

Platten möglicherweise schon im 11. Jahrhundert eine Zweitverwendung als Bucheinband erfahren und daß damit bewiesen sein würde, daß die ursprüngliche Zweckbestimmung aufgegeben wurde; doch deutet Fillitz diese wichtige Problematik leider nur an (S. 27–28).

Im Katalog werden die Einzelfafeln formal und bezüglich des Bildgehalts beschrieben sowie in ganzseitigen Tafeln fotografisch (in unterschiedlicher Qualität) dokumentiert. Ein Literaturverzeichnis (S. 62–65) und der Abbildungsnachweis runden die Darstellung ab.

Auf diese Weise entstand ein ansprechendes Buch über eine zentrale Gruppe ottonischer Elfenbeinschnitzkunst. Der Autor trägt hier seine bereits an anderen Stellen publizierten Auffassungen mit Routine, jedoch ohne innovativen Ansatz vor. Indem der Blick nun anlässlich der ottonischen Gedenkfeiern<sup>2</sup> erneut auf diesen Zyklus gelenkt wurde, ergeben sich vielleicht auch bald neue Überlegungen, welche die Zweckbestimmung zu klären helfen.

HANNS PETER NEUHEUSER  
Köln

2 Vgl. den Katalog *Otto der Große, Magdeburg und Europa*, Hrsg. Matthias Puhlke; Mainz 2001; zu den Magdeburger Tafeln: Bd. 2, Kat. Nr. V-35, S. 363–380.

**Neil Stratford: Studies in Burgundian Romanesque Sculpture;** London: The Pindar Press 1998; Textband 478 S., Tafelband mit 642 SW-Abb.; ISBN 1-899828-25-7

Die beiden vorliegenden Bände enthalten die teilweise entlegenen publizierten Aufsätze (I–V; VII–XXV) sowie zwei bislang unveröffentlichte Arbeiten (VI: The Apse Capitals of Cluny III und XXVI: St. Bernard and the Visual Arts) des Verfassers zur burgundischen romanischen Plastik. Zwischen 1973 und 1995 entstanden, belegt die Summe der Untersuchungen die ein ganzes Forscherleben währende Auseinandersetzung Stratfords mit Burgund. Um den mitunter überholten Forschungsstand der Beiträge zu aktualisieren, versieht der Verfasser jeden Artikel mit „Author’s Notes“, die die jüngere Forschung referieren. Zudem verbindet Stratford einzelne Artikel mittels Querverweisen. Insgesamt bildet der Textband ein wichtiges Kompendium zu Burgund, das in dem 642 Abbildungen zählenden Tafelband sein Gegenstück findet. Gerade durch die Präsentation von kleineren Bauten und Kapitellzyklen stellt der Abbildungsteil ein unverzichtbares Nachschlagewerk zur burgundischen Plastik dar. Ein ausführliches Register erschließt beide Bände und erleichtert den schnellen Zugriff auf einzelne Bauten, Dokumente oder Sachverhalte. Durchgängig offenbart die Objektanalyse und das zur kunsthistorischen Verortung herangezogene Vergleichsmaterial die enorme Denkmälerkenntnis Neil Stratfords, die sich auch auf eine Reihe von Privatsammlungen und kleine Museumsdepots erstreckt. Hinzu tritt die stete Berücksichtigung der Primär- und Sekundärquellen (VIII, X, XXII) sowie die Prüfung

der Materialauthentizität anhand von Restaurierungsberichten. Sofern es möglich ist, behandelt der Autor keine Einzelstücke, sondern ganze Ensembles, und berücksichtigt auch bei museal bewahrten Stücken den ursprünglichen Anbringungsort und die jeweilige Aufgabe.

Methodisch beispielhaft ist Stratfords vorsichtige Bewertung der kunsthistorischen Stellung der berühmten Chorkapitelle von Cluny III (Va, VI). Unter Hinweis auf die ehemals reiche malerische Ausstattung der Abteikirche, die in den Fresken von Berzé-la-Ville ihren Nachhall findet (Vb), und die geringe optische Präsenz der originär sehr hoch angebrachten Kapitelle warnt Stratford vor einer stilistischen und ikonographischen Überbewertung dieser Objekte.

Die methodische Präambel des Bandes bildet ein Beitrag (I), in dem der Verfasser anhand burgundischer Beispiele seine Grundüberlegungen zu Entstehungsbedingungen und Interpretationsmöglichkeiten von Bauplastik im allgemeinen darlegt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit sei bei Formfindung und -verbreitung die Rollenverteilung zwischen Bauherr und arbeitender Werkstatt entscheidend gewesen. Je nach ihrem Abhängigkeitsverhältnis vom Auftraggeber – beispielsweise von einem Bischof oder einem Kloster – dürften die Bauleute mehr oder weniger frei in der Wahl ihrer Aufträge gewesen sein. Dies konnte die breite Streuung eines Individualstils oder aber die Bindung an eine begrenzte, durch äußere Umstände zusammengehörige Bautengruppe bewirken. Eine Bewertung der jeweiligen Stilstufe müsse daran geknüpft sein.

Weiterhin reißt Stratford den Fragenkomplex nach den unterschiedlichen Arbeitsweisen an. Wozu könnte eine mögliche Paarbildung in der Kapitellanordnung gedient haben? War sie rein ästhetisch oder hatte sie auch bautechnische Gründe? Kann man für die Kapitelle eine dezentrale Herstellung annehmen oder eine Fertigung auf der Baustelle? Welche Rolle spielt die Bemalung für die Oberflächenstruktur eines Kapitells? Eng daran geknüpft ist die Organisationsform des Ateliers, denn oftmals sei, so Stratford, mit einem Wechsel der architektonischen Formensprache auch ein Wechsel der Plastik zu konstatieren, so daß Steinmetzen und Bildhauer wahrscheinlich der gleichen Werkstatt angehörten. Andererseits sei in anspruchsvollen Bauten wohl mit einer gewissen Spezialisierung zu rechnen. Schließlich sei nach der Tragweite ikonographischer Interpretationen zu fragen, denn mit der permanenten Repetition bestimmter Inhalte, wie dies in Burgund oft zu beobachten ist, gehe eine Entfernung von der originären Idee einher, so daß es durchaus zur Sinnentleerung einer Darstellung auf einem Kapitell kommen könne.

Die inhaltliche Abfolge der Beiträge orientiert sich an der Chronologie burgundischer Plastik und reicht von Untersuchungen zu dem Fragment eines spätkarolingischen Epitaphs (II) über die der frühromanischen Skulptur im Umkreis der zerstörten Abtei von Flavigny (III) und der Skulptur des Klosters Cluny (IV–IX) bis zum künstlerischen Umfeld des spätromanischen Lazarusgrabes in Autun (XXI–XXIII). Hinzu kommen monographische Darstellungen einzelner Bauten oder Werkkomplexe, die in Burgund liegen (XI–XII: Moutiers-Saint-Jean; XIII: Bussy-le-Grand; XV: Neuilly-en-Donjon; XVI: Saint-Lazare in Autun XVII: Nevers; XVIII: Charlieu; XIX:

Beaune; XX: Avallon) bzw. deren Plastik von Bauleuten aus burgundischen Werkstätten geschaffen wurde (XXIV: Saint-Denis in Troyes; XXV: Westkrypta von Santiago da Compostela).

Aus den zahlreichen Einzelbeobachtungen, die hier punktuell referiert werden, sticht die von Neil Stratford unternommene, jedoch noch nicht abgeschlossene Ordnung des Skulpturenbestandes der Abtei Cluny hervor. Der Verfasser hat den riesigen Bestand des Musée Ochier in Cluny gesichtet; die Publikation des mehrbändigen Corpus steht noch immer aus. Den Fundort der einzelnen Objekte beachtend, legt Stratford eine interne Chronologie vor (V, VII); hierzu zählt auch die nunmehr als äußerst wahrscheinlich geltende Datierung der Chorkapitelle von Cluny III auf den Zeitraum um 1110–1115. Weiterhin verfolgt der Verfasser den Weg einzelner Werkstattgruppen, die nicht auf die Abtei beschränkt geblieben sind. Immer wieder weist er bei stilistischen Abhängigkeiten die Wirkung des Modells von Zentrum und Peripetie nach. So schufen die Steinmetze, denen die Plastik im zerstörten Kreuzgang der Abtei Cluny zu verdanken ist, auch den bauplastischen Schmuck der zahlreichen romanischen Wohnhäuser in der umliegenden Stadt Cluny (IX). Von dort wirkte der Stil in den von der Abtei abhängigen Prioraten wie in Paray-le-Monial weiter. „Zentrum“ meint in diesem Zusammenhang nicht zwingend ein großes Kloster oder einen Bischofssitz, auch wenn die Skulptur von Cluny bis in das im Westen Burgunds gelegene Priorat von Souvigny reichte. Als „Zentrum“ ist die Stätte der vermutlich intensivsten Schaffensphase einer Werkstatt zu bezeichnen. Das Beispiel der Vorhalle des mittelgroßen Cluniazenserpriorates Charlieu (XVIII), gegen 1135–45 entstanden, belegt dies. Die Skulptur von Charlieu zeigt eine Streuwirkung, die bis in das Rhônetal und zur Vorhalle der Kathedrale Saint-Vincent in Mâcon reichte. Auch die von Stratford minutiös analysierten Werke der sog. Donjon-Werkstatt (XV) zeigen ein ähnliches Verteilungsmuster. Als Zentrum dürfen hier die Kirchenbauten von Anzy-le-Duc und Bois-Sainte-Marie gelten, in denen diese Werkstatt den größten Formenreichtum hinterlassen hat; zu ihren Werken zählen aufwendige Portalanlagen (Neuilly-en-Donjon; Chassenard) ebenso wie kleine Kapitellzyklen westlich der Loire (Melay; Saint-Léger-sur-Vouzance).

Am Ende der Epoche findet die burgundische Skulptur im Lazarusgrab in Autun einen letzten Höhepunkt (XXI). Die aussagekräftigen Fragmente der zerstörten, doch durch Grabungsfunde gut belegten, monumentalen Anlage, die um 1130–1140 im Chor von Saint-Lazare in Autun errichtet wurde, zeigen enge Verbindungen zur Skulptur des oberen Rhônetales, vor allem nach Vienne. Die stilistische Verbindung in den Süden war ein wichtiges Element der späten romanischen Skulptur in Burgund, das sich auch andernorts nachweisen läßt (Saint-Philibert in Tournus, Turmplastik; Saint-Lazare in Avallon; Vorhalle von Sainte-Madeleine in Vézelay). Zu einem Zeitpunkt, zu dem sich in der Ile de France die Gotik ankündigt, erreicht die burgundische Skulptur eine letzte Blüte von überregionaler Bedeutung.

Wie kein anderer vor ihm hat Neil Stratford nachweisen können, daß sich die romanische Skulptur in Burgund keinesfalls in abstrakte, lineare Entwicklungsschemata pressen läßt. Ein knappes Dutzend in ihrer Größe nicht exakt zu umreißender

Werkstätten agierte zeitlich parallel oder löste sich in dichter Folge ab. Der Wirkungskreis reicht von einer rein lokalen Tätigkeit bis hin zu einer überregionalen Auftragslage, die Wanderbewegungen von über 150 km mit sich brachte. Das engmaschige Netz von stilistischen und historischen Verknüpfungen, das diese Phase romanischer Skulptur kennzeichnet, findet in Stratfords Ausführungen seine adäquate Entsprechung.

MATTHIAS HAMANN  
Germanisches Nationalmuseum  
Nürnberg

**Philine Helas: Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts** (*Acta humaniora*); Berlin: Akademie Verlag 1999; 325 S., 82 SW-Abb.; ISBN 3-05-003408-4; DM 128,-

Lebende Bilder stellen mit Hilfe lebender Akteure und der Gattung der Malerei oder Plastik Allegorien und Ereignisse aus Mythologie, Bibel, Historie und Zeitgeschichte in (beinahe) statischer Form dar. Älteste Vorläufer findet man in der Liturgie oder im religiösen Theater. In Frankreich kannte man sie als *tableaux vivants*, die in Mysterienspiele und in Herrschereinzüge eingebunden waren. Aus dem 18. Jahrhundert sind die als Gesellschaftsspiele inszenierten lebenden Bilder der Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, Comtesse de Genlis, der Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun und die Attitüden von Lady Emma Hamilton bekannt. Für die Photographie wurden im 19. Jahrhundert lebende Bilder gestellt. Auch Nationalgeschichte wurde bei Festen im selben Jahrhundert in lebenden Bildern nachgestellt. Performances führen die Tradition fort in die heutige Zeit<sup>1</sup>.

Voraussetzung für lebende Bilder sind Feste, in deren Rahmen sie inszeniert werden. Griechen und Römern galt das Fest als eine den Göttern geweihte Zeit, die alle nur der materiellen Existenz dienenden Tätigkeiten des Menschen ausschloß. Die zyklische Wiederkehr von Festen durchbricht den Zeitfluß und verstärkt Sozialisationsprozesse. Der Anlaß für ein Fest wurde als Geschenk verstanden, für das man sich bei den Göttern durch ein Gegengeschenk bedankte<sup>2</sup>.

Die Bedeutung lebender Bilder der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Italien untersucht Philine Helas in ihrer Berliner Dissertation von 1997. Aus dem zeitlichen Rahmen ergibt sich eine Vorrangstellung der Trionfi. Das lebende Bild definiert Philine Helas „als eine suggestive Vereinigung von Mensch und Kunstwerk“ (S. 2–3). Damit macht sie den paradoxen und

- 1 Neuere Publikationen zum Thema: BRIGITTE HECK: Festzug. Der Karlsruher historische Festzug von 1881 (*Volkskundliche Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums Karlsruhe*, 4); Ausst.kat. Karlsruhe 7.3.–22.6.1997; Sigmaringen 1997; ULRIKE ITTERSHAGEN: Lady Hamiltons Attitüden; Mainz 1999; BIRGIT JOSS: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit; Berlin 1999; *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880)*, Hrsg. Quentin Bajac, Ausst.kat. Musée d'Orsay 1.3.–6.6.1999; Paris 1999.
- 2 G. LIEBERG: „Fest“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*; Bd. 2, 1972, Sp. 938–940.