

Katalog gewünscht, der außer der knappen, aber vielschichtigen Problemeinführung Stephanie Barrons im Anhang noch einen Dokumentationsteil mit frühen und schwer zugänglichen Texten zur expressionistischen Plastik aufweist.

Andreas Franzke

QUANDO LE CATTEDRALI ERANO BIANCHE — WILIGELMO E LANFRANCO. Mostre del Duomo di Modena dopo il restauro. Modena, 21. Juli 1984 — 31. Juli 1985

(mit einer Abbildung)

Doppelten Anlaß zum Feiern brachte das Jahr 1984 für Modena: den 800. Jahrestag der Domweihe und den Abschluß zehnjähriger Restaurierungsarbeiten an der berühmten Domfassade. Unter dem Titel „Quando le cattedrali erano bianche“ (Le Corbusier, jetzt für Modena-West zutreffend) präsentieren sich mehrere Ausstellungen in der Stadt und im nahen Nonantola, samt folgenden Katalogen: *Lanfranco e Wiligermo. Il Duomo di Modena*. 4°, 854 S. (daraus im folgenden unsere Seitenzitate). *I restauri del Duomo di Modena 1875—1984*. Bearb. v. C. Acidini Luchinat, L. Serchia u. S. Picconi. 4°, 394 S. (zit. als „R“). *Atlante fotografico del Duomo di Modena*. Fotos C. Leonardi, Einl. M. Armandi (soll noch im Januar erscheinen, ebenso ein Heft mit Errata, kommentierter Bibliographie und Registern).

Die Arbeit an der Fassade bestand vor allem in einer Reinigung der ursprünglich hellen Platten, die den Ziegelbau (als ersten in Oberitalien) vollständig verkleiden. Die angewandten Reinigungsmittel, von Wasser und Bürste bis zur „Chemie“, entsprechen dem heutigen Stand der Technik (Näheres S. 627—28, 632—37). Entgegen den ersten Befürchtungen („Allarme per Wiligermo“, 1969) erwies sich der Zustand der Oberflächen als überraschend gut, so gut, daß eine Diskussion um die Übernahme der Wiligermo-Reliefs in ein Museum gar nicht erst aufkam; diese unausweichliche Aufgabe geht also an die nächste oder übernächste Generation weiter. Bis dahin bleibt der Schutz der Reliefs einem verbesserten Wasserableitungssystem und einer Kunstharz-Silikon-Wachs-Imprägnierung anvertraut (S. 632, 636).

So wichtig bei solchen Maßnahmen heute der Anteil der Naturwissenschaft ist, letztlich war es dann doch eine Frage des Geschmacks, als es galt, unter den Proben verschiedener Reinigungsstufen das verbindliche Muster mit dem „amalgama tonale ... gradevole“ auszuwählen (S. 627). Das Ergebnis, eine monumentale Grisaille in gebrochenen Elfenbeintönen, findet allenthalben Anklang. Wenn etwas zu bemängeln ist, dann die Tatsache, daß die Reliefs mehr als 10 Jahre den Blicken der Öffentlichkeit entzogen waren. Gewiß, vorbereitende Untersuchungen und sorgfältige Arbeit (U. Ferrari) kosten viel Zeit (bis zum Verhältnis 1:1, so A. Knoepfli kürzlich über Reichenau), es hätte aber möglich sein sollen, abschnittsweise vorzugehen. Die Genesisreliefs waren schon 1978 restauriert, der Vorhang fiel 1984.

Eine schwer zu verwindende Enttäuschung bedeutete für alle Beteiligten, daß es nicht gelang, eine originale Polychromie freizulegen oder auch nur nachzuweisen. Es sei auf Einzelheiten nicht eingegangen, aber mit Nachdruck konstatiert, daß nicht der geringste Rest originaler Farbe gefunden wurde; alle gegenteiligen Beteuerungen („sappiamo per certo ...“ Quintavalle, S. 790) entspringen reinem Wunschenken. Man wird sich damit abfinden müssen, daß Wiligelmo, vielleicht im Gegensatz zu Nicolò, seinen *marmoribus sculptis ... pulchris* als einzigen koloristischen Akzent unzählige kleine Schattenbohrungen und den Figuren dunkle Augen (Blei) gab (Abb. z. B. S. 295; vgl. hier Abb. 3).

In einer der Restaurierung gewidmeten Ausstellung interessieren natürlich am meisten die Vergleiche „Vorher—Nachher“. Hier wäre ein Desiderat — nicht nur in Modena —, die krassen Unterschiede eliminiert zu wissen, die sich aus den Umständen beim Fotografieren ergeben. Nur Bildpaare, aufgenommen vom identischen, auf den Zentimeter fixierten Standpunkt, mit völlig gleicher Beleuchtung (Kunstlicht, nachts), gleicher Ausrüstung, Einstellung, Filmmaterial und -bearbeitung dokumentieren wissenschaftlich einwandfrei Gewinn und Verlust einer Reinigungs-Aktion; statt dessen vergleichen wir meist ältere („härtere“) Fotos mit den neueren („weicheren“).

Eine zweite Abteilung illustriert die Geschichte früherer Restaurierungen, mit reichem Archivmaterial (Pläne, Fotos). Zumindest der Baugeschichtler wird diesen „Katalog der Soprintendenten“ (R) künftig stets neben dem der „Gelehrten“ konsultieren.

Auch die Hauptausstellung, neben dem Dom im Palazzo Comunale (ohne die Piazza zu „verschandeln“), bietet in erster Linie Zeichnungen, Fotos, Kommentare, Abgüsse und nur wenige Originale (z. B. die gereinigten „Metopen“), das liegt in der Natur des Themas. Zu beklagen sind aber Volumen und Preis der unpraktikablen Kataloge (4,5 kg = 102,— DM; 2,7 kg = 85,— DM, hinzuzurechnen der unentbehrliche Bildatlas, ca. 157,— DM), ferner, daß darin viel Latein ohne jede Übersetzung erscheint, darunter der zeitgenössische Text zur frühen Baugeschichte (*Relatio*). Ein reduzierter Katalog für den „kleinen Mann“ kommt — im kommunistischen Modena — nur abseits der Ladentische, als Jahressgabe einer privaten Vereinigung, in die Hände Weniger.

Daß man die großen Kataloge hätte schlanker halten können, erkennen wir „post festum“ natürlich leichter. Als Multi-Autoren-Werke gefallen sie einerseits durch die Vielfalt der Kompetenzen und Gesichtspunkte (behandelt werden Geschichte, Urbanistik, Architektur, Skulptur, Inschriften, Buchmalerei [die Modeneser Miniaturen unterscheiden sich sehr von denen in Nonantola, darüber A. Conti], der „Genießer“ findet auch erfrischende Widersprüche der Bewertungen, so S. 20/527, 370/422, 371/424, 164/832); andererseits stören unnötige Doubletten, Nichtübereinstimmung von Katalog- und Abbildungsnummern und Disproportionen: vor allem die Archäologen und die Historiker haben, wenn auch mit vorzüglichen Beiträgen, zuviel Material „abgeladen“, das in keinem Zusammenhang mit dem Dom-bau steht. Der Kunsthistoriker jedenfalls hätte anstelle vieler Reproduktionen früh-

mittelalterlicher Urkunden z. B. lieber eine Gesamtaufnahme von dem merkwürdigen und immer angesprochenen (S. 402/3, 547/9, 842), „Kapitell der Richter“ gesehen, oder das zweite Miniaturenblatt der *Relatio* in der gleichen, ausgezeichneten Farbproduktion wie das erste (S. 290). Die Beiträge zur Restaurierung, welcher doch ein eigener Band gewidmet ist, gehörten allein dorthin, und der Komplex Nonantola hätte besser einen Sonderband erhalten.

Trotz dieser Mängel steht außer Frage, daß der Modeneser Dom, wohl die kleinste mittelalterliche Kathedrale Italiens, gegenwärtig über die umfassendste Dokumentation verfügt, welche über die an sich schon großen Monographien A. C. Quintavalles (1964/5) und R. Salvinis (1966) weit hinausgeht (ohne sie allerdings entbehrlich zu machen: von der Bauplastik finden wir nur Fassade und Pontile [R. Grandi] ausreichend behandelt, nicht etwa die Seitenportale. Salvinis Buch übrigens m. W. in keiner deutschen Bibliothek vorhanden). Verdienstvoll sind heutzutage schon die knappen Literaturberichte zu Einzelthemen, die inzwischen kaum noch überschaubar sind, so zum Problem Pontile, zu den Metopen, den Inschriften usw. Wertvoll insbesondere die — leider unbefriedigend gedruckten — exakten Bauaufnahmen (G. Palazzi) und die Fotogrammetrien, ferner der Ertrag der aufwendigen Fotokampagne C. Leonardis. (Auch für jene Bauteile und Skulpturen, die die Kataloge und der „Atlante“ nicht berücksichtigen, steht nun ein Fotoarchiv zur Verfügung; reiches Material für Dissertationen braucht in Modena, Piazza S. Agostino 9, nur abgeholt zu werden.)

Den Hauptabschnitt zur Architektur bearbeitete Adriano Peroni, ausgewogen und mit großer Sorgfalt. Bemerkenswerte Sonderkapitel betreffen Bauhütte (Peroni und, für die Skulptur, E. Castelnuovo), Baumaterial (M. Bertolani), Steinmetz- und Versatzmarken (S. Lomartire). Kurz zur Sache: Für den heutigen Dom lassen Fassadeninschrift und Text der *Relatio* (S. 757/8) keinen Zweifel am Baubeginn 1099, dagegen besteht Uneinigkeit über die Zeit der Vollendung. R. Salvini tendierte zu einem späten Datum (Weihe 1184), allzu früh A. C. Quintavalle: 1106 „conclusione della gran parte dei lavori“ (S. 796). Demgegenüber erzählt aber die *Relatio*, daß in jenem Jahr der Baumeister Lanfranco ultimativ das Auflassen der bisherigen Grablege und die Translatio des Hl. Geminianus forderte, *se nihil amplius facturum nisi ...* (man baute von Ost und West auf den kleineren Altbau zu, diese These P. Frankls, 1926, ist allgemein akzeptiert). Vor 1130/40 wird der Dom schwerlich fertig gewesen sein. Peroni verweist nun darauf, daß ein *magister Lanfrancus* noch 1137 in Modena eine Urkunde unterschrieb (S. 164). Die Länge der Bauzeit ist von Belang für die Diskussion möglicher Planänderungen; weniger überzeugt eine solche Annahme bei den Fassadenecken, mehr bei der Frage „Empore oder Scheinempore“. Als Argument für einen ursprünglich geplanten, doch nicht ausgeführten Zwischenboden führt Peroni die später von Blendbögen teilweise verdeckten Schlitzfenster im Oberteil der Seitenschiffe an, gibt aber selbst zu bedenken, daß im Osten Schwierigkeiten entstünden (für die Joche unmittelbar vor den Seitenapsiden war schwerlich, trotz Schlitzfenstern, ein Zwischenboden vorgese-

hen). Daß in den Seitenschiffen spätestens um 1220/30 keine Böden existierten, beweisen die Malereireste an den Längswänden in entsprechender Höhe.

Hinsichtlich der großen Schwibbögen des Mittelschiffes (Spitzbögen; die Wölbung 15. Jh.) stimmt man nun darin überein, daß sie zum Lanfranco-Bau gehören (das legte die Abfolge der „Farbzustände“ im Dachboden nahe; Peroni, S. 179 und eingehender: *Gli archi trasversali del Duomo di Modena* in: *Festschrift H. E. Kubach* [im Druck]; vgl. auch Quintavalle, S. 788. Rein konstruktiv sind die Querbögen sogar älter als die Blendbögen der Längsrichtung). Für die Vierung geben Peroni und Palazzi eine Zeichnung (Fig. 168), die sich dem Vorschlag P. Franks nähert, und deuten an, daß sie auch ursprünglich im oberen Aufbau eine vom übrigen Langhaus abweichende Struktur gehabt haben dürfte (S. 156, 172). Die heutige Vierung, bereits einschließlich der großen Süd- und Nordbögen, ist „campionesisch“, das heißt aus der Zeit von ca. 1180—1220. Damals entstand auch eine komplette Ausmalung des Domes (1979 wiedergefunden), die teilweise gut erhalten, teilweise rekonstruierbar ist: im Langhaus Backsteingliederungen auf weißem Grund, auf den Stirnwänden des Querhauses faszinierende Wiederholungen der realen Außengiebel. Für den Lanfranco-Bau ergaben sich sichere Indizien, daß die Wände „auf Sicht“ waren, also Backstein mit einigen weißen Akzenten, teils eingemauerte, teils nur aufgemalte Keilsteine (Autenrieth, S. 241—63).

Eine Proportionsstudie der Bauanlage legt E. Casari vor, sie überzeugt für die Haupteinteilung (Eins zu $\sqrt{2} + 1$, Variante nach Vitruv), läßt im weiteren aber an Stringenz nach. (Die Längsmauern sind im Mittel 3,1 braccia, also eher mit 3 als mit 3,5 anzusetzen. Dann müssen wir in der Querachse von 48 nicht 7, sondern 6 b abziehen, und die geforderte Proportion 17×41 der querrchteckigen Einheiten geht verloren.) Wie bei Proportionsstudien oft, gibt es auch hier Linien, die im Bau auf nichts „treffen“ (z. B. die zweite rote Linie von unten, in Fig. 156), und zudem muß die Studie die ganze Komposition der Apsidengruppe, den Rhythmus der Außengliederungen und den Aufriß ohnehin ausklammern.

Ein von der Literatur liebevoll gepflegtes „Riesenkind“ (zwei neuere Monographien) ist die „Ghirlandina“, der 1319 fertiggestellte Campanile. Literaturbericht und neuerliche Lanfranco-These bei S. Pezzini (S. 835—45). Solange am ganzen „Turm des Lanfranco“ nur eine einzige Konsole aus der Zeit des Wiligelmo gezeigt werden kann, ist die Zuschreibung inakzeptabel (Lanfranco kannte weder derartig flache Lisenengliederungen noch Kreuzbogenfriese). Eine schwer lesbare Kritzelei, keine offizielle Bauinschrift, datiert das zweite, bestenfalls das dritte Geschoß auf 1169 (vgl. Lomartire, S. 401/2), keinesfalls das fünfte. Mit Salvini halten wir den Turm für ein Werk der 2. Hälfte des 12. Jhs., auch wenn ihn Lanfranco angelegt haben mag.

Zu Interpretation und Herleitung des Modeneser Domes nur Stichworte: im Innern sieht auch Peroni, wie Quintavalle, die spätantike Säulenwand, zugleich aber das „sistema alternato“ (Lomello) und speziell in Modena eine „alternanza, unica nella storia dell'architettura“ (S. 154); insbesondere betont er das Vorhandensein eines komplexen inneren Gerüsts, nicht gefordert von einer Wölbung (S. 149), um-



Abb. 1 Adrian de Vries zugeschrieben, Merkur. Schweden, Privatbesitz (Larsson)



Abb. 2 Adrian de Vries zugeschrieben, Merkur. Schweden, Privatbesitz (Larsson)



Abb. 3 Modena, Kathedrale, Kapitell der Westfassade nach der Restaurierung

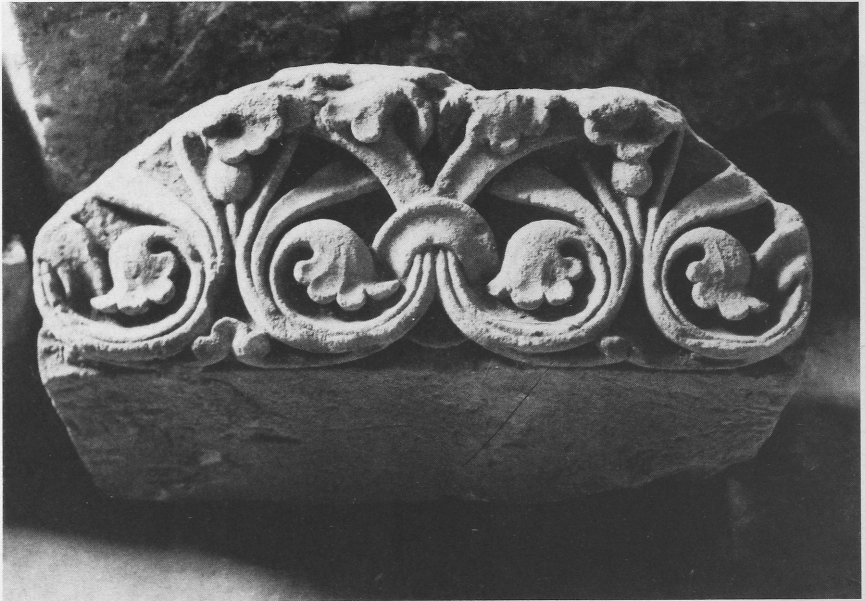


Abb. 4a Fragment vom Kranzgesims der romanischen Kathedrale in Ják (v. Bogyay)



Abb. 4b Bamberg, Kathedrale. Fries am nördl. Seitenschiff, 1. Joch v. O. (Marburg 6036)

schlossen von einem davon weitgehend unabhängig gegliederten Außenbau, der aus einzelnen Schauseiten komponiert ist. Zur „Herleitung“ vermag natürlich niemand sensationell Neues beizubringen (Jumièges, Nevers?), Quintavalle sieht Lanfranco bei den Cluniazensern geschult (s. u.), aber auch in Rom, Salerno, Cassino (S. 785); Peroni, nicht weniger bewandert, konstatiert dagegen skeptisch, daß die „circolazione delle idee, delle maestranze, delle formule e delle forme ... poco chiara“ sei (S. 160); er würdigt vor allem den individuellen Entwurf des von den Zeitgenossen mit Ruhmestiteln überhäuften Baumeisters.

Ebenso wie die Kunst des Lanfranco gilt gegenwärtig auch die des Wiligelmo (A. Campana, S. 370: *Vuiligelmus*) nicht mehr als von weither „ableitbar“. 1979 schlug D. Glass vor, die starke antikische Komponente eher aus dem italienischen Fundus als über Umwege via Süd- und Mittelfrankreich zu erklären (Atti del XXIV Congr. int. di storia dell'arte. Bologna 1979/82, X, S. 159—166). W. Sauerländer, der Aquitanien ebenso ausscheidet wie Burgund, sieht das Problem der Ableitung wieder „völlig offen“, denn „um 1100 ist die Bildhauerkunst das neue Medium an den neuen Monumentalbauten. Sie hat nirgends gattungsspezifische Voraussetzungen ... Die neuen Skulpturen übersetzen die Bildsprache anderer Medien in Stein“ (S. 20). Als Charakteristikum gilt einerseits das stark Antikische, andererseits das Zupackende, die „Wirklichkeitsfülle“ (Sauerländer, ähnliche Formulierungen bei Enrico Castelnuovo, S. 457). Salvini hatte 1966 (und nun nochmals im Katalog) in Analogie zur Entstehung romanischer Sprache auch die Bildkunst und Architektur als „Volgare“ aus „Latein“ und „Dialekt“ entstehen sehen (kritisch dazu Rebecchi, S. 327). Sauerländer schreibt nun von einer „lateinischen“ Dekoration, doch von mittelalterlichem „*sermo simplex*“ bei den Figuren. Ob allerdings nicht doch auch die Ornamentik Wiligelmos ähnlich weit (oder nah) zur römischen Antike steht, bei allem antikischen Vokabular, wäre zu fragen. Im Detail finden wir etwa verdickte Perlstäbe, die einen ganzen kleinen Bogen füllen können, oder Ecktürmchen auf Bogenansätzen, wie sie die antike Baudekoration so wohl kaum kannte (Abb. S. 382).

Der Wiederverwendung der Antiken hat der Modeneser Katalog eine eigene Sektion gewidmet, denn die italienischen Archäologen nehmen sich dieses Problems gegenwärtig mit Eifer (und einer elektronischen Archivierung) an. S. Settis (S. 311) spricht von einer differenzierten „tipologia del reimpiego“, die von der bloßen Materialausbeutung bis zur prä-humanistischen Würdigung reicht, und weiß natürlich, daß das Thema „Antike im Mittelalter“ keineswegs neu ist (Panofsky, Ladendorf u. a.). Als Ergebnis einer „reimpiegologia“ sollte mehr herauskommen als die These, daß Markgräfin Mathilde mit Antikenzitaten ihre Herrschaft habe „legitimieren“ wollen (Parra, S. 360), ein Topos, der seit Günter Bandmann auf quasi jeden mittelalterlichen Herrscher anzuwenden versucht wird. Für Modena und Wiligelmo hat F. Rebecchi wohl recht (S. 319—334), daß hier die Antike zunächst, erstaunlicherweise, mehr künstlerisch eingearbeitet als nur „ausgestellt“ wurde; dieses hätten dann erst die Campionesi getan (allerdings: die Portallöwen wurden doch schon

von Wiligelmo aufgestellt, was beweist, daß die Antithese so scharf nicht gelten kann).

Was die Lokalisierung der Hauptwerke des Wiligelmo, der Genesisplatten, angeht, so ist der Streit noch immer nicht ganz beigelegt. Nach der Idee eines unbekanntenen Autors befanden sich diese Reliefs ursprünglich im Innern des Doms, als Vorderteile eines älteren Lettners (Archivio Capitolare; Acidini macht in Kat. R, Abb. 244 darauf aufmerksam). Quintavalle, der diese Idee variierte und propagierte, löste damit eine langjährige Diskussion aus. Die Mehrzahl der Autoren lehnt heute den Vorschlag ab, teils aus archäologischen Gründen (Versatz- und Formatfragen), teils aus ikonographischen, die mir überzeugend erscheinen. Quintavalle leitet nun einen selbstbewußten Rückzug ein („Se dunque errore è stato, è stato un positivo errore“, S. 799).

Innerhalb der von E. Castelnuovo geleiteten Sektion hielten sich die Autoren mit dem fragwürdigen Zuschreiben einzelner Werke an bestimmte Meister deutlich zurück (E. Pagella teilt dem Meister der Porta Pescheria die prächtigen Langhauskapitelle zu). Sicher ist, daß, unabhängig von der Meisterfrage, die Entwicklung deutlich von den Genesisreliefs zu den oberen Fassadenkapitellen und dann zu den „Metopen“ geht, die weniger von Burgund als von Wiligelmo haben (Castelnuovo, S. 510, ebenso gegenwärtig Quintavalle). Ganz unlogisch ist es dann nicht, daß letzterer auch diese Werke dem Wiligelmo selbst zuschreibt, allerdings setzte das eine unerhörte künstlerische Entwicklungskraft voraus und nicht zuletzt einige Zeit, ab 1107 kann der Meister (und auch Lanfranco!) jedenfalls schwerlich schon in Cremona gearbeitet haben. Die Verbindung Modena—Cremona basiert in jedem Falle auf dem Meister der Genesis, keinesfalls führt von den so frei und souverän gearbeiteten „Metopen“ (Abb. 742—755) ein Weg zu jenen steifen Cremoneser Figuren (Abb. 1129—32).

Daß Quintavalle jetzt dem Wiligelmo ein immenses Werk zuschreibt (Nonantola, Cremona, Carpi, S. Benedetto Po, Piacenza u. a.; in Modena selbst außer dem allgemein Anerkannten die „Metopen“, die Evangelistensymbole der Fassade, die *Veritas*, diverse Kapitelle) mutet sensationell an, ist aber nichts anderes als der — durchaus diskutabel — Versuch, Werke, die schon Salvini (1956) als „Umkreis“ oder „Nachfolge“ des Wiligelmo erörtert hatte, nun diesem selbst zuzuschreiben. Welche Variationsbreite man aber einem Bildhauer des 12. Jahrhunderts zugesteht, ist heute (d. h. vor computergefertigten Formvergleichen) noch immer dem persönlichen Stilgefühl überlassen. Ich möchte das Etikett „Wiligelmo“ bisweilen nicht für unsinnig halten (Fig. 1135—37), öfters freilich entschieden verweigern (Fig. 1108, 1126, 1127, 1146). Bedenklich stimmt übrigens die Menge des Zugeschriebenen. Quintavalle relativiert zwar den Begriff der „Eigenhändigkeit“ durch Hinweis auf Werkstattbräuche (Arbeitsteilung); spricht aber doch meist von „a mano“; so habe Wiligelmo alle „Metopen“ ohne jeden Gehilfen geschaffen (S. 797). Wieviel konnte im Mittelalter, als man auf Tageslicht angewiesen war, ein Bildhauer in gut 20 Jahren — der veranschlagten Zeit — leisten? Vier Jahre brauchte jedenfalls ein Namensvetter Wiligelmos für die ziemlich arbeitsintensive Domkanzel in Pisa (um

1161/2, heute Cagliari), aber mit Gehilfen (wie R. Zech annimmt). Wieviel Zeit wäre für das eigenhändige Werk des Wiligelmo allein in Modena anzusetzen, wenn man, wie übereinstimmend geschieht, auch die großen Portalpfosten mit ihrer Fülle feinsten Arbeiten dazurechnet?

Unter diesen ist der „tralcio abitato“, (belebte, „bewohnte“ Blattranke) derzeit das Lieblingsmotiv der Autoren, speziell der Ikonographen. Zur Erinnerung, weil wichtig für Modena: Der „tralcio abitato“ gilt, weil Vorlagen auch am (karolingischen) Stuhl Petri in Rom vorhanden, als Motiv der Kirchenreformkunst um Gregor VII. (C. Verzar-Bornstein, in: *Romanico Padano, Romanico Europeo. Convegno*, Parma 1977/82, S. 143—158; Quintavalle S. 791. E. Castelnovo gibt dagegen eine unpolitische Würdigung, S. 452—465 im Kat.). Ebenfalls als römisch-päpstlich — um die Ikonographie fortzusetzen — gelten die Portaltabernakel mit den Löwen (Verzar, ebd.; F. Gandolfo in: *Storia dell'arte* 1978, S. 211—223), dies, obwohl sich schon der weiland kaiserliche Vasall Markgraf Bonifacio, Vater der Mathilde, in Mantua lebende Portallöwen hielt (Fumagalli, S. 43) und die „reformgregorianische“ Deutung spätestens bei den beiden Veroneser Kirchen mit Portaltabernakel größte Schwierigkeiten haben dürfte. Teilweise einleuchtender erscheint die kirchenpolitische Tendenz im Genesiszyklus der Fassade, nach der Interpretation F. Gandolfos (*Romanico Padano*, wie zit., S. 323—337), insbesondere für die bisher ganz unbefriedigend erklärte Schlußzene (Abb. 722), jetzt: Verfluchung des Cham, warnendes Beispiel für die um 1096 zur päpstlichen Partei konvertierten Modenesi.

Aber auch im Katalog gibt es Neuigkeiten zur Ikonographie. Die beiden Putti mit der abgesehenen Fackel, bei Panofsky „*amor carnalis*“ und „*iocus*“, sind nun wieder einfache Todesgenien (Settis, Castelnovo und insbesondere C. Frugoni, S. 426). Zum Programm der Genesis und der Propheten bringt C. Frugoni ein geistliches Drama in die Diskussion (Jeu d'Adam, altfranzösisch und lateinisch), von dem man gern annehmen will, daß es ähnlich auch vor italienischen Kirchen gespielt wurde. Als Gemeinsamkeit mit den Reliefs in Modena überzeugt weniger eine wörtliche Parallele (*Dum ambularet ...*) als vielmehr die Merkwürdigkeit, Adam und Eva bei gemeinsamer Feldarbeit zu sehen, anstatt, wie sonst fast immer üblich, Eva als „Hausfrau und Mutter“. (Die gleiche Version geben übrigens die Fresken in Galliano und Muralto. Allerdings ist die Modeneser Fassade keineswegs eine steingewordene Ausgabe dieses Schauspiels, dessen Text ohnehin nicht vor 1125 datiert wird (erhaltene Fassung erst 1225/50). Die Regieanweisungen sehen nämlich Adam und Eva keusch bekleidet vor (zunächst prächtig, dann ärmlich, wie Frugoni selbst referiert) und als Schauplatz einen mit Stoffkulissen umfriedeten Paradiesgarten, in welchen hineinzublicken den Zuschauern verwehrt war. Diese sollten die handelnden Personen nur von Schulterhöhe aufwärts sehen (das übergeht Frugoni). Der Bildhauer, an Verhüllungstheater wenig interessiert, folgt dagegen der Bildtradition von Malerei und Reliefkunst, zeigt also Adam und Eva mitten im Paradies und beide nackt, wengleich geschlechtlos. Auch im weiteren sind die Unterschiede gravierend: auf die Geschichte von Kain und Abel folgt in Modena die des Noah,

im Drama dagegen treten einzelne Patriarchen und Propheten auf. Diese wiederum sind denen am Modeneser Hauptportal in Auswahl und Reihenfolge kaum gleich, ganz abgesehen davon, daß sie jeweils vom Teufel abgeführt werden.

Für die Metopen gibt Frugoni eine Deutung, die eine Idee Toescas aufnimmt: es sind Monster und seltsame Mischwesen aus fremden Welten und Völkern, die auch in Modena „am Rande des Weltbildes“ leben. Für die ursprüngliche Befestigung der Platten hoch auf den Stirnen der Quermauern kann es übrigens kaum Zweifel geben. Der Hermaphrodit („il Potta“) diente 1523 schon als Zielscheibe für Bogenschützen (S. 580), und 1663 erscheint die Serie auf einer Vedute (Kat. R., Fig. 13). Im einzelnen freilich stimmen die zitierten Texte doch nicht so genau mit den Metopen überein, vielleicht am ehesten die „Antipoden“ (deren einer sich aber mehr als Akrobat festklammert, Fig. 750) und, überzeugend, das „Psillenmädchen“, das, immun gegen Gift, mit einem Drachen spielt (Fig. 751).

Alle diese Deutungen, so suggestiv sie sein mögen, sind doch sehr fein gesponnen. Um so mehr Respekt verdienen Kirchengemeinde und Mons. A. Bergamini dafür, daß sie, im Dom weder ein Kunst- noch ein „Reform-“, sondern ein Gotteshaus sehend, die ganze Ikonographie auf einfache katechetische Grundinhalte zurückführten, den Boden, dem die Gelehrten — zwischen den Zeilen lesend — zu entschweben drohen. In einer gut besuchten Sonderausstellung (klein, gratis) sahen wir die Genesis auf Buße und Taufe bezogen, fernab von modenesischer Politik zwischen Papst, Mathilde und Kaiser (S. 651—656). Uns freilich läßt dieses Thema noch nicht los, denn A. C. Quintavalle trägt in seinem, den Katalog zufällig quasi abschließenden Beitrag vor, wovon er seit Jahren in zahlreichen Schriften handelt und weiterzuhandeln ankündigt: er ist davon überzeugt, daß die Markgräfin Mathilde, *promotrix* der Kirchenreform — die man Reform Gregors VII. nennt —, in ihrem Territorium eine „officina della riforma“ unterhielt, die von den Kathedralen bis in die Dörfer eine gezielte Baupolitik mit neuen, stets cluniazensischen Architekturmodellen betrieb („profonda rivoluzione architettonica“, beredte Schilderung besonders auf S. 766, 785, 788). Ein solches „Büro Speer“ des Hauses Canossa, mit Lanfranco und Wiligelmo als Protagonisten, hat es wohl nie gegeben; die Arbeit M. Mussinis (in: *Romanico padano*, wie zit.), die den Nachweis bis ins einzelne führen sollte, hält hinsichtlich der „cluniazensischen Modelle“ der Überprüfung nicht stand; wenig verwunderlich, denn Mathilde hat ja auch mit Cluny konkurrierende Reformen gefördert (La Chaise-Dieu, oder unabhängige Eremiten). Doch hier nur zu Modena: Quintavalle betont besonders (S. 776) die Anwesenheit der Markgräfin bei der Grundsteinlegung (denn sie selbst habe den jeweiligen Bauherren die Mannschaften vermittelt). Tatsache ist aber, daß Mathilde gerade nicht anwesend war (vgl. ihr Itinerar, S. 60—65), sondern daß die Modenesi den Grundstein in eigener Regie legten, wegen Sedisvakanz sogar ohne einen Bischof (zur Autonomiefrage vgl. Fumagalli, S. 44; Bussi, S. 119). Die von Quintavalle zum Zeugen gerufene Miniatur in der *Relatio* (Abb. S. 759, rechts oben) zeigt mitnichten Mathilde „in ricerca del terreno per la fondazione“ (Quintavalle S. 776), vielmehr gibt die hübsche Szene — wiederum mit Lanfranco samt seiner blauen „Basken-

mütze" — den Disput um die *Translatio* oder die ihr folgende *Revelatio* des HI. Geminianus wieder, 1106 wie auch die Beischrift besagt, zu einem Zeitpunkt also, da Quintavalle selbst die Kirche schon für vollendet hält. Solche Irrtümer sollten einem Gelehrten nicht unterlaufen, der seit 20 Jahren über Dom und *Relatio* schreibt (die schließlich nur vier Bilder enthält). Was die Typologie des Domes angeht, so wäre er eine Mischung aus frühchristlicher Basilika (S. 788: „formula neo-paleocristiana“) mit Cluny („struttura modellata sullo schema cluniacense“, S. 797). Aber als Nachfolgebau von Cluny II genügen drei parallele Apsiden wahrhaftig nicht, die „planimetria a tre absidi paralleli“ haben Tausende von Kirchen, den spezifischen „Benediktinerchor“ (Lefèvre-Pontalis) nach Art von Cluny II dagegen in Italien nur wenige, meist in Nachfolge von Fruttuaria, wie die dortige Ausgrabung nun zu bestätigen scheint. Einen Umgangschor aber, nach Cluny III, hat Modena wiederum nicht; einen solchen besaß Mathildes Hauskloster Polirone und dort zeigt sich, wie eine mittelalterliche Imitation Clunys wirklich aussehen konnte (Ausgrabung S. Leali, richtig ausgewertet bei P. Piva, *Da Cluny a Polirone*. San Benedetto Po 1980). Lanfranco dagegen verzichtet auf alles, was Cluny III kennzeichnet: Umgangschor, Gewölbe, Kuppeln, aufgesetzte Türme. Der Spitzbogen könnte ein Zitat aus Cluny sein, aber seinerzeit war er offenbar „das Neueste vom Neuen“ und für Modena näher in Pisa zu besichtigen (vgl. A. Peroni, wie zit.). Daß die Cluniazenser prinzipiell keine Krypten kannten, kultisches Zentrum in Modena, nur nebenbei. Für die „formula neo-paleocristiana“ aber fehlt dem Modeneser Dom ein entscheidendes Kriterium: das große Querhaus. Der bloße Aufriß der Säulen- oder Rundpfeilerbasilika war gerade in Italien, seit Brescia S. Salvatore, durch das ganze Mittelalter hindurch das Normale, von Como bis Sizilien. Lanfranco leistete keinen ideologisch deutbaren „Verzicht auf Wölbung“, sondern schloß sich insoweit dem Üblichen an, es reich variierend. Die Technik des Gewölbebaues war Spezialität der Lombardei, worin schon die Nachbarregionen (Como, Verona) nicht mehr folgen konnten oder wollten, ohne jedoch „gregorianisch reformiert“ zu sein.

Allzu leicht und allzu oft dient heute der Begriff „Kirchenreform“ in der kunsthistorischen Literatur zum italienischen Mittelalter als scheinbares „Sesam-öffne-Dich“ der Interpretation: Reform nachgewiesen — Kunstwerk entschlüsselt. Kein Wunder, daß sogar die Marmorverkleidung der „Ghirlandina“ in Modena als Wiederaufnahme der „chiesa paleocristiana“ gelten soll (so Pezzeti, S. 845). Daß die frühchristliche Architektur keine freistehenden Campanili und so gut wie keine Marmorverkleidung des Außenbaues kannte, scheint da als unerheblich zu gelten.

Eine gleiche Tendenz finden wir bei den Beiträgen über Nonantola von A. Calzona (Architektur) und F. Zuliani (Wandmalerei). Die Abtei Nonantola wurde 1084 von Mathilde gewaltsam eingenommen. Calzona versucht nun, eine Wende in der Planung der Kirche zu beweisen, wiewohl nicht sicher ist, ob überhaupt eine im Bau war. Anstelle einer „lombardischen Tonnenwölbung“ (Typ Rivolta d'Adda) habe man nun „neo-altchristlichen“ Verzicht geübt. Der Hypothese müßte eigentlich Quintavalle selbst widersprechen, für den „nella nostra zona“, die Tonnenwölbun-

gen typisch cluniazensisch sind (S. 784), aber die Frage muß wohl offen bleiben, denn in Nonantola ist die Baugeschichte außerordentlich schwierig (zur „Leidensgeschichte“ dieser Kirche: Serchia L., *Nonantola, I restauri dell'Abbazia*. Modena 1984. Mit abweichender Rekonstruktion). Eine zweite „Reform-Diskussion“ wäre für die kürzlich im Refektorium des Klosters gefundenen Fresken zu führen. Die Ikonographie einer Majestas Christi mit den Aposteln, auch wenn sie in Refektorien selten sein mag und in Cluny vorkommt, ist wohl doch zu unspezifisch (zur Anordnung vgl. Prugiasco, Tessin). Die Ikonographie der Malerei auf den Längswänden ist ohnehin verschieden von Cluny. Daß Mathilde in dem eroberten Kloster eben gerade nicht die cluniazensischen *Consuetudines* einführen ließ, wirft ein beachtenswertes Licht auf ihre „diversifizierende“, nicht „mono-cluniazensische“ Politik.

Dankbar begrüßt man für Nonantola die, trotz des fast schon Pflicht gewordenen „Schlenkers“ zur Kirchenreform, solide kunsthistorische Bearbeitung dieser Fresken durch C. Segre-Montel, die diese Aufgabe nach dem Tode Carlo Volpes kurzfristig übernahm. Die Malereien, leider viel fragmentarischer als man zunächst angenommen hatte, werden Anf. 12. Jh. datiert. Eine so rasche und dennoch eingehende Publikation möchte man sich für alle neuaufgedeckten mittelalterlichen Wandmalereien wünschen!

Hans Peter Autenrieth

Rezensionen

ERNŐ MAROSI, *Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom und die Kunst des 12.—13. Jahrhunderts*. Deutsche Bearbeitung Renate Messing. Budapest, Akadémiai Kiadó 1984. 385 S., XXXV Tafeln mit Zeichnungen, 438 Abbildungen.

(mit zwei Abbildungen und einer Figur)

Das Ergebnis der im Haupttitel angezeigten Untersuchung läßt sich wie folgt zusammenfassen: Die Frühgotik nordfranzösischer Prägung erschien in Ungarn um 1190 in Esztergom (Gran), wo damals am Neubau der erzbischöflichen Kathedrale (St. Adalbert II) und am Palast des Königs Béla III. (1172—1196) mit beträchtlichem Aufwand gearbeitet wurde. Die königliche frühgotische Werkstatt erbaute dann die Zisterzienserabtei Pilis und den Königspalast von Óbuda (Alt-Ofen); aus ihrem unmittelbaren Umkreis kamen die Meister der zweiten Kathedrale von Kalocsa. Die höfische Frühgotik war nicht von langer Dauer, Esztergom hatte aber eine außerordentlich starke Ausstrahlung, wovon zahlreiche Denkmäler zeugen. Manche gotischen Elemente hat die internationale Spätromanik nach Ungarn vermittelt. Die eigentliche Hochgotik fand erst im 2. Drittel des 13. Jahrhunderts Eingang, und zwar wiederum als höfische Repräsentationskunst wie auch in Böhmen und Österreich unter Ottokar II.