

nahme. Zwar kam es gelegentlich sogar vor, dass ein Künstler selbst sich als Konzeptor versuchte; in aller Regel jedoch erhielt der Maler schon mit dem Vertrag mehr oder weniger ausführliche Vorgaben über den Bildinhalt, auf den er dann keinen Einfluss mehr nehmen konnte. Urheber der oftmals außerordentlich komplexen Bildinhalte waren meistens Historiker, Antiquare oder Juristen, die an den Höfen unter anderem damit betraut wurden, gelehrte Programme für anspruchsvolle künstlerische Ausstattungen zu entwerfen. Fast jedes Kloster hatte seinen Spezialisten für Konzepte, der im übrigen nicht allein für Bildausstattungen benötigt wurde, sondern auch bei vielen anderen Gelegenheiten. Das Erstellen eines Konzeptes, eines »conceptus pingendi«, unterschied sich »nicht oder nur graduell von anderen rhetorischen Kategorien, etwa einer Predigt.« (S. 20) Wie in anderen Bildgattungen der Frühneuzeit bildeten auch in der Deckenmalerei die Konventionen der Symbolik, Hieroglyphik und Emblematik die Grundlagen der Konzeptionsplanung. So erfüllten auch die barocken Deckenbilder die Anforderungen der stummen Poesie, Rhetorik oder Predigt. Ungeachtet mancher individueller Ausprägungen im Detail sind doch »große«, die Epoche kennzeichnende Themen auszumachen, nämlich »das Versprechen vom Paradies und vom Goldenen Zeitalter«: »Von der ikonographischen Konstruktion her sind die sakralen und die profanen Konzepte kaum verschieden. Die ersteren handeln vom Walten göttlicher Vorsehung und Gnade, die letzteren von der Unumstößlichkeit der durch Gottes Gnaden auf Erden eingesetzten Herrschaft.« (S. 24) Immer wieder feiern die barocken Deckenbilder das Herrschen der Providentia Divina. Seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts ist »ein grundlegender Wandel der kirchlichen Konzepte zu beobachten, der mit einem Wandel in der Auffassung des Deckenbildes einhergeht.« (S. 30) Mit dem Rückgang der allegorischen Darstellung und der Rückkehr des Verismus am Jahrhundertende endet auch die formale Entwicklung der Barockdecke. Mit dem Verzicht auf die Metapher als Grundlage aller barocken Bilder geht der Verzicht auf das Prinzip des »di sotto in su« einher. An die Stelle der in steiler Untersicht gesehenen imaginären Öffnung des Realraumes treten nun wieder »Quadri riportati«, die genauso gut an den Wänden angebracht sein könnten.

Der dritte Teil – »Die Freskanten und ihre Deckenbilder« – bietet eine übersichtliche Entwicklungsgeschichte der süddeutschen Barockdecke anhand eines chronologisch geordneten Kompendiums der wichtigsten Freskanten. Auch hier besticht einmal mehr Hermann Bauers reiche Quellenkenntnis.

Auf die lehrreiche, gleichwohl sprachlich erfreulich einfach gefasste Darstellung folgt der umfangreiche Katalog, der beinahe zwei Drittel des Buches einnimmt. Bereits ein flüchtiges Durchblättern des Katalogteils bereitet Freude, da jeder Katalogeintrag mit einer ganzseitigen, meist farbigen Abbildung versehen ist. Allein beim Betrachten der im Katalogteil chronologisch geordneten Aufnahmen von der Mülbes kann man eine umfassende Vorstellung der hier ausgebreiteten Materie gewinnen. Es überwiegen Aufnahmen der zentralen Deckenspiegel, bei denen die umgebende Architektur als begleitender Rahmen erscheint. Sowohl die gleichmäßige Ausleuchtung als auch die nahezu verzerrungsfreie Aufnahmetechnik lassen die tatsächliche Wölbung der Decke vor dem Betrachterauge verschwinden. Bedenkt man die aus flächigen Entwürfen abgeleitete Konstruktion der Gemälde, findet eine solche Aufnahmetechnik ihre Rechtfertigung auch in den Werken selbst. Bauers Katalogtexte sind vorzüglich auf den einführenden Textteil abgestimmt. Gut lesbar fassen sie jeweils Auftragsgeschichte, künstlerische Vorbilder, spezifische Qualitäten des jeweiligen Deckensystems und ikonographische Erläuterungen zusammen.

Im Anhang sind ein Glossar, das die wichtigsten Fachausdrücke erläutert, sowie ein Personen- und ein Ortsregister zusammengestellt, die dem Leser die Benutzung des Buches erleichtern.

*Luise Leinweber*

DIETLINDE BOSCH: Bartholomäus Zeitblom. Das künstlerische Werk (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Bd. 30). Stuttgart: W. Kohlhammer 1999. 448 S., 181 Abb. Geb. EUR 34,50.

1908 erschien die Dissertation von Carl Koch zum Oeuvre Zeitbloms; seitdem stand eine umfassende, auf den neuesten Stand der Forschung gebrachte Werkmonographie über den in Ulm tätigen Maler aus. Diese Lücke ist nun durch die als Dissertation an der Universität Stuttgart entstandene Arbeit von Dietlinde Bosch geschlossen worden. Es handelt sich hierbei um eine flüssig

formulierte und sorgfältig recherchierte Studie mit einem kritischen Werkkatalog sowie einem allgemeinen Teil, in dem auf Zeitbloms Herkunft, seinen Stil und seine Werkstatt eingegangen wird. Das Buch wird zweifelsohne die Grundlage späterer Forschungen zum Oeuvre Zeitbloms bilden – auch wenn einige der zuvor bereits umstrittenen und hier aufrechterhaltenen Zuschreibungen oder auch Neudatierungen von Werken des Malers und seiner Werkstatt Anlass zu Diskussionen geben werden.

Auch bleiben bei der künstlerischen Herkunft Zeitbloms Fragen offen. Eine Reise in die Niederlande darf als wahrscheinlich angenommen werden, stand doch die dortige Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in ganz Europa in höchstem Ansehen. So bewarb sich etwa in Nördlingen, der Heimatstadt von Zeitblom, 1489 ein Maler um das Aufenthaltsrecht in der damals wirtschaftlich blühenden Stadt mit dem Argument, er sei »mit niederländischer Arbeit umgee (vertraut)«. Der beeindruckende Detailrealismus in manchen Werken Zeitbloms lässt erkennen, dass auch der Ulmer Meister in den Niederlanden geschult worden sein muss; was aber die Stationen seiner Reise betrifft, so besteht noch weiterer Forschungsbedarf.

Ein ebenfalls zentraler Fragenkomplex, die Organisation der Zeitblom-Werkstatt in Ulm – eine eng mit der Zuschreibungsdebatte verbundene Problematik – wird von Sieglinde Bosch in einem eigenen Kapitel erörtert. Unter anderem werden hier die charakteristischen Figurentypen und Motive herausgearbeitet, die in der Werkstatt Verwendung fanden. Zuzustimmen ist der Autorin darin, dass die Zeitblom-Werkstatt zu den ganz großen »Malerbetrieben« in der Donaustadt gehörte und dass sie über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten hinweg florierte.

Was nun die Werke Zeitbloms angeht, so wird dem Künstler als sein noch aus der Lehrzeit bei Friedrich Herlin stammendes Erstlingswerk der Dinkelsbühler Kreuzaltar zugeschrieben. Auch Herlin selbst oder sogar ein Anonymus, der »Meister des Söflinger Altars« (Stange) werden in der Forschung als die Schöpfer des ambitionierten Werkes genannt. Ungewöhnlich für Zeitblom sind die niederländisch geprägten Landschaftsprospekte im Hintergrund; in den Figuren hingegen, etwa den Heiligen Agathe und Florian, erkennt Bosch den Stil der monumentalen Heiligengestalten von Zeitblom.

1482 kam Zeitblom, wohl schon als fertiger Meister, nach Ulm, wo er vermutlich zunächst in die Werkstatt von Hans Schüchlin eintrat; eine Tochter Schüchlins nahm er (wohl wenig später) zur Frau. Aus den ersten Jahren der Verbindung mit Schüchlin stammen wohl zwei Aufträge, die Zeitblom für das Blaubeurener Kloster ausführte: das Apostelaltärchen, in dem sich Einflüsse des frühen Schongauer (Orliac-Altar) zeigen, sowie die dortigen Margaretenfresken.

1488 entstand der Hausener Altar, und zwar ebenfalls, wie die Muster der Brokatstoffe belegen, in der Schüchlin-Werkstatt. Etwas später wird Zeitblom seine eigene Werkstatt gegründet haben. Der erste Großauftrag, den er an Land ziehen konnte, kam wiederum aus dem Kloster Blaubeuren, welches unter seinem Abt Heinrich Fabri (1475–1495) zur Blüte gelangte. Am Blaubeurener Altar, der 1493/94 fertiggestellt wurde, arbeiteten neben dem Meister selbst noch andere Maler (u.a. Bernhard Strigel) mit; einzig Zeitblom jedoch signierte eine der Tafeln (im Gewandkragen des Johannes der »Kreuztragung«).

Es folgte der sowohl datierte (leider ist die letzte Ziffer der Jahreszahl unleserlich) als auch signierte Kilchberger Altar, bei dem Zeitblom erstmals mit dem 1481 nach Ulm gezogenen Bildschnitzer Nikolaus Weckmann zusammenarbeitete (Schrein mit Marienkrönung; Fassung von Zeitblom). Ebenfalls aus den 1490er Jahren stammen der Eschacher Altar (1496) und der Heerberger Altar (1497/98), der zweimal datiert und in höchst origineller Weise signiert wurde – nicht nur mit einem Schriftband, sondern zudem mit einem Selbstbildnis des Künstlers. Wie der Kilchberger und der Eschacher Altar befindet sich das Retabel in der Staatsgalerie Stuttgart. Justinus Kerner hatte es wiederentdeckt und 1816 in Cottas Morgenblatt einen Aufsatz darüber veröffentlicht – er bildete den Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Zeitblom und seinem Oeuvre. Im Heerberger sowie im Eschacher Altar dokumentiert sich die Auseinandersetzung mit der Kunst Hans Holbeins d. Ä., der 1493 in Ulm weilte.

An kleineren Arbeiten aus der reifen Stilphase Zeitbloms ist insbesondere der im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstandene Verkündigungsalter zu erwähnen, der aufgrund der sorgfältig ausgeführten Malereien ein hohes Ansehen genießt und im Louvre die schwäbische Schule angemessen repräsentiert.

Das Spätwerk Zeitbloms setzt Sieglinde Bosch zufolge um 1500 ein. Zu ihm zählen, neben kleineren Aufträgen, der Wengenaltar (»kurz nach 1500«), der Fronleichnamaltar, der 1507 datierte Süssener Altar, der Pfullendorfer sowie der Bingerer Altar. An den Anfang der Reihe stellt Bosch überdies mit dem Adelberger Retabel ein Altarwerk, das gemeinhin aufgrund einer Inschrift am Figurensockel des Schreins auf 1511 datiert wird. Die Autorin greift früher geäußerte Zweifel, die Aussagekraft der Inschrift für die Malerei betreffend auf und datiert den Adelberger Altar auf »um 1501«.

Bei allen diesen Werken fällt eine starke Beteiligung der Werkstatt auf; Zeitblom wird in diesen Jahren vorwiegend organisatorisch tätig gewesen sein.

Für Ulm schuf der Künstler in seiner Spätzeit mit den Valentinstafeln (heute Augsburger Staatsgalerie) ein bedeutendes Meisterwerk. Sieglinde Bosch weist nach, dass die Tafeln für die durch die Gewölbe entstandenen Bogenfelder der 1458 von dem Ulmer Patrizier Heinrich Rembold gestifteten Valentinskapelle bestimmt waren. Wahrscheinlich handelte es sich um eine Stiftung des Nachfahren Caspar Rembold, der von 1500 bis 1513 das Amt des Bürgermeisters innehatte.

Am Ende der Produktion der Zeitblom-Werkstatt stehen der Pfullendorfer Altar, von dem die Stuttgarter Staatsgalerie die schönen Tafeln mit Propheten besitzt, sowie der Bingerer Altar, in dem italienische Figurenmotive (Giotto, Arenakapelle!) verwendet wurden. Beide Retabel werden von Bosch auf um 1510 datiert. Zur selben Zeit ist wohl auch die »Beweinung Christi« (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg) entstanden. Auch dieses Werk weist italienische Einflüsse (Perugino) auf; überdies ist die Kenntnis der Dürer-Graphik evident. Es gab Versuche, die Tafel als Mittelbild der zweiten Wandlung in den Wengener Altar einzugliedern; sehr viel wahrscheinlicher ist allerdings, wie Bruno Bushart konstatierte, eine separate Verwendung als Andachtsbild für einen Altar. Die »Beweinung Christi« erweist sich somit als eine Pala »alla tedesca«.

Mit den italienischen Einflüssen, die einen »Studienaufenthalt« Zeitbloms in Norditalien um 1500 vermuten lassen, erweist sich der Maler auch in der Spätzeit als wandlungs- und lernfähige Künstlerpersönlichkeit, dem das Etikett vom »deutlichsten aller Maler« – so 1862 Gustav Waagen – wohl nicht gänzlich gerecht wird.

*Peter Krüger*

Die karolingischen Miniaturen, hg. im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft von WILHELM KOEHLER u. FLORENTINE MÜTHERICH, Bd. VI: Die Schule von Reims. 2. Teil: Von der Mitte bis zum Ende des 9. Jahrhunderts. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1999. 244 S., 13 Abb.; Tafeln 124–221 und 222–300. Geb. EUR 299,-.

Vor fast 100 Jahren begann Wilhelm Koehler mit den Vorarbeiten zu seinem Opus magnum, der vollständigen Erfassung und Untersuchung der Miniaturen in karolingischen Handschriften. Bedingt durch Weltkrieg und Inflationszeit konnte der erste Band über »Die Schule von Tours« erst 1930 und 1933 in zwei Teilbänden erscheinen. Nach Köhlers Emigration in die USA 1934 erschien der zweite Band »Die Hofschule Karls des Großen« erst 1958, und seit dem 1960 erschienenen Band III (u.a. über die Metzger Handschriften) zeichnete nach Köhlers Tod seine frühere Assistentin Florentine Mütterich für die Herausgabe der karolingischen Miniaturen verantwortlich. Der 1994 und 1999 in zwei Teilbänden vorgelegte Band VI des Gesamtwerkes, dessen zweiter Teil hier zu besprechen ist, befasst sich mit der »Schule von Reims«, der Reimser Buchmalerei des 9. Jahrhunderts, und stellt mit etwa 400 Seiten Text und 300 Tafeln den bisher umfangreichsten Band der Reihe dar. Dieser Umfang wird der Bedeutung der Reimser Buchmalerei gerecht. Den Skriptorien der Reimser Klöster verdanken wir einige der schönsten illuminierten Handschriften der karolingischen Zeit. Ist der erste Teilband den illuminierten Codices der Frühzeit der Reimser Schule in der Zeit des Erzbischofs Ebo (816–835, 840/41) gewidmet, beschreibt der zweite Teilband die Handschriften, die sich aus der Regierungszeit Erzbischof Hinkmars (845–882) und seines Nachfolgers Fulco (883–900) erhalten haben und heute über viele Bibliotheken Europas und der USA verstreut liegen. Im einleitenden Teil des Bandes (S. 12–65) arbeitet die Verfasserin in einer gründlichen Analyse die charakteristischen Eigenheiten der Reimser Buchmalerei des späten 9. Jahrhunderts heraus (Schriftbild, Gliederung, Gestaltung der Kanontafeln, der Miniaturen und der Ornamentik der Initialen), untersucht die Gestalt der Texte (Evangelien, Psalterien, Bibeln u.a.) und