

Verantwortung gegenüber dem ihm anvertrauten Gut, aber auch gegenüber dem Besucher, dem es nicht selten an den Vorkenntnissen fehlt, und der deshalb willig allem und jedem folgt – wenn das nur noch mit Duftmarken und Designerschleifen geht, gleich, was an Inhalt ist, dann gilt McLuhan in der bekannten, primitiviert verkürzten Form: „the medium is the message“. Das aber wäre Gleichschaltung total. Einer solchen ist aber nichts ferner als die Kunst. Dieser jedoch sollte das Museum nach wie vor Rechnung tragen.

Was kann man tun? Die zur Zeit so wenig beliebten fundamentalen Aufgaben: das Sichten, Sichern und Wissen um die Objekte, müssen wieder *vor* dem Vermitteln und dessen Spielarten der Performance kommen. Nicht der schnellebige, politik- und mediengefällige Verzehr und Ausverkauf von Werten, im übertragenen und auch ganz konkreten Sinn, wenn man die jüngsten Debatten zum Umgang mit Kulturgütern von Krefeld bis Stuttgart verfolgt und bedauerlicherweise selbst Aspekte des Restitutionsgeschehens miteinbeziehen muß, darf Maßstab des Handelns sein. Die vielfach beschworene Besucherfreundlichkeit, das dem Publikum oft bloß untergeschobene kulinarische Bedürfnis zwecks Evaluierung des Museums dienen auch als Alibi und lenken dann von Wesentlichem ab. Noch immer liegen z. B. in vielen Museen keine Kataloge der Bestände vor, die diesen Namen auch verdienen. Dabei macht die sorgsam bewahrte und in Wort und Bild dokumentierte materielle Kultur schließlich das A und O des Überlebens und Überlieferens aus. Dazu gehört auch, daß

Museen möglichst »barrierefrei« – so sagt man heute – zugänglich, wirklich öffentlich sind, und nicht die ideellen Schwellenängste von einst, denn die gibt es kaum mehr, durch materielle Schwellenängste ersetzt, indem man die Eintrittspreise immer höher schraubt. Das Gegenteil sollte sein, Haushaltszwänge hin oder her.

Und wenn Politiker trotz Fensterreden oftmals nicht mehr zu verstehen scheinen, was Wissen als Wissenschaft notwendig macht, so hat doch das Museum seine Basis in seinen Grundaufgaben, nicht in der Peripherie. Bei der ökonomisierten Naturwissenschaft und Technologie spricht man permanent von Forschung, weckt öffentliches Bewußtsein und renommiert damit – warum hier nicht ebenso? Auch hier gibt es neue Wissensgebiete, Themenfelder und Thesen, die es zu erschließen gilt, und die man nicht durch falsch verstandene »Schmackhaftigkeit« vernutzen, gar entwerten sollte.

Die Mehrzahl unserer Sammlungen und Ausstellungen, die einschlägigen Verbände von Fach und Beruf, selbst diesbezügliche Spartenpolitiker bekennen sich nach wie vor zu den klassischen Grundaufgaben des Sammeln, Sicherns und Forschens neben dem Vermitteln. Angesichts der umsatzgeleiteten Animations-, Spaß- und Eventindustrie gilt es, das Wissen von Wert und Schönheit dieser Kernaufgaben offensiver denn je und mit dem Mut, auch gegen den Strom zu schwimmen, in die Öffentlichkeit zu tragen. Alle reden vom Klimawandel – das gilt auch für Kunst und Kultur.

Ekkehard Mai

## Ein Name für das Herrscherbild des Ludwigspalters

Der Ludwigspalter in Berlin (Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Ms. Theol. Lat. Fol. 58) ist das berühmteste Werk einer nach Saint-Bertin lokalisierten Gruppe von

Handschriften der frankosächsischen Schule. Als Empfänger des Psalters wird in der Inschrift im Rahmen der Zierseiten auf fol. 1v-2r ein König Ludwig genannt (»*Hludovico*

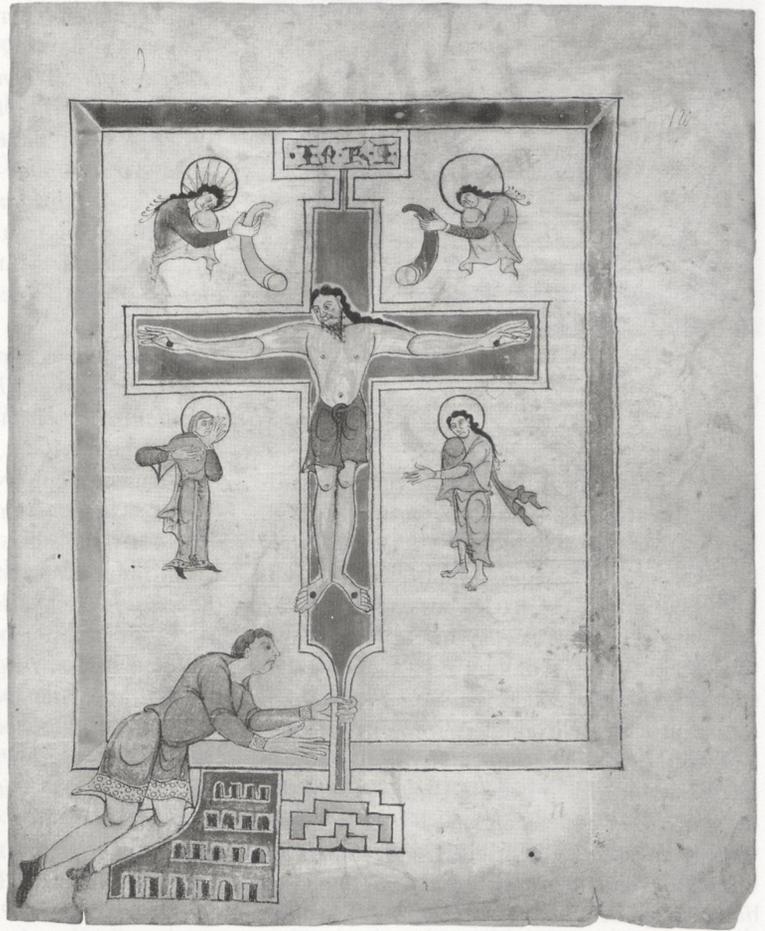


Abb. 1  
 Psalter Ludwigs des  
 Deutschen, fol. 120r.  
 Berlin, Staatsbibliothek,  
 Preuß. Kulturbesitz, Ms.  
 Theol. Lat. Fol. 58  
 (A. Fingernagel,  
 Die illuminierten latein.  
 Handschriften süd-,  
 west- u. nordeuropäi-  
 scher Provenienz.  
 4.-12. Jb., Teil 2,  
 Wiesbaden 1999,  
 S. 11, Taf. XI)

*regi vita salus felicitas perpes*»), der aufgrund der Entstehung der Handschrift im 2. (oder 1./2.) Viertel des 9. Jh.s sowohl mit Ludwig dem Frommen (814-840) als auch mit seinem Sohn Ludwig dem Deutschen (826-876) identifiziert worden ist.

Im späteren 9. Jh. wurde in die Handschrift das Bild eines vor dem Kreuz knienden Königs eingefügt (fol. 120r: Abb. 1), eine kolorierte Federzeichnung, die aus stilistischen Gründen mit der in Weißenburg entstandenen Wiener Otfried-Handschrift (Österr. Nationalbibliothek, Cod. 2687) in Verbindung gebracht worden ist. Sie zeigt den Betenden ohne Insignien,

was E. Jammers durch Identifizierung des Knienden mit dem 887 abgedankten Karl III. zu deuten suchte (Der sog. Ludwigspsalter als geschichtliches Dokument, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 103, 1955, S. 259-271), aber von P. E. Schramm als Darstellung eines Herrschers, der vor dem Kreuz die Zeichen seiner Herrscherwürde abgelegt hat, erklärt und – der Widmung des Werkes folgend – auf Ludwig den Deutschen bezogen wurde (*Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751-1190*, Neuaufll. hrsg. v. F. Mutherich, München 1983, S. 179 Nr. 52). Dies gilt heute als allgemein angenommen.



Abb. 2 Detail von Abb. 1: Rest des Namens (ebd.)

Bei einer Überprüfung der Berliner Handschrift im Rahmen der Vorbereitung des VII. Bandes der *Karolingischen Miniaturen* (*Die franko-sächsische Schule*) stellte ich auf dem Bild über der Gestalt des knienden Königs Spuren einer ausradierten Inschrift in Capitalis Rustica fest. Links im Bild auf der sechsten eingepprägten Zeile von unten kann man mit Hilfe einer Ultraviolettlampe noch lesen »ARNOLF(...)«. Die Schrift ist die gleiche wie die, in der auf fol. 119r die Überschriften der dem Bild vorangehenden »*Oratio ante Crucem dicenda*« geschrieben sind, so daß die Inschrift zweifellos zu der Miniatur gehört. Es handelt sich demnach um Arnolf von Kärnten, den Enkel Ludwigs des Deutschen, ostfränkischer König (887-899) und seit 896 Kaiser (Abb. 2).

Es ist von Bedeutung, daß der Name in der Form *Arnolfus* erscheint statt in der verbreiteteren Version *Arnulfus*, wie sie in den chronikalischen Quellen begegnet. *Arnolfus* entspricht der offiziellen Namensform des Herrschers, die in den Urkunden benutzt worden ist (*Die Urkunden Arnolfs*. Hrsg. von P. Kehr. Berlin 1940, MGH. *Diplomata*. 3, *Diplomata regum Germaniae ex stirpe Karolinorum*, Bd. 3). Dies bedeutet, daß die Nachträge mit der Miniatur am Hofe, in der Nähe der Kanzlei, entstanden sein dürften, wahrscheinlich in Regensburg. Das Herr-

schaftszentrum Arnolfs war nach seiner Königswahl Bayern, und Regensburg war die »*dilectissima ... regni sui sedes*«, wo er auch eine neue Pfalz errichten ließ (P. Schmid, Kaiser Arnolf, Bayern und Regensburg, in: *Kaiser Arnolf. Das ostfränkische Reich am Ende des 9. Jahrhunderts*, Regensburger Kolloquium, 9.-11.12.1999, hrsg. von F. Fuchs und P. Schmid. München 2002, S. 187-220, hier 207). Am Hofe erscheinen auch Namen von Künstlern, von denen einer der Kapelle angehörte (J. Fleckenstein, *Die Hofkapelle der deutschen Könige, Teil 1: Grundlegung. Die karolingische Hofkapelle*, Stuttgart 1959, Schriften der MGH, Bd. 16, S. 201).

Der eingetragene Name bestätigt, daß der Psalter sich im späten 9. Jahrhundert im Besitz des ostfränkischen Königshauses befand. Arnolf kann ihn von seinem Vater Karlmann (876-880) oder seinem Großvater Ludwig geerbt oder ihn am Regensburger Hof, der Residenz beider, vorgefunden haben, wohin er durch Ludwig den Deutschen gelangt sein mag (B. Bischoff, Bücher am Hofe Ludwigs des Deutschen und die Privatbibliothek des Kanzlers Grimalt, in: *Mittelalterliche Studien*, Bd. III. Stuttgart 1981, S. 187-212). In Regensburg ist noch eine zweite, ebenfalls in Saint Bertin entstandene Handschrift nachzuweisen, das Evangeliar in Prag (Knihovna metropolitní kapituli, Ms. B. 66). Es ist anzunehmen, daß das jetzt identifizierte Arnolf-Bild in Regensburg zwischen 887 und 899 entstanden ist. Sein zeichnerischer Stil zeigt eine lose Verwandtschaft mit der Tradition der spätkarolingischen St. Galler Buchmalerei. Das kann nicht verwundern, da Abt Salomo von St. Gallen (890-919) am Hofe Arnolfs als Kanzler tätig war und wahrscheinlich, wie sein an den Hof Ludwigs des Deutschen berufener Vorgänger, Abt Grimalt (841-872), Interesse an Handschriften hatte (F. Crivello, Ein weiteres Fragment eines karolingischen Prachtsalters aus Regensburg, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* 11, 2001, S. 58-64).

Da nunmehr bewiesen ist, daß sich der Berliner Psalter im Besitz Ludwigs des Deutschen befand, kann auch die Widmung mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Großvater Arnolfs bezogen und die Handschrift »Psalter Ludwigs des Deutschen« genannt werden.

Fabrizio Crivello

## Arnolfo alle origini del Rinascimento Fiorentino

*Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21. Dezember 2005 - 21. April 2006*

Anlaß dieser großartigen Schau war der 700. Todestag Arnolfos, der zwischen 1301 und 1310 (1302?) als Architekt von S. Maria del Fiore in Florenz verstarb. Seit 1995 durch Kolloquien und Publikationen vorbereitet, wird sie Enrica Neri Lusanna verdankt. Es ist eine lehrreiche und schöne Ausstellung geworden, deren wissenschaftliche Bedeutung in den folgenden Notizen keineswegs angemessen gewürdigt werden kann.

Im Zentrum stand die Skulptur der Domfassade (1296-1302 ca.), motiviert von der Frage, weshalb Arnolfo bis hin zur zweiten Edition von Vasaris *Viten*, 1568, und dann wiederum bis zu den Anfängen der Arnolfo-Forschung im 19. Jh. mehr oder weniger in Vergessenheit geraten ist: Im Gegensatz etwa zu Giotto oder auch Giovanni Pisano erwähnen ihn weder Dante, Boccaccio noch Ghiberti. Überhaupt wurden Maler bevorzugt gerühmt. Arnolfo hat keine nennenswerte Nachfolge hinterlassen, und von Mitarbeitern an der Fassade weiß man nichts. Sein Nachfolger in Florenz war Tino di Camaino aus der Schule Giovanni Pisanos. Bekanntlich erging es der etwa halb gediehenen Fassade schlecht; nach 1350 bis ins 15. Jh. mit einzelnen Statuen für die Tabernakel und Nischen weitergeführt, wurde sie 1588 abgebrochen; die Skulpturen wurden in Florenz, im 19. Jh. auch auf europäische und

Ich danke Herrn Eef Overgaauw (Berlin, Staatsbibliothek, Preuß. Kulturbesitz) für den Zugang zur Handschrift, Florentine Müttherich und Gerhard Schmitz für Rat und Hilfe.

amerikanische Museen verstreut; ein Wunder fast, daß sich doch die Hauptwerke, z. T. arg mitgenommen, erhalten haben (Kat. S. 27-39 passim). Unbezweifelbar aber bleibt Arnolfo das Verdienst, nach dem Vorlauf Sienas in Florenz das zukunftssträchtige Interesse für Skulptur geweckt zu haben (dazu Kreytenberg, Kat. S. 405-409).

Im großen und ganzen reflektiert der gewichtige, schön bebilderte Katalog die Forschungslage zu Arnolfos Fassadenprojekt. (Die Literatur zu Arnolfo, gerade auch zu seiner Florentiner Domfassade, ist derartig kompliziert und kontrovers, daß es schwer ist, sich als Außenstehende eine eigene Meinung über sie zu bilden. Unsere Literaturangaben beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf die Beiträge im Katalog der Ausstellung [= Kat.] und auf dessen Bibliographie.) Daß man seit dem 19. Jh. viel Energie in die Rekonstruktion des Projekts gesteckt hat, ist in der kunstgeschichtlich zentralen Stellung der Florentiner Kathedrale und ihrer Baugeschichte begründet: Nicht umsonst steht Arnolfo für die Veranstalter, dem ehrwürdigen Topos entsprechend, am Anfang der Florentiner Renaissance. Die u. E. brauchbarste, differenzierte, gleichwohl kurz gefaßte Übersicht über die Dokumentation zu Architektur und Skulptur der Fassade, über ihre Beurteilung vom 13. bis ins 18. Jh. und