

sichten wird H. P. Hilger noch gesondert handeln). Die Aachener Ansicht (108) ist vermutlich von dem Nürnberger Ludwig Rohbock, der auch sonst im Rheinland für Stichwerke gezeichnet hat (u. a. in Xanten). Die Zuschreibung der unbezeichneten Blätter 172/3 an Turner selbst ist fraglich, da sich auf der Ansicht vom Drachenfels in Bleistift eine deutsche Malanweisung findet. Das Aquarell der Bonner Martinskirche (52) ist wohl nicht von Hundeshagen selbst, sondern bloß nach dessen zeichnerischer Vorlage gemalt.

Diese erstmals in ganzer Spannweite versuchte Darstellung rheinischer Landschaften und Städte aus den beiden entscheidenden Jahrhunderten umfaßte 72 Gemälde, 104 Handzeichnungen und 21 Skizzenbücher von insgesamt über 100 Künstlern, zusammengebracht von mehr als 50 öffentlichen und privaten Leihgebern aus Deutschland, Holland und der Schweiz. Auf das 17. Jh. fielen 22 Gemälde, 14 Zeichnungen und ein Skizzenbuch, auf das 18. Jh. 16 bzw. 18 und 3; für das 19. Jh. war das Verhältnis 34 – 72 – 17, was die Breite der Produktion ungefähr richtig andeuten mag. Das gilt auch für die topographische Dokumentation. Den mehr als 20 idealen Landschaften standen in überwiegender Zahl genau bestimmbare Ansichten gegenüber, ziemlich gleichmäßig verteilt auf die vielen berühmten Stätten des Mittelrheins, mit Schwerpunkten in Koblenz mit Ehrenbreitstein (12) und Trier (7), im Siebengebirge (14), in Bonn (10) und Köln (15), dann wieder Kleve (8) und Arnheim (6). Hinzu kamen die Skizzenbücher, die mit mehreren hundert Einzeldarstellungen eine Fundgrube für die bautopographische Forschung bilden. Der ansprechende, mit 68 Tafeln in chronologischer Folge und vier Farbbildern gut ausgestattete Katalog, der mit treffender kunstgeschichtlicher Einführung von Fritz Goldkuhle ein von Hans Peter Hilger sorgfältig gearbeitetes Verzeichnis in alphabetischer Reihenfolge der Künstler bringt, hält das Ergebnis der Schau auch für künftige Orientierung fest und wird noch manche Anregung vermitteln. Ziel weiterer Ausstellungen wäre nun eine intensivere Veranschaulichung von Teilgebieten, sei es zeitlich, topographisch oder nach Bildgattungen. Die Besinnung auf die besondere Aufgabe des Rheinischen Landesmuseums, die Vergegenwärtigung rheinischer Kultur auch der jüngeren Vergangenheit zu pflegen, ist verheißungsvoll.

Albert Verbeek

REZENSIONEN

HUBERT SCHRADE, *Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*. Köln, M. DuMont Schauberg, 1958. 319 S. 104 Schwarzweiß-, 16 Farbbabb.

Im Gewande eines opulenten Bildbandes erscheint hier eine der kenntnisreichsten Studien über frühmittelalterliches Kunstschaffen. Die Farbaufnahmen sind gut brauchbar, die z. T. vergrößerten Schwarz-Weiß-Bilder auf mattem Papier gedruckt, wobei zwar öfters dunkle Partien zu stumpf wirken, aber der im ganzen täuschende Glanz des Kunstdruckpapiers vermieden wird. Manche der Fotos sind neu aufgenommen. Leider hat man, einer heutigen Mode folgend, mehrere Bilder ohne freien Zwischen-

raum bis an den Rand der Seite gedruckt. Die Folge der Abbildungen spricht erst dann, wenn man sie mit Schrades Text zusammen abliest.

Die Wand- und Tafelmalerei steht gegenüber der Buchmalerei im Vordergrund; schon das bedingt eine Konzentration auf das Einzelwerk, andererseits ein Heranziehen der indirekt erschließenden Quellen (Schriftquellen, Nachzeichnungen, verwandte Werke der Kleinkunst). Besprochen ist, im gesamt-abendländischen Rahmen, die vorkarolingische, die karolingische und die ottonisch-frühsalische Zeit; mit deren Abgrenzung folgt das Buch Jantzen und Boeckler, an Stelle der rein dynastischen Einteilung Pinders. (Erkennt man diese Einheit des Ottonisch-Frühsalischen an, so ist es wohl besser, auch in der Terminologie „ottonisch“ als Stilepoche bis ca. 1070 dem Romanischen gegenüberzustellen.)

Sch. wendet sich vor allem „gestaltungsgeschichtlichen Fragen“ zu, was man wohl so erklären kann, daß das Gestaltete vom Akt des Gestaltens und von den Gestaltern her gesehen wird. Hierzu bringt das Buch eine Fülle neuer Beiträge. Theologische Schriften, die Viten von Heiligen und Kirchenfürsten, Tituli und Begleitverse sind neu ausgewertet, und damit ganze Kategorien von Quellen ausführlicher als meist üblich erschlossen; aber auch die Werke selbst sind zu Rückschlüssen auf Kunstschaffen und -anschauungen der Zeit herangezogen. Breit und gelassen, selbst umschweifend sind die historischen Zusammenhänge geschildert, nicht selten mit anekdotischen Zügen; bedachtsam, vorsichtig werden die Quellen auf ihren Zeugniswert abgewogen. Selten einmal scheinen die Möglichkeiten der Ausdeutung überspannt, wie dort, wo (S. 142) aus Anselm von Canterburys Vergleich des Wahrheitsgrundes mit dem Malgrund schon auf einen Anteil der Kunst an der Wahrheit geschlossen wird.

Im Kapitel „Von den Künstlern“ ist eine Grundthese des Werkes ausgesprochen: „Das Mittelalter hatte sehr viel uneinheitlichere Anschauungen, als gemeinhin angenommen wird.“ Differenziert sind von der noch spätantiken und altgermanischen Geringerschätzung des Künstlers abgehoben die ethische Wertung der Handarbeit in den Klöstern, die Schätzung des Mönchskünstlers als homo litteratus, das Ideal der Allseitigkeit, schließlich die schon frühmittelalterliche Betonung künstlerischer Freiheit und der Inspiration und die literarisch wie anschaulich überlieferten Vergleiche des Künstlerwerks mit dem Schöpfungswerk Gottes; das 12. Jh. versteht Sch. als den Beginn einer neuen Anonymisierung im Zeichen der Zünfte.

Das Kapitel über das Tafelbild des Mittelalters ist ein wichtiger Beitrag zu dem heute von verschiedenen Seiten her behandelten Thema. Sch. kann wahrscheinlich machen, daß die Tradition des Tafelbildes von der Antike an nie völlig unterbrochen, nur eingeschränkt wurde; ausführlich sind die Beziehungen des Bildnisses zum Ahnenkult erörtert und wird die Frage der Porträtähnlichkeit besprochen – wobei freilich nicht die Klarheit der Betrachtungsweise Buschors erreicht ist, die danach fragt, welche Schicht der Person im Bildnis jeweils zu Wort kommt und „ähnlich“ ist. Glänzend versteht es Sch., trotz des ganz lückenhaften Bestandes an Tafelbildern aus den Schriftquellen und vergleichbaren Werken der Buch- und Wandmalerei eine anschauliche Vorstellung vom Tafelbild der Zeit zu geben. Offen bleibt noch die wichtige Frage, ob im

Tafelbild Einzelfiguren und Heilsgeschichte gleichermaßen dargestellt waren, wie Sch. meint, oder ob nicht doch die Stellvertretung der Person im Vordergrund stand, so wie in der im 10. Jh. wieder bedeutsamen Vollplastik, mit der die Tafel das Dinglich-Umgreifbare gemeinsam hat.

Eine gestaltungsgeschichtliche Untersuchung im Sinne Sch.s wird die Auffassungen des Mittelalters vom Bild als solchem in den Mittelpunkt rücken. Sch. fragt entlegener Quellen neben den bekannten ab; gerade die Schärfe mancher Bilderfeinde offenbart ihm die Macht der Kunst über die Religion. Daß dabei nicht die Standpunkte, die Lager die Einheit einer Zeit bedingen, sondern die Ebene, auf der gekämpft wird, klingt gelegentlich an. Etwas überbewertet, trotz Einschränkung, erscheint uns die Bedeutung der *Libri Carolini*. (Deér und Schade haben in den letzten Jahren gezeigt, wie begrenzt ihre praktische Geltung selbst für die karolingische Epoche ist.) Bei ihrer scharfen Scheidung des Bildes und des Heiligen geht es primär doch um die Reinheit des Heiligen; den direkten Weg zur Freiheit und Selbständigkeit der Kunst, der sekundär damit frei zu werden scheint, hat das Mittelalter zunächst nicht beschritten. Es sind die Bilderfeinde der Ostkirche, die (wozu uns Oviedo, aber anscheinend nichts im Frankenreich eine Parallele bietet) Kirchen wie „Vogelhäuser und Pferdeställe“, ganze Ausmalungen von reinem Schmuckwert geschaffen haben. Für eine selbständige Auffassung vom Bild im Westen scheint uns eher die Reliquienfigur des 10. Jhs. charakteristisch, mit den getrennten, doch einander ergänzenden Wesenheiten von veranschaulichendem Bild und der dieses rechtfertigenden sakralen Realität; dem steht gegenüber die Identität beider in der ostkirchlichen Ikone.

Dabei bietet Sch.s Buch selbst ein glänzendes Beispiel, wie ein Topos zeitgenössischer Aussagen über die Kunst vor den Denkmälern kritisch beurteilt werden kann. Daß Bilder die Schrift der Ungebildeten seien, dieses im Mittelalter immer wiederholte, aus der christlichen Spätantike übernommene Wort hat Sch. nicht ohne Umwege, doch überzeugend entkräftet und er zeigt, wie seit der Karolingerzeit „Bildung und Bild zusammengehören“. Die Inschriften bestätigen die Stileinheit von Bild und Schrift; hierzu kann nach Sch. auch die Wertung der Schrift in den *Libri Carolini* Wesentliches beitragen.

Um den „gestaltungsgeschichtlichen“ Kern des Buches ordnen sich die Kapitel über die erhaltenen Werke selbst. Zuordnungen und Datierungen sind nicht ihr Hauptziel, doch findet man darüber eine Reihe abgewogener Urteile. Den Rez. interessiert besonders der Vergleich der Trierer Fresken mit der ottonischen Elfenbeingruppe Goldschmidt I 128 – 131 (S. 37), der seine Ansetzung dieser Werke im Traditionsbereich der jüngeren Metzger Gruppe bekräftigen dürfte. Anregend sind motivgeschichtliche Ableitungen aus der Antike: Christoforus (S. 81); Vorhang vor Einzelfiguren (S. 231); eine gegenüber Tolnay und Panofsky einfachere und wohl mehr überzeugende Genese des „Atlantenmotivs“ im Evangeliar Ottos III. (S. 232 f.). Das Bild des stehenden Christus wird in seiner Bedeutung aus den Quellen erhellt, wobei sich ergibt, wie sehr diese Deutung mit der stilistischen Haltung der Werke übereinstimmt (S. 286). Das Buch bringt auch eine geglückte Rekonstruktion, im weiteren Sinne (S. 220 ff.): aus

verwandten Werken wird, ohne abstraktes Schema, eine Reichenauer Apsis anschaulich.

Zum Wertvollsten des Werkes gehören die Stellen über den Ideengehalt der Wandmalereien, und zwar wird dieser meist „ikonologisch“ im konkreten Gesamtzusammenhang einer Ausstattung gesehen. In Trier, Neuenberg, Nepi, vielleicht auch dem Bamberger Isaiaskommentar, erklären sich Bilder als Verewigung des Gottesdienstes; das nur in Abbildung überlieferte Mosaik im Aachener Münster verwirklicht erst die Einheit des auf der Empore thronenden Kaisers mit dem thronenden Christus sowohl wie mit den ihre Herrschaftszeichen darbringenden Ältesten, in auffälliger Parallele zum Codex Aureus von St. Emmeram. So wird auch das Gegenüber von Kaiser und Gregor d. Gr. in Buchmalereien einleuchtend gedeutet; in Müstair hat Sch. Christus- und Davidsszenen und das vermutbare Stifterbild des Kaisers zusammengesehen. Dort, wo sich das Bild erst in seiner Funktion innerhalb einer kultischen Realität erfüllt, klärt die „Gestaltungsgeschichte“ nicht nur Voraussetzungen, sondern die Wirklichkeit der Kunstwerke selbst.

Auf diese zielen auch Sch.s Beschreibungen der anschaulichen Gestalt. Sie bringen viele gute Beobachtungen, sind oft sehr feinsinnig und erheben sich, bezeichnenderweise, in der Schilderung von Castelseprio zu dichterischem Schwung. Einige Einwände müssen wir hier deshalb ausführlicher vorbringen, als es der Proportion des Gelegten und des Fraglichen in Sch.s Werk entspricht, weil sie mit der Lage der Kunstwissenschaft von heute zu tun haben. Sch. will die Stilkritik nicht vernachlässigen und er glaubt nicht, für das Verständnis eines Kunstwerks schon genug zu tun, wenn er seine Voraussetzungen klärt. Und doch deuten seine Beschreibungen die Kunstwerke nicht wesentlich als interne Sinneinheiten eigener Gesetzmäßigkeit. Eine Scheu, die Stilkritik zu „überanstrengen“ (S. 9), läßt Sch. nicht nur „gestaltungsgeschichtliche“ Fragen bevorzugen, sondern ist auch in der breiten, ungespannten und an den schönsten Stellen abgeklärten Redeweise vor den Kunstwerken spürbar. So sympathisch das berührt, es erweist sich doch, daß die Analyse des anschaulich gegebenen Ganzen, nicht nur der Form, durch nichts, was sonst an das Kunstwerk heranzuführen kann, zu ersetzen ist. Sie ist bei Sch. gerade bis zu dem Punkt geführt, von dem aus die Untersuchung die gewohnten Maßstäbe der Umwelt mit denen des Kunstwerks vertauschen müßte (und eben damit neue menschliche Erfahrung vermitteln könnte).

Gerade deshalb kommt es zu Subjektivem, wie der Deutung karolingischer Augen als prüfend (S. 20), der des Stifters Liuthar als ängstlich (S. 94), während sie doch den Augen aller anderen Figuren in dem Aachener Doppelbild genau entsprechen. S. Vincenzo in Galliano (S. 247 ff.) scheint uns als „Triumph des Leibes“ zu sehr von einer einzigen Beobachtung her interpretiert. Nicht das Sehen, aber die literarische Parallele wird gelegentlich überanstrengt, so dort, wo über die Inschrift auf der Schreibertafel des Trierer Gregorblattes gesprochen wird (S. 234). Auch sind anschauliche Phänomene manchmal zu direkt von anderen geistigen Erscheinungen her verstanden: Die „occhi spiritati“ sollen magischer Bildauffassung entsprechen (S. 118), aber im Mittelbyzantinischen, wo solche Bildauffassung nach Sch. S. 114 zu Hause ist, gibt es diese Augen nicht.

Nicht selten kommt die abwägende Untersuchung zu einem Einerseits-Andererseits, ohne schließlich zu sagen, was an einem Werk oder einer Epoche spezifisch ist. Das gilt vor allem für die karolingische Kunst im Ganzen, aber auch für die erhellende Schilderung der Oberzeller Fresken (S. 204 ff.). Ihren Daseinsraum erfüllt, sagt Sch., das Handeln der Figuren menschlich, „ohne ihn doch nach der Weise des perspektivischen Sehens ganz zum Menschenraum zu machen“. Welche Art der figuralen Erfüllung vorliegt, bleibt offen, wie überhaupt das Menschliche, Rationale, Natürliche u. dgl. und demgegenüber das Transzendente oder Magische wie feste Pole genommen sind, zwischen die viele Erscheinungen eingespannt werden. So handelt Sch. gegen eine richtige Intuition, wenn er beim Trierer Gregorblatt seine schöne Bezeichnung „heilige Nüchternheit“ als Mittelding von heilig und nüchtern versteht (S. 229 ff.). Die Beschreibung des Gregorbildes im karolingischen Pariser cod. lat. 1141 (S. 231 f.), die uns – als einzige – ganz verfehlt erscheint, wertet das als Widerspruch zwischen Unsinnigkeiten und kühl beobachtender Haltung Gregors, was in dem Bilde ein sprechender Kontrast ist zwischen bewegter (nach mittelalterlicher Darstellungsweise durchaus sinnvoll aufgebaute) Außenzone und der geistigen und formalen Konzentration in Gregor. Dessen „angespannter Ernst“, auf die Geisttaube gerichtet, ist ganz ohne die innere oder äußere Distanz des Beobachtens. Auf solche Dinge aufmerksam geworden, findet man auch in der Besprechung der Schriftquellen das Urteil der (gewiß in vielem widersprüchlichen) *Libri Carolini* über die Reliquien, das seine eigene Konsequenz hat, als Mischung von Aufklärerischem und Absurdem gewertet (S. 117 f.). So bleibt noch öfters nach dem Einheitsmoment des scheinbar Uneinheitlichen zu fragen, das uns am deutlichsten in der anschaulichen Gestalt der Kunstwerke entgegentritt.

Doch ist auch noch das, was an dem Buch nicht voll befriedigt, Folge eines großen Unternehmens, das Mittelalter vielfältiger, genauer im einzelnen, frei von Kanonisierung in jedem Sinne zu sehen. Dies Unternehmen hat ein Ziel, das immer wieder anvisiert ist und nicht vor oder neben, sondern über der Stilkritik liegt: die „Macht der Kunst“, die sich auch auf das Unsichtbare und Wahre erstreckt (vgl. S. 136). Sch. sucht sie nicht nur in der Kunstanschauung der Zeit und in der Wirkungsgeschichte, sondern auch in der Substanz der Kunstwerke. Weitere Bände über die Malerei des Mittelalters sollen folgen.

Wilhelm Messerer

S. J. GUDLAUGSSON, *Gerard ter Borch*. Den Haag, Verlag Martinus Nijhoff, 1959. 429 S., 294 Abb. auf Taf., 58 Abb. im Text (Bd. 1). Ders., *Katalog der Gemälde Gerard ter Borchs sowie biographisches Material*. Ebd. 1960. 318 S., Abb. auf 30 Taf. (Bd. 2).

Es wäre anmaßend, wenn man das ter Borch-Werk, dessen Erscheinen auf dem Gebiete der holländischen Kunstforschung ein Ereignis bedeutet, mit herkömmlichen, allmählich zur Formel erstarrten Redewendungen loben wollte. Der Verlag Nijhoff war sich des Vorzuges, die beiden Bände veröffentlichen zu können, bewußt und statete sie dementsprechend würdig und splendid aus. —

Die ungewöhnlich reichhaltigen zeitgenössischen Berichte und Dokumente über ter