

Die Rolandssage in der mittelalterlichen Kunst

Rita Lejeune und Jacques Stiennon. Mit einem Vorwort von Hermann Liebaers. Deutsche Übersetzung von Barbara Ronge. Bd. I, 454 Seiten und 63 Farbtafeln; Bd. II, 385 Seiten mit 510 Schwarz-weiß-Abbildungen. Brüssel (Arcade) 1966. DM 265,-.

I

Als Ergebnis zehnjähriger Forschungsarbeit legen Rita Lejeune und Jacques Stiennon, beide Professoren an der Universität Lüttich, ihre Untersuchung über die Gestalt und die Legende Rolands vor, des treuen Gefährten Karls des Großen, wie sie im Zeugnis der mittelalterlichen Kunst ihre Darstellung fanden. Das umfangreiche Werk erschien zuerst in französischer Sprache; neben der deutschen Ausgabe wurden weitere in niederländischer und englischer Sprache veröffentlicht. Beide Verfasser waren für dieses Unternehmen gut vorbereitet. Rita Lejeune als Romanistin, Kennerin der mittelalterlichen Epik und Autorin zahlreicher Vorstudien zum Thema des hier angezeigten Buches, Jacques Stiennon als Mediaevist durch seine Untersuchungen zur Paläographie und zur maasländischen Buchmalerei des Mittelalters. Mit dieser Veröffentlichung haben die Verf. nicht nur, wie es im Vorwort heißt, eine Lücke in unserer Kenntnis der Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Bildender Kunst im Mittelalter ausgefüllt, sondern auch erneut zum Bewußtsein gebracht, wieviel in diesem Bereich für andere literarische Themen noch zu erarbeiten bleibt. Es war von den Verf. eine fast unübersehbare Fülle von Denkmälern, vor allem an Handschriften, zu sichten und auf entsprechende Darstellungen hin zu prüfen. Auch geographisch war ein weiter Bereich abzuschreiten: Frankreich, Italien, Spanien, die Niederlande, England und Deutschland. Es fehlt – bis auf die Tafelmalerei – keine Gattung der Bildenden Kunst, in der sich nicht eine Darstellung Rolands oder ein Zyklus von Szenen seiner Legende fand.

Das Vorwort von Herman Liebaers, Conservateur en Chef de la Bibliothèque Royale de Belgique, erläutert die Intention des Werkes (Seite 7f.); darauf folgt eine Einführung (Seite 9–16), in der sich die Verf. zunächst mit der Frage nach der historischen Identität Rolands befassen, die Notwendigkeit einer ikonographischen Untersuchung der Rolandssage und die Gliederung des Buches in »zwei große Klassifizierungen«, die romanische und die gotische Epoche, begründen.

Im ersten Teil, der »Die Romanik« umfaßt (Seite 17–194), untersuchen die Verf. vorwiegend einzelne Denkmäler oder kleinere Denkmälergruppen aus dem Bereich der monumentalen Künste – Skulptur, Wandmalerei, Glasmalerei, Mosaik – sowie der Goldschmiedekunst und besonders der Buchmalerei. Umfangreichere Kapitel

sind gewidmet: den Wandmalereien von S. Maria in Cosmedin in Rom, dem ältesten erhaltenen, im Auftrage des Papstes Calixtus II. um 1123 entstandenen Zyklus von Darstellungen aus dem Leben Karls des Großen (Seite 47–56); dem Codex Calixtinus mit dem Exemplar der Kathedrale von Santiago de Compostela im Mittelpunkt (Seite 57–67); der mit 39 Federzeichnungen ausgestatteten Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes vom Pfaffen Konrad (Seite 123–153) und schließlich den acht Dachreliefs des Aachener Karlsschreines (Seite 185–194), deren Erörterung den Abschluß des Kapitels über »Die Romanik« bildet. Für die Dachreliefs weisen die Verf. daraufhin, daß in den Szenen neben dem schon früher wiederholt festgestellten Einfluß der »Vita Sancti Karoli« besonders der des »Pseudo-Turpin« stark hervortrete. Deshalb sei in den Darstellungen auch mehrfach die Gestalt Rolands als Begleiter Karls des Großen zu identifizieren.

Von besonderem Interesse dürfte u. a. die Deutung der Kampfszenen auf dem Architrav des ersten rechten Blendportals an der Fassade der Kathedrale von Angoulême sein, in denen die Verf. Darstellungen des Kampfes zwischen Erzbischof Turpin und dem Heiden Abime, des Kampfes Rolands gegen Marsilies und der sog. »Ohnmacht des Marsilies vor Saragossa« nach der »Chanson de Roland« erkennen (Seite 31–46). Diese Reliefs seien es, mit denen die »Chanson de Roland« ihren spektakulären Einzug in die Kunstgeschichte halte. Die Verf. gehen noch einen Schritt weiter und stellen diesen drei Szenen die des Architravs vom rechts anschließenden Blendportal zur Seite. Dort findet man eine Hirschjagd; sie »stellt die übertragene Bedeutung des mittelalterlichen Bestiariums dar; diese Bedeutung ist auf die »Chanson de Roland« zu beziehen: »Wie der Hirsch vor den Hunden davonläuft, so fliehen vor Roland die Heiden« (Text zu Abb. 19). Eine Entscheidung für oder gegen diese Auffassung fällt freilich schwer. Auf jeden Fall wäre zu prüfen, ob und inwieweit die so interpretierten Episoden sich mit der ikonographischen Konzeption des Skulpturenschmuckes der Fassade von Angoulême vereinbaren lassen.

Ähnliche Gedanken ergeben sich auch bei der Erklärung der jeweils von einem Engel geleiteten Gruppen der sog. »Armen Familie« und der »Reichen Familie« über den großen Nischen mit den Statuen Davids und Ezechiels an der Fassade des Domes von Borgo San Donnino (Fidenza) (Seite 172–175). In diesen erkennen die Verf. Roland mit seinen Eltern Milo und Berta, einerseits als von den Freuden des Paradieses ausgeschlossene »Arme Familie« vor der ersten Begegnung Rolands mit Karl dem Großen, andererseits als »Reiche Familie« nach der darauffolgenden Versöhnung seiner Eltern mit dem Herrscher, in Analogie zu den beiden Epen »Berta e Milone« und »Les Enfances Roland«.

Der zweite Teil, »Die Gotik«, nimmt den überwiegenden Teil des Buches ein (Seite 195–441). Er gliedert sich in sieben Kapitel, in denen nun – anders als im ersten Teil – vorwiegend Bildzyklen bekannt gemacht werden. So bereits im ersten Kapitel unter dem Titel »Die Lehre von Chartres« (Seite 208–216) das sog. »Karlsfenster« der Kathedrale von Chartres, in dessen Darstellungen die Rolandslegende und vor allem die Katastrophe von Roncesvalles in den Vordergrund treten. Als eine Art Ergänzung dazu unternehmen die Verf. (Seite 216–221) den alles in allem doch eher überraschenden als in der Konsequenz überzeugenden Versuch in der bald als Hl. Mauritius, bald als Hl. Theodor gedeuteten Gestalt eines jungen Ritters am linken Gewände der linken Seitenpforte des Südquerhausportals der Kathedrale von Chartres den Hl. Roland gleichsam als »Nationalhelden« zu erkennen. Mit Vorbehalt wird man auch der Deutung der Szene in der rechten unteren Nischenreihe der inneren Westwand der Kathedrale von Reims begegnen, in der ein bärtiger Priester einem Gewappneten die Kommunion erteilt, während ein zweiter Krieger beiseite steht. Die Verf. meinen, diese Gruppe sei auf Turpin und Roland zu beziehen, dem der Erzbischof vor der Schlacht von Roncesvalles die Kommunion erteilt hat, während der Abseitsstehende und sich von den beiden anderen Figuren Abwendende von ihnen als der Heide Marsilies benannt wird (Seite 221–225); vgl. dazu neuerdings Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*. München 1970, Seite 117, 160.

Die beiden zentralen Kapitel, nicht nur des zweiten Teils, sondern des ganzen Werkes, aber sind jene, die »Die Illustration literarischer Texte« (Seite 227–295) und »Die Illustration historischer oder pseudo-historischer Kompilationen« (Seite 296–388) umfassen. Von den zahlreichen mittelalterlichen Dichtungen, die ganz oder teilweise den Taten wie dem Schicksal Rolands an der Seite Karls des Großen gewidmet sind, haben die Verf. in mühevoller Arbeit des Sammelns und Sichtens eine Fülle von illuminierten Handschriften ausgewertet. Sie konnten dabei, ohne Vollständigkeit zu beabsichtigen, manches Neue hinzufügen, das unsere Vorstellung von der Anlage wie der Szenenfolge der Bildzyklen zur Rolandssage wesentlich bereichert und erweitert. Unter diesen Handschriften findet man besonders reich illustrierte und viele, die zu den Meisterwerken der Buchmalerei des Mittelalters gehören, wie z. B. die Exemplare des »Roman de Renaut de Montauban« bzw. der »Quatre Fils Aymon« in Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 5072–5075, bzw. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 7 (Bd. 1–4 bzw. 5 desselben Exemplars) und in Pommersfelden, Graf von Schönborn’sche Schloßbibliothek, Bibl. Palat. Ms. 311–312, oder die Handschrift von des Strickers »Karl der Große«, St. Gallen, Stadtbibliothek, Ms. 302, neben der sich das in Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Germ. fol. 623, aufbewahrte Fragment einer wenig später entstandenen Handschrift des »Karl« vom Stricker mit nur drei erhalten gebliebenen Miniaturen würdig behaupten kann. Nicht zuletzt bleibt auf die in Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. Marc. Fr. XXI

(257), befindliche Handschrift der anonymen »Entrée d’Espagne« mit etwa 375 Illustrationen zur Erzählung vom Spanienfeldzug Karls des Großen hinzuweisen.

Eine große Anzahl kostbar illuminierte Handschriften findet man auch unter den historischen und pseudo-historischen Texten. Dabei trifft man auf außergewöhnlich erlesen ausgestattete Exemplare, von Mäzenen mit bibliophilen Neigungen oder aus politisch-repräsentativen Absichten von Königen und Fürsten in Auftrag gegeben oder für diese bestimmt. In diesem Kapitel wäre gelegentlich innerhalb der einzelnen Abschnitte eine andere Abfolge der Untersuchung willkommen gewesen. So etwa bedauert man, daß die Verf. die Miniaturen des »Pseudo-Turpin« in den verschiedenen Exemplaren des Codex Calixtinus nicht im Zusammenhang mit den anderen illuminierten Handschriften des »Pseudo-Turpin« besprochen haben. Hier war die etwas schematische Gliederung in »Romanik« und »Gotik« hinderlich; sie zerteilt zusammengehörige Denkmälergruppen und erschwert damit auch eine vergleichende Betrachtung der Illustrationszyklen. So wäre z. B. ein Hinweis auf die im Kapitel »Die Miniaturen des Codex Calixtinus« als Farbtafel II erscheinende ganzseitige Wiedergabe von Folio 90v des Exemplars Salamanca, Biblioteca Universitaria, Ms. 2631, wünschenswert gewesen. Vielmehr wird diese erst Seite 296f. von den Verf. erläutert und in ihrer Bedeutung für den »Turpin-Zyklus« gewürdigt, dort aber ohne einen Hinweis darauf, daß von dieser Miniatur in dem Buch eine ganzseitige Farbtafel vorliegt.

Breiten Raum nehmen unter den historischen bzw. pseudohistorischen Handschriften die zahlreichen illustrierten Exemplare der »Grandes Chroniques de France« oder »Chronique de Saint-Denis« ein (Seite 303–340). Die Verf. ordnen sie in drei Gruppen: »Die Königshandschriften«, »Die Fürstenhandschriften« und »Verschiedene Handschriften«. Die Königshandschriften, in persönlichem Auftrag der französischen Könige entstanden, erscheinen in chronologischer Reihenfolge. Hier ist vor allem das kurz vor dem Tode Ludwigs des Heiligen durch den Mönch Primat begonnene, unter seinem Nachfolger Philipp III., le Hardi, vollendete und ihm 1274 übergebene Exemplar hervorzuheben, das als das Original der »Grandes Chroniques de France« gilt, Paris, Bibliothèque Ste. Geneviève, Ms. 782, und das von Jean Fouquet um 1460 illustrierte Exemplar, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 6465, das in seinem künstlerischen Rang sicher ohne Einschränkung als das bedeutendste und kostbarste bezeichnet werden darf. Von diesem vermuten die Verf., daß es für Karl VII. von Frankreich angefertigt wurde. Unter den »Fürstenhandschriften«, die gleichfalls in chronologischer Abfolge nach den Bestellern oder Empfängern verzeichnet werden, nehmen die zahlreichen Exemplare aus dem Besitz Philipps des Guten von Burgund einen besonderen Rang ein, von denen hier nur das von Simon Marmion zwischen 1449 und 1460 illustrierte und jetzt in Leningrad, Öffentliche Bibliothek, Fr. F. v. IV. 1, aufbewahrte hervorgehoben sei. Anders als bei den ersten beiden Handschriftengruppen der »Grandes Chroniques de France« werden im dritten Abschnitt die übrigen, mit keiner bestimmten

Persönlichkeit zu verbindenden Exemplare nicht in der Abfolge ihrer Entstehungszeit untersucht. Vielmehr ziehen es die Verf. hier vor, die drei wichtigsten Roland betreffenden Episoden, die in diesen Handschriften mehr oder minder gemeinsam auftreten, in vergleichender ikonographischer Untersuchung zu erläutern.

Bei der großen Zahl illustrierter Exemplare der »Grandes Chroniques de France« ließ sich in der Gliederung dieses Kapitels ein Kompromiß sicher nicht vermeiden. Vielleicht wäre es aber empfehlenswerter gewesen, die Handschriften nicht nach Empfängern oder Bestellern zu klassifizieren – zumal das nur zwei Gruppen betrifft –, sondern alle Exemplare chronologisch aneinanderzureihen, um feststellen zu können, ob und aus welchem Grunde die Zahl der Roland betreffenden Bilder im Laufe der Zeit sich verändert, der Zyklus erweitert oder verringert wird. Man hätte dann deutlicher verfolgen können, welche der Darstellungen für eine illustrierte »Grandes Chroniques de France« gleichsam »kanonisch« geworden sind.

Ein besonderes Kapitel haben die Verf. (Seite 389–403) dem »Andenken Rolands im deutschen Kaiserreich« gewidmet. Dabei erscheint an erster Stelle das »Karlsreliquiar im Aachener Domschatz« (Seite 389–391), die sog. »Karlskapelle«, die nach der Überlieferung als ein Geschenk Kaiser Karls IV. gilt. In Analogie zu den Figuren des Papstes und des Bischofs, die man schon früher gelegentlich als Papst Leo III. und Erzbischof Turpin gedeutet hat, erkennen die Verf. in den Gestalten zweier Krieger auf der Gegenseite des Reliquiars aufgrund der Wappen, die ihre Schilde aufweisen, Roland und Olivier. In einem zweiten Abschnitt berichten die Verf. über die zahlreichen »Kolossalstatuen Rolands« (Seite 391–401) und erläutern vor allem deren rechtsgeschichtliche Bedeutung.

Das folgende Kapitel ist dann der Darstellung Rolands in der Wanddekoration (Seite 404–417) vorbehalten, in der Wandmalerei und in der Bildwirkerei, wobei die Verf. für letztere den großen, in Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, aufbewahrten Gobelin in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellen, der ein vielfiguriges Panorama der Schlacht von Roncesvalles zeigt.

Den eigentlichen Abschluß des Buches bildet der »Niedergang der Rolandsikonographie« (Seite 418–434). Dort handeln die Verf. über die Rolle Rolands, die er in dem Kapitel zu Karl dem Großen in der »Histoire et Faite des Neuf Preux et des Neuf Preuses« des Sébastien Mamerot spielt. In diesem Text bleibt, da hier Karl der Große als einer der Neun Guten Helden im Mittelpunkt steht, Roland nur Randfigur. Seinen Taten und seinem Schicksal sind aber in einem von Jean Colombe illuminierten Exemplar, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2577, zwei Miniaturen gewidmet. Zu den späten Zeugnissen der Rolandsikonographie gehört auch sein Auftreten als Heiliger in der Folge der »Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian I.« und als Bube auf einigen Spielkarten zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

Angefügt ist ein Kapitel »Der junge Franz I. und die Rolandsage«; es befaßt sich ausschließlich mit dem sechsbändigen, von ganzseitigen Miniaturen geschmückten »Receuil sommaire des Chroniques francoyses«, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 2817–2822, den Guillaume Cretin zwischen 1515 und 1525 im Auftrage König Franz I. von Frankreich geschrieben hat und dessen vierter Band (Ms. fr. 2820), der fast gänzlich der Erzählung von den Taten Karls des Großen in Spanien vorbehalten ist, in elf ganzseitigen Miniaturen Episoden der Rolandslegende aufweist.

II

Einige Bemerkungen zur Einrichtung und Benutzbarkeit des umfangreichen und auch wegen seines Gewichtes gelegentlich nicht ohne Mühe zu handhabenden Werkes mögen dem Berichterstatter erlaubt sein, da hier nicht ein »Lese«-Buch vorliegt, sondern ein Handbuch, ein Nachschlagewerk. Um sich schnell und ohne langwieriges Blättern in den gut 450 Seiten des Textes und den 385 Seiten des Abbildungsteils orientieren zu können, ob ein bestimmter Text in die Untersuchung einbezogen wurde und welche Personen – es sind ja sehr viele, historische wie legendäre – mit Roland im Schrifttum oder in der Bildüberlieferung im Laufe der Zeit in mehr oder minder engen Zusammenhang gebracht worden sind, hätte man sich ein sorgfältig bearbeitetes Register gewünscht, mindestens ein Gesamtregister, besser noch mehrere, voneinander getrennt nach Orten und nach Personen – vielleicht mit der Unterscheidung historisch beglaubigter Namen von solchen der Legende und der Dichtung –, besonders aber eines, das alle erwähnten Handschriften aufschlüsselt und schließlich ein ikonographisches Register. In diesem wären vor allem auch die entsprechenden Abbildungen zu verzeichnen gewesen, denn das Verzeichnis der Abbildungen am Ende des 2. Bandes ist dafür kein Ersatz. Um die Wiedergaben eines bestimmten Denkmals, eines Zyklus, einer einzelnen Szene und nicht zuletzt einer bestimmten Handschrift im Abbildungsteil aufzufinden, ist man jetzt gezwungen, das 26 Seiten zählende Abbildungsverzeichnis oder den Bildteil jedesmal von neuem durchzusehen.

Im »Anhang« wurden dem Abbildungsband zwar sog. »Rolandsregesten« und »Ganelonsregesten« beigegeben. Für Roland sind hier alle in bildlichen Darstellungen faßbaren Episoden seines legendären Daseins verzeichnet, deren Kunstgattung bzw. Technik notiert, die Entstehungszeit und die entsprechende Tafelnummer mitgeteilt, wohl als – natürlich nur theoretisch durchführbarer – Versuch der Rekonstruktion eines »totalen« Rolandszyklus, der alle den Verf. bekanntgewordenen Möglichkeiten der bildlichen Darstellung des Helden einschließt. Ähnliches gilt für die »Ganelonsregesten«. Warum aber neben Regesten für Roland nur solche für den Schurken Ganelon, warum nicht auch für den einstigen Gegner und späteren Kampfgefährten Rolands, für Olivier; warum nicht für den Riesen Ferragut, der doch sehr häufig auf den Abbildungen erscheint oder für

Turpin und schließlich für den in fast allen Darstellungen gegenwärtigen Karl den Großen, – natürlich nur soweit sie den Weg Rolands gekreuzt oder sein Schicksal bestimmt haben. Wie findet man Darstellungen Rolands außerhalb szenischer Illustrationen, in der Monumentalkunst oder die sog. Rolandssäulen, im Text wie im Abbildungsteil? Das alles könnte ein ikonographisches Register bereitstellen und dem Leser so die Benutzbarkeit der Bände entscheidend erleichtern.

Auch ein Literaturverzeichnis wäre willkommen gewesen, vor allem für den, der dem Buch vorrangig mit wissenschaftlichem Interesse begegnet. Es hätte die häufiger zitierten Titel notieren müssen, die man dann in den Anmerkungen mit Abkürzungen oder Siglen aufnehmen konnte. Das wäre einer schnellen Orientierung von Nutzen gewesen. Jetzt muß man bei zahlreich in den Anmerkungen erscheinendem »op. cit.« nach dem Autorennamen überlegen, was gemeint ist, besonders, wenn von dem zitierten Autor mehrere Arbeiten zum Thema vorliegen. Das gilt auch für das ebenso häufige »Ibid.«, für »Siehe oben« oder »Siehe unten«; die beiden letzteren schließen noch die Gefahr ein, daß man möglicherweise an falscher Stelle nach der gewünschten Auskunft sucht. Als recht umständlich erweist sich der Umgang mit den Anmerkungen. Sie wurden leider nicht dem Text direkt zugeordnet, so daß man sie im Verlauf der Lektüre bei Bedarf zur Kenntnis hätte nehmen können. Vielmehr folgen sie dem Text am Ende jedes Kapitels. Das läßt sich im ersten Teil des Buches noch bewältigen, weil die Kapitel dort verhältnismäßig kurz sind und auch nur einzelne Denkmäler oder Denkmälergruppen betreffen. Schwierig wird dieses Verfahren im zweiten Teil, denn dort umfassen z. B. das Kapitel II und das Kapitel III 61 bzw. 84 Seiten mit je acht Unterabschnitten, für deren jeden die Zählung der Anmerkungen von neuem beginnt. Zwar sind im Anmerkungsteil am Anfang eines neuen Abschnittes die entsprechenden Titel der Unterabschnitte wiederholt. Sie fallen im eng gedruckten Seitenspiegel aber zu wenig ins Auge und man muß froh sein, wenn man bei der Suche nach dieser oder jener Anmerkung den richtigen Abschnitt getroffen hat. Es bleibt ein beständiges Blättern. Wenn es nicht einzurichten war, die Anmerkungen der jeweils entsprechenden Kolumne oder Seite mit jeweils neu beginnender Zählung beizugeben, dann hätte man sie eher zusammen, am besten mit durchlaufender Zählung am Ende des ganzen Textes und vielleicht im zweiten Band unterbringen sollen. So wäre es möglich gewesen, Text und Anmerkungen nebeneinander zu verfolgen.

Den Abbildungsteil charakterisiert gelegentlich ein recht eigenwilliges Layout der Tafeln. Um nur ein Beispiel zu nennen: man betrachte die beiden Tafeln mit den Abbildungen 54–57, von denen je zwei auf einer Seite erscheinen. Die Legenden für die vier Abbildungen findet man zusammen auf der rechten Seite, auf der Gegenseite ein Schema von vier Zahlen, in der Anordnung der vier Bilder beider Seiten. Sucht man die zu einem Bild gehörende Legende, so ist man gezwungen, erst nach links zu sehen und dort die zugehörige Bildnummer

ausfindig zu machen, dann wieder den Blick auf die rechte Seite zu richten und dort festzustellen, um was es sich hier handelt. Ein von dem Leser möglicherweise selbständig im Abbildungsteil durchgeführter Vergleich von Darstellungen, die durch mehrere Seiten voneinander getrennt sind, gestaltet sich auf diese Weise recht kompliziert. Diese Art der Montage von Bildlegenden führt gelegentlich zum Rätselraten, wenn das Zahlenschema oder die Klischees der Abbildungen versehentlich durcheinander geraten sind. So sind z. B. die Bildlegenden von Abb. 78 und Abb. 80, von Abb. 370 und Abb. 371, von Abb. 385 und Abb. 386 nicht nur auf den Bildtafeln, sondern auch im Abbildungsverzeichnis untereinander vertauscht worden. Warum diese unpraktische, den Leser und Benutzer nur aufhaltende und ihn verstimmende Bildmontage? Der Seitenspiegel hätte ohne weiteres eine mehr auf den Benutzer bezogene Bildanordnung erlaubt. Der jetzt großzügig bemessene freie Platz bei den meisten der Abbildungen zeigt, daß es möglich gewesen wäre, jeder Abbildung ihre entsprechende Legende direkt beizufügen.

Es ist zu begrüßen, daß die Abbildungsnummern im Textband stets an der zugehörigen Stelle übersichtlich ausgeworfen am Blattrand erscheinen und nicht innerhalb des laufenden Textes. Vor allem läßt sich so der zu einer bestimmten Abbildung gehörende Text ohne allzu große Schwierigkeiten ausfindig machen. In einigen Fällen sind die Abbildungsverweise aber ausgefallen und gelegentlich findet man sie dann an einer Stelle, wo man sie nicht erwartet, da sie dort nur mit einem Halbsatz erwähnt sind. Zum Abbildungsteil wäre weiterhin zu bemerken: die Wiedergaben der 39 Federzeichnungen der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes verteilen sich auf 19 Seiten, 23 Seiten nehmen dann die Miniaturen aus der »Entrée d'Espagne« der Handschrift in Venedig ein und 29 Seiten mit 30 Miniaturen die »Chroniques of Conquestes de Charlemain« aus Brüssel. Es wird aber jeweils nur bei der ersten Abbildung mitgeteilt, um welchen Text und um welche Handschrift es sich hier handelt, wo diese aufbewahrt wird und wie ihre Signatur lautet; bei allen folgenden Abbildungen steht dafür nur ein »Ibid.«. Auch dabei kommt es hin und wieder zu Verwechslungen, wie z. B. zu Abb. 265 bis 267; für diese erscheint in der Legende zu Abb. 265 die richtige Signatur Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3516, bei den folgenden Abb. findet man ebenfalls ein »Ibid.«, obwohl es sich bei diesen nicht um Abbildungen der eben genannten Handschrift handelt, sondern um Abbildungen von Initialen aus Ms. 5201 der Arsenalbibliothek zu Paris. Auch hier, wie bei den Anmerkungen, bleibt es stets ein unerfreuliches Suchen. Soweit zur Einrichtung des Buches.

Leider wird die Freude an dem vorliegenden Werk für den Leser der deutschen Fassung entschieden getrübt durch eine dem Originaltext kaum angemessene Übersetzung. Das zeigt sich besonders in einer ungeschickten, oftmals sonderbaren und umständlichen Wort- und Satzstellung, die das Verständnis wie die Lesbarkeit des

Textes wesentlich beeinträchtigen. Nicht selten bleibt dem Leser trotz aller Bemühungen allein der Ausweg, zum Originaltext zu flüchten, um nicht unnötige Zeit zu verlieren oder möglicherweise das Opfer sinnentstellender Formulierungen zu werden.

Wiederholt findet man eigenwillige, in der deutschen Sprache vielleicht mögliche, aber dem modernen Schriftdeutsch kaum geläufige Wortprägungen. Dafür nur einige Beispiele: Seite 224 »Inbild« trifft wohl kaum, was die Verf. mit »l'image même« zum Ausdruck bringen wollten; was darf man sich wohl Seite 45 Anmerkung 40 unter einem »vagierenden Geistlichen« vorstellen, die Verf. meinten einen »clerc vagant«; wenn auf Seite 130 mitgeteilt wird, daß bei der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes an bestimmter Stelle ein Wechsel in der Schrift zu bemerken ist, »l'intervention d'un troisième scribe«, wird in der deutschen Übersetzung daraus »die Dazwischenkunft eines dritten Schreibers«; wenn die Verf. Seite 285 darlegen, daß sie für Dantes Divina Commedia »la place qu'y occupe l'illustration relative au héros carolingien« untersuchen, heißt es in der deutschen Fassung, daß der »Raum« »beurteilt« werden soll, »den hier die Illustration zum karolingischen Helden einnimmt«; Seite 128 »evidentes maladresses« sollte man vielleicht nicht mit »Ungekonntheiten« übersetzen, wenn der geringe künstlerische Rang einer Illustration zu charakterisieren war.

Oftmals begegnet dem Leser der deutschen Fassung auch eine auffallende Unsicherheit in der wissenschaftlichen Terminologie. Sie verrät mangelnde Vertrautheit mit der in diesem Buch erörterten Materie. So hätte Seite 106 aus einem »maitre verrier de Chartres« nicht »ein Glasmalermeister von Chartres« werden dürfen, ebensowenig auf Seite 259 ein »maitre verrier de la passion du Buchsee«, der »Glasmalermeister der Passion vom Buchsee«, und Louis Grodecki, der Seite 155 als »le spécialiste bien connu de l'art du vitrail« vorgestellt wird, »der bekannte Spezialist für Kirchenfenster«, sicher würde er es vorziehen, ein »Kenner der Glasmalerei« genannt zu werden; Seite 216 ist von den beiden »Seiten-Portiken« der Kathedrale von Chartres die Rede, »les deux porches latéraux«, gemeint sind aber die beiden Querhausportale der Chartrezer Kathedrale; Seite 249 und 292 »cahier« im Zusammenhang mit einer Handschrift darf nicht in ein »Heft« verwandelt werden, denn der terminus technicus dafür heißt »Lage«; das gleiche gilt Seite 129 für »fascicule«, das man im Zusammenhang mit Handschriften nicht als »Faszikel« wiedergeben sollte; Seite 259 »Histoire de la miniature« wäre wohl besser als »Geschichte der Buchmalerei« denn als »Miniaturgeschichte« zu übersetzen; Seite 267 wird erläutert, daß an einer Handschrift mehrere Schreiber beteiligt waren, die man »d'après l'écriture et la graphie« als Italiener erkennen kann, woraus dann in der deutschen Fassung »nach Schrift und Graphie« wird, sich aber einfacher wiedergeben ließe: »nach Schrift und Schreibweise«; Seite 154 »un schéma de la messe de l'empereur« in Bezug auf Karl den Großen und seine liturgische Verehrung im Straßburger Münster wäre nicht als »Schema einer Messe des Kaisers«, sondern als »Formular

für die Meßfeier« oder als »Meßformular« zu übertragen. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß das französische Wort »letrine« bzw. »letrine figurée« stets als »Lettrine« bzw. »Figurenletrine« wiederkehrt. Stattdessen hätte man vielleicht doch besser die termini »Initiale« bzw. »Figureninitiale« oder eher noch »historisierte Initiale«, die bei Beschreibungen von Handschriften im Deutschen geläufig sind, einsetzen sollen. Weiterhin bleibt zu fragen, ob es notwendig und gerechtfertigt war, französische Eigennamen zu »verdeutschern«, wie z. B. Seite 69, 70, 245 den Namen der französischen Epengestalt »Guillaume d'Orange« bzw. »Guillaume au cort nes« als »Wilhelm Kurznas« oder Seite 308 den Namen des Dauphin »Charles-Orland« als »Karl-Roland« oder »Karl-Orland«. Dann hätte man auch »Orlandino« ins Deutsche übertragen können, doch darauf wurde verzichtet.

Häufig trifft man auf Fremdworte, bei denen der Leser erstaunt innehält, wie z. B. Seite 402 Anmerkung 10 zu den beiden Figuren der Aachener »Karlskapelle«, die die Verf. als Roland und Olivier identifizieren und über sie mitteilen, daß ihre Augen »von einem starken Strabismus befallen« sind, »les yeux sont atteints d'un strabisme prononcé«; gemeint ist aber nur, daß sie ziemlich stark schielen, was übrigens in der Gotik ein nicht ungewöhnliches Stilmittel ist und wohl weniger die Verdeutlichung eines Gebrechens.

Es wäre bei der Übersetzung vielleicht auch zu berücksichtigen gewesen, daß es für bestimmte Wendungen, die in ihrer lebenswürdigen Eleganz der französischen Sprachen eignen, im Deutschen keine Entsprechung und meistens auch keine gleichartige Umschreibung gibt. Übersetzt man sie, wie es in dem vorliegenden Buch geschehen ist, wörtlich, so wirken sie befremdend. Man hätte hier nicht nur übersetzen, sondern – natürlich stets sinngemäß – übertragen müssen. Dem Leser bereitet es jetzt oftmals Mühe und fordert Geduld, wenn er dem Text der deutschen Fassung mit gleichbleibendem Interesse folgen will. So ist den Verf. mit dieser deutschen Ausgabe ihres Werkes kein guter Dienst erwiesen worden.

Gelegentliche Varianten von Handschriftensignaturen können nicht nur jene Leser verwirren, die auf diesem Feld nicht geübt sind. So erscheint u. a. Seite 128 eine »Version V 4« der »Chanson de Roland«, Seite 227 das venetianische Exemplar der »Chanson de Roland« als »Handschrift Venedig IV« und an gleicher Stelle mehrfach als »V 4«, in der gleichen Form auch Seite 232. In allen Fällen ist aber dieselbe Handschrift gemeint, die in der Biblioteca Marciana zu Venedig unter der Signatur Cod. Marc. Fr. IV (225) aufbewahrt wird. Das Seite 232 als Cod. Marc. Gall. VI erwähnte Exemplar der »Chanson d'Aspremont« der Marciana in Venedig hat die Signatur Cod. Marc. Fr. VI (226); dieselbe Handschrift kehrt Seite 236 auch als »V VI« wieder, ohne daß dem Buch für derartige Siglen eine entsprechende Aufschlüsselung beigegeben ist. Das Gleiche gilt für die auf Seite 267 genannte »Handschrift XXI der Marciana«; es handelt sich hier um Cod. Marc. Fr. XXI (257). Die Sammelhandschrift der Biblioteca Laurenziana in Florenz, die

Seite 298 und 301 sowie zu Farbtafel XXXVII als »Ms. Ashburnham 52, Libri coll. 125« bzw. zu Abb. 268–72 nur als »Ms. Ashburnham 52« erscheint, wird in den Katalogen der Laurenziana als Ms. Laur. Ashburnham 125 geführt. Auch in der Angabe der Folios haben sich bei vielen Handschriften bedauerlicherweise mannigfaltige Versehen eingeschlichen.

III

Angesichts des Umfangs, der Vielseitigkeit und der Verschiedenartigkeit des von den Verf. bearbeiteten Materials ist es nur selbstverständlich, daß nicht allein viele, bislang unbeantwortet gebliebene oder nur teilweise gelöste Fragen eine Klärung gefunden haben; viele Fragen sind von den Verf. neu gestellt worden, andere ergeben sich für den Leser. Nur einiges kann hier kurz berührt werden.

Bei der Untersuchung der Illustrationen zum Text des »Pseudo-Turpin« im sog. Codex Calixtinus erörtern die Verf. (Seite 57–67) eingehend die im ältesten erhaltenen illuminierten Exemplar dieses Textes, dem der Kathedrale in Santiago de Compostela, Folio 162v in zwei oblongen Streifen übereinandergeordneten Szenen (Farbtaf. I). Die obere Szene, die durch die Beischrift »Karoli Magni imperatoris exercitus« klar erläutert wird, zeigt Karls des Großen Aufbruch nach Spanien. Der Kaiser ist gerade im Begriff, einen befestigten Ort zu verlassen; zwei Gruppen berittener Krieger, unter denen die Verf. auch Roland vermuten, ziehen ihm voraus. Im unteren Register erkennt man links ein aus drei flachen Geschossen mit Rundbogenfenster zusammengesetztes Architekturgebilde, darüber einen zinnenbekrönten Torturm mit geöffneter Pforte und links eine Rotunde mit Faltdach und Fensteröffnungen. Rechts davon erscheinen, miteinander in lebhaftem Gespräch, sechs Bewaffnete mit Speeren und Schwertern; sie wenden sich nach rechts von dem Gebäudekomplex ab. Dieser ist durch eine Beischrift auf dem oberen Rahmen der Darstellung »aquisgranum oppidum« benannt. Ob, wie es die Verf. für möglich halten, das von Bögen und Rundbogenfenstern durchbrochene Bauwerk »den kaiserlichen Palast andeuten« (Seite 60) soll, läßt sich wohl kaum entscheiden. Hingegen wird man den Verf. zustimmen, wenn sie die Rotunde darüber als Wiedergabe der Aachener Pfalzkapelle deuten. Diese sollte man jedoch nicht in allzu wörtlicher Übersetzung des Pseudo-Turpin, in dem sie »basilica rotunda« genannt wird, als »Rundbasilika« (Seite 60) bezeichnen, sondern als »Zentralbau«. Nicht zu folgen vermag der Berichterstatter den Verf., wenn sie die oben von einem Gesims begrenzte, mit Rechtecken ausgefüllte Fläche, die die Rotunde bis zur halben Höhe verdeckt, als »eine gut sichtbare Ecke des marmornen karolingischen Fußbodens« ansehen, »eines Fußbodens, von dem man Spuren gefunden hat«, »den jedoch weder Einhard noch der Pseudo-Turpin erwähnen« (Seite 62), wie die Verf. einschränkend bemerken. Für die Wiedergabe eines Zentralbaues in Aachen stand dem Buchmaler der Hinweis auf die äußere

Gestalt der Kirche im Text des Pseudo-Turpin zur Verfügung. Hier aber eine »exakte« Abbildung des Aachener Gebäudekomplexes zu erkennen und dessen genaue Kenntnis durch den Illuminator des Codex in Santiago de Compostela vorauszusetzen, würde bedeuten, daß dieser selbst in Aachen gewesen wäre. Hat der Buchmaler vielleicht nicht eher eine den Pfalzbezirk außen umgebende Mauer darstellen wollen, zumal diese Fläche doch oben mit einem Gesims abschließt und mit einem Torturm verbunden ist?

Für die Bewaffneten, die den übrigen Teil des Bildfeldes füllen, knüpfen die Verf. an deren gelegentliche Deutung als »infantes« Karls des Großen an. Dagegen wenden sie ein, daß es unklar bleibe, »was diese zumeist bärtigen und bewaffneten »infantes« hier zu suchen haben« und stellen demgegenüber fest, daß es sich um verschiedenartig Bewaffnete handle, »vier sind von Alter und Müdigkeit gezeichnet« (Seite 62). Der Autor des »Pseudo-Turpin« berichte nun, nach der Rückkehr vom Spanienfeldzug hätte Karl der Große »sich bemüht, die Stadt durch zahlreiche und bedeutende Kunstwerke zu verschönern: durch die Fertigstellung der Bäder, die üppigen Dekoration der Basilika und vor allem durch Wandmalereien am Kaiserpalast«, mit Darstellungen der Sieben Freien Künste und einem Zyklus mit Szenen des Spanienfeldzuges. Davon ausgehend »scheint sich alles aufzuklären: von den Kriegern, welche die Miniatur der oberen Zone uns jung und eroberungslustig auf dem Wege nach Spanien zeigt, ist auf der unteren Miniatur eine Handvoll zu sehen. Überlebende, ruhm- und wundenbedeckte Männer, unter den Waffen alt geworden; sie haben, nach Hause zurückgekehrt, das schwere Panzerhemd und den Nasal-Helm abgelegt und dafür eine bequemere Kopfbedeckung aufgesetzt. Sie haben die wichtigsten Waffen behalten; die sind ihr Stolz, und sie tragen sie in den Straßen und im Schloß von Aachen umher, während sie die Verwandlungen bewundern, die Karl dort vorgenommen hat. Zwei junge Leute erklären ihnen nämlich lebhaft die Szenen aus dem Spanienkrieg, an denen sie teilgenommen haben, in denen sich manche von ihnen erkennen und deren Genauigkeit sie beurteilen« (Seite 62). Darüber berichtet der Autor des »Pseudo-Turpin« aber nichts und so müßte es sich um eine selbständige Interpretation des Illuminators handeln. Die Bewaffneten befinden sich jedoch nicht innerhalb, sondern außerhalb der Stadt; sie wenden sich diskutierend nach rechts und entfernen sich von der Stadt und dem geöffneten Tor des zinnenbekrönten Turmes. Es ist eher denkbar, hier die Aachen verlassenden und dem Reiterheer folgenden Fußtruppen der Armee Karls des Großen zu vermuten, die »Infanteristen«, im Spanischen »infantes«. So bezeichnet die Bewaffneten in dieser Szene der den Codex Calixtinus von Santiago beschreibende Text im Katalog der Ausstellung »El Arte Romanico«, Barcelona und Santiago de Compostela 1961, Nr. 1768, 1769, ebenso Jesús Carro Garcia, auf den sich die Verf. berufen. Es ist ihnen hier offenbar ein Versehen bei der Übersetzung dieses Wortes unterlaufen, das zu ihrer ungewöhnlichen Interpretation Anlaß gegeben hat.

Bezüglich des Berliner Fragmentes von des Strickers »Karl der Große«, Berlin, Staatsbibliothek, Germ. fol. 623, wird man den Verf. kaum beipflichten, wenn sie z. B. Folio 23r die ausgewogene, großzügige Komposition und die in Haltung, Bewegungen und Gesten von einem verhaltenen, feierlichen Pathos erfüllten sechs Gestalten der Szene des Todes der Alda (Farbtaf. XXVII) so charakterisieren: »Zweifellos färbt der höfische Geist diese Episode, die mehr tragische Größe verlangt, allzu idyllisch. Doch wenigstens ließ dieser höfische Geist Alda die Ehre zuteil werden, in ihrer Rolle als tödlich getroffene Liebende dargestellt zu sein« (Seite 262). Im französischen Original des Textes heißt es hier anstelle von »allzu idyllisch« »un peu trop de ›Gemütlichkeit‹«. Abgesehen davon, daß im Deutschen das Wort »Gemütlichkeit« nicht dasselbe zum Ausdruck bringt wie das Wort »idyllisch«, was freilich eine Sache der Übersetzung ist, möchte man weder das eine noch das andere für die Malereien des Berliner Fragmentes gelten lassen. Die von den Verf. geforderte »tragische Größe«, gerade sie bestimmt doch die drei zum Text des »Karl« gehörenden Miniaturen, vor allem aber die Szene mit dem Tod der Alda.

Die Notwendigkeit einer Abtrennung der Alda-Szene von den beiden anderen Bildern zum »Karl« aus stilgeschichtlichen Gründen (Seite 260) vermag der Bericht-erstatte nicht zu sehen. Wohl gibt es innerhalb der Reihe der Illustrationen zur Weltchronik des Rudolf von Ems, die in dem Berliner Fragment dem »Karl« vorausgeht, gewisse Schwankungen. Diese sind aber von den Verf. offensichtlich nicht gemeint und das allein wäre wohl auch kein Grund zu der Annahme, daß mehrere Buchmaler an der Ausstattung dieser Handschrift beteiligt waren. Weiterhin läßt sich der Hinweis auf die schon früher in der Forschung festgestellte Verwandtschaft der Malereien des Berliner Fragmentes mit denen der Heidelberger Manesse-Handschrift nicht mit der von den Verf. für die Berliner Handschrift vorgeschlagenen Datierung in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts vereinbaren. Sie folgen darin Hans Wegener, Die Deutschen Handschriften bis 1500 (Beschreibende Verzeichnisse der Miniaturen-Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, 5. Bd.). Leipzig 1928, Seite 10, der sie »nach Tracht und Stil im zweiten Viertel des XIV. Jahrhunderts entstanden« vermutete und »nach dem Dialekt« in Mitteldeutschland lokalisierte. Bereits Albert Boeckler, Deutsche Buchmalerei der Gotik. Königstein im Taunus 1959, Seite 19, 77, datierte sie unter Hinweis auf die Beziehung zur Heidelberger Manesse-Handschrift, die im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts und kurz danach entstanden ist, in den Anfang des 14. Jahrhunderts und lokalisierte sie in das Bodenseegebiet. Hans Wentzel, Die Glasmalereien in Schwaben von 1200–1350 (Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland, Bd. I). Berlin 1958, Seite 31, rückte die, wie er sagt, »nicht genau lokalisierbare« Berliner Handschrift aus ikonographischen und stilgeschichtlichen Gründen in die unmittelbare Nähe der Scheiben in der Dominikanerkirche zu Wimpfen. Darüberhinaus brachte er sie mit den Miniaturen des 1312 datierten Graduale aus St. Katharinental (Zürich, Schwei-

zerisches Landesmuseum) in Zusammenhang und schlug für die Berliner Handschrift eine Entstehung vor 1312 vor. Für Ellen J. Beer, Gotische Buchmalerei (Literaturbericht), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 28, 1965, Seite 136f. bzw. 31, 1968, Seite 332, bleibt es fraglich, ob die Berliner Handschrift »im Bodenseegebiet oder durch einen dort geschulten Maler ausgemalt ist; wir fühlen uns eher an Breisgauisches erinnert«. Sie weist dafür auf Glasmalereien im Freiburger Münster und das nach 1318 entstandene Graduale aus Wonnental, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. UH1, hin. Letzteres steht aber vielleicht doch der Berliner Handschrift, die Ellen J. Beer (1968) dann in das Breisgau lokalisiert und in den Beginn des 14. Jahrhunderts datiert hat, etwas ferner als das Graduale von St. Katharinental.

Im Zusammenhang mit den in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstandenen »Entrée d'Espagne«, einer Erzählung vom Spanienzug Karls des Großen, die nur in einer Handschrift, Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. Marc. Fr. XXI (257) vorliegt und mit 375 Miniaturen den umfangreichsten der überlieferten Illustrationszyklen zur Rolandslegende bildet, bezeichnen die Verf. (Seite 267f.) die in dieser Handschrift angewendete Illustrationsweise als »Die fortlaufende Illustration oder die Trickfilm-Technik«. Sie wollen damit kennzeichnen, daß hier nicht eine bestimmte Auswahl von Episoden des Textes im Bild wiedergegeben, sondern daß dieser fortlaufend illustriert ist. Ein derartiges Verfahren wäre vielleicht treffender mit dem in der kunstgeschichtlichen Terminologie gebräuchlichen Begriff der »narrativen« Illustrationsweise zu bezeichnen. Damit hätten die Verf. dann Begriffe wie »Film« für den Ablauf einer Handlung oder »Aufnahme« für deren einzelne Szenen vermeiden können.

Unter den historischen bzw. pseudo-historischen Kompilationen ist (Seite 376) auch der »Sachsenspiegel« erwähnt, von dem zwar mehrere illustrierte Handschriften vorlägen, »aber man findet hier keinen Roland, denn dieser spielt in den Sachsenkriegen keine legendäre Rolle«. In einem »Schwabenspiegel« hingegen, Lüneburg, Ratsbücherei Ms. Jurid. E 3 folio, in der ganzseitigen Titelmminiatur »ist dem majestätisch thronenden Karl ein Schwerträger beigegeben, dem man den Namen Roland zu geben versucht ist, denn wir befinden uns im Elbgebiet, wo sich um diese Zeit die Mode der Kolossalstatuen eines als kaiserlicher Schwerträger dargestellten Roland durchsetzt«. »Sachsenspiegel« und »Schwabenspiegel« sind aber keine historischen oder pseudo-historischen Kompilationen, wie die Verf. offenbar irrtümlich annehmen, sondern Rechtsbücher, die mit den Sachsenkriegen nichts zu tun haben. Daß es sich bei dem inschriftlich nicht bezeichneten thronenden Kaiser im Lüneburger »Schwabenspiegel« um Karl den Großen handelt, vermutet man allein wegen der ikonographischen Analogie zur Titelmminiatur des »Sachsenspiegels« in Lüneburg, Ratsbücherei Ms. Jurid. E 2 folio, die aus stilgeschichtlichen Gründen dem »Schwabenspiegel« vorausgegangen sein dürfte; vgl. Helmut Reinecke, Lüne-

burger Buchmalereien um 1400 und der Maler der Goldenen Tafel. Bonn 1937, Seite 36–41. Dort sind der thronende Kaiser durch eine Beschriftung als »Karolus magnus«, der vor ihm Kniende als »Wedekind« bezeichnet. Die Verf. folgen in der Datierung des Lüneburger »Schwabenspiegels«, der in der Aachener Ausstellung 1965 neben dem Lüneburger »Sachsenspiegel« lag, den Angaben des Ausstellungskataloges, Nr. 700. Dort ist aber ein Versehen unterlaufen; während die Datierung »um 1405« für die Miniatur des »Sachsenspiegel« zutrifft, muß die für die Miniatur des »Schwabenspiegels« nicht »um 1400«, sondern »um 1410« lauten.

Bei den beiden Handschriften, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 7377 und New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 769, die die Verf. als illustrierte Exemplare der »Christherre-Chronik« anführen und aus denen sie als einzige auf die Rolandsage bezügliche Darstellung die Szene der Überbringung des Schwertes Durandal und des Hornes Olifant durch einen Engel an Karl des Großen zitieren, ist eine Verwechslung geschehen (Seite 375). Es handelt sich hier nicht um Handschriften der »Christherre-Chronik«, sondern um solche der »Chronik des Heinrich von München«. Die nach den Anfangsworten ihres Textes benannte, von einem unbekannt gebliebenen Thüringer verfaßte und dem thüringischen Landgrafen Heinrich dem Erlauchten (1247–88) gewidmete sog. »Christherre-Chronik« enthält lediglich eine ausführliche Darstellung des Alten Testaments bis zum Buch der Richter, mit dem der Text endet. Sie kann also keine Bilder zur Regierungszeit Karls des Großen enthalten, wie es hingegen bei der »Chronik des Heinrich von München« zu erwarten ist. Bei dieser handelt es sich um eine Fortsetzung der »Christherre-Chronik«, die unter Einbeziehung verschiedener anderer Vorlagen und Quellen, darunter von Auszügen aus des Strickers »Karl der Große«, in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts zusammengestellt wurde. So wäre der Hinweis der Verf. entspre-

chend zu korrigieren, daß die »Weltchronik des Heinrich von München« »in den verschiedenen bebilderten Handschriften von München und Wien keine Illustrationen« enthalten, »die unser Thema betreffen«. – Diesen beiden von den Verf. notierten illustrierten Exemplaren der »Weltchronik des Heinrich von München« kann hier ein weiteres angehängt werden: Berlin, Staatsbibliothek, Ms.Germ.fol. 1416, um 1410 im südostdeutschen Bereich entstanden; sie enthält fol. 269v ebenfalls eine, in den Einzelheiten etwas variierte Darstellung der Überbringung von Schwert und Horn Rolands durch einen Engel an Karl den Großen; vgl. Hans Wegener, Die Deutschen Handschriften bis 1500, a.a.O., Seite 20. – In der Legende zu Abb. 427 ist die oben genannte Münchner Handschrift, entgegen der Angabe im Text, übrigens richtig als »Weltchronik des Heinrich von München« bezeichnet.

Diese wenigen Anmerkungen zeigen schon, in welchem Maße das Buch durch seine zahlreichen neuen Fragestellungen, Thesen und Ergebnisse mannigfaltige Anregungen vermittelt. Sie werden jedem willkommen und hilfreich sein, der sich mit mittelalterlicher Kunst beschäftigt. Das bemerkenswert reichhaltige und in bester Qualität vorgelegte Bildmaterial stellt eine ausgezeichnete Voraussetzung für jede weitere Arbeit zu diesem und vielen anderen, angrenzenden Themen dar. So bildet diese Veröffentlichung nicht zuletzt auch für die Forschung über die Gestalt Karls des Großen in Darstellungen der mittelalterlichen Kunst eine wertvolle und ergiebige Grundlage. Es ist den Verf. gelungen mit ihrer Untersuchung über die Rolandslegende ein vielseitig interessierendes und kenntnisreiches Buch vorzulegen, das zu weiterer Arbeit auf dem Gebiet der gegenseitigen Beziehungen zwischen Literatur und Bildender Kunst im Mittelalter, mannigfachen Anlaß geben wird. Hierfür sei den Verf. Dank gesagt.

Dietrich Kötzsche

PIERRE COLMAN, L'Orfèverrie religieuse liègeoise du XVe Siècle à la Revolution, Liège 1966, Bd. 1 (Text und Katalog): 298 S., Bd. 2 (Register und Tafeln): 109 S., 244 Abb.

In Band 27/1963 dieser Zeitschrift hatte Pierre Colman seine neuen Erkenntnisse zur Meisterfrage der Lütticher Lambertusbüste vorgetragen. Während der Rezensent in dem Aachener Goldschmied Hans von Reutlingen aufgrund stilistischer Übereinstimmungen noch einen Mitarbeiter Henri Zutmans an der Lambertusbüste gesehen hatte (Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, Köln 1957, S. 101), erkannte Colman den Aachener Meister als den stilbestimmenden Künstler, dem er neben der Lütticher Büste noch weitere Werke im engeren Umkreis der Maasstadt zuweisen konnte. Diese wichtige Feststellung, daß die zentralen Stücke sakraler Goldschmiedekunst im

spätmittelalterlichen Lütticher Werke des Aachener Hans von Reutlingen sind, steht am Anfang der großangelegten Betrachtung der sakralen Lütticher Goldschmiedekunst vom Ausgang des 15. Jahrhunderts bis zur französischen Revolution.

Colmans Arbeit kann sich auf die Vorarbeiten von M. G. Terme (L'Art Ancien du pays de Liège, Lüttich 1905), L. und F. Crooy (L'Orfèverrie religieuse en Belgique, 1911), Marc Rosenberg (Der Goldschmied Merkmale, Bd. 4, 1928, Nr. 5333–5418) und J. Brassinnes vierbändige Arbeit über Lütticher Goldschmiedekunst stützen. Diesen verdienstvollen Publikationen gesellt sich jetzt sein neues, hervorragend gearbeitetes Inventarwerk zu, dessen 927 Katalognummern ein übersichtliches Markenregister zugeordnet ist.

Das erste Kapitel »Le Bon Métier des Orfèvres de la Cité de Liège« behandelt Zunftwesen, Verwaltung, Lehre