

gleich auch wieder seinen Nutzen: in der diskursiven Öffentlichkeit des Faches gibt gerade die Diskussion über die noch nicht kanonisierten Methoden und Begriffe stetige Impulse für die beständig von Brüchen und Wendungen gekennzeichnete Selbstreflexion.

Dieses Lexikon, davon ist der Rezensent überzeugt, wird in Vorbereitung so mancher Referate für kunsthistorische oder kunstwissenschaftliche Seminare zur Hand genommen werden. Vielleicht wird in diesen Seminaren dann auch leidenschaftlich darüber diskutiert, ob Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft zwei unterschiedlich akzentuierte Bezeichnungen für eine akademische Disziplin sind oder ob sich inzwischen doch zwei verschiedene methodische Ansätze so weit etabliert und voneinander entfernt haben, daß sie in einer disziplinären Gemeinschaft nicht mehr zu vereinen sind.

UWE HARTMANN

*Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste
Magdeburg*

Peter Tångeberg: Retabel und Altarschreine des 14. Jahrhunderts. Schwedische Altarausstattungen in ihrem europäischen Kontext; Stockholm: Kungl. Vitterheits Historie och Antikvitets Akademien 2005; 295 S. mit zahlr. farb. und Schwarz-Weiß-Abb.; ISBN 91-7402-346-2; € 49,90

Es ist noch immer nicht allen hiesigen Mittelalterfreunden bekannt, daß sich in den skandinavischen Ländern aufgrund des Klimas und des den ikonoklastischen Versuchen stärker widerstehenden Luthertums mittelalterliche Kunstwerke in größerer Zahl und oft in besserem Zustand erhalten haben als andernorts. Doch das Staunen darüber, was diese Länder zu bieten haben, wird zur Begeisterung, wenn man die Schätze der Insel Gotland kennenlernt. Da die Insel bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts eine fast unumgängliche Zwischenstation des gesamten Rußlandhandels war und die Gotländer bis zum Atlantik Handel trieben, wobei sie u. a. halb Nordeuropa mit Taufsteinen belieferten, wurden sie sehr reich und konnten die weit über hundert Kirchen der Insel mit oft erstklassigen Kunstwerken aus den Ländern ihrer Handelspartner füllen bzw. die besten Künstler beschäftigen. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts jedoch brach der gotländische Handel durch das Übermächtigwerden der Konkurrenz und mehrere schwere Schicksalsschläge zusammen, und die Insel fiel in einen Dornröschenschlaf.

Peter Tångeberg, der zuvor mit seinen beiden Büchern und anderen Arbeiten erheblich dazu beigetragen hat, die gotischen Holzkulpturen und Tafelmalereien bekanntzumachen¹, widmet sich nun einer eher vernachlässigten Gruppe von Werken,

1 PETER TÅNGEBERG: Mittelalterliche Holzkulpturen und Altarschreine in Schweden; Stockholm 1986, – dasselbe unter dem Titel: Holzkulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik, Mittelalterliche Plastik in Schweden; München 1989. – PETER TÅNGEBERG: Das „Schöne

den Retabeln der Jahrzehnte nach 1330, von denen in Schweden 44 erhalten sind, in Gotland allein 33. Da sie nicht das künstlerische Niveau der anderen Spitzenwerke erreichten, wurden sie weniger beachtet, deshalb weniger gepflegt, gröber restauriert usw. Diesen Teufelskreis hat der Autor, wie wir hoffen, mit seinem Buch durchbrochen, in dem er jedes Ensemble genauestens studiert, analysiert und würdigt, von jedem eine genaue Befundanalyse vorlegt und damit Wege weist, wie man mit ihnen umzugehen hat. Das Buch setzt ein mit einer Einleitung, in der er, etwas durcheinander gewürfelt, einen Überblick über die bisherige Forschung, das Material, die historischen Verhältnisse, aber auch bereits einige seiner Ergebnisse und Überzeugungen präsentiert. Die katalogartig behandelten Werke hat er in drei Gruppen gegliedert: I. Retabel mit flankierenden Türmen, II. Reliquienschreinähnliche Retabel und III. Altarschreine mit und ohne Flügel. Es ist zu bedauern, zumal angesichts der vielen Querverweise und Wiederholungen, daß dieses so faktenreiche Buch kein Register hat.

Der Autor versteht sich als Kunsttechnologe, erst in zweiter Linie als Restaurator und Kunsthistoriker. Sein Hauptinteresse gilt den Techniken der Holzverarbeitung und der Schreinerei, doch ebenso der farbigen Fassung, Vergoldung usw. Seine Forschungen hierzu haben Pioniercharakter. In diesen Abschnitten und ihrer Dokumentation liegt das Hauptverdienst dieser Arbeit, und sie sind sicher auch das Bleibende. Sein Anspruch zielt jedoch auf die Totalität aller Gesichtspunkte und Untersuchungsmethoden. Dabei sind es aber insbesondere die Stilfragen, vor allem Probleme der Lokalisierung, Datierung, Gruppenbildung und Stilherleitung, die ihn beschäftigen. Dem dienen auch die ikonographischen Exkurse, die insgesamt etwas darunter leiden, daß der Autor meint, möglichst viele Beispiele aufführen zu sollen, während doch in der Regel die Benennung des Typus mit ein oder zwei Beispielen gereicht hätte (z. B. S. 55 ff. über die Kreuzigung oder S. 177 ff. über die Christusikonographie). Bezeichnend ist, daß er nicht immer die dargestellten Apostel und Heiligen identifiziert bzw. daß man nur en passant ihre Namen erfährt (z. B. im Abschnitt über das Retabel von Ganthem, S. 43 ff.).

Auch für den liturgischen Kontext und die symbolische Bedeutung zeigt er wenig Interesse, ebenso für die theologische Programmatik. Die Architekturformen werden nicht als Bedeutungsträger, sondern nur als Formen beschrieben: Dabei ist evident, daß z. B. die Wimperge Würdeformeln sind, abzuleiten vom antiken Tempelgiebel, und daß sie wie die flankierenden Türme und die goldenen Arkaden als Abkürzungen des Himmlischen Jerusalem zu verstehen sind. Im Prinzip sind Retabel Pforten des Himmels bzw. Darstellungen des Himmlischen Hofes, in dem die Chöre der Heiligen und der Engel das ewigwährende Loblied des ‚Te Deum laudamus‘ anstimmen und die zentralen Geheimnisse der Heilsgeschichte feiern. Maßgeblich war der Satz Gregors des Großen: „Denn wer von den Gläubigen möchte daran zweifeln, daß gerade in der Stunde des Opfers [...] die Himmel sich öffnen und [...] die Chöre

Kruzifix“ in Vadstena und Nußbaumholzkulpturen aus dem Deutschordensland; Stockholm 1993.

der Engel zugegen sind? Oben und Unten verbinden sich, Himmel und Erde, Sichtbares und Unsichtbares werden eins². Es ist deshalb weder nötig noch sinnvoll, Retabel von Reliquienschreinen oder –kästen abzuleiten (S. 162ff.); die Ähnlichkeit besteht darin, daß beide gleichermaßen sich auf das Himmlische Jerusalem beziehen. Die architektonische Umsetzung verändert sich jedoch erheblich im Verlauf der Kunstgeschichte, dürfte aber bei Schreinen und Retabeln der gleichen Zeit und Region durchaus übereinstimmen, ohne daß das eine vom anderen abhängen muß.

Wenig sinnvoll erscheint auch der nur formale Vergleich der Retabel etwa mit der Westfassade der Kathedrale von Lincoln (S. 15, 49 u. 125ff.). Bei Altarretabeln wird der Charakter der damaligen Architektur als Schmuck (ornatus) erkennbar; diese Schmuck-Architektur aber folgt eigenen Prinzipien und Ideen, die keineswegs immer von der Monumentalarchitektur abzuleiten sind, eher von der Goldschmiedekunst³. Vor allem aber wirken sich die für Kultbilder relevanten Prinzipien der Liturgik aus: die Betonung und sorgfältige Abstufung der Hierarchie, die Hervorhebung der Mitte, die rhythmisch gestaltete Bewegung sowie die Steigerung der ornamentalen Aufwandes zur Mitte hin, die Symmetrie usw. Abzulesen ist dies am ehesten an den Apostelfiguren und ihrer Anordnung.

An manchen Stellen wird der Dialog zwischen dem Technologen und dem Kunsthistoriker schmerzlich vermißt: So zeigt eine Zeichnung des Retabels von Lojsta aus dem Jahre 1855/1856 (S. 91), daß damals das Mittelstück von zwei Engeln flankiert wurde; der Restaurator hat sie dann um vier weitere ergänzt; man wüßte gerne, ob sich dort, wo die neuen Figuren sind, alte Befestigungsspuren oder andere Hinweise auf ehemals Vorhandenes finden lassen – wenn es ursprünglich nur zwei Engel gewesen wären, würde die von Liturgikern öfters hervorgehobene typologische bzw. Wesensverwandtschaft des Hochaltar-Retabels mit der Bundeslade (archa) offenkundig werden, die ja von zwei Cherubim bewacht wurde.

Neben den wertvollen technischen Befundaufnahmen, deren Beurteilung dem Unkundigen kaum möglich ist, stehen die Untersuchungen der Stilfragen im Mittelpunkt des Buches. Der Autor hat mit großem Fleiß Vergleichsmaterialien gesammelt und dafür beinahe ganz Europa abgereist. Die Texte enthalten viele wertvolle Beobachtungen, Vergleiche und Verknüpfungen. Seinen neuen Datierungsvorschlägen und Wertungen kann ich ausnahmslos folgen. Und doch bleibt bei manchen seiner Thesen ein Unbehagen: Nachdem vor allem Hans Wentzel der führenden Hansestadt Lübeck auch künstlerisch geradezu ein Monopol eingeräumt hatte, ist es verdienstlich, Zweifel an dieser einseitigen These zu wecken. Doch neigt der Autor dazu, den Teufel mit Beelzebub auszutreiben: galt zuvor Lübeck als das alles beherrschende künstlerische Zentrum, so soll es für die frühe Zeit nun Soest sein⁴. Dabei ist der erste zu diskutie-

2 MIGNE: *Patrologia Latina* 77, Sp. 425. Man findet ihn immer wieder in mittelalterlichen Texten zitiert.

3 So ist z. B. die Staffelung der Maßwerkfassade am Schrein von Ala mit der Verzierung des sog. Großen Bargello-Diptychons eng verwandt, ohne daß jemand auf die Idee käme, das Diptychon von einem Reliquienschrein abzuleiten. Gemeinsames Vorbild ist die Rayonnant-Architektur, die seit dem späten 13. Jahrhundert Maß- und Stabwerkschichten hintereinander schichtet.

4 Ich gebe dem Autor recht, daß die Lokalisierung des Hochaltarretabels aus dem Mindener Dom im

rende Punkt, ob es sinnvoll ist, bei einer stilistisch keinesfalls homogenen Gruppe von Gemälden, deren Zeugen von Westfalen und Niedersachsen über den Magdeburger Raum bis Schleswig und schließlich bis Mecklenburg und Schweden zu finden sind, von einem einzigen dominanten Zentrum auszugehen. Zu fragen ist auch, ob eine im Hanseraum so weit südwestlich liegende Stadt wie Soest, das nicht einmal über einen Wasserweg zum Meer verfügte, das alleinige Zentrum gewesen sein kann; es liegt näher, daß eine Werkstatt, die viel für den Export arbeitet, dem Markt möglichst nahe zu kommen versucht. Die Bildhauergruppe um die maasländischen Marmoradonnen lehrt andererseits, daß sich gerade bei exportorientierten Werkstätten gerne einzelne Mitglieder selbständig machen und in die Exportgebiete abwandern⁵. Soest mag zwar der Ursprungsort des Stils gewesen sein⁶, doch ist damit nicht gesagt, daß die Werke dieser Richtung nur dort entstanden sein können. Zwischen dem sicher in Soest ausgemalten Nequam-Buch des Stadtarchivs und den anderen Werken dieser Richtung zeigen sich zudem so große Unterschiede, daß davon auszugehen ist, daß dieser Stil an mehreren Orten im Gebrauch war, gleichsam als hanseatischer Gemeinschaftsstil. Jedenfalls kann weder Soest die früher Lübeck zugesprochene Stellung einnehmen⁷, noch kann man Lübeck völlig außer Acht lassen: Denn es war das bevölkerungsreichste und wichtigste Handelszentrum der Hanse, die Hauptstadt, die dem Kaiser höhere Steuern zahlte als jede andere deutsche Stadt.

Wie sehr es auch künstlerisch Leitbild war, das von anderen Städten nachgeahmt wurde, ist an den vielen Zitaten nach dem Lübecker Rathaus und der Marienkirche ablesbar. Daß an bildender Kunst so wenig Vergleichbares aus der Frühzeit erhalten ist, kann nicht als Argument dienen, Lübecks Rolle zu minimieren. So ist z. B. der schätzenswerte, zu wenig beachtete Lübecker Maler und Bildschnitzer Johannes Stenrat, über den uns die Arbeiten Tångebergs mehr gelehrt haben, als die aller anderen Kunsthistoriker, im lübischen Raum nur mit einer einzigen Figur vertreten; in Schweden sind es mehrere große Ensembles. Die Menge des Erhaltenen ist kein Argument in der Diskussion um die Lokalisierung! Es ist nicht korrekt, aus einer Art Voreingenommenheit die Existenz von Lübecker Gemälden des Stils der Tafel von Töresund und der Glasfenster in Lye zu leugnen: Auch wenn die Wandmalereien im Lübecker Heilig-Geist-Spital oder im Obergaden der Marienkirche heute übermalt bzw. erneuert sind, oder von den Wandgemälden in St. Katharina nur noch alte Fotos existieren⁸, so bezeugen sie doch unumstößlich, daß es dort Künstler hohen Ranges

Bodemuseum Berlin nach Lübeck unwahrscheinlich ist (S. 31 u. 250).- Die Rolle Lübecks versucht auch Juliane von Fircks in ihrer noch ungedruckten Doktorarbeit an der FU Berlin 2006 zu beschneiden.

5 Allerdings handelt es sich bei dieser Werkstatt z. T. um sog. ‚tombiers‘, d. h. Grabmal-Spezialisten, die sowieso wandern mußten.

6 Man könnte noch weitere, vom Autor übersehene Kunstwerke aus Soest oder benachbarten Regionen anführen, doch hilft das seiner These nicht: JUDITH OLIVER: The Walters Homiliary and Westphalian Manuscripts, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 54, 1996, S. 69–85. – STEPHAN KEMPERDICK: Die Miniaturen der Verdener Bischofschronik, in: Thomas Vogtherr (Hrsg.): *Chronicon episcoporum Verdensium – Die Chronik der Verdener Bischöfe*; Stade 1998, S. 24–40.

7 Es muß betont werden, daß der Entstehungsort des bemalten elfenbeinernen Andachtsbüchleins im Londoner Victoria-and-Albert-Museum keineswegs gesichert ist.

8 Inv. Hansestadt Lübeck IV/1, S. 76 ff. – Vgl. auch Inv. Hansestadt Lübeck II, S. 464 ff.

dieser Richtung gegeben hat. Einige der Bilder sind recht früh entstanden, was für eine Entstehung des Stils in Lübeck, zumindest aber seine frühe Entfaltung dort spricht. Damit aber ist die Frage, woher die schwedischen Besteller ihre Werke bezogen bzw. ihre Künstler berufen haben könnten, wieder offen. Im übrigen kommt auch als Herkunftsort Mecklenburg-Vorpommern in Frage.

Abschließend scheint mir deutlich zu sein, daß nur die wenigsten dieser Retabel importiert wurden, sondern daß es sich um örtliche Gemeinschaftsproduktionen handelt.

ROBERT SUCKALE
Berlin

Lex Bosman: The Power of Tradition. Spolia in the Architecture of St. Peter's in the Vatican; Hilversum: Verloren 2004; 176 S., 59 Abb.; ISBN 90-6550-823-6; Preis?

Wenn ein Gebiet wie die St. Peter-Forschung, das seit Jahrzehnten zur Domäne einer kleinen Spezialistengruppe gehört, angelegentlich von einem Außenseiter in den Blick genommen wird, so kann eine solch distanzierte Betrachtung durchaus belebend wirken. Dies galt schon für Horst Bredekamps *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung* (Berlin 2000), dem seit langem ersten Versuch, eine baugeschichtliche Synthese von Bramante bis Bernini vorzulegen; es gilt für Bosmans Buch, vom Umfang und synthetischen Anspruch her Bredekamps Arbeit vergleichbar, in noch höherem Maß. Frei von allen Künstlermythen sieht Bosman die Geschichte der vatikanischen Basilika, mithin der bedeutendsten Kirche des abendländischen Christentums, in erster Linie als ein Rezeptionsproblem. Zwar hat man die Kritik an Bramante *ruinante* auch in der Vergangenheit häufig zitiert, bekannt war darüber hinaus der Streit um die Topographie des Petrusgrabes wie auch die bei Beginn des 17. Jahrhunderts geführte Diskussion um den Abriß des Langhausrestes von Alt-St. Peter, doch macht das vorliegende Buch die Erhaltung des Alten und die Reverenz an die Tradition in einer Weise zur Richtlinie, um die verschiedenen Neubauprojekte zu interpretieren, wie es mit vergleichbarer Konsequenz bisher nicht geschah, und dieser methodische Ansatz erweist sich als überaus fruchtbar. Mehr als eine weitere Untersuchung zur Baugeschichte der besagten Kirche bietet der Autor einen Beitrag zur Spoliennutzung der frühen Neuzeit und steckt für dieses, Archäologie und Mediävistik vertraute Feld mit dem 16. Jahrhundert einen noch wenig bearbeiteten Zeitrahmen ab.

Bosman setzt allerdings nicht mit Bernardo Rossellino oder Bramante ein, sondern dort, wo die Spolienfrage bisher am häufigsten gestellt worden ist – bei der konstantinischen Basilika. Mit großer Akribie gelingt es ihm, 38 der vormals 44 Säulenschäfte des Langhausmittelschiffs von Alt-St. Peter im Neubau nachzuweisen. Christerns Ergebnisse von 1967 werden damit bestätigt und verfeinert: Die zumindest fünf verschiedenen Materialtypen angehörigen Säulenschäfte waren paarig ge-