

Verhüllungen während der Fastenzeit sind für Kloster Lüne nicht nachgewiesen, und die abweichenden Maße legen eher nahe, daß die erhaltenen Textilien nicht dazu gedient haben, das Gudower Retabel zu verhüllen.

Jens-Uwe Brinkmann aus Lüneburg untersuchte anhand der Lüner Klostersgeschichte, wie das Gudower Retabel in den Wiederaufbau nach dem Brand von 1372 einzuordnen ist. Nach seinen Darlegungen ging der Klosterbau unter dem seit 1374 amtierenden Propst Johannes Weigergang zügig voran, beginnend im Osten mit dem Chor der schlichten dreijochigen Hallenkirche für den damals 60 Nonnen umfassenden Konvent. Er vermutete, die Kirche sei schon um 1390 nutzbar gewesen, so daß angesichts der dendrochronologischen Ergebnisse am Retabel viel für dessen Datierung vor 1400 spreche. Sein Hinweis auf die um 1410/15 datierten Prozessionsfahnen des Klosters führte vor Augen, daß das Retabel kaum als nach 1412 erfolgte Stiftung auf den in diesem Jahr belegten Tod des Propstes Weigergang zu beziehen ist. Für das Hoch-

altar-Retabel hätte man nach 1400/10 wohl ebenso Maler und Schnitzer des neueren, französisch geprägten Stils engagiert wie für die Lüner Fahnen – und die bald nach 1400/10 für das neue Lüneburger Benediktinerkloster geschaffene »Goldene Tafel« –, kaum aber böhmisch geschulte Meister wie jene des Gudower Retabels.

So zahlreich die beigetragenen Einzelergebnisse waren, wurde deutlich, daß interdisziplinäre Ansätze der Koordination durch Vertreter eines Faches bedürfen. Der für 2011/12 vorgesehene Abschluß der Restaurierung und die zur Publikation vorgesehenen Tagungsbeiträge lassen hoffen, daß zukünftig weiter geforscht wird. Aufschlüsse versprechen die ungestellten Fragen nach dem historischen Zusammenhang von Stiftung, Stifter (Lüneburger Bürger?) und Konzeptor des ungewöhnlichen Programms der Bilder (Propst Weigergang?), wie auch archivalische Forschungen zur Geschichte des Retabels, nicht zuletzt hinsichtlich seiner Restaurierung, sich als weiterführend erweisen könnten.

Götz J. Pfeiffer

Die Moriskentänzer im Münchner Stadtmuseum. Repräsentation und Performanz städtischen Selbstverständnisses

Symposium, München, Altes Rathaus und Münchner Stadtmuseum, 2./3. Juli 2009

Anlaß der vom Münchner Stadtmuseum (Thomas Weidner) und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Iris Lauterbach) gemeinsam veranstalteten, öffentlichen Tagung war eine Neuaufstellung der berühmten Figurensérie. Im Zusammenwirken von Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Kostümkunde bemühte man sich, den zahlreichen offenen Fragen zu diesen Skulpturen nachzugehen. Dem engen Fokus zuliebe blieben Grassers Tätigkeit als Baumeister und Fragen der Werkstatt und der Zuschreibungen weitgehend ausgespart. Durch die konkrete Begrenzung des Themas ergaben sich lebhaft und weiterführende

Gespräche, an denen sich auch der Autor der jüngsten Monographie des Künstlers, Jürgen Rohmeder, kundig beteiligte.

Gesichert ist die Autorschaft: Erasmus Grasser (um 1450-1518) schnitzte die zehn Figuren im Auftrag der Stadt München für den Saal des städtischen Tanzhauses; die Zahlung ist unter dem Jahr 1480 im Stadtkammerbuch festgehalten. Die Figuren dekorierten den Fuß der hölzernen Tonnenwölbung, genauer: sie unterbrachen jeweils beim Ansatz einer »Gewölberippe« den am unteren Rand der Tonne verlaufenden Wappenfries (Abb. 1). Im 19. Jh. hatte man dem Bildhauer Ludwig Schwantha-

ler vier Figuren geschenkt, die später zurückerworben werden konnten. Beim Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg hat man die Serie durch Kopien ersetzt, die Originale waren nach einer Restaurierung (dabei hat man zwei Hände und über zwanzig Finger ergänzt) schon 1931 vom Stadtmuseum übernommen worden (Literaturauswahl: Philipp Maria Halm, *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928; Michael Schattenhofer, *Das alte Rathaus in München. Seine bauliche Entwicklung und seine stadtgeschichtliche Bedeutung*, München 1972, S. 30-65; Johanna Müller-Meinigen, *Die Moriskentänzer und andere Arbeiten des Erasmus Grasser für das Alte Rathaus in München*, München und Zürich 41996 mit den restauratorischen Untersuchungsergebnissen zur Fassung; Jürgen Rohmeder, *Erasmus Grasser. Bildhauer, Bau- und Werkmeister*, Bern u. a. 2003). In der Literatur tragen die einzelnen Figuren Verabredungsnamen, die auf verfehlte Psychologisierung zurückgehen und zu ihr mitunter erst recht gereizt haben.

Bereits die zeitgenössischen Primärquellen werfen Fragen auf, denn Grasser wurde für »XVI pilden Maruscka tanztz« bezahlt (Halm 1928, S. 105). Auf der Suche nach den sechs fehlenden Figuren, die weder sonst erwähnt werden noch einen Platz im System der Saaldekoration finden, hat man viel Phantasie aufgewandt, bis hin zur vermuteten Anbringung in den Kronleuchtern. Weidner schlug auf der Tagung eine ungleich lebensnähere Erklärung vor: daß die Stadt während der Ausführung die Gestaltung des Saals änderte und so effektiv weniger Figuren benötigt wurden als ursprünglich vorgesehen, die alte Figurenzahl aber in der Stadtbürokratie von Papier zu Papier weitergeschleppt wurde.

Wer die alten Abbildungen des Saales oder seine Nachkriegsrekonstruktion betrachtet, wundert sich, wie klein die Figuren in ihrem ursprünglichen Zusammenhang wirken. Erst ihre Abnahme und museale Präsentation hat sie zu »Kunstwerken« isoliert, die durch ihre

extrem ausfahrenden Bewegungen Aufsehen erregen. Ein Gutteil dieser oft beschriebenen und von Tanzforschern auch expressionistisch gedeuteten, weit vorgebeugten Körperhaltungen dürfte schlicht damit zu erklären sein, daß Grasser sich auf die extreme Untersicht am Anbringungsort eingestellt hat. Die Darstellung eines »würdevolleren«, höfischen Tanzes hätte auf den Betrachter solcher Figuren vermutlich als Stehen oder allenfalls Schreiten gewirkt und wäre somit künstlerisch ins Leere gegangen. Daß ausgerechnet jene beiden Tänzer, die sich nicht vorbeugen, auch im Format abweichen (Höhe 81,5 bzw. 81 statt wie die übrigen zwischen 61 und 66 cm), könnte Weidners Vermutung eines Planwechsels stützen: Sind sie zuerst ausgeführt worden, solange die Serie womöglich noch für eine niedrigere Anbringung gedacht war?

Als autonome Skulpturensérie betrachtet, boten die Figuren Anlaß zu den verschiedensten Deutungen und Assoziationen. Unter dem Eindruck aszetischer und satirischer Literatur, die den Moriskentanz verteufelt, stempelte man auch die Holzfiguren moralisch ab. Ihre Bewegungslust schien sie zusätzlich zu überführen. Das Dritte Reich vergriff sich kräftig an dem Motiv. In Hitlers Wohnung auf dem Obersalzberg stand in einer Art »Herrgottswinkel« die Kopie eines der Moriskentänzer, die SS-Porzellanmanufaktur Allach produzierte Nachbildungen (Ulrich Kirstein/München). Wie Florian Dering/München ausführte, wollte man offenbar mit den Morisken das ach so christliche Münchner Kindl als Kennzeichen der Hauptstadt der Bewegung verdrängen. 1955 widmete Carl Lamb ihnen einen »Kulturfilm« und stilisierte sie, ganz im Ton der Zeit, als Marionetten, die als Vertreter niedriger Charaktereigenschaften im Treiben der Jedermann-Welt rotieren.

Mit unterschiedlichen Ansätzen näherte man sich auf der Tagung einer historisch gesicherten Verortung. Der Musikwissenschaftler Lorenz Welker/München desillusionierte die Hoffnung auf musikalische Quellen: Noten zu

»Mauresca« und ähnlich bezeichneten, untereinander durchaus verschiedenen Tänzen sind erst aus dem späteren 16. Jh. erhalten; eine Verbindung zu dem, was Grasser abbildet, nicht in Sicht. Der Kostümexperte Johannes Pietsch räumte mit der Meinung auf, die Tänzer seien exotisch, gar maurisch gekleidet. Es handelt sich in sämtlichen Einzelheiten um in der Zeit auch in Deutschland belegte Kleider und Accessoires, deren Auswahl und Ausschmückung jedoch den Eindruck von Uniformen für den Auftritt macht, Berufskleidung sozusagen. Wie kostspielig und anspruchsvoll diese Kleidung war, bleibt ungewiß, weil die Stoffarten nicht bestimmt werden können.

Die Münchner Morisken präsentierten sich offenbar als eine professionelle Tanz- und Akrobatentruppe, wie sie um diese Zeit auch sonst, einschließlich »Mohr« (mit rußgeschwärztem Gesicht), in den Quellen vorkommen. Die vorsichtige Frage, ob man sich eine solche Truppe als fest angestellte Hofkünstler zu denken habe, wurde im Gespräch entschieden verneint: Welcher Hof hätte um 1480 einen dermaßen ausufernden Personalstamm gehabt? Also wohl herumziehende und für Vorstellungen zu mietende Freiberufler, einem heutigen Zirkus vergleichbar?

Die an der Balkonbrüstung des 1500 entstandenen Innsbrucker Goldenen Dachl angebrachten Reliefs mit einer Moriskenaufführung in Gegenwart Kaiser Maximilians I. und seiner Gemahlinnen lassen an eine vergleichbare Truppe denken (vgl. Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Bd. 5, Wien 1986, S. 394). Was war hier die *raison d'être* der Darstellung? In Innsbruck hat man, wie in einigen graphischen Darstellungen, den Moriskentanz als Werbungstanz um eine Dame in der Mitte vorgestellt, wobei Maximilians Gemahlin Bianca Maria Sforza in der Rolle der Umworbenen gezeigt wird. Schon deshalb sind in Innsbruck moralische Vorbehalte ebensowenig erkennbar wie bei Grasser und auf dem mehrere Jahrzehnte älteren Stich des Israel von Meckenem (Müller-Meinigen

1984, S. 39) – eine weitere Erinnerung, daß zwischen den überlieferten Urteilen besorgter Beichtväter und der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu unterscheiden ist. Haben Tanzaufführungen auf dem Platz vor dem Dachl stattgefunden? Auf jeden Fall hat man in Innsbruck die Tänzer eindeutig als exotische Truppe charakterisiert, das zeigt das Schriftband mit pseudo-hebräischen Buchstaben, die vermutlich einfach orientalisches wirken sollten.

Die Münchner Figuren dürfte man in ihrer ursprünglichen Anbringung kaum als einzelne Kunstwerke wahrgenommen haben. Der Wappenfries rückte sie optisch in die Nähe von eher dekorativen Figuren, mit denen man häufig Wappen schmückte, Wappenhaltern oder Wilden Leuten. Innerhalb des Deckenprogramms erscheinen sie auch als untergeordnet. Dieses heraldische Programm hatte, wie Richard Bauer/München ausführte, die Kaiserwürde der Dynastie Wittelsbach und ihre weitreichenden Verbindungen zum Thema, dazu Sonne und Mond, womit eine kosmische Dimension ins Spiel kam. Unten umlaufend 99 Wappen, welche die Quaternionen des Reichs, Europas und Asiens Königtümer und weitere Herrschaften vertraten. In einem bislang als Markgrafschaft Brandenburg gedeuteten Wappen an der Decke vermutet Bauer einleuchtend den Wappenschild von Tirol, womit Herzog Albrecht seine damals gerade in Gang gesetzte Anwartschaft auf den Besitz Tirols etwas vorgreifend im Sinne eines Anspruchswappens dokumentiert hätte.

Bauer betonte, daß der Saal und sein Programm nicht als ein Unternehmen der Stadt, sondern als vom Herzogshof dirigiert zu verstehen seien, dessen nicht uneigennütziges Politik in den Jahrzehnten um 1500 der im Vergleich zu den bedeutenderen Reichsstädten kleinen Stadt München im Gegenzug eine wirtschaftliche Blüte bescherte. Im Zeichen dieser Prosperität konnte die Stadt einen repräsentativen Saal gut gebrauchen; ein Gedanke, den Julian Jachmann/Köln bestätigte und im Verständnis eines Orts der



Abb. 1
München,
Altes Rathaus,
einer der Morisken im
ursprünglichen
Zusammenhang.
Aufnahme vor 1918
(Zentralinstitut München)

auch merkantilen Repräsentation vertiefte. Doch entsprechend dem politischen Kräfteverhältnis diente das Deckenprogramm ganz der Selbstdarstellung der nach dem Kaisertum strebenden Wittelsbacher – nur als Nebenmotive kamen, ein Hinweis auf die unmittelbare Zweckbestimmung des Saals, die Morisken hinzu. Ein vergleichbares politisches Ungleichgewicht spiegelt sich im Bau und der Funktion der Frauenkirche, schon ihrem Vorgängerbau, der von den Bürgern wesentlich finanziert

wurde, doch von der Dynastie als Hofkirche angesehen und allein schon durch das Grab Kaiser Ludwigs IV. des Bayern in Besitz genommen wurde.

Der noch junge Grasser hat sich mit der Moriskenserie sichtlich Mühe gegeben. Die Figuren sind nicht nur in ihren abwechslungsreichen Bewegungen und Bekleidungen künstlerisch überzeugend; Pietsch hat auf den extremen Realismus in der Wiedergabe der Gewänder hingewiesen, bis zu den »richtig«

sitzenden Nähten. Die heutige Farbigkeit geht auf die dritte »Restaurierung«, 1928, zurück. Sie verfälscht in ihrer reduzierten Tonigkeit und durch eine alternde Patinierung den ursprünglichen farbenstarken Eindruck. Aufgrund weniger Farbreste weiß man, daß die originale Fassung auf starke Farbkontraste abgestellt war, welche die Bewegungen und Gewandverläufe zusätzlich klärten: Rot, Grün, Blau und Gold. Dazu kamen Oberflächenkontraste aus glänzenden Gold- und gelüsterten Silberflächen gegenüber matten Azuritflächen (Hückel in: Müller-Meinigen, S. 82-85).

Man darf vermuten, daß Grasser dem städtischen Auftrag viel Bedeutung für künftige Verbindungen und Aufträge zugemessen hat, zumal die üblicherweise anfallenden Aufträge wie Grabmäler und Altarfiguren wenig Gelegenheit zu interessantem künstlerischen Auftritt boten. Daß Patronage eine in der Forschung unterschätzte Rolle spielte, zeigte Hans Ramisch/München eindrucksvoll am Beispiel Grassers und seines etablierteren Konkurrenten Gabriel Mäleskircher, dessen Verwandtschaft mit dem Abt von Ebersberg dazu führte, daß im Ebersberger Einflußbereich kein anderer Bildhauer Chancen auf einen Auftrag hatte. Im weiteren machte Ramisch deutlich, daß sich die Quellenbasis zu Grassers Werk und Karriere, erweitert man den Blickwinkel, durchaus vermehren läßt.

Manuel Teget-Welz/Nürnberg und Thomas Eser/Nürnberg widmeten sich dem Phänomen, daß gegen 1480 die süddeutsche Figuren- und Skulptur, wie auch die Malerei, Bewegung zu zeigen beginnt. Teget-Welz machte druckgraphische Vorlagen oberrheinischer Provenienz, besonders nach Nicolaus Gerhaert, als Grassers Vorbilder wahrscheinlich. Eser brachte den Bewegungsdrang auf kulturgeschichtlicher Ebene mit der höfischen und bürgerlichen Affektkontrolle der Zeit in Zusammenhang. Wie oben schon festgestellt, müssen die Morisken im Zusammenhang des Tanzhauses gesehen werden, somit der im wesentlichen fürstlichen Programmvorgabe. Die Tagung machte deutlich, daß der historische Ort des Moriskentanzes noch keineswegs geklärt ist, weil Quellen fehlen und man selbst in der Frühzeit unter »Moriska« offenbar kein einheitliches Phänomen verstand. Eine Klassifizierung als »Fahrendes Volk« und eine damit besitz- und ehrlose Gruppe scheint jedenfalls für das Milieu Innsbrucks und Münchens im späten 15. Jh. vorurteilsbelastet. Öfters fiel stattdessen der Vergleich mit den Schauspielertruppen der Commedia dell'arte, die wenige Generationen später an den Höfen Italiens, Frankreichs und Deutschlands gern gesehen waren und deren Feste höhten. Schon die Spätgotik war »internationaler« und profaner, als die Kunstgeschichte es zuweilen gesehen hat.

Dorothea und Peter Diemer

Jesuiten in Eichstätt

Eichstätt, Bischöfliches Seminar St. Willibald, 12.-14. März 2009. Veranstalter: Jesuitica e. V., Verein zur Erforschung der Geschichte des Jesuitenordens.

Die Jahrestagung des Vereins *Jesuitica e. V.*, einer Gruppe von Wissenschaftlern, die sich mit der Geschichte der Gesellschaft Jesu beschäftigen, fand aus aktuellem Anlaß in Eichstätt statt: Die 2007 begonnene Restaurierung der Schutzengelkirche, bis 1773 Kirche des Eichstätter Jesuitenkollegs, war im März

2009 zwar noch nicht abgeschlossen – die Arbeiten an der Ausstattung werden bis 2010 andauern –, aber daß die Raumschale des Langhauses fertig restauriert vor Augen stand, legte der generell interdisziplinären Tagung einen kunsthistorischen Schwerpunkt nahe. Die Kirche und das anschließende Kolleg sind