

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

34. Jahrgang

November 1981

Heft 11

TILMAN RIEMENSCHNEIDER — FRÜHE WERKE.

Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg vom 5. September bis
1. November 1981

„Laß Deinen Schritt auf leisen Sohlen gehen“... Gedenke der „Zerbrochenen Hände“, die doch einstmals die „Madonna im Lindenholtz“ ertastet hatten, „...damit wir lebendige Hoffnung haben“. Um wen geht es? Natürlich um Tilman Riemenschneider, der ein „Zeuge der Seligkeiten“ war und dem, da er wahlweise auch „Ein deutsches Schicksal“ war oder hatte, weder diese zitierten Perlen der am Schriftenstand des Mainfränkischen Museums angebotenen Erbauungsliteratur noch die mannigfachen touristischen Attraktionen zur Feier seines 450. Todestages erspart blieben. Unbedingt zu diesen zählte, jedenfalls was den Andrang betraf, auch die von der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, der Stadt Würzburg und dem Bezirk Unterfranken veranstaltete Ausstellung im Mainfränkischen Museum. Daß in ihr jeglicher Ansatz von Atmosphäre ängstlich vermieden wurde, statt dessen eine fast klinische Sachlichkeit herrschte, die man wohl auch unsensibel nennen mochte, hatte auf die Andacht des wallfahrenden Publikums wenig Einfluß: wieder einmal erwies sich Riemenschneider als verlässlicher Garant zartschwingender Empfindungen. Nicht weit von Würzburg, in der Odenwaldschule des Veteranen der Jugendbewegung und Romain Rolland-Freundes Paul Geheeb, las der 16jährige Klaus Mann um 1922 Angelus Silesius: „Sein Antlitz hat den ritterlichen Ernst, die zugleich asketisch-strenge und kindlich-sanfte Schönheit, die wir an den Figuren des Meisters Riemenschneider bewundern. Ich erinnere mich nicht, je ein Portrait des Silesius gesehen zu haben; aber ich glaubte, seine Züge in einem Johanneskopf von Riemenschneider wiederzuerkennen. Eine Photographie dieser außerordentlichen Skulptur — das nach hinten gesunkene Haupt des Lieblingsjüngers, in tränenvoller Ekstase zum Kreuz aufblickend — stand auf meinem Arbeitstisch neben einer Reproduktion des griechischen Dornausziehers“ („Der Wendepunkt“). Die anhaltende und die Grenzen des deutschen Sprachgebiets übergreifende Popularität Riemenschneiders beruht gewiß immer noch zu Teilen auf dieser vagen und gefühligen Mystik-Rezeption.

Ganz ohne Libido geht's freilich auch nicht ab dabei, trotz (oder gerade wegen) der immer wieder vorgebrachten Beteuerung, wie kindlich-keusch das alles sei: der Vergleich des in den meisten Photographien eigentümlich parfümierten Münchner „Sebastian“ (Abb. 1a) mit der edel-androgynen, am fernen Zelluloidhimmel unerreichbaren Garbo (Abb. 1b) macht deutlich, wie sehr Kunstgeschmack und erotisches Idol aneinander assoziiert werden konnten. Mußte es einem Briten, nämlich Kenneth Clark, vorbehalten bleiben, hinter den ernst und versonnen dreinblickenden Gesichtern Riemenschneiders einen gefährlichen Zug, einen Hang zur Hysterie auszumachen („Civilization“)? Aber irgendwie paßt Riemenschneider auch heute noch allen ins Konzept: daß er 1525 auf Seiten der Bauern gegen den Fürstbischof stand, erfreut so manches im weitesten Sinne protestantische Herz (eine alternative Maler-Gruppe in Berlin hat sich kürzlich unter das Patronat des 1526 gevierteilten Jörg Ratgeb gestellt!), was die Katholische Akademie in Bayern aber nicht davon abhielt, im Münchner Kardinal- Wendel-Haus einen ganzen Studientag lang die „Wirklichkeit seiner geistigen Botschaft nach 450 Jahren“ als Labtrank reichen zu lassen. Und wenn soeben in den „Kritischen Berichten“ (1981, Heft 3, S. 67) ein Student der Kunstgeschichte beklagte, daß „die reine 'Kunst als Dokument'-Kunstgeschichte den Aspekt der optischen Wirkung und der dabei entstehenden menschlichen Empfindung bis jetzt eher stiefmütterlich und behandelte“ — als erster der Ansätze, die eine „fortschrittliche Kunstgeschichte“ mitzuprägen hätten, wird der feministische genannt —, dann ahnt man, was hier, im Zuge der „neuen Empfindsamkeit“, auch und gerade für Riemenschneider heraufzieht: eine weitere Hausse. Zum Fluchtgepäck nach Psycho-Dannenberg gehört ein Riemenschneider-Buch — womöglich ein „Blaues“ aus dem väterlichen Bücher-schrank.

Es mag unfair und billig erscheinen, die Besprechung eines Unternehmens, das so rigide auf „Wissenschaftlichkeit“ ausgerichtet war, mit Bemerkungen zur Vulgarisierung Riemenschneiders einzuleiten; allein, die Ausstellung, hervorgegangen aus einem von der Stiftung Volkswagenwerk geförderten vierjährigen Forschungsprojekt der Berliner Skulpturengalerie, liefert eben dieser Vulgarisierung neues Material. Nachdem in den zwanziger und dreißiger Jahren nicht so sehr die Werke Riemenschneiders als vielmehr die Photographien nach diesen die allgemeine Vorstellung von einem sentimental-morosen, quasi mit dem Weichzeichner retuschierten Riemenschneider geprägt hatten (an entlegener Stelle — in „Der Kreis“, VII, 1930, S. 16 — gibt es eine ungehaltene Wendung Panofskys über den „Theatraliker“ Walter Hege), hat man sich nun nicht gescheut, die kürzlich für die „Rekonstruktion“ des Münnerstädter Altars angefertigte Kopie der zentralen Schrein-gruppe der „Magdalena mit Engeln“ zwischen den originalen Statuen der hll. Kilian und Elisabeth anzubringen. Ob wohl alle Besucher diese Manipulation bemerkt haben? (Der Problemfall „Münnerstadt“ soll hier ausgespart bleiben, mit ihm wird sich F. Kobler in einem der nächsten Hefte der „Kunstchronik“ auseinandersetzen). Abgesehen davon, daß der im Katalog als „bernsteinfarben“ gekennzeichnete Überzug der „monochromen“ Figuren Riemenschneiders durch diese Kombina-

tion von Original und „täuschender“ Kopie in die Nähe eines höchst fatalen alt-deutschen Herrenzimmer-Kolorits geriet, wurde hier zugunsten eines in der Regie der Ausstellung als Höhepunkt inszenierten „Gesamteindrucks“ dem Besucher bedeutet, auf das Original allein komme es eben gar nicht so sehr an. Das mußte um so mehr befremden, als das erwähnte Projekt ja ausdrücklich dem Frühwerk Riemenschneiders und damit untrennbar verbunden der speziellen Oberflächengestaltung seiner Bildwerke gegolten hatte und dementsprechend im didaktischen „Vorspann“ der Ausstellung und im Katalog auch viel Wesens darum gemacht wurde. Aber war hier beabsichtigt, dem Zuschauer die „gedankliche Tiefe“ der theologischen Konzeption des Münnerstädter Altars nahezubringen? Wenn man auf S. 124 liest, am Münnerstädter Altar seien „gerade jene Momente hervorgehoben (gewesen), die das so ungeheure Ausmaß der spätmittelalterlichen Magdalenenverehrung begründeten: als durch Menschwerdung und Opfertod des Heilands erlöste und begnadete Sünderin seiner besonderen Liebe teilhaftig, setzte sie ein Zeichen der Hoffnung für den in ohnmächtigem Schuldbewußtsein befangenen Menschen“, dann fragt man sich, ob das Imperfekt wirklich mehr ist als nur eine Lizenz an die „Wissenschaftlichkeit“ — wenige Zeilen weiter heißt es: „...Inkarnation und Tod Christi als Akt der Liebe Gottes entzündeten die Liebe des sündigen Menschen, lassen ihn seine Schuld gewahr werden und ermöglichen seine Umkehr; wie Maria Magdalena, der am Ostermorgen vor allen anderen Aposteln und Jüngern die Botschaft der Auferstehung zuteil wurde, erfährt er an sich die Erlösung durch göttlichen Gnadenerweis.“ Unwillkürlich blättert man zum Impressum zurück, um nach dem Imprimatur zu suchen ... Es gibt noch mehr solcher Stellen im Katalog (z. B. S. 128, 134—136), die reichlich nach Exegese — nur eben nicht von heiligen Texten, sondern von hölzernen Figuren! — klingen und die auf dem Wege der meditativen „Betrachtung“ des Kunstwerks wieder zu seiner, Riemenschneiders, Sentimentalisierung beitragen (das geht mühelos mit Jargon einher, S. 127: „Im medialen Bereich des Monochromen sind im Hinblick auf die Ausbereitung der Oberfläche Gestaltungsprozesse zu konstatieren, die durchaus Analogien zu den bis dahin üblichen Gepflogenheiten aufweisen.“ oder: „Durch die prägnante Wiedergabe sich raumbezogen darstellender Volumen entsteht die Illusion greifbarer Präsenz.“)

Darüber hinaus aber führte die Ausstellung einer dankbaren Öffentlichkeit ein ungeahnt erweitertes Frühwerk Riemenschneiders vor; die Mischung aus Bestimmtheit und weitschweifiger Umständlichkeit, die vielen (nicht allen) Argumentationen im Katalog zugrundeliegt, hat ihre Wirkung z. B. auf die gutgläubige Tages- und Wochenpresse nicht verfehlt und dürfte bei örtlichen Fremdenverkehrsämtern, bei Pfarrämtern und bei einschlägigen Verlagen für alle Zeiten vollendete Tatsachen geschaffen haben. Neben dem Münnerstädter und dem „Wiblinger“ Altar gab es hier nun auch noch den Kleinschwarzenloher, den Rothenburger Ludwigs- und den Rothenburger Franziskusaltar zu sehen. Ob die wissenschaftlichen Bearbeiter, die diese Zuschreibungen vorgenommen haben, nach Beendigung des Aufbaus nicht doch selbst etwas verduzt waren? Was hier alles für den jungen Riemenschneider in Anspruch genommen wurde, ist so disparat, daß zum Schluß gar

nichts mehr plausibel erscheint. Was macht ein junger Riemenschneider? Ist er ein unsicher Tastender und produziert dann z. B. einen solchen Magazininsassen wie den „Johannes Ev.“ Kat. Nr. 30 (wie mir scheint, die ärgste Zumutung)? Oder kann er „sein Niveau auch in den Anfängen nicht unterbieten“ und *muß* daher als Urheber der Amsterdamer Verkündigungsgruppe (Kat. Nr. 55) gelten, da bei dieser in „einem gleichsam knospenhaften Zustand ... die gleiche Souveränität im Formalen wie später gegeben“ sei (S. 259)? Oder — auch das ist ein beliebtes Erklärungsmuster bei der Zuschreibung von Frühwerken — gibt er in ihnen zu erkennen, wo überall er „Einflüsse“ und „Eindrücke“ aufnahm, so daß der Kunsthistoriker seine Reiseroute nachzeichnen kann? Das Konglomerat der in Würzburg zusammengestellten Frühwerke scheint wechselweise unter allen drei Gesichtspunkten zustandegekommen zu sein. Dabei fehlten gerade die Werke, denen am ehesten „Einflüsse“ ablesbar gewesen wären: die Madonna aus Wasserliesch (Abb. 6 im Katalog) und die als Leihgabe des Bremer Roselius-Hauses ursprünglich zugesagte, dann aber doch nicht hergegebene Alabasterfigur der hl. Barbara (statt der schlechten Abb. 3 und 4 im Katalog hier eine bessere, Abb. 2) hätten die Einwirkung der Straßburger Sphäre verdeutlichen können und auch die — sehr zu Recht mit Riemenschneider in indirekte Verbindung gebrachten — Marmor(?)gruppen aus einer „Kreuzigung“ im Straßburger Musée de l'Oeuvre Notre-Dame weniger isoliert erscheinen lassen. Auf die Haßfurter Madonna mußte aus konservatorischen Gründen verzichtet werden; so konnten die im Katalog angestellten Überlegungen nicht überprüft werden. Die Tatsache, daß es in der Haßfurter Kirche fünf ungefähr gleich große Statuen gibt, die mit den 1612 und ca. 1645 genannten des früheren Hochaltars übereinstimmen, legt natürlich die Vermutung, hier sei das ganze Figuren-Ensemble erhalten geblieben, nahe. Jedoch bleibt der Eindruck, daß der in der Ausstellung gezeigte „Johannes d. T.“ (Kat. Nr. 27) den anderen Figuren — auch wohl der „Maria“ — qualitativ überlegen sei: der „Kilian“ wäre auch als eine spätere Reprise der Münnerstädter Figur denkbar, und die beiden „Koloman“ und „Totnan“ fallen selbst unter Berücksichtigung der entstellenden Überarbeitungen ganz ab. Zu Recht weist H. Krohm (S. 199) darauf hin, daß die Marienfigur der „schwäbischen“ Muttergottes bei dem Nürnberger Fragment einer „Anbetung der Könige“ (Kat. Nr. 34) verwandt sei; hier wäre also eine Spur zu verfolgen. Wenn allerdings die Figuren doch ursprünglich in dem spätgotischen Hochaltar der Haßfurter Stadtpfarrkirche gestanden haben sollten, dann braucht die Anordnung nicht lange überlegt zu werden: die sieben Rekonstruktionsversuche, die A. Kleberger unter umständlichen Erläuterungen vorführt (S. 332-335), sind sämtlich falsch. Die Beschreibung von 1612 führt die Figuren natürlich nach ihrem Rang auf: demnach stand die Marienfigur in der Mitte, zu ihrer Rechten Johannes d. T., zu ihrer Linken Kilian, außen Koloman und Totnan. Ordnet man die Figuren so an, dann wird die „Rekonstruktion“ trotz der oben geäußerten Bedenken auch unter formalem Aspekt plausibel.

Viel weniger eindeutig ist die Rekonstruktion des „Wiblinger“ Altars, dem neben den Bildwerken des Münnerstädter Altars die größte Mühe der am Projekt Be-

teiligten gegolten hat. „Die im Rahmen des Berliner Forschungsprojektes durchgeführten technologischen Untersuchungen bestätigten, daß die Schreinfiguren auf der Harburg (Kat. Nr. 1, 2), die Flügelreliefs in Schloß Berchtesgaden (nicht in der Ausstellung), im frühen 19. Jahrhundert ebenfalls in Oettingen-Wallerstein'schem Besitz, sowie die Berliner Predellengruppe mit den trauernden Frauen (Kat. Nr. 5) aufgrund spezifischer Eigentümlichkeiten der Polychromierung aus demselben Kontext stammen müssen“ (S. 25). Wirklich? Wenn sich über den Gruppen der Trauernden und der Kriegsknechte tatsächlich noch Kreuze mit den Schächern erhoben haben sollten — und dafür spricht eigentlich alles (s. Abb. 18) —, dann muß der Schrein viel höher gewesen sein als auf S. 23 des Kataloges gezeichnet und in der Ausstellung schematisch rekonstruiert. Wie dann noch die — sicherlich nicht von Riemenschneider selbst ausgeführten — Reliefs als Flügel dazupassen sollen, entzieht sich der Vorstellung; andererseits ist auch die aus den Reliefs errechnete Breite des Schreins wenig überzeugend, denn eine — im heutigen Bestand fehlende — Magdalena könnte den Abstand zwischen den beiden Assistenzgruppen nur dadurch überbrücken, daß sie in voller Länge auf dem Bauch läge. Ob der Crucifixus aus Heroldsberg (Kat. Nr. 7), der mit mehr Recht als der Grazer (Kat. Nr. 8) als eigenhändiges Werk Riemenschneiders gelten kann, zu diesem Bestand gehört, bleibt letztlich Konjektur, die H. Krohm allerdings durch eine Fülle von Indizien zu stützen vermochte. Die Frage, ob die beiden Berliner Gruppen aus einer „Beweinung“ (Kat. Nr. 5 und 6) zusammengehören, wird nicht entschieden; ich habe aber den Eindruck, daß die Gruppe der beiden Frauen (Kat. Nr. 5), „die sich nach Ausweis der Fassung den Bildwerken auf der Harburg und in Berchtesgaden als zugehörig zuordnen läßt“ (S. 50) und dementsprechend in der Rekonstruktion des „Wiblinger“ Altars in die Predella gesetzt wurde, für Riemenschneider überhaupt befremdlich wirkt. Sind also die „spezifischen Eigentümlichkeiten der Polychromierung“ — im wesentlichen „das Vorherrschen von mit Metall belegten Flächen“ — gar nicht so spezifisch?

Die Zuschreibung des Franziskus-Retabels aus der Rothenburger Franziskanerkirche (Kat. Nr. 10) an Riemenschneider war sozusagen fällig; sie konnte nicht ausbleiben und wirft ein bezeichnendes Licht auf bestimmte Wunschvorstellungen, die an Riemenschneider herangetragen werden. „... Franziskus (wird) in einem Augenblick höchsten Erlebens, sich überirdischer Erfahrung öffnend, dem Betrachter vor Augen geführt ...“ (S. 75) — das „Ekstatische“ (S. 76) scheint mir aber sehr lieb, leer und puppig ausgefallen zu sein, wie überhaupt die Skulpturen dieses Schreins etwas Naiv-Gefälliges haben, das von Riemenschneider selbst so kaum zu vernehmen ist. Wenn dann noch der Seraph aus der Stigmatisation in Verlust geraten ist, dann hat die derart bedeutungslos gewordene Gestik des Franziskus einen Einschlag von vage verschwärmter Sanftheit: das Kunstwerk als Identifikations-Angebot.

Der Kleinschwarzenloher Altar mit dem „Abschied der Apostel“ (Kat. Nr. 12) fällt demgegenüber auch in der Qualität noch um Stufen herab. Angeblich 1491 fertiggestellt, also ein Jahr vor der Vollendung des Münnerstädter Altars — und

der selbe Schnitzer, der die grandiosen Bildwerke des Münnerstädter Schreins geschaffen hat, soll für die anrührend unbeholfenen Skulpturen des Apostel-Ab-schieds verantwortlich sein? Die Jahreszahl 1491, mit Rötel auf die Rückseite des einen Flügelreliefs geschrieben, scheint doch wohl erst im Jahr 1607/08, während der Erneuerung des Werks, aufgetragen worden zu sein: „Anno Dominy mcccc 1491“, d. h., zuerst wurde römisch probiert, dann arabisch ausgeschrieben; was mit der Jahreszahl gemeint ist, kann nur vermutet werden, kaum die Entstehungszeit des — späteren — Retabels, eher eine (Meß?-)Stiftung der Familie Rieter. Die „Rankenschleier“ sind typische Erzeugnisse der Nürnberger Neugotik des frühen 17. Jahrhunderts (der „technologische Untersuchungsbericht“ findet nur, daß sie „vom Bildschnitzerischen her sehr detailreich und differenziert ausgearbeitet“ seien); auch die aufgesteckten kleinen Äste (als kahle Bäume) in den Landschaftshintergründen der Flügel erinnern an den Stil „Rustique“.

Die Statue des hl. Ludwig von Toulouse aus der Rothenburger St. Jacobskirche hat m. M. nach mit Riemenschneider wenig zu tun, auch wenn sie besser ist als die zugehörigen Flügelgemälde, deren „besondere zeichnerische Virtuosität“ (S. 183) unauffindbar blieb — dem mutmaßlichen Maler Jacob Mülholzer wird sogar ein „überregionaler Rang“ (S. 303) zuerkannt. Bei Arbeiten wie der schon ziemlich weit von Riemenschneider entfernten Hessenthaler Beweinung (Kat. Nr. 31) und der wohl nach 1500 entstandenen Gruppe der „Drei Nothelfer“ aus New York (Kat. Nr. 38; ist übrigens der leicht fatale Eustachius in der Mitte nicht das Resultat einer Überarbeitung?) haben die Katalogbearbeiter H. Krohm und P. Bloch zu Recht mit der Frage nach der Eigenhändigkeit auch schon die — negative — Antwort nahegelegt. An Skulpturen wie der Halbfigur der Muttergottes aus St. Burkard in Würzburg (Kat. Nr. 35) oder dem doch wohl zu früh datierten alabasternen „Hieronymus“ aus Cleveland — vielleicht dem schönsten Stück der ganzen Ausstellung — konnte man dagegen eine Vorstellung von den bildnerischen Fähigkeiten Riemenschneiders gewinnen.

Bei den Kleinbildwerken überraschte die bisher unbekannte Lindenholzstatuette einer Muttergottes (Kat. Nr. 41), die A. Schädler für ein Frühwerk Riemenschneiders um 1480 hält; diese Zuschreibung, als Intuition so apart wie die Figur selbst, hinterläßt doch Ratlosigkeit. Der gewiß zutreffend rehabilitierte „Adam“ des Wiener Kunsthistorischen Museums (Kat. Nr. 47) gehört m. M. nach in die zeitliche Nähe der Darmstädter „Kreuzigung“ (Kat. Nr. 51): um 1510—15. Deren Gekreuzigter hätte den Maßstab zur Beurteilung der kleinen Kruzifixe Kat. Nr. 48, 49 und 50 setzen müssen; Kat. Nr. 50 scheint nicht einmal mehr zu Lebzeiten Riemenschneiders entstanden zu sein. — Schließlich sei die Frage erlaubt, ob die alabasterne Verkündigungsmaria aus dem Louvre (Kat. Nr. 58), von muffigem Ausbruch des Gesichts und wie verrutscht und versackt in den völlig verworrenen, unmotivierten Faltenstauungen der Gewandung, wirklich, wie allgemein angenommen, von Riemenschneider herrührt.

Nach dem bisher Gesagten könnte der Eindruck entstehen, als sei der Katalog der Ausstellung eine übliche, von Kunsthistorikern erarbeitete Publikation. Tat-

sächlich aber haben Restauratoren daran mitgewirkt; gut die Hälfte alles Geschriebenen stammt von ihnen, wobei die „Technologischen Untersuchungsberichte“, die für jedes Exponat gegeben werden, teils von E. Oellermann, teils von den Berliner Museums-Restauratoren erstellt wurden. Diese Berichte enthalten unter den Rubriken „Holzkern — Material und Bearbeitung“, „Strukturierungen“, „Originale Fassung“, „Überfassungen“, „Beschädigungen, Verluste und Ergänzungen“, „Archivalisch belegbare Veränderungen“ etc. detaillierteste Angaben, die sich z. T. ständig wiederholen und mit denen nur die wenigsten Benutzer des Katalogs wirklich etwas anzufangen wissen. Das meiste davon gehört in die Akten der Restaurierungswerkstätten und in die Inventarkarteien der Museen, aber nicht in einen Ausstellungskatalog. Das gilt erst recht für E. Oellermanns auf über 6 Seiten zum Abdruck gebrachte Checkliste zur Untersuchung von Holzbildwerken. Es wäre töricht, die Mitwirkung der Restauratoren an Forschungsprojekten wie diesem für überflüssig zu erklären; zu viele Fragen gibt es, bei deren Beantwortung der Kunsthistoriker sich in der Regel mangels Sachkenntnis übernehme. Aber übernimmt sich nicht auch der Restaurator, wenn er feststellt: „Absolutes Ziel der spätmittelalterlichen gefaßten Skulptur scheint die getreue Wiedergabe der Natur zu sein, mit dem Wunsch, die fehlende Präsenz der Heiligen durch deren versinnbildlichte Wiedergabe zu ersetzen.“ (S. 277)? Im selben Zusammenhang dekretiert Oellermann: „So wie die Tafelmalerei und die Bildschnitzerei muß auch die Faßmalerei als selbständige, eigenschöpferische (!) Kunstgattung gewertet werden, welche natürlich auch einer allgemeinen Stilentwicklung unterworfen ist.“ Abgesehen vom Jargon: der Maler beginnt seine Arbeit an einem leeren Brett, der Bildschnitzer setzt an bei einem Stück Baumstamm — und der Faßmaler bei einem Bildwerk, das so himmelweit vom Endzustand denn doch nicht entfernt ist. Mit Termini wie „Beweise“, „absolut zweifelsfreie Aussagekraft“ u. s. w. werden alle weiteren Fragen abgeschnitten: aber wie steht es mit der Belegbarkeit, wenn Oellermanns eigene Umzeichnungen von Brokatmustern ungenau sind (vgl. Abb. 209, 210, 213, 214, 218)? Und dann die „Untersuchungen an Steinbildwerken Tilman Riemenschneiders“ von B. Buczynski und A. Kratz (S. 335—375): angeblich „ausschließlich an handwerklich-technologisch-künstlerischen (!) Kriterien“ orientiert und über Seiten hinweg nichts als Ergebnislisten chemischer Analysen, retirieren diese Untersuchungen immer, wenn die „technologischen“ Kriterien dann doch nicht ausreichen, auf die „Spannung einer großzügig von innen her empfundenen Form“ (S. 360); das Maidbronner Relief zeige „unverkennbar die Handschrift Riemenschneiders selbst ... Hier finden wir wieder die besondere Fähigkeit, dem Stein auf wunderbare Weise zu behandeln und zu veredeln ... die Fähigkeit, dem Stein seine beseelte Form zu geben — im Frühwerk mit jugendlich zupackender Frische, im Spätwerk mit stiller Verhaltenheit ...“ (S. 373, 375).

Im weiten Raum zwischen Eisenoxydpigmenten und Beseeltheit, zwischen der eben wohl doch noch nicht spruchreifen Beweiskraft identischer Preßbrokate und der mangelnden Überzeugungskraft nach-empfindender Inspiration blieb die besondere Leistung Riemenschneiders unscharf. Daß dabei Riemenschneiders Stel-

lung im Kontext der geschichtlichen Realität völlig negiert wurde, sei abschließend vermerkt; die Historie blieb ausgeschaltet. Auch dies wohl ein Grund dafür, daß diese Ausstellung trotz aller Bemühungen zur wohligen Verwirrung erheblich mehr beigetragen hat als zur Klärung.

Jörg Rasmussen

PREUSSEN. VERSUCH EINER BILANZ.

Ausstellung in Berlin, Gropius-Bau (ehem. Kunstgewerbemuseum), 15. August bis 15. November

Die Preußenausstellung in Berlin mag aus drei Gründen interessieren: Als Indikator von Geschichtsbewußtsein und politischen Vorstellungen ihrer eigenen Zeit, als Antwort auf die Frage nach der preußischen Vergangenheit sowie schließlich als ein weiterer Versuch, Geschichte in einer Ausstellung zu präsentieren.

Den ersten Aspekt zu erörtern, ist diese Zeitschrift nicht der rechte Ort, und das gilt auch für den zweiten, doch ist der vom dritten nicht ganz zu trennen. So kann hier, wenn nach den Absichten der Berliner Ausstellungsveranstalter und nach dem Resultat ihrer Bemühungen gefragt wird, nicht nur von Problemen der, sagen wir: Präsentationsmethodik die Rede sein, sondern es muß auch von der preußischen Geschichte gesprochen werden.

Die Berliner Ausstellung fügt sich in eine Reihe von ähnlichen Unternehmungen und in eine große Zahl weiterer „Geschichtsausstellungen“ der letzten Jahre. An ihrem Anfang stand erklärtermaßen das Ziel, ein Analogon zu den Stuttgarter Staufern nach Berlin zu bekommen, und auch der eigentliche „Autor“ der Ausstellung, G. Korff, zitiert die Stauer- und die Wittelsbacher-Ausstellung in seiner Katalogeinleitung (*Preußen. Versuch einer Bilanz. Bd. 1: Ausstellungsführer*. Hg. v. G. Korff. Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1981, 25), freilich in abgrenzender Weise. Sein eigenes Unternehmen füge sich „nicht“ in deren Reihe, da es nicht „nach einem dynastischen Schema“ angelegt sei, sondern sich vielmehr seinem „komplexen Thema“ „über dessen verschiedenartige politische, gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungsstufen nähern“ wolle.

Man wundert sich ein wenig darüber, daß ein Spezialist die beiden genannten Ausstellungen entweder nicht besucht hat oder daß er so etikettengläubig ist. Wenn die Stuttgarter Veranstaltung als Ausstellung von Vergangenheit problematisch war (vgl. H. Boockmann, *Die Stuttgarter Stauer-Ausstellung*. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 29, 1978), dann am allerwenigsten deshalb, weil hier nur die Geschichte einer Dynastie ausgestellt worden wäre, und erst recht hat die Landshut-Münchener Ausstellung der Dynastie nicht mehr Platz eingeräumt als z. B. die Berliner den Hohenzollern. Daß die Berliner Ausstellung auch sonst, positiv wie negativ, mit den beiden erwähnten Ausstellungen manches gemeinsam hat, ist nicht zu übersehen.

Dazu gehört, um mit etwas scheinbar Selbstverständlichem zu beginnen, eine Art von zuverlässigem Positivismus. Der Berliner Katalog benennt die Ausstel-