

ecclesiastique, civile, militaire de la province du Vermandois, Cambrai, 1771-1772 [esp. II: 181-184; 260-261]

Peigné-Delacourt, Achille, *Cartulaire de l'abbaye Notre-Dame d'Ourscamp*, Amiens, 1865

_____, *Histoire de l'abbaye Notre-Dame d'Ourscamp*, Amiens, 1876

Architecture:

Lefèvre-Pontalis, Eugène, »Ourscamp,« *Congrès archéologique de France*, 72 (1902), pp. 165-168.

Aubert, Marcel, with the collaboration of the Marquise de Maillé, *L'architecture cistercienne en France*, 2 vols., Paris, 1943 (2nde éd. 1947)

Héliot, Pierre, »Le chœur gothique de l'abbatiale d'Ourscamp et le groupe de Longpont dans l'architecture cistercienne,« *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1957, pp. 146-162

Bruzelius, Caroline, *L'apogée de l'art gothique: L'église abbatiale de Longpont et l'architecture cistercienne au début du XIIIe siècle*, trad. Marie-Françoise Brunet, rel. Michelle Steger et Martine Plouvier, Cîteaux, 1990; éd. orig.: »Cistercian High Gothic: the Abbey Church of Longpont and the Architecture of the Cistercians in the Early Thirteenth Century,« *Analecta cisterciensia*, 35 (1979), pp. 3-204

_____, »The Twelfth-Century Church at Ourscamp,« *Speculum*, 56 (1981), pp. 28-40

Cantillon, Marc Alban, *L'archéologie du bâti de l'ab-*

baye d'Ourscamp : les bâtiments et le portail médiéval« (Mémoire de masters en archéologie, Université Charles-de-Gaulle, Lille III), septembre, 2006 (en cours)

Architecture régionale:

Clark, William and Robert Mark, »The First Flying Buttresses: A New Reconstruction of the Nave of Notre-Dame de Paris,« *Art Bulletin*, 66 (1984), pp. 47-64

Bideault, Marise et Claudine Lautier, *L'Île-de-France gothique, I Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis*, Paris, 1987

Archéologie du bâti:

Arlaud, C. et Joëlle Bournouf, dirs., »L'archéologie du bâti médiéval urbain,« *Les nouvelles de l'archéologie*, 53-54 (1993), pp. 5-69

Reveyron, Nicolas, éd., *Au fil du chantier, Archéologie de la construction au Moyen Age* (Exposition du 22 avril au 12 juillet, 1997 à la Bibliothèque municipale de Lyon), Lyon, 1997

Baud, Annie et Isabelle Parron, dirs., *Les techniques du relevé d'élévation* [Actes de la table ronde tenue à Lyon 27 mai, 1997], Tournus, 1999

Reveyron, Nicolas et Isabelle Parron-Kontis, eds., *Archéologie du bâti, Pour une harmonisation des méthodes* [Actes de la table ronde, 9-10 novembre, 2001, Musée archéologique de Saint-Romain-en-Gal (Rhône)], Paris, 2005

Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik.

Paderborn, Museum der Kaiserpfalz, Erzbischöfliches Diözesanmuseum und Städtische Galerie am Abdinghof, 21. Juli – 5. November 2006. Katalog hrsg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff, Bd. I: Essays; Bd. II: Katalog. München (Hirmer Verlag) 2006. 633 und 581 Seiten, zahlr. Abb. ISBN 978-3-7774-2905-2

I. *La mostra di Paderborn: uno sguardo dall'Italia*

Intitolata »Canossa 1077«, la mostra di Paderborn sollecita immediatamente il ricordo

di papa Gregorio VII, dell'imperatore Enrico IV e del famoso atto di contrizione cui l'imperatore fu costretto dal papa per poter rientrare a pieno diritto nella *societas christiana* del



Fig. 1 San Cipriano di Cartagine, Opere. Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Patr. 63, fol. 1v (Biblioteca)

tempo. Segnò, quel evento, non solo il trionfo della »Riforma« di Gregorio VII, ma anche, in quella precisa circostanza, il trionfo di Matilde, l'impegnata sostenitrice della linea politica papale nei suoi territori. In Italia e nell'ambito degli studi di storia dell'arte una mostra dedicata a Canossa avrebbe sicuramente affrontato il tema degli sviluppi, degli esiti »artistici«, che le azioni e le scelte politiche di quei tempi avevano avviato o, comunque, consolidato. In Germania, ovvero nel caso di questa mostra, la prospettiva è stata invece piuttosto intesa come una visualizzazione di »Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik«, secondo quanto

recita il sottotitolo, in un'ottica sostanzialmente formalistica (sottolineata dalla categoria 'stilistica' del »Romanico«) e meno marcatamente ideologizzata. Esempio, al proposito, il contrasto con l'altra mostra, di appena qualche mese prima, tenutasi a Parma »Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)«, fortemente articolata proprio sulle valenze ideologiche dell'arte nei territori padani al tempo della Riforma.

La mostra, sia subito detto in apertura, espone una rassegna di opere assolutamente straordinarie e ancora una volta istituzioni e studiosi tedeschi hanno saputo plasmare un evento segnato da capolavori che, tutt'insieme, resteranno di indelebile memoria per chi ha avuto la fortuna di visitarla. Quasi tutte esemplarmente ben esposte e, cosa sempre più rara, ben illuminate, solo qualcuna, soprattutto avori, come per esempio l'avorio del Louvre ritenuto una figura di scacchi (Kat. 16) o la cassetta di Farfa (Kat. 378) sarebbe potuta essere esposta in modo da vederne tutti i lati. Accompagnano la mostra due poderosi volumi, con i saggi il primo e con il catalogo il secondo, splendidamente illustrati.

I saggi vertono sui più diversi temi e iniziano con una vasta scelta di scritti di storici, che profilano al lettore fatti e problemi del periodo. Visto che dei due principali protagonisti sulla scena almeno uno, il pontefice Gregorio VII, è stato ed è tuttora al centro di una densa e intensa ricerca della storiografia italiana, ricca di importanti contributi, si resta, a dire il vero, piuttosto perplessi che di essi non ve ne sia traccia, se non proprio e soltanto da parte di uno studioso »non-tedesco« come Giles Constable. Eppure, per le loro opere sulla Riforma e sul papato fino al concilio di Worms alcuni nomi della storiografia italiana credo che avrebbero dovuto trovare almeno una segnalazione.

Mi limito qui a ricordare R. Morghen, *Gregorio VII*, Palermo 1974; M. Maccarrone, I fondamenti »petrini« del primato romano in Gregorio VII, in *Studi grego-*

riani XIII, 1989, 55-122; G. Fornasari, *Medioevo riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli 1996 (Nuovo Medioevo, 42); G. M. Cantarella, *Pasquale II e il suo tempo*, Napoli 1997 (Nuovo Medioevo, 54); Idem, *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa*, 1073-1085, Bari 2005.

Per quel che concerne specificamente le «arti», attenzione all'Italia è rivolta dai saggi di Werner Jacobsen («Entwicklungslinien des Kirchenbaus im 11. Jh. im Reich und in Italien»), di Peter Cornelius Claussen («Magistra Latinitas – Opus Romanum. Aspekte kirchlicher Reform in der Sakralarchitektur und liturgischen Ausstattung in Rom»), di Ursula Nilgen («Die Bildkünste Südtaliens und Roms im Zeitalter der Kirchenreform»), di Larry M. Ayres («Bemerkungen zu den frühen italienischen Riesenbibeln»), infine di Fabrizio Crivello («Bemerkungen zur Buchmalerei der Frühromanik in Italien und Frankreich: Erneuerung und Rückblick»). Se, ovviamente, non è possibile che un catalogo esplori nei suoi saggi tutte le tematiche inerenti alla mostra, resta tuttavia la sorpresa di non trovare nessun saggio dedicato proprio a quell'area, emiliana, che negli ultimi decenni è stata ripetutamente vista al centro delle innovazioni figurative/architettoniche risultanti dalla «Riforma». Tuttavia di Modena, di Parma, Piacenza o Cremona non si ha traccia.

La bibliografia in merito è segnata soprattutto dai saggi di Arturo Carlo Quintavalle e da alcune delle pubblicazioni da lui curate, anche al seguito di eventi espositivi o convegnistici. Mi limito a ricordare almeno due mostre degli anni passati, in merito esemplari: *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Modena 1984, e *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Mantova 1991 (cat.: Milano 1991) e un paio di contributi in altre sedi: La cattedrale di Cremona, Cluny, la scuola di Lanfranco e Wiligelmo, in *Storia dell'Arte* 18, 1973, 117-164; Le origini di Nicolò e la Riforma Gregoriana, in *Storia dell'arte* 51, 1984, 95-118; I tempi della scultura e le officine dei progettisti fra XI e XII secolo in «Lombardia» e in «Occidente», in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del Convegno intern. di studi (Parma 2001), Milano-Parma 2004, 327-360; Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno intern. di studi (Parma 2002), Milano-Parma 2005, 17-41.



Fig. 2 Cesena, Biblioteca Malatestiana, Ms. Piana 3.210 *Evangelario* (dat. 1104), f. 14v (Biblioteca)

La maggiore questione è tuttavia un'altra (per questi, come per tutti i saggi di catalogo in generale): a chi sono indirizzati e che livello di «scientificità» ci se ne aspetta? È una questione che ormai si ripresenta per ogni manifestazione espositiva di rilievo e per i cataloghi che le accompagnano. In questo caso e ignorandone quale ne sia le responsabilità redazionali ci si trova di fronte a soluzioni differenziate: due dei saggi (Ayres, Crivello), chiari e ben informati, come d'altronde ci si aspetta dalla specifica competenza dei loro autori, sono corredati da note; gli altri non lo sono, ma hanno referenze bibliografiche di ben diversa sostanza: assolutamente lacunose nel saggio di Jacobsen, che rinvia il lettore



Fig. 3 Colonia, St. Gereon, affresco nel deca-gono (cat. Paderborn 2006, p. 404)

interessato alle vicende italiane al solo saggio di Thümmler del 1942, ben diversamente esaurienti nei saggi di Claussen e Nilgen, che ha anche utilmente provveduto il lettore con rinvii alla letteratura specialistica all'interno del suo testo. Sono proprio questi i due i saggi nei quali d'altronde il tono sale dal puro resoconto informativo all'esposizione critica e alla posizione di problematiche sul significato della Riforma, a Roma o, più in generale, nel Sud, ovvero in Campania.

Trattandosi di una mostra, è adesso opportuno far riferimento alla scelta delle opere, oltre che alle schede di catalogo. L'Italia viene sistematicamente affrontata nella sezione su Matilde, le cui testimonianze provengono da Frassinoro, Modena, Canossa, Reggio Emilia, Mantova, Nonantola, San Benedetto Po (Polirone), oltre alla celebre *Vita Mathildis*, Vat. Lat. 4922, che ha l'onore di aprire la mostra nella sezione introduttiva.

Bilanciata sui due versanti dei decenni prima e dopo il 1100, intitolata all'«Aufgang der Romanik», la mostra appare tuttavia involontariamente ingiusta nei riguardi dell'arte italiana del tempo. Se infatti sono splendidi, e all'altezza dell'alta qualità media delle opere esposte, i due frammenti di mosaico pavimentale da San Benedetto Po (Kat. 54), certo la croce gemmata di Frassinoro (Kat. 42), di per sé bella e di limpida eleganza, riesce appena ad attirare lo sguardo una volta che nelle

vicinanze si viene abbagliati dalla «Adelheidkreuz», primo di una serie di involontari, ma istruttivi paragoni fra l'arte tedesca e l'arte italiana che la mostra dispensa lungo le sue sezioni. Altrettanto avviene con la giustapposizione a poca distanza dei modesti capitelli di Frassinoro e degli stupefacenti frammenti di Cluny. Non che, sia chiaro, la scelta dei primi non sia giustificata e non sia interessante tanto per la storia quanto per la storia dell'arte, ma è ovvio che viene da rimpiangere l'assenza, per impossibilità di prestito o per disinteresse di scelta, di qualche testimonianza modenese, che avrebbe almeno riaggiustato visualmente le proporzioni per valutare gli inizi del Romanico.

Di area modenese è stata esposta un'acquasantiera (Kat. 359), nella microsezione su «Der Streit um die rechte Weltordnung», che proprio per il suo possibile risvolto ideologico sarebbe tuttavia potuta essere inserita in una sezione che centrasse il tema delle valenze simboliche della scultura «in età della riforma», cui avrebbero potuto appartenere per esempio opere come il portale di Castellarano (Kat. 46), i frammenti musivi di Reggio Emilia (Kat. 47) i rilievi dal monastero di Schuttern (Kat. 140) o quelli forse dal chiostro di St. Severin (Kat. 142), l'«Engerer Kreuz» (Kat. 510) per la presenza dell'Agnus Dei con il sangue versato nel calice eucaristico, e molte altre.

In proposito sarebbe stato utile ricordare l'interpretazione che, di temi analoghi a quelli di alcune di queste sculture, ne offrì a suo tempo Piotr Skubiszewski, nel suo «Le trumeau et le linteau de Moissac: un cas de symbolisme médiéval», in *Cahiers archéologiques* 40, 1992, pp. 51-90, oppure il già cit. Quintavalle, *Le immagini contro le eresie*. Per quanto invece concerne il simbolismo eucaristico inerente l'Agnus Dei ricordo come questo tema, ripreso e diffuso al tempo di Innocenzo III, in particolare per il suo scritto *De sacro altaris mysterio* lo si ritrova appunto in precedenza, per esempio nell'altare portatile dell'imperatore Enrico II o negli affreschi «romani» di Castel Sant'Elia (Fig. 4, 5).

La sezione maggiore dedicata all'Italia, quella dei «Reformzentren in Mittelitalien», tocca soltanto Roma, Montecassino e Salerno.



Fig. 4 Castel Sant'Elia, basilica, abside, dettaglio, Cristo (Pace)

Roma vi è rappresentata da una bella e significativa urna antica trasformata nell'incipiente XII secolo in altare e da una significativa scelta di Bibbie atlantiche, che naturalmente non possono pretendere di sostituire quel ricco panorama di architetture, arredi liturgici e pittura murale sui quali i saggi di Claussen e Nilgen esaurientemente informano il lettore. La scelta dei codici è soddisfacente e particolarmente apprezzabile la presenza di cimeli come la Bibbia di Hirsau (Kat. 369) o i *Moralia in Iob* di Bamberg (Kat. 372). Da questa stessa biblioteca sarebbe stato peraltro interessante poter esporre anche la meno celebre e pur importantissima ed eccezionale testimonianza dell'attività poetica del predecessore di Gregorio VII, papa Alessandro II, contenuta nelle Opere di Cipriano (Fig. 1; Bamberg, Msc. Patr. 63): codice, questo, anche di alta e significativa qualità, di recente proposto all'attenzione del contesto della Roma «riformata» da un importante saggio di Robert Suckale (*Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform*, in: R. S., *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin 2002, 12-122). Per la visualizzazione dell'area romana non sarebbe poi stato inopportuno richiedere i disegni



Fig. 5 Castel Sant'Elia, basilica, abside, dettaglio, agnello (Pace)

acquarellati degli affreschi di S. Clemente, eseguiti al tempo della riscoperta della chiesa inferiore, oggi restaurati, esposti in chiesa e trasportabilissimi, o anche il prezioso Evangelario di Cesena, datato al 1104, sempre ricordato negli studi sulla miniatura romana e non ancora veramente studiato (Fig. 2). Se poi si fosse potuta ottenere (non so se sia stata richiesta) quell'opera paradigmatica delle nuove tendenze artistiche e spirituali che è la Tavola del Giudizio universale, oggi ai Musei Vaticani, la mostra avrebbe guadagnato un punto essenziale nella connotazione visiva delle opere romane del tempo. La Montecassino desideriana è esemplata, oltre che dalla celebre incisione del Gattola (Kat. 375) da un frammento marmoreo (Kat. 376), da un manoscritto del suo archivio, il celebre Omeliario cod. 99 (Kat. 373), e dal piccolo reliquiario di s. Matteo dalla chiesa dei Ss Cosma e Damiano (Kat. 374).

La Montecassino postdesideriana è invece esemplata dal celebre Breviario di Oderisio (Kat. 377), l'abate successore di Desiderio. Più che spontaneo chiedersi se non fosse il caso di esporre almeno uno dei rotoli campani (cassinesi o non) dell'*Exultet*, paradigmatica creazione di quei tempi, tanto più che nelle sue illustrazioni delle «Autorità» si riflette anche esplicitamente la tensione ideologica dei rapporti fra papato e impero, come ripetutamente chiarito dalla storiografia specialistica. A Roma e Montecassino è infine affiancata Salerno, con un significativo gruppo di avori: con l'eccezione della formella di Budapest sono stati esposti tutti quelli di sicuro appartenenti al paliotto della sua cattedrale che non siano conservati nel luogo d'origine (da dove, per statuto, non vengono prelevati), oltre a un piccolo prezioso nucleo di incerta referenza fra questa città e Amalfi.

In merito alle loro schede un paio di osservazioni qui di seguito possono servire a problematizzarne le informazioni: La già ricordata «Schachfigur» (Kat. 16) centra

ancora una volta una questione fra le più problematiche dell'arte dell'Italia meridionale: il luogo, ovvero i luoghi di produzione dei suoi avori. Nello specifico caso il confronto già proposto dalla storiografia (Gaborit-Chopin) con gli »scacchi di Carlo Magno«, oggi al Cabinet des Médailles, non mi pare per nulla convincente e, anzi, convince piuttosto a seguire una strada diversa da quella salernitana che questi ultimi suggeriscono; tuttavia, in tutta sincerità, non ne so indicare nella prima metà del XII secolo (data che mi parrebbe corretta, ma anticipata nella didascalia alla prima metà dell'XI secolo) confronti utili, né nella Campania, per es. S. Marcello a Capua, né in Puglia, a Bari e in seguito, né comunque nell'Italia meridionale normanna (potendosi rinviare al libro curato da Mario D'Onofrio, *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche*, Bari 2001, per precise e multiple referenze topografiche e bibliografiche). Non mi parrebbe di conseguenza ingiustificato azzardare la proposta che si sia addirittura di fronte a una qualche forma di copia da modelli settentrionali, come gl'irraggiungibili avori mosani, sottoposti a un'alterazione »locale«. D'altronde non meno enigmatica è la formella con dieci scene veterotestamentarie (Kat. 379); il cui confronto con la cassetta di Farfa è pur esso più comodo che sostanziale e, di nuovo, non individua rapporti stilistici col gruppo »salernitano«, pur se essi siano stati rintracciati a livello iconografico (H. Kessler, *An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival*, in *Jahrbuch der Berliner Museen* 8, 1966, 67-95). In presenza degli appena ricordati avori mosani (per es. Kat. 453 e 465) ciò che comunque emerge con chiarezza è di certo la sua ben più modesta qualità esecutiva, qui forse appoggiata su prototipi di cassette bizantine. Ancora una questione aperta è quella del Reliquiario di s. Matteo (Kat. 374), pezzo tuttora sostanzialmente stravagante, che attende ancora di essere inquadrato convicentemente nella storia dell'oreficeria italo-meridionale dell'XI secolo, aldilà dei tradizionali e generici riferimenti a influssi islamico-bizantini, peraltro di implausibile mediazione siciliana alla sua data. Se il repertorio delle fogliette è inequivocabilmente desunto dalla miniatura bizantina, l'acrobatica figurina di scimmia fa comunque venire in mente (ma non più di tanto) quelle alla guida degli elefanti sui ricordati scacchi di Carlo Magno (sui quali v. *Le trésor de Saint-Denis*, cat. dell'esp. [Parigi, Louvre 1991], Paris 1991, 134-139). In merito alla bibliografia che accompagna le schede, alla sua sostanziale completezza va solo aggiunto che non si sarebbe dovuta dimenticare la citazione di Gerhard Ladner per il suo magistrale scritto sulla Pittura dell'XI secolo (*Die italienische Malerei im 11. Jh.*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* N.F. V, 1931, 33-160), dove pittura e miniatura romana e campana per la prima volta vennero sistematicamente studiate e analizzate con grande intelligenza, dedicandosi specifica attenzione, fra le altre, a opere

anche qui esposte, come l'Omeliario »99« (Kat. 373) o alcune delle Bibbie atlantiche, in particolare quella per Hirsau (Kat. 369). Sugli stessi avori »di Salerno« cf. il mio saggio monografico sulla cattedrale di questa città e il suo arredo di età alfaniana («La cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale», in *Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana*, Montecassino 1997, 189-230) tanto più che una loro contestualizzazione in chiave »riformata« è stata anche proposta con altri argomenti dal Quintavalle (nel cit. cat. *Wiligelmo e Matilde*, 367-371; a proposito di un'urna romana riutilizzata come altare, Kat. 366, vedi inoltre il mio »Nihil innotetur nisi quod traditum est«. Sulla scultura romana del Medioevo, in *Diskurse zur Geschichte der europäischen Bildhauerkunst. Skulptur des 12. und 13. Jh.s*, Atti del Colloquio intern. [Frankfurt a. M., 1991-92], Frankfurt a. M. 1994, I, 587-603, in particolare 590, II, fig. a p. 336, ristampato in V. P., *Arte a Roma nel Medioevo* [Nuovo Medioevo, 56], Napoli 2000, 21-67, in part. 30-31).

Ci si può forse legittimamente chiedere se non fosse anche il caso di creare una sezione, o almeno di costituirla con trasversali rimandi, sulle possibili trasversalità figurative fra Italia e Germania, siano esse da interpretare in chiave riformata o non, alla luce delle multiple osservazioni in merito formulate di recente da Robert Suckale nel suo ricordato saggio sulla Tavola del Giudizio Universale.

Il saggio del Suckale esplora infatti casi di possibili connessioni fra opere di pittura (e miniatura) italiane e tedesche, che avrebbero potuto qui trovare la rara occasione di un diretto riscontro. Ricordo, fra le opere messe a confronto dallo studioso, il codice dei Vangeli da Saint Laurent a Liegi (Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 18383) e, soprattutto, quello donato dall'arcivescovo Anno a St. Georg di Colonia («Lyskirchenevangeliar», Köln, Schnütgen Museum) che è stato appunto esposto (Kat. 480), ma per il solo interesse alla sua rilegatura. Negli stessi termini si pone il problema del frammento »romanizzante« di St. Gereon a Colonia (*Fig. 3*; Kat. 495), per il quale già a suo tempo Joachim Plotzek, anche sulla base di un suggestivo confronto con gli affreschi di Castel Sant'Elia, presso Nepi, propose l'attività di un »aus Italien stammender Maler«!

Incentrata su un periodo storico di grandissimo interesse, cruciale per le sorti future della politica europea, la mostra di Paderborn ha dunque privilegiato un taglio per così dire »tradizionale«, che nella scelta delle opere e nelle schede che le accompagnano è sostanzialmente inclinata sulla valutazione delle coordinate puramente »artistiche«, formali e iconografiche, senza tuttavia azzardarne interpretazioni ideologiche e, in un certo senso, vitalizzanti l'ambiente figurativo. Che Enrico IV e i suoi sostenitori imperiali, papa Gregorio VII e gli assertori della sua primazia abbiano inteso proporre programmi »politici«, che incidessero e che rivelassero le tensioni dei loro tempi, è solo sporadicamente sottolineato, ma per la presenza delle straordinarie opere in esposizione, per la loro bellezza e per l'eccezionale occasione di vederle assieme dobbiamo essere grati a chi questa mostra ha ideato e realizzato.

Valentino Pace

II. Kunstaussstellung und historisches Etikett

Canossa bot den mediengerechten Anlaß, das eigentliche Anliegen der Ausstellung galt jedoch der Genese der romanischen Kunst aus einer Phase des Umbruchs. Die in Paderborn in staunenswerter Fülle zusammengetragenen Kunstwerke bildeten daher nicht nur publikumswirksame Fußnoten oder Bildkommentare zu historischen Thesen und Essays, was das Unternehmen in dankenswerter Weise von mancher historisch motivierten Ausstellung der letzten Jahre unterschied. Durch ihre bloße Präsenz wie durch eine – trotz ungünstiger räumlicher Verhältnisse – überlegte Präsentation boten die Denkmäler der Malerei, der Plastik und vor allem der Schatzkunst vielmehr Einsichten in Zusammenhänge und Errungenschaften künstlerischer Entwicklungen, die beiden Katalogbänden den Rang wichtiger Instrumente der Forschung sichern dürften.

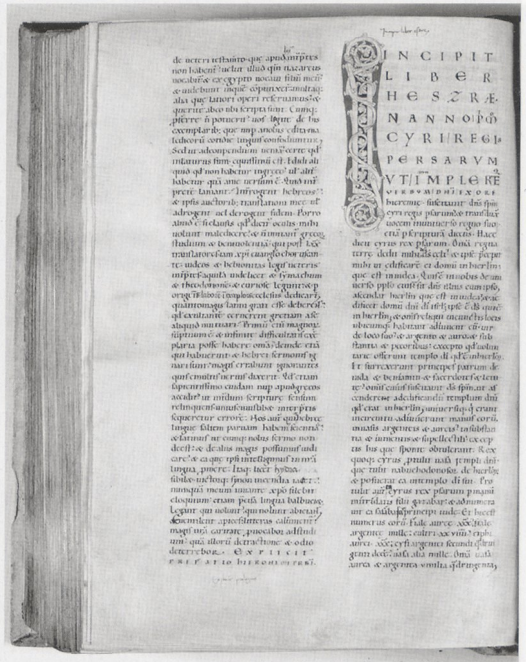


Abb. 6 Bibel aus St. Maximin in Trier, Trier, 4. V. 11. Jh. London, Privatbesitz (Eigentümer)

Eine Voraussetzung war dafür zweifellos die langfristige wissenschaftliche Vorbereitung, die nicht nur in der Durchführung zweier Kolloquien bestand (vgl. *Kunstchronik* 59, 2006, S. 273-276; s. jetzt: C. Stiegemann - H. Westermann-Angerhausen [Hrsg.], *Schatzkunst am Aufgang der Romanik*, München 2006), sondern auch in einer breiten Einbindung der historischen und philologischen Nachbardisziplinen, in der kommentierten Zusammenstellung antiker und mittelalterlicher Quellschriften (Anton von Euw, Bd. I, S. 544-554) wie in der Aufarbeitung einschlägiger Desiderata der kunsthistorischen Forschung. Zu diesen gehörte seit langem die Bearbeitung und Publikation der Grabungsunterlagen zur Helmarshäuser Klosterkirche, deren wichtigste Ergebnisse Friedrich Oswald in einem Überblick über die Baugeschichte nun erstmals vorgestellt hat (Bd. I, S. 383-394).



Abb. 7
Das Grabmonument
Abt Hugos von Cluny.
Rekonstruktion von
Neil Stratford sowie
Chorschrankenfragmente
und Kapitelle des Kreuz-
gangs aus Cluny
(Ausstellung)

Eine zweite Voraussetzung war zweifellos die großzügige Bereitschaft der Leihgeber zur Ausleihe bedeutendster Exponate, bei der für den Besucher kaum Wünsche offen blieben. Im Gegenteil: Aus konservatorischer Sicht ist es geradezu ärgerlich zu nennen, daß eine in ihrer Malschicht so akut gefährdete Handschrift wie das Liuthar-Evangeliar Ottos III. aus dem Aachener Domschatz, wiewohl in chronologischer Hinsicht gar nicht zum Thema gehörig, schon wieder auf Reisen geschickt wurde (Kat.nr. 10), um nach einer befristeten Station in Paderborn auch noch in Magdeburg für das »Heilige Römische Reich Deutscher Nation« zu posieren.

Die Reichenauer Handschrift war indes nicht das einzige Exponat, das vorzeitig aus der Ausstellung wieder abgezogen wurde. Schon Mitte September traten die Handschriften aus Montecassino ihre – im Katalog nicht vor angekündigte – Heimreise an, was im Fall des Evangeliers der Judith von Flandern (Kat.nr. 410) durchaus schmerzlich war (dafür außer Katalog das

Sakramentar Cod. Ross. 204 aus der Biblioteca Apostolica Vaticana). Auch eine der zentralen Goldschmiedearbeiten aus dem Umfeld des Paderborner Dom-Tragaltars, die Handhabe eines liturgischen Geräts aus Werden, heute in Bonn (Kat.nr. 517), suchten spätere Besucher der Ausstellung vergebens.

Eine substantielle Lücke war allerdings das Fehlen des Wiener Greifen-Aquamaniles, das bereits nach Magdeburg versprochen war, als die Leihanfrage aus Paderborn eintraf (vgl. zuletzt U. Mende, Kleinbronzen aus Helmarshausen, in: *Schatzkunst* 2006, S. 171-183, hier: S. 175ff. mit Taf. 55f.). Zu würdigen ist jedoch, daß man sich neben den unverzichtbaren Schlüsselwerken erkennbar um die Präsentation weniger bekannter sowie bislang nicht oder an entlegenem Ort gezeigter Exponate bemüht hat.

Dies gilt etwa für die Ausstattungsfragmente, die in den Jahren 2000-2001 in der Ostapsis der ehem. Stiftskirche zu Hersfeld ergraben wurden und nicht nur Reste von Wandmalereien und Stuckplastik (Kat.nr. 121f.), sondern vor allem auch einen bedeutenden Schatz an



Abb. 8
Das Grabmonument
Abt Hugos von Cluny.
Rekonstruktion von
Neil Stratford
(Ausstellung)

fragmentierter Glasmalerei ans Licht gebracht haben (Kat.nr. 123). Insbesondere die figürlichen Teile, darunter die bestickten Schuhe einer stehenden Figur, sind angesichts einer postulierten Datierung in das späte 11. oder frühe 12. Jh. für die Forschung von erheblichem Belang. Auch eine vollplastische Taube aus Stuck, in der ehem. Herforder Frauenstiftskirche St. Pusinna ergraben und aus stratigraphischen Gründen noch in das 11. Jh. zu datieren (Kat.nr. 128), gehört zu den gewichtigeren Beiträgen der Archäologie, die in der Kaiserpfalz die untere Ebene dominierten.

Im Diözesanmuseum war es wohl vor allem eine Bibel des späten 11. Jh.s aus St. Maximin in Trier, die selbst die Kenner kaum zuvor im Original gesehen haben dürften (Kat.nr. 473). Als sie zuletzt 2001 im Londoner Kunsthandel auftauchte, gelang es der öffentlichen Hand nicht, die Riesenbibel für Trier zurückzugewinnen. Angesichts eines Buchschmucks, der neben den ottonischen Ranken offensichtliche Anleihen am

lieferten touronischen Bibel von St. Maximin aufweist, darf die Handschrift als aufschlußreiches Dokument für unsere Kenntnis frühromanischer Bibelproduktion nördlich der Alpen gelten (Abb. 6).

Wesentlicher noch für den kunsthistorischen Gewinn war die Zusammenführung zerstreuter Bestände. Dies gilt für die Elfenbeintafeln aus dem Dom von Salerno in New York, Berlin und Hamburg (Kat.nr. 380-383) sowie verwandte Werke, aber auch für die drei schönen christologischen Szenen von Goldschmidts »belgisch-rheinischer« Gruppe, die Verkündigung aus Berlin (Kat.nr. 450), die Kreuzigung aus London (451) und die Frauen am Grabe aus Florenz (452), die heute in Nordfrankreich lokalisiert werden. Aber auch die Mög-

lichkeit, drei Tragaltäre der sog. Melker Gruppe, jene aus Washington, Osnabrück und Darmstadt, vergleichend nebeneinander studieren zu können, war ein Gewinn. Die Argumente für ihre niederrheinische, wahrscheinlich kölnische Lokalisierung im 3. Viertel des 11. Jh.s sind nachvollziehbar (Kat.nr. 481-483).

Als besonders spektakulär ist jedoch die Vereinigung der in Cluny selbst verwahrten Fragmente vom Grabmal Hugos von Cluny mit dem Torso eines Geistlichen aus dem Frankfurter Liebighaus zu werten (Kat.nr. 68-69). Die Bestimmung des mit dem Steinbruch Le Cras bei Cluny identifizierten Kalksteins, die Provenienz, die sich über die Sammlung Goldschmidt-Rothschild zu einem Kunsthändler aus Cluny-Mâcon zurückverfolgen läßt, die übereinstimmenden Proportionen und nicht zuletzt die überragende Qualität der Steinbearbeitung lassen ältere Zweifel an der Zugehörigkeit der Frankfurter Figur zu den vor Ort erhaltenen Fragmenten verstummen. Neil Stratford präsentierte nunmehr einen Rekonstruktionsvorschlag, der für die Montage in der Ausstellung ins Monumentale umgesetzt wurde und dem Besucher immerhin einen Eindruck von der Schönheit und Wirkung dieses verlorenen Grabmonuments vermittelte (*Abb. 7 und 8*). Einem Protagonisten der Ereignisse von 1077 wurde damit im Anschluß an die Demonstrationen kaiserlicher und päpstlicher Macht an zentraler Stelle ein Denkmal errichtet, bei dem sich der Effekt für das Bemühen, Geschichte zu verlebendigen, und der Gewinn für die Forschung die Waage hielten.

Zu den Verdiensten großer Ausstellungen gehören regelmäßig auch die Erkenntnisse, die im Zuge von vorbereitenden restauratorischen Untersuchungen oder notwendigen Konservierungen gewonnen werden. Auch in diesem Fall ist im Vorfeld der Ausstellung etwa die Palatina-Bibel restauriert (Kat.nr. 367), vor allem aber der höchst komplexe und goldschmiedetechnisch reiche Bestand des Dom-

Tragaltars (Kat.nr. 506) analysiert und mit dem des Abdinghof-Altars (508) verglichen worden (Uwe Schuchardt, Die Ergebnisse der Befunduntersuchungen der Metallbeschläge an Paderborner Dom- und Abdinghofer Tragaltar, in: *Schatzkunst* 2006, S. 208-216). In diesen Beitrag noch nicht eingearbeitet sind die Erkenntnisse, die Schuchardt im Anschluß daran bei der Reinigung und Untersuchung des Mindener Kruzifixes gewinnen konnte (Kat.nr. 518). Demnach ergeben sich engste technische Übereinstimmungen zwischen den rautenförmigen Intarsierungen des Lendentuchs und den entsprechenden Verzierungen der Füße des Dom-Tragaltars, was Rainer Kahsnitz in der lange umstrittenen Datierungsfrage zu Recht heranzieht (II, S. 433). Auf die detaillierte Publikation von Schuchardts Ergebnissen darf man gespannt sein. Nicht allen Exponaten ist solcher Eifer gut bekommen: Zu den Objekten, deren Ausstellungsfähigkeit erst eine Restaurierung gewährleisten mußte, gehörte noch ein weiteres Hauptwerk dieser Abteilung, der Buchdeckel eines der drei Helmarshäuser Evangeliare im Trierer Domschatz (Kat.nr. 500). An die Stelle von Erforschung, Dokumentation und Konservierung des Bestandes trat hier jedoch eine rekonstruierende Verhübschung, die unter Preisgabe von Alters- und Zeugniswert eines der Spitzenwerke mittelalterlicher Goldschmiedekunst nach sehr eigenen Vorstellungen zu komplettieren suchte.

Der Vorderdeckel hatte im Lauf seiner Geschichte einen Teil seines reichen Schmucks an Steinen, Perlmutternscheiben und Perlen sowie die vier quadratischen Emailplatten in den Rahmenecken verloren. Nachdem die »Inspiration, welche der Künstler aus den Visionen der Apokalypse empfangen hatte«, mit kunsthistorischem Scharfsinn rekonstruiert war, ging man in Trier flott daran, den großen zentralen Bergkristall, weitere Bergkristalle, Edelsteine, Perlmutternscheiben und Perlen zu ergänzen (F. Ronig, Der Prachtinband eines Helmarshäuser Evangeliars im Trierer Domschatz, in: *Schatzkunst* 2006, S. 123-133, hier: S. 126). An Stelle der fehlenden Emailplatten behalf man sich mit Kupfertäfelchen, die angesichts ihrer peinlich spiegelnden Neuvorgoldung durch Körnelung patiniert werden mußten und nun eine Oberfläche von geradezu billiger

Fremdartigkeit besitzen. Kein Gedanke mehr an die *Charta von Venedig*, von den *Richtlinien zur Sicherung und Konservierung des Karlsruhrens* ganz zu schweigen, die erst 1998 mit dem Anspruch publiziert wurden, das *Procedere* vergleichbarer Maßnahmen an Werken der Goldschmiedekunst künftighin verbindlich zu regeln (*Der Schrein Karls des Großen. Bestand und Sicherung*, Aachen 1998, S. 34-39; vgl. *Kunstchronik* 52, 1999, S. 302-309). Und weit und breit keiner, der solch teurem Unfug Einhalt geböte. Der Ausstellungskatalog konnte denn auch nichts besseres tun, als Ausschnitte (I, S. 490) oder den Vorzustand abzubilden (II, S. 411), und das wird man am besten wohl auch in Zukunft so halten.

In der Vorbereitungsphase hatten sich zu zwei zentralen Fragestellungen Forschungskontroversen herausgebildet, zu denen die Ausstellung Stellung zu beziehen hatte. Die eine betrifft die Anfänge des Helmarshauer Skriptoriums, die andere Biographie und *Cœuvrebildung* des Roger von Helmarshausen. Nachdem Hartmut Hoffmann zwei der drei frühen Evangeliare aus Trier mit paläographischen Argumenten als Erzeugnisse des Paderborner Skriptoriums angesprochen hatte (vgl. I, S. 449-464), drohten die Anfänge der Helmarshauer Buchmalerei, vor dem in Los Angeles verwahrten Evangeliar (Kat.nr. 502), ihre Kontur zu verlieren. Da äußere Anhaltspunkte zur Klärung der Frage fehlen, hat Elisabeth Klemm in einem methodisch exemplarischen Essay eine Sichtung der aus dem Buchschmuck selbst zu gewinnenden Argumente vorgelegt (I, S. 465-481).

Aufgrund der neuen paläographischen Forschungen stellt sich u. a. für zwei Evangeliare des 11. Jh.s die Frage nach einer möglichen Lokalisierung in Paderborn: für ein kleines Evangeliar unbekannter Provenienz in Berlin (Kat.nr. 448) und für das aufwendigere Evangeliar aus Hilwartshausen in Mainz (Kat.nr. 447). In beiden Fällen sind alle bemalten Seiten separat eingefügt, was zwar auch kein bindendes Argument ist, aber doch eher gegen den Versuch angeführt werden kann, die Lokalisierung der Schrift auf den Buchschmuck zu übertragen (zu Berlin vgl. aber auch I, S. 467). Zumindest für das Hilwartshausen Evangeliar scheint in der eindeutigen Abhängigkeit des Lünettenschmucks der Kanontafeln von der Tradition der Hofschule Karls des Großen, in der die verspielten, ihre Schriftrollen variantenreich vorweisenden Evangelistensymbole ihr Vorbild haben, ein zusätzliches Argument gegen die Lokalisierung in Paderborn vorzulie-

gen, da dort – im Unterschied etwa zu Hildesheim – bislang keinerlei Spuren vom Einfluß eines Hofschul-evangeliars erkennbar sind. Das älteste Zeugnis, das ohne Fragezeichen für eine homogene Entstehung in Paderborn in Anspruch genommen werden kann, das Evangeliar aus Rhoden in Göttingen (Kat.nr. 449), läßt unschwer den künstlerischen Abstand zu den für Helmarshausen reklamierten Werken erkennen.

Im ganzen gesehen wird die Rückkehr zur Lokalisierung nach Helmarshausen für die drei künstlerisch eng verbundenen Trierer Evangeliare vor dem Hintergrund der Ausstellung plausibel. Klemm verweist in diesem Zusammenhang auf die mutmaßliche Initiative des tatkräftigen Abtes Thietmar II., dessen Bedeutung für die Blüte Helmarshausens auch von Oswald in seiner baugeschichtlichen Würdigung herausgestellt wird. Im Fall des wohl für den Paderborner Dom bestimmten Evangeliers Hs. 138/64 (Kat.nr. 501) trägt die salomonische Lokalisierung »Paderborn und Helmarshausen« der These von der Beziehung eines Helmarshauer Malers in einem Paderborner Skriptorium Rechnung.

Die am meisten diskutierte Frage betrifft das Objekt, das zu Recht im Zentrum der Ausstellung steht: den Tragaltar des Paderborner Doms (Kat.nr. 506). Dieses Werk hat den Anlaß für die Ausbreitung des künstlerischen Umfelds wie die Möglichkeit für eine Verknüpfung mit den Ereignissen von 1077 geboten, da sein Stifter, Bischof Heinrich II. von Werl (1084-1127), zu den charakteristischen Gestalten der kaiserlich-päpstlichen Kontroverse innerhalb des deutschen Klerus zu zählen ist (I, S. 483f.). Aufgrund der Übereinstimmung seines Bildprogramms mit der Beschreibung eines von Bischof Heinrich gestifteten *scrinium* der hll. Kilian und Liborius, als dessen Schöpfer ein Helmarshauer *frater* namens *Rogkerus* überliefert ist, galt der Tragaltar stets als das Hauptwerk Rogers von Helmarshausen, um das ein immer unübersichtlicher und heterogener gewordenes *Cœuvre* geflochten worden ist. Im Vorfeld der Ausstellung hat man im Rahmen der oben genannten Symposien zu einem Befreiungs-

schlag ausgeholt, mit dem das Werk Rogers auf seinen gesicherten Kernbestand reduziert werden sollte (vgl. die Beiträge von C. Bayer, M. Peter und M. Brandt, in: *Schatzkunst* 2006, S. 65ff.). Die Dekonstruktion gelang jedoch so vollständig, daß plötzlich gar kein unzweifelhaftes Werk Rogers mehr übrigblieb, und zu der notwendigen Synthese hat die Ausstellung dann leider nicht mehr gefunden. So kommt es, daß nicht nur der Dom-Tragaltar ohne die Zuschreibung an Roger ausgestellt, sondern die Künstlerfrage in der Ausstellung vorsichtshalber überhaupt ausgespart wurde. Dazu besteht allerdings wohl doch kein Anlaß: Wie längst geklärt wurde, ist der historische Kern der angeblichen, im frühen 13. Jh. in Helmarshausen verurteilten Urkunde Bischof Heinrichs nicht anzuzweifeln, die Beschreibung eines den hll. Kilian und Liborius gewidmeten Schreins, der in Helmarshausen durch einen dortigen Mönch namens *Rogkerus*, jedoch im Auftrag und auf Kosten Bischof Heinrichs von Paderborn »in sehr feiner Arbeit« (*satis expolito opere*) angefertigt wurde, ernst zu nehmen (Kat.nr. 507). Ein solches Werk ist erhalten, mit Darstellung der genannten Heiligen, in denkbar feiner und aufwendiger Arbeit, der Helmarshausener Kunst zugehörig und mit der inschriftlich gesicherten Darstellung des genannten Stifters auf dem Deckel versehen. Der philologische Streit um die Verwendbarkeit des Wortes *scrinium* für einen Tragaltar oder um die Wortbedeutung von *restituere* im Kontext der Urkunde sollte angesichts der Tatsache, daß die Formulierungen in ihrer überlieferten Redaktion offenbar fast 100 Jahre jünger sind als der berichtete Rechtsakt, nicht überbewertet werden (so auch M. Brandt, Roger von Helmarshausen – zwischen Fakten und Fiktionen, in: *Schatzkunst* 2006, S. 97; dort auch der Hinweis auf eine gesicherte Verwendung von *scrinium* im Sinne von Tragaltar: B. Bischoff, *Mittelalterli-*

che Schatzverzeichnisse, 1967, Nr. 143). Man müßte andernfalls eine Serie von Liborius- und Kilian-Schreinen annehmen, die der Bischof von Paderborn bei verschiedenen Künstlern in Helmarshausen bestellt hätte, wobei jener des Roger in die Urkunde Eingang gefunden, ein anderer aber sich erhalten hätte. Eine solche Annahme erscheint angesichts des von der Ausstellung bestätigten singulären Rangs dieses Kunstwerks wie seines schieren Materialwerts abwegig. Zumindest im Dom-Tragaltar wird man auch weiterhin ein Werk des Roger von Helmarshausen sehen dürfen.

Schwieriger steht es um die übrigen traditionellen Zuschreibungen, wobei die stilistische Distanz des Abdinghofer Tragaltars von Michael Peter einleuchtend beschrieben wurde (Kat.nr. 508; vgl. I, S. 485ff.). Bei dem schon wegen seiner Qualität meist für Roger in Anspruch genommenen Trierer Buchdeckel (500) ist eine stilistische Vergleichbarkeit der vier Evangelistensymbole mit den verdrückten Treiarbeiten des Tragaltars kaum mehr nachvollziehbar, und beim gleichfalls noch recht plausiblen Modoalduskreuz ist im Lineament der Stifterdarstellung entweder ein anderes künstlerisches Temperament oder der Abstand einer künstlerischen Entwicklung zu erkennen (497; vgl. I, S. 493 Abb. 10). Mag sein, daß die bisher nur in Ansätzen unternommenen oder publizierten goldschmiedetechnischen Befunduntersuchungen der Helmarshausener Werke hier noch weitere Argumente beisteuern werden; der Versuch, aus Zuschreibungen die Konturen einer Künstlerbiographie gewinnen zu wollen, wird wohl immer so hypothetisch wie müßig bleiben.

Dafür, daß die historischen Prozesse, die Anlaß und Hintergrund des Unternehmens waren, nicht nur zum Vorwand für eine anders kaum zu finanzierende kunsthistorische Ausstellung dienen, sorgte indessen nicht nur die zentrale Figur des Bischofs Heinrich von Werl, sondern auch ein dem Nachleben von Canossa gewidmeter dritter Abschnitt der Ausstellung, der in der Städtischen Galerie am Abdinghof die Ikonen altdeutscher Salier-Rezeption und ihre Ironisierung neben weniger bekanntem Material wie Berninis Bronzestatuetten der Markgräfin Mathilde von Tuszien bot (Kat.nr. 567).

Matthias Exner