

niederländischen Stillebenmalerei erkennen ließ. Zu den Hauptstücken der Ausstellung zählte hingegen der prächtige Bodegón des Juan Sánchez Cotán (1560–1627) aus der Sammlung Varez-Fisa, Madrid (Nr. 87, *Abb. 4*). Im Rahmen eines Fensters, das ins Dunkel, ins Nichts führt, leuchten die Früchte und das Gemüse in einem von links oben kommenden magischen Licht, das den Dingen eine überstarke Substantialität verleiht. Vor diesem Bild erscheint die These vom direkten Einfluß Caravaggios auf Cotán (so u. a. H. Soehner, *Kunstchronik* 10. Jg., 1957, S. 33) recht konstruiert. Viel näher liegt der Gedanke, daß das übernatürliche Licht (nicht die Sonne!) von El Greco abgeleitet ist, von dem Cotán Bilder besaß. Falls Nr. 87 und andere Stilleben Cotáns vor 1600 entstanden sein sollten, was durchaus denkbar ist, würde die Caravaggio-These weiter eingeschränkt. Bei Cotán handelt es sich eher um einen „Vorgriff auf die Hell-Dunkel-Malerei“ (so M. Warnke) als um eine Abhängigkeit von dem Lombarden.

Anmerkungen zu den italienischen Bildern müssen aus Platzgründen unterbleiben. Hier geht es z. T. um oft ausgestellte Werke (Nr. 1–3, 8, 9, 15, 20, 24, 30–34), die in der *Kunstchronik* schon besprochen wurden (E. Schleier, 23. Jg., Dez. 1970, S. 341–349), z. T. auch um Kopien. Neben Caravaggio und Borgianni bildete Orazio Gentileschi „Lot und seine Töchter“ (Nr. 23) den glanzvollen Mittelpunkt der italienischen Abteilung. Weitere Höhepunkte waren Saracenis Bilder (Nr. 31–33) und der schöne Bonzi (Nr. 8), der fast ganz im Dunkel hing.

Interessant auch die Kollektion der außeritalienischen Caravaggisten mit Jan Janssens' „Caritas Romana“ (Nr. 43) und mit dem anonymen Bild desselben Themas (Nr. 59, *Abb. 3*), das dem Kreis um Dirck van Baburen angehören dürfte. Die Attribution der anderen Bilder gäbe Stoff für einen weiteren Essay.

Den Katalog der Ausstellung hat A. E. Pérez Sánchez in vorbildlicher Weise bearbeitet; seine Attributionen gehen auf ein abgewogenes, sehr fundiertes Urteil zurück und verraten darüber hinaus einen eminenten Spürsinn. Zu bemängeln ist die Qualität der Schwarz-Weiß-Abbildungen, die meist zu wenig Kontur zeigen.

Daß Meisterwerke alter Malerei in verdunkelten Räumen bei Kunstlicht gezeigt werden (Spotlights), hat sich mindestens seit der Pariser LaTour-Ausstellung leider eingebürgert; darum sei hier der Wunsch geäußert, daß ähnliche Ausstellungen in Zukunft dem Betrachter die Möglichkeit bieten, die Bilder bei hellem Tageslicht zu studieren, dessen Qualität bis heute von keiner Art Kunstlicht erreicht oder gar übertroffen wird.

Jürgen M. Lehmann

REZENSIONEN

GUGLIELMO CAVALLO, *Rotoli di Exultet dell' Italia Meridionale*. Mit Beiträgen von C. Bertelli. Bari 1973. 262 S. mit 61 Farbtafeln.

Unter den illustrierten Handschriften des Mittelalters nehmen die liturgischen Rollen aus Süditalien eine Sonderstellung ein. Wohl keine zweite Handschriften-Gattung war so sehr regionales Produkt wie die Exultet-Rotuli. Mit Ausnahme

zweier *outsider*, die in Pisa entstanden sind, stammen die 31 Exemplare, die heute bekannt sind, sämtlich aus dem Verbreitungs- und Einflußgebiet der beneventanischen Liturgie und der beneventanischen Schrift. Dieses Gebiet, die einstige Langobardia minor, umfaßte im Frühmittelalter den größten Teil Italiens südlich von Rom mit Ausnahme der weitgehend gräzisierten Provinz Kalabrien.

Die Rotuli sind benannt nach dem Exultet-Hymnus aus der Liturgie der Osternacht, dessen Text sie tragen. Sie stellen eine Kuriosität dar, weil sie den Codex als Text-Träger mit der alten Schriftrolle vertauschen, die im Westen seit der Spätantike außer Gebrauch gekommen war. Ebenso ungewöhnlich wie der Text-Träger ist die Anordnung der Bilder, die im Verhältnis zum Text auf dem Kopf stehen. Die Bilder sind somit nicht für jenen bestimmt, der den Text liest, sondern für das Kirchenvolk, das dem Gesang lauscht: sie erscheinen auf dem Teil des Rotulus, der an der Vorderseite der Kanzel herabhängt, sukzessiv während des Vortrags der jeweiligen Verse, auf welche sie sich beziehen, und tragen folglich zu einer Art von „audio-visueller“ Vermittlung des österlichen Jubelgesangs bei. Es ist dies wohl das einzige Mal im Mittelalter, daß das Buchbild nicht den kleinen Zirkel der Lesekundigen anspricht, sondern — zumindest der Intention nach — jenes Publikum, das sonst auf die Wandbilder angewiesen war.

Man sollte erwarten, daß die reich illustrierten Sonderlinge der mittelalterlichen Handschriftenproduktion aus dem Puffergebiet zwischen Ost und West im Mittelmeerraum bevorzugter Gegenstand der kunstgeschichtlichen Mediävistik geworden wären. Aber das Gegenteil ist der Fall. Seit 1936 liegt der Tafelband von Myrtille Avery vor, der das Material bequem zugänglich macht (The Exultet Rolls of South Italy, Princeton 1936). Der als Pendant projektierte Textband ist aber nie zustande gekommen. Die kunstgeschichtliche Forschung ist immer noch weit im Rückstand hinter der paläographischen und der textgeschichtlichen Behandlung des Gegenstands.

Dieser Sachverhalt wird aufs neue demonstriert durch die hier vorgelegte Publikation. Sie stammt aus der Feder des bekannten Paläographen an der Università degli Studi in Rom, Guglielmo Cavallo, der bereits vorher wesentliche Erkenntnisse zur Geschichte der Handschriften und ihrer Schrift beigetragen hat.

Für alle die Liturgie und den Text des Exultet betreffenden Fragen darf man die Publikation Cavallos getrost als Standardwerk betrachten, das überall den neuesten Forschungsstand bietet und als Einführung in den Gegenstand auch für den Kunsthistoriker unentbehrlich sein wird. Cavallo bemüht sich redlich auch um ein Résumé des kunstgeschichtlichen Forschungsertrags, wobei er unfreiwillig den eklatanten Kontrast zu den schönen Ergebnissen der anderen Disziplinen ans Licht bringt.

Diese Mängel des kunstgeschichtlichen Teils, die nicht zu Lasten des hier besprochenen Bandes gehen, werden durch die beiden kurzen Aperçus nicht wettgemacht, die der Kunsthistoriker Carlo Bertelli beigesteuert hat. Zum einen konnte auch Bertelli nicht auf feste Ergebnisse zurückgreifen, sondern war auf eigene Beobachtungen angewiesen, die sehr lesenswert sind. Zum anderen bestand seine Aufgabe darin, stilkritische Bemerkungen nur zu jenen Rotuli zu verfassen, die im vorliegenden Band

ausgewählt wurden. Es handelt sich um die drei Rotuli, die in Bari liegen, und um jene drei, die noch in Troia aufbewahrt werden. Für Cavallo war die Auswahl der apulischen Rotuli vertretbar, weil an ihnen die Gattungsmerkmale der Exultetrollen in exemplarischer Weise erläutert werden können. Für den Kunsthistoriker dagegen ist diese Auswahl nicht exemplarisch. Sie erweist einmal mehr, daß Bilder und Ornament unter anderen Bedingungen standen als Text und Schrift. Für sie gelten nicht jene Kontinuität und Verbindlichkeit, welche Text und Schrift auszeichnen. Die apulischen Exemplare können, was ihren Bildteil angeht, ebensowenig für die frühen stadt-beneventanischen Werke des 10. Jahrhunderts stehen wie für die cassinesische Produktion des 11. Jahrhunderts. Trotz dieser Einschränkungen, die wohl-gemerkt allein für den Interessenten der Bilder gelten, ist die neue Publikation auch für die Kunstgeschichte ertragreich genug, um an dieser Stelle besprochen und für jede größere Fachbibliothek empfohlen zu werden. Im Folgenden sollen in aller Kürze jene Resultate erläutert werden, welche die Kunstgeschichte tangieren.

Der Haupttext gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil ist der Geschichte der Liturgie und der Texte des Exultet ganz allgemein gewidmet (S. 1). Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Geschichte, der Struktur und den handschriftlichen Zeugen des regionalen Exultet-Textes, der seit dem 11. Jahrhundert im Zuge der fortschreitenden Überlagerung der lokalen Liturgie durch jene Roms allmählich verdrängt wurde (S. 25). Der dritte Teil endlich bietet monographische Untersuchungen der sechs ausgewählten Exemplare: hierbei sind die kodikologischen, textkritischen und paläographischen Bemerkungen besonders hervorzuheben. Diese kommen der historischen Einordnung der drei kunstgeschichtlichen Hauptwerke zugute, die in der von Cavallo getroffenen Auswahl vertreten sind. Es sind dies, neben dem späten Exultet 3 aus Troia, in erster Linie die frühen Rotuli aus Bari, das Exultet 1 und die *Benedictio Fontis*, beide aus dem zweiten Viertel des 11. Jahrhunderts stammend.

Der genannte Zeitansatz ist durch die Bemerkungen Cavallos besser gesichert worden als je zuvor. Um die Datierung des Bari-Exultet Nr. 1 wird seit langem eine Kontroverse ausgetragen, die ihre Schärfe aus der Tatsache gewinnt, daß dem Rotulus eine Schlüsselstellung für die Geschichte der „*Maniera greca*“ in den lateinischen Scriptorien des 11. Jahrhunderts in Unteritalien zukommt: Dieser lateinische Rotulus ist noch unter byzantinischer Herrschaft entstanden und geht zeitlich den Handschriften aus der Blütezeit Monte Cassinos voran, mit welchen er die byzantinische Orientierung der figürlichen Bilder teilt. Grund genug, der Datierung des Bareser Exemplars besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Cavallo begründet die Datierung mit paläographischen Verwandten (z. B. einem Privileg aus d. J. 1028) und mit den Namenseinträgen von byzantinischen Kaisern, Normannenfürsten, Päpsten und Bischöfen für die liturgische Kommemoration, in der sich die Geschichte Baris im 2. und 3. Viertel des 11. Jahrhunderts widerspiegelt (S. 48 ff. und 50). Wenngleich keine neuen Namen gelesen worden sind, so sind die Bemerkungen Cavallos zur Identität der genannten Kaiser und Bischöfe aufschlußreich. Cavallo kann wahrscheinlich machen, daß als erster Kaiser einer fast lückenlosen Namens-

serie Konstantin IX. (1041—55) genannt ist, als erster Bischof Nikolaus von Bari (1035—61). Der durch die Namen aufgewiesene zeitliche Rahmen stimmt zu der vom Rez. vertretenen Auffassung, daß die Ornamente des Rotulus die cassinesische Entwicklung seit etwa 1030 voraussetzen, insbesondere die großen Initialen des Cod. 109 von Monte Cassino (H. Belting, Studien zur beneventanischen Malerei, Wiesbaden 1968, S. 185). Es besteht demnach kein Anlaß, an der traditionellen Frühdatierung festzuhalten. Vielmehr dürfte es nunmehr schwerfallen, das Exultet 1 von Bari vor das 2. Viertel des 11. Jahrhunderts zurückzudatieren.

Der Zeitanatz des Exultet 1 erlaubt Schlußfolgerungen für die Rezeption der byzantinischen Buchmalerei in den lateinischen Scriptorien Apuliens. Das Exultet 1 wäre unter diesem Gesichtspunkt als eine „Inkunabel“ zu betrachten. Die Probe aufs Exempel liefert die Illustration des Kontrakts von 1028 (Avery, op. cit. Taf 201 a), die (noch?) im regionalen Stil Unteritaliens gehalten ist, den der Rez. „beneventanisch“ genannt hat. Eine weitere Bestätigung für die späte Byzanz-Rezeption in der Buchmalerei bieten die reichen Illustrationen des Neapler Homiliars VI B 2, das der Rez. seinerzeit als frühes Bareser Produkt aus der Zeit um 1000 angesehen hat. Daß Cavallo diese kunstgeschichtliche These jetzt von paläographischer Seite stützt, sichert dem Homiliar einen wichtigen Platz in der Buchkunst Apuliens (S. 52). Wenn Cavallo Recht hat, daß das Homiliar gar aus dem gleichen Scriptorium stammt, dann wird noch deutlicher, daß die Buchkunst Baris an der 'beneventanischen' Ornamentik festhält, aber erst seit dem 2. Viertel des 11. Jahrhunderts den 'beneventanischen' Figurenstil durch ein byzantinisches Idiom ersetzt.

Unter diesem Gesichtspunkt offeriert der vorliegende Band noch ein zweites wichtiges Ergebnis, indem auch der Schwester-Rotulus des Exultet 1, die sog. 'Benedictio Fontis' (s. u. zum Text), näher datiert wird. Da dieser zweite Rotulus das byzantinische Idiom im Figurenstil authentischer bringt als das Exultet, ist der paläographische Beweis willkommen, daß er später entstanden ist und nicht vor ca. 1040 angesetzt werden kann (S. 82).

Die kunstgeschichtliche Forschung wird also von relativ gesicherten Datierungen ausgehen können, wenn sie die Eigenart von Ornament und Bildern der beiden Rotuli näher untersuchen will. Dabei ist zu beachten, daß die Bilder andere Quellen haben als das Ornament. Aber auch bei dem Ornament muß genauer differenziert werden. Während die Form und das Ornament der Initialen des Exultet den letzten Stand der cassinesischen Entwicklung aufgreifen, gilt für das Muster der Randbordüren anderes. Solche Randbordüren, mit interpolierten Porträtmedaillons, sind für Ikonen üblich gewesen und sehen in byzantinischen Miniaturen, wo sie selten vorkommen, anders aus als in Bari (vgl. S. M. Pelekanidis u. a., The Treasures of Mt. Athos' Illuminated MSS Band I, Athen 1973, Abb. 190). Freilich irrt auch Cavallo, wenn er die Ornamentmotive der Randstreifen mit Grabar von islamischen Voraussetzungen ableitet. Sie sind Zitate nach byzantinischen Vorlagen, die jedoch nicht dem gleichen Medium der Buchmalerei, sondern dem anderen Medium der Monumentalmalerei angehören. Noch genauer: die Ornamente sind fast alle abzu-

leiten von dem Repertoire der Fresken der griechischen Klosterkirche Hosios Lukas, insbesondere von jenen der Krypta, die nur wenige Jahre älter sein dürften als der Rotulus.

Wir werden damit auf einen Vorlagenkreis verwiesen, der auch für die Miniaturen eine Rolle spielte. Bertelli beschäftigt sich eingehender mit den letzteren und findet dabei stimulierende neue Ansätze für die Fragestellung. Ob allerdings seine Bemerkung richtig ist, daß ein Monument wie Hosios Lukas der 'provinzialbyzantinischen' Kunst zuzurechnen ist, muß bezweifelt werden. Soeben ist eine mit 77 Miniaturen ausgestattete, 1030 in Konstantinopel geschriebene Handschrift veröffentlicht worden, die für den Vorlagenstil der beiden Bareser Rotuli wichtige Aufschlüsse bietet (G. Alibegachvili, *Miniatures des mss. georgiens des XIe- début XIIIe siècles*, Tiflis 1973, vgl. Taf. 28 und 30 mit Cavallo Taf. 12 und 15). Die Synaxar-Handschrift in Tiflis wird auch für die Diskussion von Hosios Lukas eine Rolle spielen müssen.

Damit sind wir bei dem Problem der Vorlagen. Mit der Rolle der lokalen wie auch der lokalbyzantinischen Komponenten hat sich Bertelli beschäftigt (S. 125 f.). Sicher ist richtig, daß die Künstler Lateiner waren, und sicher ist richtig, daß ihre byzantinischen Vorlagen aus der damaligen Zeit stammten. Aber der Einfluß der provinzialbyzantinischen Kunst wird zu hoch veranschlagt. Wir können aus den Rotuli wenig erfahren über die Eigenart der byzantinischen Kunst in Apulien. Die 'Genre-Szenen' der Imkerarbeit und jene der Illustration des zeitgenössischen Bareser Ritus verraten zwar eine Prädisposition zur „realistischen“ Nacherzählung von Situationen aus der eigenen Umwelt. Doch ist der Erzählstil aus byzantinischen Buchillustrationen von höchstem Niveau entlehnt: die Imkerszenen haben Voraussetzungen in bukolischen Illustrationen, wie sie etwa in die Ausgaben der Gregor-Homilien eingedrungen sind (G. Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, z. B. Abb. 240); die Schilderungen des Ritus haben offenbar Oktateuch-Illustrationen verarbeitet. Insgesamt sind die Bareser Illustrationen die erste Etappe auf dem Weg zum 'Pictorial Narrative', wie es Otto Pächt genannt hat. Monte Cassino sollte auf diesem Wege weitergehen (s. Näheres zu diesem Fragenkreis in der in Druck befindlichen Arbeit des Rez., *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, *Dumbarton Oaks Papers*).

Hervorzuheben sind Bertellis Bemerkungen zu dem überaus wichtigen Exultet 3 in Troia (S. 229 ff.), der in eine wesentlich spätere Zeit und in einen anderen Fragenkreis führt. Eine Monographie dieses Rotulus mit seinem reichen Bildzyklus wäre an der Zeit. Bertelli stellt für eine künftige Untersuchung wertvolle Beobachtungen zum Einfluß des liturgischen Dramas auf den Zyklus des Ostermontags bereit.

Zum Schluß sei erwähnt, daß Cavallo im zweiten Kapitel grundsätzliche Erwägungen zur Entstehung der Exultetrolle als Gattung anstellt, an welchen man nicht mehr wird vorbei gehen können (S. 32 ff.). Es scheint demnach sicher zu sein, daß der liturgische Rotulus als Text-Träger einen 'Gräzismus' darstellt. Er wurde übernommen von den griechischen Nachbarn in Unteritalien, wo er bereits fest eingebürgert war, bevor er im 10. Jahrhundert in den lateinischen Oster-Ritus eingeführt

wird. Durch das von Cavallo beigesteuerte Material wird die These des Rez. entkräftet, die Wahl des Rotulus stelle einen Rückgriff auf altlateinische Praktiken dar. Dagegen bestätigt Cavallo die These des Rez., der Exultet-Rotulus als Typus sei für den Gottesdienst der Kathedrale von Benevent unter Bischof Landolf (957–982) kreiert worden (Studien zur beneventanischen Malerei, op. cit. S. 182 f.). Aus dem ältesten erhaltenen Rotulus, der in der Bibl. Vaticana unter der Signatur Cod. lat. 9820 aufbewahrt wird und in Benevent 985–87 entstanden ist, konnten seinerzeit zwei wenig ältere Exemplare rekonstruiert werden, die als die ersten Exultet-Rotuli überhaupt zu gelten hätten. Sie stifteten eine regionale Tradition, die bis in das 14. Jahrhundert reicht.

In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß der Exultet-Rotulus zunächst nicht allein auftritt, sondern im Verband mit zwei anderen illustrierten Rotuli, die ebenfalls für die Kathedrale von Benevent bestimmt waren und zwei weitere Liturgieformulare tragen, die man zum Zweck des feierlichen Vortrags aus dem Verband des Sakramentars herausgelöst hat. Ein halbes Jahrhundert später wiederholt sich dieser Vorgang in Bari, als der dortige Bischof neben dem Exultet-Rotulus auch einen Rotulus mit dem Text der Taufwasserweihe in Auftrag gab. Im übrigen blieb der bebilderte Rotulus auf den Exultet-Text beschränkt. Auch diese Beobachtung bestätigt die Bedeutung Benevents als Zentrum der Buchproduktion. Erst im 11. Jahrhundert sollte die Führung an Bari und an Monte Cassino übergehen. In diesem Jahrhundert setzt auch jener Lernprozeß in der Aneignung byzantinischer Formen ein, der unter Abt Desiderius in Monte Cassino (1058–82) seinen einstweiligen Abschluß fand. Es ist ein Verdienst des hier besprochenen Bandes, daß die kunstgeschichtliche Diskussion dieser Vorgänge eine neue Basis vorfindet, wenn sie die Geschichte des Textes und der Handschriften des beneventanischen Exultet zu Rate zieht.

Hans Belting

Bildersturm — Die Zerstörung des Kunstwerks. Hg. von MARTIN WARNKE, Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft 1, hg. von Horst Bredekamp, Klaus Herding, Lutz Heusinger, Berthold Hinz, Wolfgang Kemp. Carl Hanser Verlag München 1973. 182 S., 14 Abb.

Die hier anzuzeigende Veröffentlichung verdient nicht nur wegen des für Kunstgeschichte, Kirchengeschichte und allgemeine Geschichte gleichermaßen fesselnden Themas Aufmerksamkeit, sondern auch wegen des Anspruches, mit dem sie auftritt, handelt es sich doch um den ersten, programmatisch zu nennenden Band einer Buchreihe, in deren Titel das Wort Kunstwissenschaft gleich zweimal vorkommt. Der als verantwortlich zeichnende „Ulmer Verein für Kunstwissenschaft“, der seinen Namen sicherlich nicht ohne beabsichtigten Anklang an den des altrenommierten „Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“ wählte, ziert seit 1973 sein „Mitteilungsorgan“ mit dem Titel „Kritische Berichte“, damit den Titel der heute beinahe schon zur Legende