

**Romanische Kunst an der Maas
im 11., 12. und 13. Jahrhundert**

Text und Bildbeschreibung von Suzanne Collon-Gevaert, Jean Lejeune und Jacques Stiennon. Vorwort und Einleitung von Germaine Faider-Feytmans. 331 Seiten mit 13 schwarz-weißen und 75 farbigen Tafeln. Deutsche Übersetzung des französischen Originaltextes von Gisela und Peter Bloch. Brüssel 1962. Kunstverlag L'Arcade.

I.

Die angezeigte Veröffentlichung ist eine Gemeinschaftsarbeit namhafter belgischer Gelehrter. Plan und Gliederung des Werkes hat Jean Lejeune entworfen; Herausgeberin ist Germaine Faider-Feytmans, sie schrieb auch das Vorwort und die Einleitung über »Die Kunst an der Maas vom 1. bis 10. Jahrhundert«. In »Buch I« »Die Maaskunst und die Diözese Lüttich« behandelt Jean Lejeune »Die historischen Bedingungen« und die geistesgeschichtliche Umwelt der »Art Mosan«. Suzanne Collon-Gevaert hat den Beitrag in »Buch II« über »Die Goldschmiedekunst« übernommen, unter Mitarbeit von Jean Lejeune und Jacques Stiennon. In »Buch III« folgen »Die übrigen Techniken«, die Buchmalerei von Jacques Stiennon, die Elfenbeinschnitzerei von Jean Lejeune und die Bildnerei von Jacques Stiennon. Diesen ersten Teil des Buches ergänzen Bildbeschreibungen, die die 75 Farbtafeln begleiten und ihnen stets direkt zugeordnet sind. Sie wurden von den gleichen Autoren zusammengestellt, doch folgte die Aufteilung der Texte nicht überall den von ihnen im Hauptteil bearbeiteten Sachgebieten. Kleinere Abhandlungen haben Rita Lejeune und Marie Georges Goldenberg beigetragen. Ein bibliographischer Anhang unterrichtet über den Stand der Forschung, getrennt nach den verschiedenen Themen, bei Lejeune der Gliederung seiner historischen Einführung entsprechend, zu den anderen Kapiteln in knapper Zusammenfassung. Mehrere Verzeichnisse (der Abkürzungen, Karten, Schwarz-weiß-Abbildungen und Farbtafeln) erleichtern die Benutzung des Bandes. Drei Karten dienen dem einprägsameren Verständnis der geschichtlichen Situation und der topographischen Orientierung. Die Denkmäler sind überwiegend mit je einer Farbtafel vertreten, häufig in Detailaufnahmen. Hinzu kommen 17 in den Textteil eingeschaltete Schwarz-weiß-Bilder, darunter Gesamtansichten von Werken, die sonst nur im farbigen Ausschnitt erscheinen.

Aufmachung und typographische Gestaltung, die vornehme drucktechnische Ausführung, wie die ungewöhnlich luxuriöse Ausstattung des Bandes dürfen als verlegerische Leistung hervorgehoben werden.

Allein schon das umfangreiche, großzügig ausgebreitete Bildmaterial macht das Buch zu einer repräsentativen Dokumentation der glanzvollsten Zeit, des »Age d'Or« maasländischer Kunst, wie sie bislang nicht vorgelegen hat. Die eindrucksvolle Geschlossenheit, der untrennbare innere Zusammenhang der meisten Zweige künstlerischer Tätigkeit an der Maas tritt in aller Deutlichkeit vor Augen, das »Mosane« im umfassendsten Sinne.

Jedem der Denkmäler wurde ein eigener Kommentar beigegeben, der sie beschreibt, den Inhalt der Darstellung erläutert und manchmal auch Datierung und Lokalisierung diskutiert, schließlich die wichtigste Literatur mitteilt. Darüber hinaus findet man in den einführenden Abhandlungen im Überblick orientierende entwicklungsgeschichtliche Darstellungen der einzelnen Künste, auf die Architektur konnte hierbei verzichtet werden.

Eine derartige Publikation fehlte bislang, die alle Bereiche maasländischer Kunst einbezieht und zugleich bemüht ist, sie einem breiteren Leserkreis zugänglich zu machen; doch wird auch der Kenner vielseitige Anregung erfahren. Er findet wiederholt neue Gesichtspunkte oder differenzierte Fragestellungen, die teils erst in diesem Zusammenhang formuliert wurden, teils auf vorausgegangenen Einzeluntersuchungen der Autoren beruhen. Das gibt Anlaß, nach den Konsequenzen dieser oder jener neuen These zu fragen. Manches Problem mußte freilich unberücksichtigt bleiben, anderes wird nur angedeutet, doch mag das auf die notwendige Begrenzung des Textumfangs zurückzuführen sein, sollten doch alle Zweige der »Art Mosan« angemessen berücksichtigt werden. Eine Veröffentlichung, die Bronze- und Goldschmiedearbeiten in den verschiedenen Techniken, Buchmalerei, Elfenbeinschnitzerei und Skulptur in Stein und Holz gleichermaßen einbezieht, erfordert bei der zunehmenden Spezialisierung der kunstgeschichtlichen Forschung von vornherein die Zusammenarbeit mehrerer Autoren. Dabei stellen sich wie von selbst Schwankungen in den Texten ein, was auch dann kaum zu vermeiden ist, wenn die Ansichten ausgeglichen werden. Die individuelle Diktion, die Neigung zu verschiedenartigem methodischen Vorgehen läßt sich eben nicht ausschließen.

Manchem Urteil, einigen Gruppierungen der Denkmäler, auch einzelnen Darstellungen stilgeschichtlicher Zusammenhänge wird man vielleicht nur zögernd folgen. Auffallend ist z. B., daß das Lütticher Taufbecken des Reiner von Huy immer wieder als Kulminationspunkt aller schöpferischen Möglichkeiten der »Art Mosan« erscheint. Bei voller Würdigung der überragenden künstlerischen Bedeutung und des hohen Ranges

als nationales Geschichtsdenkmal bleibt es dann doch wie auf einsamer Höhe. Das Taufbecken dokumentiert in der Kunst um 1100 den entscheidenden Wendepunkt, was hier keiner besonderen Bekräftigung bedarf, aber ohne eine klare und entschiedene Darlegung der Herkunft des Stils, der sich ja nicht so sehr aus einer kontinuierlichen Weiterentwicklung von tastenden Anfängen zu höchster Vollendung erklären läßt, könnte der Leser zu dem Eindruck verleitet sein, als wäre dieses Werk exklusiver Maßstab für das Vorausgegangene und das Kommende in der »Art Mosan«.

II.

Es ist besonders hervorzuheben, daß dem Buch ein Beitrag von Germaine Faider-Feytmans über die Kunst an der Maas im ersten Jahrtausend hinzugefügt wurde. Ihre Kenntnis bleibt für die Einsicht in die Voraussetzungen der »Art Mosan« im 11. und 12. Jahrhundert unerläßlich. Vor dem Hintergrund der geographischen, wirtschaftsgeschichtlichen, strategischen und politischen Situation des Maastales seit der Römerzeit und der von Anbeginn engen Verbindung der Gebiete an Maas, Rhein und Mosel, werden die kunstgeschichtliche Entwicklung, der Wechsel der Techniken, der Wandel in Gestalt und Schmuckformen der Gegenstände in großen Zügen skizziert und dabei einige ausgewählte Denkmäler als typische Beispiele vorgestellt. Die Metallkunst steht im Mittelpunkt der Ausführungen; neben einigen reinen Schriftdenkmälern ist für die Buchmalerei allein das Evangeliar von Maaseyck erwähnt.

Auf die frühe Elfenbeinschnitzerei wurde ganz verzichtet, da sie von J. Lejeune an anderer Stelle berücksichtigt ist. Wenngleich die Herstellung von Metallarbeiten als einer der wichtigen Kunstzweige vor der Jahrtausendwende zu gelten hat, wäre doch eine Einbeziehung der anderen Künste gerade in diesem Zusammenhang wünschenswert gewesen.

Sehr willkommen wird die Einführung in die Geschichte und Kultur des Maaslandes von Jean Lejeune sein. Sie vermittelt einen Überblick, wie er in kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen nicht eben häufig zu finden ist. Lejeune bleibt stets die unmittelbare Verbindung zu den Kunstwerken wichtig, mit ihren Schöpfern und Auftraggebern. Er stellt nicht die chronologische Abfolge der Ereignisse in den Vordergrund. Die Titel, der in sich wieder unterteilten Kapitel, zeigen die leitenden Gesichtspunkte an. Drei Faktoren sind es, deren Zusammentreffen die hohe Kulturblüte im 11. und 12. Jahrhundert möglich werden ließen: »Die Maas und die Diözese von Lüttich«, »Eine bestimmte Macht . . .«, » . . . Und eine bestimmte Kultur«. Zuerst beschreibt der Verfasser die Ausdehnung und landschaftliche Struktur der Diözese. Die unterschiedlichen geographischen und geologischen Verhältnisse erklären die wechselnde Bevorzugung und Verarbeitung bestimmter Materialien. Im Maasgebiet fehlende Rohstoffe bezog man von auswärts, wie Kupfer und Zinn, wobei der Fluß als Handelsstraße und ein weitverzweigtes System von Verbindungswegen im Gefolge der Römerstraßen unentbehrlich waren. Lejeune weist

darauf hin, daß bei der starken Ausbildung des Metallgewerbes und der Verbreitung seiner Erzeugnisse gerade die Hafenstädte an der Maas eine hervorragende Rolle spielten. Als große Handelszentren mit ausgedehntem Waren- und Geldverkehr, auch als Sitz großzügiger Förderer der Künste, boten sich dort die besten Bedingungen für eine ungestörte Entwicklung des städtischen Handwerks.

Wo sonst »konnte man jene erfahrenen Goldschmiede leichter finden als in den Maasstädten, wo seit Jahrhunderten Geld geprägt wurde«, fragt Lejeune und knüpft hier die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Goldschmieden und Münzern an, die die Forschung in letzter Zeit mehrfach beschäftigt hat. Seine Überlegungen richten sich im Besonderen auf die Person des Reiner von Huy, von dem der Verfasser vermutet, daß er in direkter Beziehung zur Münzprägung stand. An anderer Stelle hat Lejeune eine eingehendere Begründung dafür vorgelegt. Inwieweit die Nennung eines Zeugen »Reinerus aurifaber« nach dem villicus und vor den Schöffen in einer Urkunde Bischof Auberons I. von Lüttich für Huy nur die eine Deutung zuläßt, er müsse Ministerialer gewesen sein, kann hier nicht beurteilt werden. Vielleicht ist jener Reiner identisch mit dem Meister des Taufbeckens, es bleibt möglich, ist aber nicht bewiesen. Ob die Münzprägung unter Bischof Otbert I. von Lüttich »gelegentlich eine Perfektion (erreicht), die sie nirgendwoanders, nicht einmal in Italien aufwies«, mögen Münzkenner entscheiden. Sie war unter Otbert gewiß erstaunlich umfangreich, doch zeigen die Münzbilder keine außergewöhnliche Qualität. Ihr »hellenisches Gepräge« findet man auch anderswo, es lag im Zuge der Zeit. Lejeune hält außerdem eine Verbindung Reiners von Huy zu den Siegeln Bischof Auberons I. wegen deren »meisterlicher Eleganz« nicht für ausgeschlossen. Den bekannten Quellen über Reiner hat Lejeune eine von ihm entdeckte Eintragung im Nekrolog der Abtei Neufmoustier in Huy hinzugefügt, »Reinerus aurifex«, die er nach dem paläographischen Befund unter Berufung auf Stiennon »um 1150« datiert. In diesem Datum möchte er das Todesjahr Reiners sehen. Sind alle diese Belege nur auf Reiner von Huy zu beziehen? Hat es nur einen einzigen »Reinerus aurifaber« in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zwischen Huy und Lüttich gegeben? Auch das Weihrauchfaß aus Gelbguß im Museum zu Lille, — Lejeune bezog es in seine Untersuchung nicht ein —, ist laut Inschrift das Werk eines Reiner. K. H. Usener wollte es aus stilistischen Gründen nicht mit dem Taufbecken in Zusammenhang bringen (Marb. Jb. 1933), H. Schnitzler erkennt es neuerdings als eigenhändiges Werk dieses Meisters (Katalog »Das Schnütgen-Museum«, 2. Aufl. 1962), Suzanne Collon-Gevaert deutet die Inschrift so, daß es »ein Geschenk eines gewissen Reiner« war, »der früher mit dem Reiner von Huy identifiziert wurde« (im vorliegenden Band). Dem Wortlaut der Inschrift ist allerdings nicht eindeutig zu entnehmen, ob dieser Reiner der Künstler oder der Auftraggeber des Weihrauchfassens war.

Usener und Collon-Gevaert reichten es in den Kreis des Stabloer Tragaltars ein. Wenn man also zwei gleichnamige Personen annimmt, dann könnte sich der Nekrologeintrag ebenso gut auf den zweiten Reiner vom Weihrauchfaß beziehen.

»Weitere und andersgeartete Faktoren (waren) ebenso wichtig für das Aufblühen der mosanen Kunst in der Diözese Lüttich, nämlich das Zusammentreffen einer bestimmten Macht mit einer bestimmten Kultur«. Zunächst ist es »eine bestimmte Macht...«, d. h. die starke Machtstellung, die der Lütticher Episkopat nach dem Niedergang des Königreiches Lotharingen begründet, unter den sächsischen Kaisern ausweitet und im 11. und 12. Jahrhundert innerhalb des Reichs stetig festigen konnte. Die andere Voraussetzung war »eine bestimmte Kultur«. Erst der Tatkraft Notgers gelang es, eine dauerhafte Grundlage für die »Translation des Wissens«, die Erneuerung spätkarolingischer Tradition, mit einer durchgreifenden Reform des Unterrichtswesens an der Lütticher Kathedralschule zu schaffen. Von diesen Schulen gingen mannigfaltige Impulse aus für eine rege Beschäftigung mit allen Wissenschaften, für ein umfangreiches literarisches und historiographisches Schrifttum. Gerade der Investiturstreit, als viele gregorianisch gesinnte Geistliche die Stadt verließen, veranlaßte eine lebhafte literarische Auseinandersetzung. Besonders Rupert von Deutz trat als »der bedeutendste Vertreter des klösterlichen und pastoralen Monopols der Benediktiner« hervor, als ein Gegner der Reformen der Zisterzienser und Praemonstratenser, als streitbarer Widersacher des kaiserlichen Bischofs Othber. Mit seinen Schriften stieß er in Lüttich offenbar auf heftigen Widerstand. Diese Einstellung Ruperts und die Tatsache, daß Abt Hellin von Notre-Dame-aux-Fonts Erzdiakon in Lüttich war, mache es zweifelhaft — führt Lejeune aus —, daß man gerade Rupert für die Konzeption des ikonographischen Programms herangezogen oder sich einseitig auf seine Werke gestützt habe, wie es etwa E. Beitz nachzuweisen versuchte. Lejeune betont mit Recht, daß »das typologische System aber...«, welches in so vielen Werken des 12. Jahrhunderts seit dem Taufbecken aus Notre-Dame auftaucht... ältere und weniger umstrittene Urheber als Rupert (hatte), so vor allem die Kirchenväter und in erster Linie Augustinus«. Man könnte hinzufügen, daß die typologische Tradition zu dieser Zeit nicht allein von Rupert wieder aufgenommen wurde, man denke nur an Honorius Augustodunensis, Hugo von St. Victor oder auch Sugerius von St. Denis. Doch darf andererseits nicht vergessen werden, daß Wibald von Stablo eine Zeitlang Schüler von Rupert gewesen ist.

Abschließend geht Lejeune auf die Gründe ein, aus denen sich »das großartige Wiedererwachen eines Hellenismus«, wie etwa das klassizistische Gepräge des Stils am Taufbecken, erklären läßt, und auf den starken byzantinischen Einfluß, der das ganze 12. Jahrhundert hindurch lebendig blieb. Sicher müssen direkte Anschauung und unmittelbare Kenntnis klassischer Kunst vorausgesetzt werden, zum großen Teil vermit-

telt durch Byzanz. Seit dem 11. Jahrhundert kam es durch die Kreuzzüge zu einem intensiveren Kontakt mit dem Osten, dem griechischen Kaiserreich und darüber hinaus dem ganzen Orient, dem Heiligen Land, den fränkischen Lehen Syriens und dem Königreich Jerusalem.

Man wird den Darlegungen Lejeunes gern folgen, Dank wissen, daß ausgiebig Quellen herangezogen werden, wenn sie auch leider in den sonst zahlreichen Anmerkungen kaum nachgewiesen sind.

III.

Die Goldschmiedekunst steht im Mittelpunkt des Bandes, »die ‚Art Mosan‘ war in erster Linie die Kunst der Goldschmiede«. Suzanne Collon-Gevaert teilt ihren Beitrag in drei Kapitel ein: »Die Techniken«, »Die Werkstätten und die Mäzene des 12. Jahrhunderts«, »Das 13. Jahrhundert und die letzten Meisterwerke«. Eine Erläuterung der Techniken erscheint für das 12. Jahrhundert keineswegs überflüssig, sondern wesentlich für die stilkritische Beurteilung der Werke. Die Bevorzugung bestimmter Materialien bedingt hier im Besonderen die Entstehung neuer Formen als Ausdruck einer anderen geistigen Haltung. Anhand der *Schedula* des Theophilus werden die wichtigsten Techniken der mosanen Goldschmiede beschrieben. Im 12. Jahrhundert war von den Schmelzverfahren fast ausschließlich das Grubenemail auf Kupfer, Bronze und Gelbguß vorherrschend. Wenn die Verfasserin schreibt: »Aus vielen Gründen« habe sich im Maasgebiet diese alte Technik wieder durchgesetzt, sie sei »dank der Erfindungsgabe der Goldschmiede aus Limoges und Lothringen neu entdeckt« worden, so hätte man gerne einige dieser Gründe erfahren. Die *Schedula* wird von der Verfasserin in den Beginn des 12. Jahrhunderts datiert und Theophilus als Rheinländer bezeichnet. Für Beides gibt es freilich keine Grundlage, wie die quellengeschichtlichen Untersuchungen von B. Bischoff (Münchn. Jb. 1952/53) gezeigt haben.

Bei den anschließenden Kapiteln stand die Verfasserin vor der schwierigen Aufgabe, einen Überblick über den großen Denkmälerbestand mosaner Goldschmiedekunst auf wenigen Seiten zu geben. Sollte sich das nicht auf eine reine Aufzählung beschränken, so blieb nur die Möglichkeit, eine Auswahl zu treffen, Akzente zu setzen und dabei oftmals bewußt zu vereinfachen. In jedem Abschnitt wurde ein Werk gleichsam stellvertretend für die anderen eingehender gewürdigt. Die Überschriften der einzelnen Abschnitte kennzeichnen die Gesichtspunkte, unter denen die Verfasserin vorgeht: »Hellin, Abt von Notre-Dame-aux-Fonts, Reiner von Huy und seine Nachfolge« — das Lütticher Taufbecken; »Wibald, Abt von Stablo und Godefroid von Huy« — das von Wibald gestiftete Retabel in Stablo; »Die lotharingischen Goldschmiede in Frankreich und der Meister des Tragaltars in Stablo« — der Kreuzfuß in St. Denis; »Die Aachen-Maastrichter Gruppe« — das Armreliquiar Karls des Großen; »Nikolaus von Verdun« — der Klosterneuburger Altar; »Die letzten mosanen Schreine« — Karls- und Marienschrein

in Aachen; »Hugo d'Oignies und die Schule des Gebietes zwischen Sambre und Maas« — der von Frater Hugo angefertigte Einband und das von ihm gestiftete Evangeliar; »Der Triumph des französischen Einflusses« — Eleutheriuschrein in Tournai. Diesen Hauptwerken werden jeweils stilistisch nahestehende Denkmäler angefügt. Solche Gruppierung wird gelegentlich zu scharfe Grenzen ziehen müssen, wichtige Fragen der Stilentwicklung können nur gestreift werden oder treten zurück. Die mannigfaltig sich überkreuzenden Werkstattbeziehungen kommen dabei wenig zur Geltung, kennzeichnen sie doch gerade das »Mosane«, untrennbar verbunden mit den anderen Künsten, vor allem der Buchmalerei.

Einiges kann hier nur in aller Kürze hervorgehoben sein. Suzanne Collon-Gevaert sagt beiläufig, daß dem Lütticher Taufbecken weitere Arbeiten anzuschließen sind, die das Vorbild aber nicht übertreffen. Hier meint sie vermutlich den Kruzifix aus Gelbguß im Kölner Schnütgen-Museum, den schon Usener diesem Meister zugewiesen hat. — Gegen eine gelegentlich geäußerte Datierung der Langseiten des Hadelinuschreines »um 1100«, wird mit Recht und im Anschluß an Usener die Entstehung der vier Reliefs des führenden Meisters im 2. Viertel des 12. Jahrhunderts bekräftigt. — Von der bedeutendsten Stiftung Abt Wibalds für seine Abtei Stablo, dem großen Retabel und dem Schrein des Hl. Remaklus, blieben nur die beiden Grubenschmelzmedaillons mit den Halbfiguren zweier Tugenden in Basel und Frankfurt erhalten, »von solcher Meisterschaft, daß wir bereits ältere Versuche in dieser Technik voraussetzen müssen«. Die Verfasserin verbindet die Stiftung des Retabels mit einer Reise Wibalds nach Limoges 1134, wo er die Technik des Grubenschmelzes erst kennengelernt habe, »die bereits seit einiger Zeit« dort geübt wurde, und gleich nach seiner Rückkehr müsse er den Plan des Werkes entworfen haben. Als Zeuge wird der Kanoniker Miräus (1573—1640) genannt, der es »circa annum 1135« datierte. Darf man diese Quelle als zuverlässig ansehen, in einer Frage, die für die ganze Chronologie der mosanen Emailkunst von entscheidender Wichtigkeit ist, solange es ungeklärt bleibt, worauf die Notiz des Miräus zurückgeht? Auch der Hinweis auf Limoges kann nicht überzeugen, einmal, weil der größte Teil des Retabels nicht in Email, sondern in Treibarbeit ausgeführt war; zum anderen räumt ja die Verfasserin selbst ein: »Fachleute sind im Allgemeinen der Ansicht, daß die mosanen Emails vor den Emails in Limoges hergestellt wurden.« Auf die Konsequenzen, die sich aus einer Datierung »um 1135« ergeben müssen, wird nicht eingegangen. Es darf hier an die Feststellung von J. Deér (Hahnloser-Festschrift 1950) erinnert werden, der eine 1628 am Retabel angebrachte Inschrift mitteilt, die wohl auf eine alte Tradition zurückgeht. Sie besagt, daß die Stiftung Wibalds »sub auspiciis imperatorum Friderici Romanorum et Manuelis Graecorum« erfolgt sei, also nach Wibalds erster byzantinischer Gesandtschaft 1155/56.

Mit den Stiftungen Wibalds, zu denen noch das Alexanderreliquiar aus Stablo, für 1145 urkundlich gesichert, das aus Stablo stammende Kreuzdiptychon der ehemaligen Slg. Morgan und wohl auch das sog. »Koblenzer« Retabel im Cluny-Museum gehören, wird immer wieder die Frage nach dem Goldschmied verbunden, den der Abt mit so großen Aufträgen ausgezeichnet hat. Seit Otto von Falke nennt man den Namen Godefroid von Huy. Es ist nicht auszuschließen, daß Godefroid — ein Laie, der nach 27jähriger Abwesenheit in die Heimat zurückkehrte und in die Gemeinschaft der Kanoniker von Neufmoustier aufgenommen wurde — mit jenem »aurifaber G.« identisch war, an den Abt Wibald 1145 einen Brief richtete, den der Goldschmied in einem geistvoll formulierten, klassischen Latein beantwortete. Die Vermutung einer Identität beider Personen kann jedoch solange nicht überzeugen, bis man auch die zwei einzigen für Godefroid von Huy urkundlich gesicherten Arbeiten, die Schreine der Hl. Mengold und Domitian in Huy in die Argumentation einbezieht. Von ihnen läßt sich kaum eine Verbindung zu den oben genannten Werken herstellen, wobei der schlechte Erhaltungszustand keineswegs entscheidend ist. Das Todesjahr Godefroids wird mit »nach 1173« angegeben, doch ohne einen Nachweis, es sei, man wolle das aus dem Zusammenhang mit den Schreinen in Huy erschließen, von denen der des Hl. Mengold anscheinend 1172 vollendet, der des Hl. Domitian 1173 schon längere Zeit fertig war. Godefroid wäre unter Umständen zur Zeit seines Briefwechsels gerade in St. Denis gewesen, — führt die Verfasserin aus —, und dort für Abt Sugerius die vergoldeten Bronzetüren, den emaillierten Kandelaber und das Monumentalkreuz auszuführen. Der Zuweisung einer großen Zahl von Arbeiten recht verschiedenen Gepräges an einen, doch mehr zufällig überlieferten Namen, wird man sich nicht anschließen können. Schließlich möchte die Verfasserin den Einfluß Godefroids noch auf den Kreuzfuß von St. Omer, die Gruppe um den Stablorer Tragaltar und vor allem auf die Aachen-Maastrichter Arbeiten ausdehnen, eingeschlossen die Aachener Lichtkrone. Die Gravuren des Leuchters haben zwar ihre nächsten Parallelen in mosanen Goldschmiedearbeiten und Handschriften, doch sie gehören nicht »zur Schule Godefroids«. Bei der »Godefroid-Schule« handelt es sich wohl eher um eine sehr stark verbreitete Stilströmung innerhalb der »Art Mosan«, der eine große Zahl von Goldschmiedern verpflichtet war, nicht um das Werk und den überragenden Einfluß eines einzigen Mannes.

Anders verhält es sich mit Nikolaus von Verdun, von dem wir zwei inschriftlich bezeichnete und datierte Werke besitzen: den Klosterneuburger Altar (1181) und den Marienschrein in Tournai (1205). Beide zeigen einen ganz individuellen und persönlichen Stil; daran lassen sich weitere Arbeiten anschließen, wozu sicher Entwurf und Ausführung der Langseiten des Kölner Dreikönigenschreines gehören, ebenso der Siegburger Annoschrein, an dem noch Gehilfen beteiligt waren. Der etwas spätere Albinus-Schrein setzt zwar auch den

Stil des Nikolaus voraus, aber er könnte sicher nicht »mit seinem Namen signiert sein«. Eine andere Frage stellen die Leuchterfüße, das Fragment in Reims, der Leuchterfuß in Prag und der große Kandelaber im Mailänder Dom, die ebenfalls von Suzanne Collon-Gevaert in den Kreis des Nikolaus einbezogen werden. Die Prager Bronze scheint aber vor 1150 entstanden zu sein; das Fragment in Reims im dritten Viertel des Jahrhunderts, wie die Verfasserin früher durch einen Vergleich mit den Initialen der Bibel von Floreffe gezeigt hat; während für den Mailänder Leuchter kürzlich eine Lokalisierung in Mailand wahrscheinlich gemacht wurde (Wallraf-Richartz-Jb. 1961).

IV.

In drei kürzeren Kapiteln sind »Die übrigen Techniken« besprochen. Das erste, über die Buchmalerei, hat Jacques Stiennon verfaßt. Man findet zunächst Erläuterungen über die Herstellung des Buches. Stiennon hebt die unterschiedliche Ausstattung liturgischer Texte und anderer theologischer Schriften hervor, nennt einerseits den »Prachtkodex«, andererseits das »schlichte Studienbuch«. Diese Abgrenzung ist zu streng, denn es gibt zahlreiche Handschriften, die nicht für die Meßfeier bestimmt waren und doch reich geschmückt sind, z. B. die Gregor-Dialoge der Brüsseler Bibliothek, während nicht wenige liturgische Bücher mit durchaus dürftiger Ausstattung bekannt sind. Manches spräche dafür, daß nicht ausschließlich Mönche und Kleriker, sondern auch weltliche Personen als Schreiber und Buchmaler tätig waren. Darüber hat F. Masai eingehender gehandelt. Wenn Stiennon einerseits bemerkt, »Die eingehende Analyse und Stilkritik einer großen Anzahl von Bilderhandschriften der romanischen Epoche führten dazu, die Ausführung der schönsten Illustrationen der Prachtkodices weltlichen Künstlern zuzuweisen und dem Aktivposten der Mönche allein die gängige Produktion von mittlerem Wert zuzuschreiben«, andererseits aber: »Allerdings sind die repräsentativsten Werke der Maaskunst sicher keine Schöpfungen weltlicher Maler«, sondern Werke »spezialisierter Handwerker«, deren Arbeit »nicht nur die bloße Kenntnis der Miniaturmalerei verlangte, sondern die Bewältigung einer in höchstem Maße rebellischen Materie, wodurch ihre Kunst Frische, Virtuosität und Ausdruckskraft erhielt, d. h. also die Merkmale der mosanen Miniaturen der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts«, — so fragt man sich, wer nun eigentlich die Handschriften ausgeschmückt hat.

Anschließend skizziert der Verfasser die Geschichte der mosanen Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts, nennt einige der wichtigsten Denkmäler und erläutert bei mehreren deren kunstgeschichtliche Bedeutung. Im 11. Jahrhundert nennt Stiennon von den Abteien der Diözese zuerst St. Laurent in Lüttich, mit dem Evangeliar in Brüssel (Bibl. Royale 18383), in dessen Stil »das Fortleben der karolingischen Tradition, vor allem der Reimser Schule, neben Zügen der angelsächsischen Kunst« erkannt wird. Es folgen das Autorenbild des Brüsseler Florus (Bibl. Royale 9369—70) und die Zeichnung des hl. Augustinus ebenda (Bibl.

Royale 10791), beide für St. Laurent gesichert. Über das chronologische und stilistische Verhältnis dieser drei Handschriften äußert sich Stiennon nicht, er bezeichnet sie als »relativ homogene« Gruppe, — doch ist der qualitative Abstand, der sie wiederum trennt, nicht zu übersehen. »Um die Mitte des Jahrhunderts« trete Stablo in den Vordergrund, doch nur das Collectar von Stablo (Bibl. Royale 1813) ist genannt und um die Mitte des Jahrhunderts datiert. Für den Gregor von Nazianz in Brüssel (Bibl. Royale II 2570) vermutet der Autor eine Entstehung »im Verlauf des 11. Jahrhunderts... wohl in der Abtei Lobbes«. Usener trat für die Herkunft aus Stablo und eine Datierung »um 1020—30« ein, zumal die Handschrift auch vor 1105 schon dort vorhanden war. Stiennon stellt sie »in den Umkreis der Trier-Echternacher Malerschule, des Deckels vom Prümer Liber Aureus und einiger zeitgenössischer Elfenbeine«. Welche Elfenbeine sind gemeint, die »kleinfigurigen«, das Notger-Elfenbein oder das vom Oxforder Einband? Die Gravierungen des Prümer Deckels gehören in den Anfang des 12. Jahrhunderts (um 1101—1106), das Verhältnis kann also nur umgekehrt sein. Die »kleinfigurigen« Elfenbeine datiert Lejeune, entgegen der übereinstimmenden Meinung (um 1000), erst nach 1050, das Notger-Elfenbein Ende 11. bis Anfang 12. Jahrhundert, die Oxforder Tafel sogar um 1100—1130. »Im Verlauf des 11. Jahrhunderts« müßte dann für das Widmungsbild des Brüsseler Gregor heißen: 2. Hälfte bis Ende des 11. Jahrhunderts. Sollte man nicht doch weiter an Useners Datierung und Lokalisierung festhalten?

Anschließend bespricht Stiennon das Sakramentar in Bamberg (Staatl. Bibl. Lit. 3), das von M. Schott in die zwanziger Jahre des 11. Jahrhunderts datiert wurde und nach seinem Kalendarium wie den Meßformularen für St. Lambert in Lüttich gesichert ist. Der Verfasser weist nun (wie schon der Pariser Katalog »Art Mosan« 1951—52, Nr. 219) darauf hin, daß das Sakramentar aus zwei Teilen besteht, deren zweiter nur »höchstwahrscheinlich« für St. Lambert bestimmt war, die Eintragungen machen das aber sicher. Die Malereien gehören (lt. zit. Katalog) alle zum ersten Teil, der nach dem Meßkanon, in dem der hl. Exuperius besonders genannt wird, aus Gembloux stammen müsse und dort vor 1071 im Zusammenhang mit der Errichtung eines Schreines für diesen Heiligen, vielleicht auch gleichzeitig, angefertigt sei.

Daß für die mosane Buchmalerei des 11. Jahrhunderts gerade St. Omer entscheidendes Gewicht hatte, ist nicht aufrechtzuerhalten, weil Schott's Ansicht, daß der Vita des hl. Audomarius (St. Omer, Bibl. Mun. 698), Ende des 11. Jahrhunderts, hier die vermittelnde Rolle zukam, korrigiert werden muß. Besonders, da das stilverwandte Sakramentar von Bergues-St. Vennoc (Paris Bibl. Nat. lat. 819), wesentlich früher entstanden, ursprünglich nicht aus St. Omer kam, sondern umgekehrt aus Lüttich; erst sehr viel später wurde es für den Gebrauch in St. Bertin in St. Omer zurechtgemacht (vgl. Katalog »Manuscripts à Peintures«, Paris 1954, Nr. 121).

Trotz der Differenziertheit der mosanen Buchmalerei im 11. Jahrhundert — führt der Verfasser dann weiter aus —, sei aber keineswegs »eine durchgehende Entwicklungslinie abzulehnen oder zu unterschätzen«. Dafür weist Stiennon, Usener folgend, darauf hin, daß im Widmungsbild des Gregor von Nazianz aus Stablo »die unmittelbare Vorlage« für die, leider seitenverkehrt reproduzierte Majestas der Stabloer Bibel (London, Brit. Mus. Add. Ms. 28 107), um 1097, zu erkennen sei oder das Lütticher Breviar in München (Bayr. Staatsbibl. Clm. 23 261) das Bamberger Sakramentar »kopiere«.

Von den Handschriften des 12. Jahrhunderts wird als erste die Bibel von Floreffe (London, British Mus. 17 737—38) genannt, mit ihren großformatigen Bildern, deren ikonographisches Programm immer noch genauer Untersuchung harret. Angeschlossen sind das nicht minder bedeutende Evangeliar von Averbode (Lüttich, Univ.-Bibl. 363 C) mit dem nahestehenden Evangeliar in Brüssel (Bibl. Roy. 10 527). Die Beziehungen der drei Handschriften, die Stiennon zwischen 1165—80 recht spät datiert, sind keineswegs zu übersehen, doch ist der immer wieder geäußerten Vermutung einer Herkunft aus »derselben« Werkstatt mit Vorbehalt zu begegnen. Diese Frage scheint neuer Bemühung wert zu sein.

Besonders ausführlich würdigt Stiennon eine der hervorragendsten Schöpfungen mosaner Buchmalerei des 12. Jahrhunderts, die gerade für die Emailkunst — neben den Brüsseler Gregor-Dialogen (Bibl. Royale 9916—17) — von entscheidender Wirkung gewesen sein muß, das sogenannte »Mosane Fragment« im Berliner Kupferstichkabinett 78 A 6. Leider wurde die Handschrift nicht abgebildet und so unbekannt, wie der Verfasser meint, ist sie indessen nicht, wenn sie auch noch einer umfassenden Untersuchung bedarf. Daß es sich hier nicht um ein Psalterfragment — wie früher vermutet, — sondern um den Teil eines biblischen Bilderzyklus in der Art eines Musterbuches handelt, wurde bereits von H. Swarzenski erkannt (zuletzt: Panofsky-Festschrift 1961), der auch auf die Bedeutung der Handschrift für die mosane Ikonographie aufmerksam gemacht hat. Der Berliner Zyklus ist noch in einem zweiten gleichzeitigen Exemplar nachweisbar, mit je einem Einzelblatt in London (Vict. & Albert.-Mus.) und in Lüttich (Univ. Bibl. »Feuillet Wittert«). Daraus ergibt sich die Antwort auf Stienmons Frage, ob im Berliner Fragment wohl »eine der Vorbildersammlungen« vorliege, wie sie nicht nur die Goldschmiede, sondern auch die Buchmaler benutzten. Bei der häufigen Zitierung des Lütticher Taufbeckens hätte gerade hier ein Hinweis auf den Zusammenhang des Berliner Fragments mit ihm nicht fehlen dürfen, sind doch die Malereien, wie H. Swarzenski dargelegt hat, nach den Darstellungen des Taufbeckens vielleicht teilweise kopiert.

V.

Neben der Buchmalerei hatte die Elfenbeinschnitzerei des 11. Jahrhunderts bedeutenden Anteil an der Entstehung des mosanen Stils; die Figuren des Lütticher

Taufbeckens sind ohne sie nicht denkbar. Der Beitrag von Jean Lejeune beginnt wieder mit einer Einleitung »Die Bearbeitung des Elfenbeins«; hier steht weniger die Arbeitstechnik im Mittelpunkt, als vielmehr eine Schilderung der allgemeinen Vorbedingungen der Elfenbeinkunst im Abendland. Für die Paulustafel in Tongeren vermutet der Verfasser syrische Herkunft. Sie gehört mit dem hier nicht genannten Gegenstück im Brüsseler Museum zu einem Diptychon, das versuchsweise in Trier lokalisiert und in das 6. Jahrhundert datiert wurde. In dem Diptychon von Genoels-Elderen (2. H. 8. Jh.), das im Maasgebiet (?) entstanden sein mag, kann man kaum einen Beweis für die Nachahmung von Elfenbeinarbeiten »orientalischer« Herkunft erkennen. Die nahe Verwandtschaft zu merowingischen und frühkarolingischen Werken unterliegt keinem Zweifel.

Diese Denkmäler stehen aber vereinzelt und waren für die ottonischen mosanen Elfenbeine nicht von Bedeutung. Lejeune rückt dann die »Metzer Schule« als »erstes Zentrum für die Herstellung von Elfenbeinen... in unserem Gebiet« in den Vordergrund, datiert sie aber in das Ende des 10. Jahrhunderts, in die Zeit des Episkopates Auberons II. (984—1005). Die Metzer Arbeiten wären sicher auch in Verdun bekannt geworden, wo man sie wahrscheinlich nachgeahmt habe. Von dort lasse sich leicht eine Verbindung zur Diözese Lüttich herstellen, auch wegen der engen Beziehungen der Bistümer untereinander. Doch hat M. Laurent mit seinem Hinweis auf die Metzer Elfenbeine und ihre Verbindung zu den mosanen nicht in erster Linie die späten ottonischen Ausläufer gemeint, sondern die sogenannte »Jüngere Metzer Gruppe«, die doch wohl in die 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts gehört und jedenfalls karolingisch ist.

Der zweite Absatz behandelt die sogenannten »Kleinfigurigen Elfenbeine«, die M. Laurent und A. Goldschmidt zusammengestellt haben. Für die Entstehungszeit und die Lokalisierung geht der Verfasser von der Überlegung aus, ob »diese Werkstatt weltlich war oder einem Kloster gehörte«. Eine weltliche Werkstatt scheidet für die ersten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts wegen der schlechten wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse in der Diözese Lüttich aus. Laurent ist aber für die Herkunft der Elfenbeinarbeiten in dieser Zeit aus klösterlichen Werkstätten eingetreten, doch Lüttich könne »um 1000« und danach kein Zentrum der Elfenbeinschnitzerei gewesen sein, da es unter Bischof Notger dort keine Benediktinerklöster gab, deren erste 1015 und 1034 gegründet wurden. Über sie ist vor der 2. Hälfte und dem Ende des 11. Jahrhunderts nichts »von einer Tätigkeit« bekannt. Aus diesen Gründen möchte Lejeune die Entstehungszeit der »kleinfigurigen« Elfenbeine eher im 2. Viertel des 11. Jahrhunderts vermuten. Mit der Elfenbeintafel vom Einband des Theophanu-Evangeliiars in Essen, die das »kleinfigurige« Elfenbein im Brüsseler Museum wiederholt, sei ein terminus ante quem 1056 gegeben. Es wäre sinnvoll, »die Entstehung (der Gruppe) zu einem Zeitpunkt anzusetzen, zu dem die Reform des Kloster-

lebens auf ihrem Höhepunkt stand, d. h. etwa im zweiten Viertel des 11. Jahrhunderts«... »einige Fakten lassen uns indessen vermuten, daß zumindest bestimmte Elfenbeine dieser Gruppe noch nach 1050 entstanden sind«. Das betreffe z. B. die Tafel in Lüttich (Schatz der Kathedrale), die in einem Inventar von 1025 nicht genannt, aber bis 1926 zum Einband einer Handschrift gehörte, die Stiennon etwa um 1060 datiert. Auch müsse für die ganze Gruppe ein viel größerer Zeitraum angenommen werden und ihre Herstellung sei sicher nicht auf Lüttich beschränkt geblieben. Lejeune bemüht sich durch seine Spätdatierung die scheinbar unüberbrückbare zeitliche Spanne zwischen »um 1000« und dem Beginn des 12. Jahrhunderts aufzuheben. Im Sinne einer kontinuierlichen Entwicklung führt er aus: »Diese Elfenbeine kündigen die Tendenzen an, welche sich in den ersten Kunstwerken der mosanen Goldschmiede des 12. Jahrhunderts, trotz neuer Einflüsse und schrittweiser Versuche sich lange halten..., realer Sinn einerseits, andererseits der Wunsch, die antike Plastizität des menschlichen Körpers und den Adel der Gewandung wiederzufinden.« So bliebe die künstlerische Vollendung des Lütticher Taufbeckens »keine zufällige«, sie sei wenigstens teilweise, der Endpunkt eines langen Bemühens. Vorgeschlagen wird folgende Chronologie: das Berliner Diptychon aus ikonographischen Gründen: 1. Viertel des 11. Jahrhunderts; die anderen Arbeiten müßten über das Ende der ottonischen Epoche weit hinausgehen, die Tafel in Lüttich um 1050—60, danach die in Brüssel, in der 2. Hälfte des Jahrhunderts das Tongerner Elfenbein. Die Stellungen und Bewegungen werden »immer kühner«, »die Anekdote weicht dem Wesentlichen«, womit die Tongerner Tafel deutlich den Weg der Stilentwicklung zum Lütticher Taufbecken zeige. Zwischen beiden Werken gebe es keine größere Zeitspanne.

Lejeune hat diese Ansicht schon an anderer Stelle dargestellt. Sie ausführlich zu diskutieren, ist hier nicht möglich. Es darf aber darauf hingewiesen werden, daß es nicht bindend sein kann, wenn die Tafel in Lüttich 1926 noch eine Handschrift von »etwa um 1060« geschmückt hat. Das ältere Elfenbein könnte später dem Einband einer jüngeren Handschrift eingefügt worden sein. Auch das Zitat des Inventars von 1025 besagt nichts über die Entstehungszeit. Das Elfenbein kann erst in späterer Zeit in den Besitz der Lütticher Kathedrale gelangt sein. Und handelt es sich nicht bei allem, bei dem Verhältnis Reiner von Huy — »kleinfigurige Elfenbeine«, wie allgemein angenommen, um einen Rückgriff, um »eine der nicht seltenen Reprisen des ottonischen im staufischen Bereich« (Schnitzler)? Ein wichtiges Bindeglied in der von Lejeune vorgelegten Sicht ist das Elfenbeinrelief vom Einband des Notger-Evangeliers in Lüttich und dessen Schwesterstück auf dem Einband in Oxford, denn beide unterscheiden sich stilistisch von der »kleinfigurigen« Gruppe. Man hat sie stets in die Regierungszeit dieses Lütticher Bischofs (972—1008) datiert und M. Laurent wies sie einer neben der »kleinfigurigen« tätigen

Werkstatt zu. Dagegen schlägt Lejeune aus historischen Gründen und wegen verschiedener ikonographischer Einzelheiten eine Datierung um 1100 vor, also um ein Jahrhundert später als bisher. Aber auch die Feststellung, daß das Notger-Elfenbein unter den erhaltenen Werken des 11. Jahrhunderts keine Vergleichsmöglichkeit hat, bestärkte ihn in seiner Auffassung. Gegen diese Thesen erhob vor allem J. Philippe Einwände und trat mit Nachdruck für die sonst allgemein akzeptierte Datierung ein. Die historischen Kombinationen von Lejeune sind zunächst bestechend, doch kommen bald Bedenken. Wäre der Gegenstand in den Händen Notgers ein Rotulus, so ließen sich die deutlich sichtbaren Linien auf der »Außenseite« nicht erklären; außerdem ist zwischen den beiden Teilen des Gegenstandes ein scharfer Knick zu erkennen, so daß man ihn, gegen Lejeune, doch eher für ein aufgeschlagenes Buch halten möchte.

Die Bestätigung seiner These sieht Lejeune im Elfenbein des Oxforder Einbandes, einer Teilreplik des Notger-Elfenbeins bei der die Dedikationsszene auf dem Metallrahmen in Gravierung dargestellt ist. Er datiert den Einband »um 1100—30«. Diese Spätdatierung erkläre sich ebenfalls aus der engen stilistischen Beziehung zum Taufbecken — beiden »war ein gleicher Sinn für Plastizität, die gleiche Eindringlichkeit der Gesten, die gleiche Vorliebe für klare Hintergründe, die gleiche Art, das Antlitz Christi mit gewelltem, die Ohren bedeckendem Haar zu rahmen, die gleiche realistische Virtuosität in der Darstellung der Rinder« eigentümlich. Taufbecken und Elfenbeine, nur durch wenige Jahre getrennt, erklärten so ihre enge Verwandtschaft, die über eine Distanz von hundert Jahren nicht vorstellbar sei.

Stilkritische Erwägungen lassen es jedoch nicht zu, den gravierten Rahmen des Oxforder Einbandes in das 1. Viertel des 12. Jahrhunderts hinaufzurücken. Wenn Theophilus das opus punctile erst zu Beginn des 12. Jahrhunderts beschrieben hat — auch über diesen Zeitpunkt wissen wir nichts genaueres —, so wurde es doch weit früher ausgeübt (vgl. den Einband von London, British. Mus. Add. Ms. 37768 oder die Rückseite des Einbandes des Essener Theophanu-Evangeliers), nicht erst durch Roger von Helmarshausen.

Gleichfalls ist der Spätdatierung der Handschrift des Oxforder Codex, »Ende 11. oder Anfang 12. Jahrhundert« in Anbetracht des Stils der Malereien nicht zu folgen, wenn man an die anderen maasländischen Handschriften dieser Zeit denkt. Das Ergebnis der paläographischen Untersuchung der Handschrift, derzufolge die Schrift vom Ende des 11. oder vom Anfang des 12. Jahrhunderts stamme, wäre noch einmal zu prüfen. So bleibt es zweifelhaft, ob der Codex eine Stiftung Ludwigs VI. (1108—35) an die Abtei St. Nicolas-aux-Bois war, die unter den Nachträgen des 13. Jahrhunderts zwar genannt, aber nicht besonders hervorgehoben ist. Auch muß unentschieden bleiben, wer der König war, der als Stifter auf dem Metallrahmen erscheint. Neuerdings wird Heinrich IV. vermutet

(Schramm-Mütherich, Denkmale deutscher Kaiser und Könige) und mit Recht darauf hingewiesen, daß Handschrift und Einband um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sind. Man wird für die »kleinfigurigen« Elfenbeine, das Notger-Elfenbein und den Oxforder Codex zu den bisher übereinstimmend vertretenen Datierungen und Lokalisierungen zurückkehren müssen.

VI.

Der Titel des letzten Beitrages »Die Bildnerei« von Jacques Stiennon lautet im Original »La sculpture sur pierre«, denn unter »Bildnerei« erwartet man sonst auch die Einbeziehung der Holzsulptur. Der Verfasser beruft sich in seinen Ausführungen ausdrücklich auf die Arbeit von Lisbeth Tollenaere »La sculpture sur pierre de l'Ancien Diocèse de Liège à l'époque romane« (1957) und gibt ihr folgend im ersten Abschnitt zunächst einen Überblick über die im Maasgebiet vorkommenden Gesteine, ihre Beschaffenheit, und ihr Vorkommen. Bei strenger Berücksichtigung der wechselnden geologischen Struktur des Maasraumes hat L. Tollenaere die Werke der Steinskulptur vornehmlich nach ihrem Material lokalisiert und diese Beobachtungen neben den stilkritischen Momenten für die Zusammenstellung bestimmter Werkstätten angewendet. Stiennon macht jedoch geltend, daß man nicht ausschließlich so vorgehen dürfe, weil Handwerker und Bauhütten oft und weit umherzogen, sich von Fall zu Fall verdingten und das notwendige Material nicht überall an Ort und Stelle gewonnen werden konnte. Unter Umständen war es über große Strecken heranzubringen, was z. B. für St. Trond bekannt ist. Man verwendete nicht selten Spolien aus alten Römerbauten, wie in St. Hubert. Eine weitere Frage ist, ob man die Skulpturen generell erst am Bestimmungsort ausgeführt hat, oder ob sie auch in einer auswärtigen Werkstatt fertiggestellt werden konnten. Tatsächlich zeigen die von Stiennon herangezogenen Belege, daß man zwar die Lokalisierung nicht ganz vom Vorkommen des Gesteines lösen sollte, aber nicht zu einseitig dabei verfahren kann, doch befriedigt es nicht, wenn er ausführt: »Das Dunkel lichtet sich, wenn man sich einmal dazu entschließt, das grobe Behauen der Bildwerke als einen eigenen Arbeitsgang auszusondern und vom Steinmetzen keine Leistungen erwartet, die ausschließlich in das Gebiet des bildenden Künstlers gehören.« Von dieser Anschauung läßt sich der Verfasser leiten, wenn er die Arbeitsweise der Bildhauer beschreibt; er trennt die Steinmetzen absolut von den Bildhauern bzw. den Künstlern. Die Steinmetzen, als »weniger qualifizierte« Kräfte, hätten weitgehend nur die Vorbereitung des Steines durchgeführt, also lediglich Hilfsarbeiten. Nur dem »Künstler« sei es vorbehalten geblieben, den eigentlichen Skulpturenschmuck der Kapitelle, die Reliefs und die Statuen auszuführen, »er allein schließlich kann ihm ein Maximum an Ausdruckskraft verleihen«. Nach diesen Worten muß man den Eindruck haben, daß alle Arbeiten minderer Qualität nur von Steinmetzen, die Meisterwerke aber von »Künstlern« hergestellt wurden.

Der nicht sehr umfangreiche Bestand an mosanen Steinbildwerken wird anschließend nicht in chronologischer Folge dargestellt, auch nicht in der Aufteilung nach Werkstätten, sondern nach »Hauptmerkmalen«, die für das Maasgebiet typisch sind.

Eine besondere Spezialität waren die steinernen Taufbecken, eine umfangreiche, mehr handwerkliche Produktion von meist bescheidenem künstlerischen Anspruch. Wenn deren schlichtere Qualität dann aber gerade am Lütticher Taufbecken gemessen wird, bedeutet das eine Verschiebung der Maßstäbe. Eher wäre ein Vergleich mit dem Bronzebecken von Tirmont möglich, um die Taufbecken zu charakterisieren. Sicher sind sie eine volkstümliche Variante maasländischer Steinplastik, doch ihr Vorkommen beschränkt sich nicht auf die Dorfkirchen. Ihre Bestimmung, legt der Verfasser dar, stimme »genau mit ihrer technischen Herkunft überein«, er schließt weiter an, »daß sie sich aus den Kesseln und Töpfen aus Gelbguß entwickelten...«, die im Maasgebiet hergestellt und im häuslichen Gebrauch waren. »Die maasländische Bäuerin gießt in ihre Kessel das Wasser und wirft das Salz hinein... Diese elementaren Vorgänge wurden von der Kirche übernommen und auf eine geheiligte Ebene erhoben, indem sie sie der Tauf liturgie einfügte; ... durch die Vermittlung der steinernen Taufen entsteht eine Verbindung zwischen den Kesseln aus Gelbguß und dem Taufbecken von Notre-Dame. Die bescheidene Poesie der täglichen Handgriffe findet ein erstes Obdach in den ländlichen Sanktuarien, um in verwandelter Form unter dem großen Turm einer Kathedrale aufzuleuchten.« Man fragt sich, ob diese Meditation dem Ursprung der Taufbecken wirklich gerecht wird?

Ein zweites Hauptmerkmal ist »das Vorkommen einzelner formal und inhaltlich großartiger Meisterwerke«; sie »passen sich mühelos in den großen internationalen Strom der romanischen Kunst ein und speisen sich aus den gleichen Quellen wie dieser«. Ihre Charakteristika sind: »Gleichmaß, Ausgewogenheit und... Vermeidung jeglicher Übertreibung«. L. Tollenaere unterscheidet zwei Phasen, eine »von 1130 bis 1150«, die andere »um 1180«. In die erste Phase weist Stiennon die beiden Reliefs aus Florennes. Die »hieratische Majestät« und »unbewegliche Strenge« der Michaels-Gestalt wird doch mehr in der zurückhaltenderen Ausdruckskraft des Bildhauers zu suchen sein, als in der Ikonographie dieses Heiligen. Im Gegensatz zum Text datiert der Verfasser die Reliefs in Florennes dann allerdings in der Bildbeschreibung erheblich später, nämlich in das letzte Drittel des 12. Jahrhunderts (L. Tollenaere hingegen »1135—50«). Der zweiten Periode »um 1180« gehören mehrere Kapitelle im Chor von Notre-Dame zu Maastricht an, Arbeiten »von lokalem Zuschnitt« und von »robuster Offenheit«, so daß es ein wenig befremdet, wenn sie u. a. an »dem magischen Universum der Kapitelle in Vézelay« gemessen werden.

Unbestrittener Höhepunkt der mosanen Steinskulptur des 12. Jahrhunderts ist die sogenannte Madonna des

Dom Rupert, aus St. Laurent in Lüttich, die die Legende mit Rupert von Deutz in Verbindung gebracht hat. Der Verfasser weist sie einer Lütticher Werkstatt »um 1160« zu. Neben dem Hinweis auf den starken byzantinischen Einfluß, der sich in Ikonographie und Stil äußert, hätte ein Vergleich mit der Schreinsplastik dieses bedeutende Werk stilgeschichtlich nicht ganz so isoliert. Die Bildbeschreibung bringt dann wieder eine etwas andere Datierung »1149—1158?«, nach Lisbeth Tollenare, die das Relief der Zeit des Abtes Wazelin II. (1149—1158), einem Schüler des Rupert, zugewiesen hat. Stiennon zitiert zum Schluß noch Beenkens Ansicht: »um 1170—80«, während Comte J. de Bochgrave d'Altena und J. Philippe zur Jahrhundertmitte neigen (über die man allerdings hinausgehen möchte). Eine weitere Besonderheit im Maasgebiet ist »das Fehlen großer Monumentalgruppen«, wobei diese Übersetzung von »ensembles monumentaux« nicht ganz das trifft, was der Verfasser meint, da er gleich anfangs auf das Fehlen monumentaler »Zyklen« aufmerksam macht. Die wenigen, mit Bildwerken geschmückten, sehr einfachen Portale, einzelne Türstürze und Tympana gehen über einen provinziellen Rahmen nicht hinaus. Doch sollte man z. B. die in ihrer Gesamtanlage ungewöhnlichen Portale der Kathedrale in Tournai nicht ganz vergessen, auch wenn sie außerhalb der alten Diözese liegen.

Ausführlich bespricht Stiennon zum Schluß das sogenannte »Mystère d'Apollon« in Musée Curtius in Lüttich, nämlich das Tympanon eines Lütticher Hauses, auch durch seine Inschriften als profanes Werk bezeichnet. Die Vermutung, daß es einst die Pforte einer Lütticher Schule schmückte, hat wegen der gelehrten und beziehungsreichen Inschrift viel für sich. Doch ist es wirklich so geheimnisvoll: »Ein Mysterium künstlerischer Erfindung... fremdartig und über seinem Geheimnis verschlossen, dessen gewichtige Symbole unsere Phantasie gefangen nehmen...«?

Es ist schade, daß die Holzskulptur hier keine Berücksichtigung mehr finden konnte, zumal mehrere Denkmäler im Bildteil aufgenommen sind. Einige zusammenfassende Worte würden den Überblick und die Einordnung der abgebildeten Werke erleichtern. Unter diesen gibt es manche, die dem 11. Jahrhundert angehören, wie der Christuskopf in Tongeren, so daß eine gemeinsame Darstellung der Bildnerei in Stein und Holz das Bild der »Art Mosan« bereichert.

Die Bildbeschreibungen sind von unterschiedlicher Länge. Einige enthalten umfassendere Spezialuntersuchungen, die die Haupttexte in Einzelfragen ergänzen, z. B. über das Lütticher Taufbecken, das Notger-Elfenbein oder den Oxforder Einband; besonders hervorzuheben ist die schöne Interpretation des Reliefs mit dem »Wunder der blühenden Lanzen« vom Aachener Karlsschrein. Andere Beschreibungen wieder sind relativ kurz, was der Bedeutung der besprochenen Denkmäler nicht immer gerecht wird. Die Angaben über Datierungen differieren zuweilen zwischen Text und Bildbeschreibung.

Die Übersetzung ist im allgemeinen korrekt, vielleicht schließt sie sich stellenweise zu eng an den Originaltext an. Eine Übertragung aus dem Französischen ins Deutsche wird immer besondere Schwierigkeiten mit sich bringen, weil manche liebenswürdige, klangvolle Formulierung nicht wiedergegeben werden kann.

Es bleibt das Verdienst der Autoren, die sich der mühevollen Aufgabe unterzogen haben, auf der Grundlage umfangreicher und in sich keineswegs abgeschlossener Einzelforschung wieder den Versuch einer alle Bereiche der »Art Mosan« umfassenden Darstellung vorzulegen. Hierfür muß man ihnen Dank wissen.

Dietrich Kötzsche

Percy Ernst Schramm · Florentine Mütherich

Denkmäler der deutschen Könige und Kaiser

Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 768—1250.

München 1962. 484 Seiten, davon 263 Bildtafeln.

Der vorliegende Band verrät einen Verfasser, der sich in jahrzehntelanger Forschung mit den Bildern und Herrschaftszeichen der deutschen Könige und Kaiser befaßt und in zahlreichen Publikationen, die längst zur Standardliteratur der Geschichts- und Kunstwissenschaft gehören, seine Ergebnisse niedergelegt hat. Häufig vernachlässigte »Realien« bilden in der Zusammensicht, wie sie in diesem Werk geboten wird, eine Fundgrube für unsere Kenntnisse von Denkmalen und Denkmälern der mittelalterlichen Herrscher. In der Auswahl ist man davon ausgegangen, alle die Dinge zusammenzustellen, die sicher einmal im Besitz der Könige und Kaiser waren oder »von denen dies mit einigermaßen ausreichender Sicherheit angenommen werden kann«. Dabei wird deutlich, daß die Grenzen zwischen Kunst- und Wertgegenständen, sofern es sich allgemein um Bedeutungsträger handelt, durchaus fließend waren. Man erfährt, woraus sich der mittelalterliche Königshort zusammensetzte, erkennt den einmaligen Wert von Reliquien und sieht längst bekannte Kunstdenkmäler im neuen Licht ihrer Zugehörigkeit zum Hort der Herrscher. Gerade für die Aachener Forschung ergeben sich hier neue Gesichtspunkte. Dem Textteil von P. E. Schramm ist eine Dokumentensammlung angefügt, die das vorher Ausgeführte unmittelbar auf den Hintergrund des behandelten Zeitraumes projiziert. In einem 2. Teil legt Florentine Mütherich den Katalog zu den 215 im Bildteil reproduzierten Gegenständen vor. Auch hier bleibt kein Wunsch offen. Lokalisierung und Datierung stützen sich auf genaue dokumentarische und stilistische Interpretationen. Die Literaturangaben umfassen alle wichtigen Publikationen zum jeweiligen Objekt. Aus Aachen werden vornehmlich aus karolingischer Zeit der Karlsthron, die Oktogonssäulen, Bronzegitter und -Türen, die Bärin, der Quadriga-Stoff sowie das Schatzkammer-Evan-