

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 slw- 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 farbkräftig 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«).

Wie der Titel besagt, legt Brigitte Corley Gewicht auf das Stiftungswesen und die Stifterpersönlichkeiten. In jüngster Zeit hat Wolfgang Schmid, auf den sie sich stützen kann, hervorragende Untersuchungen zu Kölner Stifterfamilien vorgelegt (u. a.: *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*. Köln 1994). Nicht alle seine Forschungsergebnisse finden sich bei Corley wieder. Doch bereichert sie die Kenntnisse um einen bedeutenden Einzelfall, die Dortmunder Patrizerfamilie Berswordt und deren in Köln ansässige Verwandtschaft (S. 78-80). In Appendix 3 beschreibt sie in alphabetischer Reihenfolge das Leben von 25 der wichtigsten Stifter ohne die Familie Berswordt. Wer erwartet, hier die im Buch genannten, mit diesen Stifternamen eindeutig in Beziehung zu bringenden Altäre oder anderweitige, nicht nur archivalisch nachweisbare Stiftungen angeführt zu finden, sucht leider vergebens. Gewünscht hätte ich mir weiterhin eine Zusammenstellung derjenigen Kölner Kirchen und Klöster, für die Stiftungen in großer Zahl noch nachzuweisen sind, z. B. Ursulakirche und Kartäuserkloster.

Corley behandelt die Altkölner »Malerschule« – ein heute zu Recht kritisch gesehener *terminus* – bewußt als »Painting in Cologne« und läßt damit schon im Vorfeld offen, ob die vorgestellten Maler kölnischer Herkunft sind. Hier ist ein Grundproblem angeschnitten. Als ein Forschungsdesiderat, das zu erfüllen die Kunstwissenschaft gewiß alleine nicht leisten kann, sollte künftig der Frage nach dem Heimischen und der Integration des Fremden nachgegangen werden: Was ist denn in der spätmittelalterlichen Malerei der rheinischen Metropole das eigentlich Kölnische, und wie ist es um die (scheinbar) so hervorragende Verschmelzung mit dem von außen Hereinströmenden bestellt?

Von den in den letzten Jahrzehnten erschienenen Überblicken über den Gegenstand und sein historisches und soziales Umfeld bleibt insbesondere Frank Günter Zehnders *Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300-1550* (Wallraf-Richartz-Museum Köln. Bildhefte zur Sammlung, 3), Köln 1989 gültig. Er untersucht, thematisch gut mit Corleys Buch vergleichbar, ebenfalls die Zusammenhänge, die Geschichte, Köln als Kunststätte (Stifter, Malerzunft, usw.), den technischen Aufbau, die Formen, die Themen der Kölner Bilder. Vorsichtig abwägend stellt er sodann

die Entwicklung der Tafelmalerei in Köln unter Herausarbeitung des für jeden Zeitraum, für jeden Künstler Typischen dar. Das alles macht die kleine Schrift zu einer Art Handbuch, mit dem der Leser als Museumsbesucher vor den ausgestellten Werken hervorragend bedient wird. Corley spannt den Bogen weiter. Sie richtet sich an ein Publikum, dem nicht unmittelbar die Begegnung mit den Originalen möglich ist.

In den vergangenen 30 Jahren hat sich schon in technischer Hinsicht sehr viel bei der Erforschung der Kölner Malerei bewegt; dieses macht Corley deutlich. Die gemälde-technischen Untersuchungsmethoden (Infrarotreflektographie; Dendrochronologie) haben sich sehr verfeinert – wenngleich sie nur *ein* Teil im Ganzen der meist altbewährten Forschungsmethoden sein können und sich von diesen hinterfragen lassen müssen.

Allerdings wundern sich Angehörige einer älteren Generation, bei Corley zu lesen: »Increased examination of the production methods of the works, and of the underdrawing styles, has led to a new understanding of art and artists. However, the student of painting in late medieval Cologne is now obliged to piece together information from such diverse sources as periodicals, museum publications, exhibition catalogues, monograph chapters, historical research, and published lectures« (S. 8; ausgelassen habe ich in diesem Zitat die von Corley jeweils in Klammern genannten neueren Einzeluntersuchungen). War das denn bisher etwa keine Selbstverständlichkeit?

Auch quantitativ ist die Forschung zur »Kölner Malerschule« stark angewachsen, Corleys zehnteiliges Literaturverzeichnis enthält überwiegend Titel aus den letzten Jahrzehnten und aktualisiert so erfreulicherweise die Bibliographien bei G. Goldberg u. G. Scheffler, *Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland. Bayer. Staatsgemäldesammlungen. Gemäldekataloge XIV*, München 1972, und F. G. Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei, Wallraf-Richartz-Museum*, Köln 1990, ersetzt sie aber nicht. Dazu paßt, daß wie bei früheren neueren Darstellungen, so auch hier mit Vorzug auf die jüngsten Arbeiten zurückgegriffen wird, wohl in der Meinung, damit den Forschungsstand zu überblicken. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit früheren Untersuchungen (auch zu Fragen der Datierung, der Zuschreibungen, der Rekonstruktionen) unterbleibt weitgehend. Desto mehr fällt auf, daß die Autorin ihre eigene Meinung mit Entschiedenheit zum Ausdruck bringt. Wäre nicht, zumal angesichts der Wendung an ein weiteres Publikum, ein vorsichtigeres

Abwägen vor dem Hintergrund der bisherigen Forschungsergebnisse besser gewesen? (Als ein Musterbeispiel abgewogenen Urteilens unter Betonung offener Fragen sei der Katalog *Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge. 1393-1503*, Landshut 2001, genannt.) Doch es ist einzuräumen, daß in einer fortlaufend geschriebenen und informationsreichen, zugleich aber knapp gehaltenen Geschichte der Kölner Malerei die eigentlich dringend erforderliche kritische Auseinandersetzung kaum durchführbar ist. Mit Hochachtung, vielleicht auch mit Bewunderung denke ich an Alfred Stanges *Deutsche Malerei der Gotik*, wo sich in elf handlichen Bänden (zu Köln: III, 1938; VI, 1954) die Tafel- und z. T. auch die Wandmalerei der deutschsprachigen Regionen in fortlaufendem Text behandelt findet. Stanges Aussagen haben wir Nachfolger freilich auf ihre Gültigkeit zu prüfen! Seinen Plan, ergänzend eine Art »catalogue raisonné« der in den elf Bänden genannten Werke zu erstellen, hat er selbst noch beginnen können (1967: Band I zur Kölner Malerei; andere haben dieses »Kritische Verzeichnis« für Schwaben und Franken fortgesetzt).

Auch in Corleys Publikation wäre eine, wenn auch nur knappe katalogmäßige Ergänzung zum Buchtext sehr nützlich gewesen. Sie bietet zwar eine kurze »Location Handlist of Paintings mentioned in the Text« (Appendix 4). Die nach heutigen Standorten geordnete Liste enthält jeweils außer den von Corley akzeptierten Künstlernamen in Kurzform Bildgegenstand, Material- und Maßangabe, Datierung (bzw. vermutliche Entstehungszeit), bei Museen deren Inventar-Nummer, sowie die Abbildungs-, jedoch erstaunlicherweise nicht die Seitennummern ihres Buchs. Ich hätte mir hier eher – auch wenn dies aus Platzgründen nur in kürzester Form möglich gewesen wäre –, eine im Stile des Stange-Verzeichnisses kritisch zusammengestellte Liste nach Künstlernamen gewünscht, mit Nennung der wichtigsten, wenn berechtigt, auch nur der jüngsten, den Forschungsgegenstand zusammenfassenden Literatur, auch wenn sie widersprüchliche Ansichten beinhaltet. Die Reihung nach Orten in der »Handlist« kann vereinzelt zu Mißverständnissen führen. Beispiel »Bamberg«: Erst seit 1968 hängen in dieser Filialgalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen u. a. die aus der 1827 nach München gelangten Sammlung Boisseree stammenden Tafeln des Meisters des Heisterbacher Altars. Möglicherweise werden sie eines Tages, je nach Neukonzipierung der Bilderhängungen in den Filialgalerien, wiederum in einem anderen Museum der Staatsgemäldesammlungen zu sehen sein. Letztlich ist – was niemand Corley anlasten wird – unter solchen Umständen schon die »possessive« Ausdrucksweise »Bamberger Bilder« u. ä. mißverständlich. Daher wäre eine separate Künstler-Liste hilfreich gewesen. Allerdings gibt der alphabetische Index des Buches mit seiner allgemeinen Anführung von Personen- und Ortsnamen sowie von Sachangaben, nun unter Hinweis sowohl auf Abbildungsnummern als auch Seitenzahlen, sogar zweimal an unterschiedlichen Stellen die

Namen der Künstler an: unter dem Ortsnamen (also z. B. »Bamberg, Staatsgalerie«) sowie unter »Master of the Heisterbach Altarpiece«.

Abschließend drei Einwände gegen Hypothesen, die ich nicht zu teilen vermag.

– Brigitte Corley sieht im *Meister der hl. Veronika* einen in Köln zugereisten Maler, der zuvor auf seiner Wanderschaft in der Werkstatt des Conrad von Soest in Dortmund den »Internationalen weichen Stil« (»International Courtly Style«) studiert und in Köln eingeführt habe. (Sie erwägt eine Identifikation mit dem aus Archivalien bekannten wohlhabenden Mitglied der Kölner Malerzunft Gerhard von Soest). Argumente dafür sind die Übernahme von Mustern (»patterns«) aus Conrads Werkstatt, Befunde von Infrarotreflektographien, stilistische Analogien. Die stilistische Nähe beider Künstler ist seit langem unbestritten, doch trägt sie m. E. nicht die von Corley daraus gezogenen Schlüsse, zumal die Kriterien von Stil und Motiv mitunter nur schwer zu trennen sind; vgl. Abb. 49f. Ich hätte eine ausführlichere als die auf S. 258f. erfolgte Auseinandersetzung mit Zehnders Dissertation (1981) erwartet, zumal Zehnders differenziertere Sicht der Situation in Köln in den Jahren um 1400 und bald danach bis heute nicht überholt sein dürfte. Er hält aus der westlichen Hofkunst unmittelbar gewonnene Einflüsse auch für den Veronikameister für bestimmend. Gründe, weshalb dieser nur aus »zweiter Hand«, d. h. über Conrad von Soest mit der damaligen Moderne in Berührung gekommen sein soll, sind mir nicht erfindlich. – Der Meister des Dombildes (oder, wie man korrekter, aber umständlicher sagen müßte: der Meister des Retabels der Kölner Stadtpatrone im Kölner Dom), heißt er nun *Stefan Lochner* oder nicht? Corley faßt die bisher eigentümlich diffus geführte Debatte klar zusammen. Mit Recht hat Michael Wolfson herausgestellt (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1986), was alles bei der traditionellen, Johann Friedrich Böhmer (*Kunst-Blatt* 4, 1823) verdankten Identifizierung des in Dürers Tage-

buch genannten Meisters Stefan mit dem Dombildmeister unklar und unverständlich bleibt. Sehr deutlich benennt Wolfson die zahlreichen offenen Fragen dieser Konstruktion. Dennoch bin ich mit Eberhard König (*Stephan Lochner. Gebetbuch. 1451. Hs. 70 der Hess. Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt*. Lachen am Zürichsee 1989) und Zehnder 1989 der Meinung, daß viele Gründe für die Identifikation des zugewanderten Stefan Lochner, des Meisters Stefan mit dem Dombildmeister sprechen. Solange die Identität nicht widerlegt ist, sollte man sie m. E. beibehalten. Brigitte Corley rückt generell vom Gebrauch des Namens »Stefan Lochner« ab. Angesichts des hervorragenden stilistischen Befunds ist mir unverständlich, weshalb sie Lochners Eigenhändigkeit an der Lissaboner, zur Münchner »Geburt Christi« (Alte Pinakothek) ebenfalls als Flügel eines Altärens gehörenden, 1445 datierten »Darbringung im Tempel« (Slg. Gulbenkian) bezweifelt; s. dazu Goldberg/Scheffler 1972, S. 205-210 (von Corley hier offensichtlich übersehen). Da sie sich in diesem Zusammenhang vor allem auf die Infrarotreflektographie stützt, ist daran zu erinnern, daß deren Resultate immer nur im Zusammenhang mit der herkömmlichen Untersuchung eines Bildes mit eigenen Augen ausgewertet werden sollten. Die „Augenwissenschaft“ hat ja im 19./20. Jh. zu dauerhaft überzeugenden Œuvrezusammenstellungen geführt! Technische Aufnahmen alleine recht-

fertigen keine endgültige Zu- oder Abschreibung. Dies hat sich bei den Untersuchungen der Dürer-Bilder der Alten Pinakothek (1998) wieder einmal bestätigt, die an eigenhändigen Werken des Meisters höchst unterschiedliche Infrarotreflektographien zutage gebracht haben. – Nicht zustimmen kann ich Wolfsons von Corley geteilter Ansicht, der *Meister des Heisterbacher Altars* sei der kölnische Lehrer Lochners gewesen. Ich sehe im Heisterbacher Meister einen Kölner, der etwas älter als Lochner war und seine Konventionen mit Lochners modernen Stilelementen verknüpfte, ohne dessen überragende Qualität zu erreichen. Trotz einiger bedenkenswerter von Michael Wolfson 1993 geäußelter Vorschläge vermag ich auch nicht von den 1972 zur diesbezüglichen Chronologie genannten Argumenten abzurücken (Goldberg/Scheffler 1972, S. 244-274).

Bei den Abb. 121/122 und 208/209 sind die Bildlegenden vertauscht, die Utrechter Tafel Abb. 30 ist seitenverkehrt wiedergegeben. Brigitte Corleys Buch bietet den derzeit wichtigsten, da aktuellsten Überblick über die spätmittelalterliche Malerei in Köln – auch wenn es manche »Reibungspunkte« aufweist. In Ergänzung zu den zahlreichen, ihrer Arbeit vorausgehenden Publikationen zum Sujet betont sie insbesondere die Achse Dortmund-Köln. Es wird spannend zu beobachten sein, wie sich die künftige Forschung dieser Hypothese gegenüber verhalten wird.

Gisela Goldberg

CLARE A. P. WILLSDON

Mural Painting in Great Britain 1840-1940. Image and Meaning

Clarendon Studies in the History of Art 22. Oxford, Oxford University Press 2000. 431 S., 44 farb. und 225 s/w Abb. £ 75,-. ISBN 0-19-817515-9

Willson gibt einen materialreichen und fundierten Überblick über die bisher noch nicht zusammenfassend dargestellten und numerisch erfaßten, sehr verschiedenartigen britischen Wandmalereien der Zeitspanne von

den viktorianischen Großprojekten im Zusammenhang der Ausstattung der Houses of Parliament bis zum Zweiten Weltkrieg. Bisher lagen für diese Malereien nur wenige Untersuchungen zu einzelnen Zeitabschnitten,