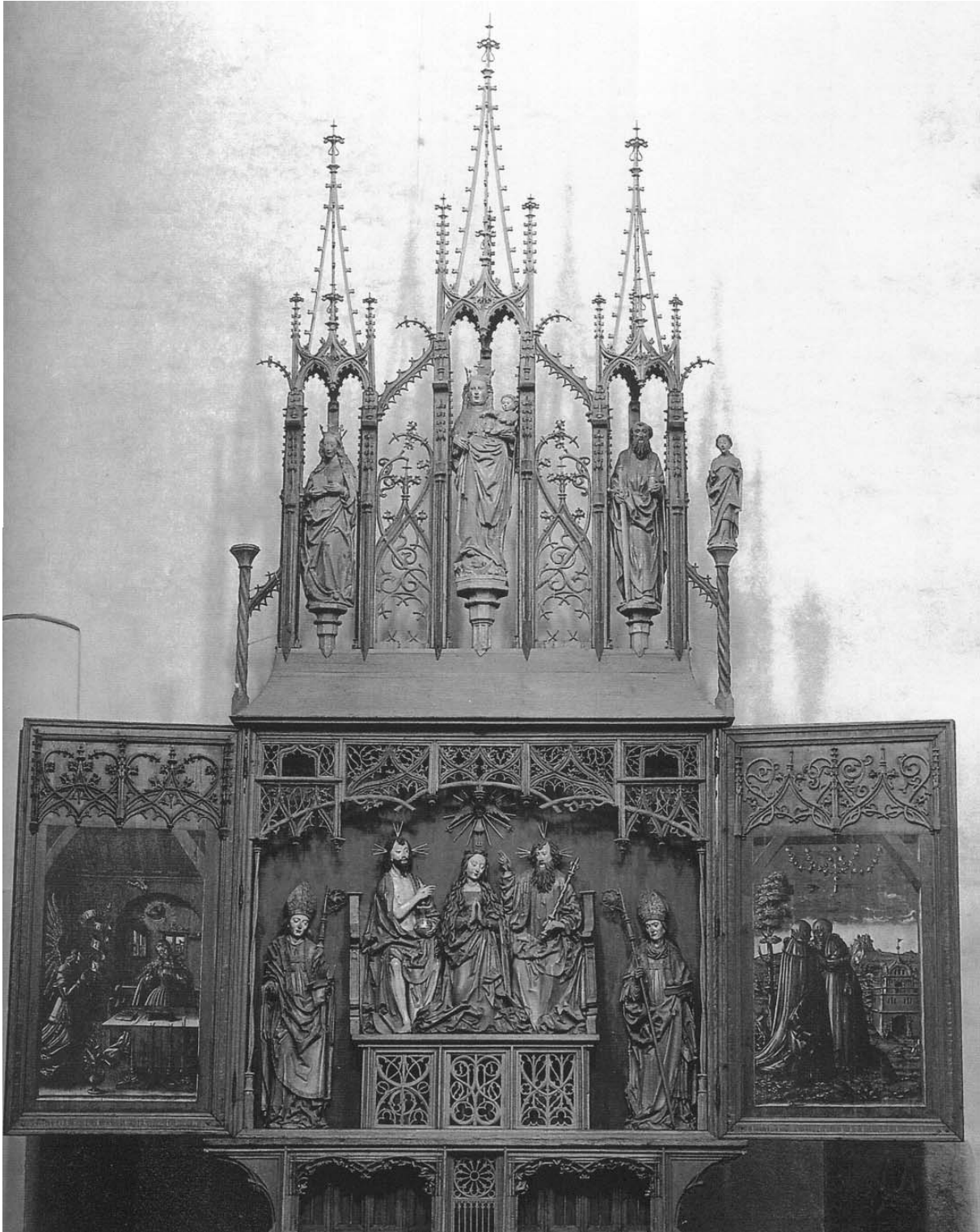


Abb. 86

