

Hartmut Bock hat mit Hess gemeinsam, daß er „un“ und „byllich“ in seinem Aufsatz als ein Wort auffaßt (S. 171). Aber unter der Voraussetzung, daß Text und Bild eine Einheit darstellen, versteht er das Wort in Übereinstimmung mit obigem Vorschlag als „zum Verwundern auffallend“ und bezieht das „eß“ offenbar auch auf die Minnegabe.

Es soll hier weniger darum gehen, die von Daniel Hess vertretene Lesart und die darauf aufbauende Interpretation des Bildes als Ungleiches Paar zu widerlegen. Vielmehr soll die Relativität der Thesen von Hess aufgezeigt werden, um zu verdeutlichen, daß der derzeitige Forschungsstand die Formulierung einer allein gültigen Interpretation des „Gothaer Liebespaars“ nicht erlaubt. Und diesem Sachverhalt hätte die Gothaer Präsentation des Bildes stärker Rechnung tragen können. Viele Ausstellungsbesucher, denen das Gothaer Bild bisher unbekannt war oder die mit dem Diskussionsstand weniger vertraut sind, hätten so angeregt werden können, sich persönlich mit den unterschiedlichen Möglichkeiten der Deutung auseinanderzusetzen, den Gehalt der ausgestellten Werke gegeneinander abzuwägen und so letztlich die schöne Ausstellung im historischen Ambiente des Gothaer Schlosses noch intensiver zu erleben.

Unabhängig davon kann natürlich auch die Lektüre des Kataloges mit seinem reichen Anschauungsmaterial ein Anlaß sein, vorgegebene Interpretationen kritisch zu überdenken und somit die Diskussion um ein herausragendes Kunstwerk wie das „Gothaer Liebespaar“ weiter am Leben zu erhalten. Dieses Ziel der Ausstellung hätte allerdings leichter erreicht werden können, wenn man durch mehrere Deutungsangebote stärker zur Auseinandersetzung eingeladen hätte.

ULF HÄDER

*Kunstmuseum „Kloster Unser Lieben Frauen“
Magdeburg*

Carlo Capponi (Hrsg.): **L'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio**. Cinisello Balsamo Silvana 1996; 208 S., zahlr. meist farbige Abb.; ISBN 88-8215-018-6; ca. DM 80,-

Zur 1200-Jahrfeier des hl. Ambrosius (ca. 339-397) ist das hier angezeigte, reich ausgestattete Buch erschienen, das sich mit dem kostbaren Goldaltar über dem Grabe des Kirchenvaters und Mailänder Stadtpatrons beschäftigt. In Zusammenarbeit ausgewiesener Fachleute, koordiniert von dem verdienstvollen Konservator des Museo di S. Ambrogio, unterstützt von verschiedenen staatlichen und wissenschaftlichen Einrichtungen, ist ein Sammelband mit Untersuchungen zu wesentlichen Problemen des einzigartigen, aus karolingischer Zeit erhaltenen Prunkaltars entstanden, dessen überreiche und sehr qualitätvolle fotografische Dokumentation vor allem durch das Mäzenat der Banca Agricola Milanese ermöglicht wurde.

Ziel des Vorhabens war es, ein neues „instrumentum laboris“ zu schaffen, das dazu beitragen soll, den künstlerisch wie historisch wichtigen Reliquienaltar für die Zukunft sichern zu helfen, dies zugleich im Zusammenhang mit anderen restaurato-

rischen Maßnahmen in der Basilika und im Blick auf künftige wissenschaftliche Arbeit.

Ein erster Beitrag, von Gianfranco Ravasi, ist dem Zyklus der goldenen, repräsentativen Schauseite des Altars mit dem thronenden Christus im Gemmenkreuz gewidmet. Die Szenen der Bildfolge werden einzeln beschrieben, kompositionell und ikonographisch analysiert, leider unter Verzicht auf weiterführende Vergleiche. Vor allem wird die Frage nach der Herkunft des zwölfteiligen Christuszyklus nicht gestellt, obwohl sie in der früheren Forschung öfters behandelt worden ist. In einem Falle – der Szene mit der „Heilung der Tochter des Jairus“ (Mt 9, 18 ff.) – wird nunmehr die Interpretation der Heilungsbitten des römischen Zenturio (nach Mt 8, 5 ff.) vorgeschlagen. Ob im Blick auf den Gesamtzyklus Carlo Bertelli recht hat, wenn er in der Bildfolge keine kompositionelle Einheit erkennen will? (C. Bertelli, S. Ambrogio da Anguilberto II a Gotofredo, in: *Il Millenio ambrosiano*, Bd.II, Mailand 1988) Gianfranco Ravasi selber definiert deren Intention als „suggestivo percorso tematico-catechetico“, also in einem eher lehrhaften Sinne. Hingegen wird die Botschaft des zentralen Feldes mit „Crux Gemmata“, Christus, Evangelisten und Apostelgruppen zutreffend endzeitlich verstanden, nicht zuletzt aus der Interpretation des begleitenden Edelsteinschmuckes. Die Schmalseiten des Altars werden in diese Deutung als „stilisierte Darstellung des Paradieses“ einbezogen. Es mag offen bleiben, ob die in ihnen wiedergegebenen Türme „Martyria“ andeuten, wie der vielfach zitierte Bertelli meinte, oder ob sie die Begleitfiguren als „ostiarii“ bzw. niedere Kleriker kennzeichnen, wie Ravasi vermutet.

Der folgende Text, von Annamaria Ambrosioni, über den Goldaltar im Spannungsfeld der beiden geistlichen, in der Basilika S. Ambrogio handelnden Gemeinschaften der Mönche bzw. der Kanoniker verdient besondere Aufmerksamkeit, weil sich aus ihrem Verhältnis wichtige historische Vorgänge erklären. Die Gründung der benediktinischen Abtei 784 ist nämlich mit der zunehmenden politischen Bedeutung der nunmehr fränkischen Mailänder Erzbischöfe in karolingischer Zeit zusammenzusehen. Darin sind auch die Voraussetzungen für den aufwendigen Ausbau der Grabanlage des hl. Ambrosius mit Apsismosaik und Goldaltar zu suchen. Streitigkeiten zwischen Mönchen und Kanonikern haben durch das ganze Mittelalter andauert: es ging um den Zugang zum Altar und seine Pflege, nicht zuletzt auch um die Verwendung der einkommenden Spendengelder.

Die anschließende Abhandlung von Sandrina Bandera (vgl. ihr Buch *L'altare d'Oro di Sant' Ambrogio*, Mailand 1995) stellt den aus kunsthistorischer Sicht bedeutendsten Teil des Buches dar. Er wird von einem knappen Forschungsbericht eingeleitet, der bis zu dem „definitivo(?) studio“ von Carlo Bertelli reicht. Es fehlen jedoch in der bis 1996 angeführten Literatur Hinweise auf 'Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter' des Rezensenten (1988), mit einem ausführlichen Kapitel über den Goldaltar, sowie *L'Arte Europeo dal VI al IX Secolo* von Piotr Skubiszewski (1995). Das besondere Interesse des Beitrags von Sandrina Bandera ist dem Verständnis von Gestalt und Ikonographie des Altars im Lichte der ambrosianischen Liturgie zu verdanken. Dies geht – unter Berufung auf E. Cattaneo (*La tradizione ambrosiano come*

esperienza cultura cittadina, in: *Milano e i Milanesi*, Mailand 1986) – soweit, in einigen Szenen des Ambrosiuszyklus Sekundärreliquien des Heiligen wie Bett, Buch, Trinkschale wiederzuerkennen, eine suggestive, freilich unbeweisbare Annahme. Von der Interpretation des Altars als „corpus Christi“ ausgehend, wird sodann die spirituelle Identifikation des Werkes angestrebt. Dazu dienen überzeugende, von den Zahlenordnungen der Edelsteine abgeleitete konkrete Hinweise ebenso wie eher vage Annahmen eines Zusammenhangs der Ikonographie mit dem byzantinischen Bilderstreit und der – zeitlich allzu weit zurückliegenden – antiarianischen Theologie des hl. Ambrosius. Erstaunlicherweise fehlen fast gänzlich die Beziehungen zu römischen Traditionen, obwohl die Verfasserin sich die – nach mir auch von Carlo Bertelli angenommene – Parallelisierung des Ambrosiusgrabes mit dem römischen Petrusgrab zu eigen gemacht hat.

Ausführlich wird in diesem Abschnitt der Ambrosiuszyklus an der Rückseite des Goldaltars abgehandelt. Die künstlerische wie die geistliche Verpflichtung dieser Bilderfolge an fremde Zentren wurde zwar bemerkt, doch wird sie von der Verfasserin primär als „programma morale e idea religiosa“ mailändischer Prägung verstanden. Dabei wird eine hohe „cultura raggiunta a Milano“ in der Zeit des Altarstifters Angilbert II. vorausgesetzt, doch möchte man wohl fragen, welche anderen hochstehenden Kunstwerke mailändischer Provenienz in dieser Zeit vergleichsweise namhaft gemacht werden könnten. Eher sollte man wohl auf die Frage nach der Auswahl der Szenen verweisen und auf die seit längerem erkannte ikonographische Verflechtung des Ambrosiuszyklus mit der christologischen Bildreihe der Schauseite. Hier drängt sich dann natürlich auch die „Meisterfrage“ auf. Immerhin ist der MAGISTER PHABER abgebildet und genannt, – die Schreibung seines Namens wird übrigens in VOLVINO „verbessert“. Man wird gern zustimmen, daß dem Meister, der durch Krönung ausgezeichnet wird, tatsächlich die Konzeption und die Koordinierung der Arbeiten zu verdanken sind, wenn nicht auch ein wichtiger Teil des Werkes. Vor diesem Hintergrunde hätte man sich vertiefte Überlegungen dazu wünschen mögen. Ein wichtiger Beitrag zur zeitlichen Bestimmung des Altars verdient zitiert zu werden, nämlich der Hinweis auf die leider verlorene, aber bezeugte Bilderreihe der mailändischen Suffraganbischöfe karolingischer Zeit, die sich einst in der Apsis der Basilika befand. Weil dort der Bischof von Chur wiedergegeben war, der zwischen 842-847 dem Metropolitansitz Mailand zugeordnet wurde, kann mit guten Gründen auch die Anlage von Apsismosaik und Goldaltar in diese Zeit datiert werden. Dies hatten aus stilgeschichtlichen Gründen schon Peter Lasko und der Rezensent angenommen.

Der folgende, von Crispino Valenziano verfaßte Beitrag „Conformazione liturgica dell'Altare“ ist ganz betont Fragen der biblischen Hermeneutik zugewandt und wurde mit großem Aufwand an Schrift- und Vätertexten durchgeführt. Entsprechende Zitate tragen zur Vertiefung der Edelsteinsymbolik oder auch mancher bildlicher Details bei, – so werden die meistens als Engel verstandenen Emaille-*daillons* nunmehr als Jungfrauen gedeutet. Eine Beziehung des zwölfteiligen Christuszyklus zum byzantinischen, wesentlich jüngeren Dodekaorton kann freilich so

kaum angenommen werden. Insgesamt entziehen sich die mit hohem literarischem Aufwand formulierten Gegenüberstellungen weitgehend unmittelbaren Vergleichen mit der künstlerischen Gestalt des Goldaltars. Erst recht können die an gleicher Stelle breit ausgeführten Darlegungen zum ottonischen Ziborium über dem Goldaltar hier unkommentiert bleiben.

Ein eigener Abschnitt des Buches, verfaßt von Mirella Ferrari, beschäftigt sich mit den Inschriften am Altar. Abgesehen von ihren technischen Besonderheiten – getrieben, nielliert – wird der jeweilige Wortlaut mit seinen Kontraktionen überprüft. An dieser Stelle wird auch die neue Lesung des Künstlernamens als VOLVINO (statt VVOLVINIus) postuliert. Aufschlußreich ist vor allem die Diskussion des „Carmen“ der Widmungsinschrift an der Rückseite. Neben den bekannten römischen Beispielen werden ein turonischer und sogar ein fuldischer Vergleichstext angeführt. Zur Frage der Autorschaft der literarisch hochstehenden Verse wird auf die „Sylloge Circumpadana et Subalpina“ des frühen 9. Jahrhunderts verwiesen. Daß in diesem Beitrag die Gelegenheit zu gründlichen paläographischen Vergleichen versäumt worden ist, kann nur bedauert werden. Hier wie öfters fehlt es nicht zuletzt an entsprechenden Vergleichsabbildungen.

Der Herausgeber des Werkes, Carlo Capponi, behandelt in einer historisch weit ausgreifenden Studie die vielfältigen Beschädigungen, Beraubungen und Restaurierungen des Goldaltars. Die Fragilität der Zimelie wird deutlich, wenn man die heutige Bruchstelle am rückseitigen Silberrelief der „Heilung des Fußkranken“ in der Erinnerung mit dem Zustand vor ca. 20 Jahren vergleicht. Besonders interessant in diesem Beitrag sind Mitteilungen über Reparaturarbeiten am Altar im späten 19. Jahrhundert, für die ein materieller Aufwand von 9 Unzen Gold und 26 Unzen Silber erforderlich wurde, also offensichtlich ein erheblicher restauratorischer Eingriff. Nur mit Bedauern wird man auch nachlesen, daß bei der Entnahme der inneren Stoffbekleidung 1897 offensichtlich erhebliche Teile des kostbaren frühbyzantinischen Textils in unrechte Hände gelangt sind. So sind die Mitteilungen von Carlo Capponi von hohem Wert für die früheren und späteren Befunde am Altar. Sie werden in dankenswerter Weise ergänzt durch eine erstmalige fotogrammetrische Erfassung der Zimelie, durchgeführt von Elena Baj und Egidio Bonora, wichtig im Blick auf notwendig werdende spätere Restaurierungen.

Mit der letzten Studie über den Edelsteinschmuck, von Margherita Superchi, wird eine wesentliche und oft empfundene Lücke in der Kenntnis des Goldaltars geschlossen: „Le Gemme dell'Arca di Volvino“. Die Zahl von 4379 edlen Steinen und Perlen vermittelt eine Vorstellung von dem hier vorliegenden Material. Eher summarisch sind die Steine nach Beschaffenheit gruppiert, während 44 bedeutendere, meist antike Steine individuell beschrieben und abgebildet werden. Leider bleiben viele Fragen offen – zur Disposition von Steingruppen an bestimmten Teilen des Altars, zu Farbwerten und Farbsymbolik, soweit wegen mancher Verluste dazu verbindliche Aussagen noch möglich sind. Glücklicherweise sind auch nicht wenige kostbare Steinfassungen abgebildet, so daß hier erstmals ein Ansatz zum vergleichenden Studium solcher ornamentaler Details geboten wird. Daneben jedoch ist die

nur summarische Behandlung der in ihrer motivischen Vielfalt einzigartigen Zellen-schmelze zu kritisieren. Es fehlt vor allem an einer vergleichenden Überprüfung der Motive mit früher gegebenen Hinweisen auf karolingische Handschriften (cfr. Paris, Bibl. de l' Arsenal, Ms. 599). Mit diesem Beitrag wird das Buch abgeschlossen, dem leider kein Register beigegeben worden ist. Anmerkungen und Literaturverzeichnisse finden sich jeweils zu den einzelnen Beiträgen.

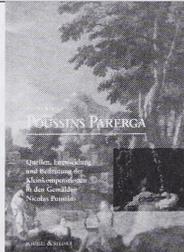
Für eine kritische Zusammenfassung dessen, was das hier angezeigte Buch über den Goldaltar von Mailand dem Leser vermittelt, läßt sich viel Positives festhalten. Hervorzuheben ist vor allem die glanzvolle fotografische Dokumentation in ausgezeichneten Reproduktionen. Ohne strenge Systematik erfaßt sie doch neben Gesamtwiedergaben alle Teilbereiche und wichtigen Einzelheiten. Die fotogrammetrische Studie wie auch die ausführliche Würdigung des Edelsteinschmuckes sind herausragende Besonderheiten des Werkes. Hinzu kommen im Blick auf seine Interpretation die intensiven Bemühungen um die theologisch-liturgischen Zusammenhänge im ambrosianischen Geiste, ferner der historische Rückgriff auf die Stellung des Altars zwischen Abtei und Kollegiat der Basilika. Doch sollten vergleichende Desiderate, ja versäumte Möglichkeiten nicht verschwiegen werden, die sich den Kennern des einzigartigen Altars aufdrängen müssen. Nach wie vor bleibt die stilistische Differenzierung seiner Hauptteile ein entscheidendes, keineswegs ganz gelöstes Problem, mit den Fragen nach den stilistischen Wurzeln und ikonographischen Quellen. Davon nicht zu trennen ist die Frage nach Herkunft und Schulung des MAGISTER PHABER, ein mailändisches Wunschdenken kann die Antwort darauf wohl nur erschweren. Bei diesen und anderen Fragen hätte es nützlich sein können, nicht-italienische Literatur besser zu nutzen.

Der von Carlo Capponi betreute Band ist nicht nur ein herausragender Beitrag zur Jahrhundertfeier des großen Mailänder Heiligen, der von ihm gegründeten Basilika und der in ihrer liturgischen Mitte stehenden „Arca Metallorum“ des VOLVINI. In seiner technisch und textlich rühmenswürdigen Präsentation bietet er auch einen guten Ausgangspunkt für weitere Studien zum Goldaltar als einem Schlüsselwerk der karolingischen Kunst.

VICTOR H. ELBERN
Berlin

Neu bei Verlag Schnell & Steiner GmbH, Leibnizstraße 13, 93055 Regensburg

Henry Keazor
Poussins Parerga
Quellen, Entwicklung und
Bedeutung der
Kleinkompositionen in den
Gemälden Nicolas Poussins
1. Aufl. 1998
384 S., 51 Farbabb.,
200 s/w-Abb.
29 x 22,5 cm,
Leinen mit Schutzumschlag
ISBN 3-7954-1146-7
DM 198,—/ÖS 1445,—/Sfr 176,—



Michael Pfeifer (Hrsg.)
Sehnsucht des Raumes
St. Peter und Paul in
Dettingen und die Anfänge
des modernen Kirchenbaus
in Deutschland
Dominikus Böhm/Martin Weber/
Reinhold Ewald
1. Aufl. 1998
192 S., 65 Farbabb., 154 s/w-Abb.
21 x 28 cm, Hardcover,
fadengeheftet
ISBN 3-7954-1180-7
DM 78,— / ÖS 569,— / Sfr 71,—

