

## Dries Holthuys. Ein Meister des Mittelalters aus Kleve

*Anmerkungen zu Ausstellung und Katalog, Museum Kurhaus Kleve (21. Januar - 14. April 2002) und zu einem neu entdeckten Frühwerk des Henrick Douwerman*

Das Museum Kurhaus Kleve zeigte die von Reinhard Karrenbrock, Gerard Lemmens und Guido de Werd organisierte Retrospektive des niederrheinischen Bildhauers Dries Holthuys, tätig in Kleve um 1500. Der Katalog enthält 58 reich bebilderte Katalognummern und vier Aufsätze zum Künstler und seiner Zeit. Neben dem Direktor des Museums de Werd steuerten der ausgewiesene Kenner der norddeutschen Skulptur des Spätmittelalters Karrenbrock einen Beitrag zur Stilentwicklung des Künstlers und der Stadtarchivar von Kleve, Bert Thissen, eine Schilderung des städtischen Umfeldes bei. Lemmens betrachtet die niederrheinischen Georgsgruppen. Die Ausstellung war hochwillkommen, da sich ein großer Teil der niederrheinischen Bildschnitzkunst verstreut am ursprünglichen Standort in den Kirchen beiderseits der deutsch-niederländischen Grenze befindet und Holthuys noch nie eine Einzelausstellung erfahren hat. Hier möchte ich außer dem Ausstellungskatalog auch die Präsentation selbst ins Auge fassen. Der Katalog erschien nämlich erst drei Wochen vor Ablauf der Ausstellung, so daß eine grundsätzliche Forderung an jede Ausstellung überprüft werden mußte: ob sie sich aus sich selbst erschließt.

### *I. Zur Ausstellung*

Orientierung in der Ausstellung und der Zugang zu diesem bislang nur Kennern bekannten Bildhauer fiel selbst Vorgebildeten schwer, wie ein Gang durch die Ausstellung mit Kollegen – darunter Experten für spätgotische Skulptur – bestätigte. Nicht, daß man sich nur über einzelne Zuschreibungen hätte streiten mögen, vielmehr war ein Gesamtkonzept nicht erkennbar. Auch verzichtete man auf eine Führung der Besucher; die Freiheit des Interessierten sollte wohl grenzenlos und

Zufall der Begleiter sein. Raumbeschriftungen, welche die ikonographischen oder stilkritischen Zusammenhänge – unter denen die Aufstellung der Skulpturen möglicherweise erfolgte – erläuterten, fehlten meist. Erst in einem Durchgangsraum, der nicht als Auftakt der Ausstellung gekennzeichnet war, hingen ausführlichere Texte und zwei mittelgroße Fotografien, die das einzige archivalisch gesicherte Werk von Holthuys – die steinerne Muttergottes aus St. Viktor zu Xanten (1495/96) – zeigten, das Hauptwerk also, das allen Zuschreibungen zugrunde liegen muß. Ansonsten zeichneten sich die Objektbeschriftungen durch Inkonsequenz aus. Auf Nennung des Urhebers Holthuys verzichtete man sowieso, Datierungen kamen nur in Ausnahmefällen vor. Man hätte sich gewünscht, daß die Orientierungshilfe, die der Katalog bietet, die Gruppierung »vor 1500« und »um 1500«, auch den Besuchern zuteil geworden wäre. Auch der Hinweis im Katalog, daß einige Skulpturen nur aus dem »Umfeld« von Holthuys stammen sollen, hätte geholfen, zumal diese bunt unter die anderen Exponate gemischt waren. In den Objekttexten wurde Bezug genommen auf Skulpturen, zu denen man meist keinen Blickkontakt hatte. Leider wurde auch nicht verraten, wo man dieses Werk denn finden könne. Immerhin zog sich die Ausstellung auf mehrere hundert Quadratmeter hin. Die Chance des direkten Vergleichs, die nur eine Ausstellung mit Originalen bietet, wurde also vertan.

Die Skulpturen tragen – wie nicht anders zu erwarten – meist wenig ansehnliche Fassungen aus dem 19. und zum viel größeren Teil noch häßlichere Anstriche des 20. Jh.s. Einige Bildwerke haben schnitzerische Eingriffe erlitten oder sind ihrer Fassung vollständig beraubt. Die in Bauhaus-Manier strahlend weißen



Abb. 1  
Museum Kurhaus Kleve,  
Annselbdritt von Dries  
Holthuys und Henrick  
Douwerman (Museum)

Wände der Ausstellungsräume ließen diese schlechten Erhaltungszustände noch stärker ins Auge springen. Die für das Klever Museum typischen Metallsockel mit den deutlichen Schleifspuren fügten sich besser ein, da ihre gebrochene, stumpfe Oberfläche einen weniger starken Kontrast zu den Skulpturen bot und sie sowohl zu gefaßten als auch abgelaugten Werken gut paßten. Die Beschriftungen waren zurückhaltend an der Wand angebracht, teilweise weit von den Objekten entfernt. Damit störten sie immerhin nicht die Wirkung der Bildwerke. Die sehr kleine Schrifttype trug das ihrige dazu bei, dem Besucher das Lesen der ohnehin spärlichen Informationen zu verleiden.

All dies verführte zum Herumschlendern durch einen »Skulpturenwald«, Erkenntnis-

vermittlung stand jedenfalls nicht im Vordergrund. Dies zeigte sich besonders in einem schmalen, aber überaus langen, auf der Rückseite des Kurhauses gelegenen Raum. Aufgereiht ohne Strich und Komma, wandten sich sicherlich über zwanzig weibliche Heilige der Fensterfront zu. Die stilistische Heterogenität der Skulpturen trat in diesem Raum noch deutlicher hervor, da oftmals nur vereinzelte Motive die Verbindung zwischen den Werken herstellten. Stilistisch schloß sich kein Œuvre zusammen, wie es mutmaßlich die Absicht gewesen sein dürfte. Es wurde an keiner Stelle die Gelegenheit ergriffen, die relative Chronologie des Schaffens von Holthuys beispielhaft vor Augen zu führen: Dies hätte ja bedeutet, die im – zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertiggestellten – Katalog entwickelten Vorstel-



Abb. 2  
Panningen, Kath. Pfarr-  
kirche Unserer Lieben  
Frau, Annaselbdritt von  
Dries Holthuys  
(Museum Kurhaus Kleve)

lungen der Ausstellungsmacher in der Ausstellung zu visualisieren. So mußte der interessierte Besucher mühsam und mit Ausdauer in mehreren Durchgängen durch sämtliche Ausstellungsräume nach einem roten Faden suchen, und oftmals konnte er ihn beim besten Willen nicht finden. Dies führt zum Verdacht, den das späte Erscheinen des Katalogs verstärkt, daß es z. T. überhaupt kein Präsentationskonzept gegeben hat, und die Ausstellungsmacher nach Gutdünken, vor allem nach der Ikonographie gruppierten, obwohl der Untertitel eine Retrospektive versprach.

## II. Zum Katalog

Die Hauptleistung des Katalogs besteht in dem Versuch, zwei *Cœuvres* – dasjenige des Meisters der Emmericher Leuchterkrone mit demjenigen von Dries Holthuys – zu vereinen. Die Rezension des Katalogs von Ulrich Schäfer in den *Jülicher Geschichtsblättern* 2003 macht deutlich, daß diese von Karrenbrock (Der Klever Bildhauer D. Holthuys. Überlegungen zum Stand der Forschung, in: *Der Niederrhein und die Alten Niederlande. Kunst und Kultur im späten Mittelalter*, hrsg. von B. Rommé; Bielefeld 1999, S. III-133)



Abb. 3 Museum Kurhaus Kleve, Detail des Kopfes der hl. Anna von Henrick Douwerman aus dem Annaselbdritt-Relief (Museum)

schon seit längerem vertretene These weiterhin umstritten bleiben wird. Der Wunsch, den größten Teil der erhaltenen Skulpturen dieser Zeit trotz einer immensen Verlustrate von wohl 90-99 % einer einzigen Werkstatt zuzuschreiben, irritiert. Bei diesen hohen Verlusten sollte klar sein, daß es einst weit mehr als die heute bekannten Werkstätten gegeben hat, und immer wieder Skulpturen nicht eindeutig einer Werkstatt zuweisbar sind. Bedauerlich ist, daß man wichtige Titel in der Liste der abgekürzt zitierten Literatur wie auch in den Katalognummern vermißt.

Damit kommen wir zu zwei wesentlichen Problemfeldern der Ausstellung und des Katalogs: Auch in stilkritischer Hinsicht liegt keine einheitliche Konzeption vor. De Werd und Karrenbrock haben scheinbar zum großen Teil

unabhängig voneinander die Werkzusammenstellung betrieben, Karrenbrock vor allem die weiblichen Skulpturen, de Werd in erster Linie die männlichen bearbeitet. Daraus ergeben sich Ungereimtheiten. Darüber hinaus fällt auf, daß die stilkritische Argumentation beider Forscher oft von Motivverweisen geprägt ist, die aber keinesfalls als Argument für eine Zuschreibung benutzt werden dürfen: Es wird wieder einmal deutlich, wie wichtig die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Motiven und stildefinierenden Kriterien ist. Die Arbeit von Schäfer *Kunst in Zeiten der Hochkonjunktur (Spätgotische Holzfiguren vom Niederrhein um 1500*, Münster, New York 1991, 2 Bde.; zugl. phil. Diss. Münster 1989) hat gezeigt, daß gerade am Niederrhein Motive über die Grenzen von Werkstätten und große Zeiträume hinweg Bestand hatten. Nicht nur aus diesem Grund steht die hier versuchte Werkzusammenstellung zu Holthuys auf tönernen Füßen. An einem Beispiel möchte ich zeigen, daß mangelndes Unterscheiden von Stil Kriterien und Motiven nicht nur zu wenig begründeten Zuschreibungen führt, sondern auch zu solch großen Werkzusammenstellungen verleitet wie im Klever Katalog zu Holthuys.

Eine Annaselbdritt, Neuerwerbung des Museums Kurhaus Kleve, und eine Annaselbdritt aus der Liebfrauenkirche im niederländischen Panningen (Kat. Kleve, S. 158-163) zeigen weitgehende Übereinstimmung in der Anlage, in einzelnen Motiven und in den Maßen (Kleve: H 53 cm, B 55 cm, T 20 cm und Panningen: H 57 cm, B 49 cm, T 21 cm). Faltenzüge und Gesichtstypen stimmen nicht nur in der Hauptansicht, sondern auch in den Seitenansichten weitgehend überein (Abb. 1, 2). Die Identität von Komposition und Motiven ist auch an den Schmalseiten der beiden Reliefs so überwältigend, daß davon ausgegangen werden kann, daß es nicht nur Zeichnungen, sondern sogar dreidimensionale Modelle in der Holthuys-Werkstatt gegeben hat. Ein Vergleich mit einer anderen typenhaft produzierenden Werkstatt – der des Niklaus

Weckmann in Ulm – verdeutlicht den anders gearteten Vorlagenschatz von Holthuys. In Ulm wurden die werkstattverbindlichen Entwürfe mit Lochpausen auf den Holzblock übertragen. Da Vorlagenzeichnungen wohl nur für die Hauptansichtsseiten vorhanden waren, weichen die Schmalseiten der Skulpturen dieser Werkstatt grundlegend voneinander ab (s. Claudia Lichte, Hans Westhoff, Mustergültig: Strichzeichnungen als Skulpturenvorlage. Zum Übertragungsverfahren in der Ulmer Weckmann-Werkstatt (1481-1528), in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 10 [1996] S. 184-194). Dagegen lehrt die weitgehende Übereinstimmung der Skulpturen aus der Werkstatt von Holthuys von allen Seiten, daß dreidimensionale Modelle aus Holz oder Ton vorgelegen haben werden, um Übereinstimmung auch im Detail der Seitenansichten trotz Beteiligung verschiedener Hände zu erreichen.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, daß ein intensiverer Blick notwendig ist, um stilistische Kriterien für das Erkennen verschiedener Hände zu finden. Am Niederrhein haben enge Vorgaben für Figurenkomposition und Details schon seit Meister Arnt van Zwolle/Kalkar Tradition, und auch in den nachfolgenden Bildschnitzer-Generationen wurde diese geringe Variation im Motiv – sei es in der Anlage der Draperie oder in Details wie den »Grübchen« auf den Handoberflächen – fortgeführt. Daher dürfen neben dem geschulten Auge des Kunsthistorikers die restauratorischen und technologischen Untersuchungen nicht fehlen, die die schnitzerischen Charakteristika und technischen Besonderheiten erhellen. Leider wurde bei der Klever Ausstellung auf eine systematische Beteiligung von Restauratoren verzichtet, so daß man einen bei seriösen Ausstellungen und Untersuchungen zur spätgotischen Skulptur doch zur Regel gewordenen Standard vermißt. Sie hätten Merkmale des Werkstattbetriebes zum Vorschein bringen können, die die stilistische Analyse kritisch ergänzen und unterstützen.



Abb. 4 Panningen, Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Detail des Kopfes der hl. Anna aus dem Annaselbdritt-Relief von Dries Holthuys (Stichting Restauratie Atelier Limburg, Maastricht)

### III. Ein neu entdecktes Frühwerk des Henrick Douwerman

Kehren wir nun zu den Annaselbdritt-Gruppen in Kleve und Panningen (Abb. 1, 2) zurück. Das Klever Stück ist aus zwei Werkblöcken, Panningen dagegen wie gewohnt aus einem Werkblock herausgearbeitet. Wie der Katalogeintrag von Karrenbrock mitteilt, geht der Restaurator Dietmar Wohl, der die Überfassung des Klever Reliefs abgenommen hat, davon aus, daß es nicht nachträglich auseinandergesägt wurde, sondern bereits ursprünglich aus zwei Teilen bestand und damit von zwei Schnitzern bearbeitbar war. Eine Untersuchung der Einspannsuren sowie des Duktus der Höhlungen beider Annaselbdritt-Gruppen wäre bei der Klärung dieser Frage

sinnvoll gewesen. Leider unterblieb sie, und die Organisatoren der Ausstellung haben auch die Gelegenheit versäumt, ebenfalls die Gruppe aus Panningen untersuchen zu lassen. Geht man von der Möglichkeit einer getrennten Fertigung der beiden Klever Skulpturenhälften aus, so bedingte diese Arbeitsweise einen größeren Abstimmungsbedarf während des Schnitzens als beim Ausarbeiten aus einem Werkblock: Beim Zusammenfügen der beiden Werkstücke mußte eine stimmige Komposition entstehen, die den Bezug zwischen den drei Personen berücksichtigt, und die Nähte mußten durch Überschneidungen kaschiert werden. Da dieser Zeit kostende Mehraufwand nicht durch technische Notwendigkeiten bedingt war, stellt sich die Frage nach dem Zweck einer solchen Fertigung.

Ein niederrheinisches Vergleichsbeispiel stützt die Vermutung, daß eine von vornherein geplante Beteiligung zweier Schnitzer die Ursache für die ungewöhnliche Konstruktion sein könnte: Eine Heimsuchungsgruppe im Erzbischöflichen Museum zu Köln aus der Zeit um 1530 von vergleichbarer Größe (H 51,6 cm, B 41 cm, T 18,5 cm) ist ebenfalls aus zwei Werkblöcken gearbeitet. Die Maria stammt von Henrick Douwerman, die hl. Elisabeth von seinem Schüler Arnt van Tricht (s. B. Rommé, *H. Douwerman und die nieder-rheinische Bildschnitzkunst an der Wende zur Frühen Neuzeit*; Bielefeld 1997, S. 250-254, 316f.). Damit erhebt sich die Frage, ob es sich nicht jeweils bei einer Figurenhälfte der Skulpturen aus zwei Werkblöcken um Gesellenstücke handeln könnte, ob hier ein Bildschnitzerlehrling beweisen mußte, daß er selbstständig nach festgelegter Komposition eine Skulptur arbeiten konnte, die den Vergleich mit dem Meister an einem gemeinsam gefertigten Relief nicht zu scheuen braucht. Sollte das für Kleve zutreffen – welcher Schüler von Holthuys könnte dort zum Zuge gekommen sein?

Einiges deutet darauf hin, daß die hl. Anna nicht von Holthuys, sondern von seinem

Schüler Douwerman stammt (*Abb. 3, 4*). Douwerman wird vor 1506 die Werkstatt des Holthuys verlassen haben, und in der Zeit kurz vor 1506 wird das Klever Relief entstanden sein (s. Rommé 1997, S. 22f.). Vergleicht man Kleve und Panningen im Detail, so fallen einige Abweichungen im Gesichtsschnitt der Anna ins Auge, die angesichts der sonst so weitgehenden Übereinstimmungen besonders schwer wiegen. (Für die Möglichkeit, die Gruppe aus Panningen genauer in der Werkstatt zu studieren, danke ich Arnold Truyen, Stichting Restauratie Atelier Limburg in Maastricht.) Das Gesicht der Klever Anna ist trotz weitgehender Ähnlichkeit sehr viel weicher ausgearbeitet. Die harten Übergänge bei der Panningener Anna bei den Augenbrauenbögen sind beispielsweise in Kleve wulstig weich, während diese bei der Panningener Anna gratig hart ausgearbeitet sind. Und dieser Unterschied ist umso markanter, als Panningen noch eine Fassung besitzt, was die Einzelformen eher verwischt und scharfe Kanten nivelliert. So sind auch das Kinn und das Doppelkinn in Kleve deutlich rundlicher und weicher ausgefallen, ebenso die etwas knobbeelige Nasenspitze.

Trotz weitgehender Formgleichheit in den Faltenwürfen der Figurengruppen ist die Ausformung der Details des Gesichtes der Anna so voneinander abweichend, daß sich die Frage nach dieser anderen Hand in der Werkstatt von Holthuys aufdrängt. Berücksichtigt man nun noch das verhaltene Lächeln um die Lippen der Klever Anna, so führt die Spur zu Douwerman. Er erhielt höchstwahrscheinlich zusammen mit Henrick van Holt – zwei Frühwerke dieses Bildschnitzers befinden sich ebenfalls unter den Klever Zuschreibungen an Holthuys – seine Ausbildung in der Holthuys-Werkstatt (Rommé 1997, S. 155-163). 1990 hat de Werd (Ein Meister im Schatten H. Douwermans: Zum Werk des Kalkarer Bildhauers H. van Holt, in: Hans Peter Hilger [Hrsg.], *Stadtpfarrkirche in Kalkar*; Kleve 1990, S. 299-332) erkannt, daß es sich bei den

in Xantener Quellen erwähnten Skulpturen für das Hochaltarretabel von St. Viktor nicht um Werke Douwermans, sondern seines Kalkarer Kollegen van Holt handelt. Damit wurden erstmals Konturen des Schaffens von van Holt erkennbar. Eine Beschreibung der stilistischen Entwicklung für sein gesamtes Schaffen liegt bisher nicht vor, doch erweisen sich die engen stilistischen Verbindungen zwischen van Holt und Douwerman nicht als eine Erscheinung des Alterswerks, sondern rühren von der gemeinsamen Ausbildung bei Holthuys her. Schwierig bei der Rekonstruktion des Frühwerks van Holts ist, daß gesicherte Werke nur durch späte archivalische Nachrichten überliefert sind. Doch zu den ersten gesicherten Skulpturen, den Schlußsteindeckeln für St. Viktor in Xanten (1514-17), läßt sich unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Funktionen mühelos eine stilistische Verbindung zu zwei in Kleve ausgestellten Werken (hl. Petrus und hl. Matthäus aus der kath. Pfarrkirche St. Nicolai zu Kalkar, Kat. Kleve, S. 198f.) herstellen, die in Kleve Holthuys zugeschrieben sind. Ein Schlußstein verlangt eine Vergrößerung der Details, doch trotz der für die Nahansicht ausgefeilten Details der Apostel sind die Übereinstimmungen schlagend, wogegen sich die Statuen deutlich vom Schaffen des Holthuys absetzen. Die hl. Anna des Klever Reliefs zeigt nun deutliche Verbindungen zum Frühwerk des Henrick Douwerman. Zum Vergleich sei auf ein auch von de Werd nicht bestrittenes Frühwerk Douwermans verwiesen (Kat. Kleve, S. 52, Abb. 14), eine Muttergottes in der ehem. Stiftskirche St. Mariae Himmelfahrt in Kleve (Abb. 5). Der Gesichtsschnitt Annas mit ihrer weich ausgearbeiteten Epidermis mit dem charakteristischen runden Kinn, der knobbeligen Nasenspitze und dem deutlichen Wulst des Doppelkinns scheint der Muttergottes wie aus dem Gesicht geschnitten. Weitere enge Verbindungen stellen die feinen Gravuren um die Lippenränder und die leicht schräggestellten Augen sowie die deutlich erkennbare Ein-



Abb. 5 Kleve, Ehem. Stiftskirche St. Mariae Himmelfahrt, Muttergottes von Henrick Douwerman (Rhein. Amt für Denkmalpflege, Brauweiler)

schnürung im Bereich der Schläfen dar. Das typische, leicht angedeutete Lächeln mit geschlossenem Lippen durch die kreisförmig ausgebildeten Mundwinkel ist bei beiden Skulpturen deutlich erkennbar.

Die hier vorgestellte Zuschreibung ist symptomatisch für den Klever Katalog. Nicht nur hätte bei der hl. Anna aus Kleve eine andere Hand als diejenige von Holthuys erkannt werden können, wenn man detaillierte stilistische und technische Untersuchungen zum Hauptmeister der Ausstellung vorgenommen hätte, sondern sicherlich wäre dann auch der Meister der Emmericher Leuchterkrone im Katalog ein selbständiger Meister geblieben. Daneben hat man versäumt, sich Gedanken zu den stilistischen Zusammenhängen mit den Meistern der nachfolgenden Generation zu

machen, die teilweise durch Quellen in Kleve nachzuweisen sind, und Vorschläge der Forschung unbegründet zur Seite gewischt, ohne konstruktiv neue Wege zu suchen.

Trotz dieser Mängel ist der Katalog zu begrüßen, da wir in der Forschung zur spätmittelalterlichen Skulptur monographische

Werkerschließungen auch der weniger bekannten Künstler dringend benötigen, um die Überlieferung sinnvoll gruppieren und analysieren zu können. Nicht zuletzt die hervorragend gedruckten Abbildungen werden dazu ein wertvolles Anschauungsmaterial bleiben.

Barbara Rommé

## Bildwerke des Köln-Lütticher Raumes 1180-1430. Neue Impulse für die Forschung zur spätmittelalterlichen Skulptur im Rhein-Maas-Gebiet

Aus Anlaß von Ausstellung (28.3.-31.8.2003) und Skulpturenkatalog des Suermondt-Ludwig-Museums, Teil 1: *Bildwerke des Köln-Lütticher Raumes 1180 bis 1430*, bearb. von DAGMAR PREISING, MICHAEL RIEF und ULRIKE VILLWOCK (*Aachener Kunstblätter* 62, 1998-2002, Köln 2003, S. 11-174, 155 teils farb. Abb., 4 Zeichnungen, 25,- €, als Sonderdruck 15,- €, ISBN 3-8321-5082-X)

Die Ausstellungen *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400* 1972 sowie *Ornamenta Ecclesiae* 1985 in Köln sind in glanzvoller Erinnerung, doch wurde es danach recht still um die rheinische Kunstgeschichte. Einer jüngeren Forschergeneration blieb der Neubeginn vorbehalten. Sie richtet ihr Augenmerk allerdings auf die von den Altvätern weniger beachtete Epoche des Spätmittelalters. Zahlreiche Ausstellungen, Symposien und Publikationen sind für das Rheinland sowie die kunstgeschichtlich verbundenen Regionen der Nachbarländer Belgien und Niederlande inzwischen zu verzeichnen, wobei der Fortfall der nationalen Grenzen die Kooperation verbessern half. Dem Aachener Suermondt-Ludwig-Museum ist in diesem Zusammenhang nun die Publikation eines völlig neu erarbeiteten Kataloges eines Teiles seiner Skulpturen aus Hoch- und Spätmittelalter gelungen, chronologisch gegliedert und eingegrenzt 1180-1430. Die Buchpräsentation wird von einer Sonderausstellung begleitet, in der alle 29 Katalogstücke gezeigt werden. Sechs von ihnen waren in den Schauräumen bereits dauerhaft, zwei weitere temporär zu sehen;

das »Kurfürst-Fragment« vom »Grashaus« (dem älteren Aachener Rathaus) ist im städtischen Museum Burg Frankenberg ausgestellt. Nicht weniger als 20 Skulpturen kommen also aus dem Depot und sind damit erstmals der Öffentlichkeit zugänglich. Besucher und Leser werden dadurch gewahr, daß dieser Bestand eine wichtige Ergänzung der berühmten Sammlung im Kölner Museum Schnütgen bildet, die durch Kataloge gut erschlossen ist (Ulrike Bergmann 1989, Reinhard Karrenbrock 2001; vgl. Rezension in *Kunstchronik* 4/2003) und seit März 2003 in einer Neupräsentation gezeigt wird. Aachen plazierte sich damit respektabel neben Köln und noch vor den Sammlungen in Maastricht (Bonenfanten-Museum) und Lüttich (Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan), die noch nicht in Katalogen bearbeitet sind.

Kunsthistorische (Preisling) und kunsttechnologische Bearbeitung (Rief, Villwock) gingen für diesen Katalog erfolgreich zusammen. Grundlage der Einträge ist jeweils eine ausführlich dokumentierte Untersuchung mit Holzbestimmungen und bei wichtigen Stücken auch dendrochronologischen Untersuchungen