

irakischen Seiden des früheren 13. Jahrhunderts nahestehen, wohin ebenso die arabischen Blütenformen deuten. Dagegen muß die Seide der Kasel aus Grab 18 — mit einem von einem Greifen angegriffenen Elefanten in einem Medaillon mit Weintrauben auf dem Rahmen — in das 12. statt in das 11. Jahrhundert gesetzt werden. Ihr Muster ist offenbar mehr oder minder identisch mit dem eines Reliquienstoffes der Trierer Liebfrauenkirche (vgl. Mechthild Flury-Lemberg: *Textilkonservierung im Dienste der Forschung*. Schriften der Abegg-Stiftung Bern 7. Riggisberg 1988, Abb. 613, S. 495 Kat. Nr. 82, 2), doch scheint nach den Angaben von M. Nockert (1981, S. 182) die Bindung eine andere zu sein, die die Bremer Seide sogar in die Spätzeit des 12. Jahrhunderts und meiner Ansicht nach in den nördlichen Iraq verweisen würde.

Gleichfalls müßten die erst 1986 in Augenschein genommenen Textilfragmente aus Grab 37 noch einmal untersucht werden, was für das größte 35:16 cm messende keine Schwierigkeit machen sollte; bei diesem angeblich orientalischen Seidenstoff sollen die Kettfäden gestreift sein und zudem u. a. aus S-gedrehten Goldfäden bestehen. Dieses Erzbischofsgrab wird in das 14. Jahrhundert datiert.

Wenn es sich bei Grab 19 um das des 1258 verstorbenen Erzbischofs Gerhard II. handelt, dürfte die schöne, vorn mit der von Engeln begleiteten Deesis, auf der Rückseite mit den Aposteln Petrus und Paulus in bunter Seide bestickte, 24 cm hohe Mitra die seine gewesen und um die Mitte des 13. Jahrhunderts am ehesten in Bremen selbst angefertigt worden sein. Dagegen kann — wie bereits erläutert — auch die Mitra aus Grab 23 nicht aus dem 11. Jahrhundert, sondern erst aus dem mittleren 12. herrühren. K. H. Brandt gibt ja auch dieses Grab am ehesten Erzbischof Hartwig I., der 1168 starb. Obwohl im Mittelalter häufig hochgestellte Persönlichkeiten nicht in den eigenen bzw. zeitgenössischen Gewändern begraben wurden, sondern in älteren, so muß die Datierung der Grabgewänder doch berücksichtigt werden, um das Grab nicht etwa jemandem zuzuschreiben, dessen Kleidung sich als aus jüngeren Stoffen hergestellt erweist. Am ehesten dürften die eigentlichen bischöflichen und erzbischöflichen Abzeichen — Ringe, Mitra, Pallium, Bischofsstab — die persönlich getragenen sein und zur Datierung beitragen.

Leonie von Wilckens

*Schnütgen-Museum. Die Holzsulpturen des Mittelalters (1000—1400)*, bearbeitet von ULRIKE BERGMANN. Untersuchungen zur Holz- und Fassungstechnik: ELISABETH JÄGERS und GERHARD SCHNEIDER. Herausgeber: ANTON LEGNER. Köln, Stadt Köln/Schnütgen-Museum 1989. 381 Seiten mit zahlreichen farbigen und schwarzweißen Abbildungen. DM 68,—. — *Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Die mittelalterlichen Skulpturen, I. Stein- und Holzsulpturen 800—1400*. Bearbeitet von HERIBERT MEURER mit technologischen Beiträgen von HANS WESTHOFF. Stuttgart, Württ. Landesmuseum 1989. 198 Seiten mit zahlreichen farbigen und schwarzweißen Abbildungen. DM 58,—.

(mit sechs Abbildungen)

In den letzten Jahren sind mehrere „große Kataloge“ von Skulpturensammlungen in Museen erschienen. Ihnen gesellte sich 1989 der Katalog der Holzsulpturen bis 1400

im Schnütgen-Museum Köln hinzu. Dem Text sind sechs Aufsätze vorgeschaltet, ein Novum bei Bestandskatalogen — bei solchen zu Ausstellungen längst eingebürgert und des öfteren ein Ärgernis. Hier ist es nötig, den Inhalt zu kennen, will man bei der Auseinandersetzung mit einzelnen Skulpturen zwischen Aufsatzteil und Katalogteil nicht ständig springen.

Anton Legner hat einleitend „Zum Skulpturenkatalog und zu Schnütgens Sammlung“ nicht nur die hinreißende Zeichnung von Alexander Schnütgen am Kaffeetisch abgebildet, sondern zu Recht den Finger auf eine ganz wunde Stelle bei der kunsthistorischen Analyse von Bildwerken gelegt, wenn er schreibt: „Der Rumpf des Kreuzifixus aus St. Georg (Kat. Nr. 3) ist nicht nur ein Torso wegen der fehlenden Arme und Füße, sondern ebenso wegen der vollkommen verlorenen Farbigkeit, die erst den Realitätscharakter dieser berühmten Skulptur der Salierzeit ausgemacht hat“ (S. 11). Elisabeth Jägers' Darlegungen „Zur Polychromie der Kölner Skulptur vom 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts“ sind denn auch das interessanteste Kapitel, bedeuten sie doch mehr als nur einen Ansatz zu einer Regionalgeschichte der Fassung von Holzbildwerken (wie es ihn bisher lediglich für ein freilich viel größeres Gebiet gibt: Peter Tångeberg, *Mittelalterliche Holzsulpturen und Altarschreine in Schweden*, Stockholm 1986). Wichtig sind auch die von Mechthild Neyses vorgelegten „Dendrochronologischen Untersuchungen an drei Holzsulpturen des Schnütgen-Museums“, denn sie macht die Bestimmung des Fällungsjahres eines Eichbaums an Hand der Jahresringfolge nicht zur Wunderwaffe in strittigen Datierungsfragen, legt vielmehr die Möglichkeiten und Grenzen des Verfahrens durch die Art, in der sie den Befund diskutiert, sehr deutlich offen. Was dennoch kunsthistorisch dabei herauskommen kann, sei am Beispiel eines einschlägigen Katalogtextes, desjenigen zum Wassenberger Chorgestühl, gezeigt (Nr. 42). Es wurde bisher um 1300 datiert (von Ulrike Bergmann, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Neuß 1987, S. 59, „um 1290“). Nun liest man „um 1298“. Der Satz bei M. Neyses jedoch, „Unter der Annahme einer vorhandenen Kern-Splintgrenze kann das Fällungsjahr mit guter Genauigkeit mit Hilfe der Splintstatistik in den Zeitraum um 1298 (1292 ... 1307) erschlossen werden“, er blieb vor dem Katalogteil stecken; das Gewicht der in die Klammer gesetzten Jahreszahlen, den statistisch ermittelten Grenzjahren 1292 und 1307, ist nicht erkannt. So „schwimmt“ schon allein von daher die auch historisch erst noch genauer zu begründende Möglichkeit, der Ritter, der vor dem auf dem Schoß seiner Mutter stehenden Jesuskind kniet, sei Herzog Johann II. von Brabant als Stifter des Gestühls; und nicht minder unsicher bleibt der Vorschlag, in dem Reitenden der anderen Gestühlswange den Vater des Herzogs zu sehen, Johann I., der 1294 auch nicht bei einem Turnier in Bar ums Leben kam (wie zu lesen steht), sondern in Lierre an den Folgen der Verwundung starb, die er im Jahr zuvor in Bar-le-Duc im Turnier erhalten hatte. Daß die Bildwerke „eher maasländisch geprägt“ sind, leuchtet mir ein. Aber: Wurde der Bildhauer „aus den Stammlanden des Stifters gerufen“? Schließlich liegt Brabant nicht an der Maas, das Herzogtum Limburg jedoch — also das Maasgebiet — war erst seit 1287 im Besitz der Brabanter Herzöge. Sind das nach etwa einem Jahrzehnt Stammlande?

Für jeden Sammlungskatalog gibt es zwei Wege des Beurteilens, will man sich nicht auf ein pauschales Resümee beschränken. Was das Allgemeine anlangt, ist hier zu sa-

gen: Ungewöhnlich und mehr noch als erfreulich ist die Reichhaltigkeit, ja Üppigkeit der Bebilderung; von den meisten Stücken ist auch die Rückansicht wiedergegeben, bei den für wichtig erachteten Skulpturen kommen Aufnahmen von der Seite hinzu, sehr oft auch Detailfotos. Die Mischung aus annehmbar gedruckten Farbbildungen und solchen in „Schwarz-Weiß“ (gedruckt nach dem Duplex-Verfahren) ist akzeptabel, die Qualität meist gut, das Format allerdings manchmal störend (besonders bei schmalen, schlanken Figuren, siehe S. 272 f. und 281 f.). Daß einmal ein Detail seitenverkehrt reproduziert wurde (S. 293 unten), ist unerheblich. Die Beschreibungen sind ausführlich (Zustand; Konstruktion [?]; Fassung; allgemeine Beschreibung). Die kunsthistorische Erörterung ist demgegenüber manchmal geradezu apodiktisch und gerät immer wieder ins Rasonnieren, das Heranziehen historischer Argumente des öfteren daneben.

Spezielle Bemerkungen gelten einzelnen der im Katalog verzeichneten Skulpturen oder sie dienen als Beispiele für generellere Überlegungen.

Zu den Bildwerken des 12. Jahrhunderts vermag ich wenig zu sagen. Immerhin fällt bei Nr. 3, dem Torso des Kruzifixus aus der Kölner Georgskirche, zum ersten Mal auf, was ich den Mangel an Fragezeichen (und damit an Fragen) nennen möchte, insbesondere bei den Datierungen — als sei immer genau bekannt, wann das jeweilige Bildwerk geschaffen wurde. Hängt das mit den „Eckdaten“ zusammen, die Legner einleitend zitierte? Beim Kruzifixus aus St. Georg erhielt die in neuerer Literatur bevorzugte Datierung „um 1067“ oder „um 1070“ erst jüngst in den *Ornamenta Ecclesiae* ein sehr berechtigtes Fragezeichen — was im Katalog des Schnütgen-Museums auch getreulich berichtet wird —, und auch die viel allgemeinere Datierung „2. Hälfte 11. Jahrhundert“ ist S. 129 f. genannt und diskutiert. Warum aber fehlt dann das Fragezeichen nach der Datierung? Die behauptete stilistische Nähe zu den Figuren der Türflügel von St. Maria im Kapitol vermag ich nicht zu erkennen, und als Argument werden auch Motive, wird Gegenständliches genannt, nicht aber die Art und Weise der Umsetzung, das Stilistische. Doch darauf käme es an.

Ausgesprochene Verengungen sind ein weiteres Charakteristikum der Katalogtexte. Nr. 5, der Bischofskopf, ist merkwürdig wegen des schwer vorstellbaren Zwecks der Skulptur. Vorgeschlagen werden der vortretende Teil eines Tafelbildes, ähnlich der Darstellung von Maria und Johannes auf der kölnischen Kreuzigungstafel um 1430 im Wallraf-Richartz-Museum, oder ein Märtyrerhaupt, ähnlich den Johannesschüsseln — aber gab es so etwas? Konstatiert wird eine enge „Verwandtschaft“ mit dem Engel eines Hl. Grabes in der Berliner Skulpturensammlung und der im Stil zugehörigen, aus Schnütgens Sammlung stammenden Marienfigur des Erzbischöflichen Museum in Gran, auch zu der thronenden Maria in Hoven, „daß man eine Entstehung im gleichen Atelier annehmen muß“. Die als Argument gebotenen Abbildungen 9 und 10 belegen eher das Gegenteil. Die auf S. 22 f. genannte Bischofsfigur im Smålands Museum von Växjö aus Furuby (nicht Fűrűby) schaut einem, wenn man den Saal mit den mittelalterlichen Bildwerken dort betritt, ganz kölnisch entgegen, ist aber in den Details deutlich anders gebildet, z. B. im Augenschnitt, und kann in ihrer ausgesprochenen Trockenheit der Formen wohl kaum so unmittelbar an die „Kölner Werkstatt“ angeschlossen werden. Die Aussagen zur Entstehungszeit des Kölner Bischofskopfes kann man nur dick unterstreichen. Warum sind sie nicht in die Angabe der Entstehungszeit eingegangen?

Daß die aus der Sammlung Schwartz erworbene trauernde Maria (Nr. 13) jetzt wieder in oberitalienische Zusammenhänge gestellt wird, registriert man mit Genugtuung, mag die Entstehungszeit um 1220/30 auch etwas früh angesetzt sein. Auffällig ist allerdings, daß Maria ein Buch hält (wohl den Psalter) — ein eher westliches Motiv (man denke nur an den Dreikönigenschrein in Köln), wenn auch in Österreich „importiert“ am Klosterneuburger Ambo. Mit der Geographie allerdings geht es sehr durcheinander. Einerseits wird die mögliche Herkunft aus der alten Grafschaft Pütten referiert, was wohl das Gebiet um Pitten westlich von Wiener Neustadt meint (eine Grafschaft als Reichsverwaltungseinheit, benannt nach dem wehrwichtigsten Platz Pitten, ist urkundlich nicht belegbar: Carl Plank, *Siedlungs- und Besitzgeschichte der Grafschaft P.*, I. Teil, Wien 1946 [Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Band 10], S. 1), 1211 aus dem Besitz der Steirischen Ottokare durch Tausch an das Erzbistum Salzburg gelangt, das schon vorher Teile des einstigen Besitzes der Grafen von Formbach und Pitten innehatte; allein Gloggnitz war nach dem Aussterben der Grafen in den Besitz des von ihnen gegründeten Klosters Formbach übergegangen, Stift Reichersberg aber war seit 1144 in Alleinbesitz des Zinses der Pfarrei Pitten (über die verwickelten kirchlichen Verhältnisse s. Hans Wolf, *Erläuterungen zum Historischen Atlas der Österreichischen Alpenländer*, II, 6, Wien 1955). Mit dem im Text genannten Tirol jedoch hat das alles weder politisch noch kirchlich zu tun. Da ist die — in der Literatur nicht zitierte — Abhandlung von Michael Semff, Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Seckau, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 30/31, 1977—78, S. 78 schon genauer.

Von der sog. Aachener Madonna (Nr. 15) sind „Herkunft und einstige Aufstellung nicht bekannt“ (S. 162). Wenn ich auch an einer Lokalisierung ins Rheinland nicht zweifle, vermisste ich doch wieder das Fragezeichen nach „Köln“; eine postulierte stilistische Zusammengehörigkeit mit den aus dem Kölner Kunsthandel stammenden Skulpturen zweier Cherubim (Nr. 16/17) ist nicht gegeben, und daraus eine Lokalisierung der Marienfigur nach Köln abzuleiten ist nicht mehr als ein Konstrukt (was ist eigentlich eine Kalvariengruppe?).

Für die Chronologie der hölzernen wie steinernen Bildwerke am Niederrhein und speziell in Köln gibt es zwischen der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts und den Jahren des Kölner Domchorgestühls 1308/1311 allzu wenige fixierten Daten. So wurde für die Bildwerke aus Eichenholz mehrfach das Verfahren der Dendrochronologie herangezogen, aber, mit Ausnahme des Wassenberger Gestühls, ohne zur erhofften Präzisierung zu kommen. Während über die relative Chronologie in den meisten Fällen rasch eine Einigung zu erzielen wäre, bedarf es bei der Umsetzung in fixe Jahreszahlen mit vorge-setztem „um“ wohl noch längerer Erörterung. Die in der Dissertation der Verfasserin (nicht nur bei ihr, das muß auch gesagt werden) zu beobachtende Neigung zu frühen Datierungen kommt so ohne die wünschenswerte Absicherung zum Tragen, mußte freilich gerade im Fall des Wassenberger Gestühls gegenüber der Dissertation wieder zurückgenommen werden.

Das Problem besteht z. B. bei der stehenden Maria mit Kind aus Ollesheim (Nr. 32). Zunächst gegen 1300 angesetzt, wird sie seit gut einem Jahrzehnt um 1260/70 datiert, m. E. ebenso zu früh wie in der älteren Literatur zu spät. Eine größere Anzahl von im einzelnen doch recht heterogenen Bildwerken wird hier als 'stilisierte Gruppe' zusam-

mengenommen. Irgendwelche von außen her gewonnenen Daten gibt es zu keinem der Bildwerke; das in diesem Zusammenhang genannte Grabmal des Pfalzgrafen Heinrich in Maria Laach weicht stilistisch so sehr von den in Köln beheimateten Figuren ab, daß es wohl besser als mittelrheinisch bezeichnet werden sollte — Maria Laach lag und liegt in der Diözese Trier. Wobei wiederum bedacht werden muß, daß wir von der Bildhauerei in Trier aus der Zeit zwischen den Steinfiguren der Liebfrauenkirche (deren „Pfalhaftigkeit“ eine ganz andere Qualität hat als die der Marienfigur aus Ollesheim) und Marienfiguren aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts (Liebfrauen, aus Gimmingen; St. Gangolf) nichts wissen. Solche Unsicherheit spiegelt sich z. B. auch bei der thronenden Maria der Severinskirche in Boppard (mit „um 1260“ wohl auch zu früh datiert), für deren „geometrisch fixierten Schnitt des Gesichts“ H. P. Hilger auf die Ollesheimer Maria verwies, aber auch auf den Kopf aus St. Maximin in Trier im dortigen Landesmuseum, für dessen Entstehungszeit bislang aber auch allein stilistische Kriterien herangezogen werden können, und der mit den anderen Bildwerken doch nicht so recht vergleichbar ist (*Die Kunstdenkmale von Rheinland-Pfalz*, Bd. 8, S. 249—251). Für das Memorialgrab in Maria Laach aber ist die von R. Suckale wieder ins Spiel gebrachte, längst auf Grund anderer, zeitlich dem Leben des stiftenden Abtes Theoderich II. näherstehender Quellen in Zweifel gezogene Frühdatierung 1255 erneut zurückzuweisen.

Mit dem Nachweis einer Entstehung der thronenden Maria mit Kind Nr. 32 in Köln wäre für das Verständnis der Kölner Skulptur in der Zeitspanne zwischen dem Schlußstein mit dem Salvator in der Scheitelkapelle des Kölner Doms und dem Figurenzyklus im Domchor Entscheidendes gewonnen. Die Oberfläche der Holzskulptur ist nach völliger Eliminierung der Fassung geglättet und poliert; das mag das Bildwerk einige Grade französischer erscheinen lassen als es ursprünglich war. Aber reicht der Nachweis zeitstilistischer Nähe zum Kölner Stadtsiegel, einer Goldschmiedearbeit von 1267/68, aus, um über die akzeptable Datierung des Bildwerks um 1270 auch die Lokalisierung nach Köln zu sichern? Ist z. B. Lüttich ganz aus dem Spiel?

Bei der Madonna auf breitem Thronszitz Nr. 34 ist wichtig, daß das Material als Eichenholz rheinischer Herkunft bestimmt werden konnte. Für eine exaktere Datierung wurde die Dendrochronologie bemüht, doch blieb das Ergebnis vage und der Interpretation überlassen. Daß die Marienfigur aus Kendenich Nr. 35 das spätere Bildwerk ist und nicht der Maria auf breitem Thronszitz vorangeht, hat R. Suckale vor mehr als zehn Jahren verfochten, wie ich meine, zu Recht, und so steht es denn jetzt auch im Katalog. Aber es wird nach wie vor schwierig, wenn Bildwerke der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in ein allzu enges Korsett der Chronologie eingeschnürt werden.

Zu dieser allzu heterogenen ‚stilisierten Gruppe‘ zählt auch die Reliquienbüste Nr. 36, das älteste in der Sammlung Schnütgen verwahrte Exemplar jener „Materialisierung“ kölnischer Holzbildhauerei des beginnenden Spätmittelalters. Oskar Karpa schon hatte sie zum Typus 1 gezählt, den er um die „stilisierte Büste“ in der Goldenen Kammer von St. Ursula gruppierte und ins Ende des 13. Jahrhunderts datierte. Daß diese Büsten älter sind als jene, die um die Figur des thronenden (warum?) hl. Dionysius Nr. 55 und die thronende Maria mit Kind Nr. 59 angesiedelt werden können, ist klar. Doch bleibt auch hier das „um wieviel“ offen, und ob „dieser Wechsel von den sehr individuell gefertigten Einzelwerken [?] der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts zu einer sehr einheitlichen Groß-

fertigung" (so steht es S. 27) überhaupt so zutrifft, ist mir gar nicht sicher, auch nicht, daß er „entscheidend durch die Kölner Dombauhütte bestimmt" wurde (ebd.). Überhaupt ist die Sicht erstaunlich linear. Das gilt auch für die Datierungen, bei deren argumentativer Darlegung (S. 34 ff.) ich mich des Eindrucks eines Zirkelschlusses nicht erwehren kann. Abgesehen davon gibt es ganz interessante Differenzen zwischen den Daten im einleitenden Aufsatz „Kölner Bildschnitzerwerkstätten vom 11. bis zum ausgehenden 14. Jahrhundert" und denen im Katalogteil; so werden die beiden Reliquienbüsten Nr. 57 und 58 auf S. 36 „etwa um 1325" angesetzt, im Katalog „um 1320—30". Bei einem detaillierteren Vergleich käme ich punktuell wohl auch zu gelegentlich leicht anderer Einschätzung. Um dies anzudeuten: Mir leuchtet das zeitliche Abrücken der thronenden Maria Nr. 78 („um 1340") von den oben genannten Skulpturen nicht ohne weiteres ein; der ovale Kopf ist in seiner individuellen Ausprägung für mich verständlich in der Nachfolge von Skulpturen wie der Marienfigur Nr. 46, die für mich mit „um 1290—1300" reichlich früh angesetzt wird, und beträchtlich anders als bei der durch ihre Fassung berühmten halbfigurigen Reliquienbüste Nr. 77 (die Angabe im *RDK* Band VII Sp. 800 und Sp. 771 Abb. 15, das Gold sei Pinselgold, ist in Blattgold zu verbessern; der Irrtum basiert auf brieflicher Auskunft des Museums von 1976). Daß diese Büste aus Italien kommen soll, ist nicht verwunderlich und muß keineswegs als Fehlinterpretation des Stoffmusters angesehen werden; ich bilde hier eine kölnische Reliquienbüste im Museum von Trapani aus der dortigen Augustinuskirche ab, die in der Nachfolge der Reliquienbüsten Nr. 57 und 58 (Inv. Nr. A 101, A 103) des Schnütgen-Museums steht und von der thronenden Maria Nr. 78 nur wenig abweicht (*Abb. 6—8d*).

Ein ähnliches Stoffmuster wie die Büste im Schnütgen-Museum zeigt die Heilige aus Filsen, Nr. 68 (*Abb. 115*) — auch von da her leuchtet deren Spätdatierung um 1330 ein.

Zu den der Qualität wegen auffallenden Skulpturen gehört Nr. 53, jetzt, wie schon in der Dissertation von U. Bergmann, als Petrus bezeichnet, was mir aus Gründen der Physiognomie und der Haartracht nicht zwingend erscheint. Zu Recht ist ebenso auf die stilistische Distanz von den Domchoraposteln wie auf die stilistische Nähe zu den „lothringischen" Skulpturen der Hochaltarmensa im Kölner Dom hingewiesen und von da der Zeitanatz einleuchtend. Mit der schwindenden Körperlichkeit der Skulpturen vom Domchorgestühl allerdings hat die Apostelfigur nichts zu tun.

Die kleine Christkindwiege Nr. 82 — nicht der Ständer — ist, vor allem durch die technische Untersuchung, als mittelalterliches Werk „rehabilitiert". Die Bildformeln der beiden Schmalseiten erinnern an Malerei, so an das Diptychon aus St. Georg in der Berliner Gemäldegalerie (das ebenso unsicher-sicher datiert ist), wobei die thronende Muttergottes dort durch die anbetenden Drei Könige sozusagen hier zusätzlich kölnisch akzentuiert ist.

Höchst sonderbar erscheint mir nach wie vor das Relief der Kreuzannagelung aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (Nr. 83). Zunächst als „Belgien oder Frankreich" bestimmt, dann mit Lübeck in Verbindung gebracht (was mir noch nie einleuchtete), jetzt mit dem Oberweseler Retabel von 1331 und dem Grabmal in Lich verglichen und vorschlagsweise als „Mittelrhein" bezeichnet: nichts davon überzeugt. Überhaupt ist die Szene merkwürdig in ihrer Verbindung von Lanzenstich und Kreuzanheftung (oder Abnahme?). Zu den Tugenden, die Christus kreuzigen, führt kein Weg. Die Figur hinter dem Lanzenträ-

ger und neben Johannes (?) als Maria ohne Schleier wäre ganz ungewöhnlich. Auch so manches Detail der Kleidung stimmt mich skeptisch. Hier wird man noch viel überlegen müssen.

Mit den Apostelfiguren aus dem Klarenaltar (Nr. 98 f.) ist ein Endpunkt Kölner Tradition erreicht. Die Bildwerke aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts — der Zahl nach wenige — spiegeln nicht mehr durchgehende Tradition, wirken umso mehr als Individuen. Die wichtigsten Skulpturen sind in Band 1 des Handbuchs *Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400* sozusagen vorbereitet. Die technischen Angaben, insbesondere zur Fassung, jetzt sehr viel genauer, präzisieren das Erscheinungsbild. Ich möchte eigentlich nur eines der dort nicht aufgenommenen Bildwerke herausgreifen, das kleine Vesperbild Nr. 110. Es ist wohl mittelrheinisch. Der Datierung um 1380—90 ist unbedingt zuzustimmen. Im Text ist wie so oft Bezug genommen auf die sog. Pietà Roettgen im Bonner Landesmuseum. Deren Datierung um 1300, die auch im Katalog abgelehnt wird (sie geht auf Richard Hamann zurück), kann nicht aufrecht erhalten werden, ist von so vielen Seiten mit so unterschiedlichen Argumenten entkräftet (man vergleiche nur die Bemerkungen von Max Hasse im *Städel-Jahrbuch* Neue Folge 6, 1977, S. 109), daß sie als widerlegt gelten muß. Auch von den übrigen, im Einzelnen recht unterschiedlichen mittelrheinischen Vesperbildern von der Art des Bonner Werkes ist kaum eines vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden.

So schwer mir, besonders im Katalogteil, das eine oder andere Urteil nachzuvollziehen fällt, an der Gesamtleistung des Katalogs ändert das wenig. Ich wollte, wir hätten bald die weiteren Kataloge der Bestände im Schnütgen-Museum in gleicher Qualität.

Auch Band 1 der mittelalterlichen Skulpturen im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart umfaßt den Zeitraum bis um 1400. Die Abbildungen sind, gleich denen des Kölner Katalogs, im Duplexverfahren hergestellt; an ihnen stört mich, daß allzuvielen Bildwerke schweben, weil keine Grundfläche zu sehen ist, auf der die Skulptur stünde (siehe Abbildungen S. 62, 67 ff., 73 f. und so fort). Den technischen Daten folgt die Beschreibung des Zustands sowie der Fassung. Die Provenienzangabe kommt erst nach der Diskussion der historischen Stellung des einzelnen Stückes; sie gehörte unbedingt nach vorn. In der Frage der Datierungen machen die Angaben bei weitem nicht den gepreßten Eindruck, den manche Angaben im Kölner Katalog hervorrufen.

Der Katalog schließt Holz- und Steinbildwerke ein und beginnt mit den 1955 in Hirsau aufgefundenen Platten aus karolingischer Zeit mit Flechtornamentik. Von den Stücken aus dem Hochmittelalter sind nur wenige von überregionaler Bedeutung, an erster Stelle die Fragmente aus Unterregenbach, wobei für die ionisierenden Kapitelle und das Bruchstück mit der Halbfigur eines Heiligen Entstehung in ottonischer Zeit entschieden und einleuchtend vertreten wird; auch für den Inschriftstein wird, auf Grund der Einschätzung von Frau Neumüllers-Klauser, eine Datierung ins 10. Jahrhundert nicht ausgeschlossen. Die sonstige Bauskulptur aus Unterregenbach wird ins 12. oder in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzt, auch das überzeugend. Für den oft als keltisch angesehenen sog. Wildenberger Mann (Nr. 26) verfiert der Katalogautor mit guten Argumenten eine Datierung ins 12. Jahrhundert, unter Hinweis auf den sog. Johannes Baptista an der Fassade der Johanneskirche in Schwäbisch Gmünd. Zu den frühen Bei-

spielen der trotz des Buches von Waldemar Grzimek (1975) weitgehend unbekanntem hochmittelalterlichen Stuckplastik in Süddeutschland gehören die Fragmente der Chorschranken aus der ehem. Klosterkirche Großkornburg (Nr. 27) mit erheblichen Resten der alten Fassung. Unter den Holzskulpturen fällt der Kruzifixus aus Dettenhausen, Mitte 12. Jahrhundert, auf (Nr. 28), auch wegen der Uminterpretation seines Erscheinungsbildes durch die Fassung des 14. Jahrhunderts, und der trauende Johannes (Nr. 31) aus Ebrathshofen, der durch den Verlust der Fassung im Sinne Legners nur als Torso bezeichnet werden kann.

Das Schwergewicht der Sammlung innerhalb des vom Katalog umfaßten Zeitraums liegt im 14. Jahrhundert. Ein großer Teil der Bildwerke war 1983 und 1985 in Sonderausstellungen präsentiert worden, oft nach sorgfältiger Untersuchung oder Freilegung der alten Fassung. Das Erscheinungsbild ist dadurch manchmal radikal verändert, am eindrucksvollsten bei den Figuren der trauernden Maria und Johannes (Nr. 60–61), um 1330/1340. Ich gehe hierauf nicht weiter ein.

Zur Erörterung der Marienfigur aus Weiler (Nr. 63) ist anzumerken, daß der Versuch von 1959, die stilistisch nahestehenden Skulpturen des Rottweiler Kapellenturms um 1356/1364 zu datieren, durch die Grabungen am Ort obsolet geworden ist; es gab in jenen Jahren in Rottweil keinen Chor Neubau (*Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 12, 1983, S. 147 ff.). Ob freilich die Bildwerke am Nordportal von 1343 des Augsburger Dom-Ostchors den Rottweiler Figuren folgen oder voraufgehen, ist offen. Die 1979 aus der Sammlung Oertel erworbene Marienkrönung um 1340 mit den „Tiroler Ablegern des Rottweiler Stils“ zusammenzusehen, fällt mir schwer. Auch bei der kleinen, angeblich aus Freising stammenden Marienfigur (Nr. 82) vermag ich keine Erinnerung an Bildwerke in Rottweil abzulesen.

Nr. 65 ist eines jener „freudvollen Vesperbilder“ kurz vor der Mitte des 14. Jahrhunderts. Die physiognomische Ähnlichkeit von Lächeln und Weinen läßt mich zögern, für alle diese Bildwerke die Interpretation als „freudvoll“ zu akzeptieren; keines jener Vesperbilder hat die ursprüngliche Fassung des Antlitzes Mariens bewahrt oder sie ist nicht auf ihre Ursprünglichkeit hin untersucht. Und die von E. Reiners-Ernst herangezogenen Texte erscheinen mir gepreßt.

Die Steinskulptur Johannes des Täufers (Nr. 79) steht den Bildwerken am Südportal des Augsburger Domostchors nahe, besonders den Apostelfiguren. Das ist schon immer so gesehen. Nur ist die Entstehungszeit zu früh angesetzt, die Augsburger Skulpturen sind aller Wahrscheinlichkeit nach erst nach 1368 geschaffen (Wappen der damals gebildeten Zünfte), und 1375 ist das Portal erwähnt (vgl. *Das Südportal des Augsburger Domes*, München 1984 [Arbeitsheft 23 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege], S. 12 und 25). Ähnlich ist deshalb auch die Einschätzung der Schutzmantelmaria aus Unterkochen zu revidieren (Nr. 88).

Den Schluß des Katalogs bilden einige wenige Skulpturen, die so tun, als seien sie aus dem 12., 13. oder 14. Jahrhundert. Es folgt ein Glossar technischer Begriffe; offenbar wird die Kenntnis dessen, was Bleiweiß oder Splintholz ist, nicht mehr erwartet.

Friedrich Kobler