

REZENSIONEN

RAINER BUDDE, *Deutsche romanische Skulptur 1050—1250*. Aufnahmen von Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer. München, Hirmer Verlag, 1979, 132 S., 303 Tafeln, davon 20 in Farbe. Ln. DM 158,—.

Nach einem halben Jahrhundert wird hier erstmals wieder ein Band vorgelegt, welcher vor Käufern und Lesern in einem Atlas von Reproduktionen und begleitenden Texten ein Panorama der romanischen Skulptur in den Ländern zwischen Rhein und Elbe zu entrollen sucht. Man erinnert sich: 1924 war bei Klinkhardt und Biermann Beenkens „Romanische Skulptur in Deutschland“ erschienen. Im gleichen Jahr brachte der Kurt Wolff Verlag Panofskys „Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts“ auf den Markt. Die Kunstverlage hatten damit für die neue Publikationsform des reich ausgestatteten Tafelbandes einen Stoff aufgegriffen, der lange vornehmlich antiquarisches und ikonographisches Interesse auf sich gezogen, nun aber in der Aufbruchzeit der Moderne unvermittelt ästhetischen und emotionalen Appeal gewonnen hatte.

„Vielmehr hat die Kunst unsrer Tage den Sinn geweckt für die Größe und Wirkungsgewalt mittelalterlicher Form, für die ursprüngliche Stilkraft vor allem der romanischen Kunst, der wir uns selbst in keiner Weise gewachsen fühlen“, so beschwor Beenken in seiner Einleitung (S. XIV) wortreich diesen aktualisierenden Wirkungszusammenhang. Eine Flut von Bildbänden und exegetischen Texten verschiedenster Stimmung und Couleur ist später gefolgt. „Romanik“, anfangs einer der Exotismen der Moderne, wurde durch diese Publikationen populär, beliebter Gegenstand allgemeinverständlicher Unverständlichkeit zwischen Archaik und Dämonie. Es ist so lange gar nicht her, daß ältere Damen jüngeren Mediävisten beim Tee noch hoffnungsvoll zuriefen: „Vielleicht löst er's, das Rätsel von Schöngrabern?“ Die Verbalisierung dieser Romanikbegeisterung brachte ihr eigenes, nicht immer luzides Vokabular hervor. In den ausübenden Künsten schließlich provozierte die wiederentdeckte Romanik einen einfühligsten Historismus, für den die „Ars sacra“ unseres Jahrhunderts zahlreiche fatale Beispiele bereithält.

Das alles ist bereits Geschichte. Die Frage, welche Suggestivkraft diese Werke auf unsere nicht mehr auf „Abstraktion und Einfühlung“ eingeschworene, sozusagen entstilisierte Aktualität noch ausüben, drängt sich beim bloßen Durchblättern des vorliegenden Buches schon auf. Gewiß, da ist nicht an Aufwand gespart worden. Der Band bringt 303 Abbildungen, darunter viele Farbtafeln. Auch werden vom Erfurter Wolfram über das Freudenstädter Leseputz und die Siegburger Madonna bis zum Forstenrieder Kruzifix die altbekanntesten Publikumsbeliebte alle noch einmal in Großaufnahmen und Kopfansichten aufgeboten. Doch eine merk-

würdig freudlose Präsentation schiebt all die berühmten Denkmäler sozusagen in eine neutralisierende Grauzone; glanzlos und gleichförmig reihen sie sich auf den hunderten von Tafeln aneinander. Das scheint nicht nur an einer zuweilen unbefriedigenden Druckqualität der Abbildungen zu liegen (vgl. etwa Nr. 211, 262, 263). Ein Layout, bei dem die oft nicht sehr kontrastreich fotografierten Skulpturen wie Silhouetten triste auf weißen oder grauen Leerflächen schweben, bleicht Materialität und Lebendigkeit der Bildwerke aus. Ein übriges tut die völlig egalisierende Art des Gegenüberstellens: eine in Gold glänzende, eher heitere Marienfigur erstrahlt als Farbabbildung neben einem stumpfen, großäugigen Tympanonpetrus (208/209), ein kostbares Königsgrabmal in ehemals vergoldeter Bronze ist auf einer Halbseite neben das riesenhaft abgebildete, gewiß eindrucksvolle, aber doch primitive Kreuzabnahmerelief von den Externsteinen gestellt (28/29). Sicher kann es verlebendigend sein, wenn man sich für eine solche Auswahl nicht nur auf der Nobeletage der „Key-Monuments“ umsieht. Die Indolenz aber, mit der hier Vorzügliches und Provinzielles, Teufel und Maria, Taufstein und Kapitell durcheinander und vor allem unterschiedslos nebeneinander vorgeführt werden, ist nicht einmal mehr unterhaltsam, sondern nur noch nivellierend, Signum eines deprimierenden Zerfalls von Sensibilität und Differenzierungsvermögen. Jedenfalls scheint alles, was man vor wenigen Jahrzehnten noch an innerem Leben, an Strenge und Furchtbarkeit in solchen Werken zu erblicken meinte, in diesem Buche wie abgeschaltet. Nicht denkbar, daß ein Text wie jener Beenkens mit seinen stoßenden, herausgeschleuderten Sätzen, seinen aufgeregten Bekenntnissen zu „Stilkraft“ und „Wirkungsgewalt“ diese desillusionierende Bildfolge begleiten könnte. Die Seiten freilich, welche Rainer Budde für den vorliegenden Tafelband schrieb, sind von symptomatischer Strukturlosigkeit. Ermüdend langatmig werden Nummer für Nummer die längst verbrauchten Floskeln der deskriptiven Stilphilologie abgespult, ohne daß auch nur einmal hinter diesen endlosen Falten- und Gewandbeschreibungen eine neue historische oder wenigstens formdeutende Perspektive sichtbar würde. Ein Einzelfall oder der Spiegel einer gründlich abgebauten Rezeptionshaltung? Jedenfalls: hätte man sich zum Ziele gesetzt zu demonstrieren, daß die von den konkreten Problemen, den Erhaltungszuständen, den Werkprozessen und vor allem von der Geschichte, modern ausgedrückt, von den „Spuren“, abstrahierende Formbeschreibung nach Photographien mittelalterliche Kunstwerke heute nicht mehr „transportiert“, man hätte diese Absicht kaum wirkungsvoller einlösen können als mit dem hier zu besprechenden Buche.

Die Zeitgrenzen, welche für diesen Band gezogen wurden, sind nach oben 1050, nach unten die Mitte des 13. Jahrhunderts. Für die Begrenzung nach oben hätte man sich eine über das Kunstgeschichtliche hinausgehende Begründung gewünscht. Die Anfänge des sog. romanischen Baustils fallen nicht zufällig mit dem Beginn des zweiten Feudalzeitalters, der sich aus-

breitenden Kirchenreform und einer von den Historikern seit langem nachgewiesenen technischen Revolution zusammen. Diesen technischen Neuerungen ordnen sich die Wiedereinführung des Großquaderbaus und die Renaissance der monumentalen Bauskulptur zu. Doch das Historische ist die Sache dieses Buches ohnedies nicht. Nach unten gilt als Scheidelinie der Einbruch der Gotik, wobei diese Markierung von dem Stammelternpaar aus Bamberg (Nr. 235) mit Aplomb überschritten wird. Es wird eine „Gesamtdarstellung“ (S. 7) der romanischen Skulptur in den „deutschsprachigen Ländern“ (S. 7) angekündigt, dabei durchaus vernünftig eingeschränkt: „Vollständigkeit konnte und sollte nicht erreicht werden“ (S. 5). Kann man aber ernsthaft den Ausgriff und die Beschränkung auf den deutschen Sprachraum postulieren und dann einerseits die Denkmäler aus dem damals noch dänischen Schleswig (Nr. 144 ff.) breit einbeziehen, andererseits Österreich mit einem so wichtigen Zentrum wie Salzburg und vielen interessanten Einzeldenkmälern wortlos beiseite lassen? Konstatiert man, daß auch Südtirol fehlt, während die bequemerweise in einem Kölner Museum verwahrten Assistenzfiguren der Triumphkreuzgruppe aus Sonnenburg aufgenommen sind (Nr. 166 ff.), so regt sich der Verdacht, daß hier nicht ein Konzept, sondern nur äußere Umstände die Regie geführt haben. Die Liste der kunstlandschaftlichen Unausgewogenheiten ließe sich fast beliebig verlängern. In der Deutschen Schweiz scheint es nur am Basler Münster und am Großmünster in Zürich erwähnenswerte Skulpturen aus dem fraglichen Zeitraum zu geben. Und ist das viel gerühmte romanische Elsaß durch das eine Portal in Andlau angemessen veranschaulicht? Sonst findet sich hier jedenfalls nur das schon gotische, nur zurückprovinzialisierte Kaysersberg. Kann man aus dem Trierer Kreis allein das Neutorrelief zeigen, das östliche Württemberg mit seiner reichen Bauskulptur ganz übergehen, wenn gleichzeitig die Bogenfelder, Kreuze und Taufen aus Westfalen in parochialistischer Massierung auftreten ohne Rücksicht auf Niveau und — schlimmer — Zustand?

Mit dem Erhaltungszustand berühren wir eine nächste, nicht weniger gravierende Problematik der hier vorgelegten Auswahl. Sie sei wenigstens an einer Gruppe, den Bildwerken in Holz, kurz erläutert, wobei von allgemeinen Überlegungen auszugehen ist. Gewiß vermitteln mittelalterliche und zumal romanische Holzskulpturen, deren Fassung abgelaugt worden ist, einen Eindruck, welcher mindestens zwei gestern noch modernen Nostalgien — jener nach der Primitivität der Form und jener nach der unver Schleierten Ehrlichkeit im Umgang mit dem Werkstoff — besonders entgegenkommt. Nichts dagegen: aber der Historiker muß doch darauf bestehen, daß dieser geschätzte Eindruck eines „art brute“ erst seit etwa hundert Jahren unter bewußter Veränderung des Originalzustandes geschaffen wurde und er hat außerdem aus neueren Untersuchungen gelernt, daß gerade romanische Holzskulpturen Fassungen zeigen, welche die Form des

geschnitzten Bildträgers eigenwillig überspielen, dadurch übrigens die alte Rede von der Blockhaftigkeit romanischer Skulptur Lügen strafen (vgl. hier Nr. 79, 137, 241. Zur Fassung romanischer Bildwerke Taubert, *Farbige Skulpturen*, München 1978, S. 19 ff., und Brachert/Kobler unter „Fassung von Bildwerken“ im RDK). Eine Skulptur, die ihrer Fassung beraubt wurde, überliefert also einen Rohzustand, mit dem sich der Kunsthistoriker zwar „faute de mieux“ abfinden muß, den er aber in Überblickswerken dosieren sollte. Stört in dem vorliegenden Buche schon die schiere Quantität an Holzbildwerken mit abgelaugter Fassung — man zählt allein mindestens 18 Tafeln mit entsprechenden Kruzifixen —, so verwundert noch mehr, warum solch blankes Holz auch dort noch aufgenommen wurde, wo es durch spätere Überschnitzung umstilisiert ist. Ein romanischer Kruzifixus mit barockem Leidensblick (Nr. 192, 194 Oelinghausen) mag ein interessantes, frömmigkeitsgeschichtliches Palimpsest sein, aber in einem Buch über die Skulptur zwischen 1050 und 1250 ist sein Erscheinen verwirlich. Oder: der Kruzifix in Heek (Nr. 196/197) ist ein aus mittelalterlichen Resten und nachempfundenen Teilen zusammengefügter Pasticcio mit eigener, moderner Stilprägung, die in sich aussagekräftig sein mag, nur eben nicht mehr romanisch genannt werden dürfte. Die Madonna in Ebstorf (Nr. 270) schließlich mit ihrem neuen Kopf, ihrer neuen Krone, dem neuen Szepter kann eigentlich nur noch als ein Beispiel archäologischer Ergänzung zählen. Ausgerechnet dieses sterile Machwerk aber hat man hier neben eine Farbaufnahme der Madonna aus Liebfrauen in Halberstadt gerückt, welche eine freigelegte originale Fassung zeigt, deren Feinheiten — etwa das Rosettenstreumuster auf dem Stoff ihres weißen Mantels — der Text freilich wortlos übergeht. Überhaupt bleiben die Angaben zur Erhaltung dürftig und sind, wo Kontrolle möglich ist, nicht immer exakt, Beispiel: beim Kruzifix in Elspe (Nr. 190) steht lakonisch: „Fassung 15. Jahrhundert“. In dem nicht zitierten Restaurierungsbericht, Westfalen 66 (1968), S. 270 liest man: „Am Corpus Holz mit geringen spätmittelalterlichen Fassungsresten freigelegt, Retuschen. Kreuz: Fassung des 15. Jh. freigelegt und retuschiert“. Fragt sich: ist das Gleichgültigkeit nur dieses einen Buches? Oder ist die Austauschbarkeit von Original und Replik, Pasticcio und Photo schon so gängig geworden, daß die Forderung nach größerer Sorgfalt von dem marktorientierten Vertrieb solcher Bildbände nur noch als obsolet oder einfach als hinderlich empfunden wird?

Für die erste und tröstlichere dieser beiden Möglichkeiten spricht die Tatsache, daß der Text dieses Buches auch mit anderen präzisen Daten — etwa Inschriften, historischen Nachrichten, Darstellungsinhalten — einen eher weitherzigen Umgang pflegt. Beliebiges Beispiel: Bei der Grabplatte des Bischofs Gottschalk (Nr. 28) ist die Inschrift wie folgt wiedergegeben: „Nobilium nat(us) p(re)sul jacet hic tumulat(us) annis octo sue p(re)luit ecclesiae cui finfuis erat cum fine decembris“. Eine Übersetzung ist nicht beigegeben,

wie übrigens bei vielen Inschriften. So muß der Leser rätseln, was „cui finis erat“ heißen soll. Ein Blick auf die Tafel hilft weiter. Dort steht nämlich „cui vite finis fuerat“, wie Thümmler schon korrekt gelesen hatte. Wohl gemerkt: es geht hier nicht darum, genüßlich Irrtümer aufzuspießen, erwähnenswert sind diese Fehler nur, weil sie die Denkmäler verständlich machen und so das ganze Unternehmen einer vulgarisierenden Veröffentlichung um seinen Sinn bringen. Dafür ein zweites, sprechenderes Beispiel: Beim Portal von St. Castulus in Moosburg werden die Inschriften mit der unbelegten Behauptung beiseite geschoben, sie seien zeitlich ungesichert. Nun identifizieren die sicher ursprünglichen, nur in Teilen ergänzten Inschriften am oberen Tympanonrand die Dargestellten. Wie bei einer Deesis sind um den thronenden Christus zu seiner Rechten stehend Maria („Theotokos“), zur Linken der Ortspatron Castulus gegeben. Hinter dem Heiligen kniet ein „Adelbertus episcopus“, hinter Maria „Hainricus Imperator“. Erst die längere Inschrift auf der Fußleiste des Tympanons macht die Darstellung verständlich. Dort heißt es (nach der nicht ganz verständlichen und wohl Fehler enthaltenden Transkription von Alckens, in: Moosburg, München 1951, S. 34) zum Bischof: „Hoc tam magnificum tibi defert Castule templum / felix antistes cui sis patrona potestas“. Der Dargestellte ist der Freisinger Bischof Adelbert (1158—84), in dessen Amtszeit ein Neubau in Moosburg fällt. Die Inschrift erläutert, warum er ein Kirchenmodell darbringt. Von dem Herrscher wird laut Alckens gesagt: „Propitius sit rex qui restituit tibi lumen / auctus perpetuo subtractum tempore longo“. Entsprechend präsentiert der Herrscher als Sinnbild des restituierten Lumen eine Kerze. Es ist nicht nur ungesicherte örtliche Tradition, wie Budde meint, die hier von Heinrich II. spricht. Der „Hainricus Imperator“ ist nämlich nimbirt, und eben unter Heinrich II. hatte ja Sankt Kastulus im 11. Jahrhundert durch die Umwandlung in ein Kollegiatstift neuen Glanz bekommen. „Lumen restituit“, wie die Inschrift sagt und das Bild zeigt. So wird diese Darstellung erst im Lichte von Text und Stiftsgeschichte wieder intelligibel, ohne diese bleibt das Bogenfeld von einer amüsanten Unverständlichkeit, die allenfalls noch Formbeschreibungen wie die folgende provoziert: „wie geometrische Muster gesetzt bedecken Linien, als Angaben der Falten, die Gewandungen“ (S. 73).

So wie die materiellen Veränderungen der Objekte in diesem Buche zugunsten einer Wirkungsanalyse ihres Ist-Zustandes übergangen werden, verweigert es sich auch dem Interesse am geschichtlichen Nachleben der Denkmäler, was wieder zu Verkürzungen und Irrtümern führt. Beispiel: am Westportal des Doms in Freising sieht man bekanntlich links einen thronenden Herrscher mit Begleiter, rechts eine gekrönte weibliche Gestalt. Über den Figuren steht nach B.: „Fredericus Romanorum Imperator Augustus“ und „Conjux Beatrix Comitissa Burgundiae Ao MCLXI“. B. konstatiert pauschal: „Die darüber befindliche Inschrift stammt zwar erst aus dem Jahre 1724, doch benennt sie wohl zu Recht die Dargestellten: Kaiser Fried-

rich I. und Kaiserin Beatrix, also die Förderer des Dombaus". Tatsächlich aber ist die Inschrift über Barbarossa alt und sichert die Identität dieses einen Dargestellten (vgl. hierzu Schlecht, Monumentale Inschriften des Freisinger Domes, S. 23). Interessant ist nun, daß die echte oder vermeintliche Tradition eines lokalen Bildnisses des kaiserlichen Paares im 18. Jahrhundert für bedeutungsvoll genug gehalten wurde, um bei der Domerneuerung zum Korbiniansjubiläum 1724 zu Häupten der zweiten Figur die zitierte, auf Beatrix weisende Inschrift anzubringen, welche der Historiograph Meichelbeck damals eigens neu verfaßte. Der Grund dafür dürfte kaum gewesen sein, daß man in den Dargestellten, wie Budde sagt, die „Förderer des Dombaus“ sah. In Meichelbecks 1724 erschienener „Kurzer Freysingischer Chronik“ wird Beatrix vor allem die Schenkung der Sigismundreliquien nach Freising zugeschrieben, weil „von Ankunfft dieses Heiligthumbs kein anderer Bericht vorhanden und Beatrix ohnedem ein Burgundische Gräffin oder Prinzessin gewesen“, wobei letzterer Passus fast genau mit dem Wortlaut der neuen Inschrift übereinstimmt (frdl. Hinweis F. Kobler). Heute weiß man, daß die Sigismundreliquien in Wahrheit erst unter Karl IV. nach Freising kamen und so wird man die Frage der Identifizierung der 1724 weitgehend erneuerten Figur am rechten Gewände vielleicht nie mehr mit letzter Sicherheit zu entscheiden vermögen. Beatrix könnte hier auch eine bloße Konjektur des 18. Jhs. sein. Mittelalterlicher Kern und die schon von der Historiographie begleitete Ausschmückung zum Korbiniansjubiläum 1724 sind bei dieser Freisinger Barbarossa/Beatrix-Darstellung kaum mehr zu trennen. Budde lobt: „Der Reiz des Reliefs liegt ganz in seinen malerisch zerfließenden Formen begründet“. Gewiß, nur ist die Frage, ob man diesen historisch aufschlußreichen Mischzustand noch unbedenken als „romanisch“ ausgeben sollte.

Auch das berühmte Widukindgrabmal in der Stiftskirche in Enger (Nr. 38) ist behandelt, ohne daß mit einem Wort auf seine reiche Überlieferungsgeschichte, die Instandsetzung auf Veranlassung Karls IV., die Einbindung in den stattlichen Grabaufbau des 16. Jahrhunderts, eingegangen würde. Man fragt sich, hat B. die monumentale Inschrift des 16. Jahrhunderts überhaupt gelesen? Er behauptet: sie „nennt den Dargestellten einen König... nicht aber seinen Namen“. Auf der Platte aber steht doch groß: „Monumentum Wittekindi Warnechini Filii Angrivariorum Regis XII Saxoniae Procerum Ducis Fortissimi“. Die Beschreibung Reineckes von Steinheim von 1579, die viele Einzelheiten über den früheren Zustand des Grabmals mitteilt, scheint B. ebenfalls unbekannt zu sein (vgl. Pieper in: Enger, Ein Heimatbuch zur Tausendjahrfeier der Widukindstadt, S. 266 ff.). Auch bei Behandlung eines so geschichtsträchtigen Monuments wie der Grabplatte für Rudolf von Schwaben (Nr. 28) ist die Überlieferung ungenau dargestellt. B. meint: „Bronzeplatte und Steinsockel gehörten von Anfang an zusammen“ (S. 29). Die Forschung ist überwiegend anderer Ansicht. Rudolf war ja zunächst

im Chor des Domes bestattet, was von den Quellen besonders hervorgehoben wird. *Casus monasterii Petrishusensis*: „in ipso choro basilicae“, *Gesta episcoporum Halberstadensium*: „in medio choro ibidem honorifice sepultus“. Erst im 16. Jahrhundert wurde das Grabmal in die Vierung verlegt, und man nimmt allgemein an, daß der Sockel nicht mehr der ursprüngliche ist. Aus den „*Gesta Friderici*“ wird von B. zwar die Anekdote über das Erstaunen der Begleiter Heinrichs IV. über dieses nur eines Königs würdige Grabmal erwähnt, nicht aber des Kaisers düster zweideutige Antwort: „*Utinam omnes inimici mei tam honorifice jacerent*“. Wie meist in diesen Texten ist die Geschichte verstummt, dafür wird vielsagend betont: „Doch muß auch hier wieder auf die Möglichkeit einer zusätzlichen Einflußnahme durch das Kunstgewerbe verwiesen werden“ (S. 30).

Der Mangel an historischer und kunsthistorischer Perspektive läßt in diesem Buche auch die bedeutendsten Denkmäler zu Stildokumenten schrumpfen, an denen meist nur noch Falten beschrieben werden. Bei dem Portal von St. Emmeram in Regensburg (Nr. 14) z. B. fällt kein Wort über die angebliche Neuauffindung der Dionysiusreliquien, die sich daraus ergebende Konkurrenz zu Saint-Denis, also über jene Ereignisse, die sich in dem Programm der neuen Eingangsfront — mit Christus im Zentrum, Emmeram auf der Seite des alten Langhauses, Dionysius neben der Nische, die ins angefügte Westquerhaus führt, mit Abt Reginward als Bauherrn — niedergeschlagen haben. Keine Erwähnung, daß diese Konstellation — Besitzanspruch auf einen neuen Titelheiligen — in einem Figurenportal Ausdruck fand, das den ältesten bekannten südfranzösischen Anlagen — Marcilhac, *Porte des Comtes* an Saint-Sernin in Toulouse — um Jahrzehnte vorausgeht. Ähnlich bleibt bei den Reliefs aus St. Mauritz in Münster (Nr. 3) ganz unerwähnt, daß die sog. römischen Muldenreliefs bei der Renaissance der monumentalen Steinskulptur am Ende des 11. Jahrhunderts auch in anderen Regionen — etwa Languedoc — katalysatorische Wirkung hatten. Andererseits stellt sich der Autor, hier allerdings im Gefolge der älteren Forschung, gar nicht die Frage, ob es nur Zufall sei, daß die Wiederbelebung dieser römischen Form sich im Rheinland — in Xanten und Münster — gerade bei der Darstellung der römischen Thebäerheiligen findet. Dagegen ist es nicht zutreffend, wenn B., nun die römischen Züge überdeutend, behauptet: „Die Krieger sind in der Tracht der römischen Legionäre dargestellt“ (S. 21). Die korrekte Bestimmung des Kostüms dieser Krieger teilt bereits der Münsteraner Katalog von 1914 mit, dessen Verfasser sich bei Paul Post erkundigt hatte. Die Rüstung, vor allem die Spangenhelme, sehen eher nach frühmittelalterlichen, vielleicht karolingischen Vorbildern aus. Sicher wollte man damit Römisches alludieren, aber die Tracht römischer Legionäre ist es eben gerade nicht. Man weiß ja aus den Darstellungen des 12. und 13. Jahrhunderts, in welchen wunderlichen Kostümierungen die Thebäerheiligen auch damals noch wiedergegeben wurden.

Auch wenn man geneigt ist, sich in dem meist unentscheidbaren Streit über die Datierung von quellenmäßig ungesicherten mittelalterlichen Denkmälern eher zurückzuhalten, bleibt die Leichtfertigkeit, mit welcher hier die Basler Vincentius- und Aposteltafeln „um 1090“ angesetzt werden, ärgerlich, weil sie eine nicht auflösbare historische Verwirrung stiftet. Man überlege: wir hätten es dann mit Arbeiten zu tun, die gleichzeitig mit den ersten antikisierenden Werken in Toulouse, Moissac, Santiago und noch vor den ersten antikisierenden Skulpturen in Italien, jenem am Dom in Modena, entstanden wären. Das hindert B. nicht, hier „einen Italiener zu sehen, welcher um 1090 das Stück arbeitete“ (S. 25). Woher dieser Italiener damals zugewandert sein soll, wird dem Leser nicht ver-raten. Die wichtigste neuere Abhandlung zum Thema (Beer, Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXVI, 1974) ist nicht einmal zitiert. Ihr hätte B. nicht nur unerläßliche Auskünfte über den Erhaltungszustand — Büchels Zeichnungen nach der unrestaurierten, noch geteilten Vincentiustafel — entnehmen können, sondern auch eine (mindestens erst zu widerlegende) hagiographische Argumentation für eine Datierung nach 1160. Beer hat immerhin versucht, diese Datierung auch stilgeschichtlich zu stützen durch den Hinweis auf antikisierende Werke im Lyonnais, nicht in Italien. Die Frage nach der Vincentiusverehrung in Basel, nach Vincentiusaltären im Münster oder in seinem Umkreis — eine Vincentiuskapelle im Vincentiushof mindestens für 1251 gesichert (frdl. Hinweis R. Kroos) —, die Beer ja schon ausführlich behandelt hatte, wird von B. nicht einmal gestreift. Bei ihm enden alle historischen Überlegungen in einer naiven Aporie. Er flüchtet sich in die Antike, die als stets abrufbarer „Deus ex machina“ immer alles bewirken kann. „Die Vincentiustafel besticht durch ihre klassische Schönheit, die keine Parallele in der Kunst der Zeit hat“ (S. 25). Und dann ist sie 1090.

Das für die Antikenrezeption um 1100 tatsächlich wichtigste Denkmal auf deutschem Boden, Speyer II, hingegen ist nur mit einem einzigen Kapitell aus der Afrakapelle (Nr. 30) präsent. Das Datum 1106 ist genannt, aber es wird nicht einmal daran erinnert, daß es mit einem der denkwürdigsten Ereignisse der mittelalterlichen Kaisergeschichte, der vorläufigen Beisetzung des im Kirchenbann gestorbenen Heinrichs IV. in der zwar vollendeten aber noch nicht geweihten Kapelle zusammenhängt. So werden die imperialen Untertöne dieser römischen Formen in Speyer gar nicht vernehmbar. Ihr Ausgriff auf die benachbarte Metropolitankirche in Mainz, der ja ebenfalls durch eine berühmte Quelle gesichert ist, wird in B.s Buch auf kaum mehr begreifbare Weise unterschlagen. Unter Nr. 219 bildet er nämlich die Kapitelle des Mainzer Südportals ab, die nach allgemeiner Ansicht noch unter Heinrich IV. und in unmittelbarem Zusammenhang mit der Speyerer Bau-zier entstanden, datiert sie aber ohne Begründung um 1180. Die Verwirrung wird um so größer, als an anderer Stelle — Nr. 36 — die Kapitelle der Zwerch-galerie des Ostchores, die sich mindestens teilweise wieder von den

antiken Formen abwenden und zum Würfel oder zum Kelchblock zurückkehren, nach 1106 datiert werden, also korrekt nach dem Tode Heinrichs IV. Die historische bedeutsame Abfolge: Einbruch der antikisierenden Formen unter Heinrich IV. vor 1106 — Nr. 219 —, Nachklang an einigen Kapitellen der Zwerchgalerie — Nr. 36 oben links und rechts —, Abbau dieser Formen durch eine jüngere, vielleicht erst um 1130 arbeitende, hochromanische Werkstatt, die keinen kaiserlichen Mäzen mehr hinter sich hat — Nr. 36 unten rechts — kann bei so viel Konzeptlosigkeit keinem Benutzer dieses Buches mehr deutlich werden.

Mit dem Mainzer Kapitell Nr. 219 unten sind die bekannten Bestiengruppen an den Fenstern des Wormser Ostchores — Nr. 20 — mindestens motivisch vergleichbar. B. bildet diese Gruppen ab, ohne den Leser davon zu unterrichten, daß die Löwen im Südfenster — Nr. 219 Mitte — moderne Repliken sind. Schwierigkeiten entstehen aber hier vor allem durch die merkwürdig widersprüchlichen Deutungen. Für die Gruppe Nr. 20 unten links wird überzeugend an das Offertorium der Missa Defunctorum erinnert: „Libera eas de ore leonum“. Richtig wird gefolgert: „Mit dem Reißen des Menschen ist eindeutig der negative Charakter der Tiere belegt“, aber drei Zeilen weiter oben heißt es von den gleichen Bestien „wehren sie die unreinen Geister ab, welche in der Welt ihr Unwesen treiben“ (S. 27) und vorne in der Einleitung (S. 13) noch entschiedener: sie „sind der Beweis für den Gläubigen, daß die unreinen Geister das Gotteshaus verlassen haben und nun, in die Dienste Gottes gezwungen, wiederum die in der Welt umherschweifenden bösen Geister vom Kirchengebäude und den Gläubigen fernhalten“. Der Leser fragt sich verwirrt, hält auch der sein menschliches Opfer reißende Löwe, halten auch die den Widder anfauchenden Bestien die unreinen Geister von ihren Opfern fern? Für letztere Szene wird bei Gelegenheit des Mainzer Kapitells Nr. 219 noch eine dritte Erklärungsvariante angeboten: „Die zwei Löwen wiederum bedrohen ein weiteres Sinnbild für Gott (Widder)“ (S. 92). Auch wenn man alle für diesen Bildkreis durch Texte belegten Ambivalenzen in Rechnung stellt, fällt es angesichts solcher Widersprüchlichkeiten und vieler ähnlich geheimnisvoller Tierdeutungen schwer, dem Autor zu folgen, ohne an einen sarkastischen Satz Roland Barthes' zu denken: „Chaque fois qu'un spectacle semble immotivé, le bon sens fait donner la grosse cavalerie du symbole“ (Mythologies, Ed. du Seuil, S. 88). Ein einziger Blick in Adolph Goldschmidts „Albanipsalter“, dieses von der neueren Forschung so beschämend verdrängte, für das Verständnis der „symbolischen Kirchenskulptur“ aber noch immer unübertroffene Buch, hätte vor mancherlei Ungereimtheiten bewahren können, weil es nämlich die auch in einem solchen Problemfeld noch möglichen rationalen Antworten mitteilt.

Doch kommen wir zum Ende. Eine systematische Besprechung eines so unsystematischen Buches ist wohl weder möglich noch wäre sie nützlich. Eine verspielte Chance? Vielleicht. Ein gut kommentierter Atlas der Denk-

maler deutscher Skulptur von der Mitte des 11. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts könnte alleweil noch hilfreich sein. Und doch fragt sich, ob nicht dieser Buchtyp als solcher auf eine Nivellierung angelegt ist, mit der man sich heute nur mehr schwer abfindet. Er spannt die Objekte sub specie der sehr abstrakten Kategorie „Skulptur“ in einen fiktiven Zeitraster ein, welcher aus supponierten Formveränderungen konstruiert wird, der aber mit der historischen Zeit, ihren Ereignissen und Anlässen, ihren Bedürfnissen und Widersprüchen kaum mehr etwas zu tun hat. Als der Rezensent vor zehn Jahren einen ähnlichen Band über „Gotische Skulptur in Frankreich“ veröffentlichte, setzte „Times Literary Supplement“ über eine eher zu wohlwollende Besprechung die verhängnisvolle Überschrift „Comparable sculptures“. Ich habe das als eine in gewisser Weise vernichtende Charakterisierung der Inhaltsstruktur dankbar zur Kenntnis genommen.

Willibald Sauerländer

ROBERT BRANNER, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis — A Study of Styles*. California Studies in the History of Art XVIII, University of California Press, Berkeley — Los Angeles — London 1977, XXIV u. 270 S., 26 Farbabb., 412 Abb.

Auf dieses Buch haben alle, die sich mit französischer Kunst im Zeitalter der Gotik beschäftigen, lange gewartet. Man wußte, mit welcher Intensität Robert Branner nach der Veröffentlichung seines Buches „St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture“ (1965) sich der Erarbeitung eines Buches über die Pariser Buchmalerei in der Zeit König Ludwigs IX. (1226—1270) gewidmet hatte — er veröffentlichte eine lange Reihe vorbereitender oder ergänzender Aufsätze über Einzelprobleme und Gruppen von Handschriften. Vorliegendes Buch konnte er vor seinem Tode am 26. November 1973 abschließen. Shirley Prager Branner überwachte den Druck und bearbeitete gemäß den Angaben ihres Mannes das Register (welches trotz der auf den ersten Blick etwas komplizierten Organisation hervorragend funktioniert und so eine ganz unentbehrliche Hilfe bei der Benutzung des Buches ist). Die relativ lange Frist zwischen Branners Tod und dem Erscheinen seines letzten Buches wurde offenbar genutzt, um eine würdige Form der Veröffentlichung zu erreichen. Man konnte das Andenken an den bedeutenden, viel zu früh von uns gegangenen Forscher nicht besser ehren, als es durch den Druck dieses Buches geschah.

Was vorliegt, ist eine Pionierleistung, der — wenigstens für die Geschichte der französischen Kunst des hohen Mittelalters — in den letzten Jahren wenig an die Seite zu stellen ist. Es handelt sich nämlich um nicht weniger als die erste gründliche Aufarbeitung der Pariser Buchmalerei von um