

## KOLLOQUIUM ÜBER GRÜNEWALDS TAFELBILDER DES LINDENHARDTER ALTARS

(Mit 6 Abbildungen)

Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege veranstaltete am 26. und 27. April dieses Jahres in München ein Kolloquium über die Tafelbilder des Lindenharter Altars, die seit November 1975 in den Werkstätten des Landesamtes untersucht, konserviert und restauriert werden (Abb. 4 u. 5). Die Beschränkung auf etwa vierzig Teilnehmer und die Verteilung von nur fünf Referaten bzw. Führungen auf die beiden Tage ermöglichte einen ausgiebigen und intensiven Gedankenaustausch vor den Originalen, bei dem unter der Diskussionsleitung von Peter Strieder die Probleme der Erhaltung der Tafeln, die anstehenden Restaurierungsmaßnahmen und vor allem auch die Fragen der stilkritischen Bewertung und Einordnung im Frühwerk Grünewalds erörtert wurden. Gerade darin erwies sich die von dem verantwortlichen Restaurator Karl-Werner Bachmann zusammen mit dem Werkstattleiter Karl Ludwig Dasser konzipierte und vorbereitete Veranstaltung als vorbildlich — leiden doch auch solche Kolloquien meist unter der Überfrachtung mit Vortragsthemen, die eine Konzentration auf die wesentlichen Gesichtspunkte erschwert, und unter chronischem Zeitdruck, der durch die dann meist unprogrammgemäß ans Ende der Veranstaltung vertagten Aussprachen über die Referate und Statements zu einem nur noch schwer zu durchdringenden Problemstau führt. Die beiden kunsthistorischen Referate von Lorenz Dittmann „Der Lindenharter Altar und das Frühwerk Grünewalds“ und von Albert Châtelet „Die Flügelaltäre im Werke Grünewalds“, die durch die Führung von Gisela Goldberg vor den Grünewaldbildern der Pinakothek ergänzt wurden, schufen den Bezugsrahmen für die Betrachtung der Lindenharter Tafeln. Von den Experten für altdeutsche Malerei, die so vollzählig der Einladung des Landesamtes gefolgt waren, hätten sich noch manche für weitere Referate gewinnen lassen, doch angesichts der rigorosen Beschränkung auf das Unverzichtbare konnte sich niemand übergangen fühlen, und man fand in dem Erfolg der Tagung das Konzept der Veranstalter bestätigt.

Den kunsthistorischen Referaten gingen Berichte über den heutigen Zustand der Tafeln, über die aus dem Befund und den Quellen eruierten Veränderungen und Eingriffe früherer Zeit voraus. Als Arbeitspapier hierzu hatte man jedem Teilnehmer eine Bilddokumentation mit Regestenzusammenstellung ausgehändigt. Zunächst sprach Bachmann über „Die Lindenharter Altartafeln, ihr Schicksal, ihre Restaurierungen und die Probleme ihrer heutigen Restaurierung“. Der Altar (Abb. 3), der bis 1665 im Chor der Pfarrkirche von Bindlach (nordöstl. v. Bayreuth) stand, trägt die Jahreszahl 1503, die in die Seitenwand an der Epistelseite des Schreins eingeschnitten ist. Da die Bilder des Altars durch die Einlassung in die Rah-

mungen bedingte Grundierungsgrate und Malränder aufweisen, geht man davon aus, daß die Bildträger erst nach dem Zusammenbau des Altarwerks grundiert wurden, die Malerei also am Schrein selbst und demnach ebenfalls in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts entstand. Selbst wenn man annehmen würde, daß die Darstellung der 14 Nothelfer auf den Werktagseiten und die Flachreliefs auf den Innenseiten der Flügel ausgeführt wurden, ohne daß diese bereits am Altar befestigt waren (was theoretisch zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt erfolgt sein könnte), so wird man wegen der bescheidenen Ausmaße des Schreins die Jahreszahl doch mit der Fertigstellung des ganzen Altars in Zusammenhang bringen dürfen. 1665 mußte der Schrein in Bindlach einem neuen Choraltar weichen; er wurde zunächst an anderer Stelle in der Kirche wieder aufgestellt, bis er 1685 der Gemeinde von Lindenhartd (südlich von Bayreuth) zum Geschenk gemacht wurde, deren Marktplatz mit Kirche und Rathaus drei Jahre zuvor einer Brandkatastrophe zum Opfer gefallen war. Die Versetzung des Altars innerhalb der Bindlacher Kirche und nun der Transport und seine Wiederaufstellung in Lindenhartd (1687) brachten es wohl mit sich, daß die Altarteile durch die dabei notwendigen und kaum mit der geforderten Sorgfalt vorgenommenen Manipulationen Schaden erlitten. In Lindenhartd scheint dann der Altaraufbau dem Zeitgeschmack entsprechend oder auch wegen der anderen Raumproportionen des dortigen Chors verändert worden zu sein: unter Verzicht auf das (schon gar nicht erst mit übernommene?) obere Gesprenge montierte man die Flügel mit den Figurenreliefs der hll. Wolfgang, Bartholomäus, Heinrich und Kunigunde fest oberhalb des Schreins mit der von den Figuren der hll. Otto und Veit flankierten Muttergottesstatue (*Abb. 8*). Die Darstellung der vierzehn Nothelfer befand sich nun also auf der Rückseite des neu entstandenen oberen Altargeschosses. Jeweils in der Mitte der beiden Flügelbilder (einmal am Harnisch des hl. Georg und zum anderen am Chormantel des hl. Dionysius) ist die Malerei durch den Abdruck von Flacheisen und durch drei Nagellöcher stark beschädigt; diese Spuren lassen darauf schließen, daß hier Eisenstreben zur rückwärtigen Stützung der neuen Oberzone des Altars befestigt waren. Die Veränderungen des Wandelaltars in einen unbeweglichen zweigeschossigen Aufbau hatte aber zur Folge, daß die beiden Tafeln mit den vierzehn Nothelfern nun ständig dem durch die Chorfenster einfallenden Licht ausgesetzt waren, wobei die Butzenscheiben die Sonnenstrahlen brennglasähnlich bündelten, was in zunehmendem Maße zu Schäden in der Bildsubstanz führte.

Nach Restaurierungsmaßnahmen am Schrein in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts, die allerdings anhand der erhaltenen Rechnungen nicht näher zu bestimmen sind, erfolgte 1897 eine umfassende Renovierung der Lindenhartder Kirche; dabei wurde der Altar vorübergehend nach Nürnberg gebracht und dort von der Kirchenmalerfirma Stärk restauriert. Man er-

gänzte fehlende Teile der Skulpturen (Hände und Attribute der Heiligen) und fertigte eine Predella und ein bekrönendes Gesprenge neu an. Das bedeutet, daß das über dem Schrein befestigte Flügelpaar nun wieder seitlich angebracht und damit die ursprüngliche Grundform des Wandelaltars wiederhergestellt wurde. Die Schreinfiguren, die Flügelreliefs und das Rahmenwerk wurden nach Entfernung der alten Bemalung neu gefaßt (Abb. 3). Diese Arbeiten erfolgten — wie der Referent betonte — in bester handwerklicher Ausführung, doch wurden bei der Neufassung der Figuren Stoffmuster zugrundegelegt, wie sie der mit der Restaurierung betrauten Fachfirma aus der Nürnberger Malerei der Spätgotik bekannt waren. Leider wurden im Zuge der Maßnahmen den Bildern neue Schäden zugefügt, da man zur besseren Befestigung der stellenweise sich lockernden Flügelreliefs insgesamt 17 Löcher durch die Rückseiten der Flügel mit den Gemälden bohrte und diese Bohrlöcher hinten, d. h. auf der Malfläche, noch erweiterte, um die Schraubenköpfe einsenken zu können. Die Schraubenköpfe wurden dann verkittet und die Kittstellen durch Retuschen den angrenzenden Gemäldepartien angeglichen. In der Rechnung der Firma Stärk wird zu den Flügelbildern bemerkt, daß sie „nur notdürftig egalisiert“ worden seien.

Zwei Jahrzehnte später erfolgte dann die Zuschreibung der Nothelferdarstellung an Grünwald, und zwar 1915 durch Karl Sitzmann, der nach kurzen Notizen 1919 und 1924 erst 1926 seine Untersuchungsergebnisse publizierte. Seit 1923 wurden durch das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege verschiedentlich Restaurierungen an den Gemälden vorgenommen, in größerem Umfang vor allem 1955 in den Münchner Werkstätten. Bei den turnusmäßigen Überprüfungen des Altars in der Folgezeit mußte man aber bald erkennen, daß in erster Linie die ungewöhnlich hohe Luftfeuchtigkeit in der Lindenhartter Kirche die Malereien gefährdet, zumal sie das Sicheinnisten von Holzschädlingen begünstigt. Seit März 1975 werden nun durch einen im Chorraum aufgestellten Thermohygrographen laufend Klimamessungen durchgeführt. Das Landbauamt Bayreuth versucht inzwischen, im Zusammenhang mit der Restaurierung durch gezielte Baumaßnahmen eine Entfeuchtung des Kirchenraums einzuleiten.

Die Bilder der Altarflügel und die Schmerzensmannardarstellung auf der Schreinrückwand wurden im November 1975 wiederum in die Münchner Werkstätten des Denkmalamtes gebracht und dort in der Klimakammer zunächst „aklimatisiert“. Es erfolgten dann naturwissenschaftliche Analysen, mit denen Frank Preusser vom Doerner-Institut betraut war. Inzwischen ist nach Entfernung der Übermalungen und Firnissschichten früherer Restaurierungen und nach der Holzausflickung der Schrauben- und Nagellöcher und aufgebrochenen Risse die Konservierung der Tafel mit dem hl. Georg abgeschlossen. Darum hielt man nun, vor den eigentlichen Restaurierungsmaßnahmen, in deren Verlauf nach dem Retuschieren der Ausflickungen auch ein behutsames Ausbessern und Angleichen besonders

störender Fehlstellen innerhalb der Figurenpartien erfolgen soll, die Durchführung eines Expertenkolloquiums für ratsam, um sich über Umfang, Ziel und Tragweite der künftigen Schritte klar zu werden.

Bachmanns weitere Ausführungen über die Maltechnik und die altersbedingten Veränderungen der Farbschichten wurden ergänzt durch das Referat von Frank Preusser, das die Ergebnisse der vom Doerner-Institut an den Tafeln vorgenommenen Pigment- und Querschnittuntersuchungen zusammenfaßte. Die Malereien sind in einer Tempera-Öl-Mischtechnik ausgeführt. Während der Grad der Verseifung, der das Inkarnat vornehmlich bei den Gesichtern der weiblichen Heiligen (*Abb. 7*) heute so durchsichtig erscheinen läßt, von der Verwendung stark öhaltiger Substanzen herrührt, sprechen andererseits Besonderheiten des Farbauftrags in manchen Teilen der Bilder eindeutig für Temperatechnik, bei der die Strichführung weniger weich als bei Öl wirkt, bei der aber andererseits die Schwarzkonturierung nicht so unlöslich einbindet, wie dies bei den Lindenhardter Tafeln der Fall ist. Wie andere Beispiele belegen, war es in der damaligen Zeit üblich, einzelne Partien in fetter Tempera über Olmalerei zu setzen. Auffällig ist, wie Preusser betonte, die sparsame Ausführung, die sich nicht nur in der dünnen Grundierung, sondern auch in manchen Partien in dem Verzicht auf mehrschichtigen Farbaufbau zeigt. Das kann damit zusammenhängen, daß man damals bei Wandelaltären oft die Werktagsseite sehr viel schlichter (und betont kostensparender) ausstattete als den Schrein und die Flügelinnenseiten. Bei jenen Partien der Lindenhardter Tafeln, bei denen sich die mit Grünspan pigmentierte Malschicht heute zu einem transparenten Braun verändert hat, sei allerdings nicht in jedem Falle eindeutig zu erweisen, ob hier der Grün-Aufbau in zwei Schichten aus Sparsamkeitsgründen unterblieb oder ob eine ursprünglich vorhandene zweite Schicht inzwischen ganz verlorengegangen ist. Der bläuliche Hintergründton war früher ein starkfarbiges Azuritblau. Azuritflächen sind rauh wie Sandpapier, was ihre schnelle Abnutzung und ihre Beeinträchtigung durch Staub und Schädlinge mit sich bringt. Wie in der Diskussion erläutert wurde, hat man Azurit mitunter erst zuletzt auf dafür ausgesparte Flächen aufgetragen und dann auch nicht gefirnißt, um die besondere Leuchtkraft zu gewährleisten. Bei den Lindenhardter Tafeln haben die mechanische Abnutzung und die bei den verschiedenen Eingriffen aufgebrauchten Firnissschichten den Farbton des Azurit ganz verändert.

Bei den Rotpartien muß eine starke Verblässung angenommen werden. Das aufgesetzte Bleiweiß, das sich von Natur aus besser erhält, tritt heute im Vergleich zu den verblaßten Inkarnatpartien zu stark hervor (*Abb. 7*). Ähnliches gilt für die Schwarzkonturierung, die sich heute zu kraß von den sie umgebenden verblichenen Farbflächen abhebt. Dieser Umstand hat dazu geführt, daß die Stilkritik mitunter von einer nicht originalen Nachkonturierung gesprochen hat — worauf Lorenz Dittmann in seinem Referat näher

einging. Von der Farbmaterie her ist zwar die Verwendung dieses aus verkohlten Pflanzen (Reben etc.) hergestellten Pflanzenschwarz zeitlich nicht näher einzugrenzen. Doch zeigt das völlige Einbinden der Schwarzkonturierung in die obere Farbschicht, daß es sich hier nicht um einen wesentlich später vorgenommenen Eingriff handeln kann. Die Untersuchung ergab ferner, daß das Saumornament auf dem Mantel des hl. Dionysius (Abb. 6) zumindest älter ist als jene Druckstellen und Nagellöcher, die mutmaßlich auf die Umwandlung des Altars in einen zweigeschossigen Aufbau im späten 17. Jahrhundert zurückgehen. Auch dieses Saumornament hat man wegen seiner auffällig großzügigen und kursorischen, nur auf Fernwirkung angelegten Wiedergabe als nachträgliche Zutat angesprochen.

Lorenz Dittmann gab in seinem Referat „Der Lindenharter Altar und das Frühwerk Grünewalds“ zunächst einen Überblick über die Forschungsgeschichte, der die Unterschiede und Widersprüche in der Beurteilung der Tafeln erkennen ließ. Während Karl Sitzmann (Die Lindenharter Tafelbilder, ein Frühwerk von Matthias Grünewald, Bayreuth 1926, S. 28) bei der Nothelferdarstellung in der „Anordnung und Verteilung der vielen Figuren auf zwei schmalen Tafeln“ „die hohe schöpferische Begabung“ Grünewalds erwiesen sieht, rügt vier Jahre später Heinrich Feurstein die „drangvolle Enge“ in der Gruppierung der vierzehn Heiligen und die „durchaus veraltete Form der durch Übereinanderreihen von Köpfen ersetzten Tiefensicht“ (Matthias Grünewald, Bonn 1930, S. 75). Walter Karl Zülch, der vor allem die Schwächen in der Farbgebung bemängelt und im Werkkatalog die Vermutung ausspricht, daß der Altar möglicherweise „die Kopie eines verlorenen Werkes des Meisters Mathis“ ist, versucht doch die Besonderheiten der Figurenanordnung positiv zu bewerten: „Meister Mathis, eigenwillig und Sonderwege gehend . . . ließ den Zug der Heiligen unter St. Georgs Führung über die ganze Fläche sich von rechts nach links bewegen. Statt traditioneller Reihung erfand er das Bewegungsmotiv, eine Prozession der Nothelfer über eine von tiefer Kehlung unterschrittene Bretterbühne. St. Georg scheint eben von dem Podium herabtreten zu wollen, der von seiner nur aufgestützten Hand nicht gehaltene Schild bizarrster Form gleitet schon ab; die dramatisch aufgeschreckten Untiere vorn greifen die Bewegung auf. Da erfolgt eine Stockung, wie zwei aus dem Zug herausgeschnittene Momentbilder ergibt sich eine Zweiteilung: je links und rechts eine Hauptfigur mit ihrem Gefolge.“ Wie schon Feurstein hebt Zülch die „harte und scharfbrüchige“ Faltengebung beim Mantel des Dionysius hervor; sie stehe „im Gegensatz zu allem, was wir sonst an Gewandbehandlung vom Meister Mathis kennen“ und sei „eine fremd anmutende, etwa auch bedenklich stimmende Auffälligkeit“ (Der historische Grünewald Mathis Gothardt-Neithardt, München 1938, S. 88 u. Werkkat. No. 2—4, S. 323).

Theodor Musper kritisiert 1934 wieder „die jämmerliche Verlegenheit, die zahlreichen Figuren unterzubringen“ und lehnt die Zuschreibung der Lin-

denhardter Tafeln an Grünewald ab (Grünewaldentdeckungen? in: Kunst- und Antiquitäten-Rundschau 1934, S. 10). Desgleichen geschieht bei Wilhelm Pinder 1940 in der „Deutschen Kunst der Dürerzeit“ (S. 257 u. 262).

Neben den kompositionellen Problemen und der bleichen Farbwirkung der Malerei waren es immer wieder die starken Unterschiede in der Durchbildung und Konturierung der Figuren, die Zweifel an Grünewalds Autorschaft aufkommen ließen. So betonte Dittmann selbst in seiner Dissertation „Die Farbe bei Grünewald“ (1955, S. 172, Anm. 259) und daran anschließend Alfred Schädler im Inventarband des Landkreises Pegnitz der Kunstdenkmäler von Oberfranken (1961, S. 361) den Gegensatz zwischen der für Grünewald typischen „seismographisch bewegten“ zarten Linienführung und einer stellenweise auffällig groben schwarzen, die ursprünglichen Formzusammenhänge oft gar nicht berücksichtigenden Kontur- und Binnenzeichnung. Man erkenne hier bisweilen „leer-kalligraphische“ Linienzüge „ohne plastische Bezeichnungskraft“. Die aus solchen und anderen Beobachtungen abgeleitete These Schädlers, daß „die meisten Figuren zwar nicht vollständig übermalt, aber in späterer Zeit nachkonturiert sind“, findet, wie erwähnt, in den Untersuchungsergebnissen des Doerner-Instituts keine Bestätigung. Das gleiche gilt für die von Schädler geäußerte Vermutung, das Ornament am Saum des Chormantels des hl. Dionysius (Abb. 6) sei von anderer Hand „grob in Olfarbe aufgemalt“. Schließlich sind auch die Mutmaßungen (von Adolf Max Vogt, Eberhard Ruhmer u. a.), es handle sich bei den Malereien um Werkstatt- bzw. Schülerarbeiten, nicht mehr aufrechtzuerhalten, nachdem die Verbindlichkeit der Jahreszahl 1503 für die Flügelbilder heute nicht mehr in Frage gestellt wird. Das bedeutet aber, daß alles Problematische oder gar Widersprüchliche, das man in den Tafeln zu sehen glaubt, Grünewald selbst anzulasten ist. Ob es nun aus dem Unvermögen des noch unerfahrenen jungen Künstlers, ob es aus einer bewußten, auf Überraschungseffekte und Formstörungen zielenden „rebellischen“ Haltung Grünewalds entspringt (und dann vielleicht im Sinne Vogts mit „gegenklassischen“ Tendenzen der Zeit zusammenzusehen wäre) oder ob uns vielleicht das Besondere der Gestaltungsabsichten bisher nur noch nicht faßbar wurde, bleibt dabei künftig zu erörtern. Dittmann selbst versuchte die „absichtlichen Verunklärungen und Willkürlichkeiten“ aus einer Entwicklungskrise bei Grünewald zu erklären, aus jener „Zerreißprobe von Identitätsfindung und Identitätsdiffusion“, wie sie der in Amerika wirkende Psychoanalytiker Erik H. Erikson für die von ihm als fünfte Phase bezeichnete Periode der „Adoleszenz“ (zwischen dem 16. und 24. Lebensjahr) für typisch hält. Nach Erikson sei diese Phase gekennzeichnet „durch ausgefallene und unzugängliche Stimmungen“, durch „Elemente eines halbbewußten und provokanten Experimentierens mit Rollen“, durch Stimmungsschwankungen und einen „unheimlichen Schwebезustand zwischen zerstörenden und aufbauenden Kräften“. Mag es sich auch heute anbieten, bei schwer zu durch-

dringenden künstlerischen und stilkritischen Problemfällen die Erkenntnisse der Psychoanalyse zur Lösung mit heranzuziehen, so sollte doch ein Seitenblick auf die Adoleszenzphase anderer Künstler (Raffael, Michelangelo) zur Vorsicht mahnen, hier allgemein verbindliche Antworten und wirklich brauchbare Handhaben zu erwarten.

In einer „Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau“, wie sie Kurt Badt entwickelt hat, analysierte Dittmann die Nothelferdarstellung: „Der Bildaufbau setzt ein bei der Figur des Dionysius auf dem rechten Flügel und endet bei der Figur des Georg auf dem linken Flügel ... Die Linienzüge der Georgsbeine und seines Schildes fallen, er ist eindeutig als Schlußfigur dargestellt. Die dichtgeschlossene Gruppe der heiligen Jungfrauen am linken Bildrand bildet ein Nebenschlußmotiv, dem sich jedoch der flächige und ganz unrhythmisch hingesezte Kopf des Blasius gar nicht einfügt.“ Dittmann geht zwar ausdrücklich von Zülchs Betonung des Prozessionshaften aus, interpretiert die Bewegung von rechts nach links dann aber eher als Ablauf einer inneren Bilddynamik, weniger im Sinne einer wirklichen Aktion der dargestellten Figuren. Denn von der Prozessionsvorstellung her läßt sich der hl. Georg keineswegs als „Schlußfigur“ auffassen. Dittmann sieht allerdings nicht wie Zülch die Bewegung als eine kontinuierliche, einheitlich fließende, „sondern eine solche mit wechselnden, engeren oder mehr gelockerten Verbindungen, mit Zäsuren, ja Brüchen“. Er teilt auch nicht Zülchs Meinung, daß die beiden Darstellungen wie zwei aus dem Zug herausgeschnittene Momentbilder wirken, die sich aus einer plötzlichen Stockung der Heiligenprozession ergeben.

Man fragt sich, was bei solchen Interpretationen mit „Bewegung“ letztlich noch angesprochen wird. Ist nicht im Gegenteil gerade das Statuarische der beiden Hauptfiguren Georg und Dionysius für die Gesamtwirkung bestimmend? Hat man nicht — ausgehend von der Christophorusfigur, der das Schreitmotiv hier doch offensichtlich als zusätzliches *Attribut* zugeteilt ist — den Bewegungskarakter (seit Zülch) in die Darstellung hineininterpretiert?

Einen wichtigen Ansatz zu einer Umorientierung brachte, wenn auch behutsam und fast mehr als Nebenprodukt der Überlegungen, das Referat Châtelets. Er betonte zunächst die Problematik der ihm zugefallenen Aufgabe, Grundsätzliches oder auch nur Verbindendes über „die Flügelaltäre im Werk Grünewalds“ auszusagen. Keiner der Altäre ist bekanntlich komplett an seinem ursprünglichen Aufstellungsort erhalten. Beim Isenheimer Altar lassen sich die besonderen Raumverhältnisse im Chor der (1832 durch Brand zerstörten) Antoniterkirche nur noch annähernd rekonstruieren, ein großer Teil des Schnitzwerks des originalen Altars ist verschwunden. Ähnliches gilt auch für den Bindlacher, d. h. Lindenharter Altar. „Die Flügel des Heller-Altars sind nicht nur von den anderen Altarteilen getrennt worden, sondern auch noch (in zwei Teile) zersägt worden.“ Auch von dem

(von Schmid rekonstruierten) Maria-Schnee-Altar befinden sich nur noch Fragmente an seinem originalen Standort.

Châtelet widmete erwartungsgemäß den größten Teil seiner Ausführungen dem Isenheimer Altar, vor allem den neueren Erkenntnissen und Mutmaßungen über die Proportionen des Chorraums der Antoniterkirche und die durch sie bedingten Aufstellungs- und Wirkungsmöglichkeiten des Altars. Da der Chor mit dem Gestühl für die Stiftsherren nur durch eine Öffnung von kaum mehr als einem Meter mit dem Langhaus verbunden war, konnte die Gemeinde wohl nur den Mittelteil des Altars erkennen. Angesichts der gewaltigen Ausmaße des voll geöffneten Altars (6,52 m bei einer Chorbreite von 8,40 m) sei zu fragen, ob man die Flügel überhaupt ganz öffnete oder ob sie in einem Winkel zum Mittelteil stehend arretiert wurden. (Dafür kann die geringere Breite der Standflügel sprechen! In der Diskussion wurde allerdings auf die durch das Gewicht der Flügel bedingten technischen Schwierigkeiten hingewiesen.) Mit ein Grund, einen Altar von dieser Größe zu planen, sei wahrscheinlich der Wunsch der Stiftsherren gewesen, den Chorraum gegen das durch die Fenster einfallende Licht möglichst abzuschirmen.

Wichtig für die Überlegungen um das Lindenhardtter Werk war Châtelets Feststellung, daß Grünewalds Konzeption in Isenheim in starkem Maße den Aufstellungsort und die bereits vorhandenen Elemente des Altars einbezog und berücksichtigte. Grundsätzlich sei beim Isenheimer Altar nicht auszuschließen, daß dem Maler zu allererst einmal die Fassung der Holzfiguren oblag. Der Stil der Bemalung erlaube noch keine sicheren Rückschlüsse. „Die Bemalung einer Schnitzfigur und eine Tafelmalerei unterstehen so grundverschiedenen Bedingungen, daß auch eine andere Ausführungstechnik gefordert ist. Man denke nur an den Schnitzaltar des Jacques de Baerze im Museum von Dijon: wenn wir nicht aus den Texten wüßten, daß er von Melchior Broederlam bemalt wurde, kämen wir niemals auf den Gedanken, daß die Fassung von dem Meister der Flucht nach Ägypten stammen könne.“ Wie beim Isenheimer Altar so hält es Châtelet auch beim Bindlacher für unwahrscheinlich, daß Grünewald am Schnitzwerk selbst einen Anteil hatte. „Zeitlich begann seine Intervention frühestens im Moment der farbigen Fassung der Figuren“ — von der wir ja leider keine Vorstellung mehr haben, da für die neugotische Fassung alle älteren Farbspuren beseitigt wurden. — An etwas späterer Stelle betonte dann Châtelet: „Ganz offensichtlich ist es aber, daß der Künstler hier den Forderungen der Skulptur nachgegeben hat. Zunächst hat er in seinen Figuren den hieratisch-sakralen Charakter betont, unter Verzicht auf das anekdotische Detail. Die Heiligen scharen sich in kompakten Gruppen um die beiden Zentralfiguren, Georg und Dionysius, die als gemalte Äquivalente zu Statuen auftreten. Doch ist der Maler nicht auf die Möglichkeit der Grisaille oder Halbgrisaille eingegangen. Nur über den Häuptionern erscheint



ein Ornament, das den Gedanken des geschnitzten Rankenwerks über Schrein und Flügeln wieder aufnimmt.“ Die gemalten Heiligen Grünewald besäßen nicht nur ähnliche Proportionen wie die Figuren der geschnitzten Flügel, sie glichen diesen auch in der Anordnung in einem analogen Bildraum.

Das *Herausstellen* der Figuren des Georg und Dionysius vor die übrigen Nothelfer geschieht demnach in der Absicht, trotz der thematisch bedingten Figurendichte „gemalte Äquivalente“ zu den von Rankenornament überfangenen Statuen zu schaffen, wie sie — in annähernd gleichen Proportionen — das Schnitzwerk des geöffneten Schreins zeigt. Grünewald verzichtet dabei auf eine leicht überschaubare, räumlich klare Gruppierung der vierzehn Nothelfer, die, vor allem bei einer Anordnung mit gleicher Standhöhe, zwangsweise zur erheblichen Reduzierung des Figurenmaßstabs führen mußte und damit die Wirkung der Malereien aus der Distanz in Frage gestellt hätte. Die Unübersichtlichkeit, die ungleichmäßige Staffelung der Heiligen in die Höhe und zur Raumentiefe hin, dieses spannungsreiche, dicht verflochtene Gedränge, das die Hauptfiguren umgibt und hinterfängt, betont nun aber gerade ihre exponierte Stellung und ihren statuarischen Charakter. Die vielfältigen Überschneidungen, die teilweise „willkürlich“ die Zugehörigkeit der Attribute zu ihren Trägern verunklären, führen dazu, daß der Blick des Betrachters hin- und hervewiesen wird und im Kompletieren und Zusammenordnen des Dargestellten die beiden Hauptfiguren umgreift. Der graubraune, gleich einem Podium vorne abgeschnittene Bretterboden und das bildparallele Rankenornament oben erwecken den Eindruck, als drängten sich die Heiligen — ähnlich den Schnitzfiguren im Schreininernen — in einem flachen Holzgehäuse.

Eine solche durch Châtelets Bemerkungen angeregte Interpretation der Bilder läßt manche der die Forschung irritierenden Besonderheiten in der Formgebung, in der Linienführung und in der Farbigkeit weniger „ungeheimt“ erscheinen. Die Verhärtung und die plastische Prägnanz, die die auffällig großzügigen Faltenmotive beim Mantel des Dionysius, aber auch die ausgefallene Form des Georgsschildes und deren Nachklang im Mantel der hl. Barbara bestimmen, haben sicher wenig mit der sonst für Grünewald typischen „seismographisch bewegten“ zarten Linienführung gemein. Sie dienen jedoch offensichtlich der Akzentuierung des Statuenhaften bei den Hauptfiguren. Selbst die von Schädler und anderen beobachtete „grobe schwarze, die ursprünglichen Formzusammenhänge oft gar nicht berücksichtigende Kontur- und Binnenzeichnung“, könnte z. T. damit erklärt werden, daß Grünewald hier selbst zur Steigerung der beabsichtigten Gesamt- und Fernwirkung *nachkonturiert* hat. Schließlich wäre noch zu fragen, ob die heute so fahle und blasse Farbgebung allein durch Alterung und Ausbleichen zu erklären ist oder ob nicht ebenfalls das Anspielen auf die Skulpturen im Schreininernen zum Verzicht auf eine lebhaftere, kontrast-

starke Farbigkeit geführt hat. Einer Umsetzung der Darstellung in Grisailen — wie später bei den Flügeln des Helleraltars — stand hier doch wohl die thematisch bedingte Figurendichte entgegen.

Es lassen sich m. E. von Lindenhardt her nun auch manche Gestaltungstendenzen des Isenheimer Werkes klarer erfassen. Grünewald hat dort den geschlossenen Altar so konzipiert, daß die auf Sockeln stehenden Heiligen der Standflügel als Äquivalente zu den Schnitzfiguren des inneren Schreins erscheinen. Diese Sockelheiligen sollen zusammengesehen werden mit dem Gekreuzigten des Mittelbildes, der — auch in den Proportionen — auffällig von den Gestalten der Trauernden abgehoben, wie ein mächtiges skulptiertes Kreuzifix ganz vorne, vor dem eigentlichen Bildraum angeordnet ist. Man denkt unwillkürlich an die (vor allem in Italien erhaltenen) Montagen von mittelalterlichen Holzkreuzfixen auf Tafelbilder späterer Zeit, die Maria und Johannes oder noch andere der Kreuzigung beiwohnende Personen in einer Landschaft zeigen. In Lindenhardt sind letztlich die beiden verschiedenen Lösungen — Grisailen des Helleraltars und gemalte „lebende“ Statuen der Isenheimer Standflügel — schon im Keime enthalten.

Die ikonographischen Voraussetzungen, die Grünewalds Figurengruppierung mitbestimmen, sind nicht zu klären, solange wir nichts über Auftrag und Auftraggeber des Altars wissen. In der Diskussion wurde darauf hingewiesen, daß Georg der Hauptpatron des Bamberger Bistums ist. Auch Dionysius wie die als Reliefs auf einer Flügelinnenseite dargestellten Heinrich und Kunigunde werden seit dem Hoch-Mittelalter in Bamberg verehrt. Ist der Altar zunächst für eine Bamberger Kirche gestiftet worden und erst später in das Dorf Bindlach gekommen? Da Nürnberg jedoch auch zum Bamberger Bistum gehört und dort ebenfalls die Bamberger Patrone vorkommen, kann der Altar ebensogut dort in Auftrag gegeben und gefertigt worden sein, wie man aus stilistischen Gründen für das Schnitzwerk vermutet hat.

Als Pendants wirken die Lindenhardt'schen Flügelbilder nicht ganz gleichwertig. Das hängt weniger damit zusammen, daß links insgesamt acht, rechts nur sechs Heilige dargestellt sind, denn in beiden Bildern wirken die Figuren in gleicher Weise dicht gedrängt. Der Hauptakzent liegt vielmehr eindeutig auf der Georgstafel. Beim Georg ist die Betonung des Statuari-schen, der Plastizität der Figur besonders weit getrieben. Nicht zufällig sind die Arme so weit abgewinkelt, daß sich zwischen ihnen und dem „rundgedrehten“ Körper Durchblicke nach hinten bieten. Das In-den-Raum-ausgreifen des Standmotivs wird auch dadurch akzentuiert, daß oben der auffällige Schwung des Fahmentuchs das Rankenornament überschneidet und unten die Schildspitze am stärksten aus dem Bild herausragt. Zwischen sie und die Podiumsstufe schiebt sich der zweite, in Form und Anordnung seltsam heraldisch aufgefaßte Drachen. Dieser ockergelbe Drachenkörper fällt farblich und durch seine tiefschwarze, mitunter sehr dick aufgesetzte Zeich-

nung aus der übrigen Darstellung etwas heraus. Ist es denkbar, daß der sehr viel naturalistischer wiedergegebene und betont räumlich angeordnete Drachen der hl. Margarete ursprünglich auch auf Georg bezogen werden sollte, dessen Lanzenspitze dicht neben dem aufgerissenen Maul des Tieres den Boden berührt? Das würde bedeuten, daß Grünewald erst nachträglich den zweiten bildparallelen Drachen hinzufügte, um die exponierte Wirkung der Georgsfigur noch zu unterstreichen und ihre statuarische Prägnanz in Beziehung zu setzen zu der flächenbetonten, mehr graphischen Erscheinung des Rankenornaments oben, der der Drache angeglichen ist.

Georg und Dionysius sind nicht einander zugewandt. Sie bilden kein durch Blicke oder Gespräch miteinander kommunizierendes Paar wie etwa Erasmus und Mauritius auf Grünewalds Münchner Tafel. Die Georgsfigur nimmt die Dreiviertelansicht des Dionysius auf, kehrt diesem also den Rücken zu. Georgs Kopf ist in die Frontalansicht gedreht, als einziger schaut er aus dem Bilde heraus. Dionysius ist auf Georg bezogen, erscheint wie die andern Heiligen als dessen „Gefolgsmann“, so sehr er auch aus seiner Umgebung herausgehoben ist. Dadurch kann überhaupt der Eindruck des Prozessionshaften, einer durchgängigen Bewegungstendenz von links nach rechts entstehen. Es muß dem zugrundeliegenden Auftrag entsprechen, daß innerhalb beider Bilder Georg als die Hauptfigur gekennzeichnet wird. Wie Grünewald die kompositionellen Probleme hier meisterte, indem er gleichzeitig den Charakter des Schnitzaltars anklingen ließ, d. h. die Wirkung der geschnitzten Figuren und Ornamente im Schreininnern paraphrasierte, das zeugt von einem ungewöhnlichen gestalterischen Aufwand, von stärkster Intensität bei der Auseinandersetzung gerade mit dieser Aufgabe. Demgegenüber muß es befremden, wie manche Grünewaldforscher über die Lindenharter Tafeln urteilen: „Es war offenbar eine Aufgabe, deren sich der Künstler nicht mit ganzer Seele annahm, sei es, daß ihn das Thema nicht sonderlich interessierte, daß sie ihm zu untergeordnet deuchte ... sei es, daß die Arbeit zu schlecht bezahlt war oder er sich gerade in einer inneren Wandlung, einer Krise seiner künstlerischen Entwicklung befand.“ (Arpad Weixlgärtner, Grünewald, München-Wien 1962, S. 33; in Dittmanns Referat zitiert).

Die Probleme um die Schmerzensmandarstellung auf der Rückseite des Lindenharter Altarschreins wurden bei der Tagung nur am Rande behandelt. Reinigung, Konservierung und Restaurierung dieser besonders schlecht erhaltenen Tafel sind vorerst zurückgestellt worden, bis die Maßnahmen an den Flügelbildern abgeschlossen sind. Zahlreiche Übermalungen entstellen den Gesamteindruck. Nur einzelne durch Schäden und frühere Eingriffe weniger in Mitleidenschaft gezogene Partien — wie vor allem die rechte Hand Christi — erlauben ein Urteil über die Qualität der Ausführung. In der Diskussion wurde daran erinnert, daß man das Standmotiv der Figur von Stichen des Jacopo de Barbari hergeleitet hat (zuerst Heinrich Feur-

stein 1930) und daß auch die üppigen Körperformen eher bei Barbari als in der altdeutschen Malerei vorgebildet seien. Die Anordnung der Darstellung auf der Schreinrückseite könnte damit zusammenhängen, daß es früher offenbar üblich war, hinter dem Altar die Beichte abzunehmen. Es gäbe jedenfalls Erlasse, die den Frauen verbieten, hinter dem Altar zu beichten.

In einer längeren Aussprache, an der sich der Pfarrer von Lindenhardt und auch Vertreter des Evangelischen Landeskirchenamtes München beteiligten, wurden die weiteren Schritte der Restaurierung und die Alternativen der künftigen Präsentation der Flügelbilder in der Lindenhardter Dorfkirche diskutiert. Einerseits soll nach Möglichkeit der Charakter des Wandelaltars mit beweglichen Flügeln gewahrt bleiben, auf der anderen Seite müssen Vorkehrungen getroffen werden, daß die Flügel nicht ständig und willkürlich auf- und zugeklappt werden, da die damit verbundenen Erschütterungen zu weiteren Einbußen innerhalb der Malerei führen können. Ein anderes Dilemma ist darin zu sehen, daß gegenüber der lebhaften Farb- und Goldwirkung der neugotischen Fassung der geschnitzten Altarteile Grüne-walds Malereien in ihrem heutigen Zustand zu matt und blaß wirken. Es sei zu überlegen, was man zur Auffrischung der Farben noch unternehmen könne. Entscheidend sei auch dabei die Frage, in welchem Ausmaße ein Ausbessern und Retuschieren der Fehlstellen innerhalb der Malerei möglich und vertretbar sei. Einzelne Tagungsteilnehmer mahnten hierbei zur besonderen Vorsicht, da die Prozedur des Ergänzens nur allzu oft den Restaurator zu immer weitergehenden Retuschen treibe. Andererseits wurde betont, daß wohl kein Museum bei einem seiner Bilder gleichen Ranges darauf verzichten würde, die den Gesamteindruck am stärksten störenden Fehlstellen durch Retuschen zu schließen. Von seiten des Landesamtes wurde versichert, daß man nun zunächst einmal nur die mit Holz ausgeflickten Schraubenlöcher und Risse retuschieren werde, daß dann wiederum ein Expertengremium über das Ausmaß der weiteren Maßnahmen entscheiden solle. Der Vorschlag eines Tagungsteilnehmers, doch lieber das Gold und die zu lebhaften Töne der neugotischen Fassung zu dämpfen und dafür die Tafelbilder in ihrer heutigen matten Farbwirkung zu belassen, wurde von den Restauratoren mit dem Hinweis abgelehnt, daß diese handwerklich gut ausgeführte Fassung von 1897 inzwischen ebenfalls ein historisches Faktum sei und man in ihren natürlichen Alterungsprozeß nicht eingreifen solle.

Diskutiert wurde auch darüber, wie man künftighin die Malereien vor der allzu intensiven Sonnenbestrahlung durch die Chorfenster schützen kann. Möglich wäre, daß man den Altar aus dem Chor heraus etwas nach vorne versetzt, doch würde dies dem Gemeinderaum abträglich sein und vor allem erneute Baumaßnahmen erfordern, die man um so mehr scheut, als erst kürzlich in der Kirche mit großen Kosten ein neuer Fußboden verlegt wurde. Erwogen wird ferner die Neuverglasung der Chorfenster mit

UV-Strahlen absorbierenden Spezialscheiben; hier muß — abgesehen von der finanziellen Seite — erst noch geprüft werden, welches Fabrikat tatsächlich ausreichenden Schutz bietet.

Die Einstellung des Lindenhardter Pfarrers und der zuständigen Kirchenbehörde zu den angeschnittenen Fragen orientiert sich verständlicherweise auch an der heutigen Publikumswirkung des Altars, d. h. an der Hochschätzung, die gerade Grünewalds Flügelbildern von den Dorfbewohnern und Besuchern entgegengebracht wird. Obwohl ohne jede liturgische Funktion, ist der Altar an seinem angestammten Platz mittlerweile ein fast unentbehrliches Requisite, eine Art „Weihefolie“ für den evangelischen Gottesdienst und für die in der Kirche stattfindenden Konzerte. Allerdings schließt man zum Gottesdienst die Altarflügel, da die Nothelferdarstellung thematisch weniger störe als die Madonnenstatue und die übrigen Schnitzfiguren im Schreininnern. Grünewalds Malereien sind also (seitdem sie als solche erkannt und gewürdigt wurden) zum erhebenden und stimulierenden Blickfang für die Gemeinde und für das Konzertpublikum geworden. Und so mußte auch der in der Diskussion aus konservatorischen Gründen erwogene Alternativvorschlag, die Altarflügel vom Gehäuse zu trennen und an einer Wand der Kirche anzubringen, um die Vibrationsschäden beim Bewegen der Flügel und die Sonnenbestrahlung auszuschalten, angesichts dieser neuen Funktion der Bilder von vornherein auf den Widerstand der Eigentümer stoßen.

Günter Passavant

## REZENSIONEN

GERDA WANGERIN, GERHARD WEISS, *Heinrich Tessenow, Ein Baumeister 1876—1950, Leben, Lehre, Werk*, Essen (Verlag Richard Bacht) 1976, 275 S., über 300 Abb., DM 55,—.

In der Großen Berliner Kunstausstellung des Jahres 1924, auf der auch die avantgardistischen Architekten Modelle und Entwürfe zeigten — es „brodelte vor Problemen“, meinte Walter Curt Behrendt —, hing in einem schmalen Goldrahmen ein kleines farbiges Studienblatt von Heinrich Tessenow. Es zeigte, berichtete Behrendt, den Entwurf einer Treppenhalle und sei von einer Anmut gewesen, die in dieser Umgebung fast historisch gewirkt habe (Walter Curt Behrendt. *Die Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung*. In: *Kunst und Künstler*. Jg. 22, 1924, S. 352). Bei dem Blatt, dem in der Schau am Lehrter Bahnhof ein Vorzugsplatz eingeräumt war, handelte es sich vermutlich um die sepiafarbenen lavierte Bleistiftzeichnung aus Berliner Privatbesitz, die Gerda Wangerin und Gerhard Weiss in ihrer Tessenow-Monographie neben die Treppenhalle des Hellerauer Fest-