

Bernhard Kerber, Berlin
Lothar Romain, Bonn
Gerhard Storck, Krefeld

Programm und Tagungsunterlagen können bei der Geschäftsstelle des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V., Institut für Kunstgeschichte THD, Petersenstraße 15, D-6100 Darmstadt, und Dr. Konrad Scheurmann, documenta-Archiv, Kulturhaus, Ständeplatz 16, 3500 Kassel, angefordert werden.

DENKMALPFLEGE

RIEMENSCHNEIDER IN MÜNNERSTADT HEUTE

Seit dem vergangenen Sommer ist in der Pfarrkirche St. Maria Magdalena in Münnerstadt das neue Retabel zu sehen, das Tilman Riemenschneiders am Ort verbliebene Bildwerke von 1491/92 umschließt (Abb. 1). Im Schrein stehen als Seitenfiguren die des einstigen, St. Elisabeth und Kilian; die Innenseite des linken Flügels trägt die Reliefs mit der Kommunion und dem Begräbnis der hl. Maria Magdalena; im Auszug sind die Skulpturen — Johannes der Täufer, Johannes Evangelist, der sog. Gnadenstuhl — wieder so verteilt, wie es im Vertrag 1490 zwischen Stadt und Künstler vorgesehen worden war. Die Außenseiten beider Flügel sind glatte Bretter, denn die von Veit Stoß wohl 1504/05 gemalten grandiosen Tafelbilder mit der Kiliansmarter hängen abseits an der nördlichen Chorwand der Kirche: es sind die einzigen auf uns gekommenen Reste des ursprünglichen Gehäuses.

Dafür bietet das neue Retabel anderes. Mittelgruppe des Schreins ist die von Lothar Bühner 1976/77 virtuos geschnitzte Kopie nach dem im Bayerischen Nationalmuseum in München befindlichen Original: Maria Magdalena, erhoben von drei Engelpaaren über dem zur Gänze neu erfundenen, da nicht — auch nicht indirekt — erhaltenen Relief mit Altar und „wustnung“. In der neu erfundenen Predella sitzen die Evangelisten, Kopien L. Bühner's der 1887 in die Berliner Sammlungen gelangten Figuren (Matthäus und Johannes kann man als Museumsreplika-te 021 und 060 der „ars mundi-Collection“ auch in ARA-Kunstholz bei sich zuhause aufstellen, und wenn es sein soll, neben die holzfarbige Kopie eines alten Schrankes: Abb. 2a; doch ob die Originale je in Münnerstadt waren, steht nicht sicher fest). Der rechte Flügel ist leer, als warte man darauf, wenigstens eines der beiden Reliefs im Original zu erlangen, die heute gleichfalls Museumsbesitz sind (das „Gastmahl im Haus Simons“ kam 1979 aus Privatbesitz ans Bayerische Nationalmuseum, wo es seit 1950 als Leihgabe schon hing, das „noli me tangere“ ist seit 1901 Eigentum der Berliner Museen); gehen doch die Wellen des von mancher Seite erhofften und von Profilierungseifrigen gern geforderten Rückgängigmachens der Säkularisationsfolgen derzeit wieder hoch, die in Bayern die so erlangten Kunstwerke nahezu ausnahmslos den Staatssammlungen in München zugutekom-

men ließ — freilich ist keine der heute in Museumsbesitz befindlichen Skulpturen aus Münnerstadt als Säkularisationsgut in die Sammlungen gelangt. Leer ist auch ein Platz im Auszug, denn das im Vertrag 1490 genannte „hubsch marienbilde“ ist verschollen; fast erwartet man am entsprechenden Platz dennoch eine Kopie, vielleicht nach einem zeitlich, stilistisch und in der Größe „passenden“ Bildwerk Riemenschneiders; konsequent wäre es.

Die Schritte, die zur Errichtung des Retabels führten, sind im Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege 33, 1979, S. 381 beschrieben. „Die der Wirkung zuträglichste Stelle ist ... der Chorraum, in dem noch heute die gleichen ... Lichtverhältnisse vorhanden sind, wie zur Zeit der Entstehung des verlorenen Altarschreins. Das Landesamt sprach sich für eine Aufstellung im Chor aus und regte an, zu diesem Zweck einen neuen einfachen Schrein anfertigen zu lassen Diese Anregung wurde kirchlicherseits aufgegriffen und weiterentwickelt: da die Kirche ihren letzten Hochaltar infolge von Kriegseinwirkungen verloren hatte, sollte zugleich ein neuer Hochaltar geschaffen werden. Dazu schien aus theologischer Sicht die Vervollständigung des Bildprogramms nötig. Bedenken gegen eine Zusammenfügen von Originalen und Kopien wurden unter diesem Gesichtspunkt zurückgestellt und erwiesen sich ... als aus ästhetischer Sicht unbegründet. Auch Bedenken aus Rücksicht auf die Unverwechselbarkeit der Originale wurden zerstreut, nachdem sich herausstellte, daß die der reduzierten monochromen Fassung der Originale angegliche Fassung der Kopien diese noch deutlich von den Originalen abhebt. Nachdem Übereinstimmung darüber erzielt werden konnte, daß eine Rekonstruktion des ehem. Schreinaltars weder aus wissenschaftlicher Sicht möglich noch aus denkmalpflegerischer Sicht als erstrebenswert angesehen werden kann, wurde nach Angaben des Berliner Forscherteams, das sich ... sehr intensiv mit dem historischen Münnerstädter Chorschrein befaßt hatte (Dr. Hartmut Krohm, Herr Eike Oellermann), von Architekt W. Gsaenger-Georgsgmünd ein maßstäblich zu den überkommenen Bildwerken und den Kopien passender Holzschrein entworfen und durch Bildhauer Julian Walter-Vasbühl mit der nötigen Ornamentierung und einem Gesprengeaufbau versehen. Auf letzteren sollte wegen der adäquaten Aufstellung der erhaltenen Gesprengefiguren und wegen der Wirkung des Ganzen im Kirchenraum nicht verzichtet werden. Es wurde bei allen Entwurfsarbeiten vermieden, konkrete spätgotische Formen zu kopieren oder zu übernehmen. Es steht zu erwarten, daß das ausgeführte Altargehäuse, mit monochromer Fassung versehen, eine dem Rang der Bildwerke angemessene und auch in denkmalpflegerischer Hinsicht befriedigende Lösung darstellen wird.“

Diese Forderung, ein neues — liturgisch unnötiges — Hochaltar-Retabel zu errichten, ist in der Zeit nach dem zweiten Vaticanum, das auch den Münnerstädtern den Volksaltar an neuer Stelle bescherte, überraschend. Zudem fällt das in der Schreininne wiederzugegebene legendäre Thema der Erhebung Maria Magdalenas durch Engel unter die auf dem zweiten Vaticanum gerügten Übertreibungen, wie in der modernen Biographie der Heiligen überhaupt vieles nicht mehr zu finden ist, so auch die „exegetisch nicht begründete“ Gleichsetzung mit der reuigen Sünderin

(Lk. 7; s. Lexikon für Theologie und Kirche, zweite Auflage, Band 7, 1962, Spalten 39 f.), was die Ablösung dieses Textes als Perikope zum Fest Maria Magdalena durch Joh. 20, 1. 11—18 zur Folge hatte.

So bleiben nur nicht-liturgische Gründe für die Errichtung des Retabels. Der Wunsch, den vorhandenen Bildwerken eine ihnen gemäße Präsentation zu ermöglichen, ist m. E. ein legitimer, insbesondere, wenn solch raffiniert differenzierende Veränderung der Proportionen der Figuren im Auszug nach ihrem unterschiedlich hohen Aufstellungsort eine Rolle spielt; bei einem Gegenüber in Augenhöhe ist, wie die Würzburger Ausstellung „Tilman Riemenschneider — Frühe Werke“ 1981 gezeigt hat, der Betrachter doch auch düpiert. Bislang gab es für die Errichtung von Retabeln für ältere Bildwerke zwei Grundmuster. Das eine, die exakte Kopie eines bildlich überlieferten Vorgängers, wurde in Münsterstadt nicht gewählt (man hätte einzig das Retabel von 1833/34 wiederholen können, dessen damals geschaffene Skulpturen für das Hauptgeschoß indes 1945 zugrunde gegangen sind; Riemenschneiders Figuren hatte man 1834 auf der Abtreppe des Retabels aufgestellt). Das andere Grundmuster ist das traditionelle: in ein zeitüblich neues Retabel werden vorhandene Figuren eingestellt. Bei Retabeln der Barockzeit suchte man die Ursache für die Übernahme der Bildwerke in deren „Kultwert“, bei Retabeln aus der Ära des gotisierenden Historismus mag man einen Versuch sehen zu einer den Bildwerken gemäßen Gestaltungsweise; auch das 1945 zerstörte Münsterstädter Retabel gehört hierher. Für das jetzige in Münsterstadt hat man ein Konzept entwickelt, das E. Oellermann im Katalog der genannten Würzburger Ausstellung erläuterte (S. 319 ff.). Man sei einen Weg gegangen, der die adäquate Aufstellung der Bildwerke durch Annäherung an die Gestalt der bekannten Retabel mit Riemenschneiders Figuren ermögliche. Also doch eine Art Rekonstruktion? Man sehe zu. Wie es das Unglück will, ist die aus literarischer Wurzel an Italien (Vitruv-Ausgabe des Cesariano, Como 1521, Blatt 15) erwachsene Proportionierungsgeometrie von „Bauanalysen“ nicht wie sonst auf ein bestehendes Bauwerk als dessen vorgebliches „principe générateur“ übertragen, sondern auf einen Retabelaufbau und dessen „auf den Raum wie auch innerhalb des Retabels festgelegte(r) Maßverhältnisse“. Solche Versuche auf dem Papier gibt es in der Kunstgeschichte schon lange (ein Beispiel unter vielen: Hans Koepf, Die Heilbronner Kilianskirche und ihre Meister, Heilbronn 1961, Textabb. IV); doch hier in Münsterstadt ist sie zum Ausgangspunkt gemacht für die materielle Gestalt um Riemenschneiders Originale. Daß als Beleg für solches Vorgehen hier und bei H. Krohm, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 35, 1981, S. 83 mit Anm. 234 f., die Aufsatzfolge von Konrad Hecht genannt ist, die in akribischer Beweisführung ein ganz anderes Verhalten nachweist als das im Katalog und in der Zeitschrift geschilderte, ist mehr als ärgerlich (Maß und Zahl in der gotischen Baukunst, Abhandlungen der Braunschweigischen wissenschaftlichen Gesellschaft 21 bis 23, 1969—1971 [Neudruck Hildesheim 1979]; siehe auch Werner Müller, Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978, S. 41 ff.). Auch die als Beleg genannten, bei Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, 2. verbesserte Auflage, Darmstadt

1967, gesammelten Vertragstexte von 1453 bis 1503 bieten keine Grundlage für dieses Argument; nirgends dort — was Wunder auch — kommt ein Text vor, aus dem mit der notwendigen Eindeutigkeit abgeleitet werden kann, es habe auf konstruierte und errechnete geometrische Grundfiguren aufgebaute Retabelentwürfe gegeben. Daß für das neue Retabel in Münnerstadt dieses als historische Wirklichkeit ausgegebene Glasperlenspiel auf geradezu böseartig konsequente Weise als Argument dient für die Gestaltung der Schreinerarbeit, läßt erschrecken (um Mißverständnisse zu vermeiden: dies zielt nicht auf die Frage der Qualität einer Kombination von Schrank samt unterem Querbord mit von Art Déco durchsetztem Neo-Jugendstilornament; über Geschmack läßt sich nicht sinnvoll streiten).

In dieses Prokrustesbett der „Proportionierung“ ist nun auch die Gruppe der Maria Magdalena mit den Engeln eingespannt. Daß dieser Teil des Schreins tiefer war als die Seitenteile, kann gut sein, sind doch die seitlichen Figuren 43 und 42 cm tief, was eine Schreintiefe von 50 cm plausibel erscheinen läßt, der sog. Gnadenstuhl im Auszug mißt 52 cm, was zu Recht vermuten läßt, der Schrein sei hier tiefer gewesen. Die Begründung bei Krohm und Oellermann ist eine andere: die Anordnung der großen Engel unten zusammen mit dem — nicht erhaltenen — Relief der „wüstnung“ mache die größere Tiefe notwendig — was nicht ohne weiteres überzeugt; von den beiden großen Engeln kann weder gesagt werden, ihr Format „verlangt eine Placierung zuunterst“, noch beweist die Stellung der Beine, daß sie „in dem Moment des Abhebens verharren“ (so Zeitschrift S. 84). Für die Ausbildung der Rückwandmitte als offener Erker ist — dürftig genug — das einzige Argument die nahezu vollrunde Ausarbeitung der Magdalenenfigur; die ziemlich grobe Bearbeitung der Rückseite der Engelfiguren (ohne daß aus ihr Hinweise auf eine einstige Verteilung gewonnen werden können) jedenfalls stützt die Ansicht nicht (Abb. 2 b). So steht man einem merkwürdigen, in der Formzerstörung fast expressionistisch anmutenden Ineinander von Figurensilhouetten und Stabwerk des Erkers gegenüber, letzteres in voller Höhe des Schreins mit den großen Distanzen (die im Gegensatz zu den alten Schreinen in Rothenburg o. d. T. und Creglingen nicht unterteilt sind), hinterlegt von den unteren Zeilen des Passionsfensters im Chorschluß wie von einem flirrenden, bunten Teppich. Liegt in Münnerstadt ein Analogieschluß vor, weil die oben genannten Schreine in Rothenburg und Creglingen durchbrochene Rückwände haben, wenn auch in voller Breite? Dann bleibt zu fragen, ob die Form des „Kapellenschreins“ mit durchbrochener Rückwand bei dem Heiligblut-Retabel in Rothenburg nicht auf das Konto des Schreiners, Erhart Harschner, geht und erst von ihm zu Riemenschneider kam (wie es Justus Bier andeutet: Tilmann Riemenschneider, Band 2, Augsburg 1930, S. 18).

Eine weitere Komponente des neuen Münnerstädter Retabels, die erklärtemaßen auf (natur)wissenschaftlich fundierten Erkenntnissen beruht — so jedenfalls alle neuere Literatur —, ist die Farbigkeit: auf Holzton gestellt, mit Unterschieden zwischen Ornament, das helltonig den Bildwerken näher steht, und dem eher düsteren Gehäuse; dabei erscheinen originale Skulpturen und Kopien doch als einheitlich — die Frage von J. Rasmussen, ob wohl alle Besucher der Würzburger

Ausstellung, auf der gleichfalls Originale und Kopien zusammen zu sehen waren, diese Manipulation bemerkt haben, ist berechtigt (Kunstchronik 34, 1981, S. 414); sie gilt auch für Münnerstadt. Die Ausführung der Tönung beruht nicht auf einem Befund, sondern auf dessen Interpretation: das von Riemenschneider 1492 aufgestellte Retabel sei „das erste Retabel (gewesen), von dem wir wissen, daß die übliche farbige Ausmalung nicht mehr vorgesehen war“ (Katalog Würzburg, S. 319). Hier ist nicht der Ort, sich mit J. Tauberts berühmt gewordenem Aufsatz über die Oberflächengestalt der sog. ungefaßten spätgotischen Holzplastik (Städel-Jahrbuch N. F. 1, 1967, S. 119 ff.) auseinanderzusetzen. Das befreit jedoch nicht von der Notwendigkeit, nach den Befunden für Münnerstadt zu fragen, auf denen die Sicherheit der zitierten Aussage über die Fassung des ursprünglichen Retabels beruht. Bei der Lektüre der einschlägigen Aufsätze hat man bald das (ungute) Gefühl, als sei das Ergebnis der Untersuchungen ein vorgefaßtes Ziel, daß nämlich die „monochrome Fassung“ das Erscheinungsbild des ursprünglichen Retabels bestimmt habe und alles später Geschehene der Intention Riemenschneiders zuwiderliefe. Zum Teil erwächst dieses Gefühl aus dem divergierenden Vokabular der Mitteilungen: „Überzug bzw. ... Tränkung“ (Katalog Würzburg, S. 318; Zeitschrift S. 68); Überzug, der „eher ... eine Tränkung ist“ (Jahrbuch preußischer Kulturbesitz 14, 1977, S. 138). Ist es die Tränkung, wie sie z. B. Ende des 14. Jahrhunderts Cennini im „libro dell'arte“, Kapitel 113, als Beginn jeglichen Malens auf Holz beschrieben hat, oder ist es ein Überzug mit Fassungsqualitäten? Gleichgültig, ob Überzug oder Tränkung: wie ist die Zusammensetzung? Auch hier ist es nicht leicht, sich eine exakte Vorstellung zu bilden. Daß ein „durch Farbpigmente ... abgetönter“ (Jahrbuch preuß. Kulturbes., S. 138), „mit Ölanteilen versetzter Leimüberzug“ (Katalog Würzburg, S. 126) so in Rezepten des späten Mittelalters nicht vorzukommen scheint, besagt nicht allzuviel; mit Mennige versetztes Leinöl zur Tränkung „up dat reyne holt“ ist es wohl nicht, wie es im niederdeutschen Gebiet des Eichenholzes gebräuchlich war für Arbeiten, die im Freien aufgestellt werden sollten (vgl. Hotz, S. 96 Anm. 95). Bei der Figur der Maria Magdalena und den Engelfiguren ist Eiweiß festgestellt (Untersuchungen des Doernerinstituts München, September 1977). Dieser Befund deckt sich mit dem von E. Oellermann für das Heiligblut-Retabel in Rothenburg bekannt gemachten (24. Bericht des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, 1965, S. 75 ff.; von Oellermann beim ersten Riemenschneider-Colloquium 1978 in Berlin mündlich zurückgenommen zugunsten von Leimlasur) und mit dem am Eisinger Kreuzifixus Riemenschneiders (hier die Eiweißlasur ölhaltig; Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege 31, 1977, S. 290 f.). Die im Würzburger Katalog genannten „Proteine“ aber können ebenso Leim wie Eiweiß sein; die Annahme des letzteren für das Münnerstädter Retabel hat viel für sich.

Diese Substanz (Leim oder Eiweiß, das ist im Folgenden nicht von Belang) enthält Pigmente: rotes Eisenoxyd, gelbes Eisenoxyd, (Pflanzen-)Schwarz, dazu Kalziumkarbonat. Auch hier ist die Bewertung des Befundes vielleicht doch komplizierter als in der Literatur dargestellt. Ist es eine bewußte Tönung, also Pigmentie-

rung, oder sind die manchmal sehr geringen Mengen Verunreinigungen, aus dem Pinsel oder aus dem Topf für die Tränkung/Lasur in diese geraten? Könnte hier eine quantitative Analyse klären? Eine a priori gesetzte ästhetische Argumentation scheint mir jedenfalls nicht zulässig zu sein. Handelt es sich, das ist die Frage, bei dieser „monochromen Fassung“, der *wir* eine ästhetische Komponente zuerkennen, im ausgehenden 15. Jahrhundert um den Endzustand, die Fassung, oder um eine temporäre Konservierung des Holzes, gedacht für den Zeitraum, bis die Mittel oder der Maler für eine Fassung verfügbar waren (was vielleicht manchmal nie eintrat)? Wenige Jahre nach der Aufstellung des Retabels in Münnerstadt sind uns Nachrichten überliefert, die direkt oder indirekt mit Fassungsabsichten zusammenhängen; sie sind sowohl im Katalog Würzburg wie in der Zeitschrift des Deutschen Vereins zusammengestellt. Während man anfänglich sogar Schwierigkeiten in der Finanzierung der Schnitzarbeit gehabt zu haben scheint (vgl. Zeitschrift, S. 21 f.), wurde 1494 ein Betrag von über 53 Gulden „aus dem Überschuß“ an die Siechenhausmeister ausgeliehen. War es wirklich übrig gebliebenes „Tafelgeld“ oder interimistische zinsbringende Geldanlage, weil die Summe für eine zeitübliche Fassung mit Blattmetall und wohl figürlicher Bemalung der Flügelaußenseiten nicht reichte? 1497 wurde Johannes Moler von Haßfurt den Münnerstädtern als Faßmaler für die „taffeln in ewerm gotshawß“ empfohlen; niemand hat bezweifelt, daß es sich da um das Retabel Riemenschneiders handelte, das dann seine Fassung und seine Bilder durch Veit Stoß erhalten sollte. Solche Zeitabstände kommen vor, wenn auch selten durch Verträge überliefert, in denen die „roche geschnittne taffel von holtzwerk“ an den Bildhauer verdingt, einige Jahre später der Vertrag mit dem Faßmaler geschlossen wurde; hingewiesen sei auf das 1487 aufgestellte Retabel für die Dionyskapelle an St. Ulrich und Afra in Augsburg, für das Ulrich Fugger 1485 mit Michel Erhart und 1490, also fünf Jahre später, mit dem Faßmaler, mit Gumpold Gältinger, seine Abmachungen traf (beide Texte u. a. bei Anna Broschek, Michel Erhart, Berlin und New York 1973, S. 205 f. und 214). Hier wissen wir, daß das Retabel nicht erhalten ist, nichts von einer Tränkung oder Lasur. Doch widerlegt der sowohl von Erwin Mayer wie von H. Krohm auf dem Würzburger Colloquium 1981 mitgeteilte Befund bei dem mit Riemenschneider in Verbindung gebrachten Retabel in Kleinschwarzenlohe bei Nürnberg von „1491“ die Eingleisigkeit der Interpretation: das Relief dort im Schrein hat eine mit der in Münnerstadt verwendeten identische Tränkung/Lasur, noch dazu mit Krakelee, und die Zugehörigkeit der vielfarbigem Fassung zum originären Bestand steht nicht in Zweifel. So steht die Häufigkeit, mit der in der Literatur der jüngsten Zeit die „monochrome Fassung“ des Münnerstädter Retabels und seiner Bildwerke immer wieder neu beschworen ist, geradezu im Gegensatz zu der Sicherheit, deren es bedarf, will man die (in der Ausführung eher unangenehme) monochrome Fassung des neuen Retabels mit historischen Argumenten begründen („einfarbig gestaltete Holzbildwerke“ heißt es im neuesten, von H. Krohm herausgegebenen Heft „Zum Frühwerk Tilman Riemenschneiders — eine Dokumentation“, Berlin 1982).

Die historischen Argumente, die der Bildwerke wegen in die Gestalt des neuen Retabels der Münnerstädter Pfarrkirche Eingang gefunden haben, entpuppen sich somit insgesamt als zumindest vorschnelle bis nicht zutreffende. Man könnte darüber hinweggehend sagen, daß damit jene retrospektiven Anteile am Retabel, die recht erheblich sind und dazu nötigen, in ihm eine Ideal-Rekonstruktion zu sehen, gar keine historischen sind. Aber so läßt sich die Sachlage nicht vereinfachen, zumal sie kein Einzelfall ist. Das gleichrangige Nebeneinander von originalen Skulpturen, Kopien nach solchen, zeitgenössischem, doch retrospektivem Ornament in einem an scheinbar historischen Kriterien orientierten Retabel bildet ein Konglomerat, in dem das Original zum Versatzstück geworden ist. Dieses Auffassen als Versatzstück degradiert den Restaurator, der ganz legitim vom physischen Zustand des Kunstwerks ausgeht, zum Lieferanten von Argumenten der beschriebenen Art und zeigt ihn damit in einem geschichtsleeren Raum. Doch auch der Kunsthistoriker ist dieser Problematik ausgesetzt (hier ist keine Einzelperson gemeint!). Lassen sich beide von scheinbaren Eigengesetzlichkeiten überrollen, setzen sie diese gar selbst in Bewegung und geben dafür die Wächterrolle auf, dann verschwimmen allzuleicht die Grenzen, deren Überschreitung nur zu Lasten des überlieferten Kunstwerks gehen kann, obwohl dieses nicht notwendigerweise physisch verletzt wird. Ist es, da in unserer Zeit das Kunstwerk auch und zu Recht Dokument ist, wirklich vertretbar, so vorzugehen, wie man bei den Bildwerken Riemenschneiders in Münnerstadt vorgegangen ist? Oder ist das neue Retabel eher ein Fluch, nicht der Pharaonen, wohl aber etwa des Aktualisierungswillens, in dem sich nicht nur so manche Museumspädagogik gefällt? (Auch in der Münnerstädter Pfarrkirche steht am Eingang eine Hinweistafel, daß die Kirche kein Museum ist — aber was ist ein Museum?)

Das tiefe Unbehagen des ersten Eindrucks bleibt nicht, sondern wird stärker, je länger man sich mit dem Vorgang auseinandersetzt, der die Skulpturen Riemenschneiders in ein auf dem beschriebenen Weg zustande gekommenes Retabel bannte. So recht deutlich aber wird die Situation in Münnerstadt im Vergleich mit der Erinnerung an die Hartnäckigkeit, mit der J. Taubert 1973 in der Georgskirche von Nördlingen dem von vielen Seiten, auch von Kunsthistorikern vorgetragenen Verlangen sich nachhaltig widersetzte, in einer an Restaurierungsfülle krankenden Zeit auch nur die Möglichkeit einer materiellen „Wiederherstellung“ des Herlin'schen Hochaltar-Retabels zu diskutieren, und das bei erhaltenem Schrein (mit den Löchern im Deckbrett für die Auszughölzer), dessen Skulpturenanordnung geklärt werden konnte, bei eindeutig rekonstruierbarer Predella-Bemalung, bei den am Ort erhaltenen Bildwerken und Flügelbildern (siehe auch Tauberts Wiener Vortrag, abgedruckt in: Restauratorenblätter der Denkmalpflege in Österreich 2, 1974, S. 189 ff., besonders S. 193 f. und 196).

N.B. Wenn erfreulicherweise Vertragstexte kritisch neu ediert werden, wie die Ausführungsvorschrift von 1490 zum Münnerstädter Retabel (Katalog Würzburg, S. 120 und 122, Zeitschrift des Deutschen Vereins, S. 91), dann sollte man sich an

die übliche Form halten und erläuternde oder gliedernde Zusätze, die nicht Textbestandteil sind, durch Klammersetzung kenntlich machen.

Friedrich Kobler

KOLLOQUIEN

BALDASSARRE PERUZZI 1481—1981

Fünfhundertjahrfeiern in Rom und Siena, 20.—30. Oktober 1981

Der „Corso Internazionale“ über Peruzzi war Höhepunkt aller Bemühungen zum fünfhundertsten Geburtstag dieses Künstlers, zugleich aber auch der Anfang eines Drei-Jahres-Zyklus, mit dem das Studien-Zentrum der römischen Accademia Nazionale dei Lincei unter der Leitung von G. C. Argan und M. Fagiolo in diesem Jahr die Antiken-Interpretationen des frühen Cinquecento und im kommenden „Raffael-Jahr“ den großen Urbinaten behandeln will. Ausstellungen in Rom und Siena, Seminardiskussionen und Ortsbegehungen von Rom bis hin nach Carpi ergänzten die mehr als vierzig Referate über Peruzzi, deren wesentliche Ergebnisse hier nur angedeutet werden können, zumal alle Beiträge im einzelnen publiziert werden (vgl. Notiz am Ende).

Vita und Überlieferung begründen es in gleicher Weise, daß Peruzzi so lange nicht dieselbe Beachtung fand wie andere Zeitgenossen seines Ranges, Antonio da Sangallo d. J. oder Giulio Romano. Erst seit etwa zwanzig Jahren besteht eine spezifische Peruzzi-Forschung, insbesondere seit der Monographie der Villa Farnesina von C. L. Frommel (1961), auf den auch ein Werk von 1968 über Peruzzi als Maler und Zeichner zurückgeht. Im Jahre 1977 wurde Peruzzis Leistung als Stadtbaumeister der Republik Siena von N. Adams/Bethlehem Pa. mit einer Studie erschlossen, die so viele neue Schriftquellen enthielt, daß sich dieser Lebensabschnitt allgemein in neuem Licht darbot. Der „Corso“ von 1981 bezeugte ebenso durch die Zusammensetzung der Vortragenden wie durch die Reichweite der Themen ein internationales Interesse und vermochte den Künstler zum ersten Mal in seiner fast universalen Vielfalt von Leistungen und Wirkungen zu umreißen.

Daß dabei auch eine entsprechende Anzahl noch unbekannter Werke Peruzzis zutage getreten wäre, ist allerdings nicht zu berichten. Selbst die eindrucksvolle Serie römischer Schlachtenbilder in Ostia war seit ihrer Aufdeckung (1979) durchaus bekannt und ist inzwischen restauriert und publiziert (Abb. 3—4). Ebenso war es wohl auch zu erwarten, daß gerade die bisher monographisch behandelten Peruzzi-Themen — Farnesina, Peruzzi pittore, Festungsbau Siena und Palazzo Massimo — bei dieser Gelegenheit weniger berücksichtigt würden.

Die Entwicklung des *A r c h i t e k t e n* konnte im einzelnen erheblich geklärt werden: Peruzzi, dessen Lebenswerk durch den ‚Sacco di Roma‘ grundlegend geteilt wurde, stellte sich bisher vor 1527 in einer Folge wechselnder Beeinflussungen dar, von Francesco di Giorgio, Bramante und Raffael. Jetzt wurde darüber hinaus