

erreichte, war nichts. Kaum jemand, stellte ich fest, machte von dem Angebot sich zu messen, Gebrauch, und wer es tat, der blieb mit den Fragen, die ihm *vielleicht* auf die Lippen kamen, allein.

Verfehlt auch erschien mir, trotz guter Ansätze, der Versuch zu erläutern, was es bei Dürer mit den Bildinhalten auf sich habe. Schlagend in ihrer Einfachheit war zunächst die Demonstration zum Thema „Attribut“: Dürers Holzschnitt der Katharinenmarter als Beispiel für die Darstellung der Heiligenlegende, daneben eine Katharina mit den Attributen Schwert und Rad, die nun lesbar und verständlich geworden waren. Was aber folgte einer solchen Einleitung? Die Leuchter-Vision aus der Apokalypse, das nächste Beispiel, wurde lediglich als Abbildung des Offenbarungstextes, als Illustration also, vorgeführt. Welche Vereinfachung des wahren und durchaus nicht verworrenen Sachverhaltes! Hier wäre Gelegenheit gewesen, *Jedem* zu zeigen, wie eine künstlerische Schöpfung zwischen der literarischen Vorlage und der Bildtradition eine spezifische Position behauptet (oder: behaupten kann); wie überlieferte Motive (das Thronen des „Menschensohnes“ auf dem Regenbogen, von dem in der Apokalypse *nicht* die Rede ist) aus anderen Zusammenhängen (Weltgericht!) eingesetzt wurden, mit dem Resultat, daß die Darstellung weit mehr als eine Text-Illustration bietet.

Gerade an diesem Punkt erwies sich m. E. auch, daß man, mit der Zweiteilung des Aufbaus, viel zu akademisch vorgegangen war. Im Untergeschoß in „systematischer“ Folge Probleme der Technik, der Farb- und Formgebung, der Inhalte usf.; darüber dann die Erläuterung von drei Werken „eingehend und exemplarisch, ... nach den im ersten Teil gegebenen Informationen“ (der werbende Text). Wird damit nicht ein methodisches Fortschreiten programmiert, das in seinem Anspruch das eigentlich gemeinte Publikum verfehlt? Wäre es nicht sinnvoller gewesen, jede Vorstellung von „Methoden-Hierarchie“ beiseite zu lassen und unter den einzelnen Stichworten (wie z. B. „Inhalt“) jeweils soweit wie möglich vorzudringen?

Schließlich meine ich auch, daß man sich thematisch zuviel vorgenommen hatte, und daß der Versuch nicht zuletzt unter diesem *Zuviel* leiden mußte. Man wäre vermutlich besser gefahren, hätte man sich am vordringlichen Interesse des „breiten“ Publikums orientiert und für die Fragen nach Inhalt und Techniken eine konzentriertere Einführung entwickelt. So aber – fürchte ich – ist man über dem begreiflichen Wunsch, Dürers Werk in allen seinen Elementen zu demonstrieren, zwangsläufig überall in den Ansätzen steckengeblieben.

Karl Arndt

REZENSIONEN

Peter Bloch und Hermann Schnitzler, *Die ottonische Kölner Malerschule*. 2 Bde. Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1967/1970.

Bd. I: Katalog und Text (1967), 128 S., 22 Taf., 458 S.Taf., DM 96. – .

Bd. II: Text (1970), 192 S., 1 Taf., 126 S.Taf., DM 62.70.

Das von Hermann Schnitzler und Peter Bloch gemeinsam herausgegebene Corpus der ottonischen Kölner Miniatur-Handschriften kann als eine besonders ersehnte

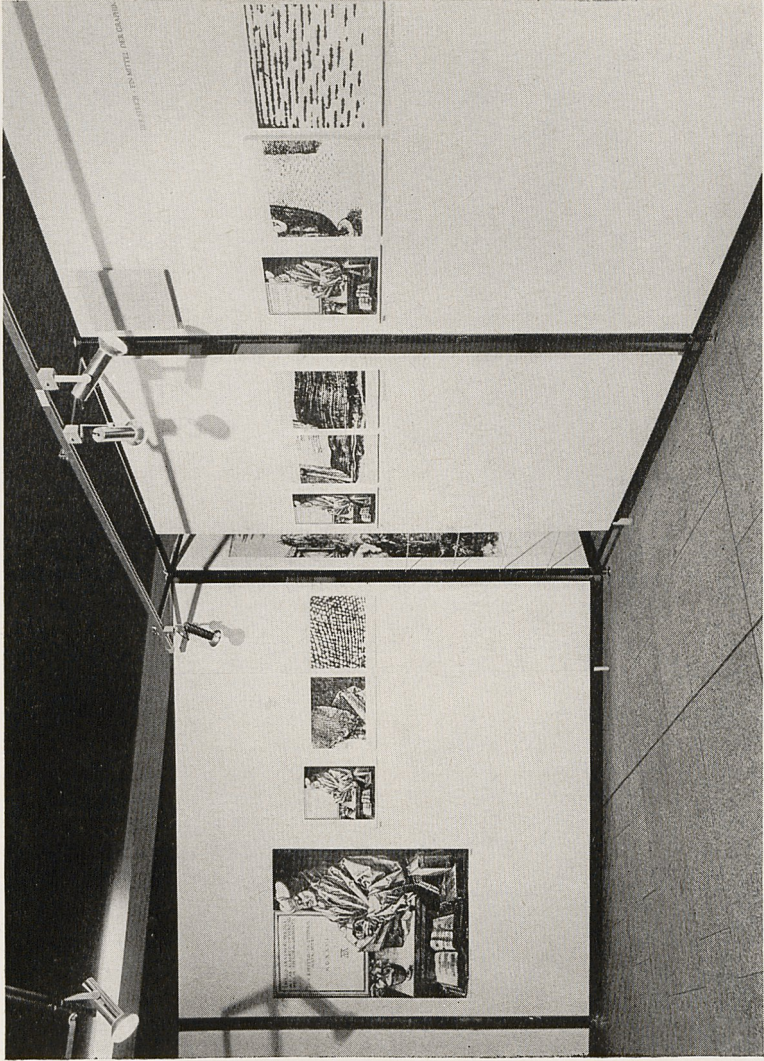


Abb. 1 Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum, Dürer-Studio 1971. Demonstration der graphischen Darstellungsmittel



Abb. 2 Nürnbergisch (M. Wolgemut?), 1486: Bildnis eines jungen Mannes.
Detroit, Institute of Fine Arts



Abb. 3 Albrecht Dürer: Selbstbildnis, 1493. Paris, Louvre

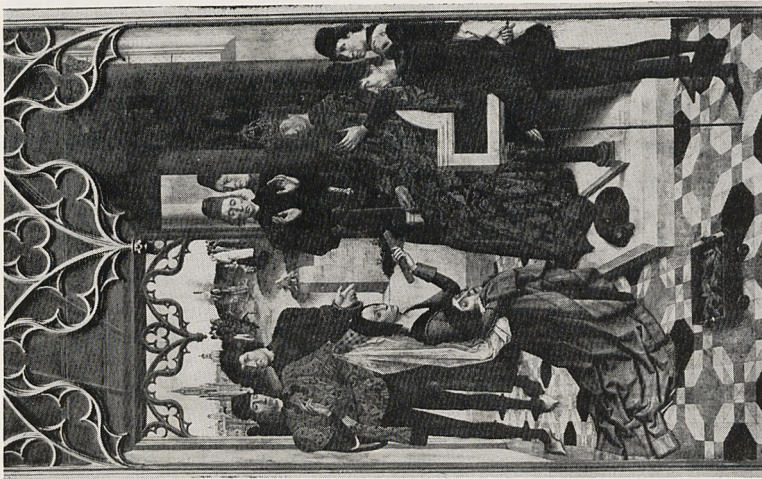


Abb. 4a Dieric Bouts: Gottesurteil vor Kaiser Otto III. Nach 1468. Brüssel, Musées Royaux



Die wunderreißige Figur

Abb. 4b Michael Wolgemut: Beliehemitischer Kindermord. Schatzbehälter. 32. Figur (Aufn. Staatl. Graph. Slg. München)

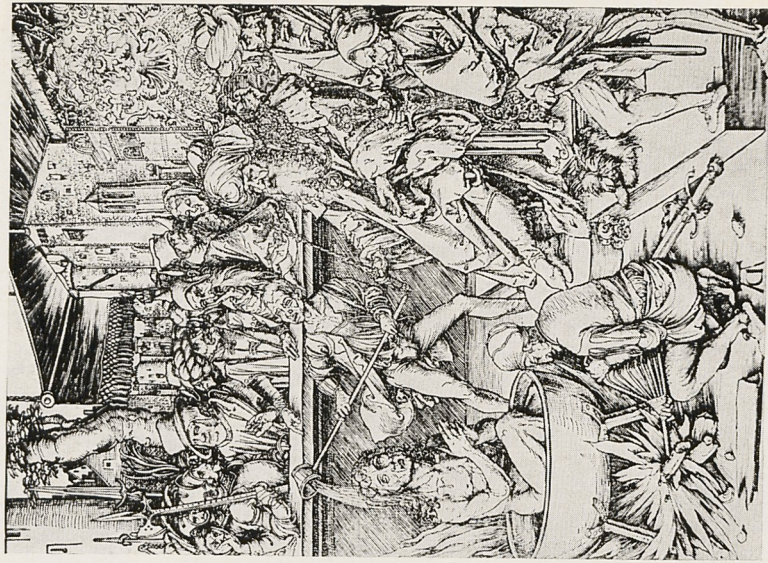


Abb. 5b Albrecht Dürer: Martyrium des Johannes aus der Apokalypse (seitenverkehrt, im Sinne der Vorzeichnung)



Abb. 5a Albrecht Dürer: Ungedeutete Szene. Federzeichnung. Um 1493. Oxford, The Ashmolean Museum



Abb. 6a Thronender Christus. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 398, p. 4



Abb. 6b Evangelist Lukas. Mailand, Bibl. Ambrosiana, C 53 Sup., fol. 118r



Abb. 7 Thronender Christus. Paris, Bibl. Nat. lat. 9395, fol. 15r



Abb. 8a Initial L. Köln, Dombibliothek, Cod. 53, fol. 125v



Abb. 8b Initial D. Köln, Dombibliothek, Cod. 5, fol. 35r

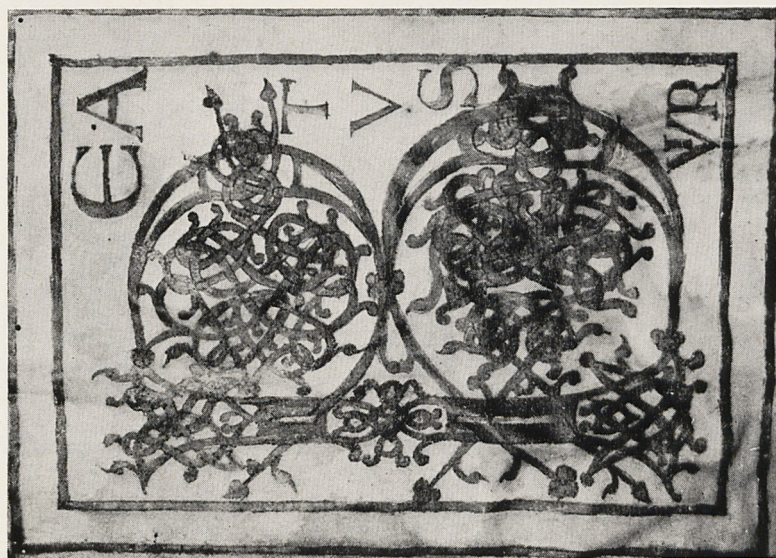


Abb. 8c Initial B. Köln, Dombibliothek, Cod. 5, fol. 1v

Veröffentlichung auf dem Gebiet der frühmittelalterlichen Kunst begrüßt werden. Zum ersten Mal wird eine der führenden deutschen Malerschulen aus der Zeit der sächsischen und salischen Herrscher in einer Prachtpublikation mit Anspruch auf Vollständigkeit in der Wiedergabe der Bild- und Schmuckseiten veröffentlicht und damit der Forschung zugänglich gemacht. Es ist ein Standardwerk gleicher Art wie die von W. Koehler im Auftrag des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft herausgegebenen Karolingischen Miniaturen, nur etwas anders in Format und Bearbeitung des Materials.

Nach einer stattlichen Reihe von Vorstudien in Form von Aufsätzen, sowohl von Schnitzler wie von Bloch, ist das Werk in zwei Etappen erschienen, der Tafelband mit Beschreibungen und einem kurzen einführenden Text 1967 und der Textband im letzten Jahr. Einschließlich eines süddeutschen Lektionars in der Kölner Dombibliothek, das die Verfasser im Bildband zu Unrecht unter die Kölner Handschriften aufgenommen hatten – wie sie selbst im Textband berichtigend vermerken –, sind zwanzig Miniaturhandschriften mit ca. 750 Abbildungen auf 500 Tafeln wiedergegeben, wozu noch 26 Farbtafeln nach Bildern und Schmuckseiten der wichtigsten Codices treten. Gerade bei der Kölner Malerschule, deren Künstler mehr als andere ihrer Zeitgenossen in Farben zu denken verstanden, sind Farabbildungen äußerst willkommen.

Aus eben diesem Grunde könnte man sich vorstellen, daß selbst die jetzt vorliegende Publikation, so große Dienste sie auch leistet, nicht für alle Zeit dem Bedürfnis der Forschung genügen mag, denn schließlich möchte man von den bedeutendsten Kölner Handschriften nicht nur einzelne Proben, sondern jede Miniaturseite in farbiger Wiedergabe besitzen, was allerdings mit sehr hohen Kosten verbunden wäre. Erfreulicherweise ist aber damit schon ein Anfang gemacht, indem eine der großartigsten Schöpfungen der Kölner Malerschule, der Hitda-Codex in Darmstadt, vor drei Jahren im Propyläen-Verlag in einem Farbfaksimile erschienen ist und zwar in Abbildungen von noch besserer Qualität als die des hier besprochenen Werkes (Der Darmstädter Hitda-Codex. Bilder und Zierseiten aus der Handschrift 1640 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek, mit Erläuterungen von Peter Bloch und einem Vorwort von Erich Zimmermann, Berlin, 1968). Wenn man das Dedikationsbild in den beiden Publikationen vergleicht, stellt sich heraus, daß die Stifterin in der Abbildung des Propyläen-Verlags ein blauschwarzes, in der des Bloch-Schnitzler'schen Werkes dagegen ein grünes Ordenskleid trägt. Nur das erstere entspricht dem Original, wovon man sich auch in der Beschreibung der Miniatur durch Bloch und Schnitzler überzeugen kann. Man darf aber von diesem Unglücksfall nicht schließen, daß die Farbtafeln im allgemeinen unzuverlässig seien. Sie sind vielmehr im großen und ganzen recht befriedigend, soweit ich sie in Stichproben mit den Originalen habe vergleichen können. Kleinere Verschiebungen nach der warmen oder der dunklen Seite hin sind selten zu vermeiden. Das Gold ist ohne Verwendung von Golddruck wiedergegeben, was bei einer größeren Auflage wohl allein in Frage kommt und auch

seine Vorteile hat, da echter Golddruck Gefahr läuft, durch eigene Glanzwirkung sich mehr als im Original von den übrigen Farben abzusondern.

Als eine glückliche Initiative, die hoffentlich Nachfolge finden wird, ist es zu bezeichnen, daß die Schwarz-Weiß-Reproduktionen im Bildband zum größten Teil im Originalformat sind und dabei stets so erscheinen, daß die Verso- und die Recto-Seite jeweils einander wie im Original gegenüberstehen. Der Wirkung eines illuminierten Doppelblattes, die für die mittelalterliche Buchmalerei meistens sehr wesentlich ist, wird hier konsequent Rechnung getragen.

Der Textband hat keine eigene Farbtafeln, aber steht dem Tafelband an Reichtum der Schwarz-Weiß-Abbildungen kaum nach, denn er enthält nicht weniger als 673 Reproduktionen. Nicht nur wird in dieser Weise eine ungeheure Fülle von Vergleichsmaterial geboten, sondern, um dem Leser das Studium zu erleichtern, sind auch die im Tafelband bereits publizierten Kölner Miniaturen hier nochmals in meist kleineren Bildern vorgeführt, und zwar nicht ein-, sondern zuweilen zwei-, ja sogar dreimal wiederholt. Wir leben überhaupt in einer Zeit der Bildinflation. Doch einem altmodischerweise auf Sparsamkeit eingestellten Leser ist das, was hier geboten wird, des Guten fast zuviel. Der Sachkundige fragt sich auch, ob es wirklich notwendig war, so viele wohlbekannte Miniaturen aus Handschriften anderer Schulen in Abbildungen vorzuführen; manchmal gewinnt man von den Reproduktionen des Textbandes den Eindruck, das Buch sei in ebenso hohem Grade wie der Kölner anderen Schulen gewidmet. So werden z. B. von dem Hildesheimer Bernward-Evangeliar nicht weniger als zehn Bilder reproduziert, obwohl – ehrlich gesagt – die Handschrift nicht zu den Denkmälern gehört, die für das Verständnis der Kölner Malerschule besonders aufschlußreich sind. Nicht weniger wundert man sich, wieso denn die *Maiestas Domini*-Darstellung im Echternacher Evangeliar aus Luxeuil ganzseitig abgebildet wird, da der Anlaß dazu nur eine Fußnote ist, in der die Verfasser ihrer – sehr verständlichen – Unsicherheit darüber Ausdruck geben, ob es Zufall sei oder nicht, daß diese und die entsprechende Miniatur im Evangeliar des Kölner Priesterseminars einige nicht sehr schlagende Übereinstimmungen aufweisen. Gewiß ist aber im Leben ein Zuviel meistens besser als ein Zuwenig, und offenbar hat den Verfassern vorgeschwebt, der Leser solle den Textband benutzen können, auch ohne eine Bibliothek zur Hand zu haben. Gerade ein Rezensent, dem es obliegt, die kunstgeschichtlichen Herleitungen der Verfasser mit aller nur möglichen Sorgfalt zu prüfen, sollte natürlich der letzte sein, der daran Anstoß nimmt!

Die ausgeprägte Sonderart der verschiedenen Malerschulen bildet einen besonderen Reiz der ottonischen Buchkunst, und Köln kann sich rühmen, nicht nur einen, sondern sogar drei Sonderstile entwickelt zu haben. Sie werden von den Verfassern der „malerische“, der „reiche“ und der „strenge“ Stil genannt. Dazu kommen drei unter einander nicht sonderlich verwandte Handschriften, die zu einer „malerischen Sondergruppe“ zusammengefaßt sind, wobei die Verfasser mit der Möglichkeit rechnen, sie könnten in einer Zweigschule entstanden sein.

Zu der malerischen Hauptphase wird als ältestes Glied das Everger-Lektionar gerechnet, obwohl diese Handschrift noch nicht den voll ausgebildeten malerischen Stil aufweist. Man hätte um es ebensogut eine besondere Frühgruppe bilden können. Die Dombibliothek bewahrt nämlich noch eine zweite Everger-Handschrift mit dem Kommentar des hl. Hieronymus zu den zwölf Propheten, cod. 53. Sie trägt an zwei Stellen die Inschrift: *Liber sancti Petri scriptus sub tempore Domini Evergeri archiepiscopi*, und enthält Zierbuchstaben, die, wie erwartet, denen im Lektionar nächstverwandt sind (*Abb. 8a*). Der gleiche Initialstil kehrt in einer anderen Handschrift der Dombibliothek, cod. 5, einer kommentierten Psalmenausgabe, wieder (*Abb. 8b+c*). Daß diese beiden Handschriften nicht in der Bloch-Schnitzler'schen Publikation Aufnahme gefunden haben, kann wohl nur dadurch erklärt werden, daß die Verfasser es als ihre Aufgabe gesehen haben, nur die wirklichen Prachthandschriften der Kölner Schule zu veröffentlichen; doch hätten die beiden Bibliothekshandschriften ihrer Zierbuchstaben halber wenigstens in einer Fußnote Erwähnung verdient.

Durch die so erweiterte Vorstellung von der Initialornamentik und Schrift der Evergerzeit läßt sich m. E. eine der Handschriften der malerischen Sondergruppe aus ihrer scheinbaren Isolierung loslösen und der gleichen Frühgruppe anschließen, nämlich das sog. Gundold-Evangeliar in Stuttgart, Bibl. 4^o 2. Wie die anderen Handschriften der Sondergruppe wird sie von Bloch und Schnitzler „um 1020 – 40“ datiert. Aber schon die Kanontafeln, die stilistisch aus der im Textband Figs. 49 – 57 aufgestellten Entwicklungsreihe ganz herausfallen, zeigen, daß sie mit der Endphase des malerischen Stils nichts zu schaffen haben. Auch die Zierbuchstaben am Anfang der Evangelien, die noch nicht das sonst in Köln obligatorische ganzseitige Format sich zu eigen gemacht haben, erinnern durch ihre mit runden Knäufen reichlich besetzten Geflechte am meisten an die Initialformen des 10. Jahrhunderts. Es ist wahr, daß die Handschrift schon das Manchester-Evangeliar des Registrum-Meisters als Vorlage voraussetzt – die Initialseite am Anfang des Hieronymusbriefes an Damasus ist sogar eine ungewöhnlich treue Kopie der entsprechenden Zierseite des Trierer Codex –, aber das bedeutet nur, daß die Handschrift nach 996, d. h. ganz am Ende der Evergerzeit (985 – 999), anzusetzen ist. Von dem Künstler, der die Evangelistenbilder malte, unterscheidet sich deutlich der Meister der Kreuzigungs- und Maiestas Domini-Miniaturen derselben Handschrift. Unter der Maiestas (fol. 10) steht – wie oft in Handschriften der Evergerzeit mit griechischen Buchstaben geschrieben – GUNDOLDUS. Mit welchem Recht Bloch und Schnitzler diesen Namen auf den Stifter (mit dem erstaunlich realistisch gemalten Porträtkopf) beziehen, der auf der vorangehenden Miniatur (fol. 9) unter dem Kreuz kniet, lassen sie ungesagt. Auch diese beiden Miniaturen scheinen mir nun in der Entwicklung ihrer Bildthematika besser an den Anfang als an das Ende der von Bloch und Schnitzler im Textband analysierten Reihen zu passen.

Woher stammt nun der Stil, mit dem Köln unter Evergerus zum ersten Mal seine Stimme im Chor der ottonischen Buchmaler hören läßt? Meiner Ansicht nach aus der von der Forschung bisher viel zu wenig beachtete Schule von Mainz! Die zu dieser

Schule gehörigen Handschriften sind noch nicht vollständig zusammengestellt – der Gruppe um das in Mainz für den noch sehr jungen Otto III. angefertigte Gebetbuch in Pommersfelden wäre u. a. ein Benedictionale in der St. Galler Stiftsbibliothek, cod. 398, mit einem Bild des auf der Erdkugel thronenden Christus (*Abb. 6a*) und schönen Zierbuchstaben hinzuzufügen. Als mittelhheinisch, wenn auch nicht in Mainz selbst entstanden, sind auch das hübsche Evangeliar in Taschenformat, Chantilly, Musée Condé, cod. 1328, und das Evangelienbuch in Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 9395 zu bestimmen (*Abb. 7*). In der auf dem Maiestas-Bild der Pariser Handschrift abgebildeten königlichen Stifterin möchte ich die Kaiserinwitwe Adelheid sehen, womit der Codex vor 999 zu datieren wäre; ihr Gegenüber könnte entweder Odilo von Cluny, der Freund der Kaiserin, oder der Abt des von ihr gegründeten Klosters Selz sein. Die Bedeutung dieser in Mainz oder seinem Umkreis entstandenen Handschriften liegt vor allem darin, daß sie früher als die anderen ottonischen Zentren eine Auseinandersetzung mit mittelbyzantinischen Vorlagen erkennen lassen, und gerade dieser Zug mag es gewesen sein, der sie als Sprungbrett für die Kölner Malerschule geeignet machte, denn auch in Köln ist die byzantinische Buchmalerei bald zu einem stark stilbestimmenden Faktor geworden, wie dies vor allem durch A. Boeckler schlagend nachgewiesen worden ist. Die in *Abb. 6* nebeneinandergestellten Figuren haben die aus Byzanz herzuleitende malerische Grundhaltung gemein, und da die mittelhheinischen Beispiele die älteren sind, wird man mit einem Einflußstrom von Mainz nach Köln rechnen müssen.

In Köln wird aber das malerische Element in eigentümlicher Weise gesteigert. Mit ungewöhnlich vollem Pinsel malend, gelingt es den Kölner Künstlern, die Formen sozusagen direkt aus der zähfließenden Farbmasse zu gewinnen, man sehe nur wie auf dem Pfingstbild des Pariser Sakramentars die Feuerzungen, die auf die Köpfe der Apostel herunterfallen, wie nasse, rieselnde Farbtupfen wirken. Boden- und Hintergrundformen werden ebenfalls zu weichen Farbwellen, die gerade im Begriff sind zu gerinnen; außerdem sind sie manchmal durch federförmige Pflanzen in Goldsilhouette wie improvisierend belebt. Im Dienste des elementar koloristischen werden auch die Gewänder und die Bauformen zu Farbstreifen ohne bestimmte plastische Artikulation. Dieses Stilwollen ist es, das in den Evangelistenbildern eine Verwischung nicht nur der klaren Faltenzüge, sondern sogar der festen Körperstellungen herbeiführt – der Johannes des Mailänder Evangeliers erinnert an eine Eisfigur, die langsam anfängt zu schmelzen!

Die ottonische Kunst hat verschiedene Methoden zur Entmaterialisierung ihrer Formenwelt ausgebildet, aber die Kölner ist gewiß eine der eindrucksvollsten. Sie entfernt die Kölner Miniaturen immer mehr von den festen Formen der Vorlage des Registrum-Meisters und erschwert überhaupt die ikonographische Ableitung der Typen, um die Bloch und Schnitzler sich sehr bemühen.

Lehrreich sind in dieser Beziehung die Kanontafeln der Evangeliare. Eine wesentliche, von den Verfassern unbeachtete Veränderung besteht darin, daß die im Manchester-Evangeliar folgerichtig differenzierte Behandlung des Architravs bei den

Arkaden mit fünf und bei denen mit vier Säulen aufgegeben wird: schon im Mailänder Evangeliar ruht der horizontale Titelstreifen nicht nur bei den Kanontafeln mit vier Säulen, sondern auch bei denen mit fünf unmittelbar auf den Bögen. Der krönende Giebel verkümmert dann immer mehr, um bei dem Giessener Evangeliar ganz wegzufallen. Zum Schluß hat der Maler der Handschrift zu Namur es besser gefunden, sich eine andere, einfachere Vorlage – wohl das spätkarolingische Evangeliar der Kölner Dombibliothek cod. 56 – auszusuchen.

Die innere Logik dieser fortschreitenden Entfremdung der Kölner Maler von ihrer Hauptvorlage hat den Verfassern gestattet, die Handschriften der malerischen Gruppe in eine Entwicklungsfolge zu ordnen, die unmittelbar einleuchtet. Ich frage mich nur, ob es notwendig ist, das Evangeliar in Namur von den übrigen malerischen Handschriften abzutrennen und der oben genannten Sondergruppe zuzurechnen. Schließlich gehören seine Evangelistenbilder mit denen der vorangehenden Handschriften sehr eng zusammen. Gerade wenn man die Initialseiten studiert, ordnet sich die Handschrift doch zwanglos als das Endglied der Kette ein. Von der Sondergruppe bliebe dann nur das Gerresheimer Evangeliar übrig. Bei diesem wird man sicher, wie Schnitzler und Bloch es tun, mit einer Entstehung außerhalb der Hauptschule rechnen müssen.

Leider haben wir so gut wie keine Anhaltspunkte, um die Handschriften fest zu datieren. Anfang und Ende der Amtsjahre Hitdas, der Bestellerin des Darmstädter und wohl auch des Gerresheimer Evangeliiars, sind nicht überliefert. Im Pariser Sakramentar wird für Otto III. als König gebetet; da solche Texte aber öfters gedankenlos abgeschrieben wurden, läßt sich der Eintrag nicht für eine Datierung des Codex vor 996 auswerten – man würde dann die Abhängigkeit auch dieser Handschrift von den Zierseiten des Manchester-Evangeliiars nicht erklären können, wo Otto III. schon als Kaiser bezeugt ist. Auch lassen sich die Medaillons mit Darstellungen eines Jünglings und zweier Frauen auf der Initialseite zu Matthäus im Evangeliar des Kölner Stadtarchivs nicht auf den jungen Otto III., seine Mutter Theophanu und seine Großmutter Adelheid beziehen, was eine Datierung dieser Handschrift vor 991, dem Todesjahr Theophanus, gerechtfertigt hätte, denn auch hier blickt das Manchester-Evangeliar als Vorlage mit aller nur wünschbaren Deutlichkeit durch. Sonst wäre es natürlich verlockend gewesen, die byzantinische Komponente im Stil der malerischen Hauptgruppe mit dem Geschmack der griechischen Kaiserinwitwe zusammenzustellen. In Wirklichkeit hat aber Köln in Gegensatz zu Trier, Reichenau, Mainz und Regensburg weder zu dieser Zeit, noch später für den Hof gearbeitet.

Da keine Notwendigkeit besteht, das Evangeliar des Stadtarchivs und das Pariser Sakramentar in die Zeit vor dem Todesjahr Evergers 999 zu datieren, wird man wohl eher in seinem Nachfolger Heribert den eigentlichen Förderer der byzantinisierenden Stilrichtung zu sehen haben – wissen wir doch von ihm, daß er als Freund und intimster Ratgeber Ottos III. in den letzten Regierungsjahren des Kaisers dessen schwärmerische Neigung zum griechischen Asketentum teilte. Wir wüßten gern, wer der Empfänger des Mailänder Evangeliiars war, der sich auf dem Dedikationsbild das Buch durch eine Schar von Mönchen überreichen läßt. Bloch und Schnitzler sehen

in ihm – und man kann, wenn man sich nicht festlegen möchte, es kaum geschickter formulieren – „eine trotz ihrer Jugend besonders ausgezeichnete Persönlichkeit, der das Buch des Lebens anlässlich einer entscheidenden Phase ihres mönchischen Lebens wohl bei der Übernahme eines höheren Amtes dargebracht wurde“. In Klartext übertragen, heißt es wohl, daß es sich um Heribert bei seinem definitiven Antritt des Kölner Erzbischofamt nach dem Tode Ottos III. handeln könnte. Die Kölner Dombibliothek besitzt eine stattliche *Collectio canonum*, cod. 113, die inschriftlich mit Heriberts Namen verbunden ist und sicher in Köln geschrieben wurde. Leider enthält sie aber keinen Schmuck, so daß wir sie nicht als Zeugnis für Heriberts Geschmack verwerten können. Die Tatsache, daß im Hitdacodex eine Reihe von Zierseiten in Urkundenschrift geschrieben sind, paßt aber ausgezeichnet zu dem ehemaligen Kanzler Ottos III. Vielleicht hat ein Kalligraph aus der italienischen Kanzlei den Erzbischof nach Köln begleitet und in der Werkstatt, in der die Kölner Prachthandschriften entstanden, Beschäftigung gefunden.

Immer wieder bestätigt es sich in der Geschichte der frühmittelalterlichen Buchmalerei, daß die plötzlichen Stilwandlungen mit einem Wechsel im Patronat zusammenhängen. Mit dem Ende von Heriberts Episkopat erlischt die malerische Richtung, und es wird mit einem Mal ein neuer Stil eingeführt. Drei Evangeliare in Köln (Priesterseminar), New York (Morgan Library) und Bamberg vertreten diesen neuen Stil, den Bloch und Schnitzler den „reichen“ nennen – reich, weil die Handschriften im Aufwand der ornamentalen und architektonischen Motive diejenigen der male-
rischen Gruppe übertreffen. Nochmals greifen die Künstler auf das Manchester-Evangeliar als maßgebende Vorlage zurück, ersetzen aber die weiche Rundung seiner Formen durch harte, mit schwarzer Feder gezeichnete Umrisse, die deutlich den Einfluß der Reichenauer Miniaturmalerei verraten. Der neue Stil wird von Bloch und Schnitzler mit Recht mit Heriberts Nachfolger, dem Erzbischof Pilgrim, einem Freund des Reichenauer Abtes Berno, in Verbindung gesetzt. Am Anfang seiner Regierung (1021 – 1035) haben bekanntlich die beiden Reichenauer Brüder Purchard und Chuonrad in Köln für den Chorherrn Hillinus das Evangeliar geschrieben und illuminiert, das dieser dem Patron des Kölner Domes widmete. Darüber sind wir durch einen einleitenden Text unterrichtet, dessen Schrift deutlich eine Kölner Hand verrät. Der dazu gehörige Zierbuchstabe, wie auch ein Paar andere Initialen weisen ebenfalls nach Köln, was schon die Konturierung der Goldbalken und -ranken mit Schwarz statt mit Minium verrät, eine meines Wissens nur in Köln vorkommende, schon in der malerischen Gruppe gepflegte Gewohnheit. Im Stil gehen diese Initialen mit denen der reichen Gruppe zusammen, in denen die eigentümlich schlaffe Rankenführung der Zierbuchstaben der malerischen Gruppe mit einem Male Festigkeit und Schwung gewonnen hat. Eine bis ins Zierliche gehende Präzision kennzeichnet auch die großen Gesichter der Figuren, während ihre wie mit einem scharfen Messer aufgeritzten Gewänder eine Vorahnung des Zackenstiles des 13. Jahrhunderts geben.

Zur reichen Gruppe rechnen die Verfasser auch eine vierte Evangelien-Handschrift, die bei der Bombardierung von Straßburg 1870 verbrannte. Glücklicherweise

hatte kurz vorher Graf Bastard vier ihrer Schmuckseiten in Linienpausen wiedergegeben, und durch diese können wir feststellen, daß ein Nachzügler der ottonischen Kölner Malerschule, das Evangeliar der Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen, die Straßburger Handschrift als Vorlage benutzt hat. Der eigentliche Grund, das verlorene Evangeliar der reichen Gruppe zuzurechnen, besteht darin, daß seine Kanontafeln eine rechteckige Einrahmung, wie diejenigen in den Handschriften des Kölner Priesterseminars und der Morgan Bibliothek, aufwiesen. Weder in den Zeichnungen Bastard's noch in den verhältnismäßig treuen Nachahmungen des Lyskirchen-Evangeliers, vermag ich aber einen Zusammenhang mit dem „Zackenstil“ der reichen Gruppe zu entdecken. Wie die Zeichnung nach der Verkündigung an Zacharias im Tempel zeigt (die darin mit der gemalten Wiederholung im Lyskirchen-Evangeliar übereinstimmt), war die Handschrift vielmehr mit der malerischen Gruppe verwandt. Auch in den Evangelistenbildern ging sie eher mit dem Hitda-Codex als mit den Handschriften des reichen Stils zusammen, wie ein Blick auf die Abbildungen im Textband Figs. 513 – 516, 532 – 543 und 557 – 560 sofort erkennen läßt. Die doppelte Beziehung zu der malerischen Gruppe einerseits und zu der reichen andererseits könnte es verlockend machen, die Handschrift als Zwischenglied zwischen diese beiden Stile einzuschieben. Doch scheint es mir eher richtig, sie wie das Lyskirchen-Evangeliar als eine Nachblüte der ottonischen Schulen zu verstehen und folglich ziemlich spät zu datieren. Da die Handschrift selber verloren gegangen ist, werden wir aber wohl nie völlige Sicherheit in dieser Frage erzielen.

Die Originalität des malerischen und des reichen Stils springt sofort in die Augen und macht die Kölner Buchkunst zu einer der bedeutendsten Leistungen der frühmittelalterlichen Malerei überhaupt. Nicht in gleichem Maße bewundernswert scheint mir die dritte oder „strenge“ Stilphase, die wohl erst dem dritten Viertel des 11. Jahrhunderts zuzuweisen ist. Die Verfasser halten mir vor, daß ich im Skira-Band bei dieser Stilgruppe einen traurigen Qualitätsabstieg festgestellt habe, aber ich sehe immer noch keinen Grund, für dieses Urteil Buße zu tun. Der „strenge“ Stil, den ich lieber den „steifen“ nennen möchte, zeichnet sich zu Beginn, im Stuttgarter Evangeliar Bibl. fol. 21, dadurch aus, daß er jedes selbständigen Kunstwillens entbehrt, denn die Miniaturen dieser Handschrift sind nichts als verhärtete Kopien nach dem Evangeliar Ottos III. in Manchester, auf das die Kölner Buchmaler jetzt zum dritten Mal und nun buchstäblicher als je vorher zurückgreifen. Das eigentliche Verdienst der Stuttgarter Kopie ist es, daß sie es uns infolge ihrer Unselbständigkeit der Vorlage gegenüber ermöglicht, die verlorenen Evangelistenbilder des Manchester-Evangeliers genau zu rekonstruieren. In fortgesetztem, mühsamen Kopieren dieser Handschrift wird dann durch zunehmende Vereinfachung und Verhärtung aller Formen der steife Stil entwickelt, dem man eine auffällige Sonderart durchaus nicht absprechen kann, der aber an innerer Lebendigkeit hinter den früheren Gruppen weit zurückbleibt. Die Kanontafeln wirken einfach plump, die Zierbuchstaben sehen so aus, als ob sie in eine Presse gelegt worden wären, bevor die Goldfarbe noch getrocknet war, und die Evangelisten degenerieren zu possenhaften Papierpuppen.

An sich ist die Verhärtung kein autonomer Prozeß innerhalb der Buchkunst, denn, wie Schnitzler schon in seinem Beitrag zu der Festschrift für Hahnloser nachweisen konnte, ist der Stil auch in der gleichzeitigen Wandmalerei zu belegen (Fresken im Dom zu Xanten). Nur hat der steife Stil in den Handschriften zu besonders outrierten Gebilden geführt. Mit ihm ist auch die Kölner Buchmalerei in eine Sackgasse geraten, und man versteht nur allzu leicht, daß dieser Stilrichtung keine Nachfolge beschieden war.

Den größeren Teil des Textbandes haben die Verfasser dazu verwendet, die in der Kölner Schule verwendeten Bild- und Ornamentmotive auf ihre Quellen hin zu untersuchen. Eine ungeheure Arbeit steckt in diesen, mit sorgfältigen Beschreibungen verbundenen Darlegungen, und niemand kann das Buch studieren, ohne viel dabei zu lernen, sprechen doch hier zwei Gelehrte, von denen der ältere auf eine vierzigjährige Erfahrung als erfolgreicher Kenner auf dem Gebiet der mittelalterlichen Kunst zurückblicken kann. Wenige Kunsthistoriker dürften heute Hermann Schnitzler und Peter Bloch an Materialkenntnis gleichkommen, wie sie, in Verbindung mit einem gereiften Urteil, dem Leser auf jeder Seite entgegentritt. Ich bedauere, daß die Besprechung schon so lang geworden ist, sonst wären hier viele Perlen ans Licht zu heben – Zusammenhänge, die vorher niemand gesehen oder nie so klar dargestellt hat.

Besonders überzeugend finde ich den Nachweis, wie in den neutestamentlichen Szenen östliche und westliche Traditionen oft zu einer unlösbaren neuen Einheit zusammengeschmolzen sind, die eben ottonisch ist. Bei den Maiestas- und Evangelistenbildern, sowie bei den in Köln besonders beliebten hieratischen Hieronymus- und Gregor-Darstellungen bemühen sich die Verfasser vor allem darum, die karolingischen Voraussetzungen herauszuschälen. Auch im Ornamentalen wollen sie diesen einen erheblichen Anteil an der für Köln bezeichnenden Stilbildung zusprechen. Doch weiß ich nicht, ob ich ihnen da immer Folge leisten kann. Sowohl bei den figürlichen Darstellungen wie bei den Zierbuchstaben haben sie sich in den Gedanken verliebt, die Vorbilder wären besonders in der Hofschule Karls des Kahlen zu finden. Dies wäre überzeugender, wenn sich nachweisen ließe, daß je eine solche Handschrift in Köln lag; jedenfalls fehlt sie heute unter den Kölner Beständen. Es ist wahr, daß die Kölner Initialornamentik nichts mit dem alemannischen Goldrankenstil zu tun hat, der sonst für so viele Zentren der ottonischen Buchmalerei maßgebend gewesen ist. Aber der Versuch, dafür die Rankenformen der Kölner Initialen aus denen der spätkarolingischen Zierbuchstaben unmittelbar herzuleiten, will nicht recht überzeugen. Ich glaube, daß auch hier der Mainzer Einfluß grundlegend gewesen ist. Um nur eine Parallele zu nennen, möchte ich auf die Zierbuchstaben in dem oben genannten Pariser Evangeliar, Bibl. Nat. lat. 9395 hinweisen; die Handschrift ist zwar kein Mainzer Erzeugnis, aber ist unter stärkstem Mainzer Einfluß in der Nähe entstanden, und hier finden wir die gleichen gleichsam welken Ranken mit byzantinisierenden Blatt- und Blütenformen wie in der Kölner malerischen Gruppe. Soweit es sich in Köln um Nachklänge karolingischer Ornamentformen handelt, hätte man wohl eher eine Beeinflussung von

seiten der sehr bedeutenden spätturonischen Bibel erwarten können, die immer noch eine besondere Zierde der Kölner Dombibliothek als cod. 1 bildet.

Überhaupt kommt man beim Lesen des Textbandes mehr als einmal in Versuchung, an das methodische Grundproblem zu rühren, ob denn für alle in den ottonischen Handschriften vorkommenden Motive oder Motivvariationen unbedingt karolingische oder andere Vorbilder vorausgesetzt werden müssen. Etwas können doch die Maler aus eigener Kraft erfunden haben. Tatsächlich läßt gerade das reiche Vergleichsmaterial, das die Verfasser vor den Augen des Lesers ausbreiten, oft den Verdacht aufkommen, daß es sich nicht um die Übernahme dieser oder jener ikonographischen Formel, sondern eher um freie Schöpfungen unter bewußter Ablehnung des Althergebrachten handelt. Das Rebellische, das Non-Konformistische in der ottonischen Kunst würde einmal eine besondere Untersuchung verdienen. Der Einwand darf aber andererseits nicht verallgemeinert werden, denn selbstverständlich treffen viele der von Bloch und Schnitzler aufgezeigten Zusammenhänge zu. Auch ist ihnen hoch anzurechnen, daß sie ihre Ableitungen nicht durch apodiktische Formulierungen zu hart pressen. Nur hat dies nicht selten zur Folge, daß die vielen sorgfältigen Analysen schließlich im Leeren verlaufen. Wie die Vergleichsabbildungen hätten sie etwas geringer an Zahl sein können, ohne den Wert des Buches zu vermindern.

Gute Schriftsteller schreiben immer gute Vorworte. Dasjenige zu dem Textband endet mit einem schönen Fund, dem Zitat der Schlußworte einer Handschrift des 11. Jahrhunderts, das lautet: *Fratres vos, qui legitis in istis voluminibus et invenietis ubi opus est ad emendandum, non maledicitis, sed cum omni diligentia emendetis*. Ich weiß nicht, ob ich das Werk mit der hier empfohlenen Bedächtigkeit beurteilt habe. In einer Besprechung müssen schließlich Einwendungen an Umfang die Zustimmungen übertreffen, sonst wäre der Forschung wenig damit gedient. Doch hat auch der Rezensent es nötig, seine Leser um die gleiche Nachsicht zu bitten, besonders wenn er sich gelegentlich auf Gebiete des nur Hypothetischen gewagt hat, die von den Verfassern vielleicht mit Absicht vermieden wurden. Jedenfalls ist es ihm ein aufrichtiges Bedürfnis, abschließend noch einmal seine Bewunderung für die große Leistung auszusprechen, die das zweibändige Corpuswerk zur Kenntnis und Ehre der Kölner ottonischen Buchkunst darstellt. Diese Feststellung mündet in eine Hoffnung: mögen wir in einer nicht allzu fernen Zukunft ebenso gründlich vorbereitete, ebenso gut geschriebene und ebenso – oder fast ebenso – freizügig bebilderte Gesamtübersichten der übrigen ottonischen Malerschulen bekommen!

Carl Nordenfalk

AUSSTELLUNGSKALENDER

AMSTERDAM Rijksmuseum. Bis 30. 10. 1971; Graphik von Dürer.

Galerie Espace. Bis 16. 10. 1971: Niki de Saint Phalle – "The devouring mothers" and other sculptures.

ANTWERPEN Wide White Space Gallery. Bis 28. 10. 1971; Marcel Broodthaers.

AUGSBURG Städt. Kunstsammlungen. Bis 28. 11. 1971; Zeichnungen u. Serigraphien von Willi Baumeister.

BADEN-BADEN ehem. Polizeigebäude. Bis 31. 10. 1971; Aspekte neuerer deutscher Kunst aus den Ankäufen des Landes Baden-Württemberg – Malerei, Plastik, Graphik seit 1945.

Staatl. Kunsthalle. Bis 21. 11. 1971; Gemälde, Aquarelle, Objekte von Jim Dine.

Galerie Elfriede Wirnitzer. Bis 16. 10. 1971; Zeichnungen von Lyonel Feininger.

BASEL Kunstmuseum. Bis 21. 11. 1971; Zeichnungen von André Thomkins.