

In dem abschließenden Referat ging *Gerhard Eimer* (Frankfurt) von dem zeitlich nicht genau begrenzten Aufenthalt *Albert Krummedicks* in Rom aus. Über die bisherige Vermutung hinausgehend, der denkmalhafte Charakter des Triumphkreuzes sei auf römische Eindrücke des Stifters zurückzuführen, wollte er die Monumentalität der Notkeschen Figuren und der gesamten Anlage aus dem Römischen herleiten. Er zeichnete ein Bild von den auf Monumentalität abzielenden Unternehmungen der damaligen Päpste, wies vor allem auf die Aufstellung der Dioskuren hin und meinte, das römische Beispiel müsse das Lübecker Unternehmen ganz unmittelbar beeinflussen haben, zumal in Deutschland vor dem Triumphkreuz *Notkes* keine Skulpturen dieses Ausmaßes entstanden seien und die Bewältigung derart monumentaler Aufgaben eine vollkommen neue Art des Sehens voraussetze. *Sauerländer* gab zu bedenken, daß sich in keinem der großen deutschen Dome eine Triumphkreuzgruppe erhalten habe, daß wir also nicht wissen können, ob es nicht doch Vergleichbares gegeben habe. Auch an den Triumphkreuzifixus in St. Martin zu Landshut wurde erinnert (1495, Körperlänge 5,80 m).

Im Namen der Kunsthistoriker bedankte sich *Sauerländer* für das gelungene Kolloquium. Er betonte, die Kunsthistoriker müßten sich zuweilen fragen, ob ihre Kriterien die gleiche Stichhaltigkeit hätten wie jene der Restauratoren, und lernen, ihre stilkritischen Schlüsse, ihre Zuschreibungen im Lichte der neuen, mit exakten Methoden gewonnenen Resultate zu überprüfen. Er bat darum, sich gemeinsam dafür einzusetzen, daß bei der bereits laufenden Restaurierung des *Blaubeurener Hochaltares* auswärtige Restauratoren und Kunsthistoriker zu Rate gezogen würden. *Paul Philippot* (Rom) sprach zum Schluß allen Beteiligten seinen Dank aus.

Max Hasse

REZENSIONEN

BERNHARD RUPPRECHT, *Romanische Skulptur in Frankreich*. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer. Hirmer-Verlag, München 1975. 151 S., 252 S. Taf., 8 Farbtaf. DM 136,—.

Das Unternehmen des Verlages Hirmer, die Hauptwerke der romanischen Skulptur Frankreichs in Bild und Dokumentation neu darzustellen, durfte von vorneherein der freudigen Aufnahme nicht nur im wissenschaftlichen Kreise sicher sein. Das wachsende Interesse an romanischer Kunst hat das Desiderat einer zusammenfassenden Darstellung ihres Kerngebietes seit langem immer spürbarer werden lassen. Doch nicht nur eine neue, breit gestreute optische Anschauung konnte man erhoffen — auch der Versuch

einer Zusammenfassung aller seit Deschamps und Aubert gewonnenen — beträchtlichen — Erkenntnisse sowie der zahlreichen offenen Fragen versprach eine genauere Vorstellung vom Gegenstand.

Das Werk folgt der bewährten Einteilung in eine allgemeine Einleitung, den Bildteil und eine die Abbildungen aufschlüsselnde Dokumentation. Daß im ganzen der Bildteil schmäler ausfiel als bei manchen Vorgängern, bedauert man angesichts der Fotoqualität aufrichtig.

Max und Albert Hirmer haben in den über 400 Abbildungen und 8 Farbtafeln ein Corpus erstellt, das größte Anerkennung verdient. Mit sachlicher Brillanz werden die Monumente vorgeführt — die Disziplin, nur die Skulptur zu dokumentieren, sie niemals zu interpretieren, macht neben der Bilderfülle den entscheidenden wissenschaftlichen Wert des Buches aus. Die schon zur Tradition gewordene Schrägansicht der Eva von Autun verzeiht man gern, ebenso die wegen des Erhaltungszustandes fragwürdige Farbwiedergabe von Oloron. Die Darstellung großer Skulpturenkomplexe erscheint uns durchwegs ausgezeichnet organisiert: Überblicksaufnahmen wechseln abgewogen mit Details. Bei den Tympana von Moissac und Conques erschließen Details die künstlerische Qualität; die Porte Miègeville hat eine umfassende Darstellung erfahren, ebenso die Ensembles von St.-Gilles und Arles. In Vézelay und Autun ist neben der hervorragenden Wiedergabe der Portale die auf Qualität bedachte Auswahl der Kapitelle zu nennen; auch das gute Niveau einiger auvergnatischer Stücke wird deutlich.

Ein derartiges Werk kann niemals Vollständigkeit anstreben; da man von der vorliegenden Präsentation der Hauptwerke nichts missen möchte, kann der Hinweis auf Fehlendes — immer subjektiv — kein Tadel sein. Wir vermissen etwa die Westportale von Anzy-le-Duc und Mâcon, ferner Romans, Perrecy-les-Forges, Stes.-Maries-sur-Mer, Schiff und Querhaus von St.-Benoit-sur-Loire, die Chorkapitelle der Kathedrale von Lyon. — Schließlich ist dankbar zu vermerken, daß Hirmer nur Originale fotografierte; angesichts der zahlreichen, am Ort oft nur schwer erreichbaren Denkmäler ein besonderes Verdienst.

Angesichts dieses Bildangebots muß der Leser um so bedauernder vermerken, daß der Text- und Dokumentarteil nicht ist, was er zu sein verspricht: „eine neue Profilierung des vielfältigen Phänomens der romanischen Skulptur Frankreichs“. Es wäre ungerecht, den Autor am Anspruch eines Klappentextes zu messen — man weiß, daß es nicht an der Zeit, wahrscheinlich heute gar nicht möglich ist, die Geschichte der romanischen Skulptur zu schreiben. Zu viele Fragen sind noch in Diskussion, und es ist nicht die Aufgabe einer Zusammenfassung, am Einzelmonument Forschung zu leisten. Wenn dennoch gegenüber Rupprechts Text lebhaftes Unbehagen zurückbleibt, so ist nicht die Vielfalt die Ursache, sondern die Einseitigkeit sowohl der angesprochenen Fragenkreise als auch ihrer Beantwortung.

Am Anfang des Einführungsteils steht R.s Versuch, die Entstehung der „neuen Monumentalskulptur“ in ihren Beweggründen aufzudecken und stilistisch zu erklären. Leitgedanke ist ihm der neue fürchtenswerte Realismus dieser um 1100 entstandenen Skulptur, ihre bis dahin unbekannte Präsenz der Darstellung, neu seien ihre Hinwendung zur Öffentlichkeit und ihre Ablösung von der bisher für Skulptur üblichen kultisch-magischen Verwendung. Die neue Skulptur sei reine Bauplastik, deren prononcierter Reliefcharakter ihre Wesensverschiedenheit vom antiken heidnischen Idol bewirke. Durch das entscheidende Kriterium der materiellen Bindung an den Kultraum entgehe die Skulptur dem Verdacht des Götzenbildes und werde tolerierbar. Die Bildhauer waren — nach R. — auf die Wende nicht vorbereitet: die ältere Skulptur leitete sich von der Kleinkunst her, stand dem Bauverband künstlerisch fern und war stilistisch primitiv; so muß die neue Kunst anderen Gattungen ihre Vorbilder entnehmen. Dieser improvisierende Einsatz erkläre die Vielfalt der Lösungen, und diese wiederum die kunstgeschichtlichen Einordnungsprobleme.

Die sich aufdrängende Frage nach dem movens dieses Richtungswechsels stellt R. zurück zugunsten einer Darstellung der Einzelphänomene Ornamentik, Figurenkapitell und Portalfassade. Das romanische Ornament zähle zu den wesentlichen Erfindungsleistungen der neuen Skulptur. Das Ornament werde aktiviert, aussagemächtig und der ihrerseits ornamentalisierten Figur in der Bedeutung angenähert, es könne „eine figürliche Rolle übernehmen“ (?). „Wenn sich Dingwelt und Ornament durchdringen, gibt es für die Dingwelt und ihre Bezüge keine Sicherheit mehr“ — die im Ornament zum Ausdruck kommende Mutwilligkeit gegen alle Naturregeln spiegele ein Mißtrauen gegenüber der Sinnenwelt. Den Vorgang stellt R. als bewußt dar: „Die Sicherung gegen Natur und Immanenz aber war die Einführung der ornamentalen Dimension“. Die Bevorzugung des Portals als Anbringungsort der Skulptur verrate die Intention, speziell das „christliche Laienvolk“ anzusprechen.

Der folgende Abschnitt über die „geschichtlichen Kräfte“ stellt die Frage: wer verursachte die Wende zur Monumentalskulptur? — Die treibende Kraft hinter allem seien, praktisch allein, die zur Macht neigenden, wirkungsüchtigen Benediktiner („Durch die geschichtliche Instanz des Klosters selbst ist die Monumentalisierung der Figural- und Ornamentkunst des 1. Jahrtausends betrieben worden“), genauer der Verband von Cluny: Cluny kreierte und organisiere die neue Richtung und bilde die „Inhalte“ aus. Eigentliche Adressaten aber seien die Laien, die neue Skulptur sei eine Antwort auf die großen Laienbewegungen. Vehikel sei der „Einfluß des . . . Klosterlebens für die Lebensausrichtung des christlichen Volkes in allen seinen Schichten“. „Eine christlich motivierte, an klösterlicher Zucht orientierte Ethik wurde allgemein.“ Daraus resultieren die moralisierenden Darstellungen an den Kultgebäuden. Unter Einwirkung der ständigen Er-

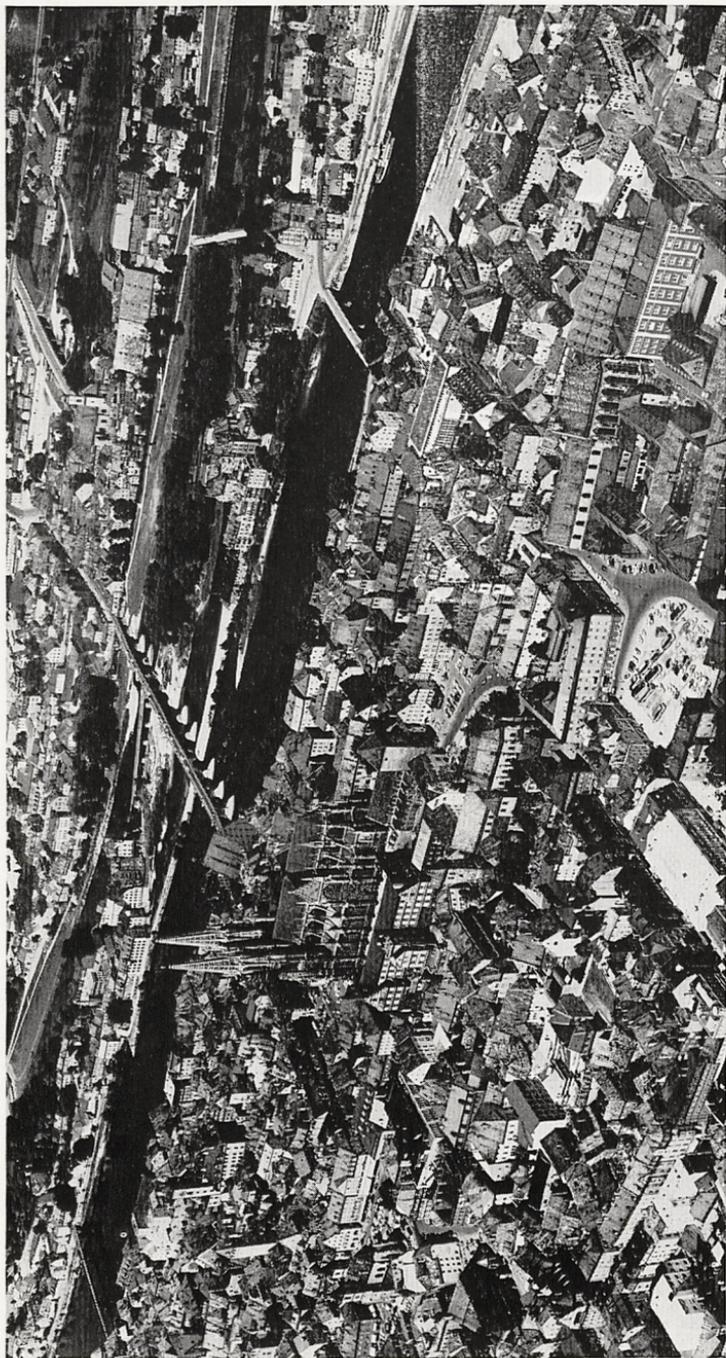


Abb. 1 Regensburg. Luftbild, Blick auf die Altstadt. Links der Eiserne Steg zum Oberen Wöhrd, in der Mitte die Steinerne Brücke nach Stadlamhof, rechts die Eiserne Brücke zum Unteren Wöhrd und der nach Stadlamhof weiterführende Grieser Steg. Aufn. ca. 1960

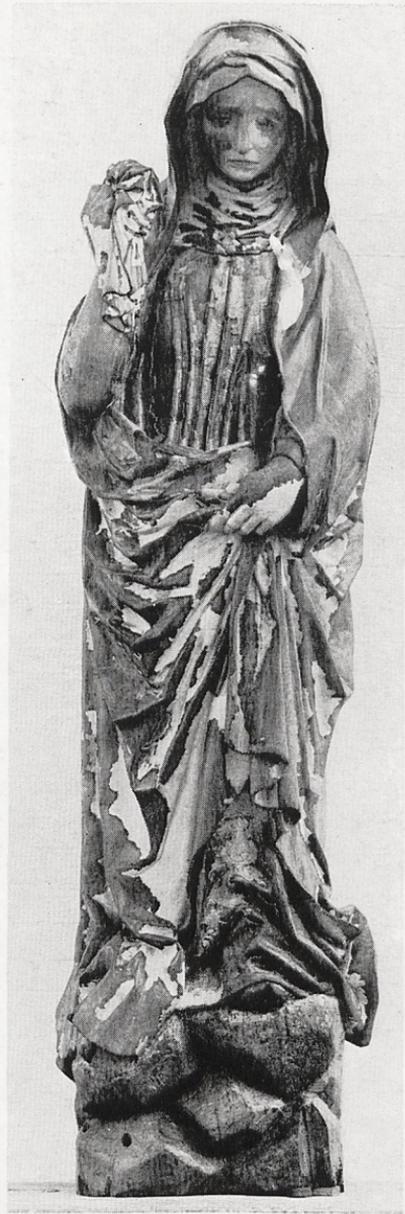
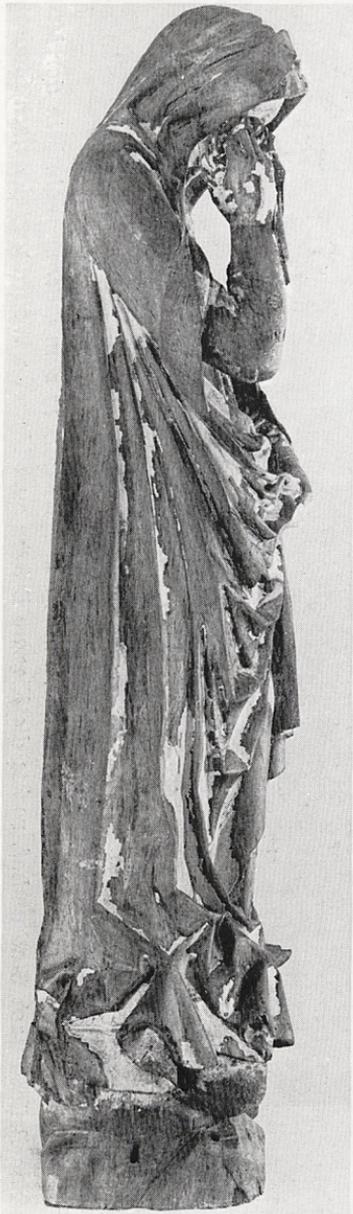


Abb. 2a+b Bernt Notke: Marienfigur vom Lübecker Triumphkreuz mit freigelegter Originalfassung. Seiten- und Vorderansicht

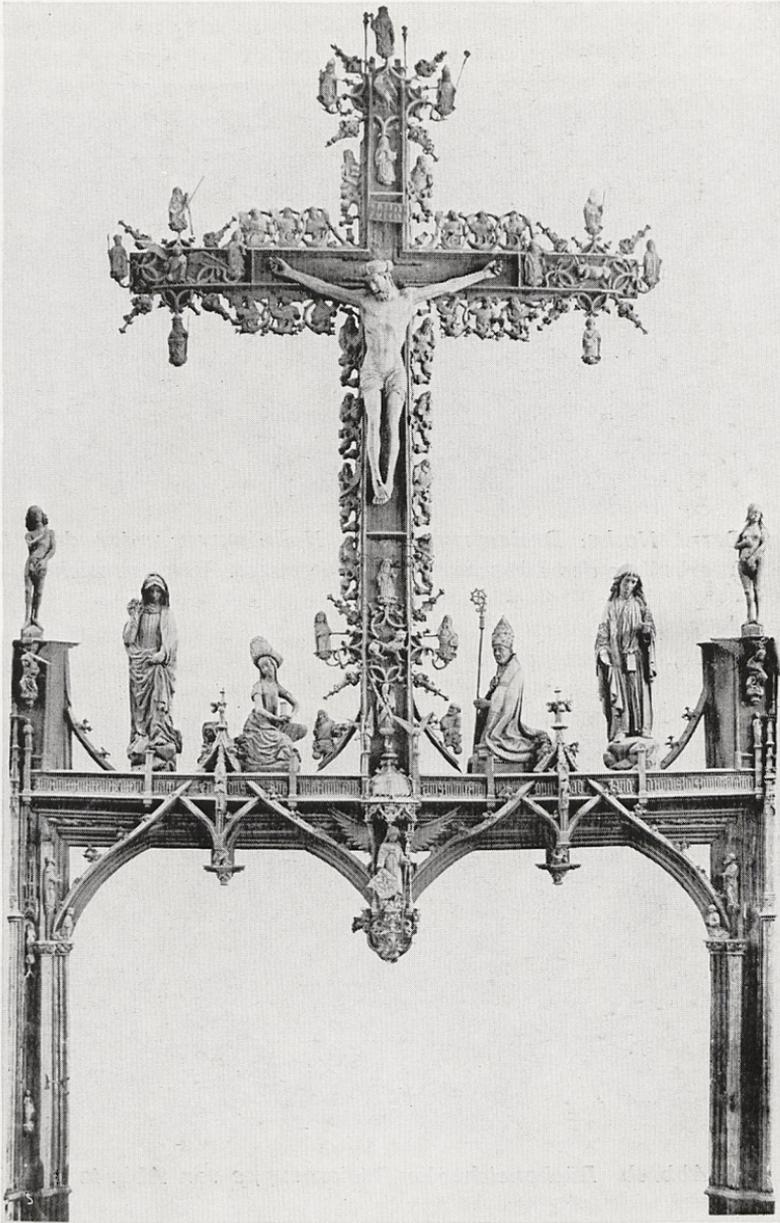


Abb. 3 Bernt Notke: Triumphkreuz. Lübeck, Dom. Aufn. vor der Neufassung 1894, mit abgedecktem Hintergrund



Abb. 4a Bernt Notke: Dreiergruppe von Halbfiguren unter dem linken Querbalken des Lübecker Triumphkreuzes. Vorderansicht

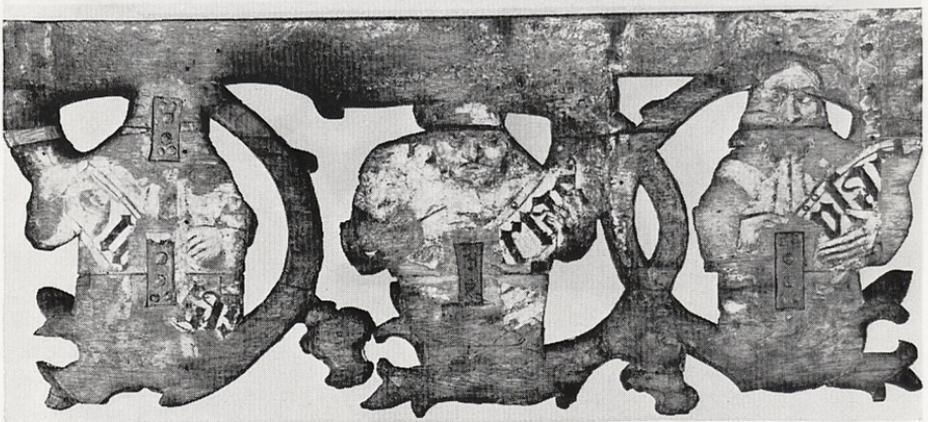


Abb. 4b Rückansicht der Dreiergruppe von Abb. 4a

schütterungen der mittelalterlichen Welt nehmen „die zentralen Vorstellungen der Apokalyptik“ in den monumentalen Bildkünsten breiten Raum ein, das Bild des Richter-Gottes komme auf. Katalysator dieses „Kunstgeschehens“ sei die wachsende Verehrung der Reliquien, welche als „Elemente materialisierten Wunderglaubens“ Ersatz für die immer wieder enttäuschte Heilserwartung bieten. Cluny integrierte diese Form der Volksfrömmigkeit, organisierte die Pilgerwege — und mit dieser Pilgerbewegung stehe die Entstehung der monumentalen Skulptur in engster Verbindung. Als die wesentlichen Inhalte der romanischen Skulptur erkennt R. den Herrscher-Richter-Gott, konfrontiert mit dem Dämonischen. Dabei immer die ethische Zielsetzung, Kunst als „steinerne Predigt“.

Aus dem Referat geht schon die Hauptschwäche des Textes hervor: eine Fehleinschätzung der Interpretierbarkeit des Gegenstandes. R. bemüht sich, geistes- und frömmigkeitsgeschichtliche Gegebenheiten der Epoche, Motive der Neuentwicklung und die geistigen Urheber zu ermitteln. Dabei aber gerät er — z. T. in Nachfolge von Töpfer und Mirgeler — auf weite Strecken ins Gebiet der Konstruktion; das Quellenmaterial wird überfordert.

Einen etwas schematischen Begriff vom Gegenstand läßt dessen Absetzung von vorromanischer und frühgotischer Skulptur ahnen. Die Grenzen sind allzu klar gezogen, um zu überzeugen. Zumal in Burgund ist der Graben zwischen Vorromanik und Romanik künstlich (vgl. Grodecki 1958, Kerber 1966); man vermißt Hinweise auf die neuere Frühgotikdiskussion (vgl. Sauerländer, *Gesta* 9, 2, 1970, 32 ff.). Wie soll man sich die Epochenübergänge denken?

Kaum jedenfalls ist die romanische Monumentalskulptur, wie R. behauptet (54 f.), von Cluny als agitatorisches Medium erfunden und propagiert worden (zu Cluny: J. Wollasch, *Mönchtum des Mittelalters zwischen Kirche und Welt*, München 1973). Schon seine eigene Chronologie widerlegt ihn: Cluny kommt zu spät; es hat Vorläufer (Charlieu, Anzy-le-Duc; leider kein Hinweis auf die Brionnais-Frage) und steht in einer Welle von expansiven Unternehmen, die keineswegs nur von Cluniazensern ausgingen (zu S. 27 vgl. Kathedralen und Kapitelkirchen in Autun, Arles, Aulnay, Toulouse St.-Sernin, Santiago, Vienne Kathedrale, Clermont, Brioude, Angoulême, Kathedralen der Provence; wie deren Anteil an der Blüte der Romanik wird auch S. 27 jener der Benediktiner an der Frühgotik generalisierend verneint, vgl. St.-Denis, St.-Martin-des-Champs u. a.; E. Gall, *Got. Baukunst* 2/1955). Clunys Organisationsmacht und Zentralisierungswille werden überschätzt (N. Hunt, *Cluny unter Saint Hugh*, London 1967, 150 ff.), ebenso seine kunsthistorische Wirkung (S. 29 Selbstwiderspruch in dieser Hinsicht). Allgemein drängt sich der Verdacht auf, ein wesentliches Hindernis der Wahrheitsfindung liege in einem Vorurteil des Autors gegenüber dem mittelalterlichen Mönchtum (vgl. S. 109 Nr. 162 unten l., wo die hl. Eugenia

entgegen der Quelle „zwangsweise als Mann verkleidet in einem Kloster“
geschildert wird!) und mangelnder Vertrautheit mit mittelalterlichen Ausdrucksformen des Christentums. Einflußnahme Clunys auf das Wallfahrtswesen z. B. ist nicht leicht zu belegen; an der Entstehung des Pilgerführers (nicht datiert) im Cluny-Kreis meldet Vielliard (³ 1963, S. 147, XIII) begründete Zweifel an. Wenn im 11. Jh. Abt Odilo für sein Kloster Spolien verwendet, kritisiert er damit nicht das Niveau der zeitgenössischen Kunst (47); wenn er die zu seiner Zeit praktisch obsolete Bilderfrage anspricht, macht ihn das noch nicht zum „Wegbereiter der romanischen Skulptur“ (31). Daß Parusithematik an Westportalen eine speziell monastische Welt-sicht signalisiere (32), ja das Weltgericht (ein Blick ins LCI hätte Klarheit und kompetentere Literatur verschafft) ein vom Kloster ausgebildeter (!), auf Publikum berechneter Inhalt sei (29), befremdet ebenso wie die Unterstellung eines germanischen Gottesbegriffs für den Christus von Autun (31). Die Antagonisten bei der Versuchung Christi „Herrscher zweier endgültiger Bereiche“ (38) zu nennen, ist schlicht häretisch; solchen Dualismus lehrten u. a. jene Katharer, die entgegen S. 33 viel zu spät kamen, um noch für die Entstehung der romanischen Skulptur ins Gewicht zu fallen. Mit Töpfer ist die Macht der Reliquienverehrung etwas hoch veranschlagt: selbst das Studium antiker Sarkophage durch romanische Bildhauer wird auf sie zurückgeführt (10 f.) und in der ganz traditionellen Heilig-Grab-Darstellung von Mozac „eine Art architektonischer Reliquienschrein“ gesehen (103).

Unter so rigorosem Zugriff muß sich der Gegenstand verbiegen; man wird, solange die Quellen nicht deutlicher sprechen, behutsamer vorgehen müssen, will man der Kunst und Geschichte des Mittelalters und ihrem Wesen näherkommen. Generell wird man dabei den Faktor eines natürlichen Schmuckbedürfnisses nicht ganz außer Acht lassen dürfen.

Nach Kapiteln zur Rolle der Bildhauer, einer Art Erhaltungsstatistik, Erwägungen zu urspr. Polychromie und den Hauptverbreitungsgebieten der romanischen Skulptur stellt R. die verschiedenen Stilgruppen der Skulptur im Rahmen der herkömmlichen Kunstlandschaften dar.

„Pyrenäenstil“ schlägt R. vor, den in Toulouse zwischen ca. 1100 und 1115/20 herrschenden Stil zu nennen, um seine Verbreitung auf der spanischen Seite zu berücksichtigen. Wir halten diesen Begriff für unvorteilhaft, da dessen Hauptwerke denkbar weit von den Pyrenäen entfernt liegen (Santiago — Moissac!), ja das „Verbreitungsgebiet“ gerade die Pyrenäen selbst ausspart (vgl. S. 58). Der dann folgende Überblick über die Etappen der Skulptur des Languedoc, Toulouse und Moissac bis zur 3. Dauradeserie entspricht dem gewohnten Entwicklungsbild. Verbindungen nach Angoulême sind u. E. schwer zu erkennen (48).

Für den französischen Westen betont R. dessen stilistische und entwicklungsgeschichtliche Eigenständigkeit, welche sich in der Verschmelzung von

Architektur und Skulptur zu einer Art Bildwand (nach Breuer) artikuliere. Vorbild für den gesamten Westen sei Angoulême, um 1115—35; danach gehe die Führung an die Saintonge über. Wenn auch der Westen an sicheren Daten arm ist und deshalb das Modell einer allgemeinen Abhängigkeit vom datierten Angoulême hilfreich wäre, dürfte doch nicht verschwiegen werden, daß über dessen Datierung keine letzte Einigkeit besteht (Sauvel, Bull. mon. 1945; Aubert 1946) und der „außergewöhnliche Anspruch“ des Baues von Breuer stark überschätzt wurde. Man bedauert überhaupt, daß R. so ausschließlich und kritiklos Breuers Auffassung übernimmt. (Zur Baugesch. vgl. auch Daras. Die wohl auf Breuer fußende, verengende Prägung Ascensio-Descensio für Verbindung von Himmelfahrt und Parusie (89) empfiehlt sich kaum. Zur Thematik des Rolandfrieses: R. Lejeune, Romania 82 1961, 1 ff.; ead. u. J. Stiennon, La Légende de Roland, 2. Bde. Brüssel 1966.) Woher die präzise Datierung von Aulnay nach 1130 (90) und der große Zeitabstand zu Civray (92)?

Für Conques und die Auvergne legt R. die Schwierigkeiten dar, die sich bei der Frage nach einer kunstlandschaftlichen Einordnung ergeben. Die Skulpturen des schwer abzuleitenden, von ungelösten Datierungsproblemen belasteten Conques ergeben kein Entwicklungsbild. Ob man das Tympanon wegen des „entwickelten Reliefstils“ bis 1125 hochrücken sollte, ist fraglich (unverständlich, warum 1065 im Vergleich mit burgundischen Werken „relativ spät“ sei, S. 97; auch wird man solche Fragen lieber nicht mit Ausarbeitung après coup lösen, S. 100). — Die auvergnatische Skulptur hat einige Stilmerkmale mit Conques gemeinsam (schon Bréhier 1921); aber wegen der häufigen „Anlehnungen an die gallo-römische Vergangenheit“, in der sich „die nur schwach ausgebildete imaginative Kreativität der Auvergne“ zeige, sei diese nicht zur Ausprägung eines eigenen Stils gekommen und bleibe von mäßiger Qualität (53). Bedauerlich, daß dieses Vorurteil weiterlebt — in Issoire, Brioude, Mozac gibt es erstaunlich gute Skulptur; warum der Klassizismus der Auvergne grundsätzlich anders gewertet werden soll als z. B. der burgundische, ist nicht nachvollziehbar.

Am Anfang des Burgundkapitels steht die Aussage, der burgundische Stil sei in ganz Frankreich der profilierteste, seine „Entwicklung stilkritisch überblickbar“ (54). Das verwundert zunächst, erklärt sich aber bald: unter burgundisch versteht R. ausschließlich den Stil von Cluny und dessen Umkreis — daß es noch andere gibt, kommt nicht zur Sprache. Getreu der Prämisse der Erfindung der Monumentalskulptur in Cluny — S. 54 f. erfährt man auch die dabei leitende kirchenpolitische Absicht — muß Cluny am Beginn stehen und alles übrige bestimmen. So gesehen ist die Entwicklung wirklich einfach zu überblicken. Die Feststellung, Cluny präge das „Burgundische als Stil“ ein Jahrzehnt vor dem „Hauptwerk des französischen Südens“, dem Tympanon von Moissac (54) (gibt es dort nicht auch frühere Hauptwerke?), sichert Cluny auch national die nötige Hegemonie.

Dabei vertritt R. in Cluny selbst keine frühe Chronologie: Westportal 1110/15, Umgangskapelle 1115/20 (S. 57 erwacht die von Conant 1930 begrabene Theorie von Ausarbeitung après la pose erneut). Das Portal wird nach „Form und Inhalten“ zum normierenden Muster, durch Zulassung des Figurenkapitells im Chorrund wird die Blüte jener Gattung eingeleitet und sanktioniert; selbst der später angefügte Narthex soll — verbreitungs- und datenmäßig ein Uding! — eine Reihe burgundischer Nachfolger angeregt haben. Bis ins 4. Jahrzehnt seien alle großen Werke „mehr oder minder enge Filiationen von Cluny“ — bis hin zum Narthex von Charlieu und den Skulpturen von Dijon. Dem radikalen Entwurf opfert R. gern alle Debatten über die komplizierte Relation der frühen burgundischen Skulpturen (Oursel, Kerber). Er erleichtert sich die neue Sicht durch Abwertung von Charlieu und Anzy-le-Duc: sie gehören eben bloß zur „Vorromanik“ und sind eine andere Epoche. Das für die Frage zentrale Westportal von Anzy-le-Duc kommt gar nicht zur Sprache. Angesichts dieser kühnen Konstruktion eines stilistischen Cluny-Monopols kann nur auf den Versuch einer burgund. Stilgeschichte bei Kerber 1966 verwiesen werden. — In dem (zu Unrecht abgewerteten) Altar von Avenas und der ehem. Kathedrale von Mâcon wird man eine eigene stilistische Gruppe mit engsten Beziehungen zum Westportal von Anzy-le-Duc erkennen müssen (jetzt: C. Stamatidis-Pendergast, *The Romanesque Sculptures of Anzy-le-Duc*, doct. diss., Yale Univ. 1974). Damit wird die schon längst als unhaltbar erkannte Spätdatierung von Avenas (117) obsolet. In Saulieu hat 1119 keine Weihe stattgefunden, weshalb das Datum für die Kunstgeschichte entfällt (P. Quarré in: *Actes du 84^e Congrès nat. des soc. savantes*, Dijon 1959 (1961), 145 ff.). Nach der Bibel verstellt der Engel Balaam nur einmal den Weg (Nr. 186); bei Nr. 188 handelt es sich um Hundebesitzer mit ihren streitenden Hunden, nicht um Wildschweine, wie häufig zu lesen. Der Verband der Westbaukapitelle von Tournus (75) wirkt nicht gestört.

Mittelfrankreich schließt sich nicht zu einer charakterisierbaren Kunstlandschaft zusammen; vielmehr findet man eine verwirrende Vielfalt der Stile und des Qualitätsniveaus. Die Datierungsprobleme sind hier groß. Man fragt sich z. B., ob es ratsam ist, das Tympanon von St.-Ursin in Bourges und die Umgangskapitelle von L'île-Bouchard ein halbes Jahrhundert auseinanderzurücken (Abb. 202 u. 203). In Hinblick auf das Verhältnis Kapitellkelch—Figur in Plaimpied möchten wir einen Vergleich mit den Kapitellen am Südportal der nahen Kath. von Bourges (um 1160) vorschlagen. In St.-Benoit verdiente die Diskrepanz zwischen Baudaten und rein stilkritischer Datierung der Skulpturen (n. Grodecki u. Lesueur) eine Erläuterung.

Die Produktion der Pyrenäen beschreibt R. als konservativ beharrend auf der Stilstufe Toulouse um 1100. Die Hauptwerke, von R. ab ca. 1150 angesetzt, liegen im Rousillon (Durlia's Datierungen sind z. T. präziser).

Herausragende Persönlichkeit ist ihm unter dem Eindruck der Forschungen Durliats der Meister von Cabestany.

Der R.sche Begriff von der Provence als Kunstlandschaft reicht von Fontfroide bis Vienne, von St.-Guilhem-le-Désert bis Aix, sehr differierend zu den historischen Grenzen, wie er selbst bemerkt (60). Haupt- und Gründungswerk sei St.-Gilles, das R. vermittelnd ins 2. V. 12. Jh. datiert. — Die ungewöhnliche Erweiterung der Provence leitet sich offenbar her von den bei Hamann als St.-Gilles-Nachfolge subsumierten Monumenten. Zwar lehnt R. Hamanns Frühdatierung zu Recht ab, — aber diese war nur das Resultat der „maßlosen Überschätzung der von St.-Gilles ausgehenden künstlerischen Wirkung“ (Keller 1958, S. 112). Mit R.s Datierung wäre Hamanns Vorstellung von der Nachfolge nicht mehr zu verbinden! Die Portalfiguren von Vienne z. B. werden allgemein früher datiert (Vallery-Radot, Bull. mon. 1952, S. 331 in seiner grundlegenden, von R. nicht zitierten Monographie der Kathedrale). Wenn R. Hamanns Thesen zum Ausgangspunkt seiner Provenceausdehnung macht, müßte er die einzelnen Spätdatierungen begründen. Bedauerlich, daß er selbst die Abhängigkeit von Issoire oder des Lazarusgrabes übernimmt (57, 104, 136). — Wenig fruchtbar auch, den Stil von St.-Gilles selbst als „heimatlos“ (nach Hamann) zu stilisieren wegen seiner Antikennähe, als „spät“ (vgl. Ullstein-Kunstgesch. 11, 72), wenn man eine ganze Kunstlandschaft von ihm ableitet (vgl. schon Keller). Allzu schnell übernimmt R. den burgundischen Michaelsmeister, dem er die mittelalterlich-weiterführende Stilkomponente zuschreibt. Ein Blick nach Burgund lehrt, daß der Michael gar nichts Burgundisches hat; der oft zitierte Stileinfluß Burgund — Provence (57) könnte ersatzlos entfallen. Im übrigen fragt man sich, da fast alle Skulpturen in St.-Gilles in engstem Zusammenhang mit dem Michael stehen, wo denn das echt Provençalische, Antikisch-Heimatlose zu suchen wäre. — Die jüngste Literatur hat neue Aspekte in den Forschungsstand im Midi gebracht (Congr. arch. 1973; Languedoc roman). So wird man nicht mehr gerne die Kunstlandschaft an der Prävalenz von St.-Gilles orientieren, sondern das von R. Provence genannte Gebiet in mehrere Gruppen teilen müssen (vgl. schon Vallery-Radot 1945): das Languedoc méditerranéen, dessen Eigenständigkeit neuerdings erkannt wird, die eigentliche Provence, in der figürliche Skulptur überhaupt spärlich ist (Borg 1972), und das Rhonetal, dessen Skulptur deutlich gegenüber dem Süden eine eigene Gruppe bildet (Vienne, Condrieu u. a.; vgl. Sauerländer, Berliner Museen 14, 1964, 2 ff.).

Hinsichtlich der stilistischen Erfassung von Kunstlandschaften und zentralen Einzelmonumenten kann R. auf Vorarbeiten von Messerer u. a. fußen. Bei der Analyse der meisten Werke aber sieht er sich einem disparaten, oft wenig ergebnisreichen Literaturstand gegenüber. Notwendig spiegelt sich diese Unausgeglichenheit auch im Résumé: minutiösem Ein-

dringen in Händescheidungsfragen in Burgund und im Languedoc gegenüber muß man sich im Westen u. a. bisweilen mit der Nennung entfernt verwandter Bauten begnügen. Damit verbunden sind die bekannten Datierungsschwierigkeiten: angesichts der meist undatierten Bauten bewegt sich der Forscher zwischen vielerlei hypothetischen Systemen, deren Ausgleich oft unmöglich ist. (Dennoch wünschte man sich manche Datierung begründet, u. a. Charlieu S. 116 und Cuxa S. 124. Ärgerlich die Fortlassung von „um“ bei Angabe von Zeitspannen, deren Daten nicht zu entnehmen ist, ob sie sichere Eckwerte oder Schätzungen sind.) Hier Ordnung zu schaffen, bleibt eine große Aufgabe der Forschung; es wäre unbillig, R. dafür verantwortlich zu machen. — Ähnlich von Ort zu Ort verschieden sind Alter, Niveau und Tendenzen der ikonographischen und ikonologischen Deutungsversuche — ebenfalls ein notorisches Problem. Hier bietet R. zumeist ein Referat des jeweiligen Forschungsstandes. Aber manche als erwiesen referierte Deutung verdiente Skepsis (z. B. Moissac, „Höllenträger“ S. 16. Daß verfolgte Hirsche „gewöhnlich für die Verfolgung Christi“ stehen (120) — wohl nach Lex. Christl. Ikonogr. Bd. 2 287 —, wäre einer Begründung wert. Hierzu auch J. Bayet, *Revue Archéol.* sér. 6 Bd. 43/44 1954, 21 f. Die befremdliche Ableitung der Sirenegestalt von Venus S. 96 Nr. 109 verkürzt Schade 1962 54). Die aggressive Deutung der Bestien (38 u. a.) nimmt expressionistisches Pathos Hamanns auf. Ihre schmückende Komponente, in der Buchkunst oft klar erkennbar, darf nicht vergessen werden. Auch sind Toulouse und Anzy-le-Duc keine überzeugenden Beispiele für durchgehende Programme (35).

Unter dem Gesichtspunkt der Benützbarkeit muß man eine starke Unausgeglichenheit der Bibliographien feststellen. Bei einer Anzahl von Orten fehlt wesentliche Literatur, was den aufmerksam gewordenen Benutzer stets zu eigener Suche veranlaßt (z. B. La Charité ohne Raeber und die dadurch ausgelöste Diskussion; Autun: Sauerländer in Fs. Th. Müller, München 1965; Avenas: nur unwesentliche Titel genannt; St.-Gilles: vor allem fehlen Nicolas, De Lasteyrie, Labande). Dafür sind die Apparate oft mit überflüssigen Titeln (z. B. Pilgerführer zu Ste.-Marie in Saintes?; Mercklin zu St.-Gilles?) oder Hinweisen auf Erwähnung in allgemeiner Literatur (Réau, Messerer, Ullstein-Kunstgesch.) belastet. In der Dokumentation selbst stören oft unnötige Literaturreferate (z. B. 128 f.). Wozu bei einschlägigen Titeln der Zusatz „passim“? „E. Mâle 1966“ ist korrekte, aber unanschauliche Bezeichnung des Standardwerks von 1922 in 7. Aufl.

Besonders unzuverlässig sind die Beischriften und Tituli behandelt. Zahlreiche Verschreibungen mögen hingehen (75 u. a. Tournus: Worttrennung und Schreibung; 77 St.-Genis: reenante statt regnante; 79 Toulouse Frauenrelief: Nasalstriche übersehen, in fehlt, caesaris statt cesaris; 84 f. Moissac: 4 Fehler und Weglassung der Schlußbuchstaben; 90 Aulnay: Avaritia statt

Avaricia; 101 Clermont: hetero statt hetero; 112 Autun richtig: meritosque und scelus u. a.), solange die Nachlässigkeit nicht den Sinn zerstört (90 Aulnay: Voluptas statt Humilitas!).

Metrum und Verseinheit werden mehrfach ignoriert, vgl. Conques (99) und Autun (112). In Cluny (107) ist der Prudentiavers durch einen Zusatz verdorben. Im Zitieren oder Übergehen von Texten läßt sich keinerlei System erkennen; nach eher zufälligen Gesichtspunkten erscheinen ebenfalls in mehreren Fällen Texte gekürzt oder in Auswahl, ohne daß dies vermerkt würde (78 Toulouse; 101 f. Clermont; 112 Autun).

Diese flagrante Vernachlässigung einer ganzen Quellengattung verursacht Sinnentstellungen und -verkürzungen. Das Wort „incertus“ in der Gilabertussignatur zielt nicht auf „eine nicht im Ungewissen gelassene Person“ (42), sondern ist ersichtlich des leoninischen Reimes wegen in der Bedeutung „unbekannt“ verwendet. Unsachgemäße Verstrennung, Verkennen des Kreuztitels und dessen Kontamination mit den Worten im Nimbus Christi, Bezeichnung der Nägel Christi als „clavis“ statt „clavi“ und weitere Abweichungen bei der Wiedergabe der Inschriften in Conques (99) sind der Literatur entnommen; ebenso die weitgehenden, nicht als solche gekennzeichneten Ergänzungen. Auch bei der unsinnigen, im Reimzusammenhang doppelt störenden Lesart „vinctis“ statt „vectis“ unter der Seligen-Gruppe hätte Autopsie einen traditionellen Abschreibfehler richtigstellen können. In Clermont (101) deutet Bezeichnung der 3 Könige als „Sabei“ natürlich nicht auf einen Bezug zur Königin von Saba (!), sondern setzt den in Exegese und Liturgie geläufigen Bezug zu Ps. 71, 10 und Is. 60, 6 voraus. Studium der — nicht gegebenen — Beischrift des Johannes am Trumeau von Vézelay endlich hätte vor unfruchtbarem Nachdenken über den Sinn der Figur im Schiffsfassadenprogramm bewahrt (108). — Nicht unerheblich ist auch die (hier nicht zu besprechende) Zahl der unrichtigen oder überholten Angaben baugeschichtlicher und ikonographischer Details.

So wurde die Hoffnung auf das anspruchsvolle Forschungsvorhaben in zweierlei Hinsicht enttäuscht: die neue Geschichte der romanischen Skulptur leidet an einseitiger Theoriebildung — das Handbuch der romanischen Skulptur an der allzu flüchtigen Bearbeitung der Einzelobjekte.

Peter und Dorothea Diemer