

Claus Grimm

Der handwerkliche Hintergrund der Blutenburger Altäre

Die Erwartungen an Bilder und die Motive von Bildstiftungen

Die meisten Beschreibungen des Innenraums der Blutenburg-Kapelle heben die innige Einheit von Kunstwerken hervor, die ergreifende Klarheit und Schlichtheit der Formensprache der Bilder wie der Schnitzerei, der architektonischen Form wie der Skulpturen. Angesichts dieses wohlgeordneten Zusammenhangs gedenkt man dankbar seiner Hervorbringer, der Künstler und des Auftraggebers. Für den »Stifter« und »Förderer« solcher Schönheit, Herzog Sigismund, interessiert man sich daher ebenso wie für den »Künstler«, den Stadtmaler von München, Jan Polack. Über beide ist bereits einiges geschrieben worden; dieser Band enthält viele Hinweise darauf. Doch je genauer der Historiker forscht und je eingehender er sich die Werke der Vergangenheit betrachtet, um so mehr entdeckt er, daß seine eigenen Probleme und Fragestellungen gar nicht in die Vergangenheit hineinpassen, die er untersucht.

Die feiertäglich schöne Welt der Blutenburg entpuppt sich als ein sehr notwendiges und zweckhaftes Sinngebilde. So wenig ihre Mauern und Türme als bloßer Augenschmaus für Spaziergänger und Autotouristen errichtet worden sind, so unzutreffend ist eine Erklärung der Kirchenstiftung

aus purem Mäzenatentum, idealischer Kunstfreude oder frommem Übereifer. Gerade die Betrachtung der genau überlegten Bildprogramme, der vielfältig konstruierten Bezüge zwischen Heilsgeschichte und Gegenwart, schließlich der Einbeziehung des bedenden Stifters erweist die Gültigkeit »religiöser« Weltdeutungen, die bis in den Alltag hinein reichen. Die Heilsgeschichte ist »typologisch« vorgestellt, in den wichtigen Gestalten und Geschehnissen, die von Adam und Eva bis zu Christus und von den Aposteln und Evangelisten bis zur Gegenwart reichen. Die Form der »Ewigen Anbetung«, die den Stifter betend vor seinem Schutzheiligen knien läßt und den heiligen Bartholomäus fürbittend über ihn stellt, fügt die Gegenwart wie die Erwartung der Zukunft ein in das Ganze der Heilsgeschichte. Über seinen Tod hinaus bleibt der Stifter anbetend gegenwärtig bei den liturgischen Vollzügen, bei den Andachten und den sakramentalen Handlungen.

Dieses ganz und gar historische Anliegen der Vergegenwärtigung der überweltlichen »Kirche« und der eigenen Verbindung mit entsprechender Heilserwartung bestimmten natürlich auch Form und Art des Auftrags an die ausführenden Handwer-

ker. Der gestalterische Aufwand mußte anspruchsvoll sein, um ein so reiches und weitgespanntes theologisch-historisches Programm zu verdeutlichen. Das Ansinnen der herzoglichen »Stiftungen« hat nichts, aber auch garnichts zu tun mit dem Fördern oder Sammeln von Kunst, wie wir dies von Ludwig I. bis Paul Getty kennen.

Viel näher steht es der Errichtung eines monumentalen Votivbildes und -raumes, der Verlängerung einer hohen weltlichen Machtstellung »von Gottes Gnaden« über die Schwelle des eigenen Todes hinweg durch die bildliche Gegenwart in den liturgischen Handlungen.

Die Farbwahl und Ornamentik, alle Formen wahrnehmbarer Schönheit waren eingebunden in ganz bestimmte Vorstellungen; sie gaben die

jeweiligen Begriffe her für das Heilige, für das, was gerade jenseits der bloßen Augenempfindung lag. Wichtig war deshalb das bildliche Konzept im Sinne einer theologischen Inhaltsordnung, nicht so sehr die verfeinerte Durchgestaltung der Wahrnehmungsform. Die Entwicklung der bildlichen Symbolik ist zwar langfristig in die Richtung einer nur noch ästhetischen Vermittlungsfähigkeit von Bildern gegangen, aber diese geschichtliche Veränderung ist nicht schon gleichzusetzen mit den Motiven der vielen Kirchen- und Bilderstifter der vergangenen Jahrhunderte. Die Motive Herzog Sigismunds sind – soweit überhaupt – nur aus der Aussage des Chronisten Füetrer abzuleiten, der auf die vielen eigenen Gottesdienste, Priester und Sänger wie auch auf den päpstlichen Ablass hinweist¹.

Die Organisation der Bildherstellung

Der Auftrag zur bildlichen Vergewärtigung wurde vergeben an die Meister, die im 15. Jahrhundert in der Regel Angehörige der städtischen Zünfte waren. Handwerksrecht und -organisation hingen vom Zunftrecht ab. Die Werkverträge, die einzelnen Stufen der Ausführung, die dabei angewendeten Verfahren, die Beteiligung entsprechender Gehilfen (Gesellen und Lehrjungen) entsprachen einheitlicher Regelung. Die Verhältnisse in den süddeutschen Maler- und Bildschnitzerwerkstätten des 15. und 16. Jahrhunderts – insbesondere in München – hat ausführlich Volker Liedke² dargestellt. Die besonderen Um-

stände der Bildverfertigung muß man kennen, um die historische Erwartung und die jeweils gebrachte Leistung richtig einschätzen zu können. Die von der heutigen Bilderstellung am stärksten abweichenden Gegebenheiten seien deswegen im Nachstehenden kurz erwähnt. Einige Daten von Jan Polack, der 1482 erstmals urkundlich erwähnt ist und 1519 in München starb, können dabei hervorgehoben werden.

Nach der Münchner Zunftordnung von 1448² waren das Bürgerrecht und die Anerkennung seiner Meisterschaft durch die Gilde oder Zunft die Arbeitsvoraussetzung. Das notwendige

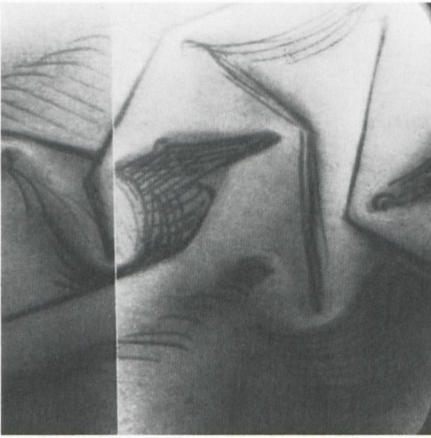


113 Predella des Hochaltars. Die Darstellungen der vier Evangelisten sind vor einen goldenen Hintergrund gesetzt, der durch Eingravierungen in den Kreidegrund gestaltet ist. Aus den Löchern der Lesepulte wachsen – im Streiflicht verdeutlicht – Äste heraus, die sich nach oben verbreitern und Blätter und Früchte (Trauben) tragen.

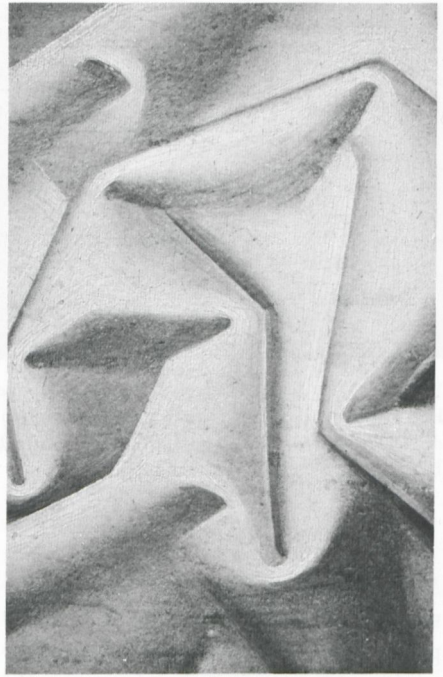
Meisterstück sollte ein Marienbild sein, das einen Goldhintergrund mit punzierter Ornamentik enthalten sollte. Der Meister sollte nicht mehr als zwei Lehrjungen bei sich beherbergen und ausbilden. Nicht in diesen Zunftlisten festgelegt, aber wohl allgemeine Norm ist die Beschäftigung von nur einem Gesellen. Nur bei besonderen Auftragsanlässen ist es vorstellbar, daß ein Meister mehrere Gesellen zur Ausführung von Altären beschäftigt haben dürfte. Ein »zunftbefreiter« Hofmaler konnte natürlich eine größere Werkstatt mit der notwendigen Zahl Mitarbeitern betreiben, ohne daß dieser den typischen Zunftanweisungen hätte entsprechen müssen. Aber eine solche Sonderstellung lag bei Jan Polack nicht vor, der gerade in den Jahren seiner meisten Aufträge immer wieder in das Amt des »Zunftvierers« gewählt worden war, das er insgesamt in München 15mal innehatte, beginnend in den Jahren 1485 und 1493.

Eine besondere Ballung von großen Aufträgen hatte Jan Polacks Werkstatt in den Jahren 1491 und 1492 zu bewältigen: In diese Jahre fällt die Ausführung dreier großer Altarensembles, der – wohl um 1491 abgeschlossenen – Blütenburger Altartafeln, des von Herzog Albrecht IV. 1492 für die Peterskirche in München gestifteten Hochaltars (heute im Bayerischen Nationalmuseum und in der Pfarrkirche St. Peter in München) sowie des ebenso umfangreichen Franziskaner-Altars, der – nach Ausweis der Abbildungen auf den Stifter-Außenflügeln – von Herzog Albrecht IV. und seiner Gemahlin Kunigunde gestiftet worden war (ebenfalls im Bayerischen Nationalmuseum). Sowohl der Arbeitsumfang – selbst auf die Jahre 1490 bis 1492 verteilt – wie die Beobachtung stilistischer Verschiedenheiten lassen vermuten, daß eine größere Zahl von Mitarbeitern bei der Herstellung der Blütenburger wie der anderen Altartafeln beteiligt war.

130,
131



114 Reflektogramm des Faltenwurfes



115 Faltenwurf, Detail aus dem Gewand der Maria des Verkündigungsbildes

Die Maler der Blütenburger Tafeln

Im Rahmen der Ausstellung zur Geschichte der Blütenburg haben wir eine Reihe von Fotos zur Detaildokumentation angefertigt, durch die die verschiedenen Arbeitsgänge gut sichtbar werden. Das Verfahren der Infrarot-Reflektographie³ erlaubte zusätzliche Einsichten in die Ausführungsstufen und die unterschiedliche Typik der Unterzeichnung. Endgültige Abgrenzungen kann man erst treffen, wenn man in einer breiten Untersuchung sämtliche vorhandenen Polack-Bilder aufgenommen hat, wobei die mühevollen Arbeit zu leisten ist, erst aus Tausenden von Einzelaufnahmen Bildübersichten zu rekonstruieren. Dennoch stellt sich bereits

aus den jetzt vorliegenden Aufnahmeergebnissen eine neue Forschungssituation dar.

Ein weiteres Hilfsmittel zur Erkenntnis des Werkaufbaus ist die Detailfotografie. Sie macht sichtbar, wo Übereinstimmungen bzw. Unterschiede gegeben sind. Insbesondere die farbigen Oberflächenaufnahmen lassen kontrollieren, ob Beobachtungen, die man an den darunterliegenden Unterzeichnungen gemacht hat, sich bestätigen lassen. Außerdem ist es gut, ein weiteres Kontrollmittel für die Frage zu haben, ob man es bei stilistischen Unterschieden mit zwei »Händen« zu tun hat oder mit einer Variation der Gestaltungsformen ei-

116 Detail von der Rückseite des Altarschreins des Hochaltars, »Schweißbuch der Veronika«. Keine Unterzeichnung sichtbar, wohl Werkstatt



ner Hand. In der Ausführung ganzer Bildflächen, d. h. in der Anlage von Details von Händen, Köpfen, Falten, Landschaftsformen, zeigt sich eine erstaunliche stilistische Einheitlichkeit einzelner Tafeln; aber auch im Vergleich etwa der in der Alten Pinakothek in München bewahrten Tafel des Weihenstephaner Korbinians-Altars von 1483 mit den Tafeln der 90er Jahre zeigen sich frappante Übereinstimmungen. Was wir hier »Stil« nennen, ist vielmehr in jener Zeit als ein individuell eingeübtes Verfahren, eine handwerkliche Routine anzusehen, die nicht beliebig geändert wird und zu deren Veränderung auch aus damaliger Sicht kein Grund bestand. Es besteht also ein gewisses Recht zu der Annahme, daß stilistische Verschiedenheiten auf unterschiedliche Individualitäten deuten.

Bereits Ernst Buchner hatte 1922 in seiner Dissertation festgestellt, daß verschiedene Hände an den Blutburger Altären tätig gewesen sein

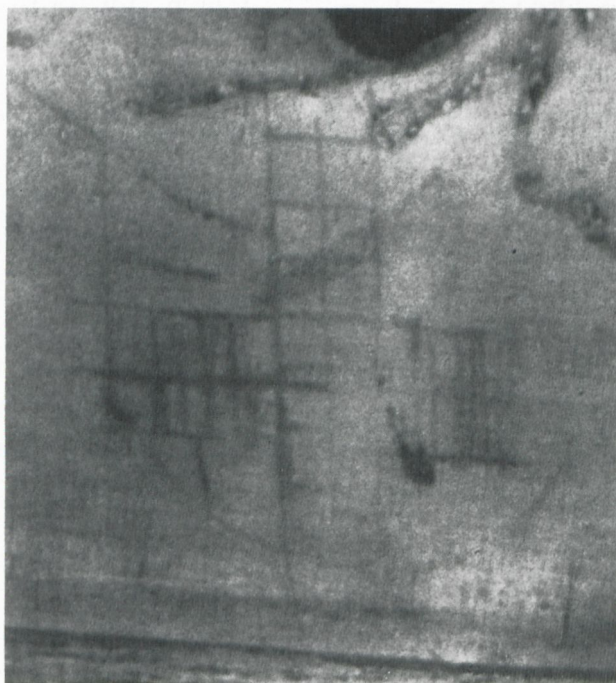
dürften⁴. Seine Gliederung lautet folgendermaßen: »Der Hauptaltar ist in der Hauptsache Jan Polack selbst zu geben (ausgenommen Teile der Marienkrönung und die Predellenrückseite). Im linken Seitenaltar kommt ein ziemlich derb und stumpf veranlagter Geselle mit charakteristischen Extravaganzen in der Typik zu Wort. Komplizierter liegt der Fall bei der eigentümlich hart und peinlich exakt gemalten Verkündigung des rechten Seitenaltars, bei der es zweifelhaft ist, ob sie von Polack oder einem Gesellen herrührt. Ganz offensichtlich spricht ein persönlich empfindender jüngerer Meister aus der Sippenpredella des rechten Seitenaltars...«. Die abweichende Stilistik der »Marienkrönung« erklärt er so: »Die ganze Anlage, auch gewisse Teile der Tafel, wie etwa die hart und energisch sich brechenden Faltenpartien im Gewand Mariä gehen auf Polack selbst zurück. In der etwas flauen weichlichen Typik und Modellierung der Dreieinigkei-

besondere aber in den Engeln, scheint die Mitarbeit eines Gesellen wahrscheinlich...«.

Anhand der aufgefundenen Unterzeichnungen ergeben sich einige neue Gruppierungen. Bevor sich diese werten lassen, ist genau zu prüfen, wie man die Unterscheidungskriterien wählen will. Bevor dieses geschehen kann, muß jedoch überlegt werden, welchen Stellenwert die Unterzeichnung für das fertige Bild einnimmt. Bevor wir individuelle Beiträge scheiden, wollen wir also erst fragen: Was ist der normale Gang der handwerklichen Verrichtungen in einer Malerwerkstatt dieser Zeit?

Aufgrund verschiedener eingehender Altarrestaurierungen in den letzten Jahrzehnten⁵ wissen wir aus dem Ma-

terialbefund wie aus der Dokumentendurchsicht recht gut Bescheid über die verschiedenen Werkstattgepflogenheiten. Im Prinzip gilt immer noch der bei Hans Huth⁶ beschriebene Aufbau: Zuerst kommt der Entwurf, aufgrund dessen der Vertrag zwischen Auftraggeber und ausführender Werkstatt geschlossen wird, die sogenannte »Visierung«. Diese verbindliche, in etlichen Beispielen enthaltene Entwurfsskizze geht der eigentlichen Werkstattarbeit voraus. Sie ist in der Regel vom Meister selbst vorgenommen. In der Zeit Jan Polacks rechnen wir damit, daß der Auftrag zur Erstellung des Malbretts und teilweise auch des Rahmens durch eine Kistlerwerkstatt vorgenommen wird. Die fertige Maltafel ist durch den



117 Im Reflektogramm sichtbare Planskizze aus der Zone unterhalb der Christusfigur des Hochaltarbildes

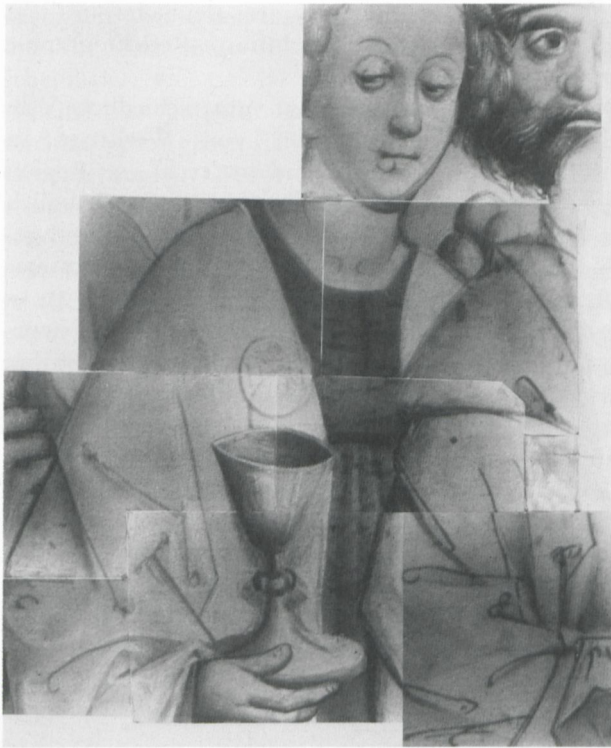
Kistler meistens bereits grundiert. In der Malerwerkstatt wird die Gesamtkomposition nun in Form der sogenannten »Unterzeichnung« angelegt. Die Unterzeichnung wird dabei häufig nicht frei Hand, sondern nach einzelnen Motivvorzeichnungen vorgenommen bzw. nach einer regelrechten Durchpausung von Vorentwürfen, die im richtigen Größenmaß angefertigt und maßstabsgerecht aufeinander abgestimmt worden sind. Hierbei gibt es natürlich keine feste Regel. Am Blütenburger Hochaltar haben wir eine interessante Spur gefunden: eine Skizze einer Anordnung von einzelnen quadratischen Feldern, die möglicherweise als Planskizze für die Verwendung von entsprechenden Vorzeichnungen zu verstehen ist. Die detailgenaue zeichnerische Anlage geschah meistens mit Holzkohle oder anderen kohlehaltigen Materialien, ein Umstand, der heute die Sichtbar-

machung unter dem Infrarotlicht bzw. in der Infrarot-Reflektographie ermöglicht.

Es gab nun ganz unterschiedliche Verfahrensweisen von Werkstatt zu Werkstatt und erst recht von Region zu Region. Es gibt Fälle, wo lediglich die Gewandfiguren genauer durchgezeichnet und die Köpfe nur summarisch angegeben sind, andere, wo es genau umgekehrt gehandhabt worden ist. Ebenso gibt es Maler, die ihre Landschaften genau unterzeichnen, und viele andere, die Landschaften und erst recht Vordergrunddetails der letzten Ausarbeitungsphase auf dem Bild überlassen. Wie Vergleichsuntersuchungen an niederländischen Bildern, aber auch an schwäbischen und Schweizer Tafeln gezeigt haben, war häufig der Meister als Unternehmer und Organisator der alleinige Unterzeichner, während die Ausführung in Farben verschiedenen Mitarbeitern

118 Reflektogramm vom Evangelisten Markus, aus der Predella des Hochaltars





119 Reflektogramm
aus der linken Seite der
Predella des nördlichen
Seitenaltars

überlassen werden konnte. Ebenso wie in den Bildhauerwerkstätten wissen wir nicht immer, ob der uns bekannte Meister auch der Ausführende der Malerei im einzelnen gewesen ist. Gegenüber der sonst mehrheitlich festgestellten einheitlichen Unterzeichnung aller Altarteile durch eine meisterliche Hand stellen nun die Beobachtungen an den im Frühjahr 1983 gefertigten Reflektogrammen von den Blütenburger Altären etwas Neues dar. Hier lassen sich die Stilunterschiede ganz deutlich innerhalb ein und desselben Altarwerkes, und zwar bis auf den Grund, einschließlich der allerersten Vorzeichnung, feststellen.

I. Die malerische Ausführung, d. h. das Anbringen der Farben heller oder dunkler über den vorgezeichneten Höhungen und Vertiefungen, ebnet diese Unterschiede nicht ein, sondern verdeutlicht sie. Ausgehend von den Unterzeichnungscharakteristika, läßt sich etwa folgende Sequenz aus den Darstellungen der Blütenburger Tafeln einer Hand zuordnen, die sich klar von allen anderen abhebt:

- a) die Unterzeichnung zu den Figuren der Predella des Hochaltars,
- b) die Unterzeichnung zu den Figuren des rechten Innenflügels, der »Krönung Mariens«,
- c) die Unterzeichnung zu den Figuren der Predella des nördlichen Sei-

118

127

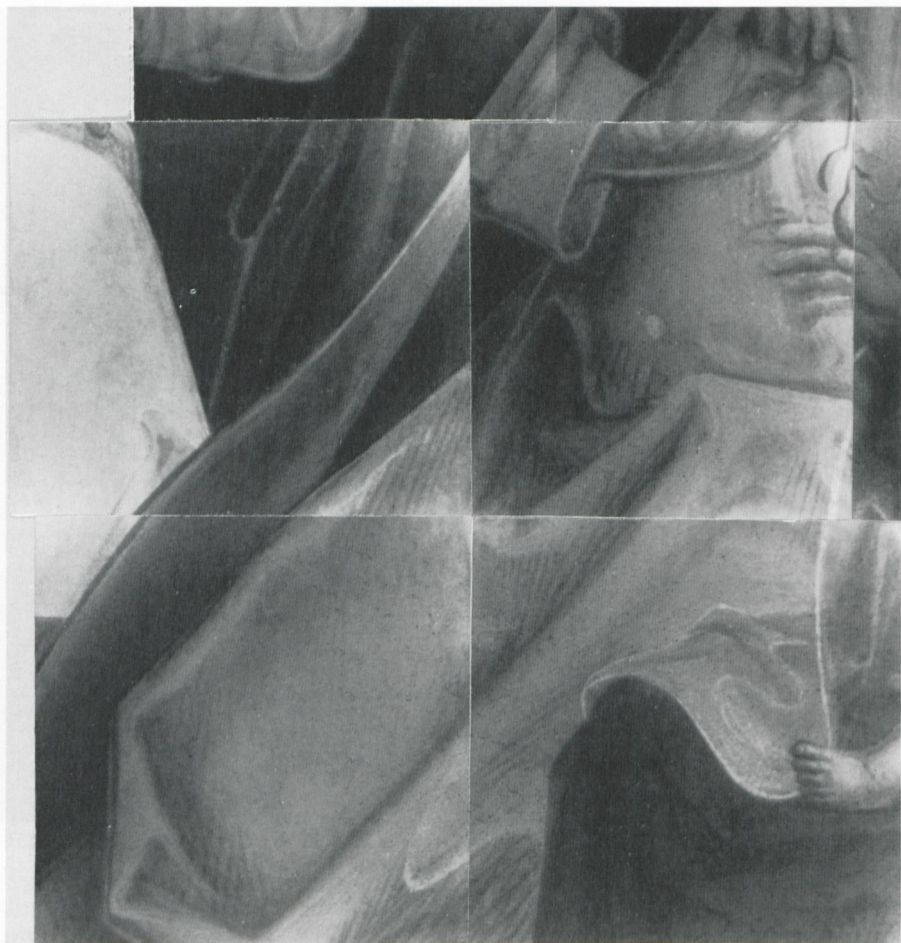


120 tenaltars, des »Allerheiligen-Altars«. Gemeinsame Merkmale der Unterzeichnungen sind die sehr summarischen Formangaben, die etwa an den Augen in kleinen Haken und Kurven zur Angabe der Lidwölbung oder in den notenschlüsselartigen Hakenformen der Faltentiefenangaben liegen. Da verwandte Details über das ganze Bildfeld verteilt zu finden sind, kann man eventuell annehmen, daß auch die etwas genauere Ausführung der größeren Falteile am Gewand der Maria von derselben Hand stammt. Nimmt man die Art der Faltenzeichnung zur Vergleichsgrundlage, dann

erscheinen verwandt die Gesichtsskizzierung ebenso wie die Faltenzeichnung auf dem Bilde des nördlichen Seitenaltars, des »Allerheiligen-Altars«.

II. Eine andere Hand ist zu sehen in der Unterzeichnung der Predella des südlichen Altars, der Darstellung der »Hl. Sippe«. Auffallend ist hier eine dichte Schraffur der Gewandshatten, aber ohne zusammenfassende große Kontur. Ein weiteres Merkmal ist die etwas unsichere Andeutung der Körperformen, die in immer wieder abreißendem, ungefährem, in der Formangabe unsichere Stricheln besteht. Es

121,
122



liegt ein so ungleichmäßiger und uneinheitlicher Duktus vor, der vor allem in der Angabe der Körperformen höchst unsicher erscheint, so daß es nicht möglich ist, diesen Zeichner auf den Entwerfer des darüber befindlichen Bildes der »Verkündigung« zu beziehen.

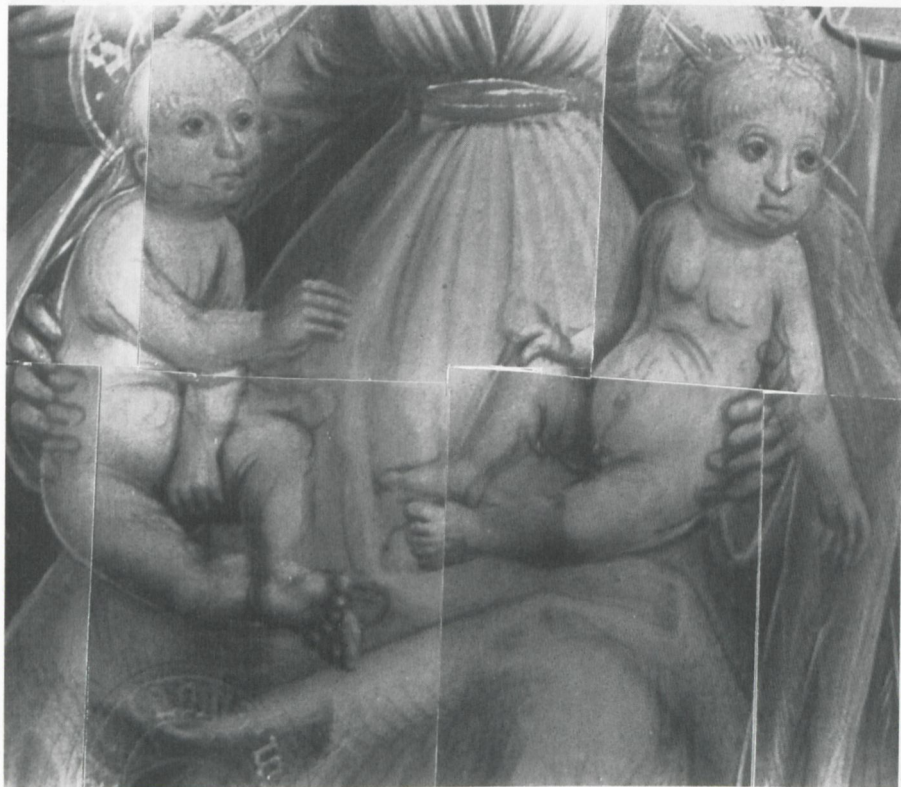
123 III. Der Unterzeichner des Verkündigungsbildes hat in seiner harten Schematik der immer wieder gleichmäßig wiederholten Rundungen etwa

an den Fingergelenken oder bei den Faltenangaben des Gewandes des Verkündigungsengels ebenso unverkennbar individuelle Züge, die an keinem anderen bisher untersuchten Werk der Polack-Gruppe nachzuweisen waren.

IV. Schließlich bleibt noch eine Gruppe, die sich einigermaßen gleichmäßig zusammenfügen läßt: Sie besteht aus dem Bild des »Gnadenstuhls«, dem Mittelbild des Hochal-

T. VI

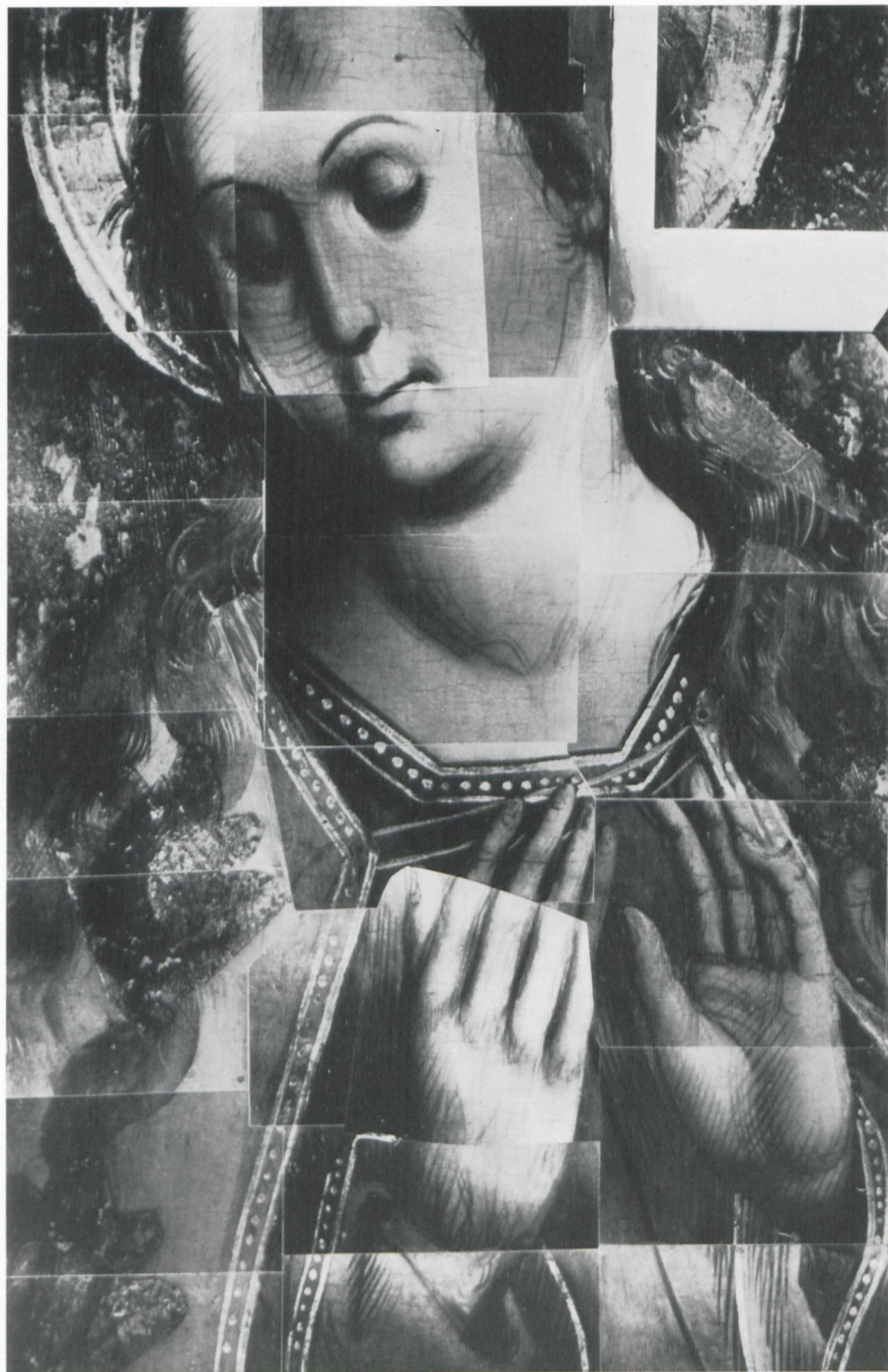
◁ 121, 122 Reflektogramm aus der Mitte der Predella des südlichen Seitenaltars



125 tars, dem linken Innenflügel der »Taufe Christi« sowie dem linken und rechten Außenflügel, dem Stifterbild und dem Bild des Schutzheiligen mit dem Wittelsbacher Wappen. Diese vier Flügel gleichen sich in der sparsamen Schraffierung der Gesichtskonturen, die mit der anatomischen Form weich mitgerundet sind, der auf wenige dünne Schraffurlinien begrenzten Körpermodellierung, der 124 kräftigen Schraffur der Faltenanlage.

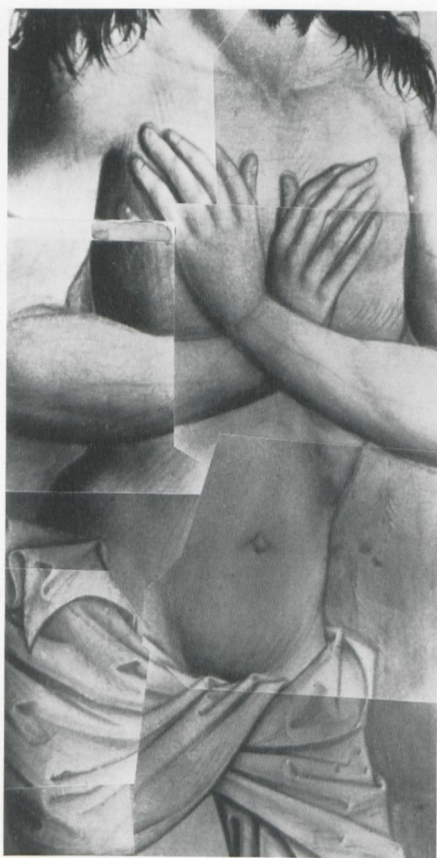
Wer von diesen vier Individuen ist Jan Polack? Es liegt nahe, in ihm den Entwerfer der Hauptbilder zu sehen. Es ist allerdings zu vermerken, daß die Zeichnung des Porträts des Stifters Sigismund subtiler durchgeführt ist als alle anderen Köpfe. Ihre physiognomische Feinheit und ins einzelne gehende Kennzeichnung setzten eine Übertragung von einer Vorzeichnung voraus. (Ist die rechts neben der Nase erkennbare Rundung eine Ge-

129



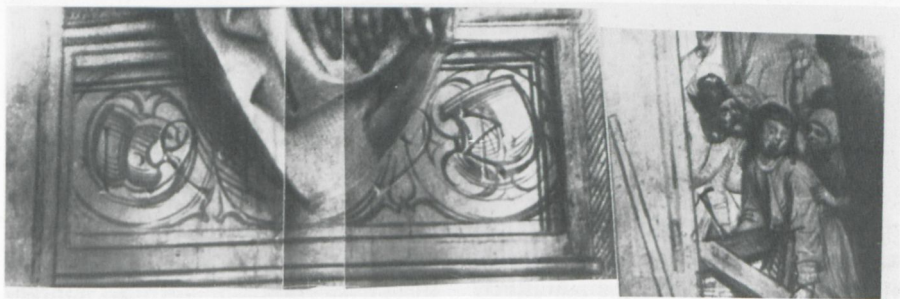


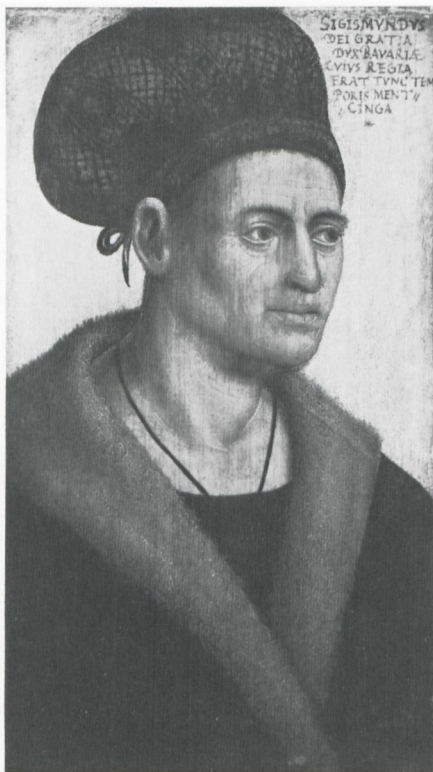
124 Reflektogramm aus der Mitte des linken Außenbildes des Hochaltars: Mantelfalten des Hl. Bartholomäus



125 Reflektogramm aus der Mitte des linken Innenbildes des Hochaltars: Figur des getauften Christus

126 Reflektogramm aus der Ecce homo-Darstellung des Franziskaner-Altars (München, Bayerisches Nationalmuseum). Die Wappen sind im Oberflächenbild nicht sichtbar. Die 2 des Datums 1492 liegt über einer 1.





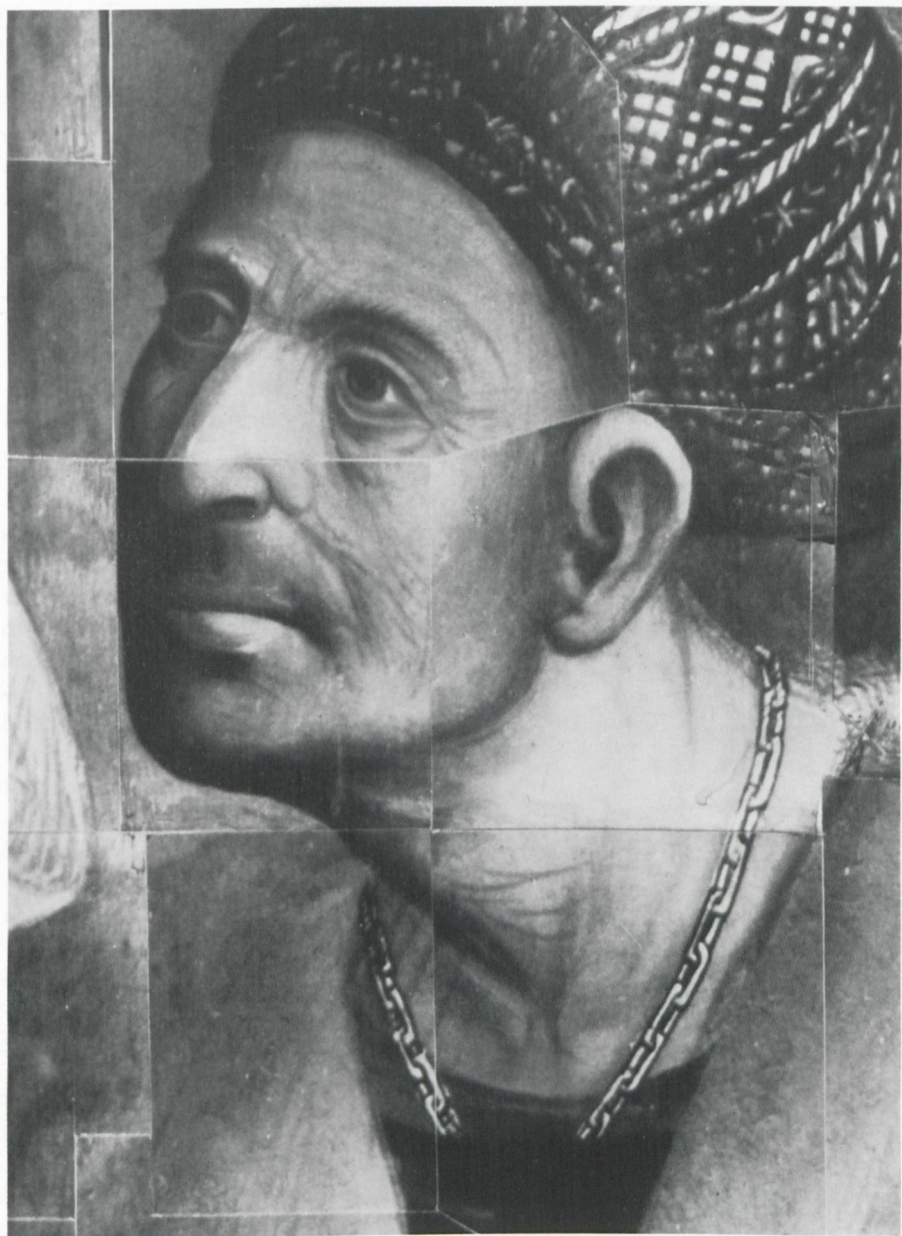
128 Porträt Herzog Sigismunds.
Polack-Werkstatt oder Nachfolge.
(München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen)

◁ 127 Reflektogramm aus der Mitte des rechten Innenflügels des Hochaltars:
Maria der Marienkrönung

schwulst, die auf dem fertigen Bild eingebnet wurde?) Der Vergleich dieser Unterzeichnung mit den wenigen erkennbaren groben Unterzeichnungsstrichen auf dem kleinen Porträttäfelchen der Älten Pinakothek München macht den qualitativen

Abstand zwischen dem Stifterbild und der kleineren Nachbildung deutlich, die den Namen Jan Polacks nicht als Hinweis auf den unmittelbaren Autor mehr tragen sollte.

Blickt man von den bisher gesehenen Beispielen hinüber auf die Unter-



129 Reflektogramm des Stifterkopfes vom rechten Außenbild des Hochaltars (Herzog Sigismund)

zeichnungen anderer Polack-Werke, so zeigt sich, daß wenigstens einige der hier herausgehobenen Persönlich-

keiten dort wiederzufinden sind. Insbesondere eignet sich für einen Vergleich der im Jahre 1492 vermutlich

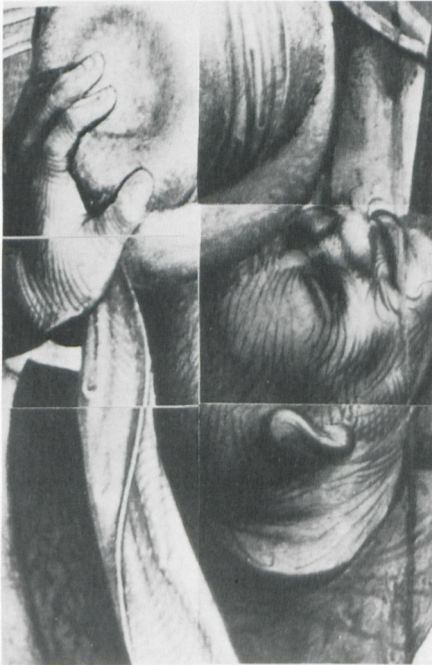
abgeschlossene Franziskaner-Altar. Wie die Infrarotaufnahme der Datierung zeigt, lautete diese offensichtlich zunächst 1491, also gleich wie die des Blütenburger Verkündigungs-Altars. Das spätere Datum dürfte entweder mit einem späteren Gesamtfertstellungsdatum des Altar-Ensembles zusammenhängen oder mit einem späteren Weihedatum. In jedem Falle handelt es sich um das zeitlich nächstliegende Werk derselben Malerwerkstatt. In Details aus der »Grablegung« des Franziskaner-Altars erkennen wir dieselbe Art der Vorzeichnung wie in den Falten des Ma-

riengewandes auf dem Bilde der Marienkrönung, der unter der ersten Gruppe aufgeführten Zeichnung.

Auch in den Typen der Köpfe lassen sich physiognomische Ähnlichkeiten nachweisen. Der weitaus originellste, graphisch klarste Zeichner der Polack-Werkstatt ist auf dem Flügel mit der »Verspottung Christi« des Franziskaner-Altars zu finden. Seine Handschrift ist nicht in den Blütenburger-Altären erkennbar, ebenso wenig wie die eines auffallenden Mitarbeiters des ehemaligen Hochaltars von St. Peter.

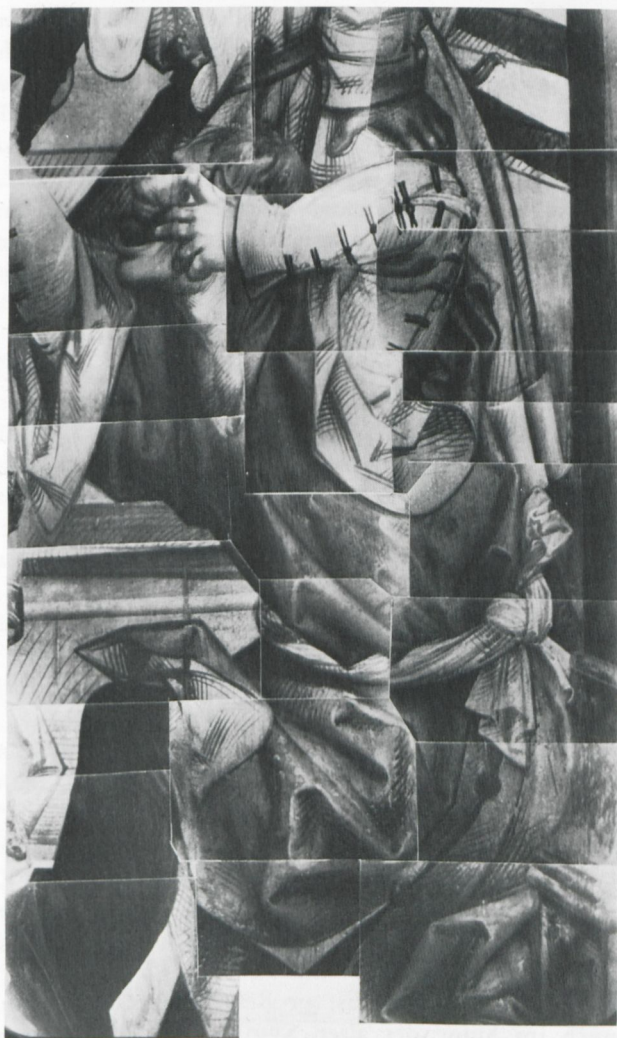
130,
131

130 Detail aus der »Verspottung Christi« vom Franziskaner-Altar. (BNM)



Welche Folgerungen kann man daraus ziehen? Offensichtlich waren mehrere Persönlichkeiten mit der Anlage der Vorzeichnung betraut, die zugleich die Modellierungswerte der einzelnen Figuren und die entsprechenden Kontrastwerte von Figur zu Hintergrund und von Figur zu Figur festlegte (wie sie eben auf der Zeichnung betont sichtbar sind). Solange wir keine andere Nachricht haben, ist es sowohl vorstellbar, daß ein Meister Jan Polack lediglich die Visierung geschaffen hat, nach der dann ausgearbeitet wurde. Es ist genauso denkbar, daß von ihm die eine oder andere Vorzeichnung stammte, etwa die Zeichnung des Stifters Sigismund, die dann auf die Tafel übertragen worden ist. Schließlich ist es aber auch vorstellbar, daß Jan Polack in dem Vorzeichner der Hauptbilder des Hochaltars wiederzuerkennen ist. Diese Hypothese hätte die stilistische Ähnlichkeit mit den Vorzeichnungen des Korbinians-Altars aus Weihenstephan für sich, des frühesten urkundlich für Polack gesicherten Werkes (1483).

131 Detail aus der
»Verspottung Christi«
vom Franziskaner-Altar.
(BNM)



Die Verwendung der Ornamentik

Aber es gibt noch weitere Merkmale der Werkstattgepflogenheiten.

Die Altardarstellungen erschöpften sich nicht im Entwurf und der Ausführung der Figuren und Bildbühnen. Vielmehr gehörte zur Pracht eines Altares gerade das Gold der Hintergrün-

de, die Arbeit des Punzierers, der vermutlich ebenfalls in der Werkstatt des Malers tätig war. Die Vorgänge des Vergoldens und des Einsetzens von farbigen Glasperlen in der Aureole des thronenden Gottvaters fanden statt zwischen dem ersten Vor-

entwurf und der eigentlichen malerischen Ausführung. Sie leistete einen Beitrag zur Illusion des Außerirdischen und waren zugleich materiell greifbare Dokumentationen des Strahlenden und Höchstwertvollen.

Ein weiterer Bereich handwerklicher Auszierung ist der Stempel von Ornamentmustern und Brokatapplikationen. Man kann hier feststellen, daß in den verschiedenen Altären der Polackwerkstatt für Brokatmuster dieselben Stempel verwendet worden sind. In teilweise naiver Form sind die Stempel über die Mantelflächen gesetzt, ungeachtet dessen, ob eine tiefe Falte oder ein heller Grat ihnen unmittelbar unterliegen. Der Maler hatte nach der Bestempelung mit goldenen, weißen, roten oder andersfarbigen Mustern die Aufgabe, durch seine Schattierung diese aufdringlich flachen Ornamente in den räumlichen Modellierungszusammenhang einzugliedern.

Versucht man einen Vergleich der Darstellungsformen, wie sie bei den Blumenburger Bildern gegeben sind, mit Werken anderer Werkstätten und Meister, so muß man die Art der Illusion beachten, die hier erreicht worden ist. Das Heilige ist größtenteils noch im Sinne der alten Symbolik unmittelbar durch Gold, durch prächtiges Ornament und leuchtende Farben wiedergegeben. Gerade an der etwas flächigen Handhabung der Ornamentik kann man sehen, wie sehr hier noch die ursprünglichen, sozusagen abzulesenden symbolischen Formen Geltung hatten. Ebenso ist die Darstellung der Beleuchtungsrichtungen und der gesamten Lichtsituation nur undeutlich entwickelt. Ver-

gleicht man mit anderen am Ende des 15. Jahrhunderts entstandenen Altarbildern, so wird deutlich, wie dort eine in der Form verwandte Ornamentik dem räumlichen Empfinden eingegliedert, wie die Perspektive in allen Bereichen durchgesetzt und damit die Subjektivität des Betrachters stärker bewußt gemacht ist.

Selbst ein so bedeutendes Werk, wie der um 1480 von Michael Pacher gemalte »Kirchenväteraltar« (München, Alte Pinakothek) zeigt verschiedentlich noch eine starre Verwendung von Ornamentmustern. Die Flächen der Ornamentform werden von den Lichthöhen und Schattentiefen des Faltenwurfs geradlinig durchschnitten, ohne daß eine Zerrung der Ornamentfigur dadurch bewirkt wird. Beim flüchtigen Hinschauen wird dem Auge des Betrachters dieses Mißverhältnis nicht unbedingt bewußt. Doch diese Überschneidungen bleiben – im Gegensatz zu den Blumenburger Tafeln – auf weniger kontrastreiche Verhältnisse von Muster und Grund beschränkt. In keinem Bereich der altdeutschen Malerei findet sich ein freierer Umgang mit den aufgestempelten Ornamenten gegenüber dem eindeutig räumlich aufgefaßten Gewanduntergrund als bei den letzteren. Es sei nur daran erinnert, daß bereits seit den späten 20er Jahren, spätestens seit den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts viele niederländische Gemälde eine höchste Perfektion der raumverkürzenden und ebenenvariierenden Verwendung von Ornamenten bravourös einsetzen.

Mittelalterliche und neuzeitlich-humanistische Tendenzen stehen sich

auch in der Gestaltung der verschiedenen Physiognomien gegenüber. Heiligenköpfe sind ungleich schablonenhafter ausgeführt als etwa das Porträt des Stifters Sigismund. Bei dieser Figur ist die Individualität erstaunlich genau beachtet. Seine großfigurige Darstellung fügt sich nur schwer in eine Bildauffassung ein, die noch überwiegend von punzierten Goldgründen und flacher Farbsymbolik bestimmt ist. Ebenso liegen in der Darstellung des Landschafts- und Raumhintergrundes übergangslos die Bereiche irdischer Atmosphäre und

jenseitiger Goldsymbolik beieinander, »heaven« und »sky« gehen unterschiedslos ineinander über.

Dieser Widerspruch in der Wahrnehmungsweise liegt aber nicht nur aufseiten der darstellenden Malerei, sondern auch in den Anschauungen der Auftraggeber selbst begründet. Humanistische Diesseitigkeit äußert sich in der Darstellung des Stifters, der zugleich der Sammler eines bedeutenden Heiliumsschatzes, der Veranstalter kirchlicher Feiern und Gesänge, der Einzieher von Abbläßgeldern ist.

Anmerkungen:

¹ O. Fütterer, *Baierische Chronik*, hrsg. von R. Spiller, München 1908.

² V. Liedtke, *Die Münchener Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik*. Teil I. Doppelband 17–18 *Ars bavarica*. München 1980.

³ Infrarot-Reflektographie ist ein opto-elektronisches Verfahren, mit dessen Hilfe Unterzeichnungen von Gemälden festgestellt werden können. Das langwellige, für das menschliche Auge nicht sichtbare Licht einer Infrarotlampe durchdringt die Farbschicht von Gemälden und wird nur von kohlestoffhaltigen Materialien, z. B. der mit Holzkohle aufgetragenen Vorzeichnung, reflektiert. Eine auf Infrarotlicht besonders eingestellte elektronische Kamera nimmt das reflektierte Licht auf. Über einen Monitor kann es für das menschliche Auge dann wieder sichtbar gemacht werden. Von den einzelnen Monitorwiedergaben meist kleiner Bildausschnitte werden Serien von fotografischen Aufnahmen zu einem Gesamtbild zusammengesetzt.

Für die Hilfestellung bei den technischen Aufnahmen danken wir insbesondere dem Doerner-Institut München und der Fotoabteilung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Vgl.: J. R. J. van Asperen de Boer, *Infrared Reflectography*. Amsterdam, 1970 (Diss., Privatdruck).

⁴ E. Buchner, *Jan Polack, der Stadtmaler von München*. Unveröffentlichte Dissertation, München 1922. Herrn Dr. Peter Strieder danke ich sehr herzlich für die Überlassung des Manuskriptes in einer von ihm besorgten maschinenschriftlichen Reinschrift.

⁵ Vgl. die Hinweise des Sammelbandes »Le dessin sous-jacent dans la peinture«. *Colloquiums-Bericht und Bibliographie*. Löwen 1979.

⁶ H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*. Augsburg 1923 (Neuaufgabe Darmstadt 1967).