

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

2. Jahrgang

November 1949

Heft 11

DIE AUSSTELLUNG „KUNST DES FRÜHEN MITTELALTERS“ IM BERNER KUNSTMUSEUM

Die Berner Ausstellung ist die erste kunsthistorische Ausstellung seit dem Kriege, an der die meisten größeren Museen, Bibliotheken und Kirchenschätze aller drei Westzonen beteiligt sind. Die Bereitwilligkeit einiger Schweizer Museen, Bibliotheken und Privatsammlungen, einen Teil ihrer Schätze zur Verfügung zu stellen, hat sie nicht unwesentlich bereichert.

Von ihrem Initiator W. Hoffmann, dem Direktor der Württembergischen Landesbibliothek, war zunächst eine Ausstellung illuminierter Handschriften aus karolingischer und ottonischer Zeit geplant, als Dank der deutschen Bibliotheken an die Schweiz für ihre großzügige Hilfe nach dem Kriege. Durch die Ausdehnung des Programmes auch auf die vorkarolingische und romanische Zeit und die Hinzufügung einer großen Zahl vom Buche unabhängiger Werke der Goldschmiedekunst, Elfenbeinskulptur und Webkunst ist daraus schließlich ein Gesamtbild der deutschen vorgotischen Kunst geworden, wie es seit der großen Düsseldorfer Ausstellung von 1900 nicht mehr gezeigt wurde. Jene Vollzähligkeit, die die Düsseldorfer Ausstellung aus wissenschaftlichen Gründen anstrebte, konnte freilich nicht das Ziel der Berner sein. Sie versucht, die Geschichte der vorgotischen Kleinkunst und ihre bedeutenden Leistungen in einer wohl durchdachten Auswahl anschaulich zu machen und zugleich den Blick auf einige wichtige, bisher weniger beachtete Denkmäler zu lenken. Es war ein glücklicher Gedanke, den deutschen Werken einzelne byzantinische, italienische, englische und nordfranzösische Arbeiten sowie altchristliche Elfenbeine und orientalische Textilien beizugeben, als Beispiele jener Kunstkreise, denen die deutsche Kleinkunst wesentliche Anregungen verdankt. So ist auch die Berner Ausstellung trotz des künstlerischen Wertes und der ästhetischen

Schönheit ihrer Objekte mehr eine wissenschaftliche als eine Publikumsausstellung. Es gehört ebensoviel Mut wie kunstgeschichtlicher Enthusiasmus dazu, das Risiko einer solchen Ausstellung auf sich zu nehmen. Dafür müssen wir Max Huggler, dem Leiter des Berner Kunstmuseums, danken. In erster Linie ihm verdanken wir auch die schöne und taktvolle Aufstellung, die den wissenschaftlichen Charakter der Ausstellung wahrt und zugleich der Gefahr des Lehrhaften und Monotonen durch eine geschickte, meist asymmetrische Verteilung verschieden großer Vitrinen im Raum und die gute Setzung optischer Akzente begegnet. Da die ausgestellten Gegenstände nur mit der Katalognummer bezeichnet sind, wäre ein Hinweis auf die betreffenden Schulen und Gruppen in den Vitrinen willkommen gewesen. Die große und aufopferungsvolle Arbeit der Vorbereitung und Organisation der Ausstellung sowie die Auswahl der Objekte hat für die Gegenstände aus Deutschland Albert Boeckler, für die aus Schweizer Besitz Otto Homburger auf sich genommen. Ihnen ist auch die Bearbeitung der betreffenden Denkmäler für den Katalog zu danken. Dieser enthält, von der neuesten Forschung ausgehend, neben reichen Literaturhinweisen eine Fülle von Angaben und, z. T. neuen, kunstgeschichtlichen Beobachtungen zu den einzelnen Objekten. So ist er über den unmittelbaren Zweck hinaus ein wertvolles Nachschlagewerk für jeden, der sich mit dieser Kunst beschäftigt.

Entsprechend dem ursprünglichen Plan liegt das Gewicht der Ausstellung auf der Buchmalerei. Hier ist auch das Gesamtbild am geschlossensten. Als Einleitung ist die vor-karolingische Malerei nur mit wenigen Beispielen gezeigt, darunter das prachtvolle northumbrische Evangeliar aus Echternach, das die Bibliothèque Nationale zur Verfügung stellte. Darum gruppieren sich einige Werke der fränkischen, burgundischen und langobardischen Schmuckkunst. Für die Karolingerzeit ist die Auswahl reicher. Mit Ausnahme von Metz sind alle großen karolingischen Malschulen — die westfränkischen wie die ostfränkischen — in charakteristischen Beispielen vertreten, nicht selten mit so bedeutenden Hauptwerken wie der Ada-Handschrift, dem Aachener Schatzkammerevangeliar und dem Codex Aureus, der leider nur in geschlossenem Zustand sichtbar ist. Von der Reimser Produktion, deren Hauptwerke in den deutschen Bibliotheken ja fehlen, ist die wenig bekannte, dem Utrecht-Psalter nahestehende Federzeichnung des Evangelistar-Fragmentes aus St. Florin in Koblenz ausgestellt, sowie einige der erstaunlich spätantik wirkenden Deckfarbenbilder des Berner Physiologus (andere sind in der wenig glücklich aufgestellten französischen Buchausstellung in Luzern zu sehen). Die karolingische Goldschmiedekunst ist zumal durch den Deckel des Codex Aureus vertreten, der sich besonders auf dieser Ausstellung mit ihren mannigfachen Vergleichsmöglichkeiten als eine der größten Schöpfungen der vorgotischen Kleinkunst überhaupt erweist. Von den Hauptschulen karolingischer Elfenbeinskulptur erscheint die Metzler mit einer größeren Zahl von Arbeiten, die Liuthardgruppe mit einem ihrer Hauptwerke, der Kreuzigungsplatte auf dem Deckel des Perikopenbuches Heinrichs II. Vom Stil der Ada-Gruppe gewinnen wir einen Eindruck noch in der früh-ottonischen Umbildung des Darmstädter Himmelfahrtfragmentes.

Mitte und Kern der Ausstellung ist die ottonische Buchmalerei. Von ihrer hohen Form-

kraft und der Spannweite ihrer Möglichkeiten, von ihrer Geschichte und der Eigenart ihrer Schulen gibt sie ein großartiges, in der reichen Auswahl nahezu umfassendes Bild. In ihm wird die überragende Stellung der Reichenau auf das eindringlichste deutlich. Allein die Werke des Trierer Registrum-Gregorii-Meisters und der Kölner Hitda-Codex halten dem Vergleich stand. Die Reichenauer Produktion ist von ihren Anfängen bis in die Spätzeit in reicher Fülle ausgebreitet. Mit Ausnahme des Aachener Otto-Codex sind alle ihre in Deutschland bewahrten Hauptwerke beisammen: Gero-Codex, Codex-Egberti, Evangeliar Ottos III., Perikopenbuch Heinrichs II., Bamberger Apokalypse usw. Dabei fällt die Sonderstellung der Bamberger Handschriften des Hohen Liedes und des Jesaias-Kommentars so sehr auf, daß man sich fragt, ob man hier wirklich nicht an eine Filialschule denken darf. Auch von den übrigen Schulen, von Trier, Echternach, Köln, Fulda, Regensburg und der „Bayerischen Klosterschule“ fehlt kaum eine der in Deutschland erreichbaren Handschriften. Um so mehr ist zu bedauern, daß keines der größeren Hildesheimer Werke gezeigt werden konnte. Dagegen kommt in der Ausstellung die eigenwillige frühottonische Produktion des Niedersächsisch-Corveyer Kreises zu ihrem Recht, und mit ihr die schöne, prunkvolle Heiratsurkunde der Kaiserin Theophanu. Vertreten sind schließlich auch kleinere Gruppen wie Lüttich und Werden. Dieses reiche Vorführen der ottonischen Buchmalerei und die gleichzeitige Ausstellung bedeutender karolingischer Handschriften erlaubt nicht nur die Entwicklung der Schulen und deren mannigfache Beziehungen untereinander zu verfolgen, sondern zugleich die Bedeutung des Rückgriffs auf verschiedene Karolingerschulen für die verschiedenartige Stilbildung in den einzelnen ottonischen Zentren zu beurteilen.

Nicht so umfassend ist das Bild, das die Berner Ausstellung von der ottonischen Goldschmiedekunst vermittelt. Hier macht sich das Fehlen der großen norddeutschen Werke bemerkbar, nicht nur der Hildesheimer, sondern von allem der Essener, die z. Zt. in Amsterdam ausgestellt sind. Allein auch ohne sie ist das Bild von imponierender Großartigkeit. Im Vordergrund stehen die kostbaren Prunkeinbände der süddeutschen Schulen. Von ihnen fehlt — dank der Großzügigkeit ihrer Besitzer, voran der Bayerischen Staatsbibliothek — nicht einer. Auch hier zeigt sich die künstlerische Überlegenheit der Reichenau (Deckel des Aachener Schatzkammer-Evangeliars, Deckel von Cim. 59) und der Trierer Werkstatt der Egbertzeit, wobei die Trierer Werke noch um eine Nuance edler und, auch im Technischen, vollkommener wirken (Gothaer Buchdeckel, Nagelreliquiar aus dem Trierer Domschatz). Leider ist das Aachener Schatzkammer-Evangeliar so aufgestellt, daß sein Deckel mit den Reichenauer Treibreliefs unsichtbar bleibt. Die hohe Qualität des Gothaer Buchdeckels erweist sich gerade auch im Vergleich mit dem Deckel des Codex Aureus, der in demselben Raume liegt. Dieser Raum, der schönste und geschlossenste der Ausstellung, hat den Charakter einer Schatzkammer. Neben den genannten Buchdeckeln und einer eindrucksvollen Reihe Reichenauer Miniaturen enthält er den Buchkasten des Regensburger Uta-Evangeliars, das ebenfalls regensburgische Sakramentar Heinrichs II., einige der großen Echternacher Miniaturen und Schmuckseiten des Gothaer Codex und nicht zuletzt die großartigen Prunkmäntel Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde. So schön dieser Raum auch ist, vielleicht

hätte man versuchen sollen, hier den reichsten und künstlerisch bedeutendsten ottonischen Kirchenschatz, den Bamberger, zumindest in seinen Hauptstücken geschlossen vorzuführen, die aus Bamberg und München wohl zum ersten Mal auf dieser Ausstellung wieder nahezu vollständig zusammengekommen sind. Aus ihm stammen bekanntlich die meisten der Reichenauer und Regensburger Prunkhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek mit ihren kostbaren Einbänden. Von diesen Einbänden ist sicher reichenausch allein der von Cim. 59. Das Verhältnis der übrigen zur Reichenau (und zu Regensburg) ist noch nicht hinreichend geklärt. Man wird mit einer, vielleicht Bamberger, Filialschule rechnen müssen. Diese Möglichkeit deutet auch der Katalog bei einigen Stücken an. Den Vorderdeckel des ebenfalls aus Bamberg stammenden Evangeliers Clm. 4451, den der Katalog in das letzte Viertel des 10. Jhs. setzt, halte ich nicht für ottonisch. Sein schöner Filigranrahmen gehört m. E. zu jenen Werken des Überganges, die — wie etwa der Metzger Deckel lat. 9383 der Bibliothèque Nationale — in gewissen Zügen zwar auf das Ottonische vorausweisen, im Ganzen aber spätkarolingisches Gepräge zeigen und nicht nach der Mitte des 10. Jhs. entstanden sein können. Das gleiche gilt von der Elfenbeinplatte mit der Taufe Christi, mit der der Rahmen in Stilgefühl und Komposition untrennbar zusammengehört. Boeckler schreibt sie — m. E. wenig überzeugend — zusammen mit der Verkündigung und der Geburt Christi auf dem Rückdeckel der Handschrift und der Kreuzigungsplatte auf dem Sakramentar Heinrichs II. dem Miniator des Registrum Gregorii zu. Einleuchtend scheint mir dagegen, daß die Frankfurter Platte mit der Darstellung des Meßgesanges erst ottonisch sei. Sonst ist die ottonische Elfenbeinskulptur mit wenigen aber bedeutenden Stücken vertreten, wie der Kreuzigung des „Echternacher Schnitzers“ auf dem Gothaer Buchdeckel, der großen, wohl trierischen Madonna des Mainzer Museums, zwei Platten des „Magdeburger Antependiums“ und fünf Tafeln einer fränkischen, wohl in Bamberg zu lokalisierenden Gruppe.

Von der Kunst der romanischen Epoche ein ähnlich umfassendes und einheitliches Bild zu geben wie von der ottonischen, war ungleich schwerer. Das liegt an der romanischen Kunst selbst: ihrer wesentlich breiteren Produktion und der Fülle kleinerer, z. T. recht verschiedener Schulen und Gruppen. Gleichwohl ist es auch hier — zumindest für die Buchmalerei — gelungen, nicht nur von der Eigenart und Vielgestaltigkeit der romanischen Kunst, sondern auch von ihren Brennpunkten und den großen Linien der Entwicklung eine annähernd genaue Vorstellung zu vermitteln. Die Unterschiede zur Ottonik fallen auf den ersten Blick in die Augen: die größere Schlichtheit und Volkstümlichkeit der romanischen Kunst, das auffallende Zurücktreten der Prunkhandschriften, die Vorliebe für die farbige Zeichnung und, bei den Deckfarbenbildern, die kräftigere Buntheit der Farben, die naivere Art des Erzählens und in der Formbehandlung die Spannung zwischen ornamentaler Formel und einem wachsenden Interesse am Diesseitig-Natürlichen. Ebenso deutlich wird der Charakter der einzelnen Kunstlandschaften und die Verteilung der historischen und qualitativen Akzente. So die Geschlossenheit der bayerischen Produktion, bedingt durch die überragende Stellung Salzburgs, deren Wirkung sich auch das zweite bayerische Zentrum Regensburg-Prüfening nicht ent-

ziehen kann — das Nebeneinander zweier Hauptströmungen in Schwaben, einer Hirsauischen (Stuttgarter Passionale), die auf die Tochterklöster, zumal Zwiefalten, übergreift, und einer Weingartner, die stark vom Westen bestimmt ist (die dritte schwäbische Richtung, die von Engelberg, konnte leider nicht gezeigt werden) — in den Rheinlanden eine Vielfalt verschieden bedeutender Schulen und Gruppen, die untereinander und mit dem Westen, vor allem dem Maasgebiet, mehr oder weniger eng zusammenhängen, und unter denen Köln und die mittelhheinische Gruppe um die Handschriften der Hildegard von Bingen besonders hervorrage. Weniger gut ist das niedersächsisch-westfälische Gebiet vertreten, aus dem man nur von der jüngeren, englisch beeinflussten Helmarshausener Gruppe und allenfalls von Halberstadt einen Eindruck gewinnt, während neben Hildesheim auch Corvey fehlt. Deutlich zeigt die Ausstellung, wie allenthalben um 1200 unter einer intensiven Auseinandersetzung mit Byzantinischem die neue Blüte der spätromanischen Kunst einsetzt. Dabei treten verschiedentlich andere, z. T. neue Zentren und Gruppen hervor: die „thüringisch-sächsische Schule“ in Norddeutschland, am Mittelrhein Mainz, Würzburg in Franken, am Oberrhein Straßburg und in Bayern Kloster Scheyern. Es fällt auf, daß in dieser Zeit die Prunkhandschriften (Mainzer Evangeliar aus Aschaffenburg, Würzburger Psalter Clm. 3900) wieder zunehmen, die wie der thüringisch-sächsische Landgrafensalter für höfische Kreise, seien es weltliche oder kirchliche, bestimmt sind. Wie sehr die beginnende Illustration weltlicher Dichtungen in den Kreis dieser neuen höfischen Kultur gehört, verrät die bayerische Handschrift der Carmina Burana wie die illustrierten Handschriften der großen deutschen Epen: die wohl regensburgische Eneit des Heinrichs von Veldeke aus Berlin, die früheste von ihnen, und die Straßburger Wolfram- und Gottfried-Handschriften Cgm. 19 und 51. Den deutschen romanischen Werken sind einige Beispiele byzantinischer, italienischer, englischer, lütticher und nordfranzösischer Buchmalerei angeschlossen. Von ihnen halte ich das Sibylla-Evangeliar des Darmstädter Museums weder im Figurenstil noch in der Ornamentik für „Lüttich, um 1100“, wie der Katalog angibt, sondern für nordfranzösisch-flämisch 1130—1150, was mit der Goldschmidtschen Identifizierung der Stifterin Sibylla mit der Gräfin Sibylla von Flandern zusammengeht (für Zeitstellung und Kunstlandschaft vgl., zumal in der Ornamentik, die in St. Bertin unter Abt Simon I. zwischen 1125 und 1145 entstandenen Handschriften, vor allem Boulogne 62).

Sehr zu begrüßen ist es, daß in Bern neben der schwäbischen Buchmalerei auch die schwäbische Goldschmiedekunst zu Worte kommt, die im allgemeinen weniger beachtet wird — und zwar mit nahezu allen bekannten Stücken. (Komburger Antependium, Reliquiar aus Gruol, Kreuz und Einband mit thronendem Christus aus Zwiefalten — das ebenfalls aus Zwiefalten stammende Kreuzreliquiar ist wohl ottonisch, nicht, wie der Katalog angibt, 1. Hälfte 12. Jh.). Dem gegenüber sind Maas, Rhein und Niedersachsen im Verhältnis zu ihrer weit höheren Bedeutung relativ schwach, wenn auch durch charakteristische Stücke, vertreten. Auch hier macht sich die Gleichzeitigkeit der Amsterdamer Ausstellung bemerkbar. Doch ist den rheinischen Stellen zu danken, daß sie bereit waren, ihre Schätze zwischen der von ihnen veranstalteten Amsterdamer und der Berner Ausstellung zu verteilen. So sind z. B. von den vier emaillierten Engel-Platten

des kölnischen Maurinusschreines zwei in Bern und zwei in Amsterdam ausgestellt. Von bedeutenderen kölnischen Stücken sind u. a. das emaillierte Albertus-Kreuz aus St. Pantaleon, die niellierte Kelch-Cuppa des Diözesanmuseums und das Darmstädter Turmreliquiar zu sehen. Unter den Werken der Maasschule befindet sich die schöne Rundscheibe mit dem emaillierten Bild der Fides von dem ehemaligen Remaculus-Retabel in Stablo (Frankfurt, Kunstgewerbemuseum), sowie zwei weniger bekannte Stücke: der Deckel eines Lektionars aus St. Trond (Düsseldorf, Staatsarchiv) mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes in Treibarbeit und Grubenschmelz, um die Mitte des 12. Jhs. anzusetzen, und die wohl zu einem Krönungsornat gehörende Armspange mit der emaillierten Kreuzigung der Slg. R. von Hirsch, einem der besten Werke der späten Maasschule. Zwei der kraftvoll gravierten Bodenplatten von den Türmen des Aachener Kronleuchters zeugen von der engen Verbundenheit ihres Meisters mit der Kunst der Maas. Von der Kunst des Roger von Helmarshausen gewinnt man einen Eindruck durch den Buchdeckel Nr. 68 des Trierer Domschatzes, dessen getriebene Evangelistensymbole man dem Meister selbst zuschreiben darf. Hildesheimisch sind die beiden Buchdeckel mit Elfenbein- und Grubenschmelzplatten Trier Domschatz 69 und 70. Der Oberrhein ist durch das Kreuz von St. Trudpert und die köstliche spätromanische Fassung des Onyx von Schaffhausen vertreten, deren gravierte Rückseite nach Homburger vielleicht Friedrich II. darstellt. Eine stattliche Zahl von Bronzearbeiten schließt sich an, darunter das hildesheimische Hahnenaquamanile des Frankfurter Museums, das Kopfaquamanile des Aachener Domes (eher ins frühe 13. als in die erste Hälfte des 12. Jhs. zu setzen), das Weihrauchfaß des Gozbert aus dem Trierer Dom, der Kreuzfuß des Azzo aus dem Schatz von Chur und sein Vorläufer des 11. Jhs. in Hannover sowie der reiche Leuchterfuß der Slg. R. von Hirsch, der wohl eher auf Englisches als auf die Maaskunst zurückgeht. Schließlich eine Reihe von Elfenbeinarbeiten (Maiestas aus der kölnischen Gruppe der „gestichelten Elfenbeine“ auf einem Evangeliar des Darmstädter Museums, Fragment eines kölnischen Basilika-Reliquiars, ebenfalls aus Darmstadt; der große Kreuzifixus des Bamberger Domschatzes, überzeugend erst auf 1130—1140 datiert, u. a. m.). Verschiedene rheinische und bayerische Textilien runden das Bild der romanischen Kleinkunst ab. In seinem Vorwort zum Katalog sagt Huggler, daß eine Ausstellung dieser Art „wenigstens in unserer Generation nicht wiederholbar sein dürfte“.

Es ist dringend zu wünschen, daß sie auch in Deutschland gezeigt werde.

Karl Hermann Usener