

schließlich geographisch und rückte dankenswerterweise eine Region in unser Gesichtsfeld, welche bislang mit Osteuropa umschrieben wurde. Angesicht der diesbezüglichen westeuropäischen Defizite mag man dies begrüßen, doch müssen diese Gebiete nachträglich in die „Mitte“ verschoben werden? Insofern erscheint es angebracht, einige Aussagen wieder zu relativieren – so, wie bei einer rotierenden Weltkugel eben nur Norden und Süden fixiert, West und Ost – und erst recht die Mitte – aber relativ sind.

HANNIS PETER NEUHEUSER
Köln

Europas Kunst um 1000. 950–1050; Hrsg.: Liana Castelfranchi Vegas; Regensburg: Schnell und Steiner 2001; 240 S., 104 Farb- u. 136 SW-Abb.; ISBN 3-7954-1415-6; € 76,-

Ambitioniert gesellt sich die von der italienischen Kunsthistorikerin Castelfranchi Vegas herausgegebene, aufwendig bebilderte Aufsatzsammlung zu den – nicht primär kunsthistorisch angelegten – großen Jahrtausendwende-Katalogen der Europaratsausstellungen „Otto der Große. Magdeburg und Europa“ und „Europas Mitte um 1000“. Das hier anzuzeigende Buch ist die deutsche Übersetzung einer italienischen Publikation aus dem Jahr 2000.

Die sechsköpfige Gruppe von Wissenschaftlern aus Italien, Frankreich, England und Spanien hatte sich für das Projekt vorgenommen, „den künstlerischen Rahmen jener Zeit zu rekonstruieren durch eine Schilderung der neuen Kunsterfahrungen, der bedeutendsten Umstände, der maßgebenden Produktionszentren, der wichtigsten Urheber dieser Kunstkultur (Künstler und Auftraggeber), der Werkstätten usw.“ (S. 9).

Der Leser mag bereits an diesem Passus erkennen, daß die Übersetzung vielfach holprig und unbeholfen ist, oft sogar verwirrend. So wird etwa vom „Goldaltar des hl. Ambrosius“ (S. 106) gesprochen, wenn der vom Goldschmied Volvinius geschaffene, üblicherweise um 850 datierte Mailänder Paliotto in S. Ambrogio gemeint ist. Manches ist überhaupt nur mit Mühe verständlich. Wie ist es aufzufassen, daß man um 1000, als apokalyptische Gestimmtheit zu erwarten gewesen wäre, „keine Spur solchen Terrors in den Kunstwerken“ (S. 9) findet? Und welcher Sinn verbirgt sich in der folgenden Formulierung: „Fast [sic] um die Kaiserwürde Magdeburgs zu legitimieren, befanden sich im Dom der Stadt, wie schon vorher in Aachen, römische und frühchristliche Spolien aus Italien“ (S. 98)? Solche Dinge hätten sich gewiß durch die Hinzuziehung eines deutschsprachigen Fachmanns vermeiden lassen.

Der Aufbau aber ist transparent und didaktisch klug eingerichtet. Jedem der vier Kapitel: zur Kunst im Hl. Römischen Reich (Liana Castelfranchi Vegas und Roberto Cassanelli), im französischen Königreich (Danielle Gaborit-Chopin und Paolo Piva), in Südengland und Flandern (Richard G. Gameson) sowie in Nordspanien (Joaquín Yarza Luaces) ist ein umfassender Überblick vorangestellt, der die vorherrschenden Kunsttendenzen in ihren politischen, soziokulturellen und ideengeschicht-

lichen Zusammenhang einordnet. Es wird daran erinnert, daß das „Hl. Römische Reich“ eben nur einen – wenn auch beträchtlichen – Teil des europäischen Territoriums ausmachte, weshalb der Name „ottonische Kunst“, als Epochenbegriff verwendet, die Eigenständigkeiten in den anderen Gebieten zu kaschieren drohe.

Vor Fragen stellt wiederum die Terminologie: Nicht nur in der Kapitelüberschrift wird das ottonische Reich als „Hl. Römisches Reich“ bezeichnet, sondern auch der Text spricht von der „Wiedererrichtung des Sacrum Imperium Romanorum“ (S. 15) ungeachtet dessen, daß das „Sacrum“ erst seit Friedrich I. zum Reichstitel gehörte. Nichtsdestoweniger begriff sich das Imperium auch unter den Ottonen als heilsgeschichtlich fundiert: „Das politische Modell der ottonischen Renovatio war zwar das altrömische Reich, sie wurde aber verstanden als Erfüllung einer universalen Sendung in der Nachfolge Christi.“ (S. 19) Dieses Aufeinanderverwiesensein von sazerdotaler und imperialer Gewalt spiegelt sich klar im Nebeneinander von Reichskreuz und Reichskrone, welche, wie Liana Castelfranchi Vegas vermutet, ihr Vorbild im Kopfschmuck der Ikone „Madonna della Clemenza“ (705–706) von S. Maria in Trastevere, Rom, haben könnte; doch handelt es sich bei dieser Darstellung der kaiserlich geschmückten Muttergottes mitnichten um ein „Fresko“ (S. 110), sondern um ein enkaustisches Tafelbild.

Mehr als die Hälfte des Buches ist der Kunstproduktion im ottonischen Reichsgebiet gewidmet, wo die enge Verzahnung der weltlichen mit der kirchlichen Macht sich in personalen Verflechtungen äußerte, insofern prominente Erzbischöfe wie Bruno und Gero von Köln, Willigis von Mainz, Egbert von Trier oder Bischof Bernward von Hildesheim nicht nur als Bauherren und Kunstmäzene hervortraten, sondern auch wichtige Funktionen in der kaiserlichen Hofkanzlei innehatten. Im Ästhetischen reflektiert sich – so der argumentative Hauptstrang des Kapitels – die Sakralisierung des Imperiums in einer Formensprache spiritualisierender Abstraktion, zumal die religiösen Anschauungen der Zeit vom Asketismus der kluniazenzischen und der Gorzer Reformbewegung inspiriert waren. Besonders anschaulich wird das mit einer „sakralen Lebensanschauung“ (S. 22) korrespondierende, auf Transzendenz ausgerichtete Gestaltungsprinzip im „abstrakte[n] Radikalismus“ (S. 57) der dritten und letzten Phase der sogenannten Reichenauer Handschriften; exemplarisch nachvollziehbar an der „Huldigung der Provinzen an den Kaiser“ aus dem Münchener Evangeliar Ottos III., die zugunsten zeichnerischer Linearität und schematischer Kolorierung auf jeden malerischen Illusionismus verzichtet.

Daß letztlich weder die Gesamtheit der ottonischen künstlerischen Hervorbringungen noch jedes konkrete Einzelstück mit Kategorien wie Repräsentativität, Nobilität oder „aristokratische Spiritualität“ (S. 22) hinreichend charakterisiert werden können, erhellt beispielsweise ein Blick auf die Goldene Madonna des Essener Münsterschatzes, die ja nicht nur in „übernatürliche[m] Glanz“ (S. 34) erstrahlt, sondern auch die leibhaftige Innigkeit der Mutter-Kind-Liebe verkörpert. Überdies wären solche Begriffe bezüglich ihrer kunstwissenschaftlichen Dignität – insbesondere unter Berücksichtigung der Fülle rezeptionsgeschichtlicher Meinungsverschiedenheiten in diesem Punkt – gründlicher zu diskutieren, als es im Buch geschieht.

Immerhin sprechen die Monumentalkruzifixe jener Zeit, wie der Bronzekruzifix in Essen-Werden, der Ringelheimer Kruzifix und an erster Stelle natürlich das Kölner Gerokreuz, dem das Buch unverständlicherweise jedoch keine Abbildung zugesteht, trotz aller vermeintlichen Stilisierungstendenz unübersehbar und authentisch vom menschlich-körperlichen Leiden und Sterben des Gottessohnes. Kurzum, es wäre, wie Liana Castelfranchi Vegas zu bedenken gibt, nicht angemessen, „einen allzu strengen Gegensatz herzustellen zwischen der so edel-transzendenten ottonischen Kunst und der realistischen Konkretheit der Romanik“ (S. 34).

Die Jahre kurz nach der Jahrtausendwende brachten einen gewaltigen Auftrieb in der Sakralarchitektur. Die Michaelskirche in Hildesheim hat wegen ihrer „einzige[n] Klarheit der Raumgestaltung und ihre[r] mathematische[n] Perfektion“ (S. 36) als das exponierte Zeugnis zu gelten.

Trotz des singulären Charakters von St. Michael, Bernwardstür und Bernwardssäule läßt sich *cum grano salis* formulieren: Was Bernward für Hildesheim, war Aribert von Intimiano für Mailand und die Lombardei. Dort hatte neben der Goldschmiedekunst auch die Elfenbeinverarbeitung eine reiche Tradition, wie die Situla (Weihwassergefäß) Gottfrieds mit ihrer eindrucksvollen Madonnendarstellung oder die Magdeburger Täfelchen aus den Händen lombardischer Schnitzer von „fast abstrakte[r] Wuchtigkeit der Figuren mit ihren kräftigen Proportionen“ (S. 98) dokumentieren; sie zeigen, inmitten heilsgeschichtlicher Ereignisse, Otto den Großen, wie er den vom ihm gestifteten Dom dem Herrn darbringt. Von den unter Ariberts Ägide entstandenen Kunstwerken rangiert an vorderster Stelle der Evangelieneinband (im Buch zumeist: „Pax von Aribert“) im Mailänder Domschatz, in dem sich das ganze Spektrum der Techniken der Goldschmiedekunst zu einer prächtigen, das Erlösungswerk Christi preisenden Komposition vereinigt.

Repräsentativ für die Goldschmiedearbeiten im französischen Königreich ist der – jüngst im Louvre ausgestellt – Kirchenschatz von Conques, dessen Kostbarkeiten sich um die noch immer rätselhafte goldene Fidesstatue, die älteste erhaltene monumentale Sitzskulptur des christlichen Abendlands, gruppieren. Von mentalitätsgeschichtlich unüberschätzbarem Wert ist der Bericht Bernhards von Angers (nach 1010) über den damaligen Fideskult, der zweifellos einer kritischeren und ausgiebigeren Würdigung bedurft hätte; denn er protokolliert die erstaunliche Wandlung eines gelehrten Bilderskeptikers zum rechtgläubigen Bilderverehrer und liefert damit einen Einblick in den Diskurs, der den sich nun an großplastische Bildwerke heftenden Heiligen- und Reliquienkult legitimierte.

In Winchester, Canterbury and Saint-Bertin lagen die Zentren der südenglischen bzw. flandrischen Miniaturmalerei. Die einschlägigen Abschnitte im Buch fordern zum aufmerksamen Studieren der – vorzüglich reproduzierten – Anschauungsbeispiele auf, welche die Stildifferenzen zwischen den Schulen verdeutlichen: Die Winchester-Schule unterscheidet sich vornehmlich durch den üppigeren Schmuck und die pompösen Rahmen vom schlichteren, aber weniger statischen Illustrationsgestus canterburyischer Provenienz und übte nachhaltigen Einfluß auf die Miniaturen im flandrischen Saint-Bertin und auf das übrige Festland aus.

Nordspanien ist – im letzten Kapitel – durch die spektakulären Illustrationen der Apokalypsekommmentare des Mönchs Beatus von Liébana vertreten, von denen aus der Zeit seit der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts mehr als zwanzig Exemplare erhalten sind und die sich sowohl durch ikonographische Besonderheiten (z. B. detaillierte Ausgestaltung der Unterwelt) als auch durch ihre unkonventionelle, drastisch bunte Farbgebung („antiklassizistische Bildsprache“; S. 217) auszeichnen.

In summa legt Liana Castelfranchi Vegas ein wertvoll ausgestattetes und insgesamt sehr ansprechendes Buch vor, das viele Facetten der Kunstproduktion der Dutzendenn zwischen 950 und 1050 eingehend würdigt. Als Zielgruppe dürfte eine lernbereite, interessierte Leserschaft mit Freude am Betrachten der Kunstwerke ins Auge gefaßt sein. Ein Register und ein gründlicheres, die deutschsprachige Forschung weniger vernachlässigendes Literaturverzeichnis hätten dem Buch gutgetan.

FRANZ SIEPE
Marburg

Verena Fuchß: Das Altarensemble – Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung. Diss. Marburg 1993. Weimar: VDG – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1999; 402 S., 164 SW-Abb.; ISBN 3-89739-057-4; DM 38,90 (auch als CD-ROM erhältlich).

Die vorliegende Arbeit wurde als Dissertation im Rahmen des Graduiertenkollegs „Kunst im Konext“ mit einem Stipendium der DFG erstellt. Verena Fuchß untersucht darin über einen Zeitraum von mehr als einem halben Jahrtausend, von etwa karolingischer Zeit bis ca. 1350, die Gestaltung von Altarensembles in ganz Europa. „Dabei stehen“ – in den Worten der Autorin – „die formalen, ikonographischen und funktionalen Interdependenzen und Interrelationen der einzelnen Bestandteile im Zentrum des Interesses“ (S. 11). Verena Fuchß verzichtet auf regionale Unterscheidungen, denn: „Die Arbeit geht von der Prämisse aus, daß die Universalität der katholischen Kirche im Mittelalter eine relative Einheitlichkeit der grundsätzlichen Bildinhalte und Symbolsprache im gesamten Gebiet des christianisierten Europas nach sich zog – eine engere geographische Eingrenzung für meine Fragestellung somit nicht nötig ist“ (S. 16). Repräsentiert die 1159 abgebrannte Klosterkirche Petershausen bei Konstanz das 10. Jahrhundert, so werden für 11. und 12. Jahrhundert spanische, dänische, deutsche und französische Objekte herangezogen. Das in jeder Hinsicht dominierende 13. und 14. Jahrhundert wird vielen deutschen, wenigen französischen, englischen und dänischen Beispielen vertreten. Ein thematisch überraschender Abstecher in die „niederländisch-flämisch-burgundische“ (S. 173) Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts weitet das Spektrum ohne triftigen Grund bis zum Ende des Spätmittelalters aus. Unkommentiert wird hingegen die völlig eigenständige Entwicklung von Altarensembles in Italien ausgeklammert.

Als Werke, die in einem Altarensemble vereint werden konnten, betrachtet Verena Fuchß Apsidenmalereien, Antependien, Heiligengräber und Skulpturen, Cibo-