

Suckale, Robert: *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg: Michael Imhof

Verlag 2009

ISBN-13: 978-3-86568-130-0, Bd. 1: 463 S., Bd. 2: 320 S., zahlr. Ill., EUR 150.00

Rezensiert von: Christian Hecht, Weimar

Der „sich selbst erfindende“ Dürer ist ein Konstrukt der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, der „historische“ Dürer wurzelte hingegen im Nürnberg des 15. Jahrhunderts – so zeigt es Robert Suckale auf eindrucksvolle Weise. In Nürnberg sowie in Bamberg kam es bereits „vor Dürer“ zu einer „Erneuerung der Malkunst“, besonders in den beiden Großwerkstätten der Maler Hans Pleydenwurff und Wolfgang Katzheimer. Sie stehen im Zentrum der vorliegenden zweibändigen Studie, die sich allerdings trotz ihres gewaltigen Umfangs nur auf ein Teilgebiet der fränkischen Malerei beschränkt.

Ist die Untersuchung also ein Torso, wie man im Nachwort (Bd. 2, S. 320) liest? Nicht mehr und nicht weniger als jede andere wissenschaftliche Arbeit auch. Man nimmt im Gegenteil wahr, wie sehr einige praktische Schwierigkeiten – siehe nochmals das Nachwort – den Autor dazu brachten, seine Thesen besonders klar zu formulieren. Doch dabei bleibt es nicht, Robert Suckale macht auch grundsätzliche Aussagen über eine heute mögliche sinnvolle Kunstgeschichte; nicht zuletzt distanziert er sich von modischer „Bildwissenschaft“, von „Narratologie“ und generell von einer sich selbst genügenden Theorie- und Methodenseligkeit (Bd. 1, S. 426f). Mit einem Wort: Es geht in exemplarischer Weise um kritische und moderne Kunstgeschichte. Dafür ist das gewählte Thema schon deshalb geeignet, weil es in jeder Hinsicht schwierig ist. Wer hätte nicht schon einmal ein gewisses Unbehagen gespürt bei dem Begriff „altdeutsch“? Denn die Kunstgeschichtsschreibung zur „altdeutschen“ Kunst spiegelt wenigstens z.T. das Elend der jüngeren deutschen Geschichte, man merkt es nur nicht sofort. Aber selbst manch übliche Datierung sähe ohne „Bismarck“ und „Hitler“ wohl anders aus (zu falschen Datierungen, z.B. S. 173). Robert Suckale wendet sich konsequent gegen dieses ungute Erbe, das immer noch mitgeschleppt wird. Er hat sich durch diesen Ballast aber nicht die großartige und frische Kunst des 15. Jahrhunderts verriesen lassen. Nicht umsonst spricht er von der „Erneuerung der Malkunst“.

Die erste zusammenhängende Geschichte der Nürnberger Malerei vor Dürer stammt von Henry Thode, dem nationalistische Gedanken nicht fremd waren. Am problematischsten ist jedoch das Wirken Alfred Stanges. Als wichtiger Vertreter der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung schuf er ein umfassendes Katalogwerk der „altdeutschen“ Malerei, das wegen des dargebotenen Materials bis heute unverzichtbar ist. Franken behandelt er allerdings erst im 1958 erschienenen neunten Band dieses Werkes. Stange interessierte sich für die „Altdeutschen“, weil sie eben „deutsch“ waren, aber man fragt sich, wie er sich jahrzehntelang mit einer Kunst befassen konnte, die ihm offensichtlich zuwider war. Auf einer einzigen Seite finden sich hinsichtlich verschiedener Maler die Attribute „durchweg dümmlich“, „leer und stumpf“, „püppchenhaft“, „kraftlos“ (Stange, Bd. 9, S. 73). Michel Wolgemut ist „ein ungeistiger Mensch“ (ebd., S. 60) usw. „Heldisch“ wie Arno Breker war jedenfalls kein einziger Nürnberger Künstler des 15. Jahrhunderts. Aber nach 1945

waren sie gewissermaßen kontaminiert, wodurch die Forschung sicher nicht befördert wurde, die eben auch jetzt noch von Alfred Stange weiterbetrieben und beherrscht wurde. Gerade weil in der Folge kaum jemand das Gebiet der „Altdeutschen“ mehr betreten wollte, behielten Stanges Ergebnisse bis heute ihre Bedeutung.

Es war also höchst nötig, die Nürnberger des 15. Jahrhunderts aus dem Banne einer unguten Forschungsgeschichte zu erlösen. Natürlich hat es auch bisher schon gute Studien gegeben, aber noch nie hat sich in den letzten Jahrzehnten ein führender Vertreter des Faches Kunstgeschichte derart intensiv der altdeutschen Nürnberger Malerei zugewandt, wie es jetzt Robert Suckale tut.

Robert Suckale behandelt am Beginn seines Buches den „Volkreichen Kalvarienberg“ (Bd. 1, S. 13-101). Damit bietet er einen ersten Überblick über die Epoche. Er begründet diese Entscheidung in einer kurzen Hinführung zu einer „Kunstgeschichte nach Aufgaben“. Seine These ist, „dass die Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts in Süddeutschland von der Aufgabe geprägt wird, die Historie des Erlösungstodes Christi auf dem Kalvarienberg den Gläubigen emotional nahezubringen [...] und dass hierzu nicht nur Andachtsbilder [...] benutzt wurden, sondern in vorher unbekanntem Ausmaß die Altartafeln.“ (Bd. 1, S. 13) Diesen Inhalten nähert man sich nicht leicht, denn diese Malerei ist nicht „cool“, sondern statt dessen hochemotional, steht bei ihr doch das Leiden Christi im Mittelpunkt. Es ist eine besondere Leistung Suckales, diese Bilder wissenschaftlich und gleichzeitig einfühlsam zu beschreiben. Der gewählte thematische Zugang ist nur möglich, weil der Autor die neueren Unterscheidungen von Bildtypen und -funktionen ablehnt, vor allem die unhistorische Trennung von „Andachtsbild“ und „Historienbild“ (Bd. 1, S. 423-425). Tatsächlich haben sie keine Entsprechung in den wenigen einschlägigen Aussagen der spätantiken und mittelalterlichen Bildertheologie, für die ein sakrals Bild immer nur durch die Darstellung eines heiligen Urbildes konstituiert wird, unabhängig vom Bildzweck. Vielleicht haben Altartafeln mit den Darstellungen des Kalvarienberges sogar das Altarkreuz ersetzt, das zwar schon lange üblich war, aber erst durch das Missale Romanum von 1570 verbindlich vorgeschrieben wurde (*Rubricae generales*, XX). Besonders hervorzuheben ist die Analyse des Retabels aus Leipzig-Stötteritz (Bd. 1, S. 63-75). Suckale gibt diesem Hauptwerk erstmals den ihm zukommenden Platz in der Malerei der Zeit und datiert es um 1473. Er betont die innovativen Züge, die sich hier so gut nachweisen lassen, weil sich zu diesem Retabel eine unglaublich lockere Vorzeichnung erhalten hat (Berlin, Kupferstichkabinett), die Suckale „an Dürer oder gar Raffael denken lässt.“ (Bd. 1, S. 66)

Der zweite Teil widmet sich Hans Pleydenwurff und seiner Werkstatt (Bd. 1, S. 103-212), der dritte Martin Schongauer und den Nachfolgern des Hans Pleydenwurff (Bd. 1, S. 215-289), der vierte untersucht Wolfgang Katzheimers Werkstatt und Nachfolger (Bd. 1, S. 291-359). In diesen zentralen Abschnitten verbirgt sich eine ungeheure Arbeit und ein staunenerregender logistischer Aufwand, denn die Bestände sind auch heute noch unwahrscheinlich reich, trotz aller Verluste. Die Studie bietet aber nicht einfach lange Reihen von isolierten Katalognummern, sondern echte Gruppen, weshalb sich tatsächlich eine Zusammenschau ergibt. Daher kann man diesen Text auch wirklich im Zusammenhang lesen, und zwar mit echtem Vergnügen. Suckale behauptet nämlich nicht einfach, sondern er begründet immer, was er schreibt, und er argumentiert dabei auf eine eminent kunsthistorische Weise mit den Bildern selbst. Da er eben immer begründet, kann Suckale viel wagen. So setzt er etwa Schongauer in Beziehung zu Hans Pleydenwurff, und er rekonstruiert einen Nürnberger Aufenthalt Schongauers, woraus er sogar eine persönliche Beziehung Schongauers zu Vater und Sohn Dürer ableitet. Das würde nämlich u.a. erklären, wieso sich Zeichnungen

des jungen Schongauer im Besitz Dürers befanden (bes. Bd. 1, S. 215-219). Aus der Menge der dargebotenen Informationen sei noch eine kleine Sensation herausgegriffen, nämlich die Zuschreibung einer Zeichnung an Hans Pleydenwurff (Bd. 1, S. 115-119). Es handelt sich um ein Amsterdamer Blatt, das zwei Frauenbüsten zeigt. Es wäre zweifellos interessant diese Federzeichnung mit der in Erlangen befindlichen, farbigen Studie kämpfender Vögel zu vergleichen, die Stephanie Buck ungefähr zeitgleich ebenfalls an Hans Pleydenwurff gegeben hat (Stephanie Buck, Guido Messling und Iris Brahms: Zeichnen vor Dürer. Die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Erlangen. Hg von Hans Dickel. Petersberg, 2009, S. 104-108). Besonders die beiden skizzierten behelmten Köpfe, die sich auf der Rückseite des Erlanger Blattes befinden, bieten vielleicht Vergleichsmöglichkeiten zur Amsterdamer Zeichnung.

In den folgenden Abschnitten werden jeweils thematische Schwerpunkte gesetzt; der Bezug zu den Hauptwerkstätten bleibt jedoch erhalten. Im Mittelpunkt des Interesses steht immer deren Innovationskraft. Diese zeigt sich nicht zuletzt in der Landschaftsmalerei, die gern als Hintergrund verwendet wird. Weiterführend sind hier sicher besonders die Passagen, in denen Suckale die Landschaft als Bedeutungsträger zeigt, die auf das inhaltliche Hauptgeschehen kommentierend reagieren kann. Dem entspricht es, wenn immer wieder Formeln benutzt werden (vgl. z.B. Bd. 1, S. 384). Nicht selten wird dabei die Landschaft auch zu einem „locus amoenus“, der – etwas überspitzt gesagt – für Humanismus und „Renaissance“ steht. Das verhindert jedoch nicht die Darstellung von „Industrieanlagen“, d.h. vor allem von damals hochmodernen Mühlen. Fast ein wenig versteckt findet sich hier auch eine Zuschreibung an Dürer (Bd. 1, S. 389-391). Es handelt sich um den Landschaftshintergrund von Michel Wolgemuts Ständetafel in der Nürnberger Lorenzkirche. Obwohl die Zuschreibung eines Frühwerkes „besonders schwer plausibel zu machen“ (Bd. 1, S. 390) ist, wiegen die Argumente Suckales schwer, in erster Linie der Verweis auf Formeln, die auch der spätere Dürer verwendete. Außerdem ist der Brauch, Werkstattmitglieder Hintergründe ausführen zu lassen, bestens belegt. Was sollte der junge Dürer sonst in Wolgemuts Atelier gemalt haben? Wenn man sich das Bild – wie es der Rezensent getan hat – nochmals im Original anschaut, will man der These Suckales sofort zustimmen, auch wenn natürlich keine hundertprozentige Sicherheit zu gewinnen ist.

Der sechste Teil der Untersuchung trägt die Überschrift „Signatur, Datierung, Selbstbildnis und die Entfaltung der Künstler im 15. Jahrhundert“ (Bd. 1, S. 393-417). Für diese Seiten ist das vielstrapazierte Attribut „spannend“ besonders angebracht. Während es Mode geworden ist, nach Gudtünken alles Mögliche in Kunstwerke „hineinzugeheimnissen“, verhindert die „Inschriften-Feindlichkeit neuerer Kunstoffreunde und Kunsthistoriker“ (Bd. 1, S. 394), die Entdeckung vieler tatsächlich verrätselter Informationen, die sich in den oftmals recht kryptischen (Bd. 1, S. 402) Signaturen und Datierungen verbergen, und es zeigt sich, wie selbstverständlich die fränkischen Maler Maßstäbe anlegten, die nicht nur in den Niederlanden, sondern auch in Italien galten. Ausführlich behandelt Suckale etwa die augentäuschende Fliege, die dem Umfeld der antiken Künstleranekdoten entstammt. Die „Altdeutschen“ verlieren – und das nicht nur an dieser Stelle – das „Altfränkische“ und werden zu gleichberechtigten Gesprächspartnern ihrer italienischen Zeitgenossen. Damit rückt Suckale die Perspektiven zurecht – weg vom 19. hin zum 15. Jahrhundert. Denn Bestätigung für seine Auffassung kann man etwa in Aussagen Enea Silvio Piccolominis zu Deutschland und zu deutschen Kunstwerken finden.

Es folgen als nahtlos angeschlossener Teil VII „Bemerkungen zum Verhältnis von Malerei und The-

orie im 15. Jahrhundert“ (Bd. 1, S. 419-435). Wie die Überschrift andeutet, beschränkt sich der Text hier auf wenige, aber entschiedene Aussagen, die sich wohltuend von den üblichen Spekulationen abheben, die gerade auf diesem Gebiet ins Kraut geschossen sind. Wiederum gründet der Autor seine Überlegungen auf dem, was für die Zeitgenossen feststand, nämlich auf biblischen und patristischen Aussagen (Bd. 1, S. 420-423). Es geht ihm aber nicht um theologische Spitzfindigkeiten, sondern um einige wenige und weithin bekannte Sätze etwa Gregors des Großen. An diese zentralen Aussagen schließt er seine „Kritik der neueren Unterscheidung von Bildtypen- und Funktionen“ an (Bd. 1, S. 423-425). Entscheidend ist die wie ein Fazit wirkende Kapitelüberschrift: „Keine ‚Theorie‘, wohl aber Regeln“ (Bd. 1, S. 429). Angesichts des ausdrücklichen Praxisbezugs dieser Regeln kann sich der folgende Teil VIII „Retabel und ihre Bildanordnung“ wiederum logisch anschließen, denn hier werden ja die Regeln umgesetzt (Bd. 1, S. 439-425). Besonders hingewiesen sei auf die wichtigen Aussagen bezüglich der Figurenanordnung und der Leserichtung. Der letzte Teil des ersten Bandes ist eine Zusammenfassung zur Chronologie (S. 453-463). Die Bedeutung dieser zehn Seiten ist kaum zu überschätzen, denn Suckale legt hier wirklich das zeitliche Gerüst offen, das seine Abhandlung trägt. Man kann gerade dem wissenschaftlichen Leser empfehlen, diese Seiten mehrfach aufzuschlagen, um sich immer wieder in der insgesamt ja nicht einfachen Materie zu orientieren.

Der zweite Band ist im wesentlichen ein Katalog der Gemälde der Pleydenwurff- und Katzheimer-Werkstätten, hinzu kommt der wissenschaftliche Apparat. Die einzelnen Katalognummern quellen geradezu über von konkreten, jeweils belegten Angaben. Was man zu den Bildern sagen kann, das wird auch gesagt: Ikonographie, Provenienz, Restaurierungen, Bildträger, Maße, instruktive „Technische Beobachtungen“ und natürlich die Inschriften und Wappen. Ferner gibt es einen Kommentar, an den sich die Überlegungen zur Datierung anschließen. Immer wird auf den ersten Band verwiesen, weshalb auch hier der größere Zusammenhang gewahrt bleibt. Am Ende stehen die genauen und dankenswerterweise mit Seitenzahlen versehenen Literaturangaben. Die einzelnen Nummern können durchaus unterschiedlichen Umfang haben, und je nach Bedarf haben sie auch mehr oder weniger Unterpunkte. Hervorzuheben sind ebenso die höchst informativen Detailaufnahmen. Wenn es sie gibt, finden sich auch Infrarot-Aufnahmen.

Eigens zu würdigen sind die ausgewogenen Anmerkungen. Der Autor pflegt gerade hier eine gewisse, immer gut begründete Polemik (z.B. Anm. 1234 und 1243). Aber nicht nur deshalb sei die Lektüre der Anmerkungen ausdrücklich empfohlen. Sie bieten in kluger Auswahl nicht einfach nur einige neueste Publikationen, sondern jeweils Marksteine der Forschung.

Es bleibt, ein außerordentlich positives Fazit zu ziehen. Das gilt besonders für den lesbaren Stil, der ohne Worthülsen auskommt. Suckale braucht keine Alibi-Zitate, er kann sich problemlos auf die Selbstevidenz seiner Aussagen verlassen. Die kunstgeschichtliche Methode dieses Buches ist nämlich das logische Denken aufgrund kritisch befragter Daten und Fakten, nicht der Autoritätsbeweis. Daher ist die „Erneuerung der Malkunst vor Dürer“ auch dem vielbeschworenen „breiteren Publikum“ zugänglich, wenn es denn ein „interessiertes“ ist.

Abschließend genügen wenige Worte: Diese große, bestens fundierte Studie verändert nicht nur die Sicht auf die fränkische Malerei des 15. Jahrhunderts, sondern auf die gesamte Epoche – über kunsthistorische Fragen hinaus.

Christian Hecht: [Rezension zu:] Suckale, Robert: *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009.

In: ArtHist.net, 14.10.2010. Letzter Zugriff 12.02.2026. <<https://arthist.net/reviews/338>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.