

burg vernehmbare methodische Überlegungen und Gespräche mit Nachwuchsgelehrten lassen ein gewisses Maß an allgemeiner Unzufriedenheit mit den gegenwärtigen Richtungen der Antikenforschung erkennen. Hier mag etwas von den ständigen Spannungen zwischen denkmalbezogener Sachforschung (die in einem Gebiet, wo die Grundlagenforschung noch sehr unvollständig ist, eine fundamentale Notwendigkeit bleibt) und dem Wunsch nach Ortsbestimmung in einem Meer von Einzeldaten eine Rolle spielen. Über einen naiven, aber kaum ganz ungerechtfertigten Antipositivismus hinaus gibt es weitere Gründe zum Mißvergnügen. Die mittlerweile gültige Kritik der „pura ricerca di fonti“, der Untersuchung von Motiventlehnungen, verlangt, daß wir unsere Methoden, Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Monumenten zu prüfen, revidieren. Mit zusätzlichen Problemen werden Kunsthistoriker wie Archäologen konfrontiert bei der Aneignung der Monumente, des Materials und der Methoden des anderen Faches. Beide Disziplinen zeigen z. B. einige Hilflosigkeit im Umgang mit pseudo-antiken Kunstwerken, und Künstler, die vorübergehend in neo- oder pseudoantiker Weise arbeiteten, stiften Verwirrung. Mit Ausnahme einzelner berühmter Fälle bleibt das weite Terrain der Antikenrestauration im 15. und 16. Jahrhundert bisher sehr vernachlässigt und ist heute kaum noch in Reichweite (auch nicht im Interessenfeld) der klassischen Archäologen. Entsprechend wird die massenhafte Entlehnung stilistischer und ikonographischer Motive häufiger behandelt als das mindestens ebenso wichtige, aber nur schwer zu greifende Problem der antiken Skulptur als Sammelbecken und Magazin von Stilen; ein Thema, welches zu dem Fragenkomplex gehört, aus dem 1949 der „Census of antique works of art“ entstand und das in der vielseitigen „maniera“ des Coburgensis-Zeichners widergespiegelt ist.

Margaret Davis Daly

Rezensionen

PETER CORNELIUS CLAUSSEN, *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum I). Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1987. 264 S. und 300 Abb. auf 150 Tf., DM 198,—.

All jenen, für die der noch immer modische Begriff des Corpus so garstige Assoziationen wie Datenverarbeitung, Teamwork und Computer mit sich bringt, dürfte der hier anzuzeigende Band keinen Grund zur Skepsis liefern: ClausSENS Heidelberger Habilitationsschrift, in der vorliegenden Buchform Richard Krautheimer gewidmet, stellt die große Leistung eines Einzelwissenschaftlers dar, der sich eines durchaus traditionellen Instrumentariums bedient. Im Mittelpunkt der Untersuchung, die Auftakt zu einem dreibändig konzipierten Opus sein will, steht jenes Kunstschaffen, das, der Übertragung eines Einzelnamens auf die gesamte Künstlergruppe folgend, gemeinhin unter dem Namen der Cosmaten bekannt ist. Ihr vorrangiges Verbreitungsgebiet fand diese Marmor- und Inkrustationskunst in Rom und Latium; Werke des *opus romanum* (so schon die zeitgenössischen Quellen) entstanden darüber hinaus als gleichsam römischer Kunstexport aber auch in den Abruzzen, in Campanien, in Calabrien und schließlich — der wohl be-

deutendste Fall einer solchen künstlerischen Enklave — in der Westminster-Abtei bei London, mithin Grab- und Krönungskirche der englischen Könige. Was die zeitliche Abgrenzung seines Gegenstands betrifft, so glaubt der Autor, mit dem Pontifikat Paschalis' II. (1099—1118) und dem frühen 14. Jh., wohl nicht zufällig also zu Beginn des avignonesischen Exils, eine deutlich umrissene Epoche angeben zu können. Während dieser zwei Jahrhunderte wandelten sich die künstlerischen Aufgabenstellungen in einer Weise, die sich vereinfacht als Weg von der Marmorschreinerei, der Verfertigung von Altarciborien, Kanzeln, Chorschranken und Fußböden, hin zur großen Architektur, zu Portiken, Kreuzgängen und Langhauskolonnaden, umschreiben läßt. Erstmals weist Claussen der Künstlergeneration um 1200, namentlich dem *Jacobus Laurentii*, auch eine Reihe großformatiger Mosaiken zu. Mit der zweiten Hälfte des 13. Jh. trat neben Baukunst und dekorative Flächengestaltung eine zunehmend bildhauerische Komponente der Werkstätten. Gerade der neuentwickelte Typus des figurlichen Grabmals gab den Meistern Gelegenheit, sich mit der menschlichen Gestalt auseinanderzusetzen. Mehr als andere Künstlergruppen des Mittelalters haben die römischen *marmorarii* ihre Arbeiten mit Signaturen versehen, so daß sich dem Verfasser — ganz wie der älteren Fachliteratur — für den ersten Band seines Corpus ein biographisches Vorgehen empfahl. Annähernd 60 Künstler, zumeist Mitglieder der über mehrere Generationen hinweg zu verfolgenden Familienwerkstätten — im einzelnen geht es um die Paulus-Familie, die Sippe des Rainerius, die Laurentius-Familie, die Vassallemo-Werkstatt und schließlich um die Künstlerfamilien des Drusus, des Oderisius und des Cosmatus — sind im vorliegenden Band durch signierte, zugeschriebene und, sofern dokumentarisch nachweisbar, auch durch verlorene Werke repräsentiert. Daß Claussens Abhandlung allein in der Menge des zusammengetragenen Materials bei weitem über die bisherigen Untersuchungen hinausgeht, wird schon beim Griff ins Bücherregal, sofern man den neuen Band nur zu den einschlägigen Publikationen von Gustave Clausse (1897), A. M. Bessone Aureli (1935) und Edward Hutton (1950) geordnet hat, deutlich. Die zukünftige Rolle eines Handbuchs scheint dem Corpus Cosmatorum deshalb schon aufgrund seiner Vollständigkeit gewiß. Doch auch in methodischer Hinsicht weiß sich Claussen den älteren Autoren überlegen. Die Darbietung des umfangreichen Stoffs erfolgt nicht im trockenen Stil gängiger Katalogeinträge, die durch stereotype Maßangaben, Erhaltungs- und Restaurierungsanalysen sowie stilistische Kleinbeschreibungen ermüden, vielmehr wird die Genese der Monumente aus einem breitgespannten Hintergrund konstituierender Faktoren heraus erklärt. Die selbst bei einer gewissen Vertrautheit sich oft noch als weitgehend homogener Block darstellenden Denkmäler — bezeichnend etwa, wenn die von A. M. Romanini (*Arnolfo di Cambio*, Mailand 1968) für die Grabkapelle Bonifaz' VIII. († 1303) beanspruchten Fragmente der Vatikanischen Grotten durch Claussen einer liturgischen Ausstattung vom Anfang des 13. Jh. (!) zugewiesen werden können — nehmen anhand der vorgelegten Analysen weitaus schärfere entwicklungsgeschichtliche Konturen an. Seine weitreichenden Kenntnisse der antiken, der oberitalienischen und auch der französischen Kunst ermöglichen es dem Verfasser, über die Wechsel des Zeitstils hinaus die individuellen Züge einer künstlerischen Handschrift ebenso wie die Gemeinsamkeiten in der stilistischen Orientierung einzelner Werkstätten entscheidend zu erhellen. Als mustergültige Analyse, auch was eine künstlerische Händescheidung anbe-

trifft, mag auf die Erörterung der berühmten Kreuzgänge von S. Paolo fuori le mura und S. Giovanni in Laterano aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jh. verwiesen sein. Doch bleibt die Stilanalyse — und hierin unterscheidet sich die Methode des Buches gerade von der neueren italienischen Forschung — nicht nur ein Hilfsmittel für Datierungs- und Zuschreibungsfragen. Wie der Autor an verschiedenen Ordensaufträgen darlegt, wußten sich die Cosmaten ikonographisch differenzierter Stilebenen zu bedienen, wobei die eher asketisch orientierten Stifter zum Verzicht auf die so kostbar wirkenden Inkrustationselemente drängten. Eine weitere Eigenart der *marmorarii*, die sich für außerhalb des römischen Gebiets entstandene Arbeiten immer wieder nachweisen läßt, liegt in ihrer Anpassung an den Lokalstil, eine Mimikry, die den eigenen künstlerischen Hintergrund weitgehend verschleierte; allein die Signaturen berechtigten dazu, diese Werke den römischen Meistern zuzuschreiben. Dürfen solche methodisch wichtigen Beobachtungen auch über das eigentliche Thema hinaus Aufmerksamkeit beanspruchen, so gilt dies mehr noch für die beachtlichen Ergebnisse, die das Buch zur Sozialgeschichte der Künstlergruppe beizusteuern vermag. Probleme der Werkstattorganisation und der Transportpraxis, das Wechselverhältnis von Künstler und Auftraggeber — offenbar waren die künstlerische Entscheidungsfreiheit und daher auch die innovatorischen Möglichkeiten außerhalb Roms größer als in der Stadt selbst, der Wandel der Aufgabenstellungen, dem sich einzelne Werkstätten anzupassen vermochten, andere wiederum nicht, schließlich auch das künstlerische Selbstverständnis, insbesondere der wachsende „akademische“ Anspruch, wie er gerade in den Signaturen zum Ausdruck kommt, all diese Gesichtspunkte hatte die ältere Forschung noch kaum berührt; von Claussen werden sie in so anregender Weise aufgegriffen, daß die Lektüre seiner Ausführungen auch für den Nicht-Spezialisten lohnen dürfte. Eine Fortsetzung dieser Diskussion verspricht der Verfasser für den III. Band seines Corpus, der, nachdem ein zweiter Teil in Gestalt eines topographischen Katalogs alle anonym überlieferten Cosmatenwerke behandelt haben wird, weiteres zur allgemeinen Charakterisierung der *marmorarii romani* innerhalb der Kunstgeschichte des italienischen Mittelalters beitragen soll. Auch die bedeutende Frage nach Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der Künstler dürfte in jener abschließenden Beurteilung zur Sprache kommen. Wohl alle Leser des ersten Teils werden sich wünschen, daß es dem Verfasser gelingen möge, sein vielversprechendes Vorhaben möglichst bald zu vollenden. Wenn zu den bisherigen Ergebnissen dennoch eine Reihe ergänzender Anmerkungen folgen soll, so auch weniger, um den Wert des vorliegenden Bandes einzuschränken, als vielmehr um den noch in Arbeit befindlichen Kapiteln der Trilogie möglicherweise diese oder jene Anregung zu vermitteln.

Der Ehrgeiz eines Corpus besteht darin, die zum Thema gehörigen Monumente vollständig zusammenzutragen. Tatsächlich scheint die Chance, Claussens Œuvrekatalog um unbekannte Originalwerke des 12. und 13. Jh. bereichern zu können, ziemlich gering. Präzisierungen oder auch Erweiterungen des dargebotenen Materials ließen sich allenfalls mit Hilfe der Inschriftensammlungen und Kirchenbeschreibungen des Barockzeitalters vorstellen, die, aus dem antiquarischen Geist der Gegenreformation erwachsen, gerade für die Kunst der Stadt Rom seit langem eine unumgängliche, jedoch noch immer nicht voll ausgeschöpfte Sekundärquelle bieten. Aus dem St. Peter-Traktat des 1626 verstorbenen Notars Giacomo Grimaldi (ed. R. Niggli, Città del Vaticano 1972,

376) erfährt man etwa, daß sich die Signatur der Cosmatus-Söhne Deodatus und Jacobus in S. Giacomo alla Lungara an der Kanzel der Kirche befand, welch letztere zusammen mit der übrigen liturgischen Ausstattung des Baus schon unter Klemens VIII. (1592—1605) verloren ging. Eine bislang noch unbekannte Künstlerinschrift ist durch den in der Biblioteca Nacional zu Madrid bewahrten Codex 2008 des spanischen Kirchenhistorikers Alfonso Chacon († 1599) überliefert. Die Signatur war an der Evangelienkanzel von S. Paolo f. l. m. angebracht und lautete: *Magister Laurentius cum Iacobo filio suo hoc opus fecit* (ibid., f. 339 v). Bei den genannten Meistern handelt es sich um eben jene *magistri doctissimi romani*, deren stolze Selbstbezeichnung am Hauptportal des Doms von Civita Castellana (ca. 1190—1200) den Titel für Claussens Buch geliefert hat. Die in der Signatur von S. Paolo angedeutete Unterordnung des Jacobus dürfte auf ein frühes Werk in der so fruchtbaren Zusammenarbeit von Vater und Sohn hinweisen. Nun wurden verschiedene Fragmente aus dem liturgischen Mobiliar der Basilica Ostiense im Jahre 1593 durch Kardinal Cesare Baronio für die Kirche von SS. Nereo ed Achilleo erworben. Baronios altertümliche Kirchengausstattung, die bei seinen Zeitgenossen viel Aufsehen erregte, hat sich erhalten. Ob die dort verwendeten Spolien eine Zuweisung an die Laurentius-Werkstatt erlauben, bliebe noch zu untersuchen. — Eine andere, bereits publizierte Signatur wird von Claussen nicht diskutiert, verdient jedoch höchste Aufmerksamkeit, selbst wenn eine römische Herkunft des signierenden Meisters ungewiß scheinen könnte. Es geht um die vom Wortlaut her nur schwer verständliche Inschrift eines *Scardua lapicida*, die seit dem 18. Jh. auf einer Steintafel in der Attikakammer des Konstantinsbogens nachweisbar ist (V. Forcella, *Iscrizioni...*, XIII, 1879, 171, no. 325). Mit ihrer Datierung in das Jahr 1107 stellt sie eines der ältesten Zeugnisse aus dem Bereich der Signaturen dar. Die Benennung *lapicida* ist ungewöhnlich, erinnert aber an den *lapicidina*-Titel, wie Stephanus Oderisii ihn im Jahre 1250 verwendete. Gehörte *Scardua* somit zu den wirklichen *marmorarii*, und worin hatte die signierte Arbeit bestanden? Ob der Konstantinsbogen; im Mittelalter wohl das berühmteste unter den alten Kaisermonumenten, der durch seine ehemalige Porphyrinkrustation der Kunst des 12. Jh. auch viel verwandter erschienen sein muß, als es sein heutiger Erhaltungszustand vermuten läßt, damals restauriert wurde, ließe sich immerhin als Möglichkeit erwägen.

Eine Ausweitung des Corpus Cosmatorum wäre aber vor allem unter einer besonderen Blickrichtung zu bedenken. Das Problem nämlich, ob die römischen Marmorwerkstätten tatsächlich schon mit Beginn des 14. Jh. zu einem abrupten Ende kamen, könnte wohl auch weniger eindeutig entschieden werden. Wie wir seit kurzem wissen, arbeitete ein *Johannes Deodati marmorarius de Urbe* im Jahre 1347 am Portal der Lateranbasilika (S. de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgie en architectuur in laatantiek en middeleeuws Rome*, Delft 1987, 435, A. 57). Die Quelle bezeugt damit einen Sohn des schon erwähnten *Deodatus filius Cosmati*, der selbst noch für das Jahr 1332 an einem Provinzauftrag nachweisbar ist. Zumindest die Familie des Cosmatus reichte folglich weit ins 14. Jh. hinein. Beachtung verdient es in diesem Zusammenhang, wenn sowohl Bonifaz IX. (1389—1404) als auch Martin V. (1417—31) nach ihrer Rückkehr in die Stadt Werke der traditionellen Inkrustationskunst in Auftrag gaben, und das von Martin V. gestiftete Paviment für die Lateranbasilika, die Kathedrale Roms, stellte immerhin eine Arbeit von beträchtlichem Aufwand dar. Sollte sich die jüngst geäußerte These bewahrheiten, daß

die Sixtinische Kapelle im Vatikanpalast einen Vorgängerbau aus dem Pontifikat Urbans V. (1362—70) nicht ersetzte, sondern nur erneuerte (vgl. K. Steinke, *Die mittelalterl. Vatikanpaläste und ihre Kapellen*, Città del Vaticano 1984, 110ss), so zeichnet sich die Möglichkeit ab, auch das Paviment dort noch ins 14. Jh. zu datieren. Großflächige Fußbodenverkleidungen in der überkommenen *opus sectile*-Technik, wie die Lateranbasilika und die Sixtinische Kapelle sie aufweisen, dürften aber als einmalige *ad hoc*-Schöpfungen schwerlich vorstellbar sein, vielmehr sprechen sie für ein Weiterleben der alten Handwerkstraditionen.

Doch zu den Monumenten des Buches: In seinem Vorwort räumt der Verfasser ein, „keineswegs allen bibliographischen Möglichkeiten“ nachgegangen zu sein, eine Selbsteinschätzung, der man wohl zustimmen muß. Gerade die historischen Hilfsmittel wurden nicht erschöpfend ausgewertet, was ein wenig befremdet, da der Autor den kunstimmanenten Argumentationskreis häufig überschreitet, um auch „von außen“ bedingte Faktoren in seine Schlußfolgerungen einzubeziehen. Die Amtsperioden der römischen Kardinäle etwa dürfen für das späte Mittelalter, von wenigen Ausnahmen abgesehen, als gesichert gelten. Anhand der einschlägigen Studien von B. Zenker (*Die Mitglieder des Kardinalkollegiums von 1130 bis 1159*, Würzburg 1964) und W. Maleczek (*Papst und Kardinalskolleg von 1191 bis 1216*, Wien 1984) hätten sich die Stiftungen des Azo von S. Anastasia (1134—39) wie auch die des Johannes von SS. Giovanni e Paolo (1151—80) und seines Nachfolgers Cencius (1200—16) in ihrer zeitlichen Eingrenzung genauer fassen lassen. Bei Zenker, 132, erfährt man zudem, daß die Promotion des Hubaldus von S. Croce zum Kardinalbischof von Porto auf einer Fiktion der älteren Literatur beruht; noch im Jahre 1170 stand er der Kirche von S. Croce als Kardinalpriester vor, womit der Terminus ante von 1148 für die Innenausstattung des Baus ebenso hinfällig wird. Ein Blick auf das Itinerar der Kurie hätte den Verfasser schließlich davor warnen müssen, die in Rom ausbleibenden Aufträge gerade während der sechziger und siebziger Jahre des Duecento mit einer neuen, französisch-gotisch oder auch florentinisch geprägten Ästhetik zu verbinden. Unterbrechungen von nur wenigen Monaten ausgenommen, hatte sich der päpstliche Hof seit Mai 1257 zwei Jahrzehnte lang außerhalb Roms aufgehalten. Erst die Römer Nikolaus III. Orsini (1277—80) und Honorius IV. Savelli (1285—87) verlegten ihre Residenz wiederum in die Stadt, und bezeichnenderweise datiert aus dem Pontifikat des Orsini-Papstes ein erster, bedeutender Auftrag, dem dann eine lange Reihe weiterer Arbeiten folgen sollte: die Innenausstattung der Sancta Sanctorum-Kapelle im Lateranpalast. Einer These von A. Monferini aus dem Jahre 1969 folgend, neigt auch Claussen dazu, die gestalterischen Prinzipien eines Petrus Oderisii mit dem intellektuellen Milieu des Viterbeser Dominikanerkonvents von S. Maria in Gradi zu verbinden. Durch die jüngeren Untersuchungen von A. Paravicini Bagliani dürfte dagegen deutlich geworden sein, daß ein neuer, wissenschaftlicher Naturzugang nicht so sehr an die Dominikaner als an das päpstliche Ambiente geknüpft war. Klemens IV. selbst besaß die Schriften des Franziskaners (!) Roger Bacon.

Auch im Hinblick auf seine kunsthistorische Bibliographie könnte ein kleinlicher Rezensent dem Verfasser manche Unvollständigkeit vorwerfen. So ist das Taufbecken in Corneto Tarquinia bereits 1972 von J. Raspi Serra (*La Tuscia Romana*, 53) publiziert worden, wobei die Autorin für eine Zuschreibung an die Meister Johannes und Guitto

plädierte. Mit den Cosmatenwerken in Anagni beschäftigt sich ein Aufsatz von J. Lydholm (*Analecta Romana Instituti Danici*, 10, 1982), und die von Claussen als Desiderat hingestellte Untersuchung zur „politischen“ Bedeutung der Portallöwen, hatte — wie auch immer man die angestellten Überlegungen beurteilen mag — schon C. Verzár Bornstein in: *Romanico padano — Romanico europeo*, Parma 1982) unternommen. Der III. Band von G. Ladners *Papstbildnissen* (1984) findet sich in Claussens Literaturverzeichnis zwar noch zitiert, konnte bei der Redaktion des Textes aber offenbar nicht mehr berücksichtigt werden. Dort nämlich (S. 149) ist zu ersehen, daß Ladner sich inzwischen der bereits von Toesca geäußerten Kritik angeschlossen hat und in dem angeblichen Nekrologeintrag von SS. Bonifacio ed Alessio, den L. Filippini 1908 in die Forschung einführte, das Machwerk einer modernen Fälschung erkennen will. Daß der Passus zumindest seinem heute bekannten Wortlaut nach nicht aus dem 13. Jh. stammt, scheint fraglos. Man kann daher nur wünschen, daß eines Tages doch noch das Original der Handschrift auftauchen möge und sich die Unstimmigkeiten aus einer verderbten Überlieferung erklären lassen; andernfalls wäre Claussens Künstlerkatalog um immerhin drei Namen zu kürzen.

Vermissten könnte der vorbereitete Leser vielleicht auch die Auseinandersetzung mit einem allgemeineren Forschungsproblem, das bislang vorwiegend von italienischer Seite angegangen worden ist, wir meinen das besondere Verhältnis der römischen Künstler zum Kunstschaffen in Campanien (vgl. zuletzt E. DiGioia, *La cattedrale di Terracina*, Roma 1982, bes. 149—185, dort weitere Bibliographie). Was die Tätigkeit der städtischen Meister in Süditalien betrifft, ist Claussens Ausführungen manch neue Einzelheit zu entnehmen, wie aber steht es um die Verbreitung der dort vorgefundenen Ornamentformen im lazialischen Bereich? Die Kanzelfragmente der römischen Kirche von S. Cesareo dürfen als Repräsentant eines solchen Einwirkens gelten, und Vassallettos Bischofsthron in Anagni (um 1260) weist gerade nicht das gängige Symbol des Nimbus auf, sondern ein im Bereich des islamischen Ornamentrepertoires geläufiges Hexagramm. Daß eine solche Schmuckform über den Süden der Apenninhalbinsel vermittelt wurde, liegt nahe. Vielleicht ist es deshalb ebensowenig als Zufall zu werten, wenn das neuartige Motiv des Atlanten, das Vassalletto am Osterleuchter von Anagni einsetzt, „der erste stadtrömische Versuch, ein vollrundes Menschenbild zu schaffen“, in der campanisch-apulischen Skulptur eine Bildtradition besaß, die bis ins 11. Jh. zurückreichte.

In Anbetracht der geringen Anzahl betroffener Werke wäre die Vernachlässigung einer solchen Stilkomponente wohl weniger bedeutsam, träfe sie nicht die — wohl einzige — grundlegende Schwäche des vorzustellenden Buches. Claussen versteht das Handwerk der *marmorarii* viel mehr als bildhauerische Tätigkeit denn als Inkrustationskunst. Das eigentlich Verbindende der Künstlergruppe glaubt er in dem benutzten Material, nämlich dem Marmor, sehen zu können, und erst der Wille, „den Marmor durch farbige Inkrustationen zusätzlich zu schmücken“ (S. 1), habe diese Künstler zu Meistern des Mosaiks gemacht. Eine solche wohl vom lateinischen Wort *marmorarius* ausgehende Zweiteilung, bei welcher der Inkrustation nur eine sekundäre Rolle zufällt, wirft die Frage auf, ob der Verfasser hier nicht ein allzu modernes Verständnis des Marmorbegriffs zugrundelegt. Marmorunst und Inkrustationskunst aufgrund ihrer Materialverwendung

voneinander zu trennen, heiße ja, daß ein mittelalterlicher Betrachter zwischen Pavonazetto, ägyptischem Basalt und Porphyrt unterschieden hätte. In Wirklichkeit steht der Terminus *marmora* selbst im Barock noch als Oberbegriff aller prachtvollen Gesteinsarten. Wird deren Glanz auch in den Bauinschriften stets aufs neue hervorgehoben, so ergibt sich wohl, daß das Typische des *opus romanum* für die Bauherrn des 12. und 13. Jh. in eben jener Qualität bestand, um deretwillen auch die heutigen Touristen noch in die römischen Kreuzgänge drängen, um dort nämlich „die schönen, bunten Steine“ zu bestaunen. Zwar betont der Verfasser gelegentlich, welch große Bedeutung man dem Materialprunk beigemessen habe, und er weit diesen mit der neuplatonischen Ästhetik des Mittelalters zu verbinden, doch bleibt die Komponente Farbe für den Gesamtzusammenhang eher eine Marginalie. Legt man sich jedoch darüber Rechenschaft ab, daß die im liturgischen Mobiliar der Cosmaten dominierenden Rot- und Grüntöne eben jener Farbskala entsprechen, wie sie die Überreste der altchristlichen Wandverkleidungen in S. Sabina oder im Portikus des Lateranbaptisteriums bestimmen — selbst das Pantheon wäre hier zu nennen —, so ergibt sich, daß die farbige Inkrustation auch einen wesentlichen Bestandteil der in neuerer Zeit so viel beschworenen künstlerischen *renovatio* verkörpert haben muß. Warum der Autor dagegen nicht Antikennhe, sondern „bunte, orientalische Prachtentfaltung“ (S. 240) als ersten Eindruck dieser Kunst beschreibt, scheint unergründlich.

Claussens Akzentuierung der bildhauerischen Leistungen präjudiziert dann auch die historische Stellung, die für ihn ein Petrus Oderisii in der Kunstentwicklung des 13. Jh. annimmt: als derjenige, der den Übergang vom *opus romanum* zum *opus francigenum* bewirkte, (letzterer ein Ausdruck, der keiner italienischen, sondern einer deutschen Quelle entstammt!), gerät der Künstler bei nur zwei, höchstens drei erhaltenen Werken auf etwa 30 Seiten beinahe zum Helden des Buches. Erkennt Claussen die überragende Bedeutung der Englandreise des Meisters und seiner Tätigkeit für Westminster Abbey (vor 1270) in der Vermittlung „neuer Ideen und Erfahrungen“ aus England und Frankreich auf die italienische Kunst, so dreht er die Verhältnisse geradezu um: viel eher sollte dieses eklatante Beispiel eines künstlerischen Fernauftrags als Beweis der überregionalen Geltung des *opus romanum* stehen. Dem Bild eines künstlerischen Provinzlers — wir berzeichnen die Deutungstendenz des Autors nur geringfügig —, der in Westminster erstmals eine gotische Bauhütte bestaunen konnte, ließe sich ebensogut ein anderes Verständnis des Petrus Oderisii entgegensetzen: das des Stars aus Rom, der zu einem kurzen Gastspiel nach England gebeten wurde. In Claussens Rekonstruktion der Ereignisse gewinnt der Meister nach den weniger befriedigenden Werken in London erst mit seiner Rückkehr nach Italien, nämlich als Überbringer der Gotik, an historischer Größe. Geht man aber davon aus, daß eine Arbeit in der Grab- und Krnungskirche des englischen Herrscherhauses keinem Anfänger zufallen sollte, so ist zwangsläufig zu folgern, daß verschiedene ältere, sprich vor-englische Werke des Meisters verloren gingen. Gemäß der an die Nordreise geknpften Umbruchtheorie mußten diese Werke noch im traditionellen Formenvokabular der römischen Romanik entstanden sein. Verhielt es sich wirklich so, dann ergäbe sich, daß die Verwendung spitzbogiger Dreipaarkaden von einem italienischen Meister auch im gotischen England als problemlose Selbstverständlichkeit erwartet werden konnte, womit die erstmalige Aneignung der neuen Architek-

turmotive zu einer gleichsam beiläufigen Anpassung an die lokalen Verhältnisse absänke. Die entscheidende Stilqualität der römischen *marmorarii* hätte somit einmal mehr das Element der Inkrustationskunst ausgemacht. Einer Weiterführung gotischer Formen als „Sekundärstil“ auch in den heimischen Werken („Primärstil“ wäre nach wie vor das *opus romanum*, die Inkrustation) käme dann kaum mehr Gewicht zu als dem Aufgreifen campanischer Ornamentmotive während der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Will man dem Übergang zum *opus francigenum* aber eine höhere Bedeutung zugestehen, will man am Londoner Schrein des hl. Eduard ein stilistisches Instrumentarium erkennen, das ein Künstler sich nicht in wenigen Tagen vor Ort aneignen konnte, so liegt die Schlußfolgerung nahe, daß der Meister bereits als „Gotiker“ nach England kam. Eine solche Überlegung ließe sich nun gut mit der jüngst geäußerten Auffassung in Einklang bringen, daß es schon vor dem Grabmal Klemens' IV. († 1268), der angeblich so innovativen Schöpfung des Petrus Oderisii in Viterbo, auch in Italien ältere Monumente mit Liegefigur und gotischem Giebel gegeben habe, eine These, die Claussen allerdings nicht akzeptieren mag, was in seinem Falle um so mehr verwundern muß, da er selbst eine Hochrechnung aufstellt, derzufolge mindestens vier Fünftel der römisch geprägten Marmorwerke Opfer einer späteren Zerstörung wurden. Wenn der Verfasser auf der Initialrolle des Klemens-Denkmal beharrt, so steht er damit freilich in einer Forschungstradition, die spätestens mit den Arbeiten Harald Kellers in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts begann und sich durch die Überbewertung der französischen Einflüsse auf das mittelalterliche Italien auszeichnet. Daß auch Claussen sich einer unangemessenen Frankophilie nicht immer freisprechen kann, erhellt nicht nur die Unterschätzung des Inkrustationselements. Bescheinigt er den römischen Miestern „Rohheit“ ihrer Grabfiguren (S. 197), „handwerkliche Bravheit“, die der künstlerischen Innovation entbehre (S. 207), werden ihre Leistungen mithin sogar als „Stümperei“ abqualifiziert (S. 220), so ist zu fragen, welcher ästhetische Maßstab hier eigentlich zugrunde liegt. In der Schlußbemerkung scheint der Verfasser die Antwort schließlich selbst zu geben, denn dort, nach 240 Seiten intensivster Beschäftigung mit den Cosmaten, kann der verwirrte Leser erfahren, daß im mittelalterlichen Rom „kein künstlerisches Äquivalent zur Architektur und Skulptur des Nordens“ existiert habe. Gerade das Beispiel Westminster belegt das Gegenteil: Offenbar repräsentierten die *marmorarii* aus der Tiberstadt einen künstlerischen Anspruch, den zu verwirklichen man den eigenen Meistern in England nicht zutraute. Eine normative Ästhetik, die sich an der Skulptur des Nordens orientiert, wird der römischen Kunst hingegen kaum gerecht.

Dies sind Bedenken, wie sie demjenigen kommen mögen, der Claussens Buch von Anfang bis Ende liest; seinem Wert als Nachschlagewerk und Arbeitsinstrument tun sie gewiß keinen Schaden.

Ingo Herklotz