

61 bis 70), die offenkundige Diskrepanz zwischen dem tradierten Bild vom kostbar gekleideten Orientalen und der tristen Wirklichkeit, wie sie Daniel Nikolaus Chodowiecki anlässlich des Besuchs einer türkischen Gesandtschaft in Berlin 1763 detailliert auf Zeichnungen festhielt (Abbildungen 74 bis 78), dokumentiert eindrucksvoll das Kapitel „Begegnungen: Politik mit dem Osmanischen Reich. Der Austausch von Gesandtschaften“. In den Katalogtexten skizziert Mario Kramp treffend das ärmliche Auftreten der türkischen Gesandtschaft in Berlin. Schließlich greifen die 18 Objekte im Kapitel „Ein europäischer Männertraum. Die Welt des Harmes im 18. Jahrhundert“ (Katalog-Nummern 92 bis 109) sowie die 19 Objekte des Kapitels „Zwischen Kunst und Klischee. Europäische Orientträume und Männerphantasien im Zeitalter des Kolonialismus“ (Katalog-Nummern 188 bis 206) die Umsetzung europäischer Männerphantasien in der Kunst über fast drei Jahrhunderte auf und bedienen damit Aspekte der Erotik, die bereits im Untertitel der Ausstellung Neugierde geweckt hatten. Das Schlußkapitel befaßt sich mit „Orient-Sehnsucht und ein Sultan in Koblenz. ‚Türkenmode‘ und Politik im 19. Jahrhundert“. Die 26 gezeigten Objekte (Katalog-Nummern 207 bis 232) schlagen einen weiten thematischen Bogen von der Rezeption der Türkenkriege in Form von Schlachtengemälden aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Staatsbesuch des türkischen Sultans Abdülaziz 1867 auf Einladung Kaiser Wilhelms I., der auf der Reise von der Pariser Weltausstellung nach London in Koblenz Station gemacht hatte.

Den guten Eindruck der Ausstellungsdokumentation „Die Türken kommen“ schmälern leider die thematischen Beschränkungen. Insgesamt erhält der Leser, dank der reichhaltigen Illustrationen und des breit angelegten Themenspektrums, eine fundierte und brauchbare Übersicht zur Orientrezeption in der mitteleuropäischen Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts.

MARKUS ZEPF  
Freiburg i. Br.

**Anja Grebe: Codex Aureus. Das Goldene Evangelienbuch von Echternach;** Darmstadt: Primus Verlag 2007; 152 S., zahlr. Ill.; ISBN 978-3-89678-617-3, € 39,90.

Die Faszination einer breiten Öffentlichkeit für die prachtvollen Zeugnisse mittelalterlicher Buchmalerei ist ungebrochen. Umso erfreulicher ist es, dass nun auch das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg seinen Tresor geöffnet hat und eines seiner kostbarsten Objekte auf Zeit präsentiert. Der sogenannte Codex Aureus, eine der eindrucksvollsten Handschriften des früheren Mittelalters, war seit 1982 nicht mehr ausgestellt.

Der Codex Aureus ist im 11. Jahrhundert im Skriptorium des Benediktinerklosters Echternach entstanden, wo er bis in das späte 18. Jahrhundert aufbewahrt wurde. Durch die Aufhebung des Klosters gelangte die Handschrift über Umwege in den Besitz der herzoglichen Familie von Sachsen-Gotha-Altenburg. Nach dem Zweiten

Weltkrieg nach Coburg verbracht, wurde der Codex 1955 unter größten finanziellen Anstrengungen für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg erworben.

Als Evangeliar umfasst die Handschrift die vier Evangelien als Volltexte, zudem die seit vorkarolingischen Redaktionen zum üblichen Kanon zählenden Vorreden, Verzeichnisse und Kommentare. Die Ausstattung des Codex zeugt von höchstem Anspruch. Die großformatige Handschrift ist mit Goldtinte geschrieben und mit zahlreichen Bild- und Zierseiten ausgestattet. Neben Kanontafeln und Darstellungen der vier Evangelisten findet sich ein bilderreicher christologischer Zyklus, der den einzelnen Evangelien chronologisch harmonisiert auf eigenen Bildseiten jeweils vorangeht.

Die Nürnberger Ausstellung zeigt den Echternacher Prachtcodex im Kontext weiterer Handschriften des Skriptoriums, die in Faksimile-Ausgaben präsentiert werden. Zur Ausstellung ist ein Begleitbuch von Anja Grebe erschienen, das weit reichende Informationen auf der Grundlage neuester kunsthistorischer und kunsttechnologischer Forschungen ankündigt. Die Bebilderung umfasst Gesamt- wie Detailaufnahmen zahlreicher Bild- und Zierseiten des Codex Aureus sowie einiger Vergleichshandschriften.

Das Buch ist wie eine übliche Handschriftenmonographie gegliedert. Auf einen kurzen Überblick über die bisherige Forschung folgt ein Abriss der Geschichte des Codex. Vor allem der Erwerb durch das Germanische Nationalmuseum wird ausführlich geschildert.

Das anschließende Kapitel ist dem kostbaren Deckel des Codex Aureus vorbehalten, der im späten 10. Jahrhundert in Trier (Egbert-Werkstatt) entstand. Die ursprüngliche Funktion des Deckels ist am ehesten als wechselbare Prachtumhüllung liturgisch verwendeter Handschriften anzunehmen. Im 11. Jahrhundert wurde er in Echternach mit dem neu entstandenen Codex Aureus fest verbunden. Zur Elfenbeinplatte mit der Kreuzigung Christi, die seit Wilhelm Vöge dem Oeuvre des sogenannten Deutschen Schnitzers zugeschrieben wird, referiert Grebe den Forschungsstand ebenso wie zu den aus Goldblech getriebenen Reliefs des Rahmens. Auch Anlass der Stiftung und ursprünglicher Bestimmungsort werden thematisiert. Dass das Figurenprogramm des Deckels mit Darstellungen u. a. der Heiligen Benedikt, Willibrord, Bonifatius und Liudger „keineswegs so eindeutig und zwingend, wie dies von der Forschung bislang behauptet wurde“ (S. 31), auf Echternach als Bestimmungsort deute, wird konstatiert, jedoch, um zwei Seiten später dennoch auf „Echternach als plausibelsten Bestimmungsort“ (S. 33) zurückzukommen. Denn „wäre nicht [...] Benedikt dargestellt, so hätte der Buchdeckel eher als Geschenk an die Kathedrale von Utrecht Sinn gemacht“. Eine Form der Debatte, wie sie in der Publikation in ähnlicher Weise noch mehrfach geführt wird.

Der dritte und zugleich umfangreichste Teil der Publikation behandelt den formalen und inhaltlichen Aufbau der Handschrift. Die Miniaturen werden stilistisch und ikonographisch untersucht, wobei die Auswahl der Vergleichsabbildungen sowie die Text-Bild-Regie gelegentlich etwas unglücklich gerät. Wichtige Vergleichswerke, wie die im Text eingehend behandelte *Maiestas-Domini*-Miniatur der karolingischen Vivian-Bibel in Paris werden nicht gezeigt, andere Abbildungen stehen ohne

Textbezug an chronologisch falscher Stelle (z. B. Abb. S. 103: Frauen am Grab nach der Abbildung der Himmelfahrt/Pfingsten-Miniatur). Die Bildtituli gehen den einzelnen katalogartigen Texten voran, sind aber nicht immer fehlerfrei transkribiert, zudem werden Auslassungen bzw. Ligaturen nur manchmal aufgelöst. Auffällig sind die im ganzen Buch fast inflationär verwendeten Anführungszeichen, die Begriffe und Eigennamen exponieren und damit den Lesefluss hemmen.

Ausführlich beschreibt die Autorin die einzelnen Szenen des christologischen Zyklus. Richtig ist sicher der Verweis auf karolingische (touronische) Bibelillustrationen, die in formal vergleichbarer Weise zyklische Bilderzählungen in Registern anordnen. Dass hier „keine komplette Serie von Streifenminiaturen mit der Christusgeschichte erhalten“ (S. 54) ist, die dem Codex Aureus als Vorlage diente, lässt sich nicht bestreiten, greift aber doch etwas zu kurz. Christologische Zyklen in fortlaufender Bilderzählung lassen sich seit der Spätantike nachweisen und sind in der Kunstwissenschaft seit langem ein Thema intensiver Diskussion. Auch sonst wird in der Publikation kaum auf den Kontext möglicher Quellen eingegangen. Dagegen schreibt die Autorin so manche seit der Spätantike übliche Komposition der Erfindungskraft der Echternacher Buchmaler zu, so etwa die Verbindung zwischen Geburt Christi und Hirtenverkündigung im Nürnberger Codex (S. 57, 60), die z. B. auf den Elfenbeinreliefs des sog. Werdener Kästchens (5. Jh.) oder dem Lorscher Evangeliar (um 800) in London ikonographisch bestens vorgebildet und ebenso fester Bestandteil byzantinischer Bildzyklen ist. Auch die Kreuzigung des Codex Aureus zeigt keineswegs den „Todesmoment Christi“ (S. 99), wie dies die Autorin annimmt, sondern die in vollkommen üblicher Weise in eine Miniatur zusammengezogenen, in den Evangelien als aufeinander folgende Ereignisse geschilderten Erzählmomente wie Reichung des Essigschwamms (vor dem Tod) und Lanzenstich (nach dem Tod); die einzelnen Szenen finden sich etwa im Reichenauer Liuthar-Evangeliar in Aachen oder im Codex Egberti. Für die den Nürnberger Zyklus abschließende charakteristische Komposition aus Himmelfahrt Christi und Pfingsten fehlt ein Hinweis auf die bekannten karolingischen Modelle, wie sie mit der Bibel Karls des Kahlen in Rom überliefert sind.

Der umfangreiche Bilderzyklus des Codex Aureus stammt von verschiedenen Malern. Während Albert Boeckler und Peter Metz bis zu zehn verschiedene Malerhände beobachteten, erkannte und beschrieb Carl Nordenfalk mit guten Argumenten lediglich drei Maler. Seine Notnamen für die ersten beiden Maler (Werkstattmeister und Meister der Meuterer) sind in die Forschung zur Echternacher Buchmalerei eingegangen. Einen guten Teil des Textes verwendet die Autorin darauf, ihr eigenes Modell einer Händescheidung vorzustellen. Nach ihrer Überzeugung waren neun Maler beteiligt, die sie mit neuen Namen belegt. Die Begründungen lesen sich bisweilen ein wenig dünn: „Die deutlichen Schwächen in der Figurengestaltung zeigen einen neuen Maler an“ (S. 87). Ausführlichere Argumente für ihre Händescheidung bezieht die Autorin meist aus Unterschieden in Hintergründen und Inkarnaten, wobei nicht selten auch Motive mit Stil verwechselt werden. Kaum ein Wort fällt zu klassischen Kriterien wie Figurenproportion und -bewegung, Gewandbildung bzw. Verhältnis von

Gewand und Körper etc. Problembereiche wie Zeit-, Werkstatt- oder Personalstil werden nicht diskutiert. Es könnte eingewendet werden, dass eine solche Publikation nicht der Ort für seitenlange Stilanalysen ist, doch ließe sich dann fragen, warum überhaupt eine neue, von der bisherigen Forschungsmeinung abweichende Händescheidung postuliert werden muss, die nicht ausreichend begründet werden kann – zumal dem Leser die grundsätzlichen methodischen Probleme jeder Art von Händescheidung, die immer auch vom subjektiven Fokus abhängt, vorenthalten werden. Die Autorin schlägt vor, „die besten Buchmaler des Reiches“ seien in Echternach in einer Art Künstlerkolonie am Werk gewesen, die sie vornehmlich für wandernde Laien bzw. Laienmönche hält, denn die „Legende von den mittelalterlichen Malermönchen [sei] ein Mythos des 19. Jahrhunderts“ (S. 129); ein Mythos, an dem immerhin seit dem 11. Jahrhundert fleißig gestrickt wird, denkt man etwa an die ebenso aufschlussreiche wie unterhaltsame Schilderung des St. Galler Künstlermönches Tuotilo bei Ekkehard IV.

Auch in maltechnischer Hinsicht bietet der Nürnberger Codex Aureus interessante Aspekte. Ein Augenmerk der vorliegenden Publikation (S. 112–117) liegt auf den zeitnahen partiellen Übermalungen einiger Miniaturen, die auch schon von früheren Autoren erkannt und beschrieben worden sind und sich nicht allein auf die Nürnberger Handschrift beschränken. Einige wenige Abbildungen illustrieren die Ausführungen zu den Übermalungen. Hier werden offenbar vor allem die Ergebnisse der von Robert Fuchs und Doris Oltrogge durchgeführten maltechnologischen Analysen paraphrasiert. Man darf gespannt sein auf den ausführlichen Bericht aus erster Hand, der in Vor- und Nachwort der Publikation als wissenschaftlicher Beiband des Anzeigers des Germanischen Nationalmuseums angekündigt wird. Warum Miniaturen einer so kostbaren Handschrift übermalt wurden, ist jedoch auch eine kunsthistorische Fragestellung. Ob die von der Autorin angebotene Begründung allein mit ästhetischen Bedenken der Zeitgenossen das Richtige trifft, ist zu bezweifeln und liegt eher im Auge des heutigen Betrachters.

Ein besonderes Anliegen der Autorin ist eine Neudatierung des Codex Aureus, die in eine „kunsthistorische Neubestimmung“ (S. 129) der Echternacher Buchmalerei mündet. Die Produktion der zahlreichen illuminierten Echternacher Handschriften des 11. Jahrhunderts wird seit langem vor allem mit der Amtszeit des Abtes Humbert (1028–1051) verbunden. Die historischen Verknüpfungen der für bzw. im Auftrag Heinrichs III. angefertigten Prachthandschriften in Bremen (um 1039–1043), Madrid (um 1043–1046) und Uppsala (um 1046/47–1051) liefern ein belastbares Datierungsgerüst. Die bisherige Forschung hat die Nürnberger Handschrift, die keinen direkten Hinweis auf Bestimmungsort oder Auftraggeber enthält, an den Beginn der Amtszeit des tatkräftigen Abtes um 1030 gesetzt, angefertigt für den Gebrauch in der eigenen Gemeinschaft. Allein Peter Metz hat sich für eine Datierung um 1040 ausgesprochen. Grebe sieht die „komplexe Entstehung“ der Nürnberger Handschrift mit ihren vielen beteiligten Händen und den mehrfachen Übermalungen als Argument für eine „Schlüsselstellung“ innerhalb der Echternacher Buchmalerei (S. 117, 128). Stilistisch vergleichbare Phänomene bzw. die Annahme übereinstimmender Malerhände im

Richard Hamann-Mac Lean / Ise Schüssler

**Die Kathedrale von Reims**

Teil 2: Die Skulpturen

Band 4: Textband

Aus dem Nachlaß herausgegeben von

**Peter Cornelius Claussen** und **Martina Sünder-Gaß**.Bearbeiter: **Martina Sünder-Gaß**

2008. 302 Seiten mit  
farbiger Faltkarte. Geb.  
€ 54,-  
ISBN 978-3-515-06837-6

Im Frühjahr 1993 ist Teil I des Reims-Werkes – die Architektur – erschienen, in dem das Labyrinth als ein genaues Verzeichnis der vier beteiligten maßgebenden Architekten und ihres jeweiligen Anteils an der Errichtung der Kathedrale gedeutet wird, der sich am bestehenden Bau auch in Einzelheiten nachweisen lässt. Schon hier wurden die Skulpturen mit einbezogen, vor allem ihre Nomenklatur und ihre mögliche Verteilung in der Architektur.

Im zweiten Teil stehen nun die künstlerischen Absichten im Einzelfall, die Qualität der Erfindung und Ausführung der einzelnen Bildwerke im Vordergrund, kurzum Stilbildung und Händescheidung. Ein besonderes Augenmerk gilt auch der Vorbildfunktion von Reims in der europäischen Kunst des 13. Jahrhunderts.

Dieser Textband ergänzt die vier bereits vorliegenden Abbildungsbände der „Kathedrale von Reims II: Die Skulpturen“ und präsentiert den Bestand corpusartig topographisch geordnet. Der Tafelband des Architekturteils (Teil I, Band 3) ist wegen der Gesamtaufnahmen, die er enthält, auch hier unentbehrlich.

■ *Die weiteren Bände*Teil 1: **Die Architektur**

1993. Bände 1–3, Text- und Abbildungsband 22 x 31 cm. Textband: 376 Seiten mit 75 Figuren (2 mehrfarbig); Abbildungsband: 254 Seiten mit 482 Abbildungen; Tafelband 40 x 29,5 cm: IX Seiten, 170 Tafeln (davon 5 mehrfarbig, 5 ausfaltbar, 10 in einem gesonderten Heft), 9 Seiten. Leinen mit Schutzumschlag € 245,-  
ISBN 978-3-515-05000-5

Teil 2: **Die Skulpturen**

1996. Tafelbände 5–8 mit zusammen 2124 Seiten mit 4105 Abbildungen. Leinen mit Schutzumschlag, im Schuber € 302,-  
ISBN 978-3-515-05903-9

**Franz Steiner Verlag**Postfach 101061, D-70009 Stuttgart • [www.steiner-verlag.de](http://www.steiner-verlag.de) • [service@steiner-verlag.de](mailto:service@steiner-verlag.de)

Nürnberger Codex Aureus und in den fest datierbaren Handschriften bringen die Autorin zu einer späteren Datierung um 1045 und damit zu einer zeitlich weitgehend parallelen Entstehung. Auch die übrigen Echternacher Handschriften (etwa das Fragment eines Evangeliums in Paris, ein Evangelistar in Brüssel und die drei kleinen Evangelien in Paris und London) seien in dieser sehr kurzen Zeitspanne (1040–1055) entstanden (vgl. auch die chronologische Handschriftenaufstellung S. 143). Wie die Autorin richtig bemerkt, sind sicher nicht alle in Echternach angefertigten Handschriften erhalten geblieben (S. 130); eine linear-chronologische Entwicklungsreihe der bekannten Codices ist nicht unbedingt zwingend. Ob nun aber das vorgeschlagene Modell einer fast gleichzeitigen Entstehung beinahe aller Echternacher Prachthandschriften hinreichend begründet wurde bzw. werden kann, bleibt fraglich.

Die Entwicklung Echternachs zu einem der führenden Herstellungsorte anspruchsvoll ausgestatteter Handschriften ist im Zusammenhang mit den hochgestellten Auftraggebern zu sehen. Dass nun aber „die Echternacher Buchmaler im Auftrag der salischen Herrscher einen eigenen Stil“ (S. 138) schufen, geht sicher zu weit oder müsste zumindest anders begründet werden. Die Autorin betont wiederholt den spezifisch *salischen* Stil, der sich in den behandelten Handschriften äußere. Ihre Kriterien „Klarheit in den Strukturen, ein höchstes Streben nach Prachtentfaltung, den Einbezug internationaler ebenso wie vielfältiger historischer Vorbilder und ein ausgesprochenes Interesse an Materialimitationen“ (S. 14) könnten jedoch getrost auch für die ottonische oder karolingische Buchmalerei geltend gemacht werden. Hier äußert sich nichts dezidiert „Salisches“. Ebenso wenig führt die Diskussion um Begrifflichkeiten weiter (u. a. S. 14 und 142). Weder hört die ottonische Kunst als stilistisches Phänomen mit der Übernahme der Königswürde durch die salische Familie im Jahr 1024 auf, noch endet die „salische Kunst“ mit Heinrich V. 1125. Künstlerische Entwicklungsprozesse des Mittelalters verlaufen nach eigenen Gesetzmäßigkeiten und halten sich nur selten an politische Zäsuren. Gerade im 11. Jahrhundert finden sich jedoch Veränderungen von tiefgreifenden Ausmaßen, die sich auch im Echternacher Skriptorium spiegeln. Stehen die luxuriösen Handschriften Heinrichs III. noch ganz in der Tradition der memorial orientierten Werke der Ottonen, wird der Anspruch an die materielle Kostbarkeit in der zweiten Jahrhunderthälfte deutlich reduziert, die Konzentration liegt zunehmend auf geistlichen Inhalten. Es sind die großen Reformbewegungen aus Italien und Frankreich, die dem künstlerischen Ausdruck entscheidende Impulse geben. In diesem Kontext können die Echternacher Prachthandschriften Heinrichs III. gewissermaßen als Auslaufmodelle angesehen werden, schon unter seinem Sohn und Nachfolger Heinrich IV. sind keine vergleichbaren Auftragswerke mehr dokumentiert.

Der „Versuch einer Rekonstruktion des Musterbestands“ (S. 135–138) der Echternacher Buchmalerei bleibt im Ungefähren. Aufgerufen werden insulare Vorbilder ebenso wie karolingische und byzantinische Anregungen, hinzu kommt die „nur wenig frühere“ (S. 135) ottonische Buchmalerei namentlich aus Trier bzw. aus der „Werkstatt“ des Gregor-Meisters. Hier werden in wenigen Sätzen die Forschungen Carl Nordenfalks weggebügelt. Seine „Gruppierung“ der Handschriften des Trierer

Gregor-Meisters „überzeugt [...] nicht“, weil die Miniatur des heiligen Paulus im Berliner Epistolar „durch die unklare Bildräumlichkeit künstlerisch wesentlich schwächer [...] wirkt“ (alle Zitate S. 137). Eine ernst gemeinte Auseinandersetzung mit den Thesen vorangehender Forschung sollte anders aussehen, vor allem wenn keine überzeugend begründete Gegenthese angeboten wird.

Warum in der vorliegenden Publikation die Reichenauer Buchmalerei nur eine *sogenannte* sein darf, bleibt das Geheimnis der Autorin. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung um die Existenz eines produktiven und in den Jahrzehnten um 1000 führenden Skriptoriums auf der Bodenseinsel liegt einige Jahrzehnte zurück. Auch die vehement kritisierte Annahme einer „personelle[n] Einheit“ der Reichenauer Buchmaler mit den Schöpfern der Wandgemälde von St. Georg (S. 135) zählt nicht mehr zu den relevanten Fragen der Reichenau-Forschung. Hier wird aus unerfindlichen Gründen eine Diskussion für den Leser simuliert, die in der Kunstwissenschaft schon längst nicht mehr stattfindet.

Dem wiederholt formulierten wissenschaftlichen Anspruch der Publikation steht ein fehlender wissenschaftlicher Apparat gegenüber. Quellentexte werden durchwegs aus der (angeführten) Sekundärliteratur zitiert. Inhaltliche Zitate werden nicht gekennzeichnet, so dass es demjenigen Leser, dem die Forschung zur ottonisch-salischen Buchmalerei nicht sehr vertraut ist, schlechterdings unmöglich ist, zwischen den Thesen der Autorin und den Forschungsergebnissen anderer Wissenschaftler zu unterscheiden. Die gewichtigen Untersuchungen von Albert Boeckler, Carl Nordenfalk, Rainer Kahsnitz und anderen sind durch die vorliegende Publikation sicher nicht obsolet geworden. Weitgehend ungenutzt verstrich die Chance, einem breiteren Publikum aktuellere Fragestellungen und methodische Ansätze zur mittelalterlichen Buchmalerei näher zu bringen.

THOMAS LABUSIAK  
Portal zur Geschichte  
Bad Gandersheim

**Ernst Bacher, Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Christina Wolf: Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg** (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich IV); Wien u. a.: Böhlau Verlag 2007; LXXIV, 554 S. mit 842 Abb., zahlr. in Farbe; ISBN 978-3-205-77653-6; € 249,00

Es gehört zu den Eigentümlichkeiten eines internationalen Forschungs- und Editionsprojekts wie des 1952 gegründeten, inzwischen in 12 europäischen Ländern, den USA und Kanada verankerten *Corpus Vitrearum*, dass Prioritäten bei der Wahl der Bearbeitungsgebiete und Modalitäten der Bearbeitung jeweils unterschiedlichen länderspezifischen Voraussetzungen und Bedingungen unterliegen. So war die Bestandsdokumentation und kunsthistorische Erforschung der in Österreich beheimateten mittelalterlichen Glasmalereien von Anfang an wesentlich an deren Restaurierung