

Der Hochaltar der Haller Katharinenkirche. Geschichte und Herkunft

VON WOLFGANG DEUTSCH

Inhalt

<i>Einleitung</i>	128
Der heutige Bestand	128
Zu welchem Altar hat das Retabel gehört?	129
<i>A. Die Geschichte des Altars und seiner Ausstattung</i>	130
14. Jahrhundert: Die älteste Nachricht	130
15. Jahrhundert: Das neue Retabel / Predella und Bekrönung	131
16. Jahrhundert: Altarversetzung und neue Rückwand (Die Eherne Schlange und die evangelische Typologie)	133
17. Jahrhundert: Altargitter und Himmelstempel	135
18. Jahrhundert: Ergänzungen durch Drechslerhand / Neues Gitter	139
1. Hälfte 19. Jh.: Drohender Verfall und Restaurierung	142
2. Hälfte 19. Jh.: Die Ära Merz und ihr Nachklang / Kirchenumbau	143
20. Jahrhundert: Restaurierung durch Max Hammer	151
<i>B. Die Herkunft des Retabels</i>	155
Besondere Merkmale	155
Die bisherige Forschung	156
Der Brabanter Bildhauer Willem Ards	162
Die Haller Schreingruppen ein Werk des Willem Ards	168
Ein weiteres Werk des Bildhauers	171
Versuch einer relativen Chronologie	172
Die Herkunft der Haller Flügelbilder	174
Entstehungsort des Retabels	178
Entstehungszeit des Retabels	183
Würdigung	183
Abschließende Fragen	186

Häufig gebrauchte Abkürzungen

KGPr:	Kirchengemeinderatsprotokolle
KPflA:	Archiv der evangelischen Kirchenpflege Schwäbisch Hall
PfA:	Archiv des evangelischen Pfarramtes St. Katharina Schwäbisch Hall
PfGPr:	Pfarrgemeinderatsprotokolle
StAH:	Stadtarchiv Schwäbisch Hall

Einleitung

Der heutige Bestand

Abb. 1, 2

Im Chor der Katharinenkirche zu Schwäbisch Hall steht auf einer neueren, hölzernen Altarmensa ein Schnitzretabel mit gemalten Flügeln und gemalter Predella¹. Der querrrechteckige Schrein hat im mittleren Drittel eine fast quadratische Überhöhung mit eigenen kleinen Flügeln. Das Retabel ist geöffnet 460 cm breit und 255 cm hoch, ohne die Predella 195 cm. Die Breite der Überhöhung beträgt 79 cm, ihre Höhe 71 cm (gemessen an den Außenkanten); die Breite der Predella 190 cm, an der Basis 200 cm; die Höhe der Hauptflügel 120 cm, der kleinen Flügel 70 cm; die Dicke des Sockelbretts unter dem Schrein 4 cm.

Der **Schrein** enthält über einer dreiteiligen Maßwerkleiste fünf in Hochrelief fast vollrund geschnitzte Figurengruppen aus Nußbaumholz², über ihnen hohe Baldachine aus feingliedrigem Schnitzwerk in mehreren übereinander liegenden Zonen. Dargestellt sind Szenen aus dem Leiden Christi: links die Dornenkrönung und die Kreuztragung, im überhöhten Mittelteil die Kreuzigung vor einer kahlen Felslandschaft, rechts die Grablegung und die Auferstehung. Die Mittelgruppe hat nahezu die doppelte Breite der Seitengruppen und reicht mit den drei Kreuzen in die Überhöhung des Schreins hinauf. Das Inkarnat der Figuren ist bemalt, fast alles übrige vergoldet. In das Gold der Rückwand ist ein zartes Rautenmuster mit kleinen Rosetten gepunzt.

Die **Flügel** zeigen folgende Gemälde: Die kleinen Oberflügel außen Barbara und Magdalena, innen Ekklesia und Synagoge. Die Hauptflügel außen, von links nach rechts, Johannes den Täufer, die Muttergottes, Katharina und Johannes den Evangelisten; die Innenbilder schließen im Thema an die geschnitzten Szenen des Schreins an: links der Einzug in Jerusalem und der Judaskuß, rechts die Himmelfahrt Christi und der Marientod, die drei erstgenannten Szenen vor einer detailreich gemalten Landschaft, Himmel und Heiligenscheine auf allen Darstellungen vergoldet.

An der **Predella** ist die Vorderwand in sieben Felder geteilt. Das breitere Mittelfeld, als Türchen ausgestaltet und von einem geschnitzten Kielbogen umfaßt, zeigt in Halbfigur Christus als Salvator mundi (d. h. segnend mit der Weltkugel). An den Seitenfeldern sehen wir hinter einer geschnitzten Bogenreihe links die Halbfiguren der Heiligen Barbara, Katharina und der Muttergottes, rechts der Heiligen Veit, Erasmus und Sebastian.

Die Rückwand des Retabels ist heute schmucklos. Eine Bekrönung ist nicht vorhanden.

1 Eine große farbige Gesamtaufnahme des Altars bei *Paul Swiridoff*: Schwäbisch Hall. O.J. (1982) S. 98/99.

2 Angabe von *Mina Voegelen* nach Professor Eichler, Konservator an der Naturaliensammlung in Stuttgart (*Voegelen*, wie Anm. 164, S. 2 mit Anm. 6).

Zu welchem Altar hat das Retabel gehört?

Das Thema der Darstellung, die Passion, wirft die Frage auf, ob das Retabel von Anfang an auf dem Hochaltar gestanden hat oder etwa auf einem Kreuzaltar am Ende des Langhauses, wie man das für das Passionsretabel in St. Michael mit guten Gründen annehmen kann. Um diese Frage zu beantworten, müssen wir feststellen, was für Altäre die Katharinenkirche außer dem Pfarraltar (dem Hochaltar) gehabt hat.

In den mittelalterlichen Quellen werden neben dem Choraltar stets drei Pfründ-altäre genannt³:

1) Der **Marienaltar**⁴, mit dem hl. Nikolaus als Nebenpatron, war wohl der älteste der drei Nebenaltäre. Auf ihn wurde 1331 eine Meßpfründe gestiftet. Der Inhaber der Pfründe wird in einer Urkunde von 1380 als Kaplan in der Frauenkapelle zu St. Katherin bezeichnet. Bei dieser Kapelle kann es sich, da kein anderer Nebenraum der Kirche vorhanden war⁵, wohl nur um die Sakristei handeln. Dort war also wahrscheinlich der Standort des Marienaltars.

2) Der **Erhardsaltar**⁶ wurde 1344 zum erstenmal erwähnt, als der Bischof von Würzburg die Meßpfründen aller drei Nebenaltäre der Kirche konfirmierte. Er diente, zumindest 1345, für die Frühmesse.

3) Der **Johannesaltar** war Johannes dem Evangelisten und dem hl. Nikolaus geweiht⁷. Auch er wurde 1344, zusammen mit dem Erhardsaltar, zum erstenmal erwähnt.

Der Erhards- und der Johannesaltar dürften an der Ostwand des Langhauses, beiderseits vom Choreingang gestanden haben⁵. Andere Standorte kommen in der kleinen Kirche kaum in Frage.

4) Aus den nachmittelalterlichen Rechnungsbüchern der Kirche (erhalten von 1650/51–1798/99) geht hervor, daß es vor der Reformation noch einen vierten Nebenaltar, den **Annaaltar**, gegeben hat^{7a}. Sein Vermögen – das kleinste der vier Altäre – wird bis zum Ende der Reichsstadtzeit getreulich weiter verwaltet. Da dieser Altar in den bis jetzt publizierten Urkunden (bis 1479) nicht vorkommt, dürfte er erst am Ende des Mittelalters gestiftet worden sein, als der Annakult sich

3 Vgl. *Friedrich Pietsch*: Die Urkunden des Archivs der Reichsstadt Schwäbisch Hall Bd. 1 und 2 (Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, Bd. 21 und 22). 1967 und 1972. – Das Würzburger Synodalbum (liber synodalis) von 1453 nennt für die Katharinenkirche die drei Altarpfründen »sancti Erhardi, beate Marie virginis, sancti Johannis«; vgl. WVjH2 (1879) S. 283. – Die Rechnungen des Haller Landkapitels (1508–23) nennen Johannes den Evangelisten, Maria und Erhard; vgl. *Christian Kolb* in der Einleitung zu: Widmanns Chronica (Württ. Geschichtsquellen 6). 1904. S. 19* (Originale verschollen, früher in der Dekanatsregistratur).

4 Außer den in Anm. 3 angeführten Quellen siehe vor allem: zu 1331 *Pietsch* (wie Anm. 3) U 124a und WFr 6 (1863) S. 226; zu 1380 U 683. Der Nebenpatron Nikolaus wird 1331 in U 124a genannt.

5 Vgl. den Grundriß der alten Kirche bei *Eugen Gradmann*: Die Kunst- und Altertums-Denkmal der Stadt und des Oberamtes Schwäbisch-Hall. 1907. S. 41.

6 Zu 1344 vgl. *Pietsch* (wie Anm. 3) U 192, zu 1345 U 203.

7 Daß es sich bei Johannes um den Evangelisten handelt, läßt sich den Rechnungen des Landkapitels (s. Anm. 3) entnehmen. Der Nebenpatron Nikolaus wird in U 192 genannt.

7a Rechnungen der Katharinen-Pflege, StAH 4/3087–3296.

immer mehr verbreitete. Der Altar hatte keine Meßpfründe. Als Standort kommt das in einer Urkunde von 1488 erwähnte Beinhaus auf dem Friedhof der Kirche in Frage⁸.

Die nur in Abschriften erhaltene Urkunde, mit der das Patronatsrecht über die Katharinenkirche 1526 von der Abtei Murrhardt an die Stadt Hall übergeben wird, nennt scheinbar noch einen weiteren Altar: an Stelle des Johannesaltars wird *der hailgen zwelff botten*... Altar angeführt⁹. Es scheint aber sicher, daß hier nur der Schreiber beim Eintrag der Urkunde in das Registraturbuch den Namen Johannes vergessen hat. Es müßte »Sannt Johannis der [oder »des«] hailgen zwelff botten« heißen. Der häufig gebrauchte Zusatz diente zur Unterscheidung des Apostels Johannes von Johannes dem Täufer. Tatsache ist, daß in den zahlreichen Altarnennungen der Rechnungsbücher stets nur die vier Nebenaltartitel Maria, Erhard, Johannes und Anna vorkommen.

Als Ergebnis können wir festhalten: Die Katharinenkirche hatte nie einen Kreuzaltar. Und damit ist der einzige Ort, an den das Retabel sowohl seiner Thematik wie seiner Größe nach paßt, der Hochaltar.

Ehe wir uns der umstrittenen Frage nach der Herkunft des Retabels zuwenden, müssen wir prüfen, ob sein heutiges Aussehen überhaupt dem ursprünglichen Zustand entspricht oder welche Veränderungen das Werk im Laufe seiner Geschichte erfahren hat. Packt man diese Aufgabe an, so zeigt sich, daß die verschiedenen Archive (der Stadt, der Kirchenpflege und vor allem des Pfarramts) noch eine Menge Quellen zu diesem Thema enthalten, daß sie uns über viele Jahrzehnte hinweg – vor allem im 18. und 19. Jahrhundert – fast lückenlos Auskunft geben können.

A. Die Geschichte des Altars und seiner Ausstattung

14. Jahrhundert: Die älteste Nachricht

Einen Altar besaß die Katharinenkirche, seit sie besteht. Seine Bezeichnung als Hochaltar, Hauptaltar, Choralter oder wie immer wurde sinnvoll, als es in der Kirche auch Nebenaltäre gab, spätestens seit 1306¹⁰.

1363. Der erste Hochaltar, über den eine schriftliche Nachricht vorliegt, wurde zusammen mit dem Chor 1363 geweiht¹¹ – nicht 1343, wie die Literatur ausnahms-

8 Am 19.9.1488 erfolgt eine Stiftung für ein ewiges Licht im »Kärner« auf dem Kirchhof von »St. Katherin«. *Pietsch* U 3309 (unveröffentlichte Urkundenregesten, Masch. Ms. im StAH). Das Annapatrozinium war am Ende des Mittelalters für Beinhauskapellen ziemlich gebräuchlich (vgl. die Tabelle bei *Stephan Zilkens*: Karner-Kapellen in Deutschland. 1983. S. 107ff. Das Annapatrozinium ist dort – in allerdings weitem Abstand nach dem Michaelspatrozinium – das zweithäufigste). Auch der Altar in der Beinhauskapelle von St. Michael war der hl. Anna geweiht.

9 StAH 4/139 Bl. 356b ff. – Wohl aus diesem Grund wurde auch in das – postume – Inhaltsverzeichnis der Regesten von *Pietsch* (wie Anm. 3) unter St. Katharina ein Zwölfbotenaltar aufgenommen, der jedoch mit dem gleichnamigen Altar in St. Michael verwechselt ist.

10 Am 19. 5. 1306 wird »Pfaff Beringners altar zu sant Katharin« erwähnt; *Pietsch* (wie Anm. 3) N 179.

11 Am 16. 4. 1363 bekundet der Würzburger Weihbischof, Generalvikar Walter, Titularbischof von Diagorge, die Weihe des Chors und eines Altars in der Katharinenkirche, setzt den Weihetag fest und

los angibt¹². Ob dieser Altar schon 1363 ein Retabel hatte, wissen wir nicht. Wenn ja, war es vielleicht ein Steinretabel, aus dem die noch heute in der Kirche stehende bemalte Steinfigur einer Katharina stammen könnte¹³. Sie paßt jedenfalls in diese Zeit.

15. Jahrhundert: Das neue Retabel / Predella und Bekrönung

Um 1445/48, während der Amtszeit von Pfarrer Jakob Fischer (ca. 1427–1461)¹⁴, entschloß man sich, ein modernes Schreinretabel – das heute noch vorhandene – anzuschaffen. Über seine Herkunft und seine Datierung soll später berichtet werden.

Um 1490 oder wenig später erhielt dieses Retabel eine Predella. Die vorhandene Predella ist nämlich jünger als der Schrein¹⁵ und dürfte von einem einheimischen, vielleicht aus Ulm zugewanderten Maler geschaffen sein. Das nächstverwandte Haller Werk sind die 1491 datierten Flügelbilder von einem ehemaligen Seitenaltar der Urbankirche, heute im Württembergischen Landesmuseum¹⁶. Man vergleiche beispielsweise den Veit oder den Sebastian der Predella mit dem Eustachius¹⁷ oder dem Sebastian dieser Flügelbilder.

Abb. 2

Da die Predella schwerlich in so früher Zeit schon erneuert werden mußte, läßt der Befund nur den Schluß zu, daß unser Retabel – wie niederländische Altäre des 15. Jahrhunderts¹⁸ – ursprünglich keine Predella hatte. Als Grund für die Ergänzung ist Verschiedenes denkbar: Erstens wird man eine Anpassung an die Form einheimischer, mit Predella ausgestatteter Retabel um so mehr als Bedürfnis

gewährt Besuchern und Wohltätern der Kirche einen Ablass (*Pietsch*, wie Anm. 3, U 409). Da nur ein Altar zusammen mit dem Chor geweiht wurde, muß dies der Choraltar (Hochaltar) gewesen sein. Nebenbei wird durch die Urkunde bestätigt, daß die drei übrigen Altäre nicht im Chor gestanden haben, sonst hätten sie mitgeweiht werden müssen.

12 Das richtige Jahr 1363 geht nicht nur aus der Urkunde über die Chorweihe im Staatsarchiv (vgl. Anm. 11) hervor; auch das Registraturbuch im Haller Stadtarchiv (4/139 Bl. 359b) hat die Jahreszahl korrekt übernommen: ...*daß Sannt Catharinen Chor sampt ainem Altar Inn demselben... Anno 1363 geweicht*. Das richtige Jahr läßt sich überdies aus einem Dokument berechnen, das in den Hochaltar von 1597 eingemauert war (vgl. S. 133 mit Anm. 25) und das mitteilt (wohl auf Grund einer im Sepulcrum gefundenen Weiheurkunde), der Vorgänger dieses Altars habe 234 Jahre an seinem Ort im Chor gestanden (1597 minus 234 = 1363). – Das falsche Weihedatum 1343 geht auf ein Versehen oder einen Druckfehler in der Oberamtsbeschreibung von 1847, S. 124, zurück und hat sich – vor allem durch Gradmann und Krüger – in der Literatur so festgesetzt, daß kaum Hoffnung besteht, es wieder loszuwerden. Bedenklich ist, daß auch die Kunsthistoriker ihre Ergebnisse auf dieses Datum abstimmen, mit der bemerkenswerten Ausnahme von Eva Heye, die unbeirrt die Scheiben des Katharinenchors aus stilistischen Gründen »gegen 1460« datiert (in WFr 45, 1961, S. 15).

13 Ca. 84 cm hoch (ohne Krone). Nicht zu verwechseln mit einer anderen, jüngeren Steinfigur der hl. Katharina (um 1430, mit abgewitterter Bemalung), die außen an der 1896 abgebrochenen Sakristei stand (vgl. *Merz*, 1851, wie Anm. 29, S. 82).

14 Vgl. *Pietsch* (wie Anm. 3), Register.

15 Zur Datierung des Schreins vgl. S. 183.

16 An ihnen ist der Ulmer Einschlag noch deutlicher. Vgl. Die Kunst- und Altertums-Denkmaale im Königreich Württemberg, Bd. 3 (Jagdkreis), Ergänzungsatlas, O. J. Tafel 40e und f. Die dort wiedergegebene Zusammenfügung der Gemälde ist nicht original. Die vier obersten Bilder gehören außerdem zu einem anderen Retabel, nämlich dem des Hochaltars.

17 Dem Heiligen mit dem Hirschkopf als Attribut, dem vierten von rechts auf T. 40f.

18 Vgl. Abb. 4.

empfunden haben, je häufiger solche Retabel in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Haller Umgebung aufgestellt und zum gewohnten Bild wurden. – Dann war es ein sicher kaum erträglicher Mangel, daß auf der Festtagsseite des Retabels die Kirchenheiligen, besonders die Katharina, nicht dargestellt waren; und diesem Mangel ließ sich durch die Predella abhelfen. – Ein dritter, ganz wesentlicher Grund war die Notwendigkeit, das Retabel an die zu schmale Mensa anzupassen¹⁹. Ein Retabel mit fünf aneinandergereihten figurenreichen Szenen ist nämlich – bei gleicher Gesamthöhe – breiter gebaut als die hierzulande üblichen Drei- oder Fünffigurenschreine. Für eine solche Breite war die schon vorher vorhandene Mensa nicht vorgesehen; das Retabel ragte seitlich über sie hinaus. Erst durch die Predella gelang es, diesen unschönen Zustand zu beheben. Freilich sah die ursprüngliche Predella anders aus als die heutige. Sie verjüngte sich nach unten durch ein segmentförmiges Einschwingen ihrer Seitenwände und leitete damit auf anmutige Weise vom breiteren Schrein zur schmaleren Mensa über – wie es alte Aufnahmen dokumentieren²⁰ und wie es heute noch die Predella von St. Michael in gleicher Weise zeigt²¹. Die Predella der Katharinenkirche behielt diese Form und Funktion, auch als man 1898 den steinernen Altar durch einen Holzkasten ersetzte. Erst unsere Zeit hat sie in denkmalpflegerischem Übereifer so umgestaltet, daß sie nun – seit 1952 – über die Ränder der Mensa übersteht. – Noch aus einem zusätzlichen, vierten Grund könnte die Predella hinzugefügt worden sein: In ihrem Inneren ließen sich Reliquien bzw. Reliquiare verwahren (vgl. S. 153 mit Anm. 149). Das Vorbild für die Ergänzung des Retabels durch eine Predella wird das Passionsretabel in St. Michael gewesen sein, dessen Predella man, nach dem Stil zu schließen, schon früher angefügt hatte.

Abb. 3

Wohl gleichzeitig mit der Predella erhielt das Retabel von St. Katharina als eine Art Gegengewicht noch eine Bekrönung. Heinrich Merz erwähnt sie als »gotisch-geschnitztes Zierwerk« auf der »oberen Abtreppe«, das 1844 »zerfallen« war und darum entfernt wurde²². Zum ursprünglichen Bestand dürfte dieser gotische Aufsatz nicht gehört haben, weil niederländische Retabel dieses Typs keine Bekrönung hatten. Auch um eine neugotische Zutat kann es sich nicht handeln, denn sie wäre 1844 noch nicht zerfallen gewesen. Der Grund für die Ergänzung liegt nahe: Man wird hierzulande schon in gotischer Zeit – wie später in neugotischer – ein Retabel ohne Aufsatz als »Körper ohne Kopf« (Heinrich Merz) empfunden haben²³.

19 Die heutige Holzmensa (von 1898) dürfte annähernd die gleiche Breite haben wie der mittelalterliche Altar, denn sie mußte wiederum zur Predella passen.

20 *Marie Schuette*: Der schwäbische Schnitzaltar (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 91). 1907. T. 26 (Gesamtaufnahme des Retabels). – Die Predella allein bei *Gradmann* (wie Anm. 5) Abb. S. 44.

21 Vgl. dazu S. 153f. Es gibt außerdem eine ganze Reihe niederländischer Exportretabel, deren – nachträglich angefügte – Predella die gleiche einwärtsschwingende Form hat und offensichtlich demselben Zweck der Anpassung an die Mensa diente. Beispiele sind: Bro, Arsunda, Strängnäs, Häverö (alle in Schweden), Waase (Rügen, aus Stralsund); abgebildet bei *J. de Borchgrave d'Altena*: Les retables Brabançons conservés en Suède. 1948. S. 22, 35, 39, 59; bzw. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 1, Sp. 551/552.

22 *Heinrich Merz*: Die Kirche zu St. Katharina in Hall und ihre Restaurationen. In: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. 1858. S. 33–37, 41–51 (hier S. 36).

23 *Merz* (wie Anm. 22) S. 36.

16. Jahrhundert: Altarversetzung und neue Rückwand
(Die Eherne Schlange und die evangelische Typologie)

1597, unter Pfarrer Christoph Gräter, wurde der Altar an eine andere Stelle versetzt, nachdem er 234 Jahre, also seit der Chorweihe von 1363²⁴, am ursprünglichen Ort gestanden hatte. Wir wissen das aus einer »Notiz«, die 1896 beim Abbruch des Altars gefunden wurde²⁵. Als Grund für die Altarversetzung darf man vermuten, daß damals im Chor eine Orgel eingebaut wurde und für diese der Platz hinter dem Altar nicht reichte. Zwar läßt sich eine Orgel hinter dem Altar erst 1687 nachweisen²⁶. Diese dürfte aber nicht die erste gewesen sein, bedenkt man, daß die Katharinenkirche in eben dem Jahr der Altarversetzung, 1597, eine Empore erhielt²⁷ und daß zu jener Zeit in vielen evangelischen Kirchen der für den Predigtgottesdienst nötige Emporeneinbau eine Verlegung der Orgel in den Chor bedingte und auch in der Haller Michaelskirche die Orgel gleichzeitig mit dem Bau der Emporen in den Chor versetzt wurde (1574/75).

Wo der neue Platz des Altares war, geht aus einer Angabe von 1867 hervor: Er stand zunächst dem Südfenster, doch so, daß der Geistliche von diesem Fenster noch Licht empfing²⁸. Das war ungefähr in der Mitte des Chors. Der alte Platz dürfte am Chorschluß gewesen sein, etwa dort, wo der Hochaltar jetzt wieder steht.

Wohl gleichzeitig mit der Altarversetzung wurde die nun frei sichtbare Rückseite des Retabels mit einem Grisaillegemälde der Ehernen Schlange geschmückt. Streng genommen, kennen wir nur den Zustand von 1851: Nach einem Bericht von Stadtpfarrer Merz war damals infolge einer Vergrößerung der Orgelbühne »die Rückseite des Altarschreins, die früher sichtbar war, durch Stütz- und Tragbalken so verdeckt, daß die Grau in Grau darauf gemalte Darstellung des Schlangensbisses in der Wüste und auf der Rückseite der Altarstaffel die zwei Engel mit Werkzeugen der Marter Jesu nicht mehr gesehen werden« konnten²⁹. Wir wissen aber, wann und von wem in Hall solche Grisailen gemalt wurden: Der Maler Peter Völcker schmückte schon 1587 die Rückseite des Passionsretabels in St. Michael mit einer

24 Vgl. S. 130f. mit Anm. 11 und 12.

25 Mitgeteilt in einem Schriftstück, das nach dem Langhausneubau laut Protokoll vom 3. 2. 1898 an diesem Tag mit anderen Dokumenten in einer Zinkkassette in den neuen Langhausaltar eingemauert wurde. Es wurde am 14. 6. 1961 wieder aufgefunden und am 26. 6. 1961, zusammen mit neuen Dokumenten, wieder an diesen Platz in dem ungebauten Altar gelegt. Der Wortlaut ist in einer Abschrift von 1896 erhalten, die betreffende Stelle außerdem in der Dokumentation von 1961 zitiert (Pfarrarchiv St. Katharina 16, Kirchenbau 1896–98 bzw. Kirchenerneuerung 1961, in Abschrift). Sie lautet: *Nach einer bei dem Abbruch des Altares im Febr. 1896. gefundenen Notiz ist der Altar im Jahr 1597. auf diesen seinen Platz gestellt u. soll 234 Jahre lang auf einem anderen Platz gestanden haben.*

26 Vgl. Johann Leonhard Gräter: Kirchliches Neu-Jahr-Register. 1801/02, III C 4.

27 Ihr östlicher Zugang trug die Jahreszahl 1597. Gräter (wie Anm. 26) 1802/03 (handschr.) III C 15.

28 In der Pfarrgemeinderatssitzung vom 22. 10. 1867 (Stadtpfarrer Osiander) wurde zur Sprache gebracht, daß infolge der schon vor mehreren Jahren geschehenen Einsetzung der Glasmalereien in das Fenster zunächst dem Altar [es war das Südfenster] das Chor der Kirche an trüben Tagen gar zu sehr an Mangel an Licht leide, so sehr, daß der Geistliche an trüben Tagen des Nachmittags kaum lesen könne, ja manchmal das Lesen zur Unmöglichkeit werde (PFA PFGPr 1866–89 S. 49).

29 Heinrich Merz: Die Kirche zu St. Katharina in Hall, jenseits Kochers. In: WFr 2 (1851) S. 81–98 (hier: S. 92).

Grisaille der Ehernen Schlange³⁰, und auch die Grisailen der Grablegungsflügel in der Urbanskirche lassen sich ihm zuschreiben. Die Wahrscheinlichkeit ist also groß, daß der Maler 1597 oder bald darauf auch die Rückseite des Katharinenretabels nach dem Vorbild von St. Michael bemalt hat; das um so mehr, als Peter Völcker damals der Katharinengemeinde angehörte³¹.

Zu erklären bleibt noch, warum gerade die Eherne Schlange dargestellt wurde. Das Thema bezieht sich »typologisch« auf die Kreuzigung im Inneren des Schreins, das zentrale Thema des Retabels. Unter »Typus« in diesem Sinne oder »Präfiguration« verstand man schon seit frühchristlicher Zeit ein alttestamentliches Ereignis, durch das ein neutestamentliches aus dem Leben Jesu »vorgebildet« wurde – gemäß Lukas 24,44 und der Lehre Augustins, das Neue Testament liege im Alten verborgen und das Alte Testament erschließe sich erst im Neuen. Die mittelalterlichen Theologen haben eine große Zahl solcher alttestamentlicher »Typen« zusammengetragen und sie in Bildpaaren oder Bildgruppen zu den entsprechenden »Antitypen« des Neuen Testaments in Beziehung gesetzt, so auch die Eherne Schlange zur Kreuzigung. Verbreitet wurden diese Bildgruppen vor allem durch die Handschriften und Blockbücher der Armenbibel (*Biblia pauperum*) und des Heilsspiegels (*Speculum humanae salvationis*).

Die evangelische Kirche hat die mittelalterliche Typologie zum großen Teil übernommen und die zugehörigen Bildgruppen mit einer gewissen Akzentverschiebung beibehalten. Daß nun in unserem Fall der »Typus« der Ehernen Schlange, als Präfiguration der Kreuzigung, eine solche Wertschätzung genoß, daß man ihn in monumentalem Format am Hochaltar wiedergab, ist verständlich, weil dieser »Typus« – neben meines Wissens nur einem anderen³² – auf ein Wort von Jesus selbst zurückgeht: »Und wie Mose in der Wüste eine Schlange erhöht hat, also muß des Menschen Sohn erhöht werden« (Jo 3,14).

Das Gemälde war auf einer zweiten, äußeren Rückwand angebracht³³, die auf der ziemlich dünnen inneren Rückwand festgedübelt war. Die Dübellöcher sind heute noch neben den modernen Rahmenleisten zu sehen.

Ob die zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen auf der Predellarückseite gleichzeitig mit der Ehernen Schlange gemalt wurden, geht aus der Beschreibung von Heinrich Merz nicht hervor. Dem Thema nach könnten sie auch zum Originalbestand der Predella (um 1490) gehört haben.

30 Das Retabel stand damals schon auf dem Hochaltar, doch noch ohne das Kruzifix Michel Erharts. Das Gemälde der Rückseite ist 1587 datiert, daher muß sich folgende Handwerkerquittung darauf beziehen: *Ich petter Völcker maller bekam... von dem hohen altar zu rennoviren in sanntt michels kirchen 48 guldin anno 87* (Dekanatsarchiv – Depositum im StAH – 80a, Rechenzettel über die Heiligenpflugschaft zu St. Michael, 1581–1600).

31 *Gerhard Wunder/Georg Lenckner*: Die Bürgerschaft der Reichsstadt Hall von 1395–1600 (Württ. Geschichtsquellen Bd. 25). 1956. Nr. 2335. – Zu Peter Völckers Werken vgl. *Wolfgang Deutsch*: Jakob Hoffmann, der Maler Thomas Schweickers (Schriftenreihe des Vereins Alt Hall e. V. 8). 1983. Anm. 46, 32 und S. 6 mit Anm. 21.

32 Jonas im Walfisch – Christus im Grab (nach Mt 12,40).

33 *Voegelen* (wie Anm. 164) Anm. 91, spricht von einer »zweiten Bretterwand«.

Über den Verbleib der Rückwandbilder ließ sich trotz aller Mühe nichts ermitteln; ihre Spur versickert in der Geschichte. Die Nachrichten werden von 1900 an immer spärlicher und unbestimmter. 1907 wurden beide Gemälde von Schuette und Gradmann noch angeführt³⁴ (zum Teil nach der Beschreibung von Merz); doch war laut Schuette die Eherne Schlange »nicht sichtbar«, zweifellos darum, weil seit 1898 der Altar zu dicht an der Ostwand stand (vgl. die Abbildung bei Schuette). Voegelen schließlich erwähnte 1923 nur noch die Eherne Schlange (»wohl eine spätere Zutat«), sie konnte sie aber wegen der »Aufstellung des Altares nicht genau beurteilen«³⁵. Bei der Altarrestaurierung 1952 waren die Gemälde mit Sicherheit verschwunden, nach der Erinnerung von Mesner Ludwig Hörmann schon 1947, als das Retabel vom Salzbergwerk Kochendorf zurückkehrte. Vielleicht wurde die Rückwand gleichzeitig mit der neugotischen Schreinbekrönung entfernt, ehe man das Retabel 1943 nach Kochendorf überführte (vgl. S. 151). Sie war sicherlich mehr als schadhafte und galt wohl auch als nicht stilecht.

17. Jahrhundert: Altargitter und Himmelstempel

Die nächsten hundert Jahre schweigen die Schriftquellen über den Hochaltar. Er überstand diese Zeit offenbar unversehrt. Das ist in einer Epoche voll drängender Gestaltungskraft wie dem Barock nicht selbstverständlich. Tatsächlich mußte sich das übrige Inventar bei der Kirchenrenovierung von 1688 tiefe Eingriffe zur Modernisierung gefallen lassen: Am Marienaltar wurden die Flügelbilder abgeholt und durch neue ersetzt³⁶, und auch die – damals noch vorhandenen – Heiliggrabflügel und der Taufstein wurden neu bemalt³⁷.

1698 erhielt der Altar eine unerwartete Zutat: Eine Ecce-Homo-Figur³⁸, die irgendwo hinter dem Altar gestanden hatte (vielleicht beim Wandtabernakel?³⁹), wurde von dem Maler Georg David Zweifel renoviert – wohl neu bemalt – und auf

34 Schuette (wie Anm. 20) S. 178; Gradmann (wie Anm. 5) S. 45.

35 Voegelen wie Anm. 33.

36 Den 16. [August 1688] Hanns Jerg Deutele Schreiner, von 2. flügeln, an St: Marien Altar, so frisch gemalt werden sollen, abzuhobeln... 3. β (Rechnungen der Katharinenpflege 1688/89, StAH 4/3122 Bl. 23b).

37 Dem Mahler Johann Lorenz Schreyern welcher den Tauffstein renovirt und vergult, an die 2. flügel an Heyl. Grab, wie auch an die 2. flügel am St: Mariae Altar bilder gemahlet... 5f. (ebd. Bl. 25). – Daß auch am Taufstein die Bilder neu gemalt wurden, zeigt der Befund. – Der in allen drei Fällen tätige Maler Johann Lorenz Schreyer ist ein Sohn des durch sein Siederbild und seine Bildnisse bekannten Malers Johann Schreyer (freundliche Auskunft von Dr. Gerd Wunder).

38 Unter einem »Ecce homo« versteht man im heutigen Sprachgebrauch eine Darstellung Jesu gemäß Johannes 19,4–5, d. h. mit Dornenkrone und Spottmantel, doch ohne Wundmale. In früheren Zeiten – schon seit dem Spätmittelalter – bezeichnete man so aber außerdem das Bild des »Christus in der Rast« und vor allem den »Schmerzensmann«, also das Bild des geopferten Christus mit Wundmalen.

39 Das Tabernakel befand sich bei der damaligen Altaraufstellung seitlich hinter dem Altar. Und falls die Figur ein Schmerzensmann gewesen wäre (vgl. Anm. 38), hätte sie in der Nähe des Sakraments einen sinnvollen Standort gehabt.

dem Altar aufgestellt⁴⁰. Ob die Figur noch mittelalterlich war und ob man sie in die Bekrönung des Altars eingebaut oder einfach auf die Mensa, vor die Predella, gestellt hat, erfahren wir nicht⁴¹, auch nichts über ihren späteren Verbleib⁴².

1699, gegen Ende des Jahres, wurde der Altar mit einem sechsteiligen Gitter eingefriedet. Es wog 175 Pfund und war mit Laubwerk, Engelsköpfen und vier Messingknäufen verziert⁴³. Geschmiedet war es von den Schlossern Hans Michael Ganßer und Hans Jörg Degenhardt, bemalt von Johann Lorenz Schreyer. Die Messingknäufe stammten von dem Feinschmied (*geschmeidtmacher*^{43a}) Johannes Bingert⁴⁴. Das Gitter war der Vorgänger des jetzigen klassizistischen Gitters (siehe unter 1794), nur daß es im Gegensatz zu diesem den Altar umgab (es reichte *umb den Altar*⁴⁵). Auch saßen die Messingknäufe wohl nicht auf der Tür, denn sie waren

40 Den 26^{ten} April: *H. n Jerg David Zweiffeln, Mahlern, von einem Ecce Homo, zu renoviren, und uf den Altar zu setzen, so vorhin hinter dem Altar gestanden, ... 1f. 15β.* (Rechnungen der Katharinenpflege 1698/99, StAH 4/3134 Bl. 30).

41 Daß sie im zweiten Fall einen Teil des Retabels verdeckt hätte, dürfte damals niemand gestört haben. Schon im Mittelalter pflegte man Reliquiare oder Figuren vor oder auch auf das Retabel zu stellen, wie zeitgenössische Abbildungen zeigen.

42 Möglicherweise fiel sie der Kirchensäuberung von 1785 zum Opfer (vgl. S. 140f.).

43 Gleichzeitig erhielt auch der Ölberg an der südlichen Außenseite der Kirche ein dreiseitiges Gitter mit einem laubwerkverzierten Aufsatz mit Engelsköpfen (dieser wohl ähnlich wie beim Ölberggitter von St. Michael aus dem Jahr 1684); StAH 4/3135 (wie Anm. 44) Bl. 31a.

43a Im 18. Jahrhundert setzt sich als Berufsbezeichnung für die »Geschmeidmacher« allmählich die Bezeichnung »Flaschner« durch. Z. B. wird 1757 der Feinschmied Johann Friedrich Franck, der fünf Wandleuchter für St. Michael geschmiedet hat, im Rechnungsbuch noch »Geschmeidmacher« genannt, auf der Rechnung selbst nennt er sich »Flaschner« (StAH 4/2727f., Nr. 46).

44 Rechnungen der Katharinenpflege, StAH 4/3135 Bl. 39a, b. Der Eintrag sei, da von weiterreichendem Interesse, vollständig zitiert:

In dem 2. Buch Mosis, am 25^{ten} Cap: hat Gott Befohlen die Stifftshüten Kostbar zu Bauen, und Selbst dieselbe uf daß Zierlichste angeben.

In dem 2. Buch Mosis, am 27. Cap: hat Er angeordnet, den Brandtopfers Altar mit einem Ehrnen gütter, wie ein Netz, zu umbfahen.

In dem 2. Buch Mosis, am 30. Cap: den rauch Altar aber von fernen Holtz [Föhrenholz] mit feinem Goldt überzogen, samt einem Krantz von Goldt umbher zu machen.

In dem 2. Buch Mosis, am 40. Cap: hat der große Gott, zum zeichen seinen gnade und wohlgefallens, die Kostbar erbaute Stifftshüten mit Seiner Herrlichkeit erfüllet.

In dem 1. Buch der Chronica, am 30. Cap: sagt David, von dir Herr ist alles kommen, und von deiner Handt haben wir dirs gegeben, also weil von Gott alles kombt, so soll auch davon Gott zu Ehren angewendet werden.

In der offenbahrung Johannis, am 7. Cap: dienet auch solcher Kirchen ornat zu desto größerer Andacht, und gibt schöne gelegenheit, deß himmlischen Tempels sich glaubig zuerinnern.

Diesem nun, und anderm Mehr zufolge, so ist folgendes, wie gedacht vorderist Gott zu Ehren, und erweckung Mehrer andacht, in: und außer der Kirchen, zu St Catharina gemacht: undt von der pfleeg Bezahlt worden, alß

1. Haben Hanß Michel Ganßer, und Hanß Jerg Degenhardt, beedte Schloßer, ein Schön sauber Güter von Laubwerckh, und Engelsköpfen, uf die art: und weiß, wie eine Spannische wandt, welches mann zu 6. Theilen, wie mans von nöthen, uf: und zu machen kan, umb den Altar gemacht, so gewogen 175. lb: vom pfundt 16. Kreuzer, th: ... 46. f. 20. β – [= 46 Gulden 20 Schilling]

2. Herrn Johann Lorenz Schreyern, Mahlern, von solchem Güter anzustreichen ... 18. f.

3. Johannes Bingerten, geschmeidtmachern, vor 4. Mößine Knöpf, umb das Güter ... 5. f. 10. β.

Es folgen die Ausgaben für das Ölberggitter (vgl. Anm. 43). – Das unmittelbare Vorbild für das Altargitter dürfte der Hochaltar von St. Michael gewesen sein, der zwei Jahre vorher, im Juli 1697, mit einem Grämbß umgeben wurde (StAH 4/2644 Bl. 47b).

45 Das in derselben Rechnung erwähnte Ölberggitter (vgl. Anm. 43) kam *vor den öhlberg*, d. h. man hat in der Formulierung klar zwischen »um« und »vor« unterschieden.

umb das gütter angebracht, vermutlich an den vier Ecken. Da das Gitter sechsteilig war, hatte es entweder vor und hinter dem Altar eine zweiflügelige Tür oder in der Mitte der Vorderseite eine einflügelige.

In der katholischen Kirche waren beim Hochaltar Schranken aus Stein, Metall oder Holz seit altchristlicher Zeit in Gebrauch. Die evangelische Kirche verzichtete darauf zunächst, da sie weniger Wert auf eine scharfe Trennung zwischen Laien und Geistlichkeit legte⁴⁶. Erst später erwachte auch hier das Bedürfnis, den Altarbereich abzugrenzen, um beim Abendmahl dem Geistlichen die nötige Bewegungsfreiheit zu sichern und den Gläubigen bestimmte Plätze anzuweisen. Gesicherte Beispiele protestantischer Altarschranken gibt es seit dem 17. Jahrhundert. Als Material war Holz, aber besonders in Württemberg und Umgebung auch Schmiedeeisen beliebt.

Bei dem barocken Altargitter der Haller Katharinenkirche dürfte es sich demnach um eine Erstsanschaffung handeln. Dafür spricht auch, daß dem Zahlungseintrag im Rechnungsbuch eine mehr als eine Seite lange Begründung vorausgeht. Und dabei ist das Merkwürdige, daß man die Ausgabe nicht durch praktische Bedürfnisse – die es ja gab – gerechtfertigt hat, sondern durch biblische Vorbilder. Insgesamt wurden sechs Bibelstellen angeführt, aber nur eine bezieht sich unmittelbar auf das Gitter: Gott habe im 2. Buch Mose, Kapitel 27, angeordnet, den Brandopferaltar der Stiftshütte mit einem ehernen Gitter zu umfassen (Ex 27,4–5). Die anderen Stellen beziehen sich auf die kostbare Ausstattung des Gotteshauses im allgemeinen, und man beruft sich dabei auf die Stiftshütte Mosis, auf den Tempel Salomos und auf den himmlischen Tempel der Offenbarung Johannis⁴⁷. Das ist höchst bemerkenswert, denn es handelt sich hier um dieselben biblischen »Gottesbauwerke«, die nach mittelalterlicher Vorstellung als Urbilder des christlichen Kirchenbaus galten. Sie waren in gewisser Hinsicht bedeutungsgleich, denn der Tempel Salomos stellte nach der Ansicht mittelalterlicher Theologen die visionäre Gottesstadt der Offenbarung, das »himmlische Jerusalem«, auf Erden dar (wie nach ihm der christliche Kirchenbau). Und er war andererseits der Stiftshütte »gleich«, wie sich aus der Bibel ableiten ließ: »Du . . . hießest mich einen Tempel bauen . . . , der da gleich wäre der heiligen Hütte, welche du vorzeiten bereiten ließest« (Weish 9,8)⁴⁸. Auch Salomos Tempel war wie die Stiftshütte unter göttlicher Anleitung erbaut worden (siehe 1 Chr 28,19). Er war daher wie das himmlische Jerusalem Leitbild der mittelalterlichen Baumeister und Bauherren⁴⁹. Das bekannteste Beispiel dafür ist Abt Suger von St. Denis (um 1080–1151)⁵⁰.

Zwischen den sechs unterschiedlichen Bibelworten der Haller Schriftquelle besteht also durchaus ein innerer Zusammenhang. Erstaunlich ist es nur, diese Bibelzitate

46 Hierzu und zum folgenden vgl. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 1, Sp. 602ff.

47 Vgl. Anm. 44.

48 Man findet diese Ableitung u. a. bei Petrus Abaelard (1079–1142): *Theologia Christiana* 1,5. – Zitiert nach v. *Simson* (wie Anm. 49) S. 59.

49 Neben vielen anderen Autoren vgl. *Otto von Simson*: *Die gotische Kathedrale*. ²1972. S. 24f., 59ff., 139f., 190.

50 Vgl. sein Büchlein über die Kirchenweihe von St. Denis (»De consecratione ecclesiae sancti Dionysii«). Dazu v. *Simson* (wie Anm. 49) passim, besonders S. 190, 139.

überhaupt in dieser Handschrift zu finden, denn schließlich lesen wir hier in keiner theologischen Schrift des Mittelalters, sondern im Ausgabenbuch einer evangelischen Kirchenpflege aus dem Jahre 1699. Sicherlich war es der vordergründige Sinn der Zitate, die neuartige Ausgabe zu rechtfertigen: Gott selbst hat angeordnet, das Heiligtum kostbar auszustatten und den Altar mit einem Gitter zu versehen (Ex 25,8ff.; 27,4f.; 30,1–3; 40,34f.); was der Mensch besitzt, gehört ohnehin Gott, es kommt von ihm und soll ihm wiedergegeben werden wie nach Davids Worten die unermeßliche Beisteuer für den Tempel Salomos (1 Chr 29, 14,16,2–9⁵¹). Daß man aber neben alledem auch die Himmelsvision aus der Offenbarung anführt, der man sich beim Anblick des Kirchenschmucks *gläubig erinnern* soll, das läßt sich durch keinen vordergründigen Zweck erklären, sondern es bezeugt, daß die mittelalterliche Vorstellung von den Urbildern des Kirchenbaus bis in die Barockzeit weitergelebt hat. Dieses Weiterleben wird auch durch zeitliche Zwischenglieder belegt, etwa wenn gegen 1570 der französische Renaissancebaumeister Delormes bedauert, er habe die wunderbaren, von Gott geoffenbarten Proportionen der Stiftshütte und des Salomonischen Tempels vernachlässigt⁵². In der katholischen Kirche wurden die mittelalterlichen Vorstellungen schon durch das Kirchweihritual wachgehalten, das ausdrücklich auf die Verwandtschaft zwischen dem neu errichteten Bauwerk und der Vision des himmlischen Jerusalem hinweist (der Abschnitt Offenbarung 21,2–5 wurde während der Weihefeierlichkeiten verlesen)⁵³.

Allerdings spricht manches dafür, daß der Gedanke um 1700, zumindest in der evangelischen Kirche, schon am Verblässen war. Das in der Haller Quelle zitierte 7. Kapitel der Offenbarung ist wenig geeignet, die beabsichtigte himmlische Analogie zu dem angesprochenen irdischen Kirchenschmuck herzustellen. Es scheint, als habe man zwar noch von dem Zusammenhang zwischen Kirchenbau und Himmelsvision gewußt, doch als Beleg dafür recht sorglos die nächstbeste Stelle gewählt, die den himmlischen Tempel erwähnt (Apk 7,15)⁵⁴. Freilich gibt es Anzeichen dafür, daß der Zusammenhang auch den Katholiken im 17. Jahrhundert nicht mehr gleich geläufig war wie früher. Im Kirchweihhymnus, der seit dem 10. Jahrhundert im Gebrauch war, wurden unter Papst Urban VIII. (1623–44) die Anfangsworte »Urbs Hierusalem beata« (Heilige Stadt Jerusalem) abgeändert in »Urbs Hierusalem Celestis« (Himmelsstadt Jerusalem)⁵⁵. Was vorher selbstverständlich war, mußte nun eigens ausgesprochen werden.

Betrachten wir das bauliche Ergebnis, so läßt sich bei den meisten Barockkirchen nicht übersehen, daß man das Kirchengebäude noch immer als Himmelsabbild

51 Bei Luther ist es Kap. 30, da bei ihm Kap. 4 geteilt ist.

52 Vgl. v. *Simson* (wie Anm. 49) S. 60.

53 Vgl. v. *Simson* (wie Anm. 49) S. 21 Anm. 20.

54 Die alten Theologen hatten in diesem Zusammenhang ganz andere Stellen angeführt, vor allem Apk 21,9ff. Eine ausführliche Zusammenstellung aller einschlägigen Kapitel und Verse bei *Hans Sedlmayr*: Die Entstehung der Kathedrale. ²1976. S. 108 ff.

55 Darauf hat *Hans Sedlmayr* (wie Anm. 54), S. 105, hingewiesen. Dort auch der Text des Hymnus (die sechs alten Strophen).

aufgefaßt hat; dies wurde schon durch Malerei und Skulptur den Sinnen nahegebracht, in Hall z. B. besonders deutlich in der Spitalkirche von 1731–38. Aber auch in der Katharinenkirche wurde es an der barocken Ausstattung sinnfällig: am Altargitter immerhin bei den Engelsköpfen, noch deutlicher an der Orgel, die hinter dem Altar aufragte. Die kostbar bemalte Orgel von 1687 wurde mit drei musizierenden Engeln und später noch mit einem vergoldeten Zimbelstern ausgestattet (dessen Glöckchen dem Himmelsbild noch den Himmelsklang hinzufügten)⁵⁶. Auch die nächste Orgel von 1743/46⁵⁷ übernahm die drei musizierenden Engel, und auch sie erglänzte in paradiesischer Farbenpracht: in goldgeädertem Lapislazuliblau am Gehäuse und Gold an den Gesimsen; ihr Laubwerkschmuck war vergoldet und versilbert, mit Berliner Blau ausschattiert – alles auf Kreidegrund, fein poliert und geschliffen (also nicht mit Ölfarben gemalt wie im 19. Jahrhundert⁵⁸). Auch die Gediegenheit des Materials war dabei wesentlich. Als man einem Betrüger zum Opfer gefallen war, einem auswärtigen Billiganbieter⁵⁹, der schlechte Farben und falsches Gold und Silber verwendet hatte und mit den echten Metallen und der Bezahlung entwichen (*heimlicherweiß echapirt*) war, da scheute man keine Kosten, das unechte Material wieder entfernen zu lassen und durch gediegenes zu ersetzen⁶⁰.

In den nächsten vier Jahrzehnten verlor sich der Sinn für diese Pracht der Kirchengestaltung und wohl auch die Kenntnis ihrer sinnbildlichen Bedeutung.

18. Jahrhundert: Ergänzungen durch Drechslerhand | Neues Gitter

1704–68: Im 18. Jahrhundert, bis 1785, erfuhr der Altar keine Veränderungen. Er wurde, wie auch die anderen Kunstwerke der Kirche, nach besten Kräften instandgehalten. 1704 mußte der Bildhauer Friedrich Jakob Freisinger am Retabel verschiedene Bildwerke ausbessern und vergolden⁶¹. 1743 setzte der Schlosser Georg Melchior Bubinger das Gitter instand⁶². 1745 reparierte und ergänzte der Drechsler Johann Ludwig Sieber – zugleich Mesner der Kirche – das zerbrochene

56 Zur Orgel vgl. StAH 4/3120f. Die Bemalung wurde den damals bekanntesten Haller Malern, Johann Lorenz Schreyer und Georg David Zweifel, für 55½ Gulden verdingt (4/3121 Bl. 24b); zwei der Engel, mit Viola und Laute, waren schon früher gestiftet worden, den dritten, mit Trompete, schuf der Bildhauer Johann Jakob Petzold (ebd. Bl. 26). Der Zimbelstern kam 1732/33 dazu und wurde von (Johann Georg?) Schreyer bemalt (4/3168 Bl. 22a).

57 StAH 4/3187–3192.

58 Seit 1844 (oder schon 1785?) war die Orgelfront mit weißer Lackfarbe gestrichen (vgl. S. 145), und sogar das vergoldete Lententuch des großen Kreuzifixes von 1739 wurde weiß übermalt. Welch ein Wandel der Auffassung!

59 Es war Ludwig David Geyer, der *liederliche Geyer*, wie er hinterher genannt wurde (StAH 4/3189 S. 44; 4/3191 S. 41). Er kam anscheinend aus Nürnberg, jedenfalls kaufte er dort sein Material.

60 Ebd. 4/3191 S. 42 Nr. 30, 4/3192 Nr. 30.

61 *Friedrich Jacob Freysingern Bildhauern von unterschiedlichen Bildtern am Altar wider auszuebessern und zu vergulden. ... 2f.* (StAH 4/3140 Bl. 28b, zum 3. 6. 1704).

62 StAH 4/3184, Quittung vom 2. 3. 1743.

Schnitzwerk der Passionsdarstellungen⁶³. 1746 wurde der Altar, vermutlich die Gemälde, von dem *sich hier aufhaltenden* Maler Carl Wilhelm Zingler ausgebessert und vergoldet⁶⁴.

Allem nach litt das Retabel jetzt an Alterserscheinungen. Aber es kam noch eine andere Gefahr hinzu: das Ungestüm der barocken Putzfrauen, die es wenig scherte, was sie unter den Besen bekamen. Immer wieder liest man, daß repariert werden mußte, was *durch abkehren herabgestossen* war⁶⁵. Das Glück dabei war, daß der Mesner der Kirche – der schon erwähnte Johann Ludwig Sieber, später sein Sohn Johann Matthäus Sieber – im Hauptberuf Drechsler war und das Zerbrochene wieder anfügen und, wenn nötig, erneuern konnte. Diese Flickarbeiten erstreckten sich auch auf Grablegung, Marienaltar und Kanzel⁶⁶. Sie nahmen um die Jahrhundertmitte zu, und von 1759 bis 1768 verging kaum ein Jahr, ohne daß Mesner Sieber in seiner Jahresrechnung zu Georgii auch eine Reparatur am Hochaltar abrechnete⁶⁷.

Welcher Art die damaligen Ergänzungen waren und wie ein Restaurator unseres Jahrhunderts darüber urteilt, läßt sich dem Restaurierungsbericht Max Hammers von 1952 entnehmen. Danach hatten die Engelchen der Kreuzigung *nur schlechte Rokokoflügel*, und an den Baldachinen *erwiesen sich nicht weniger als 28 Konsolen als... sehr unpassende Pfscharbeit eines Schreiners*⁶⁸. Auf alten Abbildungen sind diese erneuerten Teile noch zu sehen⁶⁹. Ob allerdings die von Hammer ergänzten heutigen Flügel dem Original besser entsprechen, wage ich auf Grund zeitgenössischer Darstellungen solcher Engel zu bezweifeln. Der Drechsler Sieber hatte immerhin die herabgestoßenen Trümmer noch vor Augen; andererseits wissen wir nicht, wie weit er sich nach ihnen gerichtet hat.

1785 wurde die Kirche – im wörtlichen und übertragenen Sinn – *gesäubert*⁷⁰ und dabei anscheinend das Gitter des Hochaltars, der Marienaltar samt Retabel⁷¹ und das Flügelpaar des Heiligen Grabes entfernt. Zwar sind diese Maßnahmen im

63 *Dem Dreher und Mößner Siebern vor Repar. und Ergänzung des am Altar zerbrochenen Schnitzwercks an dem Leiden Christi... 3f 7ß 6h* (StAH 4/3189 Nr. 44); und die dazugehörige Quittung: *an dem Altar das zerbrochene schnitzwerk wider zusammengeleimbt und wo solches gar verlohren gegangen solches wider mit neuem schnitzwerk wider versehen und ergänzt, ist vor arbeit 3f 7ß 6 heller* (StAH 4/3190 Nr. 44).

64 StAH 4/3191 S. 42 und 4/3192 Quittung vom 3. 12. 1746. – Zingler war auch die verbesserte Neubemalung der Orgel anvertraut worden (vgl. S. 139 und Anm. 60).

65 Z. B. StAH 4/3228 Nr. 35, 4/3234 Nr. 25.

66 Am Heiligen Grab und am Marienaltar wurden meistens Finger, am Hochaltar ungenanntes Schnitzwerk ergänzt. Z. B. wurden 1743 *in dem H. Grab dem herr Christo 3 Finger wie auch der Mutter Gottes an dem Neben Altar die Hand nebst den fingern angemacht und geleimt* (StAH 4/3184, zum 20. 4. 1743).

67 StAH 4/3189, 3190, 3207, 3208, 3217–3220, 3223, 3224, 3227, 3228, 3233–3236.

68 KPfIA, Brief Max Hammers vom 4. 9. 1952.

69 Z. B. *Voegelen* (wie Anm. 164) Abb. 2; *Schuette* (wie Anm. 20) T. 28.

70 StAH 4/3270f. – Unter anderem wurden auch die Orgel erneuert und über der Westempore zwei querovale Fenster durchgebrochen.

71 Nur die Muttergottes aus dem Schrein (entstanden um 1420) hat man bewahrt. Man darf annehmen, daß das Marienretabel schon seit langem im Langhaus gestanden hatte, nicht mehr in der Sakristei wie im Mittelalter (vgl. S. 129).

Rechnungsbuch nicht ausdrücklich genannt, weil die ganze Säuberungsaktion pauschal bezahlt wurde⁷². Doch kommt kaum ein anderer Zeitpunkt für die Ausräumung in Frage, denn alle übrigen Ausgaben der Kirchenpflege sind bis 1799 lückenlos verzeichnet, und schon 1801/04 weiß Johann Leonhard Gräter in seiner Kirchenbeschreibung nichts mehr vom Marienaltar und von Flügeln am Heiligen Grab. Der ausschlaggebende Grund für die Beseitigungsaktion war vermutlich Platzmangel. Außerdem dürfte sich kaum noch jemand für die barocken oder barock veränderten Kunstwerke⁷³ begeistert haben.

1794 erhielt der Hochaltar ein neues, kleineres Gitter (*Altarkrems*), das nur noch einen schmalen Bereich vor der Mensa umgab. Es wurde, samt zugehörigem Podium (*einem eichenen Fußtritt*), im Oktober 1794 von dem Zimmermeister Johann Peter Trautmann und seiner Frau Maria Margarete geb. Knoll zu Ehren der heil. Dreieinigkeit und Zierde des Tempels gestiftet⁷⁴. Gefertigt hat es möglicherweise der Schlosser Johann Andreas Graf. Er jedenfalls hat es am 8. November 1794 auf Kosten der Kirchenpflege am Altar angebracht⁷⁵.

Das Gitter ist heute noch – als kaum beachtetes Relikt – vorhanden. Es besteht aus Schmiedeeisen mit vergoldetem Laub- und Blütenschmuck und hat vier Messingknäufe auf den Türflügeln, aber bezeichnenderweise keine Engelsköpfe mehr (vgl. S. 136, 139). Die sanfte Schwingung seiner Vorderfront mag an den barocken Vorgänger anklängen. In die Schmuckformen der Tür sind die Initialen des Stifterehepaars einkomponiert, am linken Flügel *JPT* und die Jahreszahl 1794, am rechten Flügel *MMT*.

Die Bestandteile des Gitters sind nicht durch Schmiedearbeit miteinander verbunden, sondern nach Schlosserart zusammengenietet, und die pflanzlichen Schmuckformen bestehen aus schlichten Eisenplatten. In der handwerklichen Qualität verträgt das Werk also keinen Vergleich mit den voll geschmiedeten Gittern der Barockzeit (Spitalkirche, um 1738; Urbanskirche, 1756). Sein Wert besteht in der dekorativen Gesamtwirkung⁷⁶.

72 Der zuständige Bauverwalter Katzner erhielt dafür am 18. 9. 1785 40 Gulden (StAH 4/3271 Nr. 36).

73 Vgl. S. 143, auch Anm. 58.

74 Die Stiftungsurkunde fand sich am 24. 2. 1896 beim Abbruch der alten Mensa in einer Nische des *Altars* (Pfa, KGPr Bd. I 1889–1907, S. 145 f., § 140). Bei der Nische handelt es sich anscheinend nicht – wie in anderen solchen Fällen – um das einstige Reliquiensépulcrum im Stipes, sondern um ein verborgenes Fach im Podium, von dem Gräter (wie Anm. 26; 1801/03, C3) berichtet, es enthalte »ein hölzernes Kästgen mit dem Namen des Stifters nebst einem Hallischen Thaler«.

75 1794 den 8^{ten} november die 2 Eiserne Klensterstangen an dem altar abgenommen und Körper gemacht und wieder in stein frisch befestigt und an das altargremß angeschraubt – 48 [Kreuzer] (StAH 4/3290, Rechn. 1795/96, S. 63; und 4/3291, Quittung Nr. 38 vom 11. 5. 1795). – Am 7. 2. 1797 wurde noch eine Vorrichtung nachgeliefert, um das Gitter bei Taufen offenzuhalten: *ein neues eisenes stänglein zum AltarGitter bei Kindstaufen zu gebrauchen die Flügelthür damit anzulegen 15 kr – 7 β 6 h* (StAH 4/3292 f. Nr. 37). Der Taufstein stand damals vor dem Choraltar (siehe das Aquarell des alten Kirchenraums von J. Berger, 1893, in der Katharinenkirche).

76 Man darf sich jedenfalls freuen, daß es noch da ist. Das besonders schöne Gitter der Spitalkirche (vgl. Gradmann, wie Anm. 5, Abb. S. 58) hat man 1964 samt Altar und Retabel modernen Bedürfnissen geopfert und entfernt. – Auf die – in den Augen eines Kunstschmieds wenig gediegene – Verarbeitungsweise des Gitters hat mich freundlicherweise Herr Emil Schmidt in Schwäbisch Hall hingewiesen.

1. Hälfte 19. Jahrhundert: Drohender Verfall und Restaurierung

Als die Stadt württembergisch geworden war, ging das Vermögen der »geistlichen Verwaltung« auf den Staat über⁷⁷. Für die Unterhaltung der Kirche und ihrer Kunstschatze hatte nun das Königliche Kameralamt zu sorgen, und es erwies sich dabei als äußerst sparsam. Die Folge davon war, daß die Kirche innerlich und äußerlich verkam und *in die Classe der schlechtesten Dorfkirchen* herabsank, derart daß 1843 sogar der königliche Kreismedizinalrat bei der fälligen Medizinalvisitation *sein Misfallen über den ungesunden und auch in baulicher Hinsicht niedrigen Zustand dieses für eine feierliche Gottesverehrung unangemessenen und unwürdigen Tempels... offen aussprach*⁷⁸.

1844 führten massive Eingaben schließlich zur Abhilfe. Dank *der Gnade unseres Königs* kam es – vom 21. Mai bis 26. November – zu einer Generalüberholung des Kircheninneren, von der auch die Kunstwerke nicht ausgenommen blieben. Die Wandmalereien aus dem Mittelalter, der Ölberg und viele Epitaphe (*werthlose Bilder*) wurden entfernt⁷⁹, die übrigen Kunstwerke – Retabel, Heiliges Grab, Kruzifix, Taufstein, Kanzel und Orgel – restauriert und, mit Hilfe von Spenden, neu bemalt⁸⁰.

Beim Retabel wurde das *Vergolden der hölzernen geschnitzten Altarbilder* und die *Restauration der alten, aber kunstreichen ThürGemälde* (d. h. der Flügel) den Malern Groß und Weisschedel anvertraut⁸¹. Und zwar hat Groß – der als Maler von Schützenscheiben bekannte Georg Peter Groß – die Gemälde (wieder-) *hergestellt*, nämlich *die 4 großen Altarflügel, die zwei kleine [oberen Flügel] und die 7 Heiligenfiguren* an der Predella⁸². Bei ihm handelte es sich möglicherweise um eine echte Restaurierung; jedenfalls spricht später Heinrich Merz von einer »Reinigung«⁸³. Weniger schonend verfuhr C. Weisschedel, seines Zeichens Zimmermaler, der

77 Es wurde erst durch das sog. Komplexlastenablösungsgesetz vom 19. 4. 1865 wieder an die Kirchengemeinde zurückgegeben.

78 Schreiben von Stadtpfarrer Friedrich Heinrich Majer an das *Königliche Hochlöbliche Kameral-Amt* vom 9. 10. 1843, S. 3 (PfA 16, Bauakten 1843–1880).

79 Die Wandgemälde fielen einer Neuvergipsung der rissigen Mauer zum Opfer. Nur das Bild der Rast Christi (an der nördlichen Ostwand des Langhauses) »entging dem Vandalismus der modernen »Bildung«, da es schon 1688 übertüncht worden war – »eine unglaubliche Roheit, aber ein großes Glück« (*Heinrich Merz* 1858, wie Anm. 22, S. 49). – Die Epitaphe wurden von Kunstmaler Groß begutachtet, die sieben wertvollsten behalten, die *wertlosen* verkauft oder den Familien zurückgegeben (PfA II 7, Beilage zur Pfarrbeschreibung, Bericht Pfarrer Majers an das Oberamt; und PfA 16, Bauakten 1843–80, Antrag vom 9. 10. 1843). – Zum Ölberg vgl. S. 144 mit Anm. 91. – Um Licht zu gewinnen, wurden auch die barocken Stuhlgitter entfernt, »abscheuliche Vergitterungen der Sitzplätze, womit die Perückenzeit ihren Kirchenschlaf... zu verdecken suchte« (ebd.; das Zitat aus *Merz* 1958, wie Anm. 22, S. 36).

80 PfA 16, Bauakten 1843–80 (Spendenaufwurf vom 8. 7. 1844) und PfA II 7 (wie Anm. 79). – Bei der Restaurierung des Heiligen Grabes wurden zum freudigen Erstaunen der Gemeinde die beiden Grabwächter wieder entdeckt, die bald nach 1803 (dem Jahr der Kirchenbeschreibung Gräters) hinter einem Brett und Gips verschwunden und in völlige Vergessenheit geraten waren.

81 PfA II 7 (wie Anm. 79). – Die Kosten betragen »gegen 175 fl.«, davon waren 80 fl. Spenden der Gemeinde (*Merz* 1958, wie Anm. 22, S. 44).

82 PfA II 7, Abrechnung vom 11. 8. 1845 (Schreiben Stadtpfarrer Majers an das Kameralamt).

83 *Merz* 1858 (wie Anm. 22) S. 44.

Schrein und Schnitzwerk renovierte. An den Figuren übermalte er die Gesichter, was ihm nach eigenem Eingeständnis (genauso wie auch am Heiligen Grab) mißlang⁸⁴. Die Gewänder vergoldete er. Doch es kann sich dabei – das zeigt die spätere Geschichte – um keine Glanzvergoldung gehandelt haben (bei der man das Blattgold auf einem Kreide- und Bolusgrund anlegt und dann poliert), sondern bloß um eine Ölvergoldung (Mattvergoldung), bei der man das Gold mit einem rasch trocknenden Öl auf die Unterlage, in unserem Fall die alte Fassung, aufbringt. Jedenfalls wurde die Vergoldung Weisschedels im Laufe der Jahrzehnte so stumpf und schmutzig, daß man sie schließlich für eine Bronzierung hielt⁸⁵.

Zu weiterem Gold reichte der Etat nicht aus. Für die Baldachine – einst Hoheitszeichen und Himmelssymbol – wie auch für Sockelzone, Schreingrund und Rahmen mußte eine Bronzierung genügen, und sie gelang dem Maler zu allem hin so schlecht, daß sie 1859 schon *schwarz* war⁸⁶. Längst vergangen war die Zeit, wo echtes Gold noch den Glanz des Paradieses wiedergab und wo man, wie 1746, lieber zweimal zahlte, als auf diesen echten Glanz zu verzichten (vgl. S. 139).

Noch einen weiteren Eingriff erlitt das Retabel 1844. Das »gothisch-geschnittene« Gesprenge über dem Schrein (vgl. S. 132) wurde entfernt: »Als die Kirche von langjährigem Wuste gereinigt wurde, ... da mußte auch die zerfallene und verstaubte, den Spinnen zur Freude und zur Benützung überlassene Altarbekrönung als altes Gerümpel weichen«⁸⁷.

Eine noch schlimmere Bedrohung bahnte sich an: Die Orgel, vor welcher der Altar 1597 nach Westen zurückgewichen war, holte ihn jetzt wieder ein. Sie war mit ihrer Tribüne bei jedem Neubau und jedem Umbau gewachsen (1666, 1686/87, 1716, 1743/46, 1785, 1843). Und nun, 1844, wurde »durch eine kleine Vergrößerung der Orgelbühne ... die Rückseite des Altarschreines ... durch Stütz- und Tragbalken so verdeckt«, daß ihre Gemälde (vgl. S. 133 ff.) nicht mehr zu sehen waren⁸⁸. Und es spricht alles dafür, daß man sie seitdem nie mehr richtig betrachten konnte.

2. Hälfte 19. Jahrhundert: Die Ära Merz und ihr Nachklang | Der Kirchenumbau

Mit der Amtszeit von Stadtpfarrer Dr. Heinrich Merz (1850–63) begann für die Kunstpflege in St. Katharina eine neue Ära. Pfarrer Merz war von solcher Begeisterung für die Kunst durchdrungen, daß er die ganze Gemeinde mit sich riß,

84 PfGPr 1859, 10, zum 5. Agust, § 1, S. 130. – Noch 1858 harrten »die Gesichter der Schnitzbilder, schlecht übermalt, ... der ihnen gewachsenen Künstlerhand« (Merz 1858, wie Anm. 22, S. 44).

85 Landeskonservator Schmidt sprach 1951 von *Bronzierung* (Brief an die Kirchenpflege vom 12. 2. 1951). doch hatte schon 1947 die Probeuntersuchung einer der Schnitzgruppen im Denkmalamt ergeben, daß sich unter einer *schlechten Vergoldung* [der Weisschedelschen] *eine schöne ursprüngliche echte Vergoldung* befand (PfA 16, Bauakten Chor 1941–57, Brief Prof. R. Lempps an Stadtpfarrer Schoell vom 18. 6. 1947).

86 PfA, PfGPr 1851–66, S. 130, zum 5. 8. 1859, § 1.

87 Merz 1958 (wie Anm. 22) S. 36.

88 Merz 1851 (wie Anm. 29) S. 92.

sogar die Behörden⁸⁹. Seine Liebe galt vor allem Werken des Mittelalters, aber auch jüngeren, sofern er sie für gut hielt. Der Kontrast zu seinem Vorgänger Friedrich Heinrich Majer (1825–49) war verblüffend. Es war ein Gegensatz der Epochen – zwischen dem noch vom Klassizismus geprägten Kunstverständnis des Biedermeier und der neuen, historistisch eingestellten Zeit –, doch es war außerdem ein Gegensatz der Persönlichkeiten. Nichts könnte den unterschiedlich gearteten Kunstsinn der beiden Pfarrer besser beleuchten als ihr Urteil über den Ölberg der Kirche. Für F. H. Majer war dieses Werk *eine werthlose Reliquie mit schauerlich anzusehenden kunstlosesten Figuren, ... wahren Zerrbildern, welche das Heiligste entweihen*⁹⁰. Für Heinrich Merz war es »der schönste und kunstreichste Ölberg... in unserem Lande« mit »herrlichen Schnitzbildern... von hohem Kunstwerth, ... von einem trefflichen Meister, in Haltung, Gewandung und Ausdruck vortrefflich behandelt, ... Christus von ernster würdiger Bildung«, Johannes mit »lieblichem Antlitz«⁹¹.

1851 erhielt der Altar eine unerwartete Zutat, die er wahrscheinlich einem kunstgeschichtlichen Irrtum verdankt. Pfarrer Merz war überzeugt, das barocke Chorbogenkreuz der Kirche habe ursprünglich zum Altarretabel gehört und sei nur »der neuen Orgel zu Gefallen« von ihm getrennt worden, wodurch »der schöne Altarschrein viel von seiner Wirkung« verloren habe⁹². Im April 1851 setzte er darum im Pfarrgemeinderat den Beschluß durch: *Das große zum Altar gehörige und ihn erst abschließende Crucifix, das zwischen Chor und Langhaus steht und die Gemeinde im Blicke auf den Altar stört, soll... wieder an den Altar, zwischen demselben und der Orgelbrüstung angebracht werden*⁹³.

Das Kruzifix wurde – laut Inschrift hinten am Querbalken – von *Susana Elisabetha Arnoldin Wittib Stifterin* 1739 in die Kirche gestiftet⁹⁴. Und es deutet alles darauf hin, daß es von Anfang an unter dem westlichen Chorbogen (Turmbogen) stand –

89 Seine Aktivitäten auf dem Felde der Kunst beschränkten sich keineswegs auf seine eigene Kirche. So beschaffte er 1852 seiner Vaterstadt Crailsheim auf höchst unkonventionelle Art den gotischen Taufstein von St. Michael. Er kümmerte sich seit 1852 um die Erneuerung des Hochaltars von St. Michael (vgl. S. 146) und verfaßte allein für Schwäbisch Hall und Umgebung acht Kirchen- und Kunstbeschreibungen: zwei von St. Katharina (1851 und 1858), eine von St. Michael (1863), eine von den Kirchen der Umgebung (schon vor seiner Haller Zeit, 1845) und vier von Werken der beiden Korbürgen (1861, 1863 und noch 1883/84). In St. Katharina entdeckte er 1853 das übertünchte Wandgemälde der »Rast Christi« und legte es mit Zeichenlehrer Herdtle zusammen eigenhändig frei.

90 Pfa 16, Bauakten 1843–80, Schreiben Pfarrer Majers vom 9. 10. 1843 an Kameralamt bzw. Stiftungsrat und Schreiben vom 27. 11. 1843 ans Konsistorium.

91 Merz 1851 (wie Anm. 29) S. 97f. – Dem gegensätzlichen Urteil entsprachen die Taten: Pfarrer Majer bemühte sich 13 Jahre seiner Amtszeit, den Ölberg loszuwerden, da er angeblich der Sakristei, vor der er stand, die Sonne nahm, so daß die Kirchenbücher verschimmelten. Als sich die Gemeinde gegen den Abbau wehrte, ließ er 1832 das Schutzdach abreißen und die Figuren 12 Jahre lang im Wetter stehen, bis 1844 ihre *Wegräumung* genehmigt wurde. Dagegen ließ Pfarrer Merz die Bildwerke gleich nach seinem Amtsantritt vom Dachboden in die Kirche holen und sorgte für ein neues Gehäuse und einen Vorhang dazu.

92 Es sei dies »wieder ein leidiges Beispiel mehr, wie durch die Versetzung der Orgeln in den Chor der Chor und der Altar um seine Würde und Zierde fast überall in unseren evangelischen Kirchen gebracht wurde« (Merz 1851, wie Anm. 29, S. 87, und Merz 1858, wie Anm. 22, S. 36).

93 PfgPr 1851–66, S. 3 § 10, zum 6. 4. 1851.

94 Die Inschrift ist seit der Aufhängung im Chorbogen größtenteils durch einen horizontalen Eisenträger verdeckt; die Worte ... *wittib (St)ifterin* und die Jahreszahl 17(3)9 darunter sind aber immer noch zu lesen.

»unten mit dem Stamm in den Fußboden eingelassen, oben am Spitzbogen mit Eisen befestigt«⁹⁵ – und daß es diesen Platz bis 1851 nie verlassen hat⁹⁶. Man hat außerdem den Eindruck, daß Pfarrer Merz gar nicht wußte, wie relativ jung das Schnitzwerk war⁹⁷. Der Gedanke, den Altar durch ein Kruzifix zu krönen, ging sicherlich auf das Vorbild der Michaelskirche zurück, deren Passionsretabel seit 1778 mit dem berühmten Kreuz des Michel Erhart verbunden war⁹⁸.

Schon nach wenigen Tagen wurde der Beschluß, das Kreuz zu versetzen, verwirklicht⁹⁹. Dazu mußte das Retabel vom Altar genommen und anschließend wieder aufgebaut werden¹⁰⁰. Danach stellte sich heraus, daß sich das Kruzifix nicht genügend von der weiß lackierten Orgelfront abhob. Deshalb erhielten Orgel und Orgelempore einen dunkleren, eichenholzfarbenen Anstrich¹⁰¹ und die Brüstung der Orgel eine »einfache gotische Verzierung, . . . dem Altare und Ölberge entsprechend«¹⁰². Noch unerfüllt bleiben mußte der Wunsch, das Kruzifix zu restaurieren. Sein vergoldetes Lententuch war nämlich 1844 mit weißer Ölfarbe übermalt und sein Haar »schwarz angestrichen« worden – was Pfarrer Merz mißbilligte, da »nach der geschichtlichen Überlieferung . . . Jesus tiefblondes Haar« gehabt habe¹⁰³. Man fragt sich nur, warum Merz beim Lententuch die »geschichtliche« Wirklichkeit verwarf, die er bei der Haarfarbe anstrebte.

1857 beschloß der Pfarrgemeinderat auf Antrag eines Kirchenältesten, das Retabel an Sonntagen zu öffnen¹⁰⁴. Bis dahin war es also nur zu den Gottesdiensten geöffnet worden, und werktags blieb es weiterhin geschlossen – anders als in unserer Zeit, die nur die höchste Steigerung als Dauerzustand kennt, mit dem Ergebnis, daß die Kirchgänger abstumpfen und die Kunstwerke verschmutzen.

Die volle Inschrift ist nach dem Rechnungsbuch von Kunstmaler Gottfried Schmidt zitiert, der das Kruzifix 1898 restauriert hat. Bei Johann Leonhard Gräter (wie Anm. 26) 1801/02, IIIC 6, lautet sie im wesentlichen gleich: »Susanna Elisabetha Arnoldin, Wittib, Stiffterin, 1739«.

95 Merz 1858 (wie Anm. 22) S. 36.

96 Mit Sicherheit wurde es beim Orgelumbau 1843/44 nicht versetzt. Zur Zeit Pfarrer F. H. Majers stand es in der Nähe der Kanzel, die sich am Ostende des Langhauses befand (PFA II 7, Pfarrbeschreibung § 8), und auch zu Gräters Zeit (1801/02, wie Anm. 94) war es nicht mit dem Altar verbunden.

97 Bis heute scheint seine Entstehungszeit etwas zu sein, wober man nicht spricht. Gradmann betont lediglich den künstlerischen Wert des Kruzifixes, und die übrige Literatur – von Hauser (1877) bis Krüger/Arens (1982) – hält das eindrucksvolle Werk noch nicht einmal einer Erwähnung wert.

98 Das Retabel in St. Michael war damals (1837–58) samt Kruzifix an der Südwand des Chores abgestellt. Vor 1778, und zwar seit 1575, war das Kreuz mit dem Dreikönigsretabel verbunden und stand am Langhausaltar (dem ehemaligen Kreuzaltar) in der Kirchenmitte. Von 1778 bis 1837 und wieder ab 1859 stand es mit dem Passionsretabel am Hochaltar, wo es heute noch steht.

99 PFA 16 Bauakten 1843–1880, Brief von Pfarrer Merz an das Kameralamt vom 19. 4. 1851.

100 Durch Schreiner Adam Leonhard (ebd., Rechnung vom 18. 5. 1851).

101 Durch C. Weisschedel (ebd., Rechnung vom 2. 6. 1851).

102 Merz (wie Anm. 99) und Merz 1858 (wie Anm. 22) S. 36.

103 Merz 1858 (wie Anm. 22) S. 36. – Woher er das zu wissen glaubte, konnte ich nicht erfahren. Nach der antiken Personenbeschreibung des Lentulus, des angeblichen Vorgängers von Pilatus, die im späten Mittelalter Allgemeingut war, hatte Jesus dunkles Haar. »Er war von ansehnlicher Gestalt, ehrfurchtsgebietendem Antlitz, hatte gelocktes Haupthaar von dunkelglänzender Farbe, in der Mitte des Kopfes nach der Sitte der Nazarener gescheitelt und von der Schulter herabfließend, vollen Bart von der Farbe des Haupthaars, nicht lang, in zwei Spitzen auslaufend, gemischtfarbige stahlene Augen« (Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1. 1968. Sp. 418; nach E. v. Dobschütz: Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende. 1899; J. B. Aufhauser: Antike Jesuszeugnisse. 21925).

104 PFA, PFGPr 1851–66, S. 101, zum 16. 10. 1857, § 2.

Im gleichen Jahr konnte man sich nach sechsjähriger Zwangspause wegen Geldmangels auch der weiteren Ausgestaltung des Retabels zuwenden. Am 16. Oktober 1857 beantragte Pfarrer Merz, nun bei eingetretenen besseren Zeiten die 1844 abhanden gekommene Altar-Bekrönung zu erneuern¹⁰⁵. Schon am 5. November war das Werk in Arbeit¹⁰⁶, »ein einfach würdiger, dem Altarkasten entsprechend blau und rot gemalter, reich vergoldeter Aufsatz«, die Seitenstücke aus gotischem »Gitterwerk... von spitzen Pfeilern eingefast«, der überhöhte Mittelteil ein »schön durchbrochener, von einer Kreuzblume gekrönter Spitzgiebel mit vergoldeten Bossen oder Krappen«¹⁰⁷.

Abb. 3 Die Seitenteile sind auf alten Aufnahmen bei Marie Schuette¹⁰⁸ und in einem Löwener Ausstellungskatalog¹⁰⁹ noch zu sehen. Danach handelte es sich um streng rechteckige, von Zinnen gekrönte Maßwerkfelder, flankiert von doppelt so hohen Fialen mit stabartig dünnem Schaft. Das Maßwerk wiederholte in derber Vergrößerung Motive der Schreिनornamentik (Stabwerk und Vierpaßfries).

Der Entwurf der Bekrönung stammte von Zeichenlehrer E. Herdtle (der schon den Schreinaufsatz in der Michaelskirche unter Zuratheziehung von Pfarrer Merz entworfen hatte¹¹⁰); die Schnitzarbeit war dem Schreiner Adam Leonhard anvertraut, die Bemalung und Vergoldung dem Maler J. Hettinger¹¹¹. Um das Werk auf dem Altarschrein anzubringen, mußte das Retabel abermals abgebaut und das Kruzifix höher gesetzt werden¹¹².

Über den Verbleib der Bekrönung konnte ich leider nichts ermitteln. Den Kirchenumbau von 1896–98 hat sie überlebt; das beweist die Aufnahme bei Schuette, die den Chor schon im späteren Zustand zeigt. Andererseits wurde sie nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr gesehen. Vermutlich entfernte man sie ohne Aufhebens in jener Zeit, als man der Neugotik zu Leibe rückte. Diese Epoche begann in Hall in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts und erreichte ihren Höhepunkt 1958 mit der Verbrennung des Kanzeldeckels von St. Michael (1838 von Adam Leonhard geschnitzt). Wenn man die Altarbekrönung – was wahrscheinlich ist – 1943 nicht mit dem Retabel zusammen im Salzbergwerk Kochendorf geborgen hat, brauchte man sie nach der Rückkehr der Kunstschätze nur wegzulassen.

1859, Anfang August, konnte man endlich die ersehnte Neufassung des Kruzifixes verwirklichen. Im einzelnen wurden durch Maler Weisschedel das Lententuch, die

105 Ebd., zum 16. 10. 1857, § 3.

106 Ebd., S. 102 § 1.

107 Merz 1958 (wie Anm. 22) S. 36f.

108 Schuette (wie Anm. 20) T. 26.

109 Tentoonstelling: Het laatgotische beeldsnijcentrum Leuven. 1979. S. 36.

110 Der Entwurf für St. Michael ist im Dekanatsarchiv (Depositum im StAH, 122 C) erhalten; datiert 1853, bestellt im November 1852. Er wurde aber erst 1858/59 in abgewandelter Form ausgeführt.

111 Es war dasselbe Team, das auch die neugotische Altarbekrönung in der Michaelskirche schuf. – Für die Bekrönung in St. Katharina erhielt Schreiner Leonhard 40 Gulden (PFA 16, Rechnung vom 20. 12. 1857), Maler Hettinger 29 Gulden 44 Kreuzer (ebd., Rechnung vom 10. 1. 58). Die Gesamtkosten betragen 76 Gulden, von denen 32 die Staatskasse übernahm und 44 durch Sammlungen aufgebracht wurden (PFA II 7, Nachtrag zur Pfarrbeschreibung, S. 4, IV 5). – Die vom Maler gefaßte Fläche der Bekrönung betrug laut Rechnung am Mittelteil (Giebel) 327 Quadrat Zoll 56 Quadratlinien, an den seitlichen Verzierungen (zusammen) 564 Quadrat Zoll 86 Quadratlinien.

112 Rechnung von Adam Leonhard (wie Anm. 111).

Strahlen am Kopf und das INRI-Schild vergoldet, der Bart gemäß der alten Absicht (vgl. S. 145) »blond« gefärbt, d. h. mit Bronzefarbe aufgelichtet, und am Körper *mehrfache Retouchen* angebracht¹¹³. Außerdem wurde die Umgebung des Altars – Kirchenwand und Orgelbühne – *harmonischer gefärbt*, nämlich mit einem braunen Leimfarbenanstrich¹¹⁴.

Als das Werk nach wenigen Tagen vollendet war, wirkte allerdings das Retabel mit seiner trüben Fassung von 1844 gar zu *unansehnlich* neben der frischen Vergoldung des Gesprenges und des Kruzifixes und neben der *brillanten* Lichtwirkung des neuen Südfensters (in das man soeben die renovierten Scheiben des 14. Jahrhunderts zusammen mit neuen Teilen eingesetzt hatte)¹¹⁵. Pfarrer Merz redete deshalb dem Urheber der mißlungenen Fassung, Maler Weisschedel, ins Gewissen; dieser gestand sein Versagen ein und erbot sich, obwohl das Mißgeschick 15 Jahre zurücklag, die Gesichter der Altarfiguren *gratis* zu *retouchieren* und die *Broncierung der Rahmen und Leisten um etwa 3 Kronenthaler* [ca. 8 Gulden] *neu und dauerhaft herzustellen*¹¹⁶. Bei dieser günstigen Wendung für die Kirchenkasse beschloß man dann doch zu prüfen, *ob nicht eine Neuvergoldung statt Broncierung angewandt werden könnte*. Und wie aus der Rechnung zu ersehen, durfte Weisschedel das Werk im September 1859 tatsächlich vergolden. Er hat dabei wie vereinbart *nur die Auslagen berechnet* (25 Gulden)¹¹⁷.

In diesem Zustand, mit den übereinanderliegenden Fassungen aus Glanzgold, Bronze, Mattgold und Schmutz, ist das Retabel dann bis in unsere Zeit gelangt. Die älteren Kirchenbesucher werden es so noch in Erinnerung haben.

Im November 1863 ging Heinrich Merz als Dekan nach Marbach, doch sollte er damit nicht aus der Geschichte unseres Altars verschwinden.

1880, im Frühjahr, wurde in St. Katharina wieder eine neue Orgel angeschafft, diesmal von Walker in Ludwigsburg, und wiederum fiel sie größer aus als die alte. Ihr Klaviaturkasten ragte jetzt über den Altarrand hinweg, so daß man das Retabel gegen die Mitte der Mensa hin verschieben und das Kruzifix entfernen mußte¹¹⁸. Heinrich Merz – inzwischen Prälat von Merz in Stuttgart und Vorstand des Christlichen Kunstvereins – sah die schönste Frucht seines Wirkens bedroht und schrieb einen empörten Brief nach Hall: Man hätte die Orgel gewiß ein wenig kleiner machen können. Wieder einmal sei es *der Orgelbauer, der unseren Kirchen Gewalt und Unrecht tue. Derselbe Name Walker, welcher das Ulmer Münster durch seine thörichte Riesenorgel verderbt hat, muß nun auch in der heiligen Katharina in Hall angeschrieben sein als ein Verderber ihres Altares? Und doch ist der Altar mit seinen Gütern größerer Ehre und Schonung werth, als die Orgel . . . Das Kruzifix ist für den*

113 PFA, PfGPr 1851–66, S. 129, zum 31. 7. 1859; ebd., S. 130 § 1; PFA 16, Bauakten 1843–1880, Rechnung Weisschedels vom 20. 12. 1859.

114 Beabsichtigt war gelb. – PFA 16, PfGPr. 1851–66, S. 129; Rechnung Weisschedels (wie Anm. 113); PFA II 7, Nachträge zur Pfarrbeschreibung, S. 5 § 8.

115 PFA, PfGPr 1851–66, S. 130, zum 5. 8. 1859.

116 Ebd.

117 PFA 16, Bauakten 1843–1880, Rechnung vom 20. 12. 1859.

118 PFA, PfGPr 1866–89, S. 313, zum 11. 4. 1880.

*Altaraufsatz ein so guter und schöner Abschluß, daß es nicht von ihm abgelöst werden sollte. Ich gestehe, daß ich lieber den H(errn) Walker aus dem Chor hinausgeworfen hätte... als den Herrn Christus*¹¹⁹.

Da man nicht wußte, wo man das Kreuz jetzt aufstellen sollte, beschloß man eine Notlösung und hängte es an die nördliche Chorwand, obwohl es dadurch *den Blicken des größten Theils der Gemeinde entzogen wurde*¹¹⁸. Das stieß auf *vielfache Mißbilligung*; da aber niemand einen brauchbaren Gegenvorschlag machen konnte, wandte man sich in großer Ratlosigkeit nach Stuttgart an Heinrich Merz¹²⁰. Der Prälat machte brieflich verschiedene Vorschläge, die sich in der Praxis aber nicht durchführen ließen¹²¹. Daraufhin reiste er im Oktober 1880 zu einer Ortsbesichtigung an, und dabei zeigte sich, daß mit dem nötigen Nachdruck und einiger Gewalt auch dieses Problem gelöst werden konnte: Nach *wesentlicher Verdünnung* des Kreuzfußes und weiterer Verschiebung des Retabels zur Mensamitte konnte das Kruzifix gerade noch zwischen Altarschrein und Orgelbrüstung gezwängt werden. Es konnte allerdings nicht mehr auf dem Boden ruhen, sondern mußte mit Schrauben und Klammern an der Orgelbrüstung und am Klavierkasten befestigt werden¹²². Das Ensemble von Altar und Kruzifix war gerettet. Der Malerei der Schreintrückseite bekam die Maßnahme sicherlich weniger gut.

Unter dem Nachfolger von Heinrich Merz, Pfarrer Osiander (1864–73), hatte das Interesse an der Kunst nachgelassen; daher konnte es geschehen, daß das Retabel unbemerkt verwurmt und sogar geschnitzte Teilchen verloren gingen. So war das Teufelchen über dem bösen Schächer zu Osianders Zeit Putzfrauen oder Würmern zum Opfer gefallen und spurlos verschwunden. *Mein lieber Freund und Nachfolger, der selige Osiander, scheint wenig Auge für so etwas gehabt zu haben, sonst könnte der Satan vom Altaraufsatz nicht abhanden gekommen sein*, meinte dazu Prälat von Merz¹²³.

1882, im August, wurde schließlich der ganze Schaden offenbar: *Beim Öffnen des... Altarschreins ist der Kopf des einen der beiden Schächer [des bösen] herabgefallen und ganz zerbröckelt. Es steht zu befürchten, daß in ähnlicher Weise auch die übrigen Figuren vom Holzwurm durchfressen sind und der Vernichtung entgegengehen*¹²⁴. In solcher Not wandte man sich wiederum an Prälat Merz, den Vorstand des Vereins für christliche Kunst. Merz ließ sich den Schächer zur

119 PFA 16, Bauakten 1880–96, Brief vom 8. 4. 1880 an Pfarrer Rühle.

120 Wie Anm. 118, S. 314.

121 U. a. der Vorschlag, das Kruzifix im Chorbogen aufzuhängen. Der Bogen war dafür zu niedrig, sonst hätte man das Kreuz wohl schon bei seiner Stiftung so angebracht und nicht vom Boden aufragen lassen. – PFA, Bauakten 1880–96, Brief an Pfarrer Rühle vom 8. 4. 1880; PFGPr 1866–89, S. 315.

122 PFA, PFGPr S. 317, zum 24. 10. 1880, § 1.

123 PFA, Bauakten 1880–96, Brief an Pfarrer Rühle vom 24. 1. 83. – Auf Pfarrer Osianders kühles Verhältnis zur Kunst wirft auch das folgende ein Licht: Die mittelalterlichen Glasfenster, die man unter Pfarrer Merz *mit unsäglicher Mühe* und kaum erschwinglichen Kosten zu besserer *Beschauung und Erbauung* in das große Südfenster des Chors versetzt hatte, wollte er wieder in die Ostfenster zurücksetzen lassen, weil sie ihm das Lesen am Altar erschwerten. Der Plan scheiterte am Geld (PFA, PFGPr 1866–89, S. 49f.).

124 PFA, PFGPr 1866–89, S. 339 § 3.

Begutachtung schicken und gab später Ratschläge, wie dem *Holzurm gesteuert werden könnte*: Falls dieser in dem Schnitzwerk noch schaffe, wäre für ihn lebensgefährlich das Bestreichen mit Erdöl, Benzin oder Schwefelkohlenstoff, doch müsse zu der Maßnahme ein *Kunstkenner wie Herr Konditor Schaufele oder ein Fachmann wie Herr Reik* hinzugezogen werden¹²⁵. Tatsächlich behandelte man die Schnitzwerke dann mit Erdöl und Naphtalin *unter der Aufsicht und Anleitung des Herrn Conditor Schaufele hier*¹²⁶.

1883, im Januar, kam die Botschaft aus Stuttgart, der unbußfertige Schächer sei *völlig verwurmt*, so daß sich ihm kein neuer Kopf aufsetzen lasse. Herr Bildhauer Zaiser habe deshalb nach den Angaben von Professor Kopp *das Bild ganz neu, dem alten ähnlich* geschnitzt, ebenso den *Satan* mit der Seele des Schächers, und der Herr Professor habe *die Arbeit soeben als wohlvollbracht erkannt*. Der Preis betrug 50 Mark (in der früheren Währung ca. 29 Gulden). Das muß damals viel Geld gewesen sein, denn die Höhe des Betrags wird umständlich gerechtfertigt, mit dem Zusatz, man dürfe sich vom Kunstverein wohl einen Zuschuß von 10 Mark erhoffen, *sollte es . . . zu schwer werden, das Geld zusammen zu bringen*¹²⁵.

Abb. 50

Der neu geschnitzte Schächer und das zugehörige Teufelchen unterscheiden sich durch Stil und Farbe deutlich von den originalen Schnitzwerken.

1896–98 beim Umbau der Kirche änderte sich wenig an der Substanz des Retabels, aber viel am Gesamtbild des Altars. Erstens wurde der Altar jetzt von der Orgel befreit. Man errichtete im Westen des neuen Langhauses eine neue Orgel und verkaufte die alte Chororgel nach Bibersfeld¹²⁷. Zweitens nahm man das Kruzifix vom Altar und hängte es – nach einer Neufassung durch Kunstmaler Schmidt¹²⁸ – in den Chorbogen, der sehr viel höher und weiter war als in der alten Kirche. Drittens wurde der steinerne Altar durch einen Holzkasten ersetzt und dieser – zusammen mit dem Retabel – wieder am Ostende des Chors aufgestellt, etwa dort, wo der mittelalterliche Altar von 1363 bis 1597 gestanden hatte, doch vermutlich noch dichter an der Wand. Viertens brachte man den Altar um seinen ruhigen Hintergrund (auf den Pfarrer Merz trotz aller Widrigkeiten so sehr geachtet hatte), indem man die Chorwand im unteren Teil mit einem grellbunten Blumentorhang, im oberen Teil mit aufdringlicher Quaderung bemalte¹²⁹.

Abb. 3

Der Steinaltar wurde am 24. Februar 1896 abgebrochen, gleich am ersten Tag des Kirchenumbaus¹³⁰. Als eigentlicher Altar der Kirche diente nach dem Umbau ein neuer Steinaltar unter dem Chorbogen – zu seiner Zeit ein hoch gelobtes Kunst-

125 PFA, Bauakten 1880–96, Brief an Stadtpfarrer Rühle vom 24. 1. 1883.

126 PFA, PFGPr 1866–89, S. (346), zum 11. 3. 1883 § 2.

127 PFA, KGPr I (1889–1907), S. 126f.; PFA 16, Bauakten 1896–98, Protokoll über die Versenkung einer Blechkapsel mit Urkunden über den Kirchbau im Altar (3. 2. 1898), S. 8.

128 *1 großes Kruzifix gefaßt, mit Ergänzung der Schnitzerei* (wohl vor allem der Ornamente am Kreuzfuß) 40 M. (Rechnungsbuch von G. Schmidt, Buchstabe K, 1898).

129 Zu Punkt 3 und 4 vgl. die Abbildung bei Schuette (wie Anm. 20) T. 26.

130 Da beim Umbau auch der Boden des Chors niedriger gelegt wurde, stellte man die beweglichen Kunstwerke – Retabel, Ölberg, Heiliggrab, Taufstein, Kanzel, Pfarrstuhl, Epitaphe – während dieser Zeit in der Turnhalle des Gymnasiums unter (PFA, KGPr I, S. 127f. § 120 und besonders S. 134 § 130).

werk¹³¹, das aber schon 1961 wieder ersetzt wurde, weil man es mit »häßlichem und schwülstigem Formenreichtum . . . beladen« fand¹³². Der Chor der Kirche mit dem Holzaltar und dem alten Retabel sollte fortan vor allem für Hochzeiten benützt werden. In ihm wurden auch die übrigen »kunstgeschichtlich merkwürdigen Schmuckgegenstände« wie in »einem kleinen . . . Museum« aufgestellt¹³³, auch das Heilige Grab, das bis dahin in der Nordwand des Langhauses angebracht war.

Als man Anfang 1898 erwog, die *Bilder und geschnitzten Figuren des Hochaltars* zu restaurieren, riet der Baumeister, Baurat Dolmetsch, zur Zurückhaltung, da *diese Kunstwerke in den fünfziger Jahren schon restauriert worden sind und es bei solchen Dingen immer besser ist, möglichst wenig an denselben zu restaurieren. . . Ich vermute, daß wenn diese Dinge wieder sorgfältig gereinigt sind, es sich herausstellen dürfte, daß man nur sehr wenig an denselben zu machen braucht*. Falls doch eine Nachhilfe nötig werde, rate er, *nach den Preisen, welche Herr Kunstmaler Schmidt verlangt habe, die Arbeiten, welche keinen Kunstmaler erfordern, durch Malermeister Haffner und einen geeigneten Haller Holzschnitzer ausführen zu lassen, wodurch insgesamt immerhin 250 Mark erspart würden*¹³⁴.

Tatsächlich hat dann Gottfried Schmidt für 187,92 Mark die Gemälde des Retabels »trefflich und mit Verständnis restauriert, wobei die alte Malerei wieder bloßgelegt wurde«¹³⁵. In den Augen der Zeitgenossen war das sicherlich eine echte Restaurierung, wie immer ein heutiger Restaurator das damalige Verfahren einschätzen mag. Anders als heute wurden zum Beispiel die Fehlstellen mit Glaserkitt und fetten Ölfarben ergänzt und durch Übermalen ihrer Ränder an die originale Malschicht angeglichen¹³⁶. Hätte aber Schmidt nach heutiger Art in mühseliger Feinarbeit erst einen Kreidegrund in die Lücken einpassen wollen, um dann die Farben in möglichst originaler Technik präzise an die alte Malschicht anzufügen, so wäre ihm dieser Arbeitsaufwand nie und nimmer bezahlt worden, schon gar nicht unter der Leitung eines Baurats Dolmetsch, der sich, um zu sparen, am liebsten auf einen Zimmermaler beschränkt hätte (siehe oben). Ob ein anderer Übelstand – daß durch zu scharfe Reinigung die Originalfassung beschädigt wurde (vgl. S. 153) – auf Gottfried Schmidt (1898) oder schon auf Georg Peter Groß (1844) oder beide zurückgeht, muß offen bleiben.

131 In Tischform mit vier Ecksäulen aus poliertem Serpentin mit Bronzeverzierungen, an der Vorderfront eine Füllung in Lederschnitt mit einem silbernen Kreuz, aus dem goldene Rebenranken aus rotem Grunde hervorsprossen, an der Rückfront die Inschrift: »Nun sind wir denn gerecht worden durch den Glauben. . .«, dazu ein zweiseitiges schmiedeeisernes Geländer mit eingeflochtenen Lederfüllungen (von Kunstschlösser Koch in Hall). – PFA II 7 (Pfarrbeschreibungen), Druckschrift zur Kircheneinweihung am 13. März 1898: Die St. Katharinenkirche in Hall.

132 *Eduard Krüger* (Zeitungsausschnitt von Ende Juni 1961 im PFA; bzw. Haller Tagblatt vom 16. 9. 1961, Nr. 214).

133 PFA, Druckschrift (wie Anm. 131).

134 PFA 16, Kirchenbau 1896–98, Brief Dolmetschs an den Kirchengemeinderat vom 22. 1. 1898.

135 PFA, Druckschrift (wie Anm. 131). Nach dem Rechnungsbuch G. Schmidts (Buchstabe K, 1898, Februar 24–März 9) erhielt der Maler für die acht großen Gemälde der Hauptflügel 129,98 Mark, für die vier kleinen Gemälde der Oberflügel 21,32 Mark und für die sieben Gemälde der Predella 36,62 Mark.

136 Vgl. die Beurteilung Max Hammers in seinem Kostenvoranschlag vom 12. 8. 1952 (KPfIA).

Die Schnitzwerke blieben offenbar unberührt; d. h. ihre Fassung hat den Zustand von 1844 (Gewänder) bzw. 1859 (Inkarnat und Ornamentik) bis 1952 beibehalten, rund ein Jahrhundert. Eine kleine Ergänzungsarbeit, die man vielleicht nicht der Erwähnung wert hielt, dürften die vier Rundstäbe an der Ober- und Unterkante der Predellaschmalseiten sein; sie sehen auf der Aufnahme Schuettes sehr neu aus (vgl. dazu S. 153 mit Anm. 150).

20. Jahrhundert: Restaurierung durch Max Hammer

1943, im Zweiten Weltkrieg, wurde das Retabel mit vielen anderen Kunstwerken im Salzbergwerk Kochendorf geborgen.

1947, zwei Jahre nach Kriegsende, kehrte es wieder zurück¹³⁷. Schon bald nach seiner Rückkehr reifte der Plan, das Retabel von kundiger Hand restaurieren zu lassen. Die Untersuchung eines Probestücks (einer *kleinen plastischen Gruppe*) im Denkmalamt ergab, daß *unter der schlechten Vergoldung des 19. Jahrhunderts noch eine schöne ursprüngliche Vergoldung lag*¹³⁸. Zwei Jahre später beschloß man, einen Voranschlag für die Kosten einzuholen und sich beim Denkmalamt nach der Möglichkeit eines Zuschusses zu erkundigen¹³⁹.

1952, nach weiteren drei Jahren, konnte der Plan verwirklicht werden. Da der gewünschte Restaurator Manz damals in Weingarten beschäftigt war, empfahl Landeskonservator Schmidt den Ulmer Max Hammer, der insbesondere auf dem Gebiet der Holzfestigung und der Farbfassungen erfahren sei und den er persönlich Herrn Manz noch vorziehe¹⁴⁰. Als auch der Kostenanschlag Max Hammers zufriedenstellte¹⁴¹, beschloß man, den Schrein mit dem Schnitzwerk (ohne Flügel und Predella) bei ihm restaurieren zu lassen und veranlaßte am 22. Juli 1952 den Transport nach Ulm¹⁴².

Zur Überraschung des Restaurators wurden auch die Flügel und die Predella mitgeschickt, möglicherweise aus Versehen, jedenfalls gegen die Abmachung; doch Hammer fand schnell heraus, daß auch sie höchst reparaturbedürftig waren¹⁴³. Die Restaurierung in Hammers Werkstatt dauerte vom 22. Juli bis zum 18. Dezember 1952 und umfaßte folgende Arbeiten¹⁴⁴:

137 PFA, KGPr II, 1908–60, zum 21. 2. 1947, S. 187 § 2.

138 Brief von Professor R. Lempp an Stadtpfarrer Schoell vom 18. 6. 1947 (PFA 16, Bauakten Chor 1941–57).

139 PFA, KGPr II (1908–60), S. 220 § 6, zum 26. 5. 1949.

140 Brief R. Schmidts an das Pfarramt vom 3. 6. 1952 (PFA 16, Bauakten Chor 1941–57).

141 DM 1400 für Freilegung der Urfassung an Schrein und Schnitzwerk, kleinere Ergänzungen, Reinigung und Wurmkonservierung; ca. DM 200 für Festigung wurm- und trockenmorscher Teile; ca. DM 180 für Bildhauer und Schreinerreparaturen; zusammen ca. DM 1780 (KPfIA, Kostenanschlag Max Hammers vom 10. 6. 1952).

142 Zusammen mit dem Retabel der Urbankirche, das gleichzeitig restauriert wurde (ebd., Brief Max Hammers vom 17. 7. 1952).

143 Sein Kostenvoranschlag: Restaurierung der Malerei, Vergoldung und Farbfassung DM 580, Schreiner- und Schnitzerarbeit DM 390, zusammen DM 970 (KPfIA, Schreiben vom 22. 8. 1952).

144 KPfIA, Briefe Max Hammers an die Kirchenpflege vom 27. 7., 12. 8. und 4. 9. 1952.

Am **Schrein** wurde die originale Fassung von Figuren, Ornamentik, Hintergrund und Rahmenwerk freigelegt, dabei kleinere Fehlstellen ergänzt, die Rückseite gereinigt und das Ganze gegen Wurmfraß konserviert. – An den Kriegsknechten waren *fast alle Lanzen, Hellebarden usw.* verlorengegangen, die wenigen noch vorhandenen bestanden aus Papier. Sie alle wurden von Hammers Bildhauer neu gefertigt, ebenso die rechte Hand des Hauptmanns unterm Kreuz (vgl. dazu S. 186). – Von den Engeln hatten die oberen *nur schlechte Rokoko Flügel*, der Auferstehungselengel noch einen originalen Flügel¹⁴⁵, nach dem alle übrigen ergänzt wurden (vgl. S. 140). – *An den 3 Baldachinen erwiesen sich nach Abnahme der Überschmierungen nicht weniger als 28 Konsolen als spätere, sehr unpassende Pfuscharbeit eines Schreiners* (vgl. S. 140). *Sie mußten vom Bildhauer nach 2 noch vorhandenen Originalkonsolen neu geschnitten werden.* – Im Gold des Schreinhintergrunds kam

Abb. 49

Abb. 13, 50

eine feine Punzierung zutage, die aber *so eisenhart verschmiert* war, daß sie *nicht freigelegt* werden konnte. Max Hammer hat sie trotzdem in einem ebenso mühsamen, als zeitraubenden Verfahren wieder zur Wirkung gebracht. – Die Rückwand des Schreins hatte solche Risse, daß man hindurchsehen konnte¹⁴⁶. Sie mußte *auseinandergenommen, anders aufgeschnitten und neu verfugt* werden. – *Unterhalb der Figurengruppen waren 4 Traversen total zu Wurmmehl zerfressen und mußten durch neue ersetzt werden.*

An den großen **Flügeln** waren *die Rahmen an den meisten Ecken so defekt, daß alle auseinandergenommen, neu verzapft, teilweise angestückt* und die Fälze gerichtet werden mußten. Ein in der Mitte gebrochener Rahmen wurde *durch ein eingestemtes Stück wieder stabil gemacht*. Zwei Bildtafeln klappten in der Mitte auseinander, daß man hindurchsah; sie wurden *neu verfugt und wie die anderen so in die Fälze gerichtet...*, daß das Holz arbeiten konnte, ohne auf die Rahmen zu drücken oder aus den Fälzen zu springen. Nach Beseitigung der Überschmierungen zeigte sich die Vergoldung der Rahmen auf den Innenseiten und ihre Farbfassung außen¹⁴⁷ *teilweise in sehr schlechtem Zustand.*

An den Bildern mußten zunächst fünf bis sechs Schmutz- und Firnissschichten beseitigt werden¹⁴⁸. Dann kamen nach *Ablösung der schlechten Übermalungen die Malereien mit den Goldhintergründen sehr unterschiedlich erhalten heraus.* Viele Stellen standen *blasig, mehr aber schollenartig vom Grunde auf.* Zahlreiche ausgebrochene Stellen waren bei der letzten Restaurierung... *mit Glaserkitt und fetten Ölfarben schlecht ausgefüllt und weit über ihren tatsächlichen Umfang hinaus überschmiert* worden (vgl. S. 150). Aus diesen Stellen mußte der Kitt bis aufs Holz entfernt werden und dann ein *Kreidegrund gleicher Art und Färbung wie der*

145 Es war der linke. Vgl. die alten Aufnahmen, u. a. bei Voegelen (wie Anm. 164) Abb. 2, Schuette (wie Anm. 20) T. 29.

146 Sicherlich hatte sie zusätzlich gelitten, als man (1943?) die angedübelte Außenwand mit der Ehernen Schlange (vgl. S. 135) beseitigte. Übrigens kann man auch heute noch (oder wieder?) an einigen Stellen hindurchsehen.

147 In Max Hammers Brief sind Innen- und Außenseiten verwechselt, offensichtlich aus Versehen (Schreiben vom 12. 8. 1952, wie Anm. 144).

148 Max Hammer mündlich (nach Haller Tagblatt vom 23. 12. 1952).

ursprüngliche haarscharf eingefügt werden. Blasen und lose Stellen mußten *solide auf dem Holz festgebracht werden*. Dann erst ließ sich die Farbe oder das Gold vorsichtig in die Fehlstellen einfügen. Alle diese – mit drei Mann ausgeführten – Arbeiten waren *äußerst zeitraubend, da die ursprüngliche Malerei, Vergoldung und Farbfassung früher recht roh und gewaltsam gereinigt und dabei vielfach beschädigt worden war* (vgl. S. 150).

Bei der Wiederherstellung der **Predella** erlag Hammer einem bedauerlichen Irrtum. Er glaubte nämlich, die Predella habe ihre damalige Form mit den seitlichen Einschweifungen (vgl. S. 132) erst durch einen *barbarischen Eingriff* späterer Zeiten erhalten. Dabei handelt es sich um die gleiche Predellaform wie am (heutigen) Hochaltar der Michaelskirche, nur daß in St. Katharina die Einschweifung ein Stück in die äußeren Bilder und ihre Rahmen einschneidet; es fehlt beiderseits ein Segment an der äußeren unteren Ecke. Doch nimmt die Komposition der Bilder auf diese Begrenzung Rücksicht; es fehlt nichts Wesentliches. Möglicherweise waren die Bildertafeln der Predella, wie noch heute in St. Michael, als Schiebetür gestaltet und hatten wie dort an der Einschweifung eine Leiste, an der man sie seitwärts herausziehen konnte, um den Predellenschrein zu öffnen¹⁴⁹.

Abb. 3

Hätte Max Hammer gewußt, wie schmal die Mensa ist, und hätte er schon das Retabel in St. Michael gekannt – er restaurierte es 1955/56 –, so wäre er wohl zu einem anderen Schluß gekommen. So aber schrieb er in seinem Gutachten, man könne die *geschmacklose Einschweifung... mit den aus abgesägten Prügeln bestehenden Rundwülsten*¹⁵⁰ ...*unmöglich belassen... da die Verstümmelung doch allzu störend ins Auge fällt*. Außerdem *passse so eine Einschweifung nicht zu dem Schrein, weil dort nichts derartiges ist*. Hammer konnte ja nicht wissen, daß Schrein und Predella verschiedener Herkunft sind, denn die frühere Kunstgeschichte hat sich ausschließlich auf die Skulpturen beschränkt und die Predella ignoriert.

Ein solcher, mit Kosten verbundener Eingriff, wie Hammer ihn annimmt, könnte aber nicht grundlos erfolgt sein. Und es läßt sich nur ein einziger vernünftiger Grund denken, die Predella auf diese Weise umzuformen: daß man sie nach unten hin verjüngen wollte, um sie einer schmaleren Mensa anzupassen. Wann aber hätte dafür ein Anlaß bestanden? Zwischen 1597 und 1896 mit Sicherheit nicht, denn die Mensa des 1597 errichteten Altars (der bis 1896 stand¹⁵¹) war mindestens 17 cm

149 Der Schrein selbst dürfte dann Reliquiare, wohl in Büstenform, enthalten haben, wie es in St. Michael auch der gemalte Brokat an den Innenwänden des Predellenschreins vermuten läßt.

150 Die Rundwülste sind auf den Abbildungen bei *Schuette* und *Gradmann* (s. Anm. 20) im Querschnitt zu erkennen. Sie begleiteten die Ober- und die Unterkante der Predellaflanken und waren vermutlich plumpe Ergänzungen des ursprünglichen Kantenprofils. – Leider konnte ich keine brauchbare Abbildung des Altars aus dem 19. Jahrhundert finden. Ein Aquarell J. Bergers von 1896, das den Zweck hatte, das Wandgemälde der »Rast Christi« festzuhalten, zeigt zwar im Hintergrund ein Stück des Hochaltars, doch zu ungenau, um Rückschlüsse auf Details zu erlauben. (Man möge das an der Wiedergabe des Gitters prüfen; auch fehlt dem Altar die Bekrönung.) Die Predella endet seitlich in einer Art Halbakade mit schräg gestelltem Säulchen, was der Wirklichkeit auf keinen Fall entsprechen kann. Immerhin scheint diese Schrägstellung das Einschwingen des Predellarandes andeuten zu wollen.

151 Vgl. S. 149.

breiter als die heutige; sie läßt sich nach den Maßen des Gitters von 1794 rekonstruieren¹⁵². Ebenso wenig denkbar wäre der Eingriff beim Kirchenumbau von 1896–98. Denn welchen Sinn hätte es gehabt, die neue Holzmensa 15 cm zu schmal zu zimmern, um ihr dann wie einem Prokrustesbett die Predella gewaltsam anzugleichen? Außerdem müßte eine so gravierende Beschneidung der Gemälde, wenn nicht in den Kirchenakten, dann doch zumindest in den Rechnungsbüchern Gottfried Schmidts erwähnt sein, und auch Gradmann und Schuette müßten von ihr noch Kenntnis gehabt haben. Ein spätere Epoche kommt für den Eingriff ebenfalls nicht in Frage, schon deshalb, weil ihn jetzt die Denkmalpflege verhindert hätte, vor allem aber, weil die Aufnahmen aus der Jahrhundertwende (bei Gradmann und Schuette) die Predella ja schon in der eingeschweiften Form wiedergeben.

So bleibt nur die eine Möglichkeit, daß die Predella von Anfang an ihre geschweiften Seitenwände hatte und daß die Mensa des mittelalterlichen Altars von 1363 schmaler war als der Schrein des Retabels, so daß der Predella die Aufgabe zufiel, vom Schrein zur Mensa überzuleiten (vgl. S. 132). Daß man dann den Nachfolgeartar von 1597 etwas breiter baute, braucht nicht zu verwundern. Am neuen Standort in der Mitte des Chors gab es mehr Platz, und für die Austeilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt war bei der damals noch reichlicher drängenden Schar der Gläubigen eine geräumige Mensa zweifellos von Nutzen.

Max Hammer gelang es, seinen Rekonstruktionsvorschlag beim Auftraggeber und beim Denkmalamt durchzusetzen (*bei meinem Vorschlag ist kein Manko sichtbar*)¹⁵³. Er gab der Predella jetzt einen geraden Abschluß, indem er die fehlenden Segmente der äußeren Bilder (Barbara und Sebastian) frei ergänzte¹⁵⁴, dem Maßwerkbogen dieser Bilder die äußere Stütze hinzufügte, das Maßwerk der äußersten, figurenlosen Zwickelfelder entfernte und die Rahmen der Figurengruppe zum Rechteck vervollständigte. Den Übergang zum Gesims der Deckplatte bilden jetzt formlose rote Zwickel. Der anmutige Schwung der Predella, wie ihn heute noch das Retabel von St. Michael zeigt, ist durch diesen Umbau einer steifen Statik gewichen, und außerdem ragt die Predella jetzt über die Ränder der Mensa hinaus¹⁵⁵.

Max Hammer – der wie gesagt die verschiedene Herkunft von Schrein und Predella nicht kannte – war von der ungleichen Fassung der beiden Retabelteile befremdet. Die Predella habe an Sockel, Deckplatte und Rahmung noch Reste blauer und roter

152 Das Gitter muß, nach Form und Lage seiner Scharnierbänder zu schließen (deren Rollen heute nach außen ins Leere ragen), wie das Gitter der Urbankirche an der Vorderseite des Altarstipes befestigt gewesen sein. Bei dem etwas kleineren Altar der Urbankirche ist die Mensa 9 cm breiter als der Abstand der beidseitigen Kloben (Angeln), in denen dort das Gitter hängt. Da in St. Katharina der entsprechende Abstand der Scharnierrollen – bei winkelrecht stehendem Gitter – ca. 193 cm beträgt, dürfte die Mensa dort mindestens $193 + 9 = 202$ cm breit gewesen sein, also mindestens 17 cm breiter als die heutige Holzmensa, die 185 cm breit ist.

153 Er brachte es auch fertig, die mit den Mensakanten bündige Predella der Urbankirche seitlich anzustücken, so daß sie nun ebenfalls über die Mensa übersteht.

154 Die Grenzlinien der Ergänzungen sind am Original deutlich zu erkennen.

155 Diesem zweiten Übelstand wäre durch eine Verbreiterung der Holzmensa wohl ohne übermäßige Kosten abzuhelfen.

Originalbemalung, während am ganzen Schrein, mit Ausnahme der Fleischteile, nur Gold vorkomme. Er erbot sich deshalb, die farbig bemalten Teile der Predella für ca. 60–75 DM Mehrkosten ebenfalls zu vergolden. Das Denkmalamt lehnte ab, vermutlich nicht nur aus Sparsamkeit, und so wurde die blaue und rote Originalbemalung aufgefrischt.

Außerdem fand Hammer, das Tabernakeltürchen in der Mitte bilde mit Schloß und Bändern eine störende Fuge. Und da dieses Türchen keine Funktion mehr habe, wollte er es *sauber in der gleichen Ebene festleimen, die alte Fuge auskitten und nur durch eine in den Goldgrund gravierte Linie andeuten*. Glücklicherweise wurde dieser Einfall nicht verwirklicht.

Insgesamt kostete die Restaurierung von 1952 (ohne Transport) 2630 DM¹⁵⁶.

Die große Leistung Hammers, die vielen wie ein Wunder erschien, war die Freilegung der originalen Fassung, vor allem des Glanzgoldes an Figuren und Rückwand. Stadtpfarrer Schoell hat das Ergebnis 1952 mit folgenden Worten zusammengefaßt: »Die Tafelmalereien auf den Flügeln und an der Predella, die vorher so stumpf wirkten, haben die ursprüngliche Leuchtkraft ihrer Farben wiedergewonnen. Die Skulpturen im Schrein . . . haben ihren trüben Schmutzübergang abgelegt und schimmern nun wieder wie wahrhaft ein güldenes Kleinod«¹⁵⁷.

Beim Kirchenumbau von 1961 blieb das Retabel unberührt. Wir sehen es heute noch in dem Zustand, den es Max Hammer verdankt. Nur die Flügel stehen wegen einer Alarmanlage jetzt immerzu offen. Ein Wandel zwischen Alltag und Festtag ist nicht mehr möglich. Das Retabel bietet an allen Tagen des Jahres seine Festtagsseite dem Staub wie dem Betrachter dar.

B. Die Herkunft des Retabels

Besondere Merkmale

Das Retabel in St. Katharina weist eine Reihe von Merkmalen auf, durch die es sich von den üblichen süddeutschen Schnitzaltären seiner Zeit unterscheidet:

a) Es hatte ursprünglich weder Bekrönung noch Predella (vgl. S. 131f.). Ein noch vorhandenes Sockelbrett von ca. 4 cm Höhe sorgte für den nötigen Abstand zwischen Flügeln und Mensa.

156 Im einzelnen: Der Schrein, laut Voranschlag vom 10. 6. 1952 DM 1400, zusätzlich für Festigung wurmmorscher Teile DM 60, Bildhauerreparaturen DM 240, die Flügel laut Voranschlag vom 12. 8. 1952 DM 570, die Predella laut Voranschlag vom 12. 8. 1952 DM 360; zusammen DM 2630 (KPIA, Rechnung vom 22. 1. 1953). – Nach einem Zwischenbericht waren bis zum 4. 9. 1952 mehr als 411 Arbeitsstunden aufgewendet worden, 311 am Schrein, über 100 an Flügeln und Predella. Die endgültige Zahl der Arbeitsstunden wird leider nicht vermerkt. – Das Denkmalamt gab für die –gleichzeitig restaurierten – Retabel in St. Katharina und in der Urbanskirche einen Zuschuß von zusammen DM 1000. Das war der ursprüngliche, vor Einbeziehung der Flügel und der Predella zugesagte Beitrag. Bei ihm blieb es trotz beredter Bitten Stadtpfarrer Schoells um eine Erhöhung auf *etwa 1800 DM* (KPIA, Briefe vom 18. 8. 1952 und vom 3. 2. 1953).

157 Haller Tagblatt vom 27. 12. 1952.

b) Der Schrein, ein liegendes Rechteck, hat einen überhöhten Mittelteil mit eigenen kleinen Flügeln. Die Hauptflügel sind zweigeteilt und lassen sich mit Hilfe von Scharnieren in der Mittelvertikale umklappen.

c) Der Schrein enthält keine Einzelfiguren in repräsentativer Reihung, sondern kleinfigurige Gruppen in szenisch bewegtem Geschehen. Entsprechend groß ist die Zahl der Figuren (ich zähle 45 ohne die Seelen der Schächer).

d) die Skulpturen sind nicht aus Lindenholz, sondern aus Nußbaumholz geschnitzt.

e) Den architektonisch-dekorativen Teilen (Baldachinen und Sockel) ist ein besonders großes Gewicht beigemessen. Sie nehmen in den Seitenteilen drei Fünftel der lichten Höhe ein. Ihre Zierformen sind mit ungewöhnlicher Sorgfalt gearbeitet und haben zum Teil eine fast goldschmiedhafte Zierlichkeit. Entlang der Sockelfront zieht sich eine Maßwerkleiste.

f) Im Mittelfeld erhebt sich vorhangartig eine Landschaft hinter den Figuren, hier aus faltigen Felschroffen bestehend.

g) Die stilistische Gestaltung der Schnitzfiguren weist Merkmale auf, die sich in Süddeutschland erst seit den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts durchsetzten, besonders durch den Einfluß des Niederländers Niklaus Gerhaert von Leiden. Dazu gehört die gestreckte Haltung des Gekreuzigten mit streng frontalem Körper und durchgedrückten Knien. Und dazu gehört bei den übrigen Figuren die freiere Beweglichkeit im Raum und das natürlichere Verhältnis zwischen Körper und

Abb. 17

Gewand. Für beides bietet die zusammensinkende Maria in der Mittelgruppe ein gutes Beispiel: in ihrer schraubenartigen Drehung – sie wendet den Oberkörper nach rechts, den Unterkörper nach links – und in der Klarheit, mit der sich ihre Körperformen – Brust, Hüfte und Schenkel – unter dem Kleid abzeichnen.

Abb. 37

Bekanntlich teilt das Retabel von St. Katharina die genannten Eigenschaften mehr oder minder vollständig noch mit einigen anderen Werken des Haller Gebiets: mit dem Retabel aus Rieden im Stuttgarter Landesmuseum (das aber einteilige Flügel hat, da es schmaler ist), mit dem Retabel in der Urbanskirche (das die meisten Merkmale verunklärt zeigt) und mit dem Retabel in St. Michael (dem die Merkmale e und f fehlen).

Abb. 5

Die bisherige Forschung

Den Autoren des 19. Jahrhunderts¹⁵⁸ kam es noch nicht in den Sinn, daß die genannten Retabel fremder Art oder Herkunft sein könnten. Erst der Jesuitenpater *Stephan Beissel* (1905) fühlte sich, wenigstens bei dem Retabel in St. Michael, »an flämische Arbeiten« erinnert, ohne freilich an eine flämische Herkunft zu denken¹⁵⁹. Ihm schloß sich *Eugen Gradmann* an (1907). Auch er stellte fest, der Schrein in

158 Bekannt sind mir *Johann Leonhard Gräter* 1801/02, *C. Jäger* 1829, *C. Grüneisen* 1840, *Moser* (Oberamtsbeschreibung) 1847, *Heinrich Merz* 1851, 1858, 1863, *J. Hausser* 1877, *Paul Keppler* 1888.

159 *E. F. A. Münzenberger/St. Beissel*: Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, Bd. 2. 1895–1905. S. 63.

St. Michael sei »nach vlämischer Art gefüllt mit Schnitzwerk in figurenreichen Kompositionen kleinen Maßstabs« (unser Merkmal c). Bei den übrigen Retabeln der hällischen Gruppe erkannte er immerhin, daß sie der gleichen »Gattung« angehören, und für die beiden enger verwandten in St. Katharina und aus Rieden vermutete er sogar eine gemeinsame Werkstatt¹⁶⁰.

Marie Schuette (1907) erkannte weitere Besonderheiten der Retabel (sie nannte die Merkmale b, c und e) und sprach zum erstenmal deutlich aus: »Diese Altarform ist nicht schwäbisch, sondern niederländisch«¹⁶¹. Sie führte als Beleg ein brabantisches Gemälde in Antwerpen an, das ein solches Retabel wiedergibt¹⁶². Das Retabel in St. Katharina datierte sie um 1450.

Abb. 4

Der Durchbruch in der Forschung kam dann mit *Mina Voegelen*. Diese konnte ihre Arbeit aber wegen des Ersten Weltkrieges zunächst nicht beenden und stellte das Manuskript ihrem Lehrer *Julius Baum* zur Verfügung, der davon 1917 im Skulpturenkatalog der Königlichen Altertümersammlung Stuttgart Gebrauch machte¹⁶³. Baum zeigte die Beziehungen der Haller Werke zur Brabanter Altarkunst auf und hielt im Fall St. Katharina – wie Voegelen – Brüssel für den »wahrscheinlichen Herkunftsort des Stiles«. Er nannte drei brabantische Altäre in Frankreich – Ternant (Nièvre), Vétheuil (Seine et Oise) und Marissel (Oise) – als nächstverwandte Werke in der »Gesamtanordnung« und illustrierte anhand der Vergleichsbeispiele Voegelens den Zusammenhang der hällischen Gruppen mit der Skulptur und Malerei Brüssels, schränkte aber ein, daß bei den Figuren selbst die »Anlehnung an eine niederländische Lokalschule« bis jetzt nicht nachzuweisen sei. Er kommt zu dem Schluß, es müsse »dahingestellt bleiben«, ob der Hochaltar in St. Katharina »nicht doch aus den Niederlanden eingeführt« sei. »Die übrigen Altäre mögen dann wohl von Haller Künstlern, die sich in den Niederlanden ausbildeten, gefertigt sein.« Baums Datierungen: St. Katharina »um 1440–1450«; Rieden jünger, »um 1450–1460«; Unterlimpurg und St. Michael »zwischen 1470 und 1480«.

1927 erschien – zehn Jahre verspätet – die grundlegende Abhandlung von *Mina Voegelen*¹⁶⁴, die anhand vermehrter Vergleichsbeispiele zu noch präziseren Ergebnissen kam. Im Fall des Retabels von St. Katharina konnte sie zeigen, daß »sowohl Gesamtanordnung wie Gruppenformung... auf die Brüsseler Schule« weisen, ebenso die »eigenartig faltigen Felsbildungen«. Zum Beispiel fand sie für die charakteristische Gruppe der in Ohnmacht sinkenden Maria nicht weniger als zehn Vergleichsbeispiele, sieben an den Skulpturen Brüsseler Exportretabel, drei in der Brüsseler Malerei (Rogier van der Weyden). Insgesamt kam sie zu folgendem

160 *Gradmann* (wie Anm. 5) S. 27, 106, 45.

161 *Schuette* (wie Anm. 20) S. 129 mit Anm. 4, S. 52 mit Anm. 1, S. 178.

162 Das dem Justus von Gent zugeschriebene »Meßopfer«, auch »Segenspendung« oder »Anbetung der Eucharistie« genannt, abgebildet bei *Voegelen* (wie Anm. 164) Abb. 1.

163 *Julius Baum*: Deutsche Bildwerke des 10.–18. Jahrhunderts. 1917. S. 38–50 (hier S. 40–44; zu *Voegelen* S. 270 und S. 39 Anm. 8).

164 *Mina Voegelen*: Die Gruppenaltäre in Schwäbisch Hall und ihre Beziehungen zur niederländischen Kunst. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 13 (1923) S. 121–160. (Ich zitiere nach einem anders paginierten Sonderdruck: S. 1–40.)

Ergebnis: Zumindest die Retabel in St. Katharina und Rieden wurden »als fertige Kunstwerke im Ausland erworben«, und zwar in Brüssel; die Retabel in St. Michael und Unterlimpurg »setzen die genaue Kenntnis der Antwerpener Kunst voraus, lassen aber die Möglichkeit offen, daß sie im Lande von zwei verschiedenen, niederländisch geschulten Schnitzern gearbeitet wurden«. Stilistisch ist jedes Werk vom anderen »so verschieden, daß nicht bei zweien an die gleiche Meisterhand gedacht werden kann«. Voegelens Datierung: St. Katharina »um 1440«; Rieden etwas älter, »gegen 1440«; Unterlimpurg »zwischen 1450 und 60«; St. Michael »um 1470«.

Andere Kunsthistoriker jener Zeit waren von der niederländischen Herkunft der Retabel von St. Katharina und Rieden weniger fest überzeugt. So spricht *Georg Dehio* (1908 und 1920) von einem Kompromiß zwischen dem niederländischen Typus und der einheimischen Tradition¹⁶⁵. Und *Wilhelm Pinder* (1929) – in Kenntnis der Arbeit Voegelens – meint: »Im ganzen ist der Vorgang offenbar so, daß importiert wird und der Import eine lokale Spiegelung erfährt.« Was er für den Import hält und was für die Spiegelung, deutet er nur in einem Fall an: Der Riedener Altar erscheine ihm »doch um einen merklichen Hauch anders... , deutscher, schwäbischer« als der für Brüssel gesicherte (spätere) Altar aus Megen¹⁶⁶.

Abb. 5
Abb. 52

So nimmt es nicht wunder, daß der Haller *Eduard Krüger* (1953 und 1962), von Heimatliebe getrieben, die These vertrat, die strittigen Retabel seien von Haller Künstlern geschaffen worden, die während ihrer vorgeschriebenen Wanderjahre die neue Kunstweise in den niederländischen Werkstätten kennengelernt hätten und »angefüllt mit niederländischer Erinnerung« in die Heimat zurückgekehrt seien¹⁶⁷. Mit zwei Sätzchen verwarf Krüger alle Argumente, die für eine niederländische Ausfuhr vorgebracht worden waren, mit der Frage: »Warum hätte diese Ausfuhr nur nach Schwäbisch Hall sich ergossen?« (1953) und mit der Feststellung: »Keine einzige Rechnung oder Bestellung liegt vor« (1962). Daß aber auch keine Bestellung bei Haller Meistern vorliegt – wo die Chance der Überlieferung ja größer wäre –, erwähnt er nicht; auch nicht die Tatsache, daß von den zahlreichen Künstlern, die am Ende des Mittelalters durch die Niederlande wanderten, keiner nach der Rückkehr je ein Werk geschaffen hat, das mit einem niederländischen Exportstück zu verwechseln wäre (der Nördlinger Friedrich Herlin ist ein Beispiel für viele).

Die Wirkung von Krügers Schriften übertraf die Beweiskraft seiner Argumente bei weitem. Vor allem die Kunstbuchautoren waren verunsichert und versuchten die widersprechenden Meinungen, so gut es ging, zu vereinen, als ließe sich durch eine Synthese der Gegensätze die Wahrheit auf höherer Ebene finden. Im Falle von

165 *Georg Dehio*: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Süddeutschland. 1908, S. 171f.; ²1920, S. 188f.

166 Abgebildet bei *Voegelen* (wie Anm. 164) Abb. 28.

167 *Eduard Krüger*: Von altfränkischen Altären und den Niederlanden (Schriften über Schwäbisch Hall, 2. Folge). 1953, S. 6f. – *Ders.*: Der Marienaltar zu St. Urban in Schwäbisch Hall. In: *Der Haalquell*, Jg. 14 Nr. 5 (April 1962), S. 17–20 (hier S. 18).

St. Katharina lautet das dann so: »Hällisch-niederländische Schule« (Hans-Joachim König)¹⁶⁸ oder: »niederländisch beeinflusst« (Cord Meckseper)¹⁶⁹ oder kunstvoller: »eine der für... Hall so bezeichneten Einkreuzungen niederländischer Schnitzkunst, deren Vermittler aber doch wohl einheimische Meister gewesen sind« (Reclams Kunstführer)¹⁷⁰ oder, mit neuer Chronologie: »Kompromiß zwischen der durch den Hauptaltar von St. Michael (!) bekanntgewordenen niederländischen und der süddeutschen Form« (Friedrich Piel)¹⁷¹ oder, sibyllinischer noch als Pinder (s. o.): »eines der frühesten Zeugnisse... , die die Ausstrahlung der niederländischen Kunst nach Süddeutschland spiegeln« (Lucrezia Hartmann)¹⁷². – Anders dagegen ein Urteil in der kunstgeschichtlichen Fachliteratur, von einem Autor mit einschlägiger Kenntnis: »m. E. ein südniederländisches Importwerk... , etwa um 1440« (Walter Paatz)¹⁷³.

Alle zitierten Autoren – mit Ausnahme Voegelens – befaßten sich übrigens nur mit dem geschnitzten Teil der Retabel. Die Flügel wurden allenfalls beschrieben, bei der Beurteilung tunlichst ausgespart. Nach Voegelen stimmen die Malereien an den Haller Retabeln zeitlich mit den Bildwerken überein; beim Altar der Katharinenkirche seien sie »vielleicht etwas jünger als die Holzgruppen, aber immerhin wesentlich älter als die Flügel am Altar der Michaelskirche, die schon deutlich den Einfluß der Boutsschule zeigen«¹⁷⁴.

Etwas ausführlicher behandelte die Gemälde *Alfred Stange* (1957)¹⁷⁵. Seiner Ansicht nach wurden die Flügelbilder der Katharinenkirche dem Retabel »einige Jahrzehnte später zugefügt... , um 1470«. Ausgeführt habe sie ein einheimischer Maler, der auch die Malereien des Retabels aus Lichtenstern im Württembergischen Landesmuseum und das Retabel in Oppenweiler geschaffen habe. Die Bilder der Feiertagsseite seien jedoch »in ihren Kompositionsformen durchaus niederländisch«. Es müßten dafür niederländische Entwürfe vorgelegen haben, und zwar stammten diese aus der Werkstatt, die zur gleichen Zeit die Flügel in St. Michael gemalt habe. Mit dieser Werkstatt von St. Michael hatte sich Stange schon 1954 befaßt¹⁷⁶. Er hielt sie für »eine wandernde Malerwerkstatt niederländischer Herkunft«, die zuerst in (oder für) Dinslaken am Niederrhein die Altarflügel der Vinzenzkirche und das Epitaph der Johanna von Hornes geschaffen habe und dann nach Schwäbisch Hall weitergezogen sei. Hier habe sie die Flügel des Hochaltars

168 *Horst Clauß/Hans-Joachim König/Ursula Pfistermeister*: Kunst und Archäologie im Kreis Schwäbisch Hall. 1979. S. 96.

169 *Eugen Gradmann/Cord Meckseper*: Kunstwanderungen in Württemberg und Hohenzollern. 1970. S. 200.

170 *Herbert Brunner/Alexander v. Reitzenstein*: Baden-Württemberg (Reclams Kunstführer: Deutschland Bd. 2). 1979. S. 628.

171 *Georg Dehio/Friedrich Piel*: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg. 1964. S. 439. – Hier wurde eine Formulierung Dehios, die auf dem Kenntnisstand von 1908 beruhte, nach 56 Jahren ungeprüft übernommen.

172 *Lucrezia Hartmann*: Schwäbisch Hall. 1970. S. 32.

173 *Walter Paatz*: Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. 1963. S. 39.

174 *Voegelen* (wie Anm. 164) S. 34.

175 *Alfred Stange*: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 8. 1957 (Reprint 1969). S. 113.

176 *Alfred Stange*: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 6. 1954. S. 46f.

von St. Michael gemalt und die Flügel für den Mühlholtzeraltar in der Herrgottskirche zu Creglingen geliefert. Außerdem seien aus dieser Werkstatt noch einige Gemälde in Museums- und Privatbesitz hervorgegangen¹⁷⁷. – Die Zuschreibungen Stanges halten jedoch keiner Detailprüfung stand. Von allen genannten Werken sind meines Erachtens nicht zwei in einer Werkstatt entstanden (vgl. S. 174f.). Doch hat in jüngster Zeit (1982) Fritz Arens die Meinung Stanges vorbehaltlos übernommen¹⁷⁸.

Alles in allem bleibt festzustellen, daß die Forschung seit Mina Voegelen im wesentlichen stagnierte. Ein Durchbruch gelang erst 1972, aber nicht in Schwäbisch Hall, sondern – unbemerkt von den heimischen Forschern – durch einen Fund auf der Insel Madeira. Der belgische Kunsthistoriker *Ignace Vandevivere* untersuchte dort die im 16. Jahrhundert aus Antwerpen importierten Retabel und entdeckte dabei auch ein älteres niederländisches Werk, das aus England in eine Privatsammlung auf Madeira und von dort als Legat in das Kunstgewerbemuseum »Quinta das Cruzes« in Funchal gekommen war¹⁷⁹. Es handelt sich um ein Schnitzretabel, das mit dem Riedener in Stuttgart in Komposition und Stil bis in die Einzelheiten so weitgehend übereinstimmt, daß es in derselben Werkstatt und nach derselben Vorlage entstanden sein muß. Es unterscheidet sich von dem Riedener Doppelgänger nur durch einen anderen Erhaltungszustand, es hat seine Flügel und vor allem die farbige Fassung verloren (das abgelaugte Holz wurde dunkel gebeizt und glänzend gewachst). Auch fehlen heute die Halbfigur Gott Vaters über der Mittelgruppe, das Tier im linken Stallfenster, das ursprünglich am Boden liegende Kind in der »Geburt«, mehrere Hände, die Kerze des Josef (statt ihrer hat man ganz unsinnig ein Kind ergänzt) und die Krone in der Hand des linken Königs; der Stall ist teilweise rekonstruiert. Umgekehrt lassen sich die fehlenden und die falsch erneuerten Teile der Riedener Ornamentik mit Hilfe des Retabels in Funchal rekonstruieren.

Etwa gleichzeitig mit Vandeviveres Entdeckung publizierte der Brüsseler Kunsthistoriker *Hans M. J. Nieuwdorp* ein Retabelfragment im Königlichen Museum der Schönen Künste zu Brüssel, das eine weitere, völlig getreue Replik der »Vermählung Mariens« von Rieden und Funchal darstellt¹⁸⁰. Es ist vom Wurm zerfressen und schwer beschädigt, die Köpfe des Priesters und der Frau hinter Maria sind verloren,

177 Ein Ölberg im Fogg Art Museum Cambridge (USA), ein Gemälde im Wallraf-Richartz-Museum Köln, zwei Altarflügel aus der Sammlung Schuster und zwei Altarflügel, die 1952 bei Weinmüller in München versteigert wurden.

178 Die gegenüber Stange scheinbar veränderte Aussage, der einheimische Maler von St. Katharina selbst habe die Flügel in St. Michael gemalt, muß durch einen Druckfehler (»der« statt »die«) bewirkt sein, denn bei der Besprechung des Altars in St. Michael (S. 93) hält Arens sich genau an Stange. – *Eduard Krüger/Fritz Arens/Gerd Wunder*: Schwäbisch Hall. 1982. S. 108.

179 *Ignace Vandevivere*: Un retable sculpté bruxellois du second tiers du XV^e siècle au Musée de la »Quinta das Cruzes« de Funchal. In: *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain* 5 (1972). S. 67–80.

180 *Hans M. J. Nieuwdorp*: »Het huwelijk van de H. Maagd«: een Brussels retabelfragment uit het midden van de 15de eeuw. In: *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bulletin der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) 20 (1971) S. 7–24, Abb. 1 (geschrieben 1972, erschienen 1974).

Abb. 6, 8, 10

Abb. 5, 7, 9, 11

Abb. 12

die Fassung zum großen Teil abgeblättert. Dadurch tritt an einigen Stellen, wie dem Gesicht Mariens, die ursprüngliche Holzoberfläche – die unberührte Arbeit des Schnitzers – zutage, die im Gegensatz zu Funchal von keinem Restaurator verfälscht wurde.

Ferner wiesen sowohl Nieuwdorp wie Vandevivere auf ein Retabelfragment in Sotopalacios in Spanien (Provinz Burgos) hin, das schon *Georg Weise* im Zusammenhang mit dem Riedener Werk genannt hatte¹⁸¹, und das Vandevivere als eine dritte Replik des gleichen Modells bezeichnete. Ich werde darauf in anderem Zusammenhang zurückkommen (S. 171 f.).

In der zweiten Hälfte seines Aufsatzes stellt *Vandevivere* die Retabel mit gleichem Baldachinaufbau wie Rieden und Funchal zusammen. Er nennt in dieser Reihe auch das Werk der Katharinenkirche in Schwäbisch Hall. Und nun überrascht er uns, fast beiläufig, mit der wahrhaft bahnbrechenden Erkenntnis: Voegelens Einordnung des Haller Retabels lasse sich stützen durch einen Vergleich mit den Reliefs der Balkensohlen im Rathaus zu Löwen (Brabant), die den Archivalien zufolge 1449/50 der Brüsseler Bildhauer *Willem Ards* ausgeführt habe. Nicht nur, daß drei dieser Reliefs die gleichen ikonographischen Vorlagen wie die entsprechenden Haller Szenen (Dornenkrönung, Kreuztragung, Auferstehung) variierten, es bestehe vor allem auch eine enge Verwandtschaft in den Figurentypen, der Raumgestaltung und sogar der Schnitzweise (*«une étroite parenté au niveau des types humains, de l'organisation spatiale et même de la taille des volumes»*) – derart, daß es nicht zu kühn sei zu vermuten, das Retabel der Haller Katharinenkirche sei in der Werkstatt des *Willem Ards* geschnitzt worden (*«ait été sculpté dans l'atelier de W. Ards»*)¹⁸². Im übrigen teilt *Vandevivere* die Ansicht *Mina Voegelens*, das Haller Werk stamme aus Brüssel und sei um 1440 entstanden¹⁸³.

Leider erlaubt der Aufsatz *Vandevivere*s aus Mangel an Abbildungen nicht, seine Aussage zu überprüfen und den Grad der Verwandtschaft zwischen den Haller und den Löwener Skulpturen zu beurteilen. (Von dem Haller Werk ist nur eine uralte Gesamtaufnahme beigegeben, die noch die neugotische Bekrönung von 1857 zeigt.) Hinzu kommt, daß die Kunsthistoriker – wie wäre es anders zu erwarten – über den Anteil *Ards'* an den Löwener Arbeiten verschiedener Meinung sind. Die nämlichen Reliefs im ersten Stock, die *Vandevivere* (Abb. 10) als beglaubigte Werke *Ards'* von 1450 publiziert, stammen nach *Jan Crab*, Konservator am Löwener Museum, »meer dan waarschijnlijk« von seinem Nachfolger *Joes Beyaert* um 1468¹⁸⁴, während *Maurits Smeyers*¹⁸⁵ zum gleichen Ergebnis wie *Vandevivere* kommt.

181 *Georg Weise*: Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten, Bd. III, 1. 1929. S. 4f.

182 *Vandevivere* (wie Anm. 179) S. 75 und Abb. 9f.

183 *Ders.*, S. 74.

184 *Jan Crab*: Het Brabants beeldsnijcentrum Leuven. 1977. S. 134 und Bildunterschriften S. 131, 138, 139. – Zu den Ausführungen *Crabs* gibt es ein forschungsgeschichtliches Vorspiel im 19. Jahrhundert, beginnend mit *E. van Even* (vgl. *Joseph Destrée*: Étude sur la sculpture brabançonne au Moyen Age. In: *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles* 9 [1895]. S. 368).

185 *Maurits Smeyers*: Het inwendig gebeeldhouwd decor van het Leuvense stadhuis. In: *Arca Lovanien-sis* 6 (1977). S. 257 ff. (hier S. 269 ff.). – Derselbe im Ausstellungskatalog: Het laatgotische beeldsnijcentrum Leuven. 1979. S. 30, 37.

Wir werden also, um zu einem Urteil zu gelangen, die Löwener Werke mit dem Haller Original bzw. mit detaillierten Einzelaufnahmen vergleichen müssen. Zuvor aber bleibt zu klären, welche Werke überhaupt von Willem Ards geschaffen wurden; und zu diesem Zweck müssen wir prüfen, was die Schriftquellen über den Bildhauer und seine Arbeit berichten.

Der Brabanter Bildhauer Willem Ards

Der Bildhauer Willem Ards (Arnts) wurde in Brüssel geboren. In einem Werkvertrag von 1453 heißt es: »Willem Arnts beeldsnijdere . . . geboren van Bruessel«¹⁸⁶. 1415 wurde er als Meister in die Brüsseler Steinmetzenzunft (»ambacht der steenbickeleren«) aufgenommen, in der die verschiedenen Arten von Steinhuarnern mit den Bildhauern – in Stein und Holz – zusammengeschlossen waren¹⁸⁷. 1441 erhalten die Bildhauer »Guillaume Anns« (offenbar Willem Ards¹⁸⁸), Jehan de Cornicke (wohl Jan de Coninck) und Antoine Clerembault von Herzog Philipp dem Guten von Burgund für 120 Tourser Pfund (»la somme de six vins livres tournois«) den Auftrag, für das Grabmal des verstorbenen Herzogs Johann (Ohnefurcht) geeigneten Alabaster zu beschaffen, den sie mit sehr großen Kosten, Mühe und Fleiß in einem Alabasterbruch bei Salins¹⁸⁹ ausfindig machten¹⁹⁰. Das Grabmal – ein Doppelgrab für den 1419 ermordeten Herzog und seine Gattin Margarete von Bayern (heute im Museum zu Dijon) – war für die herzogliche Grablege im Chor der Kartause von Champmol bei Dijon bestimmt und wurde von 1443 an von dem Spanier Juan de la Huerta ausgeführt¹⁹¹. Der Auftrag an die drei Bildhauer fiel in die Zeit, als Herzog Philipp keinen ständigen Hofbildhauer hatte, weil Claus de

186 Vgl. den in Anm. 216 zitierten Vertrag mit dem Kirchenbaupfleger in Gembloux.

187 Vgl. *Crab* (wie Anm. 184) S. 76 Anm. 210; *Smeyers* (wie Anm. 185) 1977. S. 264 und 1979 S. 29. – An der Identität des Brüsseler Willem Ards mit dem in Löwen von 1449–54 nachweisbaren wird von den belgischen Forschern nicht gezweifelt. Mein Verdacht, es könnte sich in Anbetracht des großen Zeitabstands um gleichnamige Verwandte verschiedener Generation handeln (man denke nur an die beiden Jörg Syrlin und die drei Jakob Acker in Ulm), mag durch die Tatsache widerlegt sein, daß in den – offenbar vollständigen – Brüsseler Zunftlisten kein weiterer Willem Ards erscheint und der Löwener Ards nachweislich aus Brüssel kam und in Löwen nur wohnhaft (»woenende«) war.

188 Da der eine seiner Begleiter – höchstwahrscheinlich Jan de Coninck – mehrfach als Geschworener der Brüsseler Steinmetzenzunft bezeugt ist (vgl. *Crab*, wie Anm. 184, S. 132), dürfte es sich auch bei »Guillaume Anns« um einen Brüsseler Bildhauer gehandelt haben, und dann kommt nur Willem Ards (Arnts) in Frage.

189 In der Freigrafenschaft Burgund (heute Salins-les-bains, Franche-Comté), bedeutend durch seine Saline.

190 »A Gillaume Anns, Jehan de Cornicke et Anthoine Clerembault, tailleurs d'ymaiges, la somme de six livres tournois, que MdS a ordonné leur estre baillié, compris oultre cinquante livres qu'ils ont recues, pour avoir à très grans frais peine et diligence, trouvé une perriere d'albaste estant au plus près de Salins, en icelle avoir fait la descouvert pour y trouver à prendre pierres necessaires pour la sépulture de feu monseigneur le duc Jehan . . .« (Archiv der Herzöge von Burgund in Lille [Rijsel], zitiert nach *Crab*, wie Anm. 184, S. 31 Anm. 12).

191 Nach dem Vorbild des Grabmals Philipps des Kühnen, das 1384 begonnen und von dem großen holländischen Bildhauer Claus Sluter und seinem Neffen Claus de Werve 1389–1411 zu Ende geführt wurde. Heute ebenfalls im Museum zu Dijon.

Werve¹⁹² im Oktober 1439 gestorben und ein Nachfolger noch nicht gefunden war.

1449 bekommt der Bildhauer Willem Ards den Auftrag, für den Wandelsaal im Erdgeschoß des Löwener Rathauses nach einem Muster (*exemplaere*), das er erhalten hat, sieben Balken und ihre zugehörigen Steinkonsolen zu schneiden und auszuarbeiten für je 63 Groschen (*grooten*), zusammen 10½ Pfund Groschen¹⁹³. Es handelt sich um 14 Holzreliefs, die an der Unterseite der sieben Balken an beiden Enden, neben den Konsolen, angebracht sind, und um 14 Steinreliefs an der Vorderseite der Konsolen, auf denen die Balken ruhen. Balkenreliefs und Konsolreliefs stehen also horizontal und vertikal im rechten Winkel zueinander. Die Holzreliefs sind aus Eiche, ca. 55 × 46 cm groß, die Steinreliefs aus dem dortzulande gebräuchlichen weißen Kalksandstein (*witte steen*), ca. 42 × 50 cm groß. Dargestellt sind hauptsächlich Szenen aus dem Alten Testament¹⁹⁴.

Die Reliefs wurden im Laufe der Zeit mehrfach restauriert und dabei zum Teil ergänzt, einzelne erneuert¹⁹⁵. Von einem der erneuerten Balkenreliefs (dem »Traum Nebukadnezars«) ist das Original heute im städtischen Museum. Laut einer Nachricht von 1839 waren die Reliefs ursprünglich vergoldet (»gedoreerd«). Die Fassungen waren aber damals schon übertüncht und wurden 1900, als man die Decke erneuerte, entfernt¹⁹⁶.

1450 erhält Willem Ards 35 Petersgulden¹⁹⁷ für folgende Arbeiten im Löwener Rathaus¹⁹⁸:

192 Vgl. Anm. 191.

193 *Willem ards beelsnijdere de verdinght heeft de VII balken te snijden ende haere reprises onder de noten van steenen te snijden de te werken ende te volmaken na den exemplaere de hem daere af gegeven es de hi verdingt hadde jegen den rentmeesters voir LXIII gr. pen val. – XI. Xs gr.* (Stadtarchiv Löwen, reg. nr. 5077, rekening 1448–49, fol. 123). – »gr.pen« = Groschen Pfennig; »l« = Pfund, »s« [ein langes »s«] vermutlich = Schilling; Stüber kommt nicht in Frage, da diese Währungsbezeichnung vom selben Schreiber stets ausgeschrieben wird. – Fotokopien dieses und der folgenden Archivalien verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Marcel Peeters, Stadtarchiv Löwen. – Da in den Handschriften streng zwischen »y« und »ij« unterschieden ist, mache ich diesen Unterschied ebenfalls, im Gegensatz zu der in Belgien bei der Edition altflämischer Quellen offenbar üblichen Praxis. – Zu der verwendeten Währung: Das flämische Pfund Groschen war mehr wert als unser Pfund Heller, nach den wenigen mir verfügbaren Beispielen fast sechsmal soviel (1 Pfund scheint knapp 4 Gulden wert gewesen zu sein, in Hall ⅔ Gulden).

194 Näheres bei *Smeyers* 1977 (wie Anm. 185) S. 266ff., Abbildungen ebd., Abb. 12–21 bzw. 22–33.

195 Näheres ebd., S. 265f.

196 Ebd. S. 265.

197 *Peters*, gemeint sind Gouden Pieters, das sind Gulden mit dem Bild des hl. Petrus.

198 Voran ging eine Zahlung von 2 Reitergulden im Wert von 2 Petersgulden 14 Stübern für (Imprägnierungs?)Arbeiten an den untersten Balken (im Wandelsaal?). Ards hatte sie, was immer das sein mag, mit Leim zu stopfen:

Willem ards vanden understen balcken met lijn te stoppen. . . II Rijders, val. – II peters XIII stuvers.

Den selven vanden VII balken de liggen in dander staegie te snijden na haeren patroen dat hem daer af gegeven was int hout. Item van VII reprises die staen inde selve staegie ane de sijn ter capellen waert dear hi binnen gewracht heeft ter rentmeesters segghe onser liever vrouwen beelde staende inde doer in dinnecomen vanden trappen – XXXV peters.

Ende es te weten dat dander VII reprises ane de sijn ter clercken cameran waert verdingt was ane de steenhouwers alsoe en es daer af hier niet gerekent.

Den selven voir tgoeduncken vanden rentmeesters dat tvoirs(creven) beelde van onser liever vrouwen binnen ghewracht heeft gegeven daer voir – I peter XXI pl.

Für das Schnitzen von sieben Balken im ersten Stock (*in dander staegie*, d. h. im zweiten Geschoß, das Erdgeschoß mitgerechnet¹⁹⁹) nach einem Holzmodell (*patroen... int hout*), das ihm überreicht wurde.

Für sieben Konsolen im selben Stockwerk auf der Seite der Kapelle, in die er nach Anweisung der Baupfleger eine Muttergottesfigur gearbeitet hat und die sich in der Tür befindet, wo man von der (Frei-)Treppe hereinkommt (mit der *capellen* ist das offenbar kappellenartig ausgestaltete – nicht erhaltene – Giebelfeld des Hauptportals über der Freitreppe zum Großen Markt gemeint²⁰⁰). Ards schnitzte also die Konsolen auf der Marktseite²⁰¹. Die sieben Konsolen auf der Rückseite, der Seite zur Kanzlei (*clercken cameran*²⁰²), wurden an Steinhauer verdingt (vielleicht waren sie ursprünglich ohne Bildschuck).

Weiter erhält Willem Ards nach dem Ermessen der Baupfleger 1 Petersgulden 21 Plecken²⁰³ für die genannte Muttergottesfigur und 4 Salulgulden²⁰⁴ für zwei Tiere (*beesten*, gemeint sind Löwen²⁰⁵), die neben der Muttergottes stehen (als Giebelstützen?), und vier Engel, die ebenfalls neben ihr angebracht sind (sie vermutlich umgeben), zusammen 5 Petersgulden 18 Plecken.

Zur gleichen Zeit bekommt der Maler Hubrecht 2 Gulden für Entwürfe (*beworpen*) zu den Konsolen und für andere Malerarbeiten für das Rathaus²⁰⁶. Es handelt sich um Hubrecht Stuerbout, der in Löwen seit 1439 nachweisbar und seit 1454 Stadtmaler war²⁰⁷.

Die genannten Balken und Konsolen gehören zum großen Saal, dem sogenannten Gotischen Saal, der im ersten Stockwerk des Rathauses acht der zehn Joche in der vollen Breite des Gebäudes einnimmt. Die sieben Balken wurden im September 1450

Den selven van II beesten de staen beneven ons. liever vrouwen ende van IIII yngelen de oec staen beneven den voirs. beelde van onser liever vrouwen IIII saluten val. – Vpeters XVIII pl. (= Plecken).
(Stadtarchiv Löwen, reg. nr. 5079, rekening 1449–50, fol. 115).

199 Die Bedeutung des heute nicht mehr gebräuchlichen Wortes *staegie* läßt sich anderen Quellen unzweifelhaft entnehmen, z. B. einem Vertrag über ein neunstöckiges Sakramentshaus (*Crab*, wie Anm. 184, S. 311 f., Beilage 10). Vgl. altfranzösisch »estage« (= étage).

200 Nach *Smeyers* (1977, wie Anm. 185, S. 269) handelt es sich um ein Tympanon (»tympan«) an der Außenseite des zum Marktplatz führenden Portals, nach *Crab* jedoch – der sich auf van Even (1895) beruft – um eine Nische (»nis«) über der Eingangstür des Saales im ersten Stock (*Crab*, wie Anm. 184, S. 126, 132). Diese zweite Annahme scheidet aber schon deshalb aus, weil der Saaleingang im ersten Stock auf der gleichen Seite liegt wie die *clercken cameran* (s. unten und Anm. 202). Leider hat das Hauptportal heute nicht mehr seine ursprüngliche Form.

201 Daß dies auf so umständliche Art mitgeteilt wird, erklärt sich wohl damit, daß die Marienfigur wegen der anschließend genannten Zahlung ohnehin in den Text eingeführt werden mußte.

202 Die »klerkenkamers« oder »schrijfkamers« lehnen sich auf der Südseite (der vom Großen Markt abgewandten Rückseite im Hof) an das Erdgeschoß des Hauptbaus an.

203 Eine Plecke war ½ Stüber; und da auf den Petersgulden damals 18 Stüber gingen, entsprachen 54 Plecken einem Gulden.

204 *Saluten*, das waren Gulden mit einer Darstellung des Engelsgrußes, der Verkündigung an Maria. 205 Vgl. *Smeyers* 1977 (wie Anm. 185) S. 269.

206 *Hubrecht den schildere vanden beworpen te maken vanden reprisen ende andern wercken van scilderijen te maken totten huse voirs. binnen desen tijde – II gulden* (Stadtarchiv Löwen, reg. nr. 5079, rekening 1449–50, fol. 115 vo).

207 Er war also der Amtsvorgänger des großen Dirk Bouts (Stadtmaler seit 1468). Zu seinen Aufgaben gehörte auch, das Material für den »Ommegang«, den alljährlichen Festzug, zu betreuen. Vgl. *Smeyers* 1977 (wie Anm. 185) S. 271.

verlegt²⁰⁸. Sie sind an der Unterseite wie im Wandelsaal des Erdgeschosses beiderseits mit einem Relief geschmückt, insgesamt also mit 14 Reliefs, alle aus Eiche, ca. 49 × 40 cm groß. Dargestellt sind Szenen aus dem Leben Jesu (Vorgeschichte, Kindheit und Passion)²⁰⁹. Auch diese Schnitzwerke zeigen deutliche Restauratorensuren aus dem 19. Jahrhundert. Ganz neu, wohl aus nazarenischer Zeit, ist die »Flucht nach Ägypten«. In der »Verkündigung« sind große Teile neu geschnitzt, in der »Geißelung« Jesus und der Scherge zu seiner Rechten²¹⁰.

Die ursprünglichen Konsolen des Gotischen Saals haben sich nicht erhalten. Sie verschwanden in unbekannter Zeit – angeblich unter der Franzosenherrschaft – und wurden 1890 durch Neuschöpfungen aus farbig gefäßigem Gips ersetzt²¹¹.

Auch die Muttergottes vom Hauptportal mit den vier Engeln und den zwei Löwen ist leider verlorengegangen. Sie wurde zum letztenmal 1571 erwähnt, als man sie restaurierte²¹².

1450/51 arbeitet der Bildhauer für den Kleinen gotischen Saal, den Raum, der im ersten Stock des Rathauses die beiden westlichen Joche neben dem großen Saal einnimmt und einen weiteren Eichenbalken enthält, der die Deckenkonstruktion des Stockwerks fortsetzt. Willem Ards (*Arnts*) erhält 5 Gulden für das Schnitzen der beiden Balkensohlen und für eine Steinkonsole unter dem einen Ende des Balkens in Richtung zur Proefstraat (Propststraße, der heutigen Naamsestraat)²¹³. Wie im Gotischen Saal nebenan schuf also Ards die Reliefs an beiden Enden des Balkens, aber nur eine der zwei Konsolen, während die gegenüberliegende Konsole ein Ungenannter fertigte.

Schon 1467–68 wurde diese Decke von 1450–51 samt dem Balken und seinen Konsolen durch ein neues Holzgewölbe unterfangen, hinter dem sie seitdem verborgen ist. Ihre Anwesenheit konnte man 1921 bei einer Restaurierung nachweisen. Und seit diesem Jahr befindet sich im städtischen Museum in Löwen ein 59 × 61 cm großes Eichenrelief mit dem Einzug Christi in Jerusalem, das nach einer Aktennotiz im Museumsarchiv von dem genannten Balken stammt²¹⁴. Die Herkunftsangabe ist glaubwürdig, denn das Werk paßt sowohl stilistisch wie ikonographisch zu den Balkenreliefs des Gotischen Saals; es fügt sich thematisch genau

208 Ebd. S. 269.

209 Näheres siehe *Smeyers*, ebd., S. 272.

210 Vgl. *Smeyers*, ebd. S. 271 und Abb. 39, 37, 42; *Crab* (wie Anm. 184) Abb. 121, 122. – Die übrigen Figuren der Geißelung zeigen entgegen der Angabe *Crabs* (S. 212: von Frans Vermeylen) deutlich den Stil Willem Ards'.

211 Vgl. *Smeyers* 1977 (wie Anm. 185) S. 273, 287 ff.

212 Ebd. S. 269.

213 *Willem arnts vanden balck tsijnden* [statt: *tsnijden*] *aen beide eynden ende eenen steynen reprise gemaect onder deen eynde vanden balck ter prostratenwart daerof bet.* – *Vgul.* (Stadtarchiv Löwen, reg. nr. 5080, rekening 1450–51, fol. 101 ro). – Wie mir Herr Marcel Peeters vom Löwener Stadtarchiv freundlicherweise mitteilte, ist »Proef« (abgekürzt wie lateinisch »pro«) ein anderes Wort für »Proost« (Propst). Die Straße hatte ihren Namen nach dem Kapitelpropst von St. Peter, der dort wohnte.

214 Vgl. *Smeyers* (wie Anm. 185) 1977, S. 273 mit Anm. 64, S. 280; 1979, S. 30. – Die bei *Smeyers* 1979 angegebenen Maße beziehen sich auf die Gesamtgröße des abgenommenen Holzblocks. Das reliefierte Feld selbst ist kleiner und entspricht den Maßen der noch am Ort befindlichen Reliefs im Gotischen Saal.

zwischen die Darstellungen der Südseite (Jesu Kindheit) und der Nordseite (Passion).

1453–54 liefert der Bildhauer Willem Arnts, derzeit wohnhaft zu Löwen, geboren in Brüssel, elf Figuren für ein Heiliges Grab in der Pfarrkirche (»prochie kercken«) Unserer Lieben Frau zu Gembloux (Gemblours, 19 km nordwestlich von Namur, an der Straße nach Brüssel). Laut Vertrag vom 14. 9. 1453 mit dem dortigen Kirchenbaupfleger Arnoul d'Opprebais sollte Ards die Bildwerke und einen zugehörigen (Baldachin-)Bogen (»santen en personagen met den boghe«) aus gutem, kostbarem Holz schneiden und bis Mittfasten 1454 (»half vasten naestkomende«, dem 31. März) in der Krypta (»croegh«) der Kirche aufstellen, und zwar die Christusfigur in gefäßigem Zustand (»opgestoffeert«), die übrigen Figuren dagegen – drei Marien, Josef von Arimathia, Nikodemus, zwei Engel und drei Grabwächter (»ridders«) – ohne jede Fassung (»niet dan alleene gesneden van houte ongestoffeert«)²¹⁵. Das Werk sollte so gut oder besser in der Ausführung und den sonstigen vergleichbaren Eigenschaften werden als das Heilige Grab der Liebfrauenkirche zu Namur (»zo goet of beter van snede . . . als tghene dat steet gemaict in onser liever vrouwen kercke te Namen«). Als Bezahlung erhält der Bildhauer 30 Petersgulden zu je 18 Stüber burgundischer Münze (»dertich gulden Peters den munten tshertogen van Bourgondie en van Brabant goet en ginghe te XVIII stivers tstick gerekent«), davon 14 Gulden als Anzahlung (»afslage«), 8 Gulden bei Vollendung der Arbeit und 8 Gulden zu Pfingsten 1454 (»te Synxen naestcomende«)²¹⁶.

Das Heilige Grab von Gembloux hat sich leider nicht erhalten, doch verrät uns der Vertrag mit dem Faßmaler noch einiges Nähere über sein Aussehen. Mit der Bemalung und Vergoldung des Werkes – außer dem schon gefäßigem Leichnam – wird am 30. Juli 1454 der in Löwen wohnhafte Maler Roelof van Velppe beauftragt. Er soll die Arbeit für 16 Petersgulden 12 Stüber bis zum 8. September (»onser liever vrouwen dach nativitas naestcomende«) in Feingold und guten kostbaren Farben ausführen. Es folgen genaue Vorschriften, wie die einzelnen Teile gefäßig werden sollen: die drei Marien in Farben und Gold, ihre Kleider (»tabbarts«) aus golddurchwirktem Damast, die Salbgefäße (»bussen«) – die zwei der Marien hielten – vergoldet; die beiden Engel ganz vergoldet, Gewand und Flügel in

215 Den Grund für diese merkwürdige Bestimmung kann ich mir nicht denken. Daß aber kein Schreibfehler vorliegt (»opgestoffeert« statt »ongestoffeert«), belegt der sehr detaillierte Vertrag mit dem Faßmaler (s. unten), dem die Fassung der zehn Nebenfiguren und des Maßwerks, nicht aber der Christusfigur verdingt wurde (entgegen der Überschrift über der Quellenpublikation bei *Crab*, S. 321, deren Verfasser den Text offenbar nicht gelesen hat).

216 Stadtarchiv Löwen, reg.nr. 7747, fol. 64. Zitiert nach den – nach editorischen Grundsätzen überarbeiteten – Regesten bei *Crab* (wie Anm. 184) S. 320f., Beilage 18. – Glaubte man *Joseph Destrée* (wie Anm. 184), S. 368, der leider keine Quelle nennt, dann hätte Willem Ards den Auftrag für das Heilige Grab zu Gembloux schon 1441 vom Herzog von Burgund, Philipp dem Guten, erhalten und das Werk zwischen 1441 und 1454 ausgeführt. Dem widerspricht klar der Werkvertrag, wonach es 1453 von der Kirchenbaupflege verdingt wurde. Da aber *Destrée*s übrige Angaben zu Willem Ards zutreffen, auch das Jahr der Vollendung des Hl. Grabs, könnte der Rest ebenfalls einen wahren Kern enthalten. Vielleicht handelte es sich bei der Stiftung des Herzogs um eine andere Kirche in Gembloux. Das wäre dann die Abteikirche, was bei dem Rang des Stifters auch wahrscheinlicher wäre. Oder könnte zwischen Stiftung und Ausführung so viel Zeit verstrichen sein?

Glanzgold, die Haare in Mattgold; Nikodemus und Josef mit vergoldeten Bärten, ihre Tapperts (»tabbarts«, Übröcke) aus verschiedenfarbigem Damast mit vergoldeten Blumen, ihre Mäntel farbig, die Schriftborten (? »lettere«) vergoldet; die drei Kriegsknechte mit phantasievollen Gewändern in Farbe, Gold und Damast, ihre Rüstungen versilbert mit vergoldeten Zutaten; am Baldachinbogen das Maß- und Bogenwerk in Lasurfarben, das Laubwerk vergoldet, die Säulen und sonstigen Architekturglieder in Marmor, Gold und Zinnober²¹⁷.

Das Ungewöhnliche an diesem Heiligen Grab ist, daß Johannes fehlt. An fast allen Werken, die wie hier mit einer Grablegung kombiniert sind, also die damals übliche Mischung zwischen Heiliggrab im engeren Sinn und Grablegung bilden, findet man den Jünger Johannes unter den trauernden Marien. Handelt es sich um eine lokale Sonderform?

Willem Ards scheint vor 1460 gestorben zu sein, denn seit 1459/60 führt sein Nachfolger Joes Beyaert die städtischen Bildhaueraufträge für das Löwener Rathaus aus²¹⁸.

Ich fasse zusammen, was von den genannten Arbeiten Willem Ards' erhalten ist und daher zu einem Stilvergleich mit dem Haller Retabel dienen kann: An Schnitzwerken sind es die Balkensohlen des Wandelsaals (1449), des Gotischen Saals (1450) und des Kleinen gotischen Saals (1450/51) im Löwener Rathaus, an Steinbildwerken die Konsolen des Wandelsaals (1449) – soweit sie nicht im 19. Jahrhundert erneuert wurden.

Daß die Reliefs des ersten Stocks (des großen und kleinen Gotischen Saals) entgegen der Meinung Jan Crabs dazugehören, wird durch die klare Aussage der Stadtrechnungen belegt. Im übrigen läßt ja auch der Stilvergleich keinen Zweifel daran, daß hier der Bildhauer des Wandelsaals am Werk war und nicht Joes Beyaert, dessen ungelenke, ausdrucksarme Figuren mit dem eintönigen Faltenwurf ihrer Gewänder schlechterdings nicht mit den Schöpfungen Ards' zu verwechseln sind²¹⁹.

Trotzdem hat Crab zu Recht Unterschiede zwischen den Balkenreliefs im Wandel-saal und im Gotischen Saal gesehen. Die – jüngeren – Reliefs im Gotischen Saal sind gröber ausgearbeitet, weniger »werklich«, wie das die Zeitgenossen nannten (dazu S. 172f.). Außerdem ist der Aufbau der Szenen vereinfacht. Die Figuren sind überwiegend zum Beschauer hin ausgerichtet, allenfalls parallel zur Bildfläche. Ihre Bewegungsmöglichkeit ist in der dritten Dimension deutlich eingeschränkt, Torsionen fehlen; man findet keine Komposition von solcher Art wie die »Belagerung durch Holofernes« im Wandel-saal, wo der Feldherr mit gekreuzten Beinen unterm

Abb. 2.

217 Stadtarchiv Löwen, reg. nr. 7748, fol. 31. Zitiert nach den Regesten bei *Crab* (wie Anm. 184) S. 321f., Beilage 19.

218 Vgl. *Smeyers* (wie Anm. 185) 1977 S. 278ff.; 1979 S. 60.

219 Zu vergleichen wären sinnvollerweise die frühen Werke Beyaerts aus den sechziger Jahren, alle ebenfalls fürs Löwener Rathaus geschaffen. Es sind – abgesehen von dem halberstörten Mittelpfosten des Hauptportals (1459/60) – die Schlußsteine in der Einnehmerei (»Register«, 1466–67) und die hölzernen Gewölbeseile im Kleinen gotischen Saal (1467–68) und vom Gotischen Saal (1468–70). Abbildungen: *Smeyers* 1977 (wie Anm. 185) Abb. 49f.; 53–56, 58–61, 63–73; 77–84; *Smeyers* 1979 (ebd.) Abb. 13–16; *Crab* (wie Anm. 184) Titelblatt, Abb. 60–66, 127; 69–72; 128.

Zelt sitzt, umgeben von Rücken- und Seitenfiguren, deren eine den Oberkörper nach hinten dreht. In den Gotischen Sälen des ersten Stocks wirken die Kompositionen – trotz gleichem Schnitzstil – konventioneller (oder provinzieller?), als hätte sie ein anderer Meister entworfen. In diesem Zusammenhang erinnert man sich, daß die (nicht erhaltenen) Konsolen des Gotischen Saals der Maler Hubrecht Stuerbout entworfen hat (vgl. S. 164); und da ist es doch sehr wahrscheinlich, daß von ihm auch die Entwürfe der Balkenreliefs stammen. Vermutlich hatte er die künstlerische Ausschmückung des Saals zu koordinieren, denn, wie wir wissen, wirkten daran außer Ards noch andere mit (vgl. S. 164).

Die Entwürfe für den Reliefschmuck im Wandelsaal stammen dann vermutlich von Willem Ards selbst. Daß er die Reliefs – wie auch im Gotischen Saal – nach einem Muster oder Holzmodell (*exemplaere* bzw. *patroen ent hout*) zu fertigen hatte, spricht nicht dagegen, denn dieses Muster dürfte nur Größe und Grundform des Reliefs, das Profil des Rahmens und dergleichen festgelegt haben. Ein einzelnes Modell kann ja nicht die Kompositionen von vierzehn Reliefs vermitteln.

Wir haben nun eine verlässliche Grundlage für einen Vergleich mit den Haller Bildwerken.

Die Haller Schreingruppen ein Werk des Willem Ards

Wie eng verwandt die Werke in Hall und Löwen sind, zeigt eine Gegenüberstellung zweier gleicher Szenen fast auf einen Blick, z. B. der »Auferstehung«, die auch in Löwen vorkommt (im Gotischen Saal)²²⁰. Obwohl die Komposition verändert ist, Christus mit dem anderen Bein aus dem Grab steigt, der Engel durch einen Grabwächter ersetzt wurde und die anderen Wächter zum Teil umgruppiert und ihre Rüstungen variiert sind, stimmen die gleich gebliebenen Teile verblüffend überein: die Christusfigur, der Sarkophag, der hinter dem Grab schlafende Wächter (er hat nur seinen Helm mit dem Kollegen rechts vorne getauscht). Den Brustharnisch des linken Wächters mit der zweimal geschobenen Schulter und dem Stoffgehänge am Ellbogen trägt jetzt sein Gegenüber. Noch getreuer, samt Helm mit Klappvisier, kehrt dieser Harnisch im Löwener Wandelsaal wieder, am Relief der »Belagerung Jabeschs durch die Ammoniter«²²¹. Die Felsschroffen hinter dem Grab der Löwener »Auferstehung« kennen wir von der Haller »Kreuzigung«.

Machen wir die Gegenprobe und vergleichen noch eine Auferstehungsszene von Joes Beyaert²²² – der ja als Nachfolger Ards' in denselben Räumen gewirkt und den man immerhin schon mit Ards verwechselt hat (vgl. S. 161) –, so wird noch deutlicher, wie nahe daneben die anderen Reliefs zusammenrücken, und dies obwohl Beyaert das Motiv der Haller Christusfigur – nicht der Löwener! – getreu übernommen hat (was nebenbei beweist, daß es in Löwen zu Hause war). Aber wie

220 Abgebildet bei Smeyers 1977 (wie Anm. 185) Abb. 46. Dort sind auch die meisten übrigen Löwener Reliefs abgebildet.

221 Ebd., Abb. 15.

222 Ebd., Abb. 58.

anders ist Beyaerts Formensprache, um wieviel derber! Wie provinziell wirken neben dem Figurenstil Ards' der gedrungene Körper des Auferstandenen, seine starre Kopfhaltung, sein unbestimmter Ausdruck und erst die gnomenhaften Grabwächter!

Zwischen Ards' Relief und dem Haller Werk stimmen dagegen auch die stilistischen Details überein, die sogenannte Handschrift. Man vergleiche Gesichtsform und Gesichtsschnitt Christi oder auch die Wiedergabe des Beines. Das schlanke Bein mit scharfer Schienbeinkante, schmaler Fessel und kräftig anschwellendem Wadenmuskel begegnet in Hall wie in Löwen allenthalben, nicht nur in den beiden Auferstehungsszenen: besonders ausgeprägt z. B. in den Reliefs der »Dornenkrönung« (bei dem Schergen rechts vorne), in Hall auch bei dem Hauptmann unterm Kreuz und beim Gekreuzigten.

Abb. 33, 35

Abb. 38, 17

In Hall ist das Brustbein des Auferstandenen durch vier rundliche Vertiefungen charakterisiert. In der Löwener »Auferstehung« wird diese Stelle vom Gewand verdeckt, doch finden wir in Löwen genau die gleiche Brustbeinform an den Christusfiguren der »Kreuzigung« und der »Grablegung«, in Hall außerdem in der »Kreuzigung« bei Christus und beim guten Schächer (bezeichnenderweise nicht bei dem im 19. Jahrhundert erneuerten bösen Schächer). Solche Kleinigkeiten sind wichtige Indizien für die Zuschreibung; denn wie ein Bildhauer ein so unbestimmt umrissenes Naturobjekt wie ein von Fleisch und Haut überspanntes Brustbein mit dem Schnitzmesser wiedergibt, das gehört zu seinen ganz persönlichen Arbeitsrezepten, die allenfalls die Werkstatt übernimmt.

Abb. 18, 19

Abb. 17

Abb. 50

Völlig gleich ist in Hall und Löwen auch der Rumpf Christi am Kreuz modelliert: Die Rippen sind nur im unteren Teil des Brustkorbs herausgearbeitet, hier aber sehr kräftig, in zwei trichterförmigen Gruppen querlaufender Wülste. Der Bauch wölbt sich straff hervor, an den Leisten deutlich abgegrenzt. Auch die Drapierung des Lententuchs stimmt überein. (Die übrigen Figuren der Kreuzigung bieten keine zum Vergleich geeigneten Motive, denn in Löwen haben wir nur eine einfache Kreuzgruppe, der ein anderer Entwurf zugrunde liegt.)

Abb. 17, 18

Die Felsen der Haller Gruppe, zerklüftete Schroffen mit schräg abfallender Grasnarbe, sind in der Löwener Kreuzigung vereinfacht, doch finden wir sie verblüffend ähnlich im Löwener Relief der »Grablegung«, aber auch in der Ölbergzene, der »Auferstehung« und der »Anbetung der drei Könige«.

Abb. 20

Abb. 19

Im Löwener Wandelsaal gibt es infolge der verschiedenen Thematik kaum vergleichbare Motive, doch läßt die Formensprache im einzelnen eine eher noch größere Übereinstimmung mit den Haller Schnitzwerken erkennen. Hier einige Beispiele: Ein bärtiger Kopf wie der des Nikodemus in der Haller »Grablegung« (am Fußende Jesu) begegnet mit fast völliger Gleichheit der wesentlichen Stilelemente bei dem sitzenden Nebukadnezar des Löwener Reliefs mit »Nebukadnezars Traum« (Dan 2, 1–45)²²³. Man vergleiche die von Runzeln zerfurchte, nach vorne geneigte

Abb. 21

Abb. 22

²²³ Heute im Städtischen Museum, abgebildet bei Smeyers (wie Anm. 185) 1977 Abb. 13 (hier leider seitenverkehrt), 1979 Abb. 3; Crab (wie Anm. 184) Abb. 130. – Für ein Foto bin ich dem Löwener Museum zu großem Dank verpflichtet.

Stirn, die dicken Augenlider, die ziemlich spitze Nase mit geradem Rücken, die Falten an den Nasenflügeln, die Mundspalte, die sich in den Bart hinein fortsetzt, die kompakte Struktur des Bartes, die Haarbäusche an den Seiten und die Verwandtschaft im Ausdruck – hier von Trauer, dort von Sorge bestimmt –, die natürlich aus dieser Gleichheit der äußeren Merkmale resultiert. Der gleiche

Abb. 15 Kopftyp erscheint in Löwen nochmals in der »Belagerung Jabeschs« (1 Sam 11) bei dem König hinter den Zinnen des Torbaus.

Abb. 23 Einen anderen Typus eines bärtigen Kopfs, mit fleischiger Nase und locker strukturierten, gekräuselten Bartsträhnen, finden wir in Hall beim Hauptmann

Abb. 24 unterm Kreuz, in Löwen beim Goliath der Szene mit »David und Goliath«²²⁴. Auch hier ein völliger Einklang der Formensprache. Eine dritte Bartvariante mit mäßig

Abb. 42 gekräuselten Strähnenbündeln erkennt man beim Haller Longinus (unter dem

Abb. 27 Kreuz Jesu) und in gleicher Form beim König Darius des Löwener Balkenreliefs mit »Daniel in der Löwengrube«. Um bei diesem Relief zu bleiben: Die Männer hinter

Abb. 36, 45 dem König gleichen den beiden Schergen der Haller »Kreuztragung« (hinter Jesus).

Abb. 48 Und der junge Krieger ganz links hinten in der »Kreuztragung« findet sich auf dem schon genannten Relief der »Belagerung Jabeschs« in dem hinteren Reiter wieder, auch was die Form des Turbans betrifft.

Überhaupt schöpfen die Kostüme hier wie dort aus dem gleichen niederländisch-burgundischen Bestand²²⁵; und vor allem, sie stimmen auch in der formalen Ausgestaltung überein: im Grad der Vereinfachung (etwa bei den Rüstungen), in der technischen Wiedergabe der Einzelheiten (etwa der gekräuselten Halsausschnitte der Soldaten; in Hall vgl. »Kreuztragung«, »Kreuzigung«, in Löwen »Kreuztragung«, »Auferstehung«, den Holofernes u. a.).

Eine auffallende Eigenart der Haller Schnitzgruppen, der wellige, manchmal eingekerbte Boden unter den Figuren, kehrt an mehreren Reliefs des Löwener Wandelsaals wieder (»Steinigung Achans«, »Tempelbau des Cyrus«, »Daniels Gefangennahme« u. a.).

Abb. 30, 26 Noch wichtiger für die Zuschreibung sind eine Reihe besonders typischer physiognomischer Merkmale, die in Hall wie in Löwen so häufig vorkommen, daß die Beispiele nicht mehr einzeln benannt werden können: So haben zahlreiche Figuren, männliche wie weibliche, eine ziemlich spitze Nase mit leicht konkavem Rücken, und einige dieser Nasen sind überdies etwas emporgerichtet (»wipneuzen« nennt sie Smeyers²²⁶). Typisch sind auch die Ohren. Sie fehlen nämlich in der Regel ganz, und

224 In der Literatur, zuletzt bei Smeyers 1977 (wie Anm. 185) S. 268 und Abb. 14, wird diese Szene als »Vision Daniels« bezeichnet (gemeint ist wohl Dan 10–12). M. E. stellen aber der kleine Hirte mit dem Stock und der gewappnete Riese mit dem Schwert ihm gegenüber David und Goliath dar, und zwar beim Wortwechsel vor dem Kampf (1 Sam 17, 42ff.) – dies um so gewisser, als ja die Vision Daniels schon an anderer Stelle dargestellt ist (auf der zugehörigen Konsole; Smeyers Abb. 22).

225 Alles was Smeyers 1977, S. 274ff., zur Charakterisierung von Stil und Trachten der Löwener Reliefs anführt, läßt sich uneingeschränkt und ohne Veränderung auch auf das Haller Schnitzwerk übertragen.

226 Bei seiner Charakterisierung der Löwener Reliefs (Smeyers 1977, S. 274). Siehe in diesem Zusammenhang auch Anm. 225.

wo sie sich nicht unter Haaren oder Hüten verstecken lassen, bestehen sie aus bloßen Andeutungen.

Das wohl auffallendste physiognomische Merkmal sind jedoch die Sorgenfalten, die sich auf der Stirn von unerwartet vielen Figuren ausbreiten. Der Meister verwendet dieses Charakterisierungsmittel bei allen Personen, die über das Leiden Jesu trauern, und bei all denen, die sonst von Kummer oder Sorge gequält werden wie etwa Darius und seine Begleiter angesichts der Löwengrube oder der schon erwähnte Nebukadnezar, den sein Traum beunruhigt. Bei so viel Übung scheint dem Meister dieses Ausdrucksmittel zur Routine geworden zu sein, und er verwendet es nun auch in Szenen, die kaum Anlaß zu Betrübniß geben, wie der »Auferstehung« oder der »Geburt Jesu«. Auch beim »Einzug in Jerusalem« und bei einigen Schergen der »Dornenkrönung« bestünde dafür zumindest keine Notwendigkeit. Sobald aber ein solches Merkmal nicht durch das Thema begründet ist, sobald es nicht auch für jeden anderen naheliegt, der dieses Thema gestaltet, wird es zum echten Stilmerkmal, zu einem persönlichen Kennzeichen des Meisters.

Das Ergebnis dieser Stilvergleiche scheint mir eindeutig: Das Haller Schnitzwerk wurde wie die Löwener Reliefs von Willem Ards geschaffen.

Ein weiteres Werk des Bildhauers

Meines Erachtens läßt sich dem Bildhauer Willem Ards noch ein weiteres Altarwerk zuschreiben, von dem leider nur noch ein Bruchstück vorhanden ist. Es handelt sich um die – schon S. 161 erwähnte – »Geburt Jesu« in der Pfarrkirche zu Sotopalacios in Spanien (Provinz Burgos), einst das Mittelstück eines Marienretabels. Auf dem Fragment sind dargestellt: Maria, Josef und die Hebamme Zelomi, wie sie kniend das (heute verlorene) Kind anbeten; hinter ihnen Felsschroffen mit kleinen Burgen darauf, links der Stall, dessen innerer Teil mit den Tieren verloren ist; außerdem fehlen die Hände des Josef und die linke Hand der Hebamme.

Die Komposition gleicht in allen wesentlichen Zügen den Geburtsdarstellungen von Rieden und Funchal. Ignace Vandevivere und Hans M. J. Nieuwdorp, die das Werk gleichzeitig und unabhängig voneinander besprachen, verwiesen einmütig auf die motivische wie auch stilistische Verwandtschaft mit den Retabeln von Rieden und Funchal, kamen aber zu etwas verschiedenen Wertungen. Vandevivere nennt die Gruppe eine dritte Replik desselben Modells (»une troisième réplique du même modèle«) und vermutet auf Grund der weitgehenden Identität im Figürlichen und im szenischen Beiwerk, sie sei in derselben Werkstatt oder jedenfalls in derselben Region und zur selben Zeit ausgeführt wie die Retabel von Rieden und Funchal (»exécuté par le même atelier ou, en tout cas, dans la même région, et à la même époque que les retables de Rieden et de Funchal«)²²⁷. Nieuwdorp betont demgegenüber mehr die Unterschiede in der Haltung der Figuren und vor allem in der Ausführung der Hände und Gesichter, die deutlich von einem anderen Meister

Abb. 27

Abb. 22

Abb. 13, 31, 58

Abb. 35, 48

Abb. 51

Abb. 7, 8

227 Vandevivere (wie Anm. 179) S. 70f. mit Abb. 7.

geschnitzt seien («geheel verschillend van uitwerking zijn de handen en de gezichten duidelijk door een andere meester gesneden») ²²⁸.

Dieser andere Meister aber ist kein anderer als unser Willem Ards. Der Josef des

Abb. 21 Fragments hat genau die Kopfform, die wir vom Haller Nikodemus und vom

Abb. 22 Löwener Nebukadnezar kennen: mit vorgeneigter Stirn, spitzer, gerader, wenig vorspringender Nase, tiefen Furchen an den Nasenflügeln und ziemlich kompaktem

Abb. 49 Bart (abweichend sind die Haarkringel, die aber in Hall beim Engel der »Auferste-

Abb. 58 hung«, in Löwen beim »Einzug in Jerusalem« und an den Bärten mehrerer Figuren vorkommen). Sowohl Maria wie Zelomi haben die für Ards typische Nase mit geradem oder leicht konkavem Rücken und sehr kurzem, etwas aufwärts gerichtetem Vorsprung der Unterseite. Unmittelbar vergleichbar ist die Maria mit ihrem

Abb. 31 Gegenstück in der Löwener »Geburt«, was Haltung, Kopf- und Haarform betrifft, in allen Merkmalen also, worin sie sich von der Riedener Figur unterscheidet. (Die anderen Teile des Löwener Reliefs eignen sich wegen des grundverschiedenen Entwurfs nicht zum Vergleich.)

Im übrigen sind die Figuren in Sotopalacios zierlicher, schlanker und vor allem beweglicher als die des Riedener Schnitzers. Der Josef hat den einen Fuß vorgestellt (worauf schon Nieuwdorp hinwies), und alle drei Gestalten neigen den Kopf zum Kind hinab, das einst zwischen ihnen am Boden lag. Die starr gerade Haltung der Riedener Figuren hat sich gelöst, und darin erinnert die Gruppe an Geburtsdarstellungen, wie sie uns später in verbürgten Brüsseler Werken begegnen, etwa am

Abb. 52 Retabel aus Megen, heute in Berlin (Ost) ²²⁹. Vermutlich wäre bei dem Josef von Sotopalacios eine ähnliche Gebärde ehrfürchtigen Staunens zu rekonstruieren, wie sie Megen zeigt, also keine Kerze wie in Rieden und Funchal, denn dafür scheinen mir die Armstümpfe in seitlicher Richtung zu weit auseinander zu stehen. Auch bei der Gewandung des Josef weicht der Meister vom Riedener Schema ab: Der

Abb. 37 Mantelsaum fließt in keiner straffen Geraden, sondern in sanften Kaskaden zu Boden. Das ist im gleichen Geist gestaltet wie die Mantelsäume des Johannes in der Haller Kreuzigung.

Abb. 37

Abb. 37

Abb. 37

Abb. 37

Abb. 37

Versuch einer relativen Chronologie

Versuchen wir nun, die Werke Ards' in eine zeitliche Folge zu bringen! Bei diesem schwierigen Unterfangen scheint mir eines sicher: Die Haller Gruppen stehen im Stil und in der Feinheit der Ausführung dem Zyklus von 1449 im Wandelsaal näher als den späteren Löwener Werken. Beim Vergleich ist allerdings zu berücksichtigen,

228 *Nieuwdorp* (wie Anm. 180) S. 17f. mit Abb. 6. – Es handelt sich um die gleiche Abbildung wie bei *Vandevivere*, nur auf der rechten Seite etwas beschnitten.

229 Das Megener Retabel weist alle drei Brüsseler Beschauezeichen (vgl. dazu Anm. 267) auf: am Schrein Zirkel und Hobel, die Prüfmarke der Schreinerzunft für die Holzqualität des Schreins; an der Innenseite der Baldachine den Klöpfel, Prüfmarke der Steinmetzenzunft (zu der auch Bildhauer und Ornament-schneider gehörten) für die Holzqualität von Bildwerk und Ornamentik; an der unteren Maßwerkleiste das Wort BRVESEL, Prüfmarke der Malerzunft für die Gold- und Farbqualität der Fassung (vgl. Katalog der Staatlichen Museen [Ost-]Berlin, Skulpturensammlung: Bildwerke aus sieben Jahrhunderten, Bd. 2. 1972. Nr. 70, S. 78f.).

daß die Haller Skulpturen noch ihre Fassung haben, was die Formen weicher und voluminöser erscheinen läßt, und daß sie außerdem etwas größer sind als die Löwener und dazuhin fast vollrund gearbeitet²³⁰. Die Reliefs von 1450 im Gotischen Saal sind gegenüber Hall und dem Wandelsaal sorgloser, flüchtiger, derber geschnitzt, mit offensichtlich mehr Anteil der Werkstatt. Und das dürfte auch für die zeitliche Entwicklung bezeichnend sein; denn je länger der Bildhauer in Löwen wirkte und je mehr seine Aufträge wuchsen, desto mehr Gehilfen wird er eingestellt und einen desto größeren Anteil wird er diesen Gehilfen anvertraut haben. Am größten gearbeitet ist das späteste Werk, der »Einzug Christi« aus dem Kleinen gotischen Saal (1450/51). Hier ist das Holz so bossenhaft kantig geblieben, daß man den Eindruck hat, das Schnitzwerk sei stellenweise unvollendet. (Ich denke vor allem an den Apostel links und den Mann unterm Tor. Oder sollte man diese Stellen überarbeitet haben, um die Beschädigungen des Reliefs wenigstens teilweise auszugleichen?)

Abb. 58

Aber nicht nur die Schnitzweise hat sich gewandelt, auch das höfische Element in Kleidung und Haltung der Figuren hat abgenommen. Es ist kaum Zufall, wenn Nikodemus und Josef von Arimathia jetzt barhäuptig und in biederer Alltagsrobe erscheinen. Natürlich mag der vermutete Entwurf des Malers und Koordinators Hubrecht Stuerbout diese Veränderung ausgelöst haben. Aber die Tatsache einer Wandlung zum Provinziellen bleibt bestehen.

Abb. 19, 39

Daneben gibt es noch gewisse Einzelzüge teils motivischer, teils stilistischer Art, die uns in Hall und im Wandelsaal noch kaum begegnen, die an den späteren Reliefs aber auffallend zunehmen. Zum Beispiel kommt die an den Schläfen zurückgekämmte Frisur in Hall nur einmal vor (bei der jungen Frau ganz hinten in der »Kreuzigung«), im Gotischen Saal dagegen mehrfach, besonders bei Christus (Kreuztragung, Grablegung, Auferstehung), auch bei der Christusfigur vom Kleinen Saal (Einzug in Jerusalem). Ebenso findet man die kurzgeschnittenen Haare, die zur Stirn hin kappenartig in einer scharfen Grenzlinie enden, in Hall noch kaum (nur in der »Dornenkrönung«), im Wandelsaal nicht ganz so selten (z. B. in der »Steinigung Achans«²³¹) und im Gotischen Saal auf Schritt und Tritt (Anbetung der Könige, Dornenkrönung, Ölberg, Kreuzigung, Grablegung usw.)²³².

Abb. 44

Abb. 35

Abb. 30

Umgekehrt kommt der wellenförmig eingedellte Boden in Hall noch an allen Schnitzgruppen vor, im Wandelsaal nur noch an einem guten Teil der Reliefs (vor allem den Konsolen) und in den Gotischen Sälen fast gar nicht mehr.

Aus alledem läßt sich schließen: Das Haller Retabel dürfte in zeitlicher Nachbarschaft zu den Reliefs im Wandelsaal entstanden sein, und zwar sicherlich vor

230 Die Löwener sind ihrem anderen Zweck entsprechend etwas flacher gehalten, soweit sich das aus der großen Entfernung von unten beurteilen läßt. Trotzdem ist der Reliefstil nicht prinzipiell verschieden. Immerhin ist bei dem Relief mit dem »Einzug Christi« im Städtischen Museum der Kopf Jesu völlig vom Grund gelöst.

231 Nach Jos 7, 18–25. Smeyers 1977 (wie Anm. 185) Abb. 28.

232 Dieses Entwicklungsmerkmal ist freilich durch die übrigen genannten mitbedingt. Denn die Häufigkeit dieses Frisurtyps wird sowohl durch die summarischere Schnitzweise begünstigt wie durch die Abnahme des modischen Elements wegen der daraus resultierenden Zunahme barhäuptiger Figuren.

diesen, denn bei einer Datierung zwischen Wandelsaal und Gotischem Saal bliebe für den dargelegten Wandel der Formensprache überhaupt keine Zeit, selbst wenn die Werkstatt Ards' so groß gewesen wäre, daß sie neben den Arbeiten für das Rathaus noch Retabel hätte schnitzen können.

Schwieriger einzuordnen ist – wegen der kleinen Figurenzahl – das Retabelfragment von Sotopalacios. Worin es sich klar von den anderen Werken unterscheidet, das sind die Mantelfalten der Maria, die am Boden in weichen S-Kurven auseinanderrieseln. Wo an den anderen Reliefs ähnliche Faltenmotive auftreten, sind sie weit weniger rund und regelmäßig; und wenn überhaupt S-ähnliche Gebilde erscheinen, so sind sie eingeknickt oder gar zu parallelen Lagen zusammengestaucht wie bei der

Abb. 51

Abb. 32

Abb. 7

Maria des Löwener Dreikönigsreliefs. Die sich am Boden rieselnd ausbreitenden Mantelfalten kennen wir auch von der Riedener »Geburt«. Es handelt sich um eine verbreitete Darstellungsform des zweiten Jahrhundertviertels, besonders der niederländischen Kunst und ihrer Ausstrahlungen (ich nenne als Beispiel die »Geburt Jesu« von Robert Campin in Dijon, wohl aus den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts, sicherlich vor 1435). Und wenn es nicht zu gewagt ist, nach einem einzigen, wenn auch markanten Merkmal zu datieren, müßte das Retabel von Sotopalacios vor dem Haller und den Löwener Werken des Willem Ards entstanden sein.

Ehe wir uns nun einer absoluten Datierung zuwenden und der noch wichtigeren Frage, ob das Haller Retabel in Brüssel oder in Löwen entstanden ist, dürfte es nützlich sein, noch die Gemälde in die Untersuchung einzubeziehen.

Die Herkunft der Haller Flügelbilder

Nach Alfred Stanges Ansicht sollen die Flügelbilder des Retabels in St. Katharina Jahrzehnte nach den Skulpturen, um 1470, von einem einheimischen Maler geschaffen worden sein, und derselbe Maler soll auch die Flügel des Retabels aus Kloster Lichtenstern (bei Löwenstein, Kreis Heilbronn) und des Retabels in Oppenweiler (Rems-Murr-Kreis) gemalt haben (vgl. S. 159). Ich habe schon betont, daß diese Annahme sich auf keinen Fall halten läßt. Die Malereien stimmen weder im Temperament, noch in der Formensprache überein, weder in den Proportionen der Figuren, noch ihrem Gesichtsausdruck, noch (bei genauer Betrachtung) im Faltenstil, noch in der Farbgebung, noch in der Ausführung irgendeines beliebigen Details. Nicht einmal die Kompositionen und die Raumauffassung gleichen sich, was an den Bildern des gleichen Themas auch für den flüchtigsten Blick deutlich wird. Die Lichtensterner Figuren sind wie in einem Gruppenfoto in Reihen geordnet und fast alle dem Beschauer zugewandt (Himmelfahrt, Pfingstfest)²³³. Die Haller

233 Abbildungen der Lichtensterner Flügel bei *Hartmut Gräf*: *Unterländer Altäre 1350–1540* (Heilbronner Museumshefte Nr. 9). 1983, S. 96, 99. – Die Angabe bei *Gräf*, S. 98, diese Malereien könnten laut einem Hinweis von mir von der Jakob-Acker-Werkstatt oder von Jakob Hoffmann in Schwäbisch Hall stammen, beruht auf einer bedauerlichen Verwechslung einer mündlichen Mitteilung. Der Haller Maler Jakob Hoffmann lebte von ca. 1563 bis 1642. Der Verfasser hat den Irrtum inzwischen berichtigt.

Figuren umgeben in einem Kreis das jeweilige Zentrum, so daß man die vorderen zum Teil von hinten sieht (Himmelfahrt, Pfingstfest, Judaskuß).

Abb. 1

Ebenso abwegig scheint mir die These, daß die schimärenhafte »Dinslaker Wanderwerkstatt« für die Gemälde von St. Katharina die Entwürfe geliefert habe. Die Kompositionen in St. Michael oder gar in Creglingen haben weder mit denen in Dinslaken noch mit denen in St. Katharina das mindeste zu tun. Eher ließe sich unmittelbar zwischen Dinslaken und St. Katharina eine gewisse Verwandtschaft in der Raumauffassung oder auch der Landschaftswiedergabe feststellen. Aber hier dürfte es sich um allgemein niederländische Merkmale handeln. Der Dinslakener Maler gehört m. E. einer deutlich späteren Entwicklungsstufe an²³⁴.

Die Gemälde von Lichtenstern und Oppenweiler, stilistisch voneinander grundverschieden, haben immerhin eines gemein: daß ihre Maler – wie schon Stange bemerkt hat – mit Vorliebe Motive des oberrheinischen Stechers E. S. verwenden, wodurch bisweilen (wie bei der Verkündigung) sogar ähnliche Kompositionen zustande kommen. Für Oppenweiler hat die Beziehungen zum Meister E. S. schon Eberhard Frank dargelegt²³⁵. Auf den Lichtensterner Gemälden findet man die auffälligsten Anleihen in der »Verkündigung« (nach Stich L 13), in der »Anbetung der Könige« (L 26) und im »Pfingstfest« (L 35).

Aber nicht einmal diese bescheidene Gemeinsamkeit schließt die Haller Gemälde mit ein. In Hall gibt es keine Beziehungen zu E. S. Und da drängt sich nun doch die Frage auf: Sollte das Nächstliegende wirklich undenkbar sein, daß nämlich die Flügel des Haller Retabels zusammen mit dem Schrein und den Skulpturen aus Brabant geliefert wurden? Nicht einmal Stange streitet ja ab, daß die Kompositionen »durchaus niederländisch« sind²³⁶. Die Frage ist sehr schwer zu beantworten, weil sich in Brabant offenbar keinerlei zum Vergleich geeignete Werke aus jener Zeit erhalten haben. Zum Beispiel scheint die Löwener Malerei vor Bouts in ihrer Gesamtheit so gut wie unbekannt zu sein. Aber auch hier hilft uns ein Vergleich mit den Reliefs des Löwener Rathauses einen Schritt weiter.

Das Balkenrelief aus dem Kleinen gotischen Saal hat nämlich die gleiche Komposition wie in Hall das Flügelbild mit dem »Einzug Christi in Jerusalem«: Rechts ein Stadttor, aus der Öffnung tritt ein Mann, die Rechte ausgestreckt, mit der Linken zur Begrüßung den Hut abnehmend. Am rechten Torpfeiler kniet ein Bärtiger mit großem Turban und breitet seinen Mantel aus. Der Esel schreitet darauf zu, das linke Bein erhoben, den Kopf zu dem Manteltuch hinab gebeugt, als wollte er daraus fressen. Christus reitet mit (segnend?) erhobener Rechten, die Linke am Zügel; sein Mantelsaum hängt in straffer Bahn bis zu den Füßen hinab. Hinter Christus und

Abb. 57, 58

234 Er scheint mir auch regional gesehen etwas anders ausgerichtet, weniger von brabantischen als von flandrischen Meistern der Zeit nach der Jahrhundertmitte (wie etwa von Hugo van der Goes) beeinflusst. – Vollständige Aufnahmen aller Gemälde und Skulpturen des Dinslaker Retabels verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen der Landesbildstelle Rheinland in Düsseldorf.

235 Eberhard Frank: Die Verwendung graphischer Vorlagen in der spätgotischen Tafelmalerei des württembergischen Neckargebiets (Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte 3). 1953. S. 5f. mit Abb. 1ff.

236 Stange Bd. 8 (wie Anm. 175) S. 113.

dem Esel zwei bzw. drei Jünger; mit dem linken, bärtigen ist wohl Petrus gemeint. Darüber ein Baum (im Gemälde zwei). Ob darauf auch im Relief ein Mensch gesessen hat, läßt sich wegen der Beschädigung des Schnitzwerks nicht mehr sagen. – Zwar findet man diese Komposition in den Grundzügen übereinstimmend auch bei anderen niederländischen Darstellungen. Ich denke besonders an den entsprechenden Holzschnitt in den vierzigblättrigen Armenbibel-Blockbüchern²³⁷ oder an das ehemalige Flügelbild eines niederländischen Importretabels in Rheinberg²³⁸. Aber hier in Hall und in Löwen stimmt die Komposition bis in die Einzelzüge überein. Verschieden ist nur, was durch das andere Format bedingt ist und was der Bildhauer notgedrungen infolge seiner andersartigen Technik vereinfachen mußte. Da das Format des Schnitzwerks ungleich niedriger ist, mußte auch das Tor niedriger werden. Der Bildhauer mußte deshalb auf den Dachaufbau verzichten und wählte dafür die zinnengekrönte Torform, die wir von zahlreichen Beispielen im Wandelsaal kennen²³⁹. Außerdem bot das niedrige Tor jetzt keinen Platz mehr für den dritten, barhäuptigen Einwohner, der auf dem Gemälde über dem Mann mit dem Hut im Torbogen erscheint. Der Schnitzer – oder sein Entwerfer – versetzte ihn einfach nach links, wo er nun in unveränderter Stellung zwischen Christus und den Aposteln steckt und ziemlich unmotiviert vom Hauptgeschehen wegblickt. Aus dieser Verwendung der Figur als Versatzstück darf man wohl schließen, daß die Haller Komposition die originale ist und die Löwener nach ihrem Vorbild entsprechend den veränderten Umständen zurechtgestutzt wurde. Und daraus folgt, daß die Haller Komposition vor der Löwener, d. h. vor 1450/51, vorhanden war und – was noch wichtiger ist – daß sie in Löwen vorhanden war, einerlei ob sie nun dem Bildhauer selbst oder dem Zeichner des Entwurfs (wohl Hubrecht Stuerbout) als Vorlage diente. Natürlich muß nicht der Haller Altarflügel selbst das Vorbild für das Relief gewesen sein; beide Werke können auch ein gemeinsames Vorbild gehabt haben. Und natürlich konnten solche Vorlagen auch wandern. Aber der hohe Grad der Übereinstimmung läßt doch darauf schließen, daß es sich hier um eine Löwener Bildtradition handelt, vielleicht sogar um ein Kompositionsrezept aus einer bestimmten Löwener Werkstatt (der Stuerboutwerkstatt?). Wie dem auch sein mag, die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß die Haller Flügelbilder vor 1450/51 in Löwen entstanden sind. Und wenn das zutrifft, bieten sie ein willkommenes Beispiel für die so wenig bekannte Löwener Malerei vor Dirk Bouts.

237 Die man früher in die sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts datiert hat, während man neuerdings eine Entstehungszeit vor 1450 annimmt. Vgl. *Elisabeth Soltész*: Biblia Pauperum. Faksimileausgabe des vierzigblättrigen Armenbibel-Blockbuches in der Bibliothek der Erzdiözese Esztergom. 1967. S. XVII ff., Abb. T. 14.

238 Wobei in unserem Zusammenhang die Frage unerheblich ist, ob die Rheinberger Flügel ein niederländischer Maler oder ein westfälischer unter niederländischer Einwirkung geschaffen hat. Entstehungszeit: um 1440. – Vgl. *Irmgard Achter*: Schrein und Flügelgemälde eines gotischen Altares, jetzt in der Pfarrkirche zu Rheinberg. In: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege Bd. 23 (1960). S. 207–258. Abb. 248.

239 Abraham verstoßt Hagar, David und Goliath, Belagerung Jabeschs, Belagerung durch Holofernes, Saul läßt Rinder schlachten, Hagars Rückkehr, Verurteilung Hamans, Judith und Holofernes, und ähnliche (vgl. *Smeyers* 1977, wie Anm. 185, Abb. 16, 14, 15, 20, 23, 26, 27, 32).

Ich weiß nicht, was Alfred Stange bewogen hat, die Haller Gemälde so spät zu datieren. Sollte es die relativ eckige Form der Faltenknitterungen sein, so ist zu bemerken, daß diese Entwicklungsstufe der Falten ja bereits bei Rogier van der Weyden in dessen früherer und mittlerer Zeit erreicht ist. Selbst ein so sperriges, scharfbrüchig verästeltes Faltengestänge, wie es der Mantel Petri im »Judaskuß« zeigt, findet man, entsprechend reicher, schon bei Rogier (z. B. am Auferstandenen des Granadaretabels, Replik in Berlin-Dahlem). Andere Formen, wie die am Boden sich ausbreitenden Zickzack-Knitterungen an der Mantelschleppe der Muttergottes (Flügelaußenseite) oder bei dem vorderen Apostel des »Pfingstfestes«, lassen sich bis Jan van Eyck zurückverfolgen. Und noch unmittelbar an den Eyckschen Faltenbau erinnern – bei aller Vergrößerung – die schweren, pfeilerartigen Faltenröhren der Magdalena an der Außenseite des rechten Oberflügels (man vergleiche die Muttergottes des Maelbekeretabels in Warwick Castle²⁴⁰, im Grundsätzlichen auch die beiden Johannes des Genter Retabels). Überhaupt wirken die Außenbilder der Haller Flügel noch einen Grad altertümlicher als die Innenbilder. Sie könnten von einem älteren Werkstattgenossen gemalt sein. Jedenfalls passen Außen- und Innenbilder ohne weiteres in die Entstehungszeit der Skulpturen.

Und sicher ist: die Einzelfiguren der Flügelaußenseiten und der kleinen Flügel haben den gleichen ausgeprägt niederländischen Charakter wie die Szenen der Flügelinnenseiten. Man betrachte die Katharina: Schon das Kostüm mit den langen Armschleppen wirkt gar nicht einheimisch. Und für Faltenchema und Körperbildung – etwa die langen Faltenröhren vor dem Körper, durch die sich Knie und Brüste durchdrücken – gibt es brabantische Beispiele in reicher Zahl (u. a. auf Rogiers Beweinung in Granada, wohl dreißiger Jahre, Replik in Berlin, vor 1445²⁴¹; am Edelheerretabel in Löwen, 1443²⁴²; oder – in der Skulptur – an einem Brüsseler Retabelfragment²⁴³). In Hall wiederholt die zusammenbrechende Synagoge am rechten Oberflügel²⁴⁴ dieses Formrezept, sicherlich in enger Anlehnung an die brabantischen Darstellungen der Ohnmacht Mariens (wie etwa der Rogierschen in Granada²⁴¹).

Daß auch die Gesichter der Haller Figuren – soweit sich der originale Zustand noch ahnen läßt – dem niederländischen Typenschatz entnommen sind, mag ein Vergleich der Maria mit dem Antlitz einer Marienhalbfigur Rogiers in Chicago²⁴⁵ zeigen: Die Form des Ovals, die kreisrunden Augäpfel, die lange, schmale Nase, das runde Kinn, der kleine Mund mit in der Mitte voll aufbrechenden Lippen – das alles ist im Prinzip gleichartig. Es besteht nur ein solch krasser Qualitätsunterschied, daß

Abb. 56

Abb. 55

Abb. 53

Abb. 54

240 Max J. Friedländer: *Early Netherlandish Painting*, Bd. 1. 1967. Taf. 58, Text S. 64f. – Die Problematik um dieses Bild (übermalt oder Kopie?) berührt nicht die Gewanddrapierung, zumal da diese auch durch Zeichnungen in Wien und Nürnberg überliefert ist (ebd. Taf. 59).

241 Vgl. die in Ohnmacht sinkende Maria der linken Laibungsgruppe. Detailaufnahme nach dem Berliner Bild bei Voegelen (wie Anm. 164) Abb. 10.

242 Die in Ohnmacht sinkende Maria der Außenseite abgebildet u. a. bei Martin Davies: Rogier van der Weyden. 1972. Abb. 17.

243 Voegelen (wie Anm. 164) Abb. 9; damals in der Sammlung Fuld, Frankfurt.

244 Gradmann (wie Anm. 5) Abb. S. 43.

245 Davies (wie Anm. 242) Taf. 83.

der Vergleich Gefahr läuft, seinen Zweck zu verfehlen. Dies gilt allgemein für die Haller Gemälde: Neben der Feinheit des Farbauftrags, der Sorgfalt der Formmodellierung und dem Schmelz des Inkarnats bei den großen Niederländern sind die Haller Bilder skizzenhaft vereinfacht, in Form und Farbe auf das Notwendigste reduziert und offenbar so rasch, ja flüchtig ausgeführt, daß man den Eindruck gewinnt, es kam hier darauf an, eine preisgünstige Massenware für den Export zu schaffen. Wie flüchtig die Malweise war, zeigt der Kopf des Apostels links vorne im Pfingstfest: hier hat der Maler sogar vergessen, die Gesichtszüge einzutragen. Die Schriftzüge in den Büchern bei Petrus und dem Täufer bestehen aus bloßen Strichen.

Halten wir fest: Nicht nur die Kompositionen in St. Katharina sind »durchaus niederländisch« (Stange) und nicht nur die Wiedergabe der Landschaft, sondern auch der Stil der Figuren. Die Flügel des Retabels müssen zusammen mit dem Schrein und den Skulpturen aus Brabant importiert worden sein.

Entstehungsort des Retabels

Auf die Frage nach dem Entstehungsort des Retabels ist jetzt eine Antwort möglich: Das Werk dürfte nach dem Umzug Ards' von Brüssel nach Löwen, also in Löwen, entstanden sein, denn sowohl seine Skulpturen wie seine Malerei stehen in enger Beziehung zu ortsfesten Löwener Bildwerken. Einerlei ob nun Hubrecht Stuerbout oder ein anderer die Schnitzreliefs in den beiden oberen Sälen des Rathauses entworfen hat (vgl. S. 168), er muß die Kompositionen des Haller Retabels – des Schnitzers wie des Malers – oder ihre Vorbilder gekannt haben. Und das legt die Annahme nahe, daß sich alle diese Werke am gleichen Ort befunden haben. Zugegeben, bei den Reliefs, die an die geschnitzten Teile des Retabels anknüpfen (wie etwa die Löwener »Auferstehung«), hätte Willem Ards die Kompositionen vermitteln können, auch wenn er das Retabel schon vor seinem Umzug in Brüssel geschnitzt hätte. Die Flügelbilder aber entstanden nicht in seiner Werkstatt, über sie dürfte er keine Unterlagen besessen haben²⁴⁶. Und warum hätte Stuerbout – oder wer immer die Löwener Reliefs entworfen hat – sich beim »Einzug in Jerusalem« in einer auswärtigen Malerwerkstatt orientieren sollen, falls die Komposition nicht

246 Dazu muß man wissen, daß die Skulpturen und die Gemälde des Retabels nach den Zunftgesetzen nicht in derselben Werkstatt entstanden sein können. Sowohl in Brüssel als auch in Löwen gehörten Bildhauer, Maler und Schreinemacher drei verschiedenen Zünften an. Sie arbeiteten getrennt, so daß es praktisch ausgeschlossen war, daß der eine die Formrezepte des anderen bei einem Ortswechsel mit sich führte. Selbst die Fassung entstand nicht unter einem Dach mit den Skulpturen, sondern im Haus des Faßmalers, wie wir aus den Schriftquellen wissen. (Beispiele sind Jacques de Baerze 1390 ff., – s. Anm. 247 – und der Bildhauer Willem Hessels, der 1526 in einen Prozeß verwickelt wurde, weil er die für ein Retabel bestellten Bildwerke ins Haus des Faßmalers Pieter de Voocht geliefert hatte, ehe die vom Auftraggeber bestellten Sachverständigen die Qualität des verwendeten Holzes und die Richtigkeit der Maße überprüft hatten; s. *Crab*, wie Anm. 184, Beilage 7). Und auch wenn Willem Ards eine der elf Figuren für das Heilige Grab in Gembloux schon in gefaßtem Zustand lieferte (vgl. S. 166 mit Anm. 215), kann er sie nicht in der eigenen Werkstatt gefaßt haben, sondern er mußte damit einen Maler beauftragen.

überhaupt seine eigene Erfindung ist? Wäre sie das, läge die Vermutung nahe, daß auch die Haller Flügelbilder aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind.

Gegen eine Entstehung des Retabels in Brüssel spricht noch ein weiterer Umstand, der mir besonders gewichtig scheint: Die flachen, in einer Ebene gereihten Baldachine des Haller Retabels wären für die Metropole Brüssel in den 1440er Jahren unglaublich altertümlich. Sie entsprechen in allen wesentlichen Merkmalen noch der im 14. Jahrhundert in Flandern entwickelten Baldachinform, wie wir sie von den berühmten Retabeln des Bildhauers Jacques de Baerze aus Dendermonde (1390 ff.) kennen²⁴⁷ und wie wir sie in den Jahrzehnten um 1400 an einer ganzen Reihe flämischer Exportretabel antreffen²⁴⁸. Ich nenne als bekannteste Beispiele die Retabel aus Coesfeld (um oder kurz vor 1400)²⁴⁹ und aus der Lübecker Ägidienkirche (um 1410)²⁵⁰.

Abb. 59

Schon um 1420/30 entstanden aber Retabel, die statt dieser flachen Baldachinwand an der Schreinfront modernere, räumlich konzipierte Baldachine aufweisen. Das eindrucksvollste und, wie es scheint, früheste Beispiel dafür ist das niederländische Retabel der Reinaldikirche in Dortmund (um oder bald nach 1420)²⁵¹. Andere Werke – alle älter als das Haller – zeigen diese polygonalen Baldachine noch einfacher ausgeprägt, mit zwei übereck gestellten Polygonseiten ($\frac{2}{6}$ -Schluß). Bekannte Beispiele sind die Werke in Hakendover (bei Tienen in Brabant, um 1430)²⁵² und in Rheinberg (um 1435/40)²⁵³. Es spricht vieles dafür, daß diese Baldachinform in Brüssel aufgekommen ist; zumindest war sie dort schon früh in Gebrauch. Auf dem von Rogier van der Weyden gemalten Sakramentsaltar, der das Innere der Brüsseler Hauptkirche St. Gudula wiedergibt, sind nämlich gleich zwei solche Schnitzretabel mit übereck stehenden Baldachinen dargestellt: der Marienaltar unter dem Lettner und der Hochaltar (wenigstens sein linkes Ende)²⁵⁴. Das

Abb. 60

247 Dendermonde (in den französischen Quellen: Termonde) liegt in der Mitte des Dreiecks Gent–Brüssel–Antwerpen, aber noch in der Grafschaft Flandern. Die beiden Retabel hat der Herzog von Burgund, Philipp der Kühne, 1390 bei einem Besuch in Dendermonde für die Kartause von Champmol bei Dijon (vgl. S. 162) bestellt. Jacques de Baerze vollendete die Bildwerke 1392 und brachte die Retabel zur Fassung und zur Bemalung der Flügel nach Ypern zu dem Maler Melchior Broederlam, der sie 1399 an den Herzog auslieferte. (Vgl. *Anton von Euw*: Der Kalvarienberg im Schnütgen-Museum. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* Bd. 27 (1965), S. 87–128, hier: S. 100f. mit Abb. 57 und Angabe weiterer Literatur). Die Retabel stehen heute im Museum zu Dijon.

248 Vgl. *Walter Paatz*: Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360–1450. In: *Westfalen* 21 (1936), S. 49–68, Taf. I–XIII; hier vor allem Taf. I (Dijon), III und IV (Coesfeld), VI und VII (Lübeck), V (Iserlohn), IXb (Bokel, nicht IXa wie laut Unterschrift).

249 Vgl. auch S. 187.

250 Der Hauptschrein ohne Aufsatz auch bei *Voegelen* (wie Anm. 164), Abb. 11, abgebildet.

251 Abbildungen: *Paatz* (wie Anm. 248) Taf. X; *Achter* (wie Anm. 238) Abb. 204.

252 Das Mittelpolygon mit $\frac{2}{6}$ -Schluß. – Abbildungen: *Achter* (wie Anm. 238) Abb. 205; *von Euw* (wie Anm. 247) Abb. 66.

253 Die alten Teile des Retabels. – *Achter* Abb. 205; *von Euw* Abb. 73.

254 Bei der Pfarr- und Kollegiatskirche St. Gudula handelt es sich um die heutige Kathedrale. Das Gemälde Rogiers – im Königlichen Museum Antwerpen – u. a. abgebildet bei *Davies* (wie Anm. 242) Taf. 54–56; Details der gemalten Retabel bei *von Euw* (wie Anm. 247) Abb. 72 und *Achter* (wie Anm. 238) Abb. 207 (nur der Lettneraltar, dafür in fast natürlicher Größe). – Der Nachweis, daß das Gemälde St. Gudula wiedergibt, stammt von R. Maere (1930), der Hinweis auf den Lettneraltar von Max Hasse (1941) – vgl. *Achter* S. 218f. –, der Hinweis auf den dargestellten Hochaltar von *Anton von Euw*, S. 121.

Werk Rogiers entstand zwischen 1436 und 1460, wahrscheinlich um 1451/53, doch dürften die darauf dargestellten Altarretabel älter sein. Das Lettnerretabel hat in den Seitenteilen noch Einzelfiguren zwischen trennenden Pfeilern wie viele Werke aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts²⁵⁵.

Zu der Zeit, als das Haller Retabel entstand, wurden in Brüssel also längst modernere Baldachine verwendet. Sonst wäre es auch kaum möglich, daß die frühesten für Brüssel gesicherten Altarwerke, wie das bekannte Retabel des Claudio de Villa (um 1470), schon so unvergleichlich reichere, kompliziertere und moderner gestaltete Schreinarchitekturen besitzen als das Haller Werk²⁵⁶. Schon das Retabel von 1466 in Ambierle (Loire), über dessen Brüsseler Herkunft man sich weitgehend einig ist, hat einen voll ausgebildeten Kapellenschrein mit Maßwerkfenstern in der Rückwand und als Baldachine phantasievoll ausgestaltete Turmpolygone über jeder Schnitzgruppe²⁵⁷.

Die Form der Haller Baldachine paßt also schlecht in die Entwicklung der Brüsseler Schreinornamentik. Es scheint mir unwahrscheinlich, daß eine Brüsseler Exportwerkstatt in den 1440er Jahren hinter die Entwicklungsstufe zurückging, die bereits mit dem – durch Rogier überlieferten – Schreinbaldachin von St. Gudula erreicht war, während sie gleichzeitig im Stil der Figuren das damals Modernste hervorbrachte.

Dagegen löst sich der Widerspruch zwischen der Modernität des Schnitzstils und der altertümlichen Baldachinform des Haller Retabels zwanglos auf, wenn man annimmt, ein in der höfischen Umwelt Brüssels geschulter Bildhauer sei in das damals schon provinzielle, auf jeden Fall konservative Löwen übergesiedelt und habe dort mit einheimischen Meistern zusammengearbeitet. Und genau das war ja bei dem Bildhauer Willem Ards der Fall. Er war tatsächlich von Brüssel nach Löwen gezogen, und wir müssen auf Grund der niederländischen Handwerkspraxis wie auch des Zunftrechts davon ausgehen, daß er die ornamentalen Teile des Retabelschreins nicht selbst gefertigt hat. Dafür waren nämlich die sogenannten »klein-

255 Im Mittelteil befindet sich eine Gruppe, die Himmelfahrt Mariens. Das vom Retabel des Hochaltars sichtbare seitliche Ende enthält eine Gruppe mit Jesus am Ölberg; demnach handelte es sich beim Hochaltar um ein Passionsretabel mit Gruppen in allen Teilen.

256 Das von Claudio de Villa gestiftete Retabel (*Voegelen*, wie Anm. 164, Abb. 5; *Destrée*, wie Anm. 184, Taf. XIII = S. 285) hat einen Kapellenschrein, dessen drei Kompartimente durch fein profilierte Zwischenwände getrennt und oben durch maßwerkverzierte Kielbogen mit Krabben, Fialen und jeweils einem Figurensockel abgeschlossen sind. Die Baldachine sind räumlich konzipiert und bestehen aus turmartigen Polygonen im $\frac{3}{8}$ -Schluß, die sich zu einer regelrechten Cathedralarchitektur von üppiger Vielfalt zusammenfügen.

257 Es war inschriftlich datiert; vgl. *Destrée* (wie Anm. 184) S. 292ff., besonders S. 295. Abgebildet bei *Theodor Müller: Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400 to 1500 (The Pelican History of Art)*. 1966. Taf. 111 B; Detail des linken Baldachins bei *Destrée* Taf. XIV = S. 297. – Das schon genannte Retabel aus Megen in Berlin (vgl. S. 172, *Voegelen* Abb. 28) – bei dem durch die Marke BRVESEL zumindest die Fassung für Brüssel gesichert ist (vgl. Anm. 267) – erweist sich in dieser Entwicklungsreihe als Vorstufe zu Ambierle. Die übliche Datierung des Werkes »um 1480« scheint mir deshalb zu spät. Das Retabel dürfte schon um 1460 entstanden sein. Darauf deutet auch die altertümliche Form seiner Sockelornamentik; sie hat noch das Wellenband mit Fischblasenfüllung wie die Werke in Funchal und Ternant (1444ff.).

stekers« (Kleinstecher = Ornamentalschneider in Holz und Stein) zuständig, die in den Niederlanden ein eigenes Handwerk bildeten. Sie waren in Löwen mit den Maurern (»metsers«), Steinmetzen (»steenhouwers«) und Bildhauern zu einer Zunft zusammengeschlossen²⁵⁸.

Einerlei, ob nun die Kleinstekerarbeit und das Bildwerk des Haller Retabels in getrennten Werkstätten ausgeführt wurden oder ob Willem Ards einen solchen Kleinsteker in seiner Werkstatt beschäftigt hat²⁵⁹ – die altertümliche Form der Ornamentik deutet darauf hin, daß es sich um keinen Kleinsteker der Kunstmetropole Brüssel handelt, sondern einer Stadt, die stärker am Hergebrachten hing. Mit anderen Worten: auch die Schreinornamentik läßt darauf schließen, daß das Haller Retabel erst nach dem Umzug Ards' von Brüssel nach Löwen entstanden ist, daß es also in Löwen geschaffen wurde.

Wenn dem so ist, muß daraus aber meines Erachtens gefolgert werden, daß auch das Retabel von Rieden und seine Repliken aus Löwen und nicht aus Brüssel stammen. *Abb. 5, 6, 12*

Die stützenlosen, flach gereihten Baldachine gleichen sich in Hall, Rieden und Funchal bis in die Einzelheiten. Sie dürften aus derselben lokalen Schule, wenn nicht aus derselben Kleinstekerwerkstatt hervorgegangen sein. Beim Haller Retabel *Abb. 1*

258 Der »metsersambacht« oder, mit voller Bezeichnung, »ambacht van de metsers, steenhouwers, beeldsnijders en kleinstekers«. Sie nannte sich auch Zunft der Vier Gekrönten (nach ihren Schutzheiligen) und führte in ihrem Emblem vier Kronen zwischen einer Mauerkelle und dem Löwener Stadtwappen (vgl. u. a. *Crab*, wie Anm. 184, S. 37 ff. und Katalog 1979, wie Anm. 185, S. 328 f.). Dieser Zunft fiel also auch die Aufgabe zu, die bei uns die Bauhütte wahrnahm. Auch die Bauleiter (bei uns »Werkmeister«) gehörten als »stadsmeester-metsers« dem städtischen Zunftverband an. Ebenso war es in den anderen niederländischen Städten. Die entsprechende Brüsseler Zunft z. B. nannte sich »steenbickelerenambacht«, gleichfalls zu den Vier Gekrönten. Zu ihr gehörten wie in Löwen die Bildhauer (in Holz und Stein), während die übrigen Retabelhandwerker auch hier in verschiedenen Zünften saßen, die Schreimmacher in der Schreinerzunft (»schrijnwerkersambacht«), die Maler zusammen mit den Goldschmieden (»goudslagers«) und den Glasern (»glazeniers«) in der Malerzunft (»schildersambacht«).

259 Wie diese Kleinstekers mit den anderen Handwerkern zusammenarbeiteten, läßt sich nicht generell angeben. Fest steht, daß sie auch selbständig Werkverträge mit Auftraggebern abgeschlossen und dann wohl ihrerseits Bildhauer bei sich oder für sich beschäftigt haben. In diesen Fällen scheint es sich – nach den erhaltenen Verträgen zu schließen – allerdings weniger um Schnitzaltäre als um Steinarbeiten, wie Lettner, Sakramentshäuser, Grabmäler oder auch Steinretabel gehandelt zu haben (vgl. die Verträge bei *Crab*, wie Anm. 184, Beilage 30, 39, 45, 43). Im Falle der geschnitzten Ornamentik für die Holzretabel dürften sie vor allem mit den Bildhauern zusammengearbeitet haben, weniger mit den Schreibern, die ja einer anderen Zunft angehörten. – Natürlich lieferten auch die Schreiner Erzeugnisse, die mit Kleinstekerzierat verbunden waren. Und es konnte nicht ausbleiben, daß der eine oder andere Schreiner solchen Zierat und sogar den Bildschmuck selbst fertigte, wenn er es konnte, was ebenso zwangsläufig zu Prozessen mit der Maurerzunft führte. 1510 kam es zu einem grundsätzlichen Entscheid des Löwener Rats: Die Maurer klagten auf Einhaltung der alten Bestimmung, daß kein Auswärtiger noch Einheimischer eigenhändig hölzernes Ornamentwerk (»metselrijewerk van houte«) fertigen dürfe, ohne in die Maurerzunft einzutreten. Dagegen erwiderten die Schreiner, sie hätten schon seit dreißig, vierzig Jahren Gegenstände mit Bild- und Ornamentalschmuck hergestellt. Der Rat entschied, daß es bei dieser Praxis bleiben dürfe; wer aber nur Bildwerke fertige (»de ghene die alleene beelde snyden oft maken«), müsse der Maurerzunft angehören (Ratsspruch vom 12. April 1510; s. *Crab*, Beilage 11). – Aus den Aufzählungen der Schreiner bei diesem Prozeß erfahren wir, welche Art von selbst ornamentierten Werken sie in den letzten Jahrzehnten geliefert hatten. Es waren vor allem hölzerne Lettner (»docsaele«), einmal auch eine Gerichtsbank. Ein Retabel wird nicht erwähnt. Daher dürfen wir mit guten Gründen annehmen, daß die Schreiner bei Retabeln nur das Gehäuse fertigten, während das Ornamentwerk (Baldachine, Sockelleisten etc.) gemäß den Zunftbestimmungen von einem Kleinsteker ausgeführt wurde, einerlei ob dieser nun in eigener Werkstatt oder etwa als Geselle bei einem Bildhauer arbeitete.

vergleiche man vor allem den Baldachin des Mittelteils mit seinen dreieckigen Wimpergen (die moderneren Kielbogen der Haller Seitenteile deuten vermutlich auf eine etwas spätere Entstehungszeit). Auch die maßwerkfreie Leiste über der Wimpergzone findet sich an allen drei Beispielen. Ob sie ursprünglich auch in Rieden und Hall wie noch heute in Funchal einen aufgesetzten Rauten- oder Rosettenschmuck trug, muß dahingestellt bleiben; Spuren davon lassen sich nicht feststellen²⁶⁰.

Abb. 52

Ein nicht-brüsselischer Zug der drei Retabel ist offenbar auch das Fehlen von Baldachinstützen. Die gesicherten Brüsseler Werke haben stets trennende Säulchen (später Trennwände) zwischen den Retabelteilen, oft sogar zwischen den einzelnen Figurengruppen. – Daß das mit Fischblasen gefüllte Wellenband der Sockelleisten (in Hall ist es eine Doppelwelle) auch an Brüsseler Werken vorkommt²⁶¹, spricht nicht gegen die Löwener Herkunft der genannten Retabel, dafür war das Motiv in jenen Jahren viel zu verbreitet²⁶².

Schließlich gleicht an den Retabeln von Rieden und Funchal die Landschaft mit ihren schräg ansteigenden Felsenungen der Haller Felsenlandschaft ungleich mehr als allen Landschaftsdarstellungen gesicherter Brüsseler Schnitzretabel.

Hat man sich überzeugt, daß auch das Riedener Retabel aus Löwen und nicht aus Brüssel stammt, versteht man den zwiespältigen Eindruck, den das Werk bei vielen Museumsbesuchern zu hinterlassen pflegte. Sie vermißten den Reichtum der Ornamentik und die höfische Eleganz der Figuren, die sie bei einem Brüsseler Werk voraussetzten, fanden die Figuren zu bieder, steif und unternetzt und zweifelten mitunter – ganz zu Unrecht – an der niederländischen Herkunft überhaupt, wie schon Pinder, als ihm das Werk, wohl aus den genannten Gründen, »deutscher, schwäbischer« erschien. In Wirklichkeit ist es nur provinziell oder, wertungsfrei formuliert: es entstammt einem anders gearteten Kunstzentrum.

260 Sie wären wohl auch vom Restaurator beseitigt worden. In Hall ist man versucht, goldene Rosetten gleicher Art zu vermuten, wie sie zwischen den drei Kreuzen angebracht sind. *Voegelen* (wie Anm. 164, S. 4) hat noch angenommen, die schmucklose Leiste der Haller und Riedener Baldachine sei falsch ergänzt und nach dem Vorbild des Marienaltars von Ternant als Maßwerkzone zu rekonstruieren. Seit aber noch weitere Retabel mit einem solchen Baldachinbestandteil bekannt wurden – in Funchal, Pamplona und Iserlohn (Pankratiuskirche); vgl. *Nieuwdorp* (wie Anm. 180) S. 13f. – dürfte an der Originalität dieser glatten Leiste kein Zweifel mehr bestehen.

261 Vgl. dazu *Vandevivere* (wie Anm. 179) S. 71f.

262 Unter den wenigen erhaltenen Werken der frühen Zeit haben das doppelte Wellenband außer dem Retabel in St. Katharina das Retabel in Pamplona (Spanien), das gemalte Retabel von St. Gudula zu Brüssel (dargestellt auf Rogiers Sakramentsaltar, vgl. S. 179f.) und, in etwas altertümlicherer Form, schon die Retabel in Rheinberg (vgl. S. 179) und in der Dortmunder Reinaldikirche (vgl. S. 179). Das einfache Wellenband begegnet uns in Funchal, Ternant (s. unten) und Megen (vgl. S. 172). – Am Riedener Retabel ist die Sockelzone nicht original. Sie ist vermutlich mit einem gleichen Wellenband zu rekonstruieren wie an dem Duplikat in Funchal. – Das genannte Marienretabel in Ternant (Nièvre, Frankreich) gleicht dem Haller und dem Riedener auch im Baldachinaufbau so weitgehend, daß sich die Frage stellt, ob es gleicher Herkunft sein könnte. Wenn ja, dann aus einer anderen Werkstatt. Die Schnitzfiguren sind zwar ähnlich unternetzt wie die Riedener, weichen stilistisch aber völlig ab, ebenso die Malerei. Doch auch die Baldachine unterscheiden sich beim genauen Zusehen durch ihre Stützen und das Fehlen der maßwerklosen Zone. Vielleicht entstammt das Werk einer anderen brabantischen Lokalschule. Brüsselisch mutet es jedenfalls nicht an. – Abbildungen des Retabels u. a. bei *René Journet*: Deux retables du quinzième siècle à Ternant (Nièvre). In: *Annales littéraires de l'université de Besançon*, vol. 49 (1963). Taf. 1 und 4.

Entstehungszeit des Retabels

Für die Datierung unseres Retabels liefert uns das verwandte Riedener Werk einen Anhalt. Die Marienkapelle in Rieden wurde seit 1436 erbaut²⁶³, nachdem schon 1435 die Bauerlaubnis erteilt und eine Altarpfunde gestiftet worden war²⁶⁴. Im Februar 1438 stand aber noch kein Altar, denn der Bischof gestattete damals für drei Jahre den Gebrauch eines Tragaltars und nannte als Ziel die Errichtung von einem oder mehreren festen Altären²⁶⁵. Wenn dieser Zeitplan eingehalten wurde, dürfen wir damit rechnen, daß 1441 zumindest der Hochaltar der Kapelle (der Marienaltar) geweiht worden ist; und das Retabel hat dann wohl nicht mehr lange auf sich warten lassen, falls es nicht schon bei der Altarweihe vorhanden war. Man wird das Riedener Retabel deshalb – mit aller Vorsicht – um 1441 ff. datieren dürfen.

Das Haller Retabel ist mit Sicherheit später entstanden als das Riedener, auch wenn man in Rechnung stellt, daß die Brüsseler Schulung Willem Ards' sein Werk vermutlich jünger erscheinen läßt als gleichzeitige Erzeugnisse einheimischer Löwener Meister. Dem Zeitstil des Riedener Retabels entspricht bei Ards das Fragment von Sotopalacios, das, wie S. 174 gezeigt, vor dem Haller Werk entstanden sein muß. Man darf auch unterstellen, daß Ards im Jahre 1441, als ihn Philipp der Gute mit zwei anderen Brüsseler Bildhauern auf Alabastersuche schickte, noch nicht in Löwen wohnte (vgl. S. 162 mit Anm. 188).

So gilt es abzuwägen, an welche Stelle des möglichen Zeitraums – zwischen 1441 ff. (Riedener Altar) und 1449 (Löwener Wandelsaal) – das Haller Retabel seinem Schnitzstil nach am besten paßt. Die Antwort fällt leicht: Das Werk steht den Reliefs im Wandelsaal stilistisch so nahe, daß es nicht viel früher geschaffen sein kann. Die Entstehungszeit dürfte zwischen 1445 und 1449 liegen, eher gegen Ende als zu Anfang dieser Spanne²⁶⁶.

Würdigung

Das Retabel von St. Katharina hat sich – entgegen manchen Zweifeln – als niederländisches Exportwerk erwiesen, so gut gesichert, wie das mit den Mitteln der Stilkritik möglich ist. Und wir haben außerdem das einzigartige, völlig unverhoffte Glück, daß sich sein Schnitzer namentlich bestimmen ließ, da er auch für weltliche Auftraggeber gearbeitet hat und so Teile seines einheimischen Werks der Wut der Bilderstürmer entgangen sind. Dieser Bildhauer, Willem Ards, war ein Brüsseler

263 Inschrift an der südlichen Langhaustür.

264 *Pietsch* (wie Anm. 3) U 1799 und 1805.

265 *Pietsch* U 1852.

266 Einige Unsicherheit in jede Datierung bringt der Umstand, daß solche Altarwerke oft nach einem vorhandenen Modell in Serie hergestellt wurden (wie es im Fall von Rieden, Funchal und dem Brüsseler Fragment ja nachgewiesen ist). Das Modell kann älter sein als das nach ihm gefertigte Retabel, und dessen Stil entspricht dann nicht der Entstehungszeit. Außerdem ließen sich Marien- und Passionsretabel in absatzarmen Zeiten auch auf Vorrat fertigen, so daß auch zwischen Entstehung und Verkauf eine – vermutlich geringe – Zeitspanne denkbar ist. Man wird diese Diskrepanzen bei der Datierung notgedrungen vernachlässigen müssen. Zumindest sehe ich bis jetzt keinen gangbaren Weg, sie zu berücksichtigen.

Meister, der sich noch in vorgeschrittenem Alter in Löwen niederließ, vermutlich angelockt durch die Auftragsfülle, die damals der Bau des Rathauses und der Peterskirche tüchtigen Kräften bot.

Der kunstgeschichtliche Wert des Haller Retabels besteht unter anderem darin, daß es als nunmehr gesichertes brabantisches Werk, zusammen mit wenigen anderen Altären, die zeitliche Lücke überbrückt zwischen den archivalisch verbürgten flandrischen Retabeln des späten 14. Jahrhunderts (Jacques de Baerze) und den späteren, durch Stempel gesicherten Werken der brabantischen Exportzentren Brüssel, Antwerpen und Mecheln²⁶⁷. Zugleich rückt es uns ins Bewußtsein, daß auch andere Städte, die keinen Prüfstempel verwendeten, am niederländischen Retabelexport beteiligt waren. Da sich bei solchen Städten kein Herkunftsnachweis erbringen ließ, blieb die Aufmerksamkeit der Forscher fast ausschließlich auf die drei großen Zentren gerichtet, mit der Folge, daß man diesen öfter als berechtigt auch die ungestempelten Werke zugeordnet hat. Auch vom Export des flandrischen Dendermonde und seines Bildhauers Jacques de Baerze wußten wir ja nichts, wäre nicht die Kunde davon durch die Aufträge Philipps des Kühnen ins burgundische Archiv gelangt. Dank dem Haller Retabel fällt nun noch auf eine andere Exportstadt neues Licht: auf Löwen, das – einst Hauptstadt Brabants, dann Universitätsstadt – noch immer ein wichtiger Kunstort war und zahlreiche kunstschaftende Handwerker anzog, wie die überlieferten Namen²⁶⁸ und die großartigen Bauten der Peterskirche und des Rathauses beweisen.

267 Die Beschauezeichen wurden in den Städten Brüssel, Antwerpen und Mecheln nach einer Materialprüfung durch die Vorsteher (»dekens«) der jeweiligen Zunft mit Prägestempeln in die zum Verkauf freigegebenen Werke eingeschlagen, in Antwerpen eingebrannt. Dabei wurden folgende Zeichen verwendet:

in Brüssel, seit 1455 (Erlaß vom 16. Juni), ein Klöpfel (»drijfhamer«) für die Holzqualität des Schnitzwerks, das Wort BRVESEL für die Gold- und Farbqualität der Fassung, ein Hobel in einem geöffneten Zirkel für die Holzqualität des Schreins;

in Antwerpen, seit 1470 (Erlasse vom 9. 11. 1470 und 30. 7. 1472), eine Hand für die Holzqualität des Schnitzwerks und eine Burg (dem Stadtwappen entlehnt) für die Gold- und Farbqualität der Fassung; in Mecheln, vermutlich seit Ende des 15. Jahrhunderts, die drei Balken (»palen«) des Stadtwappens für die Holzqualität des Schnitzwerks und das Wort »Mech-len« mit einem Wappenschild zwischen »h« und »l« oder (besonders bei Kleinformaten) auch nur ein unziales »M« für die Materialqualität der Vergoldung. – Daneben gab es noch Kennmarken einzelner Werkstätten, in Antwerpen später noch Buchstaben für das Entstehungsjahr (beginnend mit »a« für 1494).

Geprüft wurde also lediglich die Qualität der verwendeten Materialien. Für eine angemessene künstlerische Qualität mußte der Kunde selbst Sorge tragen, indem er sich im Werkvertrag bestimmte Mitarbeiter ausbedingte und indem er – wie es auch bei uns der Brauch war – eine variable Entlohnung vereinbarte, die einen Auf- oder Abschlag ermöglichte, je nachdem, wie eine von beiden Vertragspartnern besetzte Sachverständigenkommission die Qualität des fertigen Werkes beurteilte. (Ein Beispiel für den ersten Fall ist der Vertrag mit dem Löwener Schreiner Jan Petercels, 1507, der als Retabellelieferant verpflichtet wurde, die Skulpturen von der Hand des Brüsseler Meisters Jan Borman schnitzen zu lassen; vgl. *Crab*, wie Anm. 184, Beilage 21. Beispiele für den zweiten Fall finden sich in der Mehrzahl der Werkverträge.)

Bemerkte sei noch, daß die an einem Kunstwerk beteiligten Handwerker nicht am selben Ort leben mußten. Wenn also ein Bildwerk den Stempel BRVESEL trägt, kann es auch anderswo entstanden und in Brüssel nur gefaßt worden sein. Zum Beispiel haben sich mehrere Skulpturen aus Mecheln mit der Vergoldermarke BRVESEL erhalten. Schon Jacques de Baerze hat ja 1392 seine Retabel für Philipp den Kühnen nach Ypern zum Fassen gebracht (vgl. Anm. 247).

268 Im 15. Jahrhundert sind in den unvollständigen Löwener Schriftquellen immerhin 20 Bildhauer und 7 Schreinmacher (»scrinifices«) namentlich genannt. Vgl. *Crab* (wie Anm. 184) S. 34 und 73 ff.

Willem Ards gehörte sicherlich zu den besten Bildhauern, die damals in Löwen wirkten. Wie sehr man ihn schätzte, zeigt die Tatsache, daß man ihm den Bildschmuck in den repräsentativen Sälen des Rathauses anvertraute. Und auch der – durch Zufall überlieferte – Auftrag für das Heilige Grab in Gembloux spricht dafür.

Man darf die Qualität niederländischer Gruppenaltäre freilich nicht nach süddeutschen Vorstellungen beurteilen. Die monumentale Einzelfigur unserer heimischen Altäre verlangte einen höheren Grad der Beseelung. Der Charakter der dargestellten Heiligen sollte seinen Ausdruck finden und dadurch die religiöse Empfindung beim gläubigen Betrachter vertieft werden. Bei den vielfigurigen Szenen der flämischen Retabel war das nicht gefordert und auch gar nicht möglich. Hier kam es auf die anschauliche Schilderung eines Geschehens an und bei den einzelnen Figuren auf eine prägnante Wiedergabe der äußeren Erscheinung. Der künstlerische Wert solcher Werke liegt zum großen Teil im Dekorativ-Abstrakten, im melodischen Fluß der Formen und ihrem Zusammenklang mit der feingliedrigen Schreinarhitektur. Dies begünstigte natürlich die für den Export erforderliche Routinearbeit und bewirkte, daß auch die Durchschnittsleistungen noch ein erfreuliches Niveau einhalten, während die Leistung der Begabten in der Fülle der Formen fast untergeht. Bedeutende Altarwerke, wie sie am Ende des 14. Jahrhunderts Jacques de Baerze geschaffen hat oder hundert Jahre später Jan Borman d. Ä. (der für seine Zeitgenossen »beste meester beltsnydere«), bedürfen schon der heutigen Museumsaufstellung, um ihre volle Qualität zu offenbaren. Es ist in diesem Zusammenhang besonders bedauerlich, daß sich das monumentale Werk Ards', das Heilige Grab in Gembloux, nicht erhalten hat.

Immerhin schuf Willem Ards auch im vielfigurigen Kleinformat verinnerlichte Szenen, die der Andacht entgegenkommen. In der Haller Grablegung lassen die vier Hauptfiguren tiefe Trauer verspüren. Doch vor allem lag Ards daran, das dramatische Geschehen der Passion lebensnah vor Augen zu führen. Vermutlich hat der Meister seine szenischen Motive nicht allein aus der damaligen Bildtradition, sondern auch aus unmittelbarer Anschauung geschöpft. Darauf deuten schon die modischen burgundisch-niederländischen Kostüme, mehr noch die realistische Wiedergabe der menschlichen Körper und des Stofflichen. Das verhaltene, selbst in dramatischen Szenen gemessene Betragen der Figuren wirkt bisweilen wie eine Schaustellung. Man fühlt sich an Passionsspiele oder Prozessionen erinnert. Wie sich einige der handelnden Personen in Positur stellen, wie die Schergen der »Dornenkrönung« zustoßen, ohne eigentlich böse zu wirken, oder wie in der »Kreuztragung« der Kriegsknecht Jesus durch Kniestöße antreibt – das alles mutet an wie ein routinemäßig ablaufendes Zeremoniell und mag den Zeitgenossen von geistlichen Spielen oder Karfreitagsumzügen vertraut gewesen sein.

Auch in der Ikonographie finden sich Züge, die keineswegs der offiziellen Bildtradition folgen, sondern volkstümlich abgewandelt sind. Der genannte Kriegsknecht mit erhobenem Knie ist eine widerspruchsvolle Mischung aus kreuztragendem Simon von Kyrene und Scherge. Hier scheint ein traditionelles Motiv (Simon von

Abb. 39–41

Abb. 35

Abb. 36

Abb. 47

Kyrene) mit einem erzählerisch ausgeschmückten kombiniert zu sein. (Bei der gleichen Szene in Löwen – nach Entwurf von Hubrecht Stuerbout? – sind die Motive auf zwei Figuren verteilt.) Ein anderes Beispiel ist die Personengruppe hinter Maria

Abb. 34

in der Kreuzigung: Die Figur mit Turban, die dort mit beiden Händen eine Lanze zum Kreuz hochschiebt, ist nämlich eine Frau (sie hat weibliche Brüste). Da man aber wohl ausschließen darf, daß eine Frau anstelle von Longinus die Lanze in die Seite Jesu stößt, muß diese Lanze falsch ergänzt sein. Es dürfte sich ursprünglich um den Schwamm mit Essig gehandelt haben. Zwar wurde auch der Schwamm nach Matthäus und Markus von einem Mann emporgereicht (die Bildtradition nannte ihn Stephaton). Man kann sich aber gut vorstellen, daß dieses Motiv des Mitleids in volkstümlichen Spielen auf eine Frau übertragen wurde. Das Motiv wird in St. Katharina noch bereichert durch eine zweite Frau, mit offenem Haar, die sich gleichsam flehend nach der Begleiterin umblickt, als wollte sie diese zu der barmherzigen Handlung ermuntern. Sie greift jedenfalls nicht, wie Merz meint, nach dem »Speer, um ihn vor dem schrecklichen Stoße in die Seite des geliebten Meisters zurückzuhalten« (1851 S. 90), denn ihre Arme sind nicht dargestellt; die Hände, die den Stab umfassen, gehören beide der Frau mit dem Turban. – Longinus

Abb. 43, 44

Abb. 42

mit der Lanze steht rechts daneben und beschattet seine kranken Augen mit der Linken. Die Finger sind zwar alle ergänzt; trotzdem erkennt man: er benetzt nicht – wie in der geläufigen Ikonographie – die Augen mit dem Heilung bringenden Blut Christi. Auch die Lanze ist ergänzt; sie muß länger gewesen sein und lief ursprünglich durch ein (noch vorhandenes) Bohrloch am linken Handgelenk. – Eine andere Abweichung von der Bildtradition kommt allerdings auf das Schuldkonto des Restaurators Max Hammer: Der Hauptmann unterm Kreuz (der Bärtige rechts vorne in der prächtigen burgundischen Robe), der mit lässigmüder Geste nach dem Schwert zu greifen scheint, hatte in Wirklichkeit die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben, um so, seinem Begleiter zugewandt, die Göttlichkeit Jesu zu bezeugen (gemäß Mt 27,54; Mk 15,39). Auf einem alten Foto aus der Jahrhundertwende kann man diese sprechende Gebärde noch sehen.

Abb. 38, 23

Abb. 47

So sehr die Darstellungen des Retabels mit der damaligen Gegenwart verflochten sind, durch den Goldglanz der Fassung und das Hoheitssymbol der Baldachine wird das Geschehen aus der irdischen Welt in eine himmlische Sphäre hinaufgehoben.

Abschließende Fragen

Noch offen ist eine Reihe von Fragen, die sich bei der Betrachtung der untersuchten Werke aufdrängen: Wie hat sich die besondere Form der niederländischen Altarschreine herausgebildet? Was könnte den Export gerade nach Schwäbisch Hall ausgelöst haben? Und wie sind die anderen Werke der Haller Gruppe einzuordnen? Soweit möglich, soll darauf zum Abschluß eine Antwort gesucht werden.

Die Baldachine und Sockel in Form vergitterter Fächer sind ein Hauptcharakteristikum der Retabel unserer Gruppe. Der ursprüngliche Sinn dieses Merkmals läßt sich

mit Hilfe älterer Beispiele noch ermitteln: es muß sich um Reliquienfächer gehandelt haben. So waren in dem niederländischen Retabel aus der Jesuitenkirche zu Coesfeld, ehe es 1907 ins Landesmuseum nach Münster kam, die Fächer der Baldachinzone noch in drei Reihen übereinander mit losen, ungefaßten Reliquien – Knochen und Schädelkalotten – gefüllt. Das zeigt eine alte Aufnahme aus der Jahrhundertwende²⁶⁹. Sicherlich haben auch die übrigen Retabel gleichen Typs – mit nebeneinanderstehenden Einzelheiligen – ursprünglich Reliquien enthalten. Und zwar dürfte jeweils der Heilige, von dem man eine bedeutende Reliquie besaß, im Bild dargestellt worden sein; das heißt man wird die Reliquie dieses Heiligen im Baldachin über der Figur bzw. im Sockel unter ihr verwahrt haben, so daß die Kirchenbesucher sie sehen konnten. In der Gotik – seit dem 13. Jahrhundert – legte man großen Wert darauf, Reliquien sichtbar auszustellen, um den Gläubigen die reale Existenz der Heiligen im Altar anschaulich zu machen. Das war gewiß wirksamer als der Existenzbeweis durch Urkunden oder gar nur mündliche Tradition.

Abb. 59

Daß es üblich war, auch hinter den Maßwerkgittern der Sockelzone Reliquien zu verwahren, belegt die gemalte Nachbildung eines solchen Altarwerks aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts: Auf den Flügelinnenseiten eines kölnischen Retabels (vom Meister des Heisterbacher Altars) sind hinter der gemalten Sockelarkatur Schädelreliquien in perlbestickten Stoffassungen dargestellt²⁷⁰.

In späterer Zeit verzichtete man dann offensichtlich darauf, die Baldachine und Sockel als Reliquiare zu verwenden, behielt aber die äußere Form dieser Teile noch eine Zeitlang bei, vor allem wohl in der Provinz. Wahrscheinlich war das Ende des Reliquienretabels gekommen, als man dazu überging, Marien- und Passionsretabel in Serie und auf Vorrat herzustellen. Bei diesen Erzeugnissen war es nicht mehr möglich, Heiligenbild mit Heiligenreliquie zu verbinden. Tatsächlich zeigen die Retabel vom Typus St. Katharina weder auf der Rückwand noch vorne eine verschließbare Öffnung zum Einlegen von Reliquien²⁷¹.

Die Überhöhung des Mittelteils der Retabel wurde wahrscheinlich durch die niederländische Gewohnheit ausgelöst, auf den Altarschrein nochmals ein Tabernakel oder einen Schrein mit Figuren und Flügeltüren zu setzen. Wie verbreitet diese Gewohnheit war, läßt sich daran ermessen, daß man später, als die Überhöhung längst fester Bestandteil war, noch zusätzlich ein Figurentabernakel auf den überhöhten Mittelteil türmte. Daß dies keine Seltenheit war, zeigt der hohe Anteil solcher Retabel unter der relativ niedrigen Zahl der bildlichen Altardarstellungen²⁷².

Abb. 60

269 Abgebildet bei *Harald Keller*: Der Flügelaltar als Reliquienschrein. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik (Festschrift Theodor Müller). 1965. S. 125–144, Abb. 5.

270 *Keller* (wie Anm. 269) S. 134 mit Abb. 6.

271 Als Ersatz für die Reliquienfächer diente dann bei uns die zugefügte Predella (vgl. S. 132 und 153 mit Anm. 149).

272 Beispiele: der Lettneraltar auf dem Mittelbild von Rogiers Sakramentsaltar (Abbildungen s. Anm. 254), der Hochaltar auf Rogiers Londoner Diptychonflügel mit der Exhumierung des heiligen Hubert (*Davies*, wie Anm. 242, Taf. 99), der Altar auf dem linken Flügel des Marienretabels in Ternant (*Journet*, wie Anm. 262, Taf. 2).

Das Retabel aus der Lübecker Ägidienkirche (um 1410) zeigt noch den Entwicklungszustand mit aufgesetztem Figureschrein, also mit einer vom Hauptschrein getrennten Überhöhung²⁷³. Sehr bald wird man auf den Gedanken gekommen sein, diesen Aufsatz ohne Trennung durch die Rahmenbretter fest mit dem Hauptschrein zu verbinden, was den Vorteil bot, daß man im Mittelteil eine höher aufragende Szene wie die Kreuzigung ohne Beschneidung des Baldachins unterbringen und zugleich die Hauptdarstellung formal hervorheben konnte.

Dieser Vorgang vollzog sich nicht überall gleichzeitig. Es gab auch später noch Retabel ohne Überhöhung. So hat das Löwener Georgsretabel Jan Bormans (1490–93) noch einen einfachen querrrechteckigen Schrein²⁷⁴, und das Stephansretabel in Korbeek-Dijle (1522) noch einen vom Hauptschrein getrennten Aufsatz mit eigenen Flügeln²⁷⁵. Andererseits kannte schon Jacques de Baerze (vgl. Anm. 247) in den 1390er Jahren die voll entwickelte Überhöhung, wenn auch ohne eigene Flügel. Während er seinem Heiligenretabel (mit Szenen aus dem Leben Katharinas, Johannes des Täufers und des Antonius) noch den schlichten querrrechteckigen Schrein gab, überhöhte er den Schrein seines Passionsretabels – und entsprechend die Flügel – in der Mitte durch ein Rechteck und seitlich durch Dreiecke – eine frühe Sonderform, die von den Nachfolgern nur teilweise übernommen wurde.

Abb. 20 Die merkwürdigen **Felsschroffen**, wie sie im Retabel von St. Katharina und ähnlichen Werken hinter den Figuren der Kreuzigung aufragen, sind vermutlich

Abb. 5, 6 nicht für Kreuzigungsszenen, sondern für die Geburtsszene von Marienaltären erfunden worden. Von dort wird man sie in die Passionsretabel übernommen haben, wo sie sich bestens eignen, den manchmal doch zu hohen Raum des Mittelfachs füllen zu helfen und dabei die Kreuzigung als heilsgeschichtlich wichtigste Darstellung hervorzuheben. In den Marienaltären aber dienten die Felsen ursprünglich zur Wiedergabe der Höhle, in der sich nach den apokryphen Kindheitsevangelien und den auf ihnen fußenden mittelalterlichen Legenden die Geburt Jesu abspielte. Die Geburtshöhle war vor allem in der byzantinischen Kunst verbreitet²⁷⁶. Sie wurde von dort in abendländische Darstellungen übernommen und schließlich mit dem Stall kombiniert. – Einen entsprechenden guten Sinn haben die Felsschroffen auch noch auf den Reliefs der Grablegung und der Auferstehung im Löwener Gotischen Saal, denn das Grab Jesu war ja nach den Evangelien in einen Fels gehauen.

Die Gründe für den Haller Retabelimport hat man oft erwogen. Zwar ist ein derartiger Import gewiß nichts Ungewöhnliches. Am Ende des Mittelalters ergoß sich eine wahre Flut flämischer Retabel in die Länder Europas von der iberischen

273 Vgl. *Paatz* (wie Anm. 248) S. 57 mit Taf. VI und VII. Auf der Abb. 11 bei *Voegelen* (wie Anm. 164) ist der Aufsatz abgeschnitten.

274 Sicherlich darum, weil das Thema die Überhöhung nicht erforderte. Gesamtabbildung bei *Müller* (wie Anm. 257) Taf. 163.

275 Abgebildet bei *Crab* (wie Anm. 184) Pl 94.

276 Vgl. z. B. die Felsenhöhle im Menologion Basileios II., Konstantinopel 979/84. Abgebildet bei *Gertrud Schiller*: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1. ³1981. S. 350, Abb. 268.

Halbinsel bis nach Skandinavien. Allein längs des Rheins haben sich trotz immenser Verluste durch die Bilderstürmer über sechzig Werke erhalten²⁷⁷. Wodurch aber könnte der Import ins Hällische ausgelöst worden sein?

Man hat an Handelsbeziehungen gedacht, an Familienbeziehungen des Adels (vgl. S. 191) und an die internationalen Beziehungen der Geistlichkeit²⁷⁸ (wobei man das Kloster Murrhardt, dem die Pfarrei St. Katharina inkorporiert war, in die Erwägung mit einbeziehen müßte). Doch ließ sich bis jetzt keine dieser Möglichkeiten konkretisieren. Auch ich kann hier mit keiner Lösung, nur mit einer weiteren Vermutung aufwarten.

Es fällt schwer zu glauben, daß die Reihe der hällischen Importe gerade mit dem Retabel der Riedener Kapelle begonnen hat (das ja unter den erhaltenen Werken das eindeutig älteste ist). Aus dieser Schwierigkeit gibt es einen Ausweg:

Vielleicht besaß schon der gotische Hochaltar von St. Michael – über den wir leider gar nichts wissen²⁷⁹ – ein niederländisches Retabel, und vielleicht wurde dieses Retabel im Zusammenhang mit einer Schädelreliquie der heiligen Ursula auf dem Weg über Köln durch die Vermittlung eines Kölner Reliquienexporteurs geliefert. Tatsache ist, daß sich um 1488 in dem *Fronaltar* (= Hochaltar) neben vier Häuptern der *unschuldigen Kindlein* eine Reliquie befand, die als *St. Urseln Haupt* bezeichnet wurde²⁸⁰. Die genannten fünf Schädel waren wohl im Retabel verwahrt, denn die beweglichen Reliquiare des Altars werden gesondert angeführt und das Sepulcrum im Stipes – dessen einstige Reliquienkapsel erhalten ist – war für Schädel zu klein²⁸¹. Auch war sein Inhalt damals sicherlich nicht mehr bekannt.

Nun kann man mit einiger Gewißheit annehmen, daß das Haller Ursulahaupt aus Köln kam, denn von Köln aus wurden solche Schädel der heiligen Ursula und ihrer 11 000 Jungfrauen damals in alle Länder verschickt. Man hatte 1106 im Norden des römischen Köln ein Gräberfeld, wohl von irgendeinem Kriegsgemetzel, entdeckt und hielt diese Gebeine für die Überreste der hl. Ursula und ihrer Begleiterinnen, die ja der Legende zufolge auf der Rückreise von Rom bei Köln ums Leben gekommen waren. Der Fund war so ergiebig, daß er den Eigenbedarf bei weitem überstieg.

277 Walter Paatz konnte in seiner Übersicht für dieses Gebiet 63 niederländische Retabel aufzählen. Vgl. *Walter Paatz: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse). 1967. S. 52ff. mit Anm. 195, 197–199.

278 Schon *Voegelen* (wie Anm. 164), S. 36, hat alle drei Möglichkeiten erwogen.

279 Das heutige Passionsretabel gehörte mit großer Sicherheit zum Kreuzaltar.

280 Das geht aus einem Reliquienverzeichnis von 1488 hervor, das in zwei Abschriften erhalten ist, in einer – offensichtlich genaueren – von Ratsadvokat Müller, 1701 (StAH 4/1029 S. 6–9), und in einer weniger genauen in C. Schaufeles Chronik der Reichsstadt Hall (StAH HV II/11 Bl. 166bf.). Die entscheidende Stelle lautet (nach Müller): *item das Heilthum Zu St. Michel in dem Fronaltar. / item 4. haupter der unschuldigen Kindlein. / item St. Urseln haupt / und darinnen...* Es folgt die Aufzählung kleiner Reliquien von 31 Heiligen, danach der Inhalt der verschiedenen zum Altar gehörigen Reliquiare.

281 Nach der Größe der Kapsel (im StAH) zu schließen, hatte es die gleichen Maße wie die Sepulcra der in St. Michael noch vorhandenen Altäre, deren Querschnitt zwischen 10 × 9,5 cm und 14,5 × 13 cm beträgt. Die bleierne Reliquienkapsel wurde 1497 beim Abbruch des alten Hochaltars entfernt und später im Sakristeialtar wiederverwendet. Sie hat eine eingekratzte Beschriftung: *Item diß laidlin ist gestanden in dem fronaltar im Cor 1497 Augustini* (= 28. August).

Obwohl die Kölner Kirche St. Ursula fast 1800 Schädel für sich behielt, reichte der Rest jahrhundertlang für einen europaweiten Reliquienexport. Das kostbarste Nebenprodukt dieses Handels waren die Kölner Goldschmiedereliquiare (Ursulabüsten, Ursulaschiffe), in denen ein Teil dieser Gebeine verwahrt und verschickt wurde. Andere versandte man in Holzbüsten oder in seidenen Beuteln²⁸². Wieder andere, so scheint es, barg man – wenigstens in den Jahrzehnten um 1400 – in den vergitterten Schreinfächern der älteren niederländischen Schnitzretabel, sei es in loser Form (wie im Coesfelder Retabel) oder in Beutel verschlossen (wie es der

Abb. 59

Meister von Heisterbach auf seinem Gemälde dargestellt hat, vgl. S. 187). Zweifellos war den Kölner Exporteuren die Brabanter Retabelindustrie als preiswerte Bezugsquelle für solche Reliquienretabel bekannt, und es liegt nahe, daß sie sich ihrer im Bedarfsfall bedienten und die brabantischen Werke an ihre Reliquienkundschaft vermittelten; dies um so mehr, als es zwischen Köln und den niederländischen Städten ausgedehnte Handelsbeziehungen gab (die wichtige Handelsstraße von Köln nach Brügge und London führte durch Brabant). Tatsächlich finden wir ja im Rheingebiet die meisten der aus den Niederlanden importierten Retabel.

Es ist also wohl denkbar, wenn auch unbeweisbar, daß die Haller Michaelskirche für ihren Hochaltar zusammen mit dem Ursulahaupt (und anderen Reliquien?) auf dem Weg über Köln ein niederländisches Retabel des älteren Typs – mit Einzelfiguren und Reliquienfächern – bezogen hat und daß dieser frühe Import aus sicherlich preiswerter Bezugsquelle die späteren Retabeleinfuhren angeregt hat. Sollten etwa die vier bemalten Prophetenbilder aus dem 1438 als neu bezeichneten früheren Sakramentshaus der Kirche den Figuren dieses hypothetischen Retabels nachgebildet sein? Dies würde jedenfalls das auffallend niederländische Gepräge dieser – wohl kaum importierten – Steinfiguren erklären. Das Retabel müßte dann vor 1438 entstanden sein, also zu einer Zeit, wo tatsächlich noch flämische Retabel mit Einzelfiguren gebräuchlich waren²⁸³.

Wie die übrigen niederländischen Retabel der Haller Gruppe einzuordnen sind, wird in eigenen Untersuchungen geklärt werden müssen. Ich kann nur die bis jetzt absehbaren Ergebnisse noch andeuten.

Das Riedener Retabel dürfte, wie S. 181 ff. ausgeführt, um 1441 ff. in Löwen entstanden sein. Es stand ursprünglich auf dem Hochaltar der Riedener Marienkapelle und wurde nach dem Chorbau, um 1510, durch ein größeres Schnitzretabel – das heutige – ersetzt²⁸⁴. Seine Flügelbilder könnte, wie Alfred Stange annimmt, ein holländischer Maler geschaffen haben, ein Vorläufer des Geertgen tot Sint Jans.

282 So erwähnt 1483 das Inventar der Sainte Chapelle in Chambéry zwei Schädel der 11 000 Jungfrauen, nach deutscher Art in Tücher gehüllt: »duo capita de undecim millium virginum involuta certis pagnis ad modum Theutonicorum«. Und nach einem Visitationsprotokoll der Kapelle von Schloß Tirol befanden sich dort noch 1638 unversehrte Schädel der 11 000 Jungfrauen, in reine Seide eingeschlossen: »capita integra holoserico rubro inclusa de 11 000 virginibus«. – Vgl. Keller (wie Anm. 269) S. 134.

283 Eine strenge Zusammenordnung von Reliquie und Heiligenfigur darf man wegen der Menge kleiner Reliquien jedoch nicht erwarten; zu dieser Zeit vielleicht überhaupt nicht mehr. Man wird in erster Linie die Titelheiligen des Altars dargestellt haben.

284 Das seit Keppeler (1888) in der Literatur genannte genaue Datum »1510« geht auf eine bloße Vermutung in einer älteren Pfarrbeschreibung zurück.

Dieser Maler wäre dann wohl, wie später Dirk Bouts, aus der Gegend um Harlem oder Leiden nach Süden gezogen und eine Zeitlang in Löwen tätig gewesen. Stange zählt die Riedener Bilder »zu den seltenen Inkunabeln der holländischen Malerei«²⁸⁵.

Das Unterlimpurger Retabel hat nach den Forschungen von Mina Voegelen²⁸⁶ ein in Antwerpen ausgebildeter Bildhauer geschnitzt, möglicherweise hierzulande. Der Befund läßt in der Tat eine Entstehung in Hall fast sicher erscheinen: Die Baldachine sind eine vergrößernde und vereinfachende Nachbildung der Ornamentik von St. Katharina – die Arbeit eines Schreiners, keines niederländischen »Kleinstekers«. Der Maler der Flügel ist hällisch, wie verwandte Werke zeigen²⁸⁷. Und der niederländische Bildschnitzer hat deutlich auf die Haller Werkstatt eingewirkt, aus der die Heiliggrabfiguren in St. Katharina und aus Murrhardt (im Württ. Landesmuseum) stammen; er dürfte in dieser Haller Werkstatt tätig gewesen sein.

Die Entstehungszeit des Retabels läßt sich in den Jahren zwischen 1456 und 1470, etwa um 1460, ansetzen; denn das 1456 urkundlich erwähnte Heiliggrab von St. Michael ist vom Stil des Niederländers noch unberührt, und die unter dessen Einfluß geschnitzten Murrhardter Figuren sind wohl etwas älter als das 1470 datierte Grab von St. Katharina. Dieser Ansatz entspricht annähernd der Datierung Voegelens (»zwischen 1450 und 1460«). Die Frühdatierung Krügers²⁸⁸ auf Grund des Wappens der Elisabeth von Hohenlohe († 1445) beruht auf einer falschen Voraussetzung, denn die Wappen von Hohenlohe und Limpurg wurden erst nach dem zweiten Weltkrieg (vor 1962) an dem Retabel angebracht. Damit entfällt auch die ansprechende Vermutung, das Werk sei dank der burgundischen Beziehungen der Gräfin Susanna von Tierstein als erstes der Gruppe eingeführt worden und habe die weiteren Importe flämischer Altarwerke ins Haller Gebiet ausgelöst²⁸⁹.

Das Retabel von St. Michael gibt die meisten Rätsel auf. Zwar machen sein Schnitzwerk (aus Nußbaumholz!) und die Malerei seiner Flügelinnenseiten einen durchaus niederländischen Eindruck, doch fehlt ihm eines der Hauptkennzeichen der niederländischen Altarkunst: die reiche architektonische Gliederung des Schreinneren²⁹⁰. Mit anderen Worten: an dem Werk war kein »Kleinsteker« beteiligt.

Man findet solche Retabel vor allem in den Randgebieten außerhalb der Niederlande, etwa in Kalkar am Niederrhein (Georgsaltar) oder an der Mosel. Helga D. Hofmann hat im lothringischen Rustroff bei Sierck an der Mosel (Dép. Moselle)

285 Stange Bd. 8 (wie Anm. 175) S. 112f.

286 Voegelen (wie Anm. 164) S. 31ff., 39.

287 Z. B. eine Beweinung im Diözesanmuseum Rottenburg mit dem Wappen der Senft von Sulburg, nach Stange von derselben Hand (Stange, wie Anm. 175, S. 113 und Abb. 235). Sein Schüler scheint der Maler des Wolfgangaltars in St. Michael gewesen zu sein.

288 Krüger 1962 (wie Anm. 167) S. 18.

289 Zuletzt Gerd Wunder in: *Gerd Wunder/Max Schefold/Herta Beutter*: Die Schenken von Limpurg und ihr Land (Forschungen aus Württ. Franken 20). 1982. S. 34.

290 Den Maßwerkfries des Sockels schnitzte Schreiner Adam Leonhard 1858/59 für 22 Gulden völlig neu, während er die Ornamentschleier an den oberen Schreinecken für 5 Gulden reparierte (StAH, Dekanatsarchiv 122c).

ein Retabel entdeckt, das dem Typus – nicht dem Stil – des Retabels von St. Michael auffallend nahekommt, und hat erwogen, ob nicht in der Trierer Gegend »eine Art Umschlagplatz für Retabel niederländischer Herkunft bestand«²⁹¹. Träfe das zu, müßte man wohl annehmen, daß die Werke dort teils von einheimischen Schnitzern nach niederländischem Vorbild (wie im Fall Rustruff), teils von niederländischen Meistern (wie im Fall Schwäbisch Hall) gefertigt und dabei im Typus möglichst kostengünstig für deutsche Bedürfnisse abgewandelt wurden. Aber könnten nicht auch niederländische Exporteure selbst herausgefunden haben, daß es in ihrem östlichen Absatzgebiet Kunden gab, die weniger Wert auf eine verfeinerte Schreinornamentik legten, und daß sich in diesem Fall der »Kleinsteker« einsparen ließ²⁹²? Das Retabel von St. Michael wäre dann ein vereinfachtes Exportwerk, an dem statt der üblichen fünf nur vier Handwerker mitgewirkt hätten: Schreiner, Bildhauer, Faßmaler und Maler.

Der Herkunftsort des Retabels war dann vermutlich Antwerpen. Darauf deuten die Kompositionsmotive²⁹³ und das für Antwerpen typische Pathos der Schnitzfiguren. – Welcher Schule der Maler angehörte, bleibt einstweilen im Dunkeln. Die von Voegelen angeführte Beziehung zu Bouts erscheint mir längst nicht so deutlich, daß sich daraus irgendwelche Rückschlüsse für eine Lokalisierung oder Datierung des Werkes ziehen ließen.

Für die wahrscheinlichste Entstehungszeit des Retabels (das im Langhaus auf dem Kreuzaltar stand) halte ich wie Krüger die Zeit der Vollendung des Langhauses (1456), also – vorsichtig gesprochen – die Zeit um 1460, unter anderem auch deshalb, weil die nachträglich hinzugefügte Predella nach dem Stil ihrer Malerei relativ früh, eher vor als nach 1470, entstanden sein dürfte.

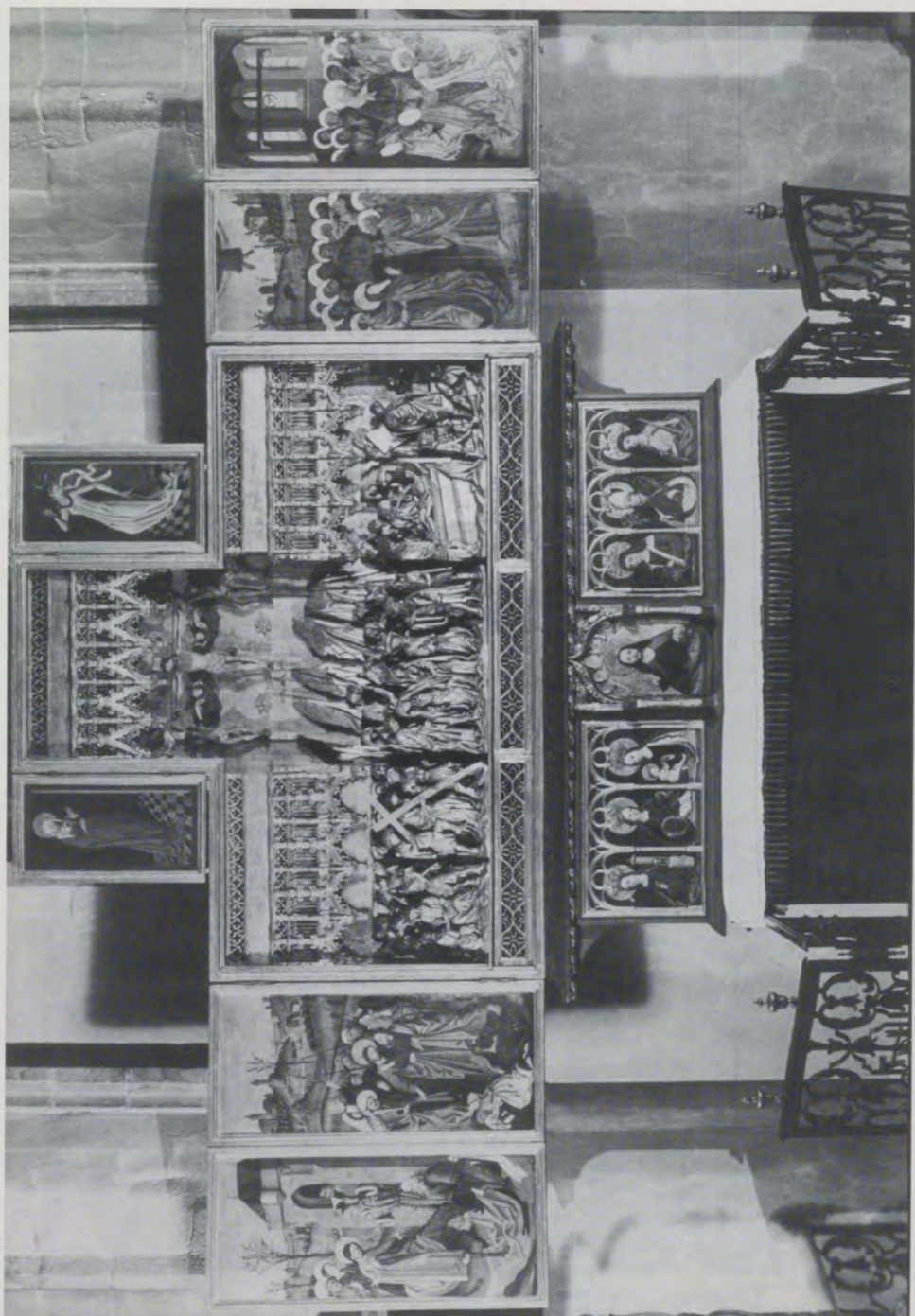
Auf jeden Fall bietet das Retabel von St. Michael den Forschern noch manche Möglichkeit der Betätigung. Klar übersehbar ist bis jetzt nur seine spätere Geschichte.

Das Retabel von St. Katharina dagegen hat überraschenderweise einen Teil seiner Geheimnisse enthüllt.

291 *Helga D. Hofmann*: Spätgotische Schnitzaltäre des niederländischen Typus in Lothringen. In: *Saarheimat* 9 (1965). S. 65–73, hier S. 68ff. mit Abb. S. 69.

292 Den gewaltigen Arbeits- und Kostenaufwand, der durch den Verzicht auf einen »Kleinsteker« wegfällt, kann man ermesen, wenn man das älteste verbürgte Antwerpener Retabel in Klausen an der Mosel (um 1480) mit dem Haller vergleicht. – Schule gemacht hat der Export baldachinloser Retabel allerdings kaum, falls dies der dezimierte Denkmalsbestand beurteilen läßt.

293 Vgl. die Untersuchungen *Voegelens* (wie Anm. 164) S. 12ff.



1 Schwäbisch Hall, Katharinenkirche. Hochaltar (geöffnet).



2 Schwäbisch Hall, Katharinenkirche. Hochaltar (geschlossen).



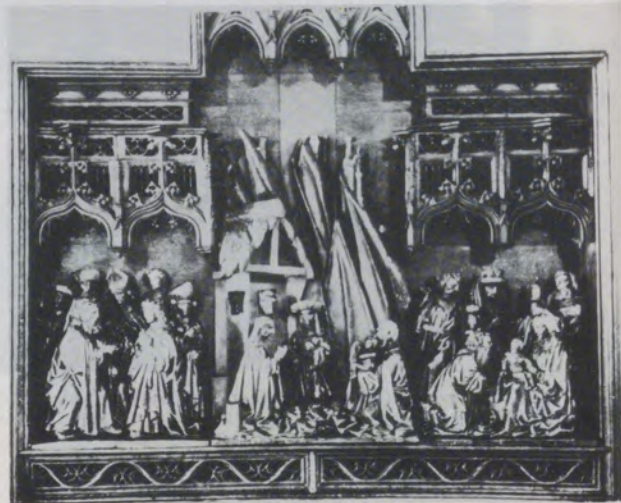
3 Schwäbisch Hall, Katharinenkirche. Hochaltar um 1900.



4 Justus van Gent (?), Meßopfer (Ausschnitt mit niederländischem Retabel).
Antwerpen, Königl. Museum.



5 Retabel aus Rieden (Schrein).
Stuttgart, Württ. Landesmuseum.



6 Riedener Meister, Retabel aus England.
Funchal (Madeira),
Museum »Quinta das Cruzes«.



7 Retabel aus Rieden,
Geburt Jesu (Ausschnitt).
Stuttgart,
Württ. Landesmuseum.



8 Riedener Meister,
Geburt Jesu (Ausschnitt).
Retabel in Funchal
(Madeira),
Museum »Quinta das Cruzes«.



9 Retabel aus
Ried,
Anbetung der Könige.
Stuttgart, Württ.
Landesmuseum.



10 Riedener Meister,
Anbetung der Könige.
Retabel in Funchal,
Museum »Quinta das
Cruzes«.

11 Retabel aus Rieden,
Vermählung Marias.
Stuttgart, Württ. Landes-
museum.



12 Riedener Meister,
Vermählung Marias, Retabel-
fragment. Brüssel, Königl.
Museum der Schönen Künste.



13 Auferstehung. Schwäb. Hall,
Katharinenkirche, Hochaltar.



14 Willem Ards, Auferstehung.
Löwen, Rathaus,
Gotischer Saal.

15 Willem Ards, *Belagerung
Jabeschs. Löwen, Rathaus,
Wandelsaal.*

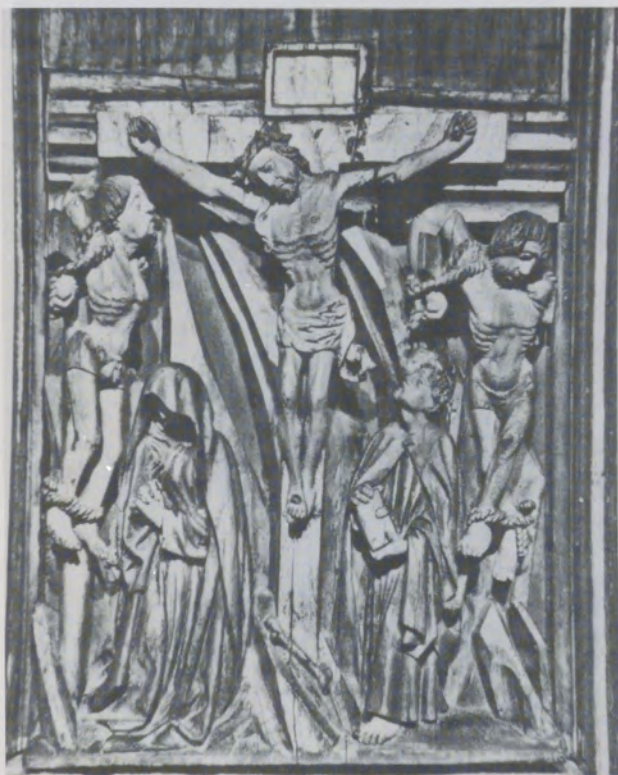


16 Joes Beyart, *Auferstehung.
Löwen, Rathaus,
Kleiner gotischer Saal.*





17 Kreuzigung (Ausschnitt).
Schwäb. Hall, Katharinenkirche.



18 Willem Ards, Kreuzigung.
Löwen, Rathaus, Gotischer Saal.

19 Willem Ards, *Grablegung*.
Löwen, Rathaus, Gotischer Saal.



20 *Felsenlandschaft* (Ausschnitt
aus der Kreuzigung). Schwäb. Hall,
Katharinenkirche, Hochaltar.





21 Nikodemus der Grablegung
(Ausschnitt).
Schwäb. Hall, Katharinen-
kirche, Hochaltar.



22 Willem Ards, Traum
Nebukadnezars (Ausschnitt).
Löwen, Städt. Museum (vom
Wandelsaal des Rathauses).

23 *Hauptmann unterm Kreuz*
(Ausschnitt). Schwüb. Hall,
Katharinenkirche, Hochaltar.
(Die rechte Hand ist falsch
ergänzt)



24 *Willem Ards,*
David und Goliath.
Löwen, Rathaus,
Wandelsaal



25 Willem Ards, *Belagerung durch Holofernes.*
Löwen, Rathaus, Wandelsaal.



26 Willem Ards, *Cyrus' Tempelbau.*
Löwen, Rathaus, Wandelsaal.



27 Willem Ards, *Daniel in der Löwengrube.*
Löwen, Rathaus, Wandelsaal.

28 Willem Ards, *Nebukadnezars Traum. Löwen, Städt. Museum (aus dem Wandelsaal des Rathauses).*



29 Willem Ards, *Josef füllt die Kornscheuern. Löwen, Rathaus, Wandelsaal.*



30 Willem Ards, *Steinigung Achans (Ausschnitt), Steinkonsole. Löwen, Rathaus, Wandelsaal.*





31 Willem Ards,
Geburt Jesu.
Löwen, Rathaus,
Gotischer Saal.



32 Willem Ards,
Anbetung der Könige.
Löwen, Rathaus,
Gotischer Saal.

33 Willem Ards,
Dornenkrönung.
Löwen, Rathaus,
Gotischer Saal.



34 Willem Ards,
Kreuztragung.
Löwen, Rathaus,
Gotischer Saal.



36 Kreuztragung, Schwäb. Hall, Katharinenkirche, Hochaltar.



35 Dornenkrönung, Schwäb. Hall, Katharinenkirche, Hochaltar.



38 Gruppe unter dem Kreuz (rechter Teil).
Schwäb. Hall, Katharinenkirche, Hochaltar.



37 Gruppe unter dem Kreuz (linker Teil).
Schwäb. Hall, Katharinenkirche, Hochaltar.



39 Grablegung. Schwäb. Hall,
Katharinenkirche, Hochaltar.

41 Grablegung (Ausschnitt mit
Josef von Arimathia).
Schwäb. Hall, Katharinenkirche, Hochaltar.



40 Johannes der Grablegung (Ausschnitt).
Schwäb. Hall, Katharinenkirche, Hochaltar.





◁ 42 Kreuzigung, Gruppe mit Longinus.
Schwäb. Hall, Katharinenkirche, Hochaltar



43 Kreuzigung (Ausschnitt).
Schwäb. Hall, Katharinenkirche.

44 Kreuzigung (Ausschnitt).
Schwäb. Hall, Katharinenkirche, Hochaltar. ▽





◁ 45 Kreuztragung (Ausschnitt).
Schwäb. Hall, Katharinenkirche, Hochaltar

46 ▽



◁ 47 Der Hauptmann unterm Kreuz (Zustand um 1900).
Schwäb. Hall, Katharinenkirche. Hochaltar.



48 Kreuztragung (Ausschnitt). Schwäb. Hall, ▷
Katharinenkirche, Hochaltar.

49 Auferstehungselengel. Schwäb. Hall,
Katharinenkirche, Hochaltar

50 Bildhauer Zaiser, böser Schächer mit Teufel
(neu geschnitzt 1882/83).
Schwäb. Hall, Katharinenkirche, Hochaltar.





51 Geburt Jesu,
Retabelfragment.
Sotopalacios
(Spanien),
Pfarrkirche.



52 Brüsseler Retabel
aus Megen (Brabant),
Schrein.
Berlin-Ost,
Staatliche Museen.

53 Brüsseler Werkstatt,
Kreuzigungsfragment.
Ehem. Frankfurt,
Sammlung Fuld.



54 Synagoge ▷
Schwäb. Hall,
Katharinenkirche,
oberer Altarflügel.



55 Rogier van der
Weyden (Werkstatt),
Kreuztragung.
Berlin-Dahlem,
Staatl. Museen.



56 Katharina. ▷
Schwäb. Hall,
Katharinenkirche,
Hochaltar,
rechter Außenflügel.

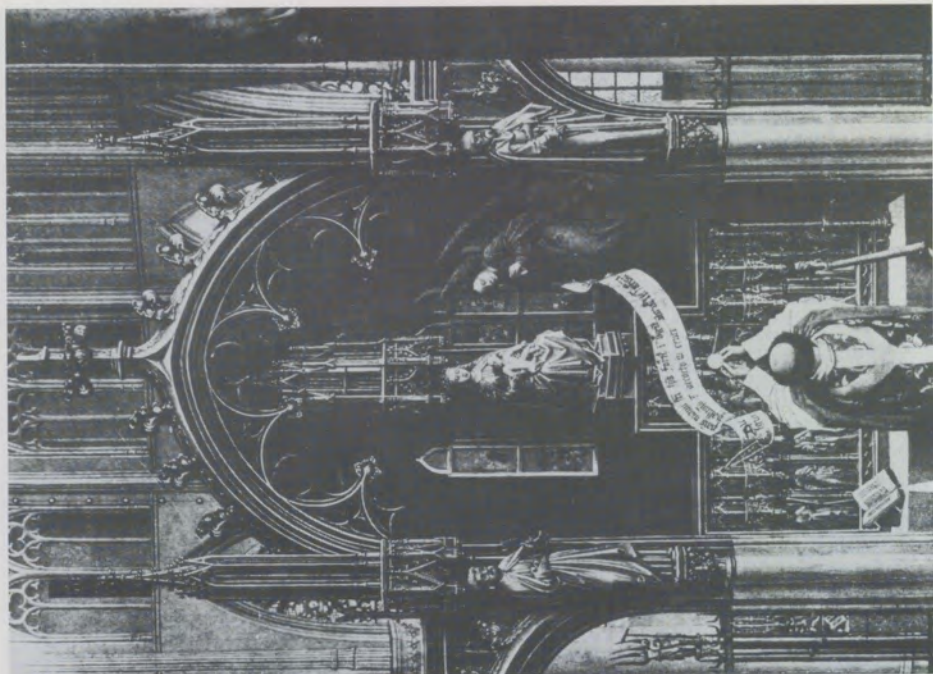




57 Einzug in Jerusalem.
Schwäb. Hall,
Katharinenkirche, linker
Flügel des Hochaltars.



58 Willem Ards (Werkstatt), Einzug in Jerusalem.
Löwen, Städt. Museum (vom Kleinen gotischen Saal des Rathauses).



60 Rogier van der Weyden, Sakramentsaltar (Ausschnitt).
Antwerpen, Königl. Museum.



59 Reliquienretabel aus Coesfeld.
Münster, Landesmuseum. (Aufnahme um 1900).