

Zur Ausstellungsinszenierung ‚spätgotischer‘ Skulptur mit Anmerkungen zur Riemenschneiderforschung

In: Pantheon (2000), S. 184-187

von Holger Simon

[Der Aufsatz wurde unter der Digital Peer Publishing Lizenz (DPPL v1, de) veröffentlicht. Er darf unverändert weitergegeben und zum Download zur Verfügung gestellt werden. Vgl. <http://www.dipp.nrw.de/>]

Die Veröffentlichungen von Baxandall und Liebmann Anfang der 80er Jahre haben den Blick der kunsthistorischen Forschung auf die Skulptur nördlich der Alpen gelenkt und den inhaltlichen Diskurs zu diesem Desiderat gefördert.¹ Zur gleichen Zeit sorgte ein vierjähriges Forschungsprojekt zum Frühwerk Riemenschneiders für Aufmerksamkeit, dessen wissenschaftliche Leitung Hartmut Krohm oblag und das 1981 in die erste umfangreiche Riemenschneiderausstellung in Würzburg mündete. Die gleichberechtigte Einbindung von Restauratoren und Naturwissenschaftler setzte neue Standards, die bis heute die materialorientierten Forschungen zur ‚spätgotischen‘ Skulptur kennzeichnen.

In dieser Tradition steht auch die viel gelobte und umfangreiche Ausstellung „Tilman Riemenschneider. Master Sculpture of the Late Middle Ages“, die Julien Chapuis, Kurator am The Cloisters in New York, organisierte und die Ende letzten Jahres in der National Gallery of Art in Washington und Anfang diesen Jahres im Metropolitan Museum of Art in New York gezeigt wurde.² Die Ausstellung zeichnet sich neben der guten Objektauswahl aus dem Gesamtœuvre Riemenschneiders durch eine überzeugende Inszenierung der Kunstwerke aus, die dem herkömmlichen Verdikt einer additiven Aneinanderreihung der Objekte in den hiesigen Schauräumen entgegentritt, in dem sie die Skulptur als dreidimensionale Raumplastik ernst nimmt und unterschiedliche Medien zu ihrer Inszenierung überlegt einsetzt. Diese Ausstellungspräsentation verdient besondere Beachtung, zumal sie über den ästhetischen Gewinn für den Besucher hinaus auch der Wissenschaft neue Anregungen bietet und alte Fragen in ein neues Licht stellt. Doch leider wurden diese Anregungen weder indem zwar reproduktionstechnisch hochwertig, aber kompilatorisch erarbeiteten Katalog

¹ Michael Baxandall: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, München 1985 (2. Ausg., engl. 1980). - Michail Liebmann: Die deutsche Plastik 1350-1550, Leipzig 1982.

² Ausstellungskatalog: Tilman Riemenschneider. Master Sculpture of the Late Middle Ages, hrsg. von Julien Chapuis, Washington 1999.

zur Ausstellung aufgenommen, noch auf dem zweitägigen Symposium, das im Dezember 1999 vom Center for Advanced Study in the Visual Art in Washington ausgerichtet wurde, diskutiert. Der grundsätzliche Wert solch resümierender Projekte ist evident, doch vermißt man die aus dem besonderen Umgang mit der Skulptur in dieser Ausstellung resultierenden Anstöße für die Forschung; nach einer Analyse der Ausstellungsinszenierung sollen im Folgenden zwei als kritische Anmerkungen zur Riemenschneiderforschung herausgestellt werden.

Chapuis' einführende Überlegungen in seinem Katalogessay³ in Bezug auf die besondere, weil subtile Beziehung zwischen der Riemenschneiderskulptur und dem Betrachter werden in der New Yorker Ausstellung geradezu programmatisch umgesetzt. Gleich im ersten Ausstellungsraum dominiert eine technisch einmalige, photographische 1:1-Reproduktion vom Korpus des Creglinger Altares. Hier wird Maria nicht nur vor den Augen der Apostel von den Engeln in den Himmel erhoben, sondern die sorgfältige Ausleuchtung des Bildwerks, die die raumgreifende Körpersprache und den individuellen Gemütsausdruck der Figuren hervorhebt, bindet den Ausstellungsbesucher als Teilhaber an dem Wunder ebenso in die Reihe der Apostel ein, wie den Betrachter in der Herrgottskapelle in Creglingen. Mehr noch, die ausschnittshafte Konzentration auf das Hauptthema des Meisterwerks im Korpus lassen gleich am Anfang der Ausstellung die subtile Beziehung zwischen Skulptur und Betrachter erahnen.

In dieser Ausstellung fällt besonders angenehm auf, daß die Bildwerke nicht additiv, nebeneinander aufgereiht wurden, sondern der Besucher an sie herangeführt wird, indem das Kunstwerk als Bild für den Betrachter inszeniert wird. So schreitet der Besucher direkt auf die Evangelisten des Münnerstädter Altares zu, die auf seiner Augenhöhe und damit auf der ursprünglichen Altartischhöhe präsentiert werden. Die großformatigen Mondsichelmadonnen im folgenden Raum und die doppelseitige Kranzmadonna aus Würzburg werden ebenfalls in ihrer ursprünglich zu vermutenden Funktion, nämlich als erhöht und im Altarkorpus befindliche oder frei im Raum hängende Andachtsbilder, gezeigt. Hier schaut Maria nicht auf die Füße des Betrachters, wie in den meisten hiesigen Schausammlungen und Ausstellungen, sondern Blickrichtungen und Figurengesten können eindeutig als Kommunikation zwischen Betrachter und Bild interpretiert werden. Solch eine funktionsorientierte Präsentation er-

möglichst über dieses kommunikative Verhältnis hinaus erst die Wahrnehmung der ausgreifenden Raumwirkung der Gewanddraperien. Standortspezifische Überlängungen der Figuren sind keine stilistischen Merkmale der Figuren, sondern durch ihre richtige Präsentation wird die Absicht Riemenschneiders deutlich, den Standort der jeweiligen Figuren in Bezug zum Betrachter zu berücksichtigen. Unterstützt wird diese Objektpräsentation durch die ausgewogene Beleuchtung, die keine starken Schlagschatten an den Faltenkanten erzeugt und mit einer hellen, aber weichen und leicht diffusen Ausleuchtung die zumeist monochrome, holzansichtige Oberfläche vor einem angenehmen blau-grauen Hintergrund zum Sprechen bringt.

Diese Art der Bildinszenierung folgt nicht der amerikanischen Leidenschaft, mittelalterliche Kunst in einem historisierenden Kontext zu präsentieren, sondern hinter ihr steht eine sorgfältig und auf die Eigenart der Riemenschneiderskulptur bezugnehmende Ausstellungsintention. So wird die auf die Funktion des Andachtsbildes gerichtete Blickführung und damit die Aufmerksamkeit auf einen fiktiven liturgischen Ort bewußt gebrochen, indem die Standflächen eben keine Altartische nachahmen. Auf einem einfachen, zumeist schwebenden Brett, das in der Wandfarbe gestrichen ist und daher innerhalb der Präsentation zurücktritt, stehen die Figuren und überlassen die Imagination des möglichen Bildkontextes der Vorstellungskraft und dem Wissen des Besuchers. Die Stärke der Ausstellung liegt also in der Inszenierung der natürlichen Figurenerscheinung, indem sie das Zusammenspiel der Oberflächenwirkung einerseits und die subtile Figurensprache andererseits unterstützt, ohne den musealen Kontext zu negieren.

Das Verhältnis von Text und Kunstwerk unterstützt die Intention, die Eigenwirkung der Skulpturen in den Vordergrund zu stellen. Die Objektschilder sind sehr zurückhaltend, zumeist an den Seiten der Vitrinen oder an der Wand angebracht, so daß der Blick des Besuchers nicht auf den Text, sondern auf das Kunstwerk gelenkt wird. Wenige Wandtafeln informieren sehr komprimiert über Polychromie, Technik, Material, Private Andacht, Schnitzaltäre und Stil. Der Reduzierung an schriftlicher Information steht ein Gewinn an Bildsprache gegenüber, die dem Wesen der ‚spätgotischen‘ Skulptur nördlich der Alpen entspricht. Als wichtigstes Informationsmedium fungiert der Audio-Guide, der während der Vermittlung von Inhalten die gleichzeitige Betrachtung der Objekte ermöglicht. Hiermit können formale und inhaltliche Beziehungen von Figurengruppen angesprochen und Blickachsen innerhalb der Ausstellungsprä-

³ Julien Chapuis: Recognizing Riemenschneider, in: Ausstellungskatalog Washington 1999 (wie Anm.)

sensation veranschaulicht werden, wobei sich die Autoren vorbildlich nur auf die Kunstwerke beschränkten, die der Betrachter von seinem Standpunkt aus auch sehen kann. So wird auf motivische Übernahmen aus Kupferstichen verwiesen, die direkt neben den jeweiligen Objekten hängen; großformatige Photographien der wenigen in situ stehenden und nahezu ursprünglich erhaltenen Retabel ergänzen die Ausstellung, so daß sie einen qualitativ hochwertigen und überzeugenden Querschnitt aus dem Œuvre Riemenschneiders zeigt.

Vor dem Hintergrund dieser Ausstellung treten zwei Fragenkomplexe hervor, die ein neues Licht auf die Riemenschneiderforschung im Besonderen und auf die ‚spätgotische‘ Skulptur nördlich der Alpen im Allgemeinen werfen. Denn zum einen fordert eine solche, die perspektivischen Verkürzungen beachtende Präsentation eine stilkritische Forschung vor den Originalen geradezu heraus, weil sie die aufstellungsbedingten und stiltypischen Formen sicher unterscheiden läßt. Die Hervorhebung der bewegten und raumgreifenden Figuren führt zum anderen zu einer Fragestellung, die nach der Beziehung der ‚spätgotischen‘ Skulptur zum Mittelalter und zur Renaissance fragt. Doch weder in dem Katalog, noch auf dem Symposium werden Antworten auf diese Fragen gegeben, bzw. nur in Ansätzen und wenig überzeugend diskutiert. Statt dessen wird ausführlich zur Frage der Monochromie referiert, die aufgrund disparater Quellen nicht eindeutig und damit wahrscheinlich nie abschließend zu beantworten ist,⁴ oder wiederholt die künstlerische Herkunft Riemenschneiders diskutiert.

Die Kuratoren konstatieren in der Ausstellung eine formale Entwicklung vom Früh- zum Spätwerk Riemenschneiders. Nur wenige Kunstwerke sind aber urkundlich datiert, so daß diese Datierungen auf einer stilkritischen Argumentation beruhen. Die Stilkritik als wichtige und genuin kunsthistorische Methode zur Ordnung, Datierung und Zuschreibung von Kunstwerken greift aber nur dort, wo ihre Bedingungen und Voraussetzungen erfüllt sind. Zum einen muß jede stilistische Zuschreibung an eine Werkstatt sorgfältig zwischen aufstellungs- oder inhaltsbedingten Formen und stiltypischen Formen unterscheiden und zum anderen schon gar eine zeitliche Genese überzeugend begründen können. Dabei muß beachtet werden, daß aus einer nachgewiesenen Formentwicklung innerhalb eines Œuvres nicht notwendig eine zeitliche

2), S. 19-44, bes. S. 23.

⁴ Vgl. dazu Hartmut Boockmann: Bemerkungen zu den nicht polychromierten Holzbildwerken des ausgehenden Mittelalters, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, München/ Berlin 1994.

Genese gefolgert werden darf. Hier gibt es keinen kausalen Zusammenhang, so daß die Übereinstimmung einer Form- und Zeitgenese immer einer Begründung bedarf und zumindest wahrscheinlich sein muß. Der Autor konnte nachweisen, daß aber die methodischen Voraussetzungen für eine stilkritische Datierung im Riemenschneiderœuvre fehlen. Riemenschneider begann seine Meisterschaft in Würzburg als fertig ausgebildeter Künstler auf einem hohen Niveau und prägte eine beeindruckende Stileinheit und konsequente Formtradierung in seiner Werkstatt über Jahrzehnte hinweg, die einer aussagekräftigen stilkritischen Datierung entgegenstehen.⁵ Eine Ausstellungspräsentation, die aber u.a. die aufstellungsbedingten Formen von den stiltypischen unterscheiden läßt, hätte neues Licht auf die stilkritische Datierung werfen können. Statt dessen wird in der Ausstellung eine Werkgenese vorgestellt, die nicht überzeugen kann und sich in selbst sogar widerspricht.

So wird der Besucher gleich am Anfang der Ausstellung an die Verkündigungsgruppe in Alabaster aus Amsterdam (Abb. 1) herangeführt. Akzeptiert er die angegebene Frühdatierung der Figurengruppe für die Zeit um 1485 und vergleicht er sie mit einer ihr im Ausstellungsraum zur Seite gestellten und durch eine Inschrift auf 1484 datierten Würzburger Verkündigung (Kat. Nr. 3), so wird ihm überzeugend vermittelt, auf welchem hohen Niveau Riemenschneider seine Werkstattarbeit in Würzburg begonnen hatte, als er 1485 das Bürgerrecht und die Meisterwürde in Würzburg erwarb. Es ist Krohm in seinem Katalogessay zur künstlerischen Herkunft Riemenschneiders daher zuzustimmen,⁶ daß Riemenschneider seinen Stil nicht in Würzburg erst entwickelt, sondern vielmehr schon in Süddeutschland fertig ausgebildet hatte. Der eigenartig knittrige Faltenstil, der mädchenhafte Gesichtstyp, die zwei verschiedenen Haarformen einer s-förmig geschwungenen Strähne und einer um einen Hohlraum gelegten Haarlocke und die subtile, anmutig wirkende Figurensprache sind an der Verkündigungsgruppe schon 1485 ausgebildet. Die Evangelisten aus der Predella des Münnerstädter Altares von 1490-92 (Abb. 2) folgen diesem künstlerisch hohen Niveau und unterstreichen die Variationsmöglichkeiten dieser Formen. Der hier schon im Frühwerk ausgebildete Stil zieht sich dann wie ein roter Faden durch die gesamten 40 Jahre der Riemenschneiderwerkstatt; lediglich in den 20er Jahren des

⁵ Holger Simon: Der Creglinger Marienaltar von Tilman Riemenschneider, Berlin 1998, S. 167-179.

⁶ Hartmut Krohm: The Source of Riemenschneider's Art, in: Ausstellungskatalog Washington 1999 (wie Anm. 2), S. 45-68.

16. Jahrhunderts nimmt Riemenschneider wenige Renaissanceformen in sein Repertoire auf, die er in sein Formrepertoir integriert.⁷

In solch einem formal homogenen Œuvre kommt die Stilkritik als Instrument zur Händescheidung und Datierung an ihre Grenzen. Chapuis geht zwar auf die Kritik an der stilkritischen Datierung bei Riemenschneider ein, hält daher die Bestimmung von „authograph works“ für eine „futile task“⁸ und folgt ihr sogar, wenn er auf einer Wandtafel schreibt: „The difficulty of drawing a linear chronology of an artist’s works is starkly evident in the case of Riemenschneider“. Aus diesen, jeder stilkritischen Untersuchung entgegenstehenden Bedingungen werden aber leider keine Konsequenzen gezogen, statt dessen überholte stilkritische Argumentationen kommentarlos übernommen und die bewährte Methode der Stilkritik verwässert. Doch die Ausstellung tritt gegen ihre Kuratoren selbst den Beweis an, daß eine zeitliche Chronologie im Riemenschneiderœuvre mit den heutigen Methoden nicht nachgewiesen werden kann. Ein herausragendes Beispiel soll hier genügen.

Im Katalog und Audio-Guide werden die Madonna aus dem Kunstgewerbe Museum in Köln (Abb. 3) und die großformatige aus der Dumbarton Oaks Collection in Washington (Abb. 4) als Protobeispiele für das Früh- bzw. Spätwerk genannt. Chapuis führt zur Begründung die Mehransichtigkeit und Massigkeit der Kölner Madonna als charakteristisches Stilargument für Riemenschneiders Frühwerk an.⁹ Im direkten Vergleich zur Washingtoner Madonna fährt Chapuis fort: „While the Cologne figure is characterized by a volumetric treatment that encourages the viewer to move around it in an arc of about 180 degrees, the volumes of the Washington Virgin are compressed into a series of planes, and the work is essentially intended for frontal viewing ... This ‚classic simplicity and grandeur‘ is typical of the best works of Riemenschneider’s last years.“¹⁰ Mit dieser Argumentation folgt Chapuis dem Altvater der Riemenschneiderforschung, Justus Bier, der eine Stilentwicklung von einer „tiefenhaften“ zu einer „flächenhaften“ Ansicht konstatiert.¹¹ Ungeachtet der Tatsache, daß Bier für eine solche Genese kein überzeugendes Argument anhand der Objekte auf-

⁷ Vgl. Grabmal des Lorenz von Bibra, um 1518-1522, Würzburg, Dom; Volkacher Madonna, 1521-1522, Kirchberg bei Volkach, Wallfahrtskirche; Maidbronner Beweinungsalter, 1519-1523, Maidbronn, Pfarrkirche.

⁸ Chapuis 1999 (wie Anm. 3), S. 32.

⁹ Ausstellungskatalog Washington 1999 (wie Anm. 2), S. 231f.

¹⁰ Ausstellungskatalog Washington 1999 (wie Anm. 2), S. 225: „... it is very difficult, in the absence of documentary evidence, to assign dates.“

¹¹ Justus Bier: Riemenschneiders Marienstatuetten und die Clemes-Madonna im Kölner Kunstgewerbemuseum, Bd., in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Köln 1975, S. 41-64, bes. S. 46, 59f.

zeigen kann,¹² wird gerade in dieser Ausstellung deutlich, worauf die Stilkritik bei Riemenschneider achten muß.

Die Kölner Madonna wird folgerichtig der Ausstellungskonzeption als ein Andachtsbild auf Augenhöhe präsentiert, wie sie sehr wahrscheinlich auf einem Altartisch zur Andacht und Anbetung gestanden haben könnte. Die Washingtoner Madonna wird – und darauf wird im Katalog ausdrücklich hingewiesen¹³ – wahrscheinlich nicht auf einem Altar gestanden haben, sondern ihr Bildtypus und vor allem ihre geschlossene, mit ihren Haaren ausgestaltete Rückseite lassen in ihr ähnlich der Volkacher Madonna ursprünglich eine Madonna im Rosenkranz oder in der Glorie vermuten. Ein erhöhter Standort verlangt aber, wie es in der Ausstellung besonders deutlich wird, eine andere formale Figurengestaltung als ein Andachtsbild in Augenhöhe. Erstaunlicher Weise wurde nur an wenigen Figuren, so auch an der Washingtoner Madonna, das Präsentationskonzept der Ausstellung nicht durchgehalten. Sie steht im vorletzten Raum auf Augenhöhe des Besuchers und täuscht so formale Unterschiede vor, die in diesem Falle auch standortbedingt begründet werden können. Denn im Münnerstädter Retabel (1490-92) steht der Massigkeit der Apostel, die sich auf Augenhöhe des Betrachters in der Predella befinden, die enorme Gestrecktheit und Flächigkeit des Johannes d. T. gegenüber, der sich weit oben im Gesprenge befindet. Die Stilbegriffe von ‚mehransichtiger Massigkeit‘ und ‚einansichtiger Flächigkeit‘ finden zwar ihre formalen Entsprechungen im Werk Riemenschneiders, sie sind aber in diesem Fall aufstellungsbedingt begründet und von daher keine Kriterien für eine zeitliche Genese. Sonst müßte die Madonna im Korpus des Creglinger Retabels (Abb. 5), die gemeinhin und auch in dieser Ausstellung in die Zeit nach dem Rothenburger Hl.-Blut-Retabel um 1505-10 datiert wird¹⁴ und damit der 2. Schaffenshälfte angehört, eine Zwischenstufe sein; doch gerade diese Figur überzeugt in ihrer Plastizität und Mehransichtigkeit. Riemenschneider variiert vielmehr zu unterschiedlichen Zeiten die selben Formen, so daß man mit Baxandall von einem „Eklektizismus“ und mit Kalden von einer „manufakturähnlichen Rationalisierung“ innerhalb der über 40 jährigen Werkstattarbeit sprechen kann.¹⁵ Diese Stileinheit und eklektizistische Formtradierung entzieht aber einer stilkritischen Methode den Boden, die den Anspruch erhebt,

¹² Vgl. Simon 1998 (wie Anm. 5), S. 171-174.

¹³ Ausstellungskatalog Washington 1999 (wie Anm. 2), S. 337.

¹⁴ Zur Datierung vgl. Simon 1998 (wie Anm. 5).

¹⁵ Baxandall 1985 (wie Anm. 1), S.28f. - Iris Kalden: Tilman Riemenschneider - Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Bildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter, Hamburg 1990, S. 99.

nachvollziehbare Argumente für eine Datierung von Kunstwerken im Riemenschneiderœuvre zu entwickeln.

Neben der stilkritischen Diskussion wirft die Ausstellung auch innerhalb der ikonologischen Interpretation neue Fragen auf, die über die bisher übliche ikonographische Bestimmung hinaus gehen und das Verhältnis der ‚spätgotischen‘ Skulptur nördlich der Alpen zur Renaissance bestimmen helfen. In New York und Washington wurden einigen Reliefs und Figurengruppen Graphiken von Martin Schongauer und Israel van Meckenem gegenübergestellt. Sie machen deutlich, daß sich Riemenschneider nicht sklavisch an Vorlagen hält, sondern aus ihnen neue Bildfindungen entwickelt. Zugleich dienen sie aber auch als Nachweis für den niederländischen Einfluß auf die Kunst Riemenschneiders. Auf dem Symposium in Washington hat Fritz Koreny die Beziehungen zwischen Graphik und Skulptur zwar noch einmal ausführlich dargelegt, und Hartmut Krohm hat zu Recht darauf hingewiesen, daß die Graphik die Spiritualität Rogier van der Weydens widerspiegelt. Doch auf dieser formalen Ebene bleibt die Forschung zur Zeit stehen, anstatt weiter nach dem spezifischen Bildbegriff zu fragen, der diesen formalen Einfluß erst ermöglicht und bestimmt.

Als Ausgangspunkt für die zweite Anmerkung kann hier wieder die New Yorker Ausstellung dienen, die gerade die Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter thematisiert und in den Vordergrund stellt. Ein provozierender Vergleich zwischen Riemenschneiders Großostheimer Beweinungsgruppe (Kat. Nr. 38) und der großfigurigen Kreuzabnahme aus dem Prado von Rogier van der Weyden kann dabei die Fragestellung schärfen. Denn der niederländische Einfluß bezieht sich nicht bloß auf die Übertragung von Bildthemen und Motiven, wie er durch die Graphiken exemplarisch angedeutet wird und in diesem Vergleich erst gar nicht vermutet werden kann. Sondern der Schlüssel der Interpretation liegt in der ähnlichen Disposition der Figuren und Gesten, die quasi aus dem Altar heraus – bei Rogier aus einem gemalten Holzschrein – direkt den Betrachter ansprechen, und die aktive „Imitatio Christi“ im Sinne der *Devotio moderna* erst ermöglichen. Hier kommt ein neues Bildverständnis zum Ausdruck, das sich von dem mittelalterlichen, an der Ikone orientierten Bildbegriff¹⁶ abhebt und neue formale Gestaltungskriterien verlangt. Die Begrifflichkeit der kunsthistorischen Forschung berücksichtigt dies nicht und suggeriert schon gleich einen mißverständlichen Sinn. Das Adjektiv ‚spätgotisch‘ mag die bildende Kunst vom 14.

bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts richtig benennen, sie erfaßt aber die Eigenart dieser Skulptur nördlich der Alpen ebensowenig wie das Adjektiv ‚spätmittelalterlich‘. Krohm formuliert daher zurecht: „The Term ‚late Gothic‘ does not do justice to their art.“¹⁷ Umschreibungen wie ‚die Skulptur der Dürerzeit nördlicher der Alpen‘ können die Objekte nur zeitlichen und topographisch einschränken, über den ihnen zugrundeliegenden Bildbegriff und deren Kriterien sagen sie aber nichts aus. Hier nimmt ein folgenschweres Desiderat deutlichere Konturen an. Denn noch immer steht die Skulptur nördlich der Alpen im Schatten der italienischen Renaissance, weil die Kunstgeschichte deren Begrifflichkeiten unreflektiert übertragen hat; die Skulptur des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen wird in vielen Überblickswerken erst gar nicht oder nur vereinzelt aufgeführt. Jeffrey Chipps Smith hat in einer materialreichen Veröffentlichung den Blick auf das 16. Jahrhundert gelenkt, doch auch er kann Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur italienischen Renaissance nicht überzeugend fassen.¹⁸ Die kategorialen Voraussetzung der Kunst im 16. Jahrhundert liegen aber gerade in der Skulptur der Dürerzeit begründet. Erst wenn hier die bildimmanenten Kriterien und formalen Besonderheiten in der Auseinandersetzung mit dem Renaissancebegriff formuliert und exemplifiziert werden, wird auch die Kunst des 16. Jahrhunderts in einem neuen Licht erscheinen.

Hubertus Günther hat in einem bahnbrechenden Essay genau dieses Problem in Bezug auf den Begriff der ‚Spätgotik‘ in der Architektur systematisch diskutiert, der lediglich an der redaktionellen Form der ‚Kunsthistorischen Arbeitsblätter‘ keine Fußnoten abzudrucken leidet und daher auf weitere Veröffentlichungen hoffen läßt.¹⁹ Günther konstatiert, daß „die deutsche Architektur seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, ungeachtet ihrer traditionellen Formelemente, bewußt an dem epochalem Umbruch zur Neuzeit teilnahm.“²⁰ Abgesehen von der methodischen Schwierigkeit, den Begriff des „neuen Rationalismus“, in dem er das leitende Prinzip der Renaissance nördlich und südlich der Alpen zu erkennen glaubt, auf alle ordnenden Gestaltungsprinzipien in dieser Zeit zu übertragen, überzeugen die materialreichen Beispiele, die den Begriff der Antikenrezeption als Rezeption dessen, was damals für ‚antik‘ gehalten wur-

¹⁶ Vgl. Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1991 (1. Aufl. 1990).

¹⁷ Krohm 1999 (wie Anm. 6), S. 47.

¹⁸ Jeffrey Chipps Smith: German Skulpture of the Later Renaissance c.1520-80. Art in an Age of Uncertainty, Princeton, New Jersey 1994.

¹⁹ Hubertus Günther: Die deutsche Spätgotik und die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt 7/8, Köln 2000, S. 49-68.

²⁰ Günther 2000 (wie Anm. 19),

de, erweitert. Dieser Aufsatz wirft ein neues Licht auf die Renaissanceforschung nördlich der Alpen und fordert zum Umdenken, auch in Bezug auf die Skulptur der Dürerzeit, heraus. *Ein* erfolgversprechender Weg wird hier sicherlich die Frage nach dem spezifischen Bildbegriff sein, der inhaltlich das *tertium comparationis* nördlich und südlich der Alpen darstellt und sich stilistisch aufgrund der unterschiedlichen formalen Traditionen in Florenz anders ausgedrückt als in Nürnberg oder Würzburg.

ABBILDUNGEN:

- Abb. 1 Riemenschneider, Verkündigung, Alabaster, Amsterdam, Rijksmuseum (Ausst.-Kat. Nr. 3)
- Abb. 2 Riemenschneider, Evangelist Markus, 1490-92, Predella des Münnerstädter Retabel, Berlin Skulpturensammlung (Ausst.-Kat. Nr. 13 b)
- Abb. 3 Riemenschneider, Madonna mit Kind, Köln, Museum für Angewandte Kunst (Ausst.-Kat. Nr. 16)
- Abb. 4 Riemenschneider, Madonna mit Kind, Washington D. C., Dumbarton Oaks Collection (Ausst.-Kat. Nr. 45)
- Abb. 5 Riemenschneider, Marienaltar, Creglingen, Herrgottskapelle. Photo: Verfasser