

vertreten, alle aus amerikanischem Privatbesitz, und unter ihnen fand sich auch Valentiners letzte Erwerbung, das Bildnis der Maria van Uylenburg aus der Zeit um 1632, das er als ein völlig unbeschriebenes Werk vorigen Sommer bei Agnews in London fand und einem Sammler in Raleigh empfehlen konnte, der es dem Museum schenken wird. Eine weitere letzte Neuerwerbung des Raleigh Museums (aus dem Valentiner Gedächtnis-Fond) ist der prächtige Evangelist Matthäus mit einem Engel in Halbfiguren, ein ebenfalls unbekanntes Werk.

Das Bestreben der Ausstellungsleitung ging dahin, neben den Erwerbungen, die Valentiners Museumsführung dokumentieren, nach Möglichkeit auch solche Meister zu zeigen, denen seine wissenschaftlich-literarischen Bestrebungen galten, und es war eine glückliche Idee, hier eine der bedeutendsten Wiederentdeckungen der letzten Jahre, Leonardos „Madonna mit der Waage“, vom Louvre anzufordern, die auch dank des generösen Entgegenkommens der Louvre-Direktion gesandt wurde. Unter den Skulpturen durften selbstverständlich Valentiners Lieblinge, Tino di Camaino und Giovanni Balducci, nicht fehlen; ein Madonnenrelief Donatellos in Stuck wurde von ihm selbst 1956 dem Museum in Raleigh geschenkt, und vier Bronzen des Benvenuto Cellini zeugen alle von seiner unermüdlichen Entdeckerfreude.

Daß Valentiner mit seinem stets dem Fortschritt zugewandten Geist sich zeitlebens für moderne Kunst einsetzte, ist bekannt, ebenso, daß er es war, der die ersten Expressionisten schon in den zwanziger Jahren für ein amerikanisches Museum erwarb. Aber dieser Katalog bietet zum ersten Mal einen Überblick über die Vielseitigkeit seiner Interessen, die sich von Kokoschka und Beckmann über Klee, Kandinsky bis zu den allerjüngsten Malern wie Motherwell und Baziotes erstreckten und in der Skulptur ebenso von Lehmbruck und Marcks über Marini und John Flannagan bis zu Henry Moore, David Smith und Bertoja.

Für alle diejenigen, die Valentiner kannten, wird der große Katalog ein teures Andenken bilden; denjenigen, die ihn nicht mehr kannten, vermittelt er die Vorstellung einer außerordentlich schöpferischen Persönlichkeit mit einer seltenen Mischung von „stillem“ Gelehrten und rastlos aktivem Museums-Leiter. Eine vollständige Bibliographie am Ende des Kataloges, nach Gegenständen geordnet, faßt dieses reiche und weitgestreckte Lebenswerk noch einmal zusammen.

Paul Wescher

REZENSIONEN

ZUR BAUKUNST DER ZISTERZIENSER IM 12. UND 13. JAHRHUNDERT

BARBARA REUTER, *Baugeschichte der Abtei Bronnbach*. Mit einer geschichtlichen Einführung von Alfred Griese. Würzburg 1958 (= Mainfränk. Hefte, 30). 114 S. u. 12 Tafeln, DM 4.-.

RUDOLF SCHNYDER, *Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterzienserklosters St. Urban*. (Berner Schriften zur Kunst, herausgegeben von H. R. Hahnloser, Bd. VIII). Bern, Benteli-Verlag, 1958. 166 S., 51 Abb. auf Tafeln und 197 nach Zeichnungen.

WOLFGANG WIEMER, *Die Baugeschichte und Bauhütte der Ebracher Abteikirche 1200 – 1285*. Kallmünz/Opf., Verlag Michael Lassleben, 1958. 85 S., 78 Fotos auf 24 Tafeln und 390 Zeichnungen auf 20 Tafeln.

Seit der Bearbeitung von *Bronnbach* im Inventar, durch Oechelhäuser 1896, hat hier die baugeschichtliche Forschung fast ein halbes Jahrhundert geruht; erst in den letzten Jahren sind von verschiedenen Seiten Beiträge gekommen, aus denen die vorliegende Würzburger Dissertation das Fazit zieht. Es ist unmöglich, ihre vielfältigen Ergebnisse auch nur zu referieren, wobei bautechnische und baugeschichtliche Beobachtungen, kunst- und stilgeschichtliche Einordnung, vor allem auch der eigenartigen Bauornamentik, Archivstudien, die hauptsächlich den Gebäuden und der Ausstattung des Barock gelten, festzuhalten sind. Hier sei nur auf das Wichtigste des Kirchenbaues verwiesen: eine Grabung (Reuter und Feldtkeller) hat den Grundriß der ursprünglich gestaffelten Querhauskapellen mit Apsiden zutage gefördert, deren Reduktion auf das Schema Fontenay R. einleuchtend mit einem Abwechsel 1166 zusammenbringt; die ursprüngliche Dachanlage der 1157 – 1222 erbauten Kirche ist nach Feldtkellers Rekonstruktion noch einzigartiger als die Anlage des Innenraums: Folgen von quergestellten Satteldächern mit Giebeln über allen Bauteilen – das mutet wie eine Übertragung der Faltdächer von St. Gereon in Köln (Ost-Türme) ins Große an und ist stilistisch sicher so zu verstehen; wichtig ist auch der Nachweis der ursprünglichen farbigen Behandlung des Innenraums, rot mit weißen Fugen, die zugleich erweist, daß die Langhausgewölbe mit Sicherheit spätromanisch sind (und nicht etwa barock). – Für die Baugeschichte kommt R. zu sieben einleuchtend dargelegten Abschnitten, die z. T. anders als bei L. Schürenberg (in *Dehio-Gall IV*, 1943) abgegrenzt sind. Einige Punkte bleiben notwendig ungeklärt; immerhin erscheint mir nachträgliche Errichtung des Querschiffgewölbes unter bestehendem Dach nicht so ungewöhnlich, wie R. es annimmt. Andererseits mag mancher den unmittelbaren Rückschlüssen von noch so sorgfältig analysierten Kapitelltypen auf wirkliche Zusammenhänge skeptisch gegenüberstehen.

Das Ganze ist lebendig geschrieben, hätte aber einen besseren Abbildungsteil verdient, der wirklich eine Vorstellung vom künstlerischen Reichtum der Abtei gibt.

Seit Jos. Zemp's Veröffentlichung (1898) waren die Ziersteine aus gebranntem Ton bekannt, die in der zweiten Hälfte des 13. Jh. in dem zwischen Aarau und Solothurn gelegenen Zisterzienserkloster *St. Urban* hergestellt wurden. Sie sind in der vorliegenden Berner Dissertation erneut mustergültig behandelt, wobei viele der von Zemp noch offengelassenen Fragen beantwortet werden, besonders in bezug auf Technik, Datierung, Verhältnis zur Architektur, Ornamentstil und Vorbilder. 50 verschiedene Formsteine (Stützen, Bögen, Profile etc.) zum Teil ungewöhnlicher Größe (bis zu 70 cm) sind auf 7 Tafeln zeichnerisch zusammengestellt; 115 verschiedene Ornamentplatten werden durch Katalog, Zeichnungen und zum Teil Fotos erfaßt; eine Karte zeigt ihre Verbreitung im Flußgebiet der Aare. Es gelingt Schnyder, für eine Reihe von Steinen infolge fortschreitender Beschädigung verschiedene Zustände der Holz-

modelle festzustellen und mittels einiger urkundlicher Daten zeitlich genauer zu fixieren. Er gelangt dadurch zu Datierungen, die zum Teil aufs Jahrhüft festgelegt sind.

„Romanisches Flechtband- und Palmettenornament herrschen seit Beginn der Produktion in den 50er Jahren vor, erst um 1280 gibt es ausgesprochen ‚gotische‘ Tier- und Pflanzendarstellung. Wenig später erlischt die Fabrikation.“

Die Arbeit gibt interessante Aufschlüsse über einen klösterlichen Werkstattbetrieb, über Ausschmückung von kirchlichen und profanen Bauten im späteren 13. Jh. und über die dinglichen Grundlagen der Stilbildung und -entwicklung. Sicher mit Recht arbeitet S. die landschaftliche Grundlage dieser Produktion heraus: Die Verwendung von Backstein in der spätromanischen Baukunst am Oberrhein. Die Ornamentfliesen aus Freiburg und Schlettstadt, die er abbildet, könnten die Frage nahelegen, ob nicht gebrannte Tonfliesen hier und andernorts weiter verbreitet waren als es die genannten Beispiele zeigen, und ob sie nicht ebenfalls für die St. Urbaner Mönche anregend waren. (So sind z. B. bei A. Schmolls Grabungen in Wörschweiler Tonfliesen in Mengen gefunden worden, andere Beispiele finden sich in Speyer und Worms.) Übersehen sind zwei Ornamentsteine, die das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart aus Herrenalb im Schwarzwald erwarb (J. Baum, Backsteine aus St. Urban, in: Klosterbaukunst, Mainz 1951); wenn sich Baums Zuschreibung an die St. Urbaner Werkstatt bestätigt, ergäbe sich eine weitere Ausstrahlung bis zum nördlichen Oberrhein.

Leider ist die Klosterkirche von St. Urban einem Barockbau gewichen; auch sonst sind die Steine fast durchweg nicht mehr am ursprünglichen Ort. (Die Grundrißrekonstruktion der Klosterkirche, Tafel 9 A, ergibt einen Bau des Schemas Fontenay, ist aber anscheinend durch Einzeichnung eines Planschemas in den Barockgrundriß ohne Untersuchung der Fundamente entstanden. Sie entbehrt also der letzten Beweiskraft.)

Für die Baugeschichte von *Ebrach* ergeben die überzeugenden Forschungen Wiewers einige wichtige Korrekturen: das Langhaus der Michaelskapelle ist danach als Querhaus-Stirnkapelle begonnen, erst nachträglich zu einer gesonderten 1-schiffigen Kreuzkapelle ausgebaut und diese bereits 1207 geweiht worden. Der Chor ist in seiner heutigen Anlage erst in der 2. Bauphase geplant. Verfasser und Herausgeber deuten nur einige Konsequenzen an, die sich daraus weit über Ebrach hinaus ergeben (Maulbronn, Bamberg, Mitteldeutschland). Es ist auch hier nicht möglich, darauf einzugehen, doch muß auf die grundsätzliche und methodische Bedeutung von Wiewers bautechnischen Untersuchungen nachdrücklich hingewiesen werden. Er hat in Ebrach nicht weniger als 3600 Steinmetzzeichen aufgenommen, in Aufmessungen eingetragen und gruppiert; durch eine große Falttafel mit tabellarischer Übersicht und durch 11 Grund- und Aufrisse, in denen durch verschiedene Schraffur die Gruppen der Steinmetzzeichen in ihrer Verteilung dargestellt sind, weist er alle häufiger vorkommenden Steinmetzzeichen Joch für Joch nach und macht seine Folgerungen kontrollierbar. Er hat dabei 240 *verschiedene* Zeichen festgestellt, von denen $\frac{2}{3}$ jeweils

an 8 bis 70 Stellen vorkommen. Sie sind sämtlich auf 2 weiteren Faltafeln abgebildet. Auch die „Mauerführung“ (Quaderschichten und -verband) und die Versatztechnik (Wolf und Greifklaue) sind eingehend beobachtet und durch Zeichnungen dargestellt, die Bau- und Zierformen sind übersichtlich gruppiert und ebenfalls vollständig abgebildet: 79 Profile, 20 Fries- und Konsolformen, 10 Strebepfeilerformen, 47 Abbildungen mit Kapitellen und 12 mit Schlußsteinen. Neben der „zähen Akribie“, die sich aus diesen Zahlen ergibt – Oettinger rühmt sie mit Recht – ist die Vielschichtigkeit der bautechnischen Beobachtungen bemerkenswert; der Verfasser enthält sich dennoch einer Überbewertung, die erfahrungsgemäß bei so stark spezialisierten Forschungen droht. Für die Reihenfolge von Planungen und Ausführung sind auch sorgfältig Schriftquellen herangezogen, so daß die Ergebnisse ungewöhnlich gut gesichert erscheinen.

Die drei hier besprochenen Dissertationen, ihrem Gegenstand entsprechend von sehr verschiedener Zielsetzung, behandeln Zisterzienserbauten relativ später Entwicklungsstufe. Vorausgegangen waren zwei Monographien, ebenfalls Dissertationen, die Bauten einer früheren Stufe untersuchen: *Bonmont* von François *Bucher* und *Eberbach* von Hanno *Hahn*; beide wurden hier bereits angezeigt, die erstere von Renate *Wagner-Rieger* (1958, S. 128), die letztere von Karl Heinz *Esser* (1959, S. 97). Eine weitere Würdigung (zusammen mit Wiemer, Ebrach) gibt Edgar *Lehmann* in der *Deutschen Literaturzeitung* 1959. Da Esser und Lehmann – beide an mündliche Diskussionen anknüpfend – sich ausdrücklich mit meiner Besprechung Hahns (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 21, 1958, S. 193) auseinandersetzen, so benutze ich mit Dank die hier gebotene Gelegenheit, nochmals zu den wichtigsten Problemen Stellung zu nehmen.

Im wesentlichen einhellige Zustimmung fand Hahns Baugeschichte der Klosterkirche von Eberbach, soweit es um die Abgrenzung der beiden ersten Bauphasen geht. Strittig ist dagegen die Rekonstruktion des ersten Bauplanes. Hahn nimmt auf Grund weitausgreifender, die gesamte frühzisterziensische Baukunst Europas einbeziehender Untersuchungen an, Eberbach I habe nicht nur den Grundriß des Typus Fontenay gehabt, sondern auch dessen Raumanlage und Gewölbesystem bekommen sollen. Esser und Lehmann stimmen dem zu, der erstere zunächst unbedingt, wobei er sogar die zeichnerische Rekonstruktion abbildet (*Mainzer Zeitschrift* 53, 1958, S. 83), dann (*Kunstchronik*) mit wichtigen Änderungsvorschlägen für das Langhaus; der letztere vorsichtig abwägend, während ich, bei voller Anerkennung der bedeutenden wissenschaftlichen Leistung Hahns, die Beweisführung nicht für überzeugend hielt. Ich muß gestehen, daß auch Essers und Lehmanns Argumente mir nicht durchschlagend erscheinen, wobei freilich vorweg zuzugeben ist, daß es sich hier auf beiden Seiten um ein Abwägen sekundärer Indizien handelt, weil Bau I nicht weit genug gediehen ist, um sich aus dem Befund eindeutig rekonstruieren zu lassen. Immerhin spricht m. E. entscheidend gegen Hahns Annahme, daß *alle* Formen der Bauphase I rheinisch, nicht burgundisch sind. Man vergleiche den Außensockel (Wulst, Platte,

Schmiege): es ist ein am Oberrhein üblicher; die Außenlisenen: sie sind flach, wie alle rheinischen Lisenen vorher und nachher, und nicht strebepfeilerartig vorspringend wie alle burgundischen und verwandten; man vergleiche die Innengliederung: ausgesprochene Halbsäulen, der Wand verhaftet, wie durchweg die gleichzeitigen deutschen, nicht gliedhaft, dreiviertelrund vorspringend, wie in Fontenay; man vergleiche die Kapellenbögen: niedrig, schwer, rundbogig, mehr aus der Wand ausgeschnitten, ganz in der rheinischen Manier – dagegen die französischen Beispiele, spitzbogig, schlank, strukturell gegliedert. Waren die Halbsäulen im Querhaus Teil einer Arkadenrahmung (über den Bögen der Ostkapellen), so ergäbe sich aus den Wandsäulen im Chor eine reine Blendgliederung, an der zwar die rechteckigen Felder (ohne Bögen) auffallen, aber doch durchaus möglich erscheinen. (Mit meinem Hinweis auf Limburg war nicht die Blendbogengliederung im Ostteil gemeint, sondern die Arkadenrahmung im Langhaus, wo Wellmann überzeugend Wandsäulen zwischen den Deckplatten der Säulen und den halbkreisförmigen Gesimskröpfen rekonstruiert – wichtig als Hinweis auf frühe Wandgliederung im oberrheinischen Gebiet.)

Will man die These Hahns aufrechterhalten, so muß man also schon für Plan I eine Ausführung annehmen, die weit vom Vorbild abweicht und ein Zwittergebilde hervorgebracht hätte. Solche Erscheinungen gibt es in der Architekturgeschichte (man mag an Bronnbach denken) – ob man sie bei einem Bau der Größe und der Qualität von Eberbach annehmen darf?

Noch eines erscheint mir wichtig: ich habe bereits angedeutet, daß die Parallelen keineswegs so klar sprechen, wie es Bucher, Hahn und Esser suggestiv darstellen. „Von den 27 mittlerweile bekannt gewordenen sicher zwischen 1135 und 1153 begonnenen Kirchen der Filiation von Clairvaux zeigten jeweils 7 entweder nachweislich oder wahrscheinlich oder unwahrscheinlich aber nicht unmöglich den Aufriß Clairvaux I/Fontenay, während die 6 übrigen sicher flachgedeckt waren“ (Esser, Kunstchronik 1959, S. 101). Die Chancen stünden danach also bestenfalls 14 : 13, aber Clairvaux selbst ist keineswegs gesichert! Auch diese Beweisführung ist also nicht zwingend.

Schließlich muß m. E. auch die Wölbungsfrage in Eberbach für die Beweisführung ausscheiden: gehören Teile der ausgeführten Mittelschiffwand noch zum Bau I, so ist zwar (wie Esser durch Vergleich der Mauerstärke gezeigt hat) Langhauswölbung sehr wahrscheinlich; dann fällt es schwer, bei schlanken rundbogigen Arkaden spitzbogige Quertonnen im Seitenschiff anzunehmen; ist andererseits die *gesamte* Mittelschiffwand erst in der 2. Bauperiode entstanden, so bleibt die Annahme von Flachdecken im Langhaus durchaus möglich, denn dann kennen wir ja die vorgesehene Mauerstärke nicht. (Sie kann geringer als im gewölbten Ostteil sein, wie es ja genug Beispiele für teilgewölbte Kirchen gibt.)

Esser stützt sich weitgehend auf seine eigene, im Zusammenhang mit seiner Ausgrabung in Himmerod entwickelte These, das Grundrißschema Fontenay stelle das von Bernhard von Clairvaux persönlich sanktionierte Bauschema dar, und erweitert diese auf Grund der Ausführungen Buchers und Hahns dahin, der gesamte Bau von

Fontenay sei gewissermaßen von Bernhard als Modell vorgeschrieben. Wenn die erstere These bisher in der Diskussion nicht so hervortrat, wie es ihr zukam, so liegt das wohl daran, daß die entscheidende Stelle der Grabung in Himmerod ergebnislos blieb. Esser konnte den östlichen Chorabschluß infolge völliger Zerstörung der Fundamente nur sekundär, und d. h. hier doch nicht voll beweiskräftig für so weittragende Schlüsse, erschließen. Inzwischen ist ihm aber ein Fund des Himmeroder Archivars, P. Ambrosius Schneider, O. Cist., zu Hilfe gekommen, eine Ansicht der Kirche vor Errichtung des Barockbaues. Sie zeigt den von Esser angenommenen Chorschluß. Damit schließt sich seine Beweiskette an einer wichtigen Stelle – für die Grundrißplanung. Diese trägt offenbar liturgischen Bedürfnissen ebenso Rechnung wie der Forderung nach puritanischer, fast zeitloser Einfachheit. Die von mir ausgesprochenen Zweifel an Hahns Hauptthese und besonders an ihrer Gültigkeit für die Raum- und Gewölbeanlage von Eberbach sind dadurch jedoch nicht erschüttert.

Die Auffassung des Systems Fontenay als eines „mittelmeerischen“ (1952 von mir vertreten, von R. Wagner-Rieger gegen Bucher verteidigt) ist auch von Lehmann stark betont und erstmals klar in den gesamten kunstgeschichtlich-kunstgeographischen Ablauf gestellt worden. Der Einbruch des „mittelmeerischen“ Systems von Fontenay in die ausschließlich basilikale Zone des „kerneuropäischen Raums“ ist in der Grenzlandschaft Burgund noch verständlich. Um einen ähnlichen völlig isolierten Fall weiter östlich am Rhein anzunehmen, dazu bedürfte es nach meiner Überzeugung einer festeren Handhabe, als sie die bisher bekannt gewordenen Fakten liefern.

Hans Erich Kubach

JOSUA BRUYN, *Van Eyck Problemen (De Levensbron – Het Werk van een Leerling van Jan van Eyck)*. Utrecht Kunsthistorisch Instituut 1957. 174 S., 60 Abb.

Als erste monographische Behandlung einer großangelegten frühniederländischen Komposition verdient Bruyns Studie gründliche Beachtung, wie immer man zu ihren Schlußfolgerungen stehen mag. Sie füllt eine empfindliche Lücke der jüngeren Eyckliteratur, auf die ich in den Besprechungen der Eyck-Monographie von Baldass und des Panofsky'schen Riesenwerkes (Burl. Mag. 1953 und 1956) bereits hingewiesen hatte. In diesen Publikationen ist das Problem des Madrider Lebensbrunnens nur flüchtig gestreift worden, offenbar weil weder Baldass noch Panofsky in der künstlerischen Erfindung des Bildes das geistige Eigentum der van Eycks zu sehen vermochten.

Die nun vorliegende ungemein detaillierte Untersuchung des Fragenkomplexes, der sich an das Pradobild (Abb. 2a) knüpft, scheint zunächst den beiden Eyckforschern darin, daß sie dieses in die Diskussion der zentralen Eyckfragen nicht einbezogen haben, im Grunde recht zu geben. Denn Bruyn glaubt erstens zeigen zu können, daß das seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verloren geglaubte „Original“ des Madrider Lebensbrunnens in dem kürzlich von Oberlin College aus französischem Privatbesitz erworbenen Bild wieder zum Vorschein gekommen ist, sich jedoch bloß als eine spanische