

rierenden Mächte wiederfinden konnten. Als architektonisches Sinnbild hierfür bot sich kein geeigneteres Bauwerk an als die Kathedrale von Clermont-Ferrand, der Mittelpunkt der Marienverehrung. Ihre zweigeschossige Choranlage war gleichsam die architektonische bzw. räumliche Visualisierung einer integrativ verstandenen Kultpraxis, bei der zwei zunächst getrennte kultische Bezugspunkte in eine unauflösbare Beziehung zueinander gebracht wurden: In den Reliquienkammern der Krypta bewahrte man seit ca. 950 die Überreste der frühchristlichen Märtyrer Agricola und Vitalis, der Titularheiligen aus der Gründungszeit des Bistums, auf, während in der Chorapsis hinter dem Hauptaltar eine thronende Madonna mit Passions- und Marienreliquien der Verehrung Mariens und Christi diente. Durch die Übertragung dieses Architekturschemas samt seiner formalen Ausprägung auf die anderen, nachgeordneten Kirchenbauten der Diözese wurde der ideale Rahmen geschaffen, um die verschiedenen miteinander rivalisierenden Kultorte der Diözese auch optisch als Teil des übergeordneten Kultzentrums der Auvergne darzustellen: Unabhängig davon, welche Kirche die Gebeine des Regionalheiligen Austremonius und seiner Gefährten ihr Eigen nennen konnte, fand jede einzelne dieser Verehrungsstätten doch erst im Rückbezug auf den altherwürdigen Bischofssitz von Clermont und die hier versammelten Reliquien von Maria und Christus ihre Existenzberechtigung. Auf diese Weise wurden die nach einem 'Muster' errichteten Kirchenbauten zu Repräsentanten eines eigenen auvergnatischen Kultzentrums, dessen Attraktivität mit Blick auf benachbarte Wallfahrtsorte entlang der Pilgerwege nach Santiago de Compostella (wie z. B. Conques) sicherlich gesteigert werden sollte.

Diese abschließenden Überlegungen möchten dazu beitragen, den ikonologischen Ansatz von Gerhard Vinken weiter zu differenzieren und zu präzisieren und dabei auch der Langhaus- und Turmgestalt der auvergnatischen Kirchen neue Aufmerksamkeit zu schenken. Sie blieben im vorliegenden Band unberücksichtigt, wodurch das Verdienst, einen wichtigen Beitrag zur romanischen Architektur Zentralfrankreichs vorgelegt zu haben, jedoch nicht geschmälert wird.

MATTHIAS MÜLLER

*Institut für Kunstwissenschaft
Universität Greifswald*

- ✓ **Carina Jacobsson: Höggotisk träskulptur i gamla Linköpings stift.** Visby: Ödin 1995; 370 S.; 26 Farbabb.; 349 SW-Abb.; ISBN 91-85716-75-8
- ✓ **Lena Liepe: Den medeltida träskulpturen i Skåne. Produktion och förvärv** (*Skånsk senmedeltid och renässans; Bd. 14*). Lund: Lund University Press 1995; 322 S.; 92 Abb.; ISBN 91-7966-337-0

Skandinavien ist für die Erforschung der mittelalterlichen Holzskulptur von außerordentlicher Bedeutung, da sich dort qualitätvolle Bildwerke in einer einzigartigen Dichte erhalten haben. Zwei Teilbereiche werden nun in schwedischen Dissertationen behandelt.

Lena Liepe untersuchte die Holzskulptur Schonens, im Mittelalter eine Kernlandschaft des dänischen Königreichs, dessen reichen Bestand von 311 Skulpturen wir wesentlich dem Ausbleiben von reformatorischen Bilderstürmen verdanken. Die Autorin, die die Skulpturen unter einem kulturhistorischen Blickwinkel sieht, diskutiert in den jeweils identisch strukturierten Kapiteln nach einer Vorstellung der Skulpturen Produktionszusammenhänge, Aufstellung und Verwendung der Bilder in der Kirche sowie Fragen von Bestellung und Stiftungswesen. Als Problem erweist sich dabei das weitgehende Fehlen von Schriftquellen, so daß Thesen nur durch Rückschlüsse über andere Regionen möglich werden.

Liepe ordnet das Material in fünf Zeitabschnitte, wobei die beiden letzten ins Auge fallen, die den Zeitraum vom Ende des 14. Jahrhunderts bis um 1500 und das erste Drittel des 16. Jahrhunderts umfassen. Die Gliederung folgt hier offenkundig keinen stilgeschichtlichen Kriterien, so daß die im 2. Drittel des 15. Jahrhunderts durch die von den Niederlanden ausgehenden Stiltendenzen ausgelöste Zäsur nivelliert und der um 1500 zu vermutende Einschnitt nicht greifbar wird.

Als ein Hauptproblem der Untersuchung formuliert Lena Liepe die Lokalisierung der einzelnen Werkstätten bzw. die Rolle möglicher Importstücke. Vermutete man in der älteren Forschung eine Dominanz Lübecks ab dem Ende des 14. Jahrhunderts, werden nun Zweifel laut, da nachweislich auch die anderen Hansezentren im Ostseeraum exportorientierte Werkstätten hatten. Die Autorin räumt ein, daß die Provenienz auf Grund des engen kulturellen Austauschs im einzelnen schwer bestimmbar sei. In Zukunft werden hier durch technologische Untersuchungen möglicherweise weitere Differenzierungen zu erzielen sein.

Die Analyse der einzelnen Werke bildet angesichts von Materialbreite und -fülle weniger Detailbehandlung als Basis für die weitere Forschung:

Das sog. Alsike-Kruzifix aus einer Kirche Schonens (Stockholm, Staatl. Historisches Museum) gilt als eine lokale Arbeit der Mitte des 13. Jahrhunderts, die französische Kunst des ersten Jahrhundertviertels rezipiert. Demgegenüber schlägt Liepe eine Entstehung deutlich nach der Jahrhundertmitte vor, indem sie in den Proportionen, den Physiognomien und dem Lententuchknoten Ähnlichkeiten zu den Kreuzen in Kirchtimke (bei Bremen) und Süsel (Holstein) aus den 1270er Jahren sieht. Diese weisen jedoch eine unterschiedliche Falteninstrumentierung mit voluminösen, mehrfach gebrochenen Stegen auf. Am Alsike-Kreuz sind die Faltenbahnen demgegenüber langgezogen und V-förmig, wobei die Körperformen deutlicher betont sind, was für die Datierung um 1240/50 spricht. Ein ähnliches Kruzifix aus Bösarp (Lund, Historisches Museum) läßt auf eine lokale Werkstatt schließen, die auf Grund von Ähnlichkeiten mit dem Triumphkreuz in Corvey/Weser wohl sächsische Kunst mitverarbeitete.

Am Retabel von Sankt Olof, einem lübischen Werk von ca. 1230/40, arbeiteten offenbar mindestens zwei Schnitzer verschiedener Prägung zusammen. Die Reliefs der Außenseite werden von der Autorin zu Recht mit jenen des ehemaligen Hochaltarretabels der Lübecker Marienkirche verglichen, während die Apostelfiguren der Innenseite (bisher unbeachtet) weitgehende Übereinstimmungen mit dem Lübecker Jakobikirchretabel von 1435 aufweisen.

Die Triumphkreuzgruppe der Marienkirche zu Ystad wird von Lena Liepe im Anschluß an Max Hasse (Eine Triumphkreuzgruppe von Hans Brüggemann, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg* 1, 1982, S. 23-30) Hans Brüggemann zugeschrieben, der in erster Linie auf Ähnlichkeiten mit dem Bordscholmer Retabel in der Statuarik und in der ruhigen Monumentalität verwies. Die mächtigen Ystader Figuren sind aber in ihren Dimensionen schwerlich mit den feinen Retabelreliefs vergleichbar, wie auch bislang keine großformatigen Bildwerke Brüggemann zweifelsfrei zugeschrieben werden konnten.

Der analytische Teil der Arbeit wird im zweiten Band durch einen ausführlichen Katalog ergänzt, in dem die Werke mit zum Teil mehreren, jedoch mitunter unscharfen und recht flauen Fotos abgebildet werden.

Die Dissertation von *Carina Jacobsson* über die hochgotischen Holzskulpturen im Bereich der mittelalterlichen Diözese Linköping unterscheidet sich methodisch grundlegend von der Untersuchung Liepes. Frau Jacobsson konzentriert sich in klassischer Form auf Stilentwicklung, Datierung und Zuschreibung. Gegensätzlich ist auch die Wahl einer kirchlichen Verwaltungseinheit als Eingrenzung, die neben dem heutigen Östergötland, Teilen von Småland und Öland insbesondere Gotland umfaßt, von wo allein die Hälfte der Werke stammt. Diese Wahl überzeugt jedoch nicht, da die Autorin die Diözesangrenze als relevante Trennlinie voraussetzt, obwohl sie wiederholt auf Werke in den Nachbardiözesen zu sprechen kommt, die die vermutete Grenze infrage stellen. So dürfte die Verbreitung der Bildwerke zunächst auf die Handelsposition der Insel Gotland zurückzuführen sein, wo zahlreiche Werkstätten beheimatet waren, die in größerem Umfang für den Export arbeiteten.

Die Autorin sieht zu den bislang angeführten deutschen und französischen Vorbildern zwar Berührungspunkte, aber auch Unterschiede und vor allem ein höheres Qualitätsniveau, was sie durch eine weitgehend autochthone schwedische Produktion mit eigener Formensprache erklärt. Jedoch dürfte die hohe Qualität der Skulpturen eher darauf zurückzuführen sein, daß der gotländische Markt auf Grund seines großen Absatzgebietes besonders lukrativ war und Kräfte von weit her anzog. Zwischen ca. 1250 und 1350 ist auch eine starke Zuwanderung deutscher Kaufleute und Handwerker belegbar, was sich in der Kunst zum Beispiel in der „Thronenden Muttergottes“ aus der Kirche von Linde (Stockholm, Staatl. Historischen Museum) widerspiegelt: Sie ist wohl demselben künstlerischen Milieu wie die Muttergottes im Brandenburger Domschatz (ca. 1280/90) zuzordnen, wobei die Formen in Linde etwas einfacher sind. Vermutlich handelt es sich um ein Importwerk, oder es wurde von einem eingewanderten Schnitzer etwa um 1300 gefertigt. Die vorgeschlagene Datierung in das 2. Viertel des 14. Jahrhunderts erscheint vor diesem Hintergrund zu spät.

Auch der hl. Olaf aus Bunge (Visby, Museum Gotlands Fornsal) stammt von einer wohl in den 1330er Jahren tätigen Werkstatt. Während bislang auf das (deutlich frühere) Cismarer Retabel verwiesen wurde, wertet die Autorin die Figur wiederum auf Grund ihrer Qualität als einheimische Arbeit. Indessen legen der Faltenstil mit

den monumental angelegten Röhrenfalten und großflächig kurvierten Saumlinien sowie die Haarbildung eine Kenntnis rheinischer Plastik der 1320er Jahre nahe. So zeigt eine Muttergottes rheinischer Provenienz in der Hamburger Kunsthalle (Samml. Adelman) eine ähnliche Gewandauffassung.

Sämtliche Werke sind in teils recht kleinen Abbildungen und in einem knappen Katalog dokumentiert.

GERHARD LUTZ

München

Jutta Barbara Desel: „Vom Leiden Christi ader von dem schmerzlichen Mitleyden Marie“. Die vielfigurige Beweinung Christi im Kontext thüringischer Schnitzretabel der Spätgotik. Alfter: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1993; 152 S., 101 Abb.; ISBN 3-929742-22-5; DM 96,-

Innerhalb der erhaltenen spätgotischen Holzskulptur Thüringens lassen sich einige ikonographische Typen besonders häufig nachweisen, so die Reliefs, die die Beweinung Christi darstellen. Die meist querrrechteckigen Felder zeigen den auf den Boden hingebreiteten Leichnam des Herrn, von der knienden Mutter beklagt, von Johannes gestützt und von dem nicht selten zu einer „Figurenwand“ aufgebauten Trauerpersonal aus Marien und verschiedenen anderen Gestalten der Leidensgeschichte betrachtet.

Die Berliner Dissertation mit dem spröden Titel, der den Bestimmungen der Gräfenthaler Fronleichnambruderschaft entstammt, widmet sich dieser Spezies nun. Zunächst versucht sie einen Überblick zur Retabelproduktion in den beiden thüringischen Zentren – Erfurt und Saalfeld – zwischen 1470 und 1520 zu geben. Neben Literatur, die am Beginn unseres Jahrhunderts entstand, stellt vor allem das unveröffentlichte Manuskript der breit angelegten Untersuchung Margarethe Riem-schneider-Hoerners zu Thüringer Altarwerkstätten der Spätgotik (um 1926) eine wesentliche Betrachtungsgrundlage dar. Die Saalfelder Tradition kennt einige Namen, denen auch Werke zugeordnet sind; hier konnte über die jüngeren Arbeiten Gerhard Werners und seine leider bisher nicht publizierte Dissertation zu den spätgotischen Werkstätten in dieser Stadt verfügt werden. Für Erfurt gelingt es Jutta Desel neben dem von Overmann konstatierten „Meister der Beweinung Christi“ einen weiteren namenlosen Bildschnitzer, den „Meister der Großburschlaer Beweinung“, händescheidend herauszustellen. Stilistisch ordnend umreißt sie zwei weitere œuvres, die in Eisenach entstanden sein sollen – das des „Meister des Deubacher“ und das des „Meisters des Molschlebener Retabels“. In einem angehängten Katalog werden schließlich 28 Stücke verzeichnet und beschreibend vorgeführt. Da diese im Textteil zudem allesamt abgebildet sind, ist hier ein hilfreicher Beitrag für die weitere Forschung geleistet worden, worin auch der Wert dieser Arbeit besteht. Freilich, Vollständigkeit konnte nicht erzielt werden. Vielleicht wird man das auch nicht erwarten können. Verzeihlich mag das Fehlen von im Kunsthandel auf- und wieder