

text auf ein allgemeines, das Thema Kreuzgang kaum berührendes (!) Panorama der Klosterlandschaft beschränkt.

Mit einigen neuen Ergebnissen warten die Kapitel auf, die den bislang kaum untersuchten Kreuzgängen kleinerer Ordensgemeinschaften nachgehen: Die Klausuranlagen der Prämonstratenser (Kap. IX, López de Guereño), die sich mit königlicher und gräflicher Förderung seit Mitte des 12. Jahrhunderts vor allem in Kastilien ansiedelten, orientieren sich hier konsequenter und enger als beispielsweise in Deutschland an Raumordnungen und Bauformen der Zisterzienser. Ordensspezifische Formen und Funktionen scheinen sich in Spanien nicht ausgebildet zu haben. Im Unterschied zu den Zisterziensern verzichteten die Prämonstratenser aber nicht auf figürliche Skulptur, wie die reiche Kapitellplastik des Kreuzgangs von Santa María in Aguilar de Campos, der wirtschaftlich blühendsten Niederlassung, belegt. In ihrer Funktion wohl noch nicht endgültig geklärt bleiben die Kreuzgänge, die zuweilen Niederlassungen der Hospitaliter angefügt werden, jedoch nicht die Regel sind (Kap. VII, Boto Varela und Hernando Garrido). Der bekannteste ist der grossflächige, um 1200 in zwei Etappen entstandene Kreuzgang neben der kleinen Saalkirche der Johanniterkommende von San Juan de Duero bei Soria. Heute stehen nur noch die Arkaden aufrecht, die berühmt sind wegen ihrer „pittoresken“, an maurische Bauformen erinnernden Gestalt aus sich überkreuzenden Bögen. Dieser Kreuzgang war vermutlich nie von Annexbauten umschlossen und dürfte, in der Art eines Spitalhofs, eher öffentlichen Charakter gehabt haben.

Trotz der angeführten Mängel – bei einem wissenschaftlichen Unternehmen solchen Umfangs fast unvermeidlich – ist der Nutzen dieses Kompendiums weit über die spanische Kreuzgang- und Romanikforschung hinaus unbestritten. Der von den Herausgebern im Vorwort formulierte Anspruch, ein wissenschaftlich fundiertes und dennoch angenehm zu lesendes Buch vorzulegen, darf als weitgehend erfüllt betrachtet werden. Dazu trägt auch die attraktive und dennoch sorgfältige und wohl-tuend unaufdringliche grafische Gestaltung bei. Nahezu jeder behandelte Bau ist mit mehreren, meist neu gefertigten Farbfotografien von hoher Qualität und einem gut lesbaren, auch die Annexbauten einschliessenden Grundriss illustriert, in dem die romanischen Bauteile farblich hervorgehoben sind. Es bleibt seitens der Kreuzgang-Forschung der Wunsch, Übersichtswerke dieser Art auch für andere abendländische Kunstlandschaften in Angriff zu nehmen.

REGINE ABEGG
Zürich

Marieke van Vlieden met medewerking van Henri L. M. Defoer u. Hortense M. E. Höppener-Bouvy: **Hout- en steensculptuur van Museum Catharijnenconvent, ca. 1200–1600**; Zwolle: Waanders Uitgevers 2004; 528 S., 32 Farbtafeln, zahlr. SW-Abb.; ISBN 9-0400-8873-X, € 120,-

Je mehr sich die Kunstmuseen zu erlebnisorientierten Inszenierungen von immer weniger Hauptwerken entscheiden und das prozentual wachsende Gros ihrer Bestände

in die Depots verbannen, umso wichtiger werden selbst für den nicht-beruflich Interessierten Bestandskataloge, die erst die Qualitäten der Hauptwerke in der Gegenüberstellung mit durchschnittlichen Arbeiten erkennen lassen. Oft nur noch mit ihrer Hilfe kann ein Interessierter die Fülle verschiedener Ausdrucksformen und Gestaltungen einer Sammlung erahnen, während Kurzführer und Auswahlkataloge meist die gleichen Muster wie die den wechselnden Moden verpflichtete museale Präsentation zeigen und mit ihr nur selten von bleibendem Interesse sind.

Die zunehmende Nivellierung des Erscheinungsbildes von Dauerausstellungen, in denen Museen einen nicht mehr repräsentativen Bruchteil ihrer Sammlungen präsentieren, und der traditionell auf besondere Stücke ausgerichteten Sonderausstellungen, bedeutet letztlich den Rückzug aus dem breiten Vermittlungsauftrag der Museen. Die Bestandskataloge hingegen erfüllen gleich zwei wesentliche Aufgaben des Museums, indem sie die Bestände in ihrer ganzen Breite präsentieren und – da sie in aller Regel wissenschaftliche Kataloge sind – erforschen. Diese kritische Sichtung der Sammlungsbestände und ihre wissenschaftliche Kommentierung schafft zudem die Grundlage für eine auf breiter Denkmalsbasis geführte wissenschaftliche Diskussion, weshalb Bestandskataloge bekanntlich für die Kunstgeschichte die Bedeutung haben, die in textgebundenen Wissenschaften den Quelleneditionen zukommt.

Allerdings macht gerade diese Grundlagenforschung die Bestandskataloge zu einer besonderen Anstrengung, der sich immer weniger Häuser widmen wollen bzw. finanziell und personell widmen können. Umso verdienstvoller und bewundernswerter ist es, wenn trotz der angespannten Haushalte einige Museen in den letzten Jahren neu erarbeitete Bestandskataloge vorgelegt haben. So beeindruckte 2001 das Kölner Museum Schnütgen mit der gemeinsamen Vorstellung von gleich zwei gewichtigen Katalogen zu ihren liturgischen Gewändern und spätgotischen Holzskulpturen¹, zwei Jahre vorher ist der Bestandskatalog der mittelalterlichen Bildwerke des Darmstädter Landesmuseums veröffentlicht worden – nur um zwei Beispiele aus wichtigen Sammlungen in Deutschland zu nennen². Übertroffen wurden sie zuletzt vom Museum Catharijneconvent in Utrecht, das 2002 den zweibändigen Bestandskatalog seiner Gemälde³ und 2004 in vergleichbarer Aufmachung den seiner mittelalterlichen Holz- und Steinskulptur (leider ohne die Werke aus Ton) vorgelegt hat. Damit finden die in bescheidenerer Gestaltung und anlässlich von Ausstellungen erarbeiteten älteren Bestandskataloge zu den gotischen Elfenbeinen und den Handschriften der Sammlung eine ambitionierte Fortsetzung⁴.

- 1 GUDRUN SPORBECK (Bearb.): Die liturgischen Gewänder. 11. bis 19. Jahrhundert (*Sammlungen des Museum Schnütgen*, 4); Köln 2001 (vgl. die Besprechung in diesem *Journal* 9, 2005, S. 75–77). – REINHARD KARRENBROCK (Bearb.): Die Holzskulpturen des Mittelalters Bd. II, 1: 1400 bis 1540, Teil 1: Köln, Westfalen, Norddeutschland (*Sammlungen des Museum Schnütgen*, 5); Köln 2001.
- 2 MORITZ WOELK (Bearb.): Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton im Hessischen Landesmuseum Darmstadt; Berlin 1999.
- 3 J. DIJKSTRA, P. P. W. M. DIRKSE, A. E. A. M. SMITS (Bearb.): De schilderijen van Museum Catharijneconvent, 2 Bde.; Zwolle 2002.
- 4 H. L. M. DEFOER (Hrsg.): Gotische Ivoeren in het Catharijneconvent (*Clavis kunsthistorische monografieën*, 3); Zutphen 1987. – W. C. M. WÜSTEFELD (Bearb.): Middeleeuwse boeken van het Catharijneconvent; Zwolle 1993.

Das 1976 aus dem Aartsbisschoppelijk Museum Utrecht, dem Bisschoppelijk Museum Haarlem und einigen anderen kirchlichen Sammlungen gebildete Rijksmuseum Het Catharijneconvent, seit 1995 Museum Catharijneconvent, beheimatet neben dem Rijksmuseum Amsterdam die wichtigsten und umfangreichsten Bestände an mittelalterlicher Skulptur in den Niederlanden, die mit dem hier vorgelegten Katalog zum ersten Mal in ihrer Gesamtheit in etwa 480 Katalognummern präsentiert werden. Die Einleitung bildet ein Beitrag von Hortense Höppener-Bouvy zu der Herkunft der Skulpturen aus den verschiedenen Sammlungen, bevor der Katalog in vier Zeitgruppen (1200–1400; 1400–1450; 1450–1530; 1530–1600) die Werke aus den Niederlanden und den angrenzenden Gebieten behandelt, an die chronologisch gereiht dann Werke aus Deutschland, England, Frankreich, Italien und Spanien sowie drei Arbeiten angeschlossen werden, deren Datierung im 19./20. Jahrhundert für möglich erachtet wird. Die Gewichtung der einzelnen Zeitgruppen ist selbstverständlich unterschiedlich: Während für die Werke vor 1400 noch neunzehn (S. 58–77) und von 1400 bis 1450 noch 27 Seiten (S. 78–105) ausreichen, so füllt die spätmittelalterliche Blütezeit der Niederlande 1450 bis 1530 stolze 265 Seiten (S. 107–375) und bildet damit das Hauptgewicht des Bandes.

Der Bestandskatalog verzichtet auf eine Numerierung der Stücke. Vielmehr werden die eingeführten, in der Kombination von Herkunftssammlung, Gattungskürzeln und Nummern nicht ganz einfachen Inventarnummern beibehalten und bezeichnen auch an den Abbildungen die Stücke, was manchmal zu Unübersichtlichkeiten führt, zumal wenn in den Texten auf andere Werke verwiesen wird. Hier helfen dann vor allem die Register am Ende des Bandes.

Die einzelnen Katalogeinträge nennen in üblicher Weise in den Kopfzeilen einen Namen des Stücks, seine Lokalisierung und Datierung, das Material und Abmessungen sowie die Inventarnummer. Es folgt eine knappe Beschreibung, an die sich stichwortartig Einträge unter den Kategorien Provenienz, ggf. Polychromie, Technik und Zustand reihen. Unter „Opmerkingen“, die den kunsthistorischen Kern der Einträge bilden und meist auch die größte Länge aufweisen, werden weitergehende Informationen über ursprüngliche Funktionen, Besonderheiten der Ikonographie, Bemerkungen zur Diskussion der Lokalisierung bzw. Datierung, zu Vergleichswerken oder Restaurierungen gemacht. Abschließend führt ein Abschnitt die Literatur zu dem Objekt selbst auf, während Verweisliteratur aus dem Text in Fußnoten am Abschluss jedes Stücks genannt wird. Die Kürze und Prägnanz der Katalogeinträge sowie ihre starke Systematisierung lassen erkennen, daß das Museum hier seine innerhalb der Museumskreise als vorbildlich anerkannte elektronische Bestandserfassung zur Grundlage genommen hat.

Jedes Stück wird in unmittelbarer Textnähe schwarz-weiß, meist frontal von der Vorderseite her, abgebildet. Allerdings sind die Fotos wohl wegen der großen Anzahl der Stücke eher knapp bemessen: Rückseiten werden nur selten gezeigt, weitere Ansichten oder Details nie. Eine Auswahl ist auf den Farbtafeln S. 25–56 teilweise nach derselben Vorlage noch einmal farbig wiedergegeben, wobei die Fotos manch-

mal nicht sehr günstig ausgeleuchtet sind. In der Fotodokumentation besteht eindeutig eine Schwäche des Bandes.

Er versteht sich jedoch nicht als dekoratives Bilderbuch, sondern als prall gefülltes Kompendium möglichst vieler Informationen zu den Stücken. Dank einer kleinen Type enthält der Band deutlich mehr Text, als dies ein flüchtiger Blick auf die Seiten vermuten lassen würde. Zudem ist der Text sehr verdichtet, da er auffallend pragmatisch auf jede Ausschmückung verzichtet und auch in den darstellenden Passagen stichwortartig verkürzt wird. Damit vertritt der Katalog einen ganz anderen Typus als beispielsweise der thematisch einen ähnlichen Bereich behandelnde Kölner Bestandskatalog von Reinhard Karrenbrock (s. o.), der lesefreundlicher ist und eine diskursivere Debatte ermöglicht. Der Utrechter Band ist nüchterner und eher als Nachschlagewerk denn als Lesebuch konzipiert, behandelt aber bei einem vergleichbaren Volumen auch etwa 480 Stücke, statt beispielsweise „nur“ 110 wie der Kölner Katalog. Allerdings besitzen die holländischen Texte eine Qualität und Reife, wie sie nur nach einer kontinuierlichen, langfristigen Bearbeitung und einer sehr sorgfältigen Redaktion erreicht werden können; ein Vorzug, der erst bei der Benutzung wirklich offensichtlich wird.

Aus der Fülle der bedeutenden Stücke hier einzelne Werke herauszugreifen, erscheint wenig sinnvoll. Die enormen Verluste, die die holländische Skulptur nach der Reformation in den Städten ihrer Entstehung hat hinnehmen müssen, sind hinlänglich bekannt und haben dazu geführt, daß manche Region anhand ihrer exportierten Stücke einen geschlosseneren Nachvollzug holländischer Bildhauerkunst zu ermöglichen scheint. Zudem wurde gerade für die Blütezeit des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts der Blick stark auf Randgebiete wie den Niederrhein konzentriert, wo Werkstätten mit einer besseren Überlieferungsdichte beheimatet waren. Mit der umfassenden Vorstellung der Bildwerke des Catharijneconvents wird jetzt der dort verwahrte Bestand holländischer bzw. nord-niederländischer Werke leichter zugänglich, was bei der teilweise überragenden Qualität insbesondere seit den 1430er Jahren auch zu einer größeren Resonanz führen wird.

Zu dieser Zeit bildete sich in den nördlichen Niederlanden eine klarer erkennbare Eigenständigkeit heraus, während die älteren Werke so stark unter kölnischen und ostfranzösisch-lothringischen Einflüssen standen, daß oft eine lokalisierende Differenzierung schwierig ist. Im 15. Jahrhundert wird auch eine stilistische Abgrenzung von den stärker burgundisch geprägten südlichen Niederlanden erkennbar, denen gegenüber die Skulpturen der nördlichen Niederlande kleinteiliger, härter in der Linienführung erscheinen und sich mehr auf die Binnendifferenzierung als auf die Volumenbildung konzentrieren. Diese längst bekannten großen Linien werden in dem Katalog offenkundig, da hier auch die südlichen Niederlande mit repräsentativen Werken vertreten sind. Inwieweit sich Unterschiede auch in den Fassungskonzepten niedergeschlagen haben und hier Bezüge zur gleichzeitigen Blüte der Tafelmalerei herzustellen sind, läßt sich anhand des Utrechter Bestandes allerdings kaum nachvollziehen, da er – wie die meisten niederländischen Sammlungen – noch mehr als deutsche Museen von Ablaugungen gezeichnet ist. Umso mehr fallen die einzelnen

Werke mit originaler Fassung ins Auge, und man ist gespannt, diese Werke dann alle zusammen auch wieder in Utrecht von allen Seiten betrachten zu können.

Für einige Zeit wird jedoch der Bestandskatalog der einzige Zugang bleiben, da das Museum bis 2006 grundlegend umgebaut wird und nur in Sonderschauen einen kleinen Teil seiner hochkarätigen Sammlung präsentiert. Umso mehr ist die Publikation der vorbildlichen, hervorragend bearbeiteten Bestandskataloge zu begrüßen. Man kann dem niederländischen Museum nur zu dieser Leistung gratulieren und hoffen, daß sie auch in Deutschland viele Nachahmer findet.

KLAUS GEREON BEUCKERS
 Institut für Kunstgeschichte
 Universität Stuttgart

Julien Chapuis: Stefan Lochner. Image Making in Fifteenth-Century Cologne (*Me Fecit*, 3); Turnhout: Brepols 2004; XII + 332 S., 295 Abb., davon 69 farbig; ISBN 2-503-50567-8; € 125,-

Vom 16. Jahrhundert an findet in den Beschreibungen der Stadt Köln namentlich ein Werk immer wieder bewundernde Erwähnung: das gemalte, 1809 in den Dom translozierte Altarretabel der Ratskapelle mit den Darstellungen der thronenden Muttergottes, der Heiligen Drei Könige und der Heiligen Ursula und Gereon mit ihrem Gefolge. Den Namen des Malers dieses vielgepriesenen Werkes wußte jedoch schon Georg Braun 1572 in seinen *Civitates orbis terrarum* nicht mehr mitzuteilen. Erst im 19. Jahrhundert gelang es, seinen mutmaßlichen Schöpfer zu identifizieren – freilich unter der Annahme, daß jene Tafel eines *maister Steffan*, die Albrecht Dürer sich 1520 in Köln während seiner niederländischen Reise zeigen ließ, auf das erwähnte Retabel zu beziehen und daß der von Dürer genannte Meister mit dem archivalisch faßbaren Maler Stefan Lochner (erwähnt 1442–1451) identisch ist. Dem in Windeseile sich ausbreitenden Ruhm Lochners als Autor des „Dombildes“ hat die zweifellos diskussionswürdige, weil auf Hypothesen beruhende Entdeckung seines Œuvres keinen Abbruch getan; er wurde schnell zu *der* zentralen Figur der Kunstgeschichte Kölns im Spätmittelalter, als die er im allgemeinen – und wohl zu Recht – noch heute gilt.

In jüngerer Zeit allerdings – erstmals im Vorfeld der großen Lochner-Ausstellung 1993/94 im Wallraf-Richartz-Museum Köln – wurden wiederholt Zweifel an der Gleichsetzung des Malers des „Dombildes“ mit Stefan Lochner angemeldet. Nach Michael Wolfsons kritischen Anmerkungen zur Forschungsgeschichte und seinem daran anknüpfenden Versuch, die künstlerische Herkunft des „Dombild-Meisters“ mit Hilfe des Heisterbacher Altares neu zu bestimmen¹, hat sich vor allem Brigitte

1 MICHAEL WOLFSON: Hat Dürer das „Dombild“ gesehen? Ein Beitrag zur Lochner-Forschung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48, 1986, S. 229–235; – DERS.: Vor „Stefan Lochner“? Über den Maler des Kölner Dombildes und den Meister des Heisterbacher Altares, in: Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Katalog der Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln 1993/94, hrsg. von Frank Günter Zehnder; Köln 1993, S. 97–107.