

the excavations of López Ferreiro the nature of the primitive memorial is very difficult to reconstruct. We are left with the possibility that the mosaic floor discovered by López Ferreiro belonged to Gelmírez's refurbishing of the site.

In turning to the relationship between the Pilgrim's Guide's description of the great church and the history presented by its fabric, James D'Emilio, using the capitals, demonstrated the sources used, at first local and then imported, when it was decided to complete a building apparently abandoned in the 1120's. The return to construction would have occurred c. 1160 under the impetus of the separation of the kingdoms of León and Castile in 1157, and the ambitions of the future Bishop Pedro Gudesteiz. This account, expanding on discoveries first presented in the Michael Ward dissertation cited above, calls into question the validity of the description of the cathedral in the Pilgrim's Guide (composed c. 1130—40?), where western portals of the type found on the transepts are described, with a carved Transfiguration. It is usual now to accept this description as merely a projection of things to come. However, Serafín Moralejo implied, at least, a more advanced state for the primitive western facade in arguing that the Abraham and James reliefs of the Platerías facade are remnants of a Transfiguration carved originally for the western portal. Thus the anomolous presentation, according to the Pilgrim's Guide, of the Transfiguration on two facades would be partially explained: the western portal was to have presented this key Jamesian subject, but with the failure of the builders to achieve the western facade, the Platerías had come to be the actual stage for major parts of it. Whether the existence of actual carvings for a west facade may be imagined in the context of a church which had only reached to within three bays of the west facade remains problematic.

John Williams

## Rezensionen

ELIANE VERGNOLLE, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle*. Paris, Picard 1985, 335 S., 297 Abb., FF 520.

(mit einer Abbildung)

In den letzten Jahren seiner Tätigkeit als Lehrer in Paris kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges hatte Focillon die Frage nach der Kunst des 11. Jahrhunderts gestellt. 1938 veröffentlichte er seinen umstürzenden Aufsatz: „Recherches récentes sur la sculpture romane en France au XIe siècle“. Die alte Debatte über die Anfänge der romanischen Skulptur, die sich nach 1920 in einem campanalistischen Prioritätenstreit — Spanien oder Toulouse? Burgund oder Languedoc? — festgefahren hatte, wurde durch diese irritierende Abhandlung buchstäblich aus den Angeln gehoben. Focillon machte geltend, daß den berühmten burgundischen und südwestfranzösischen Monumenten der Zeit um 1100, die schon von der Historiographie des 19. Jahrhunderts als die Inkunabeln der romanischen Skulptur kanonisiert worden waren, eine reiche Folge von verschieden-

artigen Experimenten — skulptierte Kapitelle, Platten, Friese — vorausging, die zeitlich bis zum „An Mil“, bis in die Tage Raoul Glabers, zurückreichte. Unverkennbar kam dieser Aufsatz aus der Feder des Verfassers der *Vie des Formes*, war er erfüllt von einer spezifisch modernen, brüchigen Sensibilität, die zu den Normen und Dogmen der traditionellen Mittelalterarchäologie in geistvollen Gegensatz trat. Die lineare Vorstellung von der Entwicklung der romanischen Skulptur, die vor allem in Paris längst zur Doktrin erstarrt war, wurde durch diesen überraschenden Vorstoß durchbrochen.

Der Kriegeausbruch und Focillons früher Tod 1943 im amerikanischen Exil haben die produktive Wirkung seines Aufsatzes lange verzögert. In Paris hatte sich um Focillon ein Kreis von Schülern gebildet, der die Thesen des Lehrers durch Einzelforschungen untermauern sollte. Vor dem Kriege erschienen nur noch P. Quarré, *La sculpture romane de la Haute Auvergne. Décor des chapiteaux*, Aurillac 1939, und vor allem G. Micheli, *Le décor géométrique dans la sculpture de l'Aisne et de l'Oise au XIe siècle*, Paris 1939. Beide Arbeiten sind wenig bekannt geworden. Es war dann Louis Grodecki, der kongenialste unter den Schülern Focillons, der ab 1950 diese Forschungen wieder in Gang brachte mit einer wichtigen Abhandlung über die Anfänge der romanischen Skulptur in der Normandie, vor allem Bernay (*Bull. Mon.* 1950), und mit einem knappen, klärenden Überblick: „La sculpture du XIe siècle en France. Etat des questions“ (*Information d'Histoire de l'Art* 4, 1958), der Titel und Thema von Focillons zwanzig Jahre älterer Abhandlung wieder aufgriff, freilich angesichts einer noch immer straff formierten Gegenfront von etablierten Meinungen nun archäologischer und positivistischer argumentierte als der in dieser Hinsicht „genialisch“ unbefangene Vorgänger und Lehrer. Als Grodecki ab 1970 in Paris unterrichtete — und damit Nachfolger Focillons geworden war —, hat er Arbeiten angeregt, welche das 1939 abgebrochene Projekt wieder in Gang bringen sollten. Maylis Baylé wandte sich den Denkmälern in der Normandie zu. Ihre Monographie über die Trinité in Caen erschien schon 1979. Eliane Vergnolle suchte sich jenes Monument aus, dem in der Diskussion über die Skulptur im 11. Jahrhundert seit je die Schlüsselrolle zukam: die Abteikirche von Saint-Benoît-sur-Loire. Das Ergebnis ihrer Studien liegt in dem hier angezeigten Buch vor.

Hauptstück der Untersuchung ist eine eingehende Behandlung des berühmten Vorhallenturmes der Abteikirche und seines Skulpturenschmucks. Sie nimmt mit über 170 Seiten den Löwenanteil des Textes in Anspruch. Vorausgeht ein knapper Abschnitt über Saint-Benoît-sur-Loire im 11. Jahrhundert, in dem auch die Texte zur Baugeschichte besprochen werden, die als „Pièces annexes“ in einem Anhang auszugsweise nach den erreichbaren Ausgaben abgedruckt sind. Das Buch schließt mit einem dritten Teil, welcher die Skulpturen der unter Abt Guillelmus (1067—1080) begonnenen, zu seinen Lebzeiten aber nicht vollendeten, erst 1107 in Gegenwart des künftigen Königs Ludwig VI. geweihten Ostteile behandelt.

Vergnolles Monographie ist ein sympathisch mutiges und entschiedenes Buch. Schon die Überschrift des zweiten Abschnittes „La tour-porche de l'abbé Gauzlin et les débuts de la sculpture romane“ ist These und Programm. An keiner Stelle läßt die Verfasserin Zweifel daran aufkommen, daß sie die berühmte Stelle aus der *Vita Gauzlini*, „*turrim ex quadris lapidibus construere statuit ad occidentalem plagam ipsius monasterii*“ und zwar als ein „opus“ „*tale quod omni Gallie sit in exemplum*“, ernst nimmt. Der Vor-

hallenturm, dessen beide unteren Geschosse erhalten sind, ist für sie der Turm des Abtes Gauzlinus (1004—1030) und zwar einschließlich seines gleichzeitig ausgeführten und nicht nachträglich hinzugefügten Skulpturenschmucks. Sie hat ihre ganze Argumentation mit Konsequenz auf diese These hin aufgebaut.

Die Analyse des Vorhallenturms, seiner Architektur und Bauzier ist treffend, oft vorzüglich. Unter den Vorhallentürmen des 11. Jahrhunderts, die sich im Loiregebiet und in Westfrankreich erhalten haben, ist jener von Saint-Benoît mit 17 Metern Breite der größte. V. nimmt an, daß er ursprünglich vier Geschosse besaß, von denen die Niederlegung auf Geheiß Franz I. zwei übrig ließ: die neunjochige offene Vorhalle und das höhere, ursprünglich nach außen geschlossene Obergeschoß mit drei Kapellen an der Ostwand, über deren Patrozinien nichts bekannt ist. In den *Consuetudines* aus dem 13. Jahrhundert heißt der Vorhallenturm „galilea“. Rückschlüsse auf die Funktion erlaubt diese Bezeichnung kaum. V. verweist auf die vermutliche Rolle der unteren Porticus in der Palmsonntags- und Osterliturgie. Konstruktionsweise und Bauformen — regelmäßiges Quaderwerk von mittlerer Größe, zusammengesetzte Pfeiler verschiedenartiger Gestalt — werden überzeugend in Zusammenhang mit anderen Bauten der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gebracht: Krypta in Auxerre, Bernay, Jumièges, im weiteren Sinne auch Narthex in Tournus, Cardona, Noli. Fraglicher scheint, ob man so weit gehen kann, Schwankungen in der Ausführung für ein besonders frühes Datum noch vor den verglichenen Bauten in Anspruch zu nehmen. Im Obergeschoß sind die Formen straffer und einheitlicher. V. hält einen Meisterwechsel für wahrscheinlich. Ebenso nahe liegt es, an die funktionsbedingte Variante innerhalb eines einheitlichen Bauprogramms zu denken. Auch dürfte im Obergeschoß an den kuppeligen Gewölben und in den Apsiden die leider völlig verlorene Wandmalerei eine größere Rolle gespielt haben.

Die Besprechung der Bauzier des Untergeschosses beginnt mit den korinthischen Kapitellen. V. nimmt an, daß die Proportionen dieser Kapitele, sieht man von einer Deformation zum Gedrungenen hin ab, den Angaben bei Vitruv folgen. Der Renaissance des korinthischen Kapitelles unter Abt Gauzlinus in Saint-Benoît-sur-Loire läge also eine „connaissance livresque et théorique du type“ (S. 65) zugrunde. Eine solche Annahme würde sich zusammenschließen mit der hohen literarischen Kultur, die für Saint-Benoît unter den Äbten Abbo (988—1004) und Gauzlinus (1004—1030) bezeugt ist. Gegenüber dem klassischen Vorbild ist der Aufbau des korinthischen Kapitells in Saint-Benoît für die V. durch „juxtaposition“ der Formen gekennzeichnet, und sehr richtig zeigt sie, daß mit dieser strukturellen Veränderung der Weg für ganz neue Kombinationen frei wurde bis hin zum figürlichen und zum erzählenden Kapitell. Figürliche Kapitele treten in verschiedenen Varianten auf: die Abakusrosette kann durch einen Vogel, die Voluten können durch gehörnte Tiere ersetzt werden. Hier spielen vermutlich byzantinische oder byzantinisierende Vorbilder eine Rolle, und V. verweist auf die engen Beziehungen des Klosters zu Italien gerade in der Amtszeit des Gauzlinus. Die erzählenden Kapitele können einen Jagdfries anstelle des unteren Blattkranzes oder die bekannten Kombinationen von Löwen und Masken oder menschlichen Figuren zeigen. Am weitesten gehen die Stücke mit ikonographisch ausgeformten Szenen: Mariengeschichte (zwei Kapitele), Apokalypse (drei), Martinsgeschichte (eines). Das „chapiteau historié“, wie der kaum übersetzbare französische Terminus lautet, ist eine spezifische Erscheinung der romani-

schen Kunst und bildet ein sprechendes Beispiel für jenes neue Bedürfnis nach „Narrativem“ (Pächt), das man in der bildlichen Illustration wie in der Literatur der Epoche beobachtet. Die Kapitelle in der Vorhalle in Saint-Benoît sind die Inkunabeln dieser Gattung, und Eliane Vergnolle unterscheidet sie entschieden von den späteren, freier ausgebildeten Beispielen: „L'accord entre le développement des scènes et les données matérielles du chapiteau n'est pas encore trouvé, le cadre est forcé pour accueillir des figures trop nombreuses et qui ne peuvent s'épanouir; l'idée révolutionnaire du chapiteau historié est lancée mais les solutions restent occasionnelles“ (S. 101). Besser kann man es nicht ausdrücken. Eines der korinthischen Kapitelle des Untergeschosses ist neben der Abakusrosette signiert: „*Unbertus me fecit*“. In Unbertus vermutet die V. nicht nur den führenden Bildhauer, sondern auch den Architekten des Untergeschosses. Ein „*Magister Umbertus*“ ist unter dem 8. August im Nekrolog des Klosters erwähnt. Er sei „sans doute“ mit dem Bildhauer und vermutlichen Architekten zu identifizieren.

So wie die V. schon bei der Analyse der Architektur einen Meisterwechsel zwischen unterem und oberem Geschoß annahm, betont sie mit Nachdruck die mindestens graduelle Andersartigkeit der Kapitelle des Kapellengeschosses. Ihre Formen passen sich straffer der Architektur ein: „simplification du traitement mieux adaptée à l'échelle monumentale“ (S. 132). Neben Akanthus und Palmette erscheinen jetzt die „feuilles lisses“, was man im deutschen Fachjargon mit „Zungenblatt“ übersetzen würde. Auch die Figuren ordnen sich strenger dem Aufbau des Kapitells ein. Erzählende Kapitelle gibt es fast nicht mehr. Das alles ist sehr richtig beobachtet und präzise beschrieben. Für die V. zeigt sich in diesen Veränderungen eine Distanz zu den protohumanistischen Neigungen der Zeit um 1000. „Les réactions du monde monastique contre la culture classique s'intensifient“ und „les tendances simplificatrices qui se manifestent dans la sculpture de l'étage donnent naissance à des nouvelles solutions proprement romanes“ (S. 138). Diese These klingt bestechend. Es ist auch nicht leicht, ihr geradewegs zu widersprechen. Immerhin wird man bedenken: Durch das architektonische Programm des Obergeschosses veränderte sich die Gestalt wie die Situierung der Kapitelle. Über den schlanken Doppeldiensten, die hier um die Pfeiler postiert sind, nehmen sie gestrecktere Proportion an. Sie sind in größerer Höhe angebracht, weniger nahsichtig, was arbeitssparende Verfahren — wie den Schmuck mit glatten Blättern — nahelegte, von der Frage der ursprünglichen Bemalung, die hier manches kompensieren konnte, ganz abgesehen. Sicher beobachten wir im Obergeschoß neue Formen, die auf die romanische Skulptur der Zeit um 1100 vorausweisen. Aber handelt es sich wirklich um Stilwandel oder doch nur um eine funktionsbedingte Variante innerhalb des gleichen Dekorationssystems? Es gibt auch in der mittelalterlichen Architektur und Skulptur Modusprobleme, auch wenn die reine Stilkritik das lange zu wenig beachtet hat.

Diese Erwägungen rühren an die kapitale Frage, die durch Eliane Vergnolles Untersuchung mit imponierender Brückheit in Erinnerung gerufen wird: Wann sollen der Vorhallenturm von Saint-Benoît-sur-Loire und sein Skulpturenschmuck datiert werden? Das Dilemma, das hier seit langem entstanden ist, ist klassisch. Wir haben eine fast eindeutige, sogar emphatische Quellenaussage, welche mindestens den Auftrag zum Bau des Turmes in die Zeit des Abtes Gauzlinus — also vor 1030, eventuell sogar vor 1026 — verweist, und wir haben ein kunsthistorisches Bild von der Entwicklung der romani-

schen Skulptur, mit welchem sich diese Quellenaussage nicht zur Deckung bringen läßt. Es ist das Dilemma, das schon Kingsley Porter zu polemischen Ausbrüchen gegen den Darwinismus der auf späte Datierungen versessenen „Archäologen“ aufstachelte. Rational auflösen läßt sich dieses Dilemma im vorliegenden Falle nicht. Immerhin kann man fragen, welche Züge an den Kapitellen die V. hervorheben und welche sie zurückdrängen mußte, um ihre Gestalt überzeugend in den Zusammenhang der monastischen Kultur kurz nach der Jahrtausendwende einzubinden.

Es sind die retrospektiven Aspekte der Bauzier im Untergeschoß des Turmes, welche von Eliane Vergnolle mit besonderer Aufmerksamkeit notiert werden: Die Rückwendung zur Antike und zum Karolingischen, die in den vitruvianischen Proportionen der Kapitelle wie in der Renaissance des korinthischen Typus zum Ausdruck kommt, die Verbindung zu byzantinischen Vorbildern, die Abhängigkeit von der Dekoration vorromanischer Handschriften. Dadurch werden diese Bildwerke von der romanischen Skulptur im landläufigen Sinne getrennt: „Les sculptures du rez-de-chaussée... témoignent donc de la survie, dans le domaine monumental d'une culture d'origine carolingienne, survie, souvent notée dans le domaine des manuscrits et dans celui de l'enseignement où les années 1030 marquent une rupture" (S. 199). Diese „rupture“ mache sich dann an den jüngeren Kapitellen des Obergeschosses bemerkbar.

Die Richtigkeit dieser Beobachtungen ist unstrittig, aber die V. selbst hat gespürt, daß sie einseitig sind. Sie räumt ein: „L'œuvre d'Unbertus constitue une charnière entre l'an mil et l'époque romane" (S. 199). In der Tat lassen sich in der Porticus von Saint-Benoît viele Motive ausmachen, die nicht mehr zur Tradition der frühmittelalterlichen gelehrten, literarischen Kultur gehören, sondern zu jenem außerschriftlichen, mit neuer Emotion aufgeladenen Bildgut, das für die romanische Kunst charakteristisch ist: Löwen, die Figuren oder Köpfe bedrängen, Böcke, die ihre Köpfe aneinander reiben, Akrobaten und Affen, Bartzieher und Gestalten, die von Schlangen gewürgt oder gebissen werden, Tierbändiger und Jagden, eine Figur, die eine Schauspielermaske vorzeigt. Man kann diese Bestien- und Figurenkapitelle nicht dadurch stilllegen, daß man beschwichtigend einschränkt: „La répétition ornementale des figures et des groupes est en contradiction avec une éventuelle signification iconographique" (S. 90). Gewiß, das wieder erwachte Interesse an Mythen, an einer sich außerhalb der Schriftlichkeit bewegenden Volks- und Laienkultur — der modische Einfluß Bachtins —, sie mögen jüngst die Faszination durch solche anarchischen, analphabetischen Bilder über Gebühr galvanisiert haben. Sicher halten nicht alle Arbeiten, die sich neuerdings mit diesen dunklen, vagierenden Themen beschäftigen, der historischen und philologischen Kritik stand. Aber das Problem ist gestellt und wird die Forschung weiter beschäftigen. Das alte Interpretationsmuster, solche Darstellungen zu bloßen Ornamenten herunterzuspielen und dadurch ihrer affektiven Wirkung zu berauben, nur weil man sie im schulmäßig ikonographischen Sinne nicht lesen kann, befriedigt jedenfalls nicht mehr. Und so ist auch der kräftige Einbruch neuer romanischer oder mindestens protoromanischer Themen in der Porticus von Saint-Benoît nicht aus der Welt zu schaffen und verlangt nach Gewichtung.

Daneben stehen als weiteres Signal die „chapiteaux historiés“ mit ihrem erstaunlichen narrativen und deskriptiven Informationsangebot: Exakt sind Zaumzeug und Damensattel bei der Flucht nach Ägypten geschildert, bei der Heimsuchung sind die Obergewän-

der der Frauen mit den langen Zierärmeln deutlich von der Kleidung des Joseph und Zacharias unterschieden, der Zug der apokalyptischen Reiter ist mit vielen Details dargestellt und ebenso die Architektur des Himmlischen Jerusalem, wobei die ausgeschlossenen Figuren, die man unten vor der Quadermauer sieht, m. E. nicht schweigen, sondern mit pathetischen Gesten klagen. Gewiß hat die V. scharfsichtig die Unterschiede zu späteren Beispielen herausgearbeitet, aber um die Tatsache, daß es sich hier um die ältesten voll ausgebildeten „chapiteaux historiés“ handelt und damit um eine Entfernung vom Frühmittelalter zum Romanischen hin, kommt man nun einmal nicht herum.

So ist offensichtlich, daß die V. die altertümlichen Seiten der Bauzier stärker beleuchtet hat als die zukunftsweisenden, um Argumente für eine möglichst frühe zeitliche Ansetzung anzusparen. Zeichnet man das Bild anders, wird man in der Entscheidung der chronologischen Frage unsicherer. Die *Historia nova Francorum* von Hugo de Sancta Maria sagt immerhin: „*Extruxit etiam ibidem ipse Gauzlinus turrin ex quadris lapidibus ad occidentem praefatae ecclesiae plagam; sed tamen eam morte preventus consummare non potuit*“ (Pièces Annexes II). Öffnet sich hier eine Möglichkeit, eine Ausführung des Turmes nach dem Tode des Gauzlinus im Jahre 1030 zu vermuten, auch wenn die Quellen nichts von einer Bautätigkeit um 1040/50 melden? Unbestreitbar: die Analysen der V. haben ein für allemal gezeigt, daß wir in der Porticus von Saint-Benoît-sur-Loire eine Bauzier vor uns haben, die von der reifen romanischen Skulptur strukturell verschieden ist und ihr zeitlich vorausgeht. Das bleibt der entscheidende Gewinn, den das Hauptkapitel des Buches für die Forschung einbringt. Die Frage der genauen Jahreszahlen ist daran gemessen vielleicht nur eine sekundäre Rechenaufgabe. Wäre man jedoch bereit, von einer Ansetzung vor 1030 oder gar 1026 abzugehen und eine Entstehung um die Mitte des Jahrhunderts zu erwägen, so verlören die modernen, protoromanischen Züge der Kapitelle den Charakter eines *hapax legomenon*, ohne daß ihre Pionierstellung in der Kunstgeschichte des 11. Jahrhunderts damit verleugnet würde.

Die V. hat ein übriges getan und die frühe Datierung durch ein Kapitel über „contexte et descendance“ des Vorhallenturmes untermauert. Man ist dankbar dafür, daß hier eine ganze Reihe bekannter, aber auch entlegener mittelfranzösischer Denkmäler des 11. Jahrhunderts eingehend besprochen werden. Eine Nachfolge scheint die Unbertus-skulptur vor allem im Süden der Loire, im Berry und in der Touraine gefunden zu haben. Es gibt parallele, nicht in direkter Beziehung mit Saint-Benoît stehende Kirchen mit früher Kapitellskulptur, unter denen Saint-Aignan in Orléans die bekannteste ist. Die V. tritt überzeugend dafür ein, daß die erhaltenen Skulpturen zu der 1029 geweihten Kirche Robert des Frommen gehören. Es gibt direkte Abhängigkeit von Saint-Benoît wahrscheinlich durch die Entsendung von Werkleuten wie im Falle der 1048 geweihten Abteikirche von Méobecq in der Diözese Bourges. Hier finden sich fast wörtliche Wiederholungen von manchen Kapitellen aus Saint-Benoît. Mir scheint übrigens, daß auch das Kapitell, das von der V. als Zirkusszene gedeutet und von einem Konsulardiptychon abgeleitet wird, die Variante einer in Saint-Benoît begegnenden Lösung ist. Das Kapitell Nr. 23b im Kapellengeschoß zeigt zwei betende, offenbar geistliche Figuren in Arkaden, über denen am Abacus die *Dextera Dei* erscheint. Hier ist der Aufbau des Kapitells in Méobecq, dessen zirkusähnliche Motive wohl christlich moralisierend in der Richtung des „*Salve me de ore leonis*“ verstanden werden müssen, vorweggenommen. Die V. un-

terscheidet schließlich die dritte Möglichkeit einer späteren „Renaissance“ der Skulptur von Saint-Benoît in Selles-sur-Cher im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts. Es muß der regionalen Forschung überlassen bleiben zu beurteilen, ob Eliane Vergnolle in verständlicher Begeisterung für den „Helden“ ihrer Monographie die Kreise des Einflusses der Unbertussskulptur im einen oder anderen Fall zu weit gezogen hat.

Der dritte Teil des Buches beschäftigt sich mit den Skulpturen in den Ostteilen der Abteikirche, deren Bau unter Abt Guillelmus (1067—1080) begonnen, aber nicht vollendet worden ist. „*Novo jecto edificare cepit fundamento, sed morte preceptus consummare non potuit*“ berichtet Hugo de Sancta Maria. Bei einem Brand, der 1095 den Ort Fleury verwüstet, war der Neubau noch unvollendet. „*Adhuc imperfectum manebat*“ heißt es in den *Miracula Sancti Benedicti*. Die Chronik von Saint-Pierre-le-Vif in Sens schildert farbig, wie am 21. März 1107 der kupferne Schrein mit den Benediktsreliquien aus dem Langhaus in die Krypta unter dem neuen Chor gebracht und unter dem Benediktsaltar aufgestellt wurde „*Superpositum est feretrum auro gemmisque fabricatum, tanto Patri congruum.*“ Der alte, schlichte Schrein wurde in ein neues, mit Gold und Edelsteinen geschmücktes Gehäuse geschoben. Hier haben wir eine ausreichende Anzahl von expliziten Angaben in den Quellen, die uns chronologische Querelen ersparen. Der Chor von Saint-Benoît ist ein hochromanischer Bau — allenfalls wenig älter als die Ostteile von Cluny III oder von Saint-Sernin in Toulouse.

Die Chronik von Saint-Pierre-le-Vif eröffnet einen Einblick in die liturgische Topographie dieses Neubaus, und die V. zeigt, wie diese sich noch heute in der Baugestalt spiegelt. Im Zentrum des sog. kleinen Querhauses stand der Benediktsaltar. Die V. spricht von einer „*travée-réliquaire*“ (S. 220) und weist darauf hin, daß die Kapitelle der Gewölbedienste dieses Jochs Benediktszenen zeigen: drei Wunder und außerdem Totila, der mit der Krone auf dem Haupt vor Benedikt kniet (*Abb. 8*). Hier fragt sich, ob die betonte Darstellung gerade dieser Begegnung an so ausgezeichnete Stelle nicht mit dem im frühen 12. Jahrhundert noch sehr engen Beziehungen der Abtei zum französischen Königshaus zusammenhängen könnte. Immerhin wurde 1108 der Kapetinger Philipp I. im Chor von Saint-Benoît — also nahe dem heiligen Benedikt — bestattet. Die V. ruft zutreffend in Erinnerung, daß der Benediktzyklus in Saint-Benoît ein sprechendes Zeugnis für die im späten 11. Jahrhundert zunehmende Illustration von Heiligenviten ist, m. W. ist er als hagiographische Szenenfolge an Kapitellen in dieser Generation überhaupt einzigartig. Weitere Benediktkapitelle finden sich im Nordquerhaus, in der Vierung, an den östlichen Pfeilern des erst im Laufe des 12. Jahrhunderts weitergebauten Langhauses. Hier an dem der „Welt“ zugewandten Ende des Mönchschores erscheint u. a. die Versuchung Benedikts, dem der Teufel eine stattliche Frau mit langem, offenem Haar zuführt.

Stilistisch ist dieser Zyklus nicht einheitlich. Die V. macht deutlich, wie sich in diesen Werken des späten 11. Jahrhunderts die Erzählung völlig vom Aufbau des antiken Kapitells löst. Es gibt an den Pfeilern der Gewölbedienste in der Vierung einige rüde Kapitelle, welche vielleicht aus der Tradition des Vorhallenturmes kommen. Sind sie die ältesten? Begannen die Bauarbeiten unter Guillelmus an dieser Stelle oder handelt es sich um wiederverwendete Stücke? Überraschender sind die übrigen, etwas späteren Kapitelle, die aus der örtlichen Tradition ausbrechen und in der französischen romanischen

Skulptur völlig isoliert bleiben. Sie zeigen große Figuren vor leerem Hintergrund in ruhigen, klaren Umrissen mit deutlich ablesbaren Gesten. Die von der V. ausgesprochene Vermutung, daß hier ottonische Vorbilder nachwirken, ist nicht abwegig. Allerdings würde ich weniger an das Basler Antependium denken, überhaupt nicht an Werke in Metall, als an jene ottonische Produktion, die man mit Norditalien, speziell mit Mailand in Verbindung bringt. Diese großartigen Schöpfungen, die den Kapitellen des Unbertus an Rang nicht nachstehen, zeugen von dem hohen Anspruch, der mit dem Bau des neuen Chores über dem Schrein des heiligen Benedikt verbunden war.

Eine Besprechung kann nicht auf alle Fragen eingehen, welche dieses dicht gearbeitete Buch aufwirft. Am eindruckvollsten bleibt die Konsequenz, mit der die V. für ihre von Focillon und Grodecki angeregte, aber mit großer Eigenständigkeit weitergeführte Vorstellung von der Formgeschichte der Skulptur im 11. Jahrhundert eingetreten ist. In einer Zeit, in der eindeutige Meinungen mehr und mehr außer Mode kommen, ist der Rezensent nicht sehr stolz, angesichts von soviel Beharrlichkeit und Courage auf die *via larga* des Kompromisses verwiesen zu haben.

Willibald Sauerländer

Zur Orientierung des interessierten Lesers füge ich eine Liste der bisher erschienenen Rezensionen von Vergnolles Buch an:

M. Durliat, *Bulletin Monumental* 145, 1987, S. 156–158; A. Mussat, *Universalia* 1987, S. 513f.; A. Peroni, *Studi Medievali* 3. Serie, 27/II, 1986, S. 741–747; L. Pressouyre, *Revue de l'Art* 74, 1986 (4. trim.), S. 74; G. Zarnecki, *The Burlington Magazine* 128, 1986, S. 509f.

NIKOLAUS HIMMELMANN, *Ideale Nacktheit*. Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Band 73. Opladen, Westdeutscher Verlag 1985. 137 Seiten, 64 Tafeln.

Nikolaus Himmelmann hat als Archäologe ein für Kunsthistoriker besonders wichtiges Buch geschrieben. Dies ist ihm deshalb gelungen, weil er eine einfache Frage gestellt hat, die wir Kunsthistoriker bisher zu stellen nicht gewagt hatten. Denn die „ideale Nacktheit“, die „gegen die Realität“ bei mythischen wie bei historischen Personen, selbst bei Zeitgenossen, auftritt, und zwar vom Mittelalter bis zur Gegenwart, ist eben nicht durch die Antike vorgegeben, wie man seit jeher unterstellt hat. Vielmehr muß schon im Mittelalter der Glaube aufgekommen sein, daß Nacktheit zum antiken Gott, zum großen Menschen überhaupt gehöre. Auch allegorische Personen zeigt man deshalb nackt, weil man auf diese Weise ihr zeitlos-ewiges Vorhandensein besonders augenfällig darzustellen meinte. Wir lernen nun von Himmelmann, daß die antike Kunst gerade nicht die Muster überliefert, auf die der Künstler sich schon seit dem Mittelalter zu berufen schien. Vielmehr sind die drei Göttinnen zum Beispiel, die sich beim Paris-Urteil vor dem Trojanerprinzen zeigen, auf Werken der Antike eben nicht entkleidet, und auch die Allegorien sind keineswegs, wie man wohl dank der „nackten“ Wahrheit folgerte, jeweils entblößt zu sehen.

Nicht einmal Texte der Antike gibt es, die Nacktheit für bestimmte Szenen fordern. Nach Himmelmanns Erklärung (S. 23–24) ist Plinius' Hinweis (*Nat. hist.* 34, 5) auf