

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 bestimmen<sup>1</sup>, 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.

Corley in einer Reihe von Publikationen gegen die herkömmliche Lehrmeinung gewandt und den Stil des „Anonymus“ in der kölnisch-westfälischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts zu verankern versucht<sup>2</sup>. In letzter Konsequenz ist in Brigitte Corleys jüngster Publikation „Painting and Patronage in Cologne 1300–1500“ allein von dem „Dombild-Meister“ die Rede, während Stefan Lochner zur historischen Person von allenfalls statistischem Interesse herabgesunken ist.

Es geht dabei um mehr als nur einen Namen. Die stilistische Verortung des Œuvres, das – in an den Rändern wechselnder Zusammensetzung – um das „Dombild“ zusammengetragen worden ist, ist nicht unabhängig von Identität und Herkunft seines Schöpfers zu leisten. Während Michael Wolfson und Brigitte Corley mit einem Coup de main sich der biographischen Fesseln, die mit dem Namen „Lochner“ verbunden sind, entledigt haben und damit den Maler des „Dombildes“ zu einem genuin „kölnischen“ Künstler machen konnten, stehen diejenigen Autoren, die Stefan Lochner für diese herausragende Künstlerpersönlichkeit halten, vor dem Problem, dessen Weg bis zu seiner Niederlassung in Köln in den 1430er (?) Jahren schlüssig zu entwickeln. Die Folgen der einen wie der anderen Position sind weitreichend, sind davon doch auch, aus argumentativen Zwängen, die jeweiligen Vorstellungen von Umfang, Chronologie und Wirkung der in Frage stehenden Werkgruppe betroffen.

Unter diesen Voraussetzungen erweist sich die seit langem angekündigte Monographie von Julien Chapuis, „Stefan Lochner. Image Making in Fifteenth-Century Cologne“, bereits im Titel als klares Bekenntnis zu dem Künstler, und nicht minder deutlich gibt ihr mit großer Leidenschaft für die Sache geschriebener Text zu verstehen, daß allein Stefan Lochner jenes Malergenies im spätmittelalterlichen Köln gewesen sein könne, dem wir außer dem „Dombild“ so prominente Werke wie das „Jüngste Gericht“, die Tafeln mit den „Apostelmartyrien“, die „Madonna mit dem Veilchen“, die Darmstädter „Darbringung im Tempel“ oder die „Madonna in der Rosenlaube“ verdanken. Bezeichnenderweise fließt die Diskussion über die Identität des Malers erst spät in den Text ein (S. 28–32), doch bringt Chapuis mit seinem Hinweis auf die breite und nachweislich bis in Dürers Zeiten reichende Rezeption des „Jüngsten Gerichts“ und des Ratskapellen-Retabels auch ein gewichtiges Argument vor, an deren Zuschreibung an Lochner festzuhalten: Kein anderer Maler Kölns hat derart nachhaltig gewirkt wie der „Dombild-Meister“, und so spricht viel dafür, daß Dürer sich das wohl berühmteste Werk dieses Malers zeigen ließ – jenes *maister Stefan*, der mit aller Wahrscheinlichkeit Stefan Lochner war und dessen anhand der schriftlichen Quellen rekonstruierbare Biographie sich gut mit dem Œuvre des „Dombild-Meisters“ verbinden läßt.

Aber das Anliegen Chapuis' ist keine Apologie Stefan Lochners als des „Dombild-Meisters“, sondern – und vor allem darin liegt das Verdienst seines Buches, das

2 BRIGITTE CORLEY: Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 3 December 1993 – 13 March 1994, in: *Kunstchronik* 47, 1994, S. 696–700, 709–711; – DIES.: A Plausible Provenance for Stefan Lochner?, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59, 1996, S. 78–96; – DIES.: „Lochner, Stefan“, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner; London/New York 1996, Bd. 19, S. 527–530; – DIES.: *Painting and Patronage in Cologne 1300–1500*; Turnhout 2000, S. 133–167.

aus seiner 1996 abgeschlossenen Dissertation „Underdrawing in Paintings of the Stefan Lochner Group“ hervorgegangen ist – ein tieferes Verständnis der Kunst dieses Malers im Hinblick auf den Produktionsprozeß der Werke und die Arbeitsweise der Werkstatt. Wodurch zeichnen sich die Werke Lochners aus, wie hat man sich ihre Entstehung vorzustellen, was teilen sie uns über Lochners künstlerischen Werdegang, die Zusammensetzung seiner Werkstatt und die dort geübten Praktiken mit, das sind die Fragen, die Chapuis einer Antwort zuzuführen versucht. Da demgegenüber die Diskussion von Zuschreibungen und Datierungen, aber auch von Fragen nach Auftraggebern, ursprünglichen Standorten, Rekonstruktionen, Bildprogrammen, etc. eher in den Hintergrund tritt und weder systematisch noch konsequent verfolgt wird, möchte man weniger von einer Monographie als vielmehr von einer Studie sprechen, die sich einem bislang wenig beachteten Gebiet der Lochner-Forschung widmet. Als solche ist sie nichtsdestoweniger beeindruckend. Mit weit über 200 Schwarzweiß- und knapp 70, durchgängig exzellenten Farbabbildungen üppig ausgestattet, ermöglicht der Band es dem Leser, allen Überlegungen und Thesen des Autors mühelos zu folgen. Diese werden nach einer kurzen Einführung („A City and a Painter“, S. 1–7), in der die politisch-sozialen Verhältnisse im spätmittelalterlichen Köln erläutert werden, in fünf Kapiteln entfaltet, die ihrerseits klar strukturiert sind.

Das erste Kapitel „Perceptions of the Artist and His Work“ (S. 9–37), in dem man nicht zuletzt eine kritische Sichtung der in jüngeren Jahren stark angewachsenen Forschungsliteratur erwartet hätte, ist als rezeptionsgeschichtliche Abhandlung angelegt und beschäftigt sich in der Hauptsache mit dem Bild Stefan Lochners und seiner Kunst, wie es im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde. Ausgehend vom frühen Sammlungswesen in Köln in der Zeit um 1800 und der gleichzeitigen „Entdeckung“ der altdeutschen Malerei unter dem Eindruck der Schriften Schlegels und anderer (Kunst-)Schriftsteller jener Jahre (S. 9–14), verfolgt Chapuis mit großer Gründlichkeit die Geschichte der Wiederentdeckung des „Dombildes“ und der Aufdeckung der Identität seines Malers wie auch die allmähliche Zusammenstellung von Stefan Lochners Œuvre einschließlich der vieldiskutierten Chronologie seiner Werke (S. 14–21). Ein weiteres Unterkapitel ist der Aneignung Lochners durch die Kunstgeschichte im Dritten Reich gewidmet (S. 21–25), die, was deutlicher zu zeigen gewesen wäre, seiner Popularität stark zugearbeitet hat<sup>3</sup>. Chapuis belegt anhand einiger weniger Beispiele, wie ein mittelalterlicher Künstler vor den Karren nationalsozialistischer Kulturpolitik gespannt und sein Werk entsprechend umgedeutet werden konnte. Gemessen am Interesse der Nazis für Werke wie die Naumburger „Stifter“, insbesondere „Uta“, oder den sogenannten Bamberger Reiter, die dem ästhetischen Ideal der Zeit weitaus mehr entgegenkamen<sup>4</sup>, fiel die Indienstnahme Lochners jedoch vergleichsweise moderat aus. Überraschenderweise

3 Im „Schrifttum zur Deutschen Kunst“ für die Jahre 1933/34 bis 1943/45 sind ca. 20 Titel verzeichnet.

4 WOLFGANG ULLRICH: Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone; Berlin 1998, bes. S. 43 ff. – BERTHOLD HINZ: Der „Bamberger Reiter“, in: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, hrsg. von Martin Warnke; Gütersloh 1970, S. 26–44.

beschließt Chapuis seinen Überblick über die Lochner-Rezeption schon in der frühen Nachkriegszeit. Er erwähnt nur mehr Hans Kauffmanns 1951 gehaltene Rede anlässlich des 500. Todesjahres Stefan Lochners, in der das „Dombild“ zu einem der identitätsstiftenden Werke für Kölns einstige Größe erhoben wurde. Dieser etwas abrupte Schluß ist insofern bedauerlich, als es gerade in der jüngeren Literatur – der Autor erwähnt sie nur pauschal (S. 9) – einige Arbeiten zu verzeichnen gibt, in denen offene Fragen problematisiert worden sind. Doch anstatt zu erläutern, wie es um den gegenwärtigen Wissensstand bestellt ist, wendet Chapuis sich an diesem Punkt den Quellen zu Stefan Lochner zu (S. 26f.), um dann in die bereits erwähnte Diskussion über die Identität *maister Steffan[s]* alias des „Dombild-Meisters“ einzusteigen.

Mit dem zweiten Kapitel „Beyond the Christmas Card – Stefan Lochner, the Painter“ (S. 39–101) kommt Chapuis auf die Werke selbst zu sprechen. In mitunter sehr einfühlsamen Analysen werden die Hauptwerke Lochners in der vom Autor favorisierten Zusammensetzung von *Ceuvre* und Chronologie – nämlich unter Ausschluß der Hieronymus-Tafel als vieldiskutiertem Frühwerk und mit der Einordnung der „Madonna in der Rosenlaube“ in das Spätwerk – vorgestellt. Die einzelnen Abschnitte folgen dabei keinem festgelegten, d. h. katalogartigen Schema, sondern es werden, dies mit Blick für die jeweiligen Forschungsprobleme, die besonderen Merkmale der einzelnen Werke sichtbar zu machen versucht, um so eine Vorstellung von den handwerklichen und intellektuellen Qualitäten der Malerei Lochners zu gewinnen. An den Anfang stellt Chapuis das „Jüngste Gericht“ im Wallraf-Richartz-Museum Köln mit den – vermutlich – dazugehörigen „Apostelmartyrien“ im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/M. und deren abgespaltenen Außenseiten mit Heiligen und Stiftern in der Alten Pinakothek in München (S. 41–55 mit Kat. Nr. 1). Wohl bald nach 1435 im Auftrag der seinerzeit neugegründeten Katharinen-Bruderschaft an St. Aposteln in Köln entstanden, mache das Retabel den Eindruck eines „Bravourstücks“ (S. 54), mit dem der junge, hochambitionierte Künstler sein Können demonstriert habe: handwerkliche Perfektion, Beobachtungsgabe und Imaginationskraft. Diese Eigenschaften macht Chapuis auch an allen anderen Werken Lochners aus, die er im folgenden bespricht – von der „Veilchen-Madonna“ (S. 55–58; Kat. Nr. 2) über das Altarretabel der Stadtpatrone (S. 58–66; Kat. Nr. 3) und das 1445 entstandene Diptychon in München und Lissabon (S. 69–79; Kat. Nr. 4) bis zur „Darbringung im Tempel“ von 1447 (S. 79–88; Kat. Nr. 5) und der „Rosenlauben-Madonna“ (S. 88–94; Kat. Nr. 9).

Im anschließenden Kapitel „Stefan Lochner, Master Draftsman“ (S. 103–153) wertet Chapuis die Unterzeichnungen der Gemälde Lochners aus. Großes Gewicht kommt den Tafeln mit dem „Jüngsten Gericht“ und den „Apostelmartyrien“ zu, die – im Unterschied zu älteren Werken der Kölner Malerei (S. 103–107) – eine in der Vielfalt ihrer graphischen Mittel ebenso differenzierte wie routiniert ausgeführte Unterzeichnung aufweisen (S. 109–115, 116–119). Angesichts fehlender lokaler Voraussetzungen für diesen Typ der Unterzeichnung vermutet Chapuis, daß Lochner als bereits ausgebildeter Künstler nach Köln gekommen sein müsse (S. 107). An den jüngeren Werken Lochners ist festzustellen, daß die Unterzeichnung zunehmend spar-

sam, d. h. immer weniger detailliert angelegt wurde, eine Entwicklung, die am Retabel der Stadtpatrone und an der Darmstädter „Darbringung im Tempel“ beispielhaft zu fassen ist (vgl. S. 126–137 und S. 137, 140). Zugleich sind Mitarbeiter zu erkennen, die die Unterzeichnung „untergeordneter“ Teile – die Rückseiten der „Apostelmartyrien“ und die Flügelaußenseiten des Ratskapellen-Retabels –, aber *nicht nur* solcher Teile ausgeführt haben, da bei letzterem Werk auch die rechte Flügellinnenseite vom Unterzeichnungsstil der Mitteltafel abweicht (S. 110, 114, 130–133).

Wie nun die Zusammenarbeit Lochners mit seinen Mitarbeitern organisiert gewesen sein könnte, versucht Chapuis im vierten Kapitel „The Workshop“ zu klären (S. 155–191). Als wichtigste Beispiele dienen ihm abermals die beiden großen Altarretabel Lochners (S. 160–165). Am Gerichts- wie auch am Ratskapellen-Retabel sei an „schwächeren“ Partien die Beteiligung anderer Hände auszumachen, doch habe Lochner jeden Arbeitsschritt überwacht und gegebenenfalls korrigierend in die Entstehung der Gemälde eingegriffen (S. 165). Als ein in der Erfindung weniger anspruchsvolles, kompiliertes Gemälde wertet Chapuis die „Kreuzigung mit Heiligen“ in Nürnberg (S. 167–172): Während ein Teil ihres Figurenpersonals auf existierende Vorbilder zurückgehe, seien die Hll. Johannes Ev. und Christophorus Neuerfindungen und deshalb wesentlich genauer unterzeichnet als jene anderen Figuren, die von Mitarbeitern nach Vorlagen im Werkstattfundus angelegt und ausgeführt worden seien. Hier anknüpfend versucht Chapuis zu rekonstruieren, aus was für Zeichnungen dieser Fundus bestanden haben könnte (S. 172–176) und welche Rolle erhaltene (Nach-)Zeichnungen in Berlin, Paris und London in diesem Zusammenhang einnehmen (S. 178–181, 182–185). Das Kapitel schließt mit einem Abschnitt zu jenem anonymen Maler, der die Innenseite eines Retabelflügels im Wallraf-Richartz-Museum mit „Kopien“ nach dem Retabel der Stadtpatrone gemalt hat (S. 185–187). Seine Unterzeichnung verrät eine so intime Kenntnis des Zeichenstils von Lochner, daß Chapuis, der ihm auch die Zeichnung mit der „Anbetung des Kindes“ in London zuschreibt, vermutet, der Maler sei bereits als Lehrling in Lochners Werkstatt eingetreten. Gehilfen wie dieser (später mit dem Meister der „Verherrlichung Mariä“ kooperierende) Maler seien in der Werkstatt Lochners mit minderen Aufgaben betraut worden, so daß stilistische Unterschiede innerhalb einzelner Werke wie im gesamten Œuvre verständlich seien.

Im fünften, letzten Kapitel „The Skilled Artist“ (S. 193–237) untersucht Chapuis zum einen das vieldiskutierte Verhältnis Lochners zur niederländischen Malerei, zum anderen die Rolle der Goldschmiedekunst in und für dessen Œuvre. Was Lochners Beziehungen zur Malerei in den Niederlanden betrifft, so legt Chapuis zunächst die grundlegenden Positionen der Forschung dar (S. 195 f.), nach denen Lochner entweder sich mehr und mehr dem „Realismus“ der niederländischen Malerei zugewandt habe oder, als ein in den Niederlanden geschulter, nach Köln eingewanderter Maler, sich allmählich von diesen „Einflüssen“ gelöst und zunehmend in der lokalen Tradition gearbeitet habe. In der Folge versucht Chapuis anhand zahlreicher, nicht immer überzeugender Vergleiche nachzuweisen, daß Lochner den Genter Altar sehr genau studiert und insbesondere Zeichnungen von den Patriarchen und Propheten der

„Anbetung des Lammes“ für sein bald nach 1435 entstandenes Jüngstes-Gericht-Retabel verwendet habe (S. 199–205). Auch am Altarretabel der Stadtpatrone sind, wie vor allem Reinhard Liess herausgearbeitet hat<sup>5</sup>, zahlreiche „Entlehnungen“ aus dem Genter Altar zu beobachten (S. 207). Daß das „Dombild“ gegenüber dem Weltgerichtsalter eine größere Nähe zur niederländischen Kunst aufzuweisen scheint, vermag Chapuis, die Annahme einer weiteren Reise Lochners zu Werken Jan van Eycks zurückweisend, indessen nicht schlüssig zu erklären; seine Vermutung, der ranghohe Auftrag zum Ratskapellenretabel habe Lochner zu „offenerem Wettstreit“ mit dem Genter Altar herausgefordert (S. 208f.), ist wenig überzeugend. Aber auch der Abschnitt „External Inclusions“ (S. 211–214), in dem Chapuis auf die Reflexionen von Fenstern bzw. der Außenwelt in Gemälden Lochners eingeht – ein Motiv, das Jan van Eyck zu Berühmtheit gebracht hat –, scheint mir die Absichten des Malers überzubewerten, wenn die Spiegelungen als Atelier- oder Kirchenfenster gedeutet werden. Handelte es sich nicht eher um einen Topos der Kunstfertigkeit, wie jene illusionistisch gemalte Fliege, die auf so zahlreichen Bildern der Zeit zu finden ist<sup>6</sup>? Chapuis plädiert für eine Sichtweise, die Lochner einen bewußten Umgang mit seinen großen Vorbildern zugesteht, er spricht daher nicht von Einflüssen, sondern von Anleihen (S. 196). Verschiedene solcher Anleihen – und damit kommt der Autor zu einem ansprechenden, ja aufsehenerregenden Vorschlag – habe Lochner aus der Goldschmiedekunst entnommen, so z. B. seine Art der Zeichnung auf Gold, die Chapuis u. a. mit dem Ortenberger Altar vergleicht (S. 214)<sup>7</sup>. Da Lochner bereits in der Unterzeichnung den graphischen Stil von Goldschmieden imitierte und seine exakte Wiedergabe von Goldschmiedearbeiten sowohl älterer als auch jüngerer Zeit eine genaue Kenntnis solcher Werke verrate, böten sich zwei Wege der Interpretation an: Entweder habe Lochner das Handwerk eines Goldschmieds erlernt, womit zudem das Fehlen eines Frühwerks eine Erklärung fände, oder es handele sich auch hier um eine Art Wettstreit, nunmehr mit der Goldschmiedekunst. Nach einem allgemeinen, auch die Situation in Köln berücksichtigenden Überblick über Goldschmiede und ihre Arbeiten (S. 218–221) analysiert Chapuis diejenigen Verzierungs- und Ziertechniken der Gemälde Lochners, die auch in der Goldschmiedekunst bekannt sind, besonders Gravierungen (S. 221f.) und Punzierungen (S. 222–226), um sich daraufhin der porzellanhaften Qualität des Inkarnats Lochner'scher Figuren zuzuwenden, der überzeugend Goldschmiedearbeiten in der Technik des *Émail en ronde-bosse* gegenübergestellt werden (S. 226–228). Doch war Lochner nun ein gelernter Goldschmied? Eine eindeutige Antwort bleibt Chapuis auch in der das Kapitel beschließenden Würdigung des Künstlers schuldig (S. 231–233). Erst in der Zusammenfassung spricht er sich salomonisch dafür aus, daß Lochner die Goldschmiedekunst erlernt habe, um später als Maler sich an dieser zu messen und seine Überlegenheit zu demonstrieren (S. 252).

5 REINHARD LIESS: Stefan Lochner und Jan van Eyck. Der Einfluß des Genter Altars auf den Altar der Kölner Stadtpatrone, in: *Aachener Kunstblätter* 61, 1995–1997, S. 157–197.

6 CORNELIA KEMP: „Fliege“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 9, München 2003, Sp. 1196–1221, bes. Sp. 1210–1213.

7 Nachzutragen ist der Beitrag von DORIT SCHÄFER: Der Ortenberger Altar als mittelrheinisches Kunstwerk um 1400, in: EWALD M. VETTER: *Der Ortenberger Altar*, Wiesbaden 2000, S. 63–124.

Der Text schließt mit dem Exkurs „The Heisterbach Altarpiece and Other Paintings from Midcentury“ (S. 239–258). In ihm werden, namentlich mit den in Bamberg und Köln aufbewahrten Tafeln aus der ehemaligen Zisterzienserkirche in Heisterbach und dem „Hl. Hieronymus“ in Raleigh, Werke besprochen, deren Verhältnis zum Œuvre Lochners in der Forschung unterschiedlich beurteilt worden ist. Hinsichtlich des Heisterbacher Altars, der meist in die Lochner-Nachfolge eingeordnet wurde, hatten sich zuletzt die Stimmen gemehrt, die das Retabel in die Zeit *vor* Lochner datierten. Dieser Ansicht widerspricht Chapuis, indem er eine Reihe motivischer Übernahmen des Heisterbacher Meisters aus Werken Lochners aufzeigt, die für eine Datierung des Retabels nach 1445 sprächen (S. 242f.); der maltechnische Befund indessen lasse vermuten, daß der Maler einer älteren Generation angehört habe und weder in einem Lehrer- noch Schüler-Verhältnis zu Lochner gestanden hätte (S. 243f., 246). Was die gelegentlich als Frühwerk Lochners bezeichnete Tafel mit dem „Hl. Hieronymus“ in Raleigh betrifft, so wendet Chapuis sich nicht nur gegen diese Zuschreibung, sondern auch gegen ihre Lokalisierung in die Niederlande; er schlägt statt dessen vor, die frühere Zuschreibung der Tafel an den Meister des Heisterbacher Altars wieder in Erwägung zu ziehen (S. 246–251; Kat.Nr. 19).

Auf den hier anschließenden Tafelteil folgt ein 21 Nummern umfassender Katalog der Gemälde (S. 261–291), in dem alle Lochner zugeschriebenen Gemälde sowie Werke seiner Werkstatt und des Umkreises unter vorwiegend technischen Gesichtspunkten erfaßt werden. Dem schließen sich Appendices mit den Quellen zu Stefan Lochner von Truus van Bueren, der Kölner Malerzunft und dendrochronologische Analysen von Peter Klein an (S. 293–310). Eine umfangreiche Bibliographie (S. 311–321) und ein Personen- und Ortsindex (S. 323–329) runden den sorgfältig redigierten Band ab.

Julien Chapuis ist es gelungen, ein äußerst einprägsames Bild des Malers Stefan Lochner zu zeichnen. Jenseits der spärlichen Fakten, die überliefert sind, jenseits des dünnen Datengerüsts steht nunmehr eine *Künstlerpersönlichkeit* vor unseren Augen, ein Maler, der sich mit Vorgängern und Zeitgenossen intensiv auseinandergesetzt hat, der in einem gutorganisierten Betrieb sinnlich ansprechende, intellektuell ausgeklügelte Bilder produziert hat und der sich – selbst gelernter Goldschmied – in einen *Paragone* mit Werken der Goldschmiedekunst begeben hat. Chapuis liest dies alles den Bildern ab, und es ist nicht zu bestreiten, daß er dabei sehr einfühlsam vorgegangen ist. Doch wirft dieses „Idealporträt“ Stefan Lochners und seiner Kunst, das Anklang, aber auch entschiedene Ablehnung gefunden hat<sup>8</sup>, eine Reihe von Fragen auf. Wie hat man sich Lochners Werdegang vorzustellen? Auch als Goldschmied muß er irgendwo das Malerhandwerk erlernt haben, bevor er sich in Köln niederließ, und gerade weil Chapuis dem Leser Stefan Lochner so nahebringt, hätte man darüber

8 JANE C. HUTCHISON (URL: <http://www.hnaneews.org/archive/2004/Chapuis.html>); ANETTE SCHERER, in: *Kunstform* 6, 2005, Nr. 1 (URL: <http://www.kunstform.historicum.net/2005/01/6728.html>). Demgegenüber ablehnend BRIGITTE CORLEY, in: *Apollo* 160, 2004, Nr. 510, S. 77f. – DIES., in: *Kunstchronik* 58, 2005, S. 109–112.

gerne mehr erfahren. So aber bleibt nur zu konstatieren, daß Lochner, mit einer intimen Kenntnis niederländischer Malerei, insbesondere des Genter Altars, ausgestattet, in Köln mit dem Retabel des „Jüngsten Gerichts“ reüssiert haben soll. Doch ist die zeitliche Abfolge der Werke, wie Chapuis sie favorisiert, so nachzuvollziehen? Wäre die „Madonna in der Rosenlaube“ nicht doch ein veritabler Kandidat für das Frühwerk Lochners? Die dendrochronologische Untersuchung spricht mehr dafür als dagegen, und auch sonst gibt es keine zwingenden Argumente für eine Datierung um 1450. Wäre es nicht vielmehr möglich, daß Lochner mit einem Werk, mit dem er auf den an Gemälden des Meisters der Hl. Veronika geschulten Geschmack seiner Kunden zielte, erfolgreich wurde? In das Profil des Künstlers, wie Chapuis es erstellt hat, würde solch bewußter Umgang mit den Bedingungen des Marktes jedenfalls sehr gut passen.

So bleibt am Ende ein etwas zwiespältiger Eindruck. Das Buch fasziniert einerseits durch eine Vielzahl an werkimmanenten Beobachtungen, die der weiteren Forschung zweifellos nützlich sein werden, und ganz zu Recht räumt Chapuis mit dem Bild vom Künstler auf, der – einer Marionette gleich – verschiedensten, sein Werk prägenden Einflüssen ausgesetzt war. Andererseits sind Kunstwerke historisch verankerte Gebilde, deren Form und Inhalt nicht allein der Künstler zu verantworten hatte. Dieser Aspekt kommt bei Chapuis entschieden zu wenig zur Sprache. Es ist daher abzuwarten, inwieweit dies zu Fehlurteilen geführt hat.

UWE GAST  
CVMA Deutschland  
Freiburg

**Thomas Richter: Paxtafeln und Pacificalia.** Studien zu Form, Ikonographie und liturgischem Gebrauch; Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2003; 683 S., ill.; ISBN 3-89739-322-0; € 91,80

Dem flüchtigen Betrachter mag das *Instrumentum pacis*, das als Paxtafel oder Pacificale im katholischen Gottesdienst der Übermittlung des liturgischen Friedenskusses vor allem an die Laien diene, als ein kaum gegenwärtiges Altargerät erscheinen, das seit dem II. Vatikanischen Konzil zudem völlig obsolet geworden ist. Joseph Braun verdanken wir die bisher materialreichste Beschäftigung mit diesem Thema in seinem Buch *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung* (München 1932). Sowohl die Liturgiewissenschaft als auch die Kunstgeschichte waren seitdem weiterführende Forschungen schuldig geblieben. Thomas Richter hat nun mit seiner Würzburger Dissertation das Standardwerk für diesen Gegenstand vorgelegt, eine die Realienüberlieferung wie die aufbereiteten Quellen ausschöpfende Arbeit, die „das kunsthistorische Phänomen der *Instrumenta pacis* in ihrer liturgischen Gebundenheit darzustellen“ (S. 13) unternimmt. Er zeigt, daß die *Instrumenta pacis* hochinteressante Indikatoren und Zeugnisse liturgie- und frömmigkeitsgeschichtlicher Entwicklungen sind.