

Vom Wallfahrtsaltar zum Galeriestück

Das spätgotische Gereonretabel der Kölner Stiftskirche St. Gereon unter den Freisinger Fürstbischöfen im 17. Jahrhundert

Ronja Emmerich und Tobias Kunz



Vom Wallfahrtsaltar zum Galeriestück

Das spätgotische Gereonretabel der Kölner Stiftskirche St. Gereon unter den Freisinger Fürstbischöfen im 17. Jahrhundert

Ronja Emmerich und Tobias Kunz

Im Diözesanmuseum Freising hat sich die Mitteltafel des spätgotischen Gereonretabels der Kölner Stiftskirche St. Gereon als Einzelbild erhalten. Sie bildete ursprünglich das Zentrum eines aufwendigen Flügelretabels, in dessen Mitte eine Öffnung den Blick auf die Stirnseite des romanischen Gereonschreins ermöglichte. Die zugehörigen Flügeltafeln befinden sich heute in der Alten Pinakothek München. Nach Abbau des Altars in Köln 1655 gelangten alle Tafelgemälde nach Freising, wobei die Mitteltafel eine größere Umarbeitung einschließlich Formatveränderung und Übermalung erfuhr. Im frühen 20. Jahrhundert erfolgte eine Teilfreilegung, durch die ein Mischzustand aus mittelalterlicher Malerei mit barocken Ergänzungen entstand. Bei einer Restaurierung 1974 wurde das Ausmaß der Übermalungen erkannt, die Tafel aber in dem gewachsenen Zustand belassen. Seitdem offenbart sie als ein Hauptwerk des Museums anschaulich ihre bewegte Objektgeschichte und fordert zum Nachdenken über den Umgang mit diesem Phänomen heraus.

Als 1655 ein neuer Aufsatz auf dem wichtigsten Altar der ehrwürdigen, im Kern frühchristlichen Kölner Stiftskirche St. Gereon errichtet wurde, musste dafür ein spektakuläres Ensemble des ausgehenden Mittelalters weichen. Sozusagen als Rahmen für einen älteren Schrein mit den verehrten Gebeinen des Kölner Stadtpatrons war 1520 ein großes gemaltes Triptychon von Anton Woensam errichtet worden. In geöffnetem Zustand war die heute im Diözesanmuseum Freising aufbewahrte Mitteltafel zu sehen, allerdings in einem anderen Zustand als heute (Abb. 1): Die Heiligenfiguren flankierten eine zentrale Aussparung in der Tafel, die von einer gemalten Rahmenarchitektur umgeben war und einen Durchblick auf die Stirnseite des nicht mehr erhaltenen Heiligenschreins gewährte. Bei diesem dürfte es sich um ein prächtiges romanisches Goldschmiedewerk gehandelt haben, das auf einem Gerüst hinter dem Altar aufgestellt war, sodass die Längsseiten nach Norden und Süden wiesen. Wird eine Tafel mit einem so sehr auf Aufstellungsort und Kontext zugeschnittenen Format abgebaut und von ihrem Hauptbezugsobjekt, dem Heiligenschrein, getrennt, ist ihre Weiternutzung nur nach einer einschneidenden Veränderung der Gestalt möglich. Den Aufwand der Umarbeitung zu einem im Grunde neuen, von der ursprünglichen Funktion völlig gelösten Objekt, das in die Gemäldesammlung des Freisinger Fürstbischofs gelangte, nahm man 1655

From pilgrimage altar to gallery piece

The Late Gothic Gereon Retable of the Cologne Collegiate Church of St. Gereon under the Freising Prince-Bishops in the 17th Century

The central panel of the late Gothic Gereon altarpiece from the Collegiate Church of St. Gereon in Cologne is part of the collection of the Freising Diocesan Museum. It originally formed the centre of an elaborate triptych, in the middle of which an opening allowed a view of the front side of the Romanesque shrine of St. Gereon. The associated wing panels are now in the Alte Pinakothek in Munich. After the altar was dismantled in Cologne in 1655, all the panel paintings were transferred to Freising and the middle panel was subsequently heavily transformed, including a change in format as well as overpainting of large areas. In the early 20th century, the overpainting was partly removed, resulting in a mixed state of medieval painting with Baroque additions. During a restoration in 1974, the extent of the overpainting was recognized, but the panel was left in its grown condition. Since then, as one of the museum's main pieces, the panel vividly reflects its eventful object history and challenges us to reflect on how to deal with such cases.

oder kurz danach aber in Kauf, da offensichtlich der künstlerische Wert der damals weit über 100 Jahre alten Tafel geschätzt wurde. Die Mitteltafel wurde nun erheblich gekürzt, die verbliebene Öffnung mit Brettern geschlossen sowie die Mittelpartie samt gemalter Rahmenarchitektur und Goldgrund übermalt (Abb. 2). Somit erhielt die Tafel eine neue Ikonografie. Bedingt durch die hohe Qualität der Übermalung und eine bereits im 19. Jahrhundert erfolgte Teilfreilegung ist ihr Umfang erst in den 1970er Jahren erkannt worden, als bei einer Restaurierung Teile der gemalten Rahmenarchitektur unter der barocken Übermalung zum Vorschein kamen. Die historischen Hintergründe und technologischen Aspekte der Maßnahmen der frühen Barockzeit, die im Rahmen der Arbeiten an einem Bestandskatalog der mittelalterlichen Werke des Freisinger Diözesanmuseums erstmals aufgedeckt werden konnten, gilt es, im Folgenden vorzustellen.¹ Abschließend geht es darum, die Möglichkeiten im Umgang und der Präsentation der Befunde aus musealer Sicht zu diskutieren.

Mitte des 17. Jahrhunderts waren drei Tafeln des spätgotischen Retabels, das ursprünglich noch eine Predella und vielleicht einen Aufsatz besessen haben dürfte, gemeinsam nach Freising überführt und überarbeitet worden. 1802 trennten sich jedoch ihre Wege. Während die Flügel in die



1 Rekonstruktion des mittelalterlichen Gereonretabels im geschlossenen und geöffneten Zustand

ca. 40 cm



ca. 60 cm

sem Jahr an die Kurfürstliche Galerie nach München gelangten (heute Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1474 und 1475)², blieb die Mitteltafel auf dem Domberg und wurde später an das Priesterseminar abgegeben, dessen Bestände den Grundstock des Diözesanmuseums Freising (Inv.-Nr. P 289) bilden. Das Wissen um die Zusammengehörigkeit der Tafeln ging zunächst verloren. Doch führten ihre Qualität und das früh einsetzende Interesse der kunsthistorischen Forschung an der Altkölner Malerei fast zwangsläufig noch im 19. Jahrhundert zur Aufdeckung des Zusammenhangs, bevor 1919 auch die Herkunft aus St. Gereon erkannt und 1972 die ursprüngliche Aufstellung auf dem Gereonaltar lokalisiert werden konnte.³ Eine Würdigung der frühbarocken Umgestaltung steht allerdings noch aus.

Historische Hintergründe der Neurahmung

Die Überführung der Tafeln nach Bayern kann mit den Wittelsbachern in Verbindung gebracht werden, denn Mitglieder dieser Familie standen in der Frühen Neuzeit häufig der Kölner Erzdiözese und dem Freisinger Fürstbistum vor, zweimal gar in Personalunion: Ernst von Bayern (1566–1612 Fürstbischof von Freising, 1583–1612 Erzbischof von

Köln) und Joseph Clemens von Bayern (1685–94 Freising, 1688–1723 Köln). Mehrfach wurde Ernst, der erste Wittelsbacher auf dem Kölner Bischofsstuhl, mit der Überführung der Tafeln in Verbindung gebracht.⁴ Doch lässt sich für ihn ebenso wenig eine historische Verbindung zum Gereonstift nachweisen, wie in seiner Amtszeit eine wichtige Umbaumaßnahme in der Kölner Kirche belegt wäre. Beides ist jedoch unter den Brüdern Maximilian Heinrich (*1621, Erzbischof von Köln 1650–88) und Albrecht Sigismund (*1623, Fürstbischof von Freising 1652–85) der Fall gewesen, in deren Regierungszeiten die überlieferte Aufrichtung eines neuen Gereonaltars 1655 fällt.⁵ Maximilian Heinrich war vor seiner Ernennung zum Kölner Erzbischof 1638–50 Probst des Gereonstifts gewesen.⁶ Sowohl sein Interesse an dem spätgotischen Retabel als auch seine Gründe für dessen Überführung nach Freising lassen sich skizzieren. Besonders in seiner Jugend hatte Maximilian Heinrich eine enge Beziehung zu seinem Onkel Maximilian I. (ab 1597 Herzog, 1623–51 Kurfürst von Bayern) und war bis zur Geburt dessen ersten Sohnes Ferdinand Maria (1636) als potentieller Nachfolger am Münchner Hof erzogen worden.⁷ Dort wird Maximilian Heinrich die Begeisterung des kurfürstlichen Onkels für Gemälde der Dürerzeit kennengelernt haben, die dieser erworben und teilweise partiell hatte überma-



2 Heutige Erscheinung der Mitteltafel des Gereonretabels

len lassen.⁸ Das Gereonretabel war ihm aus seiner Zeit als Propst am Kölner Stift bekannt und könnte, neben seinem allgemeinen Interesse an der Kunst der Zeit, auch wegen des auffälligen Motivs der großen Bergkristallkugel in der Hand des Salvators sein Interesse geweckt haben. Maximilian Heinrich war nämlich seit seiner Jugend ein versierter Edelsteinschleifer⁹ und hatte sich später intensiv mit Alchemie und der Herstellung künstlicher Edelsteine beschäftigt. Diese Leidenschaft des als „sonderlich“ in die Kölner Geschichtsschreibung eingegangenen Erzbischofs teilte Albrecht Sigismund.¹⁰ Das gute Verhältnis Maximilian Heinrichs zu seinem jüngeren Bruder auf dem Freisinger Stuhl ist etwa daran ablesbar, dass er 1685 dessen Grabmal im Freisinger Dom finanzierte.¹¹ Eine Schenkung der drei seit 1655 nicht mehr gebrauchten, nunmehr nach dem Vorbild der Gemäldesammlung des Kurfürsten Maximilian I. um-

gearbeiteten und übermalten Tafeln aus dem Gereonstift an seinen Bruder erscheint also plausibel.

Weniger klar ist hingegen, ob die Kürzung der Mitteltafel und partielle Neubemalung aller Tafeln schon in Köln oder erst in Freising erfolgten. Sicher geschahen diese Maßnahmen¹², die für die Geschichte der Veränderung mittelalterlicher Werke in der Barockzeit bedeutsam waren, mit dem Ziel einer Neuaufhängung. Dabei kommt weniger der gerade erst unter Albrecht Sigismunds Vorgänger Veit Adam von Gepeckh umgestaltete und ganz auf die Marienverehrung ausgerichtete Dom¹³ infrage als vor allem die Gemäldegalerie in der fürstbischöflichen Residenz. Aus der einstigen Ausstattung einer zentralen Kultstätte wäre dann ein Galeriestück geworden.

Das mittelalterliche Retabel

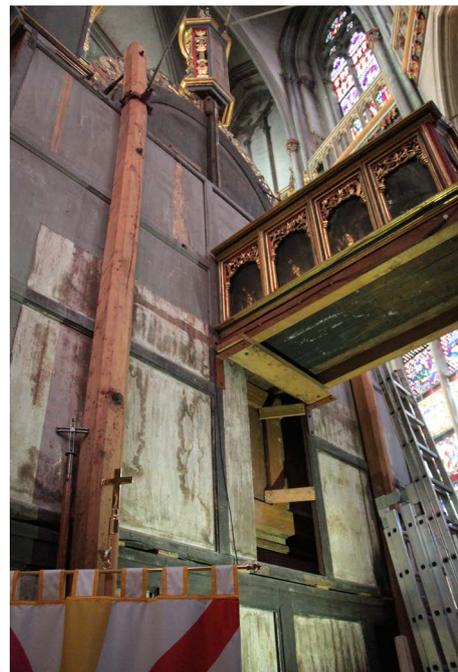
Der originale Aufstellungskontext des Retabels lässt sich ungeachtet zahlreicher Veränderungen, Zerstörungen und Rekonstruktionen im Innenraum der Stiftskirche relativ gut rekonstruieren.¹⁴ Seit dem 12. Jahrhundert befindet sich der *Gereonaltar* auf einem Podest auf der Treppe, die vom zehneckigen Zentralbau zum romanischen Hochchor führt, also etwa unter dem Triumphbogen.¹⁵ Damit liegt er exakt über den Heiligengräbern in der Confessio der Krypta. Vom Dekagon aus führten zentral sieben Treppenstufen zur Confessio herab, seitlich davon ebenso viele herauf zum Podest mit dem Altar sowie östlich anschließend zwölf Treppenstufen bis zum Lettner auf Chorbodenniveau. Heute sind die Situation und romanische Gestalt des Altars grob rekonstruiert (Abb. 3, 4).¹⁶ Nicht wieder hergestellt wurden die beiden gleichfalls romanischen Säulen an der Rückseite des Altars, deren Basen 1872 im Zuge einer historisierenden Restaurierungskampagne gefunden wurden.¹⁷ Sie trugen eine Substruktion für den *Gereonschrein*, damit dessen Stirnseite im Retabel sichtbar werden konnte. Die Anlage war sicher älter als 1520 und stand vielleicht schon 1191 samt Sockel für den Schrein oder für ein Gehäuse, in das der Schrein gestellt werden konnte.¹⁸ Bemerkenswerterweise scheint sich Woensams Retabel der alten Struktur weitgehend angepasst zu haben. Eine monumentale Variante, die auf die spätgotische Situation in St. Gereon Bezug nimmt, ist die gut erhaltene brückenartige Konstruktion hinter dem Hochaltar der Stiftskirche in Xanten (1529–44), in dessen Retabel der romanische Viktorschrein auf ähnliche Weise bei geöffnetem Zustand, allerdings umgeben von etlichen Heiligenbüsten, integriert ist (Abb. 5).¹⁹

Die Gemälde sind inhaltlich und kompositorisch sehr genau auf ihren Aufstellungsort bezogen und nur durch diesen zu erklären. Bei geschlossenem Zustand des Kölner Triptychons (Abb. 1) war die ungewöhnliche Gestalt der Mittel-tafel mit Blicköffnung auf den romanischen Heiligenschrein nicht zu erahnen. Auf die Flügelaußenseiten ist das Marty-



3 Köln, St. Gereon, Ansicht aus dem Dekagon nach Osten

4 Köln, St. Gereon, romanischer Gereonaltar auf dem Treppenpodest zwischen Dekagon und Chor



5 Xanten, Stiftskirche St. Viktor, Rückseite des Hochaltars, 1529–34, mit brückenartiger Anordnung des romanischen Heiligenschreins

rium der Thebäischen Legion bei Saint-Maurice (Agaunum) gemalt, allerdings in Kombination mit einem weiteren Mosaik, das Gereon und seine Gefährten, nachdem sie dem ersten Ermordungsversuch entgangen waren, vor den Toren Kölns erlitten.²⁰

War das Retabel geöffnet, sah man seitlich der giebelförmigen Öffnung zum Schrein vor einheitlichem Hintergrund mit Landschaft und Goldgrund Christus Salvator, eine Madonna und die wichtigsten Heiligen des Stifts, angeführt von Gereon und Helena. Die Figuren sind überaus kostbar gewandt und zeigen pretiöse Details, die teilweise in motivischem Zusammenhang mit dem zentralen Goldschmiedewerk standen. Neben dem golddurchwirkten Kleid und der hohen Krone Marias fallen die mächtige Mantelschleife und ganz besonders der gewaltige Bergkristall in der



6 Bergkristall und Hand des Salvators

Hand des Salvators auf, in dem sich beide Hände Christi kabinettstückhaft spiegeln (Abb. 6). Die herausragende Stellung Gereons, eines Offiziers der Thebäischen Legion, wird mit seiner Position zur Rechten Christi sowie dadurch hervorgehoben, dass sein Schild den Salvator sichtbar überschneidet und seine Haltung eine den Figuren sonst nicht eigene Dynamik zur Mitte hin vorgibt. Seine Prachtrüstung ist überaus kostbar, auf Schild und Fahne sowie als Anhänger einer schweren Kette trägt er das Kreuz. An der hohen Krempe seiner modernen samtigen Kopfbedeckung sind Golddrähte und eine Münze appliziert. Neben Gereon, bereits auf dem linken Flügel, befinden sich sein Gefährte Gregor Maurus und außen der heilige Kölner Erzbischof Anno II., der nach 1069 die Gebeine Gregors in St. Gereon aufgefunden hatte.²¹ Der Soldatenheilige, durch eine Inschrift am Harnisch als „GREGORIVS MORO“ bezeichnet, ist ebenso aufwendig gekleidet wie Gereon, wobei Gold und Metall zugunsten eines etwas exotischen Charakters reduziert sind. Anno trägt ein detailliertes Modell der Stiftskirche, womit an sein Engagement für den Chorbau erinnert wird. Die Details seiner Gewandung sind derart explizit, dass an die Wiedergabe realer Paramente aus dem Besitz des Stifts gedacht werden kann.

Neben Maria steht Helena, Mutter des ersten christlichen Kaisers Konstantin und legendäre Gründerin von St. Gereon. An letzteres gemahnt das exakte Kirchenmodell in strenger Ostansicht in ihrer rechten Hand, das dem Reliquienschrein somit näher ist als ihr traditionelles Attribut, das von ihr aufgefundene Kreuz Christi. Ihrem kaiserlichen Status gemäß

ist ihre Kleidung besonders prächtig und übertrifft sogar die Marias. Die Kostbarkeit der Krone ist ein Hinweis auf die in St. Gereon aufbewahrte und bei Prozessionen des Stifts vorangetragene Reliquie, die als tatsächliche Krone Helenas angesehen wurde.²² Die Verehrung der Mutter Konstantins in Köln und besonders in St. Gereon hatte einen politischen Hintergrund: 1135 waren aus dem Bonner Stift St. Cassius und Florentius, das wie St. Gereon und das Stift St. Viktor in Xanten als Gründung Helenas galt, Teile des angeblichen Leibs der Heiligen nach Köln gelangt.²³ Die gemeinsame Gründung durch Helena war Anlass für eine anhaltende Konkurrenz zwischen den drei vornehmen niederrheinischen Stiftungen, deren Priore um die Führung innerhalb des Wahlkollegiums des Kölner Erzbischofs rangen. St. Cassius und Florentius betonten stets, auch mit der Teilschenkung an St. Gereon, dass sich die Hauptreliquien nach wie vor in Bonn befänden. Vor diesem Hintergrund müssen die herausgehobene Position Helenas auf dem *Gereonsaltar* und die betonte Nähe des Kirchenmodells zum Heiligenschrein gesehen werden. Beides diente der Unterstreichung von Rang und Authentizität der Reliquien in St. Gereon. Helenas Präsenz auf der Mitteltafel ist aber auch ein Verweis auf den hohen Rang ihres Altars in der Westvorhalle der Stiftskirche.²⁴ Auf dem rechten Flügel sind Stephanus, Patron des Hochaltars im Chor der Stiftskirche, und Mauritius zu sehen, dessen Anwesenheit gleichwohl politische, vor allem aber liturgische Bedeutung haben dürfte. Mauritius war als Oberbefehlshaber der Thebäischen Legion Vorgesetzter von Florentius, Cassius, Viktor und Gereon. Seine Person verbindet die vor Köln gestorbenen Gereon und Gregor Maurus mit dem vorausgegangenen Martyrium des Großteils der Thebäischen Legion – beide Martyrien sind auf der Außenseite gemeinsam dargestellt. Die Anwesenheit des Mauritius auf der *Gereonstafel* ist auch durch die gemeinsame Verehrung der beiden Heiligen am Kölner Stift zu erklären.²⁵

Die ursprüngliche Breite der Mitteltafel lässt sich anhand der Maße der beiden Flügeltafeln, die sich in ihrem Originalformat einschließlich umlaufender Grundrierränder erhalten haben, mit rund 210 bis 220 cm rekonstruieren. Im 17. Jahrhundert wurden rund 40 cm aus der Mitte der Tafel entnommen. Die beiden so entstandenen Tafelhälften bestehen jeweils aus vier vertikal ausgerichteten und stumpf verleimten Eichenholzbrettern. Die entfernte Partie war vermutlich Teil der beiden mittleren Bretter, die beim Umbau gekürzt wurden, sodass die Tafel auch ursprünglich aus acht Brettern bestand.²⁶ Die bei der nachträglichen Formatverkleinerung mit einer Brettergänzung verschlossene Giebelöffnung im unteren Teil der Tafel wies ursprünglich eine Breite von rund 60 cm auf (Abb. 1). Um den Ausschnitt mit Blick auf den *Gereonschrein* setzte sich die Vergoldung des Hintergrunds fort. Es handelt sich um eine Glanzvergoldung über rotem Poliment. Abgesehen von der Gravur der Nimbekonturen wurden keine plastischen Ziertechniken verwendet. Bereits während einer Restaurierung 1974 konnten in Fehlstellen und durch einige Freilegeproben architektonische Elemente in Form einer Schwarzlotzeichnung auf der Vergoldung nachgewiesen werden, die zu einer gemalten Rahmung gehörten (Abb. 7). In den bildlich dokumentier-

ten Freilegefenstern sind ein profilierter Rahmen und sich darum rankende blattartige Ornamente sowie eine etwas nach außen gerückte Säulenbasis zu erkennen. Die gemalte Rahmung setzte sich bis etwa auf Kopfhöhe der Heiligen fort.²⁷ Höhe und Gestaltung des auf Gold gemalten Rahmenabschlusses oberhalb der Giebelöffnung sind durch die Entnahme dieser Partie nicht mehr zu rekonstruieren. Erkennbar bleibt, dass sich der Landschaftshorizont bis zum Rahmen fortsetzte und somit als hintere Raumebene die Heiligenfiguren perspektivisch hinterfing. Die unmittelbar in den Goldgrund übergehende, goldene Rahmung des *Gereonschreins* ließ die Grenzen zwischen tatsächlichem und gemaltem Raum verschwimmen und dominierte das mittelalterliche Bild. Die detaillierte Malerei wurde mit einer ausführlichen Pinselunterzeichnung vorbereitet. Größere Abweichungen oder Kompositionsänderungen zwischen Unterzeichnung und Malerei liegen nicht vor. Die Malerei ist prinzipiell von hell nach dunkel aufgebaut und lässt nur wenige feine Auftragsspuren erkennen. Die dünn aufgetragenen Malschichten ergeben feine Modellierungen mit weichen Farbverläufen. Häufig wurden Licht- und Schattenfarben auch nass in nass ineinander vermalte. Durch die Ausformulierung selbst kleinster Details und von Einzelformen mit teilweise mehreren Helligkeitsabstufungen und Farbtönen entsteht eine realitätsnahe und differenzierte Wiedergabe unterschiedlicher Stoffe und Materialien. Die glatte und kompakte Malschichtoberfläche bildet einen matten Kontrast zur glänzenden Vergoldung und stellte im mittelalterlichen Retabel die Verbindung zu den inneren Flügeltafeln her, bei denen die Malerei mehr Fläche einnimmt als die Vergoldung, sowie zu den Außenseiten, die keine Vergoldung aufweisen.

Die barocken Veränderungen

Zum Zeitpunkt der barocken Veränderungen waren Mittel- und Flügeltafeln noch nicht getrennt, und es finden sich Hinweise dafür, dass sie in dieser Zeit gemeinsam bearbeitet wurden – ob noch in Köln oder erst nach der Translation am neuen Aufstellungsort in Freising ist nicht mehr nachvollziehbar. Ungeachtet der möglichen gemeinsamen Bearbeitung war der Eingriff an der Mitteltafel deutlich gravierender als an den Flügeltafeln. Dies dürfte ihrem ungewöhnlichen originalen Format geschuldet gewesen sein, denn nach dem aufgelösten Zusammenhang zwischen Schrein und Retabel war die zentrale Blicköffnung obsolet. Anstatt die komplette Öffnung zu verschließen, wodurch die originale Breite erhalten geblieben wäre, entschied man sich allerdings dafür, die Tafel in der Mitte auseinander zu sägen und eine etwa 40 cm breite Partie oberhalb des Schreinausschnitts zu entnehmen. Die nach der erneuten Zusammenfügung verbliebene Restöffnung von noch 19,5 cm Breite wurde mit zwei passgenauen, miteinander verleimten Eichenholzbrettern ergänzt, wodurch das bis heute erhaltene, durchgehende querrechteckige Format (133,3 cm x 176,2 cm) entstand (Abb. 8). Dass nicht die gesamte Breite der Giebelöffnung entfernt wurde, erklärt sich aus dem Bestreben, die mittelalterliche Malerei vollständig zu erhalten. Denn die Schnitt-



7 Bei der Restaurierung 1974 durch Freilegeproben aufgedeckte, in Schwarzlot gemalte Rahmung



8 Rückseite im heutigen Erhaltungszustand



9 Detail des Hintergrunds, die barocke Übermalung seitlich des Kreuzbalkens zeichnet sich als dunklere Partie leicht ab

linie der Brett kürzung verläuft genau bis zum Beginn der gemalten Hintergrundlandschaft. Hätte man hingegen die Tafel in ihrem ursprünglichen Format belassen und die 60 cm breite Öffnung verschlossen, hätte das eine noch umfassendere malerische Ergänzung bedeutet. Über die Gründe für deren Ablehnung kann heute nur spekuliert werden, praktische Überlegungen, wie die Vermeidung des erhöhten Arbeitsaufwandes, können genauso angeführt werden wie der Respekt vor dem Original. Das aus der barocken Formatänderung resultierende schmalere Format der ehemaligen Mitteltafel korrespondiert nun nicht mehr mit den Flügeltafeln, was aber in Kauf genommen wurde, zumal die drei Tafeln nun sicher nicht mehr als Triptychon fungierten.

An die Stelle der Öffnung zum Heiligenschrein und ihrer Rahmung wurde ein frühbarocker Altar aus schwarzem Marmor gemalt. Seine Front öffnet sich mit einer Rundbogenarkade, sodass der Blick auf den Schädel Adams auf einem Felsen und die Schlange mit dem Apfel der Erbsünde fällt. Das Motiv wird auf der Mensa durch einen künstlichen Felsen mit Kreuzifix aufgenommen, dessen Corpus und Kreuzenden als Metallarbeiten dargestellt sind. Vor dem Felsen ist links das geschlossene Alte („LEX VETUS“) und rechts das geöffnete Neue Testament („LEX NOVA · IHS“) auf verdorrtem beziehungsweise blühendem Ast drapiert, dazwischen ein Schriftband mit den Worten Christi aus seiner Abschiedsrede an die Jünger („EGO [S]UM / VIA, VERITAS, ET VITA. / IOAN. XIV“; „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater außer durch mich“, Joh 14,6). Durch diese christologische Darstellung erhält die Tafel einen neuen inhaltlichen Schwerpunkt und eine – typisch barocke – didaktische Ausrichtung, die kaum noch etwas mit dem oben beschriebenen, streng durchdachten spätmittelalterlichen Programm und seinem engen Bezug zum räumlichen und politischen Kontext gemein hat.

Die mittelalterliche Tafel wurde auch weniger wegen ihres ausgeklügelten Programms geschätzt, sondern offenbar aus ästhetischen Gründen. Das zeigt sich eindrucksvoll am Vorgehen bei der Übermalung. Da die Grundierungsschicht im Bereich der mittelalterlichen Vergoldung dicker ist als unter der Malerei, um die Gravur der Nimben zu ermöglichen, orientierte sich die Kittung beziehungsweise Grundierung der barocken Bretterergänzung an diesem höheren, angrenzenden Niveau. Dadurch tritt die gesamte Übermalungspartie in der Tafelmitte leicht erhaben aus der Bildfläche hervor. Dennoch integriert sie sich so natürlich in die mittelalterliche Darstellung, dass sie erst in den 1970er Jahren in ihrem vollen Umfang erkannt wurde. Der gemalte Altar ist so in die neu geschaffene Leerstelle eingefügt, dass er teilweise von den Gewändern der Heiligen überschritten und diese sorgfältig von der Übermalung ausgespart wurden. Das auf dem Altar aufgestellte Kreuzifix ist so geschickt platziert, dass es die neue Sägefuge verdeckt. Auch hier wurden die originalen Partien seitlich der malerischen Ergänzung nur so weit übermalt, wie es nötig war, um die Landschaftsteile unterhalb der Christusfigur schlüssig aneinanderzufügen. Zur Übermalung gehören hier die Untergrundfläche unmittelbar hinter dem Altar sowie das dahinter aufragende Gebüsch und die schmalere Wasserflächen links und rechts des Kreuzbalkens, die die Häuser neben der Muttergottes direkt ans Ufer setzen. Auch die Bäume am hinteren Ufer, die wiederum die Verbindung zur verblauten Landschaft und Architektur links bilden, gehören zur barocken Gestaltung (Abb. 9). Deutlicher zu erkennen ist die Grenze zwischen neuzeitlicher Übermalung und mittelalterlicher Malerei heute im Bereich des steinigen Untergrunds. Vermutlich hat die Materialalterung mit der Zeit zu einer größeren Abweichung der Farbigkeit geführt. Denn abgesehen von den Unterschieden in Helligkeit und Farbton ist auch in dieser Partie die Übermalung geschickt eingefügt, indem sie, wie schon beim Altar, bis an die Gewänder heranreicht und diese sauber ausspart. Zum vorderen Bildrand hin wird sie seitlich von einem Baumstumpf



10 Detail des Untergrunds mit barocker Übermalung links und mittelalterlicher Malerei rechts



11 Rekonstruktion der barocken Übermalung

und Steinen eingefasst. Dadurch wurde vermieden, dass die besonders qualitätvolle detailreiche Vegetation in der Bildmitte imitiert werden musste. Denn schon zwischen der barocken und der mittelalterlichen Wiedergabe des steinigen Untergrunds sind trotz des rücksichtsvollen Umgangs mit dem Original deutliche Unterschiede zu erkennen, die in aufwendigeren Darstellungspartien wohl noch augenfälliger gewesen wären (Abb. 10). Zwar diente das mittelalterliche Original augenscheinlich als Vorbild bei der Ausbildung der Steinformen, doch führt der deckende Farbauftrag mit breiteren Pinselstrichen zu einer anderen Erscheinung als die mittelalterlichen dünnen, durchscheinenden Farbschichten. Diese erzeugen subtile optische Effekte in der Formmodellierung, bei der stellenweise auch die Linien der Unterzeichnung mitwirken.

Mit der malerischen Ergänzung der mittleren Partie wurde auch der Goldgrund übermalt. Bei der Restaurierung 1974 konnten Reste hellblauer Farbe auf dem Gold nachgewiesen werden. Zudem hat sich eine Schwarzweißfotografie erhalten, auf der die Gereontafel im Zustand der barocken Übermalung zu sehen ist.²⁸ Darauf zu erkennen ist eine helle Himmelfläche mit wolkigen Strukturen. Auf Grundlage dieser Fotografie konnte die barocke Interpretation des ehemaligen Altarbildes rekonstruiert werden (Abb. 11).

Für die Flügeltafeln haben sich zwar keine vergleichbaren bildlichen Dokumente erhalten, doch sind auch für sie spätere Freilegungen der Goldgründe dokumentiert, die eine vergleichbare frühe Übermalung wahrscheinlich machen.²⁹

Die qualitätvolle Neuinterpretation des 17. Jahrhunderts war geleitet von einer Wertschätzung des mittelalterlichen Originals. Dies zeigt sich vor allem daran, dass sich die Übermalungen trotz des Umfangs der konstruktiven Veränderungen an der Mitteltafel nur auf die Vergoldung und kleinere angrenzende Bereiche beschränkten und so die mittelalterliche Malerei weitgehend erhalten geblieben ist. Dadurch konnten größere Schäden durch spätere Freilegungen vermieden werden, wie sie so oft an mittelalterlichen Bildwerken zu beobachten sind. Die beidseitig bemalten Flügeltafeln haben darüber hinaus keine Spaltung erlitten, was in den kommenden Jahrhunderten gängige Praxis werden sollte. Die barocke Zweitverwendung hat somit langfristig zum Erhalt der Gemälde beigetragen. Auch wenn sie, unserem modernen Verständnis nach, vielleicht noch nicht als „Restaurierung“ zu bezeichnen ist, so stellt sie zumindest die früheste und für den Werkerhalt vermutlich bedeutendste Etappe in der Restaurierungsgeschichte der Tafeln des ehemaligen Kölner Gereonaltars dar.

Der museale Umgang mit dem „Mischzustand“

Ein Großteil der erhaltenen älteren Kunstwerke ist in einem gewachsenen Zustand mit Veränderungen aus verschiedenen Zeitperioden erhalten. Das ist schon länger bekannt und wird inzwischen auch in vielen wissenschaftlichen Publikationen berücksichtigt. Obwohl es sich also generell um ein bekanntes Problem handelt, stellen solche Zustände stets eine Herausforderung für den Umgang und die Präsentation im musealen Umfeld dar. Denn der Erhaltungszustand und die individuelle Objektgeschichte eines jeden Werkes müssen jedes Mal von Neuem betrachtet werden. Zum größeren gedanklichen Aufwand der betrachtenden Person kommt erschwerend die letztlich aus dem 19. Jahrhundert stammende, gleichwohl noch heute aktuelle Erwartung, in einem Museum in sich abgeschlossene, inhaltlich runde und kategorisierbare Kunst anzutreffen. Diesem Dogma folgte eine frühe Restaurierungsmaßnahme während der Zeit im Priesterseminar in Freising, die das Erscheinungsbild und die Wahrnehmung der Tafel bis heute entscheidend prägt: Durch die Abnahme der blauen Übermalung im Himmel wurde der mittelalterliche Goldgrund freigelegt. Der Zeitpunkt der Maßnahme lässt sich anhand erhaltener Fotografien nur grob, zwischen 1907 und 1970, festlegen. Die Gründe für die Teilfreilegung liegen auf der Hand, dennoch ist sie sehr widersprüchlich. Dem Kunstgeschmack der Zeit und der didaktischen Ausrichtung der Institution entsprechen die Bevorzugung der Gotik vor dem Barock und ein Streben nach „Stileinheit“ im Geiste des Historismus. In diesem Sinn ist es schlichtweg als „richtig“ empfunden worden, die mittelalterlichen Heiligen vor goldenem Grund zu zeigen. Dabei kann angenommen werden, dass die Übermalung der Mitte, mit Altar und Kreuzifix, als solche unerkannt blieb und deswegen oder aufgrund der offensichtlichen Probleme in Falle einer Abnahme – eine nicht originale Leerstelle im Zentrum der Darstellung – belassen wurde. Möglicherweise hatten aber auch Erhaltungsprobleme zur Abnahme der Übermalung im Himmel geführt. Auf der 1907 veröffentlichten Fotografie erscheint die Himmelfläche unruhig und lässt mehrere größere Ausbesserungen vermuten. Eine nicht ausreichende Haftung der Farbe auf dem Gold könnte im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte zu weiteren Verlusten und Abblätterungen geführt haben, die letztendlich eine Abnahme der Übermalung veranlasst hätten. Unabhängig von den Beweggründen war das Ergebnis der Teilfreilegung das heutige Mischbild, das weder dem mittelalterlichen Original noch der barocken Interpretation entspricht.



12 Detail mit den bei der Restaurierung 1974 ausgeführten Freilegeproben im Bereich der Mittelergänzung

Vermutlich im Zuge der Auseinandersetzung mit der Sammlung im Vorfeld der Eröffnung des Diözesanmuseums 1974 wurden auch die verbliebenen Teile der Übermalung als solche erkannt. In mehreren Detailfotos sind Freilegeproben entlang der ehemaligen Schreinöffnung dokumentiert (Abb. 7, 12). Offenbar hat man damals spätere Retuschen über den Brettfugen und entlang der Ergänzung abgenommen und dabei die darunterliegende Vergoldung aufgedeckt. Gemeinsam mit den Fehlstellen wurden auch die Freilegefenster bei der anschließenden Restaurierung wieder geschlossen. Leider ist auch hier nichts über die Gründe bekannt. Es stellt sich jedoch die Frage, welche anderen Möglichkeiten es gegeben hätte – eine Frage, die letztlich bis heute gültig ist. Dabei erscheinen die tatsächlich zu erwägenden Möglichkeiten nicht zahlreich: Eine vollständige Abnahme der barocken Veränderungen verbietet sich nicht nur, weil dies den Totalverlust einer für das Werk und seine Rezeption wichtigen Zeitschicht bedeuten würde. Auch der Umgang mit der verbleibenden Leerstelle in der Bildmitte würde eine Herausforderung darstellen, da das mittelalterliche Erscheinungsbild nur durch eine erneute Formatänderung und unter großen substantiellen Eingriffen realisierbar und damit kaum zu rechtfertigen wäre. Doch

lässt sich – zumindest versuchsweise – die Möglichkeit ergründen, ob eine Rekonstruktion der barocken Veränderungen, also eine erneute Übermalung des Goldgrundes, eine valide Lösung darstellen könnte. Vorausgesetzt werden muss zunächst eine technische Umsetzung ohne erhöhte Belastung für den mittelalterlichen Goldgrund und unter dem Vorsatz der Reversibilität. Dann spräche für die Übermalung die ästhetische Wiederherstellung einer überlieferten einheitlichen Zeitschicht, womit zumindest die barocke Interpretation wieder begreifbarer würde, als sie es im heutigen Mischzustand ist. Dagegen stehen jedoch gleich mehrere schlagkräftige Argumente: Zunächst würde mit der Übermalung des Goldgrundes ein zentraler Teil der mittelalterlichen Gestaltung verdeckt und diese somit ihrerseits schwerer begreifbar werden. Hinzu kommt die Frage nach der malerischen Umsetzung. Das einzige Zeugnis der barocken Erscheinung ist eine Schwarzweißfotografie aus dem frühen 20. Jahrhundert, die einen bereits beschädigten Zustand zeigt. Es würde also zwangsläufig eine moderne Interpretation eines barocken Himmels entstehen und damit wohl ein neuer Mischzustand. Nicht zuletzt rechtfertigt auch der sehr gute Erhaltungszustand im Status Quo keinen größeren Eingriff in den Bestand.

So ist die Antwort also auch 50 Jahre später immer noch: Zurückhaltung. Die *Gereontafel* wird keine größeren verändernden Eingriffe erfahren, nach heutiger Auffassung darf sie als Museumsobjekt erklärungsbedürftig sein. In ihrer gewachsenen Erscheinung ist sie letztlich auch ein interessantes Beispiel für das wechselvolle „Leben“ der Ausstellungsstücke vor ihrer Zeit im Museum. Gerade im Diözesanmuseum Freising mit seinen zahlreichen Sakralobjekten, deren Provenienz oft sehr weit zurückverfolgt werden kann, steht die *Gereontafel* damit nicht allein.

Ronja Emmerich

Doerner Institut
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Ronja.emmerich@doernerinstitut.pinakothek.de

Dr. Tobias Kunz

Skulpturensammlung und Museum
für byzantinische Kunst
Staatliche Museen zu Berlin
T.Kunz@smb.spk-berlin.de

Anmerkungen

- 1 EMMERICH/KUNZ 2022, Bd. 2, Nr. 84
- 2 GOLDBERG/SCHEFFLER 1972, S. 506–514; GOLDBERG 1981
- 3 FIRMENICH-RICHARTZ 1892, S. 162; ABELE 1919; GOLDBERG/SCHEFFLER 1972
- 4 Etwa von Peter German-Bauer in BAUMANN-ENGELS et al. 1984, S. 118
- 5 RAHTGENS 1911, S. 45
- 6 MOLITOR 2013, S. 93
- 7 MOLITOR 2013, S. 91 f.
- 8 GOLDBERG 1980
- 9 DEISTING 1997, S. 81
- 10 MOLITOR 2013, S. 102 f.
- 11 FAHR et al. 1989, S. 394
- 12 S. auch die ebenfalls um 1650 veränderten Tafeln Gabriel Anglers vom Hochaltar der Tegernseer Benediktiner-Klosterkirche (1444/45). Zuletzt: EMMERICH/KUNZ 2022, Bd. 2, Nr. 44
- 13 WEBER 1967
- 14 S. ROESSLE 1995, S. 162 f.
- 15 RAHTGENS 1911, S. 44–48
- 16 Aufschlussreich für die Situation sind zwei sehr genaue Planzeichnungen der Stiftskirche von 1763; EBERHARDT 2005, bes. S. 219
- 17 RAHTGENS 1911, S. 60
- 18 S. die romanische Anlage in St. Ursula in Köln; BAUMGARTEN/BUCHEN 1986, S. 34 f.
- 19 PREISING 1996
- 20 Zur Interpretation dieser ungewöhnlichen Darstellung s. EMMERICH/KUNZ 2022, S. 437
- 21 VERSTEGEN 2005, S. 88–91
- 22 STRACKE 2005, S. 198
- 23 Hier und im Folgenden: OEPEN 2005, S. 148–153
- 24 STRACKE 2005, S. 198
- 25 SANDHOFE 2005, S. 245–249
- 26 Aufgrund der Befundlage nicht auszuschließen ist die Möglichkeit, dass es in der Mitte ein neuntes Brett gab, das vollständig entfernt wurde.
- 27 Die rekonstruierte Höhe der Öffnung betrug in der Mitte ca. 83 cm.
- 28 HOFFMANN 1907, S. 93
- 29 Die Freilegungen sind für die Innenseiten beider Tafeln für die Jahre 1878 und 1895 dokumentiert. GOLDBERG/SCHEFFLER 1972, S. 506

Literatur

ABELE 1919:

Eugen Abele, Ein Freisinger Altarwerk aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München 4, 1919, S. 61–67

BAUMANN-ENGELS ET AL. 1984

Marianne Baumann-Engels et al. (Bearb.), Diözesanmuseum Freising. Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol. 12. bis 18. Jahrhundert. Freising 1984

BAUMGARTEN/BUCHEN 1986:

Jörg Baumgarten und Helmut Buchen, Kölner Reliquienschreine. Köln 1986

EBERHARDT 2005:

Silke Eberhardt, Bemerkungen zum Grundriß und Längsschnitt der Stiftskirche St. Gereon von 1763. In: ODENTHAL/GERHARDS 2005, S. 217–222

EMMERICH/KUNZ 2022:

Ronja Emmerich, Tobias Kunz u. a. (Bearb.), Gotik. Mittelalterliche Bildwerke aus dem Diözesanmuseum Freising, 2 Bde. München 2022

FAHR et al. 1989:

Friedrich Fahr et al. (Hrsg.), Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt, Ausstellung Diözesanmuseum. Freising 1989

FIRMENICH-RICHARTZ 1892:

Eduard Firmenich-Richartz, Anton Woensam's Tafelgemälde: In: Zeitschrift für christliche Kunst 5, 1892, S. 162–164

GOLDBERG 1980:

Gisela Goldberg, Zur Ausbreitung der Dürer-Renaissance in München. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 31, 1980, S. 129–176

GOLDBERG 1981:

Gisela Goldberg, Der Kölner Dom in der Alten Pinakothek. In: Weltkunst 51, 1981, S. 17–19

GOLDBERG/SCHEFFLER 1972:

Gisela Goldberg und Gisela Scheffler (Bearb.), Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München, Bd. XIV: Altdeutsche Gemälde, Köln und Nordwestdeutschland, Mus.-Kat. Alte Pinakothek, München, München 1972

HOFFMANN 1907:

Richard Hoffmann, Die Kunstaltertümer im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. München 1907

MOLITOR 2013:

Hans-Georg Molitor: Maximilian Heinrich von Bayern, Erzbischof und Kurfürst von Köln (1650–1688). In: Rheinische Lebensbilder, 19, 2013, S. 91–105

ODENTHAL/GERHARDS 2005

Andreas Odenthal und Albert Gerhards (Hrsg.), *Martyrergrab, Kirchenraum, Gottesdienst. Interdisziplinäre Studien zu St. Gereon in Köln*. Siegburg 2005

OEPEN 2005:

Joachim Oepen, Die Reliquienverzeichnisse von St. Gereon. In: ODENTHAL/GERHARDS 2005, S. 125–166

PREISING 1996:

Dagmar Preising, Das Hochaltarretabel von St. Viktor in Xanten. Reliquie und Bild am Ende des Mittelalters. In: Barbara Rommé (Hrsg.), Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500–1550, Ausstellungskatalog Aachen. Berlin 1996, S. 67–78

RAHTGENS 1911:

Hugo Rahtgens (Bearb.), Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 7, 1. Abt.: Köln, 2. Bd.: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Düsseldorf 1911

ROESSLE 1995:

Jochen Roessle, St. Gereon. In: Colonia Romanica 10, 1995, S. 155–172

SANDHOFE 2005:

Holger Peter Sandhofs, Das Offizium des hl. Gereon und seiner Gefährten im Wandel der Zeit. Eine liturgiehistorische Untersuchung. In: ODENTHAL/GERHARDS 2005, S. 245–263

STRACKE 2005:

Gottfried Stracke, St. Gereon und seine Heiligen. Die Altarpatrozinien nach Ausweis der schriftlichen und archäologischen Quellen. In: ODENTHAL/GERHARDS 2005, S. 191–201

VERSTEGEN 2005:

Ute Versteegen, De sepulchro super altare exaltans. Mittelalterliche Reliquiensuche nach schriftlichen und archäologischen Quellen. In: ODENTHAL/GERHARDS 2005, S. 87–124

WEBER 1967:

P. Leo Weber SDB, Die Erneuerung des Domes unter Fürstbischof Veit Adam von Gepeckh. In: Joseph A. Fischer (Hrsg.), Der Freisinger Dom. Festschrift zum 1200-jährigen Jubiläum der Translation des Hl. Korbinian. Freising 1967, S. 141–196

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 11:

Ronja Emmerich 2018

Abb. 2, 8–10:

Diözesanmuseum Freising, Walter Bayer 2018

Abb. 3–6:

Tobias Kunz 2019

Abb. 7, 12:

Diözesanmuseum Freising 1974

Titel:

Detail aus Abb. 2