

möchte, frage ich mich doch, ob rd. 140 Autoren nicht dazu beitragen, daß das Werk an Einheitlichkeit und Klarheit verliert auch dadurch, daß viele Artikel verschiedenartig aufgebaut sind, so manche Einleitungen zu den einzelnen Landschaften historisch, andere wieder rein kunsthistorisch sind usw. Natürlich wechselt auch die Qualität der Artikel, aber Formulierungen wie „geheimnisvoll wie eine Pharaonenmaske unter seiner großen, reich verzierten Mitra“ zum Kopf des Kardinals Wilhelm II. von Aigrefeuille gehören zur dichterischen Interpretation, nicht aber zur kunsthistorischen Analyse, und zu dem folgenden Text weiß ich keinen Kommentar: „Selbst wenn ihre (gemeint ist die Buchholzstatuette einer Madonna im Bargello, Florenz) Echtheit von P. Bloch angezweifelt wurde, so spiegelt sie dennoch ziemlich getreu ein Pariser Vorbild wider“ (Handbuch Bd. I S. 98). Ich halte es auch für nicht günstig, daß im Handbuch ausgestellte Werke und andere, offenbar als wichtige Ergänzungen betrachtete ohne Kennzeichnung miteinander in der Abfolge vermischt sind. Damit verliert die Publikation ihre Bezogenheit auf die Ausstellung, ohne den Anspruch erheben zu können, wirklich Handbuch für die Epoche zu sein, trotz vieler sehr sorgfältig gearbeiteter Artikel, auf die man in Zukunft immer wieder zurückgreifen müssen. Dafür ist die Auswahl der Objekte zu ungleichmäßig und zufällig — ich verweise nur auf die nur wenige Objekte umfassenden Kapitel von Altbayern und Salzburg, auf das Fehlen von Tirol auch im Handbuch, gegenüber etwa Franken (39 Seiten für Franken, 15 für Bayern — ausgestellte Objekte: 21 im Kapitel Franken, 6 für Altbayern.)

Die vielen kritischen Bemerkungen mögen aber nicht als eine grundsätzlich negative Stellungnahme zur Ausstellung aufgefaßt werden. Sie war eine großartige Leistung, und wir werden wohl nicht so bald wieder so viele und so bedeutende Kunstwerke dieser Epoche in einer schönen, angenehmen Darbietung vereint finden. Die Ausstellungsleitung hat in verschiedener Hinsicht versucht, neue Wege zu gehen, und gerade das hat auch den Anlaß zu einigen dieser Überlegungen gegeben; auch dadurch aber hat die Ausstellung für ähnliche folgende mit klärend gewirkt.

Hermann Fillitz

#### MARGINALIEN ZUR PARLER-AUSSTELLUNG

Das Titelbild zum ersten Band des Parler-Handbuchs ist mit Witz und Hintersinn ausgesucht, eine Belagerungsszene aus dem „Bellifortis“: Die gerüsteten Angreifer, wie Panzerheuschrecken oder extraterrestrische Wesen anzusehen, haben sich riesige Körbe übergestülpt, an denen die von den Zinnen geworfenen Steine schadlos abgleiten. So, darf man wohl aktualisieren,

sieht sich die Kölner Redaktionsmannschaft gegenüber ihren Kritikern. Es muß sich zeigen, ob Einwände der Rezensenten durchdringen.

Die folgenden Notizen entstanden teils beim Besuch der Ausstellung, teils nachher bei Lektüre des Handbuchs. Ein Auftrag zur Publikation bestand damals nicht, auch gehört Verf. keineswegs zu den Parlerkennern, sondern sah und las als interessierter Mediävist mit anderen Arbeitsbereichen. Ihre Marginalien, vielfach nur Fragen (auch provokatorische), beschränken sich auf einzelne Aspekte: die Sprache, Sachinformationen betr. Zustand und Inhalt und einige historisch-antiquarisch-liturgische Probleme. — Nur in Einzelfällen wurde ältere Literatur zusätzlich konsultiert. Es ist also sehr wohl möglich, daß manches, was hier moniert wird, schon früher geradegerückt und nur 1978 nicht für aufnahmewürdig befunden war; man nimmt ja oft und gern zur Kenntnis, daß sich die Großväter des Faches vielfach nüchterner und verständiger äußerten als ihre Enkel. Das Handbuch wird im Folgenden nur mit Band und Seitenzahl zitiert, der kleine Publikumsführer als F, der mehrfach zu vergleichende Katalog „Kaiser Karl IV.“, Nürnberg 1978, als N.

Was in Köln, unter nur zu erahnenden Mühen und Komplikationen zusammengebracht worden war, welche Raritäten aus weitentfernten, z. T. entlegenen Kirchen und Sammlungen hier zur Freude und zum Studium ausgestellt waren, hat wohl jeder Besucher dankbar anerkannt. Das Studium war z. T. zu leicht gemacht, die zur Betrachtung anregende Information zu dürftig geraten: So schön es war, die meisten Skulpturen allseitig zu sehen, ohne Hindernisse durch Vitrinen oder Barrieren Zustand, Fassung, Überarbeitungen prüfen zu können, so mußte ich — an einem der schlimmen letzten Wochenenden — doch vielmals Besucher(innen) davon abhalten, durch Klopfen das Material diverser Madonnen festzustellen. Die Aufsichten waren überfordert, hatten reichlich zu tun, Übermüdete von den Sockeln der Grabmäler wegzuscheuchen oder sonst für Dezenz zu sorgen, beispielsweise bei einer Familie im Progressiv-Look, die gemächlich vor der Breslauer Triumphkreuzgruppe vesperte — zweifellos ein sonderbarer Anblick, aber es fehlte generell an Sitzmöglichkeiten und die Cafeteria war überfüllt. Der Kurzführer schien schwer benutzbar; jedenfalls sah man vor allem im Untergeschoß immer wieder solche, die ratlos in ihm blättern und sich dabei langsam um ihre eigene Achse drehen. Besucher ohne Hilfsmittel mußten mit knappen Beschriftungen auskommen, die bei seltenen Themen kaum Hilfe boten. Hier zeigte sich eine nicht mehr neue Diskrepanz zwischen professioneller Öffentlichkeitsarbeit (ausführlich dargelegt 1, XVIII ff.) und dem daraus resultierenden Massenbesuch, ohne sich mit Katalog und Beischriften entsprechend einzustellen. Der Kurzführer übertraf zwar manchmal das Handbuch, brachte andererseits viele Platitüden (s. u.) und nur eine Auswahl der Exponate. Wer sich für dort nicht aufgeführte Stücke interessierte, war schlecht bedient. Das Handbuch war in der Ausstellung nicht zu benutzen.

Anton Legner bemerkt in seinem Vorwort (1, XXVI) ebenso gescheit wie salvatorisch, das Handbuch biete „ein freilich sehr pluralistisches Gesamtbild über [!] eine Epoche der abendländischen Kunst“. Pluralismus wirkt honorig und demokratisch, doch diene er hier als Feigenblatt für einen Mangel an Koordination, der zu vielen Wiederholungen und zu unreflektiert belassenen Widersprüchen führte, beispielsweise zu Beauneveu (1,45 gegenüber 1,81) oder zur Aachener Karlsbüste (1,137 gegen 2,700; s. u.). Irritierend war die redaktionelle Enthaltsamkeit bei einigen Texten aus der Tschechoslowakei, wo unverständliche oder unfreiwillig komische Formulierungen stehenblieben. Denn was soll man unter der „Skartation der Jahrhunderte“ (2,592) verstehen? Und was hat das Mosaik mit Weltgericht am Veitsdom als „Gegenstück im geistlichen Pane der Karls-Vita“ (2,613)? Vgl. Tucholsky: „es ist eine Art Privatdeutsch“. In anderen, eher schlimmeren Fällen verknäulen sich die Sprachbilder: „Unter dieser scheinbar ruhigen Oberfläche des Lebens der Feudalgesellschaft schwelten die Keime“ (2,601). „In diesem Kampf der ausgereiften Feudalgesellschaft gegen die unter schwierigsten Verhältnissen geborenen Ansätze“ (ebd.); „die bunte und raffinierte Mode, gewagte Formen und Schnitte, die häufig ein Dorn im Auge der sich getroffen fühlenden Sittenrichter ... war“ (ebd.). „Die neue Krone hat er [Karl IV.] ... dem Fürsten Wenzel ‚geschenkt‘ mit dem Wunsch, daß sie stets auf seinem Totenkopf aufbewahrt bleibe“ (2,590). — Es soll hier nicht über die tschechischen Kollegen gespottet werden, die in kurzer Zeit sehr umfangreiche und gewichtige Beiträge für das Handbuch leisteten (einzig derjenige von Jiří Spěváček ist für meinen Geschmack durchgehends zu polemisch und „bohemozentrisch“). Gerade deswegen hätte man in Köln behutsam bessern sollen, als Dank für Hilfe und Engagement; das ergreifende Photo von der nächtlichen Redaktionsarbeit (1, XXI) bietet dafür keinen Ersatz.

Während man in diesen ausländischen Beiträgen Sprachschnitzer bedauert, sind sie bei deutschsprachigen Mitarbeitern schwer zu entschuldigen. Über zwei italienische Verkündigungsgruppen liest man: „Umgeben Gestik und Faltensprache besonders des Marmorengels die Florentiner Gruppe mit einem kühlen Rascheln, so strahlt die leisere sienesische ... Wärme aus und setzt diese auch gleichsam schon voraus, da sie keine Mäntel trägt“. „Gabriel ähnelt einem naiven Burschen“, den Florentiner Gabriel hingegen charakterisiert der Autor als „einen schmucken Götterboten“ (1,27). — ... die im Vorwärtsschreiten innehaltende [.] Heilige rafft ihr Gewand hoch, um nach ihrem Attribut, dem Drachen, zu sehen“ (1,410; Münchner Assoziation: Frau mit Dackel). — „Vom 12. bis zum 14. Jahrhundert findet sich auf keinem Portalprogramm eine solche systematische Anhäufung von Sirenen“ (1,237); „im starken Kontrapost, gestützt noch durch das ‚böhmische Knie“ (2,446). — „Erst jüngst erfolgte die Vereinigung der klagenden Maria mit dem die Seitenwunde weisenden und meßopfernden Schmerzensmann“ (2,575; u. a. liturgisch mühsam). — Gelegentlich wird der Ton so hochgestimmt und weihevoll,

daß man die beschriebenen Kunstwerke kaum wiedererkennt: „Im Innern ist die Erfahrbarkeit des Raumes als gestaltbares Medium bestimmend. Die Raumschale ist aus vollendeten (!) ... Gliedformen gebildet, die an den Jochgrenzen vorschwingen und so den Raum in seinen Grenzen modellieren“ (1,216; St. Lamberti in Münster); „der ‚polykletische‘ Aufbau der parlerischen Marienfigur vom Südportal des Augsburgs Domes“ (3,19, nachzuprüfen an der Abb. 22); „die Stoffheiligkeiten in den Wänden korrespondieren mit den Inhalten der Kapellen“ (3,169). — Andere Texte verwandeln gebaute Architektur zu einer Art von Tiefschnitt-Relief, menschliche Körper dagegen zu Architekturteilen: „Baukörper ... in dessen Volumen die tatsächlichen Wandöffnungen eindringen“ (1,216). „Ein magischer Ausdruck im Antlitz der hl. Maria, eine extreme Körperbewegung, parallele Faltschlingen am festen Oberkörper und tiefe, ‚verschleiernde‘ Faltenzüge am Unterleibssockel ... kennzeichnen diese Stilstufe“ (1,404). — Man sollte des weiteren so empfindlich auf die lingua tertii imperii reagieren, daß ein Satz wie der folgende nicht mehr harmlos zitiert werden kann: „... bei der Madonna bricht ein heiteres, bäurisch-breites Lächeln durch, der mütterliche Stolz auf den lebenskräftig-strampelnden Erhalter der Sippe“ (1,218, nach H. J. Apffelstaedt, 1936, aus der Zeit des Erbhofgesetzes). Abgesehen davon ist die Auffassung eines Christuskindes als „Erhalter der Sippe“ auch ein Sonderfall ahistorischer Dämlichkeit. Wenn sich der Autor nichts dabei denkt, hätte die Redaktion streichen sollen. — Bis zum Unerträglichen abstrahieren Beschreibungen von Vesperbildern (nicht alle, s. etwa 2,447 f. und 2,475). Denn hier geht die Fachidiotie ins Inhumane über. Unabhängig davon, ob der Leser oder Betrachter noch dem christlichen Glauben anhängt; was er sieht, ist eine Mutter mit ihrem grausam umgebrachten Kind. Und dazu liest man dann: „In den Faltsystemen unterhalb der Knie dominiert das ‚böhmische Knie‘ (Kutal) oder der ‚Dreistrahl‘ (Großmann)“ (1,117). „Vesperbilder, die in der tschechischen Forschung genetisch als parlerische, ikonographisch als eucharistische und typologisch als horizontale bezeichnet werden“ (1, 192); „in der Draperie ihres Mantels ist die tiefe räumliche ‚Parabelfalte‘, die in Magdeburg das linke Knie der Mutter umschreibt, in Düsseldorf Mariens Knie verbindet, an die Seite des rechten Beines gerückt. Ein Zipfel des Mantels ist unter den Beinen Christi bis zur vorderen Sockelkante gelegt und bildet vor dem linken Fuß der Mutter eine Nase ... Bei der Kölner und der Krakauer Pietà tritt auch das ‚Dreihändemotiv‘ auf (ebd.). „Müheles hält Maria mit der rechten Hand den ... Oberkörper Christi, wobei sich ihre feingliedrigen Finger mit den schulterlangen gewellten Haaren des Toten höchst eindrucksvoll verflechten ... Das ... Vesperbild gehört zu einer Reihe weit verbreiteter Marienklagen des internationalen Ruhelage-Typus bzw. Horizontal-Typus“ (2,570).

Diese, zu vermehrenden, Beispiele sollen nicht verbale Ausrutscher hämisch kommentieren. Sie verdeutlichen das Phänomen der Entfernung vom

Forschungsgegenstand; von seinem handwerklichen Entstehungsprozeß (die eindringenden Wandöffnungen), von seiner ablesbaren Körperlichkeit (der Unterleibssockel), von seinem Inhalt und seiner Geschichte. Auf die letztgenannten Punkte komme ich später zurück.

Ein Handbuch, das fortan nicht nur den Kollegen, sondern vor allem auch Studenten zur ersten Information dient, sollte möglichst genau über den Zustand der Exponate referieren. Tatsächlich ist das hier sehr ungleich und flüchtig geschehen. Beim Anschauen entstanden Fragen, von denen einige hier notiert seien. Beispielsweise die Madonna aus Privatbesitz (1,190). Auf ihrem offenen Haar erkennt man so etwas wie eine völlig unstoffliche, eng anliegende halbrunde Kappe, die m. W. weder zur üblichen Tracht gegen 1400 noch gar zur Ausstattung von Muttergottesbildern gehört. Man überlegt, ob der Kopf von Anfang an eine (Metall)Krone tragen sollte und sich der Steinmetz deshalb an dieser Stelle Arbeit sparte. Jedoch es fehlt eine deutliche Eindellung dafür, ebenso wie Befestigungsspuren. Die Figur soll von einem Stadttor in Zons stammen, ist aber nur 71,5 cm hoch und trotz jahrhundertelanger Außenaufstellung vortrefflich erhalten. Man wird mißtrauisch, vielleicht ganz zu Unrecht, aber solche Unstimmigkeiten wären doch im Katalog zu benennen. — Archivolten Petersportal Köln (1,159 ff.). Hier ist der Erhaltungszustand auffällig ungleich, mal verwittert und bestoßen, mal von unangenehm mehligler Glätte, mal mit Farbspuren, mal gänzlich ohne. Man kann das schon auf den Abbildungen erkennen (vgl. 1, 166 mit 168, Prophet) oder bei dem Kopf der hl. Katharina gegenüber dem von ihr überwundenen Kaiser Maxentius. Sind Teile im 19. Jahrhundert übergegangen? — Besonders vermißt man Hinweise auf den Zustand des nachweislich schwer restaurierten Zyklus von Schwäbisch Gmünd (1, 321, 323 f.). Wo sind an der Oberfläche von „Isaias“ und „Jeremias“ intakte Partien?

Bekanntlich sind Madonnen, besonders Gnadenbilder, die man umstellte, bekleidete, modernisierte, äußerst selten perfekt erhalten. Frage an die Experten: Wie steht es mit den Köpfen der Gruppe aus Mainz/Liebfrauen (1, 253), ist eine spätgotische Überschnitzung von Gesichtern und Haaren auszuschließen? Das gleiche gilt für die Löwenmadonna von Chrzypsko Wielkie (2, 485), hier nahegelegt durch den schmalen Reif im Haar, auch den Gesichtsausdruck. — Von wann stammt der sentimental psychologisierende Kinderkopf bei der 1944 schwer brandbeschädigten Madonna im Landesmuseum Darmstadt (1, 254)? Über den Daumen gepeilt würde man ihn eher der Ära Adenauer als dem frühen 15. Jahrhundert zuweisen. In welchem Zustand ist der Marienkopf bei der Madonna von St. Stephan/Wien ((2, 416)? — Madonna Irrsdorf: „Absplitterungen . . . an der Haarpartie der Maria, wohl bei der Anbringung eines Kopftuches, das wieder entfernt ist“ (1, 407). Man wüßte gern, wann und wie ein Kopftuch (aus Holz? aus Stoff?) an die hohe Krone praktiziert, und ob der Kopf dabei im Ganzen übergegangen wurde. — Stehende Madonna in Iglau (2, 648). Die Abbildung ist zu schlecht, als

daß man Zweifel an der Datierung um 1350—60 zu äußern wagte. Ratlos macht der Satz: „Es fehlen die Kronen, Zepter, Mondsichel sowie der untere Teil der Statue. Reste der alten Fassung“. Denn wenn das nebenstehende Photo dazugehört, sieht man sowohl Kronen wie Szepter, Unterleib wie Mondsichel, dazu einen ebenso kompletten wie unangenehmen Anstrich. Handelt es sich um eine Aufnahme vor der letzten (Ent)Restaurierung?

Triforienbüsten Prag (2, 655 ff. und 3, 17 ff., 27 ff.). Man erfährt, daß dort „das neue bildhauerische Thema der profanen Frauenschönheit geschaffen“ wurde — so, als gäbe es weder die Königin Margareta in Genua noch Mathilde von England in Braunschweig, noch Isabella von Aragon in Saint-Denis. Man erfährt leider nicht, wer wann warum die Kronenaufsätze abschlug und wartet vergeblich auf Auskunft, wieso die Figuren Anfang des 17. Jahrhunderts neu bemalt wurden, obgleich sie angeblich niemand sah. Es werden diverse Meister unterschieden, aber ohne die vormals doch wohl stark egalisierende und verbindende Fassung zu berücksichtigen; es können Gewandmuster (Brokate) fehlen, vor allem bei den Angehörigen der königlichen Familie, die Detaillierung von Kronen und Schmuckstücken durch gemalte Steine und Perlen, die Akzentuierung von Haaren und Augen. Ein präziser Zustandsbericht, von Restauratoren erstellt, würde vermutlich auch Assoziationen von antiker oder Renaissancekunst erschweren.

Gelegentlich gingen die Zweifel am Zustand in Zweifel an der im Handbuch vorgeschlagenen Datierung über. Gehören einige Stücke nicht eher ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts? Etwa die monumentale, im Ausdruck auffallend schwere, gesetzte Madonna aus Geer (1, 100; hier: um 1370), die Regensburger Fragmente (1, 393; hier: um 1380). Weiterhin könnte man dieselbe Frage stellen bei dem Johannes aus Warburg (1, 220; hier: Ende des 14. Jahrhunderts) und schließlich bei den qualitativ ungleichen Alabasterfiguren aus Erfurt (2, 571; hier: um 1425). — Eindeutig ist der Fall bei dem Georg von Domjulien (1, 274; hier: um 1385). Denn der Brustharnisch mit der scharfen waagerechten Kante kurz über der Taille ist waffentechnisch eindeutig moderner als die gerundeten Plattenharnische des späten 14. Jahrhunderts, die man aus einschlägigen Publikationen und vielen Exponaten der Ausstellung kennenlernen konnte. Hier scheint die Konzentration auf das, was landläufig „Stil“ heißt, die Frage nach antiquarischen Anhaltspunkten verhindert zu haben. Es entfällt dann die Frage der Katalog-Verfasser, ob besagter Georg den 1388 verstorbenen Erzbischof Kuno von Trier darstelle, und ebenso die nach dem Parlerischen — wie auch bei den anderen genannten Stücken.

Skulpturen, die durch eine m. E. nicht einleuchtend begründete Spätdatierung ins Parlerische hineingerieten, z. B. die reizende, leider schlecht abgebildete Madonna aus Heumen (1, 116). — Nach der Tracht (Pelz-Überkragen, auch durch Bemalung verdeutlicht, Knöpfe am engen Ärmel, niedrige Krone) würde ich den Metzger König (1, 274; ohne Datierung) am ehesten um

1330/40 ansetzen. Gleichfalls undatiert blieb der Bischofskopf aus Nancy (1, 275; falsch beschriftet: Musées de Metz), er macht allerdings überhaupt Schwierigkeiten. Mitra und Haar sind rückseitig voll ausgearbeitet, der Kopf kann also schwerlich, wie erwogen, Fragment eines Grabmals sein. Andererseits fallen die Haare zurück wie bei einer liegenden Figur. Sähe man nur die harte, trockene, unstoffliche Dekoration der Mitra und ihre Formen, würde man ungern über 1330 hinausgehen. Wo sonst gibt es einen geritzten Lippenkontur in Stein? Einstweilen bleibt das Stück trotz seiner angeblich gesicherten Herkunft aus Blamont problematisch. — Beim Tympanon von Masevaux (1, 288; hier: um 1380) scheint mir die Kleidung auf eine um gut dreißig Jahre frühere Zeit zu weisen: lange, gerade Ärmel„lappen“, der nur über dem Gürtel enganliegende, darunter aber faltig bis über Wadenhöhe herabfallende Rock des jüngsten, sonst meist des modischsten, der Drei Könige, vgl. dagegen etwa den hl. Wenzel von 1373 (3, 23). — Drei Marmorfiguren, New York (1, 51 f.). Pradel hatte sie als Philipp VI. von Frankreich († 1350) mit Gemahlin Blanche († 1398) und Sohn Philipp († 1375) identifiziert und um 1380 angesetzt. Andererseits wies Ronig auf eine vergleichbare Bischofsfigur um 1336 in Langres hin. Die Frage nach früherer Entstehung sollte — wie auch der Handbuch-Autor vorschlägt — nochmals geprüft werden. Mir ist schwer erklärlich, wieso am modisch führenden französischen Hof drei Mitglieder der Königsfamilie in Kleidern und Frisuren dargestellt wurden, die um 1380 veraltet waren, man vergleiche etwa die Pariser Bible historique von 1357 (1, 67 ff.) oder die Miniatur mit Karl V., Johanna von Bourbon und Kindern in einer Pariser Handschrift nach 1372 (3, 117): Ausschnitt, Überärmel, Kragen, Gürtel etc.

Drei Goldschmiedearbeiten, die m. E. zu pauschal datiert waren. Bei dem schönen Reliquiar aus Mons (1, 99) scheinen der Stifter mit seinem Wappen und die von ihm verehrte hl. Waldetrudis um 1400 zugefügt worden zu sein. Die Engel erinnern noch an diejenigen vom Gertrudenschrein und auch die strengen Architektur motive des Behälters (ohne den bekrönenden Kreuzifixus) wirken früher. Die Authentik ist nach der Schrift nicht mittelalterlich, die Reliquie kann also später eingefügt sein. — Bei dem Lütticher Ostensorium und dem Reliquiar des Essener Münsterschatzes können die altertümlicher wirkenden Engelsfigürchen auch aus älteren Modeln gegossen worden sein (1, 102; 1, 199, diejenigen am Unterteil, auf der Abbildung nicht sichtbar).

Einige Chancen, weder dem 14. noch dem 15. Jahrhundert anzugehören, hat der Petruskopf aus dem Museum Arnhem (1, 118 f.), wo aber schon der Bearbeiter hinter die Datierung um 1400—1410 ein Fragezeichen setzte. Ob eine solche Augenbohrung mit eingetiefter Pupille und graviertes Iris überhaupt vor der Renaissance in den Niederlanden möglich ist? Der eine Kopf vom Schönen Brunnen in Nürnberg (1, 367) könnte von einer Restaurierung des 16. Jahrhunderts stammen — 1541 beispielsweise wurden die Kurfürsten umgestellt — und auch beim Vergleich zwischen Artus und

Hektor (1,368) hat man Zweifel, ob sie gleichzeitig entstanden. — Das Friedländer'sche „später“ beim Betrachten zweifelhafter Objekte kommt einem angesichts der hl. Barbara (1,91) in den Sinn, wenn auch vorsichtigerweise nicht über die Lippen. Ein ähnliches Mixtum compositum aus den hübschesten Details des 14. und des 15. Jahrhunderts, den gleichen Charakter als Kabinettsstück und das Material (Buchsbaum) findet man bei der Miniaturbüste 3,115 f. wieder, dazu kommt noch die Pikanterie einer Königin oben ohne; 9 cm hoch, 1826 erstmals nachweisbar, ehemals mit Metalluntersatz und -krone. Für das ganze Genre fehlt ebenso eine gesicherte Analogie (die in Nürnberg — N 48 — gezeigte gleichgroße, auch nach Paris und um 1380 angesetzte Frauenbüste ist völlig anders, in Details des Kostüms sonderbar, Nachrichten zur Provenienz fehlen) wie für den denzefördernden, weil die Brüste verdeckenden Sockel. Auch kenne ich nicht die Kombination der neben den Ohren aufgesteckten Haare mit dem langen Zopf. Die seitlichen Haarflechten (authentisch sichtbar gleich nebenan, 3,117) oder die an gleicher Stelle in ein Netz gefaßten Haare gehören schon zur Mode des mittleren 14. Jahrhunderts, allerdings nicht in dieser an Biedermeier erinnernden Form; die Gesichtszüge der Königin, ihr Ausdruck lassen sich mit gesicherten Frauenporträts der Zeit schwer vergleichen. Unzweifelhaft ein reizvolles Stück. Aber von wann? Und gehörten Sockel und Krone von Anfang an dazu? Wenn nein, wäre die Dame auch soziologisch anders einzuordnen.

Es kam hier mehrfach zur Sprache, daß durch Heranziehen der Realienkunde sich Fragen anders stellten oder Stilbetrachtungen obsolet wurden. „...die Gruppe eines knienden Mönchs mit schmerzverzerrtem Gesicht und einer ihm zu Hilfe kommenden jungen Frau“ (1,309 f.). Der Dicke hat sich nicht die Tonsur, sondern den modischen burgundischen Haarschnitt, die Kolbe, verpassen lassen, auch trägt er keine Kutte, sondern den enganliegenden Rock mit (geöffneten) Knöpfen am Bauch; also ein Berner Bürger, oder gar Burger? Gleichartig gekleidet sind die Schergen bei der Geißelung Christi (1,39) nicht mit „gepanzerten kugeligen Wämsen“; Panzer wären bei unritterlichen Folterknechten sowieso verwunderlich. — Manchmal wirkt es seltsam, wie sich die Hilfsmittel um andere umzubringen, ohne selbst umgebracht zu werden, zu schierer Ästhetik verklären: „Die Harnische zeigen jene gleichartigen, sensiblen Wölbungen, deren suggestive Abstraktheit gleichermaßen Kniekacheln, Beinlingen und Armschienen eignet“ (3,17). — Der Dusing oder Dupsing ist kein spezifischer Ritter-Gurt (so 1,385), der Kruseler keine „pelzverbräunte Rüschenhaube“ (so 2,564), sondern ist mit gerüschten Leinenbändern besetzt; die „mitraförmige Bügelkrone“ (3,157) ist die normale Kaiserkrone mit eingefügter Mitra, schön zu sehen unmittelbar davor auf Farbt. V. Die größeren Wappenhalter auf dem Siegel der Eleonore von Geldern (3,158) sind Mädchen, sie tragen die gleichen seitlichen Haarbäusche wie die Siegeföhrerin und modische Gewänder mit breitem Halsausschnitt.



Reiterstatue des hl. Georg, Prag (2,663 f., gute Abbildung 3,28). Für das Pferd haben verschiedene Autoren antike Vorbilder namhaft gemacht. Ergänzt wird das durch ein sehr ungewöhnliches, keineswegs der Zeittracht entsprechendes Detail der Frisur. Wie an einigen Knaben- und Männerköpfen des Strengen Stils (sog. Kritios-Knabe im Akropolismuseum Athen; Bronzestatue von Castelvetro in Selinunt u. a.) sind die Haarsträhnen über der Stirn und an den Seiten um einen kräftigen runden, in Abständen sichtbaren Reif gewickelt, hier wohl über römische Kopien entsprechender Bildwerke vermittelt.

Reliquienbüsten und Konsolen. Büste der hl. Juliana, New York (1,33). Die Haare über der Stirn dürften bei der Geschlechtsumwandlung z. T. abgearbeitet sein; nach dem Frisurtyp mit (mißverstandener oder veränderter?) „Außenrolle“ und den Ansätzen an den Schläfen sind in die Stirn fallende kurze Strähnen vorauszusetzen. Falls der Ausschnitt der ursprünglichen Büste intakt blieb, wäre sie in die dreißiger Jahre des 14. Jahrhunderts zu datieren. Durch das spitze Hochziehen der zugefügten Schriftleiste über der Mitte der geraden Vorderkante soll wohl eine Art Busenansatz vorgetäuscht werden. Was war über den großen Löchern auf den Schultern befestigt? — Reliquienbüste des hl. Sigismund, Ploock (2,487), „Aachen?, 1370“. Der Hinweis auf Aachen kann wohl nur auf die in Aussehen wie Qualität sehr abweichende Karlsbüste (1,137) zielen. Der Sigismund wirkt für 1370 befremdend altertümlich, in der Physiognomie, der Haar- und Barttracht und besonders dem um 1330/50 modernen breiten Halsausschnitt. Frage: Kann hier ein älteres Reliquiar dem getrennt gearbeiteten Sockel (auf ihm die — sehr fehlerhaft wiedergegebene — Stifterinschrift mit Datum) im Auftrag von König Kasimir aufgesetzt worden sein? — Konsole der Madonna in Kemnade (1,228). „Dargestellt sind wohl der Herr von Homburg und seine Frau, die letzten ihres Geschlechts (gest. 1409)“. Der Mann trägt eine Art Barett und einen schmucklosen Rock, die Frau einen mir in der Zeittracht unbekanntem hohen, krönenähnlichen Kopfputz über dem Schleier. Auf ein hochadliges Paar würde man daraus ungern schließen, vgl. etwa Adolf und Margareta von Kleve (1,115) oder Gerhard und Margareta von Jülich (1,176), auch die ältere Homburg-Tumba in Kemnade. Falls doch Konsole und Madonna zusammengehören, könnte man überlegen, ob Prophet und gekrönte Sibylle (vgl. 1,273, auch frühere Beispiele des 12. und 13. Jahrhunderts bekannt) gemeint sind. Wenn das Todesdatum Homburg nicht mehr verbindlich ist, kann man weiterfragen, ob die Madonna erst um 1420 entstand; die verglichene Statuette aus Zons (1,190) scheint mir nicht unmittelbar verwandt.

So ungewöhnlich und nützlich es ist, wenigstens zwei Seiten der Mode und ihrem Wandel zu widmen (3,137f.), so macht man doch hinter die folgenden Ausführungen Fragezeichen: „Wurde das Kleid zuvor im wesentlichen

als Würdezeichen betrachtet, so suchte man nun, mit dem Kleid die Mitwelt im allgemeinen und das andere Geschlecht im besonderen herauszufordern“. Denn die Damen, deren Roben aus zarten, teils eng um Leib und Arme gezogenen, teils in üppigen Falten herabfließenden Seidenstoffen, deren elegante Gürtel und raffinierte Haarbänder die Bildhauer von Chartres/West präzise abschildern, dürften ebenso anziehend gewirkt haben wie die Trägerinnen burgundischer Moden. Wenig später: „Damit [in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts] war das geboren, was wir heute als Mode bezeichnen“. Das ist nicht wenig übertrieben, denn zwischen ca. 1150 und 1350 hat sich die Kleidung in jeder Beziehung enorm gewandelt: die Neuerungen, die mit ihren Namen aus Frankreich ins übrige Europa wanderten (*cotte*, *surcot*, *bonit* etc.); der Wechsel von Seide zu gewalktem Wolltuch; der Schnitt der Frauenkleider mit den bodenlangen Ärmeln um 1160, den knapp anliegenden geknöpften um 1320; die breiten Halsausschnitte, enger werdenden Männerröcke, nach unten verschobenen Gürtel und wechselnd geformten Zierärmel oder „Lappen“ seit den 20er/30er Jahren des 14. Jahrhunderts. Auch im einzelnen lassen sich die verschiedenen Formen des Gebendes genauso datieren wie die Kreation der etwas salopp als Außenrolle charakterisierten französischen (Pariser?) Männerfrisur gegen 1220. Es scheint demnach, daß man die älteren Moden nur weniger beachtete, sie über der künstlerischen „Stilisierung“ (die keine ist) vergaß. Und ist es wirklich so allgemein richtig: „Aber nicht nur die Mode, auch das farbige Kleid kam bei den Frommen allmählich in Verruf, daher zogen mehr und mehr Leute schwarze oder gar graue Kleider, wie sie die Armen trugen, den bunten Kleidern vor“. Die altniederländischen und altdeutschen Bilder bieten dafür nur begrenzt Nachweise; und wenn der Herzog von Burgund in Schwarz ging, geschah das dann aus Frömmigkeit bzw. um sich den Armen anzugleichen oder aus ähnlichen Gründen der Eleganz wie bei Herren des 19./20. Jahrhunderts?

Gebärdensprache. Auf einer Miniatur (3,114 f.) verehrt Pygmalion mit Tanz und Gesang die von ihm geschaffene Statue. Das Mädchen steht reich geschmückt und gekrönt vor ihm, kreuzt die Hände vor dem Leib. Der Bearbeiter deutet das folgendermaßen: (die Statue,) „die im Unterschied zu Ovid, wo es sich um eine Elfenbeinplastik handelt, als Steinfigur in der Art der Sepulchralskulptur (worauf die übereinandergelegten Hände hindeuten) wiedergegeben ist“. M. E. bleibt Ovid gültig, denn die Haltung bezeichnet, schon in Roman- und Rechtshandschriften des 13./14. Jahrhunderts, wohlgezogene Bescheidenheit, findet sich dort bei Hofbediensteten, bei dem Ritter vor seiner Dame etc. Pygmalion hat also sein Werk nicht nur als schön, sondern dazu als gesittet charakterisiert. Richtig ist, daß Tote oder Sterbende oft mit gekreuzten Händen oder Armen dargestellt werden (vgl. etwa 1,60; 1,183; 3,75), doch ist bei zwei nur optisch ähnlichen Gesten nach den Gesamtumständen zu interpretieren.

Botanik und Zoologie. Die in Köln und darüber hinaus allgegenwärtige Konsole des Schnütgen-Museums (1,187). Die Blattranken um ihr Haupt werden mit großer Sicherheit als Beifuß identifiziert, als eine der vielen marianischen Pflanzen, die hier dazu herhalten muß, die Deutung des bekleideten Mädchens als Eva, die der unbekanntem Statue über ihr als Muttergottes, und zwar „von der Art der Sternberger Schönen Madonna“ zu sichern. Der Kölner „Beifuß“ hat sich erst im letzten Jahr entwickelt, noch 1978 schrieb Alfred Schädler (N 163) von „locker verschlungenem Laubwerk“, m. E. zutreffend. Denn es ist selbst im Zeitalter der Unkrautvertilgungsmittel nicht schwierig, den echten Beifuß (*Artemisia vulgaris*) oder auch den Feld-Beifuß (*Artemisia campestris*) am Original zu studieren. Schon die fiederspaltigen Blätter unterscheiden sich merklich vom Konsol-Laub, die Stengel können zwar recht dick werden, lassen sich aber nicht wie zähe Haselruten kranzartig verflechten, haben keine Wülste am Ansatz der, gleichfalls beim Beifuß fehlenden, Seitenzweige. Vor allem unterscheiden sich die langen, zarten Fruchtfähren des Heilkrauts grundsätzlich von jenen eher haselnußförmigen Parler-Früchten, die zu dreien an kurzen Ästchen hängen. Man sieht sie am deutlichsten auf dem Einband des Handbuchs. Mit dem Marianischen ist es also nichts. — Probleme mit Pelikanen. Im Handbuch (1,242) „bespritzt [er] mit seinem eigenen Blut die Jungen“; der Führer referiert, „er spende seinen Jungen in Zeiten der Not sein Herzblut als Nahrung“ (F 112). Einmal Vergeudung, einmal „Aktion Eichhörnchen“. Der Bezug zum Kruzifixus bleibt in beiden Parler-Versionen dunkel. — Das züngelnde Haar am Adler-Hals (1,372) registriert man ebenso verblüfft wie „eine Mischung von Pfauenfedern und darauf gelegten Deckblättern“ am Engelsflügel in Seeon (1,400). Ein Besuch am Ort beruhigte. Auch im Himmel bleiben Zoologie und Botanik säuberlich getrennt; über kurzen, hart und graphisch durchgezeichneten Federn liegen einzelne zarte Pfauenwedel.

Auch anderswo hätten sich Fehler durch Hinschauen vermeiden lassen, ohne viel Kenntnisse. Die „Konsole mit Zacharias und Erzengel Gabriel(?)“ (1,81). Der gänzlich ungeflügelte junge Mann hält dem alten das Tintengefäß — wozu sich Erzengel m. W. nicht herabgelassen haben. Prophetenschüler oder -kinder werden im Alten Testament mehrfach erwähnt. — Grabmal des Erzbischofs Kuno von Trier (1,250): „Der Hund beißt sich am linken Pontifikalschuh fest, der Löwe hält das Ende des Bischofsstabes im Maul“. Genau umgekehrt verhält es sich, entsprechend verbreiteter Tier-symbolik. Die scharfe Spitze des Pedum stößt in den Rachen des (zugegebenermaßen putzig klein geratenen) Löwen, der Hund leckt den Fuß des Erzbischofs. — „Mundschenk (?)“ und „Hornbläser“ Straßburg (1,286). Den Mundschenk würde man eher für einen Gastwirt halten, nach seiner Tätigkeit, der bürgerlichen Tracht und dem Fehlen des Amtsstabes; auch die hölzerne Daubenschüssel in seiner Linken rechnet nicht gerade zu den

höfischen Trinkgeschirren. Der „Hornbläser“. Nach Handbuch 3,135 (2. Reihe, erster von links) ist das Instrument eine Art Schalmei. Der Mann steht vor einem Baum, macht also Musik im Freien. Die dritte — nicht ausgestellte — Figur ist eine „Münsterschwalbe“, eine der in den Buden rund um das Straßburger Münster ihrem horizontalen Gewerbe nachgehenden Damen, mit leicht zerflossenen Formen, im weitausgeschnittenen surcot auf nackter Haut, was ein besonderes apartes Decolleté ergibt, in der Hand anscheinend eine Laute. Zusammen verdeutlichen die drei Skulpturen also wohl die käufliche Form von Wein, Weib und Gesang im Schatten des Münsters. Da keine Anzeichen der veränderten Tracht ab den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts zu sehen sind, scheint mir die Datierung in die zweite Jahrhunderthälfte problematisch, vgl. dagegen schon das Frankfurter Gestühl um 1352 (1,242), die Pleurants vom Grabmal des Erzbischofs Engelbert III. in Köln, † 1368 (1,181) oder die Trierer Weltchronik von 1383 (1,266). — Augustinus-Predigten in Wien (3,233 und Abbildung 227). „Der Betende kniet vor der Skulptur, vor der Wiedergabe der polychromen oder monochromen Figur, Konterfei des Dargestellten ebenso, wie die heiligen Figuren nicht mehr Ikonen, sondern die skulpturale Imagination der Figur wiedergeben, ‚Porträts‘ von plastischen Bildwerken“. Maria steht vor dem feingestrichelten Strahlenkranz und auf einer Mondsichel, die die gesamte Breite der unteren Rahmenleiste einnimmt, also gerade nicht so aussieht wie bei rundplastischen Madonnen. Die zwölf Sterne schweben so vor und über dem Kronreif, wie ich das nie bei einer Skulptur der Zeit sah. Auch in den Farben gibt es keine grundlegenden Unterschiede zwischen Madonna und Stifter. Nur weil sich der gleiche Bildtyp in Stein und auf Pergament findet, ist hier doch nicht eine Statue abgemalt. — Ritter Breslau (2,498). „Eher...der Hauptmann einer größeren Triumphkreuzigungsgruppe ... worauf sowohl die Stellung als auch die Bekleidung hinweisen würden“. Aber: Er schaut geradeaus, ist bartlos, die erhobene Rechte hat ehemals die senkrecht vor ihm stehende Lanze umfaßt, die Linke liegt am Schwert. Die Kennzeichen des gläubigen Centurio (Aufschauen und/oder Hochweisen zum Kreuzifixus; im Regelfall bärtig) fehlen also sämtlich, vgl. dagegen 2,505. Ich würde für einen Ritterheiligen plädieren. — Gestühl der Nowgorodfahrer in Stralsund (2,541). Hier hätte man mehr und präziser erzählen können: das Aufscheuchen der Eichhörnchen, indem man mit der umgedrehten Axt an den Baumstamm schlägt, das Verbellen, die sorgfältig umwickelten Pfeilspitzen (um das Grauerk nicht zu verletzen), die verschiedenartigen Jagdhunde, der frierende Kaufmann. Auf die Bemalung wird gar nicht eingegangen: Gebäude ziegelrot mit grünen, wie glasierten Dachplatten, graue Stadtmauer. — Zeichnung in Basel (3,145). „Maria in strenger Frontalität als Thron Christi“. Die so beschriebene Mittelfigur scheint zu einer Anbetung der Könige zu gehören. Ihre Augen wenden sich nach rechts, ebenso wie das Kind, das außerdem nach unten schaut und

mit seiner Linken nach unten weist oder greift; demnach ist dort ein knieender oder in Proskynese nahender König zu ergänzen. — Welislaw-Bibel (3,197): „der sie [i. e. das apokalyptische Weib] verfolgende Drachen, auf dem keineswegs in Verbindung mit Apk 17,3 die Babylonische Hure sitzt, sondern die päpstliche Basilika als Zeichen der Verderbtheit der päpstlichen Kirche ruht — eine zeitbezogene Interpretation, die an die Verurteilung der Kurie Bonifaz VIII. als die große Buhlerin in Dantes Göttlicher Komödie erinnert“. Man sieht, von den Flügelspitzen des Drachens überschritten, also keineswegs getragen, einen durch andere Färbung abgesetzten himmlischen Bereich in der üblichen Halbkreisform; *apertum est templum Dei in caelo . . . et facta sunt fulgura, et voces*, heißt es am Anfang des hier illustrierten Textes (Apk. 11,19ff.). Aus einem Wolkenband stoßen die bezeichneten voces in Form von Tierköpfen hervor — gehören die nun auch zur päpstlichen Kurie? Es ist einer der wenigen Abschnitte im Handbuch, wo Unkenntnis und Tendenz in geschwisterlicher Eintracht zusammenwirken. Sonst findet man das eher in progressiven Katalogen, z. B. „Kunst um 1400 am Mittelrhein“ oder „Reformation in Nürnberg“.

Mit dem letzten Beispiel ist schon der Übergang zur Ikonographie erreicht. Als erstes wären Stücke zu nennen, bei denen die zugehörigen Inschriften zu wenig berücksichtigt oder m. E. nicht korrekt interpretiert wurden, im inhaltlichen Sinne; zu den Unvollkommenheiten vieler Zitate und Transskriptionen vgl. Fidel Rädle, hier S. 391 ff. Büstenreliquiar des hl. Friedrich, Amsterdam (1,110). Aus der besonders fehlerhaft wiedergegebenen Inschrift geht immerhin sicher hervor, daß der Heilige selbst spricht. Die Präsenz des Heiligen durch die Reliquie und im Bild wird so sehr deutlich. — Im Text zur Votivtafel des Johannes Rauchenberger (1,412) wird die Inschrift des verlorenen Rahmens zitiert („*st. martha . hospita . Xsti . ora pro me*“), aber die Heilige, an die sich der Stifter wendet, Margareta genannt. Dabei trägt sie außer einem Kreuz das Weihwassergefäß: Mit Kreuzzeichen und Weihwasser bezwang die hl. Martha bei Arles das menschenfressende Ungetüm, die *tarasque*; zur mädchenhaften Erscheinung und den Attributen vgl. die schöne, etwa gleichzeitige Reliquienbüste im Halleschen Heiltum. — Grabmal Rudolfs des Stifters, Wien (2,419). Die Übersetzung der Inschrift (. . . *hoc tumulata loco / populo recolenda devoto*) als „dem frommen Volk zur Verehrung“ bringt einen falschen Akzent hinein. Dem andächtigen Volk zur Erinnerung, konkret: damit die Frommen der hier Bestatteten (im Gebet) gedenken. Denn um liturgische Verehrung kann es sich ja nicht handeln. — Brandenburger Altar (2,546), Predellenbild mit Fischzug Petri. Hier sind in Bild und Beischrift sehr merkwürdig zwei Geschichten memoriert, die zeitlich weit auseinanderliegen, aber beide für Rang und Primat des Dompatrons Petrus bedeutsam sind. Zitiert wird Matth. 14,31 (Christus): *Modicae fidei, quare dubitasti?* Die Bitte des Petrus (V. 30) lautet in der Vulgata *Domine, salvum me fac*, auf dem Altar, *Domine adiuva me*.

Christus wandelt auf dem See Genezareth, Petrus kommt über die Wellen zu ihm, beginnt sich zu fürchten und zu sinken. Aber das Wort des in-schriftlich bezeichneten Johannes, *Dominus est*, stammt aus dem Bericht von der Erscheinung Christi Joh. 21,7, die mit dem *pasce oves meas* schließt. — Schmerzensmann aus dem Neustädter Rathaus Prag (2,694). Die fehlerhaft gelesenen Inschriften sind weder identifiziert noch zureichend gedeutet: *juste judicate, filii hominum* (vgl. Ps. 57,2); *Deus iudex iustus, fortis et pociens, misericors et miserator, longanimis et multum misericors* (vgl. Ps. 85,15); *quia misericordia superexaltat iudicium* (Jac. 2,13). Nimmt man dazu die mittelalterliche Bezeichnung des Schmerzensmannes als *misericordia domini* (Inchrift des Karlsruher Diptychons 2,764), so erhält diese besondere Variante eines Gerechtigkeitsbildes ihre Substanz: Die ungerecht verurteilte *misericordia domini*, deren Erbarmen größer ist als ihr (gerechtes) Gericht, mahnt zur Gerechtigkeit.

Häufig werden inhaltlich wichtige Details nicht erkannt oder nur als Formprobleme beschrieben. Tugendpersonifikationen an der Loggia dei Lanzi (1,22 f.). Der einzige Hinweis auf die — den Kennern der byzantinischen und der Maaskunst vertrauten — Darstellungen geflügelter Tugenden lautet folgendermaßen: „durch die Einordnung der Flügel in die komplizierte Rahmenform unterscheiden sich ‚Prudentia‘ und ‚Justitia‘ von den anderen Figuren des Zyklus“. Vom vermutlichen Inhalt dieser Besonderheit kein Wort. Auch bei dem zwei Seiten später beschriebenen „Anbetenden Engel“ lassen das lange, sich über den Schuhen stauende Gewand zusammen mit den tief auf den Rücken herabfallenden Haarwellen eher an eine geflügelte Tugendpersonifikation denken. Übrigens dürfte die Spes an der Loggia dei Lanzi nicht nur auf „konvex schwellende und konkav zurücktretende Elemente“ interpretiert werden; soweit bei einer Sitzfigur machbar wird ihre Eigenschaft verbildlicht, sich im Flug von der Erde zu erheben, um die himmlische Krone zu erlangen. — Goldmailkreuz Xanten (1,70 und Farbt. 3), „Lunula“-förmiger unterer Abschluß“. Nun ist dieses auffällig große Unterteil gerade nicht mondsichelförmig, sondern bildet zusammen mit dem sich darüber erhebenden Kreuz einen Anker nach, der Kruzifixus also als *anchora spei* oder *anchora fidei*. — Kalvarienberg in Emmerich (1,116). Sollen hier die „türkischen“ Halbmonde auf den Turmhelmen der Stadtmauer auf das irdische Jerusalem in der Hand der Ungläubigen verweisen, mit anderen Worten, sind hier das Bild der Kreuzigung und die Kreuzreliquie sozus. geographisch fixiert? — Reliquienmonstranz Essen (1,199). Hauptreliquie ist eine relativ große Kreuzpartikel, die zweite ein Dorn von der Dornenkrone. Unter und vor dem Schabehälter knien zwei Engel mit „Stern bzw. Mondsichel“. Der Stern wäre eher als Sonne zu bezeichnen. So wird das Reliquiar zum Weltgerichtsbild, mit dem *signum Filii hominis*, mit Teilen der *arma Christi*, mit Sonne und Mond, die ihren Schein verlieren, abgenommen werden (vgl. die Weltgerichtstympana der Kathe-

dralen von Amiens und Bordeaux), weil das Himmlische Jerusalem nicht mehr von den Gestirnen, sondern vom Gotteslamm erleuchtet wird. — Madonna aus Coburg (1,353). Für das in der Tat sehr seltene Fehlen des Mantels verweist der Text auf Maria als Tempeljungfrau. Nur sind die Ahrenkleidmarien u. ä. natürlich ohne Kind dargestellt, so daß sich mit diesem Hinweis die Frage nicht erledigt. Ist ein Stoffmantel zu vermuten? Oder ein entsprechend gemalter Hintergrund (mit Schutzmantelmotiv)? — Horn in Esztergom (2,465). In der Beschreibung geht der schönste und ungewöhnlichste Teil des Gefäßes etwas unter, das breite Band unterhalb der Mündung. Fast wie eine Abwandlung des antiken See-Thiasos reiten hier nackte und bekleidete Figuren auf Tieren und Fabelwesen. Ein nach Motiv und Machart auch nur entfernt vergleichbares Gegenstück ist mir im Rheinland nicht begegnet, man muß doch wohl viel weiter im Westen (oder im Süden?) suchen. — Hl. Wenzel Dom Prag (2,654, hier am ursprünglichen Platz vor einem um 1470 zugefügten Fresko). Die zwei gemalten Engel scheinen die plastische Figur zu stützen oder zu führen. Zu erinnern ist an eine Legendenversion, nach der der erzürnte Otto I. in Worms den ankommenden Wenzel freundlich empfing und ehrte *ex conspectu duorum angelorum, qui Venceslaum in curiam deducebant, subitoque ibidem disparuerant* (AA. SS. Sept. VII, 733). Vielleicht kann man die Wahl der künstlerischen Technik auch inhaltlich erklären: Vision gegenüber irdischer Erscheinung. Man muß sich allgemein klarmachen, daß durch solche Zusätze vermutlich recht häufig der Inhalt plastischer Gruppen oder Figuren, etwa bei Vesperbildern, oder bei der Erfurter Madonna (2,565, gemalter Strahlenkranz) erweitert und verändert wurde.

In einigen Fällen hatten die Bearbeiter Schwierigkeiten mit der hagiographischen Literatur. Deckplatte des Severi-Sarkophages in Erfurt (2,564). „Das Grabmal des Grafen Ernst II. von Gleichen († 1264) und seiner zwei Frauen im Erfurter Dom mag den Künstler bei seiner Komposition ange-regt haben“. Die Legende erzählt, daß Frau und Tochter vor Severus verstarben, in gemeinsamem Sarkophag bestattet wurden und auseinander-rückten, um dem toten Bischof zwischen sich Raum zu geben, dargestellt schon im sog. Elisabethpsalter aus dem frühen 13. Jahrhundert, dort als in Tücher gehüllte Leichname, hier sozus. verlebendigt. Gerade das, was die frontal nebeneinander aufgereihten Figuren des Gleichen-Grabmals nicht haben, die Wendung der beiden Frauen zur Mitte, ist nicht nur „lieb-voll und andächtig“, sondern evoziert die Legende. — Trinkhorn Florenz (3,166). „Die Verwendung eines Hornes als Trinkgefäß oder Reliquiar beruht auf der im Mittelalter angenommenen Identität mit der mythischen Kralle eines Greifen, die der hl. Kornelius von diesem Mischwesen aus Löwe und Adler erhalten haben soll... Als Hinweis auf diesen Zusammenhang sind die Greifen, Greifenfüße, Adler, Löwen und Löwenfüße anzusehen, auf denen die Hörner ruhen“. Die Legende vom fallsüchtigen Greifen, der, vom

hl. Cornelius geheilt, sich dankbar eine Kralle ausriß und dem Heiligen als Trinkgefäß dedizierte (vgl. AA. SS. Sept. IV, 187) ist spät und ihrerseits erst durch einen der vielen mittelalterlichen Namens-Kalauer entstanden. So wie Blasius gelegentlich ein Blashorn als Attribut bekommt, so Cornelius das cornu. Aus diesem begrenzt verbreiteten Histörchen den Namen bestimmter Hörner als Greifenklauen abzuleiten, ist demnach untunlich. — Tafelbilder mit Katharinenlegende, Esztergom (3, 220). „Der Einsiedler im Walde weist der hl. Katharina eine . . . Marienikone, die zu ihr zu sprechen beginnt. In der Darstellung daneben schaut Katharina ihr Spiegelbild . . . Katharina, deren ‚Seelenbild‘ in gleichgroßer Gestalt als ‚figurales Echo‘ hinter ihr sich befindet, erinnert in ihrer Selbstbetrachtung an die Spiegel-metaphorik, wie sie . . . in der ‚Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele und der Natur‘ . . . ihren tiefen Sinn enthält“. Anstelle von Seelenbild und figuralem Echo sehe ich in beiden Bildern eine Dienerin — Vornehmheit und Reichtum der Katharina werden in allen mir bekannten Legendenfassungen betont — in schlichterer Gewandung und hinter der Herrin. Daß der Maler nur *ein* Schema für weibliche Köpfe verwendet, sollte nicht zu solch sonderbaren Interpretationen verleiten. Wieso der Spiegel, in dem sich die als unvergleichlich schön gerühmte Königstochter betrachtet, hier zur Erkenntnis Gottes verhilft, wird mir auch nicht einsichtig. Das Gegengewicht zu solch hochgestimmten Tönen ist die — gleichfalls hagiographisch ungenaue — Platitude im Führer: „Katharina ist eine schöne Prinzessin, die sich einen Bräutigam wünscht“ (F 160). — Noch ein allgemeiner Text zu Heiligenbildern; „sie werden nicht allein in der Aura des Numinosen porträtiert, sondern ebenso in der Stofflichkeit und Dinglichkeit ihrer materiellen Erscheinung“ (3, 233). Unnötig geschwollen formuliert, die Aussage trifft auch auf die hl. Königin aus Corbeil zu, auf den hl. Theodor von Chartres/Süd oder den Mauritiustorso in Magdeburg.

Noch einige allgemeinere Bemerkungen zu Inhaltsfragen. Chorgestühl Frankfurt (1, 243), „zwei Ritter in zeitgenössischer Tracht, der eine hat ein langes Schwert gezogen, der andere hält den Reichsapfel (?) und hat die Hand auf einer Tasche am Gürtel. Vielleicht waren dies Hinweise auf die unabhängige Gerichtsbarkeit, die das Stift in diesen Jahren gegen die Stadt Frankfurt erkämpfte“. Die Ritter sind in Zivil, der Reichsapfel profaniert sich zur Dose. Ein nacktes Schwert (ohne Gehänge) weisen öfters auch Märtyrer vor. Bei einem Märtyrer-Paar, einer mit Dose, denkt man zunächst an Cosmas und Damian; Nimben sind durchgängig am Frankfurter Gestühl nicht, oder jedenfalls nicht plastisch, angegeben. Nach seinem Gesamtprogramm müßte man hier eher Heilige erwarten. St. Bartholomäus hatte 1360 eine Vikarie der beiden hl. Ärzte. Auch wären solche Figuren als Zeichen unbeschränkter Gerichtsbarkeit und an diesem Platz sehr sonderbar. — Fresko in Forchheim (1, 380). „Daß wirklich Kaiser Wenzel als neuer David hier gemeint ist, erhärten die an anderer Stelle des



Saales zu findenden Wappen Böhmens und des Reiches“. Vorab: Bis zur Kaiserkrönung hat es Wenzel nie gebracht. Wenn ein — beschrifteter — *rex David* mit zeitgenössischer Tracht und Frisur wiedergegeben wird, so bleibt das im Rahmen des Normalen. Die Wappen des Reichs und der regierenden Dynastie erklären sich in einer Kaiserpfalz sozus. von selbst und können nicht zur Umdeutung eines biblischen Königs (Spruchband: Mahnung zur Gerechtigkeit) dienen. — Relief von Maria Teyn/Prag (2,608). „An einem Relief mit religiöser Thematik ist natürlich die Seite bedeutender, an der die hierarchisch höhere Person situiert ist: in diesem Falle also die rechte Seite, an der sich der thronende Christus befindet. Bei ihm kniet aber Karl, obwohl er zu dieser Zeit nur den Titel der Markgrafen von Mähren trug, während sich der böhmische König Johann von Luxemburg an der marianischen — also an der hierarchisch minder bedeutenden — Seite befindet. Die luxemburgische Doppelherrschaft ist hier also vom Standpunkt Karls gesehen“. Zweifellos muß man genau auf die Placierung zur Rechten oder zur Linken achten und kann daraus Schlüsse ziehen. Aber zur Marienkrönung gehört fast kanonisch das Sitzen Mariae zur Rechten Christi. In der irdischen Sphäre hingegen bleibt es bei der normalheraldischen Verteilung, d. h. der regierende König zur Rechten Christi, sein Sohn zur Linken. Subtile politische Ausdeutungen verbieten sich demnach. — Moseskonsole Thorn (2,515, bessere Abb. 3,25). Moses erscheint über Flammen und Blättern, schaut und deutet auf sie herab. Der Bezug zur Maria über der Konsole ist also typologisch: Die Unversehrtheit des brennenden Busches figuriert die jungfräuliche Geburt Christi. — Fresko Karlstein (2,611; Abb. 3,197). Karl IV. und Anna von Schweidnitz halten gemeinsam das Reliquienkreuz, m. E. nicht „*exaltatio crucis*“ — denn dabei war keine Königin zugegen —, sondern eine Allusion auf Konstantin und Helena. — Büstenreliquiar Prag (2,711). Hier macht es sich der Bearbeiter unnötig schwer. „Die Büste selbst ist das Fragment einer älteren, zu einem Priester oder Bischof passenden Herme, denn sie trägt ein Pluviale .. was mit der Ikonographie des hl. Petrus nicht vereinbar ist“. Schon im 12. Jahrhundert gibt es Petrusfiguren in pontificalibus, ebenso im 13. und 14., man denke an das Tympanon von Conques, die Sitzfigur des sog. Erminold-Meisters, an die Kölner Chorschranken, viele Siegel. — Ein Sonderfall möge diese Abteilung beschließen, der allerdings weniger den kunsthistorischen als den normalen Menschenverstand beleidigt. Handbuch 2,576 wird allen Ernstes erwogen, „daß es sich bei dem Bildnis Conrads [von Einbeck, St. Moritz Halle] um eine verselbständigte Epitaphbüste handelt, die einst mit einer aufgemalten Inschrift und vielleicht der Halbfigur eines Schmerzensmannes auf der dann als Konsole dienenden Mütze an den verstorbenen Baumeister erinnern sollte“. Einen Schmerzensmann auf den Hut stellen — da würden wohl, mittelalterlich gesprochen, die Personifikationen der Statik, der Dezenz und des christlichen Glaubens gleichzeitig

ihre Häupter verhüllen. Zur Benennung des angeblichen Conrad vgl. Friedrich Kobler in einem demnächst im Druck erscheinenden Vortrag.

Ärgerlich sind Interpretationen, die z. T. weit in Theologie und Geistesgeschichte ausgreifen, ohne dem Leser die Möglichkeit zu geben, das an Quellentexten zu verifizieren. Madonna aus der Korbgrasse, Mainz (1,254): (Das Christuskind), „das mit dem Griffel (oder Kreuzesnagel?) auf das Spruchband schreibt ... deutet auf seine Weisheit hin, alles vorauszusehen — mit seinem Opferblut schreibt es die Heilsgewißheit auf das Spruchband“. Sonderbar ausgedrückt, und sehen kann man's nicht. — Tonapostel Nürnberg (1,370). „Kunstsoziologisch sind sie Zeugnisse des vollzogenen Überganges von der Hütte zur Zunft“. Solange man nichts über die Hersteller weiß, hängt die Behauptung in der Luft. — Klagende Maria in Halle (2,575), „stellt ... in ihrem Grundhabitus einen bäuerlich-derben Menschentypus vor, in dem sich eine durchaus neue, von der krassen, überdeutlichen Realistik der späten Leidensmystik und von Gedankengut sozialreligiöser sowie bürgerlich oppositioneller Strömungen der Zeit mitgeprägte Wirklichkeitssicht manifestiert“. Wo kann man dazu über Mystik und Bürgerdenken in Halle nachlesen? — Pietà Iglau (2,685). „Zu den Innovationen des Schönen Stils ... gehört die Übertragung des Typus der jungen, unbefleckten, ideal schönen Maria in das Vesperbild. Es ist wahrscheinlich, daß in dieser Übertragung Maria als Personifizierung der Kirche gilt“. Unbefleckt war Maria natürlich auch im Alter und für ihre Gleichsetzung mit Ecclesia in dieser Passionsszene hätte man gern einen Nachweis. — Pietà Frauenberg (2,695). „Was den Künstler gehindert hat, mit der Tradition zu brechen und sich auf den Menschen und die objektive Wirklichkeit zu konzentrieren, war wohl gerade die aktive gedankliche Anteilnahme an der Reformations-Bewegung“. Was sich der Künstler gedacht hat, bleibt uns fast immer verborgen; die objektive Wirklichkeit — das ist ein weites Feld. — Johannes von Jenczenstein und der Schöne Stil (3,35): „Von gedanklicher Tiefe zeugt ebenfalls die Tatsache, daß das Ostensiomotiv ... für parlerische und dann vor allem für die Pietàs des Schönen Stils, wo Maria ebenfalls die Vermittlerin und die Gnadenmutter der Menschheit ist, charakteristisch geworden ist“. Kein Wort, kein Zitat zur Begründung. — Schöne Madonna und Schmerzensmann (3,233; ergänzender Text und Abb. der Konsole 2,673 f.). „Vieles spricht dafür, daß eine der ersten der Schönen Madonnen auf dem linken Chorpfeiler in der Achse des Veitsdomes gestanden hat, mit dem plastischen Bild des Schmerzensmanns auf der Adam- und Eva-Konsole am rechten Pfeiler konfrontiert“. Auf den Konsolen standen „*imagines beatae Virginis et Salvatoris*“ (2,673). In Analogie zu den zitierten Kölner Domchorfiguren kann man auf der südlichen, mit Adam und Eva, die Christusfigur vermuten, auf der nördlichen (mit „einem menschlichen Antlitz und einer Mondsichel“), d. h. zur Rechten Christi, die Jungfrau — mit oder auch ohne Kind. Über die Bildtypen schweigen die

Quellen. Man könnte auch, wie im Kölner Dom und in Skulpturengruppen des 15. Jahrhunderts (Typ Hardenrath-Kapelle) unter dem Salvator einen bekleideten, Maria zugewandten, oder aber einen lehrenden Christus vermuten.

Bei einer Reihe von Stücken scheint mir die im Handbuch vorgeschlagene Deutung zweifelhaft, ohne daß ich einen präzisen Gegenvorschlag machen könnte. Silberaltar Pistoia (1,41). Der abgebildete „Kirchenvater“ (so auch in früheren italienischen Publikationen benannt) hat langes gescheiteltes Haar, langen Bart, trägt Idealgewandung, in der Linken ein Buch, hielt in der Rechten ehemals ein Schreibergerät (?), also Typ Evangelist und sicher keiner der vier großen Kirchenväter. — Tonmodell Augustinermuseum Freiburg (1,302). Die Verwendung ist lt. Handbuch rätselhaft. Form für wächserne Gesichtsvotive? Das Parlerische zu sehen fällt mir schwer; er könnte auch früher sein. — Siegel von St. Stephan/Wien (3,160 f.), „vermutlich ein Idealbild eines Domherrn“. Der antiken Gemme wurden Stola und Kapitelswappen zugefügt. Normal wäre das Bild des Patrons auf einem Konventssiegel. Zum Diakon Stephanus paßt die Stola, aber weder die fehlende Tonsur noch der kurze Bart. Nur: Ohne Tonsur und mit Bart aufzutreten gehört sich auch nicht für Domherren, abgesehen davon, daß Abstraktionen wie der Domherr schlechthin überhaupt äußerst selten sind. Domherren bildet man auch normalerweise im Almutium ab, ohne Stola. — Siegel der Universität Heidelberg (3,161 f.), neben dem thronenden Petrus lt. Handbuch die Universitätsgründer Kurfürst Ruprecht I. und Ruprecht II. von der Pfalz. Die beiden angeblichen Herrscher sind wie Wappenhalter dargestellt (der Schild heraldisch rechts = Bayern, heraldisch links = Pfalz), kniend bzw. sich zum Knien anschickend, den Schild darbietend, ohne Insignien, kurz gekleidet. Vom Aussehen her würde man sie eher als Schildhalter benennen, die dem Universitätspatron die Wappen desjenigen Landes präsentieren, in dem er nun die neue Universität schützt. — Siegel der Gaffel Eisenmarkt/Köln (3,163), „wird der Siegelstecher versucht haben, den in der Gaffel Eisenmarkt vertretenen Kaufmann schlechthin, also einen Idealtyp, darzustellen“. Daß Kölner Kaufleute um 1396 so langhaarig und -bärtig ihren Geschäften nachgingen, scheint nach der sonstigen Bildüberlieferung fraglich. — Reliquienostensorium Prag (2,704) mit Reliquien „*de feretro bti urasy*“. Wer war's? Da noch Reimser Reliquien folgen, könnte der nächste Eintrag, „*de tibia bti nicari*“ den hl. Nicasius meinen. — Kreuz des Papstes Urban V., Prag (2,706 f.). Ist auszuschließen, daß die Szenen in Avignon oder Italien verfertigt und nur die Inschriften nördlich der Alpen zugefügt wurden?

Mehrfach findet sich die Behauptung, dieses oder jenes Motiv trete hier erstmals oder besonders früh auf, sei einzigartig oder geradezu revolutionär. Gelegentlich finden sich im Handbuch selbst Gegenbeispiele, z. B. zum Thema der Strahlenkranzmadonna. Glasfenster Hersbruck, um 1400 (1,381),

„Es handelt sich um eine der frühesten Abbildungen der Strahlenkranzmadonna“. Oder 2,565, Hirsch-Madonna Erfurt: „das älteste bekannte Beispiel der ‚Madonna im Strahlenkranz‘ in der deutschen Plastik“; hier ist zufällig die mit einem Strahlenkranz bemalte Rückwand des Gehäuses erhalten. Die Frage, ob Figur und Schreinkasten gleichzeitig sein müssen, wird nicht gestellt. Vorformen von Strahlenkranzmadonnen zeigt das Handbuch 3,80 und 3,199. — Christus als Kreuzträger bzw. Christus als Schmerzensmann „gehören zu den um 1300 neu geschaffenen Bildtypen“ (1,324). Natürlich nicht, man muß allerdings einerseits zu Siegeln hinübersehen (mir mit Kreuzträger bekannt ab 1234, besonders bei Franziskanern, Dominikanern, Deutschorden), andererseits zur byzantinischen und italienischen Malerei wie auch zu norddeutschen Miniaturen des 13. Jahrhunderts. — Grabmal von Adolf und Margareta von Kleve (1,114), „die sechzehn sehr individuell dargestellten trauernden Kinder müssen ... eine revolutionäre Erneuerung des Themas der *Ploranten* bedeuten haben“. Nicht 16, sondern nur vier Kinder, aber auch durchaus unterschiedlich charakterisiert, zeigt die Tumba der Adélais de Champagne, um 1260, in Joigny.

Leicht erkennbare Fehler verschiedener Art: Joseph trägt von Berufs wegen keinen „Hirtenstab“ (1,235 f.). — Bei dem „hl. Bernhard“ (1,257) sieht man kein Cistercienser-Habit; die „Reste alter Bemalung“ sind blau (Gewand) und rot (Mantel), also auch nicht gerade die üblichen des Ordens. — Die „Vertreibung des Hl. Stephanus“ (1,261) ist der Gang zur Steinigung. — „Gräfliche Propsteien“ (1,267) des 13. Jahrhunderts sind kein Novum des Kirchenrechts, sondern ersichtlich falsch aus *prévôté* = Verwaltungsbezirk übersetzt. — Das Jesuskind hält keinen „Zapfen“ (2,504 und 506), sondern einen Lutschbeutel, d. h. ein Tüchlein, in das etwas angenehm Süßes eingebunden wurde. — Ein Epitaphion ist kein Fastentuch im Sinne der westlich/katholischen Kirche (2,468). — Das Antependium von Königsfelden ist nicht gewirkt, sondern gestickt (2,433). — Die Predella des Grabower Altars enthält nicht 2 x 5 „Kirchenlehrer“ (2,528), sondern nach Abbildungen sowohl Propheten wie auch Johannes bapt., Bischöfe und Mönche. — Beim Einzug in Jerusalem ist Zachäus nicht beteiligt (2,563). — Der Chor des Aachener Marienstifts wurde nicht vom „Domkapitel“ errichtet (2,612), ein Bistum Aachen gibt es bekanntlich erst ab 1802 bzw. 1930. — Das Prager Missale (2,755) ist nicht von einem Kleriker gestiftet, denn er ist untonsuriert und in ein weltliches Gewand mit den charakteristischen Beutelärmeln gekleidet. — Solche Patzer sind ärgerlich, weil unnötig. Da sie leicht, praktisch ohne Nachschlagen zu erkennen sind, hätte die Redaktion ohne viel Zeitaufwand verbessern oder modifizieren können.

Gelegentlich hätten die Texte gewonnen, wenn die Liturgica im weitesten Sinne mehr berücksichtigt worden wären, das gilt für Ensembles wie für Miniaturen, Geräte etc. Schlußsteine Münsterchor Aachen (1,125f.). „Die Spiegelung des Himmelssaales im Chor des Aachener Domes verdichtet sich

in der Folge der acht Schlußsteine. Vergoldet und von goldenen Sternen hinterfangen, gleichen die Halbfiguren Christi mit der Siegesfahne, der apokalyptischen Muttergottes und Karls des Großen himmlischen Erscheinungen . . . Zugleich ordnen sie sich in das liturgische Konzept des Chores ein . . . Papst und Bischof in den Schlußsteinen des westlichen Chorjochs sind mit ihren liturgischen Geräten unmittelbar auf den Vorgang [der Königskrönung] selbst bezogen“. Aber ein Papst, noch dazu mit dem Aspergill hantierend, hat bei der deutschen Königskrönung juristisch nichts verloren. Der Bischof hält den Weihwassereimer, assistiert also dem Papst; auch dies nicht die Rolle des Kölner, Mainzer oder Trierer Erzbischofs (das Pallium fehlt zudem). Gemeint ist jene in der Aachener Tradition verwurzelte angebliche Münsterweihe durch Leo III. und 365 Bischöfe. Denn auf sie wurde der ebenso sagenhafte vollkommene Ablauf (so schon Volksglaube des 13. Jahrhunderts) zurückgeführt, der bei der siebenjährlichen Heiltumsfahrt zu gewinnen war. Gleichfalls nach der Ortslegende hatte Karl d. Gr. die Hauptreliquien zusammengebracht und ihre feierliche Weisung eingeführt. Er ist also hier nicht nur als Stifter und Heiliger allgemein dargestellt. Salvator und Maria bezeichnen die alten Patrozinien der Kirche bzw. der beiden Hauptaltäre. Schließlich dürfte gerade der neue Chorbau auch aus den Opfern der immensen Aachener Pilgerscharen finanziert worden sein. Zu sehen ist also weniger eine Spiegelung des Himmelsaales als ein „historisches“ Ereignis, durch das die religiöse Bedeutung wie die Einkünfte des Marienstifts im 14./15. Jahrhundert wohl noch mehr bestimmt wurden als durch Königskrönungen. — Madonna von St. Foillan/Aachen (1,126). „Nach Wallraths Vermutung, die heute allgemein akzeptiert wird, stammt die Madonna aus einem Altar von 1411, der zu Ehren der Jungfrau Maria, der hll. Katharina, Barbara, Johannes Ev. und Karl d. Gr. . . . gestiftet wurde und dessen (wahrscheinlich gemalte) Flügel heute nicht mehr erhalten sind“. Die Madonna mißt jetzt, ohne Krone, 215 cm. Das zugehörige Altargehäuse müßte also noch um einiges höher gewesen sein. Wo gibt es zu Anfang des 15. Jahrhunderts und in Pfarrkirchen so riesige (Neben) Altäre? Die Altarstiftung bezog sich, wie üblich, auf die Pfründe, nicht etwa auf das liturgisch ganz unwichtige Retabel. — Hl. Georg, Bayerisches Nationalmuseum (1,396). „In ihrer ursprünglichen Funktion kann man sie sich wohl nur als Schreinwächter eines Flügelaltars vorstellen“. Die Figur ist entschieden unterlebensgroß (134 cm), man wäre dankbar für einen Nachweis zu Altären mit „Schreinwächtern“ à la Sterzing oder St. Wolfgang von diesem Format und um 1400.

Hirsch-Madonna Erfurt (2,565). „Von dem als fünfeckigen Schreinbau gegebenen Tragaltar, der ursprünglich die Madonna mit Kind umgab, sind gegenwärtig nur noch die Hinterwand und der . . . Baldachin erhalten“. Die Figur ist 150 cm hoch, die Umbauung über 200 cm. Ein altare portatile im kirchenrechtlich/liturgischen Sinne kann der Bearbeiter nicht meinen,

ob eine Prozessionsfigur? Aber dafür wären sowohl Maße und Gewicht wie die ganze Konstruktion dieses Figurenschreins ebenso ungewöhnlich wie unpraktisch. Warum nicht eine Einzelfigur mit festem Standplatz, die je nach den Festen und Zeiten des Kirchenjahrs sichtbar oder verdeckt war? — Reliquiar Aachen (1,129). „In der Umschrift auf der Basis wird das Reliquiar als *feretrum*, d. h. Bahre, Totenbahre, Reliquiengrab, Reliquiar bezeichnet. Die Ähnlichkeit mit gotischen Grabarchitekturen, die E. G. Grimme festgestellt hat, findet darin eine etymologische Erklärung. Die hochentwickelte Form des Baldachingrabes, wie sie die päpstlichen Grabmäler in Avignon und Villeneuve darstellen, ist da mit dem Typus eines Tischgrabes kombiniert, bei dem die Figuren der Trauernden den Säulen, die die Grabplatte tragen, vorgestellt sind“. Ein Blick in Du Cange hätte genügt, um *feretrum* als ganz üblichen Namen für Reliquienschreine und -kästen zu finden. *Grabmal* bedeutet es gerade nicht. Und wo gibt es Grabmäler, die *auf*, nicht hinter dem oder um den Sarkophag große Standfiguren und ein dreidimensionales Architekturgehäuse postieren? Büstenreliquiar eines Bischofs, Wien (2,440). „Aus diesem Muster [der Kasel] ausgespart ist das glatte Band des Rationales (bischöflicher Schulter schmuck)“. Bei dem schmalen Streifen dürfte es sich um den üblichen Bortenbesatz einer Kasel an der üblichen Stelle handeln. Für ein Pallium fehlt der Kreuzbesatz. Das Rationale sieht anders aus, ist kein Schmuck, sondern eine Insignie, steht auch keineswegs jedem Bischof zu. — Missale Wien (2,751f.). Die „autonome Randverzierung“ ist keine. Sie zeigt zum Hauptbild mit Anbetung der Könige am Unterrand die beiden gleichfalls zu Epiphania memorierten Geschehnisse: die Taufe Christi und die Hochzeit zu Kana.

Eine besondere Merkwürdigkeit ist die Datierung von Skulpturen mittels Ablaßbriefen. Zur Madonna von Altenmarkt heißt es (1,408): „Am 14. August 1393 stellte der apostolische Nuntius des Jubeljahres . . . am Sitz des Prager Erzbischofs *Wyssegrado prope Pragam* einen Ablaßbrief für Altenmarkt *s. Mariae coram imagine sua* aus, wohl mit Sicherheit die vorhandene Madonna“. Es wird nicht erwogen, ob sich der Ablaß auf die erhaltene Marienfigur beziehen muß. Dem Urkundenzitat kann man nicht entnehmen, ob der Anlaß aufgrund von Wundern verliehen wurde (Gnadenbild war sie sicher im 17. Jahrhundert). Übersetzt man die Schlüsse des Handbuchs ins Konkrete, dann müßte man die Geschichte etwa so erzählen: Um 1390/92 stellt eine Prager Werkstatt die Skulptur her. Sie wird gut verstaut mit Lastkahn und/oder Rollwagen nach Altenmarkt geschickt, dort ausgepackt, besichtigt, vom Pfarramt abgenommen, evtl. Transportschaden repariert, aufgestellt, eine Abschlußzahlung geleistet. Als bald beginnt die fabrikrfrische Figur Wunder zu wirken oder durch andere Qualitäten so viel Andacht auf sich zu ziehen, daß der päpstliche Legat in Prag ohne Zögern den Ablaßbrief ausstellt. Bevor man diese Unwahrscheinlichkeiten gleichmütig auf sich beruhen läßt, sollte man sich vielleicht in Diözesanarchiven

oder gleich bei den vatikanischen Behörden informieren, wie oft Ablassverleihungen für ganz neue Bildwerke nachzuweisen sind bzw. wie die kirchliche Approbation eines Gnadenbildes vor sich geht und wieviel Zeit man durchschnittlich dafür rechnen muß. Eine bei Paulus (Geschichte des Ablasses 3,492) zitierte Quelle des 15. Jahrhunderts sagt dagegen, daß man (betrügerische) Heilungswunder und Gebeterhörungen vornehmlich *alten* Bildwerken zuschrieb. — Krumauer Madonna Wien (2,686). „Sie wird gelegentlich aufgrund eines Ablassbriefes aus dem Jahr 1400 (in dem die Rede von der Madonna *de pulchro opere* ist) datiert, aus dem hervorgeht, daß die Statue bereits aufgestellt war“. Hier ist nicht einmal ganz sicher, daß die Figur aus jener Schloßkapelle stammt, für die der Ablass gegeben wurde. — Madonna von Pilsen (2,675; die Abb. 3,235). „J. Čadik hat die Verbindung der Statue mit der Nachricht über die Ablässe aus dem Jahre 1384 vorgeschlagen und dadurch auf ihre wesentlich frühere Datierung, als sie Kutal vermutete, hingewiesen“. Über den Inhalt der Ablassbullen wird hier nichts mitgeteilt. — Pietà von Frauenberg (2,695). „Ihre Entstehung hängt vielleicht mit dem Ablassbrief des Erzbischofs Zbynek Zajík vom 17. 2. 1411 zusammen“. Das ‚vielleicht‘ und ‚gelegentlich‘ hat wenig zu sagen, denn de facto werden die benannten Skulpturen doch ausschließlich nach den — in keinem Fall im Wortlaut mitgeteilten — Dokumenten datiert. Entschließt man sich, vorsichtiger zu verfahren und die Koppelung von Urkunde und erhaltenem Monument zu lösen, so hätte das freilich auch Folgen für die Datierung anderer böhmischer Skulpturen, beispielsweise der Vesperbilder von Marburg, Marienstatt und Iglau (1,256 und 2,685).

Historisches, insbesondere Schwierigkeiten mit gekrönten Häuptionern. Karlsbüste Aachen (1,137): die Büste „Aachen oder Frankreich, nach 1349“, die Krone „wohl Prag, vor 1349“. Handbuch 2,700: „ließ er [Karl IV.] für das deutsche Königreich seine persönliche, aus dem 13. Jahrhundert stammende Krone französischen Ursprungs in die Form der Krone Karls d. Gr. verwandeln und weihte sie Karl dem Großen, indem er auch für diese Krone eine Büste in Lebensgröße anfertigen ließ ... [die Büste wurde] offensichtlich in Prag hergestellt“. Es fehlt jeder urkundliche oder antiquarische Hinweis auf Karl IV. als Stifter des Büstenreliquiars. Worauf die „Lokaltradition“ seiner Schenkung beruht, ab wann sie nachzuweisen ist, erfährt man weder im Handbuch noch bei Schramm/Fillitz/Mütherich (Denkmale der deutschen Könige und Kaiser II, Nr. 30) noch von Grimme (Der Aachener Domschatz, Nr. 69). Der zu Recht im Handbuch (1,137) hervorgehobene „merkwürdig retrospektive Kopftypus“ ebenso wie Frisur, Bartstilisierung und Tracht würden erklärlich, wenn man die Büste aus dem ungesicherten Bezug zu Karl IV. löste und ins erste Drittel des 14. Jahrhunderts datierte. Zur Krone: Sie besteht aus vergoldetem Silber, die Wenzelskrone dagegen (wie andere „echte“, d. h. getragene Kronen) aus Goldplatten. Kronen für Reliquiare hingegen hat man häufig aus Silber und in Form eines starren

Reifens gefertigt. Frage: Diente diese Silberkrone sicher zur Krönung Karls IV. 1349? Oder wurde sie nach ihrem Material von Anfang an nicht als Insignie, sondern für eine Heiligenbüste geschaffen? Es wäre dann neu zu überlegen, ob der Kronreif, ohne Bügel, böhmisch sein muß oder westlich und früher sein könnte. Da die gültige Krönung zum deutschen König regulär in Aachen und mit der Reichskrone (Wien) zu erfolgen hatte, gibt es nicht „die“ deutsche Königskrone in Analogie zur böhmischen, wie das Handbuch (2,700) postuliert. — Zu der schönen Großaufnahme der Kaiserin Elisabeth aus dem Prager Weltgerichtsmosaik (2, Farbtaf. 21) hätte man gern eine Erklärung, wieso eine Frau die Bügelkrone *mit* eingefügter Mitra trägt. Unkorrekte Angleichung an die Kaiserkrone oder Widerspiegelung der Wirklichkeit? Gegenbeispiele kenne ich erst aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts (Kaiserin Eleonore). Es gibt im Handbuch merkwürdigerweise keinen zusammenhängenden Text über dieses rare Großmosaik im Norden, nur Erwähnungen, die aber zu diesem Detail — und seinem Zustand — nichts ausführen. — Türzieher Rathaus Lübeck (2,526). Im Kreis der Kurfürsten würde man den von ihnen gewählten deutschen König, nicht den römischen Kaiser (wie hier und ebenso N 139 versichert) erwarten; er trägt auch eine Reifen-, nicht die Bügelkrone. Da nachweislich die Heraldik unkorrekt ist (der sächsische Schild mit einem Querbalken; der König von Böhmen mit einer Art Mütze statt der Krone), ist es vielleicht gewagt, das Lamm im Schild eines geistlichen Kurfürsten auf die 1347/54 und nach 1376 mit Trier vereinigte Abtei Prüm zu deuten. Auch wäre es merkwürdig, den Kirchenfürsten durch einen Nebenbesitz statt durch sein Erzstiftswappen zu bezeichnen. Für die vorgeschlagene Datierung um 1350 wirken die Figuren altertümlich im Kostüm, das auch ein bescheidener Künstler wiedergeben konnte. Im Gegensatz zum Handbuch benennt der Kurzführer (F 174) die Dargestellten in der Reihentolge. — Kaiserbilder am Altstädter Brückenturm Prag. (2,617): „die unbewegte zeremonielle Pose... macht aus den Figuren eher einen Gegenstand der Anbetung und Vergötterung“. Der (auch) fromme Karl IV. dürfte eine solche zutiefst unchristliche Interpretation, Idololatrie kaum geduldet haben. Ähnlich schwerverständlich ist die Bemerkung zu dem Balustradenprogramm von Mühlhausen (2,561): „Der Gedanke des Kaiserkultes“. Zwischen Sakralisierung des Kaiser- und Königtums im Mittelalter und der kultischen Verehrung spätrömischer Herrscher bleibt, theologisch gesehen, ein unüberbrückbarer Gegensatz. — Zusatzfrage betr. Landesherr, Bischof und Stadt: „Als Heinrich der Löwe den Bischofssitz nach Lübeck verlegte, versuchten die Lübecker von vornherein, den Bischof auf sein geistliches Amt zu beschränken, wiesen ihm auch nur am Rande der Stadt einen Platz für seinen Dom an“ (2,525). Soviel ich weiß, bestimmt im 12. Jahrhundert und in Deutschland nicht die Bürgerschaft den Grund für eine bischöflich/hochstiftische Immunität.



Zum Schluß einige allgemeine Bemerkungen über das Verhältnis von Handbuch und Historie. Im Vorspruch von Anton Legner werden als „Fragen- und Aufgabenstellungen unseres Unternehmens“ allein Stilprobleme benannt (1,XVIIIff.). Dem entsprechen die kunsthistorischen Beiträge, bis auf wenige Hinweise — und diese waren nicht immer glücklich. Es gibt gewichtige Beiträge zur Geschichte (von Seibt, Bd. 1) und Kulturgeschichte (von Kropáček, Schock-Werner, Basta, Meier, Liebenwein, in Bd. 3), über Parlerforschung im Barock, Bauhütten und Baubetrieb, Musik, Edelsteinallegorese und Privatoratorien, vielfach höchst interessant und informativ. Aber ihnen korrespondieren nicht die im engeren Sinne kunsthistorischen Kapitel, sie bleiben für sich, ohne Wirkung. Anders der Kurzführer: ... „Wir verstehen sie [die Kunstdenkmäler] erst wirklich, wenn wir sie vor dem Hintergrund der Geschichte betrachten“ (F 215) — nur hatte diese Maxime keine Folgen, was die Texte zu den Exponaten betrifft. — Für andere Bereiche gibt es Ergänzungen im Nürnberger Katalog, etwa die Liste technischer Neuerungen im 14. Jahrhundert, in Bergbau, Eisenguß, Leinenfabrikation, Brücken- und Kanalbau etc., und ein Kapitel über Staatstheorien (N 27,74f.).

Im Beitrag von Dieckhoff finden sich unter vielen Illustrationen zum menschlichen Leben auch einige, die die finsternen Seiten der Epoche hart und nüchtern schildern: das Eingraben von Pestleichen, die Verbrennung einer Judengemeinde unter tätigem Anteil der Bürgerschaft, den im Gleichschritt anrückenden Geißlerzug (3,73ff.). Sonst verschwinden Grausamkeit, Wahn und Elend der Zeit hinter der Anmut von Schönen Madonnen, hinter dem Glanz von Kronen, Reliquiaren und den Edelsteinwänden „einer spezifischen Steinfrömmigkeit“ (3,180; die Assoziation von Damen, die an der Hohen Straße andächtig mehrkarätige Brillanten betrachten, ist sicher nicht im Sinne des Verfassers, aber schwer loszuwerden). Im Ernst: Die Verklärung einer konfliktreichen, von Seuchen heimgesuchten, Juden und Ketzer erbarmungslos vernichtenden Epoche mit den Mitteln der Kunst (geschichte) hat mich am meisten irritiert, mehr als schiefgeratene Details. Gerade die von der Ausstellungsleitung gewählte Form des Handbuchs statt eines Kataloges hätte es leichtgemacht, die Akzente richtig zu setzen.

Über die Ausstellung und die zugehörigen Publikationen hinaus läßt sich die Absenz von Geschichte in großen Teilen unserer Disziplin konstatieren. Wie mir scheint, ist bald ein Zustand erreicht, in dem sich unsere Nachbarwissenschaften von einer Kunstgeschichte abwenden, die selbstverliebt, steril und langweilig allein um die „Probleme“ von Stil und Meistern, Schülern, Werkstätten und Einflüssen kreist. Zwei bis drei Generationen vor uns war es sinnvoll und fruchtbar, auch die mittelalterliche Kunst in dieser Weise zu ordnen, ihre ästhetischen Qualitäten herauszuheben, bewußt zu machen. Auf weite Strecken ist diese Arbeit geleistet. Trotzdem klappert der Mechanismus weiter, wird auf Gegenstände angewandt, deren

formale Qualität diese Bemühungen grotesk erscheinen läßt (das Polykletische an der stocksteifen Augsburger Madonna) oder zerfasert sich bis zum Absurden, wird uninteressant („einziger erhaltener Hund der Aquamanile-Gruppe um die Flammsschweif-Löwen“; 1,376). Wohl gemerkt, ich möchte nicht einer „progressiven“ Richtung das Wort reden, die aus schlechter Kunstgeschichte in noch schlechtere Geschichte, Soziologie und Psychologie flüchtet. Die kurzschlüssig-simplen, besonders im theologisch/liturgischen Bereich arg kenntnislosen Texte im Katalog „Kunst um 1400 am Mittelrhein“ (Frankfurt 1975/76) haben auch berechtigte *historische* Kritik erfahren: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 33, 1977, 334 f., Hartmut Hoffmann: „eine Kunstgeschichte, die von Kunst wenig und von Geschichte nichts versteht“. Die Kunstgeschichte sollte ihre spezifischen Methoden schon weiter anwenden, also Formvergleich und Verlebendigung durch Interpretation, aber nicht absolut gesetzt, sondern eingebettet in das soziale Umfeld ihrer Forschungsgegenstände und mit Augenmaß. Der *Ansatz* von Frankfurt, Kunstwerke „als Teil der historischen Wirklichkeit“ (Katalog Mittelrhein S. VII) zu sehen, könnte fruchtbar werden, wengleich mehr für Publikationen allgemein als für Ausstellungskataloge. Zu betonen wäre freilich das „als Teil“, denn der hl. Martin von der Mainzer Memorienpforte illustriert nur sehr bedingt Herrschaftsstrukturen. Zwischen den fachspezifischen Formen von Skylla und Charybdis, zwischen „Steinfrömmigkeit“ und „Bildersturm“ sollte ein Weg gesucht werden, um die Beschäftigung mit mittelalterlichen Kunstdenkmälern aus Isolation und Langeweile einerseits, aus Vereinnahmung und tendenziöser Einäugigkeit andererseits herauszuführen. Man müßte dafür allerdings anders, wohl auch mehr, arbeiten.

Renate Kroos

#### PHILOGISCHE ANMERKUNGEN ZUM KATALOG: DIE PARLER UND DER SCHÖNE STIL 1350—1400

Es liegt in der Natur der Sache, daß dort, wo — wie soeben in der Parler-Ausstellung — Kunst des Mittelalters wissenschaftlich aufgearbeitet und dem interessierten Publikum präsentiert wird, auch die mediävistischen Nachbarn der Kunsthistoriker angesprochen und betroffen sind. Da viele der in Köln ausgestellten Gegenstände entweder eigene lateinische Inschriften tragen oder zumindest in den Kontext lateinischer Schriftquellen eingeordnet sind, erscheint es legitim und notwendig, den Katalog der Ausstellung auch aus der Sicht der Lateinischen Philologie des Mittelalters zu betrachten.

Bedauerlicherweise sind manchen Bearbeitern dieses Katalogs bei der Entzifferung und Transkription lateinischer Inschriften zahlreiche Fehler