

stehen in der Tat von allem Vergleichbaren den figürlichen Darstellungen des Kelches am nächsten — weit näher als die des Cutbercht-Evangeliars, mit denen Swarzenski und Zimmermann die Figuren des Kelches zusammenbrachten. Das Cutbercht-Evangelium galt bisher fast allgemein als angelsächsischer Import. H. macht deutlich, daß es auf dem Kontinent, wahrscheinlich aber in Salzburg entstanden sei. Diese Meinung wird durch neuere palaeographische Untersuchungen bestätigt und ist schon von Boeckler (Katalog der Ars Sacra-Ausstellung) vertreten worden. Im Figürlichen bilden Montpellier-Psalter, Cutbercht-Evangelium und der von diesem abhängige Codex Millenarius in Kremsmünster eine zusammengehörige Gruppe.

Der angelsächsische Figurenstil des Kelches hat seine nächsten Parallelen also in Handschriften, die in der Salzburger Gegend zu lokalisieren sind. Die historisch naheliegende Entstehung des Tassilokelches in diesem Gebiet ist nach H.'s Untersuchung kaum noch zu bezweifeln.

K. H. Usener

WILHELM MESSERER, *Der Bamberger Domschatz*. Aufnahmen von Max Hirmer. München 1952. Hirmer Verlag. 4^o. 75 S., 90 Abb. DM 19.50.

HANS PETERS, *Der Siegburger Servatiussschatz*. Mit Aufnahmen von Hugo Schmölz. Honnef/Rh. 1952. Selbstverlag. 4^o. 31 S., VI und 46 Abb.

Die an Ort und Stelle verbliebenen Teile des Bamberger Domschatzes erneut mit denen zusammen zu veröffentlichen, die bei der Säkularisation nach München und anderwärts verschlagen wurden, war ein nützlicher Gedanke. Die große Publikation von Bassermann-Jordan und Schmid (1914) kann nicht in aller Hände sein, und die Forschung ist seither ja auch beträchtlich fortgeschritten. Nach den herrlichen Ausstellungen wichtiger Teile des Schatzes in Bern (1949), München (1950) und Bamberg (1951), die W. Tunk den „Weisungen“ und „Ausrufungen“ früherer Zeiten verglichen hat, dürfen wir das solide ausgestattete Buch, gewissermaßen ein säkularisiertes „Heiltumsbuch“, daher willkommen heißen.

Leider wird auf die Rekonstruktion des gesamten alten Bestandes, um die sich zuletzt Berliner bemüht hat, und die sich „noch in manchem verbessern ließe“, Verzicht geleistet. Auch über die konkrete Geschichte des Schatzes, das ständige Auf und Ab seiner Zusammensetzung, die jeweiligen Verlagerungen des Schwergewichtes usw. hätte man gern mehr erfahren. Statt dessen haben sich Verleger und Verfasser, in Übereinstimmung mit den heutigen Interessen der Kunstgeschichte, auf eine Auswahl der wesentlichen Stücke festgelegt: die Meisterwerke der ottonischen Zeit. Schon das Karolingische kommt daneben zu kurz. Mindestens eines der beiden Vollbilder des touronischen Boethius hätte man erwarten dürfen, wo für den romanischen Psalter gleich fünf Tafeln zur Verfügung standen. Aus der nachromanischen Zeit wird lediglich die gotische Krone vom Heinrichsreliquiar gebracht.

Die Aufnahmen, auch die farbigen, sind gut, nur kommen gelegentlich die Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten unscharf heraus. Brauchbar ist auch der sauber

gearbeitete Katalog mit seinen vielfältigen Angaben, zuverlässigen Beschreibungen und den Verzeichnissen der hauptsächlichsten Literatur. Ob es richtig war, die lateinischen Inschriften in deutschen Nachdichtungen (von H. Lutz) zu bringen, bleibe dahingestellt. Mitunter gelingt so etwas, mitunter aber geht das Konkrete des Inhaltes dabei verloren, wie das Beispiel der Inschrift auf dem Einband des Perikopenbuches Heinrichs II. zeigt. Als verdienstlich sind ferner die eingehenden Analysen der Darstellungen und Texte auf dem Sternenmantel Heinrichs II., dem sog. Künigundenmantel und dem Rationale zu erwähnen, wo „die gesamte Rekonstruktion der Inschriften auf der Vorderseite“ B. Bischoff verdankt wird. — Von Einzelheiten möchte ich noch anführen, daß die zuletzt von Boeckler (Zuschreibung an den Gregormeister) und Nordenfalk (deren Ablehnung) behandelte klassizistische Elfenbeingruppe (Nr. 7—9) in die 2. Hälfte bzw. das 3. Viertel des 10. Jahrhunderts datiert und nach Lothringen lokalisiert wird. Das mag stimmen, wenn es auch noch nicht bewiesen ist. Das sog. Heinrichsportale sieht der Verfasser ganz als eine in Bamberg um 1014—24 entstandene Arbeit an, „die vielleicht Metzger Fassungen verwendet“, wenn diese auch wahrscheinlicher als Bamberger Nachahmungen zu betrachten seien. Jedenfalls ist es richtig, sie stilistisch nicht allzu eng mit denen auf dem Metzger Buchdeckel des Pariser Cod. lat. 9388 zu verknüpfen.

Meine Enttäuschung über die Einleitung Messerers kann und darf ich nicht verschweigen. Das Unternehmen erscheint mir schon deshalb verfehlt, weil es nicht Aufgabe eines solchen Textes sein kann, eine aus den Jantzen'schen Voraussetzungen entwickelte, dabei aber blaß gewordene Problemgeschichte der ottonischen Kunst (mit anhängenden Arabesken einer solchen der romanischen) zu bringen. Dazu kommt, daß sich der Leser vom Geheimnis ausgeschlossen fühlt. Wenn er z. B. von der „schwebenden Ordnung“ erfährt, einem der „Hauptthemen“, in denen ottonische Formgebung „inhaltlich transparent“ werde, muß er an den noch hilfloseren ausländischen Kollegen denken (Bücher über die Höhepunkte der deutschen Kunst will ja auch er verstehen), der das in seine Muttersprache übersetzen soll — etwa in die *clarté* des Französischen. „Geordnete“ Verhältnisse liegen vor, wo die Dinge „feststehen“. Wo sie „schweben“ — was im übrigen m. E. weder die gotische Gewändefigur tut (Jantzen), noch das Ottonische — kann doch wohl kaum mehr von „Ordnung“ gesprochen werden. „Die Weite der Sternenwelt“ soll die „Heimat“ dieser Ordnung sein. Ist das, fragt sich der Leser beklommen, „der gestirnte Himmel über uns“? — Unvollziehbar war mir auch, wieso „jede ottonische Figur und jede ottonische Darstellung überhaupt der Einbruch eines Hintergründigen, Unergründlichen in die Welt ist“. Neben der „schwebenden Ordnung“ und von ihr untrennbar wird das als zweites „großes Thema“ des Ottonischen angesehen. Glücklicherweise kamen mir die folgenden Themen bei wiederholter Lektüre nicht so schwierig vor, oder ich habe sie nicht in allen Tiefenschichten begriffen. Jedenfalls schwindelte mir vor dem andauernden Einbruch des Unsichtbaren in die bis dahin so vertraute Welt der sichtbaren Kunst.

Wohin die Methode führt, die das Auge allzu sehr vernachlässigt, soll noch ein Beispiel belegen, die Beschreibung des sog. Günther-Tuches S. 32. Es heißt da, die Gruppe mit dem reitenden Kaiser sei „zu bleibender, unverrückbarer Gültigkeit ausgeformt“ („geformt“ wäre wohl zu schlicht für einen reitenden Kaiser gewesen?). Schon als Aussage über das Stilistische scheint mir das schief, die Zeichnung wirkt ja durchaus unfest — es ist ein oft gebrauchtes, deshalb aber noch nicht besseres Cliché für die byzantinische Kunst, dessen sich der Verfasser hier bedient. Es wird vollends grotesk, wenn man es am Tatbestand mißt: die „zu bleibender, unverrückbarer Gültigkeit ausgeformte“ Gruppe besteht nämlich fast nur noch aus Seidenfetzen.

Würden wir doch endlich von derartigen Monologen ablassen, um uns zusammen mit den ausländischen Kollegen wieder an die drängendsten Arbeiten der Kunstgeschichte zu begeben! Dazu ist der Verfasser eingeladen. Er hat mit seinem Katalog bewiesen, daß er es kann.

Ein weiteres, soeben als Jahresgabe des Kölnischen Kunstvereins ausgeliefertes Schatzbüchlein ist hier anzuschließen, das von H. Peters über den Siegburger Schatz, der, seltener besucht, nach der Säkularisation aus der ehrwürdigen Michaelsabtei in die Servatiuspfarrkirche gelangt ist. Der Verfasser hat gehofft, mit dieser geschmackvoll hergestellten kleinen Publikation „der Allgemeinheit wie der Forschung einen bescheidenen Dienst zu erweisen“. — Die Aufnahmen sind gut, wenn auch bei den Emails die Schärfe der Zeichnung vielfach auf Kosten der im Original so weichen Farbigkeit geht. Die Figuren der Tragaltäre z. B. sehen aus, als stünden sie vor schwarzem Grund. — Im Text gibt Peters eine kurze Geschichte des großartigen Ensembles sowie lesbare Abhandlungen über die einzelnen Werke, unter denen die fünf großen Schreine hervorragen. Dankbar werden die guten Abbildungen der erstmalig von A. Fuchs veröffentlichten Gemälde in Belecka i. W. von 1764 begrüßt, die den Annoschrein noch mit seinem Figureschmuck zeigen. Auch die interessante, von S. Gevaert bekanntgemachte Pariser Zeichnung (vor 1764) wird abgebildet.

Mit den Ausführungen bin ich in verschiedenen Punkten nicht einverstanden. So glaube ich nicht, daß der Drachenkopf an der Elfenbeinkrümme des 11. Jahrhunderts spätere Zutat ist. Auf der erwähnten Pariser Zeichnung ist er jedenfalls schon deutlich zu erkennen, und an eine Ergänzung vor dem 19. Jahrhundert ist doch wohl nicht zu denken. — Dem Eilbertus Coloniensis den Mauritustragaltar abzusprechen, halte ich für unbegründet. Eilbertus wie auch der Meister des Gregorius-tragaltars sind erstaunliche Persönlichkeiten. Ihre Züge hat schon v. Falke fest umrissen, und die Forschung hat dieses Bild seither kaum wesentlich verändern können. — Mit Recht sieht Peters im Gregoriusmeister einen Vorläufer des Nikolaus von Verdun, und sicher ist der Gregoriusmeister auch ein Kölner gewesen. Damit ist aber noch keineswegs gesagt, daß Nikolaus aus der kölnischen Tradition hervorgegangen sei. Dieser Weisgerber'sche Trugschluß wird nicht dadurch richtiger, daß man ihn emphatisch wiederholt. Hätte Peters die klugen Ausführungen von R. Schilling (Festschrift O. Schmitt) über den Gregoriusmeister gelesen, wäre ihm klar geworden, daß dieser

Stil nicht in Köln, sondern in Lüttich beheimatet ist, so sehr er sich in Köln, wie auch am Mittelrhein, breit gemacht hat. Das gleiche trifft für den wohl ebenfalls in Köln tätigen und sehr bedeutenden Meister der beiden Schmelzplatten (Engel mit Heiligen, wohl kaum Propheten) auf dem zusammengestückelten Siegburger Reliquiar zu, deren Verwandtschaft zu der von ihm gedeuteten Hamburger Anноплатte Weisgerber (nach v. Falke) in einem schönen Aufsatz hervorgehoben hat. Auch dieser Meister zählt, wie Peters richtig sieht, zu den Vorläufern des Nikolaus (die Hamburger Platte ist umgekehrt bereits von diesem beeinflusst), aber auch sein Stil ist in der Wurzel nicht kölnisch, sondern maasländisch. Man vergleiche das Lütticher Evangeliar von Averbode, die Brüsseler Gregorhs. u. a. Jedenfalls tut Peters gut, aus dem von ihm schief gezeichneten Bild dieses Meisters nicht „bereits jetzt eine Folgerung zu ziehen, die zu einer Neuordnung des (Kölner) Entwicklungsbildes führen würde“. Die Neuordnung (und damit auch die Frage nach der Herkunft des Nikolaus von Verdun) kann nur einen Erfolg versprechen, wenn sie von vorneherein die dominierende Stellung des Maastales in der Goldschmiedekunst anerkennt, oder genauer: wenn sie von dorthier ihren Ausgang nimmt. — Aus den Erörterungen über den Annoschrein, sei der Satz hervorgehoben, daß die „jüngeren“ Apostel in den Zwickeln „wie Vorläufer“ zu den Propheten und Aposteln des Dreikönigenschreins wirkten. Das kann nicht unwidersprochen bleiben. Wenn das Bild der Stilabfolge richtig ist — und es ist richtig —, das H. Hähnloser in einem glänzenden Vortrag 1952 auf dem Pariser Treffen „Art Mosan“ an Hand der Klosterneuburger Emailbilder entworfen hat, dann kann kein Zweifel mehr sein, daß die Prophetenfiguren des Dreikönigenschreins (und nur sie!) sich unmittelbar an die letzten Klosterneuburger Arbeiten anschließen. Es folgen von etwa 1190 ab die Kölner Apostel, die ein Gehilfe des Nikolaus schuf, der dessen Tournai Spätstil (Marienschrein von 1205) schon vorbereitet. An welcher Stelle die „jüngeren“ Siegburger Apostel einzureihen sind, die von einem schwachen Gehilfen des Nikolaus stammen (die „älteren“ sind von einem weiteren Werkstattgenossen), kann ebenfalls nicht zweifelhaft sein: sie stehen zwischen den Propheten des Dreikönigenschreins, ihren Voraussetzungen, und den Kölner Aposteln, wobei u. U. mit aller gebotenen Vorsicht an eine Identität des „jüngeren“ Siegburger mit dem Kölner Apostelgehilfen gedacht werden kann. Eine Betrachtung der Schreinsarchitekturen führt zu dem gleichen chronologischen Ergebnis: Klosterneuburg bildet den Anfang. Es folgt der Entwurf des Nikolaus zum Dreikönigenschrein, den der Entwurf des Annoschreins (ebenfalls von Nikolaus) bereits voraussetzt, und schließlich der Marienschrein. Der Meister selbst scheint gleich nach 1183, als der Annoschrein vollendet war, wieder nach Belgien abgewandert zu sein — woher er offensichtlich auch gekommen war. Jedenfalls, verknüpft man die so gewonnene relative Chronologie mit den vorhandenen Daten (1181, 1183, 1205), wobei allerdings die in der Hauptsache unhaltbare Konstruktion der Entstehungsgeschichte des Dreikönigenschreins von Weisgerber (vgl. auch die unveröffentlichte Arbeit von G. Haupt) auszuschneiden hat, so ergibt sich die absolute Chronologie ganz zwanglos. Es ergibt

sich ferner, daß für den Annoschrein keine allzu lange Arbeitszeit anzunehmen ist, wofür ja auch die Zahl der an ihm beteiligten Hände spricht. Man erkennt übrigens leicht, daß diese Hände jeweils auch die zu den Figuren gehörigen kunstgewerblichen Teile des Schreines auszuführen hatten, die Unterschiede (etwa auf Taf. 31 und 30, wo nebenbei gesagt nicht Matthäus dargestellt ist, sondern sein Symbol, das nicht von der „jüngeren“ Art ist, sondern von der „älteren“) sind bis in die Rankenbildung und sogar das Palaeographische hinein festzustellen. Nur die offenbar für alle in der Werkstatt zur Verfügung stehenden Stanzen sind überall gleich. (Die Emails sind unterschiedlich, lassen sich bisher aber noch nicht auf einzelne Hände aufteilen.) Da nun, wie gesagt, keiner der beiden erkennbaren Gehilfen mit Nikolaus von Verdun identisch ist, ergibt sich sogleich die schwerwiegende Frage, was eigentlich dem Meister selbst (außer dem Gesamtentwurf) von den erhaltenen Teilen am Annoschrein zuzuschreiben sei. Vielleicht war nur die untergegangene Plastik, oder gar nur ein Teil von ihr, wirklich „eigenhändig“, wenn der Begriff streng genommen werden soll. Um so dringlicher wird damit die Aufgabe der Kunstgeschichte, die erhaltenen alten Abbildungen mit verfeinerten stilkritischen Methoden noch einmal zu befragen. Was Peters dazu sagt, ist unzureichend.

Resultat: Wir stehen auch hier erst am Beginn des Beginns. Täuschen wir uns nicht! Mehr denn je sind auf allen Gebieten der mittelalterlichen Goldschmiedekunst nicht so sehr Zusammenfassungen nötig, als Bestandsaufnahmen der einzelnen Werke — viel genauere, als die ältere Forschung sie gab und geben konnte. Dann werden wir z. B. die auf der Detailabbildung des Annoschreins Taf. 37 erkennbare Signatur des Düsseldorfer Restaurators P. Beumer von 1902 (dieses ebenso verdienst- wie verhängnisvollen Mannes) nicht mehr übersehen, und auch die bisher unerkannten, dennoch aber höchst bedeutsamen wiederverwendeten ottonischen Teile am Innocentius- und Mauritiuschrein sowie am Benignusschrein werden die gebührende Beachtung finden. Schließlich werden wir dann auch die v. Falke'sche Datierung des Honoratusschreins „um 1200“ nicht mehr kritiklos wiederholen. Von der Gesamtentwicklung der Schreine an Rhein und Maas her gesehen (Rückseite des Dreikönigenschreins, Firminschrein von 1236 in Amiens usw.) wäre „um 1230“ dann wohl als das frühestmögliche Datum angegeben worden. Hermann Schnitzler

TOTENTAFEL

ALFONS MARIA SCHNEIDER

† 4. Oktober 1952

In den ersten Morgenstunden des 4. Oktober 1952 verschied auf der Reise kurz vor Aleppo (Syrien) infolge der unerwarteten Krise eines Magenleidens Alfons Maria Schneider, außerplanmäßiger Professor für byzantinische und frühislamische Architektur und Kunstgeschichte an der Universität Göttingen, o. Mitglied der Akademie der Wissenschaften daselbst. Geboren am 16. VI. 1896 zu S. Blasien (Baden), studierte