

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

23. Jahrgang

September 1970

Heft 9

HERBST DES MITTELALTERS. SPÄTGOTIK IN KÖLN UND AM NIEDERRHEIN.

Ausstellung in der Kunsthalle Köln vom 20. Juni bis 27. September 1970.

(Mit 3 Abbildungen)

„Spätgotik in Köln und am Niederrhein“ in Köln, „Spätgotik am Oberrhein“ in Karlsruhe – die beiden großen Ausstellungen dieses Sommers im Rheinland sind Beispiele für eine überlokale Planung, die begrüßt werden kann. Und Gert von der Osten vermerkt im Vorwort des Kataloges der Kölner Ausstellung, daß eine dritte Ausstellung für den Mittelrhein in Darmstadt vorgesehen war, die allerdings nicht zustande kam. Wäre es dazu gekommen, hätte sich eine Pilgerfahrt an den Rhein in diesem Sommer wahrhaft gelohnt.

Die Reise lohnt auch so, wobei die Karlsruher Ausstellung bei Niederschrift dieses Berichtes noch nicht eröffnet ist. Man hat die in dieser Generation kaum wiederkehrende Möglichkeit, ein komplettes Bild der Epoche etwa von 1450 bis 1520 in den Rheinlanden zu gewinnen, sich zu erarbeiten. In beiden Fällen, soweit das für die Karlsruher Ausstellung aus den Ankündigungen hervorgeht, handelt es sich um komponierte Ausstellungen, die einen vielfältigen Stoff in überlegter Auswahl darzustellen unternehmen. Dabei ist die Kölner Ausstellung umfassender als die Karlsruher, indem sie auch die Malerei, Tafelmalerei, Glasmalerei, Buchmalerei einbezieht, hier einen besonderen Schwerpunkt hat, während man sich in Karlsruhe auf Plastik und Kunsthandwerk, vor allem Goldschmiedekunst, beschränkt.

In dieser ausgreifenden Thematik sind die beiden Ausstellungen am ehesten mit denen des Europarates zu vergleichen, von denen die erste 1954 in Brüssel unter dem Titel „Der europäische Humanismus“ stattfand. In den meisten dieser glanzvollen Ausstellungen wird ähnlich wie in Köln und Karlsruhe versucht, eine ganze Epoche, hier allerdings überwiegend unter dem Aspekt ganz Europas, zu vergegenwärtigen. Für einen begrenzteren Rahmen kann man etwa die verdienstvollen Ausstellungen in Krems von 1964 und 1967 – Romanik und Gotik in Österreich – nennen oder auch die Ausstellung in Schloß Corvey von 1966 „Kunst und Kultur im Weserraum“.

Anders als Ausstellungen mit speziellerem Thema haben Veranstaltungen dieser Art einen doppelten Aspekt, einen populären, volksbildnerischen und einen wissen-

schafflichen. Der von Kenntnissen unbelastete Normalverbraucher kann sich das Thema mit einem oder mehreren Besuchen und dem – nachträglichen – Studium des Kataloges aneignen, der Fachmann zieht seinen Gewinn aus der Konfrontierung zahlreicher, aus verschiedenstem Besitz stammender Originale. Er allerdings wird bei diesem Ausstellungskonzept immer vieles vermissen, was Spezialausstellungen, etwa für einen Meister oder eine Gruppe von Werken, vollzähliger zu bieten vermögen. Dennoch ist auch der wissenschaftliche Gewinn so aufwendiger, auch kostspieliger Unternehmen, wie sie in diesem Jahr am Rhein zu sehen sind, nicht gering zu veranschlagen.

Ausstellungen in diesem Rahmen sind nur als Teamwork möglich. Und so sind neben dem Ausstellungssekretär Heribert Meurer, der für die Skulptur und die Buchmalerei verantwortlich zeichnet, Rolf Wallrath für die Tafelmalerei, Anton von Euw und Herbert Rode für die Glasmalerei, Johann Michael Fritz (Karlsruhe) für die Goldschmiedekunst, Hella Robels für die Graphik, Hans Blum für die illustrierten Bücher, Gisela Reineking-von Bock für die Textilien sowie Steinzeug und Glas, Peter Volk für die Möbel, Hans-Ullrich Haedeke (Solingen) für Eisen, Zinn und Bronze zu nennen. Sogar Siegel und Münzen sind einbezogen, so daß eigentlich nur die Architektur ausgeschlossen ist, „weil wir nicht recht glauben, das mit Zeichnung, Fotografie und Modell zur Genüge leisten zu können“ (von der Osten im Vorwort). Immerhin wurde das mit einigem Erfolg in Krems und Corvey versucht, und es bleibt zu bedauern, daß der Rahmen, in den diese ganze Kunst sich einfügte, fehlt.

Der Rahmen der Ausstellung sind die beiden nüchternen Riesenräume im Erdgeschoß und Obergeschoß der neuen Kunsthalle am Neumarkt, wenig geeignet, Atmosphäre zu verbreiten. Daß dies trotzdem in hohem Maße gelungen ist, wird der sorgfältigen Ausstellungsregie verdankt. Dabei ist das (klimatisierte) Obergeschoß Malerei und Plastik, das Erdgeschoß dem Kunsthandwerk und der Graphik vorbehalten. Vor allem der durch das neutrale Oberlicht charakterisierte obere Raum überzeugt, indem er der Würde der teils großformatigen Werke, der gemalten und geschnitzten Altäre gerecht wird. Sie stehen, in einer freien Anordnung dem Besucher entgegentretend, im Raum, so daß man auch die Rückseiten der Flügel mühelos betrachten kann. Als Folie ist neben dem üblichen neutralen Weißgrau mehrfach kontrastierend eine tiefblaue Bspannung verwendet, ein sehr glücklicher Gedanke. Ein Sonderraum ist inmitten der Halle ausgespart, in dem die Cimelie der Ausstellung, der „Liebeszauber“ aus Leipzig, steht, ringsum Bilder, die mit diesem rätselvollen Täflein in Zusammenhang gebracht werden.

Und damit stehen wir bei einem neuralgischen Punkt dieser Ausstellung und bei einem wichtigen Problem. Eine der Thesen, die der Katalog vertritt, lautet, das *miniaturhaft subtile, thematisch so ungewöhnliche Leipziger Bild* (Kat. 17) sei dem „Meister des Bonner Diptychons“ (15) zuzuschreiben. Betrachtet man diese kostbaren, gleichfalls kleinformatigen Flügel mit der Kreuzabnahme und der Marter des hl. Sebastian, so bewährt sich diese Zuschreibung, die auf die ungedruckte Bonner Dissertation von Hans Schmidt über den Meister des Marienlebens zurückgeht, allerdings nicht. Der Liebeszauber hat in seiner intimen, von zarten Grauwerten bestimmten Raumstimmung

(die Farbproduktion im Katalog zu kalt) nichts mit der kräftigen Lokalfarbigkeit der Tafeln des Bonner Landesmuseums zu tun. Auch der Zeitunterschied ist offensichtlich. Das Diptychon dürfte etwa zwei Jahrzehnte nach dem Liebeszauber um 1480 entstanden sein. Aber gehört der Liebeszauber überhaupt nach Köln oder an den Niederrhein? Die Ausstellung macht es unwahrscheinlich, es fehlen hier alle Voraussetzungen sowohl für Stil wie Ikonographie. Ist dieses Kabinettbild, angesichts dessen man immer wieder an van Eycks berühmtes „Geheimbild“ gedacht hat, in einer Bürgerstadt wie Köln überhaupt denkbar? Nur ein höfischer Umkreis dürfte das gewagte Thema ermöglichen, am ersten doch wohl in den Niederlanden. Ohne daß hier eine neue Zuschreibung gewagt werden soll, sei bemerkt, daß eine andere Einordnung, der der Referent früher zugestimmt hat, sich gleichfalls als falsch herausgestellt hat. Am Tage der Eröffnung der Ausstellung war Gelegenheit, mit dem „Liebeszauber“ nach Iserlohn zu fahren. Es sollte die These Alfred Stanges (Deutsche Malerei der Gotik VI, S. 13) überprüft werden, das Bild sei dem „Meister des Iserlohner Marienlebens“ zuzuschreiben. Auch hier ergab die Konfrontierung der Originale die Unmöglichkeit der Attribution.

Nr. 1 der Ausstellung ist Lochners Veilchenmadonna, in den Anfang der vierziger Jahre datiert und neuerdings restauriert, wobei das erneuerte Gold belassen wurde. Sie vertritt hier die vorangehende Zeit, von der sich der Meister des Marienlebens als die große Figur der neuen Generation absetzt. Leider versagten sich die Pinakothek und die Londoner Nationalgalerie für das namengebende Werk. Dafür sieht man den bedeutenden Altar aus Bernkastel-Cues, Stiftung des Nicolaus Cusanus (4). Die etwas negative Beurteilung durch Stange (V, S. 29) bewährt sich nicht, die Weiträumigkeit und Lichtheit der Innenseite besticht. Pendant dieses Werkes in der Ausstellung ist der Altar aus Linz (9), im allgemeinen und sicher mit Recht dem Meister der Lyversberg'schen Passion zugeschrieben. Das Jahr 1463 auf der Verkündigung dieses Marienaltars ist eines der wenigen festen Daten in der Kölner Malerei dieser Zeit. Die ungewöhnliche Form der Bilder mit den Querformaten auf den Innenseiten, den Hochformaten auf den Außenflügeln fällt auf, wobei Stanges Argumentation für die spätere Entstehung des linken Außenflügels nicht überzeugt.

Der umfangreiche Umkreis des Marienlebenmeisters ist in der genannten, dem Katalog-Bearbeiter bereits zugänglichen Arbeit von Schmidt neu aufgerollt. Am wichtigsten erscheint die sicher zutreffende Ablehnung von Stanges These, das Bonner Diptychon sei ein Werk vom Meister des Marienlebens. Mit Recht bezeichnet der Katalog (S. 41) diesen Maler als Angehörigen einer etwas jüngeren Generation. Überzeugend auch die Verknüpfung des Diptychons mit den Londoner Flügeln des sogenannten Meisters von Werden, wobei die in der Ausstellung gezeigte Tafel mit der Messe des hl. Hubert (16) nicht ganz so beweiskräftig wirkt wie das Gegenbild mit der Bekehrung des Heiligen. (Farbabb. im Tafelband German School, London 1960, Taf. III.) Der enge Zusammenhang der ganz niederländisch geprägten Landschaft hier und da ist offensichtlich.

In Verbindung mit dieser Hand sieht der Katalog mit Recht auch den sogenannten Meister der Aachener Schranktüren, hier richtiger „Meister der Aachener Marienaltäre“ genannt. Bei dem namengebenden Werk (18) handelt es sich, wie schon E. G. Grimme

1958 nachgewiesen hat, nicht um Türen von Archivschränken, sondern um Altarflügel, wohl von dem Choraltar des Münsters. Die Rahmen sind neu, das Programm der Bilder aber, entgegen den Angaben im Katalog und bei Stange (Kritisches Verzeichnis I, Nr. 227) eindeutig. Der linke Flügel zeigt die Begegnung unter der Goldenen Pforte und die Geburt Mariens oben, den Tempelgang Mariens und die Begegnung des Schmerzensmannes mit der Maria der Schmerzen unten. Der rechte Flügel hat oben Verkündigung und Heimsuchung, unten Darstellung im Tempel und Himmelfahrt Mariens. Auf den Außenseiten kniet links Kaiser Karl vor der Muttergottes, rechts stehen die Heiligen Blasius und Leopardus nebeneinander. Der auffallende Sprung zwischen den Bildern 3 und 4 auf beiden Flügeln kann nicht verwundern, nachdem Ähnliches auch bei der Mitteltafel des Linzer Altares (9) zu beobachten ist. Das Thema der verlorenen Mitteltafel dieses Aachener Altares bleibt ungewiß.

Eine Überraschung für die Kenner der Kölner Malerei bedeutet das Auftauchen der verschollenen Tafel mit der reizvollen Szene der Verlobung der hl. Cäcilie mit Valerian aus Schweizer Privatbesitz (13). Wohl mit Recht schreibt der Katalog das schon von Ernst Buchner gewürdigte Bild dem Meister der Georgslegende zu und vermutet darin den Außenflügel eines Altares. Ein Engel hält die weißbrotten Rosenkränze über den Häuptern des Paares. Einen Gewinn bedeutet weiterhin das Erscheinen des dem Meister der Verherrlichung zugeschriebenen männlichen Bildnisses, eines der raren frühen Porträts in Köln, aus dem Besitz von Lady Douglas-Pennant (20). Leider konnten die beiden Wappen und damit die Person des Dargestellten bislang nicht bestimmt werden. Auf Grund der perspektivisch gezeichneten rahmenden Bogenarchitektur darf angenommen werden, daß es sich um den linken Flügel eines Diptychons handelt.

Die zentrale Figur der Kölner Malerei am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts, der Bartholomäusmeister, ist wegen der umfassenden Kölner Ausstellung von 1961 für diesen Maler nur exemplarisch durch den Thomasaltar und das männliche Bildnis des Wallraf-Richartz-Museums sowie durch das Brüsseler Bild mit der Hochzeit zu Kana (32) vertreten. Erfreulicherweise konnten aber die beiden 1961 noch unbekannt Bilder gezeigt werden, die das Werk in den letzten Jahren in so bedeutender Weise erweitert haben, die Vermählung der hl. Agnes aus dem Germanischen Museum (35) und der von Günter Busch entdeckte und in der Festschrift Gert von der Osten (Köln 1970, S. 118) publizierte Schmerzensmann der Bremer Kunsthalle (31) (Abb. 2). Dieser Zuschreibung und der Datierung in die achtziger Jahre durch Busch kann der Referent nur zustimmen.

Auch die letzten Meister der „Kölner Malerschule“ vor Barthel Bruyn werden nur in enger Auswahl gezeigt. Bemerkenswerterweise sieht man die für die Rekonstruktion von Lochners Spätwerk, dem Darbringungsaltar, so wichtigen Flügel des Siebenfreudenaltars aus dem Germanischen Museum (21), leider nicht die Mitteltafel aus dem Louvre. Die Zusammenführung der heute auseinandergerissenen Gesamtkunstwerke, eben der Altäre, gehört zu den Chancen einer solchen Ausstellung. Dabei werden zahlreiche wichtige Altäre als Ganzes ausgestellt, so der Antoniusaltar aus Xanten

mit den Flügeln von Jan Baegert, dem geschnitzten Schrein von Dries Holthuys (183), der (schlecht erhaltene) Sippenaltar aus Frauenberg vom Ursulameister (25) und, besonders großartig, die Flügel des Kalkarer Hochaltares von Jan Joest (44). Daß die niederrheinische Spätgotik bei Derick Baegert einen Schwerpunkt hat, versteht sich von selbst, insbesondere die Eidesleistung aus Wesel (42) und die Lukasmadonna aus Münster (39) vertreten den Weseler Maler.

Leider ist es nicht möglich, an dieser Stelle die ganze Ausstellung mit ihren vielen Abteilungen und insgesamt fast 600 Katalognummern in gleicher Weise wie die Tafelmalerie zu würdigen. Besonders dankenswert erscheint etwa die, Aufwand erfordern, umfangreiche Darstellung der spätgotischen Kölner Glasmalerei. Die Entwicklung von den kurz nach der Mitte des Jahrhunderts tätigen Werkstätten bis zu den Kabinettscheiben des 16. Jahrhunderts hin läßt sich ganz systematisch an einer vorzüglich ausgewählten Reihe von Beispielen verfolgen. Die Verbindungen zur gleichzeitigen Tafelmalerie sind hier vielfach offensichtlich und werden von den Spezialkennern in den Katalogtexten herausgestellt. Von den in Vorbereitung befindlichen rheinischen Bänden des *Corpus Vitrearum* wird man weitere Aufschlüsse erwarten dürfen. Hingewiesen sei auf die interessante „Kölner Glasmalereiwerkstatt um 1465 – 1470“ (54 – 62). Es handelt sich um Scheiben, die teils aus St. Cäcilien (jetzt im Kölner Dom), teils aus dem Schwarzherrenkloster Schwarzenbroich in Düren (jetzt in der Katharinenkirche zu Oppenheim) stammen. Allerdings möchte man ein Fragezeichen hinter Rodes These setzen, die Hauptmeister der Kölner Tafelmalerie wie etwa der Marienlebenmeister hätten eigenhändig an der Ausführung der Glasbilder gearbeitet, nicht nur den Entwurf geliefert (vgl. den Kat. zu Nr. 54). In beiden Zyklen befinden sich Scheiben, die auf den gleichen Entwurf zurückgehen (56 – 57, 58 – 59, 60 – 61). Jedoch sind die Unterschiede im Detail der Ausführung auffallend. Der Katalog interpretiert das mit Recht so: „Die Domscheiben sind sperriger in der Komposition und härter in der Linienführung, die Oppenheimer Scheiben ruhiger in der Komposition und malerisch differenzierter“ (vgl. Abb. 30, 29). Wie soll man diese, vor dem Original sehr deutliche Differenz interpretieren? Der Katalog (61) vermutet, daß die Scheiben des Domes älter seien. Ich möchte sagen: eher umgekehrt, auf jeden Fall aber eine andere, in Oppenheim die qualitätvollere Hand.

Nicht die gleiche Bedeutung wie die Glasmalerei hat die Buchmalerei. Es beginnt mit einem bislang nur an entlegener Stelle veröffentlichten Einzelblatt, der Darstellung des knieenden Kanonikers Heinrich von Bemel aus dem Kestner-Museum (90), das Meurer mit gegebener Vorsicht als ein Werk Stephan Lochners einzuführen versucht. Die Zuschreibung erscheint durchaus diskutabel, nicht nur die individualisierte Physiognomie des Mannes, sondern auch das Faltenbild begegnet sehr ähnlich in der Tafelmalerie und dem Darmstädter Gebetbuch von 1451 (91). Dessen Facsimile-Veröffentlichung bleibt ein wichtiges, allerdings bei der Subtilität des kleinen Buches schwer zu verwirklichendes Desiderat. Die Ausstellung schließt hier mit Recht die aus einem ähnlichen Zusammenhang stammenden Einzelblätter an, die sich aus dem Besitz von Prof. Luchtenberg in Schloß Burg befinden (94 – 96). Der Hinweis auf den Meister

des Heisterbacher Altares, einen Lochner-Schüler, überzeugt, wenn man auch kaum die gleiche Hand annehmen darf.

Das Britische Museum lieh das von James Marrow entdeckte, noch unveröffentlichte Stundenbuch (133), dessen Bordüren dem Meister der Berliner Passion zugeschrieben werden können. Auch sonst lassen sich Miniaturen und Druckgraphik verknüpfen. So hat man Gelegenheit, die berühmte Kölner Bibel von etwa 1478 (407) mit den Zeichnungen der Kölner Historienbibel (93) zu vergleichen, die der Staatsbibliothek Berlin gehört. Zu Recht verweist der Katalog auf Utrecht als den Ausgangspunkt für die hervorragenden Federzeichnungen dieser Handschrift, insbesondere auf die Bibeln MS Add. 38 122 in London und MS Germ. 1102 in München. Diese aber sind vom Meister der Katharina von Kleve oder stehen ihm mindestens sehr nahe. Damit rückt bereits kurz nach der Mitte des Jahrhunderts Utrecht in das Blickfeld der Kölner Kunst, wie eine Generation später durch den Bartholomäusmeister. Dessen Auftreten in Köln um 1480 etwa verliert das Unvermittelte, Überraschende. Es ist selbstverständlich, daß das Frühwerk des Bartholomäusmeisters, das Stundenbuch der Sophia von Bylant von 1475, in der Ausstellung gezeigt wird (105). Auch das Brederode-Stundenbuch aus Lütlich (106) ist zu sehen, das gleichfalls zu den Voraussetzungen für den Stil des Bartholomäusmeisters gehört.

Es sei gestattet, hier die von Hella Robels besonders sorgfältig ausgewählte und im Katalog kommentierte Abteilung Druckgraphik und Zeichnungen anzuschließen. Es wird sobald nicht wieder Gelegenheit sein, diesen Stoff so umfangreich mit zahlreichen Seltenheiten, etwa Unika aus den Kabinetten von Dresden, Berlin, Paris, London zusammenzusehen. Dabei sind gerade hier die Grenzen zwischen Köln, dem Niederrhein und den Niederlanden häufig besonders schwer zu ziehen. Daß Israhel van Meckenem mit seinen wichtigsten Stichen besonders ausführlich berücksichtigt ist, versteht sich. Es sei erwähnt, daß Lehrs I, das Selbstbildnis mit Frau Ida (359), eine der größten Raritäten der deutschen Graphik, in einem Exemplar des ersten Zustandes (ehemals Sammlung Friedrich August von Sachsen) vor wenigen Jahren vom Landesmuseum Münster erworben werden konnte.

An dieser Stelle seien nur die nicht sehr zahlreichen Beziehungen angeführt, die zwischen Tafelmalerei und Graphik bestehen. Zu nennen sind die Stiche des am Niederrhein zeitweise tätigen Wenzel von Olmütz, die die Martyrien der Apostel Andreas und Bartholomäus (371) von den Flügeln des Weltgerichtsaltars von Stephan Lochner recht genau reproduzieren. Ein interessantes Beispiel früher Reproduktionsgraphik ist der Metallschnitt mit der Vision des hl. Bernhard (323), Unikum des Germanischen Museums (*Abb. 1b*). Hier ist der Zusammenhang mit einem Tafelbild offensichtlich, das sich früher in der Sammlung Richard von Schnitzler, heute bei Heinz Kisters in Kreuzlingen befindet (*Abb. 1a*). Die Zuschreibung des bei aller Trockenheit der Zeichnung sehr reizvollen Andachtsbildes an den von Stange so benannten „Meister des Münsterer Nikolaustodes“ (Kritisches Verzeichnis I, Nr. 378) halte ich für eine Fehlbestimmung. Mit dem Altarflügel in Münster, den Stange aus dem Frühwerk des Derick Baegert auszuklammern und einem Vorläufer am Niederrhein zu geben ver-

sucht, sehe ich keinerlei Verwandtschaft. Die alte Bestimmung auf den Meister der Verherrlichung scheint mir eher zuzutreffen. Ob nun Köln oder Niederrhein, der Zusammenhang von Bild und Graphik verdient eine genauere Interpretation. Der Metallschneider hält sich, so kann man ablesen, recht eng an das Vorbild, um es aber doch, seiner Technik entsprechend, verflächend umzugestalten. Den Brokatstoff, den das Bild nur links von dem Fenster zeigt, überträgt er ganz unperspektivisch auf die Brüstung, den unteren Abschluß. Besonders deutlich läßt sich aus dem Landschaftsausschnitt die Reduktion der räumlichen Werte der Vorlage erkennen. Daß physiognomische Feinheiten in der Charakterisierung der Gesichter, das subtile Faltenbild in der Umsetzung verloren gehen, ist leicht zu sehen, andererseits besticht die Graphik durch Prägnanz und volkstümliche Aussagekraft. Man sehe nur, wie das Faltenbild der Kutte des hl. Bernhard (oder ist es, wie Stange meint, ein Kartäuser?) in ein unorganisches Linienspiel vor dem gepunkteten Grund umgesetzt wird. Bei enger Anlehnung also eine Umbildung, die keineswegs nur mit Verlust arbeitet. Leider gibt es nur wenige Beispiele einer so engen Relation von Frühgraphik und Tafelbild. Den Bestand, wie Lehrs ihn aufführt, auf die Möglichkeit von Reproduktionsgraphik in diesem Sinne hin erneut zu überprüfen, erscheint als eine wichtige Aufgabe.

Daß nur acht Zeichnungen in der Ausstellung gezeigt werden können, entspricht dem Stand unseres Wissens. Nur wenig ist wirklich für Köln und den Niederrhein zu sichern. Die einzige gesicherte Zeichnung Meckenems bleibt nach wie vor der Doppelpokal in Nürnberg (394), die Zeichnung des aufblickenden bärtigen Mannes aus dem Berliner Kabinett (395) scheint mir in ihrer Schönlinigkeit dem graphischen Stil des Bocholders nicht zu entsprechen.

Die beiden großen der Skulptur und der Goldschmiedekunst gewidmeten Abteilungen der Ausstellung zu behandeln, muß ich mir versagen. Erstmals hat man Gelegenheit, einen größeren Komplex von Werken des von Hans Peter Hilger (vgl. zuletzt Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIII, 1969, S. 61) entdeckten Kölner Bildhauers Tilman van der Burch vereinigt zu sehen. Dabei ist vor allem das für 1487 bezeugte großartige Doppelgrab in Marienstatt zu nennen (142). Durch diese Identifizierung gewinnt in der Generation nach Konrad Kuyn neben den vielen Malern ein Bildhauer in Köln Profil. Die entscheidende Figur am Niederrhein, den wohl aus Geldern stammenden, in Kalkar seit 1453 tätigen Meister Arnt, kann man in der Ausstellung in so zahlreichen Arbeiten (156 – 173) studieren, daß die Zuschreibung zum Werk einer Hand oder auch einer Werkstatt nicht immer gesichert erscheint. Die Auseinandersetzung im einzelnen sollte im Rahmen einer Besprechung der beiden Bücher erfolgen, die diesen umfangreichen und komplizierten Stoff in Ergänzung und Widerspruch neu dargesellt haben: Friedrich Gorissen, Ludwig Jupan von Marburg, Düsseldorf 1969 und Heribert Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnider, Düsseldorf 1970. Hier sind die Grundlagen für ein von der bisherigen Forschung in vielen Punkten abweichendes Verständnis der spätgotischen Skulptur am Niederrhein gelegt.

Daß die Auswahl, für die Meurer verantwortlich zeichnet, die Meinungen dieser Bücher spiegelt, ist einleuchtend. Beim Studium des Kataloges erweist sich allerdings

als nachteilig, daß von den ausgestellten Werken allzuvielen nicht abgebildet sind. Bei der Skulptur werden von 77 Werken nur 23 gezeigt, von 597 Objekten insgesamt nur 200. Auf die Gefahr hin, daß der Katalog noch schwerer geworden wäre, hätte man hier großzügiger verfahren sollen. Außerdem stellt man bei genauer Durchsicht fest, daß viele Abbildungen auf unzureichenden Vorlagen beruhen. Man hat sich offenbar überwiegend mit den Fotos begnügt, die von den Leihgebern zu bekommen waren. Eine besondere Fotoaktion für die vor Drucklegung des Kataloges erreichbaren Werke wäre wünschenswert gewesen. So sei hier der Wunsch ausgesprochen, daß nach der Ausstellung, wie das in anderen Fällen schon geschehen ist, ein ihre Ergebnisse fixierender und möglichst alle Werke in Neuaufnahmen abbildender Band erscheint. Nur durch eine solche Veröffentlichung ist ein Großunternehmen wie diese Ausstellung wissenschaftlich wirklich gerechtfertigt. Es sei an die noch heute unentbehrlichen Bände erinnert, die Fritz Witte der Kölner Jahrtausendausstellung von 1925 gewidmet hat.

Besonders verdienstvoll ist schließlich die Zusammenstellung und Kommentierung von fast 80 Goldschmiedearbeiten, Kelchen, Monstranzen, Reliquiaren, Schützenkleinodien usw. durch Johann Michael Fritz. Der Referent teilt allerdings die im Kat. S. 109 ausgesprochene Skepsis gegenüber Israhel van Meckenem als Goldschmied nicht ganz. Er darf dabei auf seinen in der Festschrift Erich Meyer, Hamburg 1957, S. 93 veröffentlichten Beitrag verweisen, der versucht, die aus Elbing stammende Silberfigur des hl. Georg in Berlin Meckenem oder seinem Umkreis zuzuschreiben. So unmöglich wie Fritz meint, scheint es mir nicht zu sein, für den als Goldschmied bezeugten Stecher Arbeiten zu sichern. Das gilt etwa für den Buchdeckel mit der plastischen Kreuzigungsgruppe in Kleve (239). Daß in der damals keineswegs unbedeutenden Stadt Bocholt die Voraussetzungen für die Herstellung größerer Goldschmiedearbeiten gefehlt hätten, wie Fritz meint, läßt sich ebenso wenig beweisen wie das Gegenteil.

Hervorragend ist die Goldschmiedeplastik aus den Kirchenschätzen von Köln und Aachen und vom Niederrhein in der Ausstellung vertreten. Darunter sind so großartige Werke wie die Büste des hl. Gregor von Spoleto aus dem Kölner Dom (248) und die Statuette der Muttergottes aus St. Martin in Emmerich (244), die Fritz zurecht mit Meister Arnt in Verbindung bringt. Die systematische Bearbeitung der gotischen Goldschmiedeplastik ist ein dringendes Anliegen der Forschung.

Zum Schluß sei bemerkt, daß auch dieser sorgfältig redigierte Katalog nicht ganz ohne Fehler ist. So fehlen bei der Abteilung Graphik und Zeichnung im Text die Abbildungshinweise. Das aber ist ein geringer Schatten bei so viel Licht. Paul Pieper

## REZENSIONEN

RODOLFO GALLO, *Il Tesoro di San Marco e la sua Storia*. Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Reihe Civiltà Veneziana, Saggi Bd. 16. Istituto per la Collaborazione culturale Venezia - Roma, 1967. XV, 424, IX S., 80 S.Taf. (Verkauft durch den Verlag Leo S. Olschki, Firenze.)

Der Titel des Buches ist irreführend. Wer in ihm einen Katalog, Führer oder eine Darstellung der Geschichte des Schatzes von San Marco sucht, wird das Buch enttäuscht