

## Museum Schnütgen. Die Holzskulpturen des Mittelalters II,1 (1400-1540), Teil 1: Köln, Westfalen, Norddeutschland

Bearb. von REINHARD KARRENBROCK, mit kunsttechnologischen Beiträgen von PATRICIA LANGEN und Fotografien von WOLFGANG F. MEIER; Hrg.: HILTRUD WESTERMANN-ANGERHAUSEN. Köln, 2001. 512 S. m. 165 farb. und 179 s/w Abb. € 65,-. ISBN 3-932800-04-4

Zwölf Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes der Skulpturen-Bestandskataloge des Museums Schnütgen (*Die Holzskulpturen des Mittelalters I, 1000-1400*, Köln 1989; s. *Kunstchronik* 43, 1999/4, S. 173-179) folgte der Teilband II,1 mit der Bearbeitung von 110 Bildwerken der Spätgotik, überwiegend aus den Werkstätten der Stadt Köln, Westfalen ist mit 28, Norddeutschland mit 6 Bildwerken vertreten. In zwei weiteren Teilbänden ist die Bearbeitung der spätgotischen Skulpturen des Niederrheingebietes und der Niederlande (II, 2), ferner die der oberrheinischen und süddeutschen Holzbildwerke des Museums (II, 3) geplant. Die klare editorische Gliederung Anton Legners von Band I wurde im wesentlichen beibehalten. Dem Katalogteil sind drei umfangreiche Studien vorangestellt: über die »Kölner Bildschnitzer des späten Mittelalters« von Reinhard Karrenbrock, »Zur Werkgeschichte und technologischen Entwicklung der Kölner Holzskulptur 1400-1540« von Patricia Langen und über die »Bildschnitzer und Bildhauer im spätmittelalterlichen Köln – Archivalische Quellen, historische Befunde und Fragestellungen« ebenfalls von Karrenbrock. Die Aufsätze wie auch die einzelnen Katalog-Nummern sind mit ausgezeichneten Abbildungen – Gesamt-, Seiten- und Rückansichten, aber auch Details – ausgestattet.

Von den 110 Holzbildwerken wurden 98 bereits mehrfach veröffentlicht, wissenschaftlich bearbeitet, nur 14 Werke blieben bisher unveröffentlicht, d. h., daß hier eine umfangreiche und umsichtige Forschungsarbeit für die vorliegende Neubearbeitung geleistet wurde. Hervorragende Forscher wie G. Dehio,

H. Appel, H. P. Hilger, H. Kempkens, A. Legner, H. Schnitzler, A. Schnütgen, H. Westermann-Angerhausen, H. Witte und die Mitarbeiter der Denkmalämter sind hervorzuheben. Die »Vorarbeiten« des Bearbeiters sind auch beachtlich: Karrenbrock ist in der umfangreichen Literaturliste mit 30 Arbeiten vertreten. All diese Vorarbeiten kritisch zu prüfen, nutzbar zu machen, zu würdigen und in eine übergreifende Neukonzeption einzugliedern, ist die besondere Leistung des Autors.

Ulrike Berghoff hatte den kunsttechnologischen und kunsthistorischen Teil im Band I der Skulpturen-Bestandskataloge allein verfaßt. Sie hatte die Gliederung der Katalognummern etwas komprimierter gestaltet. Als Vorspann (kleingedruckt) sind bei ihr Zustand, Konstruktion, Fassung und Gesamtcharakterisierung der einzelnen Skulpturen erörtert, dann folgt die kunsthistorische Einordnung (Lokalisierung, Datierung, Stil) im Großdruck. Im vorliegenden Band (II,1) haben Patricia Langen (bei 95 Objekten), Sabine Hermes (bei 15 Objekten) und Karrenbrock (bei allen 110 Skulpturen) die Arbeit geteilt. Jeder Katalognummer ist ein umfangreicher Bericht der Restauratoren über »Zustand« (I), »Holzbearbeitung und Konstruktion« (II) und » Fassungen« (III) vorangestellt. Diese kleingedruckten kunsttechnologischen Beiträge sind oft deutlich umfangreicher als die kunsthistorischen Ausführungen. Die Kunsttechnologie dient stets als Grundlage für die stilistischen Bestimmungen. So kommt es leider häufiger auch zu unnötigen Wiederholungen. Bei Nr. 36 Hl. Johannes dem Täufer, einem Hauptwerk des Museums, heißt es z. B.: »Die Skulptur wurde rückseitig abgeflacht, feinschnitzerisch dreiviertelrund ausgeführt und nicht ausgehöhlt.« Die kunsthistorische Betrachtung beginnt: »Die schlanke, rückseitig nicht ausgehöhlte Figur zeigt den hl. Johannes den Täufer...«. Und gerade die Zuschreibung dieser bisher verkannten Holzskulptur an den Kölner Bildschnitzer Meister Tilman ist beispielhaft gelungen (Köln, 1480/85). Befremdlich ist, wenn die Beschreibung einer Skulptur mit Blick auf ihre Rückseite beginnt, leider allzu oft, so auch bei den Nummern 2, 4, 32, 38, 39-41, 42, 43, 62, 70, 88, 89, 90, 91, 95, 97, 108, bei denen die Wiederholungen wahrlich unnötig sind.

Wäre es nicht sinnvoller gewesen, die kunsthistorischen Beschreibungen der Bildwerke mit einer kurzen und prägnanten Darstellung ihrer anschaulichen Charaktere zu beginnen?

In ihrem kenntnisreichen Aufsatz »Zur Werkgeschichte und technologischen Entwicklung der Kölner Holzskulpturen« behandelt Patricia Langen die verschiedenen Probleme bei Veränderungen aufgrund von Substanzschäden, bei Änderungen des Zeitstils und Veränderungen im liturgischen Gebrauch. Ihre werktechnischen Beobachtungen sind sehr informativ zu den Fragen um Werkblock und Holzbearbeitung, um feintechnische Bearbeitung, stilistische Entwicklung der Fassungen, um den maltechnischen Aufbau der Farbfassungen und das Verhältnis zwischen Bildschnitzerarbeit und Farbfassung. Die starke »Systematisierung« der kunsttechnologischen Texte bringt es mit sich, daß das Problem »Fassungen« mehrfach wiederholt wird, erstens bei der »Werkgeschichte«, zweitens bei dem »Erhaltungszustand« und drittens, am ausführlichsten, im Kapitel »Fassungen«, dann ganz kurz zum Schluß auch noch im kunsthistorischen Teil. Wir dürfen diese Wiederholungen als ein Umkreisen und Verdeutlichen eines wesentlichen Problems bezeichnen, eben des ursprünglichen Zustandes. Doch wäre es nicht möglich gewesen, das Problem der Farbfassungen etwas gebündelter darzustellen?

Die Bestimmung der Holzarten wurde übergreifend durchgeführt. Dendrochronologisch wurden leider nur 5 Skulpturen durch Peter Klein (Univ. Hamburg) untersucht, 3 Werke von Meister Tilman (Nr. 38, 39-41, 51) und 2 vom »Meister von Osnabrück« (Nr. 100, 103). Bei Tilmans »Schmerzensmann« lautet das Ergebnis »Frühestes Fälldatum: 1485; Entstehung ab 1495 möglich«. Der nachfolgende Datierungsvorschlag ist festgelegt »um 1500-1505«. Die frühere Datierung von Lerner »um 1500« scheint mir näher zu liegen, oder eher 1495/1500, da es kaum vorstellbar ist, daß der Bildschnitzer nach der Fällung noch 10/15 Jahre auf das allzu trocken gewordene, harte Eichenholz gewartet hat. Ähnlich sehe ich das Problem der Datierung auch bei den »Hl. Drei Königen« (Nr. 39-41), also nicht »um 1500-1505«, sondern eher 1495/1500. Bei Nr. 51 »Christus Salvator« aus dem »Tilman-Umkreis« sind die Datierungsangaben deckend. Bei Nr. 10 »Maria-Johannes-Gruppe« (ikonographisch richtiger ausgedrückt: Ohnmacht Mariens aus einer Kreuzi-

gungsszene) aus der Werkstatt des »Meisters von Osnabrück« (um 1515-20) stehen keine Angaben zur dendrochronologischen Untersuchung. Bei Nr. 103 »Vesperbild«, ebenfalls aus der Werkstatt des »Meisters von Osnabrück«, steht »Frühestes Fälldatum ab 1517, wohl zwischen 1523 und 1533, Entstehung ab 1517 denkbar«; die angeführte Datierung »um 1525« ist vermutlich richtig, wie bereits von Hans-Joachim Manske 1978 vorgeschlagen wurde.

Die Autoren können sicher sein, daß sie etwas Besonderes und Dauerhaftes geleistet haben. Umso mehr haben mich manche *Schönheitsfehler* geärgert, die man durch das Klären der Begriffe oder die Aufmerksamkeit eines guten Lektors hätte vermeiden können. Als Beispiel möchte ich zuerst etwas Nebensächliches erwähnen, den Begriff »Provenienz«. Bei dem entsprechenden deutschen Wort »Herkunfts-ort« denke ich an den primären (ursprünglichen) Ort (Bestimmungsort), von dem die betreffende Skulptur stammt. Gewiß gibt es auch sekundäre oder tertiäre Herkunftsorte. Von den 110 Bildwerken des Museums Schnütgen stammen 53 aus der »Sammlung Schnütgen«, 5 aus dem »Kunsthandel«, 15 aus »Privatsammlungen«. Bei 12 Bildwerken steht »Erworben«, also eine Bezeichnung für die Art der Inbesitznahme, – es ist keine Bezeichnung für »Provenienz«. 17 Werke wurden aus anderen Kölner Museumsbeständen übernommen, ohne nähere Herkunftsangabe. Streng genommen sind 102 Werke ohne primäre »Provenienz«. 8 Bildwerke stammen aus kirchlichem Besitz, ihre Provenienz scheint gewiß. Diese vorsichtige Formulierung zielt darauf, daß der »Geist der Musealisierung« die Kirchen seit ihrer Säkularisation stark erfaßt hat. So gesehen könnte man bei allen 110 Bildwerken einfach schreiben: Herkunft aus unbekanntem kirchlichem Besitz.

Leicht zu erkennen ist, daß der vorliegende Band II, 1 zur kunsthistorischen Literatur stilgeschichtlicher Observanz gehört. Der Begriff »Stil« erscheint in verschiedenen Ver-

bindungen wie Stilstufen, Stilhintergründe, Stilzusammenhänge, Stilstellungen, Stilformen, Stiltendenzen, Stilmerkmale, Stilmittel, Stilcharaktere, Stilkomplexe, Stilphasen und Stilvorstellungen. Es gibt stilistische Formensprachen, Verflechtungen, Verbindungen, Erscheinungsbilder, Ausprägungen und auch stilistische »Produktionen«. Werke können stilprägend, stilbestimmend oder stilbildend wirken. Ein sehr reiches und differenziertes Begriffsrepertoire, bei dem es leider öfters an Anschaulichkeit mangelt. Ein gutes Beispiel bietet dazu die »Maria mit Kind«, Kat.-Nr. 5, die nach Köln lokalisiert und um 1430 datiert wird. Zu diesem Standbild heißt es in der einführenden Studie: »Den eigenständigen Charakter der Madonna (A 841) unterstreichen zudem mehrere wohl gleichfalls kölnische Bildwerke, die nur wenige Jahre zuvor entstanden sein werden. Eine weibliche Heilige im Museum voor Religieuze Kunst in Uden, die aus einem niederländischen Kloster stammen soll, weist in ihrer großzügigen Gewanddrapierung und in ihrem Kopftypus auf einen ähnlichen Stilhintergrund hin, wie er auch für die Madonna des Schnütgen-Museums deutlich gemacht werden kann. Darüber hinaus sind aber auch Verbindungen zur klevischen Skulptur dieser Zeit zu erkennen, insbesondere zu den ähnlich raumgreifend angelegten Aposteln der Stiftskirche in Kleve, die, wie die genannten Arbeiten, eine Auseinandersetzung mit burgundischen Vorbildern erkennen lassen. Fortgeführt und bereichert wird der Stil dieser Marienfigur zudem in der aus der Slg. Adelman stammenden Madonna der St. Quirinuskirche in Neuss, die jedoch aufgrund ihrer neueren Fassung im Detail nur schwer zu beurteilen ist« (S. 12). Ruth Schmitz-Ehmke (1969) hat die erwähnte Madonna in Neuss der Werkstatt der Kölner Rathauspropheten zugeschrieben und sie um 1420 datiert; Hilger (1974) hat sie etwas später (um 1430) angesetzt. Im Katalogteil (S. 150-155) findet man weiterhin stilistische Hinweise auch auf die Madonnenstatuen in der Pfarrkirche St. Mar-

tin zu Qualburg (Schneppenbaum-Qualburg), eine geldrisch-klevische Arbeit, und in der Pfarrkirche in Muldenau, vornehmlich aber auf die Kölner Rathauspropheten. Hier ist alles einigermaßen noch nachvollziehbar. Doch was ist mit dem »Stilhintergrund« gemeint? Sollte er kölnisch, geldrisch, klevisch oder burgundisch sein? War nicht die burgundische Hofkunst auch für die Skulptur der Region um 1400 die gemeinsame Quelle? Der Vergleich mit der Qualburger Madonnenstatue ist immerhin so anregend, daß ich die Statue des Museums Schnütgen (A 841) nach Geldern zu lokalisieren geneigt bin. Es ist das alte Problem, bei der Bearbeitung der musealen Bestände – jenseits der großen Menge der nicht erhaltenen Werke – den richtigen Weg durch die stilistischen Anknüpfungen zu finden.

Ein weiteres Hauptwerk des internationalen höfischen Stils in Köln, die sog. »Palandter Madonna« des Kölner Erzbischöflichen Diözesanmuseums (dat. um 1429) wird auch im Zusammenhang mit den Rathauspropheten (kurz nach 1414 dat.) gesehen: »Das hochformatige Relief des Palandter Altares, das stilistisch an den Prophetenzyklus des Kölner Rathauses anknüpft, stellt eine stehende Muttergottes mit Kind dar, die von rahmenden Engeln gekrönt und begleitet wird. Die weichfließenden Gewänder, die den Körper Mariens nur erahnen lassen, stehen dabei in spannungsvollem Kontrast zu den zart gerundeten Gesichtern der Engel, deren Köpfe von dichten, kraftvollen Locken eingefasst werden« (S. 13). Die stilistische Anknüpfung der Palandter Madonna an die Rathauspropheten kann ich nicht nachvollziehen.

Die goldenen Gewänder der die Muttergottes flankierenden sechs Engel harmonieren mit ihrem goldstrahlenden Gewand, ähnlich harmonieren die Gesichter der Himmelsboten mit den Gesichtern der Maria und des Jesuskindes. Ikonologisch gesehen ist die himmlische Einkleidung (*ornatus*) der Muttergottes dargestellt: Die Engel reichen ihr die Krone, den Brautschleier und das Gewand des Himmels, – mit anderen Worten: Es ist die himmlische Verherrlichung Mariens. Alles ist auf Harmonie (des Himmels)

angelegt, nicht auf »Kontrast«. Sehr klar hat diese Phänomene Theodor Hetzer gesehen: »...eine größere Fülle, Weichheit und Milde in den Umrissen und in der Farbe bemerkbar, und damit geht Hand in Hand jenes gefühlvolle, bis zum Gefühlseligen und Empfindsamen sich steigende Wesen, das für alles Kölnische so überaus kennzeichnend ist« (*Das Ornament und die Gestalt*, Stuttgart 1987, S. 318).

Neben den zahlreichen wichtigen historischen Hinweisen, die das spätgotische Kunstschaffen in Köln erhellen, sei hervorgehoben: Zu den eminent festen Ergebnissen der archivalischen Forschungen Karrenbrocks gehören u. a. die Identifizierungen der beiden Meisternamen: Meister Tilman mit Tilman Heysacker gen. Kraydunck (zwischen 1487 und 1515 nachweisbar) und »Meister der von Carbenschen Gedächtnis-Stiftung« mit Wilhelm von Arborch (zwischen 1506 und 1533 nachweisbar).

Einige Randbemerkungen zu den einzelnen Katalognummern (in aller Kürze) werden vielleicht für die Redaktion der nachfolgenden Bände nicht ganz unnütz sein:

Nr. 1 *Maria lactans* mit dem säugenden »Knaben«: Der »Knabe« ist eindeutig als Säugling dargestellt (S. 140).

Nr. 6 *Kopf eines Jesuskindes*, »wahrscheinlich eines Säuglings«: der Kinderkopf hat schon ein richtiges Kindergesicht eines 4-5-jährigen Knaben.

Nr. 29 *Anna und Maria*, eine fragmentarische Anna-Selbdritt-Gruppe. Maria ist angeblich »in ihrer Körperhaltung ganz auf ihre Mutter hin ausgerichtet.« So ist es falsch. Marias Haltung war ursprünglich ganz auf das verlorengegangene Jesuskind hin (ehemals im Mittelpunkt der Komposition) ausgerichtet. Beide, Anna und Maria, richteten ihr Augenmerk auf die wichtigste (ranghöchste) Gestalt der Gruppe: auf die verloren gegangene Statuette des Jesuskindes.

Nr. 36 *Hl. Johannes der Täufer*. Das Lamm Gottes auf dem Buch des Täufers wird in dem kunsttechnologischen Teil als »Schaf« bezeichnet, im kunsthistorischen Text richtig als »Lamm Gottes«.

Nr. 39-41 *Hl. Drei Könige*. Sie gehören zu den vornehmsten spätgotischen Hauptwerken des Museums Schnütgen, zu den bedeutendsten Skulpturen Meister Tilmans. Der älteste König wird als Balthasar, der jüngere als Melchior, der jüngste als Caspar (Mohrenkönig) bezeichnet. Schnitzler (1968) hat den ältesten König Melchior genannt; Legner (1970) hat eine Namensgebung unterlassen. Daß sie die drei Lebensalter und die drei damals bekannten Erdteile repräsentieren (Abendland, Morgenland, Afrika), wäre sinnvoll zu erwähnen gewesen. Die Reihenfolge ihrer Beschreibung ist unverständlicherweise sprunghaft: zuerst wird Caspar, dann Melchior und drittens Balthasar, der älteste der hl. Drei Könige betrachtet, so wie diese Skulpturen inventarisiert wurden (A 861a, b, c). Auch hier dominiert der kunsttechnologische Teil mit 583 kleingedruckten Zeilen. Im kunsthistorischen Teil mit 269 Zeilen (in Großdruck) werden auch diesmal manche technologischen Aspekte unnötig wiederholt. Als besonderer Forschungserfolg wird proklamiert, daß die zu diesen Hl. Drei Königen gehörende thronende Madonna entdeckt wurde: »Unmittelbar vor der Drucklegung dieses Kataloges – schreibt Karrenbrock – wurde jedoch im Kunsthandel eine thronende Madonna mit Kind angeboten, bei der es sich, wie weitere Recherchen ergaben, um die 1972 gestohlene Madonna der Kapelle in Germscheid (bei Asbach) handelt, die bereits Hilger diesem Kreis zugeschrieben hatte. Eine genauere Betrachtung der Madonna, die nach ihrer Rückgabe nun in der Asbacher Pfarrkirche aufgestellt gefunden hat, und eine kurze technologische Untersuchung, die von Patricia Langen durchgeführt wurde, lassen den Schluß zu, daß es sich bei der Germscheider Madonna um die zugehörige Marienfigur der Hl. Drei Könige des Schnütgen-Museums handeln könnte – eine bedeutsame Erweiterung unserer Kenntnis, die an anderer Stelle ausführlich dargestellt werden soll« (S. 34). – Die Abbildung der »Germscheider Madonna«

(heute in Asbach) zeigt auf S. 38 (links) eine »Weinrebenmadonna« in einer in sich geschlossenen Komposition: Maria hält in ihrer Rechten eine große Traube, das Jesuskind in seiner Rechten eine kleine Traube und einen Apfel in seiner linken Hand – es wendet sich der Traube in der Rechten seiner Mutter zu, so daß eine Zuordnung der betreffenden Hl. Drei Könige des Museums Schnütgen zu dieser »Weinrebenmadonna« schon rein formal abgeschlossen ist. Dies betrifft aber auch den symbolischen Aspekt der Gernscheider Skulptur: Die Lobpreisung Mariens als Weinrebe fand in die Liturgie des Ostens wie des Westens Eingang. Predigten, geistige Lieder und lateinische Hymnen zeugen seit dem 8. Jh. von der reichen Überlieferung (s. dazu ausführlich Aloys Thomas, *Die Weinrebenmadonna*, in: L. Küppers (Hg.), *Die Gottesmutter I*, Recklinghausen 1974, S. 185-195).

Nr. 70 *Hl. Hieronymus* (Köln, um 1520): Die Farbabbildung auf S. 351 hat leider einen Fehler. Die Kordel des Kardinalhutes ist fälschlicherweise durch die Finger der rechten Hand des Heiligen geführt. Diese Rechte des hl. Hieronymus hielt ursprünglich einen Dorn, den er aus der Pranke des Löwen herausgezogen hat, als Zeichen der Caritas der hilflosen Tiergestalt gegenüber, nicht die Kordel des Kardinalhutes (!), die den Sinn der Darstellung verfälscht. Das Buch in seiner Linken war stets das Symbol der hohen Gelehrsamkeit des Heiligen. Etwas Ikonographisches sollte vielleicht doch auch bei stilistischen Betrachtungen mitschwingen. Alle früheren (neun) Bearbeiter haben diese Statue um 1450/70 datiert und an den Niederrhein lokalisiert. Karrenbrock vergleicht sie mit verschiedenen Arbeiten Meister Tilmans und des »Meister der von Carbenschen Stiftung« (S. 354f.), auch mit vier im Katalog abgebildeten Werken (Kat.-Nr. 61, 62, 69, 71).

Sein Kommentar zu diesen Bildwerken lautet: »Die kleinteiligen, unruhigen Faltenstege an der Kapuze des hl. Hieronymus, die von weichen, wie mit dem Daumen eingedrückten Mulden begrenzt werden, weisen jedoch auf eine spätere, ab ca. 1520 zu datierende

Phase, deren Werke letztlich durch einen eigenständigen, höchst charakteristischen Stil geprägt werden. Ein ungefähr zeitgleiches Beispiel für diese Stilmerkmale bildet die Darstellung Christi auf dem Palmesel im Schnütgen-Museum (A 124), dessen hart umbrechende Gewandfalten sich in ähnlicher Weise über dem Esel stauen. Weitere Beispiele für diesen Stilzusammenhang bilden sodann der hl. Ritter A 110 des Museums und die mit dieser Figur eng verbundenen Assistenzfiguren in St. Peter in Sinzig...« (S. 354f.).

Man darf jedoch nicht vergessen, daß frühere Autoren, allen voran Fr. Gorissen, Köln als »Hauptstadt« des Niederrheinlandes betrachtet haben. An der Trennung zwischen Köln und Niederrhein haftet etwas Künstliches, etwas Gewolltes. Die Details, wie die Faltenstege an der Kapuze des hl. Hieronymus können allein nicht so entscheidend zur Stilcharakteristik reichen. Die allzu nahsichtige Betrachtung der Bildwerke kann, wenn ich richtig sehe, vereinzelt zu stilindifferenten Abstraktionen führen. – Zu Ehren von Hilger sollte man aber auch an die stilistische Verwandtschaft der Hieronymus-Statue mit der um 1460/80 datierten Muttergottesstatue der Kölner St. Andreas-Kirche der Dominikaner erinnern.

Nr. 73/74 *Zwei Engel mit Spruchbändern* (Köln, um 1530): Übertreffende Hauptwerke des Museum Schnütgen, ihre Bearbeitung rühmt mit Recht die frühere Datierung und Lokalisierung Anton Legners. Die beiden Engel als himmlische Liturgen tragen priesterliche Gewänder. Das Pluviale (Chormantel) ist kein Gewand des Diakons, wie Karrenbrock schreibt. Den Chormantel trägt der Bischof und Priester bei feierlichen Funktionen außerhalb der Messe, insbesondere beim feierlichen Stundengebet und immer, wenn Weihrauch verwendet wird (daher auch die Bezeichnung »Rauchmantel«). Unerwähnt geblieben sind, trotz detailreicher Beschreibungen, die figürlichen Diademe der Haarkränze, ein Puttenkopf (A 860b) und die Halbfigur eines bärtigen Alten (A 860a), wohl als symbolische Zeichen für Anfang und Ende.

Nr. 87 *Hl. Johannes der Täufer* (Dortmund, um 1460): Die Statue gehört zu den kunst-

technologisch am gründlichsten untersuchten Bildwerken des Kataloges. Patricia Langens Beschreibung ist in 183 kleingedruckten Zeilen niedergelegt. Der kunsthistorische Teil umfaßt nur 73 Zeilen. Beide Autoren betonen die naturalistisch-realistische Darstellungsweise des Bildschnitzers. Die Restauratorin hebt hervor: »Die schnitzerische Ausführung der Figur ist gekennzeichnet durch eine sehr differenzierte und naturalistische Darstellung«; Karrenbrock betont es ähnlich: »Die ursprünglich farbig gefaßte, heute jedoch holzsichtige Figur, die sich in ihrer Stofflichkeit und in ihrer Körperwiedergabe durch einen prägnanten Detailrealismus auszeichnet...« (S. 408). Ist das tremolierte Fellgewand aus Kamelhaar naturalistisch dargestellt? Ist der Kopf des Kamelfellgewandes zwischen den Füßen des Heiligen wirklich naturalistisch geschildert? Sind auch die seitlich herabhängenden, gespaltenen Füße des Kamelhaargewandes wirklich realistisch? Realistisch sind sie nicht: In der Natur hüllen die stark entwickelten Sohlenballen des Kamels die Endglieder der beiden Zehen in eine gemeinsame »Schwielensohle« ein. Sind die Details nicht eher stilisiert und aspektivisch geschildert? – Das Werk dieses unbekanntem Bildschnitzers repräsentiert die monumentale (siebenfigurige) Kreuzigungsgruppe des Westfälischen Landesmuseums in Münster, die ursprünglich für die Stadtkirche St. Viktor zu Schwerte in Auftrag gegeben wurde. Für diese Statuen in Münster liegt von Peter Klein eine dendrochronologische Untersuchung vom 22. Dezember 1994 vor, die die zeitliche Einordnung »um 1430« begründet. Diese Johannes-Statue datierte F. Witte (1912) zu »Anfang des 16. Jh.«. Karrenbrock hat früher in seinem Katalogbeitrag *Vergessene Zeiten – Mittelalter im Ruhrgebiet* (Essen 1990) S. 254 die dazu gehörigen stilistisch verwandten Werke »des späten 15. Jh.s« kurz zusammengestellt und beschrieben, worauf er auch bei der Stilbestimmung und Datierung dieser Statue des Täufers (»um 1460«) hinweist. Zwei Begriffe,

»Werkstattkontext« und »Werkstattkreis«, geben mir in diesem Zusammenhang Rätsel auf. Es wäre gut zu wissen, wie diese Begriffe definiert werden könnten. Unsere Fachsprache ist leider zunehmend mit Abstraktionen belastet. Die Handschrift dieses bedeutenden, in Dortmund tätigen Bildschnitzers spricht in Münster, Dortmund und Soest m. E. eher für eine Entstehungszeit um 1430/40.

Nr. 101/102 »Meister von Osnabrück, Doppelfigur der Muttergottes und der Anna Selbdritt (Osnabrück, um 1520). Das Werk des bedeutendsten Bildschnitzers der Spätgotik in Osnabrück ist immer noch chaotisch zerrissen durch die vielfach problematischen Zuschreibungen an den sog. »Hauptmeister«, Werkstatt, Schule, den sog. Snetlage-Meister, den Heimsener Meister, ferner an die Werkstätte dieser Bildschnitzer. So ist die Zuschreibung dieser Doppelfigur an den Hauptmeister, den »Meister von Osnabrück« zu begrüßen: also keine Werkstattarbeit.

Noch ein redaktioneller Verbesserungsvorschlag: Im Aufsatzteil werden die im Katalogteil behandelten Skulpturen meist mit ihren Inventar-Nummern zitiert; es wäre sinnvoller, sie mit ihren Katalog-Nummern zu zitieren. Andererseits werden die Abbildungen jener Werke, die sich im Fremdbesitz befinden, im Aufsatzteil nicht nummeriert. Man muß allzu oft nach der Konkordanz greifen oder mühsam nach den betreffenden Abbildungen suchen, da sie meistens nicht textparallel untergebracht sind.

Die umfangreiche Literaturliste dient zur weiteren Orientierung. Es gibt wenig zu ergänzen: Die sehr kenntnisreichen Studien von Robert Didier (z. B. *La Wallonie, les Pays et les hommes*, Bd. I, *Des Origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles o. J., cap. La sculpture gothique, S. 317-328) öffnen den Blick zu den Stilverwandtschaften auf dem Gebiet des Bistums Lüttich (im Mittelalter Suffragan-Bistum des Erzbistums Köln). Zur stilistischen Konfiguration von Malerei und Plastik ist die Studie von Reinhard Liess, *Der Heisterbacher Altar, Ein Frühwerk Stefan Lochners* (Osnabrück 1998) aufschlußreich. Es ist auch wichtig, die speziellen Forschungen über den spätmittelalterlichen Altarbau zu beachten: Harald Keller, *Der Flügelaltar als Reliquienschein*, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik*, Festschrift für Th. Müller (München 1965) S. 125-144; wieder abgedruckt in: H. Keller, *Blick vom Monte Cavo* (Frankfurt/M. 1984) S. 61-94, Abb. 12-17; Herbert Schindler, *Der Schnitzaltar* (Regensburg 1978) bes. S. 262f.; Eva Zimmermann,

*Der spätgotische Schnitzaltar – Bedeutung, Aufbau, Typen, dargestellt an einigen Hauptwerken*, Liebieghaus Monographien Bd. 5 (Frankfurt/M. 1979); Eike Oellermann, *Die Schnitzaltäre Friedrich Herlins im Vergleich der Erkenntnisse neuerer kunsttechnologischer Untersuchungen*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* NF 33 (1991) S. 213-238; Harald Siebenmorgen (Hg.), *»Ora pro nobis« – Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Heiligenverehrung*, mit Beiträgen von W. Brückner, H. Boeckmann und B. Decker (Karlsruhe 1994); Verena Fuchß, *Das Altarensemble – Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altar-*

*ausstattung* (Weimar 1999). Alle diese Schriften geben Hinweise (wenn auch indirekt) auf die ursprünglichen Bestimmungsorte der museal aufbewahrten Bildwerke, auf ihre ursprüngliche Funktion im Sakralraum der Kirchen.

Trotz aller kritischen Randbemerkungen möchte ich Hiltrud Westermann-Angerhausen uneingeschränkt beipflichten: »Mit dem vorliegenden Band... ist ein Handbuch entstanden, das das alte Bild verändern wird.«

Géza Jászai

BRIGITTE CORLEY

## Painting and Patronage in Cologne. 1300-1500

*Turnhout, Harvey Miller Publishers 2000. 342 S. m. 223 s/w- und 33 Farbabb. € 126,80. ISBN 1872501516*

Die vor etwa 150 Jahren, mit Merlo beginnende Kette der Geschichtsschreibung über die Kölner Malerei des Spätmittelalters hat mit Corleys Buch ein neues Glied erhalten. Die Autorin ist Expertin auf diesem Gebiet und für Conrad von Soest. Ihren Überblick charakterisiert sie: »To facilitate access to this material I therefore present this survey of painting and patronage in Cologne from c.1300-1500, with a description of major works for those who are not familiar with the subject and an interpretative essay for the expert« (S. 8).

Mit Vergnügen und Gewinn nimmt man das Werk zur Hand, nicht zuletzt wegen der spannend geschriebenen Einleitungskapitel, die mittels vieler Quellenzitate farbkraftig Charakter und Leben des auf eine römische Vergangenheit zurückblickenden Köln im europäischen Kontext schildern. Gleichsam mit Schlaglichtern wird das Handelszentrum, die Stadt der Künste vom frühen und hohen Mittelalter bis hin zum Spätmittelalter beleuchtet. Ausführlich werden das Zunftwesen und die Stellung der Maler in Köln behandelt, in Appendix 1 die Kölner Zunftregeln von 1397 und 1449 ins Englische übersetzt. Kurzbiographien der Erzbischöfe von Köln zwischen 1300 und 1500 ergänzen das Panorama (Appendix 2).

Es war klug, den politischen, sozialen, kirchlichen und literarischen Rahmen einfühend in eigenen Kapiteln abzuhandeln. Nicht immer ist es ja möglich, eine enge Verknüpfung der geschichtlichen Ereignisse mit dem eigentlichen »Gegenstand« der Untersuchung herzustellen, für die etwa Arbeiten wie Jacques Le Goff's *Saint Louis* (Paris 1996; dt. Stuttgart 2000) das Beispiel geben.

Der Hauptteil des Buches vermittelt einen, wie nicht nur die umfangreiche Literaturliste zeigt, detailliert recherchierten Überblick über die Tafel- und Wandmalerei der beiden Jahrhunderte vor 1500 in Köln. Sechs Kapitel befassen sich mit der Malerei in Köln vor 1400, mit dem Meister der hl. Veronika und dem Internationalen Stil (»Courtly Style«), mit Köln im Banne des Internationalen Stils (hier wird bereits, also vor Lochner, der Meister des Heisterbacher Altars besprochen), mit Stefan Lochner und dem Dombild-Meister (das mißverständlich als »Dombild« bezeichnete Retabel der Kölner Stadtpatrone ist nicht für den Dom gemalt worden, wo es sich erst seit dem 19. Jh. befindet, sondern für die Kölner Rathauskapelle), mit dem Einfluß des niederländischen Realismus und schließlich mit dem Meister des Bartholomäusaltars (nicht nur bei Corley allzu verkürzt genannt »Master of St. Bartholomew«).