

Da eine wissenschaftliche Rezension ihren Verfasser dazu verpflichtet, Vorbehalte oder abweichende Meinungen nicht zu verschweigen, vermittelt sie nur allzu leicht den Eindruck, das besprochene Werk sei als ganzes mißlungen. Das träfe nun gerade im vorliegenden Fall keineswegs zu. Im Gegenteil: Frau Morands Sluter-Monographie stellt, unbeschadet jener Passagen, die mich nicht völlig überzeugt bzw. restlos zufriedengestellt haben, eine sehr bemerkenswerte Leistung dar. Die Verfasserin hat die zahlreichen relevanten Quellen und die umfangreiche Sekundärliteratur gewissenhaft verarbeitet und übersichtlich referiert, sie hat widersprüchliche Aussagen klug gegeneinander abgewogen und schließlich auch eine Reihe neuer, sehr fruchtbarer Gedanken beige-steuert. Indem sie Sluter konsequent im kulturhistorischen Kontext seiner Zeit gesehen und gedeutet hat, ist sie seiner Persönlichkeit sowie den inneren Triebkräften seines Schaffens zweifellos näher gekommen als die meisten Autoren vor ihr. Ihr Text besticht durch seine klare Diktion und die Eindeutigkeit seiner Aussagen – auch dort, wo er diese im Potentialis formuliert. Ihr Buch löst zwar nicht alle Rätsel und beantwortet nicht alle offenen Fragen; für die zukünftige Sluter-Forschung aber stellt es eine neue, solide und zugleich stimulierende Ausgangsbasis bereit.

Gerhard Schmidt

FRANK GÜNTER ZEHNDER, *Katalog der Altkölner Malerei*. Anhang: Pigmentanalysen von HERMANN KÜHN, Dendrochronologische Untersuchungen von JOSEF BAUCH, DIETER ECKSTEIN, PETER KLEIN (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI). Köln, Stadt Köln 1990. 720 Seiten, 329 Abb. auf zusätzlichen Tafeln. DM 38,00

(mit einer Abbildung)

Schon 1924 hat Wilhelm Worringer das Bild von der Unübersichtlichkeit der Kölner Malerschule skizziert: „Über dem Saale, der im Museum deutscher Kunstgeschichtschreibung zur Kölner Kunst führt, müßte ein Schild stehen: Wegen Neuordnung geschlossen.“ Um sich heute zu orientieren, wird der Leser hoffnungsvoll den sorgsam gereiften monumentalen Bestandskatalog des Wallraf-Richartz-Museums (im folgenden: WRM) zur Hand nehmen, auf den er lange gewartet hat. Diese Veröffentlichung schließt zeitlich (vgl. S. 8) fast nahtlos an die Kölner Ausstellung *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430* von 1974 an, die der Autor F. G. Zehnder mit erarbeitete. Der Leser sieht sich mit einer nahezu unübersehbaren Fülle an Material konfrontiert (drucktechnische Details: einspaltige Seite annähernd in DIN A 5 in 8 Punkt gedruckt mit den Literaturangaben in 6 Punkt). Neben dem Fleiß des Bearbeiters und der Komplexität des Themas spiegelt sich darin selbstverständlich auch der Reichtum des WRM an vermutlich in Köln entstandenen Gemälden der Zeit vor 1550. Die

zu Beginn des 19. Jahrhunderts begründete Sammlung enthält 289 entsprechende Werke. Die Leistung des Autors wäre nicht möglich gewesen ohne eine langjährige tiefe Vertrautheit mit der Kölner Kunst des späten Mittelalters seit seiner Dissertation über den *Meister der Hl. Veronika*. Dem Leser vor Augen gehalten wird dies in der Liste der abgekürzt zitierten Literatur des Bestandskataloges: Hier erscheint zwar nicht die 1986 von R. Budde erstellte Übersicht zur Kölner Malerei des Spätmittelalters, dafür aber erweist sich Zehnder als (Mit-) Autor von sieben der acht aufgeführten einschlägigen Publikationen seit 1981. Zehnder gehört zu den wenigen verbliebenen Kennern in Museen für die spätmittelalterliche Malerei einer Region. Seine profunden Kenntnisse der Kölner Kunst und Geschichte werden insbesondere an den Erläuterungen ikonographisch-historischer Hintergründe deutlich, ob sie sich nun auf die Kölner Ordenstradition, in der sich Nonnen um die Nachfolge Christi bemühen (Kölnisch, 1543, Christus und drei Nonnen tragen ihre Kreuze, S. 195), auf Ursula-Zyklen (Kölnischer Meister von 1456, Werkstatt, Legende der Hl. Ursula, S. 204/05) oder auf Stifter und Heiligenauswahl in einem Triptychon, Diskussionsgrundlage zur Provenienz aus einer geistlichen Niederlassung (Meister des Kirchsahrer Altars, Triptychon mit Christus am Kreuz und Heiligen, S. 464), beziehen.

Der Bestandskatalog ist als materielle Fundgrube beispielhaft. Sein Aufbau, der bei der Materialfülle nicht gerade übersichtlich erscheint, läßt sich auf die vorherigen, zwischen 1964 und 1973 erschienenen zehn Bestandskataloge des WRM zurückführen. Nach Vorwort und Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur folgen die Katalognummern, denen zu den einzelnen Künstlern bzw. Werkstätten jeweils Lebensläufe vorangestellt sind, die bei den fast ausschließlich anonymen Meistern freilich fiktiv bleiben. Es schließt sich ein Anhang an, der Pigmentanalysen (S. 568-666 von Hermann Kühn), dendrochronologische Untersuchungen ausgewählter Objekte der Sammlung (S. 667-683 von Josef Bauch, Dieter Eckstein, Peter Klein) sowie Verzeichnisse der Gemälde nach Stiftern, Themen, dargestellten Personen, sowie nach ihren Inventar- und Abbildungsnummern enthält. Zwar erscheinen die Verzeichnisse nützlich, doch wäre ein ausführlicheres Inhaltsverzeichnis, so für Künstlernamen bzw. Entstehungsbezeichnungen, wie „Kölnisch um 1330“, wichtig. Wenn man nicht weiß, unter welcher persönlichen Zuschreibung Zehnders eine Tafel mit häufigem Thema zu entdecken ist, oder deren Inventarnummer nicht kennt, wird die Suche aufwendig. Nur eine Liste der Lebensläufe verweist auf die eingeschobenen Künstlerkapitel. Bei den Verzeichnissen hätte sich auch eine Aufstellung der dem WRM seit den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg verlorengegangenen kölnischen Gemälde angeboten. Durch ältere Literatur angeregte Nachfragen wären so zu vermeiden, zumal der Autor in den Texten derartige Stücke erwähnt.

Auch die Struktur der einzelnen Katalognummern orientiert sich an den vorgegangenen Bestandskatalogen des WRM. Dem Bildtitel – mit ausgeworfener Inventarnummer des Objektes auch als Schlüssel für Hinweise auf Vergleichsstücke – folgen Wappenerläuterungen mit historischen Daten zu ihren Trägern (ohne ersichtliche Quellenangabe) und Transkriptionen der Bildinschriften mit

(nicht einheitlich: vgl. S. 143, 151, 330) aufgelösten Kürzeln. Material, Maße und technischer Befund sind zusammen aufgeführt. Hierbei wird der Zustand sehr ausführlich beschrieben, bis hin auch zu jüngeren Rückseitenbeschriftungen, der genauen Lage von Klötzchen oder gelegentlichen Fadenzählungen bei textilen Malträgern. Der eigentliche Beschreibungsteil umfaßt in wechselnder Reihenfolge und in nicht einheitlich vorgenommener Absatzbildung Passagen zu Herkunft, Inhalt – eine knappe Beschreibung setzt aber erst ab S. 177 ein –, Ikonographie, Altarprogrammen und Szenenabfolgen, sowie Stil, Zuschreibungsgeschichte und Datierung. Bei dem abschließenden Literaturverzeichnis wurde größtmögliche Vollständigkeit erstrebt, bis hin zu Populärliteratur, „um die breite Inanspruchnahme dieser Werke und den Befassungsrahmen zu verdeutlichen“ (S. 9). So führen die Angaben des *großen Knaur* (S. 410), von *The Reader's Digest Book of Strange Stories* (S. 222) oder von Aufsätzen wie etwa zu „Alten Säuglingsflaschen“ (S. 558) sowie Mehrfachzitierungen (u. a. S. 222/223 verschiedene Ausgaben von *Kindlers Malerei-Lexikon*) zum überproportionalen Anwachsen des Literaturverzeichnisses, einmal sogar zur Situation, daß Katalogtext und Literaturhinweise gleichen Umfang haben. Durch ein differenziertes Zeichensystem zeigt der Autor an, ob abgekürzt zitierte Literatur im Gesamtverzeichnis oder zu Ende des Katalogartikels aufzulösen ist. Angefügt sind die Photonummern des Rheinischen Bildarchivs und die Abbildungsnummern im Bildteil. Dieser folgt in seiner Anordnung nicht den Texten, sondern erschwert durch Sprünge in der Reihenfolge die Benutzung.

Die vorherrschende Betrachtungsweise deutscher spätgotischer Malerei wird von der Stilkritik bestimmt. Auch Zehnder setzt hier seinen Schwerpunkt und entwirft für die Kölner Malerei ein normatives Bezugssystem, das sich im Gesamtüberblick des Bestandskataloges zu erkennen gibt. Den Vorrang der Untersuchung des „Stilwollens“ (S. 115), das doch nur ein Teil des Ausdrucks der im Kunstwerk integrierten formalen und inhaltlichen Bestrebungen sein kann, läßt Zehnder mehrfach erkennen. Entscheidungen fallen zuweilen zugunsten des persönlichen Stilgefühls gegen dendrochronologische Daten (Kalvarienberg der Familie Wasservass, S. 489) oder baugeschichtliche Erkenntnisse (Meister der Verherrlichung Mariae, zwei Seiten einer Altartafel, S. 415).

Eine traditionelle Sicht der Bearbeitung wird auch in der Trennung der Abschnitte zu Stil und Ikonographie deutlich. Die Ikonographie steht abseits formaler Gegebenheiten, was sich an der oftmaligen nüchternen Aufzählung von Gegenständen nur als Zeichen erkennen läßt. Für ein Aufbrechen dieser Fronten, eine tiefergehende Interpretation, plädiert der Autor jedoch selbst, wenn er den Anspruch erhebt, daß die Sammlung des WRM die „mentale Wirklichkeit der Bürger“ (S. 6) erkennbar macht. Interpretationsansätze sind dafür vorhanden: Fragen nach dem Einfluß der Bewegung der „Devotio moderna“ auf die Form eines Werkes werden gestellt (Kölnisch, um 1425/30, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, S. 137) oder – in Bezug auf ein möglicherweise aus dem Augustinerinnenkloster St. Maria Magdalena stammendes Gemälde – die darin auf „Trauer, Umkehr und Buße gestimmten

Affekte“ konstatiert (Meister der Ursula-Legende, Kalvarienberg, S. 372). Verlockend wäre es, weitere Hinweise auszuführen, wie den auf die „Übertragbarkeit der in den Stundenbüchern geübten Gebetspraxis auf Altarzusammenhänge“ (S. 350), doch gerät ein Bearbeiter damit schnell an die Kapazitätsgrenze seines Bestandskataloges.

In einem Schwerpunkt der Texte, den Zuschreibungsfragen, verhält sich der Autor eher zurückhaltend mit eigenen Argumenten. Solche beschränken sich auf knappe, teilweise apodiktisch formulierte Reaktionen auf die breit geschilderte Forschungsgeschichte der Werke. Die älteren Autoren kommen im sehr verdienstvollen Streben nach höchstmöglicher Vollständigkeit in einer Vielzahl zu Wort. Ohne Scheu sind auch rein wissenschaftsgeschichtlich relevante Meinungen wie „Im Styel des Meckenheim“ oder „Einfluss der Meister von Brügge“ (S. 265) aufgelistet. Trotz gelegentlich ausführlicherer eigener Argumentation (S. 56, 141, 268) wirken die Aufzählungen verschiedener vorheriger Zuschreibungen und Datierungen textdominant. Ein Abgehen von diesem Prinzip und der Aufbau einer Argumentationsabfolge gemäß eigener Vorstellungen hätte die Überlegungen auf eine Leitlinie konzentriert und den Autor zugleich des Zwanges enttoben, sich zur Verstärkung eigener Argumente ständig in der dritten Person selbst zitieren zu müssen. Eine Vielzahl an Literaturziten bringt unaufgelöste Widersprüchlichkeiten mit sich: Wie sonst ist zu erklären, daß zunächst für die Lüneburger Goldene Tafel die Datierung „1418“, für die Teile eines Passionsaltars des Meisters von St. Laurenz die Entstehung „um 1425-30“, dann aber mit Stange im Lüneburger Werk eine Verarbeitung von Anregungen aus dem Kölner Passionsaltar festzuhalten ist (S. 505, 507, 508)?

Unzweifelhaft stellt der Bestandskatalog des WRM den Ausgangspunkt für jegliche zukünftige Beschäftigung mit der älteren Kölner Malerei dar. Obwohl die Veröffentlichung sich nicht als eine Geschichte dieser „Schule“ und ihrer Werke verstehen kann, wird sie jedoch als Materialsammlung unentbehrliche Ausgangsbasis sein. Sie sollte als Anregung dienen, das Arbeitsfeld „Kölner Malerei“ für die Kunstgeschichte wiederzueröffnen. In keiner weiteren deutschen Stadt hat es materiell vergleichbare Voraussetzungen zur Herstellung spätgotischer Tafelmalerei gegeben wie in Köln. Hohe Einwohnerzahl und die Vielzahl kirchlicher Institutionen, Handelserfolg und Privatvermögen bildeten einen günstigen Nährboden zur Ausbildung eines lebendigen Malerhandwerks, von dem heute noch etwa 350 Bilder zeugen. Gefördert wurde das Handwerk angeblich durch den fruchtbaren Gegensatz zwischen einem Beharrungsvermögen der ansässigen Künstler, manifestiert in einer restriktiv geführten straffen Organisation mit einer zwischen 1371 und 1396 angenommenen Zunftordnung als Disziplinierungsmittel, und einem immer wieder erfrischenden Zuzug auswärtiger Künstler sowie dem Import von Werken. Überwiegend haben in Köln tätige Maler ihre Schulung nicht allein in der Stadt erfahren, sondern auch, wenn nicht sogar ganz überwiegend in den Niederlanden, wie die stilistischen Herleitungen des Autors vermuten lassen. Offensichtliche Beispiele hierfür bieten der Ältere Meister der Hl. Sippe (S. 21), Barthel Bruyn d. Ä. (S. 24), der Jüngere Meister der Hl. Sippe

(S. 271) oder eine geschlossene Gruppe von Malern, die um 1460 niederländische Entwicklungen weitergaben (S. 345). Es ist erneut zu bedauern, daß fast alle der Kölner Maler nur als fiktive Notnamen-Meister faßbar sind und mit den in Schriftquellen überlieferten Namen nicht zur Deckung gebracht werden können (vgl. die Gegenüberstellung von Malernamen und Notnamen um 1400 im Ausst. Kat. Vor *Stefan Lochner*, Köln 1974, S. 16). Die Gliederung des kunsthistorischen Materials erfolgte um Hauptwerke, an denen Meisterpersönlichkeiten zu kennzeichnen waren. Schon in seiner Veröffentlichung von 1988 hatte Zehnder diese von H. Reiners begründete Interpretationsmethode, in deren Tradition er selbst steht, verteidigt: „Alfred Stanges Arbeiten... folgen dieser Methodik, beruhen auf genauer Materialkenntnis sowie auf breiten Vergleichsmöglichkeiten und stellen – trotz mancher Einschränkungen – noch immer die zutreffendste letzte Gesamtdarstellung der Kölner Malerei dar“ (S. 10).

Stilistische Fallbeispiele, die in Zukunft noch erneuter Durchsicht bedürfen, liefern die Werkzusammenstellungen für den Meister der Hl. Veronika und für Stephan Lochner. Eine der generellen Kernfragen der Arbeiten Zehnders handelt vom Meister der Hl. Veronika. Ein Grundproblem auch bei diesem Kölner Meister besteht darin, daß für die ihm zugeschriebenen Werke keine feststehenden Daten existieren. Zehnder konstruierte eine relative Chronologie und vermutete als Schaffensperiode die Jahre um 1395-1415. Auch die für den Bestandskatalog vorgenommenen dendrochronologischen Untersuchungen an den beiden einzigen im WRM dem Meister der Hl. Veronika von Zehnder als eigenhändig belassenen Werke ergaben keine Daten. Doch liegt ein solches Ergebnis für die Washingtoner Tafel des Meisters vor: Die dendrochronologische Untersuchung durch Peter Klein führte zum Vorschlag des Fälldatums zw. 1394/98 und 1404 + x für das verwandte Holz und unter Berücksichtigung von zehn Jahren Lagerungszeit zur Annahme eines Herstelldatums 1408 + x für das Gemälde (Auch an dieser Stelle danke ich Dr. John O. Hand, National Gallery Washington, für die freundliche Überlassung der Ergebnisse). Das Washingtoner Kreuzigungsbild denkt sich Zehnder in der Frühzeit des Meisters, um 1400, entstanden (S. 456). Wird dieses Datum nun um zumindest acht Jahre verrückt, so verschiebt sich die gesamte Chronologie und die Tätigkeit des Veronika-Meisters endet erst ca. 1425. Unter Beachtung der führenden Rolle, die der Meister in Köln gespielt hat, bedeutet dies, daß der neue „Weiche Stil“ in Köln nicht vor 1400 nachzuweisen ist, und daß die Rolle des Conrad von Soest mit seiner Tätigkeit ab 1394 und dem „1403“ datierten Wildunger Altar für die kölnische Malerei neu überdacht werden sollte. Andererseits würde die Lücke zu den Werken „Stefan Lochners“ (Zehnder bestätigt auf S. 229, daß die Frage nach der Identität von Dombild-Maler und Lochner mit Recht aufgeworfen worden sei) enger werden. Die Verbindung vom angeblich bis ca. 1440 tätigen Älteren Meister der Hl. Sippe wäre ohnehin gegeben, da das „Weltgericht“ als Frühwerk Lochners im WRM von Zehnder „um 1435“ datiert wird. Vielleicht wäre es notwendig, auch das geläufige Denkmuster für die stilistische Entwicklung im Œuvre Stefan Lochners zu überprüfen: Der Meister habe sich von einem stärker niederländisch beeinflussten

Künstler unter Einfluß der Kölner Malerei zu einem Maler des „Weichen Stils“ zurückverwandelt. Daß Zehnder das Problem des niederländischen Einflusses überdenkt, erweist sein Katalogartikel (S. 400-405) zu zwei Altarflügeln des Meisters der Verherrlichung Mariae, in dem er die zunächst angenommene stilistische Wandelbarkeit ihres Meisters nunmehr anzweifelt und die unterschiedlichen Teile des Altares lieber mehreren Händen zuweisen würde.

Lohnend erscheinen auch Untersuchungen anderer Art, für die der Bestandskatalog vielfach Grundlagenmaterial in Form von Provenienzangaben anbietet. Dichte historische Quellen in Köln könnten Anlaß sein, die Rekonstruktion des Entstehungsumfeldes eines Gemäldes zu wagen, d. h. die Beteiligung von Stiftern und Programmgestaltern zu überdenken. Resultiert etwa die Gestaltung der „Andachtstafel mit dem Leben Christi“ (S. 116-120), in die auch Kreuzifix und *arma Christi* einbezogen sind, aus der möglichen Bestimmung für das Kölner Franziskanerinnenkloster St. Clara? Ergeben sich Bezugnahmen auf die Situation des Klosters und ihrer Bewohner, auf persönliche Meditation und Gebetspraxis?

Derartige Fragen stellen sich auch bei Betrachtung der Mitteltafel des de Monte-Triptychons, die eine Kreuzabnahme mit dem Stifter Gerhard ter Steegen de Monte enthält (*Abb. 8*). Das Triptychon (S. 475-484) befand sich ehemals in St. Andreas zu Köln und diente dort als Epitaph. Gerhard ter Steegen war Stiftsherr an St. Andreas und Professor der Theologie an der Universität Köln. Zehnder notierte für die Ikonographie der Mitteltafel eine außergewöhnliche Verbindung von Grabtragung, Marienklage, Beweinung und Stifterempfehlung, in der zudem das Vorzeigen des Leichnams Christi gegenüber dem Betrachter eine besondere Rolle spielt. Kann dieses Programm auf den Stifter zurückgehen, einen Verfasser philosophischer Schriften und als prominenter Thomist Nachfolger der großen Denker des 13. Jahrhunderts? Zukünftige Untersuchungen könnten die geistig-historischen Lebensbedingungen in Köln stärker beachten.

Bei den Untersuchungsmethoden bedient sich der Bestandskatalog naturwissenschaftlicher Möglichkeiten. Infra-Rot- (vgl. S. 216, 218, 279, 283, 300, 368) bzw. Röntgen-Aufnahmen (vgl. S. 118, 120, 133, 306, 335, 423, 467) sind vermerkt. Es ist zu bedauern, daß derart offengelegte Zustände entgegen anderen neueren Bestandskatalogen älterer Malerei (vgl. Isolde Lübbecke, *Early German Painting 1350-1550, The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 1991; John O. Hand, Martha Wolff, *Early Netherlandish Painting, National Gallery of Art*, Washington 1986) nicht abgebildet werden konnten. Zehnder benutzt zu Datierungsfragen auch die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchungen. Die Angaben beziehen sich auf die Berechnung der wahrscheinlichen Fälldaten unter Berücksichtigung des frühest- und des spätestmöglichen Termins, z. B. 1405⁺⁶₋₄. Die Problematik besteht darin, daß die Spanne der vom Fälldatum in die Vergangenheit gerechneten Jahre meist besser festgelegt werden kann als für die Spanne der in die Zukunft gerichteten Jahre, da nicht nur Splintholzjahrringe, sondern auch Kernholzjahrringe abgetrennt worden sein können. In diesen Fällen konnten die Daten also nur einen „*terminus post quem*“ liefern. Die Differenz zwischen diesen wahrscheinlichen Fälldaten und den stilistisch ermittelten Datie-

rungen liegen im Bestandskatalog des WRM zwischen etwa sechs (S. 558) und achtundzwanzig Jahren (S. 421). Selbstverständlich ist dabei eine Lagerzeit für das verwandte Holz mit zu berücksichtigen. Bessere Datierungsmöglichkeiten erbrachten die Tafeln mit vorhandenen Splintholzresten, deren Angaben der Katalog aber nicht einheitlich nutzt. So kann eine dendrochronologische Datierung von 1406^{+6}_{-4} einer stilistischen Datierung um 1420-30 (S. 489) gegenüberstehen, eine andere von 1477^{+6}_{-4} einer angenommenen um 1480/82 (S. 481). Die unterschiedlichen Bewertungen sind nicht näher begründet.

Zukunftsweisend erscheint der preisgünstige Katalog in der Form seiner Herstellung bzw. des Vertriebes. Die immense Textmenge zu verarbeiten, bedurfte des EDV-Einsatzes, der sicher auch die Registerherstellung erleichterte. Die Verarbeitung durch elektronisches Textprogramm führte zur Möglichkeit, den Bestandskatalog des WRM auch in Form von Disketten erwerben zu können. Demnach kann jeder Interessierte das Buch fortschreiben.

Jochen Luckhardt

Der Katalog wird in seinem Anhang durch zwei naturwissenschaftliche Untersuchungsberichte über Pigmentanalysen und dendrochronologische Untersuchungen ergänzt.

Der kurze Titel des ersten Teils: „Pigmentanalysen“ klingt zu bescheiden, da Hermann Kühn in seiner umfangreichen Studie wesentlich mehr untersucht und auswertet als die Überschrift verdeutlicht. An 97 Objekten wurden zusätzlich zu den Pigmentproben die Grundierung, der Malschichtenaufbau und sogar das Bindemittel analysiert und in einem zweiseitigen Text aufgelistet. Auf der linken Spaltenseite werden die Grundierung, bis zu sechs verschiedene Farbproben, ihre Schichtenabfolge und eine kurze Angabe über die Probenentnahmestelle erläutert. Auf der rechten Spaltenseite sind die analysierten Pigmente und Bindemittel aufgeführt. Über dem jeweiligen Untersuchungskomplex stehen die Inventarnummer und Symbolerklärungen. Wichtige Materialergänzungen, wie z.B. Verfärbungen, Angaben über Korngrößen oder nähere Werkstoffbestimmungen, sind in Klammern eingefügt.

Die vorbildliche Arbeit von Hermann Kühn muß in einem wichtigen Punkt kritisiert werden: die fehlende Einleitung. Der enttäuschte und vielleicht auch irritierte Leser erfährt stattdessen, daß zur Auswertung der Pigmentanalysen ein eigenständiger Artikel vom gleichen Autor im *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 1990 erschienen ist. Was ist dem Leser nun entgangen? Leider sehr viel, da dort eine ebenso lehrreiche wie interessante Zusammenfassung der charakteristischen Merkmale des Bildaufbaus und der Malmaterialien der untersuchten Objekte geboten wird, sowie Informationen über die angewendeten komplizierten Untersuchungsverfahren. Vielleicht hätte eine Übernahme des gesamten Textes den Rahmen des ohnehin sehr dicken Kataloges gesprengt. Eine hilfreiche Einleitung wäre jedoch nach wie vor wünschenswert, nicht zuletzt um dem Leser zu ver-

deutlichen, daß eine besondere Informationsfülle in diesem Kataloganhang geboten wird.

Der zweite Teil des Anhanges befaßt sich mit dendrochronologischen Untersuchungen. An 73 Objekten des WRM wurden von Josef Bauch, Dieter Eckstein, Peter Klein, Universität Hamburg, unter Mitarbeit von G. Brauner, Holzuntersuchungen vorgenommen und ihre Ergebnisse in einer tabellarischen Übersicht veröffentlicht. Vereinfacht wird die Entschlüsselung der einzelnen Tabellenpunkte durch eine kurze 1 1/2seitige sehr informative Einleitung, die Einblick in die Vorgehensweise und Auswertbarkeit von Holzuntersuchungen gibt.

Entscheidend für eine Auswertung in der Dendrochronologie sind die vorliegende Holzart – Eiche hat z.B. im Vergleich zu Tanne oder Nußbaum die vollständigste datierte Standardchronologie – und der Holzaufbau. Die Autoren beschreiben die wichtige Funktion des an das Kernholz anschließenden Splintholzes, welches die Wahrscheinlichkeitsaussage für das exakte Fälldatum des Baumes entscheidend präzisiert. Fehlt das Splintholz oder sind nur noch Reste an dem untersuchten Objekt vorhanden, so erklärt der Text ausführlich, welche Richtwerte in Abhängigkeit des Wuchsgebietes hinzugezogen werden müssen, um die Datierung einzugrenzen. Das Résumé der Einleitung hebt noch einmal deutlich hervor, daß ausschließlich der letzte und somit jüngste vorhandene Jahrring eine jahrgenaue Datierung erbringt. Fällzeit des Baumes und Lagerzeit des Holzes, über die Erfahrungswerte vorliegen, können nur Schätzwerte darstellen.

Nach kurzen Literaturhinweisen folgt eine 15seitige Tabellenübersicht, die in allgemeine Angaben und dendrochronologische Auswertungen aufgeteilt ist. Der erste Bereich umfaßt die Inventarnummer des Objektes, Maße, das Format und die Anzahl der Plattenteile. In der dendrochronologischen Auswertung folgen die Holzart, die Anzahl der Jahrringe aufgeteilt in Gesamtzahl und Splintholzanteil, die Synchronlage mit der Standardchronologie, das frühestmögliche Fälldatum, das wahrscheinliche Fälldatum und zum Schluß die Anmerkungen unter Berücksichtigung der Wuchsgebiete Westdeutschland bzw. Polen/Baltikum. Mit einer kurzen Erklärung der Abkürzungen schließt der Artikel. Die übersichtlichen und interessanten Tabellen sind nicht zuletzt aufgrund der klarverständlichen Einleitung gut lesbar und stellen eine wichtige Bereicherung für den Katalog und die kunstgeschichtliche Datierung dar.

Hildegard Krause