

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

November 1961

Heft 11

ROMANISCHE KUNST

Zur Europarat-Ausstellung in Barcelona

(Mit 4 Abbildungen)

Als VII. in der großangelegten Reihe von Veranstaltungen unter dem Protektorat des Europarates fand vom 10. Juli bis 10. Oktober in Barcelona eine Ausstellung unter dem Titel: „El Arte Romano“ statt. Die Schau sollte, wie in den vergangenen Jahren, die geistige und künstlerische Gemeinschaft Europas in einer bestimmten Epoche vor Augen führen. Für die Romanik lag Barcelona mit seinem Museo de Arte de Cataluña als Tagungsort nahe; eine Darbietung der Kunst der Pilgerstraßen fand gleichzeitig in Santiago de Compostela statt. – Im folgenden wird nur auf Barcelona Bezug genommen. Eine Besprechung des Kataloges erübrigt sich, da er bei Schluß der Ausstellung noch nicht erschienen war; dem Vernehmen nach soll er nachgeliefert werden.

Ein Zusammentragen so kostbarer Kunstwerke mußte naturgemäß auf Schwierigkeiten stoßen, und es bedurfte mancher vorbereitender Sitzung der Beauftragten aus den einzelnen Ländern und vor allem der wahrhaft aufopfernden Mühe des Generalsekretärs, Dr. J. Ainaud de Lasarte, Direktor der Städtischen Museen zu Barcelona, das Unternehmen überhaupt zu bewältigen. – Die Auswahl lag in der Hand jedes einzelnen der insgesamt 18 teilnehmenden Länder. Die Gefahr, daß nur aus eigenem Besitz beigesteuert werde, bedeutende Stücke in ausländischen Sammlungen also ausgeschlossen blieben, wurde in der Regel überspielt. Die Leihgeber boten zumeist in großzügiger Weise auch Objekte aus fremden Kunstlandschaften auf, um sie den Nachbarabteilungen zur Verfügung zu stellen.

Schwierigkeiten machte auch der (an der Architektur entwickelte) Begriff „Romanik“, dessen zeitliche Anwendbarkeit geographisch ja recht verschieden ist. – Es war verabredet, unter diesem Terminus das 12. Jahrhundert – mit der jeweils notwendigen Einschränkung nach unten und nach oben – zu verstehen. Vor- und Nachromanisches sollte aber insoweit erscheinen, als es für das Werden oder Ausklingen der Epoche in der einen oder anderen Weise Aufschlüsse vermittelt. So fand man ganz zu Recht

eine Anzahl von ottonischen Denkmälern, wie das Berliner Majestas-Elfenbein, das trotz des neuerlichen Vorstosses von K. Oettinger wohl eine Arbeit des „Deutschen Schnitzers“ vom Ende des 10. Jahrhunderts bleibt, den Watterbacher Tragaltar oder die mailändische (?) Besessenenheilung aus der sog. Gruppe des „Magdeburger Antependiums Ottos d. G.“, die G. de Francovich eindrucksvoll den Skulpturen von Modena gegenüberstellte. Solche Werke dürfen als legitime Vorstufen gelten. Für die dem „Meister des Registrum Gregorii“ zugeschriebenen Elfenbeine von Mainz und Hannover hat C. Nordenfalk dies betont: „Wenn überhaupt ein einziger Künstler der Gründer des romanischen Stiles genannt zu werden verdient, so wäre es der Meister der Mainzer Madonna und des Registrum Gregorii.“ Dagegen bietet der rein karolingische Stil der Elfenbeinfiguren auf dem Deckel des Missale von St. Denis einen offensichtlichen Gegensatz zum Romanischen, wie auch der „Winchester-Stil“ z. B. des Missale Roberts von Jumièges – trotz gewisser von H. Swarzenski aufgezeigter Nachwirkungen in der Zeit nach der normannischen Eroberung – in der englischen Romanik nicht, oder jedenfalls nicht erkennbar, weiterwirkt. – Arbeiten aus dem späteren 11. Jahrhundert schlossen sich an: das Corbie-Evangeliar von Amiens, die Vita sancti Omeri, ein Evangeliar aus Hereford, das Abdinghofer Evangeliar des Berliner Kupferstichkabinetts – Zeugnisse jener Stilverfestigung, die einerseits als Endstufe des Ottonischen, andererseits aber auch als unmittelbare Vorstufe des Romanischen erscheint und um deren kunstgeschichtliche Abgrenzung sich A. Boeckler bemüht hat (Zs. d. dt. Vereins f. Kunstwissensch. 10/1943).

Noch problematischer als der Beginn ist jeweils das Ende der Epoche. Erst um 1200 kommt sie in Spanien und in Skandinavien zur vollen Entfaltung, und auch in Deutschland spielt die spätromanisch-barocke Phase ihre Rolle aus. So waren etwa die trauernde Maria von Naumburg oder die Madonna von Ruhpolding mit gutem Recht zu Gast in Barcelona, und es ist zu bedauern, daß ein Vertreter des deutschen Zackenstils aus der Mitte des 13. Jahrhunderts fehlte. Demgegenüber hört die Romanik in Nordfrankreich ein volles Jahrhundert früher auf, die Skulpturen an den Westportalen von St. Denis und Chartres rechnen zur Gotik. Wollte man konsequent sein, müßte das auch für ein uns so romanisch erscheinendes, in seinem Stil aber ganz und gar chartresisch beeinflusstes Bildwerk wie den Berliner Engel (Abb. 1) gelten.

Untergebracht war die Ausstellung in dem majestätisch über der Stadt gelegenen Palacio Nacional de Montjuich, dessen barock-gehäufte Architektur man in der Nachbarschaft A. Gaudis und ehemals unmittelbar neben Mies van der Rohes berühmtem deutschen Ausstellungspavillon die Entstehung um 1929 kaum glauben möchte. – Das Untergeschoß birgt die großartige Sammlung der katalanischen Fresken; in einem Teil dieser Räume war die Handschriftenabteilung eingerichtet. Im Eintreten traf man auf die italienische Auswahl: Exultet-Rollen und Riesenbibeln, daneben eine Ambrosiushandschrift aus Mailand (Bibl. Ambrosiana 31, um 1140) mit einem Stifterbild (Martinus presbyter), dessen Qualität ins Auge fiel. Umgeben von den Malereien aus San Clemente in Tahull boten sich die französischen und deutschen Handschriften dar. Aus dem generösen französischen Beitrag, der J. Porcher zu danken ist, seien der

Pariser Flavius Josephus aus Moissac mit der doppelseitigen Dedikation, das Lektionar von St. Vanne (Verdun, Bibl. Mun., um 1100) mit seinem bemerkenswerten Kalenderbild, der Pariser Gregorius aus Saint-Amand, jeweils zwei Codices vom Mont-Saint-Michel und aus Limoges genannt. Der deutsche Beitrag war nur klein, da die Bayerische Staatsbibliothek und ebenso einige andere süddeutsche Institutionen Leihgaben verweigert haben. Immerhin war das, was gemeinsam mit Österreich dennoch zustande kam, von Rang und vermittelte einen Eindruck von den Weingartner und Salzburger Schulen, der Kölner und der norddeutschen Buchmalerei. Belgien schickte den Brüsseler Gregor von Nazianz, aus Italien war ein St. Ildefons, Traktat über die Jungfräulichkeit Mariens (Parma, Bibl. Palat. 1650) wohl wegen seiner nordalpinen Initialornamentik hier angeschlossen worden.

Aufschlußreich der spanische Anteil. Man erwartete zunächst die Beatus-Apokalypsen: vertreten waren jene aus Gerona (975), Turin, Burgo de Osma (Soria, 1086), die Handschrift aus St. Sever, sowie die Pariser Codices lat. 1366 und 2290. In zahlreichen Beispielen, angeführt von der Bibel von Roda, wurde die Malerschule von Ripoll als das führende spanische Skriptorium deutlich: schlanke Figuren in nervösgträglicher Zeichnung. Daß auch für die Ikonographie eine Fülle ungehobener Schätze hier ruht, erwies das Bild der thronenden Muttergottes (auf der nachgehefteten ottonischen Lesung zur Geburt Mariens in einer Sammelhandschrift Barcelona A.C.A., Ripoll 151), die den Knaben wie die Essener Goldmadonna schräg auf den Knien liegend zeigt und damit eine von der „Sedes Sapientiae“ unterschiedene, wohl aus heidnisch-antiken Vorbildern abzuleitenden Tradition faßbar macht. – In reichem Maße war das Skriptorium von Vich vertreten, das in den Formen fester und „romanischer“ anmutet. Cod. 44 (XXXVI) des Archivo Episcopal zu Vich bot eine Regula Canonica Aquisgranensis in einer Abschrift von 1064 für Ermemir Quintil. Daneben Codices aus Roda und Tortosa mit derberem Kontur und etwas gewalttätiger Farbenpracht. – Räumlich zuletzt folgte der englische Beitrag. Charakteristisch für die insulare Buchmalerei des 12. Jahrhunderts das große Pariser Psalterium aus Canterbury mit zwölf Szenen der Vita und einem Stammbaum Christi. Weiterhin lagen der Eadwine-Psalter (Cambridge, Trinity Coll.) mit seinen Kopien nach dem Utrecht-Psalter sowie drei Vertreter der Malerschule von Saint Albans aus.

Das Obergeschoß des Palacio Nacional wird durch einen Kuppelbau in zwei gleichartige Raumfluchten unterteilt, die reinlich getrennt mit den Schätzen der romanischen und germanischen Länder gefüllt waren. Italien hatte das Schwergewicht auf die Steinbildwerke gelegt, unter denen der 1949 von seinen störenden Ergänzungen befreite Kolossalsockel von Capua und zwei Reliefs von der Kanzel des Guido da Como aus S. Bartolomeo in Pantano zu Pistoia hervorragten. Eine sonst nicht leicht zu sehende Kostbarkeit war der Chormantel von Fermo, 1116 in Almeria mit prachtvollen Goldstickereien gefertigt und nach der Tradition aus dem Besitze des Thomas a Becket stammend. Als Vorboten des Romanischen traten der Elfenbeinkasten von Fara Sabina und die Elfenbeine von Bologna auf, eine Tafel der im Kriege so schwer getroffenen Bronzetür von Benevent (Christus vor Pilatus) und das leider allzu frag-

mentarisch erhaltene Retabel des Museums von Torcello stellten Höhepunkte der Epoche dar. Hochinteressant die bronzene „Arcatura“ aus S. Maria di Vulturella (bei Tivoli), die als „deutsch“ (?) angesehen wird und in der Tat dem niedersächsischen Kunstkreis zugehören könnte; als Funktion wäre die rückwärtige Lehnenbekrönung einen Kathedra in Betracht zu ziehen; zeigt doch das Medaillon zuoberst den leeren Thron mit einer Mitra.

Für Frankreich hatte P. Pradel am Ende der Raumflucht Kapitelle und figurale Steinbildwerke zusammengetragen, die fast alle Landschaften vertraten. Die besten Stücke waren das Dreikönigen- und Judaskapitell von Autun, der so merkwürdig „archaisch-griechisch“ aussehende Kopf von Meaux (Abb. 4) und das Salome-Kapitell von Toulouse. Das Abendmahls-Tympanon aus Dijon wurde leider etwas abseits im Untergeschoß placiert. – Das Kunstgewerbe trat demgegenüber dürftig auf, da Provinzmuseen hergeben mußten, was die Metropole nicht leisten wollte. Hervorzuheben sind einige frühe Limoges-Stücke, das Reliquienkreuz aus Valasse (Rouen) mit dichtem, farblich nuanciertem Filigran und die Dijoner Abtskrümme des hl. Robert (um 1100 – Abb. 2).

Die spanischen Beiträge waren etwas unübersichtlich verstreut. Einige Bildwerke aus den Beständen des Museums wurden den Handschriften beigegeben, darunter ein überragender Kruzifixus wiederum aus Ripoll mit jenem für zahlreiche katalanische Werke seiner Art (eines 1147 datiert) typischen, vorne zungenartig überschlagenden Lententuch, doch schon im Dreinageltypus. Eindrucksvoll im Obergeschoß das Steinrelief des Museo Marés vom „Meister von Cabestany“. Das Kunstgewerbe war hauptsächlich nach Santiago de Compostela gegangen; in Barcelona verblieb z. B. der Einband des Missale von San Rufo de Avinon: von Silberleisten gerahmte Grubenschmelzplatten der Majestas Domini und der Kreuzigung (Illustration der Praefation und des Canon Missae) in robuster, der Frühstufe von Limoges verpflichteter Farbigeit. Sinnvoll wurde eine kleine Sammlung von islamischen Arbeiten angefügt, darunter das Pluviale des hl. Fructuosus (13. Jh.) aus der Kathedrale von Urgel und der feinziselierte fatimidische Bronzefalke aus S. Frediano in Lucca, wie auch eine Reihe von zeitgenössischen Traktaten.

Gegenüber den vorwiegend monumentalen Werken der romanischen Länder boten der deutsche und der österreichische Beitrag in erster Linie Schatzkunst. In zwei langen Vitrinen waren Kostbarkeiten aufgereiht, wie man sie in dieser Dichte wohl lange nicht mehr sehen wird. Zum Kuppelreliquiar und dem Eilbertus-Tragalтар aus dem Welfenschatz gesellten sich die kölnischen Tragaltäre von Siegburg und Mönchengladbach; der Cappenberger Barbarosakopf fand eine Entsprechung im Aachener Büstenaquamanile, die niedersächsischen Flabellen von Kremsmünster und Hildesheim fügten sich zum Trierer Rauchfaß des Gozbertus und dem Kruzifix aus der Werkstatt des Aachener Karlsschreins, den das Kölner Diözesanmuseum bewahrt. Holland reihte den Deckel des Utrechter Lebuinus-Evangeliiars in die deutsche Abteilung ein, da dessen Evangelisten aus der „gestichelten“ Kölner Elfenbeingruppe stammen,

während das Filigran mit jenem des (nicht ausgestellten) Vortragekreuzes im Osna-brücker Domschatz verwandt erscheint, das seinerseits einen goldgetriebenen ottonischen Kruzifixus, eine vorzügliche Kopie des Kölner Gerokreuzes, trägt. Osterreich setzte mit dem Kruzifix von Innsbruck sowie dem Reliquienkreuz (Abb. 3) und dem Chormantel aus St. Paul im Lavanttal entscheidende Akzente. Das Antependium von Soest (Münster) gewann durch seinen künstlerischen Rang ein besonderes Gewicht im Vergleich zu den so zahlreichen katalanischen Geschwistern.

Der belgisch-niederländische Raum war klein, aber erlesen. Auch hier, abgesehen von der Sedes Sapientiae von Evegnée und der prächtigen spätromanischen Madonna des Lütticher Diözesanmuseums, das meiste Schatzkunst: eine Auswahl der kostbarsten mosanen Goldschmiedearbeiten, Emails und Bronzen, darunter das sog. Soltikoff-Kreuz des Victoria and Albert Museum vom Meister des Stabloer Tragaltars, das Lütticher Kreuzreliquiar und das Frankfurter Medaillon vom Stabloer Wibald-Altar als eine der schönsten aller maasländischen Schmelzarbeiten. Ganz von Unrecht wird bei dem „Reinerus“ signierten Liller Rauchfaß die Hand des Reiner von Huy bezweifelt. Einem Zufall ist es zu danken, daß auch eine der Giebelwände des Maastrichter Servatiuschreins (er wird zur Zeit in Utrecht restauriert) mit zwei von den vier zugehörigen Brüsseler Reliquientafeln gezeigt werden konnte.

In der englischen Abteilung lag das Schwergewicht wieder bei den Steindenkmälern. Das Relief mit dem Noli-me-tangere und Christus zwischen den zwei Marien aus der Kathedrale von Durham war mit den vollplastischen Figuren von Moses und Johannes aus der alten Abteikirche S. Maria in York (um 1200) vereint; ein hervorragender Bleiguß das Taufbecken aus der Kathedrale von Gloucester. Eine Überraschung bot der elfenbeinerne Weihekamm aus der Slg. Miss Olive-Baker, im Stil jenem in Verdun verwandt und um 1200 in Anlehnung an Malereien von St. Albans entstanden. Er zeigt einen christologischen Zyklus, der am Ende statt der Grablegung die Salbung Christi vorführt und damit offensichtlich auf seine Funktion bei der Salbung des Bischofs Bezug nimmt. – Mit drei reichgeschnitzten Holztüren aus den Museen von Bergen und Trondheim war Norwegen kennzeichnend vertreten. Aus Bergen kam auch die graphisch stilisierte Muttergottes von Urnes, die stark von englischen Madonnen beeinflusst erscheint. Irland hatte u. a. das große Steinkreuz von Dysert O'Dea beige-steuert. Dagegen will es wenig glücklich scheinen, in einer solchen Ausstellung Originale mit Kopien von irischen Goldschmiedearbeiten zusammenzustellen.

So bot die Ausstellung eine Fülle erstrangiger Zeugnisse, die allein schon einen Besuch in Barcelona lohnten. Abgesehen davon waren eine ganze Reihe von glücklichen Gegenüberstellungen zu begrüßen. Die Hovener Muttergottes etwa thronte neben dem Berliner Auferstehungengel – ein Beieinander, das einmal mehr die Herkunft von der gleichen, in Frankreich geschulten Meisterhand bewies. Auch die beiden um 1100 am Bodensee entstandenen Kruzifixe aus Düsseldorf und Nürnberg präsentierten sich erstmals Wand an Wand. Hatte man die Nikolausberger Madonna

(Hannover) betrachtet, so fand man nebenan als schwedischen Beitrag die ihr schwesterlich verwandte Muttergottes von Rö, Uppland. In der englischen Abteilung waren die Schmelzplatten mit dem Peter- und Paulszyklus des Victoria and Albert Museums und des Dijoner Musée des Beaux-Arts glücklich vereint (eine weitere Platte in Nürnberg).

Darüber hinaus aber stellen sich zwei Fragen: wieweit nun wirklich die „Arte Romano“ zur Darstellung kam und wieweit das gemeinsame europäische Konzert der Epoche in gemäßer Weise seine Instrumentierung fand. Die romanische Kunst ist ja nicht nur ein formales Phänomen, sondern eine vom Ottonischen sich deutlich absetzende neue Einheit von Inhalt und Stil, eine in der Architektur wurzelnde, zur Gedanklichkeit und Monumentalität tendierende „Formensprache“. Das Begreifen dieser Sprache ohne die Anschauung der Architektur (Photos versuchten hier einen gewissen Ersatz) stellte an den Besucher, der sonnenverbrannt von der Costa Brava kam, ungewöhnlich hohe Ansprüche. Ein sparsames Maß an graphischer Dokumentation, etwa über die historische Situation von 1100 – 1200 in Europa und vor allem in Spanien, hätte manchem geholfen. Immerhin wurde auch im Konzentrat der einzelnen Cimelien das Wesen der romanischen Kunst erfassbar: das Flabellum von Kremsmünster beispielsweise verknüpft seine Christusszenen so formelhaft mit Praefiguretionen aus dem Physiologus, wie es die einzelnen Kompartimente der Zeichnung zusammenfügt; das Berliner Rogeruskreuz verbindet die konstruierte, dem romanischen Architektursystem der ausgeschiedenen Vierung vergleichbare Krückenkreuzform mit der additiven Zeichnung der Schule.

Unsere Vorstellung von der europäischen Gemeinsamkeit im 12. Jahrhundert ist mitgeprägt von den Sonderleistungen der einzelnen Völker. Wir denken bei mosaner Kunst an Schmelze und Bronzen, im nördlichen Frankreich an Glas- und Miniaturmalereien, für Italien etwa an Croci dipinti und Exultet-Rollen. Diese Glanzpunkte galt es herauszustellen und womöglich in einem harmonischen Verhältnis der Gesamtheit einzuordnen. Bei der belgisch-niederländischen Abteilung war dies vollendet gelungen: das Typische verband sich mit Qualität. Die deutsche und österreichische Auswahl gab ein geschlossenes Bild von imperialer Schatzkunst. Entsprechendes gilt für den Beitrag der französischen Buchmalerei.

Dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß einige Hauptstimmen in der europäischen Partitur nicht voll erklangen. Sie konnten nicht durchdringen, wenn der Louvre und das Britische Museum, nicht zuletzt auch das Cluny-Museum und die Bayerische Staatsbibliothek sich versagen. Nur mit diesen Sammlungen vereint hätte das Zentrum des romanischen Abendlandes wirklich repräsentativ zur Darstellung gebracht und der Fülle katalanischer Arbeiten ein Gewicht entgegengesetzt werden können, das beiden Teilen zugute gekommen wäre. So blieb es streckenweise bei einer Summierung von Individuen, und das Ganze bot sich mehr von der „Peripherie“ her an, als von der eigentlichen Mitte.

Peter Bloch