

sinnvoll artikuliert werden, die bei ihrer eigenen Forschung an die Grenzen dieser Datenbanken stoßen. Angehende Geisteswissenschaftler sollten heute bereits im Rahmen ihrer Ausbildung die Fähigkeit erwerben können, das vorhandene Angebot dieser Datenbanken zu prüfen. — Ein weiterer Bericht über die Tagung wird in den *Kritischen Berichten* erscheinen. (B. und H. Meles, Wohin steuert die Entwicklung der Datenbanksysteme? Erwartungen für die Kunstgeschichte).

Brigitte Meles

## Rezensionen

*Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*, bearbeitet von EVA ZIMMERMANN, Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1985. 406 S.

Den Skulpturenkatalog des Badischen Landesmuseums begleiten zwei besonders günstige Umstände. Der eine heißt „Zentralfonds für die Anschaffung von Spitzenwerken für die Staatlichen Kunstsammlungen“, eine Einrichtung, um die budgetarme Kommunal Museen immer schon Baden-Württemberg beneideten. In welchem Umfang die Karlsruher Skulpturensammlung in der Tat gewachsen ist, zeigt am besten der Vergleich mit den im Katalog von Arthur von Schneider 1938 veröffentlichten Objekten. 91 Objekte werden im neuen Skulpturenkatalog wiederholt, über die Hälfte waren im alten noch nicht vorhanden. Über die Hälfte des Gesamtbestandes sind Neuzugänge der Nachkriegszeit, woraus sich ablesen läßt, in welchem einem Erwerbungsparadies unsere Kollegen im Südweststaat leben. (Das Verhältnis der Vorkriegs- zu den Nachkriegserwerbungen im Bereich der insgesamt 1078 Inventarnummern an Holzskulpturen des Schnütgen-Museums beträgt z. B. 964 zu 114.) Die Reihe der Karlsruher Nachkriegserwerbungen ist bedeutend und imponierend: Das Fragment der Christus-Johannes-Gruppe (1980, Kat. Nr. 70), die steirische stehende Muttergottes (1975, Kat. Nr. 74), die Gruppe des Marientodes (1983, Kat. Nr. 86), der Allgäuer Johannes der Täufer (1962, Kat. Nr. 88), die Ulmer thronende Muttergottes (1962, Kat. Nr. 89), die Ährenkleidmadonna von Itter (1972, Kat. Nr. 96), die Straubinger Terrakottagruppe der Beweinung Christi (1971, Kat. Nr. 97), die Maria im Wochenbett (1975, Kat. Nr. 102), das zauberhafte kleine oberrheinische Weihnachtsbild (1965, Kat. Nr. 107), die elsässische Christus-Thomas-Gruppe (1964, Kat. Nr. 118), die Statuetten von Edelmann und Bauer aus dem Isenheimer Altar (1977, Kat. Nr. 119), die Riemenschneider-Madonna (1984, Kat. Nr. 186), der Südtiroler Michael (1965, Kat. Nr. 194), der Tod in der Mönchskutte (1961, Kat. Nr. 198), die kniende Maria aus einer Anbetungsgruppe (1970, Kat. Nr. 207) gehören zu den hervorragendsten. Besonderes Interesse galt vor jetzt drei Jahrzehnten einer 1957 in der deutschen Museumsszene vielbemerkten französischen Steinmadonna (zuletzt: *Badisches Landesmuseum. Neuerwerbungen 1952—1965, Eine Auswahl*, Karlsruhe 1966, S. 54). Im Katalog von 1985 taucht diese jedoch nicht auf. Ob der Einleitungssatz: „Weggelassen wurden von der Bearbeiterin lediglich zweifelhafte oder völlig ruinöse Werke“ da einen Grund für das Fernbleiben der doch gut erhaltenen Skulptur vermuten läßt?

Der zweite günstige Umstand liegt in der Person des Autors. Eva Zimmermann, seit langen Jahren dem Badischen Landesmuseum verbunden, war selbst an der Erwerbung der meisten neueren Skulpturen beteiligt, hat die Erwerbungen veranlaßt, mitunter um sie gerungen im Gerangel bei den Geldgebern (freilich nicht — wegen des größeren Segens — so intensiv wie anderwärts in deutschen Landen), hat die Bildwerke umsorgt, sich um deren Pflege gekümmert, sie erforscht, durch Neuerwerbungsberichte und Ausstellungen — wie die denkwürdige *Spätgotik am Oberrhein* (sehr im Widerspruch zu mancher Lehrmeinung über die geringe wissenschaftliche Effizienz von Ausstellungen überhaupt) — die Forschung vorangebracht, die vielfältigen Meinungen kritisch reflektiert und sich eigene Meinungen bilden und ausreifen lassen können. Kurzum, es erscheint als besonderer Glücksfall, wenn nach langer musealer Tätigkeit der bestellte Betreuer den wissenschaftlichen Katalog seiner von ihm selbst bearbeiteten Bestände vorlegen kann. Selten genug ist dies noch der Fall. Theodor Müller z. B. ist es gelungen, den Katalog der spätgotischen Bildwerke seines Museums zu verfassen. Heinz Stafski erging es ähnlich günstig mit dem Katalog seiner mittelalterlichen Skulpturen im Germanischen Nationalmuseum. Ein lebenslanger Wissensschatz und jahrzehntelange persönliche Umgangserfahrung schaffen Informationsvorteile zur Bestimmung und Kommentierung im anders nicht erschließbaren Ausmaß. So ist auch der Karlsruher Skulpturenkatalog nicht Ergebnis eines bestimmten Bearbeitungszeitraums, vielmehr wird die Ernte eines langen Museumslebens eingebracht.

Bestandskataloge zur Skulptur des Mittelalters aus deutschen Museen gehören überdies zu den Rarissima der kunstgeschichtlichen Forschung. Im Liebieghaus, dem Museum alter Plastik in Frankfurt am Main, sind in der konsequent fortgeführten Katalogisierung auch die einschlägigen Bände zur mittelalterlichen Skulptur herausgegeben worden, das Schnütgen-Museum in Köln ist eben dabei, den Holzskulpturenkatalog bis um 1400 mit Hilfe der DFG zu erstellen (sein Vorgänger erschien im Jahre 1912), dergleichen arbeitet man zur Zeit im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart am Katalog der Skulpturen, nachdem der von Julius Baum verfaßte vor jetzt genau 70 Jahren erschienen ist. Aus der langen Zeitspanne zwischen den Erscheinungsdaten der alten Bestandskataloge und den jetzt vorgelegten oder in absehbarer Zeit erscheinenden wird ersichtlich, in welchen Rückstand die Situation von Bestandskatalogen an den Museen, der doch ersten und vornehmsten kustodialen Forschungsarbeit an diesen Instituten, geraten ist. Daß jetzt in den Achtzigerjahren nach langer und begründbarer Stagnation eine Reihe längst fälliger Desiderate eingelöst werden, zählt zu den erfreulichen Meldungen aus der Museumsarbeit.

Freilich zeigt auch der Vergleich mit dem Karlsruher Katalog *Die plastischen Bildwerke* von 1938, mit wie wenigen Nachrichten sich die Kunstgeschichte vor einem halben Jahrhundert noch begnügte und wie weitaus umfassender und differenzierter das abzufragende Konvolut von Sach- und Stildaten geworden ist. In der Einleitung bringt Eva Zimmermann zur Sprache, im technischen Sachapparat sei auf die Ausbreitung eingehender Untersuchungen eher verzichtet werden, auch wegen des weit gestreuten, disparaten Materials, dessentwegen eine stärkere Einbeziehung der technischen Methoden wenig sinnvoll erschiene. Aber schwerpunktmäßig steht doch der Oberrhein an erster Stelle, an zweiter dann Schwaben. Von den gut 200 Objekten stehen als Blöcke vor

1450 20 Objekte aus Baden-Württemberg 16 aus anderen Gegenden gegenüber. Für die Zeit von 1450 bis 1530 ist das Verhältnis noch gravierender. Fast das Doppelte (62) nämlich stammt aus Baden-Württemberg, 36 Objekte verteilen sich auf andere Landschaften. Mit stilistischer Zuschreibungsarbeit ist man offenbar bei einer verfeinerten Stilkritik, welche die Kommentare zu den Katalognummern gerade dieses Bandes auszeichnet, auf die Grenzen des Machbaren gestoßen, noch weiter führende Erkenntnisse und Klärungen unbeantworteter Fragen wird vermutlich nur die kunsthistorische Auswertung technisch und naturwissenschaftlich erschlossener Fakten erbringen können. Gäbe es in allen Bestandskatalogen genügend technische Details nachzuschlagen, z. B. nicht nur den Tatbestand, sondern auch die Art der Aushöhlung und die Art der Oberflächenbearbeitung, die Anlage der schnitzerischen Details, die Angaben zur Konstruktion, den Aufbau der originalen und der späteren Fassungen — ein solcher Realien- und Materialienkatalog könnte die Prägnanz der historischen Standortbestimmung des einzelnen Kunstwerks fördern und steigern. Dies jedenfalls ist der methodische Ansatz zur Verifizierung der Skulpturen im in Arbeit befindlichen Katalog des Schnütgen-Museums, der als Team-Werk von Kunsthistoriker, Restaurator und Naturwissenschaftler unter Einbringung aller technischen Untersuchungsergebnisse für jedes Objekt angelegt ist (vgl. Ulrike Bergmann, Elisabeth Jägers, Gerhard Schneider, Die Madonna 'auf breitem Thronitz' im Schnütgen-Museum — Zur Arbeit am neuen Skulpturenkatalog, in: *Museen der Stadt Köln, Bulletin* 4, 1986, S. 46 ff.).

Auch Heribert Meurer und Hans Westhoff (*Farbige Holzbildwerke des 14. Jahrhunderts*, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1983) legten für ein Dutzend gefaßter Holzskulpturen kunstgeschichtlich-technologische Katalogisierungen vor, doch heißt es in der zitierten Arbeit, daß im geplanten Skulpturenkatalog „die technischen und restauratorischen Fragen nicht den breiten Raum einnehmen werden können wie in diesem Spezialheft“. Nun liegt die Entscheidung von Gewicht und Relation zwischen kunsthistorischen und technologischen Aspekten eben auch in den äußeren Bedingungen und Möglichkeiten. Im Karlsruher Fall neigte sich die Waagschale mehr der konventionellen Methode der Stilkritik zu, nicht aus konservativer Haltung, sondern weil „wegen der Kürze der verfügbaren Zeit nur einige der Holzbildwerke eigens für diesen Katalog nochmals untersucht“ werden konnten und „es leider nicht möglich war, auch bei nicht so hoch gesteckten Zielen“ (— wie beispielsweise beim genannten Heft des Württembergischen Landesmuseums von 1983 —) „alle Wünsche zu erfüllen“. Im übrigen verzeichnen die Hinweise zur Katalogbenutzung auf Seite 22 diejenigen Objekte, bei denen eine Holzbestimmung oder Fassungs- und Zustandsuntersuchung erfolgt ist.

Das Karlsruher Opus machen indes andere Vorzüge perfekt: Die pragmatische Art des Vorgehens, die Sichtung der relevanten Meinungen und Daten, die Sorgfalt der knappen Beschreibung, die Behutsamkeit der stilkritischen Äußerungen lassen Fehlbestimmungen kaum Spielraum. In den geklärten Aussagen äußert sich vielmehr das erreichte Ziel aus dem beschrittenen Weg „zwischen apodiktischer Festlegung und Verzicht auf genauere Stellungnahme“ im kunstgeschichtlich beliebten Bereich des „Attributionismus“. Dieser „Attributionismus“ ist in der Tat kein sympathischer, aber häufig empfohlener Amateursport im Verein seminaristischer Datierungsklubs. Oft genug werden den gotischen Madonnen sogar Zertifikate ihrer Stammesherkunft ausgestellt, und

zwar nicht nur, wenn sich für das Erscheinungsbild physiognomische Ähnlichkeiten in lebenden Köpfen derselben Gegend heranziehen lassen. Ein intensives Anschauen, und die Diagnose ist gestellt, die alemannische, schwäbische, altbairische, fränkische Geburt festgestellt, als ob sich das Aussehen einer Figur aus kunstlandschaftlicher Gebundenheit und nicht als Ergebnis werkstatt- und schulungsmäßiger Gemeinsamkeit ergäbe. Ähnlich ergeht es auch den Bestimmungen des Materials, aus dem die Produkte gefertigt sind. Scheint es doch für einen Kunsthistoriker selbstverständlich, die Holzarten sofort genau zu bestimmen, nicht anders als Entstehungsort und -zeit einer mittelalterlichen Figur. Der Museumsmensch, nahezu täglich mit solchen an ihn herangetragenen Vorstellungen konfrontiert und sich oft wundernd über die Unbekümmertheit ausgestellter Expertisen, das Attributionieren, Lokalisieren und Datieren betreffend, ist vorsichtiger und weiß sich da in der Mühsamkeit der Bestimmung eher einig mit seinen Kollegen, ebenso wie mit den Wissenschaftlern der Holzbotanik, daß nur mikroskopische Untersuchungen zur exakten Verifizierung des Materials führen können. Gerade deswegen sind die vielen Fragezeichen im ganzen Karlsruher Katalog bei den Holzarten der Figuren, insbesondere bei Lindenholz, so aufschlußreich, aber ebenso berechtigt wäre, diese vielen Fragezeichen durch holzbotanische Untersuchungen überflüssig zu machen. Denn es müßte doch erreichbar sein, im wissenschaftlichen Katalog mitzuteilen, aus welchem Baumholz definitiv eine Skulptur geschnitzt worden ist. Nur — dies ist nicht Aufgabe des Kunsthistorikers, sondern des Holzbotanikers. Und deswegen ein kleines Bedauern, daß dem Kunsthistoriker, der seine Aufgaben bis ins kleinste Detail verfolgt und erfüllt hat, wegen des Ausbleibens konkreter Angaben für alle Skulpturen aus dem technologischen Bereich so viele, an sich nach erfolgter naturwissenschaftlicher Untersuchung überflüssig werdende Fragezeichen auferlegt werden.

Indessen gehört bei der heute — im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ — immer mehr sich etablierenden minderwertigeren Qualität der bildlichen Dokumentation der Wiedergabe der Skulpturen die höchste Anerkennung. Nicht flächenfüllende aber gar freigestellte Bilder ohne Raum, Glanz und Tiefe, Grau-in-Grau und Flau-in-Flau, sondern brillante Lithographien, die noch jede Winzigkeit gestochen scharf ablesen lassen, im ganzen aber jene feine Tonigkeit und Farbtiefe besitzen, die für das Konterfei der spätgotischen Gewandfigur und speziell der oberrheinischen unentbehrlich bleibt. Sind doch die Sensibilisierung der stofflichen Oberflächenwerte und ein „kompliziertes Bewegungsgeflecht, das aus dem Wechselspiel der Elemente von Körper, Stoffhülle und Hohlraum“ entsteht, eigentliche Charakteristika des Neuartigen in der Skulptur am Oberrhein um 1460 (Eva Zimmermann, *Künstlerische Quellen der Kunst des Veit Stoß am Oberrhein*, in: *Veit Stoß, Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, 1985, S. 65). Die erreichte Bildqualität stellt sich beileibe nicht von selbst ein, sie ist Ergebnis eines allerdings kostspieligeren Duplex-Druck-Verfahrens. Aber Bücher mit mangelhaftem Reproduktionsniveau sind nicht nur Affronts gegen die Kunstwerke, die doch den eigentlichen Gegenstand und Sinn der Darstellung bilden.

Zur angemessenen Bilddokumentation gehören auch Aufnahmen der Rückseiten, deren Kenntnis oft nicht weniger aufschlußreich ist als die eine Aufnahme in strenger Frontalansicht. Dergleichen Abbildungen der rückseitigen Beschaffenheit wie bei den Kat. Nr. 82, 84, 85 oder 206 wünschte man sich mehr, übrigens auch bei nicht vollrund aus-

gearbeiteten Figuren. Ähnlich möchte man neben den Totalen Details in größerer Zahl erwarten, von den kostbaren Fassungen oder von den Schrägeiten eines Throns, von denen man im Text liest, daß sich dort musizierende Engel in Rankenwerk befinden (Kat. Nr. 83). Es versteht sich, daß derlei Reproduktionen zudem vorzugsweise ihren Sinn in Farbe erfüllen, doch entscheidet insbesondere die Ausstattung des Bildteils — wie gesagt — die Ökonomie, im vorliegenden Fall ohnehin auf genug großzügige Weise.

Dem Band vorangestellt ist der Katalog der romanischen Bauskulptur, Werkstücke von Burg Schüpf im Main-Tauber-Kreis (Kat. Nr. 6—18) und skulptierte Rotsandstein-Kapitelle aus der ehemaligen Benediktinerabtei Schwarzach im rechtsrheinischen Teil der alten Straßburger Diözese (Kat. Nr. 20—51), 1944 stark beschädigt und deshalb teilweise durch Vorkriegsaufnahmen dokumentiert, darunter das ganz zerbrochene und wiederzusammengesetzte figurierte Doppelkapitell mit Monatsbildern und Tierkreiskreisen (um 1220—30). Besonderes Interesse beanspruchen dann die Reliefplatten aus Burg Keppenbach vom Anfang des 13. Jahrhunderts wegen der Thematik der *Discordia*, zweier beim Brettspiel streitender Männer, die um 1300 an den Kathedralen von Lyon und Straßburg, am Kölner Chorgestühl und anderwärts wiederbegegnet. Es handelt sich um die bekannte Szene zweier raufender, beim Brettspiel in Streit geratener Würfelspieler. Zentrale Objekte der nicht sehr umfänglichen romanischen Abteilung sind natürlich die Skulpturen des Ostportals der Benediktinerklosterkirche von Petershausen, um dessen Rekonstruktion sich kürzlich Randi Sigg-Gilstad (Rekonstruktion des Figurenportals der ehemaligen Benediktinerabtei Petershausen bei Konstanz, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* H. 102, 1984, S. 1—182) erfolgreich bemüht hat. In der Klosterchronik (*Casus monasterii Petrishusensis*) wird als *opifex* ein „*exclericus*“ Wezilo aus Konstanz genannt; derselbe bringt seinen Namen WEZIL auf dem Türsturz an, und zwar zur Linken der gekrönten *Maria orans*, unter deren Schutz und Fürbitte sich der *opifex* mit seinem Namen begibt. Die Entstehungszeit des Portals ist durch zwei Daten markiert, durch die Grundsteinlegung zur Ostfassade 1173 und die Kirchweihe 1180. Zu den großen Seltsamkeiten der Romanik gehören die monumentalen Pfostenstatuen, der heilige Papst Gregor und der heilige Bischof Gebhard, der Klostergünder. Die Statuenkörper treten aus den Pfosten hervor, mit denen sie zusammen aus einem Block gehauen sind. Für die Stilbildung dieser (gemeinsam mit den andersartigen der Basler Galluspforte) frühesten deutschen Gewandfiguren und den Stil des Ganzen werden vielerlei Komponenten, vor allem die cluniazensisch-burgundische des Hirsauischen Reformklosters angeführt. Ebenso finden sich aber für das Figürliche auch Analogien in der Hirsauer Buchmalerei. Der Katalogkommentar führt die zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi im alten Bezug auf den *secundus adventus* aus den formalen Kategorien entwickelten Thesen an und sieht im Petershausener Portalaufbau „ein Stadium des Experimentierens mit einer neuen Aufgabe“. Der Experimenteur könnte der *opifex exclericus* Wezilo sein. Was ein *opifex* ist, geht z. B. aus der Antwort des „*famosus lapicida*“ hervor, die er dem Abt von Sint Truiden gibt, weil diesem dessen Entwurf nicht gefiel: „*Si non placet vobis id quod bene concepi, malo ut alium opificem quam me acceptetis*“ (Wenn euch mein vortrefflicher Entwurf nicht gefällt, dann sucht euch einen anderen Werkmeister) (vgl. *Ornamenta Ecclesiae* 1, Köln 1985, S. 225). Über die Funktion des *opifex* Wezil könnte die Kunstgeschichte weiter sondieren

und vielleicht mit Hilfe der jetzt im Historischen Institut der Universität Freiburg im Breisgau unter berufs- und personengeschichtlichen Aspekten abfragbaren Inhalten von Memorialbüchern etwas über das Itinerarium des Wezilo ermitteln.

Rascher als erwartet und zahlreicher nur wegen der legitimen Aufnahme von Kapitelen und Basen unter die Bauskulptur hat man den Katalogbestand des Kapitels „Romanik 1100 bis 1230“ durchmessen und langt bei der Abteilung der „Hochgotik 1250 bis 1350“ an. Die Mitte und die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts ist zwar kaum vertreten, doch aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen bedeutende Skulpturen, so der merkwürdige Sarkophageckel (Kat. Nr. 64), dessen Darstellungsinhalte die verschiedensten Deutungen gefunden hatten. Ein Werk, angesiedelt zwischen der Straßburger und Freiburger Bauhüttenkunst, Grabsteintumbadeckel eines Ermordeten mit Krone, der nackt auf dem Bahrtuch liegt, wahrscheinlich zur Salbung, und dessen Seele von Engeln emporgetragen worden ist. Der Fundort des Sarkophageckels wenige Kilometer vom Grab eines in der Gegend verehrten Märtyrers, nämlich des heiligen Landelin, der in Ettenheimmünster erschlagen worden sein soll, läßt vermuten, daß es sich um das Grabbild dieses Heiligen handeln werde. Aber das klärt nicht alle Fragen auf, die sich aus dem Tumbaaufsatz nach seiner Deckelform wie nach der Schräglage der nackten Totengestalt ergeben.

Aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammen die Figuren von einem Heiligen Grab, seltsam in einer großen Kastentruhe und auf der Innenseite ihres Deckels untergebracht. Daß Figuren und Kasten sicher nicht ursprünglich zusammengehörig waren, ist ausführlich dargelegt, für das Alter des Kastens wird „vielleicht spätmittelalterliche“ Entstehung in Erwägung gezogen. Vor diesen für die oberrheinische Kunst so charakteristischen Schöpfungen der anbrechenden Skulptur der Parlerzeit stehen Werke aus jenem Konstanzer Bildschnitzer-Atelier, deren Habitus viel konsonanter dem Bauhüttenstil der Zeit um 1300 und des frühen 14. verbunden ist, als die wegen ihrer spezifischen Ausprägung des Seeschwäbischen meist zu isoliert betrachteten Denkmäler oft glauben lassen. Es ist der Kreis um das St. Johannesbild des Dominikanerinnenklosters St. Katharinenthal, das „wardt von meister Heinnrich dem bildhauwer zu Co(n)stanz uß einem nußbom so schön gemacht, d(a)s jed(er)man sich verwunderte, der meister selbst“, wie es in einer Abschrift des 18. Jahrhunderts zur Klostersgeschichte heißt. Auch wenn nicht original, führt die Eintragung doch in den Bereich der ästhetischen Schätzung des Schönen, der Individuation des Künstlerischen, der Popularität und Nicht-Anonymität des Künstlers im Mittelalter. Das Fragment der Karlsruher Christus-Johannes-Gruppe (Kat. Nr. 70) hat eine Höhe von knapp 20 cm, ursprünglich war sie ca. 28 cm groß, also noch kleiner als das kleinformatige und wenig jüngere Exemplar im Frankfurter Liebieghaus aus dem Freiburger Dominikanerinnenkloster Adelhausen. In Konstanzer Ateliers entstanden dann in der Folgezeit jene Eichenholzfigurengruppen, die offenbar in die Frühphase der Schnitzretabelkunst gehören und im spröderen Duktus des Figuralen Werkstattstrukturen von größerer Fabrikationsbreite vermuten lassen (in Karlsruhe davon das Pfingstwunder Kat. Nr. 71).

Der nachfolgende Zeitabschnitt „Spätgotik 1350 bis 1450“ schließt Objekte der plastisch kompakten Form der Parlerkunst und ihrer zeitgenössischen Parallelen, des Schönen Stils um 1400 und der Fortschreibung seiner lyrischen Stilssprache bis ins zweite

Viertel des 15. Jahrhunderts im chronologischen wie ästhetischen Ambiente zusammen. Die empfindsamsten Schöpfungen des Oberrheinischen (Kat. Nr. 83, 84, 86) lassen sich nun in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts mit erlesensten Madonnen und Heiligenfiguren wie jenen aus Ulm (Kat. Nr. 89), Salzburg (Kat. Nr. 94), Itter (Kat. Nr. 96) und Straubing (Kat. Nr. 97) konfrontieren. Letzteres ist nicht das einzige beachtenswerte Denkmal der Tonplastik, für die eine ganze Anzahl charakteristischer Werkstätten in den einschlägigen Jahrzehnten erschlossen werden konnte. Von deren formaler Kultiviertheit und Feinnervigkeit zeugt auch die wiedererstandene Madonna aus rötlich gebranntem Ton (Kat. Nr. 85), deren Scherben (ohne Marienkopf und Kinderfigur) sich bei Grabungen in der ehemaligen Klosterkirche von Schuttern gefunden haben. Um so mehr Bedeutung kommt diesem Fund zu, als sich großformatige Tonplastik aus dieser Zeit am Oberrhein bislang nicht nachweisen ließ.

Schließlich, noch nicht in der Mitte des Buches angelangt, beginnt das letzte und umfangreichste Kapitel, der zweite spätgotische Teil, der einen Zeitraum von nur 80 Jahren umschließt, freilich die fruchtbarsten Jahrzehnte in allen deutschen Kunstgebieten gleichermaßen. Vom Oberrhein aus waren im dritten Viertel des Jahrhunderts die entscheidenden Impulse ausgegangen. Hier konsolidierte sich zuerst der neue Stil der spätgotischen Gewandfigur, nicht ohne niederländische Künstlerberührung und vor allem durch die Präsenz Niclaus Gerhaerts von Leiden bedingt. Die komplizierten Sachverhalte dieser Genesiszeit sind anschaulich dargestellt in der nicht einzigen Zusammenfassung der Fakten und des Forschungsstandes, die in diesem Buch dankenswerterweise den Einzelwerken vorgespannt sind und diese so im größeren Kontext erscheinen lassen (Die oberrheinische Skulptur der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und Niclaus Gerhaert, S. 168—171). Noch zögert man, die Spannweite der künstlerischen Stile und zugleich ihre Konsonanzen in einer einzigen Gestalt zu konkretisieren. „Vertritt der Dangolsheimer Meister die alteingebürgerte Straßburger Richtung vor der Ankunft Gerhaerts, ist er ein Werkstattgenosse oder ein Nachfolger Gerhaerts oder am Ende gar mit ihm identisch? Alle diese Lösungen wurden vorgeschlagen, ein einhelliges Urteil wurde jedoch bislang nicht erzielt“ (S. 169). Heute wie damals anlässlich der Ausstellung der *Spätgotik am Oberrhein* fragt man sich wieder, wie viele Gerhaert kongeniale Bildhauer es in den Sechzigerjahren zu Straßburg gegeben haben müßte. Jedenfalls war der Kreation des „dynamischen, raumhaltigen Figurenstils“, wie er um 1460 am Oberrhein ausgeprägt stand, größte Wirkung und das vielfältigste Echo vom Rhein bis zur Donau beschieden. Sie bildet die Grundlage für die Skulptur der süddeutschen Spätgotik, die sich von da an in einem unermeßlichen Facettenreichtum der skulpturalen Dialekte und Individualitäten entwickelte. Beim weiteren Studium des Karlsruher Katalogs der mittelalterlichen Bildwerke zeigt sich der ganze skulpturale Reichtum in der bilderfreudigen, bildergeschäftigen, Figuren und Altäre im Übermaß herstellenden Welt des späten Mittelalters an der Schwelle zur Neuzeit.

Anton Legner