

Spiegel der Seligkeit – Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter; Frank Matthias Kammel (Katalog), G. Ulrich Großmann (Hrsg.) [anlässlich der Ausstellung Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2000]; Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2000; 163 Farbabb., 219 SW-Abb.; ISBN 3-926982-66-7; brosch. DM 64,70

„Spiegel der Seligkeit“, der Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, untersucht, so der Untertitel, „Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter“. Die zehn Aufsätze zum Thema werden eingeleitet von „Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Mittelalter“ des für Ausstellung und Katalog verantwortlichen FRANK MATTHIAS KAMMEL. Hier wird das ganze Themenspektrum vorgestellt: religiöse Bildwerke im Haushalt wie Gemälde, Kruzifixe, Drucke, Mobiliar und Fensterscheiben, aber auch transportable Werke wie etwa Rosenkränze, Reisealtärchen, Schmuck, Gürtel oder Rüstungen. Eine Trennung von Hochkunst und volkstümlichen Werken unterbleibt, da sie, so Kammel, dem mittelalterlichen Bildverständnis zuwiderliefe (S. 17). Für die Fragestellung ist diese Entscheidung sinnvoll, nicht jedoch der generelle Verzicht auf regionale Unterscheidungen. Bildbeispiele und Exponate aus vielen deutschen Regionen und einigen Nachbarländern, vor allem den alten Niederlanden, stehen unkommentiert nebeneinander, obwohl es gerade im Bereich der Wohnkultur tiefgreifende regionale Unterschiede gab. Bedauerlich etwa, daß zum Auftakt ausgerechnet ein für die spezifisch altniederländischen Verhältnisse besonders aufschlußreiches Werk, die New Yorker „Verkündigung“ von Joos van Cleve, ausführlich – in vielen Details leider auch falsch – beschrieben wird, ohne daß seine regionale Besonderheit erwähnt würde (S. 10f.): Das Gemälde zeigt ein charakteristisches Beispiel der fast ausschließlich in den alten Niederlanden gebräuchlichen Anlagen aus Stollenschrank mit religiösem Bildwerk¹. Abgesehen von wenigen Grenzregionen, gab es dergleichen in Deutschland nicht. Von vornherein entsteht so der falsche Eindruck von überregionaler Gleichförmigkeit der „spätmittelalterliche(n) Gepflogenheiten des privaten Bildbesitzes“ (S. 11).

Einzelnen Aspekten gelten die folgenden Aufsätze. ANDREAS CURTIUS wendet sich Hauskapellen zu, die – was wiederum nicht erwähnt wird – vorwiegend im Süddeutschen eingerichtet wurden, nicht aber etwa im bürgerlichen Milieu der alten Niederlande². Auch „Hausaltäre“³ in Wohnräumen werden mit zwei Beispielen von Stol-

1 S. hierzu ANJA SIBYLLE STEINMETZ: Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei. Untersuchung zur Darstellung eines sakralen Requisits vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert (Diss. Köln 1993); Weimar 1995, S. 28–33, zur „Verkündigung“ von Joos van Cleve s. ebda. TB 115 (S. 157f.). Die Mitteltafel des Triptychons auf dem Stollenschrank zeigt die Begegnung der auf der Predella genannten Abraham und Melchisedek – hier irrte bereits Panofsky – und auf den Grisailen der Außenansicht zwei nicht näher bezeichnete Personen.

2 STEINMETZ (wie Anm.1), S. 28. Zweifelhaft ist daher auch Curtius' Deutung des Raumes auf der „Verkündigung“ des Meisters der Katharina von Kleve als Hauskapelle (S. 43f., Abb.9), da sich eine ganze altniederländische Bildtradition entwickelte, in der Verkündigungen in fiktiven Mischräumen aus Kirche und Wohnraum angesiedelt sind, s. ebda., BM 46 (S. 230f.).

3 Zu Recht weist Curtius selbst darauf hin, daß dieser Begriff im Grunde falsch ist, da es sich nicht um geweihte Anlagen handelt, an denen liturgische Handlungen gestattet gewesen wären.

lenschränken (hier „Kredenzen“), auf denen Triptychen aufgestellt sind, genannt (S. 45). Leider erwähnt Curtius aber nicht, daß dies keineswegs nur interessante Einzelfunde sind, sondern daß solche Anlagen in den alten Niederlanden und wenigen Nachbarregionen weitverbreitet und in ihrer Funktion als repräsentative Demonstration der Frömmigkeit ihrer Besitzer konkurrenzlos waren, nachweisbar durch zahlreiche schriftliche Quellen und mehr als 70 bildliche Darstellungen⁴. THOMAS ESER analysiert in einem kurzen Beitrag einen aufschlußreichen Brief, in dem die Nürnbergerin Katharina Imhoff von ihrem Sohn in Venedig ein bestimmtes, vermutlich aus Terrakotta oder Stuck gefertigtes Andachtsbild mit Kerze erbittet, das sie zu Hause nicht erwerben konnte. Gerade dies ist auch ein schönes Beispiel für regionale Einschränkungen, die nur von wenigen Privilegierten durchbrochen werden konnten.

SIMONE HUSEMANN bespricht „Pretiosen persönlicher Andacht“, womit „religiöser Schmuck“ gemeint ist (S. 54). Der Beitrag ist unbeholfen formuliert und enthält einige inhaltliche Ungenauigkeiten. Einerseits sehr detailliert, andererseits allgemein gehalten, bleibt er die erhoffte Übersicht über diese vielgestaltigen Formen spätmittelalterlicher Frömmigkeit schuldig. In „Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis“ liefert PETER SCHMIDT einen lesenswerten Überblick über die sehr individuelle Nutzung früher Druckgraphik, die je nach Bedarf auch ausgeschnitten, eingeklebt, angenagelt oder versendet wurde⁵.

Ähnlich neue Möglichkeiten, Bilder im Privaten zu nutzen, boten auch Kupferstiche, über die JAN NICOLAISEN schreibt. Ihm liegt besonders an den neuen künstlerischen Möglichkeiten des Mediums, wobei er dessen Ausnahmestellung etwa im Hinblick auf „Annäherungen an die Lebenswirklichkeit der Zeitgenossen“ (S. 85) gegenüber anderen Gattungen, die doch dieselbe Richtung einschlugen, vielleicht zu hoch bewertet. Mit viel Hingabe an ihr Thema widmet sich MARIA MAGDALENA ZUNKER OSB „Spätmittelalterliche(n) Nonnenmalereien aus der Abtei St. Walburg“, die mehr durch ihre teilweise ungewöhnlichen Inhalte („Die Seele im Herzen des Gekreuzigten“, S. 106, Abb. 9) als durch ihre künstlerischen Qualitäten hervorstechen. CHRISTINE KUPPER bietet in ihrem Beitrag „Handschriften für das private Gebet“ einen sprachlich vielfach mißglückten Überblick über die Herstellung und Nutzung der unterschiedlichen Typen privater Andachtsbücher. „Mehr als nur Andenken“ waren die Pilgerzeichen, denen ANNETTE SCHERER einen anschaulichen und knappen Beitrag widmet, der mit der originalen Pilgerkleidung des Stephan Praun ein eindrucksvolles Objekt aus dem Besitz des Germanischen Nationalmuseums einbezieht.

4 S. STEINMETZ (wie Anm.1). Die beschriebene „Verkündigung“ Hermann tom Rings (S. 45) zeigt als Bild im Bild ein Triptychon, dessen Inhalt nicht völlig verdeckt ist, sondern die Darstellung von Moses vor dem Brennenden Dornbusch zu erkennen gibt, während die Außenansichten niederdeutsche Texte aus Genesis und Isaias tragen, ebda., TB 126 (S. 163f.).

5 Schmidts Skepsis gegenüber der Aufhängung von Drucken an der Wand auf Grund bildlicher Belege erscheint zu groß. Tatsächlich ist dergleichen in mehreren Darstellungen belegt, wobei z. B. eine „Verkündigung“ Jan Provosts (Genua, Palazzo Bianco) Maria zeigt, die nicht vor dem im Hintergrund aufgestellten Stollenschrank mit einem Tafelbild betet, sondern vor einem an die Wand festgesteckten Druck von Moses vor dem brennenden Dornbusch, s. STEINMETZ (wie Anm. 1), TB 125 (S. 163).

Ein pessimistischer Ausblick auf die „Devotio postmoderna“ beschließt den Aufsatzteil. FRANK MATTHIAS KAMMEL zeichnet darin anhand von Studien und Alltagsfunden – Schmuck, Mode, Werbung – ein überaus negatives Bild heutiger Moral und Religiosität.

Im Katalogteil werden knapp 250 Exponate aus nahezu allen relevanten Kunstgattungen mit teilweise sehr guten und ausführlichen Texten sowie überwiegend farbigen Abbildungen vorgestellt. Durch die Fülle der Objekte, deren Inhalte oft ähnlich sind, ergeben sich zahlreiche Wiederholungen etwa bei der Wiedergabe von Heiligenviten⁶, der Katalog erweist sich aber auch als Fundgrube für ungewöhnliche Objekte und Ikonographie. In der Ausführlichkeit und Anschaulichkeit vieler Beschreibungen eignet er sich gut für ein breiteres Publikum. Fachbegriffe, wie etwa „Hentzen“ oder „festoniert“ (Kat. 56, S. 231), die eine Erläuterung verdient hätten, bilden die Ausnahme. Der Band bietet somit einen guten Einblick in die Fülle des Themas, ist aber – der Anspruch wird auch nicht erhoben – auf Grund der verfügbaren Exponate (etwa 75 Prozent stammen aus Eigenbeständen) und des fehlenden Bewußtseins für regionale Differenzen sicher kein Standardwerk; auf alle Fälle regt er jedoch zur weiteren Beschäftigung mit diesem wichtigen Aspekt spätmittelalterlicher Kunst an.

ANJA SIBYLLE DOLLINGER
Baldham bei München

6 Eine sorgfältigere Endredaktion wäre nicht nur in Hinblick auf manchen mißglückten Satz ergiebig gewesen, sondern auch um u. a. bei den Aufsätzen die zweimalige Abbildung desselben Bildes (45, 92 je Abb.10) zu vermeiden oder an anderer Stelle den Verweis auf ein im Katalog selbst farblich abgebildetes Werk zu ergänzen (S. 45, Anm. 84; S. 56, Anm. 23).

Anita Fiderer Moskowitz: Italian Gothic Sculpture c. 1250 – c. 1400; Cambridge: Cambridge University Press 2001; xxvi & 401 pp., 395 b/w ill.; ISBN 0-521-44483-7; \$ 95.–

Joachim Poeschke: Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Vol. 2: Gotik (with photographs by Albert Hirmer and Irmgard Ernstmeier-Hirmer); München: Hirmer 2000; 244 pp., 36 unnumbered text figures, 111 numbered text figures, 272 plates in b/w and color; ISBN 3-7774-8400-8; DM 268.–

Those who are seriously interested in Italian Gothic sculpture have certainly not lacked new information and interpretations to ponder, for there has been a steady stream of articles in recent years. Yet, there has, until now, been no up-to-date overview of the material, save for that in general studies of Gothic sculpture¹. Instead, we have relied upon two syntheses often reprinted and sometimes updated: *John Pope-Hennessy's Italian Gothic Sculpture*, first published by Phaidon in 1955 and the relevant

1 See, for example, PAUL WILLIAMSON: *Gothic Sculpture 1140–1300 (Pelican History of Art)*; New Haven: Yale University Press 1995.