

Hauptbauabschnitten des Westbaues (I und IV/V), zwischen denen noch ein dritter mit Errichtung eines Westgiebels und dem Plan zweier mächtiger Türme (wie in Xanten) liegt, wurden Langhaus und Ostbau errichtet, ersteres nach der bekannten Bauinschrift 1209 von Wolbero begonnen (II), letzteres nach B. von einem bedeutenderen Architekten um 1215 im Anschluß daran nach verändertem Plan (III). Wird man dieser Baugeschichte in den großen Zügen zweifellos folgen, so bleibt das Verhältnis von Ostbau und Langhaus in manchem doch noch ungeklärt. Wenn die westlichen Vierungsecktürme, wie es auch B. annimmt, zusammen mit dem Langhausostjoch errichtet wurden, so war (sollte man meinen) damit die Raumhöhe des Kleeblattbaues gegeben, und es bleiben nur Geschoßhöhen und Gliederung variabel. Die Überschneidungen der Seitenschiffwände mit den Querkonchen (außen) scheinen ebenfalls zu erweisen, daß eine so saubere Trennungslinie zwischen Langhaus und Ostbau, wie sie B. ziehen will, nicht existiert.

Wichtig und dankenswert ist vor allem: B. hat die Restaurierungsakten gewissenhaft durchgearbeitet, so daß wir nun über den Umfang der verschiedenen Wiederherstellungen so genau informiert sind, wie das überhaupt noch möglich ist. Das Kapitel über die Bauzier, mit der Skepsis des intimen Kenners geschrieben, läßt dennoch den Wunsch aufkommen, daß der Verfasser seine verschiedenen Untersuchungen zu diesem Thema einmal zu einer Gesamtdarstellung ausweite. Schließlich: B. gehört nicht zu denjenigen, die vor Wertungen zurückscheuen. Er gibt sie im Gegenteil sehr ausgesprochen und im allgemeinen auch wohlbegründet und überzeugend. Nicht gleichmäßig durchgeführt ist dagegen die kunstgeschichtlich-entwicklungsmäßige Einordnung des Baues: für das Langhaus angedeutet, für den Kleeblattbau breit ausgeführt (mit seitenlangem Zitat der vorzüglichen Darlegung Galls), fehlt sie für den Westbau fast gänzlich. (Der Westchorhallenaufsatz A. Verbeeks, im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1936, hätte dafür den Ansatzpunkt geboten.)

Das Buch ist reich ausgestattet mit neuen Aufmessungen von M. Grassnick und sehr umfangreichem fotografischen Bildmaterial der Rheinischen Bildstelle. (Einige Wünsche des Fachmanns hätten sich leicht durch Reduzierung einiger fast übergroßer Klischees erfüllen lassen, wie etwa ein Schnitt durch den Westbau, Fotos der Ansatzstellen der Querschiffkonchen am Langhaus u. ä.)

Hans Erich Kubach

HANNS SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*. London o. J. (1955), Faber and Faber. 102 S. Text mit 9 Abb. und 238 T.

Eine schlanke Einleitung von 25 Seiten, ein knapper Katalog mit wichtigeren Verweisen, nach angelsächsischem Ritus 6 Register, die den Gebrauch erleichtern, nicht weniger als 557 Abbildungen auf 238 Tafeln – ein voluminöses Bilderbuch also. Man hüte sich aber, es für eines von denen zu halten, die flüchtig durchgeblättert und weggestellt erst wieder hervorgezogen werden, wenn eine bessere Abbildung gebraucht wird. Was H. Swarzenski bietet, möchte man vielmehr sehr positiv in Analogie zu den „Liedern ohne Worte“ als „Bilder ohne Worte“ bezeich-

nen, die den Betrachter selbst anleiten, nach Maßgabe seines Wissens den Text dazu zu tun oder gegebenenfalls zu erweitern. Versteht er diese Kunst des Deutens zwischen den Zeilen bzw. den meist einsichtsvollen oder doch anregenden Gegenüberstellungen, wird er dem Autor schon eher folgen, wenn er das eine Bild hier ganzseitig gebracht, ein anderes im verkleinerten Ausschnitt, hier eines weniger und dort wieder eines mehr hervorgehoben sieht. So wird er seine Freude an dem wohlkomponierten Werke haben, wenn er vielleicht auch bedauern mag, daß es nicht früher erschienen ist – es ist aus Seminaren hervorgewachsen, die bereits 1940 und 1942 an der Universität Princeton gehalten wurden. Lassen doch die großen Ausstellungen frühmittelalterlicher Kunst, die inzwischen stattgefunden haben – von A. Boecklers „Ars Sacra“ bis zu J. Porchers „Miniaturen“ –, heute manches nicht mehr so überraschend erscheinen, wie es noch vor ein paar Jahren gewesen wäre.

Es ist nicht immer leicht, der Auswahl der Objekte zwischen 800 und 1200 zu folgen, wie H. Swarzenski sie vornimmt, und es bedarf des eindringenderen Studiums von Einleitung und Abbildungen, die innewohnende Absicht der Abfolge zu erfassen.

Zugrunde liegt der Gedanke, daß die entwicklungsgeschichtlich wesentlichen Impulse der frühmittelalterlichen „Schatzkunst“ aus dem nordwesteuropäischen Raume, also aus „Lothringen, den Tälern von Maas, Mittel- und Niederrhein, dem Artois, der Ile de France, England, Westfalen und Niedersachsen“ gekommen seien. Die Reichenau, Regensburg und Salzburg lägen dann außerhalb des eigentlichen Zentrums. Auch Echternach erscheint in dem Buche kaum, während andererseits Mainz eine erhebliche Bedeutung zugemessen wird. – Das zweite Anliegen des Verfassers ist die säkulare Wirkung der karolingischen Kunst von Reims auf die Schatzkunst dieser Gebiete. Reims hat nach Swarzenski noch den romanischen und gotischen Stil zu bilden geholfen (instrumental in shaping the Romanesque and the Gothic styles), es wird als der befreiende Einfluß angesehen, der Jahrhunderte lang vor bloßem Formalismus bewahrt habe, ohne Reims würden „laboured classicism and solemn monumentality“ der Ada-Schule und „rigid discipline and hieratic order“ von Byzanz das Schicksal gewesen sein.

Sehr nahe steht dem Verfasser die englische Kunst – auf dem Kontinent wissen wir bei weitem nicht genug davon. Bedeutsam tritt auch die Maaskunst hervor, wo die Reimser Tradition ebenfalls ein immerwährendes Stimulans zur Auflockerung im Sinne von organischer Gestaltung bleibt. So hält Swarzenski die Apostel und Propheten des Nikolaus von Verdun und seiner Schule am Dreikönigenschrein für zweifellos von gleichzeitigen Evangelistenbildern wie denen im Evangeliar von St. Amand inspiriert, die ihrerseits ein Reimser Manuskript vom Ebbo-Typus wiederholen.

Daß ein Autor vom Range H. Swarzenskis das alles mit Einschränkungen andeutet, bedarf keines Wortes.

Nicht alles und jedes kann in einem solchen Werke gleich weit vorangetrieben sein. Die folgenden Anmerkungen sollen darum auch keineswegs die Leistung

schmalern, sondern vielleicht nach der einen oder anderen Richtung ergänzen. – Mainz gilt eine besondere Vorliebe des Verf. Hypothetisch wird dorthin u. a. das Baseler Antependium lokalisiert, von dem freilich die Pala d'Oro und der Goldene Buchdeckel von Aachen nicht zu trennen sind. Mit Recht lehnt Swarzenski die Reichenauer These ab, um die Baseler Gestalten den Engelsfiguren im Evangeliar Fulda Aa 44 gegenüber zu stellen. Nun ist seit Boeckler bekannt, wie eng die bedeutende Handschriftengruppe von dieses Evangeliar mit der Fuldaer Buch- und Wandmalerei (Neuenberg-Krypta) verknüpft ist. Tatsächlich ist denn auch, wie ich an anderer Stelle begründen werde, in Fulda der Sitz der Goldschmiedewerkstatt anzunehmen, aus der die genannten Werke in der Spätzeit Heinrichs II. hervorgegangen sind. – Etwas unmotiviert erscheint das sog. große Hildesheimer Bernwardskreuz in der Bilderfolge. Es wird demnächst der Nachweis erbracht, daß es der Zeit um 1130 – 40 angehört. – Ein kühner Sprung wird von den Hildesheimer Türen nach England gewagt (Bodleian, MS. Junius XI. – Cotton MS. B. IV), aber es mag sein, daß es schon Erzbischof Ebbo war, der die Reimser Tradition nach Niedersachsen verpflanzte und Bernward so an diesen Stil anknüpfen konnte, der gleichzeitig ja auch in England zu neuem Leben erweckt wurde. – Höchst reizvoll sind die Tafeln aus der englischen Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts, deren Hinüberwirken nach Nordfrankreich und Belgien die Pariser Miniaturen-Ausstellung so eindringlich vor Augen führte. Es erscheint nützlich, daß der Verfasser hier besonders ausführlich war. – Nicht einverstanden kann ich mit der Rademacher'schen Auffassung sein, daß die Arme des Werdener Bronzekreuzifixes erneuert seien, wie auch die Entstehung der Rückseite des Theophanukreuzes um 1050 mir um fast ein Jahrhundert zu früh gegriffen sein will. Rückseite, mittlere Filigranbahnen der Vorderseite und Zusammensetzung dieses Kreuzes (aus älteren Teilen) gehören vielmehr der Mitte des 12. Jahrhunderts an. – Etwas verloren muten, nach einer ausführlichen Berücksichtigung des Roger-Stiles, die Abbildungen der Korbener Goldschmiedearbeiten an. – Die „Main de Justice“ in der Apollo-Galerie des Louvre hat schon der um die Erforschung des Schatzes von St. Denis so hochverdiente Graf de Montesquiou-Fézensac, allerdings an verborgener Stelle – Le Correspondant 104 (1932), p. 426 –, als eine Arbeit des Pariser Goldschmiedes Biennais von 1804 aus Anlaß des Sacre Napoleons erwiesen. Alt ist daran nur das goldene Medaillon am Handgelenk, in dem de Montesquiou-Fézensac den sog. „Ring des Hl. Dionysius“ aus dem Schatz von St. Denis wiedererkannt hat. – Ich weiß, daß mit Swarzenski auch andere das herrliche Trierer Weihrauchfaß früh datieren, kann aber auch hier nicht folgen, ebenso wie bei der Datierung des Aachener Büstenaquamaniles in das 2. Viertel des 12. Jahrhunderts. Dieser herrliche Bronzeuß gehört unmittelbar zu dem großen Bronzekreuzifixus im Kölner Erzdiozesanmuseum und kommt nach dem Stil aus der Werkstatt des letzten Aachener Karlsschrein-Meisters. Demnach ist er um 1215 und vielleicht aus Anlaß der Krönung Friedrichs II. in Aachen entstanden. Erwähnen möchte ich in diesem Zusammenhang, daß aus der gleichen Werkstatt noch eine weitabgelegene Goldschmiedearbeit stammt, die berühmte „Virgen del Sagrario“ in der

Kathedrale von Toledo. – Eingehend wird der Heribertschrein abgebildet, wobei nachgetragen sei, daß nicht nur die Treiarbeiten, sondern auch alles Emailwerk zwei verschiedenen Meistern zuzuschreiben sind. Die Heriberts- und Petrusseiten gehören, einschließlich den Propheten und Dachemails an ihnen, einem bedeutenden Künstler aus dem Maasgebiet an, während die Marien- und Paulusseiten, wieder mit Schmelzwerk, von einer Kölner Hand stammen, die auch am Albinusschrein und dem Buchdeckel des Schnütgen-Museums tätig war. – Mit Dank werden die Abbildungen der beiden Kelche von Tremessen zur Kenntnis genommen, wie denn der Verf. überhaupt vielerlei bringt, das hier kaum oder nur vom Hörensagen bekannt ist, darunter auch einiges, das man gerne einmal genauer in Augenschein nähme.

Ein höchst bedeutsames Buch also, sehr anregend auch in vielen Einzelheiten: die Frucht einer langen Vertrautheit mit der Kunst des frühen Mittelalters in Nordwesteuropa.
Hermann Schnitzler

CARL NORDENFALK, *Kung Praktiks och Drottning Teoris Jakibok*. (Le Livre des Deduis du Roi Modus et de la Reine Ratio.) P. A. Norstedt och Söner, Stockholm 1955. – 500 nummerierte Exemplare mit 103 S. Text, 11 Farbtafeln und 80 Schwarzweiß-Abbildungen auf 12 Taf.

Carl Nordenfalk legt hier das erste selbständige Standardwerk der französischen Jagdkunst vor: „Les livres du Roi Modus et de la Reine Ratio, qui parle de chasse et de pestilence“ – entstanden: um 1370 der erste Teil über die Jagd, zwischen 1374 und 1377 das moralisierende Buch über die Pest; verfaßt wahrscheinlich (S. 11–16) von dem nordfranzösischen Edelmann Henri de Ferrières. – Das von Anfang an auf Illustration angelegte Werk existiert in 21 illuminierten Hss: 1379 ist die älteste datiert; 1486 erschien es zum ersten Mal im Buchdruck.

Anregung und Ausgangspunkt war für N. das Exemplar der Kopenhagener Nationalbibliothek, das 1952 auf der Stockholmer Ausstellung „Goldene Bücher“ gezeigt wurde (Katalog „Gyllene Böcker“, Kopenhagen-Stockholm 1952, Nr. 98): aus ihm stammen die Farbtafeln und 14 der Abbildungen. Doch geht es N. nicht um eine Edition des Kopenhagener Codex, weder textlich noch in Abbildungen: der Text des Jagdbuches ist seit 1931 mehrfach von G. Tilander untersucht und auch ediert worden, und von den 56 Miniaturen werden nicht einmal die Hälfte reproduziert. N. wendet sich überhaupt nicht in erster Linie an den Miniaturenkenner oder Kunsthistoriker, sondern an den kultur- oder jagdgeschichtlich interessierten Laien. So schildert er im Plauderton einer launigen Kurz-Erzählung sowohl die Jagdunterweisung des Königs (modus = „bonne manière“) als auch die Lehren der Königin (ratio = „raison“), etwa zum Thema des 10zackigen Hirschgeweihs, das den 10 Geboten Gottes entspreche, im Gegensatz zu den 10 Geboten des Antichrists, dem als Symbol das Wildschwein beigegeben ist (Abb. 46 u. 48). – In eigener Übersetzung ins moderne Schwedisch folgen die 12 Kapitel zur Hirschjagd und die Lehren der Königin (S. 65–86). In der gleichen allgemeinverständlichen Form (und