



Abb. 1

Das Annenaltärchen im Suermondt-Museum

von Peter Bloch

1. Unter den aus Meißen zurückgekehrten Bildwerken ist das Annenaltärchen eine besonders interessante Arbeit (Abb. 1 u. 2)¹⁾. Es zeigt in einem hochrechteckigen, oben mit Maßwerk geschmückten goldenen Schrein die vollrund gearbeiteten Lindenholzfiguren der Mutter Anna mit der jugendlichen Maria auf einer Bank sitzen. Das anmutig-hausbackene Marienfigürchen zur Linken ist in ein

knapp anliegendes blaues Kleid gehüllt; auf ihrem linken Knie stand das Kind, das ebenso wie die beiden Arme Mariens in jüngerer Zeit in Verlust geriet. Als behäbige Matrone präsentiert sich Anna; ein weißer Mantel hängt über beide Schultern, der Witwenschleier rahmt das Gesicht. Ihre Rechte weist auf ein Buch, das samt der linken Hand gleichfalls verlorenging. Der Goldgrund ist mit punzierten



Abb. 2

Rosetten geschmückt; in einem Medaillon zu Häupten der beiden Figuren war ursprünglich die Taube des Heiligen Geistes aufgesetzt.

Eine Gruppe weiterer kleinfiguriger Lindenholzsulpturen ist dem Annenaltärchen so verwandt, daß man sie getrost der gleichen Hand zuweisen darf. Da ist zunächst die 1945 verbrannte Muttergottes der Berliner Museen,²⁾ die in dunkler Mantelfülle thronend zum Kind herabblickt, das mit gekreuzten Beinen segnend auf ihrem Schoß kauert (Abb. 3). Das Figürchen schien W. v. Bode so bemerkenswert, daß er es als eines der wenigen in seiner Geschichte der deutschen Plastik farbig reproduzierte. Diesem Werk hat schon E. F. Bange die zierliche Muttergottes mit der Koralle³⁾ des Schnütgen-Museums an die Seite gestellt (Abb. 4), wie auch die Büste einer jugendlichen Heiligen aus der Sammlung Figdor (Abb. 5)⁴⁾. Mit einigem Abstand dürfte hier auch eine Marienstatuette in den Ehem. Staatl. Museen, Berlin-Dahlem, anzuschließen sein⁵⁾.

Gemeinsam ist der Gruppe das kleine Format, das leichtgewichtige Material (Lindenholz), der rundliche Kopf mit dem porzellanhaften, »mecheln« Inkarnat, die seltsam strukturlose Gewandanordnung, die farbfrohe Fassung mit der Vorliebe für breite, punzierte Goldborten. Gemeinsam ist die summarische Haarbehandlung, der eine abgespreizte spitze Schuh und das puppenhafte Jesuskind.

Die zeitliche und örtliche Einordnung dieser Arbeiten hat von jeher Schwierigkeiten bereitet. Die besten Vergleichsmöglichkeiten bietet die Kölner Kunst der »dunklen Zeit« in der Mitte des 15. Jahrhunderts zwischen dem Ausklang des Weichen Stils und der scharfgrätigen, eckig brechenden spätesten Gotik. Innerhalb der Holzplastik wären als eine Voraussetzung die Fides-Spes-Caritas-Gruppe (um 1430)⁶⁾ und die »Lochner-Engel« (um 1440)⁷⁾ des Schnütgen-Museums heranzuziehen, als unmittelbare Stilparallelen die stehende Jungfrau des Bonner Landesmuseums (Abb. 6)⁸⁾, die Pietà Schnütgen (Abb. 7

Abb. 3



— beide um 1450⁹⁾ und eine etwas jüngere stehende Heilige im Germanischen Nationalmuseum¹⁰⁾. Hauptwerke der Steinbildnerei aus der dunklen Zeit bilden die Arbeiten des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuyn (gest. 1470¹¹⁾), vor allem das Moers-Epitaph im Dom (Abb. 8) und die berühmten vier Dombaumeister des Diözesanmuseums (Abb. 14). Über die Verschiedenheit des Materials hinweg läßt sich auch hier die Verwandtschaft mit unserer kleinfigurigen Lindenholzgruppe aufweisen: man vergleiche etwa das Berliner Sitzfigürchen

Abb. 4



Abb. 5

(Abb. 3) mit der Muttergottes vom Moers-Epitaph (Abb. 8), oder die Korallen-Madonna des Schnütgen-Museums (Abb. 4) mit der von einem Schüler gearbeiteten stehenden Muttergottes vom Grabmal des Konrad Kuyn im Dom (Abb. 9).

2. So wird man die stilistische Heimat des Annenaltärchens und der zugehörigen Werke am ehesten im Umkreis des Konrad Kuyn suchen dürfen. Betrachtet man unsere Gruppe aber genauer, dann stellen sich einige bedenkliche Beobachtungen ein. Schreinsform und Maßwerk des Annenaltärchens sind schwerlich im 15. Jahrhundert unterzubringen, in den Seitenwänden erscheinen punzierte Lanzetten, in deren Spitze eine Taube samt Titulus jeweils (in ganz unmittellalterlicher Weise) nur angedeutet ist. Die satte neuere Bemalung aller Figuren zeigt nirgends Spuren älterer Schichten (Entsprechendes gilt für die reichlichen Vergoldungen), das weiche Holz ist frei von Wurmfraß¹²⁾ und macht einen frischen Eindruck: die kleinfigurige Lindenholzgruppe erweist sich als eine Arbeit des vorigen Jahrhunderts. Ein Terminus ante quem ergibt sich aus der Erwerbung der Berliner Sitzmadonna (Abb. 3) für die Königliche Kunstammer im Jahre 1853.



Abb. 6



Abb. 7

Damit drängt sich der böse Verdacht auf, daß es sich hier um Fälschungen handeln könnte. Unter einer Fälschung¹³⁾ versteht man eine Arbeit, die ein Originalwerk einer bestimmten Kunstepoche oder eines bestimmten Künstlers vortäuscht. Man sollte hierbei zwischen subjektiven, erst von einem Mittelsmann verfälschten, und objektiven, schon vom Verfertiger geplanten Fälschungen unterscheiden. Geistesgeschichtliche Voraussetzung für

die Fälschung ist ein gewisses Geschichtsbewußtsein, welches das Anderssein der Vergangenheit begreift und schätzt, soziologische Voraussetzung ein ausgebildetes Sammelwesen.

Die Geschichte der Fälschung geht bis in die Antike zurück: schon Phidias soll aus Edelmüt eine Venus seines Lieblingsschülers Agoracritos mit seinem Namen signiert haben, und im alten Rom wurden griechische Statuen in großer Zahl nachgeahmt. Im

12. Jahrhundert fälschten beispielsweise die Mönche von Hastières an der Maas alte Grabsteine, um nachzuweisen, daß ihre Kirche vor jener im benachbarten Waulsort entstanden war¹⁴). Antikenfälschungen der Renaissance blühten vor allem in Mailand, Venedig, Rom und Florenz¹⁵). Michelangelo arbeitete laut *Condivi* 1495/96 einen schlafenden Amor, den Lorenzo de Medici dem Kardinal Raffael Sansoni-Riario als Antike unterschob, von Andrea del Sarto (1487 — 1531) wissen wir durch Vasari, daß er im Auftrage Ottavianos de Medici Raffaels Bildnis Leos X. kopierte, der es als das Original dem Herzog Federigo II. von Mantua überließ. Kein geringerer als Marcantonio Raimondi fälschte etwa 80 Kupferstiche und Holzschnitte von Dürer, im 17. Jahrhundert wurden die holländischen Maler, allen voran Rembrandt, schon von den Zeitgenossen nachgeahmt.

Abb. 8



Abb. 9

In unserem Zusammenhang ist das 19. Jahrhundert von besonderem Interesse. Erinnern wir nur an den berühmtesten Meister seines Fachs, Giovanni Bastianini (1830—68), der den Kunsthandel mit »Quattrocentoplastik« versorgte, wie die Büste des Dichters Benivieni im Louvre und den Savonarola des Victoria and Albert Museums¹⁶), an Alceo Dossena (gest. 1937)¹⁷), der alle Epochen imitieren konnte, oder an die drei aufsehenerregendsten Erwerbungen dieser Art: den etruskischen Sarkophag aus Cerveteri des British Museum¹⁸), die Tiara des



Abb. 10

Saitaphernes von dem Goldschmied Rouchomowski aus Odessa¹⁹⁾ und die Flora-Wachsbüste, die 1909 Wilhelm v. Bode als Arbeit Lionardos erwarb, und die heute von den meisten Kennern dem Engländer R. C. Lucas zugewiesen wird²⁰⁾.

Gerade die Romantik bildet einen Höhepunkt des Fälscherwesens. Schon am Beginn des Zeitraumes steht mit dem »Fingal« des Bardens Ossian von James Macpherson (1762) eine — literarische — Fälschung, die Epoche machte. Herder widmete ihr seine Abhandlung: »Über Ossian und die Lieder der alten Völker« (1773); im Herzen des jungen Werther hat »Ossian den Homer verdrängt«, Bilder zum Fingal entwarf Ph. O. Runge. Thomas Chatterton (1752-70) erfand alte Urkunden von Bristol — und es ist sicher mehr als ein Zufall, wenn er mit Horace Walpole (1717-97) Kontakt bekam, der sich kurz nach 1750 seinen berühmten Landsitz Strawberry Hill als den Erstlingsbau der Neugotik errich-

tet hatte, um hier 1764 sein »Schloß von Otranto« zu verfassen, das sich — wiederum fälschlich — als Nacherzählung einer mittelalterlichen Chronik ausgab. In das Gebiet der Kunstgeschichte gelangen wir mit Alexandre Lenoir zurück, dem Gründer des Musée des Monuments Français und einem der Väter des modernen Museums. Er hat nicht nur unter Einsatz seines Lebens den Sansculotten die Königsgräber aus St. Denis ertrotzt, sondern mit gleicher Tatkraft für viele seiner Altertümer prominente Herkunftsbezeichnungen schlicht erfunden²¹⁾. Gotisierende Fälschungen setzen, soweit wir sehen, erst relativ spät ein. Wie langsam diese Formensprache sich innerhalb der bildenden Kunst einbürgerte, beweist etwa die Restauration des Dreikönigenschreins unter F. F. Wallraf von 1807, die bei

Abb. 11



aller gefühlvollen Himmelsbläue des Giebels durchaus klassizistisch bestimmt bleibt²²). Erst 1818-21 errichtete dann Schinkel das tabernakelförmige Befreiungdenkmal auf dem Berliner Kreuzberg; ihm folgte der Dombaumeister Ernst Zwirner 1843 mit dem Godesberger Hochkreuz und 1846 mit dem erneuerten Drachenfelsdenkmal²³).

Abb. 12



Abb. 13

Fälscherwerkstätten, die in großen Mengen gotische Elfenbeine und Goldschmiedearbeiten herstellten, lassen sich um die Mitte des Jahrhunderts nachweisen, Zentren waren Paris²⁴, Köln²⁵) und auch Aachen²⁶). Gefälschte Skulpturen²⁷) sind schwieriger zu lokalisieren und zu datieren, nicht zuletzt, da sie schon früher aus den großen Sammlungen ausgeschieden wurden. Als ein Kölnisches Beispiel sei ein segnender Christus im Depot des Schnütgen-Museums genannt (Abb. 10)²⁸), der den unter dem Einfluß des Nicolaus Gerhaert (gest. 1473) entstandenen Salvator Mundi der Hardenrath-Kapelle bei Maria im Kapitäl nachahmt (Abb. 11)²⁹). Schon F. Witte hatte bei seiner Bearbeitung der Skulpturen der Sammlung Schnütgen Zweifel an der Echtheit des Stückes geäußert und weitere Arbeiten der gleichen Hand aufgeführt.

3. In der Gegenüberstellung der eindeutigen Fälschung nach dem Hardenrath-Salvator (Abb. 10) wird der grundsätzlich andere Charakter unserer kleinfigurigen Lindenholzgruppe offenbar. Hier werden nicht bestimmte Vorbilder in ihren charak-

teristischen Zügen von außen her nachgeahmt, sei es als Kopie, als Teilkopie oder Pasticcio, sondern es entsteht eine in sich stilistisch geschlossene Gruppe, die weder im Format noch in der Formensprache Großes vorzutäuschen sucht, die im Holz (vgl. Anm. 12) und in der typisch romantischen Fassung ihre Jugend bekennt. Zweifellos haben diese Arbeiten lange als spätgotische Werke gegolten und sind in diesem Sinne (subjektiv) »falsch«. Nichts aber spricht dafür, daß sie als Fälschungen gearbeitet wurden. Es sind einfühlsame Wiederbelebungen gotischer Formen im Sinne einer »romantischen Bildnerei«.

Zum Begreifen dieser romantischen Bildnerei fehlen uns noch weitgehend die Kategorien. Vergleichen wir unsere Lindenholzgruppe mit zeitgenössischen Kölner Bildwerken, so zeigen sich auch hier starke Variationsmöglichkeiten. Die musizierenden Engel der Domchorkapellen, die 1834—38 nach Entwürfen Schinkels von W. Jos. Imhoff geschaffen wurden (Abb. 12)³⁰, unterscheiden sich durch ihren tektonischen Klassizismus, wie der plastische Schmuck von Oberbecks Marienaltar, den 1856 Chr. Mohr arbeitete (Abb. 13), durch seinen nazarenischen Schmelz³¹. Vor allem ist unsere Gruppe frei von jeglichem, Imhoff und Mohr gemeinsamen Pathos.

Statt dessen finden wir ein naiv-inniges Erfassen des »Altdeutschen«, wie es sonst kaum anzutreffen ist. Die besondere Liebe des frühen 19. Jahrhunderts für Stephan Lochner zeigt sich etwa in der Entlehnung seiner Gewandformen — wodurch sich das seltsam Strukturlose, Malerische, erklären läßt, wie in der Anlehnung an seine Kopftypen. Dem entspricht auch ein Anknüpfen an die gleichzeitige (»Lochner-Engel«) oder unmittelbar anschließende Bildnerei, die in den Steinarbeiten des Dombaumeisters Kuyn gipfelt. Dies muß noch vor dem Einsetzen der sog. doktrinären Neugotik geschehen sein, bevor also mit Vincenz Statz (1819—99)³², seit 1845 Dombaumeister und 1863 Kölner Diözesanbaumeister, und August Reichensperger³³ die Anschauung sich durchsetzte, daß die Baukunst ihrer Epoche nur aus der Hochgotik des 13. Jahrhunderts (mit dem klassischen Vorbild des Kölner Doms) wiedergeboren werden könne.

Ein lebendiges Zeugnis dieses romantischen Rück-



Abb. 14

griffs auf die dunkle Zeit gibt ein Steinfigürchen in der Elberfelder Sammlung Dr. Herbst, das eindeutig an Kuyns vier Meister der Dombauhütte (Abb. 14) anschließt, ohne jedoch einen davon zu kopieren: ein Apostel in weltlichem Gewand (H. 35), in der Linken ein Buch, in der Rechten ein ungedeutetes Attribut (Abb. 15). Die vier Baumeister wurden 1823 vom Domkirchmeister Krakamp dem Domsteinmetzen Joh. Schmitz übergeben, bis sie 1849 F. Bock für das zu errichtende Diözesanmuseum übernahm. Es ist wohl kein zu gewagter Schluß, wenn wir vermuten, daß in diesem Zeit-

raum (1823—49) jener Steinmetz Joh. Schmitz die Elberfelder Statuette schuf, als ein zu gleicher Zeit und aus gleicher Gesinnung entstandenes Geschwister der kleinformigen Lindenholzgruppe. Diese Bildwerke zählen sicher nicht zur »großen« Kunst; dennoch haben sie, voran das Aachener

Annentälärchen, ihren eigenen Reiz. Das einzelne, brav geschnitzte Stück rührt uns in seiner schlichten Anmut. Die Gruppe insgesamt mit ihrer frühen Neugotik bereichert und differenziert unsere Vorstellung von der Entwicklung einer romantischen Bildnerei im Rheinland.



Abb. 15

ANMERKUNGEN

- 1) Lindenholz, H. 60; B. 35. (H. der Gruppe ohne Sockel 18,5) Ehem. Slg. Steiger. — H. Schweitzer, Die Skulpturen-Sammlung im Städtischen Suermondt-Museum zu Aachen. Aachen 1910, S. 20, Abb. 16 (»Die Bemalung ist vor etwa 50 Jahren erneuert. Niederrheinisch, Anf. 16. Jh.«) — Aachener Kunstschatze aus Meissen zurückgekehrt. Ausstellungskatalog Suermondt-Museum 1961, Nr. 133
- 2) Lindenholz, H. 29 (mit Sockel). Das Kind, die Hände Mariens, die des Kindes, die achteckige profilierte Plinthe aus besonderen Stücken. Erworben 1853 für die Königliche Kunstammer. — Die Bildwerke des Deutschen Museums 4: E. F. Bange, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Kleinplastik. Berlin 1930, S. 5, Abb. 7 (»mit alter Vergoldung und Bemalung, Niederrheinisch [kölnisch?], um 1470. Aus der gleichen Werkstatt stammen: Statuette einer Heiligen in Berlin, eine Marienstatuette in der Slg. Schnütgen [die Bemalung von gleicher Qualität], die Büste einer jugendlichen Heiligen [Slg. Figdor] . . . Es ist wahrscheinlich, daß alle diese Stücke einer Kölner Werkstatt angehören«). — Geschichte der deutschen Kunst II: W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885, S. 190, mit Farbtaf. (»augenscheinlich schwäbischen Ursprungs«). — P. Bloch, Kölner Madonnen. Mönchengladbach 1961, Nr. 41
- 3) Lindenholz, H. 24 — F. Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln. Köln 1912, Taf. 32,6 (»Belgien? Um 1500«) — P. Bloch, Kölner Madonnen, Nr. 40.
- 4) Fragment einer Statue. Ahornholz (?). H. 34; B. 29. Ehem. Slg. Joh. Frantzen, Eller bei Düsseldorf — J. Leisching, Figurale Holzplastik I, Wien 1908, Taf. 31, 58 — Versteigerungskatalog der Slg. Figdor, Wien und Berlin 1930, I, 4, Nr. 172 (»Alte Polychromie. Nur die blaue Farbe am Halsausschnitt in neuerer Zeit aufgemalt. Rechts alt angestückt. Niederrheinisch 2. H. 15. Jh.«). — Th. Demmler, Die deutschen Skulpturen der Sammlung Albert Figdor. In: Belvedere 9/1930, S. 65 ff., Taf. 48.

- 5) Lindenholtz, H. 27. Ehem. Slg. J. Simon. 1918 für die Skulpturenabteilung der Berliner Museen erworben. — Katalog Deutsche und Niederrheinische Holzbildwerke in Berliner Privatbesitz. Berlin 1904, Nr. 31, Taf. 12; hier noch mit einem Kind auf der Hand; Kind und Hand wurden als moderne Ergänzungen entfernt. — Katalog der Jahrtausendausstellung der Rheinlande in Köln. Köln 1925, S. 176, Taf. 33 (»L. Hälfte des 15. Jahrhunderts«) — E. F. Bange, S. 6, Abb. S. 7 (»Alte Bemalung z. T. erneuert. Die profilierte Sockelplatte modern. Auf dem Kopf eine Bohrung für den Nimbus. Niederrheinisch [Kölnisch?], um 1470«).
- 6) Angeblich aus Kirmutscheid. Vgl. Kunstdenkmäler des Kreises Ahrweiler. Düsseldorf 1938, S. 352.
- 7) Inv. Nr. A 758.
- 8) F. Rademacher, Eine Schenkung von Dr. Fritz Thyssen an das Bonner Landesmuseum. In: Kunstchronik 5/1952, S. 165 f. — H. v. Einem, Die Menschwerdung Christi des Isenheimer Altares. Köln-Opladen 1956 (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswiss. 55) — P. Bloch, Die Pietà Schnütgen. In: Mousseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster. Köln 1960, S. 212, Abb. 221.
- 9) P. Bloch, Mousseion, S. 211 ff., Abb. 218 u. 219.
- 10) Kataloge des Germanischen Nationalmuseums: W. Josephi, Die Werke plastischer Kunst. Nürnberg 1910, Nr. 462.
- 11) Katalog Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum Köln (J. Eschweiler). Köln 1936, Nr. 268-271, Taf. 66 und 67 — H. Appel, Die Bildwerke des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuyn († 1469). In: Wallraf-Richartz-Jb. 10/1938, S. 91 ff. — G. André, Konrad Kuene und der Meister des Frankfurter Maria-Schlafaltars. In: Marburger Jb. für Kunstwissensch. 11/1938, S. 159 ff. — E. Kühnemann, Zum plastischen Werk des Dombaumeisters Konrad Kuyn. In: Kölner Domblatt 6 und 7/1952, S. 39 ff. — J. Güttich, Das Sakramentshäuschen von Konrad Kuyn in Kempen und das in der Sakristei des Kölner Doms. In: Kölner Domblatt 8 und 9/1954, S. 106 ff. — W. Paatz, Prolegomena zu einer Geschichte der spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. Heidelberg 1956, S. 88 ff.: »Die Gestalt des Conrad Kuene ist wohl der bedeutendste Fund, den die Forschung über die deutsche Skulptur im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts während der letzten fünfundzwanzig Jahre gemacht hat.«
- 12) Allerdings sind bei der Aachener Annenfigur einige künstliche Wurmlöcher gebohrt worden. Da dies bei den übrigen Figuren nicht vorkommt, dürften sie nachträglich sein.
- 13) P. Eudel, Le Truquage. Paris o. J. Deutsch: Die Fälscherkünste, neubearbeitet von A. Roessler. Leipzig 1909 — St. Beissel, Gefälschte Kunstwerke. Freiburg i. Br. 1909 — M. J. Friedländer, Eht und unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstsammlers. Berlin 1929 — E. F. Bange, Fälschungen von Kunstwerken. In: Handwörterbuch der Kriminologie 1932 — H. Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung. In: Zschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwissensch. 27/1933, S. 209-240 — A. Donath, Wie die Kunstfälscher arbeiten. Prag 1937 — Th. Würtenberger, Das Kunstfälschertum. Entstehung und Bekämpfung eines Verbrechens vom Anfang des 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Weimar 1940 (Forschungen zur Geschichte des deutschen Strafrechts, hg. E. Schmidt u. H. v. Weber, Bd. 2).
- 14) C. Dens, L'ancienne église abbatiale d'Hastière. In: Annales de la Société archéologique de Bruxelles 31/1923, S. 43 — G. Despy, Chartes de l'abbaye de Waulsort. Brüssel 1959, S. 57, Nr. 1.
- 15) L. Courajod, L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au 15. et 16. siècle. In: Gazette des Beaux-Arts 34/1887, S. 188 ff. — M. Wegner, Antikenfälschungen der Renaissance. In: VI. Internationaler Kongreß für Archäologie Berlin 1939. Berichte, S. 143-49 — Bibliographie bei H. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie. 2. Aufl. Berlin 1958, S. 182, Nr. 959-1000.
- 16) A. Foresi, Tour de Babel. Paris u. Florenz 1868. — G. Frappa u. A. Michel, Le pseudo-Benivieni. In: Les Arts Mai 1903, S. 14 ff.
- 17) H. Cürliis, Alceo Dossena, Filmzyklus »Schaffende Hände«. Berlin o. J. (vor 1937) — W. Lusetti, Alceo Dossena. Scultore. Rom 1955.
- 18) Katalog: An Exhibition of forgeries and deceptive copies. British Museum. London 1961.
- 19) A. Furtwängler, Neuere Fälschungen von Antiken. Berlin 1899, S. 28 f. — P. Eudel-A. Roessler, S. 52-59 — H. Tietze, Genuine and false. London 1948, S. 36-37.
- 20) M. Schauss, Die Leonardische Flora. Eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert. Leipzig 1910 — G. Pauli, Die Geschichte der Florabüste im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. In: Belvedere 10/1931, 2, S. 1-11. — A. Donath, Kunstfälscher (1937), S. 39-44: unbedingt echt!
- 21) L. Dimier, Les impostures de Lenoir. Paris 1903 — H. Tietze, Kunstfälschung, S. 222.
- 22) W. H. Boecker, Geschichte der ersten Überbringung der durch die Kriegsgefahren 1794 veranlaßten Wegführung, und nachherigen Zurückkunft der Reliquien der h. h. drei Könige in die Domkirche zu Köln. Köln 1810, S. 85 f. »Diese oberste Verdachung ist nun ganz neu; man hat sie mit Platten von glücklich nachgeahmten Lapis lazuli bedeckt, die beyderseits durch sechs im Feuer vergoldete geflügelte Genien halberhobener Arbeit, welche große Gestirne tragen, in Felder abgetheilt werden, und selbst mit kleineren Sternen besähet sind. Die Idee steht mit der Himmelsdecke; mit der Sternkunde der Magier; mit den zwölf großen Himmelszeichen, mit der Zahl und Würde der Apostel zwischen den anderen Jüngern des Heilandes, und mit den zwölf Artikeln des apostolischen Glaubens in symbolischem Bezug. Das Ganze giebt der Tumba und der Heiligkeit des darin verwahrten Schatzes eine vollendete Pracht mit erhabener Bedeutung.«
- 23) A. Verbeek, Das Denkmal auf dem Drachenfels. In: Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler. Düsseldorf 1962, S. 483 ff.
- 24) Wohl in Paris entstanden die sog. Marcy-Fälschungen: gotisierende Metallarbeiten von beträchtlicher technischer Qualität. O. v. Falke, Die Marcy-Fälschung. In: Belvedere 1/1922, S. 8-13 — Entsprechende Elfenbeine: R. Koechlin, Les ivoires gothiques Français. Paris 1924, I, S. 34-42. — R. Berliner, über einige Kleinplastiken. In: Belvedere 9/1930, S. 102 f., Taf. 71.
- 25) F. Baudri, Antiquitäten-Fabriken. In: Organ f. christl. Kunst 9/1859, S. 10 ff. — N. v. Holst, Nachahmungen und Fälschungen altdeutscher Kunst im Zeitalter der Romantik. In: Zschr. f. Kunstgesch. 3/1934, S. 17 ff. mit Hinweis auf »Kopien im Kreise der Kölner Sammler« (nach 1800), S. 37 f.
- 26) Führer durch das Kestner-Museum II: Mittelalter und Neuzeit. 2. Aufl. Hannover 1904, S. 97 ff. Vor allem der Pariser Sammler und Händler F. Spitzer scheint zu Aachener Fälschern enge Kontakte gehabt zu haben.
- 27) J. J. Rorimer, Forgeries of medieval stone sculpture. In: Gazette des Beaux-Arts 26/86/1944, S. 195 ff. — Zur Technik vgl. H. Wilm, Die gotische Holzfigur. Leipzig 1923, S. 121 ff. — 4. Aufl. Stuttgart 1944, S. 82 ff.
- 28) Eichenholz, H. 49. F. Witte, Skulpturen, Taf. 53.2. Aus der Auktion Garthe, Köln 1877. Inv. Nr. A 743.

- ²⁹⁾ O. Wertheimer, Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und seine Wirkung. Berlin 1929 (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft), S. 72 f., Taf. 56.
- ³⁰⁾ H. Rode, Schinkel und die zwölf Wächterengel am Außenchor. In Kölner Domblatt 1952, S. 147 f. — Katalog Dom-Ausstellung. Köln 1956, Nr. 282, Taf. 59.
- ³¹⁾ Katalog Dom-Ausstellung. Köln 1956, Nr. 335, Taf. 60
- ³²⁾ H. Vogts, Vincenz Statz (1819-1898). Mönchengladbach 1960 — Zu dem von Statz im Anschluß an das Dogma der Unbefleckten Empfängnis 1855 entworfenen Marienbrunnen, der 1857 als Mariensäule ausgeführt wurde: Organ f. christl. Kunst 5/1855, Abb. nach S. 212; 7/1857, Abb. nach S. 108 — H. Vogts, S. 86 f., Taf. 28 u. 29 — Immerhin konnte auch unter Statz jene 1865 gearbeitete Muttergottes in der Kapelle zu Ütgenbach bei Asbach entstehen (H. Vogts, S. 70, Taf. 24), die noch der Inventarband (Kunstdenkmäler des Kreises Neuwied. Düsseldorf 1940, S. 395 f., Abb. 356) für eine »lothringische« Skulptur von Anf. d. 14. Jahrh. hielt.
- ³³⁾ A. Reichensperger. Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart. 1. Aufl. Trier 1845. — Vgl. auch F. Bloemer, Zur Literatur des Kölner Doms, Berlin 1857. — H. Lützel, Der Kölner Dom in der deutschen Geistesgeschichte. In: Der Kölner Dom: Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier 1248—1948. Köln 1948, S. 195 ff. — A. Verbeek, Rheinischer Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Köln 1954.