

zu führen waren. Obwohl „Porträts von der Hand Reinhold Lepsius' bis zum Weltkrieg zu den teuersten Berliner Bildnissen gehörten“ (S. 156), war die finanzielle Situation des Malerpaars „oft genug desolat“ (S. 152). Widerstrebend wurden Bildnisse von intellektuell unergiebigem, aber eben reichen Leuten gemalt. Bemerkenswert ist der Hinweis, daß nicht nur die Künstler um ihres Ansehens in der Kunstszene willen, sondern auch Auftraggeber darauf drängten, ihre Bildnisse öffentlich ausgestellt und von der Kritik gelobt zu sehen, weil das ihr Sozialprestige hob (S. 152).

Dies und vieles andere ließ sich aus den Briefen der beiden Lepsius erfahren, des Neurasthenikers Reinhold, der am Ende in tiefe Depression versank, und der bis zuletzt energischen Sabine, die schon 1904 auf dem Internationalen Frauenkongreß in Berlin zur Beteiligung der Künstlerinnen an den gängigen Vereinigungen und deren Ausstellungen anstelle der Separierung in Künstlerinnenvereinen aufgerufen hatte (S. 270).

Die Gliederung der Untersuchung nach Problemen, wozu auch immer wieder Vergleiche der künstlerischen Einstellungen und Vorgehensweisen der beiden Eheleute gehören, erschwert es gelegentlich, sich deren Biographien – in ihren Beziehungen zu Zeitereignissen und dem Verlauf der Kunstgeschichte – zu vergewissern. Dabei ist es ja von Belang, ob eine Meinungsäußerung, Handlung oder ein Porträt in die Zeit vor oder nach dem Umbruch von 1918 und im Falle von Sabine Lepsius auch vor oder nach 1933 fielen.

Annette Dorgerlohs Buch macht nachdrücklich darauf aufmerksam, daß die Geschichte der neueren Kunst und die Rolle der Kunst innerhalb der geistigen Kultur nur ganz unzulänglich begriffen wird, wenn sich die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Minorität avantgardistischer Neuerer richtet. Unsere Vorstellung von der Kunstgeschichte wird erst dann zutreffend, wenn wir die gedanklichen und gestalterischen, qualitativ gewiß schwankenden Beiträge solcher Künstler einbeziehen, wie der beiden Lepsius, zu deren Gesprächspartnern schließlich so exzellente Fachleute wie Adolph Goldschmidt, Werner Weisbach und Ludwig Justi gehörten.

PETER H. FEIST  
Berlin

**Gudrun Sporbeck: Die liturgischen Gewänder:** 11. bis 19. Jahrhundert; Bestandskatalog, Museum Schnütgen. Mit Schnittzeichnungen von Dorit Köhler und Photographien von Wolfgang F. Meier, Ulrich Wamers und Thomas Zwilinger (*Sammlungen des Museums Schnütgen, Bd. 4*); Köln: Museum Schnütgen 2001; Zugl.: Münster (Westfalen), Univ. Diss. 1999; 492 S., 212 Farb-, 210 SW-Abb.; ISBN 3-932800-05-2; € 50,-

Einen der bedeutendsten Bestände kirchlicher Textilien beherbergt das Museum Schnütgen in Köln. Gudrun Sporbeck übernahm die verdienstvolle Aufgabe, hierfür einen neuen Katalog zu verfassen. Kernstück bilden fundierte Einzelstudien zu 148 Objekten, deren Geschichte in einem akribisch rekonstruierten Kontext auf dem neue-

sten Stand der Wissenschaft vorgestellt wird. Besonders hervorzuheben sind die erstmaligen Aufnahmen von Vorder- und Rückseite der Gewänder. Die Qualität der Abbildungen, in denen auch die Textur der Stoffe und Stickereien erkennbar ist, tröstet über den Umstand hinweg, daß die Textilsammlung des Museums bis auf weiteres ausgelagert und selbst für Wissenschaftler kaum zugänglich ist.

Alexander Schnütgen (1843–1918) trug die Stücke zusammen, um eine „umfassende Dokumentation der Entwicklungsgeschichte der abendländischen Textilkunst“ zu leisten (S. 9). Im Gegensatz zu gewachsenen Beständen großer Kirchen und Klöster ist dies die Sammlung eines Geistlichen, dem die „geradezu enzyklopädische Vervollständigung ein besonderes Anliegen“ war (S. 7). Fritz Witte, erster Direktor des Museums, konzentrierte sich auf die Erforschung der mittelalterlichen rheinischen, niederrheinischen und niederländischen Textilien. Dennoch erwarb er auch Paramente des 17. und 18. Jahrhunderts sowie außereuropäischer Herkunft. Beide „prägen in geradezu pädagogischer und stilbildender Absicht die Rezeption der Sammlungsbestände durch die Art der Präsentation wie durch verändernde Restaurierungen“ (S. 9f.). Nicht eine konservierende Bewahrung der Objekte in ihrem historisch gewachsenen Zustand, sondern „die Präsentation des Ideals einer mittelalterlichen Bildkassette im barocken Zuschnitt [war] das Ziel jeder Pflege und Veränderung“ (S. 10). Durch eine Neuordnung des Kölner Museumsbesitzes in den dreißiger Jahren und Neuerwerbungen ab 1956 wuchs die Sammlung weiter an.

In einem Überblick zur Bibliographie und Forschungsgeschichte (S. 11–15), würdigt Gudrun Sporbeck die bisherige Forschung, verweist gleichzeitig aber auch auf zahlreiche Defizite. Wie in anderen musealen Sammlungen fehlt es an Quellen zur Herkunfts- und Überlieferungsgeschichte der Objekte. Die komplizierte Auswertung verschiedener Inventarisierungssysteme (S. 15–17) und sorgfältige Analyse früher photographischer Bilddokumente (S. 18–23) sowie die Durchsicht der Akten in Archiven und der Inventare anderer Bestände (S. 24–27) erweisen sich als Hilfsmittel zur Ermittlung von Verkäufen und Zuwächsen sowie der Beurteilung einzelner Objekte. „Ausstellungskataloge des 19. Jahrhunderts“ (S. 27–28), an deren Zustandekommen Schnütgen beteiligt war, erhellen u. a. auch einen geschäftlichen Aspekt. Um das Postulat einer möglichst lückenlosen Stilgeschichte abendländischer Textilkunst zu verwirklichen, manipulierte Schnütgen vermutlich – teilweise subtil – einige Stücke „im Sinne der Komplettierung und vor dem Hintergrund eines intendierten intakten Mittelalterbildes“ (S. 30). Ein Erkennungszeichen derartiger historisierender Umarbeitungen ist das auffallend harmonische Erscheinungsbild (S. 28–32).

„Schwerpunkt der Sammlung“ (S. 33–51) sind rheinische Paramente, zu deren berühmtesten Bestandteilen die sog. „Kölner Borte“ gehört, die forschungsgeschichtlich diskutiert wird. Weiter untersucht die Autorin die Kölnischen und rheinischen Paramente nach ikonographischen, materiellen wie stilistischen Eigentümlichkeiten und stellt liturgische Zusammenhänge sowie verschiedene Entwicklungsphasen ihrer Gestaltung heraus. Die besondere Traditionsgebundenheit sei nicht zuletzt darauf zurück zu führen, dass sich die Kölner Paramentenstickerei aus und neben der

Bortenweberei entwickelte. In einer detaillierten Analyse „Kölner Stickereien des 17. Jahrhunderts“ (S. 41–49) begründet Sporbeck eine Herstellung nach gleichartigen Vorlagen in professionellen Werkstätten. Später folgte eine Produktionsverlagerung in Rheinische Klöster. Weil oftmals kostbare modische Seiden in Zweitverwendung verarbeitet wurden, spiegeln „rheinische Paramente des 18. und 19. Jahrhunderts“ (S. 50–51) zunächst „in der Verwendung leichter, floral gemusterter Seiden das sich in Moden äußernde zeitgenössische Stilempfinden“ (S. 50). Es ist auffällig, dass, bis auf zwei, alle mittelalterlichen Kaseln der Sammlung vermutlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur sog. „Baßgeige“ verkleinert wurden. Die Gestaltungsprinzipien erkennt die Autorin als langfristige Folge der Liturgiereform des Trienter Konzils und in einer neuen Wertschätzung mittelalterlicher Paramente, „die in der Umarbeitung (...) und in der Anpassung des Gewandes an den Zeitgeschmack liegt“ (S. 51). Am Ende ihrer Ausführungen wird das 19. Jahrhundert leider etwas vernachlässigt. Und dass sich in eine derart komplexe Abhandlung kleine Fehler einschleichen, ist wohl kaum zu vermeiden.

Im Anhang analysiert Dorit Köhler die Schnitte der Kaseln anhand von Zeichnungen und gibt weitreichende Einblicke in die Erforschung der Schnitttechnik (S. 417–459). Dokumente zur Sammlungsgeschichte runden die Arbeit inhaltlich ab. Eine Konkordanz der Inventar- und Katalognummern, ein Glossar und ein Register der Herkunftsorte, Stifternamen und textilen Vergleichsobjekte machen das Buch zu einem unverzichtbaren Nachschlagewerk. Wünschenswert wäre allerdings ein ikonographisches Register gewesen.

Mit ihrer Dissertation leistet Gudrun Sporbeck textilwissenschaftliche Grundlagenarbeit. Die Publikation bietet zahlreiche interessante und neue Erkenntnisse nicht nur über den Bestand sowie dessen Geschichte und Schwerpunkte, sondern auch über die liturgischen Gewänder der Kölner Region. Darüber hinaus gewährt die Autorin einen sehr guten allgemeinen Einblick in die Paramentenforschung.

IMKE LÜDERS

Kiel

**Marmi della Basilica di San Marco** – capitelli, plutei, rivestimenti, arredi; Procuratoria di San Marco, a cura di Irene Favaretto, Ettore Vio, Simonetta Minguzzi, Maria Da Villa Urbani (*Tesori nascosti della Basilica di San Marco*, 3); Milano: Rizzoli 2000; pp. 223; ISBN 88-17-86603-2; Lit. 96.000

Il volume, terzo della serie *Tesori nascosti della Basilica di San Marco*, è stato realizzato in collaborazione tra la Procuratoria di San Marco, l'Istituto Archeologico Germanico di Roma, la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici e il Museo Archeologico di Venezia, con il sostegno finanziario della Regione del Veneto e del Consorzio Marmisti del Veneto.

Come enuncia la breve presentazione di Giorgio Orsoni, Primo Procuratore di San Marco, il volume si propone come un ideale seguito e come completamento del-