

Schließlich sah Peter Kurmann am 1971/72 rekonstruierten Wechselburger Lettner (um 1230/35) eine Aufweichung der Grenzen zwischen realer und dargestellter Liturgie. Wie in zahlreichen anderen Kirchen liegt die Kreuzigungsgruppe auf dem Lettner auf der Achse des Kreuzaltars (hier unter einem vorkragenden Ziborium), so daß die Darstellung des Todes Christi mit ihrer unblutigen Wiederholung in der Eucharistie korrespondiert. Die Figuren Abrahams und Melchisedeks, Repräsentanten der Eucharistie bei Abwesenheit des Priesters, flankieren den Lettnerdurchgang hinter dem Altar. Der Einbezug realer Personen und liturgischer Handlungen ins ikonographische Programm ist im Gegensatz zu Frankreich in Deutschland kein Einzelfall. Auch die Kreuzigungsgruppe am Lettner von Naumburg, die so angebracht ist, daß, wer den Chor betreten will, unter den ausgebreite-

ten Armen Christi und zwischen diesem und den Assistenzfiguren durchgeht, ist im Zusammenhang mit dem Gottesdienst direkt verständlich. Eine ähnliche Verräumlichung des Bildprogramms zeigen die Torhalle von Meissen, das Südportal des Straßburger Münsters mit dem Weltgerichtspfeiler und die Turmhalle des Freiburger Münsters. Wie in der Diskussion bemerkt wurde, wird der Betrachter nicht nur durch diese Disposition, sondern auch durch die zunehmend realitätsgetreue Wiedergabe der Figuren unmittelbar in die Bildwelt miteinbezogen. Es wurde angeregt, die Frömmigkeits- und Predigtliteratur dieser Zeit auf parallele Mentalitätsströmungen abzusuchen und die Beziehungen zur byzantinischen Monumentalmalerei, bei der das Einbeziehen des Betrachters ein Grundprinzip ist, neu zu untersuchen.

Stephan Gasser

Hohe Kunst im Zeitalter des Schönen Stils.

Das Bielefelder Retabel im Kontext spätmittelalterlicher Geschichte, Frömmigkeit und Kunst

Tagung im Bielefelder Zentrum für interdisziplinäre Forschung, 22.-24. Juni 2000

Dreißig Szenen aus der Heilsgeschichte und in deren Mitte eine Muttergottes umgeben von prächtig gekleideten Heiligen — das Bielefelder Marienretabel muß die Zeitgenossen stark beeindruckt haben, als es zu Beginn des 15. Jh.s in der dortigen Neustädter Marienkirche aufgestellt wurde (*Abb. 1, 2*). Das dem Dortmunder Meister des Berswordt-Altars zugeschriebene Werk war durch eine heute verlorene Rahmeninschrift auf 1400 datiert. Zum 600. Jubiläum fand am Zentrum für interdisziplinäre Forschung in Bielefeld eine von Hartmut Krohm (Berlin) geleitete Tagung statt. Sie sollte das Bielefelder Retabel, das früher durchaus als epigonenhaft angesehen wurde, durch eine interdisziplinäre Betrachtung »aufwerten«, so Krohm, und dem Berswordt-Meister seinen angemessenen Rang in der Kunst der Epoche zuweisen.

Neues brachte die Disziplinengrenzen überschreitende Kontextualisierung in der Stifterfrage. Perspektivenkreuzungen führten zu Bewegung in der Diskussion. Der Kunsthistoriker Götz Pfeiffer (Berlin) machte genuine Arbeitsfelder des Historikers für die Untersuchung von Kunstwerken fruchtbar. Archivalisch ist belegt, daß die Marienkirche in Bielefeld um 1400 einen Marienaltar erhält; es ist aber nicht gesichert, daß es sich dabei um eine Retabelstiftung handelte, geschweige denn um das erhaltene Werk. Pfeiffer schlägt als Stifter den Landesherrn der Grafschaft Ravensberg, den Herzog Wilhelm den Älteren von Berg (1361-1408) vor, und schließt damit sowohl das Stift insgesamt als auch einen oder mehrere einzelne Stiftsherren als Auftraggeber aus. Das ist deshalb hervorzuheben, weil der Vorschlag das enge Forschungsfeld des werkge-

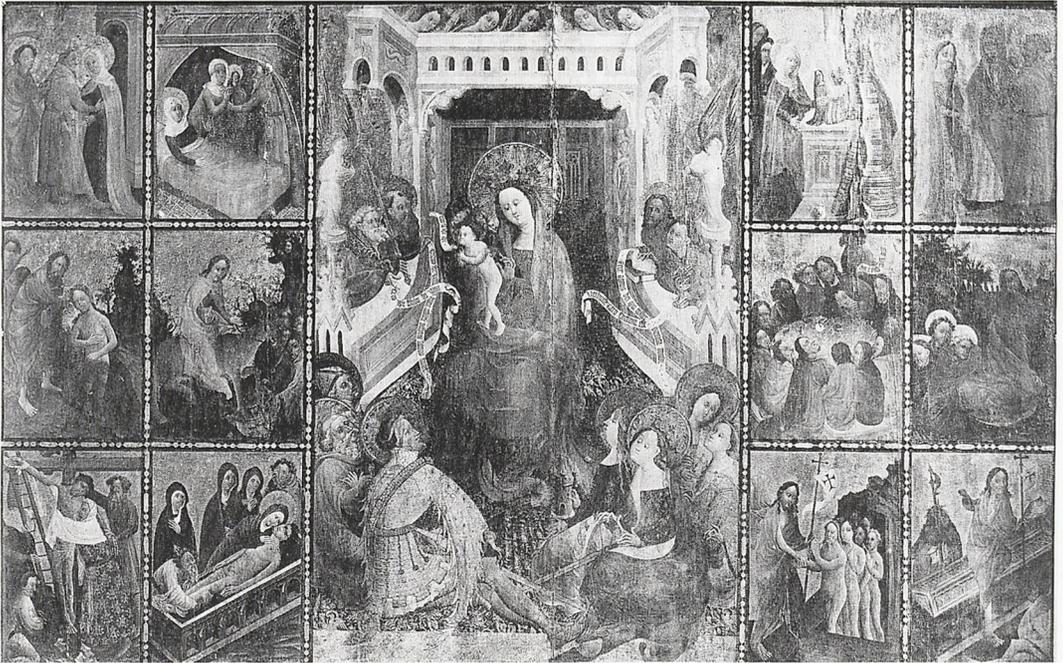


Abb. 1 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Marienaltar, Zustand vor der jüngsten Restaurierung (Denkmalarchiv der Provinz Westfalen)

bundenen Stilvergleichs verläßt und das Bielefelder Retabel in neue Vergleichsperspektiven stellt: So wie die Herzöge von Berg ihre Düsseldorfener Residenz ausstatteten und dort eine Grablege einrichteten, so taten sie es auch in Bielefeld. Wegen der offensichtlichen Funktions- und Repräsentationsparallelen in der Konstellation von Residenz, Stift und fürstlicher Grablege in Düsseldorf und Bielefeld kann man neue Werke zur Einordnung heranziehen. Dieser Ausfallschritt erlaubt den Vergleich zwischen dem Bielefelder Retabel und einer bedeutenden Stiftung der Herzöge im Rheinland, dem großen Westfenster der Zisterzienserabtei Altenberg bei Köln. Tatsächlich gibt es in beiden Fällen das auffallende Motiv der in Grisaille gemalten Skulpturen, für das Pfeiffer auf Werke André Beauneveus als mögliche gemeinsame Inspirationsquelle hinwies. Der Bezug auf Altenberg erlaubt es auch, das Bielefelder Retabel mit

Kölner Kunst der Zeit in Verbindung zu bringen, worauf zu Recht Daniel Hess (Nürnberg) hinwies.

Auch der Historiker *Heinrich Rütthing* (Bielefeld) beschäftigte sich mit der Stifterfrage. Er zog Pfeiffers Argumentation nicht grundsätzlich in Zweifel, bot aber eine andere, ebenfalls plausible Vermutung, indem er einen Stiftsherren von St. Marien als Stifter vorschlug. Hermann Crusing, als Auditor an der päpstlichen Rota ein weltläufiger und wohlhabender Mann, stiftete St. Marien kurz vor seinem Tode im Jahr 1398 einen Altar, der unter dem Patrozinium Mariae, des hl. Kreuzes, des hl. Hieronymus und der hl. Ursula stand. Über die Bestätigung seiner Stiftung im Jahre 1400 liegt eine Urkunde im Bielefelder Urkundenbuch vor. Sie ist der einzige archivalische Nachweis einer Altarstiftung für St. Marien an der Wende zum 15. Jh. Crusing's Vita erlaubt die Vermutung, er habe durchaus ein so kom-

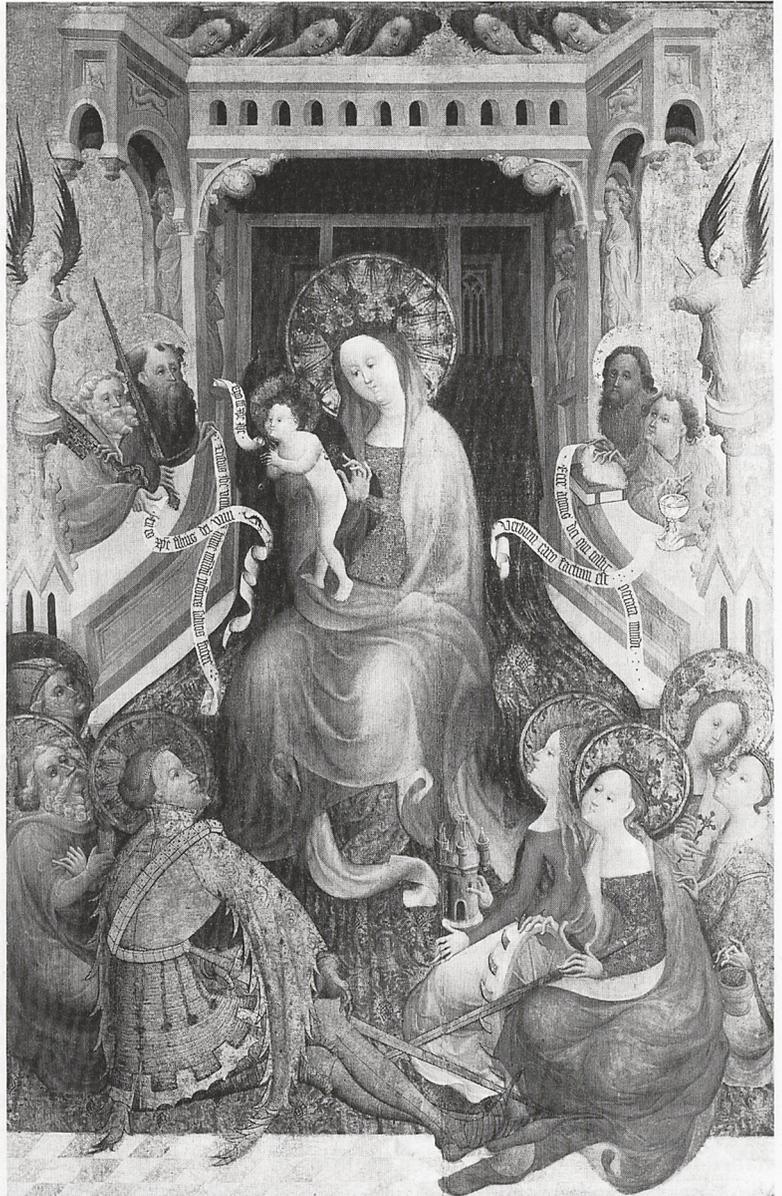


Abb. 2
 Bielefeld, Neustädter
 Marienkirche, Marien-
 altar, Mitteltafel
 (Münster, Landesdenk-
 malamt Westfalen)

plexes Werk wie die Bielefelder Tafel in Auf-
 trag geben können. Beweisbar ist die These
 angesichts der Patrozinien jedoch nicht.
 Die Einbettung des Bielefelder Altars in sein
 unmittelbares räumliches Umfeld, seine Bezie-
 hungen zu anderen Kunstwerken im Kirchen-

raum von St. Marien behandelte *Wolfgang
 Beyrodt* (Berlin). Durch seinen Hinweis auf
 mögliche Bezugnahmen des Altarbildes auf die
 Grabtumba Graf Ottos III. von Ravensberg
 und seiner Frau Hedwig zur Lippe (errichtet
 1320) wurde klar, daß die 'Sacra Conversa-

zation' der Mitteltafel (*Abb. 2*) das »Gespräch« über das Bildfeld hinaus in den Chor von St. Marien trug. Die Tumba, die heute seitlich des Chores aufgestellt ist, stand ursprünglich in der Mitte, gegenüber dem vermuteten Standort des Altars. Beyrodt erinnerte an den Gebrauch der 'Sacra conversazione' im 15. Jh. als Epitaph und verwies in diesem Zusammenhang darauf, daß der Graf auf den hl. Georg, die Gräfin auf die vier heiligen Frauen der Mitteltafel blickt. Erwidert wird dieser Blick durch den der hl. Margarete, der Namenspatronin der Stifterin der Marienkirche und Vorfahrin der dort Bestatteten. Beyrodt zog aus seinen Überlegungen Rückschlüsse auf die Stifterfrage und stützte damit Pfeiffers These: Die Bezüge des Altarbildes auf die Grablegen lassen eine fürstliche Stiftung vermuten. Ob der mögliche Stifter Herzog Wilhelm d. Ä. — er allein kommt bei einer Datierung des Retabels auf 1400 in Betracht — wirklich so fein verästelte Überlegungen bezüglich des Bildprogramms und seiner Bezugspunkte im Raum von St. Marien gehegt hat, bleibt allerdings fraglich, denn Wilhelm konnte weder lesen noch schreiben.

Damit standen sich in der Stifterfrage zwei Vorschläge gegenüber: Kanonikus Crusing und Herzog Wilhelm von Berg. Während für Crusing kein konkreter Anlaß oder Bezug zur Stiftung eines Marienretabels zu erkennen ist, dessen Bildprogramm der gebildete Mann aber sehr wohl hätte im Detail bestimmen können, hatte Herzog Wilhelm einen guten Grund, nämlich die Ausstattung eines Stiftes nahe seiner Residenz als Graf von Ravensberg, ohne daß er über den nötigen Feinsinn verfügt haben dürfte, irgendeinen näheren Einfluß auf die Ausgestaltung zu nehmen.

Auch die Bochumer Kunsthistorikerin *Iris Grötecke* stellte einen im weitesten Sinne historischen Ansatz vor. Am Beispiel des Netzer Altars (ca. 1370) erinnerte sie daran, daß die verstärkte Wiedergabe »irdischer Welt« in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei nicht nur anekdotische Züge, sondern auch inhaltli-

che Dimensionen hat. So lassen sich unterschiedliche Kleidungsstypen für die Deutung fruchtbar machen: Nicht nur hebt sich die aus der betrachteneigenen Erfahrungswelt stammende Kleidung mancher Figuren von den stilisierten Gewändern anderer Figuren ab, sondern sie kann und muß in den sozialgeschichtlichen Kontext eingeordnet werden. Die kurze und enge zeitgenössische Kleidung der Henker Christi ist ein Zeichen für ihre Bosheit. Eine solche moralische Besetzung von Kleidern wird aus vielen anderen Quellen deutlich, nicht zuletzt aus den Kleiderordnungen des Spätmittelalters. Die Verwendung zeitgenössischer Kleidungsformen durch den Maler ist eine teilaktualisierende Interpretation des Bildinhaltes. Sie vermittelt kanonisierte religiöse Inhalte durch die Maßstäbe spätmittelalterlicher Ordnungsvorstellungen. Diese Idee hätte man gut auf die Bielefelder Tafel anwenden können, auf der sich die beiden hochmodisch gekleideten Figuren im Vordergrund (hl. Georg und hl. Katharina von Alexandrien) deutlich von den anderen Heiligen und der Gottesmutter abheben.

Selbstbewußt trug *Brigitte Corley* (London) anschließend ihre Neuzuschreibung der Soester Nikolaustafel an den Berswordtmeister vor. So bereitwillig die Zuhörer ihrer Kritik an der herkömmlichen Zuschreibung der Tafel an Conrad von Soest folgten, so wenig Beifall fand die These, das Werk stamme vom Meister der Dortmunder Tafel. Hier offenbarte sich auch das Dilemma von Argumentationen, die sich im wesentlichen auf die angeblich aus der Unterzeichnung ergebende Evidenz stützen, vor allen Dingen, wenn sich diese wie auf den gezeigten Aufnahmen kaum erkennen läßt. Der Eindruck einer viel zu großen stilistischen Diskrepanz zwischen den Werken verstärkte sich bei der Exkursion nach Dortmund und Soest, bei der selbst Corley über ihre Neuzuschreibung in Zweifel geriet.

Aus der Reihe der kunsthistorischen Vorträge stach der Beitrag von *Moritz Woelk* (Berlin) über den Berswordt-Meister und Italien her-

vor. Der zunächst überraschende Vergleich eines westfälischen Werkes mit der Kunst des späten Trecento erwies sich als ausgesprochen fruchtbar. Woelk zeigte auf, wie viele Parallelen motivischer und kompositorischer Art zu finden sind, die durchaus nicht zum Standard der nordalpinen Malerei jener Zeit gehören. Sicherlich wäre der von ihm nur kurz angesprochenen Frage nachzugehen, welche Vermittlungswege hier in Frage kommen könnten. Woelks Vortrag war nur einer aus einer ganzen Corona von Beiträgen, die sich mit der Kunst um 1400 in den europäischen Regionen beschäftigten. Es ist sicherlich sinnvoll, einem Werk von europäischem Rang wie der Bielefelder Tafel diese Einordnung widerfahren zu lassen, und die z. T. instruktiven und kenntnisreichen Vorträge brachten aufschlußreiche Einblicke in Themen wie die böhmische, die bayerische, die mittelhheinische oder die weiter östlich entstandene Malerei der Epoche. Immer deutlicher ergab sich aber auch, daß von dort aus ausgesprochen wenig Fäden zum Berswordt-Meister führen. Offensichtlich waren die Themen vom Veranstalter vorgegeben. Desto mehr überraschte es aber, keinen Beitrag zur westfälischen Malerei zu hören, der im Zusammenhang mit dem Berswordt-Meister eigentlich nahegelegen hätte. Dies wurde um so schmerzhafter vermißt, als die Exkursion zum Berswordt-Altar in Dortmund Ge-

genheit gab, die exquisite Farbigkeit dieser besser als das Bielefelder Werk erhaltenen Tafel hervorzuheben. Wenn schon rein stilistische Vergleiche angestellt würden, so Stephan Kemperdick (Frankfurt), dann sei auf die in manchen Zügen deutlich hervortretenden Parallelen in der besonders durch die gelungene Kombination von Tönen aus dem Gelb-Rot-Bereich hervorstechenden Farbigkeit zwischen der Bielefelder Tafel und dem erheblich früher anzusetzenden und vermutlich aus Soest stammenden Hofgeismarer Altar (um 1310) hinzuweisen. Während der Betrachtung verfestigte sich bei den Teilnehmern allgemein der Eindruck, die Dortmunder Tafel könne schon am Ende des 14. Jh.s entstanden sein und damit vor dem Bielefelder Retabel liegen. Immer deutlicher ergab sich damit, daß es nicht sinnvoll ist, das Dortmunder und das Bielefelder Werk überhaupt in eine zeitliche Reihenfolge bringen zu wollen.

Man konnte sich am Ende nicht des Eindrucks erwehren, die Tagung sei insgesamt zu breit angelegt worden und habe die Hinführung auf das Werk nicht genügend in den Vordergrund gestellt. Das schwierige Thema der künstlerischen Einbindung des Berswordt-Meisters konnte nicht geklärt werden, aber es ist auch festzuhalten, daß in der Stifterfrage bedenkenswerte Hypothesen diskutiert wurden.

Thomas Lüttenberg

Intorno a Poussin: Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma

Ausstellung der Académie de France à Rome, Villa Medici, 30. März — 26. Juni 2000. Katalog hrsg. v. Olivier Bonfait und Jean-Claude Boyer. Rom, De Luca 2000. 149 S., zahlr. S/W- u. Farbabb.

Intorno a Poussin — ein Titel, der inzwischen fast zu einem Signet für um große Ausstellungen herumorganisierte Satellitenveranstaltungen geworden ist: in der französischen Variante, *Autour de Poussin*, begleitete 1994 eine 32 Gemälde umfassende Schau im Louvre die große *Poussin*-Ausstellung im Grand Palais,

welche 1995 nach London wanderte, nun sekundiert von einer im Palazzo Barberini zu Rom organisierten Zusammenstellung von 35 Bildern, einer Hommage an Poussins Wahlheimat; zeitgleich mit der monumentalen *Bellori*-Ausstellung im Palazzo delle Esposizioni zu Rom stellten Olivier Bonfait und Jean-Claude