

ihn eine kolonialistische ist, eine eigenständige russische Position entgegenzustellen. Die Folge ist jedoch nur, daß sich dieser Beitrag dem Leser als ihm verschlossen bleibender nationaler Monolog präsentiert.

Nach vergeblichen Versuchen, Mitstreiter aus den USA und Frankreich zu gewinnen, lieferte Kemfert den biographischen Katalogbeitrag selbst, um dem deutschen Publikum das russische Image der Künstlerin zu erschließen, aber auch, um es mit ihrem eigenen Gončarova-Bild zu konfrontieren. Sie entschied sich für eine implizite Replik, statt die offene Auseinandersetzung zu suchen: Lag das Gewicht bei den russischen Autoren auf den künstlerischen Aspekten, so stellt sie das Persönliche und Soziale in den Vordergrund. Sie beschreibt das Leben einer Frau, die Inbegriff der Emanzipation ist: als Künstlerin von der Akademie, als Frau von den Normen der Kirche und der patriarchalischen Gesellschaft, als Russin von

der westlichen Kultur. Sie zeigt, daß letzteres durch die Entdeckung der russischen primitiven Tradition geschah, läßt sich dabei jedoch zu stark vom »ländlichen« und »religiösen« Image Gončarovas mitreißen: Die Urbanität und die spezifisch russische Modernität Gončarovas gehen dadurch sowohl in Kemferts Katalogbeitrag als auch in der Ausstellung verloren. Sie macht keine Zäsur bei der Ausreise, ein in der Tat innovatorischer Schritt für die Gončarova-Forschung, und schildert ein Leben, das sich für Veränderungen konsequent offenhielt. Etwas voreilig ist allein Kemferts Behauptung, Gončarova sei bereits in den 1920ern als Mitglied der »internationalen Avantgarde« wahrgenommen worden (20), zumal sie kurz darauf konzediert, daß Lariovov und Gončarova bis in die 50er Jahre, der Zeit ihrer »Wiederentdeckung«, unbeachtet und verarmt lebten.

Ljudmila Belkin

Die *Schedula diversarum artium* – ein Handbuch mittelalterlicher Kunst?

Universität zu Köln, 9.–11. September 2010

Die Edition kunsttechnologischer Quellentexte scheint in der Kunstwissenschaft erst in den letzten Jahren wieder an Konjunktur gewonnen zu haben, benutzte man doch bis dato häufig selbst über 100 Jahre alte Übersetzungen und Ausgaben. Erst Oskar Bätschmann leitete (gemeinsam mit Christoph Schäublin und Sandra Gianfreda) in den Jahren 2000 und 2002 eine Trendwende ein mit seinen Neuübersetzungen von Leon Battista Albertis *De Pictura resp. Della Pittura*, einem der Initialtexte der Frührenaissance (1435/1436). Seit 2004 bringt die von Alessandro Nova geleitete *Edition Giorgio Vasari* jedes Jahr 4 Bändchen von Vasaris in seinen *Vite* beschriebenen italienischen Künstlern heraus (bisher sind 29 Einzeltitel erschienen). Die

Ausstellung »Fantasie und Handwerk« in der Berliner Gemäldegalerie hat im Frühjahr 2008 Cennino Cennini (um 1360 bis vor 1427) und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco vor dem Hintergrund kunsttechnologischer Fragen untersucht und einem breiteren Publikum vorgestellt. Cennini und sein gegen 1400 entstandener Malerei-Traktat *Libro dell'Arte* markieren den Übergang vom Mittelalter zur Renaissance, was sich in dessen Aussage bündelt, die Malerei sei »un'arte [...] che conviene avere fantasia e hoperazione di mano«. Eine neue Übersetzung des Traktats ist derzeit in Berlin und Florenz in Planung (Projekt des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität in Berlin von Klaus Krüger, Wolf-Dietrich Löhre

und Stefan Weppelmann und des Kunsthistorischen Instituts in Florenz von Hannah Baa-der und Gerhard Wolf). Parallel zur Cennini-Ausstellung ist 2008 ein Neudruck von Albert Ilgs Edition von 1871 erschienen (Melle: Wagener Edition).

Gehen wir in der Chronologie einen Schritt zurück, zum berühmtesten Malerei-Handbuch des Mittelalters, der sogenannten *Schedula diversarum artium* – die in ihren drei Büchern nach jeweils drei Prologen die Malerei, die Glasmalerei sowie die Goldschmiedekunst behandelt –, dann ist die Situation nicht ganz so desolat, aber doch vergleichbar: Es liegt zwar die zweibändige Ausgabe mit einer eingehenden Kommentierung von Erhard Brepohl von 1999 vor, dennoch wird weiterhin häufig auf die Übersetzung von Ilg (1874) zurückgegriffen, etwa in einer Ausgabe von 1970.

Im *Dictionary of Art* von 1996 faßt Nigel J. Morgan in Band 30 (S. 709f.) die bisherige Lehrmeinung über die *Schedula* zusammen: Das Werk sei von einem »Belgian or German monk and writer« verfaßt worden, und zwar »during the first half of the 12th century in north-west Germany«. »The text survives in many copies and was used throughout the Middle Ages.« Der Autornamen Theophilus Presbyter wird zwar eindeutig und richtigerweise als »pseudonym« bezeichnet, dennoch gleichzeitig personifiziert: »There is a strong likelihood that Theophilus can be identified with the goldsmith monk Roger of Helmarshausen [...].«

Nach einer höchst anregenden Tagung zur *Schedula* in Köln – die gemeinsam vom Thomas-Institut der Universität zu Köln mit dem Museum Schnütgen organisiert wurde – müssen einige dieser liebgewonnenen Zuschreibungen endgültig *ad acta* gelegt werden. Zwar hat die Datierung der Schrift ins 1. Viertel des 12. Jh.s weiterhin Bestand, doch was deren Entstehungsort sowie den Namen

des Verfassers angeht, können sowohl der Beiname Theophilus als auch die von Ilg 1871 vorgeschlagene Gleichsetzung von Theophilus mit Roger von Helmarshausen (um 1170 bis nach 1225) – der bereits Hermann Degering 1905 mit guten Argumenten widersprochen hatte – endgültig verabschiedet werden.

Nachdem Andreas Speer (Köln), einer der beiden Organisatoren, sowie Doris Oltrogge (Köln) in die Problemlage und den Kontext des Werkes eingeführt hatten, begann die Tagung thesenfreudig: Ilya Dines (Köln) präsentierte den Forschungsstand zu den *Schedula*-Handschriften, wobei er einige unechte aussonderte, so daß nun 28 Handschriften übrigbleiben, von denen allein 9 Neuentdeckungen darstellen. Der Forscher brachte zudem einen neuen Autornamen ins Spiel: Northungus von Hildesheim, dessen Nennung in der älteren Wolfenbütteler Handschrift (Ms. Helmst. 1127) bisher unbeachtet geblieben ist – beide Wolfenbütteler Handschriften wurden detailliert von Almuth Corbach (Wolfenbüttel) und Bertram Lesser (Wolfenbüttel) vorgestellt. Dieser Northungus, von dem man bislang nur grob wußte, daß er um 1130/40 gelebt hat und mit Bischof Bernhard von Hildesheim in Verbindung stand, kann mit anderen Schriften enzyklopädischer und medizinisch-alchemistischer Art in Zusammenhang gebracht werden. Offenbar besaß er Kontakte bis nach Salerno, Dines sprach daher von einem »berühmten deutschen Enzyklopädisten«. Ob er der Verfasser oder – wohl wahrscheinlicher – der (letzte ?) Redaktor der *Schedula* war, muß derzeit noch offen bleiben.

Hatte schon Speer die *Schedula* überzeugend als »Enzyklopädie eines Studienbuches« bezeichnet, war sich die Mehrheit der TagungsteilnehmerInnen einig, daß es sich bei der *Schedula* nicht um ein von einem einzigen Autor einheitlich verfaßtes Lehrbuch, sondern um ein Kompendium handelt, in dem verschiedene Textschichten einander überlagern – eine Meinung, die bereits 1933 von Wilhelm

Theobald in seiner zweisprachigen, unvollständigen *Schedula*-Ausgabe (*Des Theophilus Presbyter Diversarum artium schedula: Technik des Kunsthandwerks im zehnten Jahrhundert*) geäußert worden war. Mark Clarke (Amsterdam) zeigte dieses *reworking* auf, indem er darauf hinwies, daß die verschiedenen erhaltenen Handschriften eine jeweils andere *Schedula* enthalten – je nach Bedarf und Verwendungszweck, etwa für einen Handwerksbetrieb oder eine Bibliothek, also im Hinblick auf ein mehr praktisches oder ein eher literarisches Interesse. Clarkes Hauptthese lautete, daß die *Schedula* selbst ein Konglomerat verschiedener älterer, heute größtenteils verlorener Quellen darstelle. Monika Müller (Wolfenbüttel) plädierte ebenso für eine »Distanz zwischen Text und buchmalerischer Wirklichkeit« (so der Titel ihres Referats) wie Robert Fuchs (Köln) vom CICS, dem Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft, der dezidiert von einer »enzyklopädischen Wissenssammlung eines Kopisten« sprach. Fuchs zeigte an Beispielen aus der Buchmalerei auf, wie wenig sich die Handwerker und Künstler in der Praxis an die Anweisungen der *Schedula* hielten. Wurden dort etwa ganze 16 Abstufungen beim Malen eines Gewandes empfohlen, so verwendete man *realiter* nur maximal acht. Der Traktat gebe demnach in Gestalt einer mittelalterlichen *Summa* ein Idealbild aller damals bekannten kunsttechnologischen Möglichkeiten wieder. Auch das läßt (so Müller) eher an einen *Scriba doctus* als einen praktizierenden Künstlerschreiber denken.

In die gleiche Richtung zielte der Vortrag der zweiten Organisatorin der Tagung, Hiltrud Westermann-Angerhausen (Köln), die anhand der *Schedula*-Stellen zum Goldzellenschmelz (Buch 3, Kap. 53-55) aufzeigte, wie die Verfasser der Schrift zwar äußerst detailliert und nachvollziehbar die technischen Daten kompilierten, dabei aber auch nicht mehr flächendeckend gebräuchliche Techniken aufnahmen.

Nach der 2. Hälfte des 11. Jh.s wurde die Technik des Goldzellenschmelzes bei Goldschmieden durch Kupfer-Grubenschmelz abgelöst, der sich vor der Mitte des 12. Jh.s mehrheitlich durchsetzte. Am Beispiel des Kölner Dreikönigsschreins (um 1181-1205) zeigte die Autorin jedoch, daß die alte, in der *Schedula* beschriebene Technik an herausgehobenen Stellen des Schreins (im Sinne des mittelalterlichen Gedankens der *vetustas*) späte Verwendung fand.

Eine Archäologie von Textpassagen der *Schedula* präsentierten mehrere Vortragende, um aufzuzeigen, wie weit der Text mit realen historischen Befunden in Übereinstimmung steht bzw. Abweichung aufweist: Elisabetta Neri (Mailand) konnte als Spezialistin für mittelalterliche Glocken mit eigener Ausgrabungserfahrung zeigen, daß zwar für die Herstellung von Glocken im Glockenguß archäologische Stätten gefunden wurden (so etwa um 950 in St. Pantaleon in Köln), daß jedoch die im Traktat beschriebenen Glasöfen mangels archäologischer Zeugnisse bislang (noch) nicht verifiziert werden konnten.

Während Brigitte Kurmann-Schwarz und Christine Hediger (Zürich/Romont) auf die noch erhaltenen Beispiele von mit der *Schedula* zeitgleicher Glasmalerei um 1120/30 verwiesen (so die Himmelfahrt in der Kathedrale von Le Mans, die thronende Maria von Vendôme sowie die Augsburger Propheten), verglich Heidrun Stein-Kecks (Erlangen) die maltechnischen Hinweise der *Schedula* konkret mit den erhaltenen Fresken in St. Georg in Prüfening bei Regensburg und der Schrift *De statu domus Dei* (um 1152) des Prüfeningener Autors Boto. Der vierfache Schriftsinn, den Boto zur Auslegung der Psalm-Stelle »Heiligkeit ist die Zierde Deines Hauses, Herr« (Ps. 93,5) benutzte, wird nach Stein-Kecks in der *Schedula* wörtlich genommen und als Argument gegen die Bilderkritik der Zisterzienser eingesetzt.

Einer wortwörtlichen Lektüre unterzog auch Erhard Brepohl (Bad Doberan) die gesamte *Schedula*, die er als direkte Anleitung eines praktizierenden Goldschmiedes an seinen Sohn versteht. Brepohl stand allerdings mit dieser Meinung auf der Tagung alleine da. Man war sich einig, daß (auch) mittelalterliche Texte polyseme Strukturen aufweisen, die – wie etwa die vermeintlich persönliche Adressierung an den Sohn – hier konkret im Kontext des Mönchslebens und seiner Regeln verstanden werden müssen. Darauf verwies in einem konzisen Beitrag Gabriele Sprigath (München), indem sie in einer *close lecture* die Struktur der drei Bücher der *Schedula* herausarbeitete – die sie als »monastische Lehrschrift« las –, welche entlang der Namen Theophilus (der Gott Liebende und von Gott Geliebte), Paulus und David organisiert sei. Die *Schedula* ist der Autorin zufolge ein »thesaurus«, der Kunstfertigkeit als »Gottesdienst« versteht.

Bedauerlicherweise befaßte sich ansonsten nur ein weiterer Beitrag textnah mit der Begrifflichkeit der *Schedula*: Marjolijn Bol (Utrecht) erläuterte in luzider Engführung die Differenz zwischen den Begriffen »transparent« und »transluzent«. Während der erstere ein wirkliches Hindurchscheinen meint – wo der Lichtstrahl nach dem Durchqueren etwa eines Glasfensters in exakt gleicher Richtung weiterverläuft (und *perspicax*, also »transparent«, mithin ein Terminus der Glasmalerei ist, vgl. Buch 2, Kap. 12 oder 20) –, sei mit *translucida* (Buch 1, Kap. 27) eine diffuse Brechung des Lichtstrahls nach dem Passieren eines Objekts oder gar die Reflexion an einem Objekt gemeint, wie wir es von Email oder gefaßten Skulpturen kennen.

Im weitesten Sinne Quellenkritik betrieben drei Referate: John Hinnerk Pahl (Dresden) ging näher auf den Prolog zum 1. und 3. Buch ein und verglich den Redaktor der *Schedula* mit einem »neuen Beseleer«, dem Erbauer der mosaichen Stiftshütte (2. Mose 31, 1-11).

Chet Van Duzer (Paris/London) stellte eine bisher unbekannte Quelle zur mysteriösen Nennung des »spanischen Goldes« (Buch 3, Kap. 48) – das vornehmlich aus Basilisken [sic!] gewonnen werde – vor: *The book of Em haMelekh* des sizilianischen Alchemisten Abufalah aus dem 11. Jh. John Friedman (Leetonia, OH) untersuchte das ebenso geheimnisvolle sogenannte *folium* (Buch 1, Kap. 33), ein changierendes Violett-Blau-Pigment, das Friedman mit der Pflanze *Chrozophora tinctoria* identifizierte, welche nur in der Gegend von Grand-Gallargues bei Nîmes wächst.

Einblicke in den Kontext rund um die *Schedula* präsentierte Débora Matos (Lissabon), indem sie das Werk mit einem portugiesischen Traktat zur Herstellung von Farben verglich: dem *Livro de Como se Fazem as Cores*, welches sich um 1262 dem portugiesischen Juden Abraham Ibn Hayyim zuschreiben läßt, der in Loulé in der Algarve lebte. Das speziell für jüdische Handschriften-Illuminationen gedachte Handbuch ließ sich jedoch nur in Abgrenzung zur *Schedula* beschreiben. Martina Pippal (Wien) stellte in ihrer Präsentation den Klosterneuburger Altar von Nicolaus von Verdun vor (um 1170-1181), der für sie die Schnittstelle markiert, an der für einen Moment in der Kulturgeschichte eine Harmonie zwischen Technik und Theologie bestand, als im christlich typologischen Verständnis die Darstellungen des Alten und diejenigen des Neuen Testaments wie Stempel und Stempelabdruck in größtmöglicher Form zur Deckung kamen. Während Pippal damit generell den Blick auf Material und Technik schärfte, die stets den inhaltlichen Bildsinn mitbedingen, unterstrich Ulrike Heinrichs (Berlin) die Bedeutung der Körperhaftigkeit von Farbe und Skulptur im Mittelalter – etwa in Schatteneffekten.

Daran, daß wir uns mittelalterliche Skulptur gefaßt – also farbig – vorstellen müssen, erinnerte Sandra Sáenz-López Pérez (Madrid) mit überraschend neuem und vielseitigem Bildma-

terial. Die Funktion der Farbe habe, so die Autorin, präzise darin bestanden, der unbelebten Skulptur »Leben« einzuhauchen. Paola Del Vesovo (Frascati) erörterte den Aspekt der Ölmalerei und damit die Frage, ob die *Schedula* die erste Quelle für diese später revolutionäre Technik darstelle. Sie verwies dabei auf die seit der Mitte des 10. Jh.s bestehende Kenntnis von Öl als Bindemittel und zugleich auf diesbezügliche Unsicherheiten in der mittelalterlichen Terminologie.

Wie sich auf der ergebnisreichen Tagung zeigte, scheint der Graben zwischen den »Literalisten« (wie Brepohl) und den »Allegoristen« nicht unüberbrückbar zu sein, da letztere mehr die Genese des Textes der *Schedula* und erstere eher die Anwendung von deren technischen Rezepturen im Blick haben. Zu hoffen

ist, daß der Elan der Tagung in die weitere Ausarbeitung des Kölner »*Schedula*-Portals« einfließen möge, welches bereits im Frühjahr online gestellt werden soll (www.thomasinst.uni-koeln.de) und es dann jedem Nutzer erlaubt, eine übersichtliche Anzahl von Handschriften und verschiedensprachigen Editionen auf dem Bildschirm parallel nebeneinander zu konsultieren. Vielleicht reicht ja der Schwung auch später noch dazu, die fehlende kritische Buch-Edition der *Schedula* zu erarbeiten, die dann wünschenswerterweise auch eine neue deutsche Übersetzung beinhalten sollte, gemäß der Binsenweisheit, daß jede Generation ihre eigene Übersetzung eines klassischen Textes braucht – oder durch sie einen Text erst wirklich kanonisch machen kann.

Thierry Greub

Inschriften zwischen Realität und Fiktion. Vom Umgang mit vergangenen Formen und Ideen. 12. Internationale Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik

Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 5.–8. Mai 2010

Die Fachtagungen für Epigraphik werden von den acht deutschen Akademien und der österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien ausgerichtet. Diese traditionsreichen Institutionen beider Länder hatten sich auf Anregung des Heidelberger Germanisten Friedrich Panzer erstmals 1934 zu dem Zweck zusammengefunden, sämtliche Inschriften des deutschen Sprachraums zu sammeln, zu bearbeiten und nach einheitlichen Richtlinien zu edieren. Das Mammutprojekt der »Deutschen Inschriften« soll am Ende einmal mehr als 450 Bände umfassen; hiervon sind bis heute fast 80 erschienen (vgl. Beitrag Noll in diesem Heft, S. 26ff.). Die 12. Internationale Fachtagung für Epigraphik berührte eine elementare Frage der Geschichtswissenschaften, nämlich die der Konstruktion von Geschichte in Vergangen-

heit und Gegenwart. Aufgrund ihres hohen Zeugnis- und Beglaubigungscharakters wurden schriftliche Monumente zu allen Zeiten zum Zweck der eigenen Vorteilsnahme gefälscht oder überarbeitet. Ziel der Tagung war es daher, durch den interdisziplinären Austausch zwischen Restauratoren, Kunsthistorikern und Historikern ein technisches Verständnis für die verschiedenen Inschriftenträger in Glas- und Wandmalerei, Textilkunst und Stein zu entwickeln, um Nachfertigungen oder Fälschungen zuverlässig zu erkennen und das Datieren von Inschriftenträgern zu erleichtern.

Torsten Schrade (Mainz) stellte eingangs die Deutschen Inschriften Online (DIO) vor, ein interakademisches Projekt der Mainzer und