

- Aachen. U. a. versetzte Fassaden, neue Raumgestaltung in durch den Krieg beschädigten Kirchen, Aachener Münster
Leitung: *Georg Mörsch, Bonn*
- 8.30 Uhr B) Neue Forschung und Denkmalpflege an Kölner Kirchen
Dom — Groß St. Martin — St. Gereon — St. Maria Lyskirchen
Leitung: *Hugo Berger, Köln, und Hans Peter Hilger, Bonn*
- 8.30 Uhr C) Kunstvermittlung als Aufgabe der Museen
Museum für Ostasiatische Kunst — Schnütgen-Museum — Wallraf-Richartz-Museum in Köln
Leitung: *Gerhard Bott, Köln, und Jürgen Rohmeder, Köln*
- 9.00 Uhr D) Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts in Düsseldorf
Leitung: *Eberhard Grunsky, Bonn, Volker Osteneck, Bonn, und Sonja Schürmann, Bonn*
- 20.00 Uhr Empfang der Stadt Düsseldorf im Foyer des Kunstmuseums

Freitag, den 6. Oktober

- 9.30—11.30 Uhr Berufssituation:
Kurzbericht und Aussprache
- 14.30 Uhr Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V.

Programme und Tagungsunterlagen können bei der Geschäftsstelle des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. c/o Dr. Hilda Lietzmann, Bauerstraße 12/V, 8000 München 40, angefordert werden.

BERICHT ÜBER DAS KOLLOQUIUM
ZUM FRÜHWERK TILMAN RIEMENSCHNEIDERS
IN DER BERLINER SKULPTURENGALERIE
9.—11. März 1978

Frühwerke großer Meister gelten in der Kunstgeschichte als schwieriger Gegenstand, dem nur mit Einfühlungsvermögen behutsam beizukommen ist und dem sich Forscher wie Kurt Bauch mit Vorliebe gewidmet haben. Hier ist über ein Unternehmen zu berichten, das vom Museum aus und mit wesentlicher Beteiligung von Restauratoren das Frühwerk Riemenschneiders erforschen will. Alle Zuschreibungen bleiben hypothetisch, solange dem Erhaltungszustand nicht Rechnung getragen wird und das Vergleichsmaterial zu heterogen ist. Kaum einer der bisher erschienenen Skulpturenkataloge (und kein Inventar), Ausgangspunkte aller weiteren Forschung, enthält verlässliche Angaben zur Farbfassung und Holzart. Will die Berliner

Skulpturensammlung nach den damals vorbildlichen Katalogen von Vöge und Demmler ihren Bestand im dritten Durchgang bearbeiten, muß daher der Restaurator mehr als bisher hinzugezogen werden.

Dieses Handwerk hat sich inzwischen durch Johannes Taubert, Ernst Willemsen und andere zu einer fruchtbaren Wissenschaft im Dienst der Denkmalpflege entwickelt; die Museen ziehen nun offenbar nach. Ausgangspunkt für das Berliner Projekt sind Teile zweier bedeutender Frühwerke Riemenschneiders in der Skulpturengalerie, des Wiblinger und des Münnerstädter Altars. Durch die Unterstützung der Stiftung Volkswagenwerk kann es sich auch auf andere Frühwerke Riemenschneiders erstrecken, vor allem auf weitere Teile jener beiden Altäre. Mit Hilfe der Stiftung werden die Skulpturen in Berlin und Münnerstadt restauriert, andere restauratorisch untersucht, was durch die personelle Erweiterung der Berliner Restaurierungswerkstatt ermöglicht wird. Leiter des Projekts sind Hartmut Krohm von der Berliner Skulpturengalerie und der bereits mit der Restaurierung von Riemenschneiders Rothenburger Altar betraute, freiberufliche Restaurator Eike Oellermann; beide haben auch das Kolloquium vorbereitet und selbst wichtige Referate beigetragen.

Im Mittelpunkt der Tagung stand der Münnerstädter Altar, dessen Teile aus Berlin und Münnerstadt man in teilweise restauriertem Zustand zusammengestellt hatte. Ferner wurde eine für die Münnerstädter Kirche angefertigte Kopie (von Lothar Bühner) der in München aufbewahrten Mittelgruppe des Altars mit der Erhebung der hl. Maria Magdalena gezeigt. Offenbar hat die Kirche die Absicht, einen Riemenschneideraltar aus den in Münnerstadt verbliebenen Originalteilen und Kopien der Berliner und Münchner Originale wiederaufzurichten. Zwei Pläne wurden diskutiert: ein freier Entwurf in — zweifellos stets fragwürdigem — zeitgenössischem Geschmack und eine wissenschaftliche Rekonstruktion der Berliner Projektgruppe, die jedoch in der Gesamthöhe, bei Predella und Gesprenge hypothetisch bleiben muß. Dem Chor mit dem bedeutenden Glasmalereibestand fehlt heute zwar ein Mittelpunkt, doch ist jeder Plan zur Errichtung eines über 13 m hohen Gebildes problematisch. Da das Retabel im jetzigen katholischen Ritus keine Rolle mehr spielt, könnte die Aufstellung der Originale schlicht nach musealen Gesichtspunkten erfolgen, d. h. Anbringung der Originale in Augenhöhe (wozu sonst die Wiederherstellung der Oberflächenfeinheiten?), etwa im Seitenschiff, erläutert durch die Rekonstruktionszeichnung der Berliner Projektgruppe. Dieses denkmalpflegerische Problem wurde jedoch nur am Rande diskutiert.

Die Chance, die heute auf verschiedene Orte verstreuten Altarteile nach denselben Methoden zu untersuchen und zu restaurieren, wird in Berlin mit Erfolg genutzt (nur die Münchner Teile bleiben ausgeklammert). Allerdings wird dabei das traurige Schicksal der Riemenschneider-Figuren, ein charakteristisches Zeugnis der Geschichte der Ästhetik und der Restaurie-

rung, negiert und seine Spuren ausgelöscht. Während nämlich die barocke Überfassung der Berliner Evangelisten und des Noli-me-tangere-Reliefs schon vorher abgelaut waren, geschieht dasselbe jetzt mit den beiden Münnerstädter Reliefs. Diesem Verfahren, das heutigen Denkmalpflegeprinzipien widerspricht, war jedoch in diesem Fall von einem Gremium führender Denkmalpfleger und Restauratoren ausdrücklich zugestimmt worden. Auch diese Probleme waren vom Kolloquium ausgespart. Auch über die Riemenschneiders Absichten widersprechende, erst 12 Jahre nach Vollendung durch Veit Stoß ausgeführte Fassung, die sehr dünn, die plastischen Feinheiten berücksichtigend, aufgetragen war, hätte man gern mehr erfahren.

Die kunsthistorischen und restauratorischen Fachvorträge kreisten sehr weit um Münnerstadt und Riemenschneiders Frühwerk. Hartmut Krohm begann mit einem Defilee von etwa 40 jemals dem frühen Riemenschneider zugeschriebenen Holz- und Steinbildwerken. Sein Vortrag zeigte, daß es für eine kritische Sichtung des Œuvres noch zu früh ist und die Berliner Forschungen zum Frühwerk erst vorgelegt werden müßten, um hier sicheren Boden zu betreten. Nur angerissen werden konnte die Frage nach der Herkunft von Riemenschneiders Stil mit Hinweisen auf Erfurter Alabasterarbeiten und oberrheinische und schwäbische Holzfiguren. Konkret wurde Krohm dagegen bei den erst teilweise bekannten Daten zum Schicksal des Münnerstädter Altars (1490 Auftrag mit genauer Anweisung des Bildprogramms; 1492 letzte Zahlung an Riemenschneider; 1504 Fassung der Skulpturen und Bemalung der Flügelaußenseiten durch Veit Stoß; 1649—53 Abbruch des Altars und Errichtung eines Barockaltars unter Verwendung von 21 alten, jedoch neu gefaßten Stücken; 1833/34 Ablösung des Barockaltars durch einen neugotischen unter Einbeziehung von 5 neuerlich ausgebesserten Riemenschneider-Figuren; 1953/54 Entfernung der neugotischen Übermalung der Figuren). Von diesen Überfassungen werden also demnächst nur noch die kümmerlichen Reste der Veit-Stoß-Bemalung zu sehen sein.

Es ist erstaunlich, daß unter diesen Schichten der originale Überzug noch in großen Teilen erhalten geblieben war, mit dem Riemenschneider die „holzfarbenen Bildwerke“ (Taubert) vollendet hatte, wobei nur Lippen und Augen farblich stärker akzentuiert waren. Das entspricht insgesamt den Beobachtungen am Heilig-Blut-Altar in Rothenburg (Eike Oellermann), am Marienaltar in Creglingen (Alwin Beetz) und am Heilig-Kreuz-Altar in Dettwang (E. Oellermann); auch beim Windsheimer Zwölf-Boten-Altar in Heidelberg war ursprünglich wohl ein ähnlicher Überzug vorhanden. Dieser Überzug muß nach Tauberts Forschungen als eigene Fassung gewertet werden. Da er — von leimartiger Substanz — geringfügige Farbpigmente enthält, kommt ihm die Qualität der vom Künstler beabsichtigten letzten „Haut“ zu. Über Sinn und Genese dieser Maßnahme wurden mehrere Vermutungen geäußert: Eine stark farbige Fassung wurde in dem Augenblick

überflüssig und störend, als die geschnitzte Oberfläche alle bis dahin erreichten Wirkungen an Feinheit übertraf. Solange der Faßmaler durch verschieden starke Modellierung des Malgrundes und Applikationen die Skulptur bereicherte, blieb die Vollendung der Oberfläche, der subtilsten plastischen Qualität, dem Einfluß des Bildhauers entzogen. Diese Beobachtungen hatte Ernst Willemsen auch an mit Münnerstadt fast gleichzeitigen niederrheinischen Bildwerken (Kalkar) machen können. Das neue Verfahren könnte von der Fassung kostbarer Materialien wie Elfenbein, Alabaster und Buchsbaum angeregt worden sein, die mit Teilfassungen oder völlig ungefaßt überliefert sind; auch der Einfluß italienischer Bronzeplastik könnte sich hier geltend machen. Taubert hatte in diesem Zusammenhang auf parallele Tendenzen bei der Grisaille- und monochromen Malerei hingewiesen. Eine wichtige Vorstufe von Riemenschneiders holzfarbenen Bildwerken sind schließlich die meist ungefaßten Chorgestühle aus Eichenholz; ob hier ebenfalls solche Überzüge zu finden sind, müßte noch geklärt werden. Während Hans Peter Hilger vom Fund eines Überzugs beim Kölner Domgestühl (1308—11) berichten konnte, wird man auf die Untersuchung des für Riemenschneider wichtigeren Ulmer Chorgestühls noch warten müssen. In Creglingen, wo der alle Maserungszeichnung zurückdrängende Überzug durch voreilige Restaurierungen nur noch in Resten erhalten blieb, fehlt heute diese Einheitlichkeit, die die Oberfläche für das malerische Spiel von Licht und Schatten empfänglich macht.

Dieser „Bruch mit der Tradition“ (Oellermann), der Riemenschneiders Auftraggeber ästhetisch überforderte, weil die Dinglichkeit, die Leibhaftigkeit schwerer ablesbar, abstrakt wurde, blieb ja nicht ungestraft; immerhin scheint Veit Stoß, dessen letztes Werk, der Bamberger Altar, nicht „leicthin mit Farben bemalt“ sein sollte, Riemenschneider, wenn auch spät, gefolgt zu sein.

Die Vermutung, beim Münnerstädter Altar, dem ersten sicher unbemalt gebliebenen Retabel, könnte der Verzicht auf Farbe in dem Bußthema des Magdalenenaltars begründet sein, wurde zurückgewiesen; primär galt das Programm der Kirchenpatronin und ihrer Legende. In der Diskussion blieb offen, was man bei der überlieferten Programmanweisung unter „eyn hubsch Marienbilde“ im Gesprenge zu seiten Gottvaters mit dem Schmerzensmann zu verstehen habe: eine Muttergottes mit Kind (die man eher in der Mittelachse erwartet) oder eine Schmerzensmutter (die zusammen mit Johannes Ev. freilich besser zur Kreuzigung paßt). Ob Riemenschneider auch in diesem Punkt von der Programmanweisung abgewichen ist, können wir nicht nachprüfen, da in Münnerstadt keine Marienfigur erhalten blieb. Bei diesen Unklarheiten im Detail muß jede Wiedererrichtung des Retabels fragwürdig bleiben.

Riemenschneider wußte, auf was er verzichtete. Bei den mit strahlender Fassung erhaltenen Reliefs einer Kreuzigungsgruppe in der Oettingen-

Wallersteinschen Sammlung in Harburg, zu denen nach Justus Bier in der Predella Reliefs aus Kloster Wiblingen bei Ulm in Berlin und Flügelreliefs in Berchtesgaden gehörten, werden alle Register der entwickelten Faßmalerei gezogen: mit verschieden behandelter Vergoldung und Versilberung und mehreren Lüsterfassungen. Der vorherrschende Metallschimmer stellt, wie Oellermann betonte, seinerseits eine Vereinheitlichung der Reliefs her — ein Schritt schon zur monochromen Fassung. Der Wiblinger Altar wird in das Berliner Forschungsprojekt zum Frühwerk Riemenschneiders mit einbezogen. Daß hier die Beobachtungen noch weiterverfolgt werden müssen, zeigten die Diskrepanzen bei Stil und Fassung zwischen den beiden Predellengruppen; das zitierte holzbiologische Gutachten, nach dem beide Gruppen aus demselben Halbstamm geschnitzt worden seien, müßte zur besseren Beurteilung erst vorgelegt werden.

Da beim Wiblinger Altar offenbar Riemenschneiders Tätigkeit vor Münsterstadt greifbar wird, müßte das Ergebnis neue Aufschlüsse über Riemenschneiders künstlerische Herkunft bringen. Dieses Thema sollte nach dem Kolloquiumsprogramm von restauratorischer und kunsthistorischer Seite verfolgt werden. Eva Zimmermann gab einen konzentrierten Bericht über die bildhauerische Situation in Straßburg und am Oberrhein um 1480, ein Beitrag im Mittelpunkt des Kolloquiumsthemas, der freilich fast mit negativem Ergebnis endete: zu wenig spezifische Gemeinsamkeiten mit jener damals führenden Skulpturenlandschaft konnte sie feststellen. (Eine Ergänzung dazu bildeten Roland Rechts neue Zuschreibungen an das Frühwerk Niclaus Hagnowers, die demnächst in seinem Buch über die Straßburger Plastik der Spätgotik publiziert werden sollen.) Alwin Beetz trug dann die Untersuchungsergebnisse bei der Fassung der sog. Dangolsheimer Madonna (in Berlin) vor; zwar wurden bei Holzart und Preßbrokat Übereinstimmungen mit dem Nördlinger Altar (1462) festgestellt (auch mit Hilfe des Röntgenbildes der interessante Fund einer eingeschlossenen Glasflasche, wohl für Reliquien) und damit die Nähe zu Niclaus Gerhaert bestätigt, nach dem Verhältnis zu frühen Riemenschneider-Fassungen wurde erst gar nicht gefragt. In Zukunft wird das Forschungsprojekt der These Vöges und Biers folgen und die Wurzeln des jungen Riemenschneider in der Ulmer Plastik suchen müssen. In den kunsthistorischen Detailvergleich müßten das Ulmer Chorgestühl und die Michel-Erhart-Frage mit einbezogen werden. Die Projektgruppe hat außerdem vor, Beispiele Ulmer Tafel- und Faßmalerei restauratorisch zu untersuchen und mit den Teilen des Wiblinger Altars zu vergleichen. Die Ergebnisse sollen dann in einem zweiten Kolloquium mit Unterstützung der Stiftung Volkswagenwerk bekanntgemacht werden.

Der Frage der künstlerischen Herkunft Riemenschneiders sollte auch der Vortrag „Die Brüsseler Kunst des 15. Jahrh. und Tilman Riemenschneider“ gelten. Robert Didier sprach von der Stagnation der Brüsseler Kunst in der Jahrhundertmitte und verglich deshalb Riemenschneiders Figurentypen mit

den realistischen Prägungen der „ars nova“ um und nach 1400 in Malerei und Plastik. In der Tat ist in den Niederlanden die Stilkontinuität größer, weil hier die von außen kommenden Impulse schwächer waren, während die Ankunft z. B. eines Nicolaus Gerhaert am Oberrhein wie ein Einschnitt wirkte. Daß der junge Riemenschneider auf die Entdecker der neuen Realität in den Niederlanden unmittelbar zurückgegriffen habe, konnte nicht glaubhaft gemacht werden, da auf die für ihn gewiß wichtigeren Vermittler, eben Nicolaus Gerhaert, vielleicht auch Michel Erhart u. a. nicht eingegangen wurde. Ob Didiers Hinweis auf einen in Brüssel geschulten Mitarbeiter am Ulmer Chorgestühl auch für Riemenschneiders Frühwerk fruchtbar gemacht werden kann, müßte erst noch geprüft werden.

Die Situation der Plastik in Würzburg um 1480 beleuchtete Max H. von Freeden. Eine eigene Schule gab es dort nicht; als der ortsansässige Linhard Strohmeier älter geworden war, entstand ein Vakuum, das zuweilen durch Import aus Nürnberger Werkstätten gefüllt wurde. Bei Riemenschneiders Ankunft in Würzburg war das Hochstift nach langer Verschuldung wirtschaftlich wieder erholt. Beides läßt die Tatsache verstehen, daß der ortsfremde Riemenschneider schnell am Main Fuß fassen und die Skulptur dieser Gegend weitgehend prägen konnte. Seine Produktion muß schnell und umfangreich gewesen sein, obwohl in seiner Werkstatt meist nur zwei bis drei Gesellen mitgearbeitet haben.

Riemenschneider hat für seine Reliefs graphische Vorlagen benutzt, wie es bei den meisten Schnitzaltären um 1500 üblich war. Ewald M. Vetter untersuchte in seinem Vortrag das Verhältnis des Bildhauers zu den Vorlagen und den Grad der — durch Übertragung in die dritte Dimension notwendigen — Vereinfachung. Neben den immer wieder benutzten Blättern des Meisters E. S., Schongauers, Israhel van Meckenems, Dürers und Lukas van Leydens waren vor allem die Kupferstiche des Meisters AG und Formulierungen des Dominikaneraltars in Colmar (von einem Schongauer-Schüler, der vielleicht mit Meister AG identisch ist) für Riemenschneider wichtig. Veters Untersuchungen, die noch nicht abgeschlossen sind, gehörten notwendig in eine neue Riemenschneider-Monographie; zur Frage des Frühwerks oder der künstlerischen Herkunft des Bildhauers konnten sie jedoch nichts beitragen, da der Meister AG vielleicht in Würzburg tätig gewesen ist.

Riemenschneiders Kruzifixe wurden als eigene Gruppe behandelt und von Krohm in eine relative Chronologie gebracht. Auch hier täuscht vielfach der Erhaltungszustand. Während das heute ungefaßte Kruzifix von 1516 in Steinach ursprünglich gefaßt war, berichtete Karl Ludwig Dasser von der Freilegung des aus dem Prämonstratenserklöster Oberzell bei Würzburg stammenden Kreuzes in Eisingen, bei dem unter der Neufassung von 1877 ebenfalls der originale monochrome Überzug in Resten hervorkommt, wie er bei den Münnerstädter Figuren gefunden wurde. In dem Bericht über

die noch nicht abgeschlossene Restaurierung wird noch genauer nachgewiesen werden müssen, ob Riemenschneider hier wirklich abgelagertes Holz benutzt hat, dessen Schwundrisse er nachträglich ausgespänt und dessen Schadstellen (Astlöcher) er durch Andübeln ausgebessert hat.

Ganz in den Anfängen stehen noch die restauratorischen Untersuchungen der Steinskulpturen Riemenschneiders, wie Artur Kratz selbst betonte. Hier müßten erst noch die Methoden gefunden werden, um die beobachteten Meißelspuren deuten zu können. Es erhebt sich dabei überdies die Frage, ob der Restaurator, dessen Sorge primär der Steinkonservierung und -fassung gilt, das notwendige Rüstzeug besitzt, um an der Meißelführung Eigenhändigkeit, spätere Überarbeitungen, auch die künstlerische Schultradition kritisch beurteilen zu können; hierzu wäre eine bildhauerische Ausbildung gewiß förderlich.

Das Kolloquium zeigte die Berliner Projektgruppe noch mitten in ihrer Arbeit. Am überzeugendsten waren m. E. die restauratorischen Befunde und Entdeckungen bei der Restaurierung, notwendige Voraussetzungen für die dann erst einsetzende kunsthistorische Erforschung des Riemenschneider-Frühwerks. Vorbildlich erscheint mir, daß durch die Einbeziehung möglichst vieler Werke, die durch an Museen verschickte Fragebögen erfaßt werden, hier eine zentrale Kartei mit den notwendigen Daten entsteht, die auf die Dauer eine wichtige Grundlage für eine neue Riemenschneider-Monographie bietet. Die Berliner Projektgruppe plant, ihre Ergebnisse zunächst in einem „Handbuch“ vorzulegen. Das Kolloquium bot einen Einblick in ihre Arbeitsweise; das Frühwerk Riemenschneiders ist jedoch noch lange nicht erforscht.

Heribert Meurer

DAS JAHRHUNDERT TIEPOLOS
ITALIENISCHE GEMALDE DES 18. JAHRHUNDERTS AUS DEM
BESITZ DER STAATSGALERIE STUTTGART
Ausstellung vom 23. 10. 1977 bis 18. 6. 1978

(Mit 4 Abbildungen)

Etwas irreführend sind die Plakate und Ankündigungen schon. Man hätte den Untertitel voranstellen oder auf die „headline“ ganz verzichten sollen. „Das Jahrhundert Tiepolos“, als Lockruf für das breitere Publikum gedacht, klingt im Anschluß an „Die Zeit der Stauer“ doch zu anspruchsvoll für eine Ausstellung von rd. sechzig Bildern, zu fast zwei Dritteln Neuerwerbungen der Staatsgalerie aus den letzten anderthalb Jahrzehnten, das übrige Altbestand mit einzelnen Leihgaben. Wer sich an den Untertitel hält und mit entsprechend bescheideneren Erwartungen nach Stuttgart kommt, ist dann allerdings überrascht und begeistert ob des hohen Quali-