

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

41. Jahrgang

Juni 1988

Heft 6

Tagungen

LE RETABLE D'ISSENHEIM AVANT GRÜNEWALD. LES SCULPTURES DE NICOLAS DE HAGUENAU. Kolloquium im Unterlindenmuseum Kolmar, 2. und 3. November 1987.

(mit zwölf Abbildungen)

Im Jahr 1974 war in Straßburg und Kolmar eine „table ronde“ dem Thema Grünewald gewidmet, deren Referate in den *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 19, 1975/76 abgedruckt sind. Nicht ohne Bezug dazu fand 1987 in Kolmar ein Kolloquium statt unter dem Titel *Le Retable d'Issenheim avant Grünewald. Les sculptures de Nicolas de Haguenau*; dies auch der Titel eines zu diesem Anlaß erschienenen Heftes. Veranstalter waren die „Société Schongauer“ und das Unterlindenmuseum, den Anlaß bot die Rückkehr der beiden zum Isenheimer Retabel gehörenden Skulpturen des 'Bürgers' ('Edelmanns') mit dem Hahn und des 'Bauern' mit dem Schwein. Sie waren 1977 vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe aus der Münchner Sammlung Julius Böhler erworben worden und haben seit 1984 als Dauerleihgabe im Unterlindenmuseum ihren Platz gefunden (siehe *Kunstchronik* 38, 1985, S. 117 f.; hier *Abb. 1*).

In einer kurzen Eröffnungsrede faßte der Konservator des Museums, Christian Heck, die die Kolmarer Museumsleute bewegenden Fragen in drei Punkte zusammen: Stellung der Skulpturen des Isenheimer Retabels in der Geschichte der oberrheinischen Bildhauerei; ursprüngliches Aussehen des Retabels, Verteilung der Skulpturen, ihre Fassung; Konsequenzen für eine eventuelle neue Rekonstruktion des Schreins, von dem nur wenige originale Teile erhalten sind, durch das Einfügen der Böhler'schen Bildwerke.

Dem ersten Punkt galt gleich das erste Referat. Robert Didier (Brüssel) sprach, an die Karlsruher Ausstellung *Spätgotik am Oberrhein* von 1970 anknüpfend, über die altniederländischen Retabel mit Schreinskulpturen, die in Kirchen des Rheinlandes und Süddeutschlands stehen und für den Export geschaffene Gemeinschaftsarbeiten von Werkstätten im heutigen Belgien sind mit den Zentren Brügge, Brüssel und Antwerpen. Die Verkündigungsmaria im Historischen Museum Basel aus Gebweiler, um 1460, wurde überzeugend als Brüsseler Arbeit bezeichnet, und umgekehrt wurden die Molsheimer

Reliefs im Frauenhausmuseum Straßburg als elsässische Bildwerke ausgewiesen, die auf Vorlagen aus mehreren Bereichen altniederländischer Skulptur zurückgeführt werden können.

Adalbert Mischlewski (München) gab einen ebenso knappen wie hilfreichen Überblick über die Geschichte der Antoniter, jene Ende des 11. Jahrhunderts gegründete Laienbruderschaft zur Versorgung der Pilger am Grab des hl. Antonius, seit 1247 als Spitalorden organisiert, seit 1297 Chorherrngemeinschaft nach der Regel des hl. Augustinus. In Isenheim, wo vielleicht seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts Antoniter waren, wurde die Präzeptorei in den Jahren um 1290/1313 gegründet. Der Chor der nach dem Brand 1832 niedergelegten Kirche war während der Amtszeit des Präzeptors Jean Jenaldan (1394—1410) erbaut worden. Unter Jean d'Orlier (Präzeptor 1463—1490) wurde die „*porticus ... chori*“ (Lettner?) errichtet und an der Ausstattung der Kirche gearbeitet, dazu gehört Schongauers Retabel im Unterlindnismuseum. Umfänglichere Bauarbeiten fanden nach der um 1540 geschriebenen Gebweiler Chronik des Hans Stoltz unter Guido Gersi (Präzeptor 1490—1516) statt: Er „ließ bauen den glockhen thurn, den hohen gabel, die gewelb in der Kürchen vnnnd die Thaffel auf dem From Altar“, also das berühmte Retabel, auf dem auch das Wappen des Auftraggebers zu sehen ist. Die Skulptur des Antonius im Hochaltarretabel hatte ihre Funktion wohl auch bei der Aufnahme der Kranken in das Spital; sie mußten in der Kirche in die Hände des Präzeptors schwören, dem Orden und den Vorgesetzten gehorsam und treu zu sein und nach den Ordensstatuten zu leben (dazu A. Mischlewski in den oben zitierten *Cahiers alsaciens* S. 15—26).

Im dritten Referat wurde das Kirchengebäude selbst vor Augen gestellt. Chr. Heck führte Pläne und Ansichten vor, Pierre Brunel berichtete über unlängst unternommene Grabungen, die das Fundament des aus den Plänen vage bekannten Chors von drei Achsen und 5/8-Schluß zutage brachten, die exakte Erfassung der ehemaligen Altarmensa — ihre Größe und Form zu kennen, wäre eine willkommene Unterlage für die Rekonstruktion des Retabels — indessen wegen allzu zahlreicher Störungen nicht zuließ.

Mit den Referaten zu Problemen der Fassung von Bildwerken machte Théo-Antoine Hermanès (Genf) den Anfang. Er berichtete über das um 1470 zu datierende Dorsale am heutigen Chorgestühl der Genfer Kathedrale (ursprünglicher Standort unbekannt). Die elf erhaltenen Reliefs — fünf Propheten, fünf Apostel, zwei Sibyllen — zeigen nach Abnahme der Überfassung von 1847 eine Teilfassung in Öl, direkt auf das Holz gebracht, in sehr diskreter Farbigkeit: blaue Schriftbänder mit goldenen Buchstaben, Heiligenscheine goldgerändert, Inkarnat, Attribute zum Teil mit Blattsilber, bei der Kleidung gelegentlich Rotlack über Blattgold; die Mäntel weisen auffälligerweise keine Fassung auf, vielleicht waren sie ursprünglich mit Rotlack bemalt. Vereinzelt kommen Punzen vor, so am Schwert des Zacharias (genauer Bericht im Ausstellungskatalog *Saint-Pierre Cathédrale de Genève*, Genf 1982, S. 59—67, zwei Farbtafeln im Anhang).

Die vergleichsweise zahlreichen Untersuchungen und Restaurierungen spätgotischer Retabel durch das Bundesdenkmalamt in Wien nutzte der Leiter von dessen Werkstätten, Manfred Koller, zu dem Versuch, eine Geschichte der Fassung von Bildwerken zwischen 1475 und 1525 auf dem Gebiet des heutigen Österreich zu skizzieren. Ausgangspunkt war „*Der Pacher-Altar in St. Wolfgang*“ (Titel des von M. Koller und Norbert

Wibiral herausgegebenen Buches, erschienen in Wien, Köln und Graz 1981). Dieses 1471—1481 geschaffene Retabel ist bestimmt durch das einheitliche Farbkonzept für die Flügelbilder und den Schrein mit seinen teilvergoldeten Figuren, das bis zur Verwendung gleicher Preßbrokate in beiden Teilen reicht. In der Nachfolge des Farbkonzepts des Pachertschen Werkes, die über die Jahre um 1500 weit hinausreicht, kommt unter den Pigmenten auch gemahlener grauer bis rosafarbener Flußspat vor, über den Messingspäne gestreut sind (Retabel in der Magdalenenkapelle von Hall in Tirol, um 1490), und am Georgsretabel in Schloß Ambras, um 1515, sind Glimmerpulver und Werg für Felsen und Gras verwendet. In Kärnten folgt in der Zeit um 1510/20 eine ganze Reihe von Retabeln der Pachertschen Farbgebung (St. Wolfgang ob Grades; Maria Saal aus Arndorf; Anras-Ried in Osttirol). Im Gebiet der Donau dagegen tendierte man um 1500 zur Vollvergoldung der Gewänder: Retabel von Jörg Breu d. Ä. in Stift Zwettl; St. Wolfgang bei Weitra. Das Retabel von Maria Laach am Jauerling, Niederösterreich, ist ausgezeichnet durch partiell verwendete ausgeschnittene Preßbrokate. Es steht stilistisch unter Passauer Einfluß; ob das Retabel in Kefermarkt, Oberösterreich, hier vermittelnd gewirkt hat, ist nicht mehr feststellbar, da dessen Fassung bis auf minimale Spuren verloren ist. Unter den Arbeiten der sog. Gmunder Werkstätten ('Lienhart Astl') zeigen die freigelegten Reliefs am um 1515 entstandenen Retabel in Hallstatt, Oberösterreich, vollständige Lüsterfassung des Hintergrundes. Auffällig ist der extreme Einsatz von Blattgold, Blattsilber und Lüster (darunter einem violetten auf Silber); die Gesamtheit der Bäume und ein Teil der Landschaft ist als Unterlage für Lüster vergoldet, zur Marmorierung diente Rotlack auf Blattsilber, bei der Kleidung gibt es im Lüster radierte Ornamente. Ähnlich angelegt ist die Fassung des Blasiusretabels aus Abtenau, einem Werk des Andreas Lackner (Sammlungen des Erzstifts St. Peter in Salzburg und Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in Wien), wo die Bäume der Reliefs gleichfalls mit Gold unterlegt sind. Die Lüster sind hier sehr kompakt, die Inkarnate mit Minium untermalt (ähnlich schon beim 'Znaimer Retabel', gegen Mitte des 15. Jahrhunderts, im Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst, wohl aus der Wenzelskirche in Znaim, mit unsicherer Lokalisierung der Skulpturen; die Veröffentlichung der Referate auf dem Kolloquium über das Retabel im Oktober 1987 in Wien wird vorbereitet).

Über die Probleme der Fassung der Dangolsheimer Marienfigur, um 1460/70, in der Skulpturensammlung der Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, ist ein Kolloquium geplant. Hartmut Krohm (Berlin) führte daher nur knapp in die Probleme der Skulptur ein, die nach Angabe des einstigen Verkäufers „das Kloster in Straßburg geschmückt haben“ soll (Mitteilung Alfred Schädler, München). Die Fassung stellte Bodo Buczynski (Berlin) vor. Die Bemalung aus dem 19. Jahrhundert in Blau und Rot (Kleid) und Braun (Haare) lag direkt auf einer barocken Fassung. Diese, deren Inkarnat auf den wenigen Resten des ursprünglichen lag, hatte die Preßbrokate der Erstfassung einbezogen; ansonsten war die spätgotische Fassung abgeschabt worden. Die Preßbrokate, Gold auf Blau und 12,7 x 8,5 cm, sind formgleich mit jenen beim hl. Georg des Nördlinger Hochaltarretabels, vor 1462, und beim Jakobus des Rothenburger Hochaltarretabels, um 1466, in beiden Fällen Skulpturen in mit Flügelbildern von Friedrich Herlin ausgestatteten Altaraufsätzen. Die Haare der Dangolsheimerin waren über ockergelbem Grund mit Anlegeöl blattvergoldet und gelb überzogen.

Myriam Serck (Brüssel) hatte sich des Themas Preßbrokate angenommen. Sie führte einleitend niederländische und rheinische Werke aus Skulptur und Malerei seit dem 13. Jahrhundert vor, bei denen Reliefapplikationen „au fond“ verwendet wurden: maasländische Marienfigur, letztes Drittel 13. Jahrhundert, aus Marche-les-Dames im Museum Namur; Vesperbild der Sammlung Roettgen im Bonner Landesmuseum; Klarenaltar im Kölner Dom. Die Preßbrokate, die in der altniederländischen Tafelmalerei verbreitet sind, bezeichnete sie als Brüsseler Erfindung aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, nannte — wobei sie sich auf Mojmír S. Frinta berief — als Beispiele aber Gemälde erst aus der Zeit um 1430 (Genter Altar; hl. Veronika des Meisters von Flémalle im Frankfurter Städel, um 1430; Rogier van der Weydens Retabel in Beaune), also aus einer Zeit, in der in Süddeutschland Preßbrokate an Skulpturen vorkommen [Seeoner Marienfigur im Bayerischen Nationalmuseum, München: *Abb. 3f* — das Gemälde in Frankfurt aber hat keine Preßbrokate, wie eine Nachschau durch den Restaurator ergab; für die Hilfe darf ich Frau M. Stuffmann, Frankfurt, herzlich danken]. Außerhalb der Brüsseler Werkstätten gibt es die Preßbrokate erst später, so beim thronenden Cornelius des Johannesspitals in Brügge, um 1394, in der zweiten Fassung nach der Mitte des 15. Jahrhunderts (*Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* 20, 1984/85, S. 123). Frau Serck unterschied drei Typen: „brocart complet“, bei dem die einzelnen Stücke auf Stoß zu größeren Flächen zusammengeschossen sind, wie z. B. bei dem kleinen Retabel mit der Verkündigung an Maria des Museums Mayer van den Bergh in Antwerpen (Flügel), „brocart local sur le classis“ und „brocart appliqué sur la dorure“, der vor allem für Säume verwendet wurde. Alle diese Preßbrokate liegen auf einer Zinnfolie; fehlt diese, liegt der Verdacht nahe, daß es sich um Nachahmung von Preßbrokaten aus dem 19. Jahrhundert handelt. Nach dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts gibt es in den Niederlanden keine Preßbrokate mehr, Preßmasse dagegen wurde im 19. Jahrhundert wieder gebraucht und zwar sowohl bei neugotischen Werken als auch bei neugotischen Fassungen mittelalterlicher Skulpturen.

Juliette Levy und Marie-Emmanuelle Meyohas (Paris) lenkten mit ihrem Bericht zurück auf die Skulpturen des Isenheimer Retabels. Geboten wurde eine Ergänzung zu den im eingangs erwähnten Heft abgedruckten Feststellungen zur Fassung. Obwohl diese im technischen Aufbau mittelalterlichen Fassungen entspricht, spricht doch vieles dafür, daß das heutige Erscheinungsbild der Fassung aus dem 18. Jahrhundert herrührt; Übermalungen aus der Zeit um 1889 sowie, beim Schrein, aus der um 1930, aber auch ältere Übermalungen kommen hinzu. Hauptargument für die späte Datierung der sichtbaren Fassung waren das außerordentlich dünn geschlagene, mit überlappenden Rändern aufgebraachte Blattmetall, auf das die angrenzenden Farbschichten übergreifen, überhaupt das so umfängliche Verwenden von Blattmetall und das Vorkommen des erst 1704 erfundenen, seit dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts verbreiteten Preußischblau über völlig intaktem, nirgendwo oxydierten Blattsilber bei der Antoniusfigur und bei Figuren der Predella. Außerdem gibt es, wenn auch z. T. nur minimale, Spuren einer älteren Fassung unter der heutigen, so daß die Annahme naheliegt, die ursprüngliche Fassung sei vor dem Aufbringen der jetzigen mehr oder weniger vollständig abgebeizt worden.

Silvie Colinart (Paris) hatte sich unter Zuhilfenahme der Radiographie die Untersuchung der Schichtenfolge vorgenommen; auch ihr zusammen mit France Drilhon erar-

beitetes Referat ist im erwähnten Heft abgedruckt, und auch sie bot Ergänzungen dazu. Durch ihre Ausführungen wurde einerseits erst recht deutlich, wie sehr die Grundierung mittelalterlicher Werkstattpraxis entspricht, andererseits, wie komplex die Fassungsgeschichte doch sich abzeichnet. Die Rotlacke zeigen im Fluoreszenzlicht unterschiedliches Verhalten, sind also nicht einheitlich und wohl auch nicht zur selben Zeit aufgebracht. Zu den Übermalungen gehört das Rot des Ärmels der Hieronymusfigur, das über Azurit liegt; nach der Ikonographie des Heiligen dürften seine Kleidungsstücke keine blauen Teile enthalten. Azurit liegt auch unter dem Gold der Baldachinrücklage über der Antoniusfigur, und es ist zweifelhaft, ob jene Rücklage zum originalen Bestand des Schreins gehört. Die Bildwerke selbst sind in einem ausgezeichneten Zustand und zeigen so gut wie keinen Insektenbefall. Frau Colinart sprach deutlich aus, was ihre beiden Vorrednerinnen schon angedeutet hatten: sie stellte zur Diskussion, ob die Skulpturen zur Zeit ihrer Entstehung überhaupt gefaßt worden seien; eine spätgotische farbige Fassung habe es vielleicht überhaupt nicht gegeben.

An dieser Frage entzündete sich denn auch die erste, sehr lebhaft geführte der beiden Diskussionen. Eike Oellermann (Heroldsberg) eröffnete sie, indem er sich als Anwalt der vor Augen stehenden Fassung als einer mittelalterlichen mit allen zu erwartenden Alterungspuren hinstellte. Der eine Preßbrokat sei der Abdruck eines echten Stoffes, und in Franken gibt es diese Verwechselbarkeit von textilem Stück und Preßbrokat als Endstufe der mittelalterlichen Entwicklung. Oellermann fragte nach dem roten Lüster bei der Kappe des Antonius (er könne neu sein). R. Recht betonte ebenfalls den mittelalterlichen Eindruck, den die Fassung auf den Betrachter mache, aber unter der jetzigen Fassung lägen Reste von Älterem. Th.-A. Hermanès wollte wissen, ob die Grundierung auch in Wurmlöchern sitze, was dann für eine Entstehung nach 1704 sprechen könnte. Frau Colinart antwortete, die Löcher seien frei. M. Koller stellte fest, daß, wenn die Buchstaben auf der Rückseite der Predellafiguren alt seien (was Chr. Heck bejahte und sie ins späte 15. Jahrhundert datierte), auch die Grundierung alt sein müsse, auf der die Beschriftungen aufgetragen sind.

Frau Ballestrem (Amsterdam) faßte die Referate zusammen: Nach den Ausführungen der französischen Kollegen ist die Fassung eine Erneuerung der ursprünglichen zu einem Zeitpunkt X. Herrn Oellermann und ihr sei so etwas unbekannt. Gebe es einen Grund für solches Vorgehen? Auch Heribert Meurer (Stuttgart) fragte, ob man diese Fassung ins 18. Jahrhundert datieren könne; es sei immerhin eine sehr restaurative Epoche. R. Recht verwies auf die Honauer Marienkrönung mit ihrer spätgotischen Marienfigur und den aus dem 17. Jahrhundert stammenden Skulpturen von Gottvater und Christus. Eva Zimmermann (Freiburg) bemerkte dazu, die älteren Fassungsschichten der Honauer Gruppe seien bei der Abnahme nicht untersucht worden.

E. Oellermann kam auf seine Position zurück. Es sei zu unterscheiden zwischen Maltechniken und Erscheinungsbild im Farbkonzept. Beim Isenheimer Retabel liegen eindeutig Maltechniken des späten 15. Jahrhunderts vor. Die Predellafiguren schienen ihm in der Fassung partiell übergangen zu sein, doch sei bekannt, daß Predellafiguren schneller alterten als Figuren im Schrein. Frau Colinart wies letzteres zurück — es gebe zu viel Gemeinsames zwischen Schrein- und Predellafiguren. Frau Levy ergänzte, das Blattgold liege z. T. auf Azurit, auch über dem einen der Preßbrokate (beim Augusti-

nus), der andere Preßbrokat, ohne Zinnfolie, liege auf der Vergoldung. Was die Preßbrokate betrifft, schlug Frau Serck vor, nach der ursprünglichen Grenze zum Gold zu suchen, und betonte die Unterschiede der beiden Preßbrokate. Dazu vermerkte E. Oelermann, der Brokat beim Augustinus ahme ein echtes italienisches Muster nach (Granatapfel), bei dem des Antonius liege eine Imitation von grobem Stoff vor, von daher sei die unterschiedliche Technik verständlich. M. Koller wollte wissen, ob auch die Rahmen der Flügelgemälde eine alte Fassung besäßen; man könne sich ja vorstellen, daß die heutige Fassung der Skulpturen erst aus der Zeit der Anbringung der Flügel stamme. Die Realitätsfunktion der Fassung und die reale Verwendung der Skulptur im Spital gehörten auf jeden Fall zusammen. Frau Ballestrem fragte zum einen, ob es Indizien dafür gebe, daß man im 17. Jahrhundert das Retabel zerlegt und wieder zusammengebaut habe, zum anderen nach Gründen für das Azurit unter dem Rot des Hieronymusgewandes.

[In der Heiligenhierarchie gehört Hieronymus zu den Bekennern, deren Kirchenfeste im Spätmittelalter häufig in liturgisch neutralen Farben begangen wurden, in Blau, Blaugrün oder Grün, s. *RDK* VII Sp. 89f.; als Büßer ist Hieronymus im blauen Gewand dargestellt z. B. von Albrecht Dürer 1494; auf dem Altarflügel Hans Baldungs im Kunstmuseum Basel, 1510, sind die Ärmel des Gewandes, die aus der Cappa hervorkommen, von grünem Stoff; in Raffaels „Madonna von Foligno“, um 1512, trägt der Heilige eine blaue Cappa].

R. Recht betonte den Zeitunterschied zwischen den um 1490 geschaffenen Skulpturen und den Gemälden Grünewalds aus der Zeit um 1515. Er könne sich aber nicht vorstellen, daß die Skulpturen irgendwo abgestellt waren und daß sie ohne jegliche Fassung geblieben seien. H. Krohm wollte wissen, ob man über das Aussehen des Retabels etwas in Erfahrung bringen könne, ehe Grünewalds Flügelbilder dazukamen. Für ungefaßte Skulpturen sehe er keinen Anhaltspunkt; beim Fronaltar des Straßburger Münsters werde immer geschrieben, wie künstlich er geschnitten sei, eine Fassung werde nicht erwähnt. Ähnlich liege das Problem beim Hochaltarretabel von Alt-St. Peter in Straßburg. Man könne nicht einfach von vornherein Holzfarbigkeit annehmen. R. Recht wies ausdrücklich darauf hin, daß die Reste des Straßburger Fronaltars gefaßt sind. Albert Châtelet (Straßburg) schloß eine Restaurierung des Retabels sowohl im 19. wie im 18. Jahrhundert aus, doch seien Reparaturen denkbar (Preußischblau). Châtelet wiederholte die Frage von Frau Ballestrem, ob es im 17. Jahrhundert Gründe für die Herstellung der jetzt sichtbaren Fassung gegeben habe. Vorstellbar seien ungefaßte Figuren bis zur Fertigung der Flügelbilder. R. Recht wollte daraufhin wissen, ob man eine dann anzunehmende Schutzschicht gefunden habe. Frau Colinar antwortete, beim Hieronymus sei auf dem Holz Harz festgestellt, was vielleicht auf eine Präparierung schließen lasse. Frau Serck meinte daraufhin, wenn man bei den Skulpturen keine ursprüngliche Fassung gefunden habe, habe man diese eben doch abgewaschen. M. Koller setzte dagegen, daß die sehr homogenen Radiographien dem widersprächen. Frau Serck verwies aber auf Befunde bei Untersuchungen in Brüssel, z. B. beim Brügger Kornelius, dessen ältere Fassung abgewaschen worden war, ohne daß Holzschäden entstanden; B. Buczynski ergänzte, daß auch bei der Dangolsheimerin das Gold abgewaschen worden sei und der Kreidegrund dennoch völlig intakt ist. Frau Levy kam nochmals auf ihr Referat zurück und stellte dezidiert fest, daß es einerseits sicher nicht angehe, aus dem Vorhandensein

von Preußischblau allein Folgerungen für die gesamte Fassung zu ziehen; andererseits liege aber das Gold des Baldachins des Antonius über einer ursprünglichen Farbfassung, ist also spät, und dieses Gold gehört zur sonstigen sichtbaren Fassung. E. Oellermann kam auf den Umstand zurück, daß zwischen der Entstehungszeit der Skulpturen und der Fertigstellung des Retabels ein Vierteljahrhundert liege. Sind von daher Unterschiede verständlich? Wurde das Retabel verändert, als Grünwald kam? Frau Meyohas erwiderte darauf, dies sei grundsätzlich denkbar, sie habe aber keine konkreten Anhaltspunkte dafür gefunden. Frau Zimmermann wollte abschließend wissen, ob es sicher sei, daß der Baldachin über dem Antonius überhaupt zu dem Retabel gehöre.

Die Gespräche des Nachmittags wurden eröffnet durch das Verlesen des Vortrags von Hans Jürgen Rieckenberg, „Was sagen die historischen Quellen zur Frage nach dem Bildschnitzer des Isenheimer Altars?“ (siehe *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 50, 1987, S. 181—196). H. Krohm und B. Buczynski berichteten sofort anschließend über das umstrittene Relief mit der Darbringung im Tempel, das die Berliner Skulpturensammlung 1962 erworben hatte. Die Tafel, deren Zugehörigkeit zu dem von Veit, Paul und Niklaus Hagenower geschaffenen Retabel in der ehem. Stiftskirche von Zabern vermutet worden war, erwies sich als Pasticcio aus vier Brettern, deren erstes und drittes Erzeugnisse wohl aus dem Beginn der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts sind (als die Büsten von St. Marx im Straßburger Frauenhausmuseum noch unbestritten als Werke Hagenowers galten), dessen zweites Brett mit der knienden Dienerin erheblich ergänzt und punktuell überschritten ist. Die von der Schreibweise her merkwürdige 'Signatur' „NICLAVS HAGENOVE“ am Saum des Simeon steht auf dem linken, hinzugefügten Brett, der letzte Buchstabe gehört zu den überschrittenen Teilen des zweiten Brettes.

Das originäre Aussehen des Isenheimer Schreines ist unbekannt. Die Überlieferung beginnt erst mit der Präsentation der erhaltenen Reste 1852/53 im Unterlindenmuseum: Chr. Heck führte die verschiedenen Zusammenordnungen vor, die im Lauf der Zeit für die Reste des Retabels unternommen, aber auch die verschiedensten Rekonstruktionen, die im 20. Jahrhundert vorgeschlagen worden waren (auch sein Referat steht im besagten Heft). Die entscheidende Frage für Heck war die nach der Plazierung der Figuren der beiden Opfernden zu seiten der Antoniusfigur im Schrein, und zwar in seinem Mittelteil, dessen originaler Rahmen erhalten blieb. Die Handbewegung der beiden Figuren weise darauf, daß die Antoniusfigur deutlich höher gesetzt gehöre. Wollte man die Figuren mit ihrer Breitseite nach vorn in den Schrein stellen, müßte man die originären Pfostenhölzer nach außen versetzen. Möglicherweise erlaube der teilweise ergänzte Baldachin über der Antoniusfigur die Rekonstruktion des nach hinten vorkragenden Schreinnittelstücks über einem polygonalen Grundriß. Dem Maßwerkschleier über Antonius ist erst 1889 das Stück in der Mitte unten eingeflickt worden, der Schleier insgesamt gehört frei gesetzt, nicht — wie jetzt — auf ein Brett montiert. Die Rankenschleier über den beiden Seitenfiguren sind im 19. Jahrhundert erheblich ergänzt und auf die volle Breite der seitlichen Schreinabschnitte gebracht worden.

Den Abschluß der Vorträge bildete der Bericht von France Drilhon (Paris) über die radiographischen Aufnahmen der Skulpturen und ihre Auswertung für die Schnitztechnik (Referat im Heft). Betont wurde die hohe Qualität des Holzes und des Schnitzerischen mit nur wenigen Anstückungen. Geringe Unterschiede zwischen den Figuren

bestehen z. B. in der Platzierung der Zapflöcher (im Scheitel der Augustinusfigur gibt es keines); ob man daraus Schlüsse in irgend einer Richtung ziehen könne, müsse derzeit offen bleiben.

Die Diskussion zu diesem Teil der Vorträge spielte sich gleichsam als Lokaltermin unmittelbar neben den im Saal aufgestellten Resten des Schreins (es fehlte nur der Mittelstückrahmen) und den Skulpturen ab. Begonnen wurde mit der Erörterung der Hauptfiguren. Robert Suckale (Bamberg), der am Vormittag dankenswerterweise die Wiedergabe der französischsprachigen Referate in knappen deutschen Resumés übernommen hatte, schied zu Recht den Thron des Antonius aus dem Originalbestand aus, indem er auf das Fischblasenornament in „gothique troubadour“ des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts hinwies; vom Sockel unter dem Thron ist sowohl nach der Höhe als auch nach der Tiefe nur das vordere obere Viertel alt. Die Antoniusfigur gehöre nach vorn gerückt und habe den eher niedrigen Sockel vielleicht sogar überschritten. A. Châtelet setzte dagegen, der Verzicht auf einen hohen Sockel lasse über der Figur zuviel Luft. H. Meurer fand die Zusammenstellung einer vollrunden, recht tiefen Skulptur — Antonius — und zweier Hochreliefs als Seitenfiguren in einem Schrein merkwürdig und fragte, ob die Skulpturen der beiden Opfernden ursprünglich überhaupt im Schrein gestanden haben müßten. Dazu bemerkte Frau Zimmermann, daß bei letzteren der jeweils rechte Fuß neu sei; vielleicht habe man den originalen Fuß weggeschnitten, als man die Figuren wegen der beweglichen Flügel in den Schrein einstellte (1515?). R. Recht stellte fest, daß ein Retabelaufbau aus einer vollrunden Figur und zwei Hochreliefs andernorts bisher unbekannt sei. Es gebe zudem Differenzierungen zwischen den Schreinfiguren, das Faltenwerk des Antonius sei knitttriger und nervöser. Frau Serck machte auf die beträchtlichen Unterschiede zwischen dem Rankenwerk der Schreinmitte und der Seitenteile aufmerksam und fragte, ob es überhaupt vorstellbar sei, daß sie von *einem* Retabel stammten. Auch die Baldachine seien verschieden. [Meines Erachtens gehört der Maßwerkschleier über der Antoniusfigur der Stillage Schongauer, dessen Stiche B. 73—76 Vorlage für die Evangelistensymbole waren, an, also der Zeit um 1490, das Rankenwerk der Seitenteile aber der Stillage Hans Baldung, also vielleicht um 1515; siehe *Abb. 2a—3e und 4a—c*.] Chr. Heck fragte dagegen, warum diese Teile nicht zusammengehören sollten; die zwei kleinen Baldachine sind zunächst einmal durch ihre andersartige Struktur unterschieden, auf dem linken, über Augustinus, sitzen Schilde, möglicherweise in Bezug auf die Stifterfigur. R. Recht erinnerte an die ideelle Rekonstruktion des verlorenen, von Niclas von Leyden geschaffenen Konstanzer Retabels, dessen Schrein mit Rankenwerk abgeschlossen haben müsse, wie aus dem langanhaltenden Echo zu erschließen sei, zu dem noch der Fronaltar des Straßburger Münsters gehöre, vielleicht auch das Isenheimer Retabel. R. Didier wollte wissen, ob es aus dem späten 15. Jahrhundert weitere Retabel mit einem thronenden Heiligen in der Schreinmitte gebe; möglicherweise war die Antoniusfigur ursprünglich für sich allein aufgestellt und sei erst später in das Retabel übernommen worden. [Im Schrein des Retabels von St. Wolfgang ob Grades, Kärnten, sind die Skulpturen des Retabels aus der Zeit um 1475, ein thronender hl. Wolfgang, begleitet von den stehenden hl. Stephanus und Laurentius, in das neue von circa 1520 übernommen.] Victor Beyer (Straßburg) sah Stilunterschiede zwischen der Antoniusfigur und den Bildwerken der beiden stehenden Heiligen.

Chr. Heck kam zurück auf seine einleitend gestellten Fragen. Solle man den Maßwerkschleier über dem Antonius so lassen oder wieder freistellen? Soll man den hinzugefügten Teil entfernen oder nicht? Wie wird überhaupt mit dem Mittelteil des Schreins zu verfahren sein? Den Antonius höher setzen? Wie die beiden Opfernden plazieren? R. Recht meinte dazu, man könne derzeit kaum eine einzige der aufgeworfenen Fragen beantworten, und durch das Kolloquium sei die Zahl der Fragen noch vermehrt worden. Frau Ballestrem fügte hinzu, es ginge in erster Linie nicht um restauratorische Eingriffe, sondern um eine neue museologische Präsentation anstelle der bisherigen, die klar datiert sei, und warum diese ändern? Dem widersprach R. Didier: Die Anordnung der Skulpturen im Retabel ist keine Museologie, sondern die Darbietung eines Ensembles von originalen Kunstwerken; die Harmonisierung des Ganzen ist Kunstgeschichte, und die Frage, welche Farbe z. B. die Schreinrückwand habe, sei keine Frage der Museographie. A. Châtelet äußerte sich als einziger Teilnehmer unmittelbar zu Chr. Hecks Fragen: man solle den Sockel der Antoniusfigur einkürzen; das schaffe Platz für die beiden Opfernden, und der rückwärtige Teil des Sockels ist ohnehin modern. R. Recht warnte vor schnellen Entscheidungen, die später mit derselben Berechtigung uns zum Vorwurf gereichen könnten, mit der wir frühere Entscheidungen als zu schnell getroffen kritisieren. Volker Himmelein (Karlsruhe) stimmte dem zu; es sei verwegen, anzunehmen, daß am Ende des Kolloquiums athenagleich eine neue Rekonstruktion des Isenheimer Retabels stünde. Aber die Untersuchungen gingen weiter, so daß es verwunderlich wäre, wenn am Ende weiterer Überlegungen auf noch breiterer Basis nicht doch eine neue Rekonstruktion stünde. Die jedenfalls derzeit großen Unsicherheiten bei der Beurteilung der Fassung wollte Frau Meyohas dennoch nicht übersehen wissen.

Unabhängig davon, ob am Ende der weiteren Untersuchungen und Überlegungen eine wissenschaftlich und ästhetisch vertretbare Lösung steht für die Aufstellung der wieder hinzugekommenen beiden Skulpturen im Schrein zu seiten des Antonius, muß die Wichtigkeit des bisher für die Kenntnis der Skulpturen und ihrer Fassung Geleisteten entschieden betont werden, macht doch die Skulptur als der Träger der Fassung und die Fassung als die gestaltete Oberfläche der Skulptur erst zusammen das aus, was wir mit Fug und Recht als Bildwerk bezeichnen. Wie sehr, das war erst unlängst wieder dem Buch von Peter Tångeberg, *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden* (Stockholm 1986) und der Ausstellung *Scultura dipinta* im vergangenen Jahr in Siena abzulesen. Das Kolloquium in Kolmar war allein schon deswegen ein großer Gewinn.

Friedrich Kobler

DAS MONOGRAMM DES MEISTER E. S. UND DIE PILGERFAHRT NACH EINSIEDELN

Die Ausstellung eines ansehnlichen Teiles der Kupferstiche des Meisters E. S. 1986/87 in München und Berlin, der zugehörige Katalog von Holm Bevers und seine ausführliche Besprechung durch Jan Piet Filedt Kok in der *Kunstchronik* vom Dezember