

Martin Büchsel, Hilja Droste, Berit Wagner (Hg.)

Kunsttransfer und Formgenese



Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst

Herausgegeben vom Kunstgeschichtlichen Institut
der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Band 20

Martin Büchsel, Hilja Droste, Berit Wagner (Hg.)

Kunsttransfer und Formgenese
in der Kunst am Mittelrhein
1400–1500

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gefördert durch
Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 411866442
Dr. Marschner Stiftung
Forschungszentrum Historische Geisteswissenschaften (FZHG)
Frankfurter Historische Kommission
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 by Gebr. Mann Verlag · Berlin

www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir ausdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlaggestaltung und Layoutkonzeption: M&S Hawemann · Berlin

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin

Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

Schriftart: Minion; Papier: 135 g/qm LuxoArt Silk

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2823-6

Inhalt

Vorwort.....	9
Einleitung. Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein 1400–1500 <i>Berit Wagner</i>	11
 I Historische und begriffsgeschichtliche Überlegungen	
Lokale Zentren ohne Mitte? Herrschaftliche Heterogenität und überregionale Vernetzung im Spätmittelalter in ihren Auswirkungen auf die Kunstentwicklung am Mittelrhein <i>Regina Schäfer</i>	29
Die stilgeschichtliche Verortung der spätgotischen Architektur des Mittelrheins – ein Problem der Kunstgeographie? <i>Marc C. Schurr</i>	49

II Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein um 1400

Mittelrheinische Vernetzungen. Das <i>Memorienportal</i> und die Mainzer Bildhauerkunst um 1400 <i>Juliane von Fircks</i>	63
Virtuosentum. Hängemaßwerk, Lufttruppen und Tugendmänner als Import-/ Exportgut der Gotik in Mainz und am Mittelrhein im 14. und 15. Jahrhundert <i>Ute Engel</i>	87
Wohnen, leben, arbeiten: Glaser und Glasmaler in Frankfurt und ihre Beziehungen zu Köln – Überlegungen zur Chorverglasung von St. Leonhard um 1430/1435 <i>Uwe Gast</i>	115
Transformative Werke: Materie, Farbe und Res spätmittelalterlicher Schnitzwerke zwischen Mittel- und Niederrhein <i>Assaf Pinkus</i>	137
Farbtafeln	161

III Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein um 1500

Nikolaus Eseler der Ältere und die „Sippe der Eseler“ – Überlegungen zu den Möglichkeiten von mittelrheinischen Baumeistern im 15. Jahrhundert in Südwestdeutschland <i>Bruno Klein</i>	191
Konservatismus als Statement? Die zögerliche Aufnahme von Neuem in der Retabelkunst um 1500 am Mittelrhein <i>Hilja Droste</i>	203
Der mittelfränkische <i>Heilig-Blut-Altar</i> in Rothenburg als mittelrheinische Goldschmiedekunst <i>Gregory C. Bryda</i>	221
Das <i>Gothaer Liebespaar</i> oder <i>Theseus und Ariadne</i> <i>Martin Büchsel</i>	237

IV Frankfurt als Kunstzentrum am Mittelrhein: innerstädtische und (über)regionale Netzwerke

Frankfurt im mittleren 15. Jahrhundert: Die Malerfamilie Fyoll <i>Stephan Kemperdick</i>	257
Tafelmalerei in Frankfurt im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Werke einheimischer und auswärtiger Künstler <i>Michaela Schedl</i>	277
Moving Pictures und ihre wissbegierigen Betrachter: Die Frankfurter Messe als Drehscheibe für den Ideen- und Kunsttransfer um 1500 <i>Berit Wagner</i>	299
Transfer im Buch oder nur Import von Büchern? Miniaturen aus der Ugelheimer-Sammlung und andere italienische Renaissance- Buchmalereien am Ende des 15. Jahrhunderts in Frankfurt und Mainz <i>Christoph Winterer</i>	327
Miszelle. Das Vesperbild in der Liebfrauenkirche in Frankfurt am Main: ein Werk des 19. Jahrhunderts <i>Hilja Droste, Martin Büchsel</i>	337
Abbildungsnachweis.....	345

Vorwort

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis der internationalen Tagung „Frankfurt als Zentrum unter Zentren. Kulturtransfer und Kunstgenese am Mittelrhein 1400–1500“. Die Idee hierfür entstand auf der Grundlage langjähriger Beschäftigung mit Themen der mittelhessischen Kunst am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Hier wurden die von Martin Büchsel betreuten Dissertationen von Michaela Schedl „Tafelmalerei der Spätgotik am südlichen Mittelrhein“ und von Hilja Droste „Spätgotische Schnitzretabel am Mittelrhein 1450–1530“ erarbeitet. Das DFG-Forschungsprojekt „Mittelalterliche Retabel in Hessen“ an den kunsthistorischen Instituten zu Marburg, Osnabrück und Frankfurt am Main wurde in Frankfurt am Lehrstuhl von Jochen Sander realisiert. Berit Wagner berücksichtigte in ihrem Postdoc-Projekt zum „Kunsthandel und Kunstsammeln in Antwerpen, Frankfurt, Nürnberg und Leipzig zwischen 1500–1630“ den Frankfurter Kunstmarkt mit seinen Folgen für den Kunsttransfer am Mittelrhein.

Aus den genannten Projekten gingen viele Kooperationen hervor, so etwa mit der Mainzer Universität und dem DFG-Projekt „Regionale Vernetzung und überregionaler Anspruch. Mittelalterliche Sakralarchitektur am Mittelrhein (1220 bis 1350)“ an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Die gute Verankerung unserer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Mittelrhein zeigte die internationale Resonanz und die rege und breite Teilnahme von den Kollegen aus den Museen und Denkmalschutzämtern an der Tagung. Überdurchschnittlich viele Bürger aus dem weiteren Rhein-Main-Gebiet besuchten die Vorträge und bestätigten das große

Interesse an der regionalen Kunstgeschichte. Die Erforschung der regionalen Kunstgeschichte ist und bleibt ein Anliegen der universitären Betätigungs- und Wissensfelder in Frankfurt. Wesentliches Ziel der zweitägigen Tagung war es daher auch, die Beschäftigung mit der mittelhheinischen Kunst, zu der es bisher vor allem deutschsprachige Forschung gibt, in die internationale Diskussion einzuführen.

Die großzügige Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft e. V. (DFG), die Christa Verhein Stiftung, die Dr. Marschner Stiftung, die Benvenuto-Cellini-Gesellschaft e. V., die Vereinigung von Freunden und Förderern der Goethe-Universität Frankfurt a. M. machten die Tagung möglich. Das Historische Museum in Frankfurt am Main bot den passenden räumlichen Rahmen. Allen, die zum Gelingen der Tagung beigetragen haben, sei unser herzlicher Dank ausgesprochen.

Dem Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität und besonders Hans Aurenhammer danken wir neben dem institutionellen Rückhalt für die Aufnahme des Bandes in die Reihe der Neuen Frankfurter Forschungen zur Kunst. Die Herausgeber bedanken sich auch für die Unterstützung durch die studentischen Hilfskräfte Jasmin Brieske, Benedikt Fath, Paula Günther und Stefanie Machtans. Für die ebenso großzügige Unterstützung für den Druck des vorliegenden Bandes danken wir der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), der Dr. Marschner Stiftung, dem Forschungszentrum Historischer Geisteswissenschaften (FZHG), der Frankfurter Historischen Kommission und der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften. Bei der Realisierung des Bandes konnten wir auf die bewährte Zusammenarbeit mit dem Gebr. Mann Verlag, namentlich mit Hans-Robert Cram und Merle Ziegler bauen, die den Band in jeder Phase befördert haben.

Frankfurt am Main im Januar 2019
Martin Büchsel, Hilja Droste, Berit Wagner

Einleitung. Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein 1400–1500*

Berit Wagner

Die letzte kritische Zusammenschau der Forschung zur spätmittelalterlichen Kunst am Mittelrhein fragte im Verbund mit einer Ausstellung danach, wie der Mittelrhein als Kunstlandschaft geographisch zu bestimmen und die mittelrheinische Kunst zu kennzeichnen sei. Vermeintlichen stilgeschichtlichen Konstanten wurden erstmals Aspekte des kulturhistorischen Wandels als Komponenten der regionalen Kunstentwicklung gegenübergestellt.¹ Seit der wegweisenden Ausstellung im Frankfurter Liebighaus sind mehr als vier Jahrzehnte verstrichen und noch seltener als schon 1976 sucht die Forschung aktuell nach *dem* einheitlichen Stil mittelrheinischer Kunst, wohl aber nach vergleichbaren Stilmerkmalen, oder der Provenienz einzelner Bildfindungen. Die Literatur betont überwiegend den Rang der Kunst am Mittelrhein um 1400, aber deren Zweitrangigkeit um 1500. Die neuere Diskussion verschärft diese Tendenz noch und bildet somit einen Ausgangspunkt für den vorliegenden Sammelband, denn während die Kunst um 1400 durch Neuzuschreibungen und Frühdatierungen weiter aufgewertet wird,² wird bei-

* Der Einleitung liegen zahlreiche Projektgespräche und -skizzen der drei Herausgeber des vorliegenden Sammelbandes zugrunde. Den ergebnisorientierten Überblick über die einzelnen Beiträge hat die Verfasserin in Gemeinschaftsarbeit mit Hilja Droste verfasst.

1 H. Beck/H. Bredekamp, Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1976.

2 R. Suckale, Schöne Madonnen am Rhein, in: Ausst. Kat. Schöne Madonnen am Rhein, LVR-Landesmuseum Bonn, Leipzig 2009, S. 38–120. G. Ringshausen, Madern Gerthener: Frankfurts großer Architekt und Bildhauer der Spätgotik, Frankfurt a. M. 2015.

spielsweise der einzige Bildhauer von Rang um 1500 – Hans Backoffen – zu einem Bildhauer ohne nennenswertes Werk erklärt.³ Eine solche Sichtweise wird der komplexen Kunstentwicklung am Mittelrhein zwischen 1400 und 1500 zweifelsohne nicht gerecht und erfordert neue Fragestellungen. Ausgehend von einer aktuell beachtlich angewachsenen Mittelrheinforschung in enger Kooperation von kunstgeschichtlichen Instituten mit Museen und mit dem Ergebnis digital zugänglicher Korpuswerke, die u.a. modernste gemäldetechnologische Untersuchungen etwa zum Kunst- und Technologietransfer bieten,⁴ muss es weiterhin Ziel sein, unabhängig von festen Museumsbeständen (oder Bundeslandgrenzen) übergeordnete kulturräumliche und insbesondere gattungsübergreifende Fragen zu stellen.⁵

Betrachtet man die Kunst am Mittelrhein nach üblichen Stilkriterien, dann fällt seit je – neben der vermeintlich sprunghaften Entwicklung – insbesondere die Stilpluralität ins Auge. Hier können allerdings unterschiedliche Varianten von Pluralität beobachtet werden. Die Kunst- und Formenentwicklung im Zeitraum zwischen 1400 und 1500, der als imaginärer Spannungsbogen zwischen mutmaßlich unterschiedlichen Entwicklungen angesetzt wird, ist nämlich durch Formen der Heterogenität gekennzeichnet, deren Abhängigkeit von außen entweder zu einer Unmündigkeit führte oder gerade entgegengesetzt zu einer ungewöhnlichen Reflexionsfähigkeit und unter dieser Voraussetzung zu einer herausragenden Synthese. Unter diesen Gesichtspunkten schwankte die Kunstentwicklung am Mittelrhein zwischen Formen von produktiver und passiver Heterogenität.⁶ Sowohl um 1400 als auch um 1500 ist der Einfluss von außen sehr groß; die Kunstentwicklung – inklusive ihrer dazugehörigen Protagonisten – zog aber jeweils andere Konsequenzen daraus. Um 1400 gelang es, aus dem reichen Angebot von außen herangetragener Bildformulierungen eine große Transformationskraft und Reflexionsfähigkeit zu entwickeln, während um 1500 die Bereitschaft überwog, sich hochwertiger Importe von außen zu bedienen und dennoch weiterhin ebenfalls auf die eigene Kunstproduktion zurückzugreifen.

3 W. Goeltzer, Die Abtfigur und das Problem des Mittelrheins. Überlegungen zu der Frage: Mittelrheinische Kunst oder Kunst am Mittelrhein, in: Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, V. Torri (Hg.), Berlin 2001, S. 113–126; W. Wilhelmy, Ein Künstler ohne Werk, ein Werk ohne Künstler, in: Ebd., S. 103–111.

4 Vgl. DFG-Forschungsprojekt „Mittelalterliche Retabel in Hessen“ an den kunsthistorischen Instituten zu Marburg, Osnabrück und Frankfurt am Main (2011–2015), siehe H. Locher u.a. (Hg.), Mittelalterliche Retabel in Hessen, 2 Bde., Petersberg 2017 (Online-Datenbanken im Netz verfügbar). Weiterhin „Studien zum Kunst- und Technologietransfer in Hessen und am Mittelrhein in Spätmittelalter und Früher Neuzeit auf der Grundlage des Gemäldebestandes des Hessischen Landemuseums Darmstadt“ (2013–2017). Eine Kooperation zwischen dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt und der Städel-Kooperationsprofessur der Goethe-Universität Frankfurt/Main. Die Ergebnisse werden ebenfalls in einem Bestandskatalog und über eine Online-Präsentation veröffentlicht.

5 Vgl. das DFG-Projekt „Regionale Vernetzung und überregionaler Anspruch. Mittelalterliche Sakralarchitektur am Mittelrhein (1220 bis 1350)“ an der Gutenberg-Universität (2013–2016), es fokussiert die Entwicklung der Architektur unter dem übergeordneten Aspekt der Vernetzung.

6 Interessant ist diesbezüglich der historisch begründete Ansatz von C. Herrmann, Mittelalterliche Architektur im Preussenland: Untersuchungen zur Frage der Kunstlandschaft und -geographie, Petersberg 2007, der über längere Zeitabschnitte die Stilentwicklung geprägt sieht durch die wechselnden Faktoren Import, Innovation und Beharrung. Vereinheitlichungstendenzen beobachtet Herrmann in Phasen intensiver und von Konkurrenz bestimmter Bautätigkeit.

Die in differenzierten Feldern zu analysierende Unterschiedlichkeit der Kunstwerke wird zur hermeneutischen Kategorie, da sie Auskunft über weitreichende Aspekte der Kunstentwicklung liefern kann. Auf Tradition beharrende, konventionell als ‚nicht innovativ‘ oder ‚qualitativ niedrig stehend‘ beurteilte Kunstwerke enthalten entsprechend einen Aussagewert darüber, inwiefern man Artefakte als Kommunikations- und Repräsentationsmittel mehr oder weniger bewusst instrumentalisierte. Andererseits führt die Vielfalt der von außen kommenden Einflüsse nicht nur zu einer Vielfalt von Formmöglichkeiten, sondern zu einer Verschmelzung von Gattungen, die deren überlieferte Grenze in Frage stellt. Das kann besonders an der Kunst um 1400 beobachtet werden und ist einer der Gründe, wieso wir von produktiver Heterogenität sprechen.

Wenngleich sich, und das ist zu betonen, Stil- und Formenpluralität auch in Franken oder am Oberrhein beobachten lässt,⁷ so scheint dieselbe jedoch, auch unter Berücksichtigung eines überdurchschnittlichen Verlusts an Originalen, am Mittelrhein stärker ausgeprägt gewesen zu sein. Auf der Suche nach einem mittelhheinischen Regionalstil konstatierte Reiner Hausherr, der bereits 1967/8 im Rahmen der wissenschaftlichen Gespräche in Darmstadt ein dynamisches Verständnis der Kunstlandschaft einforderte, nicht zuletzt auch aufgrund der Stilpluralität die Abwesenheit eines Regionalstils im Spätmittelalter, was in der Folge zu Formulierungen wie dem Mittelrhein als „Durchgangsland“ und mittelhheinisch als „Durchgangsstil“ führte.⁸ Tatsächlich scheint sich die Kunst am Mittelrhein nicht durch die Markierung eines spezifischen Stils, sondern durch die angrenzende Kunst – z.B. Oberrhein, Niederrhein, Franken – zu konstituieren, die das Mittelrheingebiet als heterogenen Raum gewissermaßen „übrig lässt“. Nicht gleiche Merkmale, sondern ungleiche Merkmale und ungleiche Einflüsse sind das mittelhheinische Spezifikum im Kontrast zu den Nachbargebieten. Anders aber als frühere Betrachtungen, die den fehlenden Regionalstil und dabei nicht zuletzt den Primat der Innovation als Bemessungskategorie ansetzen, befasst sich der vorliegende Sammelband nun explizit mit dem Phänomen des Kunsttransfers im Mittelrheingebiet. Die Einschätzung als „Durchgangsland“ wird nicht bestritten, jedoch die negative Konnotation dieses Urteils umgedeutet. Mehr als der „Durchzug“ wird die spezifische Durchdringung, Vernetzung und Verdichtung unterschiedlicher Strömungen in den Mittelpunkt gerückt und mit dem innovativen Terminus des Kunsttransfers im Rahmen des übergeordneten komplexen Kulturtransfers neu überdacht. Somit leitet sich die hier angeregte Erforschung des Kunsttransfers, der sich gleichermaßen mit den Transferleistungen von (wandernden) Künstlern, künstlerischen Konzepten/Praktiken und ebenso von (wandernden) Objekten auseinandersetzt, von den methodischen Prämissen

7 Zuletzt H.-J. Schmidt, Zusammenfassung, in: P. Kurmann/Th. Zotz (Hg.), *Historische Landschaft – Kunstlandschaft? Der Oberrhein im späten Mittelalter*, Ostfildern 2008, S. 419–440, S. 422, 426. So bereits L. Saurmajetsch, *Stilpluralismus einer Region: Schichtenmodell am Beispiel des Oberrheins im 14. u. 15. Jahrhundert*, in: F. Hermann/M. Pippal (Hg.), *Probleme und Methoden der Klassifizierung*, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1985, S. 51–58.

8 R. Hausherr, *Kunstgeographie und Kunstlandschaft. Zum Stand der Diskussion*, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Beiheft 8, 1968, S. 2–8. Siehe die Zusammenfassung *Hessen und der Mittelrhein als Kunstlandschaft*, 1968; M. Schedl, *Tafelmalerei der Spätgotik am südlichen Mittelrhein*, Mainz 2016, S. 15–21.

der etablierten Kulturtransferforschung ab.⁹ Ein eigenständiges Thema der Kunsttransferforschung kann daher, anders als bei der positivistischen Erforschung von künstlerischer Rezeption, auch die Verweigerung von Einflüssen, die eigenwillige Neuinterpretation von Vorbildern oder die Untersuchung von künstlerischen Kontakt- oder auch Abgrenzungszonen darstellen.¹⁰ Weiterhin wird nach dem *Wie*, also den Praktiken der – übrigens wechselseitigen bzw. interaktiven – Einflussnahme im Kontext kultur- wirtschafts- und sozialhistorischer, demnach auch außerkünstlerischer Vernetzungen gefragt.

Auch landes- und regionalgeschichtliche bzw. kunstgeographische Ansätze haben in jüngerer Zeit verstärkt die komplexen und gleichsam wechselnden Einflüsse aus den benachbarten Regionen als Erklärungsmodell herangezogen. Entsprechend sei die Formen- und Stilvielfalt der mittelrheinischen Kunst durch die kulturgeographische Besonderheit des Mittelrheins als Durchgangsgebiet oder Kreuzungspunkt mit gleich mehreren urbanen Zentren und Mittelzentren begründet.¹¹ Einen spezifischen Blick auf den Binnentransfer zwischen den mittelrheinischen Kunstzentren einerseits und den überregionalen Kunsttransfer mit umliegenden Regionen andererseits zu werfen, schien uns somit nicht nur zielführend, sondern vielversprechend für die notwendige Anschlussfähigkeit der regionalen Forschung an größere Debatten der europäischen Kunstgeschichte.¹² In der Annahme, dass Stilpluralität durch kulturhistorische und polyzentrale Vielfalt entsteht, sollen die hier vereinigten Beiträge die Analyse der Austauschprozesse mit den Nachbarregionen bzw. maßgeblichen europäischen Kunstzentren neu hinterfragen. Unter dem Gesichtspunkt des Kunst- und Kulturtransfers wird der Kunstentwicklung am Mittelrhein nachgegangen. Anders als bisherige Untersuchungen des kulturellen

9 Begründer der historischen Kulturtransferforschung, die vor allem die neuere Kulturgeschichte beleuchtet, ist P. Burke, *Kultureller Austausch*, übers. von Wolf Burkhardt, Frankfurt a. M. 2000. Siehe die anregende Skizzierung der Potentiale einer Erforschung des mittelalterlichen Kunstaustauschs (allerdings vorwiegend als „symbolisch übergreifende“ Strategie der Herrschaftspräsentation und -konstituierung) in Anlehnung an die Kulturtransferforschung bei B. Klein, *Internationaler Kunstaustausch*, in: M. Jarošová u.a. (Hg.), *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437*, Prag 2008, S. 137–143 (Zitat S. 140) und die Ausführungen mit Forschungsdiskussion von B. Wagner, *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert mit Überlegungen zum Kulturtransfer*, Petersberg 2014, S. 231ff.

10 Ein vergleichbarer Ansatz, allerdings mit dem Blick auf eine einzelne Künstlerperson bei. H.P. Ties, *Dill Riemenschneider – Transitregion und Kunsttransfer: Forschungsergebnisse und -perspektiven zur Kunst der Frühen Neuzeit in Tirol und im Trentino*, in: *Der Schlern*, 89. Jg., Heft 12, 2015, S. 31–43. Es ist zu beachten, dass ‚Kunsttransfer‘ lediglich als praktischer Kunsttransport/Kunsthandel und somit nicht als generelles Phänomen aufgefasst werden kann. Vgl. etwa N. Büttner/B. Welzel (Hg.), *Dortmund und die Niederlande: Kunsttransfer als logistische Herausforderung*, in: *Städtische Repräsentation. St. Reinoldi und das Rathaus als Schauplätze des Dortmunder Mittelalters*, Bielefeld 2005, S. 167–180.

11 W. Schmid, *Kunstlandschaft – Absatzgebiet – Zentralraum. Zur Brauchbarkeit unterschiedlicher Raumkonzepte in der kunstgeographischen Forschung vornehmlich an rheinischen Beispielen*, in: U. Albrecht/J. v. Bonsdorff (Hg.), *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke in ihrem historischen und kunstgeographischen Kontext*, Berlin 1994, S. 21–34. W. Schmid, *Köln – Frankfurt – Nürnberg. Lokale Traditionen und überregionaler Austausch*, in: B. Brinkmann/W. Schmid (Hg.), *Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts*, Turnhout 2005, S. 91–112.

12 Siehe zum Vergleich die Studie zum künstlerischen Austausch zwischen italienischen Nachbarstädten B. Blass-Simmen/St. Weppelmann (Hg.), *Padua and Venice: Transcultural Exchange in the Early Modern Age*, Berlin 2017.

Austauschs im Rahmen vergleichsweise großer Distanzen (geographisch, sprachlich etc.)¹³ oder nur punktueller Betrachtungen¹⁴ geht der vorliegende Band erstmals von einem vergleichsweise kleinen, gut überschaubaren Untersuchungsgebiet, der Kunst am Mittelrhein, aus.¹⁵ Hier liegt die Innovation unserer Fragestellung begründet. Fragt nämlich die traditionelle Kunstlandschaftsforschung vor allem nach dem Entstehungsort und den Entstehungsbedingungen der Kunstwerke innerhalb des Untersuchungsraums, kann die erweiterte Analyse das Set der Erklärungsparameter der regionalen Kunstentwicklung ungleich verfeinern, stellenweise korrigieren und obendrein das mit den traditionellen Ansätzen verbundene Problem der heterogenen Stilformen vielmehr zur epistemischen Ausgangsbasis transformieren.

Die Entwicklung der Kunst am Mittelrhein wird besser fassbar, wenn man sie als dynamische Einheit im engen Verbund mit verschiedenen kulturellen Faktoren sowie überregionalen Einflüssen betrachtet. Entscheidend ist zudem, dass beide Aspekte, „Kunsttransfer“ und „Formgenese“, im Zusammenhang produktiver, nicht selten sich sprunghaft wandelnder Netzwerke unterschiedlicher Kulturträger gesehen werden. Im Rahmen kunst- und gleichsam kulturhistorischer Betrachtungen kann in diesem Zusammenhang beispielsweise untersucht werden, welche Netzwerke von Akteuren mit ihren unterschiedlichen Konkurrenz- und Kommunikationsstrategien die lokale Kunstproduktion zu prägen wussten. Eine Hauptfrage der Tagung lautete daher, ob die künstlerische Heterogenität, die sich formal äußert, ihre Grundlage in der spezifischen Transfer- und Kommunikationsstruktur am Mittelrhein hat und auf diese zurückwirkt und ob sich darin beispielsweise die Formexperimente um 1400 beschreiben lassen. Schon seit dem Beginn der 1980er Jahre und zuletzt im Rahmen der neueren Kunstgeographieforschung verweist die Kunstgeschichte darauf, dass regionale Kunst nicht nur ein „Vektor politischer und sozialer Inhalte“ sei, sondern ebenso zur Ausbildung einer regionalen Identität beitragen könne.¹⁶ Dass diese Prozesse stets von überregionalen Faktoren des Transfers von Personal oder wandernden Artefakten und Objekten mitgetragen werden, die keines-

13 I. Alexander-Skipnes (Hg.), *Cultural exchange between the Low Countries and Italy 1400–1600*, Turnhout 2007. B. Klein, *Internationaler Kunstaustausch*, in: M. Jarošová u.a. (Hg.), *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437*, Prag 2008, S. 137–143.

14 E. Ross, *Mainz at the crossroads of Utrecht and Venice*. Erhard Reuwich and the *Peregrinatio in terram sanctam* (1486), in: Alexander-Skipnes 2007 (cf. Anm. 13), S. 123–144.

15 Die Anregung der Verbindung der Kunstgeographie bzw. Kunstlandschaftsforschung mit der Kulturtransferforschung wird ebenfalls angeregt bei U. Engel, *Kunstlandschaft und Kunstgeschichte. Methodische Probleme und neuere Perspektiven*, in: F. J. Felten/H. Müller/H. Ochs (Hg.), *Landschaft(en). Begriffe – Formen – Implikationen*, Wiesbaden 2012, S. 87–114, hier S. 110.

16 Schmidt 2008 (cf. Anm. 7), Zitat S. 419 sowie der gesamte Sammelband. *Historische Landschaft – Kunstlandschaft in verschiedenen Beiträgen zur Glasmalerei oder den Zünften *passim**; Saurma-Jeltsch 1985 (cf. Anm. 7). Siehe auch Th. DaCostaKaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago/London 2004, S. 107–114. S. Hespers, *Kunstlandschaft – ein terminologisches und methodisches Problem. Zur Geschichte und Tragfähigkeit eines kunstwissenschaftlichen Raumkonzeptes*, Stuttgart 2007, S. 126–132. Ebenfalls zu Wahrnehmungsstrategien und dem Erkennen von Eigenem und Fremdem als Grundlage der Vergabe von Aufträgen D. Gruening, *Die kunsthistorische Regionalisierung. Grundsätzliches zu einem neuen Forschungsansatz*, in: *Concilium medii aevi* 7 (2004), S. 21–44. Neuerdings aus historischer Perspektive der Tagungsband S. Brather/J. Degendorfer (Hg.), *Grenzen, Räume und Identitäten: der Oberrhein und seine Nachbarregionen von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Ostfildern 2017.

wegs vernachlässigt werden können, gehört zur Herangehensweise der hier angeregten Kunsttransferforschung. Mit diesem Blick auf die spätmittelalterliche Kunst am Mittelrhein kann folglich Stil einerseits als Ausdrucksform und sich dynamisch wandelnder, regionaler Habitus bestimmt werden, andererseits als Vermögen, sich vorgegebenen Bildkonventionen zu entziehen und so eine reflexive Identität zu erzeugen. Der Begriff des „Stils“ wird zum Medium historischer, ästhetischer und kultureller Kommunikation, das verschiedenen Prinzipien, etwa dem Gusto der Stifter oder der Etablierung neuer Kaufinteressen auf dem freien Kunstmarkt, unterworfen ist. Das lässt sich unter anderem für Frankfurt um 1500 nachweisen, was einer der Gründe ist, der Freien Reichs- und Messestadt – als bislang wenig beachtetem Kunstzentrum – im Sammelband einen eigenen Abschnitt zu widmen.

Die offen formulierte Bezeichnung der ‚Kunst am Mittelrhein‘ korreliert mit der Vermeidung des Begriffes der ‚Kunst- oder Kulturlandschaft (Mittelrhein)‘ als explizit programmatischer Terminus für den vorliegenden Band. Sämtliche Publikationen der letzten Jahre, die räumliche Aspekte der regionalen Kunstgeschichte berücksichtigen,¹⁷ und nicht zuletzt die Diskussion im Rahmen der Frankfurter Tagung haben gezeigt, dass es bei der Verwendung landschaftlicher Termini bislang nicht zu einer konsensfähigen Theoriebildung gekommen ist. Die Verwendung der Begriffe bzw. Konzepte der Kunst- und/oder Kulturlandschaft sollte daher von den Autoren auch künftig individuell und kontext- bzw. praxisbezogen gehandhabt werden.¹⁸ Als Beispiel für die nach wie vor fortzusetzende Auseinandersetzung mit der Debatte steht im vorliegenden Tagungsband – gewissermaßen stellvertretend – der forschungs- und begriffsgeschichtliche Beitrag von Marc C. Schurr mit einem Plädoyer für den Terminus der Kulturlandschaft in Abgrenzung zur Kunstlandschaft.¹⁹

Den Begriff der Kunst- und Kulturlandschaft Mittelrhein verstehen wir als hermeneutische Konstruktion eines zeitlich beschränkten Kommunikationsgefüges mit durchlässigen Grenzmembranen.²⁰ Es wird davon ausgegangen, dass ein raum-zeitliches Bezugssystem der Kunst am Mittelrhein stets im Konnex mit der – von Konjunkturen und Flauten bestimmten – Kommunikation und Vernetzung mit überregionalen Zentren, wie etwa Köln und Nürnberg, oder auch Paris und Prag zu sehen ist. Daher lenken wir den Blick auf die künstlerischen Zentren bzw. Orte der Kunstproduktion in der Region am Mittelrhein. Dazu sind beispielsweise Städte

¹⁷ Siehe z.B. E. Badstübner/P. Knüvener (Hg.), *Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation*, Berlin 2008; Kurmann/Zotz 2008 (cf. Anm. 7).

¹⁸ Demnach operieren die Bestandskataloge bzw. Denkmaltopographien und Inventare des Landesamtes für Denkmalpflege mit dem Begriff der Kulturlandschaft. Vgl. Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz (Hg.), *Das Rheintal von Bingen und Rudesheim bis Koblenz. Eine europäische Kulturlandschaft*, 2 Bde., Mainz 2001.

¹⁹ Ebenfalls kritisch betrachtet das Konzept der Kunstlandschaft Hespers 2007 (cf. Anm. 16), bes. S. 9–14 zur Wissenschaftsgeschichte.

²⁰ Zur Zusammenfassung der Debatten vgl. H. Droste, *Spätgotische Schnitzretabel am Mittelrhein 1450–1530*, Frankfurt 2018, Einleitung; Schedl 2016 (Anm. 8), S. 15–18; Engel 2012 (cf. Anm. 15). Siehe auch B. Kurmann-Schwarz, *Zur Geschichte der Begriffe „Kunstlandschaft“ und „Oberrhein“ in der Kunstgeschichte*, in: Kurmann/Zotz, 2008 (cf. Anm. 7), S. 65–90. Dort auch zum Begriff der „Kommunikationslandschaft“. Saurma-Jeltsch 1985 (cf. Anm. 7) unterstrich die Bedeutung der Kommunikation und führte am Beispiel des Oberrheins vor, wie durch die Kommunikationsstrukturen die Kunstproduktion Vereinheitlichung erfährt, die auf drei Ebenen, im Lokal-, Regional- und Territorialstil, zum Ausdruck kommen kann.

wie Mainz, Heidelberg, Speyer, ebenso Frankfurt und Koblenz zu zählen, aber auch kleinere Städte im Mittelrheintal wie Boppard. Die Vernachlässigung der im Sammelband untergeordneten Frage von räumlichen Grenzmarkierungen entspricht den Erkenntnissen im Rahmen der Publikationen von Befürwortern einer modernen Kunstgeographie wie Thomas DaCosta Kaufmann und Ute Engel.²¹ Stärker fokussiert werden sollte das dynamische Verhältnis von (Kunst-)Zentrum und Peripherie²² am Mittelrhein im Hinblick auf den von Wolfgang Schmid entwickelten Gedanken, von Ober-, Mittel- und Kleinzentren sowie deren Absatzgebieten zu sprechen, die je nach Gattung und zeitlicher Dimension variieren können.²³ Auch Schmid impliziert, dass der Kulturtransfer berücksichtigt werden müsse, da er den Regionalstil beeinflusse, es dürfen also nicht nur Entstehungs- und Bestimmungsorte beachtet werden, sondern auch Auftraggeber und Künstler müssten als räumliche Koordinaten eines Kunstwerks verstanden werden. Gleichfalls für die „geohistory of art“ spielt das Modell der Diffusion eine große Rolle, die die Verbreitung von unter anderem auswärtigen Kunstwerken und Ideen berücksichtigt.²⁴

Die übergreifenden Themenkomplexe des vorliegenden Bandes zum Kunsttransfer am Mittelrhein bilden somit eine Synthese aus der Kulturtransfer- und Kunstgeographieforschung. Sowohl die lange vernachlässigte Rekonstruktion der Verbreitung, Wahrnehmung und Rezeption auswärtiger Kunstwerke als auch die Migration von Künstlern und Ideen als Medien des Kunsttransfers sind bei diesem Ansatz von elementarer Bedeutung. Erstmals gelingt die gattungsübergreifende Vernetzung von Beiträgen anerkannter Spezialisten, die Betrachtungen zur Entwicklung der (Glas-)Malerei, Skulptur und Architektur anstellen. Innovativ wird beispielsweise auch der Kunsthandel als Transferkategorie im Mittelrheingebiet in Betracht gezogen.²⁵ Die Synergieeffekte des vorliegenden Bandes – kenntlich gemacht durch Querverweise in den Fußnoten – überzeugen im Vergleich zu zeitlich und räumlich stärker ausgreifenden Ansätzen. Die im Inhaltsverzeichnis visualisierte Unterteilung der Betrachtungen der Austausch- und Transformationsprozesse am Mittelrhein bildet die Fokussierung der Entwicklungsphasen um 1400 und um 1500 (Kap. II und III) sowie dem im Kap. IV beispielhaft untersuchten Kunstzentrum Frankfurt ab. Im Kap. I vorangestellt sind die für diesen Band grundlegenden Ausführungen der Historikerin und Spezialistin für mittelrheinische Geschichte, Regina Schäfer und der begriffsgeschichtliche Beitrag von Marc C. Schurr.

Regina Schäfers Aufsatz *Lokale Zentren ohne Mitte? Herrschaftliche Heterogenität und überregionale Vernetzung im Spätmittelalter in ihren Auswirkungen auf die Kunstentwicklung*

21 Th. DaCosta Kaufmann/E. Pilliod (Hg.), *Time and Place. The Geohistory of Art*, Aldershot 2005, bes. S. 17–104 (Rezension von Donat Grueninger, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69, 2006, S. 132–140); U. Engel, *Kunstgeographie und Kunstlandschaft im internationalen Diskurs. Ein Literaturbericht*, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte*, 27, 2009, S. 109–120; Dies 2012 (cf. Anm. 15).

22 B. Kurmann-Schwarz, *Zur Geschichte der Begriffe „Kunstlandschaft“ und „Oberrhein“ in der Kunstgeschichte*, in: Kurmann/Zotz, 2008 (cf. Anm. 7), S. 65–90, hier S. 80–85.

23 Schmid 1994 (cf. Anm. 9); Kurmann-Schwarz 2008 (cf. Anm. 19), S. 80f. Hier werden auch die Ansätze von Rüdiger Beckmann sowie von Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg zu den Vertretern des Konzepts „Zentrum und Peripherie“ eingeordnet, beide im Jahr 1979 veröffentlicht.

24 Vgl. DaCosta Kaufmann 2005 (cf. Anm. 20), S. 187–193. Zur Diffusion siehe auch Engel 2012 (cf. Anm. 11), S. 107–110.

25 Zum Kunsthandel als vernachlässigter Transferkategorie vgl. Wagner 2014 (cf. Anm. 10).

am Mittelrhein bietet eine einführende kritische Diskussion der historischen Mittelreinforschung. Ausgehend von einem räumlich enger gefassten Mittelrheinbegriff, weist Schäfer eingangs auf die Desiderate der historischen Mittelreinforschung hin. Trotz oft zitierter Spezifika, wie z.B. die hohe Dichte urbaner Siedlungen und die große Bedeutung des Adels in den Ortsgemeinden, sei das Mittelrheingebiet bislang erstaunlich wenig untersucht. In mehreren Schritten umreißt Schäfer die Akteure, Netzwerke und politisch-kulturellen Zentren im Mittelrheingebiet, um schließlich aus der Sicht des Historikers Überlegungen zu skizzieren, die historische Forschungsergebnisse und kunstgeschichtliche Fragestellungen fruchtbar miteinander verbinden. Anhand höchst aufschlussreicher Einzelnachweise von ortsansässigen Malern und Bildschnitzern in kleineren Städten wie Bingen, St. Goar oder Geisenheim weist Schäfer beispielsweise darauf hin, dass der Fokus auf die bekannten Kunstzentren am Mittelrhein als vermeintlich einzig mögliche Orte der Kunstproduktion keinesfalls der historischen Realität entspricht. Weiterhin liefert Schäfer spektakulär frühe Belege angemieteter Verkaufsstände von Malern in Mainz, die auf die Exportorientierung der Mainzer Gemäldeproduktion und somit auf dessen Zentrumsbildung im ausgehenden 14. Jahrhundert hinweisen. Überzeugend stellt die Autorin vor Augen, wie die politisch-territoriale Zerklüftung des Mittelrheingebietes im Verlauf des 15. Jahrhunderts kulminierte und eine Landschaft mit mehreren „polyvalenten Zentren“ ausbildete. Erst im 16. Jahrhundert, mit steigender Territorialisierung und damit verbundenen Homogenisierungstendenzen, nahm diese Differenziertheit wieder deutlich ab.

Dem Thema der Kunst- und Kulturlandschaft widmet sich **Marc C. Schurr** in seinem Beitrag *Die stilgeschichtliche Verortung der spätgotischen Architektur des Mittelrheins – ein Problem der Kunstgeographie?* Schurr diskutiert die Brauchbarkeit des Begriffs „Kunstlandschaft“, der für die räumliche „Verortung künstlerischer Phänomene“ – trotz kritischer Stimmen in der deutschen Kunstgeschichte – immer noch verwendet wird. Wegen der ideologischen Aufladung des Begriffs mit den geistigen Inhalten des Nationalsozialismus plädiert Schurr dafür, „von einer Kulturlandschaft als von einer Kunstlandschaft“ zu sprechen, die überdies als ein offenes Konstrukt zu definieren sei. Die Kulturlandschaft sei „charakterisiert durch eine typische, gleichwohl nicht immer homogene kulturelle Sedimentierung mit permeablen, beweglichen Grenzen“ und zu verstehen als „das Ergebnis des Zusammenwirkens von Zentren und Netzwerken verschiedenster Natur über lange Zeiträume hinweg“.

Mit dem Beitrag von **Juliane von Fircks**, *Mittelrheinische Vernetzungen. Das Memorienportal und die Mainzer Bildhauerkunst um 1400*, beginnt Teil II mit den kunsthistorischen Einzeluntersuchungen des Sammelbandes in der Zeitschicht um 1400. Von Fircks geht den Gründen für die Innovationen zwischen 1390 und 1430 in der mittelrheinischen Bildhauerkunst nach. Mittels eines Perspektivwechsels, nämlich aus der Sichtweise von Mainz, relativiert von Fircks die vermeintliche Abhängigkeit der Mainzer *Memorienpforte* von dem in Frankfurt tätigen Madern Gerthener. Dies gelingt ihr mittels eines synchronen Blicks auf unterschiedliche Skulpturengruppen, die bislang zumeist isoliert voneinander betrachtet werden. Nicht maßgeblich durch Frankfurter Import, sondern „ebenso durch Kontinuitäten im Werkstattbetrieb wie durch Erneuerung mittels von außen kommender Anregung“ wurde die einheimische Mainzer Skulpturenproduktion im genannten Untersuchungszeitraum geprägt. Von einem Niedergang

der Mainzer Skulptur könne daher ebenso wenig die Rede sein. Insbesondere die Werkstatt der Mainzer Kreuzzeptermadonnen kann die Autorin mit dem *Memorienportal* und ebenso mit Figuren der mittelrheinischen (mainzischen?) Bildschnitz- und Tonbildproduktion in Verbindung bringen. Ähnlich wie Regina Schäfer in ihrem Beitrag zu Fragen herrschaftlicher Heterogenität und überregionaler Vernetzung unterstreicht von Fircks die Rolle des mittelrheinischen Niederadels als Stifter innovativer Kunstwerke zu Beginn des 15. Jahrhundert.

Ute Engel kann in ihrem Aufsatz *Virtuosentum. Hängemaßwerk, Luftrippen und Tugendmänner als Import-/Exportgut der Gotik in Mainz und am Mittelrhein im 14. und 15. Jahrhundert* am Beispiel innovativer Formerfindungen in der Architektur und Bauplastik zeigen, welche kunstgeschichtliche Bedeutung der Mittelrhein im 14. und 15. Jahrhundert hatte. Die geographisch günstige Lage „am Kreuzungspunkt großer Fluss- und Straßenachsen von europäischer Reichweite bot nicht nur dem wirtschaftlich-politischen Austausch und der Kommunikation der daran Beteiligten, sondern auch dem Kunst- und Kulturtransfer beste Bedingungen“. Dass die Austauschprozesse keineswegs Einbahnstraßen waren, sondern von Wechselseitigkeit gekennzeichnet, kann Engel eindrucksvoll rekonstruieren. Die Bauhütten, die um 1300 in Mainz am Dom tätig waren, rezipierten einerseits den Style Rayonnant aus Frankreich, wie auch die Straßburger und Kölner Cathedralbauten; andererseits verwirklichten sie eigene Innovationen, wie z.B. Kapellengewölbe mit raffiniertem Hängemaßwerk. Übereinstimmungen zwischen den Dombauten in Mainz und Prag weisen darauf hin, dass im 14. Jahrhundert enger Austausch zwischen Mittelrhein und Böhmen stattgefunden haben muss. Vermutlich auf Grund dieser Ost-West-Verbindungen lassen sich die ersten Rezeptionen von Mainzer Formfindungen außerhalb des Mittelrheins in Nürnberg finden. Im 15. Jahrhundert ist dieser Kulturtransfer „entlang der Flussachsen und Verkehrswege“ weiterhin nachvollziehbar, und der Einfluss Madern Gertheners lässt sich weit über das Mittelrheingebiet hinausgehend beobachten, wie z.B. in der sog. Ritterkapelle in Haßfurt. Die Ritterkapelle (Baubeginn ca. 1390) zeigt aber nicht nur Übereinstimmungen mit den Werken von Gerthener und seiner Nachfolge (u.a. Maßwerk mit Ruten, Skulpturen am Westportal), sondern hier hat ebenfalls Bauskulptur des Mainzer Domes als Vorbild fungiert.

Den Ausführungen über Austauschprozesse und Transformationsleistungen im Bereich von Skulptur, Plastik und Architektur schließt sich **Uwe Gast** mit einem Aufsatz über *Wohnen, leben, arbeiten: Glaser und Glasmaler in Frankfurt und ihre Beziehungen zu Köln - Überlegungen zur Chorverglasung von St. Leonhard um 1430/1435* an. Gast befasst sich mit den Glasmalereien der Chorverglasung der Kirche St. Leonhard in Frankfurt und kann (aufbauend auf die Überlegungen von Daniel Hess) anhand dieses Beispiels zeigen, wie der Lokalstil Einflüsse von außen – in diesem Fall aus Köln – aufnimmt und umsetzt. Die Vermittlung der neuen Anregung ist wahrscheinlich durch Kommunikation zwischen zwei Werkstätten entstanden, eine Frankfurter und eine Kölner Gruppe, die gleichzeitig an den Glasfenstern arbeiteten. Dass dies kein Einzelfall war, sondern in Frankfurt unter den Glasmalern stets ein reger Austausch stattfand, belegt der Autor anhand von Quellen zur Frankfurter Künstlerschaft: In der Mainmetropole waren zu Beginn des 15. Jahrhunderts nicht nur besonders viele Glaser und Glasmaler ansässig, sie wohnten teilweise auch in enger Nachbarschaft miteinander, was die Bildung kommunikativer Netzwerke förderte.

Assaf Pinkus untersucht in seinem Beitrag *Transformative Werke: Materie, Farbe und Res spätmittelalterlicher Schnitzwerke zwischen Mittel- und Niederrhein*. Deutlich werden hier die kunst- und kulturhistorischen Vernetzungen zwischen Mittel- und Niederrhein, die nicht zuletzt auch auf dominikanischen und zisterziensischen Ideen basierten. Den Ausgangspunkt für die Überlegungen bildet eine Kreuzigungstafel aus dem Wallraf-Richartz-Museum, die zwei Gattungen kombiniert: Auf der üblicherweise gemalten Darstellung einer Kreuzigungsszene sind die Köpfe der Figuren aus Eichenholz skulptiert. Pinkus legt in seinem Beitrag dar, dass eine derartige Gattungskombination der Vorstellung des „mittelalterlichen Paragone“ entspreche. Für seine Argumentation entwickelt Pinkus den Arbeitsbegriff der „transformativen Werke“. Anhand des Kommentars von Wilhelm von Conches (ca. 1090–1154) zu Platons *Timaeus*, *Glosae super Timeum* macht Pinkus nachvollziehbar, dass der mittelalterliche Paragone schließlich nicht den Wettstreit der Gattungen fokussierte, sondern dieselben „als einander ergänzend und einvernehmlich wirkend“ sah. Anders als bei Schnitzretabeln, die die Gattungen nebeneinander präsentieren, sei für die transformativen Werke am Mittel- und Niederrhein die Metamorphose („von der Zweidimensionalität zur Dreidimensionalität, von der Abbildung zur körperlichen Präsenz“) kennzeichnend. Pinkus demonstriert, dass „die hölzernen Skulpturen dem Gläubigen die greifbaren Körper der Heiligen als lebendiges Material und wirkliche Res präsentierten, während ihre Bemalung und farbliche Gestaltung für die Erkenntnis stand, ihre Idee.“

Den Abschnitt zum Kunsttransfer und zur Formgenese am Mittelrhein um 1500 (Abschnitt III) eröffnet der Aufsatz von **Bruno Klein** *Nikolaus Eseler der Ältere und die „Sippe der Eseler“ – Überlegungen zu den Möglichkeiten von mittelrheinischen Baumeistern im 15. Jh. in Südwestdeutschland*. Anhand der Familiengeschichte der Eseler, eine Steinmetz- und Werkmeisterfamilie, die am Mittelrhein und in Schwaben im 15. Jahrhundert tätig waren, erläutert der Autor die synchronen Etablierungsstrategien der spätmittelalterlichen Handwerker und beackert zudem ein klassisches Feld der Kunst- und Kulturtransferforschung: die Wanderungsbewegung der Künstler und die Folgen für die Kunstentwicklung. In seinem Beitrag konzentriert er sich auf das wohl bedeutendste Mitglied der Familie, Nikolaus Eseler d. Ä., der sich, trotz Betätigung als Dombauherr in Mainz, weiterhin in Südwestdeutschland zusammen mit seinen Söhnen gegen die lokale Konkurrenz zu behaupten versuchte. Nach anfänglichen Erfolgen ging der Plan jedoch nicht auf. Nikolaus Eseler kehrte 1461 zurück nach Mainz, um dann, im Jahre 1473, seinen Posten als Dombaumeister zu verlieren. Die letzten Lebensjahre verbrachte er in Frankfurt, wo er als Werkmeister der Stadt seinen Sohn Michael beriet.

Die Verknüpfung von Architektur, Goldschmiedekunst und Holzskulptur führt uns **Gregory C. Bryda** in seinem Beitrag *Der mittelfränkische Heilig-Blut-Altar als mittelrheinische Goldschmiedekunst* vor Augen. Bryda argumentiert eingangs für den gelungenen Formentransfer bzw. den mittelrheinischen Formenexport der Wernerkapelle im mittelrheinischen Oberwesel, deren architektonische Lösungen Nikolaus Eseler d. Ä. und sein gleichnamiger Sohn partiell möglicherweise rezipierten und in dem zweigeschossigen Westchor der Kirche St. Jakob im fränkischen Rothenburg o. d. T. umsetzten. In deren Untergeschoss, der sogenannten *Heilthumskapelle*, wurde der Kirchenschatz mit Reliquien aufbewahrt, im Obergeschoss steht noch heute der *Heilig-Blut-Altar* von Tilman Riemenschneider und Erhart Harschner. In

diesem Retabel erkennt der Autor die bewusste Übernahme der Mikroarchitektur mittelrheinischer Goldschmiedekunst, die dazu beiträgt, dass das Retabel als großformatige Monstranz bzw. als permanente Zurschaustellung der Hostie und Heilig-Blut-Reliquie wahrgenommen wurde. Dieser Eindruck wird noch von der monochromen Oberfläche verstärkt, deren bronzenene Erscheinung poliertes Metall nachzuahmen scheint.

Dem in der Kulturtransferforschung höchstaktuellen Thema der Verweigerung von Einflussnahme widmet sich **Hilja Droste** mit dem Aufsatz *Konservatismus als Statement? Die zögerliche Aufnahme von Neuem in der Retabelkunst um 1500 am Mittelrhein*. Mit dem Hauptaugenmerk auf einer sorgfältig ausgewählten Anzahl von Schnitzretabeln, die um 1500 entstanden sind, geht Droste der Frage nach, warum die Retabelkunst am Mittelrhein (nur scheinbar) rückwärtsorientiert blieb und sich antik-italianisierenden Renaissancemotiven weitgehend verschloss. „Ganz offensichtlich war der Mittelrhein um 1500 für die Schnitzretabel und besonders für die Gattung der Skulptur kein Ort künstlerischer Innovationen, sie waren vielmehr in Süddeutschland beheimatet.“ Was den Werkstätten in der Phase des Schönen Stils noch gelungen war, nämlich die verschiedenen Einflüsse aufzunehmen und erstklassige Werke zu schaffen, gelingt um 1500 – jenseits einer handwerklich soliden Produktion – nicht mehr. Einerseits mit präzisiertem formalästhetischem und gemäldetechnologischem Blick auf spezifische Bildlösungen und ihre teils verworfenen Entwürfe, andererseits auf die gesellschaftlichen Strukturen der Kulturträger, vertritt sie nach einem anregenden Vergleich mit kunst- und kulturhistorischen Forschungen zu Augsburg, Ulm, Nürnberg und Köln die Ansicht, dass das Stiftungsverhalten – bei bewusster Kenntnisnahme ‚moderner‘ Strömungen – aus dem durchaus reflektierten Traditionsbewusstsein der vergleichsweise wenig humanistisch interessierten Auftraggeberschicht resultierte. Kunsttransfer und Stilentwicklung bindet Droste somit überzeugend an die Erforschung der Kunstlandschaft als Kommunikations- und Identifikationsraum an.

Martin Büchsel interpretiert das am Mittelrhein entstandene *Gothaer Liebespaar* als *Theseus und Ariadne* (*Das Gothaer Liebespaar oder Theseus und Ariadne*). Das exegetische Verständnis des mythischen Themas erlaubte, „ein repräsentatives Bild höfischer Minne zu entwickeln, das eine Vielzahl von Anspielungen möglich macht“. Die neue Benennung lässt die bisher dominanten Fragestellungen, auf die nur unbefriedigende Antworten gegeben worden sind, hinter sich und erschließt besser als bisher die ästhetische Raffinesse der Komposition. Wenngleich der ursprüngliche Kontext nicht mehr zu eruieren ist, zeugt das Gemälde in Gotha vom geistigen Umfeld um 1500 am Mittelrhein, das anscheinend mittelalterliche Minnekultur mit humanistischem Textverständnis verbinden konnte.

Das Gemälde interessiert auch in Bezug auf die Betrachtung der Malerei und das kulturelle Milieu in Frankfurt um 1500. So schlägt **Michaela Schedl** im Rahmen ihrer in Frankfurt entstandenen Dissertation vor, die Werkstatt des Hausbuchmeisters in Frankfurt zu verorten, nicht aber ohne zu betonen, dass hier noch tiefer gehende (Archiv-)Studien nötig seien. Hatte Schedl in ihrer Studie eine differenzierte Studie der *Tafelmalerei der Spätgotik am südlichen Mittelrhein* vorgelegt und dabei zahlreiche Neuzuschreibungen zu Frankfurter Malerwerkstätten vornehmen können, widmet sich nun der hier publizierte Aufsatz der *Tafelmalerei in Frankfurt im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Werke einheimischer und auswärtiger Künstler* und somit also dem historischen Quellenmaterial für Frankfurt. Vorab stellt Schedl am Bei-

spiel der Dominikanerkirche, dem Vorzeigebeispiel für Frankfurt als ‚Importstadt von Tafelmalerei‘, vier Importretabeln insgesamt 13 Werke einheimischer Maler gegenüber. Vor allem die berühmten Namen der Importeure – etwa Dürer oder Holbein – hätten, so Schedl, zu einer Verzerrung der Wahrnehmung der Realität beigetragen. Heute vergessene, aber um 1500 sehr anerkannte Malerfamilien hätten ungleich mehr zur Ausstattung des Dominikanerklosters beigetragen. Schedl weist des Weiteren auf die hohe Qualität der Arbeiten hin, deren Wertschätzung der Kunstgeschichte erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts und der Fokussierung auf bekannte Namen abhandengekommen sei. Ausgehend von der Publikation Walther Karl Zülchs zu *Frankfurter Künstlern* rekonstruiert sie eine beeindruckende, in der Form noch nicht betrachtete Dichte an Künstlern. Betrachtet werden „Wohnort, Tätigkeitsspektrum, Nebenberuf, Zunft und Mitgliedschaft in Bruderschaften“ der Frankfurter Maler des ausgehenden Mittelalters. Anschauliche und im Fließtext diskutierte Tabellen vernetzen die quellenmäßige Überlieferung von Malerwerkstätten – samt deren lokaler Verortung – mit archivalisch bezeugten oder – bestenfalls – erhaltenen Auftragsarbeiten. Dabei treten unter anderem die engen Beziehungen der zwei großen Frankfurter Malerdynastien – Fyoll und Caldenbach – zum Vorschein. Insgesamt leisten derartige systematische Untersuchungen einen allgemeinen Beitrag zur „Geschichte des Künstlers im Mittelalter“.

Gegenüber Schedls Einschätzung zur Verortung des Hausbuchmeisters in Frankfurt verhält sich **Stephan Kemperdick** in seinem anschließenden Beitrag in der Sektion *Frankfurt als Kunstzentrum am Mittelrhein: innerstädtische und (über)regionale Netzwerke* vor allem aufgrund letzter schlagender Beweise kritisch. Gleichwohl wertet er in seinem Aufsatz *Frankfurt im mittleren 15. Jahrhundert: Die Malerfamilie Fyoll* Frankfurt als Kunstzentrum auf. In enger thematischer Verwandtschaft und gleichfalls in Verbindung zum Quellenwerk Zülchs, nun aber mit dem Fokus auf eine einzige Malerfamilie – die Fyoll –, unterstreicht er die Bedeutung der Frankfurter Malerei im mittleren 15. Jahrhundert. Nach einer knappen kritischen Zusammenschau der Überlieferung spätmittelalterlicher Gemälde aus Frankfurter Werkstätten untersucht der Autor eine noch kaum erkannte Werkgruppe aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und verbindet diese mit dem Namen der Fyoll. Üblicherweise an den Bodensee lokalisiert, kann Kemperdick u.a. entsprechend auf Basis der stilkritischen Methode ein heute weitgehend in Lyon aufbewahrtes Retabel (bzw. Fragmente davon) mit einem Großauftrag von 1467 für das Kloster Langenselbold in Zusammenhang bringen. Kemperdick, der die Gemäldeproduktion der Frankfurter Fyoll „weder durch große künstlerische Verfeinerung noch durch Fortschrittlichkeit“ geprägt sieht, verweist gleichzeitig auf die aufschlussreiche – und andernorts nur schwer oder gar nicht zu rekonstruierende –, Jahrzehnte zu verfolgende Maltradition einer Malerdynastie. In Conrad Fyoll sei darüber hinaus „in Ansätzen eine Persönlichkeit zu erkennen, deren Agieren in der gesamteuropäischen Überlieferung seinesgleichen sucht“ und die Anfänge wachsenden Künstlerstolzes repräsentiere. In einem kleinen Exkurs rückt Kemperdick eine 1447 von Sebald Fyoll angefertigte Federzeichnung von Schloss Rödelheim in das kunsthistorische Interesse, da für deren Anfertigung *buchstäblich* die wirklichkeitsgetreue Darstellung eines Ortes gefordert wurde. Aus dem spätmittelalterlichen Europa nördlich der Alpen gibt es für den genannten Auftrag, der dazu anhält, ein Gebäude *abe czu conterfaiten und abe czu malen*, keine Parallele.

Im Anschluss an die Beiträge zur Gemäldeproduktion in der Mainmetropole nähert sich **Berit Wagner** dem Phänomen der ‚Wandernden Bilder‘, die um 1500 zum Ideen- und Kunsttransfer in Frankfurt und am Mittelrhein beigetragen haben (*Moving Pictures und ihre wissbegierigen Betrachter: Die Frankfurter Messe als Drehscheibe für den Ideen- und Kunsttransfer um 1500*). Mit einer komplexen Innenschau des kulturellen Milieus bezüglich der „Kunstgenese und Kunstrezeption in Frankfurt“ unternimmt Wagner ihre Ausführungen und das Aufzeigen von Forschungsperspektiven unter Hinzuziehung neuer Erkenntnisse aus der lokalen Literatur- und Geschichtsforschung. Gleichfalls dient Karl Walther Zülchs überarbeitungswürdige Quellenedition unverzichtbar zur Rekonstruktion der Zusammenhänge in Frankfurt. Wie zuvor Michaela Schedl plädiert Berit Wagner dafür, die Forschung zur Frankfurter Kunstgeschichte nicht an überholte Qualitätsmaßstäbe oder an die konventionelle Suche nach spektakulären Innovationen der Kunst um 1500 anzubinden, sondern vielmehr die Alleinstellungsmerkmale – etwa die gute Untersuchbarkeit von Durchschnittlichkeit – in den Blick zu nehmen. Einem Alleinstellungsmerkmal entsprechend, bot sich Frankfurt mit der zweimal im Jahr veranstalteten, wichtigsten deutschen Messeveranstaltung als zyklisches Transfer- und Epizentrum dar, in dem – wie nirgendwo anders und nur der Anhäufung in einer frühneuzeitlichen Kunstsammlung vergleichbar – sämtliche Stilrichtungen und unterschiedlichste, übrigens auch großformatige Kunstwerke nebeneinander ausgestellt waren. Wurden die mobilen Kunstwerke gelegentlich der Messe in die Stadt verbracht und dort bestaunt, folgte ein weiterer Transfer aufgrund der Aktivitäten von Kunsthändlern und ‚Endkonsumenten‘. Wagner konterkariert mit der Rekonstruktion des Kunsthandels in Frankfurt, dessen Entstehung in die Zeitschicht um 1400 zurückreicht, die verbreitete Vorstellung der vermeintlich extremen Begrenzung des materiellen Transfers von Formen (bzw. Artefakten) in der mittelalterlichen Welt, aber ebenso gerät der statische Blick auf die Beziehung zwischen lokaler Kunstproduktion und Formgenese am Mittelrhein ins Wanken. Inwiefern Preise oder ästhetische Merkmale Kaufentscheidungen beeinflussen konnten, muss zwar vorerst dahingestellt bleiben, deutlich wird allerdings, dass die Kunstakquise auf dem freien Kunstmarkt eben nicht von sozialen Verpflichtungen und regionalen Netzwerken abhing, sondern eigene Gesetzmäßigkeiten entwickelte. Kann es also sein, dass der komplexe Frankfurter Kunsthandel, der auf das Mittelrheingebiet als direktes Absatzgebiet ausstrahlte, das ökonomische Äquivalent zur komplexen Stifter- und Kunstkäuferschicht am Mittelrhein um 1500 darstellte?

Einen beeindruckenden Einblick in die Verbreitung italienischer Renaissancekunst gewährt der abschließende Aufsatz von **Christoph Winterer** *Transfer im Buch oder nur Import von Büchern? Miniaturen aus der Ugelheimer-Sammlung und andere italienische Renaissance-Buchmalereien am Ende des 15. Jahrhunderts in Frankfurt und Mainz*. Einerseits durch den Buchhandel, andererseits mittels der regen Sammeltätigkeit des Peter Ugelheimer (ca. 1440/144–1488), gelangten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts prächtig illuminierte Druckschriften an den Mittelrhein. Der in Frankfurt geborene Kaufmann Ugelheimer, der sich von Venedig aus vornehmlich im exklusiven Inkunabelhandel betätigte, ließ Teile der beachtlichen Privatsammlung in seiner alten Heimatstadt aufbewahren, womöglich als Musterexemplare für die von Berit Wagner diskutierten Messen. Im Rahmen der Frage nach den Prozessen des Kunsttransfers am Mittelrhein interessiert – nicht zuletzt auch im Hinblick auf Hilja Dros-

tes Vorschläge zur Verweigerung von künstlerischen Einflüssen „als Statement“ – Winterers Feststellung, dass trotz der Kenntnis des modernen italienischen Formengutes dasselbe vor 1500 kaum Reflexe in der zeitgenössischen lokalen Buch- bzw. Kunstproduktion erzeugte. Offenbar war der Besitz illusionistischer und antikisierender Buchmalkunst zwar erstrebenswert, jedoch nicht von einer aktiven Form der Auseinandersetzung begleitet. Eine große Ausnahme scheint dabei der Mainzer Domdekan Bernhard von Breydenbach – Autor der berühmten *Peregrinatio in terram sanctam* – zu bilden, da er gleich mehrfach die aus Italien kommenden Innovationen in seine Kunststiftungen integrieren ließ. Allerdings sind dafür, neben den Ugelheimer-Büchern, die partiell nach Mainz gelangten, auch andere Quellen zu bestimmen.

In der Gesamtschau der publizierten Beiträge mit hochaktuellen Einzelergebnissen, Neubewertungen und Diskussionsvorschlägen sind zahlreiche übergeordnete Erkenntnisse abzulesen. Die Betrachtungen verdeutlichen, dass die Kunsttransferforschung des Mittelrheingebiets als diffundierendes Netzwerk und Transitregion Beispiel für die Untersuchung anderer kultur-räumlicher Zusammenhänge sein kann. Ein zentral regulierter, herrschaftspolitisch motivierter Kunsttransfer als Repräsentations- und Integrationsstrategie²⁶ und ebenso die Dominanz eines einzigen Kunstzentrums kann ausgeschlossen werden. Der intensive Kunsttransfer am Mittelrhein gestaltete sich vielschichtig und als wechselseitige Angelegenheit im Austausch verschiedenster Aspekte.

Die unterschiedlichen Formen der Heterogenität am Mittelrhein verweisen nach unserer Auffassung auf autonome Vielfalt und konkurrierende Individualisierungstendenzen. Nicht zuletzt scheint es dringend notwendig, die Kommunikations- und Beziehungsgefüge, die aus der synchronen Vernetzung von Akteuren und Objekten entstehen, stets aus der besonderen Situation des Mittelrheingebietes („Gunstraum“) mit mehreren gleichberechtigten kulturellen Zentren und weiteren, bislang vernachlässigten Maler- und Tonbildwerkstätten in kleineren Städten zu rekonstruieren. Die Befunde von überdurchschnittlich hoher Mobilität und Kommunikationsdichte am Mittelrhein bei gleichzeitig noch zunehmender politischer Zergliederung bis 1500 könnten eine mögliche Ursache der von den Herausgebern des vorliegenden Sammelbandes zur Disposition gestellten überdurchschnittlichen Stilpluralität und ebenso Grundlage für traditionalistische Strömungen am Mittelrhein um 1500 gewesen sein. Das verhaltene Interesse am Durchbrechen lokaler Konventionen um 1500 steht in einem interessanten Spannungsverhältnis zur vorgelegten Rekonstruktion der vergleichsweise sehr guten Kenntnis der Auftraggeber hinsichtlich aktueller überregionaler Strömungen, die durch Formen der Künstlermigration, des Kunsthandels, privater Sammlungen und nicht zuletzt aufgrund der Stiftungen in der Frankfurter Dominikanerkirche als bewiesen gelten darf. Bei gleichzeitig guter Auftragslage und -vergabe an einheimische, der Tradition verbundene Werkstätten muss gefolgert werden, dass ein Teil der Stifter keinen Wert auf innovative Stilformen legte. Fortschrittliche Bildentwürfe liefen sogar Gefahr, zugunsten konservativer Formen abgelehnt zu werden. Hier können künftig punktuelle Tiefenbohrungen und vergleichende Studien (z.B. Frankfurt und Mainz

²⁶ Höfischer Kunstaustausch als Habitus und herrschaftliche Strategie am Beispiel Karls IV., siehe Klein 2008 (cf. Anm. 9).

als Oberzentren des Mittelrheins, resp. Vergleich mit Augsburg oder Köln) untersuchen, auf welcher Orientierungsebene die Entscheidung der Kulturträger für traditionelle ästhetische Formen stattfand (und umgekehrt für innovative Formen). Die Antworten scheinen, deutlich mehr als vorher gedacht, im Bereich von Habitus, Identität und ästhetischen Wahrnehmungsstrategien zu liegen, die in der Zeitschicht um 1500 sowohl bei den kulturtragenden Schichten als auch bei den Werkstätten mit gut gebildeten Künstlern nachgezeichnet werden konnten. Mit den Ergebnissen für die Epoche um 1500 korrespondiert etwa auch der interessante Befund für die Zeit um 1400 insofern, dass ausgerechnet der gut vernetzte mittelrheinische Niederadel als Schrittmacher und Stifter innovativer Kunstwerke auszumachen ist. Lokale Konkurrenz bildete folglich ein deutliches *Movens* für reflektierte, ästhetisch kommunizierende Kunststiftungen. Die Relationen der Kunstwerke zu ihren Entstehungs-, Aufstellungs- oder Wirkungsorten werden mit der zusätzlichen Rekonstruktion des Netzwerks kulturhistorischer Kontexte ungleich besser verständlich. Ebenso wenig darf man den nach anderen Prinzipien verlaufenden Ideentransfer innerhalb der religiösen Netzwerke und Institutionen (Diözese, Klöster, Stifte etc.) oder innerhalb ökonomischer Netzwerke unterschätzen.