

Ampeln und Wegfall der Stauungen, 2. Flüssige Verkehrsführung vom und zum Taubertal, 3. Bei dem erforderlichen Neubau im Mühlenviertel können die Wohnungen verkehrsabgewandt orientiert werden.“

Keiner dieser Vorteile rechtfertigt die Anwendung des Städtebauförderungsgesetzes, aus dessen Mitteln diese „Sanierung“ finanziert wird, keiner rechtfertigt den erheblichen Verlust an Altstadtsubstanz. Daß „flüssige Verkehrsführung“ in städtebaulicher Hinsicht als „Sanierung“ zu werten ist, mag noch einleuchten, daß als Notwendigkeit daraus folgt, Wohnungen im Altstadtbereich verkehrsabgewandt bauen zu müssen, zeigt die verfehlte Zielsetzung dieser Planung. Die wesentliche Belästigung durch den Verkehr wird derzeit von Lastkraftwagen verursacht, die jedoch mit einem Durchfahrverbot aus der Stadt gehalten werden könnten, da eine Umgehungsstraße ins Taubertal über Urphar besteht, die keine erhebliche Kilometerdifferenz aufweist und nur den Nachteil einer längeren Steigung hat.

Es hat sich an so vielen Baumaßnahmen in Altstädten gezeigt, daß eine Neubebauung, auch wenn sie geschickt gemacht sein sollte, den gewordenen und dadurch humanen Charakter einer Altstadt nicht ersetzen kann, diesen vielmehr unterbricht und empfindlich beeinträchtigt. Somit sind die Versuche, eine so umfangreiche Neubebauung in den Altstadtbereich integrieren zu wollen, mit Sicherheit zum Scheitern verurteilt. Die Abtrennung des Mühlenviertels von der Altstadt wird die unumgängliche Konsequenz sein.

Entgegen den Beteuerungen des Stadtbaumeisters sind die Prioritäten in Wertheim bei Baumaßnahmen derzeit nicht auf die *Erhaltung* gerichtet. Dies zeigen auch die neuesten Planungen für eine radikale Veränderung des Tauberufers durch die Erweiterung einer Bank und die geplante Errichtung eines Supermarktes. Weder in Wertheim noch bei der Denkmalpflege scheint man erkannt zu haben, daß mit jeder „Modernisierung“, die auf Abriß und anschließender Neubebauung beruht, ein Stück der Altstadt aufgegeben wird.

Gunter Schweikhart

## KÖLNER MALEREI VOR STEFAN LOCHNER

Zu der Ausstellung „Die Kölner Maler von 1300—1430“ im Wallraf-Richartz-Museum.

(Mit 5 Abbildungen)

Im 150. Jahre seines Bestehens — 1824 wurde es durch das Testament des Kanonikus Ferdinand Franz Wallraf ins Leben gerufen — leistet sich das Wallraf-Richartz-Museum eine Ausstellung, die mit dem Erbe des Stifters in engem Zusammenhang steht. Die „Kölner Malerschule“ des 14., 15. und 16. Jahrhunderts gehört seit den Gründungszeiten zum Kernbestand des Museums. Nirgendwo sonst kann man sich die gotische Malerei der Stadt so umfassend vergegenwärtigen wie hier. Besitz verpflichtet, und so sind auch Impulse für die Erforschung der frühen Kölner Kunst vielfach von diesem Museum ausgegangen. Dabei fehlt bis heute der große wissen-

schaftliche Katalog für die Kölner Tafeln, doch ist zu hoffen, daß in der von Gert von der Osten so verdienstvoll geförderten Katalogreihe auch dieser Band — sicherlich der für den Bearbeiter schwierigste — in absehbarer Zeit erscheinen wird.

Die Jubiläumsausstellung reiht sich ein in den Zusammenhang von früheren Veranstaltungen des Museums, sie setzt sozusagen den Schlußpunkt. Dabei sind nach der Lochner-Ausstellung von 1936 die Ausstellungen „Kölner Maler der Spätgotik“ von 1961 (Kunstchronik 14, 1961, S. 149) und „Herbst des Mittelalters“ von 1970 (Kunstchronik 23, 1970, S. 237) zu nennen. Die Reihe nach rückwärts zu verlängern, auch das 14. Jahrhundert und die Zeit des Veronika-Meisters vorzustellen, war seit Jahren ein berechtigter Wunsch der Kölner Museumsleitung. Wie schwierig und ohne reale Chance, alles für eine solche Schau Wünschenswerte zusammenzubringen, ein solcher Plan ist, sollte jeder, der Ausstellung und Katalog zu würdigen versucht, vorweg bedenken. Man muß dankbar anerkennen, daß der Versuch gemacht wurde, und man wird die Ausstellung zu den wichtigen Studiengemeinschaften rechnen, die in diesem Jahr der Forschung geboten werden.

Ob die frühe Kölner Malerei auch ein breites Publikum erreicht, wie es sich die Veranstalter verständlicherweise wünschen, schon um die hohen Kosten zu rechtfertigen, ist eine andere Frage. Dabei waren von vornherein nicht ähnliche Besucherströme zu erwarten, wie sie zu gleicher Zeit das Römisch-Germanische Museum überfluteten. Aber es kann auch keineswegs der Bemerkung jenes Kritikers (in der Frankfurter Allgemeinen vom 13. 4.) beigeplottet werden, „es fehle ein bißchen sehr an Leuten“ — bei den mehrfachen Besuchen des Referenten waren die Räume stets gut gefüllt.

Und doch läßt sich kaum bestreiten, was der gleiche Kritiker anmerkt: „Es geht wenig Faszination von dieser Ausstellung aus. Der Betrachter fühlt sich selten angezogen von dem Glanz dieser frühen Malerei“. Wie ist das zu erklären? Die Präsentation in zwei Vorräumen, zwei Sälen und einem abschließenden Raum, in dem technische Fragen der Tafelmalerei abgehandelt werden, hat mich und offenbar auch andere Besucher nicht überzeugt. Das hängt schon damit zusammen, daß viele Bilder entschieden zu tief an den weißen Wänden hängen, etwa die große Kreuzigung des Veronika-Meisters (22), die doch etwa in Mensahöhe gezeigt werden sollte. Zu den kleinen Bildern in den Vitrinen muß man sich oft tief niederbücken, um sie betrachten zu können. Außerdem ist vielfach zu dicht gehängt, die Werke würden durch eine stärkere Isolierung gewinnen — man hätte ruhig in diesem Fall einige weitere Räume des Museums freimachen sollen.

Im Idealfall — aber ich weiß natürlich, daß das schon aus Sicherheitsgründen kaum möglich gewesen wäre — hätte man die Ausstellung in eine der gotischen Kirchen Kölns, etwa in die am Museum gelegene Minoritenkirche, hineinkomponiert. Da wäre, mit dem Kirchsahner Altar als Mitte, diese Kunst am rechten Platz gewesen, aber auch in dem nüchternen Rahmen des Museums hätten die Werke überzeugender zur Wirkung gebracht werden können. Es scheint mir, daß wir heute für die Form der Darbietung alter und auch moderner Kunst sehr empfindlich geworden sind.

Die Ausstellung ist so aufgebaut, daß in einem Eingangsraum mit Texten und Fotos eine Einführung in die frühe Malerei vermittelt wird, hier ist auch der gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstandene Bruderschaftsbalken der Kannegießer aus dem Dom aufgestellt, der als schmales Band 14 Szenen aus dem Marienleben zeigt. Der Balken, der als Kerzenträger diente, wurde erst 1949 freigelegt, leider ist er im Katalog nicht mitbehandelt. Die sehr lebhaft, bewegte, wenn auch nicht erstrangige Malerei erinnert etwa an die der sogenannten Predella aus Braunschweig (37, mit „um 1410“ wohl etwas spät datiert). Der Balken, aus dem hier der Ausschnitt mit der Flucht nach Ägypten abgebildet ist, (*Abb. 1*) hätte eine eingehende Untersuchung verdient.

In einem zweiten Raum werden die Miniaturen gezeigt, die im Katalog von Gisela Plotzek-Wederhake bearbeitet sind. Seit Alfred Stanges noch heute grundlegendem Aufsatz im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1930 weiß man, wie wichtig die Miniaturen für die Chronologie der Kölner Tafelbilder in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind. Überwiegend die von ihm herangezogenen Handschriften, beginnend mit dem Kölner Valkenburg-Graduale von 1299 (69), werden in der Ausstellung gezeigt. Dem knappen, aber sehr sachverständigen Text der Bearbeiterin wäre der Ausbau zu einer umfassenden Veröffentlichung zu wünschen. Wie in der Tafelmalerei wird die Tradition gegen das Ende des Jahrhunderts dünner, Herman Scheerre schließt mit dem signierten Missale aus dem Britischen Museum (84) die Entwicklung ab. Man fragt sich, ob es keine Kölner Miniaturen aus der Zeit des Veronika-Meisters gibt. Erwähnt, nicht ausgestellt, wird nur das hervorragende, dem Hauptmeister mindestens sehr nahe Blatt mit der Kreuzigung im Besitz von Robert von Hirsch (*Abb. S. 39*).

Die beiden Haupträume der Ausstellung sind der Tafelmalerei gewidmet. Nummer 1 des Kataloges ist das Kreuzigungsaltärchen des Wallraf-Richartz-Museums, Inkunabel der Kölner Tafelmalerei. Das eine etwas spätere Stufe vertretene Hamburger Altärchen (9) daneben zu sehen, ist ein Gewinn. Wichtiger noch die Konfrontierung des Reliquienaltärchens im Bayerischen Nationalmuseum (8) mit den Flügeln gleicher Größe und identischen Programms in Utrecht (7). Nicht nur die Innenflügel mit Verkündigung und Geburt, Taufe Christi und Marienkrönung entsprechen sich genau, sondern auch die Außenflügel mit einem heiligen Bischof und dem Ritter Gereon. Goldberg-Scheffler in ihrem vorzüglichen Katalog der Kölner Bilder (München 1972, Textband S. 116) entscheiden sich ebensowenig wie der Kölner Katalog in der Frage, was A und was B, also welcher Altar früher entstanden sei. Das Nebeneinander in der Ausstellung scheint mir aber eine Entscheidung in der Frage der Priorität zu ermöglichen, und zwar zugunsten der Utrechter Flügel. Trotz schlechterer Erhaltung sieht die Erfindung hier frischer, subtiler, unmittelbarer aus.

Dieser Fall von fast völliger Identität zweier Werke im frühen 14. Jahrhundert hat grundsätzliche Bedeutung. Bedenkt man, daß, wie Gert von der Osten im Katalog (S. 29) mit Recht sagt, „die Verlustrate der Altkölner Malerei riesengroß“ sein muß, daß uns kaum mehr als 2 Prozent von dem einst Vorhandenen überkommen ist, so

wird es solche Fälle, die in dem erhaltenen Bestand sehr selten sind, öfter gegeben haben. Man hat mit Werkstattwiederholungen, ja mit serienmäßiger Herstellung für einen großen Bedarf schon in dieser frühen Zeit zu rechnen. Dabei erscheint besonders interessant, daß nicht nur die kanonischen Darstellungen der Innenseiten, sondern auch die beiden Heiligen der Außenseiten übereinstimmen.

In anderen Fällen ist die Gegenüberstellung nicht möglich, weil das Vergleichswerk nicht zur Verfügung stand. So wäre es wichtig gewesen, neben dem Diptychon aus der Pfarrkirche in Bocholt (14) das stilistisch verwandte Diptychon der Berliner Museen (Stange, Kritisches Verzeichnis I, Nr. 1) zu sehen. Leider sind den Veranstaltern überhaupt eine ganze Reihe zentraler Werke für die Ausstellung nicht ausgeliehen worden. So werden etwa die Flügel des Klarenaltars (11) nicht in der Ausstellung, sondern im Umgang des Domchors gezeigt, und zwar nur die Innenseiten der Außenflügel. Die schlechten Lichtverhältnisse im Dom erlauben nicht eine genaue Untersuchung dieses Hauptwerkes der Kölner Malerei im späten 14. Jahrhundert, dessen Restaurierung offenbar bis heute nicht abgeschlossen ist.

Gewichtiger noch als das 14. Jahrhundert ist die Zeit des Veronika-Meisters in der Ausstellung vertreten. Allerdings gibt es gerade hier besonders bedauerliche Lücken. Konnte nicht doch das namengebende Hauptwerk aus der Pinakothek nach Köln reisen? Gewiß, man weiß, es besteht seit einigen Jahren ein grundsätzliches Ausleihverbot für den in München ausgestellten Bestand. Aber hätte man nicht für diese „Jahrhundertausstellung“, wie von der Osten sie genannt hat, eine Ausnahme machen können?

So wurde die wohl einmalige Chance verpaßt, die Münchner Tafel neben dem sehr verwandten Bild der Londoner National-Galerie zu sehen (17). Es hätte sich so die im Katalog ausgesprochene These von F. G. Zehnder kontrollieren lassen, der das im allgemeinen als Werkstattwiederholung angesehene Londoner Bild dem Veronika-Meister selbst als Frühwerk zuschreibt und damit als Vorstufe für die auch nach Zehnder dem Spätwerk zuzuordnende Münchner Tafel bewertet. Dem Berichtstatter scheint, daß Zehnder, der 1973 in Bonn über den Veronika-Meister promoviert hat, hier recht haben könnte. Die Londoner Veronika, die im Ikonographischen von der Münchener abweicht, hat man zum Leitbild der Ausstellung gemacht, sie erscheint sowohl auf dem Plakat wie auf der Außenseite des Kataloges. Der Christuskopf zeigt übrigens große Verwandtschaft mit dem Kopf auf der Rückseite der Notgottestafel in Münster (20), die wohl dem Hauptmeister selbst zuzuschreiben ist.

Um auch hier die Lücken der Ausstellung anzudeuten, so hätte man natürlich gern das Nürnberger Bild der Muttergottes mit der Erbsenblüte neben der Muttergottes mit der Wickenblüte (21) gesehen. Doch hat Zehnder in seinem die Ergebnisse seiner Dissertation knapp resümierenden Text das Bild mitbehandelt (S. 37) und auf die hier besonders deutliche Verknüpfung mit der franko-flämischen Tradition hingewiesen. Bedauerlicherweise konnte sich auch die National-Galerie in Washington nicht zur Ausleihe der kostbaren kleinen Kreuzigung mit dem Kartäuser entschließen, dem gesicherten Frühwerk des Meisters. Dafür stellte Heinz Kisters in Kreuz-

lingen alle Werke aus seinem Besitz großzügig seiner Heimatstadt zur Verfügung. Dabei ist das Marienaltärchen aus der Sammlung Richard von Schnitzler (19), vor allem aber die große Tafel mit dem Schmerzensmann (34) zu nennen, die ich 1970 in der Festschrift Gert von der Osten veröffentlicht und mit der Antwerpener Tafel (18) in Beziehung gesetzt habe. Zehnder zweifelt die Zuschreibung an den Hauptmeister an und möchte hier eher den „Älteren Sippenmeister“ nennen, eine Zuschreibung, über die sich diskutieren läßt. An der engen Beziehung zu der Tafel in Antwerpen muß man festhalten.

Als einziges der Forschung bislang unbekanntes Werk wird eine Tafel mit der Anbetung des Kindes in der Ausstellung gezeigt (28 c; *Abb. 2*), die erst vor kurzem in Privatbesitz auftauchte und von Heinz Kisters erworben wurde. Das Bild (50 : 37 cm, im Kat. auf S. 168 farbig abgebildet) gehört als oberer Teil des linken Außenflügels zu einem Altar, aus dem weitere Teile im Wallraf-Richartz-Museum erhalten sind (Stange, *Krit. Verzeichnis I*, Nr. 61). Das neue Bild ermöglicht die Rekonstruktion der Außenflügel dieses Altares, dessen Mitteltafel nicht bekannt ist. Die Innenflügel stellen in 6 Szenen die Passion dar. Die Außenflügel zeigten unten, auf beide Seiten verteilt, die Verkündigung, oben links das neue Bild, rechts die Heiligen Stephanus und Laurentius, ein Teilstück, das verschollen und wohl verloren ist. Der Zusammenhang ist durch die gleiche Form des J. H. S.-Zeichens auf rotem Grund gesichert, seltsamerweise hat die Maria des Geburtsbildes einen etwas größeren Maßstab als Engel und Maria in der Verkündigung (leider im Kat. nicht abgebildet).

Das Weihnachtsbild bedeutet einen Gewinn für die Ikonographie dieses Themas im frühen 15. Jahrhundert. Wenn man der Datierung des Kataloges: um 1415 — 20 folgt, handelt es sich um eine der frühesten Formulierungen der „Anbetung“ in der niederdeutschen Malerei. Wie in Meister Franckes Englandfahrer-Altar fehlt der hl. Josef bei der Szene, die Maria in einer Landschaft knieend vor dem auf weißem Tuch liegenden Christkind zeigt, links oben Gottvater, rechts oben die das Gloria singenden Engel. Diese schlichte Schilderung des Themas nach der birgittinischen Vision überzeugt.

Drei Tafeln des früheren 15. Jahrhunderts kommen aus Sammlungen Nordamerikas. Eines der wichtigsten Bilder der Ausstellung ist die aus dem Rinckenhof in Köln stammende kleine Tafel mit der Muttergottes im Kreise von Heiligen (23; *Abb. 4b*) in Philadelphia. Wer das Bild früher gesehen hat, ist überrascht von der durch eine neuerliche Restaurierung zurückgewonnenen juwelenhaften Farbigkeit, wobei allerdings auch die erheblichen Verputzungen und Retuschen klar zutage treten. Das Bild ist in vieler Hinsicht interessant. Thematisch schlägt es die Brücke zur franko-flämischen Malerei, vor allem zu dem Carrand-Diptychon im Bargello (abgebildet im Kat. S. 31). Hier liegt zweifellos die wichtigste Quelle für diesen Stil in Köln. Dann bestehen Beziehungen zu Westfalen, zum Mittelbild des Marienaltars in der Bielefelder Neustädter Kirche, Hauptwerk des sogenannten Berswordt-Meisters (*Abb. im Katalog im Beitrag des Referenten über die Beziehungen zwischen Köln und Westfalen auf S. 40*). Die Einordnung des Bildchens innerhalb der Kölner

Malerei ist strittig. Die Nähe zum Veronika-Meister ist offenkundig. Zehnder schlägt im Katalog vor, hier ein Frühwerk des „Meisters von St. Laurenz“ zu sehen. Diesem Anonymus schreibt er auch das höchst reizvolle Täfelchen mit der Muttergottes im Grünen zu, bei dem das Christkind auf einem von zwei Engeln gehaltenen Psalterium klimpert (24). Das Andachtsbild, von Stange im Pantheon 1960 bekanntgemacht, kommt aus ungenanntem Privatbesitz.

Die intimen Formate charakterisieren überhaupt die Kölner Malerei im 14. und auch im frühen 15. Jahrhundert. Ausnahme ist etwa der Klarenaltar (11). Die große, in ihrer Einordnung auch weiterhin umstrittene Kreuzigung der Sammlung Robert von Hirsch erscheint leider auch in dieser Ausstellung nicht, sie wird nur in dem Beitrag von Rolf Wallrath über „Fragen und Hypothesen zur gotischen Tafelmalerei“ mit vorsichtigen Formulierungen wieder dem Kölnischen angenähert (S. 34, Abb. S. 335).

Im frühen 15. Jahrhundert gibt es die große Kreuzigung des Wallraf-Richartz-Museums (22), die Zehnder mit Recht nach dem Vorauszug Stanges dem Veronika-meister selbst als Spätwerk zuschreibt. Was der Katalogbearbeiter nur als Möglichkeit nennt, möchte ich als gesichert ansehen, daß auf den zu ergänzenden Flügeln jeweils zwei Apostel zu sehen waren. Dabei entsprechen die acht Apostel der Mitteltafel einer hierarchischen Ordnung, indem sie nach rechts und links näher oder weiter von Christus erscheinen. Zu den beiden Aposteln auf jedem Flügel (es könnten links Matthäus und Jacobus maior, rechts Judas Taddäus und Matthias gewesen sein), wird man sich außen jeweils noch einen oder zwei Heilige vorzustellen haben, um eine gleichmäßige Reihung über die insgesamt etwa fünf Meter Breite des Altares zu erreichen.

Das also ein Großwerk des frühen 15. Jahrhunderts. Zu einem weiteren großformatigen Altar muß der Kalvarienberg aus St. Andreas (44) als Mitte der Mitteltafel gehört haben, wohl das in den Ausmaßen größte Werk, das sich in dieser Epoche in Köln überhaupt nachweisen läßt. Bei einer Höhe von fast zwei Metern wird man bei den an den Seiten nachweisbaren drei Zonen übereinander mit einer Gesamtbreite bei geöffneten Flügeln von mehr als sechs Metern zu rechnen haben. Daß hier das westfälische Altarschema zugrundeliegt, ist eindeutig, und man kann nur darüber diskutieren, ob es sich um einen Westfalen in Köln oder um einen Kölner mit starkem westfälischen Einschlag handelt (so auch Kurt Löcher in seinem Katalogtext).

Das einzige komplett erhaltene Großwerk der Kölner Malerei aber ist der Kirchsahrer Altar (35), den die Pfarrgemeinde des entlegenen Ortes dankenswerterweise zur Verfügung stellte. Auch dieser Altar steht, ähnlich der Tafel aus St. Andreas, im Schnittpunkt kölnisch-westfälischer Verflechtungen. Wallrath weist mit Recht darauf hin, daß enge Beziehungen zu dem Kölner Kalvarienberg des Wallraf-Richartz-Museums (16), Frühwerk des Veronikameisters, aber auch zu den westfälischen Altären von Darup und Warendorf nicht zu übersehen sind. Leider mußten die

Flügel des Altars bereits Ende Mai aus konservatorischen Gründen abgenommen werden — auch ein Zeichen für die Gefährdung, die jeder Klimawechsel, insbesondere für die großformatigen frühen Tafeln, bedeutet.

Das zweite nordamerikanische Bild kommt aus Ottawa. Diese halbfigurige „Muttergottes mit der Erbsenblüte“ (47; *Abb. 4a*) schrieb man früher Konrad von Soest zu, was sicher falsch ist. Sieht man aber den breiten, vollen Kopf Marias und vergleicht ihn mit dem bekannten Marientyp Konrads, so versteht man, wie es zu dieser Benennung kommen konnte. Das Kind (auch die Form der Marienhände) steht der Wickenblütenmadonna des Kölner Museums (21) doch recht nahe, so daß man trotz der gegenteiligen Meinung von Rolf Wallrath nicht umhin kann, hier Westfalen und Köln, wenn schon nicht im Sinne eines Einflusses, so doch einer gemeinsamen Ableitung verknüpft zu sehen. Wie Zehnder hier ein Frühwerk Lochners sehen will, ist dem Rezensenten unverständlich; zu Lochners frühem Schaffen bestehen keine Beziehungen. Leider wurde die Tafel scharf gereinigt, sie zeigt eine aufdringliche Rißbildung.

Die dritte Tafel kommt aus Raleigh. Es ist die kostbare kleine Szene mit dem hl. Hieronymus (51), die seit eh und je als Frühwerk Lochners gilt. Schon Stange erkannte (1938 im dritten Band) die enge Beziehung zum Weltgerichtsalter. Hätte man sich noch ein viertes Bild aus Amerika leisten wollen, so wäre es die Tafel mit der ganzfigurigen Muttergottes gewesen, die das Cleveland Museum 1968 erwarb (50 x 28 cm) und die Wolfgang Stechow zu Recht, wie mir scheint, dem Frühwerk Lochners zugeordnet hat. Das in Europa noch kaum diskutierte Bild sei hier durch eine Abbildung vorgestellt (*Abb. 3*). Im Original sind noch Reste der die Krone haltenden Engel erkennbar.

Abschließend seien einige und nicht nur zustimmende Bemerkungen zum Katalog der Ausstellung angefügt. Man bedauert es, daß der für die Ausstellung mit großem Aufwand zusammengeführte Bestand nicht vollständiger dokumentiert wurde. Vom Kirchsahrer Altar etwa erscheinen nur die Mitteltafel und die Innenseite des linken Flügels als Gesamtaufnahme (S. 96–97), beide wesentlich schwächer als die Abbildungen bei Stange III, Nr. 83–84. Rechter Innenflügel und die Außenflügel fehlen also. Dabei wäre es doch Aufgabe eines wissenschaftlichen Kataloges, mindestens die ausgestellten Werke möglichst komplett zu dokumentieren. Daran fehlt es nicht nur für diesen Altar, sondern für eine Reihe weiterer Werke. So wird etwa von dem vorzüglichen, neuerdings offenbar restaurierten Diptychon mit der Marter der Zehntausend (6) nur die Innenseite, nicht dagegen die kaum irgendwo abgebildete Außenseite mit Kreuzigung und Schmerzensmann gezeigt.

Höchst mäßig ist die Qualität der Farbabbildungen. Das Offset-Verfahren ermöglicht offenbar bei weitem nicht die Annäherung an das Original, wie es der Buchdruck bei Aufwendung aller Sorgfalt und aufgrund von guten Ektachromen gestattet. Als besonders mißraten muß die Abbildung des Bocholter Diptychons (4) genannt werden, dessen Seiten außerdem vertauscht sind, indem die Kreuzigung den linken, die Marienkrönung den rechten Flügel bildet.

Unter den insgesamt 14 Texten, die dem Katalog als Einführung vorangestellt sind, seien vor allem die „Beobachtungen am Siefersheimer Altar in Darmstadt“ von Gerhard Bott genannt. Diese große Kreuzigung mit paarweise geordneten Aposteln links und rechts war vor 100 Jahren der „altkölnischen Schule“, später aber wegen der Herkunft stets dem Mittelrhein zugeordnet worden. Bott macht durchaus plausibel, daß es sich eher um ein Werk aus Köln handelt, wobei es natürlich interessant gewesen wäre, das Original in der Ausstellung zu sehen.

Paul Pieper

## WELTAUSSTELLUNGEN IM 19. JAHRHUNDERT

Zu der durch „Die Neue Sammlung“ München vorbereiteten Wanderausstellung

Seitdem das historische Interesse an der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwacht ist, wird immer wieder aus den verschiedensten Betrachtungswinkeln auf die Bedeutung hingewiesen, die die großen Weltausstellungen als Selbstdarstellungen ihres Zeitalters hatten, als prunkvolle Spiegel, in denen die industrielle bürgerliche Gesellschaft der Belle Epoque sich selbst und ihren Fortschritt betrachten wollte und die ebensoviel über ihr Selbstverständnis wie über ihre Komplexe und deren Sublimierung verraten.

Dennoch ist das Thema „Weltausstellungen“ bisher kaum konkret angegriffen und analysiert worden, jedenfalls nicht in seiner Gesamtheit. Lediglich über die erste in der Reihe, die Great Exhibition von 1851 in London, gibt es einige Literatur. Abgesehen davon, daß sie durch Paxtons Kristallpalast einen festen Platz in der Architekturgeschichte erhalten hat, ist sie besonders gut dokumentiert und beschrieben worden, weil sie die erste war und im schreibfreudigen England stattfand. Typisch englisch ist es auch, daß die zu ihrer Vorbereitung gebildete „Royal Commission for the Great Exhibition of 1851“ noch heute existiert. Und schließlich liegt seit neuestem ein umfangreiches Buch vor, dem man gar nicht genug Bewunderung zollen kann und dem man kaum glaubt, daß es als Dissertation angefertigt wurde (Utz Haltern: Die Weltausstellung von 1851, ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Neue Münsterische Beiträge zur Geschichtsforschung, Band 13, Münster 1971). Hier wird die Ausstellung von 1851 nicht nur gründlich beschrieben, sondern auch scharfsinnig, erschöpfend und weit ausgreifend von allen Seiten, sowohl von der wirtschafts- und sozialgeschichtlichen als auch von der politischen, bildungs- und kunstgeschichtlichen, analysiert. Das Buch von Richard D. Mandell: Paris 1900, the Great World's Fair (Toronto 1967) ist weit davon entfernt, das gleiche zu leisten. Den besten Gesamtüberblick bietet Kenneth W. Luckhurst: The Story of Exhibitions, London und New York 1951.

„Die Neue Sammlung“, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München, hat 1973 versucht, die ganze Reihe der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts in Form einer Ausstellung, die auch an anderen Orten, zuletzt im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart, gezeigt wurde, vorzuführen. Die Idee dazu ging von Christian Beutler aus, und er hat auch das Projekt realisiert, und zwar in Form einer Photo-