

Stiftsgebäude bekannt ist. Dabei ergibt sich u. a., daß der Osttrakt des Kreuzgangs schmäler, ursprünglich kürzer und offenbar älter war als die übrigen Flügel, die in der zweiten Hälfte des 12. Jhs. entstanden sind. Ob der Ostflügel des Kreuzgangs eventuell schon zusammen mit der Kirche geplant war, ist nicht belegbar, allerdings auch nicht auszuschließen. Es ist nicht immer klar, inwieweit die Quast'schen Maßnahmen an den Gebäuden der Klausur durch Befunde abgesichert waren.

Bei den Verzeichnissen ist besonders die Zeittafel (S. 159 ff.) zu begrüßen, in der die Einzelmaßnahmen in ihrer zeitlichen Abfolge stichwortartig und übersichtlich zusammengestellt sind. Es folgen das Aktenverzeichnis und das Literaturverzeichnis, das eine Reihe hier überflüssiger Publikationen enthält und das man sich anstatt alphabetisch lieber chronologisch geordnet gewünscht hätte.

Der Tafelteil enthält Pläne, Ansichten und Einzelaufnahmen, viele seither weitgehend unbekannte und informative Illustrationen. Die Druckqualität ist nur mittelmäßig. Die zahlreichen neuen Umzeichnungen der Bauaufnahmen des 19. Jhs., die diesen gegenüberstehen, halten wir nicht für gut. Bei allen Umzeichnungen sind die Schraffuren verändert und zahlreiche Einzelformen anscheinend willkürlich weggelassen worden. Wie könnten uns vorstellen, daß man besser auf die Umzeichnungen verzichtet, dafür aber die Druckqualität der übrigen Abbildungen erhöht hätte.

Trotz aller Kritik im einzelnen muß betont werden, daß das vorliegende Buch zahlreiche Fragen gelöst oder einer Klärung näher gebracht, gleichzeitig auch eine Reihe neuer Probleme ergeben hat, die sich im Zusammenhang der ottonischen Baukunst stellen. Was hier noch zu tun ist, hat Edgar Lehmann in seiner instruktiven Nachbemerkung verdeutlicht und dabei mit zahlreichen Hinweisen auf die neueste Literatur die überregionale Bedeutung von Gernrode veranschaulicht. Voigtländers Arbeit kann vom besonderen Wert der Aufarbeitung und Publikation der Restaurierungsakten überzeugen; man wünscht sich deshalb, daß auch sein Manuskript über die Restaurierung der Stiftskirche zu Quedlinburg in den Jahren 1862—1882 gedruckt werden möge. Darüber hinaus sollte die vorliegende Arbeit gerade auch die Denkmalpfleger daran erinnern, wie wichtig es ist, ihre praktische Tätigkeit in Text, Bild und Plan festzuhalten, was der Erfahrung nach oft entweder ganz unterbleibt oder nur ungenügend geschieht.

Herbert Dellwing

WOLFGANG WOLTERS (Hg.), *Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Die figürlichen Skulpturen der Außenfassaden bis zum 14. Jahrhundert*. Mit Beiträgen von Otto Demus, Giulia Hempel, Jürgen Julier und Lorenzo Lazzarini. München und Berlin 1979. Deutscher Kunstverlag (Centro Tedesco di Studi Veneziani, Deutsches Studienzentrum in Venedig, Studien III). 64 Seiten Text, 1 Seite Farbabbildungen, zahlreiche Schwarzweißabbildungen.

Auf dem Schutzumschlag ein Bild zum Erschrecken: eine der berühmten Relieffikonen an der Westfassade von S. Marco, die Maria orans, zeigt an der Stelle des Kopfes nur noch eine runde Abplattung. Den fehlenden Teil hält eine Hand daneben, gleich einer Maske. In diesem Fall ist es die Hand eines Restaurators, der das Gesicht der Madonna „in letzter Stunde, kurz vor dem Herunterfallen“ abnimmt, um es neu zu verübeln (Abb. 4). Dieses Bild steht hier als Signal für die Zerstörung der Außenskulptur der Markuskirche (und natürlich nicht nur dieser) durch die chemische Verseuchung der Luft. Das Erschrecken über den rapiden Zerfall eines der bedeutendsten mittelalterlichen Skulpturenensembles in Italien, von dem bereits ganze Figurenteile korrodiert und abgefallen sind, gab Anstoß zu dem vorliegenden Buch: es soll erstmals die figürlichen Außenskulpturen an den unteren Fassadenpartien komplett fotografisch dokumentieren und ihren Erhaltungszustand wie den Grad ihrer Gefährdung feststellen, um das heute noch Vorhandene zu überliefern und Anstoß zu geben zur Rettung dessen, was noch zu retten ist. „Die Zerstörung der venezianischen Skulptur durch negative Umwelteinflüsse hat einen Grad erreicht, der grundsätzliche Entscheidungen unaufschiebbar werden läßt“ (Wolters).

Entsprechend diesem Anliegen gibt der 200 Nummern umfassende, sorgfältig gearbeitete Katalog (von Hempel und Julier) neben Material- und Maßangaben, soweit sie zu ermitteln waren, eine differenzierte Beschreibung des Erhaltungszustandes, wie ihn die Autoren 1973 von Gerüsten aus feststellten. Gleichzeitig transkribierten sie die noch lesbaren Inschriften (über den Bestand bei Saccardo hinaus; bei Nr. 193 ist statt „demone“ wohl „de monte“ als Rest der Ankunftsprophetiezeitung Hab. 3,3 zu lesen; NT-Ligatur?). Referate des kunsthistorischen Forschungsstandes mit Abbildungs- und Literaturhinweisen ergänzen diese Informationen. Ein Bericht von Lazzarini über eine naturwissenschaftliche Untersuchung von Proben des bedrohten Steins beschließt den dokumentarischen Teil des Buches.

Die Abgrenzung der Fotokampagne von 1973 scheint im wesentlichen pragmatisch begründet. Außer Betracht blieben zwei ältere Stücke, Tetrarchengruppe und sog. Carmagnola. Daß die zweitverwendeten Löwen Nr. 69a und die ältere Reliefplatte der Hetoimasia Nr. 62 nicht abgebildet sind, muß auf ein Versehen zurückgeführt werden. Der Fototeil ist hoch willkommen: er bildet sämtliche Figuren und Gruppen der drei Fassaden einzeln ab. In dem monumentalen, bei Ongania erschienenen Werk „La ducale basilica di San Marco“ liegt seit langem eine wertvolle Abbildungssammlung vor. Ongania hatte sich bei der Bauskulptur mehr an Überblicksaufnahmen gehalten; auf solche hat man in dem neuen Buch ganz verzichtet. So wird man in Zukunft neue und alte Fotos nebeneinander benutzen, doch nicht nur deshalb und weil die älteren Aufnahmen den besseren Erhaltungszustand wiedergeben: in der Neuerscheinung sind die Abbildungen leider oft in Einheitsgrau versunken und ohne Plastizität; die Zeit der kontrastreichen, tonig nuancierten Klischees scheint vorbei zu sein. (Auch im Text haben die Tücken des technischen Fortschritts Spuren hinterlassen: in Lazzarinis Beitrag ist regelmäßig „dx“ und

„sx“ für „destra“ und „sinistra“ stehengeblieben, während ein hochgestellter Zirkumflex hinter römischen Zahlen diese als Ordnungszahlen chiffriert: II^l lies II^a.) Ungeachtet dessen stellt das ausgebreitete Material die weitere Diskussion über Stilprobleme der Dugentoskulptur in Venedig auf eine neue Grundlage.

Auf 15 Seiten gibt Demus, unbestritten der hervorragendste Kenner der Markuskirche und ihrer Geschichte, einführend einen Essay über Programm, Entstehungsgeschichte und Stil der Skulpturen, der die Ergebnisse seiner langjährigen Forschungsarbeit anschaulich zusammenfaßt und, soweit in diesem Rahmen möglich, sich mit der seit seinem Buch von 1960 erschienenen Literatur auseinandersetzt. Gegenüber den Thesen von Cocchetti-Pratesi, u. a. zur Stilentwicklung der venezianischen Skulptur, hält er im wesentlichen an seiner Vorstellung der Chronologie und Händescheidung fest, datiert aber mit Cocchetti-Pratesi die Fragmente eines wohl nicht fertiggestellten Südportals vor in die 20er Jahre des 13. Jh. Der neue Rekonstruktionsversuch von Renato Polacco für die Evangelistenreliefs der Nordfassade konnte nicht mehr diskutiert werden (*Arte Veneta* 32, 1978., S. 10—17; der Vorschlag ist abzulehnen angesichts des einzigen Bildzeugen, des Mosaiks an der Porta S. Alipio, welches keinen Anhaltspunkt bietet). Am Rande sei vermerkt, daß seit der Ausgrabung der Polyeutokirche in Istanbul die Herkunft der sog. „Pfeiler von Akkon“ aus Konstantinopel als gesichert gelten kann (*Dumbarton Oaks Papers* 19, 1965, S. 234 Anm. 5).

Der die einzelnen Skulpturen sichtende Katalog gibt einen aufschlußreichen Überblick über den Stand unseres Wissens. Deutlich wird bei dieser Bilanz z. B., wie dringend nötig eine archivalische Erforschung der Restaurierungen im 19. Jh. wäre. Einen Anfang hat Zuliani (*Arte Veneta* 29, 1975, S. 50—59) gemacht; noch muß aber der Katalog bei manchen Stücken offen lassen, ob es sich um Originale oder Kopien des 19. Jh. handelt (Nr. 1, 4a, 79, 183ff., 198), und die Annahme einer Überarbeitung der Maria orans in Gesicht und Oberkörper besteht als ungeklärte Hypothese.

Auch allgemeine Überlegungen zum Forschungsstand der Fassadenskulptur, insbesondere zu deren Stilproblemen, werden durch den konkreten Objektbezug der in den Katalogtexten referierten Diskussion angeregt. Die Publikation selbst wird allerdings von ihren Autoren mit dezidierter Bescheidenheit nicht als Beitrag zu dieser Diskussion aufgefaßt, sondern nur als dokumentierender Katalog, und ausschließlich an diesem Ziel sollte sie gemessen werden.

Trotz bedeutender Erkenntnisse von Demus und anderer Forscher steht unser Wissen über die Geschichte der Fassaden und der hochmittelalterlichen Skulptur an S. Marco noch vielfach auf dem schwankenden Boden kontroverser Anschauungen. S. Marco, dieses „Museum“ venezianischer Dugentoplastik, fordert geradezu zu einer Rekonstruktion seiner Stilgeschichte heraus. Wie unterschiedlich die Interpretationen jedoch bisher ausfallen, zeigt z. B. die Beurteilung der Porta dei Fiori an der Nordseite. Demus sieht in ihr ein Spätwerk der Heraklesmeister-Werkstatt, damit eine reife, nach der Jahrhundertmitte anzusetzende Ausprägung der byzantinisierenden Strömung in Venedig. Für Cocchetti-Pratesi dagegen ist das

Tympanon Ausgangspunkt und Schlüsselwerk der „corrente bizantineggiante“ des 13. Jh., „noch“ mit Reminiszenzen des Zackenstils behaftet und zeitlich deutlich vor der Kopie der Heraklesplatte, um 1230, entstanden; den äußeren Portalbogen datiert sie rund 20 Jahre später.

Solche und zahlreiche andere Unvereinbarkeiten resultieren nicht zuletzt aus dem Ansatz der Forschung, stilistisch ähnliche Skulpturen zum Werk eines „Meisters“ zusammenzufassen, Unterschiede zwischen den Teilen des so ermittelten „Oeuvre“ im Sinne einer persönlichen künstlerischen Entwicklung zu deuten und die Skulpturen gemäß dieser relativen Abfolge zu datieren. Dieses herkömmliche Verfahrensmodell stößt bei S. Marco offenbar auf besondere Schwierigkeiten: als stilkonstituierende Elemente der venezianischen Skulpturenproduktion erkennt man nicht nur denkbar verschiedene Einflußsphären (Antelami-Nachfolge, Berührungspunkte mit französischer Hochgotik, starker byzantinischer Einfluß), sondern auch „Kopien“ spätantiker (?) und byzantinischer Originale, die es von den „echten“ Spolien zu unterscheiden gilt. Infolgedessen ist auch das annähernd gleichzeitig in Venedig entstandene Material reich an stilistischen Nuancen, die nach Erklärung verlangen und der Subjektivität ein weites Feld öffnen. Jedenfalls bringt das Modell des sich an Vorbildern entwickelnden und seinerseits stilprägenden Meisters bisher nur zum Teil allgemein akzeptierte Ergebnisse; so divergieren selbst die Urteile über den Bildhauer des Herakles mit der Hirschkuh, der eine wesentliche Stilkomponente an S. Marco verkörpert, beträchtlich. Demus läßt ihn im Lauf von zwei Jahrzehnten eine Entwicklung vom befangenen Kopisten zum souverän schaffenden Inaugurator eines byzantinisierenden Stils am Ort durchmachen, während Cocchetti-Pratesi den Bildhauer eher als mittelmäßiges Glied in einer zuvor schon in Gang gekommenen Stiltendenz ansieht und überdies mehrere der von Demus dem Heraklesmeister zugeschriebenen Reliefs unter ganz andere Meister aufteilt — zumindest in dieser Form scheint die Fragestellung problematisch.

Vielleicht ein weiteres Symptom der Schwierigkeit, das Material adäquat zu erfassen, ist auch die häufige Annahme einer Überarbeitung älterer Stücke im 13. Jh. Die byzantinische Deesis-Ikone im Kircheninneren soll in den Gesichtern vom Heraklesmeister stark überarbeitet sein, zum anderen sei aber gerade die Deesis dasjenige Werk gewesen, „an dem sich Auge und Hand des Meisters bildete“ (Demus, S. 13). Auch die zweitverwendete Platte des Herakles mit dem Eber an der Westfassade sei im 13. Jh. überarbeitet, „abgeflacht“ worden, müßte demnach in praktisch ihrer gesamten Oberfläche auf eine Hand des 13. Jh. zurückgehen. Wem aber soll man die Maßnahme zutrauen, pflegt doch andererseits die Literatur die qualitative Überlegenheit dieses Reliefs gegenüber ihrer Kopie durch den Heraklesmeister hervorzuheben? Der Stil des „Tyche“-Reliefs wird als gründliche Überarbeitung im 13. Jh. einer älteren, um 1100 (?) entstandenen Antikenreplik erklärt, und früher versuchte man auch für den Türsturz der Porta S. Alipio durch Annahme mittelalterlicher Überarbeitung seiner Einordnungsschwierigkeit zu entgehen. Im Einzelfall ist sicherlich mit solchen Eingriffen zu rechnen — doch fällt nicht in der

Serie auf, daß immer wieder andere, sonst in ihrer Mehrzahl nicht greifbare Überarbeiter gefordert werden müssen?

Am Hauptportal der Westfassade, dem Werk der „von antelamesken und französischen Grundlagen ausgehenden 'Kathedralwerkstatt'“ von S. Marco (Demus, S. 15) hat man beobachtet, daß jede der drei Archivolten, ja jede Seite einer Archivolte, „ihren“ Stil haben, deren Fortschreiten der Stilentwicklung in Norditalien und Frankreich parallelisierbar ist. Man hat daraus durchweg auf ein chronologisches Nacheinander der verschiedenen Zyklen geschlossen; ein Gedanke, der im Einzelvergleich einleuchtet, im Blick auf die Gesamtsituation aber Probleme aufwirft, denn die Bogenanfänger der beiden inneren Archivolten, also der „ersten“ vier Zyklen, liegen auf gleicher Höhe und müssen zumindest gleichzeitig versetzt sein. Wird man nicht auch mit einem Nebeneinander von Bildhauern verschiedener stilistischer Herkunft und „Modernität“ zu rechnen haben?

Offenbar neigt man dazu, sich gleichfalls im Oeuvre eines „Meisters“ stilistische Distanz als entsprechend große zeitliche Distanz vorzustellen. In Verbindung mit dem Modell einer stilistischen Kontinuität innerhalb der zwei führenden Werkstätten ergeben sich daraus Konstruktionen, die noch einmal überdacht werden sollten. Ist es z. B. wahrscheinlich, daß der Heraklesmeister alle zehn Jahre, als Beleg je einer Schaffensphase, wenig mehr als nur ein Relief lieferte? Im Vergleich mit dem Skulpturenaufwand französischer Kathedralen derselben Zeit nimmt sich das Herstellungsvolumen von Bauplastik für S. Marco eher bescheiden aus. Über Zahl und Organisation der Ausführenden ist nichts bekannt, aber man fragt sich doch, wie denn die Heraklesmeisterwerkstatt „fast zwei Generationen lang“ und die Hauptportalwerkstatt rund 25 Jahre lang ihren Arbeitstag ohne Einspruch der Prokuratoren von S. Marco gefüllt haben sollen. Fordern die Stilunterschiede der Skulpturen, betrachtet man sie einmal nicht als eine Kette von Kausalfällen, tatsächlich diesen Zeitraum? Die architektonische Einheitlichkeit zumindest der Portalzone an der Westfassade läßt doch vermuten, daß auch ihre skulpturale Ausschmückung einheitlich geplant und innerhalb eines überblickbaren Zeitraums ausgeführt wurde.

Feste äußere Daten sind für S. Marco im 13. Jh. rar. Ein für das Jahr 1231 überlieferter Brand in der Schatzkammer, den man allgemein als terminus ante für das Tesoro-Portal im rechten Querschiff ansieht, ergibt, entgegen Cocchetti-Pratesi, keinen brauchbaren Anhaltspunkt für das Portal und die damit eng verwandte Porta dei Fiori: die Quellen berichten ausdrücklich, daß man während des Brandes die beiden äußeren Türen zur Kirche hin geschlossen hielt und daß beide so die Feuersbrunst überstanden (La ducale basilica ..., Documenti, Nr. 97 und 828; die erstgenannte Quelle besser bei Muratori, Script. Rer. Ital. Bd. XII, 1, nuova edizione, Bologna 1938—58, S. 393 f. Zur Bilanz der Schäden vgl. auch die kurze Notiz in der Chronik des Andrea Dandolo im selben Band S. 92). Das fragliche Relief befindet sich aber auf der Kirchenseite des Durchgangs. Vielleicht könnte eine Untersuchung des Mauerverbands weiterhelfen.

Das inschriftlich 1240 datierte Cathedralportal in Trogir, welches Motivparalleler zu den Monatsbildern der mittleren Hauptportalarchivolte an S. Marco zeigt, bietet für diese einen terminus ante. Ob auch die Gruppe des Josephstraums („sogno di san Marco“) ebendort in Trogir reproduziert wurde (Huse), ist jedoch nicht sicher: ikonographische Parallelüberlieferungen wären denkbar. Mehrmals bemühte stilistische Übereinstimmungen zwischen Trogir und Venedig scheinen uns über eine allgemeine Vergleichbarkeit nicht hinauszugehen, und die Hypothese gar einer Abwanderung dreier Meister von S. Marco nach Trogir (Demus) dürfte die Materialbasis ebenso überanstrengen wie der Versuch, durch Hinweis auf den dalmatischen Bau eine Datierung der Porta dei Fiori vor 1240 zu belegen (Cocchetti-Pratesi).

Schließlich fragt man sich, ob der mit der vielzitierten Chronik des Martino da Canale gegebene terminus ante der Fassadenmosaiken (und damit der Darstellung des fertigen Bauwerks an der Porta S. Alipio), 1267—1275, nicht indirekt eine Tendenz zur Ausdehnung der venezianischen Daten bis „kurz zuvor“ suggeriert hat. Man muß die Bemerkung des Chronisten, die Markuskirche werde auch weiterhin verschönert, nicht speziell auf letzte Bildhauerarbeiten an den Fassaden beziehen; der Zusammenhang läßt mindestens ebenso sehr an die — quellenmäßig belegte — kontinuierliche Bereicherung der Kirchengestaltung denken. Bedenklich stimmt, daß schon im 14. Jh. die Chronik des Enrico Dandolo die hauptsächlichste Ausgestaltung der Kirche in Zusammenhang mit der Eroberung von Konstantinopel 1204 sah (La ducale basilica ..., Documenti, Nr. 823).

Die Eroberung von Konstantinopel und die Darstellung der Westfassade der Markuskirche im Mosaik der Porta S. Alipio geben den äußersten zeitlichen Rahmen. Um 1235 war der Archivoltenzyklus der Monate wohl fertig. Den darüberliegenden arco dei mestieri, das mit deutlichem Abstand modernste und seinem Ort nach späteste Ensemble an der Westfassade wird man mit Blick auf die Entwicklung in Frankreich kaum vor den 1250er Jahren ansetzen. Die innerste und die äußerste Archivolte bilden stilistische Eckwerte, deren Distanz nicht verkleinert werden soll; für unsere Vorstellung von der Entstehung der venezianischen Dugentoplastik aber wird man im Auge behalten, daß möglicherweise ein Großteil der Bauskulptur mit ihrer Vielfalt der Stile doch innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne bis zur Jahrhundertmitte in einem intensiven Neben- und Miteinander entstanden ist.

Peter Diemer

ROLF BOTHE, *Burg Hohenzollern. Von der mittelalterlichen Burg zum national-dynastischen Denkmal im 19. Jahrhundert*. Berlin 1979. 342 S. m. 203 Abb. (= Gebr. Mann Studio-Reihe).

„Von der mittelalterlichen Burg zum national-dynastischen Denkmal im 19. Jahrhundert“ zeichnet Rolf Bothe die Geschichte und Funktion der Burg Hohenzollern nach. Der Titel ist Programm, denn die Frage nach „Intentionswandel und Funk-