

Fokus 4

Zwischen Renaissance und Barock: Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen

Die Analyse der Form, die Beobachtung ihrer Entwicklung, Ausprägung und Veränderung ist eine grundlegende Methode der Kunstgeschichte. Durch die Charakterisierung und Gruppierung von Kunstwerken anhand formaler Merkmale definierte die Kunstgeschichte Epochen-, Regional- und Nationalstile sowie künstlerische Schulen und Werkstätten. Auf diesen Ordnungsprinzipien basiert seit dem späten 18. Jahrhundert auch die Präsentation in den Kunstmuseen. Unter der Grundannahme, dass der historische Wandel der Weltanschauung stets einen Wandel der künstlerischen Form nach sich ziehe, entwickelte die Stilgeschichte die Vorstellung von einem evolutionären Prozess des Werdens und Vergehens immer neuer Formen. Man versuchte, künstlerische Ausdrucksweisen unter den Zeichen von Innovation und Fortschritt, Autonomie oder Perfektionierung in einer nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten ablaufenden Stilfolge zu erklären. Mit dem Ziel einer »Kunstgeschichte ohne Namen« beschrieb Heinrich Wölfflin diesen Fortgang anhand von Gegensatzpaaren und Grundbegriffen wie dem Linearen und Malerischen, der Fläche und Tiefe oder der offenen wie geschlossenen Form zeitlich und geographisch¹. Er folgerte, dass jeder neue Zeitgeist sich »eine neue Form erzwingt« beziehungsweise »nicht alles zu allen Zeiten möglich ist«².

Gegen die anonyme Kunstgeschichte und die Entwicklungsgeschichte in Form eines »Gänsemarsches der Stile« trat Wilhelm Pinder 1926 mit seinem Buch »Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas« und dem Begriff der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« an³. Ziel war die Vermittlung zwischen Wölfflins »Kunstgeschichte ohne Namen« und der seit der Frühen Neuzeit etablierten Künstlerbiographik. Der einzelne Künstler sei über ein besonders relevantes Thema seiner Zeit, wie zum Beispiel die Antikenrezeption in der Renaissance, sowohl mit den innerhalb einer Generation gleichzeitig tätigen Künstlern als auch mit der gesamtgeschichtlichen Entwicklung verbunden. Die zwar gleichzeitig tätigen, jedoch verschiedenen Generationen angehörenden Künstler gehen dabei mit den Möglichkeiten ihrer Zeit jeweils anders um. Der von Pinder erstmals vertretene Ansatz einer unterschiedlichen Wahrnehmung der eigenen Zeit entfaltete in den Gesellschaftswissenschaften große Wirkung, nachdem Ernst Bloch die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« 1935 zum Kennzeichen der Moderne schlechthin erklärt hatte⁴.



Altfränkisch oder nach welschen Sitten?

Für eine Reihe in der Schausammlung direkt miteinander konfrontierter Kunstwerke bietet sich Pinders Begriff der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« insofern an, als die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts von einer irritierenden Vielgestaltigkeit künstlerischer Ausdrucksweisen gekennzeichnet ist. In der Kunstgeschichte fand diese stilistische Vielfalt Niederschlag in den Begriffen Spätrenaissance, Manierismus und Frühbarock. Sie bezeichnen gleichzeitige, jedoch formal verschiedenartige Erscheinungsformen, die nicht nur der geographischen Lage der Herstellungsorte, sondern auch der individuellen Aufgeschlossenheit und den Kontakten von Auftraggebern wie Künstlern und schließlich auch den jeweils differierenden Aufgabenstellungen der Kunstwerke geschuldet sind.

Die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Stilrichtungen um 1600 lässt sich beispielhaft anhand von drei einander gegenübergestellten Gemälden verdeutlichen, die zwar von Künstlern verschiedenen Alters stammen, jedoch im Zeitraum von nur einer halben Generation entstanden sind. Deutlich altertümliche Züge trägt der 1584 datierte Flügelaltar in Herzform für die Schlosskapelle Colditz von Lucas Cranach d. J. (*Kat.* 235, *Abb.* 260): Abgesehen von seiner einmaligen äußeren Form, die auf den Wunsch des Auftraggebers zurückgeht, zeigt der Altar kompositorisch wie gestalterisch auffällige Merkmale des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Das Werk macht deutlich, wie sehr die kirchliche Malerei in der Reformationsstadt Wittenberg weit über ihren politischen und kulturgeschichtlichen Zenit hinaus unter dem Zeichen der geflügelten Schlange von Lucas Cranach d. Ä. stehen geblieben

260 Flügelaltar in Herzform (Colditzer Altar), Lucas Cranach d. J., Wittenberg, 1584



261 Marienaltar aus dem Münchner Jesuitenkolleg, Christoph Schwarz, München, 1580/81

war: Als kursächsischer Hofmaler hatte sich dieser 1505 in Wittenberg niedergelassen; nach seinem Tod im Jahr 1553 führte der Sohn Lucas d. J. die Produktion weiter. Im Bereich der kirchlichen Altarmalerei hielt er bis zu seinem Lebensende 1586 weitgehend an der von seinem Vater etablierten Formensprache für biblische Themen fest, während einzelne Bildnisse und Zeichnungen eine eigenständigere Sprache sprechen⁵. Für neue Impulse oder eine Neuorientierung fehlte in Wittenberg nach dem Schmalkaldischen Krieg und der anschließenden Übernahme der Stadt durch die albertinische Linie der Wettiner der Nährboden; die Zukunft gehörte der Hofkultur der Residenzstädte.

Drei bis vier Jahre früher als Cranachs Colditzer Herzaltar war im Auftrag des bayerischen Herzogs Wilhelm V. der Marienaltar von Christoph Schwarz für die Aula des Münchner Jesuitengymnasiums entstanden (*Kat. 234, Abb. 261*). Mit diesem Werk hatte der im Vergleich zu Cranach d. J. um eine Generation jüngere Münchner Hofmaler seinen Ruf als herausragender Maler religiöser Themen begründet, insbesondere in der Umsetzung der jesuitischen Marienlehre. Den Münchner Marienaltar rühmte sowohl der kämpferische Vertreter der Gegenreformation Hippolytus Guarinonius als auch der Jesuitendichter Jacob Balde. Letzterer hob die Darstellung der »liebwürdigen« und »jungfräulichen« Mutter als »lebendiges Bild aller Beschei-

denheit« hervor⁶. Die Schlüsselstellung des Münchner Altarwerks wurde auch von Kunstliebhabern früh erkannt; so hatte Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz die Tafeln vergeblich für die Düsseldorfer Galerie zu erwerben versucht.

Im Kontrast zu Cranachs Herzaltar verkörpert der Schwarzsche Marienaltar die innovativen Einflüsse der italienischen Malerei der Spätrenaissance im deutschen Sprachraum vor allem im Rahmen der religiösen Propaganda der katholischen Reform. Eine zentrale Rolle spielten dabei die Jesuiten, die mit den bayerischen Herzögen kooperierten: Letztere bedienten sich seit 1550 des jungen Ordens zur Durchsetzung ihrer konfessionspolitischen und religionspädagogischen Intentionen, während der Jesuitenorden durch seine starke Stellung in Bayern entscheidenden Einfluss auf den Fortgang der katholischen Reform im deutschen Sprachraum gewann⁷. Herzog Albrecht V. errichtete Jesuitenkollegien in Ingolstadt und München, um die Bildung und Erziehung der katholischen Elite zu befördern, wobei bildende Kunst und geistliche Literatur ganz im Dienst der Konfession standen.

Der um 1548 geborene bayerische Hofmaler Christoph Schwarz hatte sich zwischen 1570 und 1573 in Venedig aufgehalten. Auch wenn viele seiner Werke motivisch wie im Hinblick auf Farbgebung und Malkultur unter dem Einfluss Tizians stehen, fehlen uns präzise Informationen zur Beteiligung des Münchner Malers in der Werkstatt des großen Venezianers⁸. Welche Rolle Schwarz im internationalen künstlerischen Geflecht zwischen München und Oberitalien spielte, lohnte eine nähere Untersuchung. Durch enge dynastische wie künstlerische Kontakte standen die bayerischen Herzöge in intensivem Austausch mit der blühenden Kultur der Gonzaga und Medici. Über dieses hochkarätige kulturelle Netzwerk fanden viele Objekte ihren Weg in die Münchner Kunstkammer, die im späten 16. Jahrhundert zur bedeutendsten Kunstsammlung nördlich der Alpen avancierte⁹. In München waren Künstler der unterschiedlichsten Nationalitäten neben international ausgebildeten heimischen Talenten tätig¹⁰. Die Stadt wurde dadurch im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts zu einem Brennpunkt der europäischen Kunst nördlich der Alpen.

In diesem künstlerischen Milieu ist auch der 1564/65 geborene Maler Hans Rottenhammer aufgewachsen, der nach Abschluss seiner Lehre 1596 in Italien nachgewiesen ist¹¹. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Rom, der ihn mit den dort tätigen Flamen Jan Brueghel d. Ä. und Paul Bril zusammenführte, zog er im September 1595 nach Venedig. Kurze Zeit später entstand das Gemälde mit der Begegnung der beiden schwangeren heiligen Frauen Maria und Elisabeth im Beisein ihrer Männer (*Kat. 236, Abb. 262*). Der Maler reicherte die Szene mit einer nach neuester und extravaganter venezianischer Mode gekleideten Dienerin

262 Die Heimsuchung
Mariae mit einer modisch
gekleideten Venezianerin,
Hans Rottenhammer,
Venedig, 1596



an, die man mit Rottenhammers 1596 angetrauter Frau Elisabetta de Fabris im Hochzeitskleid zu identifizieren versuchte. Wer auch immer sich hinter der modischen Venezianerin verbirgt, und unabhängig davon, ob mit dem Gemälde der Wunsch nach einer glücklichen Schwangerschaft und Niederkunft zum Ausdruck kommen sollte, handelt es sich um eines der bedeutendsten Bilder des 1606 wieder nach Deutschland zurückgekehrten Malers. Rottenhammers Werke, insbesondere seine Kabinettstücke auf Kupfer (*Kat. 546, Abb. 535*), waren auf Grund ihres Erfindungsreichtums und Kolorits, ihrer Eleganz und Figurenfülle bei bedeutenden Kunstsammlern wie Kaiser Rudolf II. oder Herzog Maximilian von Bayern sehr begehrt und führten zum wachsenden Ruhm des Malers.

Im Kunstjargon der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wären die Werke von Christoph Schwarz und Hans Rottenhammer auf Grund ihrer Machart »nach welschen Sitten« als »modern italienisch« bezeichnet worden¹². Seit dem frühen 16. Jahrhundert begegnen beide Ausdrücke zur Kennzeichnung von Aufgeschlossenheit und Modernität, die es für aufstrebende Künstler während einer Studienreise in Italien zu erwerben galt. Im Gegensatz dazu wäre der Cranachsche Herzaltar in seinem mittelalterlichen Gewand wohl als »altfränkisch« zu benennen gewesen. Dieser Begriff findet sich seit 1530 bis zu den Einträgen im Münchner Kunstkammerinventar von 1598, um Traditionelles gegenüber Modernem stilistisch abzugrenzen. Auch die literarischen Quellen machen damit deutlich, wie sehr die Kunstproduktion der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Spannungsfeld der Gleichzeitigkeit von Tradition und Innovation stand.

Tradition im repräsentativen Totengedächtnis

Ein ungewöhnliches Beispiel für die innovative Umsetzung traditioneller Elemente ist die Liegefigur eines Grabmals, das Mitte des 16. Jahrhunderts im Dom zu Lemberg installiert wurde. Sein zentrales Bildwerk, eine lebensgroße Reliefdarstellung des Verblichenen, entstand 1551 in der Nürnberger Gießerei des Pankraz Labenwolf. Die Plastik ist heute aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, einer architektonischen Rahmung aus Säulen, Pilastern und Gebälk, gerissen und befindet sich in der Kasimirkapelle der Lemberger Kathedrale. Ebenfalls erhalten blieb das für den Guss verwendete Holzmodell (*Kat. 243, Abb. 263*).

In flachem Relief zeigen Messingguss wie geschnitztes Bildwerk einen lang ausgestreckt schlafenden Bärtigen im Prunkharnisch. Sein Helm ist mit aufgeklapptem Visier vor der Brust abgestellt, das vermutlich separat gearbeitete Schwert verloren. Porträtiert ist Nikolaus Herbut-Odnowski, der Spross einer weit verzweigten galizischen Magnatenfamilie, der zu den einflussreichsten polnischen Adligen unter König Sigismund I. und seinem Sohn Sigismund II. August zählte. Aufgrund seiner außerordentlichen militärischen Verdienste erhielt er zunächst die Kastellanei Przemysł übertragen, doch schon 1537 die einträglichere Starostei von Lemberg, als deren Inhaber er zum mächtigen Hauptstarosten der Provinz Ruthenien wurde.

1554 stieg er zum Wojewoden von Krakau auf und erreichte damit kurz vor seinem Tod 1555 den Gipfel seiner Macht.

Für sein Grabmal wählte Herbut einen Typus, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien entwickelt worden war. Die um 1505/09 von Andrea Sansovino geschaffenen Wandnischengräber der Kurienkardinäle Ascanio Sforza und Girolamo Basso della Rovere in der römischen Kirche S. Maria del Popolo zeigen die Verstorbenen als auf der Seite liegende, dem Betrachter zugewandte Ganzfiguren mit aufgestütztem Haupt¹³. Sie gelten als älteste Darstellungen des Toten als Schlafenden in der Kunst der Renaissance und reflektieren formal Liegefiguren etruskischer sowie römischer Sarkophage. In geistiger Hinsicht war diese Darstellungskonvention der Versuch, die nach dem Tod erhoffte Schau Gottes zu visualisieren¹⁴.

Italienische Künstler, die von Sigismund und seiner Gemahlin Bona an den Krakauer Hof geholt worden waren, so dass sich dort der »Italianismus zur führenden Tendenz in Architektur und Steinskulptur« entfalten konnte, hatten das Motiv im Norden bekannt gemacht¹⁵. Denkmäler in der Krakauer Wawel-Kathedrale, in den Domen von Sandomir und Tarnów, aber auch in kleineren Kirchen belegen die Beliebtheit des Typs und seine bis an den Beginn des 17. Jahrhunderts währende Geltung als standesgemäße Grabmalsform der Hocharistokratie. Mit der Entscheidung für diesen vom Königshof favorisierten Typ stellten sich die Auftraggeber als treue Anhänger der Jagiellonen-Dynastie dar und signalisierten ihre Nähe zum Machtzentrum des Reiches.

Mit Sicherheit verfolgte auch Herbut-Odnowski mit seinem noch zu Lebzeiten errichteten Sepulkralmonument diesen Zweck. Allerdings entschied er sich im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen für eine Grabfigur aus Messing, während die damaligen Adelsgrabmale Lembergs sämtlich in Alabaster gearbeitet sind. Mit der Verweiskraft des Werkstoffs Erz, der über Jahrhunderte traditionell als Ausweis der Macht galt, markierte er seine politische Spitzenstellung in Ruthenien. Auf der Suche nach einem geeigneten Künstler wandte er sich nach Nürnberg, das den Ruf als Zentrum des Bronze- und Messinggusses nördlich der Alpen genoss.

263 Gussmodell der Grabfigur des Nikolaus Herbut-Odnowski im Dom zu Lemberg, Werkstatt Pankraz Labenwolf, Nürnberg, 1550/51



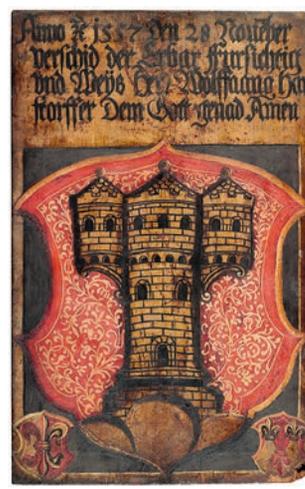
264 Totenschild des Christoph Kress von Kressenstein, Nürnberg, um 1540



265 Totenschild des Hieronymus Kress, Nürnberg, um 1607/10



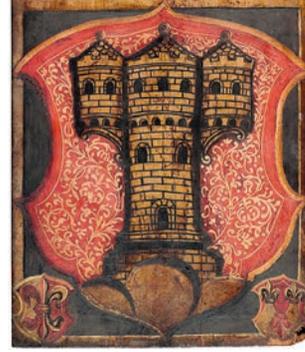
266 Totenschild des Paulus Grundherr, Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jh.



267 Totenschild des Berthold Holzschuher, Nürnberg 2. Hälfte 16. Jh.



268 Totenschild des Peter I. Harsdörffer, Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jh.



269 Totenschild des Wolfgang Harsdörffer, Nürnberg, um 1557



Die Quittung über die Bezahlung der Plastik, die im Nürnberger Stadtarchiv überdauerte, belegt die Herstellung bei dem vielbeschäftigten Gießer Pankraz Labenwolf im Jahr 1551. Der unbekannte Bildschnitzer, der das Holzmodell für die imposante Figur schuf, kooperierte nach Ausweis verwandter Werke mehrfach mit Labenwolf¹⁶. Das dem Bildschnitzer nicht geläufige Motiv war vermutlich anhand einer Zeichnung übermittelt worden. Die Unkenntnis solcher Grabmale und -figuren aus eigener Anschauung erklärt die merkwürdig steife, in die Fläche projizierte Position der Skulptur. Ungeachtet dessen muss das Werk als ungewöhnliches Zeugnis der Rezeption der italienischen Renaissance in Osteuropa begriffen werden. Zudem stellt es ein Exempel für den dezidierten Einsatz von Bildern zur Markierung einer Herrschaftsposition dar. Das Bildwerk ist also Dokument eines vielschichtigen und mehrdimensionalen Kulturtransfers und Zeugnis einer ästhetischen Strategie der Repräsentation.

Den bewussten Einsatz retrospektiver Formen im Zusammenhang mit der Totenehrung dokumentiert auch eine Reihe Nürnberger Totenschilde aus der zweiten Hälfte des 16. und dem frühen 17. Jahrhundert. Die seit dem 12. Jahrhundert nach-

gewiesene Sitte, die Waffen oder den Schild des Ritters über seinem Grab aufzuhängen, war schon im späten Mittelalter weitgehend durch die Präsentation bemalter und plastisch verzierter Holzschilde ersetzt worden¹⁷. Luxuriöse Ausprägungen dieser Form des Gedächtnisses, die sich auch die Patrizier angeeignet hatten, stellten vielfach Ziele der Kritik des städtischen Regiments dar. Der Nürnberger Rat zum Beispiel schritt im 15. Jahrhundert mehrfach, allerdings erfolglos gegen entsprechende Auswüchse ein. Erst einer 1495 erlassenen Vorschrift, nur noch ein flaches, rechteckiges Brett mit aufgemaltem Wappen zu verwenden, wurde bis auf wenige Ausnahmen lange Zeit Beachtung geschenkt¹⁸.

Die Gründe dafür liegen wohl – zumindest nach Einführung der Reformation – nicht allein in der protestantischen Demonstration von Bescheidenheit. Der Totenschild wurde nun auch im Sinne des Bildes einer Ahnengalerie verwendet. Ab dem fortgeschrittenen 16. Jahrhundert fertigte man die in ihrer Einfachheit altertümlich anmutenden Tafeln nämlich nicht nur für unmittelbar verstorbene Mitglieder der Patriziersippen an, wie die für den 1535 verschiedenen Christoph Kress (*Kat.* 237, *Abb.* 264) oder den 1607 verblichenen Johann Hieronymus Kress (*Kat.* 242, *Abb.* 265), sondern auch für schon seit Jahrzehnten, ja Jahrhunderten tote, etwa Paulus Grundherr, der bereits 1469 aus dem Leben geschieden war (*Kat.* 239, *Abb.* 266). Neben kurzen Inschriften, die Namen, Tugenden und Todesdatum des Verstorbenen umfassen, tragen diese Bretter lediglich das von der Stilisierung formaler Elemente gekennzeichnete Wappenschild (*Kat.* 238, 240, 241, *Abb.* 267–269).

Auf diese Weise entstanden in mancher Kirche Nürnbergs und der auf dem Territorium der Reichsstadt gelegenen Ortschaften merkwürdige Reihen stereotyp anmutender Wappentafeln¹⁹. Ob die Schilde, die an vor langer Zeit Verstorbene erinnerten, verlorene Vorgänger ersetzten oder aber ganz bewusst ausgetauscht wurden, um einen einheitlichen Duktus dieser Serien zu erzielen, dürfte von Fall zu Fall verschieden sein. Dessen ungeachtet ist das Prinzip der Reihung formal einheitlicher Stücke in seiner Wirkung Ahnengalerien und Stammbäumen im Sinne Herrschaft und Besitz bestätigender Bildfolgen von Dynastien verwandt²⁰. Sie signalisierten die dauernde Existenz von Geschlechtern und demonstrierten deren Souveränität. Die Schließung von Lücken in den Ahnenreihen der in Patronats-, Pfarr- oder Begräbniskirchen der Nürnberger Patrizierfamilien präsentierten Totenschilde zielte zweifellos auf die Zurschaustellung lückenloser Sukzession. Darüber hinaus wurde der historisch begründete Machtanspruch mit der Verwendung im 16. Jahrhundert altertümlich wirkender Formen ästhetisch markiert.

Innovationen in der repräsentativen Bauzier

Hoch aktuelle und äußerst moderne formale Mittel wählte dagegen Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg, als er 1553 das so genannte Neue Haus des Fürstenhofes zu Wismar errichten ließ. Unter Verwendung von Teilen des 1506 gebauten Tanzhauses wurde der nördliche Flügel der herzoglichen Stadtresidenz, der zur

270 Ornamentale Reliefs
vom Neuen Haus des
Wismarer Fürstenhofes,
Statius von Düren,
Lübeck, 1553/55



Hochzeit mit der preußischen Prinzessin Anna Sophia im Februar 1555 vollendet sein sollte, der künstlerisch bedeutsamste Bau unter der Regentschaft des norddeutschen Renaissancefürsten²¹. Die Fassade des langgestreckten, verputzten Backsteingebäudes ist in drei Geschosse und sieben Achsen mit einer zentralen, rundbogig geschlossenen Hofdurchfahrt gegliedert und mittels Friesen und Pilastern reich dekoriert. Prägend wirken die in je drei schmale, rundbogig geschlossene Öffnungen geteilten Fenster, die ebenso wie die repräsentativen Portale von Terrakotten gerahmt sind.

Als Carl Luckow zahlreiche der aus Ton gebrannten Bauplastiken im Zuge der 1877/78 angestrebten Restaurierung gegen Kopien austauschte, schenkte Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin einige dieser Zierelemente ans Germanische Nationalmuseum. Dazu zählt ein aus vier Einzelteilen bestehendes Fragment einer grotesken Karyatide, einer barbusigen Halbfigur, die aus einem mit Fruchtbündeln und einem Satyrgezicht gezierten Pilaster herauswächst (*Kat. 244, Abb. 270*). Sie stammt wie Teile eines mit einer Büste und der Darstellung des Früchte stehenden Pan geschmückten Architravs von einer Fensterrahmung der nördlichen, das heißt der Stadt zugewandten Fassade des Bauwerks (*Kat. 244, Abb. 429*). Schöpfer dieser Bildwerke war der in Lübeck tätige Statius von Düren, dessen Werkstatt erstmals mit dem Bauschmuck des 1547 errichteten Herrenhauses im holsteinischen Bothkamp in Erscheinung getreten war. 1551 lieferte der Meister Formsteine für das neu erbaute Mühlentor Lübecks, und bald darauf gelang es ihm, Aufträge für mehrere Bauprojekte des Mecklenburger Hofes und des mecklenburgischen Landadels an sich zu ziehen²².

Das unter Leitung der Baumeister Gabriel von Aken und Valentin von Lyra errichtete Neue Haus des Wismarer Fürstenhofes ist das erste Renaissanceschloss in Mecklenburg. Die massiven, aus gebranntem Lehm bestehenden Dekore sind nicht zuletzt bemerkenswerte handwerkliche Leistungen, weisen sie doch trotz der enormen Größe kaum Schwundrisse und Verformungen auf. Abdrücke von Holzstrukturen auf der Oberfläche belegen ihre serielle Fertigung mittels hölzerner Formen. Die figürlichen wie ornamentalen Motive waren damals hochmodern. Sie basieren auf Stichen von Cornelis Bos, einem der Hauptmeister der niederländischen Ornamentgrafik, aus den 1540er Jahren.

Der Wismarer Fürstenhof verquickt somit neueste Entwicklungen der niederländischen Kunst mit dem im norditalienischen Raum verbreiteten Fassadentyp von Stadtpalästen, die mittels Terrakotten strukturiert sind. Nach der Portalzier und den 1531 mit Elementen aus gebranntem Ton ausgestatteten Prunksälen im Ostflügel des Schlosses von Neuburg am Inn bei Passau²³ gehört der Schlossbau Johann Albrechts I. zu den frühesten Beispielen des gliedernden Einsatzes von Baukeramik in der deutschen Renaissancearchitektur. Dass auch mit dem aus Ziegeln gemauerten Neuen Haus in Wismar ein Erscheinungsbild italienischer beziehungsweise süddeutscher Bauten angestrebt wurde, bezeugt die ursprüngliche, 2003 in einer Achse

rekonstruierte Farbfassung der Fassade. Während die verputzten Ziegelflächen einen hellroten Anstrich trugen, war die mit Bleiweiß und Kreide monochromierte Bauplastik wie die steinerne Bauskulptur der Oberflächenwirkung von Marmor bzw. Kalkstein angepasst. Die mit Azurit blau gefassten Fonds der Reliefmedaillons verliehen dem Prospekt einen besonderen, an glasierte italienische Terrakottaplastik erinnernden Akzent²⁴.

Johann Albrecht I. gehört zu den tatkräftigsten Herrschern Mecklenburgs. Die Einführung der Reformation auf dem Sternberger Landtag 1549 geht maßgeblich auf seine Initiative zurück. Der kunstsinnige und bildungsbeflissene Potentat zog Künstler und Wissenschaftler an seinen Hof und suchte Schwerin zum »Florenz des Nordens« auszubauen. Für das dortige Schloss orderte er 1570 unter anderem 22 golddurchwirkte Bildteppiche in Speyer, andere kaufte er in Wismar²⁵. Mitte des Jahrhunderts hatten sich vermutlich flämische Teppichwirker in der Hafenstadt niedergelassen, die ihrer Heimat aufgrund religiöser Auseinandersetzungen entflohen waren. Wie man sich ihre Werke vorzustellen hat, dokumentiert ein Wandteppich mit der Darstellung des Besuchs der Königin von Saba bei König Salomo (*Kat. 248, Abb. 271*). Typisch für die Produkte der Wismarer Werkstätten, die bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts blühten und vereinzelt sogar bis in die zweite Hälfte des folgenden Säkulums bestanden, sind biblische, vorrangig alttestamentliche Sujets und die Kombination zweier sehr unterschiedlich dimensionierter Bildfelder. Unterhalb des zentralen, großen Mittelfeldes mit der im Ersten Buch der Könige geschilderten Begegnung der beiden orientalischen Herrscher schildert unser Exemplar in einer Art Sockelstreifen das von einem Wildeleutepaar flankierte Salomonische Urteil. Als Ereignis, das wie kein anderes die Weisheit des jüdischen Monarchen demonstriert, eignet dem Motiv eine gleichsam das Hauptgeschehen kommentierende und erklärende Funktion. Oben und seitlich ist das Mittelfeld von einer breiten Bordüre eingefasst, die im Rollwerkrahmen verschlungene Blütenranken, Fruchtgehänge, aber auch Vögel und Grottesken birgt und deren Motiv- und Formengut von flämischen Bildwirkereien der Zeit bekannt ist.

So wie niederländische Teppichweber dieses Repertoire nach Norddeutschland vermittelten, belegt die norddeutsch inspirierte Bildnerie im Rest einer Kölner Vertäfelung die Übertragung aktueller stilistischer Modi von der Küste in den westdeutschen Raum (*Kat. 245, 246, Abb. 272*). Die Fragmente bekleideten ursprünglich die Wände eines repräsentativen Raums im 1537 bis 1539 am Filzengraben der Domstadt



271 Bildteppich mit Besuch der Königin von Saba bei König Salomo und Urteil des Salomo, Wismar, um 1555/60

272 Teile einer Wandvertäfelung aus dem Haus der Kölner Fassbinderzunft, Köln, um 1600



errichteten und um 1600 umgebauten Fassbinderhaus, dem Amtsgebäude der reichen Gaffel der Böttcher, das im Zweiten Weltkrieg zugrunde ging²⁶. Die beiden erhaltenen, zu unbestimmter Zeit zu Türen umgebauten Paneele bergen acht szenische Reliefs, die die Herstellung des Fasses vom Zurichten der Dauben über das Flechten der Seile und das »Fassaufrichten«, das heißt das Zusammensetzen der Dauben und Einschlagen der Ringe, bis zum Abtransport der fertigen Erzeugnisse vorführen. Schließlich ist die Benutzung der Behälter für die Einlagerung und den Transport von Wein bis hin zu seiner Verkostung geschildert.

Die Bildfolge, die wohl im Zusammenhang mit dem Umbau des Gaffelhauses entstand, ist eine frühe, detailreiche Darstellung der Tätigkeit des Fassmachers, dessen Produkte bis in die Vormoderne zu den grundlegenden, auf Wasser- wie Landwegen gebrauchten Transportmitteln von Flüssigkeiten, Schütt- und Stückgütern zählten. Darüber hinaus gehören die Reliefs zu den wertvollsten Zeugnissen kölnischer Profanskulptur der Spätrenaissance. Ihr Schöpfer ist im Umkreis Melchior von Rheydts zu suchen, einem vor 1590 wohl aus Mainz zugezogenen Kunstschreiner, dessen Unternehmen unter anderem Kölner Rathaus, Zeughaus und Jesuitenkirche mit Getäfel, Gestühlen und Prunkportalen ausstattete. Stilistisch sind die Reliefs den Skulpturen des 1601 datierten Portals aus dem Kölner Zeughaus, jetzt im dortigen Rathaus, verwandt. Form und Ornamentik verschmelzen süddeutsche

und niederländische Elemente²⁷. Autor der figürlichen Teile war laut Signatur ein »Bylthauer Hynderyh Waryhen van Bremen«²⁸, über den sonst nichts bekannt ist. Zumindest deutet seine Herkunft aber auf jene Region hin, aus der auch der Schöpfer der Fassbinderszenen gekommen sein könnte.

Verschmelzung von Tradition und Innovation: Ein Retabel aus dem Süden Tirols

Aus stilgeschichtlicher Perspektive wäre ein monumentales, über vier Meter hohes Ädikularretabel aus Welschtirol, das wie eine vergoldete Architekturfassade wirkt, etwa gleichzeitig, ins späte 16. Jahrhundert zu datieren (*Kat. 247, Abb. 273*). Seine 15 kleinteilig geschnitzten, aus zahlreichen Figuren und Architektur-, Landschafts- oder Wolkenhintergründen gebildeten, farbig gefassten Szenen schildern das Leben Christi von der Verkündigung an Maria über die Passion bis zur Auferstehung und Himmelfahrt. Schließlich sind auch Ausgießung des Heiligen Geistes sowie Himmelfahrt und Krönung der Gottesmutter zu sehen. Wiewohl das zentrale Gemälde, sicher ein Marienbild, heute fehlt, ist das Monument aufgrund seines auf das Rosenkranzgebet bezogenen Bildprogramms eindeutig als Rosenkranzaltar zu bestimmen.

Die spätmittelalterliche Frömmigkeitsform hatte mit der Einführung des Rosenkranzfestes 1572 durch Papst Pius V. erneute Belebung erfahren, was damals vielerorts eine Erneuerung der Ausstattung von Kirchen und Marienaltären nach sich zog. Zweifellos kam die ausführliche erzählerische Schilderung der Verbreitung des Gebets stark entgegen, bildete die prächtig gearbeitete Szenenfolge doch eine anschauliche Gedächtnisstütze für dessen Inhalte, die gleichzeitig Glaubenssätze darstellen. Darüber hinaus entsprach diese Art von Bildern den damals erst wenige Jahrzehnte alten Festlegungen des Tridentinischen Konzils zum didaktischen Bildgebrauch.

Schöpfer des Altares waren die Brüder Cristoforo und Giandomenico Bezzi, die in Cusiano im Sulztal nordwestlich Trients Mitte des 17. Jahrhunderts eine vielbeschäftigte, routiniert arbeitende Werkstatt führten. Die Bildschnitzerfamilie ist für ihre Retabel mit überreicher Dekoration bekannt²⁹. Stilistisch unserem Objekt eng verwandte, um 1650/60 entstandene Arbeiten findet man vor allem in dem westlich ihrer Heimat gelegenen Graubünden³⁰. Motivisch orientiert sich das Retabel offensichtlich an einem in jener südlichen Alpenregion, vor allem im Misox und im Calanca, zur gleichen Zeit

273 Rosenkranzretabel,
Werkstatt Giandomenico
und Cristoforo Bezzi,
Cusiano (Welschtirol),
um 1650/60



gängigen Typ des Rosenkranzaltars. Exemplarisch sind die wohl von einheimischen Kräften Mitte des 17. Jahrhunderts geschaffenen Stücke in San Carlo zu Lostallo und in San Rocco zu Soazza zu nennen, die in der zentralen Nische allerdings stets ein Bildwerk bergen, während die kleinformatischen, das Zentrum rahmenden Rosenkranzmysterien gemalt sind³¹.

Da die Bezzi diesem lokalen Typ folgten, ist anzunehmen, dass sie das Monument nach entsprechenden Vorgaben für eine Kirche dieser Talschaften schufen. Doch während die im Trentino beheimateten Meister die gemalten Bildbestandteile der Vorlage in ihrem Werk schnitzten, ließen sie anstelle des dort plastisch ausgeführten Elements ein Gemälde einfügen, modifizierten also die moderne Inspirationsquelle. Da sie auf die Addition eines an jenen Rosenkranzaltären stets anzutreffenden rahmenden Säulenpaars verzichteten, erscheint die architektonische Gliederung für ihre Entstehungszeit ungewöhnlich altertümlich. Auch Ornamentik und Figuren repräsentieren ein seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreitetes Stilbild, das allein von den erst um 1600 aufkommenden lässig auf dem Sprenggiebel gelagerten Putti konterkariert wird. Insofern ist der Altaraufsatz, das größte Werk der Skulpturensammlung im Germanischen Nationalmuseum, nicht nur ein interessantes Beispiel für die Verschmelzung regionaler Eigentümlichkeiten in kulturellen Übergangszonen, sondern auch prägnanter Repräsentant der Verbindung traditioneller und moderner Elemente, das heißt der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen.

ANMERKUNGEN: – 1 Wölfflin 1948. – Zur Wirkungsgeschichte Nikolaus Meier in: Dilly 1990, S. 63–79. – Gabriele Wimböck in: Pfisterer 2007/2008, Bd. 1, S. 124–140. – Hellwig 2005, S. 176–177. – 2 Wölfflin 1948, S. 10, 12. – 3 Pinder 1949, S. 37–38. – Zur Bedeutung und Wirkungsgeschichte vgl. Daniela Stöppel in: Pfisterer 2007/2008, Bd. 2, S. 7–20. – 4 Vgl. weiter Dietschy 1988. – 5 Vgl. Schade 1974, S. 86–112. – 6 Vgl. Ausst. Kat. München 1997, S. 486. – 7 Vgl. weiter etwa Ausst. Kat. München 1997, S. 55–82. – 8 Vgl. zuletzt Meijer 1999. – 9 Vgl. Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 27–85. – Zu den Kontakten nach Mantua im frühen 16. Jahrhundert außerdem Lauterbach/Endemann/Frommel 1998. – 10 Vgl. dazu auch Ausst. Kat. München 2005. – 11 Zu Rottenhammer vgl. zuletzt Borggrefe 2007. – Ausst. Kat. Lemgo/Prag 2008. – 12 Vgl. etwa Eser 2000 sowie Thomas Eser in: Krause 2007, S. 456–460. – 13 Anmerkungen Poeschke 1992, S. 125–126, Taf. 111–115. – 14 Imorde 2002, S. 379. – 15 Małkiewicz 2002, S. 52–55. – Chrzanowski 1986, S. 147–158. – 16 Hans Peisser, den Ursula Timann (Timann 1996, S. 102–104) vorschlug, kommt aus stilistischen wie biographischen Gründen nicht in Frage; siehe Kammel 1997, S. 12–13. – Kammel: Holzmodell 1999, S. 39. – 17 Ebenda, S. 57–58. – 18 Pilz 1936–1939, S. 102–103. – 19 Ebenda 1936–1939, S. 59, Abb. 1. – Vgl. Hamm: Totenschilde 2009. – 20 Kammel: Reihencharakter 2006, S. 249–250. – 21 Ende 1995. – 22 Ring 1996, S. 93–105. – 23 Halm 1924. – 24 Zahn 2003, S. 83–84. – Zahn 2005, S. 69–71. – 25 Göbel 1934, S. 126. – 26 Kirgus 2000, S. 133–137, 141–142. – 27 Appel 1983, S. 60. – 28 Kirgus 2000, S. 144. – 29 Colbacchini 2003, S. 81–84. – Vgl. Cattoi 2003. – 30 Zu Vergleichsbeispielen siehe Poeschel 1945, S. 161, 232, 277–278. – 31 Poeschel 1945, S. 326, 383.