

RECENZJE I OMÓWIENIA

STEFAN ROLLER, *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, München–Berlin 1999 [Deutscher Kunstverlag], 360 S.: 318 Abb.

Forschungen über spätgotische Skulptur konzentrierten sich lange auf das Schaffen großer Künstlerpersönlichkeiten wie Veit Stoß, Tilman Riemenschneider und Hans Leinberger. Die Besonderheit ihres künstlerischen Stils sowie eine gewisse Neigung der Kunsthistoriker, sich nicht nur mit dem Werk, sondern auch mit der Biographie des Künstlers zu beschäftigen, haben bewirkt, dass viele beachtenswerte, aber „anonyme“ Werke lange Zeit nur am Rande berücksichtigt wurden. Das Blickfeld der Forscher, die sich mit der spätgotischen Nürnberger Skulptur befassten, war unter anderem auf Versuche beschränkt, Jugendwerke von Veit Stoß zu ermitteln oder die künstlerische Laufbahn Simon Leinbergers zu rekonstruieren. Die einzige synthetische Arbeit, die der

Nürnberger Schnitzerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewidmet war – die unveröffentlichte Dissertation Elizabeth Zachmeiers – hatte die erwarteten Ergebnisse nicht gebracht. Angesichts dessen wies Hans Ramisch 1985 während eines Symposions in Nürnberg auf die Notwendigkeit hin, eingehende Forschungen in diesem Bereich aufzunehmen¹. In seinem Vortrag unternahm er den Versuch, die wichtigsten Entwicklungsrichtungen der Nürnberger Skulptur in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu erfassen. Kennzeichnend ist, dass jene schematische und allgemein gehaltene Darstellung eine wesentliche Grundlage für die nachfolgenden Studien über das Schaffen von Stoß wurde, ähnlich wie die Skizze von Tadeusz Chrzanowski und Marian Kornecki, *Sztuka w Krakowie przed Stwoszem – ciemny okres czy przełom?* („Die Kunst in Krakau vor Veit Stoß – Zeit der Finsternis oder Umbruch?“), im Sammelband *Wit Stwosz w Krakowie* („Veit Stoß in Krakau“)².

¹ E. Zachmeier, *Studien zur Nürnberger Holzplastik der Spätgotik* (Maschinenschrift), Erlangen 1955; H.K. Ramisch, *Die Nürnberger Skulptur vor 1477 und während Stoß' Krakauer Aufenthalt*, in: *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, München 1985, S. 49–60.

² T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka w Krakowie przed Stwoszem – ciemny okres czy przełom?*, in: *Wit Stwosz w Krakowie*, hrsg. v. L. Kalinowski i F. Stolorz, Kraków 1987, S. 27–30.

Eine Antwort auf Ramischs Postulat ist die Arbeit Stefan Rollers (eine geänderte und gekürzte Fassung seiner Dissertation aus dem Jahre 1994). Auf einen kritischen Forschungsbericht folgt eine ausführliche Erörterung der rechtlichen Grundlagen der Tätigkeit von Nürnberger Schnitzer- und Malwerkstätten. Der Hauptteil der Monographie setzt sich zusammen aus Untersuchungen zu einer Gruppe von Nürnberger Kruzifixen, zur Werkstatt des Hochaltarretabels der Marienkirche in Zwickau und des Peringsdörffer-Retabels in der Nürnberger Friedenskirche. Ein Resümee und ein Katalog schließen die Arbeit ab.

Jedes Kapitel beginnt mit der Analyse den auf Grund zeitgenössischer Urkunden datierten Schlüsselwerken – dem Heilsbronner Kruzifix, dem Zwickauer Hochaltarretabel und dem Peringsdörffer-Retabel. Im nächsten Schritt ermittelt Roller durch Vergleiche jeweils das Œuvre der Werkstatt und untersucht ihren Einfluss auf spätere Nürnberger Werke. Es ist ein einfaches, akademisches, aber gleichzeitig auch ein „effizientes“ Schema – der Verfasser hat nämlich immer eine Systematisierung des Stoffes vor Augen (S. 319).

Rollers Hauptanliegen war es, ein vollständiges Abbild der Nürnberger „Kunstszene“ in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu liefern. Diesen Gedanken hat er, nach einer einleitenden Analyse von 1100 Einzelobjekten und Figurengruppen sowie von mehr als 50 Schnitzretabeln zugunsten einer ganzheitlichen Darstellung seines Gegenstandes

aufgegeben. Er ist zur Schlussfolgerung gekommen, dass die Erfassung des reichen, bisher kaum bearbeiteten Stoffes in vollem Umfang unmöglich sei. So hat er seine Analyse auf 67 gewählte Werke beschränkt. In der Einleitung erfährt der Leser, dass es sich dabei um repräsentative Objekte handle. Dies ist freilich ein mehrdeutiges Kriterium: wir wissen nicht, ob wir die gewählten Werke als für Nürnberg typisch, oder als hervorragende Erzeugnisse der produktivsten Werkstätte anzusehen haben. Die subjektive Wahl des Verfassers ist aber durchaus zu billigen: mit der Tätigkeit der besprochenen Werkstätten wird die chronologische Entwicklung der Nürnberger Schnitzerei aufgezeigt. So entstand die erwähnte Gruppe von Kruzifixen zwischen 1465–1470, die Werkstatt des Hochaltarretabels in Zwickau arbeitete in den siebziger Jahren (ihre Einflüsse stellt der Verfasser auch in späteren Arbeiten fest), während die des Peringsdörffer-Retabels in den achtziger und neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts wirkte.

Schon das erste Kapitel über die Nürnberger Kruzifixe aus den Jahren 1465–1470 belegt, wie viele hervorragende Werke in den bisherigen Studien außer Acht gelassen wurden. Der Verfasser analysiert eine Gruppe von mehr als zehn Echthaarkruzifixen, die ein und derselben wahrscheinlich in Nürnberg tätigen Werkstatt zugeschrieben ist. All jenen Werken ist das Bestreben eigen, die plastische, zwischen Licht und Schatten spielende und dadurch auch stark emotional geladene

Modellierung des Körpers durch die Strenge einer geometrisierenden, synthetisierenden Komposition auszugleichen. Nach Rollers Meinung liegt der Stilistik der Kruzifixe eine gewisse Vertrautheit mit der niederländischen Kunst und der Skulptur Multschers zugrunde – ein Anknüpfen an Werke dieses Meisters ist vor allem an der Physiognomie erkennbar. Am Beispiel mehrerer fern von Nürnberg befindlicher Kruzifixe weist der Autor auch die künstlerische Ausstrahlung der Stadt im Zeitraum von 1465 bis 1470 nach. Roller verdanken wir wichtige Angaben zu dem Kruzifixen im Warschauer Dom (krucyfiks Baryczkowski) und in der Breslauer Sandkirche (verloren seit 1945). Die polnische Kunstgeschichte hat sich für diese Werke nie besonders interessiert, einzig Tadeusz Dobrzeński³ widmete ihnen einige Aufmerksamkeit. Er versuchte dabei die Legende von der nürnbergischen Provenienz des Warschauer Kruzifixes zugunsten einer Verbindung zur schlesischen Skulptur zu widerlegen. Dagegen verglich Roller jene Kruzifixe mit Werken einer Nürnberger Werkstatt aus den Jahren 1467–1470 und legte die stilistische Nähe zu

Werken aus Würzburg, Nürnberg oder Heilsbronn überzeugend dar (S. 77–81)⁴.

In der Abhandlung über das Hochaltarretabel in Zwickau wandte sich der Verfasser den Werken zu, die wiewohl vielerorts erwähnt, immer noch nicht genug bekannt sind. Der Zwickauer Hochaltar wurde mit dem jungen Stoß in Verbindung gebracht⁵. Die übrigen dort besprochenen Werke schrieb man hingegen Simon Leinberger zu⁶. In der Auftragsvergabe des Zwickauer Retabels an Michael Wolgemut liegt die Verbindung zu Nürnberg. Einigen Forschern schien das Retabel der fränkischen Schnitzerei immer fremd (S. 111, 231), anders bei Roller: Er vertritt die Auffassung, dass die von Multscher sowie von der oberrheinischen Skulptur und Graphik beeinflusste Stilistik des Zwickauer Retabels sich ohne Weiteres mit den Nürnberger Skulpturen aus den siebziger Jahren in Zusammenhang bringen lässt, wie etwa mit der Figur des Erzengels Michael oder mit denen eines heiligen Bischofs und eines heiligen Papstes aus Sebalduskirche in Nürnberg. Mit der Werkstatt des

³ T. Dobrzeński, *Późnogotycki Krucyfiks Warszawski*, „Biuletyn Historii Sztuki” 10, 1948, S. 231–244.

⁴ Unter diesem Blickwinkel sollte man Wozińskis Bemerkung über das Kruzifix in der Franziskanerkirche (ehem. mit der Christusfigur in einer Perücke aus echten Haaren) in Danzig überprüfen. Woziński vergleicht es mit fränkischen Kruzifixen aus des 15. Jahrhunderts. An einem Abbild lässt er es aber leider fehlen. *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, Ausstellungskatalog, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Bd. 1, Gdańsk 1997, S. 103.

⁵ Besonders von H. Stafski, *Die Bildwerke im Hochaltar der Zwickauer Marienkirche. Ein Beitrag zur künstlerischen Herkunft des Veit Stoß*, „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 22, 1968, S. 149–177. Diese These stimmt teilweise Z. Kępiński, *Wit Stwosch*, Warszawa 1991, S. 22.

⁶ Der erste der über S. Leinberger schrieb, war M. Lossnitzer, *Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, S. X f.

Hochaltarretabels in Zwickau verknüpft Roller die von ihm in die Jahre um 1470 datierte Figur Mariä mit Kind sowie die Altaraufsätze in Bad Königshofen und in der Trautskirche in Nürnberg. Die frühe Datierung der Figur aus Velden (um 1470) ist nicht völlig überzeugend (S. 161–185). Sie stützt sich nämlich auf die stilistische Analyse der bemalten Flügel des noch im 17. Jahrhundert „restaurierten“ Retabels. Deutliche Stilunterschiede (insbesondere in der Physiognomiegestaltung) und zugleich eine sehr ähnliche Komposition der Figuren in Bad Königshofen und Velden haben Roller veranlasst, die Werkstatt des Hochaltarretabels in Zwickau aus der Werkstatt der Muttergottes in Velden herzuleiten.

Etwas später, um 1476, soll die Werkstatt mit den Arbeiten an dem St. Petersretabel in der Sebalduskirche begonnen haben. Zu den Erzeugnissen dieser Werkstatt zählen die Figuren der Hl. Elisabeth in Schwabach und der Hl. Magdalena (Bayerisches Nationalmuseum in München). Der Stil der Werkstatt die Nürnberger Kunst beeinflusst hatte. Merkmale dieser Rezeption findet Roller u. a. in der Muttergottes vom Hause Albrecht–Dürer–Platz Nr. 4, in der Madonna aus Spalt und in einer mit dieser verwandten Figurengruppe sowie in Arbeiten der Werkstatt der Madonna aus Hülln. Für die Herausbildung des Stils jener Werkstatt spielten oberrheinische Einflüsse eine gewisse Rolle, entscheidend seien jedoch – so Roller (S. 231) – die lokalen Traditionen.

Die Arbeiten der Werkstatt des Peringsdörffer-Retabels weisen weniger enge Beziehungen zur Nürnberger Tradition auf. Der Werkstatt, in der auch

der 1486 geweihte Altaraufsatz in der Nürnberger Veitskirche entstanden ist, schreibt Roller das sogenannte Kreuzigungsretabel in Schwabach, die sogenannte *Große Pietà* in der Sebalduskirche in Nürnberg, die *Pietà*, in Herzogenaurach und den Schmerzensmann in Markt Erlbach zu und datiert die Werke zwischen 1485–1490. Während der Stil der Werkstatt des Hochaltarretabels in Zwickau die Nürnberger Schnitzkunst deutlich beeinflusst hatte, fand das Schaffen der Werkstatt des Peringsdörffer-Retabels, wie Roller feststellt, keine Nachfolge, obwohl sie zu den aktivsten Werkstätten der achtziger und neunziger Jahren zählte (S. 310).

Die Physiognomiegestaltung erinnere an die Ulmer Skulptur, doch als entscheidenden Faktor in der Herausbildung des spezifischen Werkstattstiles erachtet Roller den Einfluss der niederländischen und rheinischen Kunst. Eine besonders wichtige Rolle soll dabei die Kenntnis der Straßburger Skulptur der sechziger Jahre gespielt haben. Nach Rollers Meinung fällt dabei kaum ins Gewicht, auf welchen Wegen der Wissenstransfer stattgefunden habe. Reisen wären dazu nicht unbedingt nötig gewesen, ausgereicht hätte vollends die Einwirkung des Hochaltarretabels in Nördlingen (S. 308). Ein solches Herangehen an das Problem lässt den nach formellen und ikonographischen Quellen suchenden Roller vielmehr den Einfluss der Malerei und der Graphik als den der bildhauerischen Tradition betonen. Im Falle des Kreuzigungsretabels in Schwabach sowie des Peringsdörffer-Retabels,

dessen Entwurf Roller mit dem Urheber der gemalten Partien – Wolgemut – verbindet, wirkt der Nachweis der malerischen und graphischen Werke, die als Quellen von kompositorischen Lösungen gedient haben könnten, überzeugend. Zweifel erweckt hingegen die Analyse der *Großen Pietà* in der Sebalduskirche in Nürnberg.

Die dynamische, einen räumlichen Eindruck hervorrufende Komposition der Beweinung versucht Roller – mit Hinweis auf die *Kreuzabnahme* von Rogier van der Weyden sowie von Dieric Bouts – aus den Werken der niederländischen und franco-flämischen Malerei herzuleiten. Im Fazit, gibt der Verfasser freilich zu: „Ob die außerordentliche Spannung, Bewegtheit und Dichte der Komposition dieser Gruppe aber tatsächlich vollständig mit Beispielen der oben angeführten Art Erklärung finden, muss offen bleiben“ (S. 299). Im Anschluss daran stellt Roller die Hypothese von einer möglichen Einwirkung italienischer Malerei auf: er vergleicht in groben Zügen die Komposition der *Großen Pietà* mit dem Typus der *Figura serpentinata* (S. 299f). Diese Ausführung gibt also keine befriedigende Antwort auf die Frage nach den formellen Vorbildern für die Nürnberger Komposition⁷. Kompositionen niederländischer Meister könnten die Darstellung des

regungslosen, toten Körpers Christi beeinflusst haben, allerdings erklären die genannten Werke keineswegs die verworrene räumliche Komposition der Nürnberger Skulptur.

Es scheint, dass der Verfasser zu Unrecht die bildhauerische Tradition in ihrer Bedeutung herabgesetzt hat. Die Ursache dieses Fehltrugs war möglicherweise die Unkenntnis der *Pietà* aus dem Franziskanerkloster in Pilsen, die als Werk der Peringsdörffer-Werkstatt anzusehen ist. Auf eine Beziehung zwischen der Pilsener *Pietà* und der Nürnberger Beweinungsgruppe hat seiner Zeit Jaromír Homolka und neulich auch Jan Chlíbec hingewiesen⁸. Es ist ohne Zweifel ein Versehen Rollers, der die tschechische Fachliteratur wenig berücksichtigt hat. Die Beweinungsgruppe in Nürnberg ist eine etwas komplexere, aus drei Gestalten zusammengesetzte „Variante“ der in Pilsen befindlichen, aus derselben Werkstatt stammenden Figurengruppe. Ähnlich wie in der Nürnberger Skulptur wird auch in der Pilsener *Pietà* der dem Zuschauer zugewandte, in eine diagonale Stellung gebrachte Körper Christi von der knienden Maria gestützt. Der linke Arm sinkt kraftlos hinab, den rechten ergreift hingegen die Muttergottes. Der Kopf niegt sich nach hinten. Die raumgreifende Komposition mit der

⁷ Roller erwähnt, dass ihm nur ein einziges fränkisches Werk bekannt ist, das die Nürnberger Komposition nachahmt – die *Pietà* aus Kronach (S. 293).

⁸ J. Homolka, *K pozdně gotické plastice v západních Čechách a v Praze*, „Časopis Národního muzea“ 136, 1967, S. 191; *Gotika w Západních Čechách (1230–1530)*, Ausstellungskatalog Národní Galerie v Praze 1996–1997, hrsg. v. J. Fajt, Bd. 3, Praha 1996, Nr. 351, S. 770–771, Abb. 995. Dieses Versehen ist für mich unverständlich. Der Katalog, den Roller in dem Literaturverzeichnis nennt (S. 332), ist möglicherweise lediglich eine der Broschüren, die anlässlich der Ausstellung herausgegeben worden sind (?).

sich dem Zuschauer zugewendeten Gestalt Christi ist der niederländischen und franco-flämischen Pietà-Gruppe eigen⁹. Als erster hatte sie mutmaßlich Claus Sluter bei einer nicht mehr erhaltenen Skulptur in Dijon angewandt. Eine ihrer früheren, bis heute erhaltenen Realisationen ist die wahrscheinlich von Sluter beeinflusste Pietà in den Sammlungen des Liebighauses in Frankfurt am Main (datiert um 1450)¹⁰. Mitte des 15. Jahrhunderts hatte sich jene Variante herausgebildet, die bei der Pilsener Pietà angewandt wurde und in der oben erwähnten Figurengruppe aus der Sebalduskirche eine Umgestaltung erfuhr. Kennzeichnend für diese Variante ist, dass Maria, den toten Körper ihres Sohnes präsentierend, nicht sitzt, sondern auf einem Knie ruht. Eine ähnliche Lösung war im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts in Rheinland verbreitet, insbesondere in Köln¹¹. Lösung, die von der Werkstatt des Peringsdörffer-Retabels angewandt wurde, würde ich also eher aus der Tradition der bildhauerischen Pietà-Darstellungen herleiten. Möglicherweise war dem Meister die Skulptur aus anderen Gebieten nicht

nur durch den Altaraufsatz aus Nördlingen bekannt.

Rollers *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik* ist ein für die Geschichte der spätgotischen Bildhauerkunst wichtiges Buch. Es präsentiert eine Reihe von bisher kaum bekannten Werken und klärt vielen Detailfragen. Darüber hinaus legt das Buch eine wichtige Grundlage zur Erforschung der böhmischen Skulptur, deren Mutmaßungen über Provenienz und Genese vieler Werke (vgl. *Gotika w Západočechách*¹²) können jetzt präzisiert werden.

Der Erfolg des Buches liegt sicherlich in der kohärenten und konsequent realisierten Herangehensweise. Die Einschränkungen, die sich der Autor auferlegt hat, hatten zur Folge, dass wir ein Werk erhalten haben, das statt „effektvoller“ aber unsicherer Verallgemeinerungen eine detaillierte Darstellung einiger Einzelfragen bietet. Roller erschließt keine neuen Methoden und weist keine neuen Forschungsrichtungen. Den gleichmäßigen Rhythmus des Buches bestimmen aufeinanderfolgende stilistische Analysen einzelner Werke. Mäßigung

⁹ Vgl. *Pietà de la Lorraine. Autour de Georges de La Tour. La Vierges de Pietà du XV^e au XVIII^e siècle*, Metz 1996 und F. Troescher, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, Textband, Frankfurt am Main 1950, S. 105–106.

¹⁰ *Liebighaus – Museum Alter Plastik. Nachantike grossplastische Bildwerke. Bd. II, Italien, Frankreich und Niederlande 1380–1530/40*, hrsg. v. M. Maeck-Gérard, Melsungen 1981, S. 132–135; H. Beck, *Liebighaus – Museum Alter Plastik. Guide to the Collections. Medieval Sculpture I*, Frankfurt am Main 1980, Abb. 192.

¹¹ *Gothic Sculpture in Amerika. I. The New England Museums*, New York–London 1989, S. 324. Vgl. H. Appel, *Die Vesperbilder von Heimbach und Drove*, „Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege“ 24, 1962, S. 186–188.

¹² Vgl. Anm. 8.

und Sachlichkeit zeigt er besonders in seinem Herangehen an Attributionsfragen. So beschränkt sich der Verfasser jeweils auf den Nachweis einer Werkstattzugehörigkeit, da er für unmöglich hält, in jedem Fall eine Arbeit einer „individuellen Hand“ zuzuschreiben. Er unternimmt auch keine Versuche, einzelne Werke mit einem konkreten Meister in Verbindung zu bringen. Zu einer Art Manifestation wird in der Einleitung (S. 10) der Bericht über den Stand der Forschungen zur Tätigkeit Simon Leinbergers. „Der Fall Leinberger“ ist polnischen Untersuchungen über das Schaffen Jakobs von Sandez zum Verwechseln ähnlich. Den Stil Leinbergers hat man schon mehrmals analysiert und ihm sogar den quasi sprichwörtlichen Namen eines „Missing Link“ verliehen, obwohl der Künstler selbst ausschließlich aus Archivalien bekannt ist, die ihm jedoch keine einzelne Skulptur zuschreiben lassen¹³. Roller berichtet darüber kurz und kommt nicht mehr wieder auf Leinberger zu sprechen. Mit Recht hält er sich auch aus den Debatten über Jugendwerke von Veit Stoß heraus. Dabei ist das Buch für die Stoß-Forschung nicht ohne Bedeutung. Indem nämlich der Verfasser das

Œuvre der in den siebziger und achtziger Jahren tätigen Werkstatt des Hochaltarretabels in Zwickau darstellt und ihren Stil charakterisiert, widersetzt er gleichsam im Vorbeigehen der von manchen Forschern aufgestellten These, der zufolge die Urheberschaft des Retabels Stoß zuzuschreiben sei. Denn Roller hält immer zu seinen Vorläufern die richtige Distanz und es ist ihm nicht so sehr um eine Diskussion mit ihnen zu tun, als mehr eine eingehende Analyse der Kunstwerke selbst.

Dobrosława HORZELA

VICTOR I. STOICHITA, *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2001, s. 263, il. 110.

Do połowy lat 90. ubiegłego stulecia problematyka cienia zajmowała stosunkowo skromne miejsce w pracach badawczych poświęconych historii zachodniego malarstwa czy szerzej, naszej kultury obrazowania¹. Dopiero ostatnie, zaskakująco zsynchronizowane w czasie, chociaż niezależne, zainteresowanie trzech wybitnych

¹³ Vgl. P.M. Arnold, *Hans Leinbergers Moosburger Hochaltar. Höhepunkt bayerischer Altarbaukunst*, Landshut 1990, S. 217–234.

¹ Najczęściej przywoływany jest artykuł: T. DaCosta Kaufmann, *The Perspective of Shadows: The History and the Theory of Shadow Projection*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institute” 38, 1979, s. 258–287. Problemem cienia zajmowali się też polscy badacze: E. J. Olszewski, *Distortions, Shadows and Conventions in Sixteenth-century Italian Art.*, „Artibus et Historie” 11, 1985, s. 101–124, oraz M. Rzepińska, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, w: tejże, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, s. 115–137. Wśród nielicznych artykułów poświęconych pozamalarskim przedstawieniom cienia należy wymienić: P. Fresnault-Deruelle, *Le reflet opaque: le revenant, la mort, le diable, petite iconologie de l'ombre portée*, „Semiotica” 79, 1990, nr 1–2, s. 137–154.