

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-

rien, Reliquienschreine, „Baldachin- und Tabernakelschreine“, „Wandmalereiretabel“, Glasmalereien sowie Retabel. Diese Bestandteile kamen in unterschiedlichen Epochen auf, Wandmalereien etwa gab es bereits in frühchristlicher Zeit, Altaraufsätze wurden erst nach der Jahrtausendwende gebräuchlich. In einem fließenden Prozeß ergänzte oder ersetzte Neues das Althergebrachte, ehe mit den großen, oft durch Flügel wandelbaren Altarretabeln im 14. Jahrhundert eine neue Gestaltungsmöglichkeit den Altarraum prägte. Für Verena Fuchß ergibt sich daher die Notwendigkeit einer „Revision der Theorien zur Genese des Flügelaltares“: Flügelretabel, „autarke, in sich abgeschlossene Gesamtkomplexe“ (S. 208), hätten die historisch gewachsenen Altarensembles abgelöst, indem sie ihre Funktionen in einem Werk vereinten. Daher sei nicht ein einzelnes Ausstattungsobjekt der Vorläufer des Flügelretabels, sondern das gesamte Ensemble (S. 208). Daraus folge zugleich, daß Flügelretabel als „übergeordnete Einheit“ (S. 208) alle anderen Bestandteile verdrängt hätten.

Tatsächlich steht es außer Frage, daß Flügelretabel die Gestaltung des Altares vorrangig nördlich der Alpen auf neue Grundlagen stellten. Auch in der übrigen, von Verena Fuchß streng zensierten, bisweilen gönnerhaft genutzten Forschung wurde dies gesehen. Keineswegs aber ersetzte das Flügelretabel alle anderen Bestandteile und natürlich gab es auch weiterhin „Altarensembles“ im Sinne der vorliegenden Arbeit, nun allerdings mit den formal und ikonographisch besonders variablen Retabeln im Zentrum.

Die Idee, die Gestaltung des Altarraumes zu untersuchen, ist äußerst verdienstvoll und das zusammengetragene Material gewaltig und anregend, vor allem in Bezug auf die überproportional vertretene Spätphase des Untersuchungszeitraums, für die Verena Fuchß eine breite Palette an Möglichkeiten zusammenstellt. Die Bearbeitung dieses wichtigen Themas ist jedoch mißlungen. Dies liegt zum einen an der schwierigen Quellenlage, die besonders im Frühmittelalter Aussagen erschwert, so daß letztlich die (zerstörten) Altarensembles einer Klosterkirche zu Repräsentanten einer ganzen Epoche werden. Vor allem aber scheitert die Arbeit an der unstrukturierten Präsentation des Materials: ausführliche Beschreibungen, Exkurse, Deutungen, Mutmaßungen, Gemeinplätze und Verallgemeinerungen („Dem Mittelalter bedeutete eine Steigerung der Quantität automatisch auch eine der Qualität.“ [S. 118]) sind statt dessen zu einem kaum überschaubaren Ganzen verbunden. Das Schlußwort pointiert das Problem der Autorin, ein räumlich und zeitlich derart weitgespanntes Thema mit einem sinnvollen Ergebnis zu erfassen, wenn das Fazit zu den dargestellten Inhalten in der Feststellung gipfelt: „Somit kann als das zentrale Thema des Altars die *ecclesia* im weitesten Sinne bezeichnet werden“ (S. 205). Hinzu kommen durchgängig elementare Schwierigkeiten in Grammatik und Ausdruck, die die Lektüre des willkürlich mit Fremdwörtern gespickten Textes zusätzlich erschweren.

ANJA SIBYLLE DOLLINGER  
Baldham bei München