

Frank Matthias Kammel

## Spätgotische Bildschnitzerei in Halle

Ein Altarretabel aus Sachsen

### Zusammenfassung

Ein 1908 erworbenes Altarretabel, im Schrein mit den geschnitzten Figuren von Maria, Michael und Wenzeslaus und mit weiteren gemalten Heiligen auf den Flügeln, stammt angeblich aus einer oberbayerischen Dorfkirche. Das Retabel gehört jedoch zu einer Gruppe von Altären – in St. Mauritius in Teicha, St. Wenzeslaus in Könnern bei Bernburg, St. Urban in Beyernaumburg bei Sangerhausen und St. Georg in Mansfeld –, die im Nordwesten Sachsens, in der Gegend um Halle, im 2. und 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Die Werkstätten, aus denen diese Altäre hervorgingen, könnten in Halle ansässig gewesen sein, das zur Zeit Kardinal Albrechts von Brandenburg als künstlerisches Zentrum im nordwestlichen Mitteldeutschland noch näher zu untersuchen ist.

Im Jahre 1908 kaufte das Germanische Nationalmuseum beim Mainzer Hofantiquar David Reiling ein spätgotisches Retabel<sup>1</sup>. Den Schrein füllen auf profilierten Sockeln postierte, hinten abgeflachte Bildwerke der Gottesmutter Maria sowie der heiligen Michael und Wenzeslaus (Abb. 1). Die Jungfrau in weitem Mantel über gegürtetem Kleid setzt ihre Füße auf die silberne Sichel des Mondes und trägt den lockigen Knaben, der die goldene Sphaira mit beiden Händen umschließt, auf ihrem rechten Arm. Sowohl der mit Ringellocken und gefiederten Schwingen bedachte Erzengel als auch der bärtige Heilige sind mit vergoldeten Plattenrüstungen bekleidet und treten wie Maria in roten Kuhmaulschuhen auf. Mit der Rechten zieht Michael das Schwert und in der Linken hielt er einst die Waage, mit der die Seelen am Jüngsten Tag gemessen werden. Schwert, Lanze und Schild bezeichnen Wenzel dagegen als irdischen Streiter für Christus. Als Hochrelief besetzt der heilige Wolfgang in bischöflichem Ornat und mit dem üblichen Kirchenmodell in der Hand den linken Flügel, der wie sein Pendant kein Schleierwerk mehr besitzt. Auf dem rechten ist der heilige Wendelin zu sehen, in gegürtetem Leibrock mit Hosen und Schuhen, darüber ein knielanger Mantel, mit Hirtentasche und Rosenkranz. Seinen Wanderstab hat er verloren. Wie ein Hündchen posierend lagert zwischen den Füßen des Pilgers ein Lamm, das sowohl auf das Hirtendasein des Heiligen als auch auf sein Viehpatronat hinweisen soll. Die Nische der Predella birgt ein Vesperbild des »horizontalen Types«: Auf Mariens Schoß liegt der Leichnam Christi; der Oberkörper ist leicht nach vorn angekippt und mit dem erhöhten linken

### Abstract

An altar retable which was acquired in 1908, with carved figures of the Virgin, St. Michael and St. Wenceslaus and with additional saints painted on the wings, presumably comes from an Upper Bavarian village church. The altar-piece belongs, however, to a group of altars – in St. Mauritius in Teicha, St. Wenceslaus in Könnern near Bernburg, St. Urban in Beyernaumburg near Sangerhausen and St. Georg in Mansfeld –, which were made in northwestern Saxony, in the vicinity of Halle, in the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> decade of the 16<sup>th</sup> century. The workshops which produced these altars may have been located in Halle. The role of Halle as an artistic center in northwestern central Germany in the time of Cardinal Albrecht v. Brandenburg warrants closer examination.

Knie der trauernden Mutter abgestützt, der Kopf ragt über deren Leibeskontur hinaus.

Sieht man von den Rüstungen ab, bestimmen weiche Schüssel- und halbrunde Röhrenfalten die Draperien. Schwungvoll fließt ein diagonaler Faltenzug über den Leib der Gottesmutter, und nur kleine Dellen stören den durchgehenden Lauf der vor ihrem Leib arrangierten Schüsseln des Mantels. Der Eindruck weicher, geschmeidiger Stoffe wird nicht zuletzt von Motiven wie der um den rechten Arm Mariens sich schwingenden Lage oder den lappigen, welligen Säumen erzeugt. Gold ist der beherrschende Farbton. Er bestimmt die Hintergründe und das Rankenwerk der Schleierbretter, er dominiert die Rüstungen und auch die Kleider. Im Zweiklang mit den heute geschwärzten Silberlacken auf einzelnen Partien der Gewänder zeigte die Festtagsseite des Retabels erstmals ein faszinierendes Spiel dieser beiden, Kostbarkeit und himmlischen Glanz evozierenden Farben.

Einzelne Gewandmotive und eine vergleichbare Geschmeidigkeit der Formen eignet auch den Predellengemälden. Vor dunklen, räumlich unbestimmten Hintergründen treten die heiligen Barbara und Maria Magdalena auf den Festtagsseiten der Flügel, der Schmerzensmann und die Schmerzensmutter sowie Ursula und Dorothea in der Werktagsansicht auf (Abb. 1, 2). Gegensätzlich ist der Malstil der Flügel des Schreines, auf denen Sebastian als von Pfeilen durchbohrter Jüngling an einem Baumstamm nebst der heiligen Anna selbdritt erscheint, die mit Maria und Christus zwei im Alter unterschiedene Kinder auf ihren Armen trägt. Unter einem kaum tiefenräumlich angelegten, hellblauen Himmel



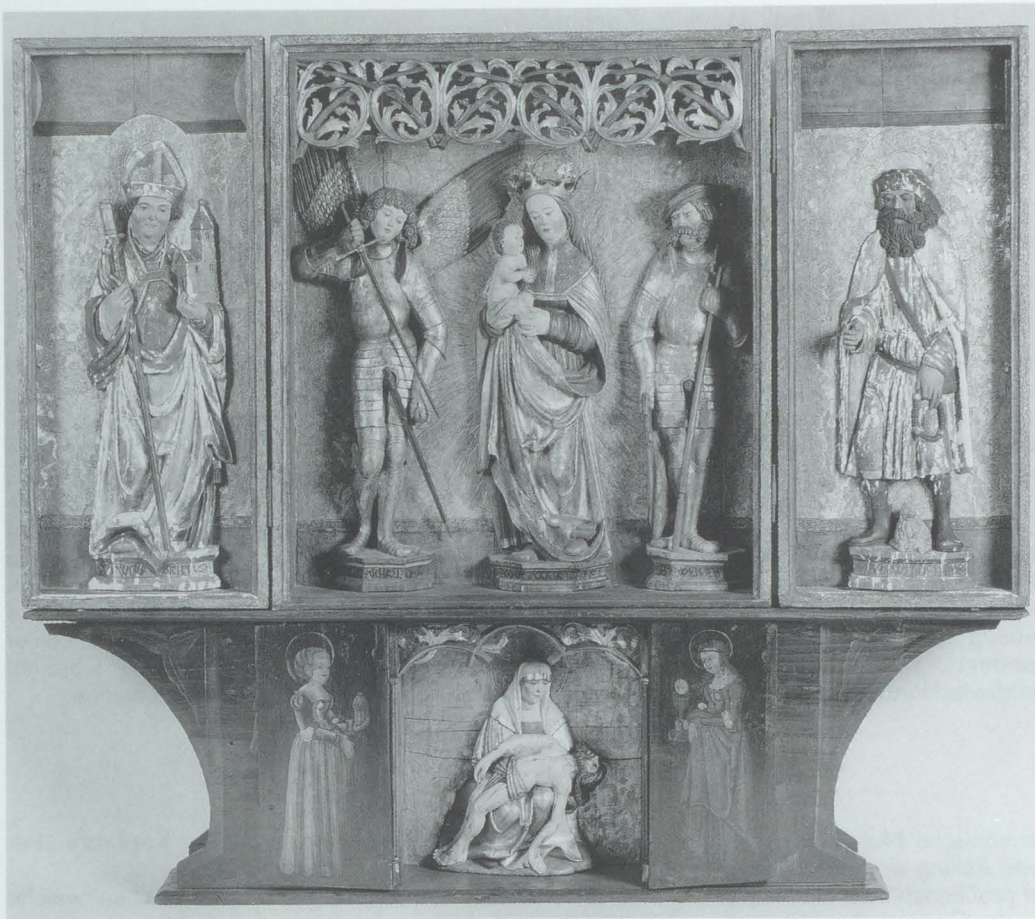


Abb. 1 Altarretabel,  
Festtagsseite, Zustand  
während der  
Restaurierung,  
Halle, um 1515/1520.  
Nürnberg, Germanisches  
Nationalmuseum

sind Teppiche aufgespannt, vor denen sich die beiden Heiligen in hellem Kolorit und flächengebundener Malerei präsentieren. Hart gebrochene Falten und zackige Grate kennzeichnen ihre Gewänder. Die scheinbar haarscharfen Säume von Annas Kleid scheinen wie gestärkt vor ihrem Leib in der Luft zu stehen, und nur zwei große Lagen des Mantels bauschen sich wie aufgeblasen, aber einfalllos gleichförmig um die beiden angewinkelten Arme. Schärpenartig hängt das dagegen hart in Falten gelegte Lendentuch am rechten Bein des Martyrers herab, während es zu seiner Linken wie von einem Luftzug gewirbelt nach oben steigt und dort wie ein zerknittertes Papier steht.

Da das Retabel nach der Angabe des Händlers aus der Kirche eines oberbayerischen Dorfes in der Nähe von München stammen sollte, inventarisierte man es im Zuge der Erwerbung als bayerische Arbeit des frühen 16. Jahrhunderts. Für den zwei Jahre später erschienenen Bestandskatalog der Skulpturen ließ Walter Josephi die vermeintliche Provenienz von seinem Münchner Kollegen und Kenner altbayerischer Kunst Philipp Maria Halm stilkritisch prüfen. Da dieser die oberbayerische Herkunft ausschloß, nahm Josephi eine allgemeine Einordnung nach Süddeutschland vor und mutmaßte eine Herkunft aus der Oberpfalz<sup>2</sup>.

Dabei blieb es knapp neun Jahrzehnte. Erst dann war das Retabel erneut Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung. Kurt Löcher untersuchte allerdings allein die Maleien der Predella eingehender und kam zu dem Schluß, daß das Stück in Mitteldeutschland entstanden sein müsse<sup>3</sup>. Er datierte die Gemälde um 1515/1520 und wies sie der Cranach-Schule zu. Da die Schreinflügelbemalung seiner Meinung nach noch dem 15. Jahrhundert angehöre und die Benennung der skulptierten Heiligen der Flügel in den Preßbrokatnimbren von den Sockelinschriften bzw. vom ikonographischen Bestand abweichen, schloß er auf einen Retabelumbau, der zwischen 1515 und 1520 erfolgt sein müsse: »Es gab einen um 1500 vollendeten Altar mit geschnitzten Figuren im Schrein und einem beweglichen Flügelpaar, das auf den Innenseiten Reliefs trug und auf den Außenseiten bemalt war«. Um 1515/1518 habe man dann neue Bildwerke für das Retabel geschnitzt und offenbar auch die Predella mit figürlicher Malerei versehen. Diesem folgenreichen Eingriff in die bestehende Substanz versuchte Löcher mit »dem Wunsch nach Modernisierung des Altars«, der auf einem Wechsel des Patroziniums basiert haben könne, eine Erklärung zu geben.

Prinzipiell ist solch ein Vorgang nicht auszuschließen.





Abb. 2 Altarretabel,  
Werktagsseite,  
Halle, um 1515/1520.  
Nürnberg, Germanisches  
Nationalmuseum

Allerdings stünde er ohne Vergleich. Warum nämlich beim Austausch der Bildwerke gerade die Heiligendarstellungen der Flügelmalereien unangetastet geblieben sind, ist unerklärt. Höchst ungewöhnlich und unwahrscheinlich wäre es auch, daß man die teure Plastik aufwendig erneuert hätte, während die Preßbrokate mit den nun hinfälligen Benennungen unberührt blieben<sup>4</sup>. Schließlich hätte man bei solch kostspieligem Aufwand die Ausgabe für einen neuen Schrein wohl auch nicht gescheut. Löchers Argument der beschränkten finanziellen Mittel ist daher obsolet. Auch die Annahme, die Predella wäre bis zum Umbau ohne Bildschmuck gewesen, kann nicht belegt werden. Die Vermutung, unter der jüngeren befänden sich vielleicht ältere Malereien, ist nicht nachzuvollziehen, blieben die restauratorischen Untersuchungen doch gerade in dieser Beziehung ohne Erfolg. Den Austausch der Predellenfigur, die im Preßbrokatnimbus als SANTA ANNA benannt ist, sich aber als Vesperbild erweist, läßt sich weder in der angenommenen Zeitspanne noch später gültig mit reformatorischen Vorbehalten erklären. Dort nämlich, wo es zu Bilderstürmen oder anderen Formen der »Abtunung« von Bildern kam, galt den Vesperbildern ebenso wie anderen Mariendarstellungen die erklärte Gegnerschaft der Protestanten. Löchers Erklärungsmodell

der am Retabel festzustellenden Unstimmigkeiten erweist sich somit als den Sachverhalt nicht genügend erhellend, da das Problem auf der Basis nicht gegebener Voraussetzungen und einer meines Erachtens falschen Datierung der Flügelgemälde zu lösen versucht worden ist. Andere Erklärungen sind also notwendig, um den Bestand schlüssig zu erläutern.

Zunächst sollte davon ausgegangen werden, daß das Retabel weitestgehend in einem Zuge entstanden ist. Malerei und Skulptur wurden gleichzeitig geschaffen. Nichts spricht dagegen, daß die Gemälde der Anna selbdritt und des heiligen Sebastian auf den Flügelaußenseiten zu Beginn des 16. Jahrhunderts angefertigt worden sind. Zweifellos weisen die oben beschriebenen Stilmerkmale in diesen Zeitraum. Das flatternde Lententuch ist aus zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen der ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinreichend bekannt und für diese Zeit typisch. Gleichzeitig geläufige Gewandmotive – wie die sich um die Ellenbogen weit ausbauschenden Mantelsäume – benutzte auch der Maler der Predella. Die Gewänder der heiligen Ursula und der Schmerzensmutter zeigen sie. Allein in der handschriftlichen Umsetzung und in der Qualität sind die Gemälde der beiden Künstler deutlich verschieden.



So läßt sich vorerst folgender Schluß ziehen: In der Werkstatt waren entweder zwei Maler gleichzeitig beschäftigt, die unterschiedliche Stile – einen flüssigen, plastischen und weich modellierenden auf der Predella und einen flächenhaften, in der Formensprache härteren mit hellem Kolorit auf den Flügeln – pflegten. Oder aber im Prozeß der Entstehung des Retabels wechselten die in dieser Werkstatt tätigen Kräfte, aus welchen Gründen auch immer. Auf jeden Fall lassen sich die Malereien somit als gleichzeitig definieren, auch wenn sie in unterschiedlicher Manier ausgeführt sind. Stilkritische Vergleiche bestätigen außerdem die von Kurt Löcher präzierte Datierung des Retabels in die Zeit um 1515/1520.

Hätte kein älteres Retabel existiert und demzufolge kein Umbau stattgefunden, wie erklärten sich dann aber die Divergenzen zwischen ikonographischem Befund und Sockelbeschriftung der Flügelfiguren einerseits und den Bezeichnungen in den Preßbrokatnimbenden andererseits? Zumindest partiell gibt es auf diese Frage eine sehr schlüssige Antwort. Große Teile des Preßbrokates wurden erneuert; die Nimbendinschriften der Flügelreliefs sind weitestgehend jüngeren Datums<sup>5</sup>. Offenbar stammen sie von einer Restaurierung des Retabels, die vor dem Verkauf an das Museum stattfand. Merkwürdigerweise ergänzte man die lückenhaften Schriftzüge der Nimbenden damals unsachgemäß. Sind im Schrein die weitgehend originalen Bezeichnungen SANTA MARIA, SANCTVS M(I)CHAEL und SANCTVS WENESIAV verifizierbar, mutierten sie auf den Flügeln bis zur Unkenntlichkeit. Aus SA(NC)T WO(L)FGANT wurde aufgrund falscher Ergänzungen – statt W das HV, statt G das O, statt N das M – HVOFOAMT. Bis auf geringste Reste verloren verballhornte man die Bezeichnung des heiligen Wendelin zu OROF. Unverständlich bleibt dies, tragen die Sockel der beiden Figuren doch die korrekten Beschriftungen, die als Orientierungen für die Wiederherstellung hätten dienen können.

Alein die Inschrift des Vesperbildes läßt sich auf diese Weise nicht deuten. Doch bevor man einen Retabelumbau annehmen möchte, wäre hier vielmehr an eine Programmänderung während des Werkprozesses zu denken. Der Preßbrokathintergrund mag bereits vollendet gewesen sein, als sich der Auftraggeber entschloß, anstatt der Mutter Mariens, die bereits auf der Werktagseite des Altares zu sehen ist, das Bild der Pietà einfügen zu lassen.

Löchers Herkunftsbestimmung des Retabels aus Mitteldeutschland gibt im Gegensatz zur bisherigen süddeutschen Provenienzangabe eine vollkommen neue Perspektive für die genauere Lokalisierung des Ateliers, in dem das Stück geschaffen wurde, da die Bemalung der Predella auf einen Meister schließen lasse, der sich »an Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt orientiert« hat, jedoch einen minderen Rang einnimmt<sup>6</sup>. Zwar ist der Stil der Bildwerke ähnlich markant wie der der Gemälde, womit der engeren Bestimmung eine gute Grundlage gegeben ist, doch erschwert der Mangel an umfassenden Überblickswerken zu weiten Bereichen der mitteldeutschen Holzskulptur und zu den Flügelretabeln des Spätmittelalters die rasche und genaue Einordnung noch entschieden. »Die Forschung hat sich bisher um diese Schnitzaltäre zwischen 1510 und 1530 nur allzu wenig gekümmert. Die Angaben der veralteten Inventare sind dürf-

tig, und es fehlt vor allem an guten Photographien« konstatierte Kurt Gerstenberg Anfang der dreißiger Jahre<sup>7</sup>. Leider hat sich an dieser Situation bis heute wenig geändert. Aufgrund des momentanen Forschungsstandes läßt sich die Herkunft des Nürnberger Retabels aber zumindest abstecken und stärker eingrenzen als bisher. Als dafür maßgeblich dürfen einige im Nordwesten Sachsens, in der Gegend um Halle an der Saale, erhaltene Flügelaltäre angesehen werden, deren Gemälde die Ausstrahlung Lucas Cranachs bezeugen, der seit 1505 vielbeschäftigter Hofmaler des Kurfürsten Friedrich des Weisen und dessen Nachfolger in Wittenberg war.

In der Dorfkirche St. Mauritius in Teicha, unmittelbar nördlich vor den Toren Halles gelegen, befindet sich ein prächtiges Polyptychon<sup>8</sup>. Seine erste Wandlung zeigt auf vier Tafeln die Kirchenväter (Abb. 3). Vor einer roten Ziegelmauer, hinter der sich eine weite, dunkle Wolkenlandschaft in die Tiefe erstreckt, posieren Hieronymus mit dem Löwen, für den offenbar ein Wappentier Pate stand, Papst Gregor, Augustinus und der heilige Ambrosius in den Kleidern ihres geistlichen Amtes. Faltenreich und bartlos erwecken die etwas gedunsenen, doppelkinnigen Männergesichter den Eindruck, der Maler habe sie allesamt nach einem einzigen Vorbild gestaltet. Etwas jugendlicher, doch in den wesentlichen Kennzeichen unverändert, erscheint der Antlitztypus auch beim Schmerzensmann in Nürnberg: Große Augen mit dunklen Pupillen unter flachen Brauen flankieren eine dominante Nase, deren Spitze besonders fleischig verdickt ist (Abb. 2). Die schmalen Lippen scheinen weich aufeinander zu liegen, und zwei scharfe Falten zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln strukturieren die unteren Partien der Gesichter. Kantige Handrücken und wurstige Finger, die die behandschuhten Kirchenväter auf den Teichaer Flügeln ebenso auszeichnen wie die barhändigen heiligen Jungfrauen auf der Nürnberger Predella, gehören zu den Charakteristika der beiden Maler, die offenbar dieselbe Schulung genossen haben. Die rundlich-pausbäckigen Mädchengesichter mit hohen Stirnen, aufmerksam blickenden Augen und kleinen Doppelkinnen sind Typen, die wie die aufgrund ihrer Kleider tonnenförmigen Frauengestalten dem Cranachschen Repertoire entstammen. Man erblickt sie auch im Bild der Verkündigung an Maria, das die zweite Wandlung, das heißt die Werktagseite des Teichaer Altaraufsatzes, verziert. Die Blütensterne, die in den Zwickeln der Nürnberger Predella von den Kenntnissen vegetabler Schmuckformen zeugen, werden freilich auf dem Retabelunterbau in Teicha von in Grissailletechnik ausgeführtem Rankenwerk, in dem Putten spielen, weit überboten.

Auch der Vergleich zwischen den Bildwerken des Teichaer und des Nürnberger Retabels verdeutlicht einen lokalen Zeitstil in zwei unterschiedlichen persönlichen Ausprägungen auf das eindringlichste. Gewiß sind die Proportionen der Figuren in Nürnberg gedrungener, die gesamte Ausführung bis hin zu Details wie der Strähnung der Haare einfacher ausgeführt. In den Wesenszügen entsprechen die Draperieformen jedoch ganz offensichtlich einander. Die leicht über einer Hüfte ausgebogenen Figuren von Maria, Andreas und Dorothea im Teichaer Schrein besitzen Mäntel, die den Körper in diagonalem Schwung mit Stoffbahnen





Abb. 3 Altarretabel, 1. Wandlung, Halle, um 1510/1520. Teicha, Dorfkirche St. Mauritius

beziehungsweise Stegen überziehen (Abb. 4). Die Oberschenkel ihrer Spielbeine drücken sich durch die Textilien, und an Bruchkanten sowie an den Rändern von Faltenältern sind zuweilen gratige Knitterpartien entstanden. Am deutlichsten läßt sich dieser neuartige, offenbar den starken Einfluß fränkischer Bildschnitzerei nach 1510 in Nordwestsachsen spiegelnde »Knitterfaltenstil« an der Figur der Katharina im linken Flügel ablesen<sup>9</sup>.

Der Bildschnitzer des Teichaer Retabels arbeitete offenbar auch am Flügelretabel der Stadtkirche St. Wenzeslaus in Könnern bei Bernburg an der Saale mit<sup>10</sup>. Ein Vergleich zwischen der Gottesmutter in Teicha und der entsprechenden Büste in der Predella in Könnern räumt alle Zweifel daran aus (Abb. 4, 5). Vom Bildschnitzer der Könnerner Schreinfiguren, der aus Franken eingewandert sein dürfte, wird er die modernen Formen kennengelernt haben. Sogar bis ins südliche Saaletal reichte der Ruf dieses Ateliers, denn das große Triptychon in der Dorfkirche von Altengönnä bei Jena ist ebenfalls aus ihm hervorgegangen<sup>11</sup>.

Das Retabel von Teicha gehört – obwohl kein Produkt desselben Ateliers – zu den stilistisch nächsten Verwandten des Nürnberger Stückes. Außerdem bezeugt eine Reihe weiterer Flügelaltäre in der Umgebung von Halle dieselbe formale Ausprägung, die als regionale Stillage im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angesehen werden darf. Zunächst muß in diesem Zusammenhang der Schrein in der Dorfkirche von Scheuder-Lausigk im Saalkreis genannt sein<sup>12</sup>. Zwar sind die Malereien der ersten Wandlung vollkommen verloren, auf den Werktagseiten blieben jedoch Reste einer Verkündigung an Maria erhalten, die wiederum dem Cranach-Umkreis zuzurechnen ist. Besonders die drei Schreinfiguren – die Apostel Petrus und Paulus flankieren die Gottesmutter Maria – zeigen die großen, für die Zeit altertümlich wirkenden diagonalen Faltenzüge, weich sich wölbende Röhren und wie weiche Lappen schüsselartig hängende oder auf den Oberschenkeln des Spielbeines aufliegende Mantelteile.

Gleichartiger Figurenbildung und Gewandkomposition war beispielsweise auch jener Bildschnitzer verpflichtet, der





Abb. 4 Altaretabel, Festtagsseite, Halle, um 1510/1520. Teicha, Dorfkirche St. Mauritius

um 1510/1520 das Altaretabel in der St. Urbanskirche von Beyernaumburg bei Sangerhausen anfertigte (Abb. 6)<sup>13</sup>, bzw. jener Meister, der den Flügelaltar mit der Darstellung der Geburt Christi in der St. Georgskirche von Mansfeld schuf<sup>14</sup>. Die flächige Haltung der oft nahezu vollrund mit abgeflachter Rückseite gearbeiteten Bildwerke und eine Blockgebundenheit, aus der kein Körperglied und kein Faltenzug ausbricht, gehören ebenso wie die schematische Haarsträhnung und die altertümlichen Draperiemotive zu den regionalen Stilkenneichen. Sowohl die Verbreitung von Schleierbrettern<sup>15</sup>, deren Ornamentik aus stilisiertem Rankenwerk in Form goldener und silberner Strünke besteht, an denen wie angenagt wirkende Blätter sitzen, als auch die den Rahmenleisten aufgelegten silbernen Zierbänder mit eingestanzten Rhomben sind außerdem typisch für die hier tätigen Werkstätten gewesen.

Da die aufgeführten Beispiele sämtlich im Großraum Halle liegen, möchte man in dieser prosperierenden Handelsmetropole und Nebenresidenz des Magdeburger Erzbi-

schofs den Sitz einer Reihe von Werkstätten vermuten, unter denen sich auch jene befand, in der das nun in Nürnberg befindliche Retabel entstand. Daß das Patronat über die Mauritiuskirche in Teicha vom Benediktinerkloster ausgeübt wurde, das nördlich der Stadt über der Saale lag, macht dies noch wahrscheinlicher<sup>16</sup>. Da der Patronatsherr für die Ausstattung der Kirche zuständig war, liegt es nahe, daß die Hallenser Benediktiner eine ansässige Werkstatt beauftragten, ihre Parochie in Teicha mit einem modernen Altaraufsatz zu versehen.

Im Gegensatz zu den Steinbildhauerateliers, die in Halle an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit wirkten<sup>17</sup>, und zu den Projekten der Cranach-Werkstatt, die im Zuge des Residenzausbaus unter Kardinal Albrecht von Brandenburg verwirklicht wurden<sup>18</sup>, ist unsere Kenntnis von den damals dort ansässigen und schaffenden Retabelwerkstätten noch außerordentlich lückenhaft. Kurt Gerstenberg wies bereits darauf hin, daß der moderne Eindruck von der spätmittelalterlichen Bildproduktion im nordwestlichen Sachsen falsch ist, da er





Abb. 5 Muttergottes, Predellenbüste im Hochaltarretabel, Halle, um 1510/1520.  
Stadtkirche St. Wenzeslaus in Könnern

vom Bestand geprägt wird, der aufgrund des Bildersturmes und der nachreformatorischen Reduktion der Kirchengestaltungen stark dezimiert ist. Darin muß ihm zugestimmt werden. Seine Ansicht, daß im 2. und 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fränkische, schwäbische und bayerische Kräfte hier in ein Gebiet ohne eigene, aus der regionalen Tradition hervorgegangene Bildschnitzer vordrangen, gilt es jedoch zu berichtigen<sup>19</sup>. Der Flügelaltar im Germanischen Nationalmuseum stellt neben anderen Monumenten einen Beleg dafür dar, daß in und um Halle sehr wohl Werkstätten schufen, deren Personal die Schulung vor Ort erhalten hatte und regional eigentümliche bildnerische Mittel entfaltetete. Die zunächst nur grundsätzlich gelungene Bestimmung des Stückes bezeugt außerdem, daß die Stellung und Bedeutung Halles in der Zeit Kardinal Albrechts als Zentrum der Retabelproduktion und der spätgotischen Holzskulptur im nordwestlichen Mitteldeutschland noch gründlich untersucht werden muß.

Freilich, daß es sich nicht um ein Werk der bayerischen

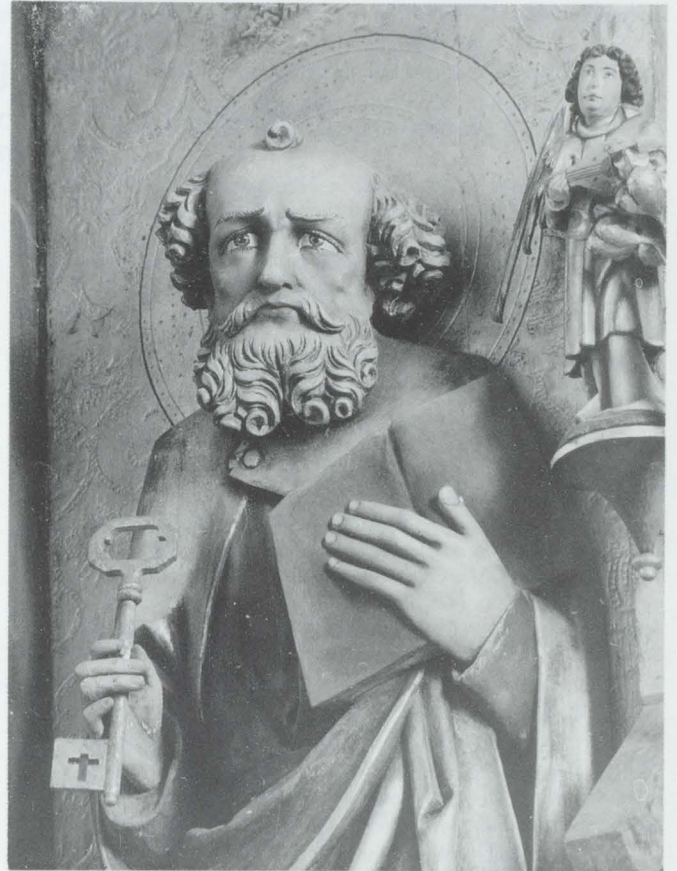


Abb. 6 Hl. Petrus (Detail), Schreinfigur, Nordwestsachsen, um 1510/1520.  
Dorfkirche St. Urbanus in Beyernaumburg

Plastik und Malerei handelte, erkannte man auch schon zu Jahrhundertbeginn, und daß eine hallische Werkstatt um 1520 in den Alpenraum lieferte, ist stark zu bezweifeln. David Reilings Angabe zur Herkunft des Altars könnte eine bewußte Fehlinformation gewesen sein. Den Händler mag die Erfahrung bewogen haben, daß einen nordsächsischen Flügelaltar zu handeln wenig Erfolg und auch wenig Gewinn versprach. Süddeutsche Kunstlandschaften besaßen am Jahrhundertbeginn eine Lobby, und eine solche Provenienz hatte einfach bessere Chancen auf dem Markt. Mitteldeutsche Spätgotik sammelte seinerzeit kein deutsches Museum von Rang, eben weil solche Werke zeitgenössischer Auffassung zufolge nicht zu den bemerkens- und erforschenswerten Leistungen deutscher Kunst gehörten<sup>20</sup>. Inzwischen dürfte aber sicher sein: Nur eine kritische Überprüfung dieser leider immer noch anzutreffenden Meinung und erst die Resultate neuer, daraus folgender Forschungsanstrengungen werden auch die Einordnung des in Nürnberg bewahrten Retabels zukünftig zu präzisieren helfen.



## Anmerkungen

- 1 Inv.Nr. Pl.O. 2071. Skulpturen Lindenholz, Schrein Tannenholz, H. 199 cm, Br. bei aufgeschlagenen Flügeln 237 cm.
- 2 Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst. Kataloge des germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910, Nr. 443, S. 262–264.
- 3 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Bearb. von Kurt Löcher unter Mitarbeit von Carola Gries. Stuttgart 1997, S. 325–327.
- 4 Die heiligen HVOFAT und OROF bzw. Gestalten mit ähnlichen Namen existieren nicht, so daß schon daher eine Patronatsänderung nicht in Frage kommen kann.
- 5 Für diese und andere Hinweise kunsttechnologischer Art danke ich Herrn Martin Tischler, der zur Zeit das Retabel restauriert.
- 6 K. Löcher (Anm. 3), S. 326.
- 7 Kurt Gerstenberg: Schnitzaltäre aus der Zeit Kardinal Albrechts in der Umgebung Halles. In: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt, 1932, S. 6.
- 8 Siegmund von Schultze-Galléra: Wanderungen durch den Saalkreis. Geschichtliche und kulturhistorische Darstellungen, Bd. 5. Halle 1924, S. 204–205. – Gude Suckale-Redlefsen: Mauritius: Der heilige Mohr. München–Zürich 1987, S. 247. – Die von Suckale-Redlefsen demselben Meister zugeschriebenen Retabel in Lausigk-Scheuder und Kirchedlau stammen aus unterschiedlichen Werkstätten.
- 9 K. Gerstenberg (Anm. 7), S. 8, 17–20, 34.
- 10 K. Gerstenberg (Anm. 7), S. 20–21.
- 11 Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. H. 1, Großherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsgerichtsbezirk Jena. Bearb. von Paul Leffeldt. Jena 1888, S. 4, Taf. 1. – Herbert von Hintzenstern: Dorfkirchen in Thüringen. Berlin 1979, S. 36, 137–138.
- 12 G. Suckale-Redlefsen (Anm. 8), S. 421.
- 13 Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Sangerhausen. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, H. 5. Bearb. von Julius Schmidt. Halle a.d. Saale 1882, S. 11–12.
- 14 Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Mansfelder Gebirgskreises. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, H. 13. Bearb. von Hermann Grössler – Adolf Brinkmann. Halle a.d. Saale 1893, S. 154–155. – Irene Roch: Die Schloß- und Stadtkirche zu Mansfeld. Das christliche Denkmal, H. 117. Berlin 1983, S. 24–25.
- 15 Nach Anna Barthel ist das Schleierbrett der Predellennische erneuert; K. Löcher (Anm. 3), S. 325.

16 Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Der Bezirk Halle. München–Berlin 1976, S. 157. – G. Suckale-Redlefsen (Anm. 8), S. 247.

17 Rolf Hünicken: Halle in der mitteldeutschen Plastik und Architektur der Spätgotik und Frührenaissance. Diss. Halle 1936, S. 8–39. – Erich Neuss: Kunstwerke des gotischen Gewölbes in der Moritzburg zu Halle. Schriftenreihe der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle. Halle 1955, S. 11–19, 21–22, 24–28. – Kurt Gerstenberg: Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters. Berlin 1966, S. 137. – Hans-Joachim Krause: Die spätgotischen Neubauten der Moritzkirche und Marktkirche in Halle. In: Denkmale in Sachsen-Anhalt. Ihre Erhaltung und Pflege in den Bezirken Magdeburg und Halle. Weimar 1983, S. 230–233. – Hans-Joachim Krause–Gottard Voß: Der Rote Turm in Halle. In: Ebd., S. 280–292. – Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550. Architektur und Plastik. Hrsg. von Ernst Ullmann. Leipzig 1984, S. 287–288, 325. – Frank Matthias Kammel: Zwei Werke hallischer Bauplastik des frühen 16. Jahrhunderts in der Skulpturensammlung. In: Forschungen und Berichte. Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 29, 1990, S. 197–204.

18 Siegmund von Schultze-Galléra: Das alte Halle. Leipzig 1968, S. 61–64. – Andreas Tacke: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540). Mainz 1992. – Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Ausst. Kat. Universitätsbibliothek Erlangen. Hrsg. von Andreas Tacke. München 1994.

19 K. Gerstenberg (Anm. 7), S. 34.

20 In die Berliner Skulpturensammlung gelangten diesbezügliche Werke allein aufgrund der Profilierung des Sächsischen Provinzialmuseums in Halle zum Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte und der daraus folgenden Auflösung und der Abgabe des Bestandes mittelalterlicher Kunstwerke um 1915. Theodor Demmler: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik. Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 3. Berlin–Leipzig 1930, S. 293–294. – K. Gerstenberg (Anm. 7), S. 5–6. – F. M. Kammel (Anm. 17), S. 198. – Ders.: Die Glocken der Berliner Skulpturensammlung. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 33, 1996, S. 175–182.

## Abbildungsnachweis:

Böhlitz-Ehrenberg, Siegfried Adler: 3–6; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1–2.