

KURT GERSTENBERG: *Tilman Riemenschneider*. 3. Aufl. 224 S., 139 Abb., 40. München: Bruckmann (1950). Leinen DM 18.—

Der Riemenschneiderband Kurt Gerstenbergs ist kein neues Buch, sondern hat längst in zwei während des letzten Krieges erschienenen Auflagen als Band der Sammlung Schroll seine Wirkung getan. Ihn als ganzes zu beurteilen, kann daher nicht die Aufgabe dieser Anzeige sein, ebenso wenig wie es möglich ist, hier die für die Geschichte der kunsthistorischen Betrachtungsweise ungemein aufschlußreiche Reihe der Riemenschneider-Monographen neuerer Zeit von Weber und Tönnies über Schrade und Bier zu Demmler und Gerstenberg zu verfolgen, eine Evolution zugleich der Geschichtsschreibung aus der Romantik des Altdeutschen, die wohl auch in der modernen Riemenschneiderverehrung des Kunstfreundes und Sammlers immer noch mitschwingt. Jeder Museumsmann, der Riemenschneider-Werke betreut, weiß davon; jedes Buch, das ins Breite wirken will, wird dies anklingen lassen. Gerstenbergs gediegenes Buche ist auch dies in hervorragendem Maße gelungen — und es darf so in Anlage und Aufbau, in seiner Großzügigkeit und seinem gedrungenen Gehalt getrost neben Wölfflins Dürer gestellt werden. Wobei sich denn freilich zeigt, wie unvergleichlich diese beiden Monographien ihrer so verschiedenen Helden wegen sein müssen, ja wie wenig zentral doch eigentlich eine Gestalt wie R. im deutschen Geistesleben stand und steht, wie wenig R. der Mann des Jahrhunderts ist. Gerade dies läßt auch der Verfasser den aufmerksamen Leser durchaus fühlen.

Die neue Auflage ist um ein Drittel länger als die alte und ist partienweise ein ganz neues Buch. Auch sie erstrebt nicht Vollständigkeit, sondern das Bedeutsame. Prägnante Zusätze fassen das Wesentliche der einzelnen Werkschöpfung und das Charakteristische der Künstlerpersönlichkeit im Sinne der Anlage des Buches immer wieder zusammen.

Sodann aber ist der Stoff wesentlich erweitert, insbesondere durch die Hinzunahme der Darstellungen des Gekreuzigten und vieler Einzelfiguren — unter diesen neu ein doch wohl eigenhändiger, im Schnitz sehr freier kleiner Kruzifixkörper, Neuerwerbung des Würzburger Museums. Auch die Entwicklung der Madonnendarstellung tritt nun sehr überzeugend hervor; der in alter Fassung erhaltenen Muttergottes in Hannover, deren Herkunft aus Gramschatz J. Bier nachgewiesen hat, wird als der ältesten der großen Madonnenfolge des zweiten Jahrzehnts der gebührende Platz zugewiesen. Wie denn überhaupt das eigentümliche Riemenschneiderproblem des meisterlichen, eigentlich das unbemalte Holz fordernde freien Schnitzes und der doch oft original auf uns gekommenen Fassung erst allmählich in die Sicht der Kunstgeschichtsschreibung getreten ist und nun eine Verlagerung der Wertgewichte bewirkt hat.

Neu sind naturgemäß die Angaben über Veränderungen und Verluste durch den Krieg. Zu der wesentlichsten Erweiterung des Buches hat der Kriegs-Gewinn des Windsheimer Altares in Heidelberg geführt, über den G. Poengen (Kunstchronik

1950), Poensgen und K. Mugdan (der Windsheimer Zwölfbotenaltar . . . o. O. u. J., (Heidelberg 1950)) und Gerstenberg (Mainfränkische Hefte, 6, Würzburg 1950; vgl. neuerdings auch Münchner Jahrbuch 1950) auch an anderer Stelle berichtet haben, kein ganz neuer Riemenschneider, aber doch, nach Abnahme dicker Übermalung, ein unbestreitbar meisterliches Werk. Der Verfasser setzt es, mit den bisherigen Veröffentlichungen im wesentlichen übereinstimmend, überzeugend in die Zeit gegen 1510 (wobei der genaue Zeitansatz nach den etwas differierenden Angaben S. 145—47 und 156, auch wohl durch Ausfall der verwiesenen Anm. 26, nicht gänzlich klar wird) und erkennt hierin das deutlichste Zeugnis für die Entwicklung des Riemenschneider-Stiles ins zweite Jahrzehnt hinein. Denn nun rückt notwendigerweise der Creglinger Altar (von bisher: um 1510) auf: um 1505. Doch wäre von der Forschung insofern noch eine Schwierigkeit zu überwinden, als der Windsheimer Salvator „geradezu das Modell“ für die Steinfigur an der Würzburger Marienkapelle (156) genannt wird (oder liegt hier nicht eher ein weiteres Original nach verlorenem Modell vor?), während doch dieser Zyklus in die Zeit um 1500—06 zu datieren ist (54). Andererseits ist in der Tat der Zeitansatz gegen 1510 wahrscheinlich, der Altar entspräche einer von Gerstenberg herausgearbeiteten Wende in Riemenschneiders Schaffen, die bisher so einleuchtend nicht war. Sie führt von dem „Feinstil der mittleren Schaffenszeit“ (Creglingen) hinüber zu dem „gedrungenen Wesen“ und der „größeren plastischen Fülle“ (166) des zweiten Jahrzehnts, dessen Stilcharakter der Verfasser auch durch die neugruppierten, freilich an sich undatierten Einzelfiguren anschaulich gemacht hat. Wollte man, was an sich der allgemeinen Stillage des ersten Jahrzehnts wohl entsprechen würde, den Windsheimer Altar in der Tat bis in die Zeit vor 1506 zurückrücken, so würde der Creglinger beinahe gleichzeitig, ja fast in einer Verflechtung der Arbeitsgänge mit dem Rothenburger Altar (1501 und später) entstanden sein, was in dieser Konsequenz unsere bisherigen Vorstellungen von der Vielseitigkeit dieser Werkstatt doch erheblich übertreffen würde. — Vermutlich ist also die von Pinder so genannte spätgotische Frühklassik der Jahrhundertwende bei R. erst um 1510 anzutreffen; sie nimmt bis zum Bibra-Grabmal immer noch zu, während späterhin neben dem Maidbronner Altar die (mit Recht seit längerem so spät angesetzte) Tauberbischofsheimer Muttergottes steht, die dem frühen Manierismus der zwanziger Jahre entspricht.

Endlich ist der Schrein des Windsheimer Altars breiter als das Flügelpaar (darin hat die Heidelberger Rekonstruktion wahrscheinlich recht), so daß er, wie schon der Rothenburger und der Creglinger Altar (108), nicht mehr Wandelaltar genannt werden kann. Dies entspricht dem gelegentlichen Verzicht auf Fassung — ein leiser Vormanierismus des Meisters.

Was die Lebensgeschichte angeht, so hat der Verfasser den Nachweis mitteldeutscher Beziehungen der Osteroder Familie R. noch etwas weiter ausbauen können (13, vgl. jetzt auch Redslob in Kunstchronik IV, 1951, S. 253 ff) und die Gestalt des Sohnes Jörg als möglichen Helfer wie als vermutetes Vorbild des „Selbstbildnisses“ zu

Maidbronn mehr in den Vordergrund gerückt (Anm. 43 und 47), womit die alte Frage, wie es um den Spätstil R.s nach der Folterung 1525 stehe (18), doch berührt werden dürfte.

Was sicherlich nicht im Bau dieses Buches lag, soll endlich nur als allgemeines Desideratum unserer Wissenschaft einmal angemeldet werden: eine Zusammenfassung der Riemenschneider-*Wirkung* (wie W. Paatz sie analog für Notke gegeben hat), für die bisher nur, zumal in Niederdeutschland, Teilergebnisse vorliegen.

Der neue Verlag hat dem so gründlich erneuerten Werke ein sehr würdiges Gewand gegeben.

Gert von der Osten

*Zu der Darstellung der Wiederauffindung des Windsheimer Zwölfbotenaltars in dem hier besprochenen Buch von Gerstenberg übersendet die Direktion des Kurpfälzischen Museums folgende Bemerkungen:*

Die Ausführungen des Verfassers auf Seite 147, 156 und 217, Anmerkung 28 sowie seine neuerliche Ergänzung hierzu im Münchner Jahrbuch 1950, Seite 187, Anmerkung 5, können den Eindruck entstehen lassen, als ob die früheren Leiter des Museums und die Bearbeiter des Heidelberger Kunstinventars sich über die vermutliche Autorschaft bei dem Schnitzwerk keine Gedanken gemacht hätten.

Demgegenüber muß betont werden, daß nach Albert Mays, der bereits im Jahre 1892 von einem Altar in der Art des Tilmann Riemenschneider sprach und nach Eduard Tönnies, der 1900 die erste entschiedene Zuschreibung an den Würzburger Meister vornahm, sämtliche Sachkenner außer Gerstenberg zu dieser Frage Stellung nahmen und zwar Sillib (1911), Öchelhäuser (1913) und Lohmeyer (1921) in positivem, Schrade (1925/27) und Bier (1930) zunächst in negativem Sinne.

Daß der Restaurator bei der Abnahme des rechten Flügelreliefs die dahinter befindliche, den Beweis der Autorschaft erbringende Inschrift zuerst sah, versteht sich von selbst. Da er nicht am gleichen Orte arbeitete, konnte er den Fund lediglich nicht im gleichen Augenblick ordnungsgemäß melden.

Die Bezeichnung: Fränkische Arbeit Mitte 16. Jdt. in der ihm ausgehändigten Liste von instandsetzungsbedürftigen Bildwerken des Museums entstammte einem Notverzeichnis aus den Tagen der Kriegsverlagerung und war ohne jede Verbindlichkeit. Der nun in so erfreulicher Weise als ein Hauptwerk Riemenschneiders identifizierte Altar fand hier seit jeher die ihm gebührende Würdigung, obgleich ganz unabhängig von der entstellenden Fassung des 19. Jahrhunderts gerade seine schon früher erkannten stilistischen Merkmale zur Ablehnung durch die neuere Riemenschneider-Forschung geführt hatten.

Poengen.