

# Probleme um Jörg Ratgeb

*Zum Frühwerk des Malers, zugleich eine Auseinandersetzung mit den Anschauungen und Thesen Wilhelm Fraengers.*

— von H. Kissling —

## *Jörg Ratgeb in der Kunstgeschichtsforschung*

Die Ratgeb-Bibliographie umfaßt bis heute nicht mehr als 80 Nummern, also ein bescheidener Ertrag neben der Dürer-Literatur, die es bis zum Jubiläumsjahr 1971 auf 10 271 Schriften gebracht hat. Aber der Nürnberger, der einer Epoche den Namen gegeben hat, verschwand nie aus dem Gedächtnis des Volkes, der Künstler und Kenner ganz zu schweigen. Niemand wird Dürers überragende Stellung bestreiten wollen, auch nicht die Überlegenheit der Quantität und Qualität seiner Produktion gegenüber Ratgeb.

Aber dies erklärt nicht hinreichend die immense Differenz des über sie Geschriebenen, auch nicht Dürers weithin bekannte und Ratgebs nur bruchstückhaft faßbare Vita. Verdiente Ratgeb wirklich nicht mehr an Beschreibung, Auseinandersetzung und Antwort, nicht ein höheres Maß an Zuwendung? Denn weder Dürer noch Holbein haben die damals umfänglichsten Wandbilder geschaffen, sondern Ratgeb. Und sein Herrenberger Altar, der den Maßen des Isenheimer Altares entspricht, ist im buchstäblichen Sinn das großartigste Werk der Staatsgalerie Stuttgart. Man muß allerdings relativieren: Erst 1882 hat der Frankfurter Maler und Kunstforscher Donner von Richter den Maler Jörg Ratgeb der Vergessenheit entrissen, indem er ihn als Urheber der Wandbilder im Frankfurter Karmelitenkloster identifiziert und schließlich 1890 als Autor des Herrenberger Altares erkannt hat. Marie Schütte gelang dann 1907 die Auflösung des Monogrammes J. M. R. des Schwaigerner Altares 1510, womit endlich ein Frühwerk Ratgebs gesichert war.

Der kunstgeschichtlichen Forschung ist demnach erst verhältnismäßig

spät Material über Ratgeb zur Bearbeitung angeboten worden<sup>1)</sup>. Und was die Wandbilder anbetrifft, steht man heute einer Bildruine, wenngleich erstaunlichen Ausmaßes, gegenüber. Dieser Zustand hat die Fachleute wenig angelockt, vielleicht auch bedingt durch die Probleme und Widersprüche in der Werkskette Schwaigern — Frankfurt — Herrenberg, die keine schnell zu schreibende Monographie erhoffen ließ. Und schließlich mußte in der Zeit des Spätimpressionismus jedermann zugeben, daß sich Ratgeb's Ausdrucksformen dem Auge des Betrachters nicht einschmeicheln. Es bedurfte anderer Konstellationen, um dessen Kunst als Studienobjekt begehrlieh zu machen. Ein Anstoß ging vom deutschen Expressionismus aus, der das Verständnis für die angespannte Malerei des Herrenberger Altares förderte. Ein anderer und neuer Impuls ging von der Kunstsoziologie aus. Dieser Zweig der Forschung mußte auf eine Figur wie Ratgeb aufmerksam werden, der nicht malend, sondern handelnd in den Bauernkrieg 1525 verwickelt war. Sein grausiges Ende in Pforzheim 1526, wo vier Pferde seinen Leib in Stücke reißen, macht es schwer, seine Bilder nur noch als ästhetische Objekte zu nehmen. Wer sieht nicht Leidenschaft und Blut in sie hinein?

#### *Allgemeines zu Fraengers Ratgeb-Monographie*

Mit diesem Phänomen des politisch handelnden Malers Jörg Ratgeb hat sich Wilhelm Fraenger auseinandergesetzt. Es ist die erste Ratgeb-Monographie daraus geworden<sup>2)</sup>. Das opulente Buch ist 1972 im VEB-Verlag in Dresden erschienen, herausgegeben von der Frau und der Tochter des Verfassers, der am 19. 2. 1964 in Berlin-Babelsberg 74jährig gestorben ist. Die Herausgeber haben den Text aus den nachgelassenen Schriften zusammengestellt, wobei, wie sie im Nachwort versichern, Aufbau und Disposition ganz den Absichten Wilhelm Fraengers entsprechen (S. 281)<sup>3)</sup>. Von den 6 Kapiteln des Buches

---

<sup>1)</sup> Bezeichnend erscheint, daß G. Dehio in seiner Geschichte der deutschen Kunst (1919—1926) Jörg Ratgeb noch nicht der Erwähnung wert fand.

<sup>2)</sup> W. Fraenger, Jörg Ratgeb, ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg, Dresden 1972.

<sup>3)</sup> Die in Klammer gesetzten Seitenzahlen verweisen ausschließlich auf W. Fraenger, Jörg Ratgeb.

hinterließ Fraenger druckreif nur das 1. Kapitel und das 2. bis zu den Werkbeschreibungen. Den Kapiteln 3—5 lagen Manuskriptfragmente, Aufsätze, Referate, Bildbeschreibungen zugrunde. Und das 6. Kapitel, das Ratgeb als eine Figur des Bauernkrieges schildert, basiert auf zwei abgeschlossenen Referaten. Fraenger hat demnach einen Torso hinterlassen. Was die Herausgeber an Fragmenten im Text nicht unterzubringen vermochten, findet man im Anhang, wo nach den Anmerkungen „Dokumente und Exkurse“ ausgebreitet sind. Es lohnt diese zu lesen. Sie gestatten etwa in den Farbbeschreibungen einen Einblick in die Arbeitsweise Fraengers vor dem Original, und sie lassen bei der Erwähnung des Ehrenfriedersdorfer Abendmahles oder des Kartenspieles der Herrenberger Auferstehung ahnen (S. 278), in welcher Richtung der Verfasser seine Studien voranzutreiben beabsichtigt hatte.

Für Wilhelm Fraenger ist Ratgeb nicht nur Maler, sondern zugleich ein politisch, insbesondere gesellschaftspolitisch denkender und handelnder Mann, der seine Anschauungen aus dem „antihierarchischen und sozialrevolutionären Laienchristentum“ (S. 133), aus dem „schwarmgeistigen Spiritualismus der Wiedertäufer“ bezieht (S. 68). Diese, „die ihr Leben in unsteter Wanderschaft verbrachten“ (S. 69), seien Vorbild und Inhalt seines Lebens und seiner Kunst gewesen: seines Lebens, „weil der Maler mit den Aposteln in die vier Gegenden der Welt — nach Nord und Süd, nach West und Ost, zu wandern wünschte“ (S. 139), und in seiner Kunst insofern, als sich das apostolische Sendungsbewußtsein darin niedergeschlagen habe. Deshalb sei das Motiv der abschiednehmenden Apostel von ihm mehrfach behandelt worden. Und die im Rotterdamer Abendmahl auf den Boden gelegten Apostelstäbe müsse man als Verweise auf die „Stäbler“ auffassen, die damals als Nachfahren der Waldenser und Vorläufer der Wiedertäufer durch die Lande zogen (S. 96). Schon früh habe sich Ratgeb mit den Mächten und Mächtigen der Welt auseinandergesetzt: „Bald ist er (Ratgeb) in die Stromschnellen der großen Wendezeit hineingezogen worden, deren gesellschaftliche, kirchliche und künstlerische Neuerungen er leidenschaftlich aufgegriffen hat. Er stand auf ihrem radikalen Flügel“ (S. 7). Je länger sich Fraenger mit Ratgeb

beschäftigte, um so mehr muß dieser Gedanke des radikalen Einsatzes und Opferganges sich in ihm verstärkt haben. 1937 gibt er einem Aufsatz über Ratgeb den Untertitel „Ein Maler und Kämpfer aus dem Bauernkrieg“. 1956 sagt er: „Jörg Ratgeb, ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg“.

Fraengers Hypothesen bieten sicherlich eine von etlichen Möglichkeiten, Inhalte und Problematik der Malerei Ratgeb's anzugehen. Ein anderer Ansatz, der hier versucht wird, ist die Auseinandersetzung mit dessen frühestem gesicherten Werk, dem Schwaigerner Altar. Die Diskussion eines Erstlings erhellt nämlich die wichtige, ein Künstlerleben oft entscheidende Lehrzeit. Darüber hinaus vermag die Analyse des Frühwerkes unter dem Gedanken der Entwicklung und Entfaltung auch hilfreich für das Gesamtverständnis eines Lebenswerkes zu sein.

#### *Über die Anfänge Ratgeb's*

Ratgeb's Schulungsjahre liegen völlig im Dunkeln. Die Mutmassungen lassen ihn an den verschiedensten Orten und unterschiedlichsten Gegenden Erfahrungen sammeln. Nach Sitzmann „spricht bei Jörg Ratgeb manches für einen Aufenthalt in Bamberg, vor allem in den Landschaften<sup>4)</sup>“. Zülch, O. Fischer und G. Kauffmann vermuten eine künstlerische Herkunft aus dem Kreis des Hausbuchmeisters, ebenso A. Stange, der wie Musper noch an Zusammenhänge mit der Malerei Flanderns denkt<sup>5)</sup>. In eine völlig andere Richtung weisen die Über-

---

4) K. Sitzmann, *Künstler und Kunsthandwerker in Unterfranken*, Kulmbach 1957, S. 187.

5) W. K. Zülch, Jörg Ratgeb, in: *Allg. Lexikon der bildenden Künstler*, begr. von Thieme-Becker, 28. Band 1934, S. 30 f.

O. Fischer, *Geschichte der deutschen Malerei*, München 1942, S. 274 f.

G. Kauffmann, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, *Propyläen-Kunstgeschichte* Band 8 1970, S. 157.

A. Stange, Jörg Ratgeb, in: *Kindlers Malerei-Lexikon*, Band V, S. 29.

H. Th. Musper, Zwei neue Tafeln von Jörg Ratgeb, in: *Münchener Jahrbuch* Band III/IV (1952/53), S. 191 ff.

G. v. d. Osten, *Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit*, Köln 1973, S. 114: „... vielleicht hat eine Gesellenzeit im Lande Boschs und Patinirs ihn (Ratgeb) geprägt.“

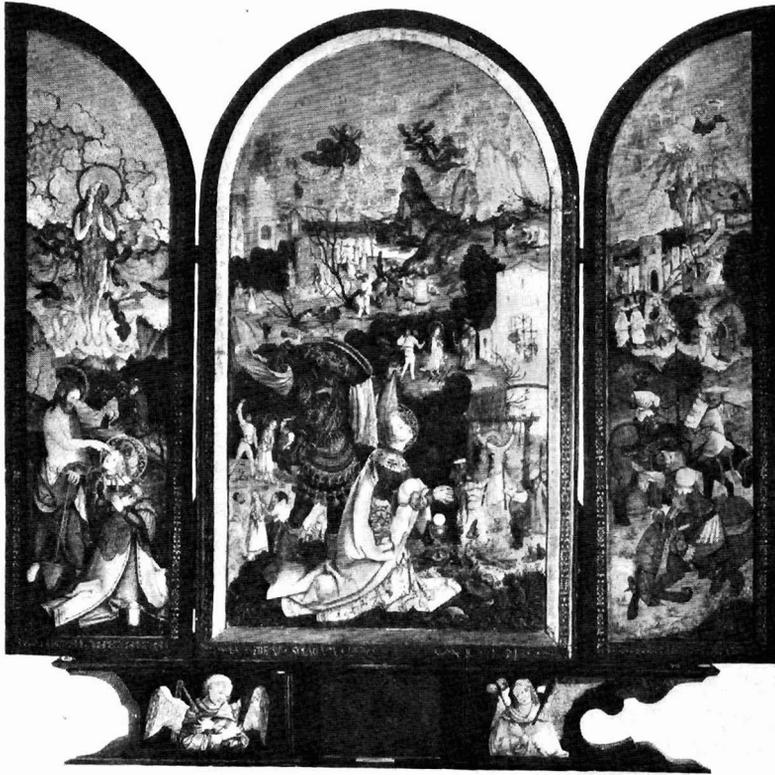


Abb. 1 Der geöffnete Schwaigerner Altar

legungen Busharts vor dem Schwaigener Altar: „Vielleicht ist es . . . kein Zufall, wenn diese Tafeln mehr als alles andre in der gleichzeitigen Malerei Schwabens an die Donauschule erinnern, denn auch in Ratgebs späterem Werk deutet manches darauf hin, daß ihn seine Lehr- und Wanderjahre nach dem Osten führten, über Ostschwaben nach Bayern und von da ins Ursprungsgebiet des Donaustils. Daneben weisen gerade die Werke der Heilbronner Periode starke Einflüsse der süddeutschen Graphik auf. Dürer, aber auch der Hausbuchmeister, Burgkmair und der junge Cranach, vermittelten Anregungen, ohne daß indessen ein direkter Schulzusammenhang zu erkennen wäre“<sup>6)</sup>.

Ehe wir das Problem der künstlerischen Ausbildung Ratgebs weiter verfolgen, seien zum Verständnis der Zusammenhänge einige Fakten über das Schwaigener Werk eingeflochten (Abb. 1). Der kleine Flügelaltar, dessen Zentralbild über der 0,27 m hohen Predella 1,55 x 0,83 m mißt, ist heute dem nordöstlichen Arkadenpfeiler der Schwaigener Kirche vorgesetzt. Trotz des gerundeten Abschlusses sind die gotisch steilen Proportionen unverkennbar. An Inhalten zeigt das geschlossene Flügelpaar das Bild des Apostelabschiedes; auf ihren geöffneten Innenseiten erscheint links Christus als Gärtner der Maria Magdalena und darüber deren Himmelfahrt. Rechts sehen wir die Bekehrung des Paulus und darüber in steiler Folge kleine Hintergrundszenen: dort wird Paulus getauft, dort predigt er und schließlich flieht er aus Damaskus. Die Marter der hl. Barbara ist der Haupttafel vorbehalten. In der vorgerückten großen Szene erleidet eben die junge Christin den Tod, die nach der Legende von dem eigenen heidnischen Vater aus Wut über ihre Standhaftigkeit in Dingen des Glaubens enthauptet wird<sup>7)</sup>. Diese Hauptszene ist von elf kleinen, in eine verschachtelte Landschaft hineinversetzten Szenen umgeben.

Wenn Aussagen über die frühe Schulung Ratgebs substantiell sein sollen, bedingen sie unter anderem die Untersuchung möglicher Bild-

---

<sup>6)</sup> Bushart/Fuhrmann, Jörg Ratgeb, der Maler des Herrenberger Altares, Sonderdruck Aus Schönbuch und Gäu, Heimatbeilage zum Böblinger Boten, 1959, S. 4. Fraenger hat sich dem Problem der künstlerischen Herkunft Ratgebs bei der Beschreibung des Frühwerkes in Schwaigern nicht gestellt.

<sup>7)</sup> Über die Bildstruktur dieser Tafel hat E. Kluckert gehandelt in seiner Dissertation: Die Erzählform des spätmittelalterlichen Simultanbildes, Tübingen 1974.

anleihen und Rückgriffe, wie sie in jener Zeit nicht nur bei Lernenden gang und gäbe waren. Das belegt auch Ratgeb. Die Enthauptung der hl. Barbara ist Ratgeb's Übersetzung eines Kupferstiches des Meisters E. S. in Farbe<sup>8)</sup>. Hier und dort holt der königliche Statthalter, der nicht zögert, seine eigene Tochter zu richten, mit dem Krummschwert in gleicher Weise aus. Hier und dort kleiden ihn ein kostbares Schapell und Brokatrock. Ratgeb modernisiert selbstverständlich die für ihn schon 40 Jahre alte Gestaltung des oberrheinischen Kupferstechers. Er gibt seinen Figuren mehr an Fülle und Standkraft mit. Die Falten seiner Gewänder sind runder, die Köpfe und Hände fleischiger, die Blicke eindringlicher geworden. Durch die Gelenkigkeit der Figuren und insgesamt durch die realitätssteigernden malerischen Mittel wirkt die Szene auch unmittelbarer, zumal Ratgeb den Vorgang zuspitzt: Der gefühllose Mann zieht die goldschimmernden Haare hoch, um im nächsten Augenblick den tödlichen Streich unfehlbar auszuführen. Auch in das Predellenbild ist Formgut des Meisters E. S. eingegangen. Der rechte Engel hält in der gleichen Weise Lanze und Rohr in den überkreuzten Armen, wie es im Stich L 55 (Der Schmerzensmann mit 4 Engeln) zu sehen ist<sup>9)</sup>.

Die Hauptszene setzt sich in der Akribie der malerischen Ausführung, der Vorliebe für das schmuckreiche Detail und in den absichtsvollen Formbezügen samt den scharfen Konturen deutlich von den Kleinszenen ab, die in ihrer farbig lockeren Behandlung im landschaftlichen Ambiente gleichsam schwimmen. Diese Wahrnehmung hat dazu geführt, in der Hauptszene den Einfluß niederländischer Malerei anzunehmen.

Ratgeb sei demnach in jungen Jahren weitgereist. Er habe sich am Niederrhein, möglicherweise sogar in den Niederlanden aufgehalten. Derartige Mutmaßungen mögen auch von dem gerundeten Altarabschluß abgeleitet worden sein, der um 1510 noch nicht in Schwaben, wohl aber schon im flandrisch-niederländischen und dem von dort beeinflussten niederrheinischen Gebiet zu sehen war.

---

<sup>8)</sup> L 136, Abb. in M. Gaisberg, *der Meister E. S.*, Leipzig 1924, Tafel 50.

<sup>9)</sup> M. Gaisberg, a.a.O., Tafel 21.

Hinsichtlich der vielen Belege über Künstlerreisen jener Zeit sollte man diese Mutmaßungen nicht leichtfertig übergehen. Jedoch ist es auch ein Akt wissenschaftlicher Sorgfalt zu prüfen, ob Jörg Ratgeb der Graphik des Meisters E. S. und auch niederländischer Malerei nicht in seinem Heimatort Schwäbisch Gmünd begegnet sein könnte. Eine Antwort setzt die Kenntnis der Gmünder Malerei um 1500 voraus. Sie zu charakterisieren ist uns jedoch angesichts des geringen Bestandes fast unmöglich gemacht. Die Schuld trägt nicht ein Bildersturm, weil Gmünd altgläubig geblieben ist, wohl aber die Säkularisation der Klöster 1803 und das frühe 19. Jahrhundert, die nachweisbar gotische Tafeln verschleudert haben. Am schlimmsten wirkte sich diesbezüglich 1497 der Einsturz der beiden Glockentürme des Heiligkreuz-Münsters aus. Er zerstörte alle 22 Altäre der Hauptkirche Gmünds. Mit diesen Verlusten ist uns eine genaue Kenntnis der Gmünder Bildkünste des 15. Jahrhunderts genommen worden<sup>10)</sup>. In unserem Zusammenhang kann jedoch auf ein Tafelbild der 1827 abgebrochenen Georgskapelle aufmerksam gemacht werden, die sich im Städtischen Museum Schwäbisch Gmünd erhalten hat<sup>11)</sup>. Manches spricht für eine Entstehung des Bildes am Ort. Diese kleine Tafel (65,5 x 68 cm) könnte zur Bildfolge eines Flügelaltares gehört haben, der aus Anlaß eines 1463 in die Kapelle gestiftete St. Georgsaltar geschaffen wurde. In dieses Bild, das den Kaiser Diokletian zeigt, wie er den hl. Georg vor eine Apollo-Statue führt, sind Figuren aufgenommen worden, die unzweifelhaft einem weiteren Kupferstich des Meisters E. S. entstammen<sup>12)</sup>. In diesem breitformatigen Stich gleicher Thematik vollzieht sich die Enthauptung im Beisein etlicher Zeugen.

Ratgeb könnte demnach schon in seiner Vaterstadt mit dem graphischen Werk des mittelrheinischen Meisters in Berührung gekommen

---

<sup>10)</sup> H. Kissling, Das Münster in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1975, S. 92.

<sup>11)</sup> H. Kissling, Ein Tafelbild aus der Georgskapelle im Städtischen Museum Schwäbisch Gmünd, in: A. Deibele, St. Leonhard in Schwäbisch Gmünd und die ihm angeschlossenen Pflagen, Inventare der nichtstaatl. Archive in Baden-Württemberg, Heft 15, herausg. vom Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd 1971, S. 47 ff.

<sup>12)</sup> M. Gaisberg, a.a.O., Tafel 21.

sein. Was nun der partielle niederländische Einschlag im Frühwerk Ratgebs anbelangt muß zur Erklärung nicht unbedingt eine niederländische Reise konstruiert werden. Es sei nur an die Exporte niederländischer Tafeln nach Schwäbisch Hall erinnert<sup>13)</sup>. Und es sei ins Gedächtnis gerufen, daß Herlin aus unmittelbarer Erfahrung bei Memling niederländische Kunstanschauung nach Rothenburg, Nördlingen und Bopfingen gebracht hat, also in Orte der weiteren Umgebung Gmünds<sup>14)</sup>. Nimmt man noch hinzu, daß der Gmünder Maler Nikolaus Rossbach 1476 das Bürgerrecht in Nördlingen erhält<sup>15)</sup> und Gmünd mit dieser Stadt nicht nur durch einen günstigen Handelsweg und familiäre Kontakte verbunden war, ist die Vermutung erlaubt, der junge Ratgeb könnte schon in Gmünd Prinzipien und Gestalten niederländischer Malerei aus zweiter und dritter Hand kennengelernt haben.

Nun ist an den Eindruck Busharts zu erinnern, wonach sich in der frühen Malerei Ratgebs der Stil der Donauschule niedergeschlagen habe. Er führt dies nicht aus. Sicherlich hätte er mehrere Belege vorbringen können: Einmal die insgesamt reiche Bewegtheit in der Haupttafel, evoziert von einer abwechslungsreichen Landschaftsstruktur, aus der die Farben der dort handelnden Personen herausleuchten. Zum andern die Erzählung der einzelnen kleinen, unpräzisen formulierten Begebenheiten und schließlich das den Formen und

---

<sup>13)</sup> G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg, bearb. von F. Piel, 1964, S. 438.

Über die künstlerischen Verbindungen zwischen Schwäbisch Hall und Schwäbisch Gmünd im ausgehenden Mittelalter gibt es leider noch keine Untersuchungen. Sie würden sicher mehr zutage fördern als der Verweis auf die über Hall bis in den Gmünder Raum fortgepflanzte Schnitzkunst Riemenschneiders und die Erwähnung des Baumeisters Hans von Urach. Dieser verließ 1495 den Gewölbebau von Heiligkreuz in Schwäbisch Gmünd, um den Chorbau von St. Michael in Hall zu leiten (H. Kissling, Das Münster in Schwäbisch Gmünd, S. 77, 100, 171).

<sup>14)</sup> A. Stange hat mehrfach, wie etwa mit folg. Stelle, auf den Einfluß der Niederländer in Süddeutschland hingewiesen: „1489 wird ein fremder Maler, der mit niederländischer Kunst umgehen kann, in Nördlingen eingebürgert (nach H. Rott). Und mit den niederländischen Schnitzaltären kamen auch niederländische Maler nach Süddeutschland.“ (H. Stange, Der Hausbuchmeister, Baden-Baden 1958, S. 33.)

<sup>15)</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Elmar Schmid, München.

Farben fehlende feste Gerüst. Ordnung wird in der Vielgestaltigkeit des Hintergrundes lediglich durch den Wirbel der Buschreihe gebracht, die in ihrer Führung und Darstellung jeden Schematismus leugnend eine befreite malerische Anschauung bekundet. Das ist nicht das trockene Arrangement der Landschaftskulissen etwa eines Zeitblom und anderer schwäbischer Maler (die eher die Landschaftsausstattung des Apostelabschiedes auf den äußeren Flügelseiten angestiftet haben könnten). Derartiges findet man auch bei dem jungen Cranach d. Ä. und bei Altdorfer und dessen Anhängern. Und schließlich verweist der Goldgrund des geöffneten Altars nicht auf niederländische, sondern traditionelle, hier süddeutsche Art. Hierzu zählt auch der Gebrauch changierender Farbe; auf der linken Flügelseite wechselt das violette Untergewand der Maria Magdalena in den lichthellen Wölbungen in ein Gelb über. An solches Changement wagen sich die schwäbischen Maler sporadisch schon im ausgehenden 15. Jahrhundert<sup>16)</sup>. Intensiver jedoch die Meister der Donauschule, wofür Altdorfer vielleicht das großartigste Beispiel mit dem weiblichen Bildnis um 1525/30 in Castagnola liefert<sup>17)</sup>. Das sind Hinweise allgemeiner Art. An einer Stelle ist jedoch die weichförmige Bewegtheit und die Farbglut der Meister der Donauschule unmittelbar zu greifen, nämlich in den zurückgeschobenen safrangelben Ärmeln des tötenden Mannes, die seine Arme umstrudeln.

Wo und von wem Ratgeb diese Anregungen des Donaustiles aufgenommen hat, wissen wir nicht. Der lernende Ratgeb hat sie jedenfalls gleich den niederländischen Anschauungen registriert und in seine Malerei eingebracht. Sie zu assimilieren, also aus ihnen und mit ihnen einen Individualstil zu entwickeln, war ihm in jener Zeit noch nicht gegeben. Über das Gesehene und Gelernte kann er noch nicht frei verfügen. Der junge Meister ist noch auf der Suche nach dem persönlichen Ausdruck.

Wilhelm Fraenger ist dieser stilistische Bruch in der Schwaigener Haupttafel nicht entgangen. Er sagt, dieses Bild sei „in einer Form

---

<sup>16)</sup> s. die Meister des Rohrdorfer und Pfullendorfer Altares, auch Zeitblom u. a.

<sup>17)</sup> F. Winzinger, Albrecht Altdorfer — Die Gemälde, München Zürich 1975, Abb. 52. Der blaugrüne Niederstoff schangiert in den Lichtpartien nach Orange.

geschildert, in der spätgotisch — altertümliche und fortschrittliche Renaissance-Elemente sich verquicken“ (S. 39). Diesen Kontrast legt er auf seine Weise aus: Bei den beiden Hauptfiguren habe sich Ratgeb einer Zurückhaltung befleißigt, die nur als edel zu bezeichnen sei; „hier war er rein als Künstler bei der Sache“. Er sei eben beides gewesen: „ein hoher Künstler und ein Mann des Volkes“ (S. 39). Die Erklärung für diesen Stildualismus wird damit der These vom sozialen Revolutionär entnommen. In dieser Hinsicht mußte der Schwaigerner Altar noch mehr hergeben. Mit dem Apostelabschied auf den Flügeln habe Ratgeb „einen ganz persönlichen Akt verknüpft“ (S. 71). Das klingt nicht glaubwürdiger als einer Mutmaßung üblicherweise zukommt. Und es ist nicht mehr als eine Behauptung, das zweimal abgewandelte Thema des Apostelabschiedes (in Schwaigern und Herrenberg) weise darauf hin, „daß unser Maler mit diesem apostolischen Motiv bestimmte Lieblingsvorstellungen verbunden habe“ (S. 74). Die Thematik der spätgotischen Altartafeln bestimmte doch nicht der Maler, sondern der Auftraggeber. Schließlich darf man mit Fug und Recht fragen, worauf Fraenger seine Feststellung stützt, der Barbara-Altar, ein Frühwerk, gäbe „die Eigenart des Malers bereits in scharfer Prägung zu erkennen“ (S. 38). Hier widerspricht sich Fraenger zumindest insofern selbst, als er sagt: „Die Missionsszenen sind mit ganz gedämpften Farben eingegliedert. Vorzügliche Abstufung, die jede Buntscheckigkeit unterbindet“ (S. 47). Außerdem sollte doch die Tatsache zu denken geben, daß erst die Identifizierung des Maler-Monogrammes den Schwaigerner Altar Ratgeb zugeteilt hat. Wäre die Signatur verloren, hätten sich möglicherweise die „Attributzler“ (Jakob Burkhardt) bis heute mit ihren wechselnden Zuschreibungen davor befehdet.

#### *Materialien zu einer Diskussion der Thesen Fraengers*

Es ist hier nicht der Ort, Fraengers Buch ausführlich rezensierend durchzugehen<sup>18)</sup>. Hier seien jedoch einige Probleme und Fakten nicht unterdrückt, die der Ratgeb-Forschung durch das Material Fraengers,

---

<sup>18)</sup> Die bemerkenswerteste, weil von umfassender Sachkenntnis diktierte Rezension steuerte B. Bushart bei (Pantheon, Jg. 33/1975, I S. 80).

mehr noch durch die Art ihrer Interpretation gestellt sind<sup>19)</sup>. Ich halte mich in der folgenden Aufzählung möglichst an die Kapitelfolge Fraengers.

Zum 1. Kapitel: Die Überlieferung.

Entgegen Zülch<sup>20)</sup> hat Fraenger den Maler seiner Vaterstadt zurückgegeben. Es kann jedoch bis heute nicht mit letzter Bestimmtheit gesagt werden, Ratgeb sei in Gmünd geboren. Das archivalische Material, das Fraenger über Gmünd und über die dortigen Ratgeb und Schütz beibringt, ist ihm übrigens gänzlich vom damaligen Gmünder Stadtarchivar Albert Deibele zugeschickt und an die Hand gegeben worden. Fraenger war nie in Schwäbisch Gmünd. Man ist deshalb einigermaßen erstaunt, den Namen dieses verdienstvollen Archivars nicht im Zusammenhang mit der gemeinsam herausgegebenen Schrift in der Monographie erwähnt zu finden<sup>21)</sup>.

Fraenger spricht von einer Geheimhaltung des Künstlernamens, „sobald in Frankfurt die Hinrichtung Ratgeb's ruchbar wurde“. Sein Name sei in den patrizischen Familien totgeschwiegen worden (S. 19 f). Die damalige politische Einstellung in Frankfurt erlaubt diesen Schluß keineswegs. Fraenger fällt aber seiner Behauptung insofern selbst in den Rücken, als er den Karmeliterprior Jacobus Meilendunk aus seiner 1643/46 verfaßten Geschichte der niederdeutschen Karmeliterklöster zitiert, worin er die Wandbilder des Klosters nicht nur erwähnt, sondern sogar rühmt, denn sie seien „ad vivum repraesentantes“, sie seien also sprechend lebenswahr und der Maler sei Georg Ratgeb gewesen, „pictor operis fuit Georgius Ratgeb“. Und mit der angeblichen Tabuisierung des Malernamens verträgt sich auch nicht die Erhaltung der dortigen Urhebersignaturen Ratgeb's und noch weniger die Renovierung der Wandbilder 1644 und 1711. Da Fraenger sein Material, ehe er es vorzeigt, offensichtlich im Filter seiner pro-

---

<sup>19)</sup> Auch insofern drängt es zu einer Auseinandersetzung, weil sich seit Erscheinen des Fraenger-Werkes kaum kritische Stimmen, aber um so mehr Ja-Sager und Nachschreiber zu Wort gemeldet haben. Als Beispiel sei erwähnt: P. Winter, Gewalt und Schrecken, in: Kunst + Unterricht, Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung, Heft 34, 1975, S. 43 f.

<sup>20)</sup> s. Anmerkung 5.

<sup>21)</sup> s. W. Fraenger, Jörg Ratgeb, S. 280.



Abb. 2 Darbringung im Tempel (Ausschnitt), Kreuzgang-Westwand

grammatischen Thesen prüft, bleibt diesbezüglich Herrenberg ganz aus dem Spiel. Weil das dortige Stift nach der Reformation aufgelöst worden war, konnte hier keinem Geistlichen mehr die Absicht bewußten Verschweigens unterstellt werden.

Angesichts der Forschungsergebnisse Werner Fleischhauers, der für Herrenberg und darüber hinaus (Mömpelgarder Altar) die Ausstrahlung und damit Resonanz der Ratgebschen Kunst bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein belegen konnte<sup>22)</sup>, wäre Herrenberg für die Frankfurter These ein völlig untaugliches Objekt gewesen. Auch deshalb, weil in Herrenberg der Malername schon im 17. Jahrhundert vergessen war. Das Gedächtnis des Volkes ist bekanntlich gering. Nicht mündliche Überlieferung, sondern Schriften haben uns die Namen der Künstler erhalten.

*Zum zweiten Kapitel: Ratgeb in Stuttgart und Heilbronn.*

Ehe Fraenger auf den Schwaigerner Altar zu sprechen kommt, schildert er die Lebensumstände des Malers in Stuttgart und Heilbronn. Die Quellen lassen rekonstruieren, daß Ratgeb, der das Meisterrecht in Stuttgart besaß, sich 1509 um das Bürgerrecht in Heilbronn bemühte. Er erhielt eine Zusage vom Heilbronner Rat, die jedoch an die Bedingung geknüpft war, daß er zuvor sein Weib und Kind von Herzog Ulrich von der Leibeigenschaft um einen ziemlichen „abtrag“ ledig machen müsse (S. 31). Diese Zusage wird in Stuttgart nicht erteilt, wohl aber eine dreijährige Freistellung, womit Ratgeb zwar nicht als freier Bürger, doch als Hintersasse in die Reichsstadt Heilbronn aufgenommen werden kann. Fraenger entnimmt daraus folgendes: Um 1510 sei Ratgeb mit dem Herzog auf gespanntem Fuß gestanden (S. 37). Ausgelöst habe dies die Leibeigenschaft seiner Frau. Der so in einen starken Sozialkonflikt verstrickte Maler habe schon um der eigenen Sache willen künftig dem bäuerlichen Freiheitsbanner folgen müssen (S. 37). Der Text der Archivalien, die Fraenger vor dem Krieg, also vor der Zerstörung des Heilbronner Archivs ausgezogen und damit gerettet hat (was sein besonderes Verdienst

---

<sup>22)</sup> W. Fleischhauer, Renaissance im Herzogtum Württemberg, Stuttgart 1971, S. 159—163.

ist), läßt auch völlig andere Folgerungen zu: Der Herzog könnte deshalb auf der Leibeigenschaft bestanden haben, um den Maler nicht auf die Dauer zu verlieren, weil sein Können geschätzt war. Diesen mag die Erwartung günstiger Aufträge nach Heilbronn gezogen haben. Differenzen zwischen dem Herzog und Ratgeb sind deshalb wenig glaubwürdig, weil Ratgeb 1517 nach Stuttgart zurückgekehrt und in der Folgezeit bis zum todbringenden Prozeß der Mann des Herzogs gewesen ist. Das belegt u. a. der Auftrag für den Herrenberger Altar, den er von Abt Benedikt Farner, einem langjährigen Rat und Freund Herzogs Ulrichs, zugesprochen erhielt. Und schließlich ist daran zu erinnern, daß ab der Vertreibung des Herzogs 1519 Ratgeb zumindest mit größeren Aufträgen nicht bedacht wurde. Fraenger läßt sich in diesem Abschnitt darüber aus, wie Leibeigenschaft ein Machtinstrument des Landesherrn war, weil diese unbedingte Waffenhilfe einschloß. Der Leser wünscht aber gerade an dieser Stelle anderes, weil unmittelbar zur Person Ratgeb Gehörendes diskutiert zu sehen, nämlich die Frage: wie konnte Ratgeb, der eine Leibeigene zur Frau hatte, das Meisterrecht erworben haben? Zu den Voraussetzungen des Zunft- und Meisterrechtes zählte doch die Ehrbarkeit der Ehefrau<sup>23)</sup>.

*Zum dritten Kapitel: Das Leitmotiv der wandernden Apostel.*

„In diesem Kapitel wird versucht“, so Fraenger selbst, „die weltanschauliche Herkunft Ratgeb's aus dem schwarmgeistigen Sektenchristentum genauer zu lokalisieren. Zum Ausgangspunkt dient uns das früheste Werk, das wir von ihm (Ratgeb) besitzen, das Rotterdamer Abendmahl“ (S. 62). Dieses Kapitel strotzt von thesengeschwängerten Formulierungen. Wir können sie uns alle sparen, weil das von Fraenger 1508 datierte Abendmahl nach Bushart sowohl Dürer wie Schaffner-Motive der Jahre 1509/11 und 1514 enthält<sup>24)</sup>. Musper hatte schon 1952 die Verbindung dieser Tafel mit dem Namen Ratgeb abgelehnt.

<sup>23)</sup> s. K. Gatz, Geschichte des deutschen Malerhandwerks, München o. J., S. 156 und 161.

<sup>24)</sup> B. Bushart, Jerg Ratgeb, ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg? Vortrag in der VHS Münsingen am 24. 4. 1975. Ich verdanke diesem fundierten Vortrag, den Museumsdirektor Dr. Bushart auch im März 1975 in Stuttgart gehalten hat, außerordentlich wertvolle Anregungen.

Dafür erntet er von Fraenger jedoch nur Hohn und Spott. Da gerade dieses Bild ihm Material für seine These liefert, gibt er es als Ratgeb-Werk nicht auf. Dabei sind die Unterschiede zu den gesicherten Werken doch augenfällig: man beachte etwa die dekorativ auf Lücke gelegten Maiglöckchen und Stäbe auf dem Fußboden und das peinlich exakt aufgereichte Ensemble der Tischgeräte. Dahinter steckt eine ordnende, doch nicht sehr einfallsreiche Hand eines „gleichmäßig“ erzählenden Malers, dem das Ratgeb'sche Verlangen nach Zuspitzung und Steigerung nicht angeboren ist.

*Zum vierten Kapitel: Ratgeb im Dienst der Karmeliten.*

In den Jahren 1514—17 malt Ratgeb den Kreuzgang der Karmeliten in Frankfurt aus, insgesamt eine Wandfläche von 110 Meter Länge und 4 Meter Höhe. Die ersten Bilder der Südwand, 1514/15 entstanden, sind gänzlich verloren. Nazarenisch dünne Aquarellkopien der Jahre um 1850 überliefern wenigstens die Bildinhalte: eine Anbetung der Könige und eine Weltschöpfung mit einer Vertreibung aus dem Paradies. Wo diese Bilder an der Südwand, evtl. auch an der südlichen Westwand angelegt waren, erfährt man von Fraenger nicht genau, wohl deshalb nicht, weil er hier insgeheim Zülch nachschreibt, der darüber ebenfalls nichts Präzises mitteilen kann<sup>25)</sup>. Ab der Mitte des Westflügels sind dann die Bilder erhalten, wenn man die Farbruinen so nennen darf. An der Westwand entziffert man Marienszenen, an der Nordwand Passionsszenen.

Fraenger deutet die Aquarellkopie des Frankfurter Malers Becker sicherlich richtig: „Man sieht dem Bild an allen Ecken an, daß sich der Maler noch nicht sicher fühlte. Er tastet sich in der zehn Meter breiten Fläche erst zurecht“ (S. 78). Der Marienzyklus der Westwand ist von Donner von Richter um 1880 zeichnerisch festgehalten worden. Dort begleiten im Sinne einer *biblia pauperum* je zwei Szenen des Alten Bundes eine neutestamentliche Hauptszene. Fraenger bildet Holzschnitte einer *biblia pauperum* des 15. Jahrhunderts und den Caesarteppich aus Tournai ab, um Ratgeb's Abhängigkeit anzudeuten. Diese

---

<sup>25)</sup> W. K. Zülch, Jerg Ratgeb, Maler, in: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wallraf-Richartz-Jahrbuch Band XII/XIII, München 1943, S. 165ff.



Abb. 3 Geißelung Christi — (Ausschnitt) Kreuzgang-Nordwand

sind schon von Zülch und Schönberger gesehen worden. Was die Marienszenen anbetrifft, ist die Darbringung im Tempel noch einigermaßen ablesbar (Abb. 2). Sie spielt sich in einem kleinen, offenen Gehäuse ab, dessen Tonne von zwei kräftigen, unterteilten Säulen getragen wird, die zugleich die Szene rahmen. Maria kann man abgekürzt als spätgotische Gewandfigur bezeichnen. Diese Auffassung der Figur und der Bildorganisation verändert sich jedoch ganz entschieden bei den Passionsszenen der Nordwand. Die älteren Abbildungen, die Zülch vorlegen kann, vermitteln ein gewandeltes Verständnis für gemalte Architektur. Zwar ist das Gebaute immer noch kühn aufgetürmt, aber es wirkt in seinen Teilen stärker aufeinander bezogen und daher glaubwürdiger als Mantel der Vorgänge, die sich in ihm und auf ihm abspielen. In dem Maße, in dem die Architektur sich tastbarer und bei allen phantasievollen Bildungen glaubwürdiger anbietet, haben die Figuren nun Lebensgröße und Fülle angenommen, geschieht ihr Handeln bei aller Gedrängtheit als überzeugende Aktion. Den zum Schlag ausholenden Soldaten findet man als figurales Bewegungsmotiv auch bei Dürer, Hans Baldung, Grünewald und anderen (Abb. 3). Hier bei Ratgeb wird die Gestalt jedoch nicht so sehr in ihrem Bewegungsablauf gezeichnet. Wert wird vielmehr auf tektonische Plastizität gelegt. Verbunden ist dies mit zeichnerischer Schärfe in den Grenzbereichen und mit einer genauen Charakterisierung des Kostümes. Der Dolch wird auf dem Rücken in spitzer Scheide getragen, wie die alten Italiener es zu tun liebten. Der Inhalt der linken vorausgehenden Szene ist in der fleckenhaften Erhaltung kaum verständlich. Was man hier an Modellierung eines Ärmels und der sachlichen Präzisierung der Waffen und ihrer Volumina wahrnimmt, läßt in Unkenntnis des Bildstandortes kaum an Ratgeb, eher einen Nachfolger des Masaccio denken.

Fraenger handelt den Inhalt der Wandbilder viel zu rasch, also unvollständig ab. Sein Verweis auf Guido Schönberger, der im Städel-Jahrbuch auf die Verwandtschaft mit altniederländischer Tapiserie hinweist (S. 82), macht nur um so deutlicher, daß „die Turm- und Kuppelbauten, die Treppen, Tore, Balustraden und Balkone“ einmal sorgfältig ausgezogen und vorgestellt werden müßten. Das betrifft auch Einzelheiten wie die Schrifttafeln, die Ratgeb phantasie reich den

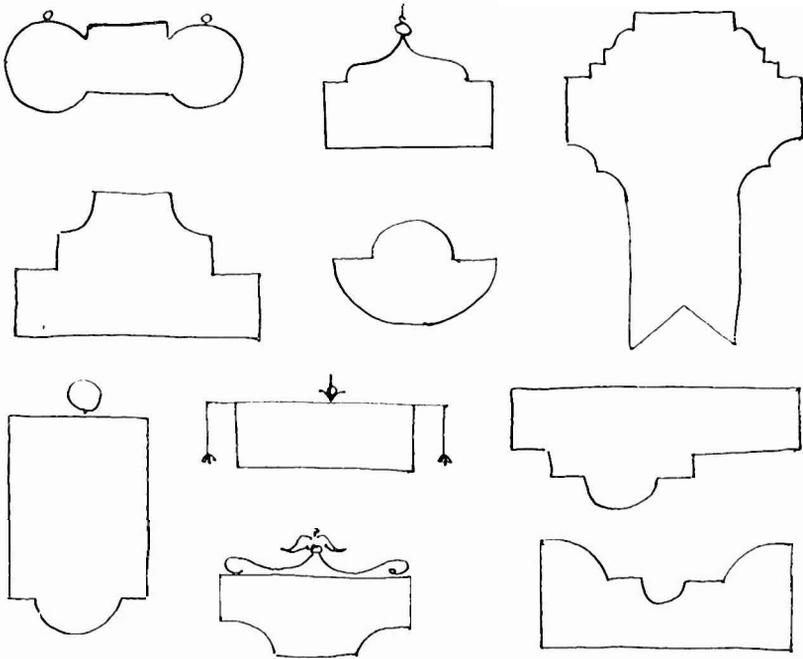


Abb. 4 Schrifttafeln der Kreuzgang-Nordwand

Passionsszenen und den Propheten mitgegeben hat (Abb. 4). Darunter ist eine Tafel, die gleichartig Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle verwendet. Das will nicht viel besagen, auch dies nicht, daß die Propheten Ratgebs entfernt an jene der Sixtina erinnern. Hier mag der Eindruck der in wechselnden Größen eingesetzten Figurengruppen, die dadurch verschiedene Raumgründe vergegenwärtigen, hineinspielen, eine Bildstruktur, die man von der Sixtina her kennt und die Hubert Schrade mit Hinweis auf deren sechs verschiedene Bildebenen genauer beschrieben hat. Wie dem auch sei: Ohne die Berührung mit italienischer Kunst scheint dieser künstlerische Wandel bei Ratgeb kaum erklärbar.

Vor dem großen Zyklus des Refektoriums, die Geschichte des Karmeliterordens darstellend, ist der linke Abschnitt des 1517 ausgeführten Wandbild der interessanteste (Abb. 5). Von Ludwig dem Heiligen angeführt gehen die Karmeliten in feierlicher Prozession vom Strand

von Akkon an Bord des Kreuzfahrerschiffes. Würdig und gemessen schreiten die Mönche dem Schiff entgegen, ein Zug, der an die Prozession eines Carpaccio oder Gentile Bellini, also an venezianische Malerei erinnert.

Um die vorliegende Darstellung zu raffern und zugleich die Kritik an Fraenger zu präzisieren, sei auf folgende Probleme aufmerksam gemacht:

a) Fraenger geht nicht auf den Stilwandel ein, der vor allem den Marienzyklus vom Passionszyklus und diesen wiederum vom Refektorienbild trennt.

b) Fraenger zieht zur Erklärung des Stiles und der Ikonographie nicht die zeitparallele Frankfurter Tafelmalerei heran. Es sei in Erinnerung gebracht: Um 1490 liefert ein flämischer Meister einen Altar in die Annenkapelle der Karmeliterkirche, ein Altar mit stillen spätgotischen Figuren, die schüchtern und vereinzelt dastehen und mit zarten Händen kaum eine Geste wagen<sup>26)</sup>. Ihnen gegenüber müssen die Ratgeb'schen Figuren wie leibhaftige Gestalten erschienen sein. Verständlich also, daß der Prior sie lebenswahr rühmt. 1501 hatte Holbein der Ältere einen Hochaltar in die Dominikanerkirche gestellt; es war das umfangreichste Werk, das je aus seiner Werkstatt hervorging. In die gleiche Kirche lieferte Dürer 1508/09 seinen größten Altar, den sogenannten Helleraltar, der in den Jahren 1509/12 mit Tafeln Grünwalds erweitert wurde. Haben diese Werke auf Ratgeb keinen Eindruck gemacht?

c) Fraenger sagt in seinem chronologischen Schema I (im Anhang S. 234): „1512-13 Möglichkeit, daß Ratgeb 1508 im Gefolge Herzog Ulrichs auf der Romfahrt Maximilians war und bei der Umkehr in Südtirol aus dem Gefolge ausschied, um allein nach Oberitalien weiterzuwandern. So wäre für die Zeitspanne 1512/13 die Möglichkeit gewonnen, an eine niederländische Reise zu denken.“ Das scheint zur Frage italienischer Einflüsse doch eine recht dünne und vage Aussage zu sein. Auf Grund des stilistischen Befundes sollte man eine

---

<sup>26)</sup> W. Prinz (Bearb.), Gemälde des Hist. Museums in Frankfurt a. M., Frankfurt 1957, S. 26—29 mit Abb.

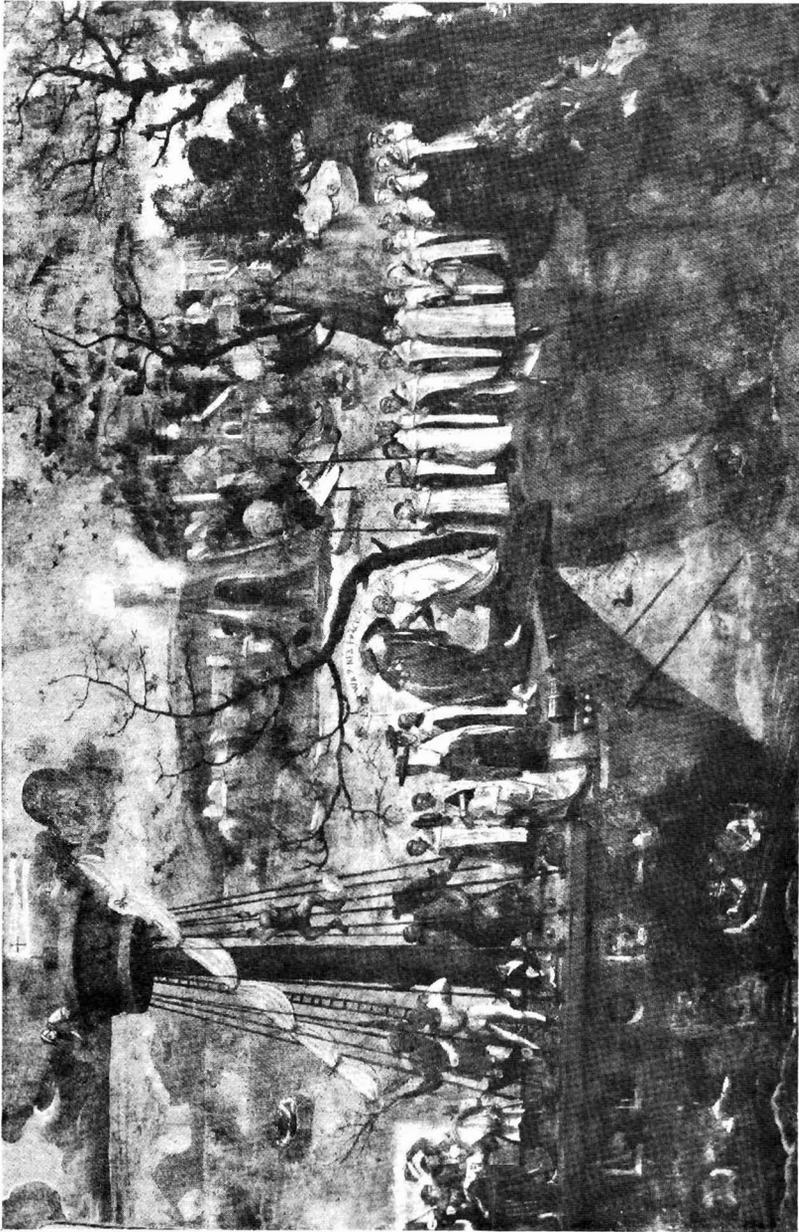


Abb. 5 Der Karmeliterzyklus im Refektorium (Ausschnitt)

Italienreise eher zwischen der Entstehung des Marien- und Passionszyklus in Betracht ziehen, das wäre 1515/16. Es sei denn, man denkt an einen mittelbaren Einfluß italienischer Kunst und Künstler. Derartige Vermutungen münden in das noch größere Problem und die Frage ein, warum in den Herrenberger Tafeln sich diese (angenommenen) Einflüsse wieder weitgehend verflüchtigt haben. Ich weiß nicht, ob man die Kluft zwischen den Frankfurter Wandbildern und den Herrenberger Passionsbildern sich einmal mit aller Deutlichkeit und Konsequenz vor Augen geführt hat. Reicht es hin, zur Erklärung der Unterschiede von Entwicklung zu sprechen? Welche Rolle spielen hierbei die Bildinhalte, die Malverfahren, die Formate, die Auftraggeber? Hier ist noch vieles zu bedenken. Auch dies, daß der bambergische Maler Jörg Glaser bis zu seinem Tode 1516 Jörg Ratgeb bei den Kreuzgangbildern unterstützte. Worin bestand sein Beitrag<sup>27)</sup>?

d) Um seinen Schwarmgeist Ratgeb ja nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, spricht Fraenger angesichts der Wandmalereien von einer „rauschhaften Entfesselung der Farbe“, ja von einer „malerischen Furie“ (S. 83). Derartiges sagen wir heute vor den Bildern Karel Appels. In Wahrheit wird die Farbigkeit getragen von einer bis dahin hierzulande ungewöhnlichen Wandbildfarbe, nämlich von Grau, und zwar in den Architekturen als neutrales Grau, ansonsten wechseln kühle graublau Töne zu einem warmen Ockergrau vor allem in den Figuren. Das löst die Wirkungen des Simultankontrastes aus, die dann im Herrenberger Altar zu ungewöhnlicher Steigerung getrieben sind. Grau dominiert mit seinen Varianten in den Wandbildern und nicht Ocker, wie Fraenger sagt, der sich hier vielleicht zu sehr auf seine nicht sehr farbgetreuen Abbildungen verlassen hat. In diesem Zusammenhang müßte auch über die Maltechnik der Wandbilder gehandelt werden, die nach Wehlte und Herberts in fetter Kaseintempera al secco gemalt sind, eine Arbeitsweise, die Ratgeb's Intentionen offensichtlich entgegenkam. Diese Erfahrung könnte übrigens den Maler bewogen haben, am Herrenberger Altar fast ausschließlich mit Emulsionsfarben zu arbeiten.

---

<sup>27)</sup> K. Sitzmann, a. a. O., S. 188.

e) Aus diesem Kapitel greife ich noch eine methodische Figur Fraengers heraus. Er sagt: „Das Riesenwerk Jörg Ratgebs soll nach drei Gesichtspunkten zergliedert werden“. Diese sind dem hermeneutischen System, wie es Goethe mit der Trias Stoff-Form-Gehalt vorentworfen hat, entnommen. Statt Gehalt sagt Fraenger aber „persönlicher Gehalt“. Was meint er damit? Der Gehalt ist doch eo ipso an die Person des Schöpfers, an seine künstlerischen Anschauungen und sein künstlerisches Vermögen gebunden. Fraenger antwortet: „Unser Fragen nach dem persönlichen Gehalt unterstelle ich den beiden Leitgriffen Tradition und Evolution, da dieser Sichtungswinkel am ehesten die bahnbrechende Leistung Ratgebs demonstrieren kann“ (S. 84). Da diese Begriffe Tradition und Evolution nicht als Koordination des Stiles und der künstlerischen Leistung, auch nicht als kunstsoziologische Faktoren genommen werden, sondern als ein sozialpolitisches Instrumentarium, verschafft er sich ein schmuckes Türchen, durch das er in seine Gefilde entweichen kann, um dort alsbald Friedrich Engels zu zitieren, von einem religiösen Kommunismus zu sprechen, zu behaupten, „Ratgeb habe mitten in dem Karmeliterkloster das wiedertäuferische Revolutionsbanner entrollt“ (S. 84). Dieser kernige Spruch und all sein Rankenwerk bringen an begründeten Erkenntnissen über den Menschen Ratgeb und vor allem an Erkenntnissen über das Werk Ratgebs kein Jota ein. Im Gegenteil. Sie trüben den Blick für die Malerei des nördlichen Kreuzganges und des Refektoriums. Man muß sie großartig nennen. Sie verdienen wirklich Bewunderung. In Frankfurt ist der Höhepunkt der Ratgebischen Kunst und ein Höhepunkt der Kunst der Dürerzeit überhaupt.

*Zum fünften Kapitel: Der Herrenberger Altar (Abb. 6).*

Fraenger macht aus dem konventionellen Altartypus mit doppeltem Flügelpaar zu seiten eines verlorenen Figureschreins samt Predella und Gesprenge „eine starre Bilderwand von zwei Tafeln, die zu zwei Schauseiten von je vier Tafeln zu entfalten ist.“ Bushart hat sich in seiner Rezension im Pantheon schon dagegen ausgesprochen. Hier sei auf zwei Einzelheiten eingegangen, die zu Fraengers, wie er selbst sagt, „exakt begründeter Beweisführung“ zählen.

1518/19 wird der Schlosser Jerg entlohnt „von 3 Stangen zu schmidten

zu der taffel.“ Nach Fraenger hatten die Eisenstangen „offensichtlich die Funktion, daß zwei von ihnen senkrecht links und rechts als Träger der zwei Flügel dienten. Die dritte Stange sollte die zwei Mittel tafeln an ihren oberen Rändern waagrecht verklammern . . .“ (S. 102). Diese drei Stangen hatten doch wohl eher den Zweck zu erfüllen, den Altarschrein mit seinem hohen Aufbau an der Rückseite mit der nahen Wand zu verankern, wie dies bei Retabeln üblich war. Ein weiterer Eintrag der Herrenberger Abrechnung hält fest, daß dem Schreiner Heinrich, gemeint ist Heinrich Schickhardt der Vater, 6 Schilling für 8 Leisten ausbezahlt wurden (S. 102). Fraenger sagt dazu: „Das heißt, Ratgebs Gemälde werden eingerahmt, wobei die ausdrückliche Angabe „8 Leisten“ das dritte ausschlaggebende Beweismittel für mich enthält: Acht Tafeln, die noch heute in den originalen Rahmen stehen, gilt es, organisch ins Gesamtgefüge einzugliedern, was nur nach meiner Auf teilung, (also einer starren Bilderwand in der Mitte), ohne daß große Lücken aufgerissen sind, möglich ist.“ Soweit Fraenger. Ich sehe darin keinerlei Beweise für eine starre Bilderwand. Die 8 Leisten bezeichnen möglicherweise nichts anderes und nicht mehr als die 8 Rahmen für die 8 Tafeln. Ich sage möglicherweise, denn dann hätte Meister Schickhardt außerordentlich preiswert gearbeitet, nämlich 24 Meter wuchtige Lei sten für 6 Schillinge!

Immer wieder läßt Fraenger bei der Beschreibung des Herrenberger Altares seine Leitidee durchblitzen, etwa dort (S. 116), wo er Ratgeb nachsagt, ihm sei es bei seiner Herrenberger Bilderpredigt auf die agi tatorische Aufrüttelung und Aufreizung des Volkes angekommen. Wie ver trägt sich diese Aussage aber mit der Tatsache, daß der Herrenber ger Hochaltar im Chorhaupt aufgestellt durch den (später abgetrage nen) Lettner den Blicken des Volkes weitgehend entzogen war. Oder es wird etwa konstatiert, die Gesichter sind klein und flach, neben „dem akademischen Idealtypus des Hohenpriesters (bemerke man) . . . die gotisch-schmächtige Hinfälligkeit der Braut“ (S. 123 f.), und in der Auferstehung finden wir die Isenheimer Himmelsschwärze zu einer hellen Morgendämmerung gelichtet.“ Das sind an sich treffende Beob achtungen, die aber Fraenger auf seine Weise auslegt. Die zu kleinen Köpfe haben etwas „mit der revolutionären Energie zu tun, womit unser Maler schon die Außenflügel des Altares geladen hat.“ Der Stil-



wechsel von Figur zu Figur wird analog der Schwaigerner Barbara-Tafel als eine Anspielung auf die verschiedenen sozialen Schichten interpretiert und die gläserne Helle der Auferstehung „lehrt uns den strudeligen Schwärmer Ratgeb zugleich als hellwache, tagesnüchterne um nicht geradewegs zu sagen: aufklärerische Energie zu verstehen“ (S. 118). Derartige Auszüge bieten sich noch mehr an. Es ist hier jedoch zu fragen, ob diese Formalia nicht vor ihrer inhaltlichen Ausdeutung gesammelt als ein spezifischer Gebrauch der bildnerischen Mittel und damit als Stilphänomene zu eruieren wären. Das auffallendste Kriterium in den Herrenberger Tafeln ist doch die innewohnende Spannung, die sich zu fiebrigen Kontrasten steigern können: Die überlangen, von quellender Plastizität erfüllten Beine und die kleinen flachen Gesichter, die unvermittelten Richtungswechsel, die Raumschlünde hinter den bildparallelen Vordergrundszenen, die zuschlagenden Peiniger, deren Bewegungen wie in eisiger Luft gefroren erscheinen, die minutiöse Wiedergabe der Spielkarten und die Phantastik der Architekturkulissen und schließlich das Füllen der Bildwinkel und die Zäsuren, die die Tafeln in eine obere und eine untere Hälfte teilen lassen. Die Farben haben an diesem Eindruck nicht weniger teil: Neben dem Grabeshügel in einem „ausgewaschenen“ Karmin leuchten rote und blaue Gewänder; vor dem unbunten Grau der Architektur agieren die Folterknechte in grünen, safrangelben, blauen und roten Kleidern. Und die Luftperspektive greift die Landschaftsfarben des Mittelgrundes weit stärker an als die der dort versammelten Figuren.

Die tonangebende Farbe gibt es bei Ratgeb nicht, auch nicht den von zwei oder drei Farben bestimmten Farbklang. Bei der Kreuzigung etwa ist in der Gruppe der vier Klagenden die Kleidung so gewählt, daß Moosgrün, Honiggelb, Stahlblau und Karmin unmittelbar zusammentreffen. Ein derartiges Farbenensemble läßt sich nur ertragen durch die starken Auflichtungen in den Faltenbereichen<sup>28)</sup>, insbesondere durch die begleitenden Grautöne, die mit den Kopftüchern der Frauen ein kühles und mit dem Boden ein warmes Grau einbringen.

---

<sup>28)</sup> Fraenger sagt dazu: „Alle Farben sind durch das Mittel des Changierens ins Weiss gebrochen und aufgehört“ (S. 113). Unter changierender Farbe wird jedoch etwas anderes verstanden als die Aufhellung einer Farbe in den Lichtpartien.

Fraenger hat in seiner zum Pointieren neigenden Sprache nicht unrichtig gesagt: „Grau als Generalnenner“ (S. 113). Die Wirkung dieser Graupartien ergeben die Wirkung des Simultankontrastes, also die „Aufladung“ der Graupartien mit der Komplementärfarbe der benachbarten Farbfläche. Diese simultan entstehende Farbe „erzeugt in uns ein Gefühl von Erregtheit und lebendiger Vibration von ständig wechselnder Stärke<sup>29)</sup>“.

Fassen wir zusammen. Ratgebs Malerei ist aufgeladen mit Kontrasten: Gespanntheit und Erstarrung, Gespreiztheit und Zwiespältigkeit, aufdringliche Deftigkeit und irrationale Unruhe machen ihr Wesen aus. Die Prägnanzfaktoren sind hier wertfrei zu verstehen, genauso wie die Feststellung, in diesen Tafeln suche man vergebens eine Harmonie im Sinne von Verbindungen, die Farbübergänge und Formverschmelzungen stiften. Ratgeb fühlt sich in seinem Schaffen mehr irgendwohin getrieben, als von einem Ziel gelockt. Ausgehend von seinen spätgotischen Erfahrungen, von denen er sich nicht losreißen kann, schlägt er in ein Neuland Schneisen. Er tut dies mit der bitteren Entschlossenheit des Einzelkämpfers. Seine Zeitgenossen haben auch Neues gesucht, jedoch in Anlehnung an die Kunstsprache der Renaissance. Vielleicht sah er darin weiche Hände willfährig nachbilden. Er jedoch war gewillt, die Standfestigkeit eigener Anschauungen zu prüfen. Wozu führte diese Entschlossenheit? Zu einem grandiosen Ringen mit der Widerspenstigkeit stilistischer Divergenzen. Was ist entstanden? Ein „hausgemachter“ Manierismus.

#### *Zum sechsten Kapitel: Jörg Ratgeb im Bauernkrieg*

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die Ereignisse nachzuzeichnen, wie sie Fraenger für die Jahre 1524/25 präzise und anschaulich darzustellen vermocht hat. Doch muß folgendes zum Verständnis auch der anschließenden Fragen gesagt werden: Nach Vollendung des Herrenberger Altares 1518 kehrt Ratgeb nach Stuttgart zurück. Fraenger sagt in diesem Zusammenhang selbst, Ratgeb sei ein Parteigänger des Herzogs gewesen (S. 128). Den Maler wird deshalb die Verbannung Ulrichs, dessen Despotismus das Land nicht mehr hinzunehmen

---

<sup>29)</sup> J. Itten, Kunst der Farbe, Studienausgabe, Ravensburg 2. Aufl. 1970, S. 52.

gewillt war, existenziell bedroht haben. Im Frühjahr 1525 wird Stuttgart und seine Umgebung von kriegesischen Auseinandersetzungen bedroht. Vom 3.—11. März liegt Herzog Ulrich mit schweizerischen Söldnertruppen vor dem verteidigungsbereiten Stuttgart. Ulrich, der sich nun als ein Freund der Bauern ausgibt, hat unter seinen Truppen auch Bauernscharen aus dem Oberland. Unter dem Eindruck der Schlacht von Pavia beordern die Schweizer ihre Söldner jedoch stracks nach Hause, was Ulrich zum Rückzug zwingt. Wenig später, Anfang April, rotten sich in Oberschwaben, später im Kraichgau, um Heilbronn, im fränkischen und schließlich im hällischen und limpurgischen Gebiet die Bauern zusammen. Die Bluttat in Weinsberg am Ostersonntag 1525 schreckt das ganze Land auf. Die habsburgische Regierung flieht aus Stuttgart. Der in Weinsberg beteiligte Wunnensteiner Helle Haufen, der sich durch Zuzug ständig vergrößert, rückt in den folgenden Tagen neckaraufwärts gegen Stuttgart vor. Dort wird zur nämlichen Zeit ein neuer Rat gewählt; ihm gehört der Maler Jörg Ratgeb an. Mehrmals verhandelt eine siebenköpfige Delegation dieses Rates, darunter Ratgeb, mit den vorrückenden Bauern in Bietigheim und Sachsenheim. Die Absicht ist, die Bauern hinzuhalten, bis die von den Nachbarstädten schleunigst erbetenen Hilfstruppen zur Unterstützung der Verteidigung eingetroffen sind. Diesen geheimen Plan erfahren die Bauern von Ratgeb. Am 26. April kam das Bauernheer vor Stuttgart an und bezog, wie vereinbart, das Cannstatter Lager. Fraenger beschreibt die sich nun überstürzenden Ereignisse so: „Alles schien in Ordnung zu gehen, als ein plötzlich einsetzendes furchtbares Hagelwetter die Bauern zunächst in die Vorstadt, dann in die Innenstadt trieb. Martin Nüttel und Jörg Ratgeb wurden ihnen eiligst entgegengeschickt, mußten jedoch unter dem Hohngelächter „Naut brech isen“ (Not bricht Eisen) wieder umkehren. Dieser vertragswidrige Einbruch in die Stadt, aus der die Bauern nicht mehr zu vertreiben waren, wurde Jörg Ratgeb in die Schuhe geschoben“ (S. 129). Die Bauern verlangen von den Stuttgartern ein 300 Mann starkes, bewaffnetes Kontingent, das dann in der Böblinger Schlacht auf Seiten der Bauern schwere Verluste erleiden wird (80 davon werden getötet). Sodann wurde eine Kanzlei eingerichtet, die den Schriftverkehr zwischen dem neuen Bauernregiment

und den Bauerntruppen zu leisten hatte. Nach dem Vorausgegangenen erstaunt es keineswegs, daß die Bauern zum Leiter dieser Kanzlei Jörg Ratgeb beriefen, war er doch ein Mann ihres Vertrauens und zugleich waren ihm die örtlichen Verhältnisse bekannt. Dieses Amt führte Ratgeb nur vom 21. April bis zum 12. Mai aus. An diesem Tag vernichtete der Bundesfeldherr Jörg Truchsess von Waldburg in der Schlacht von Böblingen das Bauernheer völlig. Da der Truchsess alle Bauernführer in Erinnerung des Weinsberger Rittermordes zu Spießen angedroht hatte, floh Ratgeb. In Pforzheim wurde er gefaßt, eingekerkert und es wurde ihm der Prozeß gemacht. Die Akten sind verloren bis auf einen Umschlag, der beschriftet ist: „Bericht und Urgericht Schürtz Jörgen, genannt Ratgeb, Mahlers von Stuttgart zu Pforzheim gefangen gelegen, des Pauernkrieges und Hertzog Ulrichs halber 1526.“ Ratgeb wird des Hochverrats bezichtigt. Darauf stand nach der Bamberger Halsgerichtsordnung die Todesstrafe durch Viertelung. Im Jahr 1526 ist das Urteil vollstreckt worden. Das genaue Datum ist unbekannt.

Fraenger beschreibt auch die Rolle, die der Stuttgarter Stadtschreiber Johann Elias Meichsner bei dem Prozeß gespielt hat. Dieser, wegen eines Diebstahls von Ratgeb zur Rede gestellt und anscheinend dadurch in eine peinliche Auseinandersetzung verwickelt, zahlt dies dem später Inhaftierten auf eine infame Weise heim. Er belastet Ratgeb insofern auf das schwerste, als er ihn zum angeblichen Mitwisser eines Umsturzplanes zugunsten Herzog Ulrichs macht. Das war Hochverrat. Und das mußte nach den Gesetzen einen grausamen Tod nach sich ziehen.

Fraenger beschreibt aber nicht nur, er deutet auch. Er rückt Ratgeb ganz auf die Seite der Bauern, etwa mit den Worten, daß „Ratgeb nach seinem ganzen Naturell die religiös begründeten Artikel der revolutionären Bauernschaft nur begrüßen konnte“ (S. 128). Und an anderer Stelle: „Ratgeb verstrickte sich nicht durch irgendwelche Fügungen von außen her in den Bauernkrieg, sondern er machte mit innerer Bereitschaft und aus aktiver Entschlossenheit die religiös verbrämten Kampflosungen des Jahres 1525 sich zu eigen“ (S. 133). Folgende Bedenken seien hierzu erlaubt:

a) War Ratgeb in Wirklichkeit der politisch motivierte Maler, den

soziale Probleme mehr erregten und aktivierten als bildnerische Phänomene? Sagt nicht ein Zeuge 1541 vor dem Rottweiler Reichskammergericht: „Ratgeb sei lange Zeit ein friedlicher und guter Nachbar gewesen, ein Biedermann, der seinen Nachbarn kein Huhn erschreckt hätte. Warum er in Pforzheim gevierteilt worden sei, befehle er Gott zum Zeugen“ (S. 132).

b) Ist es nicht denkbar und vorstellbar, daß Ratgeb, auch von persönlichen Interessen geleitet, eine Rolle bei den Bauern übernahm, weil sie die Parteigänger des von ihm herbeigewünschten Herzogs waren?

c) Fraenger erwähnt die Schicksale der Bauernkanzler und Schreiber der anderen Hellen Haufen nicht. Sie sind von den Siegern gleich oder ähnlich zu Tode gebracht worden, weil damit die geistigen Führer und Köpfe des Aufstandes beseitigt werden sollten. Der von Bauern des Limpurger Haufens in das Amt des Schreibers genötigte Pfarrer Kirschenesser von Frickenhofen war nach den Kämpfen der erste in Schwäbisch Hall, der auf die Waage kam (d. h. ausgespannt wurde) und unter den Qualen der Folterung auf seine eigene Bitte hin enthauptet wurde. Die Quellentexte lassen vermuten, daß ihm noch weit Schlimmeres zgedacht war, wahrscheinlich auch die Vierteilung<sup>30)</sup>.

In Gmünd existieren keinerlei Nachrichten, die den Tod Ratgeb's in Pforzheim erwähnen, auch nicht in den Gmünder Ratsprotokollen. Das kann die Schuld des lückenhaften Materials sein. Eines der Ratsprotokolle wirft nur insofern ein Licht auf diese Vorgänge, als 1522 der Bevölkerung zur Warnung mitgeteilt wird, die Bamberger Halsgerichtsordnung von 1507 sei immer noch gültiges Gesetz<sup>31)</sup>.

In den Herrenberger Tafeln ist eine „gewiss vorhandene erregte Unruhe<sup>32)</sup>“. Unter dem Eindruck des barbarischen Todes hat man in Ratgeb eine leidende Figur gesehen und ihm eine tragische Existenz

---

<sup>30)</sup> A. Dangel, Pfarrer W. Kirschenesser, der Kanzler des Hellen Haufens, in: Gmünder Heimatblätter 10/1961, S. 83ff. G. Wunder, Um Liebe und Bruderkeyt, in: Merian — Der Schwäbische Wald, Heft 6/XVIII, S. 28ff.

<sup>31)</sup> Gmünder Ratsprotokolle 1520—1546, Band I, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Photo-Kopie im Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd.

<sup>32)</sup> F. Baumgart, Renaissance und die Kunst des Manierismus, Köln 1963, S. 169.

nachgesagt. Man hat dies ohne die gleichzeitige Frage getan, warum die Parteinahme Riemenschneiders für die Bauern 1525, die bekanntlich mit schlimmen Folterungen für den Bildhauer endigte, noch nicht mit dessen Kunstformen in Zusammenhang gebracht wurde. Oder wir erinnern an den politisch wie religiös engagierten Hans Leu, der an der Seite Zwinglis 1531 in der Kappeler Schlacht fiel. Seine Kunst hat Stange so charakterisiert: „Kultiviert ist die zeichnerische Durchformung, die Fähigkeit zu klarer Komposition . . . Heftige Bewegungen sucht er möglichst zu vermeiden. Mehr entsprach seinem Temperament die symmetrische Bildgestaltung aus Horizontalen und Vertikalen<sup>33)</sup>. Dieses Problem veranschaulicht auch eine Gegenüberstellung von Delacroix und Courbet. Dieser und nicht der Maler des Revolutionsbildes („Die Freiheit auf die Barrikade“) wurde als Kultminister der Pariser Kommune bezeichnet und mußte als politisch Verfolgter in die Schweiz fliehen. Noch ein Beispiel in dem Vergleich des vitalen Max Beckmann mit dem stillen Heinrich Vogeler des Worpsweder Künstlerkreises. Jener häuft seine Expressionen in seinen Bildern und Tagebüchern an, meidet jedoch tunlichst politische Bekundungen und Demonstrationen. Dieser, ein stiller Zeitgenosse und Autor mädchenhafter Bildchen, lebt seine politischen Anschauungen mit aller Konsequenz: er schenkt sein Haus der kommunistischen Partei und bricht nach Sibirien auf.

Mit diesen Hinweisen — und die Geschichte der Kunst hat derartige noch reichlich bereitliegen — möchte gesagt sein: Die bildnerischen Elemente und Mittel und auch die mit ihnen formulierten Bildinhalte bedürfen als Träger von Ausdrucksqualitäten der sorgfältigsten Analyse sine ira et studio. Und es bleibt dabei: Bilder ersetzen keine Biographie. Bilder sind Träger von Ideen und Anschauungen, die nicht die Wirklichkeit mit ihren privaten Verhältnissen und Erlebnissen nachschreiben, sondern die Essenz von Wirklichkeit schaubar machen.

In seiner Arbeit über Hieronymus Bosch (das Tausendjährige Reich — das jüngste Gericht) fordert Fraenger von der Kunstwissenschaft eine umfassende geisteswissenschaftliche Erschließung ihres Gegen-

---

<sup>33)</sup> A. Stange in Kindlers Malerei-Lexikon.

standes<sup>34</sup>). Er sagt etwa: Das „sauberste stilkritische Bemühen oder die weitläufigste Quellenuntersuchung muß genauso ein Stückwerk bleiben wie die rein formale oder platte inhaltliche Betrachtung“. Des Malers vollkommene Simultanität von Schau- und Denkart führt zum eigentlichen Kernproblem, zu dessen anschaulicher Denkform<sup>35</sup>).

Hier kann man nur zustimmen. Wie faßt nun Fraenger die anschauliche Denkform auf und wie legt er sie frei? Bei Hieronymus Bosch benützt Fraenger als Vehikel das „schwarmgeistige Unwesen mysteriöser Kultgenossenschaften<sup>32)</sup>“, bei Ratgeb bedient er sich des „schwarmgeistigen Spiritualismus der Wiedertäufer“. Fraenger liest aus den Bildinhalten, den Formen und Farben nicht nur das Wesen und die Anschauung eines Menschen heraus, sondern sogar sein Handeln. Bezüglich des methodischen Ansatzes hat Fraenger nichts Falsches und auch nichts Neues getan, indem er sein Thema mit einer Hypothese eröffnet und sein Material daran prüft. Weil er aber nur hypothesenwilliges Material gelten läßt und zu Zeugen aufruft, manövriert er sich in eine Sackgasse hinein, deren ideologisch verbrämtes Ziele immer sichtbar und unausweichlich ist. Die Hypothese zerbricht an ihren inneren Widersprüchen.

Vielleicht wird man mir vorwerfen, ich hätte Ratgeb bewußt entmythologisieren wollen. Ich habe versucht, die Kunst Ratgeb's nicht vom Pforzheimer Schicksal her zu sehen. Dem ist m. E. Fraenger nicht entgangen. Dieses und manches andere ruft zur Kritik an seinem Buch hervor. Es ist jedoch mit Respekt zu vermerken: Die Kunstwissenschaft und jede andere Wissenschaft braucht solche geistvollen Köpfe wie Fraenger, die das Gestrüpp der Randgebiete minutiös durchkämmen und die mit ihren Irrwegen zwar Unsicherheit und Unruhe stiften, aber gerade dadurch zu fruchtbaren Anstrengungen zwingen, die Ziele, Inhalte und Methoden einer Wissenschaft neu zu bedenken und zu formulieren.

Abbildungs-Nachweis

W. Fraenger, Jörg Ratgeb, Dresden 1972: Abb. 1, 5, 6, Verf.: Abb. 2, 3, 4.

---

<sup>34</sup>) W. Fraenger, Hieronymus Bosch — Das Tausendjährige Reich, Amsterdam 1949, S. 14.

<sup>35</sup>) W. Fraenger, a. a. O., S. 8.