

Für die Vorbereitung hat sich Herr Michael Brix zur Verfügung gestellt, der unter anderem die Mitarbeit einer Kieler Studentengruppe gewonnen hat.

Eine ausführliche Fassung des Programms mit Erläuterungen und der Aufforderung zur Einsendung von Referaten geht den Mitgliedern des Verbandes voraussichtlich noch im November zu.

Willibald Sauerländer

## SUEVIA SACRA FRÜHE KUNST IN SCHWABEN

Zur Ausstellung und zum Colloquium in Augsburg, Sommer 1973

*(Mit 4 Abbildungen)*

Den beiden Ausstellungen von 1965 und 1968 – „Hans Holbein der Ältere“ und „Augsburger Barock“ – ließ man im Jubiläumsjahr des hl. Ulrich eine Präsentation der Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Schwaben folgen. Vorbereitung und Organisation lagen wiederum beim Stab der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg unter der Leitung von Bruno Bushart. Für die wissenschaftliche Beratung, die Abfassung der Katalogtexte gewann man auswärtige Spezialisten. Den monumentalen Rahmen gaben abermals der Goldene Saal und die vier Fürstenzimmer des Augsburger Rathauses.

Das Katalogvorwort von Bruno Bushart macht deutlich, welche Probleme in der Konzeption einer Ausstellung „Suevia sacra“ stecken. Kunstausstellungen, die ihr Thema regional fassen, gewinnen dann festen Umriß, wenn sie eine geschichtlich und handwerksmäßig geschlossene Kunstproduktion vor Augen führen. Modellfall: Augsburger Barock. Für das frühe und hohe Mittelalter sind vergleichbare Konstellationen nur im Ausnahmefall gegeben. Die Rhein-Maas-Ausstellung Köln 1972 präsentierte – mindestens aus dem 12. Jahrhundert – Gegenstände, die nach Funktion und Werkstatt Herkunft zusammengehörten. So entstand ein Eindruck von anschaulicher Kohärenz, der auf historischer Basis beruhte.

„Suevia sacra“ konnte dagegen nur in sozusagen inselhafter Weise einzelne Objekte und Objektgruppen nebeneinander stellen, ohne daß sich ein zwingender innerer Zusammenhang ergab. Die sehr weiträumige und auffallend pathoslose Inszenierung der Ausstellung, welche die Einzelstücke zuweilen stark voneinander isolierte, spiegelte diese Situation. Das alte Herzogtum Schwaben wie auch die Bistümer Augsburg und Konstanz, aus deren Territorien in etwa die Ausstellungsstücke stammten, waren politische und kirchliche, nicht aber kunsthistorische Einheiten. Geschlossene Gruppen boten nur die großen Scriptorien: St. Gallen, Reichenau, Zwiefalten, Weingarten. Schon der Begriff einer von Reformgeist beherrschten Hirsauer Kunst, der sich als ein große Teile der Region übergreifendes Ordnungsmodell anzubieten schien, bestätigte sich nicht recht vor den Einzelmonumenten. Das alles sind nicht Einwände gegen das höchst verdienstvolle Unternehmen dieser Ausstellung, sondern nur gegen eine Art zwanghafter Optik. Wo die historischen Kriterien aussetzen, wird das „Schwäbisch“, das mit oder ohne Fragezeichen unter so mancher Katalognummer steht, zum gegen-

standslosen Postulat. Natürlich mag hier und dort, vor allem im Bereich der Kleinkunst, weitere Forschung in diesem Punkt zu einer Revision führen. Einstweilen aber sollte man sich nicht der historisch aufschlußreichen Erfahrung verschließen, daß sich der mittelalterliche Denkmälerbestand im Gebiet der „Suevia sacra“ versprengt und zerstreut, ohne einheitliche Physiognomie, mit häufig wechselnden Bezügen darbietet.

Zu loben ist, daß man sich in der Darbietung der Objekte bewußt beschränkt hatte. Die künstlerisch und historisch bedeutenden Werke – das Evangeliar Ottos III., die Türen und Glasmalereien des Augsburger Domes, die Majestasscheibe aus dem Konstanzer Münster, das Freudenstädter Lsepult und die Deckplatte vom Sarg des hl. Ulrich – bekamen so Gewicht. Die Aufteilung auf die Repräsentationsräume des Rathauses erzwang eine Gliederung der Ausstellung in voneinander separierte Blöcke. Handschriften, Glasfenster und Kleinkunst wurden in die künstlich beleuchteten Fürstenzimmer verwiesen. Vielleicht wäre es günstiger gewesen, die Handschriften weniger gedrängt zu präsentieren. – Die großen, wie gestufte Portalwandungen angeordneten Vitrinen verwehrten dem Besucher vor manchen Objekten der Kleinkunst den Blick aus der Nähe oder auf Rückseiten. Die mächtigen Dimensionen des nur in der Rohform erhaltenen Goldenen Saales boten gar nicht erst die Möglichkeit zu einer auf Effekte zielenden Präsentation. Doch gerade in dieser kargen, resonanzlosen Umgebung kamen manche Werke großen Maßstabes eindrucksvoll zum Sprechen.

Der Katalog war nach dem inzwischen üblichen Schema angelegt. Auf Überblickstexte zur Kirchengeschichte und zu den einzelnen Kunstgattungen folgen, wiederum nach Gattungen geordnet, die Notizen. Besonders hervorzuheben sind die knappen, aber sehr informativen Eintragungen von Joachim Werner zur vorkarolingischen Kunst und die ausführlichen Erläuterungen von Sigrid Müller-Christensen zu den Textilien. So wie man sich in der Zahl der Objekte beschränkt hatte, blieb auch der Katalog angenehm handlich und mit DM 10,00 ungewohnt erschwinglich, wobei man z. T. nicht sehr scharfe Abbildungen in Kauf nehmen muß. Eine andere Frage ist, ob dieser dem fachlich vorgebildeten Benutzer so dienliche Katalogtypus auch die sonstigen interessierten Ausstellungsbesucher befriedigt. Hier dürften Zweifel erlaubt sein, wobei uns bewußt ist, wie schwierig und arbeitsaufwendig probate Lösungen dieses gravierenden Problems sein würden. Trotzdem bleibt die Frage, ob man die große Zahl der Besucher nicht durch eine neue Katalogform im Vorfeld der spezialistischen Fragen breiter unterrichten mußte bzw. ob man sie dafür ausschließlich auf die in Augsburg mit Eifer und Intensität betriebenen Führungen und Dia-Erläuterungen verweisen darf.

Im Folgenden gehen wir kurz auf einzelne Ausstellungsobjekte ein, wobei die Erwägungen und Resultate eines am 31. 7. und 1. 8. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte veranstalteten Colloquiums mit eingearbeitet sind. Die angegebenen Nummern beziehen sich auf den Katalog.

228 – 230. Prophetenfenster des Augsburger Domes. Die Scheiben sind neuerdings in der Werkstatt von Gottfried Frenzel restauriert worden. Auf der Ausstellung waren nur Daniel, David und Hosea zu sehen, da die Restaurierung des Jonas und des als Kopie aus dem 16. Jahrhundert erkannten Moses noch nicht abgeschlossen war. Beim Colloquium referierte zunächst Walter Haas vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege über die Baugeschichte des Augsburger Domes, wobei sich für die Fenster folgende Resultate ergaben. Der Langhausobergaden des 1065 geweihten Domes besaß Fenster, welche im Zusammenhang mit einer figuralen Ausmalung standen. Diese Wandmalereien, die vermutlich aus dem 11. Jahrhundert stammen, sind durch eine zweite zusätzliche Serie von Fenstern gleicher lichter Weite gestört. Mit diesen jüngeren Öffnungen geht eine zweite Ausmalung zusammen, die mit großen Weißflächen arbeitet. Zeitlich folgen dann die jetzigen Fenster, die zur Einwölbung des 14. Jahrhunderts gehören. Hieraus ist zu schließen: Obwohl schon die ersten Fenster Holzrahmen für Verglasung besaßen, sind die Prophetenscheiben vermutlich erst für die mit der zweiten Ausmalung zusammenhängende, dichtere Reihe von Öffnungen geschaffen. Eine genauere Datierung ergibt sich daraus nicht. Die maßwerklosen, rundbogigen Fenster des 14. Jahrhunderts nehmen offensichtlich auf die vorhandenen romanischen Scheiben Rücksicht, die anscheinend von Anfang an ins Langhaus gehörten (vgl. jetzt auch Jahrbuch der Bayer. Denkmalpflege 28, 1970/71 S. 101ff. – Nach dem Colloquium erschienen).

Gottfried Frenzel behandelte in seinem Referat zunächst den Zustand der Fenster und Restaurierungsprobleme. Die etwa 53 cm breiten Prophetenscheiben sind erheblich schmäler als die lichte Weite der Obergadenfenster. So ergibt sich ein breiter Randstreifen, über dessen ursprüngliche Füllung nichts bekannt ist. Frenzel schlug vor, Borten aus den Motiven der kleinen Blatthügel unter den Füßen der Propheten zu rekonstruieren (vgl. Abb. vor S. 221 des Katalogs). Dieser Vorschlag ist, wie allgemein betont wurde, hypothetisch und sollte bei einer eventuellen Neuverglasung des Obergadens mit Kopien der Prophetenfenster nicht berücksichtigt werden. Eine längere Aussprache entspann sich um Frenzels Vorschlag, mit der Datierung erheblich über den von Boeckler vorgeschlagenen Zeitpunkt – um 1130 – zurückzugehen. Gegenüber der Ansetzung ins Ende des 11. Jahrhunderts, die er im Katalog vorgeschlagen hatte, vertrat Frenzel in seinem Referat einen differenzierten Standpunkt. Die Scheiben seien nicht gleichzeitig entstanden; Daniel und Hosea bezeichneten Pole einer Entwicklung, die sich von 1100 an über einen längeren Zeitraum erstreckt habe. Diese Auffassung stieß auf vielfachen Widerspruch. Kostüm, Ikonographie und Darstellungsart sprechen für Einheitlichkeit des Zyklus und gleichzeitige Entstehung. Die in sich sehr gefestigten Figuren mit detaillierter linearer Binnenzeichnung sind hochromanisch, gehören nicht der Zeit um 1100 an. Boecklers Ansetzung um 1130 bleibt weiterhin überzeugend. Auf einem anderen Blatt steht wohl die Frage, ob die Beziehungen zu den Illustrationen im mittleren Band des Stuttgarter Passionale tatsächlich so eng waren wie Boeckler annahm. Boecklers sorgsame Argumentation hängt an Einzelmotiven. Der Gesamteindruck ist bei den kräftigen

Augsburger Gestalten doch in Manchem abweichend. Die direkte Verbindung mit Hirsau sollte mindestens nicht als ein „fait bien établi“ angesehen werden (für Erhaltung und Restaurierung vgl. jetzt ebenfalls Jahrbuch der Bayer. Denkmalpflege 28, 1970/71, S. 83 ff.)

74. Bronzetüren des Augsburger Domes. Das Referat von Haas hatte gezeigt, daß die baugeschichtlichen Untersuchungen keinen neuen Aufschluß über den ursprünglichen Platz der Türen erbrachten. Auch die Annahme, es habe am Augsburger Dom zwei Bronzetüren gegeben, wird durch den bauarchäologischen Befund weder gestützt noch widerlegt. Hermann Fillitz legte nochmals den komplizierten Sachstand dar, wobei sich zeigte, daß ohne technische Untersuchung über Goldschmidts Ergebnisse von 1926 nicht hinauszukommen ist. In dem Hinweis auf die späteren italienischen Parallelen, in der Deutung des Inhalts, der Scheidung der Hände und der Datierung decken sich Fillitz' Anschauungen weitgehend mit Goldschmidt: Entstehung für den 1065 geweihten Dom, wobei die schmalen Platten in unmittelbarem Anschluß an den Guß der übrigen Teile hinzugefügt worden wären. Ein Gegenvorschlag von Müller-Dietrich, die großen Platten von dem Datum 1065 zu lösen und in frühottonische Zeit zurückzuschieben, überzeugt so wenig wie der Versuch, an Stelle eines italienischen ein völlig fiktives lothringisches Vorbild anzunehmen. Gravierender sind Bedenken, ob die energisch durchgebildeten schmalen Platten wirklich so eng mit den übrigen Teilen zusammengehen wie Fillitz mit Goldschmidt annimmt. Waren sie überhaupt von Anfang an für die Erweiterung der jetzigen Flügel bestimmt oder steckte in der Ansicht Herbergers, sie seien Reste einer untergegangenen zweiten Tür, doch ein Stück Wahrheit? Wenn überhaupt, wird man in diesen Fragen nur über neue Wege weiterkommen. Eine Befundaufnahme hat Duard W. Laging eingeleitet, ein Teilergebnis ist publiziert (Art Bull. XLIX, 1967, S. 129 ff.). Laging hatte aus der zweiten Reihe von unten einen der Traubenesser abgenommen. Auf der Rückseite sind Versetzungszeichen (?) angebracht: Striche und Punkte. Inzwischen sind auch alle anderen Platten abgenommen worden, wobei sich, wie die Photographien zeigen, der gleiche Befund wiederholt. Ob diese Entdeckungen weiterführen, bleibt abzuwarten; Lagings Publikation müßte hierüber Aufschluß geben. Dringend erwünscht ist weiter, daß das Alter des jetzigen Holzkerns festgestellt wird. Es ergäbe sich ja daraus, ob die Vernagelung teilweise die ursprüngliche sein kann oder auf jeden Fall in toto spätere Montierung ist. Schließlich müßten die Szenen und Figuren unter dem Gesichtspunkt der Bildgeschichte verfolgt werden, um die Probleme von Inhalt und Stil weiter voranzutreiben.

123. Hermann Schnitzler sprach über das Komburger Antependium. Er setzte sich zustimmend und kritisch mit den Resultaten Freerk Valentians auseinander. Eigene Beobachtungen stützten sich auf Autopsie während der Restaurierung bei Treskow und Deutsch. In der Herleitung des Apostelzyklus folgte Schnitzler Valentien. Ausgangspunkt sei eine östliche Folge, der zehn von zwölf Figuren entstammen. Jacobus minor und Thaddäus, für die eine östliche Reihe keine Vorbilder bieten konnte, müssen anders erklärt werden. Der Jacobus minor ist eine wörtliche Wiederholung

des Jacobus maior; hier hätte man also einfach das nächstliegende Vorbild aus dem östlichen Zyklus kopiert. Thaddäus und der ihm weitgehend seitenverkehrt entsprechende Thomas entstammen dagegen nicht der byzantinischen Vorlage, sondern gehen auf Ottonisches zurück. Die These ist bestechend, von Valentien eingehend begründet. Fragen kann man: Warum wurde nicht der komplette östliche Zyklus übernommen und nur durch Austausch der Namen – Lucas und Marcus gegen Jacobus minor und Thaddäus – adaptiert? Christus, stehend, mit Buch, die Rechte erhoben, aber nicht segnend, ist dagegen eher römisch, wobei schon Valentien als frühes Beispiel SS. Cosma e Damiano nannte. Hauptinhalt des Programms ist Parusie. Schnitzler unterschied drei Hände. Hand 1 hätte die Christusfigur gearbeitet. Hand 2 werden Paulus, Andreas, Philippus, Matthäus und Thomas zugeschrieben; Morelli'sches Kennzeichen sind u. a. die ornamentierten Halsborten. Charakteristisch ist neben relativ gestreckter Proportion die vergleichsweise energische Zeichnung. Hand 3 hätte alle übrigen, breiteren und schlafferen Figuren geschaffen. Valentiens Stilableitung – Salzburger Malerei – wurde von Schnitzler sicher mit Recht zurückgewiesen. Er griff aber auch den Hinweis auf Niedersachsen (Hildesheim) nicht wieder auf, ebensowenig wie den Versuch des Kataloges, hier nochmals den Hirsauer Kunstkreis ins Spiel zu bringen. Das Referat schloß mit der eindringlichen Warnung, die Lösung des schwierigen stilkritischen Problems nicht zu erzwingen. In der Aussprache kam es zu einem vorsichtigen Hinweis auf mögliche italienische Ausgangspunkte.

38. Freudenstädter Lesepult. Alfred Schädler besprach die Probleme des Befundes, der Lokalisierung und Datierung. Befund: Die These Gomberts, das Pult habe gleichzeitig als Weihrauchständer gedient, wurde in der Aussprache aus liturgischen und praktischen Gründen angezweifelt. Ein beweglicher Verschuß für die runde Öffnung in der Pultfläche, wie sie ein Weihrauchständer fordern würde, ist mit der Benutzung als Lectorium kaum vereinbar. Lokalisierung und Datierung: Baum datierte 1911 noch ins 11. Jahrhundert, Beenken 1924 mit Zögern Mitte 12., Panofsky wegen des Zwiespalts zwischen den „überaus flächig stilisierten Körpern“ und den „viel entwickelteren Köpfen“ „etwa 1160/70“. Allgemein war die Ansicht, das Stück stehe in der süddeutschen Kunst des 12. Jahrhunderts für sich. Erst 1950 wurde es durch Gombert dem „Hirsauer Kunstkreis“ zugeordnet. Himmelheber 1961 und jetzt Schädler haben diese Auffassung akzeptiert, Ähnlichkeiten zwischen den Pulträgern, ihrer Fassung und den in Hirsau entstandenen Illustrationen des Stuttgarter Passionales (besonders Ms. Bibl. fol. 56) sind nicht zu übersehen. Es fragt sich nur, wie spezifisch diese Übereinstimmungen sind. Manche von Gomberts Vergleichen – etwa mit der Madonna im mittleren und dem Löwen im ersten Band des Passionale (fol. 151r), dem Wilhelm von Hirsau (?) im Klosterreichenbacher Schenkungsbuch – bleiben sehr allgemein. Der Versuch, von solchen vagen Beobachtungen ausgehend eine Hirsauer Bildschnitzerschule zu rekonstruieren, bleibt ein sehr hypothetisches Unterfangen. Skeptisch stimmt, daß schon das nächste Vergleichsbeispiel, der Kruzifixus in Reichenau-Oberzell, mehr Divergenzen als Verwandtschaft zeigt; Proportion, Be-

wegtheit, Oberflächenbehandlung sind verschieden. Ein direkter Zusammenhang scheint nicht zu bestehen. In Denkmälern wie dem Freudenstädter Leseputz, die als Realie ebenso singular wie merkwürdig sind, schlummert stets die Versuchung, sie künstlerisch zu überschätzen. Der Zufall der Überlieferung spielt ihnen einen antiquarischen Bonus zu, den man bei nüchterner Betrachtung von der ästhetischen Qualität wieder abziehen muß. Ob Panofsky mit der späten Ansetzung 1160/70 nicht das Richtige traf? Die Zugehörigkeit zu einem „Hirsauer Kunstkreis“ würde dann freilich erst recht unwahrscheinlich.

Dietrich Kötzsche besprach einige Goldschmiedearbeiten. 120. Tafelreliquiar aus Zwiefalten (*Abb. 1*). Für die Datierung werden gewöhnlich zwei Quellen herangezogen: das kurz vor 1138 entstandene Reliquienverzeichnis des Ortlieb und das 1137/1141 datierte *Chronicon* des Berthold (B. Bischoff, *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*, 1967, Nr. 115 und 116). Bei Ortlieb heißt es: „In cruce sancta, quam dominus Bertolfus iunior de Sparwarisegge de Iherosolimis attulit, auro et gemmis mirifice decorata, iste adorari solent ... reliquie“ (folgt das Reliquienverzeichnis); Berthold hingegen spricht von der „cruce dominica ... paene in modum libri fabricata“. Die ältere Literatur und der Katalog schlossen daraus, daß die Reliquie erst im Zeitraum zwischen den beiden Quellschriften, also zwischen 1138/41 ihre äußere Fassung erhielt. Dabei wurde jedoch übersehen, daß Ortlieb seine Beschreibung folgendermaßen fortsetzt: „In capsula vero eiusdem sancte crucis, fabriliter operata, conduntur iste reliquie : in superiori parte reliquie sancte [!] Iohannis baptiste, in dextro latere sancti Andree apostoli, in sinistro sancti Marci evangeliste, in inferiori parte reliquie sancti Iacobi apostoli“. Genau diese vier Reliquien verzeichnen die Inschriften am Rand der Rückseite; das Reliquiar war also – abgesehen von den barocken Zutaten – wohl schon vor 1138 in seinem jetzigen Zustand (Hinweis Renate Kroos). – Auch vom Stilistischen her meldete Kötzsche Bedenken gegen die Datierung zwischen 1138/41 an. Sowohl das Filigran auf den Randstreifen wie die vielleicht östlichen Goldbleche mit herzförmigen Ranken und einbeschriebenen Palmetten sprechen für Entstehung noch im 11. Jahrhundert. Schwierig ist nach Ansicht des Referenten die Einordnung der Zellenschmelze, auf denen Haupt, Hände und Füße Christi dargestellt sind. Vergleichbare Darstellungen finden sich sonst nur auf schwedischen Patenen des 14. Jahrhunderts, doch in Gravierung, nicht in Email, und in allen Fällen mit Angabe der Wundmale. Eine Ergänzung in neuerer Zeit, die nicht ausgeschlossen wurde, ist nicht belegt. Da das Filigran auf die Medaillons Bezug nimmt, muß mindestens deren Größe und Anordnung dem ursprünglichen Zustand entsprechen.

127. Tragaltar Augsburg, Städtische Kunstsammlungen. Die seit v. Falke übliche Bestimmung: maasländisch um 1160, Umkreis des Godefroid de Claire, wurde vom Referenten zu Recht angezweifelt. Die Emails an den Ecken der Oberseite passen mit ihrer unbestimmten und groben Zeichnung in keine der bekannten mosanen Gruppen und dürften um nahezu zwei Jahrzehnte später als 1160 entstanden sein. Für die Stanzen fehlen mosane Gegenstücke. Schon Rosy Schilling wies auf Übereinstimmungen mit dem Londoner Harleianus 3045 aus Arnstein hin (*Festschrift*

Otto Schmitt, S. 79 Anm. 10). Da auch die Braunfirnisplatte der Unterseite weder im Figürlichen noch in der Rankenornamentik den mosanen Gegenbeispielen entspricht, reduzieren sich die Übereinstimmungen auf Einzelzüge des Programms: Typologisches, Kombination von Kreuzigung und Tugenden.

142. Siebenbrüderkelch, Ottobeuren. Kötzsche stellte in einleuchtender Weise die Frage nach dem Befund. Der Fuß mit den getriebenen Halbfiguren und der Nodus mit den ebenfalls getriebenen Evangelistensymbolen gehören wohl sicher zusammen. Hingegen ist zu fragen, ob die auffallend kleine, wahrscheinlich noch im 12. Jahrhundert entstandenen Cuppa mit gravierten Apostelbüsten nicht aus anderem Zusammenhang stammt. Bei den oft verglichenen norddeutschen Kelchen – etwa St. Aposteln in Köln – ist das Verhältnis von Fuß, Nodus, Cuppa anders. Noch in Inventaren des späteren 18. Jahrhunderts sind für Ottobeuren drei sogen. Ulrichskelche bezeugt. Sollte es sich beim Siebenbrüderkelch um eine spätere Montierung handeln, welche Teile von zwei verschiedenen spätromanischen Kelchen miteinander verband? Eine stilkritische Einordnung des wichtigen Stücks steht aus. Hanns Swarzenskis Hinweis auf den Deckel des Bertholdmissale ist nicht recht nachzuvollziehen. Die Verbindung mit Augsburg, die der Katalog durch den Vergleich mit dem Wunderbarlichen Gut von Heilig Kreuz (138) herzustellen sucht, leuchtet erst recht nicht ein. Zu erinnern ist, daß Klapsia schon 1938 an eine Verbindung mit Salzburg dachte (Jahrbuch der Kunsthist. Sln. Wien XL NF XII, 1938, S. 24).

121. Reliquienkästchen aus Gruol. Die von Boeckler und zuletzt von Kohlhaussen vorgeschlagene süddeutsche Lokalisierung überzeugt nicht. Weder zum Stuttgarter Passionale noch zur Spiegelkapsel vom Bussen (110) besteht eine nähere Beziehung. Die Tierköpfe an den Ecken des Daches können an skandinavische Arbeiten wie den Kunigundenkasten im Bayerischen Nationalmuseum erinnern. Auch die auffallenden kugelförmigen Nagelköpfe begegnen verschiedentlich an dänischen Reliquienkästen, jedoch lassen sich weder die Technik des Emails noch gar die gravierten Figuren mit den frühen skandinavischen Stücken der sogen. starkfarbigen Gruppe vergleichen. Im Aufbau ähnlich ist das Andreasreliquiar in Siegburg, das aber einer Lokalisierung dieselben Schwierigkeiten bietet. Auf Außenseiterstellung weist beim Reliquiar aus Gruol auch die mangelhafte Ausführung der Emaillierung hin, die Entstehung in einer führenden Werkstatt wohl ausschließt.

132. Die Deckplatte vom Sarg des hl. Ulrich (Abb. 2) besprach Kurt Bauch. Bis 1970 war sie nur aus einem Stich des 18. Jahrhunderts bekannt. Bauch stellte sie in den Zusammenhang der plastischen figürlichen Grabplatten des 11. und 12. Jahrhunderts. Als Sargdeckel eines Heiligengrabes nimmt sie freilich eine Sonderstellung ein; ob sich aus dieser besonderen Funktion auch die von Grabmälern des 12. Jahrhunderts bisher unbekannte Technik – Metallgravierung – erklärt? Der im Katalog unternommene Versuch, durch Vergleiche mit den Prophetenfenstern des Augsburger Domes und den Illustrationen des Stuttgarter Passionales die Platte in eine lokale Tradition zu stellen, überzeugt u. E. nicht. Das Gleiche gilt für den Hinweis auf die Gravierungen auf der Rückseite des Tunauer Kreuzes (82). Hermann Fillitz

nannte als mögliches weiteres Gegenstück noch die Gravierungen auf der Rückseite des Reliquienkreuzes der Königin Adelheid in St. Paul im Lavanttal. Auch hier bleiben aber die Übereinstimmungen eher allgemein.

Der Unterzeichnete diskutierte einzelne Werke der Monumentalskulptur des 12. und 13. Jahrhunderts. – 42. Thronende Muttergottes aus Ittenhausen. Das Inventar Riedlingen zeigte 1936 die Figur noch unter der Fassung des 19. Jahrhunderts. Die erste kunstgeschichtliche Veröffentlichung von Otto Schmitt 1939 führte zu dem Resultat: „ihre Entstehungszeit ist um die Mitte des 12. Jahrhunderts zu suchen; jedenfalls gehört sie wie das Freudenstädter Leseputz der hochromanischen, nicht der spätromanischen Stilstufe an“. Schädler ist dieser Ansetzung gefolgt und hat mit einem Seitenblick auf das Stuttgarter Passionale „Entstehung im Bereich der Hirsauer Kunst“ angenommen. Hier sind Zweifel anzumelden. Die zart und differenziert gewölbten Formen, die weichen Übergänge, die Unterscheidung der einzelnen Gewandteile durch die plastische Behandlung, wie sie die Ittenhauserin zeigt, machen eine Entstehung vor Ende des 12. Jahrhunderts höchst unwahrscheinlich. In Südwestdeutschland ist das Stück isoliert. Die ärmliche Figur aus Oberkastels in Disentis ist kaum vergleichbar; das Stuttgarter Passionale liegt erst recht weit ab.

40. Kruzifix aus Obermarchtal. Von den im Katalog genannten Stücken scheint uns nur der Kruzifixus in der Kreuzkapelle in Saulgau verwandt, der jedoch in der Behandlung der plastischen Form ungleich großzügiger und feiner ist. Obermarchtal kann u. E. nur als provinzielle, handwerkliche rohe Wiederholung dieses Bildwerks gelten.

44. Kruzifix aus Leuterschach. Die Figur, die wie andere Stücke aus dem Münchner Georgianum bisher kaum bekannt war, gehörte zu den Überraschungen der Ausstellung. Der Zustand ist ohne technische Untersuchung nicht zu klären. Nach bloßem Augenschein erscheint mindestens zweifelhaft, ob die kurzen und schwächlichen Arme ursprünglich sind. Schädler unterstreicht zu Recht die Qualität, trifft aber mit der Ansetzung 1180/1200 vielleicht nicht ganz das Richtige. Die kraftvollen, lebendigen Formen, der Gegensatz von glatten Flächen und frei hängenden Stoffbahnen am Lendenschurz weisen über das 12. Jahrhundert hinaus auf die Jahre um 1220/30. Ob hier bereits Verbindungen zum Umkreis des „späten“ Antelami – Parma (Baptisterium), Vercelli – bestehen? Anders liegt der Zusammenhang mit Oberitalien bei 52 – Kreuzigungsgruppe aus Ursberg – und 58 – dem bekannten Kruzifix aus Wessobrunn. Vergleichbar sind Figuren wie der Kruzifixus im Dom von Cividale und seine spätere Wiederholung in Portis. In dieselbe Reihe gehört der im Katalog erwähnte Kruzifixus in Seckau. Eine genaue Erhellung dieser Zusammenhänge und der Abhängigkeitsrichtung ist nur unter Einbeziehung aller erhaltenen alpenländischen Stücke möglich. In Ursberg ist die Kongruenz mit Cividale weniger deutlich als in Wessobrunn, wo Theodor Müller sie schon 1935 hervorhob. Die Umsetzung in eine ungeschlachte Expressivität wäre dann das Aparte an dem Wessobrunner Kreuz. Ging es aus derselben Werkstatt hervor wie die Steinskulpturen von Lettner oder Schranken der Klosterkirche (55 – 57)? Sicher ist das nicht. Für die Steinbildwerke

wird man zwar nicht gerade einen „Gesellen aus der Straßburger Hütte“ (Halm/Lill) annehmen, wohl aber eine mittelbare Verbindung nach Westen (Franche-Comté, Burgund, Chartres). Antelami, der im Katalog genannt wird, ist sparsamer in der Gewandzeichnung, setzt mehr auf die Geschlossenheit der Figur. Auch das von Müller-Dietrich in der Aussprache zitierte Tympanon des Westportals von St. Paul im Lavanttal ist als Relief mit der statuarischen Auffassung in Wessobrunn nicht vergleichbar.

199. Einziger Beitrag zur Buchmalerei auf dem Colloquium war Renate Kroos' Referat über den sogen. St. Blasien-Psalter. Sie setzte sich mit den von Bober und Irtenkauf vorgeschlagenen Lokalisierungen nach St. Blasien bzw. Berau auseinander; wegen des unbestimmten Charakters von Kalendarium und Litanei ohne spezifische Hochfeste oder Betonungen nahm sie an, daß der Erstbesitzer (wie bei zahlreichen Prachtsalereien des 13. Jahrhunderts) ein vornehmer Laie war, der im südwestlichen Teil des Bistums Konstanz lebte. In der kunstgeschichtlichen Einordnung folgte die Referentin Hanns Swarzenskis Hinweis auf Verbindungen zu Weingarten, seine Festlegung auf Konstanz konnte jedoch nicht erhärtet werden. Sie wies weiter auf die Diskrepanzen zwischen Vorzeichnung und Kolorierung hin, auf zahlreiche byzantinische Vorlagen und auf die – entgegen Bober – nicht zur ikonographischen Bestimmung geeigneten Beischriften. – Wolfgang Irtenkauf und Hermann Tüchle bezweifelten das Vorkommen von Privatsalereien im südwestdeutschen Raum zu diesem Zeitpunkt, während Karl-August Wirth in diesem Punkt durch Beispiele die Argumentation der Referentin stützte.

Es seien einige Bemerkungen zu Stücken angeschlossen, die nicht auf dem Colloquium behandelt wurden. Die Ausstellung vereinigte nahezu sämtliche romanischen Bronzekruzifixe, die Himmelheber 1961 in seiner Arbeit über „Bildwerke des Hirsauer Kunstkreises“ besprochen hat. Unter zwei Gesichtspunkten wird man nach den in Augsburg gebotenen Vergleichsmöglichkeiten seine Resultate diskutieren müssen: 1) wie eng ist die stilistische Zusammengehörigkeit dieser Kruzifixe untereinander und 2) wie steht es um die Vergleichbarkeit mit anderen als „Hirsauisch“ bezeichneten Arbeiten, also Passionale, Leseputl, Oberzeller Kreuz? Deutlich wurde u. E., daß sich der Amrichshausener Kruzifixus (75) nicht nur in der Qualität, sondern auch im Stil von allen anderen Figuren unterscheidet. Vergleichbar sind nur Motive am Lendentuch des Stücks aus Wolpertswende (84). Wieviel Gewicht man diesen Übereinstimmungen beilegen will, ist Ermessensfrage. Für eine „oberschwäbische“ Lokalisierung auch des Amrichshauseners reichen sie sicher nicht aus. Seine flüssige Formbildung hat u. E. auch in den abstrahierten, schematischen Figuren des Passionale kein Gegenstück. Ist dieses vorzügliche Werk überhaupt schwäbisch? In der Stilbildung – nicht in der Technik – erinnert Manches an westliche Romanik. Entstehungszeit doch wohl sicher erst 2. Hälfte 12. Jahrhundert. 82 aus Tunau gilt als datiert, wegen der beschrifteten Gravierungen auf der Rückseite, die vermutungsweise auf Gebhard von Waldburg (1141–1149) bezogen werden. Gehören aber Kreuz und Corpus zusammen? Das Corpus ist mit Nägeln befestigt, welche die

Gravierungen auf der Rückseite stören, und der in die Rahmung einschneidende Nimbus der Vorderseite scheint ebenfalls nicht ursprünglich. Die gleiche Frage läßt sich für 83 aus der Kirche in Eisenharz stellen, bei dem übrigens die Gravierungen der Rückseite entgegen der im Katalog übernommenen Ansicht Himmelhebers einheitlich ins 12./13. Jahrhundert gehören dürften. Auch bei 85, dem in vielen Teilen erneuerten Kreuz aus Gornhofen, bestehen solche Zustandsprobleme. Übereinstimmungen zwischen diesen und noch anderen Stücken beziehen sich allenfalls auf Typen und Motive, nicht auf den Stil. Schon Himmelheber wollte nicht von einer Werkstatt sprechen, sondern nur von einem Kunstkreis mit Hirsau als mutmaßlichem Mittelpunkt. Aber auch dann wird man noch Fragezeichen setzen müssen: die zufällig erhaltenen Einzelstücke, oft nur ganz äußerlich und partiell vergleichbar, tragen die These nicht.

128. Majestasscheibe aus Konstanz (*Abb. 4*). Die Einordnung des als Realie wie nach der technischen Seite singulären Rundbildes beschäftigte schon Waagen und Kraus. Der im Katalog aufgegriffene Vorschlag Knoepflis, an die Chorausstattung unter Hermann I. (1138 - 1165) zu denken, die Scheibe also in hochromanische Zeit zu datieren, ist wenig überzeugend. Von den Nachrichten über das Münster wird man wohl nur entweder die Wiederherstellung nach 1052 oder die Bautätigkeit unter Bischof Lambert (995 - 1015) auf die Entstehung des großen Medaillons beziehen können. Bild- und Figurentypus wie die ausdrucksmächtige, keinem kohärenten Schema unterworfenen Formensprache würden eher zu dem älteren Datum passen. Manche Züge dieser merkwürdigen ungefestigten Komposition erscheinen schon für die Jahre nach 995 als altertümlich.

131. Ulrichskelch (*Abb. 3*). Der Katalog nimmt an, daß der Kelch unmittelbar nach der Erhebung der Gebeine des hl. Ulrich im Jahre 1183 seine heutige Gestalt erhalten habe - noch vor der Bestattung von 1187. Gegen diese frühe Ansetzung sprechen die Gravierungen an Cuppa und Fuß. Mit der unzweifelhaft in diesen Jahren entstandenen Deckplatte vom Sarg des hl. Ulrich haben sie nichts zu tun. Die schlanken, zart gezeichneten Figürchen, die sich in fließenden Gewändern als Silhouetten von gemustertem Grund abheben, sind hochgotisch und sicher nicht vor dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden. Mit dem mindestens ein halbes Jahrhundert älteren Kelch aus St. Peter in Salzburg stimmt allenfalls noch die Formung von Cuppa und Kelch durch „Reliefzungen“ überein.

Willibald Sauerländer

#### LYONEL FEININGER

Zur Ausstellung im Haus der Kunst, München, März - April 1973

„Im bürgerlichen Zeitalter ist die Entwicklung des Künstlers die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit. Der Künstler erarbeitet sich sein Werk und damit seine Originalität.“ Diese von Hans Hess an den Anfang seines Katalog-Vorwortes gestellten Sätze umreißen das traditionelle, den Entwicklungsgedanken in den Mittelpunkt stel-