

Materialgattungen vorbildlich. Überhaupt ist der Gestaltung des Katalogs Lob zu zollen, da sie ebenso markant wie zugleich sich unterordnend auftritt.

Das Katalogwerk richtet sich entsprechend der Themendifferenzierung sowohl an die allgemeingeschichtliche wie auch kunsthistorische Disziplin. Die Kunstgeschichte profitiert nicht nur von den einordnenden Beiträgen und den Objektbeschreibungen, sondern darüber hinaus von dem Versuch thematischer Bündelungen, wie dies etwa am Beispiel des Themenfeldes „Herrscherbilder“ gelungen ist. Auch Komplexe wie Funeralkronen, Ehrenmäler, Insignien etc. erweisen sich als ergiebig, die baugeschichtlichen sind es allemal. Und die nun abgesicherte Datierung des Karlsthrons in die Zeit zwischen 750 und 825 darf als eines der wichtigen Ergebnisse dieser Veranstaltung zählen. Die Überschneidungen inhaltlicher Art werden aufgrund wechselnder Perspektiven gern in Kauf genommen. Andererseits hätte man sich für die „Krönungsepochen“ ein einheitliches Beschreibungsmuster gewünscht; nunmehr stehen alle Krönungen wie unvergleichbare Einzelereignisse nebeneinander. Die Aufsätze, deren Literaturverarbeitung leider nicht immer nachvollziehbar ist (viele ohne Anmerkungen), unterstützen darin den diffusen Eindruck dessen, was unter der Überschrift „Krönungen“ als Ausstellungsmotto dienen sollte.

Insgesamt hat man mit der Fokussierung dieses Generalthemas aber gewiß die wichtige Entscheidung getroffen, nämlich von dem Ereignis der Kaiserkrönung Karls den Blick auf die Aachener Krönungen und – so der Untertitel – auf die Könige in Aachen zu richten. Damit war zugleich ein unverwechselbares Konzept der Ausrichter gewonnen: Man bedauert geradezu, daß Karl nicht selbst in Aachen zum Kaiser gekrönt wurde...

Der Katalogband der Aachener Ausstellung stellt im Konzert der zu erwartenden Karlspräsentationen eine in Inhalt, Umfang und Ausstattung gewichtige und weiterführende Publikation von hohem Rang dar.

HANNS PETER NEUHEUSER  
*Köln*

**Heinrich Klotz: Geschichte der deutschen Kunst.** Bd. 1: Mittelalter 600-1400. München: C. H. Beck 1998; ISBN 3-406-44187-4; DM 128,- (DM 98,- Reihenpreis)

Die nationale Kunstgeschichtsschreibung besitzt in jedem Land ihre eigene Gangart: hier die mehrbändige, staatlich unterstützte bibliophile Repräsentation für Betuchte, dort die telephonbuchartige Aufzählung der Meisterwerke für Schulzwecke, hier das kaleidoskopische Vielmännerwerk, da die One-Man-Show mit übergreifender Strategie, etc. etc. Obwohl sich (mit Ausnahme der Rezensenten) selten ein Leser findet, der ein solches Opus ganz durchliest, verfolgen diese nationalen Kunstgeschichten ernsthafte Anliegen, um deren Deklaration die jeweiligen Autoren einige Mühe bekunden. Heinrich Klotz nimmt den selbst formulierten Bedenken den Wind aus den Segeln: „In Zeiten europäischer Einigung ist kaum noch die Frage aktuell, was die einzelnen Nationen auf dem Felde der Künste an Besonderem hervorgebracht

haben“. Aber sogleich gibt er zu :„es sind zuletzt doch die Nationen, die für die Vielfalt im Gewand der europäischen Einheit einstehen“. Und weiter: „Das besondere Interesse dieser Darstellung ist es, die Geschichte der deutschen Kunst in ihren Beziehungen zur Geschichte der europäischen Kunst zu sehen und ihre Resultate im europäischen Vergleich zu akzentuieren“ (S. 8). „Wir haben nicht das Bedürfnis, ‚das Deutsche‘ herauszustellen“ (S. 12). Mit diesen Sätzen wird ein Bedarf angesprochen, internationale Vergleiche anzustellen und „Verdienste“ herauszuheben, das man eigentlich ad acta legen könnte. Der Verfasser scheint aber darauf zu beharren: „Wenn es eine Eigenart der deutschen Kunst im Gegensatz zur italienischen gibt, so ist es ihr Abstand zur Antike und den daraus erwachsenen Traditionen“ (S. 13). Jedes Land besteht bekanntlich aus höchst eigenwilligen Kunstlandschaften, deren ‚nationale‘ Gemeinsamkeiten zu definieren namentlich im Mittelalter m.E. ein müßiges Unterfangen ist. Zweifellos steht St. Michael in Hildesheim für ‚sächsische Architektur‘, aber weder am Oberrhein noch in Bayern haben sich ähnliche Bauten erhalten, an deren verallgemeinernder Betrachtung deutsche Eigenart definiert werden könnte. An der Existenz deutscher Eigenart ist so wenig zu zweifeln wie an der Existenz italienischer Eigenart: jedermann spürt und sieht sie, aber ob sie Gegenstand fruchtbaren wissenschaftlichen Fragens sein muss, wage ich zu bezweifeln.

Heinrich Klotz wählt zur Gliederung der Epochen der deutschen Kunstgeschichte traditionell die Chronologie der Kaisergeschichte (karolingisch, ottonisch, salisch, staufisch). Nach dem Kollaps der dynastischen Kunstgeschichte im 13. Jahrhundert wird dem Leser als Treppengeländer die Chronologie der Stilgeschichte offeriert, wobei eine ‚Philosophie‘ dieser Überblendung, die teilweise bereits das 12. Jahrhundert betrifft, nicht mitgeliefert wird. Vielleicht ist es ein Zufall, wenn der (übrigens keineswegs unverzichtbare) Begriff der Romanik in den ersten 5 Kapiteln nicht vorkommt, sondern eben durch die dynastischen Epochenbezeichnungen ‚salisch‘ und ‚staufisch‘ ersetzt wird. Diese Gewichtung wird vom Verfasser insofern eingelöst, als er in den ersten 5 Kapiteln Skizzen der geschichtlichen Situation einstreut. In den Kapiteln über die Gotik, das 14. Jahrhundert und im Schlusskapitel steht jedoch die Stilgeschichte traditionellen Zuschnitts im Zentrum, und die Historie wird auf die Stehplätze abkommandiert.

In einem ersten Kapitel, welches die ‚undeutlichen Anfänge‘ (der deutschen Kunst) in den Griff bekommen möchte, fragt Heinrich Klotz unglücklicherweise nach dem Germanischen, das sich offenbar in der Nische des ‚Abstandes zur Antike‘ eingenistet hat. Zum Grabstein von Niederdollendorf aus dem 7. Jahrhundert lautet die Quintessenz: „Germanische Tradition und christlicher Glaube gehen hier eine enge Verbindung ein“ (S. 28). Das „phantasievolle Motiv der ineinander verschlungenen Tiere“ auf dem Reiterstein von Hornhausen entstammt der „germanischen Ornamenttradition“ (S. 29). Diese Tradition ist weitwinklig zu sehen: „von den Angelsachsen bis zu den Alemannen“ (S. 29). Auch wenn hier Skandinavien nicht erwähnt wird, muss sich der Leser fragen, was es dann noch für einen Sinn macht, im frühen Mittelalter, d.h. nach Abschluss der Völkerwanderung, von den Germanen zu reden, wenn man eigentlich die Deutschen meint. „Über die Bedeutung des germanischen

Ornamentenkosmos wissen wir allerdings bislang nur wenig“ (S. 31). Der Lindauer Buchdeckel und der Tassilo-Kelch, beide im 8. Jahrhundert entstanden, „erscheinen uns heute wie ein Abgesang auf die germanische Ornamentkunst“ (S. 31). Die Christusgestalt auf dem Reliquienkasten des hl. Ludger aus der Zeit um 750 wird als „ein germanischer Christus mit Lippenbart“, Überrock und eng anliegenden Bein Kleidern entsprechend dem „zeitgenössischen germanischen Gewand“ (S. 32) charakterisiert. Die Kunsthistoriographie, die sich mit dem 7. und 8. Jahrhundert befasst, sollte auf den Begriff ‚germanisch‘ verzichten. Der Begriff hat seine Berechtigung vom 1. bis zum 3./4. Jahrhundert. Wer weiss denn schon, ob der Grabstein von Niederdollendorf von einem Germanen oder von einem späten Nachkommen eines Provinzialrömers skulptiert worden ist? Warum kann man nicht einfach sagen: ‚Menschen, die in Deutschland lebten‘? Kein Kunstwerk vermag uns heute mitzuteilen, ob es von einem Alemannen, einem Franken oder einem Germanen angefertigt worden ist. Die Fragestellung ist m. E. irrelevant und irreführend.

Die Karolingische Renaissance wird beschrieben als „Wiederbelebungsprogramm der antik-römischen Formen, um den politischen Anspruch auf Weltherrschaft, auf die Erneuerung des Imperium Romanum sinnfällig zu machen“ (S. 40). Heinrich Klotz ist nicht der erste Autor, der auf diese Weise argumentiert. Wie soll man aber beweisen, dass Karl der Grosse schon mit dem in den neunziger Jahren des 8. Jahrhunderts begonnenen Aachener Münster einen *politischen* Anspruch auf Weltherrschaft (längst vor der Kaiserkrönung) kund getan haben soll? Dass mit dem Rückgriff auf S. Vitale, das übrigens keine Palastkapelle, sondern eine vom Bischof von Ravenna konzipierte Märtyrerkirche *intra muros* war (S. 79), ein hoher kultureller und vielleicht sogar kulturpolitischer Anspruch geltend gemacht wurde, wird man als typisch karolingisch bezeichnen dürfen, aber der Begriff ‚germanisch‘ (S. 80) ist in diesem Zusammenhang abermals irreführend und fatal. Von germanischer Architektur wissen wir nichts. Zu den unausrottbaren Klischeevorstellungen, welche die Kunstgeschichte als Disziplin verunstalten, gehört auch „das bipolare Gegenüber von Kaiserloge auf der Westempore und Allerheiligstem an der Ostseite des Oktogons“ (S. 79). Dass König und Kaiser vom Westwerk aus am Gottesdienst teilgenommen haben sollen, gehört dem Bereich der Wunschvorstellungen gewisser Interpreten an, die sich Kirche und Staat im Mittelalter partout als schroffe Gegensätze vorstellen, die sich auch räumlich artikuliert hätten. Es ist nicht einmal erwiesen, dass Karl der Grosse während des Gottesdienstes auf dem Thron der Westempore des Aachener Münsters sass. Auch existiert nicht der leiseste Hinweis auf einen Kaiserthron in irgend einem Westwerk.

Eine gewisse Enttäuschung über dieses karolingische Kapitel kann ich leider nicht verhehlen, hätte es doch die Chance geboten, die Eigenart der frühkarolingischen, rechtsrheinischen Schöpfungen vor dem Hintergrund der sehr vitalen Forschung der letzten Jahrzehnte herauszustellen.

„Die besondere Eigenart der ottonischen Kunst besteht in der Leistung, ein überraschend hohes Maß an Selbständigkeit trotz aller Ausseneinflüsse erlangt zu haben“ (S. 87). Als Paradigmen dieser Selbständigkeit nennt Klotz die Bischofsstädte,

St. Michael in Hildesheim, Gernrode, das Gerokruzifix, die Wandmalereien von Oberzell und die viel beschworene ottonische Buchmalerei. So sehr die ‚Paradigmen-Kunstgeschichte‘ in karolingischer Zeit berechtigt erscheint, so wenig vermag sie das komplizierte Geflecht ottonischer Kunstzentren, das vom sächsischen Herrschaftsgebiet über Köln, Trier, Mainz, Oberrhein, Reichenau bis Augsburg und Regensburg reicht, einzufangen; wird doch ottonische Kunst geprägt durch die grossen Bischöfe, die nicht zufällig in ihren Viten als Auftraggeber bedeutender Kunstwerke geschildert werden.

Salische Kunst, so meint der Verfasser, zeichnet sich aus durch die „Strenge hieratischer Frontalität“ und in dieser wiederum spiegelt sich eine „Erstarrung der kirchlichen Glaubenssätze und theologischen Diskurse“ (S. 134). Hier begegnet uns das Klischee vom Stil als Indikator geistesgeschichtlicher Prozesse. Wie das im Einzelnen zugehen soll, hat noch niemand so recht darzulegen vermocht. Selbst Panofskys ‚Gothic Architecture and Scholasticism‘ ist zwar glanzvoll formuliert, bleibt aber den Beweis seiner These schuldig. Wer daran zweifelt, dass die Künstler und die Theologen nicht am gleichen Stammtisch saßen, dem wird gewöhnlich entgegengehalten, dass eben alles mit allem geheimnisvoll zusammenhängt. In die Geheimnisse dieser Zusammenhänge scheinen aber nur die Kunsthistoriker eingeweiht zu sein, während die Historiker längst gelernt haben, die Phänomene differenziert auseinanderzuhalten.

Die Inkunabel salischer Baukunst, der Dom von Speyer, wird als europäischer Schöpfungsbau gesehen: „Die Rezeption führte in den verschiedenen europäischen Landschaften zu so vielfältigen Ergebnissen, dass die gemeinsame Wurzel nur noch schwer erkennbar ist“ (S. 150). „In Italien reagierte man frühzeitig darauf – mit dem Neubau des Florentiner Baptisteriums (ab etwa 1059)“ (S. 153). Ich kann mit dem besten Willen nicht erkennen, wie das Baptisterium von Florenz, dessen Bauchronologie erst im 12. Jahrhundert greifbar wird, ausgerechnet auf den Dom von Speyer reagiert haben soll. Bautechnisch, konstruktiv, formal, stilistisch, funktional besteht nicht die Spur einer Gemeinsamkeit. Wölben konnte man zu allen Zeiten, und die Wölbetechnik musste im Mittelalter nicht erfunden werden wie das Rad. Flachgedeckte Basiliken evozieren frühchristliche Tradition. Das zeigte Klotz mit Recht anhand der Klosterkirche von Limburg a.d. Hardt. Konsequenterweise müsste man sagen, dass gewölbte Bauten, namentlich grosse Säulenbasiliken, mit der frühchristlichen Tradition brechen. Gewölbe sind aber auch Ausdruck eines Anspruchs, neue Wege zu beschreiten. Diesen Anspruch haben der Dom von Speyer und die Pilgerkirchen von S. Sernin in Toulouse und Santiago de Compostela in gleicher Weise erfüllt, ohne dass es notwendig wäre, eine Filiation von Abhängigkeiten zu postulieren, die sich letztlich als monokausales Konstrukt erweisen. Dass das Speyrer Seitenschiff-System in S. Etienne in Caen um 1060 rezipiert und umgedeutet worden sein soll (S. 167), beruht auf der unbeweisbaren und letzten Endes naiven Annahme, dass Formen an einem einzigen Ort erfunden worden sein und sich von diesem Ort aus wie eine ansteckende Seuche unwiderstehlich über Europa verbreitet haben sollen. Soll man wirklich die Kunstgeschichte auf einen Gänsemarsch der

Erfindungen reduzieren? Wer da glaubte, dass das Fortschrittsdenken des 19. Jahrhunderts überwunden sei, täuscht sich gründlich: „Die deutsche Architektur wird retrospektiv, sie hat nur noch begrenzt Anteil am Fortschritt des Bauens.“ (S. 167).

Als „in Europa überhaupt führend“ (S. 175) wird die staufische Goldschmiedekunst hingestellt. Dass das Phänomen der Reliquienschreine in Köln und im Maasgebiet zu den Qualitäten der niederrheinisch-maasländischen Kunst gehört, wird niemand bezweifeln wollen. Ob man aber von einer Führungsrolle sprechen muss, bleibe dahingestellt. Es ist immer wieder (auch von Heinrich Klotz) vermutet worden, „dass die Werkstatt des Nikolaus von Verdun sogar den sogenannten Muldenfaltenstil der Kathedralhütten angeregt hat“. Aber es ist bisher nicht gelungen, die Wirkung dieser Schreinkunst in anderen Kunstlandschaften stringent nachzuweisen.

„Die Kunst der ottonischen, salischen und frühstaufischen Kaiserzeit war für ganz Europa massstabbildend [...]. Im Lauf des 12. Jahrhunderts aber verschob sich das Schwergewicht nach Frankreich“ (S. 210). Zur Klärung der Sache trägt diese Sicht m. E. nichts bei. Die Frage nach ‚Vorzeitigkeit‘ und ‚wer war zuerst?‘ führt zu unnötigen Empfindlichkeiten und infolgedessen zu Verzerrungen. „Eingesetzt hatte die Rezeption der französischen Gotik in Deutschland um 1170 mit dem Westchor des Wormser Doms“ (S. 214). Die Kenner französischer und deutscher Gotik sind sich heutzutage einig, dass die französische Frühgotik nicht einmal über die Île de France hinausgewirkt hat. Der Wormser Westchor wird mit der Annahme eines gotischen Einflusses weder besser noch schlechter. Originell ist die fast inflationäre Wahl von Rundfenstern an seiner Westapsis alle Male, aber gotisch ist sie gewiss nicht. Wenn Klotz meint, „dass der Magdeburger Dom das erste deutsche Bauwerk ist, das alle Merkmale der französischen Kathedralgotik aufweist“ (S. 219), so zwingt er den Leser, diesen Bau durch die französische Brille zu betrachten, d. h. von französischen Vorbildern gleichsam herzuleiten. Irgendwelche französischen Modelle wird man vielleicht hier und dort schon namhaft machen können, aber dem Kunstwerk *per se* wird man auf diese Weise nicht gerecht. Sollte man nicht in erster Linie die Unverwechselbarkeit und Eigenständigkeit der deutschen Architektur und Plastik analysieren, zumal die angeblich gotischen Formen stark verändert und umgeformt und den örtlichen Gegebenheiten angepasst worden sind? Den Magdeburger Paulus möchte Klotz einem „aus Frankreich herbeigeholten Meister“ (S. 222) zuschreiben. Da die postulierte Beziehung zu den Nordquerhauskulpturen von Chartres (Abb. 197-198) eher vage erscheint, läge es näher, die grundsätzliche Andersartigkeit des Magdeburger Paulus herauszustellen; seine Beziehung zu Chartres betrifft höchstens die Motivik der Gewänder und die der Konsole, keineswegs aber den skulpturalen Stil.

Bei der Beurteilung der ersten gotischen Bauten Deutschlands geht es Klotz um die Frage, wie treu der deutsche Architekt sein französisches Vorbild wiedergegeben habe. Der Trierer Architekt habe sich enger an das Vorbild der Reimser Chorkapellen gehalten als der Architekt der Marburger Elisabethenkirche (S. 235). Ich glaube nicht, dass man der Qualität der deutschen Bauten gerecht wird, wenn man sie an französischen Vorbildern misst. Die beiden Bauten in Trier und Marburg sind

durchaus originelle und eigenständige Leistungen, die nicht ‚besser‘ und nicht ‚schlechter‘ werden, wenn man ihnen eine besondere Nähe oder eine Distanz zu den französischen Vorbildern nachsagt: sie sind, was sie sind, nicht Kopien nach irgendwelchen Vorbildern, sondern unverwechselbare Raumschöpfungen mit gänzlich eigenwilligem Charakter. Wesentlich freier beurteilt Klotz die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts: „Die grossfüssigen Gestalten der Bamberger Lettnerreliefs treten dem Betrachter nicht wie die frühgotischen Gewändefiguren als ausgeglichene, seelisch neutrale Monumentalplastiken entgegen. Vielmehr reden und streiten Charaktergestalten miteinander [...]. Ein Kopf wie der des Jonas, dieser grosse, kahle Schädel mit erwartungsvoll prüfendem Blick und dem sich kaum merklich öffnenden Mund, stellt in der europäischen Plastik um 1220/30 eine einzigartige Charakterstudie dar“ (S. 274). Mit Recht lehnt Klotz die These einer französischen Abstammung des Naumburger Meisters ab (S. 292). Die traditionelle Überhöhung des Naumburger Meisters geht aber auf Kosten der Fassadenskulpturen des Münsters von Strassburg, denn dort wurde „alles vergessen, was der Naumburger Meister an lebendigem, individuellem Ausdruck erreicht hatte. Die verkrampft und verdreht wirkenden Prophetenfiguren sind fast körperlos [...]“ (S. 307). „der Stil der Figuren ist der Didaktik unterworfen“. „Die Strassburger Westfassade [...] ist ein großes künstlerisches Zeugnis des neuen staatsbürgerlichen Selbstverständnisses“ (S. 309). Alphons Lhotsky hatte jedoch seinerzeit das Strassburger Münster als die ‚Königskathedrale‘ Rudolfs von Habsburg bezeichnet, denn ursprünglich stand an einem Strebepfeiler der Fassade neben Chlodwig und Dagobert eine Reiterstatue Rudolfs. Die überlebensgrossen Mädchenfiguren, mit denen die Tugenden und die törichten Jungfrauen dargestellt sind, bringen meiner Meinung nach ein neues Interesse am weiblichen Körper und an der weiblichen Schönheit zum Ausdruck. Man möchte vermuten, dass dieses Interesse von den Bildhauern bereits beim Entwurf des Programms artikuliert werden konnte, zumal es kaum das Anliegen eines Moralthologen gewesen sein kann, diese Jungfrauen überlebensgross und ‚schönheitlich‘ charakterisieren zu lassen. Eine ‚stadtbürgerliche‘ oder ‚bürgerliche‘ Programmatik an der Strassburger Westfassade dürfte schwerlich auszumachen sein. In den Freiburger Stifterscheiben möchte Klotz „das sich aus christlicher Demut befreiende Selbstbewusstsein der Zünfte“ (S. 318) erkennen. Aber schon im frühen 13. Jahrhundert finden sich im Chor der Kathedrale von Chartres von den Zünften gestiftete Fenster mit den entsprechenden Berufsutensilien. Die Zünfte haben seit je her an der Ausstattung der Kathedralen mitgewirkt, ohne sich von ihrer christlichen Demut befreien zu müssen.

Kunsthistoriographisch am schwierigsten zu bewältigen ist das 14. Jahrhundert nördlich der Alpen. Nicht zufällig ist der von der *Pelican History of Art* angekündigte Band bisher nicht erschienen. Wie sollen die massgeblichen künstlerischen Impulse in das hochkomplexe Koordinatennetz der politischen Geschichte eingetragen werden? Klotz hält sich weiterhin an das von ihm gewählte Modell der Paradigmen-Kunstgeschichte, die er teils mit stilgeschichtlichen, teils mit gattungsgeschichtlichen und teils mit funktionsgeschichtlichen Explikationen untermalt. Man bedauert dagegen den nahezu vollständigen Exodus geschichtlicher Überlegungen. Das vom

Verfasser angebotene Spektrum der für das 14. Jahrhundert charakteristischen Funktionen reicht von den Andachtsbildern, über die Profankunst, welche nur mit wenigen Denkmälern apostrophiert wird (S. 348-353), zum Deutschen Orden und zum Städtebau. Unverständlich ist es allerdings, dass ein so vorzügliches Buch wie das von Robert Suckale über Ludwig den Bayern nicht herangezogen worden ist.

Kaleidoskopisch ist schliesslich auch der Zugriff im Schlusskapitel „Ankündigung der Neuzeit“. Stilgeschichtliche Überlegungen bilden das Gerüst der Abschnitte über den Prager Dom und die spätgotischen Hallenkirchen. Die „Vorverlegung des Beginns der Neuzeit in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts“ (S. 393) wird mit dem Hinweis auf die Porträtbüsten Peter Parlers am Triforium des Prager Doms gerechtfertigt: „Die Formel könnte demnach lauten: Nicht Sondergotik, wie man diese Architektur oft genannt hat, sondern beginnende Neuzeit! Was Brunelleschi in Italien mit den klassizistischen Mitteln der Frührenaissance erreichte, haben die deutschen Baumeister offenbar aus der Tradition der Gotik zu entwickeln versucht – einen neuartigen, nicht auf mystische Rätselhaftigkeit, sondern auf Schaulbarkeit und Helle gerichteten Kirchenraum“ (S. 393). Folgerichtig wählt Klotz als Untertitel des nächsten Paragraphen (Die Porträtbüsten des Prager Domchors) die „Entdeckung des Individuums“ (S. 394). In der Heilig-Kreuz-Kapelle in Prag dagegen evozieren die „schwergliedrigen Gestalten des Meisters Theoderich [...] den Eindruck einer mystischen Gläubigkeit“ (S. 403). Mit einiger Verwunderung muss der Leser zur Kenntnis nehmen, dass Prag ungeniert und überdies mit recht aggressiver Akzentsetzung der deutschen Kunstgeschichte einverleibt worden ist. Viel Verständnis dürfte der Verfasser mit dieser Optik kaum hervorrufen, zumal von den rivalisierenden Häusern Habsburg, Luxemburg und Wittelsbach und ihrem kompliziert über Europa verteilten Streubesitz nicht einmal ansatzweise die Rede ist.

Im Abschnitt über Meister Bertram, Konrad von Soest und Meister Francke wird die Wirklichkeitserschliessung zum zentralen Argument: „Seit der staufischen Plastik war der Grad an Beobachtungsgabe und Öffnung zur Wirklichkeit auch immer als Kriterium des Innovationsgrades zu verstehen“ (S. 417). Dieses seit der Antike unermüdlich ins Spiel gebrachte Argument des ‚trompe l’oeil‘ scheint zahlreichen Interpreten die Augen vor dem gänzlich fiktionalen Charakter aller Kunst zu verschließen. Dieses Fiktionale zu erkennen und es zu benennen, fällt wesentlich leichter im Fall der ‚Schönen Madonnen‘, an welchen „mit kalkulierter Virtuosität, die Wirklichkeit gotischer Faltenläufe eingesetzt“ wird „ohne den anatomischen Körper (sprich: die Wirklichkeit; B. B.) glaubwürdig definieren zu müssen. Es ist letzten Endes eine ästhetisierende Gotik, die als durchgängiger Stil Geltung hat und den Marienfiguren ihre besondere Schönheit verleiht. Schön sind sie für unsere Augen [...]“ (S. 422). „Die Schönen Madonnen sind Idealisierungen, die dem ‚Überreden dienen sollen“ (S. 423).

Die in der Einleitung angesprochene Fragestellung, „die Geschichte der deutschen Kunst in ihren Beziehungen zur Geschichte der europäischen Kunst zu sehen und ihre Resultate im europäischen Vergleich zu akzentuieren“ (S. 8), wird in den letzten 3 Kapiteln, vermutlich unter dem Druck des zu bewältigenden Materials

und angesichts der zunehmend komplizierter werdenden politischen Geschichte, kaum mehr eingelöst. Den Verfasser mögen vielleicht gerade hier Zweifel befallen haben, die er mittels einer *captatio benevolentiae* jedoch zu zerstreuen sucht: „Die Gliederung dieses Buches mag auf den ersten Blick willkürlich scheinen. Die Kapitelfolge erweckt den Eindruck impressionistischer Beliebigkeit [...]. Doch ist diese Lockerheit keine Beliebigkeit, sondern – wie ich glaube – die angemessene Form, heute über historische Werke zu handeln“ [...]. „So gestaltet sich dieser Text sowohl auf der Seite der Gegenstände als auch auf der Seite des wertenden Betrachters als eine akzentuierende Erzählung des ästhetischen und historischen Stoffes“ (S. 16). Wie die ‚angemessene Form, über historische Werke zu handeln‘ definiert werden soll, darüber kann man verschiedener Meinung sein, aber Kennerschaft, intime Vertrautheit mit den Kunstwerken und der Forschungsliteratur und profunde Sachkenntnis gehören leider nicht gerade zu den Stärken dieses Buches.

BEAT BRENK

*Kunsthistorisches Seminar  
Universität Basel*

**Jeffrey F. Hamburger: Nuns as Artists.** The Visual Culture of a Medieval Convent; Berkeley/Los Angeles – London: University of California Press 1997; 318 S., 117 SW-Abb., 8 Taf.; ISBN 0-520-20386-0; £ 40.-

In seiner umfassenden und gut illustrierten Studie thematisiert Jeffrey F. Hamburger, Professor für Kunstgeschichte in Toronto, die Beziehung zwischen Bildmotiv und weiblicher Spiritualität. Er behandelt damit ein Forschungsfeld – die zweite Fußnote des Buches zeigt es anschaulich –, das seit etwa einem Jahrzehnt intensiv bearbeitet wird. Das Interesse des Autors gilt nun insbesondere der „Bildkultur“ eines bestimmten süddeutschen Nonnenkonventes im Spätmittelalter: der traditionsreichen Abtei St. Walburg in Eichstätt. Den Mittelpunkt der Untersuchungen nimmt ein Konvolut bislang unbekannter Miniaturen ein, die offenbar von Nonnen des Klosters selbst geschaffen wurden. Auch wenn die ursprüngliche Funktion ungeklärt ist, darf man zumindest in einigen Darstellungen Buchschmuck vermuten, der – vielleicht im Zeitalter der Säkularisation – aus dem originalen Zusammenhang herausgetrennt worden ist. Vorweggenommen sei an dieser Stelle bereits, daß Hamburger die kolorierten Federzeichnungen auf Pergament bzw. Papier ins 14. Jahrhundert und damit entschieden zu früh datiert. Sowohl stilistische Anhaltspunkte als auch kostümkundliche Details lassen ihre Entstehung nicht vor Ausgang des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts zu.

Am Beginn der Studie steht die Problematisierung der für solcherart Werke gängigen Begriffe „Kleines Andachtsbild“ und „Nonnenarbeiten“. Zu Recht zeigt Hamburger die Unzulänglichkeit des erstgenannten, von Adolph Spamer 1930 geprägten Terminus auf, mit dem in der Forschung bis heute vielfach unbedenklich umgegangen wird, und läßt den zweiten allein als praktikables Arbeitsmittel gelten,