

# Überlegungen zum Meister des Lorcher Hochaltarretabels

Von Hanns Hubach

Das Chor- oder Hochaltarretabel der St. Martinskirche in Lorch am Rhein\* gehört zu den großen künstlerischen Leistungen der spätgotischen Altarbaukunst (Abb. 1). Der Name des verantwortlichen Meisters blieb bis heute jedoch im Dunkeln, seine künstlerische Herkunft lange umstritten<sup>1</sup>. Um wenigstens das Entstehungsgebiet des Retabels eingrenzen zu können, muß eine kurze allgemeine Charakterisierung sowie die Herausarbeitung bestimmter, für sein Erscheinungsbild prägender Merkmale an den Anfang gestellt werden.

## Beschreibung des Retabels

Das Lorcher Retabel besteht aus einer in eine Haupt- und zwei Nebennischen gegliederten Predella, dem zweigeschossigen Kapellenschrein mit zwei Klappflügeln sowie dem dreitürmigen Gesprenge. Es ist 13,96 m hoch und bei vollständig geöffneten Flügeln 7,22 m breit<sup>2</sup>. Der Schrein selbst ist horizontal in zwei übereinanderliegende, zur Mitte hin gestufte Register unterteilt. Vertikal werden die Figuren durch Baldachinnischen gegeneinander abgegrenzt, wobei die so entstehenden „Kapellchen“ der Hauptfiguren deutlich größer gehalten sind als die der Nebenfiguren. Die gesamte Retabelarchitektur wird durch den Einsatz von vielfach und variationsreich verschlungenem Ranken- und Astwerk bis zur Verunklärung der räumlichen Dimensionen belebt.

Der Figurenbestand ist so umfangreich, daß eine detaillierte Erläuterung der Ikonographie den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde. Deshalb muß ich mich mit der einfachen Benennung der wichtigsten Figuren begnügen (Abb. 1; 2). Den zentralen Bezugspunkt für das gesamte ikonographische Programm bildet die Madonna auf der Mondsichel in der Mitte des unteren Registers, der der Hochaltar wohl an erster Stelle geweiht war. Da sie als einzige Figur nicht dem allgemeinen Ordnungsprinzip des Schreines unterworfen ist, sondern ihre Nische ohne Staffelung die ganze Höhe des

\* Bei dem vorliegenden Aufsatz handelt es sich um eine überarbeitete und mit Anmerkungen versehene Fassung meines anlässlich der Kulturtag der Stadt Lorch am 26. Sept. 1991 unter gleichem Titel gehaltenen Vortrags.

<sup>1</sup> Im 19. Jh. wurde der Schwabe „Georg Syrlein aus Ulm“ als Meister des Lorcher Retabels vermutet. Diese Identifizierung basierte jedoch auf der falschen Voraussetzung, daß Jörg Sürlyn der Jüngere am Mittelrhein tätig gewesen sei und Skulpturen nach Bingen geliefert habe. Dabei wurde die mittelrheinische Stadt Bingen mit dem schwäbischen Bingen bei Sigmaringen verwechselt, wohin Sürlyn in der ersten Hälfte der 1490er Jahre verschiedene Arbeiten geliefert hatte. Vgl. Heike ALBERT: Der Lorcher Altar in Lorch am Rhein (Diss. Gießen 1977), S. 4; und Robert STRUPPMANN: Der Lorcher Schnitzaltar. Lorch am Rhein 1978, S. 10–11. Zu Sürlyns Binger Retabel vgl. Julius BAUM: Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911, S. 48–49 und 58–60. – KLINGELSCHEMITT nahm dagegen die beiden Predellenbüsten der Heiligen Petrus und Paulus aus dem Altarganzen heraus und schrieb sie dem sogenannten Mainzer Adalbert-Meister zu, doch ist seine isolierte Betrachtung der beiden Büsten ebensowenig zu akzeptieren wie die nicht weiter begründete Zuschreibung. Vgl. Franz Theodor KLINGELSCHEMITT: Magister Valentinus Lapidica de Moguntia. Ein Beitrag zur Mainzer Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts. Wiesbaden 1918, S. 68.

<sup>2</sup> Die Maße sind zit. nach Eike OELLERMANN: Der Hochaltar in St. Martin in Lorch am Rhein. In: Münsterstädter Kolloquiumsbericht 1992. Herrn Oellermann danke ich an dieser Stelle herzlich für die freundliche Überlassung seines Vortragsmanuskripts sowie der Fotos.

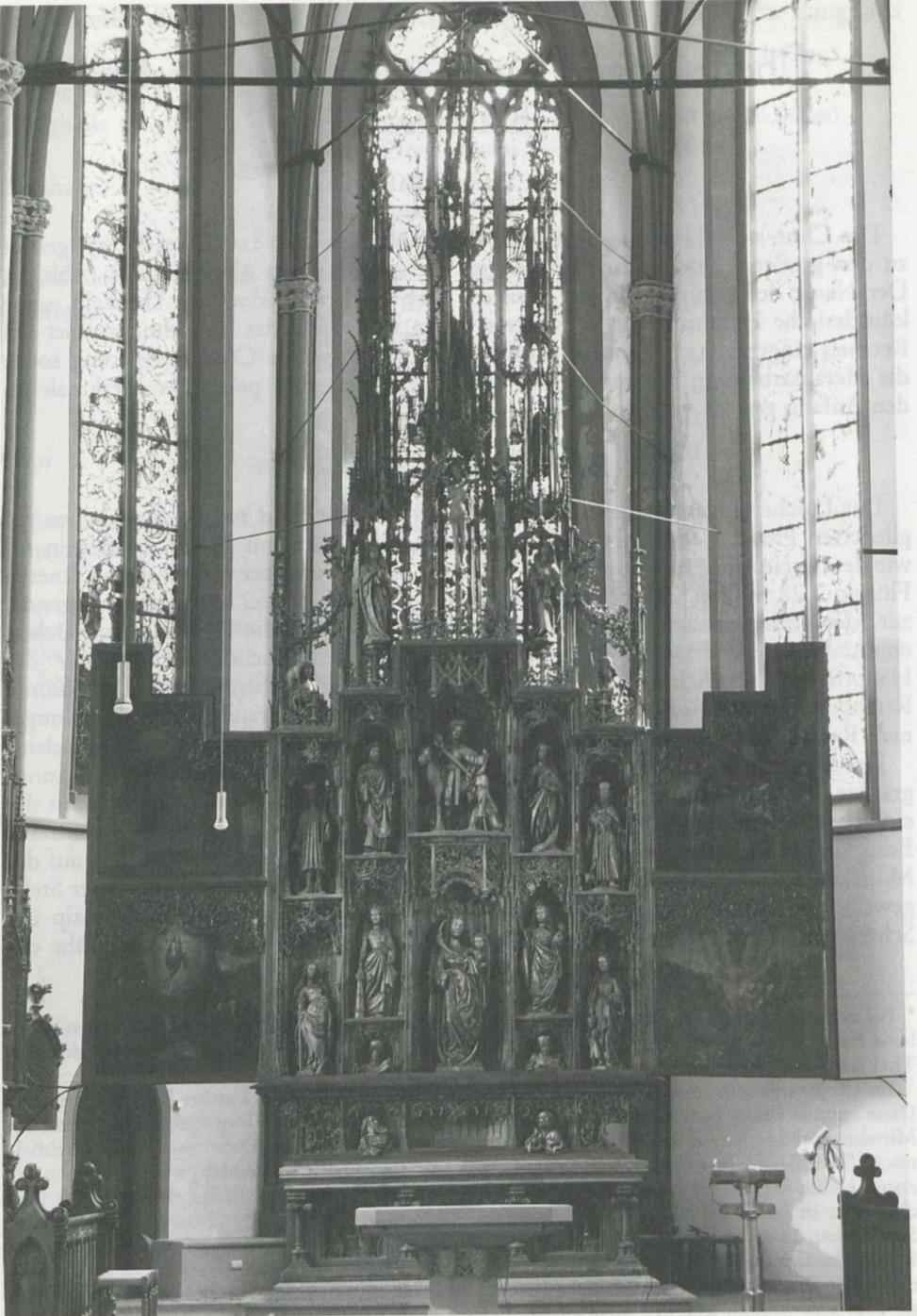


Abb. 1: Das Hochaltarretabel in der St. Martinikirche zu Lorch (1483)

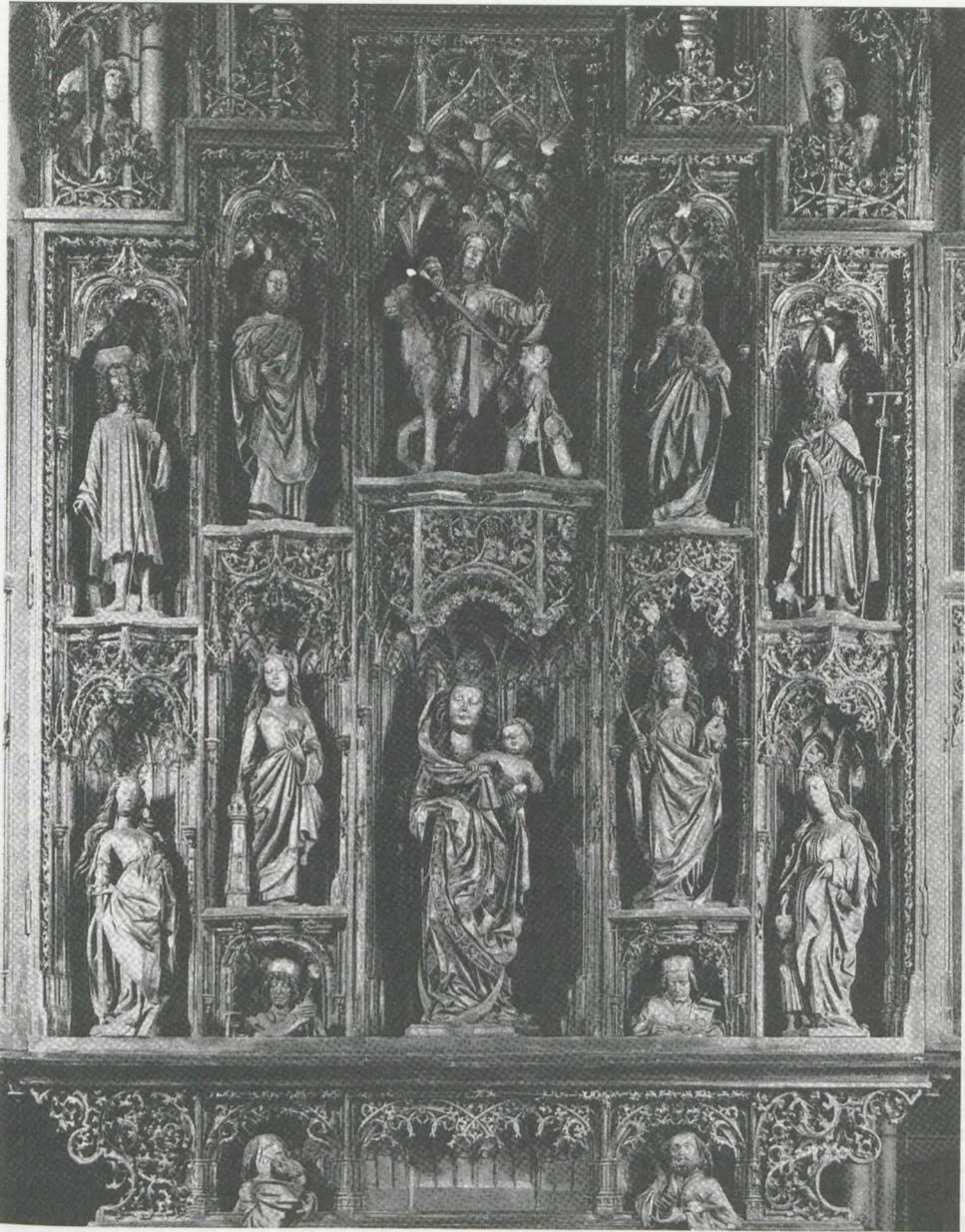


Abb. 2: Lorcher Hochaltarretabel – Predella und Corpus

unteren Geschosses einnimmt, wird ihre gegenüber den anderen Figuren herausgehobene Stellung betont. An ihren Seiten stehen heilige Jungfrauen, links Katharina und Barbara, rechts Margaretha und Dorothea. Die beiden Figuren unmittelbar neben der Madonna sind erhöht auf Halbfigurennischen aufgestellt, in die die sogenannten Meisterbüsten eingefügt sind. Dies ist der einzige bekannt gewordene Fall einer derart exponierten Integration von „Meisterporträts“ in einen spätgotischen Altarschrein<sup>3</sup>. Sie stellen kompositionell die Verbindung her mit den sich aus den direkt darunter liegenden seitlichen Predellennischen wie aus Fenstern herauslehrenden Büsten des heiligen Paulus links und des heiligen Petrus rechts. Die Hauptnische der Predella ist heute leer. Möglicherweise diene sie zur Aufnahme von Reliquienbüsten.

Im oberen Register nimmt der heilige Martin die Mitte ein. Er ist der Namenspatron der Lorcher Kirche und Diözesanpatron des Mainzer Bistums, zu dem die Stadt damals gehörte. Er wird als junger Edelmann zu Pferde gezeigt, wie er seinen Mantel mit dem Schwert zerteilt, um einem vor ihm knienden verkrüppelten Bettler eine Hälfte davon zu schenken. Ihm zur Seite stehen gestaffelt je zwei männliche Heilige, Wendelin und Bartholomäus links, rechts Johannes der Täufer und Antonius Abbas. Auf die Ecken des Corpus' sind als sogenannte Schreinwächter noch einmal Halbfigurenbüsten aufgesetzt, wahrscheinlich die Ritterheiligen Georg und Quirin. Beide sind nicht mehr ihm Original erhalten, sondern wurden später ersetzt<sup>4</sup>. Im Gesprenge ist eine Kreuzigungsgruppe mit den unter dem Kreuz trauernden Figuren Marias und Johannes' angebracht. Darüber, auf die Mittelgeschosse der Türme verteilt, stehen die Heiligen Drei Könige. Die höchste Spitze bildet ein Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Herzblut füttert, ein symbolischer Hinweis auf das Kreuzopfer Christi.

Die größten Verluste an originaler Substanz des – mit Ausnahme des im 19. Jahrhundert in großen Teilen erneuerten Gesprenge – recht gut erhaltenen Retabels sind an den Klappflügeln zu beklagen, an deren Innenseiten ursprünglich je zwei Reliefs angebracht waren<sup>5</sup>. Die heutige szenische Bemalung der Flügel aus dem 17. Jahrhundert<sup>6</sup> mit dem Pfingstwunder und der Auferstehung Christi auf der Innenseite links, der Aufnahme Mariens in den Himmel und Christi Himmelfahrt rechts sowie den vier Geheimnissen des schmerzhaften Rosenkranzes auf den Außenseiten, kann diesen Verlust nicht ausgleichen.

### Datierung und stilistische Lokalisierung

Da Dokumente fehlen, ist über die Entstehungsgeschichte des Retabels bisher nur wenig bekannt geworden. Es steht jedoch fest, daß die Stifter aus den Reihen der in Lorch ansässigen Adelsgeschlechter kamen. Unter den zahlreichen am Retabel angebrachten Wappen ließen sich die des damaligen Mainzer Dompropstes Waldeck von Lorch, das der Frischenstein von Waldeck, die traditionell das Lorcher Pfarrbenefizium innehatten, das Mainzer Rad sowie die Wappen der Familien Hilchen, Schetzel und Hertwich identifizieren<sup>7</sup>. Fertiggestellt und aufgeschlagen war der Altarschrein im

<sup>3</sup> Vgl. Grete TIEMANN: Beiträge zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik um 1500. (= Veröffentlichungen der pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften 10). Speyer 1930, S. 39; und Die Kunstdenkmäler des Landes Hessen – Der Rheingaukreis (bearbeitet von Max HERCHENRÖDER). München/Berlin 1965, S. 254.

<sup>4</sup> Vgl. OELLERMANN (wie Anm. 2).

<sup>5</sup> Vgl. OELLERMANN (wie Anm. 2).

<sup>6</sup> Im Infrarotlicht konnte eine wohl unmittelbar nach dem Verlust der Reliefs aufgebrachte erste, in Grisailletechnik ausgeführte Bemalung festgestellt werden, die 1597 von dem Lorcher Gerichtsschöffen Paulus Ulrich und seiner Frau gestiftet worden war; vgl. OELLERMANN (wie Anm. 2).

<sup>7</sup> Vgl. TIEMANN (wie Anm. 3), S. 36, Anm. 141; HERCHENRÖDER (wie Anm. 3), S. 253; und ALBERTI (wie Anm. 1), S. 6, Anm. 11.

Jahr 1483. Dieses Datum ist auf einer Schriftrolle eingeschnitzt, die die rechte der beiden Meisterbüsten vorzeigt. Ihr linkes Pendant präsentiert dagegen eine im 19. Jahrhundert allerdings stark restaurierte Inschriftenrolle, auf der die Worte *Zu Gottes Preiss all Kunst und Fleiss* zu lesen sind<sup>8</sup>. Da für einen Altaraufsatz von der Größe des Lorchers im allgemeinen mit einer Herstellungszeit von wenigstens zwei bis drei Jahren zu rechnen war, muß die Auftragsvergabe an den verantwortlichen Meister um oder kurz vor 1480 erfolgt sein.

Das Lorcher Hochaltarretabel ist eines der wenigen an seinem ursprünglichen Bestimmungsort noch erhaltenen spätgotischen Altarretabel am Mittelrhein. Schon allein deshalb hätte ihm von seiten der Kunstwissenschaft größeres Interesse entgegengebracht werden müssen, als dies bisher der Fall gewesen ist<sup>9</sup>. In den übergreifenden Untersuchungen zur Skulptur der Spätgotik fehlt eine Bewertung und Einordnung meist auch da, wo der Mittelrhein als eigenständige Kunstlandschaft gewürdigt wurde<sup>10</sup>. Allein Grete TIEMANN – in ihren „Beiträgen zur Geschichte der mittelhheinischen Plastik um 1500“ – und Heike ALBERTI – mit dem Versuch einer monographischen Darstellung – haben das Retabel umfassender untersucht, allerdings ohne daß ALBERTI zu wesentlich neuen Erkenntnissen gelangen konnte. Faßt man die Arbeiten der beiden Autorinnen zusammen, so ergibt sich, was die künstlerische Einordnung betrifft, eine starke Orientierung, wenn nicht Schulung des Meisters an oberrheinischer Kunst, namentlich an der Straßburgs<sup>11</sup>. Dort war spätestens seit 1463 der aus Leyden in Holland stammende Bildhauer Niclaus Gerhaert ansässig, der unbestritten führende Meister seiner Zeit, der mit Werken wie dem Portal der alten Kanzlei in Straßburg (1463), dem Hochaltar des Münsters in Konstanz (1465/66) oder dem Baden-Badener Kruzifix (1467) künstlerische Maßstäbe gesetzt hatte, die nicht nur in der Bildhauerei, sondern auch für die Malerei und Grafik bis in die nächste Künstlergeneration gültig blieben<sup>12</sup>.

Verbindungen zum Oberrhein und Parallelen zur Kunst Gerhaerts sind am Lorcher Retabel unbestreitbar vorhanden, die dem Meister entweder durch eigene Anschauung

<sup>8</sup> Vgl. TIEMANN (wie Anm. 3), S. 38–39; und ALBERTI (wie Anm. 1), S. 108–109. Zur Bedeutung und Funktion solcher vom Künstler angebrachter Inschriften und dem darin sich widerspiegelnden Selbstverständnis vgl. Peter STRIEDER: *Schri · kunst · schri · und · klag · dich · ser – Kunst und Künstler an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1983, S. 19–26.

<sup>9</sup> Vgl. Ferdinand LUTHMER: *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaus*. Frankfurt a.M. 1902, S. 112; TIEMANN (wie Anm. 3), S. 36–43; HERCHENRÖDER (wie Anm. 3), S. 252–254; ALBERTI (wie Anm. 1); STRUPPMANN (wie Anm. 1); Manfred WEITLAUFF: *Spätmittelalterliche Frömmigkeit und Kunst – Zur Entstehung des Lorcher Schnitzaltars 1483*. In: *Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte* 36, 1984, S. 35–46; und OELERMANN (wie Anm. 2).

<sup>10</sup> So wurde das Lorcher Retabel trotz seines insgesamt guten Erhaltungszustands nicht von Wilhelm PINDER: *Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts*. München 1924; oder ders.: *Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, 2 Bde. (= *Handbuch der Kunstwissenschaften*). Wildpark/Potsdam 1924/29; auch nicht in den wichtigen neueren Übersichtswerken zur spätgotischen Skulptur Süddeutschlands behandelt; vgl. Walter PAATZ: *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte 1465–1500* (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N. F. 8). Heidelberg 1963; Herbert SCHINDLER: *Der Schnitzaltar. Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol*. Regensburg 1978; Michael J. LIEBMANN: *Die deutsche Plastik 1350–1550*. Leipzig 1982; und Michael BAXANDALL: *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilmann Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*. München 1984.

<sup>11</sup> Vgl. TIEMANN (wie Anm. 3), S. 40–43; und ALBERTI (wie Anm. 1), S. 146–153. M. HERCHENRÖDER ordnet das Retabel sogar direkt *dem Oberrheingebiet, dem Kreis um Nikolaus Gerhaerd* zu; vgl. HERCHENRÖDER (wie Anm. 3), S. 254.

<sup>12</sup> Zu Niclaus Gerhaerts allgemein vgl. Roland RECHT: *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)*. Strasbourg 1987. Siehe dort auch das ausführliche Verzeichnis der älteren Literatur.



Abb. 3: Lorcher Hochaltarretabel – Madonna auf der Mondsichel

oder durch graphische Vorlagen vermittelt worden sind, wie zum Beispiel bei der Figur des heiligen Antonius, die bis in Details nach einem Stich Martin Schongauers [L 53] gearbeitet worden ist<sup>13</sup>. Am stärksten bleibt die zentrale Madonnenfigur Gerhaertschen Vorbildern verpflichtet (Abb. 3). Schon der Grundtyp mit dem bewegten, auf dem Arm der Mutter agierenden Kind ist eine Erfindung des Niederländers; zu erinnern wäre hier z. B. an dessen Dangolsheimer Madonna in Berlin<sup>14</sup>. Entsprechend dieser Vorbilder ist die Lorcher Schreinmadonna auch die raumhaltigste Figur des Retabels, mit starken Unter- und Hinterschneidungen, besonders in dem weit nach vorn gezogenen Gewand und im Schleier. Oberrheinische Einflüsse zeigen sich aber auch deutlich bei den anderen Schreinfiguren, bei denen neben der allgemeinen Figurendisposition auf den typisierenden, langovalen Gesichtsschnitt mit den hochgespannten Augenbrauen und auf die großzügig gegliederten, vor dem Unterleib gebündelten Gewänder mit ihren klar ausgeprägten Faltenbahnen zu verweisen ist. Was diese Figuren jedoch vom Oberrhein trennt, ist die Freude ihres Meisters an dekorativen, „malerischen“ Details ebenso wie – bei gleichzeitiger Beruhigung des Konturs – ihre Tendenz zur Flächigkeit. Gerade das unplastische Gestaltungsprinzip, das die freie Entwicklung der Figuren im Raum zugunsten einer zart modellierten Oberfläche vernachlässigt, ist ein an spätgotischen mittelrheinischen Skulpturen der Zeit um 1500 häufig hervorgehobenes Charakteristikum<sup>15</sup>.

Zwei weitere Besonderheiten des Lorcher Retabels werden von der Forschung als in Abhängigkeit von Straßburger Beispielen entstanden erklärt: die Einfügung von Halbfigurenbüsten in den Schrein sowie die teilweise Verwendung von naturalistischem Astwerk anstelle von architektonisch ausgebildetem Maßwerk bei der Konstruktion

<sup>13</sup> Vgl. TIEMANN (wie Anm. 3), S. 38. Zur Verwendung graphischer Vorlagen durch Bildhauer vgl. Edith HESSIG: Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik. Berlin 1935; und Wilfried THÖLLEN: Die Wirkung der Schongauerstiche auf die deutsche Plastik um 1500. Dresden 1938.

<sup>14</sup> Zur Diskussion um die Zuschreibung der Dangolsheimer Madonna an Nicolaus Gerhaerts vgl. die Zusammenfassung von Petra KRUTISCH: Die Beurteilung der Dangolsheimer Muttergottes in der kunstwissenschaftlichen Literatur. In: Die Dangolsheimer Muttergottes nach ihrer Restaurierung. Berlin 1989, S. 25–36.

<sup>15</sup> Vgl. TIEMANN (wie Anm. 3), S. 11–12; und Hertha KAHLE: Studien zur mittelrheinischen Plastik des 16. Jahrhunderts (Diss. Bonn 1939), S. 6–10.



Abb. 4: Lorcher Hochaltarretabel – Baldachin oberhalb der Madonna

der Baldachine<sup>16</sup>. Bei näherer Prüfung erweisen sich jedoch beide Argumente zur Begründung einer direkten Abhängigkeit des Lorcher Retabels vom oberrheinischen Kunstkreis als nur bedingt aussagekräftig. Zwar ist unbestritten, daß die in Nischen gestellten Halbfiguren auf Prototypen von der Art der Büsten Nicolaus Gerhaerts vom Straßburger Kanzleiportal oder des sogenannten Busnang-Epitaphs zurückgeführt werden können; ihre Verwendung als Predellenfiguren oder im Altarschrein läßt sich am Oberrhein aber erst für die 1490er Jahre belegen, also erst ein Jahrzehnt nach der Fertigstellung des Lorcher Retabels. In Schwaben ist ihre Verwendung dagegen ein Jahrzehnt früher nachzuweisen, nämlich auf Sürilins d. Ä. Entwurfszeichnung für das Hochaltarretabel des Ulmer Münsters von 1473, wo Christus und die Apostel als Halbfiguren in die Predella und Propheten mit Schriftrollen in die Zwickel des Schreines eingestellt sind<sup>17</sup>. Eine eindeutige Entscheidung, woher der Meister des Lorcher Retabels die Anregungen zu seinen Halbfiguren empfangen hat, muß deshalb vorerst unterbleiben.

Der Analyse des vor allem an den Baldachinen des Lorcher Retabels verwendeten ornamental Blatt- und Astwerkes (Abb. 4) kommt bei der Bestimmung seines Herkunftsgebiets grundlegende Bedeutung zu: Die Entwicklungsgeschichte der vegetabilischen Ornamentik wurde – ausgehend vom rein flächigen Rankenornament über das „Rutenwerk“ Madern Gertheners hin zum naturalistischen Astwerk – mehrfach unter-

<sup>16</sup> TIEMANN (wie Anm. 3), S. 43; und ALBERTI (wie Anm. 1), S. 117–145.

<sup>17</sup> Vgl. PAATZ (wie Anm. 10), S. 30–32; und zur Rekonstruktion des Ulmer Retabels besonders Wolfgang DEUTSCH: Der ehemalige Hochaltar und das Chorgestühl, zur Syrlin- und zur Bildhauerfrage. In: Festschrift 600 Jahre Ulmer Münster, hrsg. v. Hans Eugen SPECKER und Reinhard WORTMANN (= Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 19). Ulm <sup>2</sup>1984, S. 242–322.

sucht<sup>18</sup>. In unserem Zusammenhang interessiert besonders der Zeitpunkt des Übergangs vom Astornament zum tatsächlichen Astwerk, das heißt, der Übergang von auf architektonische Einzel- oder Binnenformen aufgelegtem und diesen folgendem Astornament zu konstruktiv eingesetztem Astwerk. Dieses streng definierte „reine Astwerk“ hat sich am Oberrhein erst während der 1490er Jahre endgültig durchsetzen können. Als herausragende Beispiele für seine Verwendung innerhalb von Retabelarchitekturen werden immer wieder das Lautenbacher- (1492 ?) oder Nicolaus Hagenowers Fronaltaretabel für das Straßburger Münster (1501) genannt. In bezug auf das Lorcher Retabel bedeutet dies, daß sein Abschlußdatum zu früh liegt, um es problemlos in den skizzierten Entwicklungsstrang einreihen zu können. Wo dies doch versucht wird, ist von 1483 als dem Stiftungsdatum die Rede<sup>19</sup>, so daß die Fertigstellung näher an die 1490er Jahre heranrückt.

Die Verwendung von reinem Astwerk durch einen Bildhauer begegnet uns zum ersten Mal bei dem aus Worms stammenden Straßburger Münsterbaumeister Jodoc Dotzinger. An dessen 1453 für das Münster geschaffenen Taufstein ist am Fuß sowohl appliziertes als auch räumlich sich frei entwickelndes Astwerk eingesetzt, das den Bereich zwischen innerer Sockelplatte und der Unterseite der Taufschale optisch zu der weiter außen gelegenen Hülle aus geometrisch geformtem Maßwerk vermittelt<sup>20</sup>. Diese Invention hat jedoch – wenn man dem Bestand erhaltener Werke glauben darf – innerhalb der Straßburger Skulptur keine unmittelbare Nachfolge gefunden. Es fällt besonders auf, daß es im Oeuvre Nicolaus Gerhaerts fehlt<sup>21</sup>. Auch noch Hans Hammer verwendete an seiner 1485 für den Reformprediger Geiler von Kaysersberg errichteten Kanzel zwar reichlich, aber lediglich appliziertes Astornament<sup>22</sup>. Dabei war die Möglichkeit, Kleinarchitekturen zumindest teilweise aus Astwerk zu bilden, durchaus geläufig und wurde in anderen Kunstgattungen auch eingesetzt, z. B. vom Meister E. S. und von Martin Schongauer in der Grafik oder von Peter Hemmel von Andlau 1478 in seinen Glasgemälden für die Tübinger Stiftskirche<sup>23</sup>.

Skulptiertes „reines Astwerk“ setzte sich am Oberrhein erst mit dem aus Sinsheim bei Heidelberg stammenden Conrad Sifer durch. Dessen 1490 vollendeter Lettner in Schlettstadt und seine Arbeiten als Werkmeister des Straßburger Münsters, vor allem der aus verschlungenen knorrigen Ästen bestehende Baldachin des sog. „Sonnenuhr-

<sup>18</sup> Vgl. Hans WENTZEL: Astwerk. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte Bd. 1. Stuttgart 1937, Sp. 1166; Ernst-Heinz LEMPER: Das Astwerk. Seine Formen, sein Wesen und seine Entwicklung. (Diss. Leipzig 1950); Friedhelm Wilhelm FISCHER: Die spätgotische Kirchenbaukunst am Mittelrhein 1410–1520 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N. F. 7). HEIDELBERG 1962, S. 18–19; und Margot BRAUN-REICHENBACHER: Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft Bd. 24). Nürnberg 1966.

<sup>19</sup> Vgl. z. B. BRAUN-REICHENBACHER (wie Anm. 18), S. 36.

<sup>20</sup> Zu Jodoc Dotzinger vgl. Jürgen JULIER: Studien zur spätgotischen Baukunst am Oberrhein (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N. F. 13). Heidelberg 1978, S. 180–208; und Barbara SCHOCK-WERNER: Das Straßburger Münster im 15. Jahrhundert. Stilistische Entwicklung und Hüttenorganisation eines Bürger-Doms. Köln 1983, S. 159–171.

<sup>21</sup> Vgl. Wolfgang DEUTSCH: Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Nicolaus Gerhaert. In: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 81, 1963, S. 11–129, und 82, 1964, S. 1–113 (hierzu 81, S. 85–86); und Anneliese SEELIGER-ZEISS: Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N. F. 10). Heidelberg 1967, S. 38–39.

<sup>22</sup> Zur Münsterkanzle Hans Hammers vgl. Marie Louise HAUCK: Der Bildhauer Conrad Sifer von Sinsheim und sein Kreis in der oberrheinischen Spätgotik. In: Annales Universitatis Saraviensis Bd. 9, 1960, (S. 113–368) S. 213–231; SCHOCK-WERNER (wie Anm. 20), S. 175–198; und RECHT (wie Anm. 12), S. 226–234.

<sup>23</sup> Vgl. BRAUN-REICHENBACHER (wie Anm. 18), S. 18–21, 31–32 und 41–42.



Abb. 5: Relief der „Wurzel-Jesse“ aus dem Wormser Domkreuzgang (1488)

Das Relief der „Wurzel-Jesse“ aus dem Wormser Domkreuzgang (1488) ist ein hervorragendes Beispiel für die Kunst des 15. Jahrhunderts. Es zeigt die genealogische Linie von Jesse bis zu Christus, umgeben von zahlreichen Figuren und Szenen. Die Darstellung ist äußerst detailliert und zeigt die typische gotische Stilisierung der Figuren. Die Inschrift „MCCCXXXVIII“ (1488) ist deutlich zu sehen. Die Reliefarbeit ist in den Kreuzgang des Wormser Doms eingebettet.



Abb. 6: Erhard Reuwich: Titelblatt zu Bernhard von Breitenbachs „Peregrinationes in Terram Sanctam“ (Mainz, 1486)

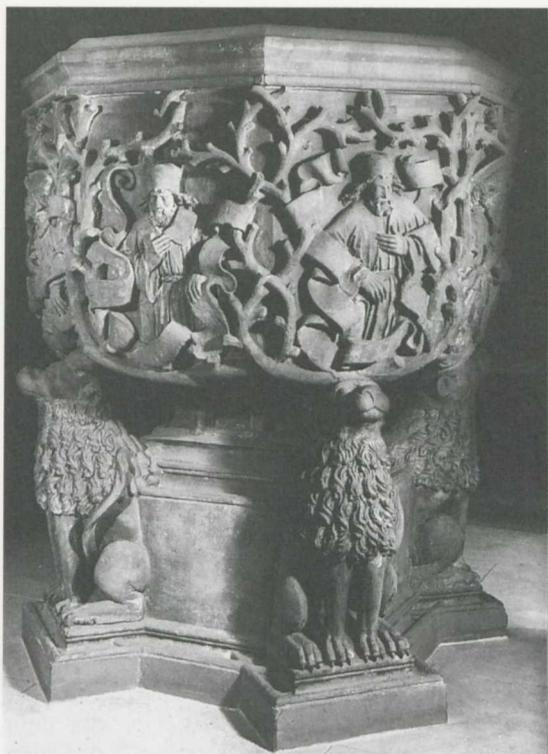


Abb. 7: Taufstein aus der Wormser Johanneskirche (ca. 1480–1485)

sie der Mainzer Maler und Holzschneider Erhard Reuwich zwei Jahre früher zur Gestaltung des Titelholzschnitts für Bernhard von Breitenbachs „Pilgerfahrt ins Heilige Land“ (Abb. 6) verwendet hatte<sup>24</sup>. Daneben war in Worms bereits in der ersten Hälfte der 1480er Jahre der Taufstein für die ehemalige Johanneskirche entstanden (Abb. 7), das bis heute früheste bekannt gewordene, ausschließlich durch Astwerk gegliederte Werk. Die auf der achtseitigen Kupa vorhandenen Reliefs, die Johannes den Täufer und sieben Propheten darstellen, sind hier anstatt von Maßwerk von geriefelten, mehrfach verschlungenen, blattlosen, jedoch mit zahlreichen kurzen Astansätzen verse-

manns“ und die Balustrade an der Südquerhausfassade, gelten als Leitbilder für die spätere Entwicklung bis hin zu den flächig ausgebildeten Astwerkvorhängen bei Nicolaus Hagenower<sup>24</sup>. Sifer hatte jedoch schon vor seinem endgültigen Wechsel ins Elsaß für Zierarchitekturen anstelle von traditionellem Maßwerk sehr reich gestaltetes Astwerk verwendet. Er war der Entwerfer und teilweise auch der ausführende Meister der 1484 begonnenen monumentalen Reliefs im ehemaligen Wormser Domkreuzgang, an denen in sehr hohem Maße Astwerk eingesetzt worden war<sup>25</sup>. Bei dem 1488 datierten Relief mit der Darstellung der „Wurzel Jesse“ (Abb. 5) ist nicht nur themenbedingt der Stammbaum Christi naturalistisch gestaltet, sondern auch alle Architekturformen, besonders die Baldachine, sind durch reines Astwerk ersetzt. Es gibt hier sogar schon vollständig aus Astwerk geflochtene Figurenbaldachine, etwa in der Form wie

<sup>24</sup> Zu Conrad Sifer vgl. HAUCK (wie Anm. 22); Eva ZIMMERMANN: Die Syfer – Drei spätgotische Bildhauer am Oberrhein, Teil 1, Conrad Syfer. In: Kraichgau 3, 1972, S. 46–60; SCHOCK-WERNER (wie Anm. 20), S. 198–200; und RECHT (wie Anm. 12), S. 248–253.

<sup>25</sup> Die Initiative zum Neubau des Domkreuzgangs und seiner Ausstattung mit monumentalen Reliefs ging von dem damaligen Wormser Bischof Johann von Dalberg aus, der selbst die Darstellung der „Wurzel Jesse“ dazu stiftete. Die Fertigstellung der ursprünglich sechs Reliefs zog sich bis 1515 hin. Davon haben sich in mehr oder weniger authentischem Zustand neben der Wurzel-Jesse-Darstellung noch die Verkündigung (1487), die Grablegung und die Auferstehung Christi (beide 1488) sowie die Geburt Christi (1515) erhalten, die heute alle im nördlichen Seitenschiff des Domes aufgestellt sind. Zur Baugeschichte des Wormser Domkreuzgangs und zu den Reliefs vgl. TIEMANN (wie Anm. 3), S. 43–63; Otto SCHMITT: Die mittelalterlichen Bildwerke in Stein – Die Kreuzgangskulpturen. In: Der Dom zu Worms, hrsg. v. R. KAUTZSCH. Berlin 1938, S. 275–296; HAUCK (wie Anm. 22), S. 179–197; und Walter HOTZ: Der Dom zu Worms. Darmstadt 1981, S. 131–144.

<sup>26</sup> Vgl. Walter PAATZ: Das Aufkommen des Astwerkbaldachins in der deutschen spätgotischen Skulptur und Erhard Reuwichs Titelholzschnitt in Breidenbachs „Peregrinationes in Terram Sanctam“. In: Bibliotheca docet. Festschrift für Carl Wehmer. Amsterdam 1963, S. 355–367.

henen Ästen gerahmt, die man als eine zum Naturalistischen tendierende Weiterentwicklung des Dotzingerschen Astwerks ansprechen kann. Die Propheten halten zu ihrer Identifikation stark bewegte, teilweise in das Astwerk verschlungene Schriftrollen, deren Aufschriften jedoch – wie auch die ursprünglich farbige Fassung des Taufsteins – verlorengegangen sind<sup>27</sup>.

Die Verwendung von reinem Astwerk ist jedoch kein auf den Mittelrhein beschränktes Phänomen. Es lassen sich auch im schwäbisch-württembergischen Kunstkreis schon früh plastisch ausgebildete Formen finden<sup>28</sup>. Die Diskussion um die Verbreitung des Astwerks soll hier aber nicht weiter ausgeführt werden. Entgegen der weit verbreiteten Auffassung steht jedoch fest, daß die Verwendung von Astwerk sich nicht ausschließlich und vor allem nicht zuerst am Oberrhein durchgesetzt hat. Vielmehr läßt es sich in Schwaben und am Mittelrhein – vor allem in Worms – bereits ein Jahrzehnt früher in Vollendung nachweisen. Dies bedeutet auch, daß das Lorcher Retabel in viel stärkerem Maße mittelrheinisch geprägt ist, als bisher angenommen wurde.

Die immer wieder betonten oberrheinischen Komponenten werden noch einmal dadurch relativiert, daß der Meister nicht nur nach graphischen Vorlagen Martin Schongauers arbeitete, sondern daneben auch Blätter des „Hausbuchmeisters“ verwendete, des damals führenden Malers und Kupferstechers am Mittelrhein. Für die zentrale Skulpturengruppe des „heiligen Martin zu Pferde“ im oberen Schreinregister wurde der nur wenig früher entstandene themengleiche Stich des Hausbuchmeisters [L 39]<sup>29</sup> ähnlich präzise umgesetzt (Abb. 8; 9) wie die schon angesprochene Vorlage Schongauers zum heiligen Antonius. Daneben wurden bei den applizierten unteren Rankenschleiern der Flügelinnenseiten noch Anregungen von Ornamentstichen des dem Hausbuchmeister nahestehenden Monogrammisten b x g verarbeitet [L 42; 43], den FLECHSIG und GEISBERG mit dem Frankfurter Goldschmied Bartholomeus Gobel identifizieren<sup>30</sup>.

### Der Meister des Lorcher Hochaltarretabels: Hans Bilger von Worms?

Vor diesem Hintergrund erscheint es gerechtfertigt, den Meister des Lorcher Retabels am Mittelrhein zu suchen. Dabei kann auf die vorsichtig formulierte und weitgehend unbeachtet gebliebene Zuschreibung durch Anneliese SEELIGER-ZEISS an den

<sup>27</sup> Die alten Aufschriften sind jedoch überliefert, so daß die dargestellten Propheten als Jesaja, Ezechiel, Joel, Jeremia, Sacharja, Jesus Sirach und König David identifiziert werden konnten. Vgl. SCHMITT (wie Anm. 25), S. 293; und Otto BÖCHER: Gotische Löwentaufsteine im Gebiet der ehemaligen Bistümer Mainz, Worms und Speyer. Die Entwicklung des Löwentaufsteins in der hessischen und rheinfränkischen Gotik. In: *Der Wormsgau* Bd. 5, 1961/62, (S. 31–97) S. 53–54 und 74. Walter HOTZ schreibt den Taufstein Hans Bilger zu; vgl. HOTZ (wie Anm. 25), S. 141.

<sup>28</sup> Vgl. BRAUN-REICHENBACHER (wie Anm. 18), S. 25–26; und SEELIGER-ZEISS (wie Anm. 21), S. 43–49.

<sup>29</sup> Zum Hausbuchmeister vgl. Jane Campbell HUTCHINSON: *The Master of the Housebook*. New York 1972; und *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts* (hrsg. v. Rijksmuseum Amsterdam/Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M.). Amsterdam/Frankfurt a. M. 1985 (zit. Katalog Hausbuchmeister); mit Hinweisen auf die ältere Literatur.

<sup>30</sup> Vgl. OELLERMANN (wie Anm. 2); sowie zum Monogrammisten b x g Eduard FLECHSIG: *Der Meister des Hausbuchs als Zeichner für den Holzschnitt*. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 4, 1911, (S. 95–115 und 162–175) S. 164–168; Max GEISBERG: *Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer* (= *Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte* 32). Berlin 1939, S. 202–204; und *Katalog Hausbuchmeister* (wie Anm. 29, S. 176–194), S. 194. Zur Biographie des Frankfurter Goldschmieds Bartholomeus Gobel vgl. Walter Karl ZÜLCH: *Frankfurter Künstler 1223–1700*. Frankfurt a. M. 1935, S. 237–239.



Abb. 8: Lorcher Hochaltarretabel – Der heilige Martin

Bildhauer „Hans von Worms“ zurückgegriffen werden<sup>31</sup>. Der Verfasserin war aufgefallen, daß das Lorcher Retabel deutliche Parallelen zu dem aus Urkunden rekonstruierbaren Hochaltarretabel der Aschaffener Stiftskirche aufweist, das Hans von Worms 1490–96 in seiner Werkstatt ausgeführt hat.

Die herausragende Stellung dieses Meisters unter den mittelrheinischen Bildschnitzern der Spätgotik ist seit den Forschungen von TIEMANN, ZÜLCH und PAATZ er-

<sup>31</sup> Vgl. SEELIGER-ZEISS (wie Anm. 21), S. 42, Anm. 112. Wie SCHINDLER in einem Nachtrag anlässlich der zweiten Auflage seines Buches „Der Schnitzaltar“ (Regensburg 1982, S. 328) mitteilt, hat Walter PAATZ in einem Brief dieser Zuschreibung ausdrücklich zugestimmt. Vgl. auch WEITLAUFF (wie Anm. 9), S. 43.

kannt<sup>32</sup>. Von seiner Hand sind vier Altarretabel sicher nachzuweisen, und zwei weitere – das Lorcher noch nicht mitgerechnet – können ihm mit guten Gründen zugeschrieben werden. Bis auf wenige Teile sind seine Werke jedoch verloren gegangen. Noch weniger war über die Biographie des Meisters bekannt. Sein von ZÜLCH mitgeteilter bürgerlicher Name, Hans Bilger, ist von HOTZ bestätigt worden, der darüber hinaus auf die Tätigkeiten des Bildhauers als Wormser Schultheiß und Schöffe hingewiesen hat<sup>33</sup>. Diese Angaben können wir durch eigene Untersuchungen zur Person und zum Werk des Bildhauers erheblich erweitern<sup>34</sup>: Hans Bilger stammte aus einer angesehenen Wormser Kaufmanns- und Handwerkerfamilie, aus deren Reihen mehrere Bürgermeister, Ratsherren und andere weltliche wie geistliche Würdenträger der Stadt hervorgegangen sind. Er läßt sich seit 1476 als selbständiger Meister mit eigener Werkstatt in Worms nachweisen. Rechnet man die damals für Bildhauer üblichen Ausbildungs- und Gesellenzeiten auf seinen Lebenslauf um, so ist sein Geburtsjahr um 1450 anzusetzen<sup>35</sup>. Er hätte demnach bei Fertigstellung des Lorcher Retabels ein Alter von Mitte Dreißig erreicht, ein Alter, das auch sehr gut mit dem älteren der beiden Meisterporträts korrespondiert. Als seine Eltern kommen Hans Bilger der Ältere und dessen Ehefrau Else in Betracht, ohne daß sich dies aus den Urkunden jedoch beweisen



Abb. 9: Meister des Hausbuchs: „Der heilige Martin zu Pferde“ (Kupferstich, ca. 1475–1480) nach Katalog Hausbuchmeister (wie Anm. 29), Abb. 38

<sup>32</sup> Vgl. TIEMANN (wie Anm. 3), S. 22–24; ZÜLCH (wie Anm. 30), S. 209; und PAATZ (wie Anm. 10), S. 102–104.

<sup>33</sup> Vgl. Walter Karl ZÜLCH: *Der historische Grünewald*: München 1938, S. 356–357; HOTZ (wie Anm. 25), S. 140–141; und ders.: *Hans Hammer und die Straßburger Münsterbauhütte mit ihren Werken in Worms*. In: *Pays d'Alsace 147/48, Mélanges offerts à Alphonse Wollbrett*. 1989, (S. 30–38) S. 36.

<sup>34</sup> Vgl. Hanns HUBACH: *Hans Bilger, Bildhauer von Worms. Untersuchungen zur Wormser Retabelbaukunst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts* (erscheint demnächst in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 1993). Dort sind auch die archivalischen Nachrichten zur Biographie und zum Werk des Wormser Bildhauers zusammengestellt und ausführlich besprochen.

<sup>35</sup> In der Regel wurde eine Lehre in den Handwerksberufen im Alter von 12 oder 13 Jahren begonnen. Bei einer Ausbildung als Bildhauer in Holz und Stein muß mit einer Lehrzeit von wenigstens drei bis vier Jahren gerechnet werden sowie mit zusätzlichen zwei bis drei Jahren auf Wanderschaft und als Geselle, so daß die Ausbildungszeit insgesamt sechs bis sieben Jahre betrug. Vgl. Hans KLAI- BER: *Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik*. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 3, 1910, S. 91–96; und Kurt WESOLY: *Lehrlinge und Handwerksgehlen am Mittelrhein. Ihre soziale Lage und ihre Organisation vom 14. bis zum 17. Jahrhundert* (= *Studien zur Frankfurter Geschichte* 18). Frankfurt a.M. 1985, S. 53–56 und 61–62.

läßt<sup>36</sup>. Über die persönlichen Lebensumstände des Bildhauers sind wir dagegen besser unterrichtet. Er war verheiratet, den Geburtsnamen seiner Frau Elisabeth erfahren wir allerdings nicht<sup>37</sup>. Von ihren Kindern kennen wir namentlich nur Johannes Bilger, der 1498 vom Kapitel der Aschaffener Stiftskirche St. Peter und Alexander als Kanoniker aufgenommen worden ist<sup>38</sup>. Zwischen 1485 und 1489 amtierte Hans Bilger mehrfach als Schöffe am weltlichen Gericht in Worms. Er war Ratsherr und 1487 sogar Zweiter Bürgermeister<sup>39</sup>. Er besuchte regelmäßig die Frankfurter Messen und nahm dort auch von auswärtigen Auftraggebern Bestellungen entgegen. Hierdurch erreichte er nicht nur in seiner Heimatstadt eine führende Position als Bildhauer, sondern erlangte, ähnlich wie später Tilmann Riemenschneider in Würzburg, überregionale Bedeutung. Ab 1496 schweigen die Quellen sowohl zur Person wie auch über das künstlerische Werk. Ob Bilger damals schon verstorben<sup>40</sup> oder lediglich in eine andere Stadt verzogen war, kann gegenwärtig noch nicht gesagt werden<sup>41</sup>.

Nach Abschluß seiner Wanderschaft als Geselle, die ihn nach Schwaben, aber auch an den Oberrhein und dort in Kontakt mit Werken Nicolaus Gerhaerts geführt haben muß, beginnt 1476 das faßbare Oeuvre Bilgers mit dem Altarretabel für das Zisterzienserinnenkloster in Mühlheim<sup>42</sup>. Es ist vollständig verloren. In das Jahr 1476 fällt auch die Restaurierung und teilweise Ergänzung des Magdalenenaltars der Frankfurter Weißfrauenkirche. Hierbei handelt es sich um einen steinernen Altaraufsatz, der nach der Einführung der Reformation in Frankfurt zerschlagen wurde. Bruchstücke davon fand man bei Ausgrabungen auf dem Gebiet der Kirche, darunter ein fein aus Eifeltuff gearbeiteter Engel aus der Mittelgruppe des Altares, die in Hochrelief die wunderbare

<sup>36</sup> Hans Bilger d. Ä. amtierte 1465 als Wormser Bürgermeister und im Jahr darauf als Schultheiß. Vgl. ERICH SCHWAN: Wormser Urkunden. Regesten zu den Urkunden geistlicher und weltlicher Personen und Institutionen der ehemaligen freien Stadt Worms in den Beständen des Hessischen Staatsarchives Darmstadt 1401–1512 (=Repertorien des Hessischen Staatsarchives Darmstadt Bd. 18). Darmstadt 1985, Nr. 666, 671, 678, 679, 697; und HEINRICH BOOS: Quellen der Stadt Worms Bd. 3, Annalen und Chroniken. Berlin 1893, S. 660. — Er ist möglicherweise identisch mit dem 1477/78 in Aschaffenburg genannten *alt-meister Johannes von Wormß*. Vgl. ANTON KEHL: „Grünwald“-Forschungen. Neustadt a. d. Aisch 1964, S. 59, Anm. 102.

<sup>37</sup> Zum Namen der Frau und zur Familie Hans Bilgers vgl. Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg, Nr. 4987, fol. 92; und Nr. 5257, fol. 111'.

<sup>38</sup> Johannes Bilger, *canonici huius ecclesie, Henchin Pilgerin civis Wormatiensis patris, et Elisabeth matris ipsius domini Johannis* — wurde 1501 Kapitular, er starb am 2. August 1523. Vgl. AUGUST AMRHEIN: Die Prälaten und Canoniker des ehemaligen Collegiatstifts St. Peter und Alexander zu Aschaffenburg. Würzburg 1882, S. 292. AMRHEIN löst jedoch die Dialektform des im Stiftsnekrolog (Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg, Nr. 4987, fol. 92) gebrauchten Vornamens des Vaters *Henchin* fälschlich in *Heinrich* auf.

<sup>39</sup> Vgl. SCHWAN (wie Anm. 36), Nr.: 791, 792, 795, 811, 814–818, 822, 834, 846; und BOOS (wie Anm. 36), S. 661.

<sup>40</sup> Weder das genaue Todesdatum Hans Bilgers noch das seiner Frau ist bekannt. Einen terminus ante quem bildet jedoch der Todestag ihres Sohnes Johannes (2. August 1523), da während der zu dessen Andenken vom Aschaffener Kapitel feierlich begangenen Jahrtagsfeier ausdrücklich auch seiner Eltern gedacht werden sollte. Vgl. Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg, Nr. 4987, fol. 93.

<sup>41</sup> In einer Basler Quelle von 1519 ist ein *Hans Bilger, bildhower* zwar erwähnt, eine Personengleichheit mit dem Wormser Meister läßt sich jedoch weder nachweisen noch ausschließen. Vgl. HANS ROTT: Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. 3.2. — Schweiz. Stuttgart 1936, S. 105.

<sup>42</sup> Zum Oeuvre Hans Bilgers allgemein vgl. ZÜLCH (wie Anm. 30), S. 209; und PAATZ (wie Anm. 10), S. 102–104. Der Auftraggeber für das Mühlheimer Retabel war Johannes Sonsbeck, der Prior des Augustiner-Chorherren-Konventes Kirschgarten bei Worms. Vgl. EUGEN KRANZBÜHLER: Verschwundene Wormser Bauten: Worms 1905, S. 102–104 und 166–170; sowie PAULUS WEIßENBERGER: Geschichte des Klosters Kirschgarten in Worms. Worms 1937, S. 75–77.



Abb. 10: Hans Bilger: Der heilige Antonius Abbas (1485); Frankfurt/M.-Hochst, St. Justinus

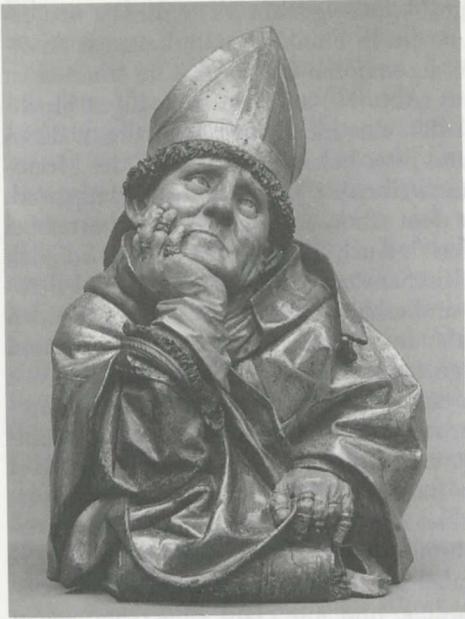


Abb. 11: Hans Bilger: Der heilige Augustinus (1490–1496); Liebieghaus, Frankfurt a. M.

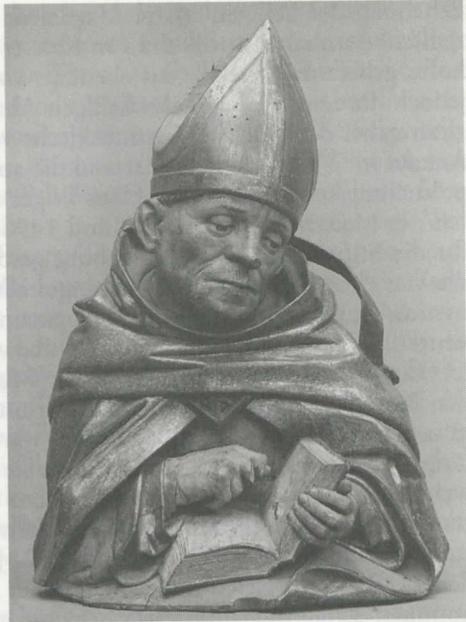


Abb. 12: Hans Bilger: Der heilige Ambrosius (1490–1496); Liebieghaus, Frankfurt a. M.



Abb. 13: Hans Bilger: Der heilige Papst Gregor d. Gr. (1490–1496); Liebieghaus, Frankfurt a. M.



Abb. 14: Hans Bilger: Der heilige Hieronymus (1490–1496); Liebieghaus, Frankfurt a. M.

Erhebung der heiligen Maria Magdalena zeigte<sup>43</sup>. Es folgte ein 1479 für die neu errichtete Bernhardskapelle des von Kloster Haina aus in Frankfurt unterhaltenen Stadthofes geliefertes Retabel, das ebenfalls vollständig verloren ist<sup>44</sup>. Am Ort erhalten ist jedoch die zentrale Figur des heiligen Antonius (Abb. 10) aus dem ehemaligen Hochaltarretabel der Höchster Justinuskirche von 1485, eine monumentale Sitzfigur, deren Ankauf in Worms gesichert ist und die aufgrund ihrer hohen Qualität und der Monopolstellung seiner Werkstatt Hans Bilger zuzuschreiben ist<sup>45</sup>. Ein weiteres Hauptwerk hat der Meister zwischen 1490 und 1496 mit dem schon erwähnten Hochaltarretabel für die Stiftskirche in Aschaffenburg geschaffen<sup>46</sup>. Auch dieses ist verloren. Lediglich die vier ehemals in die Predella eingestellten Kirchenväterbüsten, die Heiligen Hieronymus, Ambrosius, Gregor und Augustinus, sind erhalten (Abb. 11–14) und werden heute im Frankfurter Liebieghaus aufbewahrt<sup>47</sup>. Im Schrein standen fünf annähernd lebensgroße Figuren, in der Mitte die Muttergottes auf der Mondsichel, flankiert von den Patronatsheiligen des Stiftes, Peter und Alexander, sowie von dem Apostel Andreas und dem heiligen Martin; letzterer war aber nicht, wie in Lorch, szenisch als wohlthätiger Ritter dargestellt, sondern in seiner späteren Rolle als Bischof von Tours. Der weitere Aufbau des Retabels kann über den fragmentarisch überlieferten Werkvertrag<sup>48</sup> und einen sehr ausführlichen Vertrag über die Restaurierung und Modernisierung des Hochaltars zu Beginn des 17. Jahrhunderts recht genau rekonstruiert werden<sup>49</sup>. Beim Vergleich mit dem Lorcher Retabel wird darauf noch einmal zurückzukommen sein. Auch das letzte bekannt gewordene und mit Hans Bilger und seiner Werkstatt in Verbindung zu bringende Altarwerk ist nur urkundlich überliefert, das 1496 aus Worms nach Herrnsheim gelieferte Retabel für den Fronaltar der dortigen Pfarrkirche<sup>50</sup>.

Verschiedene Gründe sprechen dafür, das Lorcher Retabel an die Werke Hans Bilgers von Worms oder doch seines engeren Umkreises heranzurücken. Wie gesehen, schließt es sich in der sein Erscheinungsbild ganz entscheidend prägenden Ornamentik, besonders in der Verwendung von reinem Astwerk anstelle architektonischer Zierformen, eng an die gleichzeitige Entwicklung in Worms an. Daß darüber hinaus Hans

<sup>43</sup> Vgl. Rudolf JUNG: Die Stiftungen Jakobs von Schwanau und seiner Treuhänder zum Bau und zur künstlerischen Ausschmückung von Frankfurts Kirchen. In: *Einzelforschungen über Kunst und Altertumsgegenstände zu Frankfurt am Main*, Bd. 1, hrsg. v. Städtischen Historischen Museum, Otto Donner von Richter zum 80. Geburtstag. Frankfurt a.M. 1908, (S. 87–107) S. 96–99; und Otto SCHMIDT: Hans von Düren. In: *Schriften des Historischen Museums Bd. 1.*, Frankfurt a.M. 1925, (S. 13–41) S. 15–21.

<sup>44</sup> Vgl. JUNG (wie Anm. 43), S. 100–102.

<sup>45</sup> Die Antoniusfigur war eine testamentarische Stiftung Wigands von Grünberg, des damaligen Kastenmeisters der Höchster Antoniter. Vgl. Jakob RAUCH: *Geschichte des Antoniterhauses Roßdorf-Höchst*. In: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 11, 1959, (S. 76–159) S. 103; Rudolf SCHÄFER: *Die Kirche St. Justinus zu Höchst am Main*. Höchster Geschichtshefte 18/19, 1973, S. 19–29; und Wolfgang METTERNICH: *Im Wandel der Generationen*. Frankfurt a.M. 1986, S. 9.

<sup>46</sup> Vgl. TIEMANN (wie Anm. 3), S. 22–24; und ZÜLCH (wie Anm. 33), S. 356–357.

<sup>47</sup> Die inzwischen allgemein akzeptierte Identifizierung der Figuren als ehemaliger Bestandteil des Aschaffener Hochaltars geht zurück auf TIEMANN (wie Anm. 3), S. 24, Anm. 84. Zu den Kirchenväterbüsten vgl. Liebieghaus – Museum alter Plastik. *Wissenschaftliche Kataloge, Nachantike großplastische Werke Bd. 3, Die deutschsprachigen Länder ca. 1381–1530/40* (hrsg. v. Herbert BECK). Melsungen 1985, S. 189–195; dort auch alle Hinweise zur älteren Literatur.

<sup>48</sup> Vgl. Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg, Nr. 5292, Kopiaibuch Liber Cameralis IV, fol. 152–153.

<sup>49</sup> Der Auftrag über Renovierung und Umbau des spätgotischen Altares erging an den Würzburger Maler Georg Friedrich Hennenberger. Der Vertragstext ist abgedruckt in: *Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg Bd. 9, Stadt Aschaffenburg*, (bearb. von Felix MADER). München 1918, S. 30–32, Anm. 1.

<sup>50</sup> Vgl. Friedrich FALK: *Das Seelbuch von Herrnsheim*. In: *Mainzer Journal* 43, 1890, Nr. 5 (7. Jan. 1890) und Nr. 6 (8. Jan. 1890).

Bilgers verbürgter künstlerischer Rang dem Lorcher Schnitzaltar gerecht wird, steht außer Frage. Seine unternehmerischen Aktivitäten in Frankfurt, seine regelmäßige Teilnahme an den dortigen Messen, lassen eine Kontaktaufnahme der Lorcher Stifter mit dem Meister sowie eine Kenntnis seiner Arbeit leicht zu. Umgekehrt bereitete die Lieferung des Retabels aus Worms zu Schiff rheinabwärts nach Lorch keine Schwierigkeiten, so daß wir uns im folgenden auf die Herausarbeitung struktureller und, mit den gebotenen Einschränkungen, stilistischer Parallelen zum Werk Hans Bilgers konzentrieren können. Dazu bietet es sich an, den von SEELIGER-ZEISS angeregten Vergleich mit dem Aschaffener Retabel aufzugreifen und weiterzuführen. Die Autorin hatte darauf aufmerksam gemacht, daß das Lorcher wie das Aschaffener Retabel sogenannte Kapellenschreine aufwies mit jeweils fünf vollrund geschnitzten Standfiguren nebeneinander im Schrein. In Lorch sind die Figurenreihen durch die Zweigeschossigkeit des Schreins sogar verdoppelt. Weiter waren in beide Altäre Halbfiguren integriert, beide hatten nur ein Paar Klappflügel, und beide zeigten bei der Gestaltung der architektonischen Zierformen die Verwendung von reinem Astwerk. Diese Kombination war zur Entstehungszeit der Retabel eher untypisch<sup>51</sup>, bei dem deutlich älteren Lorcher Retabel in noch stärkerem Maße als bei dem Aschaffener. Sie wurde jedoch von Hans Syfer am Hochaltarschrein in der Heilbronner Kilianskirche wieder aufgenommen, der in starkem Maße von Hans Bilger beeinflusst worden ist<sup>52</sup>.

Analysiert man den mit dem Würzburger Malermeister Georg Rudolf Hennenberger 1606 abgeschlossenen Vertrag über den teilweisen, dem Geschmack der Zeit folgenden Umbau und die teilweise Restaurierung des Aschaffener Hochaltars genauer, ergeben sich weitere bemerkenswerte Übereinstimmungen mit dem Lorcher Retabel. So besaßen die Hauptfiguren kein Postament oder einen eigenen Sockel, sondern standen unvermittelt im Schrein, der hier wie dort in der Mitte überhöht war. Das Sprengwerk war so aufgebaut, daß der mittlere Turm die zentrale Figur der Madonna, die beiden Seitentürme aber jeweils zwei Figuren überfingen. In das Gesprenge waren *vil Kleine Bilder gesetzt*; in Lorch sind die Baldachinnischen für diese kleinen Figürchen noch vorhanden, aber zum größten Teil verwaist. Während am Lorcher Retabel die Heiligen Georg und Quirin als Schreinwächter in Form von Halbfigurenbüsten auf den Schrein gestellt sind, waren an den Seiten des Aschaffener Schreines eigens Tabernakel, sogenannte *neben gespreng*, vorhanden, die zur Aufnahme der Wächter dienen konnten<sup>53</sup>.

Ein stilistischer Vergleich der Lorcher Skulpturen mit Werken Hans Bilgers, der die aufgezeigten strukturellen Übereinstimmungen abrunden könnte, ist nur in einem sehr geringen Rahmen und nur sehr bedingt möglich. Er stößt deshalb auf Schwierig-

<sup>51</sup> Ein weiteres im Aufbau vergleichbares, zeitlich zwischen dem Lorcher und dem Aschaffener um 1490 entstandenes Retabel stand in der Pfarrkirche in Neunkirchen im Odenwald. Es ist leider vollständig verloren. Einer Beschreibung des frühen 18. Jh.s ist jedoch zu entnehmen, daß es sich um ein Flügelretabel mit fünf annähernd lebensgroßen Figuren im Schrein gehandelt hat, darunter die Heiligen Kosmas und Damian sowie Margaretha und Barbara. Daneben werden jedoch auch Büsten als zum Figurenbestand gehörend erwähnt, nämlich *verschiedene Brustbilder von München, Bischöffen und Weibsbildern*. Vgl. Wilhelm DIEHL: Zur Geschichte der Holzskulpturen der Kirche zu Neunkirchen. In: Hessische Chronik 2, 1913, S. 93–94; und Walter HOTZ: Meister Mathis der Bildschnitzer. Die Plastik Grünewalds und seines Kreises (= Veröffentlichungen des Geschichts- und Kunstvereins Aschaffenburg e. V. Bd. 5). Aschaffenburg 1961, S. 82–83.

<sup>52</sup> Vgl. Rudolf SCHNELLBACH: Spätgotische Plastik im unteren Neckargebiet (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen 9). Heidelberg 1931, S. 9–43; PAATZ (wie Anm. 10), S. 105–110; und Eva ZIMMERMANN: Die Syfer – Drei spätgotische Bildhauer am Oberrhein, Teil 2, Hans Syfer und Lenhart Syfer. In: Kraichgau 4, 1974/75, S. 35–54.

<sup>53</sup> Zu den hier getroffenen Aussagen über den Aufbau des Aschaffener Retabels vgl. den Restaurierungsvertrag von 1606, Absätze Nr. 5; 6; 7; 18; 19; und 20. In: MADER (wie Anm. 50), S. 30–31.



Abb. 15: Lorcher Hochaltarretabel – Büste des älteren Meisters



Abb. 16: Lorcher Hochaltarretabel – Büste des heiligen Petrus

Abb. 17: Lorcher Hochaltarretabel – Büste des heiligen Paulus

keiten, weil sich der erhaltene Bestand auf die Kirchenväterbüsten in Frankfurt und die monumentale Sitzfigur in Höchst beschränkt. Diese Skulpturen sind zudem alle polychrom gefaßt, während – wie bei der letzten Restaurierung durch Eike OELLERMANN nachgewiesen werden konnte<sup>54</sup> – die Lorcher Figuren ursprünglich monochrom konzipiert und mit einer die Eigentönigkeit des Holzes veredelnden Lasur überzogen worden waren. Bei ihnen sind nur die Pupillen der Augen und das Rot der Lippen aufgemalt<sup>55</sup>. Insgesamt ergibt sich so ein sehr heterogener Komplex zu vergleichender Figuren, der sich am ehesten noch dadurch ordnen läßt, daß man zuerst die Halbfigurenbüsten untersucht. Stellt man die ältere der beiden Meisterbüsten aus Lorch und den heiligen Ambrosius (?) aus Frankfurt nebeneinander (Abb. 15; 12), so erweist sich letzterer, trotz der unterschiedlichen, auf den jeweiligen Aufstellungsort bezogenen Grunddisposition der Figuren, in seiner Haltung als eine freie, mit dem notwendigen bischöflichen Ornat und den Hoheitszeichen ausgestattete Wiederholung der Lorcher Figur. Beide halten bei leicht geneigtem Haupt den Blick zur Seite gesenkt. Ihre Gesichter sind nicht wie die der Lorcher Schreinfiguren typisiert, sondern charaktervoll individualisiert bis hin zum Porträthaften. Die Gemeinsamkeiten in der Gestaltung der Physiognomien lassen sich um so deutlicher erkennen, bezieht man die Lorcher Büsten der Apostel Petrus und Paulus (Abb. 16; 17) sowie die der restlichen Kirchenväter aus Frankfurt (Abb. 11; 13; 14) in den Vergleich mit ein: Die Lorcher Büsten zeigen die für die Figuren Hans Bilgers charakteristischen tiefliegenden Augen mit dem hängenden oberen Lid, was den kräftig modellierten Gesichtern eine resignative Note gibt. Hinzu kommt die skeptisch gekrauste, meist durch parallel geführte, senkrechte Schnitte oberhalb der Nasenwurzel akzentuierte Stirn. Die Haare sind jeweils zu deutlich gegeneinander abgegrenzten, ornamentalisierend geordneten

<sup>54</sup> Im katholischen Pfarrhaus in Lorch ist eine ausführliche Dokumentation der Untersuchungen und konservatorischen Arbeiten am Retabel hinterlegt. Vgl. auch OELLERMANN (wie Anm. 2).

<sup>55</sup> Vgl. OELLERMANN (wie Anm. 2).

Strähnen zusammengefaßt und stehen an den Schläfen flach ab. Auch der Höchster heilige Antonius zeigt, bei allen aus der Größe der Figur und deren besonderer repräsentativen Funktion sich ergebenden Unterschieden, diesen auf individuelle Charakterisierung der Personen hin angelegten, porträthaften Gesichtstyp (Abb. 10).

Trotz all der aufgezeigten Ähnlichkeiten sind die Frankfurter Kirchenväter konzentrierter und gleichzeitig großzügiger angelegt als die Lorcher Büsten und vermitteln auch insgesamt stärker den Eindruck künstlerischer Reife. Die Erfahrungen bei der Ausführung der monumentalen Schreinfiguren für Höchst, die zeitlich dazwischen liegen, mögen zu dieser Entwicklung beigetragen haben. Auch schnitztechnisch sind die Arbeiten Hans Bilgers den Lorcher Figuren mehr als ebenbürtig. Er führte seine Messer ebenso präzise wie der Lorcher Meister, aber nicht mehr so hart. Seine subtile Behandlung der Oberflächen, das feine Herausarbeiten qualitativ unterschiedlicher Stofflichkeiten, ist selbst durch die Fassungsschichten hindurch noch deutlich festzustellen. Obwohl sich so die Indizien verdichten lassen, die für eine Entstehung des Lorcher Retabels im unmittelbaren Umkreis des Wormser Meisters sprechen, bleibt die entscheidende Frage der Urheberschaft noch offen.

Es wurde oben bereits kurz darauf hingewiesen, daß das Lorcher Retabel ursprünglich monochrom konzipiert worden war. Das heutige Erscheinungsbild des Schreins und der Skulpturen ist daher nicht – oder nicht nur – auf den Übereifer früherer Restauratoren zurückzuführen, sondern es kommt den Intentionen der Stifter und des Bildhauers wenigstens optisch wieder nahe. Im Gegensatz zu einer illusionistischen farbigen Fassung führt eine solche monochrome Konzeption zu einem in hohem Maße abstrahierten Erscheinungsbild des Schreines. Dieses das Immaterielle betonende Gestaltungsprinzip galt bisher als geniale Invention des jungen Riemenschneiders, das dieser zum ersten Mal 1492 beim Münnerstädter Magdalenen-Retabel angewendet hat<sup>56</sup>. Da wir dieses Phänomen jetzt in Lorch fast ein Jahrzehnt früher fassen können, stellt sich bei der Suche nach dem Meister die Frage, ob dieser entscheidende Innovationsschritt gerade von Hans Bilger getan worden sein kann, noch dazu in Worms, einer Stadt, der man innerhalb der Entwicklungsgeschichte der spätgotischen Altarbaukunst bisher nur eine geringe Rolle zugeordnet hat. Man muß zugeben, daß diese Frage zur Zeit nicht sicher beantwortet werden kann. Was sich allerdings zeigen läßt, ist, daß in Worms bereits sehr früh ein monochrom gefaßtes Retabel hergestellt worden ist, als dessen Schöpfer wohl nur die Werkstatt Hans Bilgers in Frage kommt. Es handelt sich dabei um den oben erwähnten, 1496 gelieferten Altaraufsatz für die Pfarrkirche St. Peter in Herrnsheim. Über dessen Anfertigung unterrichten zwei Rechnungsvermerke: *Daffel uff dem Fronaltair: Anno MCCCC XCVI [1496] ist sye zu Wurmß gesnytzt wordden, kostet hundert und LXX [170] gulden*<sup>57</sup>.

Daß dieses Retabel tatsächlich monochrom konzipiert worden war, läßt sich nur deshalb erschließen, weil es das Schicksal von Riemenschneiders Münnerstädter Altarteilte und einige Jahre später nachträglich farbig gefaßt worden ist. In der Quelle lesen wir dazu: *Anno XV<sup>c</sup> XIII [1513] ist sye gemalet wordden zu Spier, kostet II<sup>c</sup> und XX [220] gulden*. – Zum Fassen wurde der Hochaltar vollständig abgeschlagen und über Land zu einem Maler nach Speyer gefahren, und, wohl um Transportschäden an der

<sup>56</sup> Vgl. Marlene BENKÖ: Ungefaßte Schnitzaltäre der Spätgotik in Süddeutschland (Diss. München 1969); Hartmut KROHM und Eike OELLERMANN: Der ehemalige Münnerstädter Magdalenenaltar von Tilmann Riemenschneider und seine Geschichte – Forschungsergebnisse zur monochromen Oberflächengestalt. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 34, 1980, (S. 16–99) S. 45–58; und Jörg ROSENFELD: Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit. Ammersbek bei Hamburg 1990.

<sup>57</sup> Katholisches Pfarrarchiv Herrnsheim, Anniversarium (1400–1768), vorderes Vorsatzblatt, Innen-seite. Vgl. FALK (wie Anm. 51).

neuen, wertvollen Bemalung nach Möglichkeit zu vermeiden, zu Schiff nach Worms zurückgebracht<sup>58</sup>.

Die frühe Entwicklungsgeschichte der monochrom gefaßten Retabel wird neu zu untersuchen sein. Eine mögliche Beziehung des jungen Riemenschneiders zum Mittelrhein und zu Hans Bilger, wie sie bereits von ZÜLCH erwogen worden ist<sup>59</sup>, sollte dabei nicht außer acht gelassen werden. Vorerst läßt sich den Altaraufsätzen aus Lorch und Herrnsheim immerhin noch ein weiteres mit der Werkstatt Hans Bilgers mittelbar in Beziehung stehendes und noch vor der Jahrhundertwende vollendetes monochromes Retabel anschließen, das 1498 vollendete Hochaltarretabel seines Schülers (?) Hans Syfer in Heilbronn.

### Zusammenfassung

Wie festgestellt werden konnte, läßt sich das Lorcher Hochaltarretabel dem Oeuvre Hans Bilgers gut eingliedern. Es sind dabei hauptsächlich strukturelle, übergeordnete Gemeinsamkeiten wie die frühe Verwendung von reinem Astwerk und von Figurenbüsten im Schrein und die frühe monochrome Fassung, die diese Zuschreibung stützen. Die sicher vorhandenen stilistischen Unterschiede der erhaltenen Figuren müssen gesehen werden. Sie sind aber nicht so groß, daß sie nicht über die geübte Praxis erklärt werden könnten, wonach in einer Werkstatt von der Größe derjenigen Hans Bilgers mehrere Gesellen den Meister bei der Ausführung der Skulpturen unterstützten<sup>60</sup>. Aber auch die jedem Künstler zuzubilligende stilistische Entwicklungsfähigkeit einerseits und die ihm zur Verfügung stehenden Variationsmöglichkeiten in der Wahl seiner Ausdrucksmittel andererseits müssen in eine stilistische Beurteilung mit einfließen. An die immer wieder feststellbare Grundproblematik, die vom Meister bewußt, oft im Hinblick auf den Aufstellungsort variierend gewählten Ausdrucksmittel gegenüber den innerhalb seiner Werkstatt feststellbaren „individuellen Handschriften“ der Mitarbeiter klar abzugrenzen sowie die damit häufig verknüpfte Qualitätsfrage sei in diesem Zusammenhang nur erinnert. Abschließend bleibt festzuhalten, daß die von der jüngeren Forschung vertretenen Argumente für eine mittelrheinische Provenienz des Lorcher Retabels nicht nur bestätigt sondern in entscheidenden Punkten erweitert werden konnten. Auch die Indizien, die für eine Entstehung des Retabels in der Werkstatt Hans Bilgers von Worms sprechen, ließen sich trotz vieler offen gebliebener Fragen doch soweit vermehren, daß eine Zuschreibung an diesen Meister – zumindest als Ausgangspunkt für weitere Forschungen – gerechtfertigt erscheint.

Abbildungsnachweis: Diözesanarchiv Limburg a. d. L.: Abb. Nr. 2; 4; 15. – Hubach/Heidelberg: Abb. Nr. 6; 10. – Liebieghaus Frankfurt: Abb. Nr. 11; 12; 13; 14. – Oellermann/Heroldsberg: Abb. Nr. 1; 3; 8; 16; 17. – Stadtarchiv Worms: Abb. Nr. 5; 7.

<sup>58</sup> Der Eintrag lautet vollständig: *Anno XV<sup>e</sup> XIII ist sye gemalet wordden zu Spier, kostet II<sup>e</sup> und XX gülden mit fuher und ander kosten dem maler abe zu brechen und uff zu slagen und gen Spier zu furen und zu schiff wydder heym.*

<sup>59</sup> Vgl. ZÜLCH (wie Anm. 30), S. 212. Da Riemenschneider selbst mehrere Aufträge für die Stiftskirche ausgeführt hat, ist sicher, daß er zumindest Hans Bilgers Aschaffener Hochaltarretabel gekannt hat. Vgl. Paul FRAUNDORFER: Ein unbekanntes Werk Tilmann Riemenschneiders für die Stiftskirche St. Peter und Alexander in Aschaffenburg. In: Würzburger Diözesangeschichtsblätter 26, 1964, S. 177–185; und Ernst SCHNEIDER: Zu den Spuren Riemenschneiders im Aschaffener Raum. In: Aschaffener Jahrbuch 13/14, 1990, S. 47–87.

<sup>60</sup> Zur Problematik der Arbeitsteilung zwischen Meister und Gesellen sowie zwischen verschiedenen spezialisierten Meistern mit jeweils eigenen Werkstätten vgl. KLAIBER (wie Anm. 35); Hans HUTH: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt 1981, S. 70–86; und Max HASSE: Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 21, 1976, S. 31–42.