

große Zusammensicht ermöglicht, die Schöne nunmehr vorlegt. Daß auch hier notwendig manches hypothetisch bleibt, schmälert nicht die Bedeutung dieser Untersuchung, die eine Zusammenschau der bisherigen Forschungsergebnisse unternimmt und aus ihnen überzeugende Konsequenzen zieht.

E. G. Grimme

Peter Bloch:

Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen.

In: Wallraf - Richartz - Jahrbuch (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte.) Band XXIII. Köln 1962, Seite 55 - 190

Der Beitrag des Kölner Wissenschaftlers befaßt sich mit der Zusammenstellung der erhaltenen und überlieferten siebenarmigen Leuchter und ihrer bedeutungsmäßigen und formalen Interpretation. Er geht aus von der Nachbildung jenes jüdischen Leuchters, der im Stiftszelt aufgestellt war und später im salomonischen Tempel stand. In der Vita des Benedikt von Aniane liest man, daß Karl der Große in Aniane eine Kirche bauen ließ, zu deren Ausstattung ein siebenarmiger Leuchter gehörte. Ausführlich befaßt sich der Autor mit dem Ursprung dieses Kultgerätes, den er in den »kosmischen Bäumen« des vorderen Orients vorgibt findet. Schon hier verbindet sich die Siebenzahl mit der Vorstellung des Lichtes.

Wie man sich den siebenarmigen Leuchter des jüdischen Tempels vorzustellen hat, erweist das berühmte Relief vom Titusbogen. Der gotische Kandelaber in San Maria in Vulturella darf als Nachbildung dieses Reliefs gewertet werden. Ganz allgemein zielt die christliche Auseinandersetzung mit dem jüdischen Leuchter auf den Träger des Lichtes. Die Siebenzahl gewann für die symbolhafte Darstellung der sieben Gaben des Heiligen Geistes in der christlichen Ausdeutung neues Gewicht. Die sieben Lampen des Kandelabers aber ruhen über der Wurzel Jesse, in der ein neues wichtiges Bezugsmotiv von Altem und Neuem Testament anklingt.

Hieronymus hat den Leuchter als Sinnbild der vom Heiligen Geist erleuchteten Kirche mehrfach erwähnt. Honorius Augustodunensis hat weiterhin die sieben Gaben des Heiligen Geistes mit den sieben Säulen des Hauses der Weisheit verbunden. Bildhafte Ausprägung hat diese im sogenannten Koblenzer Retabel des Pariser Cluny-Museums gefunden. In seinem Aachener Vortrag vom 12. Dezember 1961 hat Peter Bloch dies im einzelnen erläutert.

Zusammenfassend läßt sich über die Wurzeln des Leuchter-Motivs sagen, daß er aus altorientalischen Lebensbäumen erwuchs. Früh hat ihn die christliche Theologie als Sinnbild ihres Messias, als Christus, als Licht in der Finsternis übernommen. Christus, Licht und Wurzel Jesse lassen sich im Bild des Lebensbaumes späterhin nicht mehr voneinander trennen. Hinzu tritt die Bedeutung als Mariensymbol und als Sinnbild der rechten Erfüllung von Gottes Willen.

In enger Verbindung zu dem Leuchter steht die Nachbildung der Bundeslade, wie es sich schon am Beispiel von Aniane belegen läßt. Bloch zieht eine Darstellung vom Ende des 10. Jahrhunderts aus der Josua-Rolle im Vatikan zur Verdeutlichung heran. Man begegnet hier der Bundeslade in einer Kompositionsform, die auf die großen Schreine des romanischen Zeitalters hinweist. Die Zusammensicht von Leuchter und Bundeslade deutet an, daß in dieser Kombination die christliche Kirche, in der Leuchter und Lade standen, als der Neue Tempel verstanden wurde. Damit gesellt sich der Interpretation der Kirche als dem Abbild des himmlischen Jerusalem die Vorstellung der Kirche als des Neuen Tempels.

Die Zeit Karls des Großen hat sich der intensiven Erfassung des Alten Testaments besonders geöffnet gehalten. Karl ist der Erbauer eines neuen Heiligtums. Sein Thron ist dem salomonischen Thron nachgebildet, ja, Bloch hält den Vergleich der Aachener Arkadengitter mit den netzförmigen Erzgittern des Zeltes für erlaubt.

Auch die ottonische Reichskrone bringt in der Darstellung M. Decker-Hauff's den Kaiser mit dem Hohenpriester in Beziehung.

Dies ist das geistige Klima, in das Bloch den Bau des Neuen Tempels mit seinen Geräten hineinstellt. Bis in die Tage Fischer von Erlachs hat die Rezeption des Salomonischen Tempels die abendländische Architektur beschäftigt.

Ein entscheidendes Zeugnis für die bildliche Interpretation des Kirchenraumes in karolingischer Zeit ist das berühmte Apsis-Mosaik der Kapelle in Germigny-des-Près mit der Darstellung der Bundeslade, die einer Abbeviatur des Allerheiligsten im Salomonischen Tempel gleichkommt. Nicht weniger charakteristisch für das Nachleben des Salomonischen Tempels ist das »Eherne Meer«, das auf zwölf Rindern stand und im Taufbecken des Reiner von Huy (1107-1118) seine herrlichste Wiederbelebung fand.

So gewinnt auch der christliche siebenarmige Leuchter in der abendländischen Kunst den Charakter einer Vergewärtigung des Neuen Tempels. Man erinnert sich an die konstantinische »Kuppel des siebenarmigen Leuchters« im Kaiserpalast zu Byzanz und an den be-

rühmten Ausspruch Justinians anlässlich der Fertigstellung der Hagia Sophia: »Ich habe Dich übertroffen, oh Salomon!«

Grundsätzlich jedoch unterscheiden sich die östlichen siebenarmigen Leuchter in der Form von den abendländischen Leuchtern und dem jüdischen Urbild. Lediglich der oströmische im Kaiserpalast unter Konstantin Porphyrogenitus vorauszusetzende Leuchter hat, wie Bloch es darstellt, als Vorbild des großartigsten siebenarmigen Leuchters in einer christlichen Kirche, des Kandelabers im Essener Münster, eine Ausnahme gemacht.

In der sich anschließenden Beschreibung und Interpretation des Essener Leuchters verweist der Autor auf einen im Druck befindlichen Aufsatz, der in der Dokumentation zur Ausstellung »Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr« in diesem Jahr erscheinen wird. Weitgehend bestimmen die byzantinischen Elemente Form und Gestalt des Leuchters, doch zieht Bloch auch überzeugende Parallelen der niedersächsischen Buchmalerei zur Erklärung heran. Auch sie natürlich hat ihre Voraussetzung in byzantinischer Ornamentik, deren plastische Durchbildung in der ottonischen Metallkunst sich besonders im ottonischen Deckel des Aachener Felix-Reliquiars nachweisen läßt. Die kleinen Windpersonifikationen auf den Kastenfußbecken des Essener Leuchters entsprechen auch in ihrer Anordnung der Vierzahl der Paradiesflüsse, wie man ihr auf dem Sockel des Aachener Pinienzapfens begegnet, den Bloch um 1000 datiert. Blochs Formenanalyse führt zu der wohl gesicherten Erkenntnis, daß der Leuchter nicht aus Byzanz importiert wurde, sondern im weiteren Umkreis von Hildesheim entstanden sein dürfte. Hier wird auf die Weser-Gruppe verwiesen, deren nähere Erforschung ein dringendes Desiderat ist.

Es ist charakteristisch für die äußerste wissenschaftliche Akribie der Arbeit, daß der Verfasser sich selbst Einwendungen gegen die These der niedersächsischen Entstehung macht und sie vor allem auf die urkundlich überlieferten kölnischen Leuchter und die Übereinstimmung der Knäufe auf den um 1065 geschaffenen Holztüren von St. Maria im Capitol mit der Knaufornamentik des Essener Leuchters gründet.

Bei der Untersuchung zur Deutung und Funktion des Essener Leuchters stellt Bloch die Frage, ob nicht auch im Essener Münster, wo der Leuchter ebenfalls als »Gerät des Neuen Tempels« zu interpretieren sei, ursprünglich eine »Bundeslade« angenommen werden müsse. Der 1794 zerstörte Marsus-Schrein könnte in diesem Sinne verstanden werden. Mag die These einer Essener Bundeslade vorerst noch im Bereich der Spekulation bleiben, so wird man aber doch die Tradition des Essener Kandelabers als gesichert annehmen dür-

fen, die Leuchter und Lade als die beiden kennzeichnenden Geräte des jüdischen Tempels nachbildete. Der Essener Leuchter ist der Leuchter des Neuen Tempels.

Im folgenden setzt sich der Verfasser mit der Darstellung der Windpersonifikationen auseinander, in denen die vier Erdgegenden angesprochen seien. Als Zeichen der Auferstehung sind die Winde lt. Ezechiel 37, 9/10 anzusehen. Die Leuchterlampen als die sieben Geistesgaben, der Leuchter selbst als die Wurzel Jesse, die Windpersonifikation als Sinnbild des Herrn, all dies trägt zum komplexen Bild, das Bloch von der Bedeutung des Leuchters entwirft, entscheidend bei. Hinzu kommt der Aufstellungsort des Leuchters am Kreuzaltar, der gerade in Essen durch die hohe Marmorsäule mit dem vergoldeten Kreuz ausgezeichnet war. Erstmals nachweisbar verschmilzt in Essen das kultische Kreuzmonument mit der Vergegenwärtigung des Kreuzes von Golgatha. Leuchter und Kreuz sind in Essen als sinnbildliche Gegenüberstellung des Alten und Neuen Tempels zu verstehen, Synagoge und Ekklesia sind bildhaft am Kreuzaltar vereint.

Das folgende Kapitel widmet Bloch den romanischen Lichterbäumen, in dessen Verlauf neben der Ausbreitung des vielfältigen Materials der Kloster Neuburger Kandelaber überzeugend mit der älteren San Zenowerkstatt in Verona in Verbindung gebracht wird. Im Kloster Neuburger Leuchter ist uns der früheste romanische Kandelaber erhalten, in dem auch formal eine Übereinstimmung mit der Bildformel der Wurzel Jesse vor Augen steht. Neben dem Leuchterfuß im Prager Dom, für den Bloch eine Entstehung in Prag selbst vermutet, dem Leuchter-Fragment aus St. Remi in Reims, dem Leuchter des Braunschweiger Domes, nimmt vor allem der berühmte Mailänder Leuchter — auch Trivulzio-Kandelaber genannt — einen breiten Raum innerhalb der Darstellung ein. Nach sorgfältiger Scheidung der verschiedenartigen künstlerischen Elemente bringt Bloch als wichtiges Vergleichsstück das Prozessions-Kreuz aus der Kartause von Chiaravalle, heute in San Celso in Mailand, in die Diskussion. Wie die Grundsubstanz des Kreuzes zweifellos in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Oberitalien entstanden sein dürfte, so nimmt Bloch auch für den Leuchter aufgrund der stilistischen Verwandtschaft eine oberitalienische Entstehung um 1200 an.

Im Kapitel über die gotischen Kandelaber ist vornehmlich die Beschreibung des Leuchters in San Maria zu Vulturella als einer formalen Kopie des Titusbogen-Reliefs von besonderer Wichtigkeit. Im übrigen läßt sich in der Spätzeit der Gotik — Bloch erläutert dies am Beispiel des sogenannten Osterleuchters der Leonhardskirche zu Léau — die endgültige Auflösung der »gott-

gewollten« Form des siebenarmigen Leuchters erkennen.

Einer Zusammenfassung der gewonnenen Ergebnisse schließt sich ein Katalog der erhaltenen und nurmehr dokumentarisch nachweisbaren siebenarmigen Leuchter an. 52 Objekte sind hier erfaßt worden.

Blochs Arbeit gehört zu den großen richtungweisenden Beiträgen, die die Kunstwissenschaft in den letzten Jahren zur Erhellung mittelalterlicher Symbolsprache und ihres formalen Ausdrucks beigetragen hat. Am Beispiel des siebenarmigen Leuchters wird die Übernahme und Neubewertung alttestamentarischer Vorstellungen und ihrer Propädeutik für die Ikonographie des hohen Mittelalters dargestellt. Der klare methodische Aufbau der Arbeit und die rechte Bewertung von Form und Gehalt führen zu einer außerordentlichen Bereicherung unserer Kenntnisse von der formalen und gedanklichen Struktur der Kunst des europäischen Mittelalters.

E. G. Grimme

Der erste Beitrag des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs 1961 behandelt Geschichte und Bedeutung des I. Wallraf-Richartz-Museums. A. Verbeek breitet das umfangreiche Entwurfsmaterial zum Neubau an der Trank-Gasse aus und liefert mit seiner Einordnung in die Baubestrebungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts einen entscheidenden Beitrag zur Neubewertung des Museums in dieser Zeit.

Hans Belting behandelt das Fassaden-Mosaik von Alt-St.-Peter in Rom. Hauptergebnis seiner wichtigen, vornehmlich ikonographisch ausgerichteten Arbeit ist die Feststellung, daß die Überlieferung, wie sie durch Grimaldi und seine Zeitgenossen vermittelt wurde, keineswegs so problematisch ist, wie es häufig dargestellt wird.

Der Beitrag von Henning Bock über den Beginn spätgotischer Architektur in Prag (Peter Parler) und die Beziehungen zu England macht die Ableitung des Obergaden-Typus des Prager St.-Veits-Domes von Wells wahrscheinlich und läßt erkennen, daß neben den französischen Voraussetzungen auch die englische Tradition für den Prager Parler-Stil eine wichtige Komponente darstellt. Parler fand in Prag »einen auf der Grundlage des französischen Cathedral-Typus begonnenen Bau vor«. Englische Formen, die er in den von ihm selbständig veränderten Bautyp übernimmt, kommen keinen wörtlichen Entlehnungen gleich, sondern sind freie Umgestaltungen von in England entstandenen Grundformen.

In einem umfangreichen Beitrag schildert Rosy Schilling das Verhältnis des Llangattock-Stundenbuches zu van Eyck und dem Vollender des Turin-Mailänder-Stundenbuches.

Charles de Tolnay handelt über zwei Fresken von Domenico und David Ghirlandajo in Santa Trinita in Florenz. Eine ausführliche Bildanalyse widmet Hans Jürgen Imiela Max Slevogts Bildnis des Francisco D'Andrade als Don Giovanni. Die Kölner Sonderbundausstellung von 1912 hat Günter Aust in den Mittelpunkt eines dokumentarischen Beitrages gestellt. Die Hauptbeiträge des Bandes schließen mit einer eingehenden Interpretation Heinz Ladendorfs zum Thema »Kafka und die Kunstgeschichte«.

(Aus der Fülle bedeutsamer Beiträge können hier jeweils nur die ausführlich gewürdigt werden, die direkt oder indirekt auf Probleme der Aachener Forschung Bezug nehmen.)

Anton Henze:

Rheinische Kunstgeschichte.

624 Seiten, 405 Abbildungen, Düsseldorf 1961

Kunstgeschichtliche Gesamtbetrachtungen, die unter dem Gesichtspunkt topographischer Abgrenzungen geschrieben werden, bieten stets die Gefahr, dem Laien ein vereinfachtes Bild der europäischen Kunstprovinzen zu vermitteln. Gerade die Kunstgeschichte des Rheinlandes, genauer des Niederrheins, ist nicht zuletzt eine Geschichte des Aufnehmens und Verarbeitens fremder Einflüsse. Clemens und Wittes Beiträge zu einer rheinischen Kunstgeschichte sind stärker von der Analyse des Einzelwerks ausgegangen. Henze hat sich der schwierigen Aufgabe gestellt, die Entwicklungsgeschichte der rheinischen Kunst zu schreiben. Daß er sich der Problematik dieses Versuchs vollauf bewußt wird und ihr in seiner Darstellung nirgends aus dem Wege geht, steigert die Ernsthaftigkeit des gesamten Projektes. Er baut seine Arbeit chronologisch auf und gliedert sie mit den von Pinder geprägten Epochen-einteilungen. In übersichtlicher Weise sind den Kapiteln (karolingische Kunst, Kunst der Kaiserzeit, Kunst der Bürgerzeit, Kunst der Fürstenzeit, Kunst im 19. und 20. Jahrhundert) die geschichtlichen Daten sowie die Werke im Überblick vorangestellt. Die Kapitel sind lesbar, dabei durchweg wissenschaftlich exakt gearbeitet. Gewiß ist es verständlich, daß der Autor, um den Text zu entlasten, auf ein Verzeichnis der Literatur verzichtet hat. Dennoch bedauert man es, daß der Leser zur Weiterorientierung auf das »Schrifttum zur rheinischen Kunstgeschichte« (Deutscher Kunstverlag, Berlin 1949) sowie das »Schrifttum zur deutschen Kunst« (Deutscher Kunstverlag, Berlin) verwiesen wird. Wenig-