

Aber solche Fragen wird der zweite Teil der Dissertation ausführlicher behandeln. So bleibt zu hoffen, daß auch diese weiterführende Untersuchung auf ähnlich umfassenden und gründlichen Recherchen aufgebaut und mit ebenso glücklichen Funden belohnt sein wird wie der vorliegende Band, dem der Bischof von Verdun in seinem Geleitwort prophezeite „qu('il) fera date dans l'histoire de l'art roman.“

Jochen Zink

JÖRG TRAEGER, *Mittelalterliche Architekturfiktion. Die Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang*. (München – Zürich 1980, Verlag Schnell & Steiner, 144 S., 40 Abb. im Text, 77 Taf.)

„Die zunehmende Pflege, welche in der Gegenwart die Systematik der mittelalterlichen Ikonographie findet, berechtigt zu der Hoffnung, daß eine nicht allzu ferne Zukunft in der eigenartigen Bildersprache der Vorzeit dort klarer schauen wird, wo wir einstweilen noch vielfach tastend suchen.“ Ohne Zweifel hat sich diese Hoffnung, die J. A. Endres 1912 am Ende seines Aufsatzes über die Wandgemälde der Regensburger Allerheiligenkapelle äußerte, nicht erfüllt. Im Gegenteil, seine Erklärung der Gemälde durch einige der Johannesapokalypse entnommene Meßtexte zum Allerheiligenfest, ergänzt durch Belege aus dem Apokalypsenkommentar Ruperts von Deutz, bot kaum modifiziert weiteren Forschungen Grundlage und Orientierung. Jörg Traegers – mit häufig ganzseitigen Textabbildungen und umfangreichem Tafelteil opulent illustrierte – Studie unternimmt nun einen energischen Vorstoß, für die Regensburger Kapelle über diese älteren Ergebnisse hinauszugelangen, um damit zugleich – wie der Titel bereits andeutet – allgemeiner „grundsätzliche Aspekte des mittelalterlichen Bilddenkens“ (Vorwort) zu vermitteln. Traeger wählt dazu zwei einander ergänzende Untersuchungsrichtungen: Zum einen fügt er seine Fragestellung ein in das durch die Namen Kreuser, Sauer, Krautheimer, Sedlmayr und Bandmann vergegenwärtigte Problemfeld einer Bedeutungskunde mittelalterlicher Architektur und versucht damit, das Verhältnis der Malerei zum Bauwerk und zu ihrem jeweiligen Anbringungsort in seinen formalen und inhaltlichen Dimensionen zu thematisieren. Ergänzend stellt er die ikonographische Analyse auf eine gegenüber der bisherigen Forschung erheblich verbreiterte Basis. Vor allem aber erschließt er der Interpretation neue Schriftquellen, in der Hauptsache die Predigt *De omnibus sanctis* aus dem *Speculum ecclesiae* des Honorius Augustodunensis – ein Text, auf den schon Endres im Zusammenhang mit den Prüfeninger Wandgemälden hinwies. Der Erörterung dieses weitgespannten Themenkomplexes sind drei Kapitel über Auftraggeber, Entstehungssituation, Patrozinium und Baugeschichte der Grabkapelle Bischof Hartwigs II. (1155–1164) vorangestellt, die weitestgehend den bisherigen Forschungsstand präzise zusammenfassend referieren.

Eine der Hauptschwierigkeiten und bleibender Unsicherheitsfaktor jedes Interpretationsversuches ist der nach mehrfacher Restaurierung, Ergänzung und Rückrestaurierung beklagenswerte Erhaltungszustand, in dem sich die Malereien heute präsentieren. Insofern war es eine glückliche Entscheidung, im Tafelteil dem heutigen fragmentarischen Erscheinungsbild jeweils ältere Aufnahmen der offenbar recht zuverlässig und behutsam ergänzenden Restaurierung des 19. Jahrhunderts gegenüberzustellen. Auch hier sind jedoch fast alle Texte der Schriftbänder gelöscht oder unlesbar, und Traeger versäumt es leider, die wenigen auf den Originalaufnahmen anscheinend noch lesbaren Inschriftfragmente mitzuteilen. In jedem Falle aber verweisen die auffällig zahlreichen, die gesamte Ausmalung strukturierenden Schriftbänder auf einen gleichsam literarischen Hintergrund der Bilderfolge, der in besonderem Maße die Nutzung von Schriftquellen zur Interpretation rechtfertigt. Daß Traeger sich dazu auf den der ikonographischen Forschung seit E. Mâle und J. Sauer vertrauten Honorius Aug. stützt – während der ausgewiesene Honorius-Kenner Endres Schriften des Rupert von Deutz heranzog – könnte zu Skepsis Anlaß geben. Von der Forschung kaum noch bestritten, hat jedoch Honorius seine zweite Lebenshälfte im süddeutschen Donaugebiet verbracht, wobei sein Wirkungskreis jüngst bis nach Österreich ausgedehnt wurde (Valerie I. J. Flint, *The Career of Honorius Aug.*, in: *Revue Bénédictine* 82, 1972, S. 63–86; S. 82 f.). Weniger geklärt, als Traeger auf S. 8 annimmt, sind die Fragen um das Schicksal des Honorius-Nachlasses im Zusammenhang mit Kloster Prüfening (Hans-Georg Schmitz, *Kloster Prüfening im 12. Jh.* [Misc. Bavarica Monacensia 49] München 1975, S. 237 f.). Zugleich kann allerdings die von Traeger vorausgesetzte Kenntnis des *Speculum ecclesiae* in Regensburg um die Mitte des 12. Jahrhunderts, allein schon wegen des Regensburger Aufenthalts des Honorius, als durchaus wahrscheinlich angesehen werden. Außerdem ist dieses zwischen 1087 und 1105 entstandene Werk (zur Datierung M.-O. Garrigues, *Quelques recherches sur l'oeuvre d'Honorius Aug.*, in: *Revue d'Histoire Ecclésiastique* 70, 1975, S. 388–425) für das 12. Jahrhundert fast ausschließlich in Handschriften süddeutsch-österreichischer Provenienz überliefert (vgl. Valerie I. J. Flint, *The Place and the Purpose of the Works of Honorius Aug.*, in: *Revue Bénédictine* 87, 1977, S. 97–127).

Dennoch birgt die Berufung hauptsächlich auf eine einzige Schrift gewisse Gefahren, ist doch die unmittelbare Umsetzung eines theologischen Textes in ein Bildprogramm in der Regel nicht zu erwarten; zumindest aber kann die Anregungsfunktion des Textes erst nach Befragung der Schrifttradition, der älteren oder parallelen Überlieferung bestimmter Motive angemessen beurteilt werden. Dieser Schwierigkeit war sich Traeger offenbar bewußt, wenn er die Allerheiligenpredigt des Honorius „ohne Anspruch auf Systematik“ heranzieht und zugleich „nicht unbedingt eine direkte Illustrierung durch das Bildprogramm der Kapelle“ behaupten will (S. 8). Entsprechend stellt er häufig Textzitate und Bildbefunde lediglich suggestiv gegenüber; mehrfach nutzt er jedoch den Text konkret zur Erklärung bestimmter Darstellungen. Dabei ist nun allerdings unter Berücksichtigung der erwähnten methodischen Vorbehalte zu prüfen, ob nicht die Fixierung auf den Ho-

noriumstext einen Argumentationszwang ausübt, der wenig wahrscheinliche Deutungen provoziert oder aber den Blick auf alternative Erklärungsmöglichkeiten verstellt.

So muß es als sehr gewagt erscheinen, wenn Traeger die eigenartigen Attribute, die vier der acht in der Kuppel befindlichen Engel in Händen halten, als Zeichen der Trinität versteht (S. 36; vgl. *Abb. 8*) und sich dabei auf eine Textpassage stützt, wo Honorius von den Gott preisenden neun Chören der Engel schreibt, *in quibus expressum est signaculum Dei similitudinis...* Den Sinn dieser Aussage erläutert Honorius einige Zeilen weiter. Nicht nur verweisen die drei Erzengel auf die drei göttlichen Gestalten; vielmehr ist die Gesamtzahl der neun, nämlich drei mal drei, Engelchöre als Hinweis auf die Trinität zu verstehen. Genau dies wird durch eine zweite von Traeger (Anm. 85) genannte Honorius-Stelle belegt: *Quare novem angelorum? – Propter Trinitatem, in novenario enim numero ternarius tertio fit repetitus* (PL 172, Sp. 1113 C). Bei diesem eindeutigen Textsinn, der in der Neunzahl der Engelchöre einen verborgenen Hinweis auf den dreigestaltigen Gott sieht, ist es ohne weitere Anhaltspunkte kaum möglich, dem Honoriumstext eine auf so unmittelbare Visualisierung zielende Terminologie zu unterstellen und das *signaculum Dei similitudinis* mit den vier Engelsattributen, die – wie freilich nur auf den Aufnahmen mit den Ergänzungen des 19. Jahrhundert zu erkennen ist, – aus Kreis, drei Punkten und sechs pyramidal angeordneten Strahlen bestehen, zu identifizieren. Könnte es sich nicht doch einfach um geschwenkte Weihrauchfässer und Sphären handeln?

Unabhängig davon gelingt es Traeger überzeugend, eine von ihm als „ästhetische Höhenunterschiede“ (S. 32 f.) bezeichnete Scheidung zwischen oberem und unterem Baukörper mit der jeweiligen Ausmalung aufzuzeigen, indem er die Führung der Schriftbänder zwischen den einzelnen Raumkompartimenten und die verschiedenen Elemente des die Darstellungen begleitenden Dekorationssystems einer sorgsam beobachtenden Analyse unterzieht. Er konstatiert „Höhenunterschiede im Relief der räumlichen Illusion“ (S. 33), die, als „Werthierarchie“ verstanden, im folgenden auch inhaltlich durch ihre Zuordnung zum himmlischen und irdischen Bereich einsichtig gemacht werden. Die weit verbreitete Bedeutung des Kuppelgewölbes als Himmelskuppel wird am konkreten Beispiel vorgeführt und in ihren besonders das radiale Gliederungssystem betreffenden kosmologischen Implikationen durch zahlreiche, nur gelegentlich etwas abseits liegende und bis ins 15. Jahrhundert ausgreifende Vergleichsbeispiele schlüssig dem gesamten Bildprogramm eingefügt. Die konsequente Befragung der Allerheiligenthematik nach ihrer Relevanz für dieses Bildprogramm erlaubt es Traeger, die von Endres teilweise nur sehr unbefriedigend erklärten Darstellungen des Tambour- und Kuppelbereichs, also der „Himmels“-Zone, neu zu bestimmen.

Hatte das im Tambour umlaufende Schriftband mit der mehrfachen Wiederholung FIDES SPES KARITAS Endres veranlaßt, die Figurengruppen in den Ecken des Tambouroktogons als achtfache Personifikationen dieser drei Tugenden zu deuten, so sieht Traeger hier völlig zu Recht die Heiligen angesiedelt, die in der

Hierarchie auf den Pantokrator und die Engel im Gewölbe folgen. Allerdings muß festgehalten werden, daß in allen Texten zum Allerheiligenfest – und nicht nur bei Honorius, worauf Traeger hinweist (S. 36) – noch vor den Engeln Maria genannt wird, die hier fehlt. Auch ohne diese Einschränkung verstärken sich jedoch mit fortschreitendem Beweisgang die Zweifel an Traegers methodischem Zugriff. Als Beispiel sei die Identifizierung von sieben nimbierten Halbfiguren in den Laibungen der Tambourfenster angeführt. Dazu schreibt Traeger (S. 39): „Hervorzuheben ist aber die Tatsache, daß bei Honorius Aug. die Heiligen insgesamt in acht Gruppen eingeteilt werden, deren Aufzählung in der Allerheiligenlitanei und im *Ordo commendationis animae* ihre Entsprechung findet, und daß dabei jeder Gruppe eine bestimmte Tugend zugeordnet ist“, allerdings „den verheirateten und anderen Gläubigen ... nur Tugenden allgemein ... Acht definierten Gruppen von Heiligen“ stehen damit nur sieben konkret benannte Tugenden gegenüber. Diesen Befund bringt Traeger mit den acht Figurengruppen in den Tambourecke und den sieben Halbfiguren in den Fensterlaibungen – in der Laibung des östlichen Fensters ist eine Martyriumsszene dargestellt – in Verbindung. „Es liegt also der Schluß nahe, daß die nimbierten Halbfiguren im Bogenscheitel jene Tugenden verkörpern.“ Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, daß dieser Schluß wesentliche Details des Bildprogramms außer acht läßt und in der Fixierung auf einen Textbeleg den Kontext der gesamten Predigt und andere gewichtige Schriftquellen vernachlässigt. Dies betrifft zunächst die Achtzahl der Heiligenchöre. Traeger übersieht, daß die von ihm angeführte Textstelle, die den verschiedenen Heiligengruppen Blumen, Farben und Tugenden zuordnet, lediglich vorangehende Erörterungen zusammenfaßt, in denen Honorius ausführlich die Einteilung der Heiligen in neun Gruppen, nämlich *patriarchae, prophetae, apostoli, martyres, confessores, monachi, virgines, viduae, conjugati* erörtert. Nun besagt dies noch nicht viel, zeigt doch auch die Ausmalung der Kapelle eigentlich neun und nicht acht Heiligengruppen (falls es sich in den Tambourecke wirklich um unterschiedlich charakterisierte Gruppen handelt, was beim heutigen Erhaltungszustand nicht mehr zu entscheiden ist). Die von Traeger wohl richtig als alttestamentliche Gestalten bezeichneten Zwickelbüsten des Gewölbes sind dann nämlich den acht Gruppen des Oktogons hinzuzurechnen, zumal alle Aufzählungen von Heiligen, so auch die von Honorius, vor den Aposteln die Patriarchen und Propheten anführen. Diese Aufteilung in neun Gruppen ist im Zusammenhang mit den Malereien der Kapelle insofern von Bedeutung, als die neun Gruppen stets den neun Engelchören zugesellt werden. *Quod in Ecclesia sint novem ordines justorum secundum novem ordines angelorum*, heißt es eindeutig im *Liber XII Quaestionum* des Honorius (PL 172, Sp. 1182 C). Davon unabhängig und von acht Chören ausgehend, hat auch Traeger „die Radialität der Engelordnung aus dem Gewölbe“ in den Heiligen der Oktogonecken fortgesetzt und aufeinander bezogen gesehen (S. 40).

Obwohl, wie auch der Honorius text zeigt, letztendlich alle Versuche einer Unterscheidung von Heiligengruppen auf die Einteilung der Engel zurückgehen (dazu mit reichem Material John Hennig, Die Chöre der Heiligen, in: Archiv für Litur-

giewissenschaft 8, 1964, S. 436–456), hat sich kein fester Kanon von Heiligenchören gebildet; vielmehr wechseln Anzahl und Benennung ständig. Auch die mittelalterlichen Allerheiligenlitaneien weisen eine beträchtliche Anzahl an Varianten auf (vgl. Maurice Coens, *Anciennes Litanies des Saints*, in: *Analecta Bollandiana* 54, 1936, S. 5–37; 55, 1937, S. 49–69; 59, 1941, S. 272–298; 62, 1944, S. 126–168). Ebenso ist die Zuschreibung bestimmter Blumen, Farben und Tugenden keineswegs auf Honorius beschränkt, sondern hat eine lange Tradition. Zu verweisen ist besonders auf die offensichtlich weitverbreiteten Allerheiligen-Homilien Ps.-Bedas (PL 94, Sp. 447 B–455 C), die später in die Brevierlesung zu Allerheiligen eingingen (Hennig, *Chöre der Heiligen*, S. 442 f.; Ders., *The Meaning of All the Saints*, in: *Mediaeval Studies* 10, 1948, S. 147–161; S. 156 f.). Ob der seltene, wenn nicht einmalige Fall der Nennung theologischer Tugenden in einer Allerheiligenlitaneei, der in einem aus Regensburg stammenden Litaneifragment des 9. Jahrhunderts überliefert ist (*Analecta Bollandiana* 54, 1936, S. 20 f.), damit auch für die Allerheiligenkapelle von Bedeutung ist, wird kaum zu entscheiden sein. In jedem Falle fügt sich das Schriftband mit FIDES SPES KARITAS thematisch sinnvoll ein, zieht man etwa eine Erklärung des Hrabanus Maurus heran, der von den Kindern Gottes schreibt, sie strebten im Glauben an die Trinität und in ihrem an Glaube, Hoffnung und Liebe ausgerichteten Handeln die Gemeinschaft mit den neun Engelchören an (PL 109, Sp. 299 C). Diesem Verständnis würde sogar die Anordnung des Schriftbandes zwischen den Engeln und Heiligen entsprechen. Die von Traeger richtig gesehene Bedeutung der Tugenden für die Einbeziehung der Heiligen in die Gemeinschaft mit den Engeln findet sich demnach in diesem Zeugnis bestätigt. Auch ohne Verweis auf den Honoriusstext und bei Annahme eines breiteren Quellenspektrums wäre Traegers Deutung der Halbfiguren somit immerhin möglich. Hier ist nun das Augenmerk auf die von Traeger nicht einbezogenen, unmittelbar über den Fensterbögen angebrachten Medaillons zu richten, in denen die Schriftbänder des Gewölbes enden. Dort sind über den sieben Halbfiguren sieben Tauben zu sehen, über der Martyriumsszene aber ein Engel, womit, wie von Traeger erwogen (S. 36), den acht Kuppelengeln ein neunter hinzugefügt wird. Die sieben Tauben hatte schon Endres nach Apoc 5,6 richtig als sieben Geister Gottes angesprochen. Damit ist ein eng mit der Allerheiligenthematik zusammengehörender Motivbereich berührt: Die Bestimmung der verschiedenen Heiligengruppen entsprechend ihrer Teilhabe an den sieben Gaben des Hl. Geistes oder an den acht Seligpreisungen der Bergpredigt (Hennig, *Chöre der Heiligen*, S. 447). So zählen die theologischen Auslegungen im Bemühen, sieben Geistesgaben, acht Seligpreisungen und neun Heiligenchöre miteinander in Einklang zu bringen, häufig nur sieben Seligpreisungen in Analogie zu den Geistesgaben auf (Belege bei Heinz Meyer – Rudolf Suntrup, *Zum Lexikon der Zahlenbedeutungen im Mittelalter... Die Zahl 7*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 11, 1977, S. 1–72; S. 23). Umgekehrt werden durch Teilung der letzten die acht Preisungen zu neun erweitert (vgl. z. B. Bernhard von Clairvaux, *In festivitate omnium sanctorum et ... de novem beatitudinibus*, in: *S. Bernardi Opera* 4, hg. v. Leclercq – Rochais, Rom 1966, S. 69–108).

Auch Honorius fügt den *ordines* der Engel und Gerechten die *novem ordines electorum* hinzu (PL 172, Sp. 1181 D), die auf einer Erweiterung der Seligpreisungen beruhen und die Kriterien für seine Strukturierung der Kirche abgeben (Wolfgang Beinert, *Die Kirche – Gottes Heil in der Welt. Die Lehre von der Kirche nach den Schriften des Rupert v. Deutz, Honorius Aug. und Gerhoch v. Reichersberg* [Beiträge z. Gesch. d. Philosophie u. Theologie d. Mittelalters NF. 13], Münster 1973, S. 261).

Bei Betrachtung dieser hier nur angedeuteten Zusammenhänge spricht vieles dafür, die auf der Höhe zwischen Engeln und Heiligen angebrachten Halbfiguren als Seligpreisungen zu deuten, denen die sieben Geistesgaben zugeordnet sind. Am östlichen Fenster ist den sieben Personifikationen als Veranschaulichung der achten Preisung (Selig, die Verfolgung leiden) die Martyriumsszene hinzugefügt; eine Verbindung, für die sich auch schriftliche Belege, etwa bei Rupert v. Deutz, anführen lassen. Da in der Oktogonecke neben diesem Fenster eine Heiligengruppe ebenfalls als Märtyrer gekennzeichnet ist, wie Traeger auf S. 38 nachweist, läßt sich hier zugleich die Erweiterung auf neun Seligpreisungen erkennen. Nimmt man nun noch den auch an der östlichen Tambourwand dargestellten neunten Engel hinzu, bestätigt sich die von Traeger in anderer Hinsicht als entscheidend erkannte Rolle der Ostachse für das Kompositionsgefüge der Ausmalung. Auf eindrucksvolle Weise ist hier das Problem, die oktagonale Tambourform mit den Siebener-, Achter- und Neuner-Zyklen des Bildprogramms zu vereinen, künstlerisch bewältigt.

Für die Ausmalung des unteren Bereichs folgt Traeger in weiten Teilen der schon von Endres schlüssig entwickelten Deutung, ergänzt diese aber durch zahlreiche gelungene Beobachtungen zu Figurenanordnung und Dekorationssystem (S. 56 f.). Dabei weist er dem von drei Apsiden und Eingangsjoch umgebenen unteren Baukörper ein „irdisches Bezugsfeld“ zu, das schon mit den vier Windengeln (nach Apoc 7,1) an den Ecktrompen über dem kubusförmigen Kernraum gekennzeichnet ist. Ob es zusätzlich des Hinweises auf die platonische Vorstellung von der Würfelgestalt der Erde bedurfte, bleibe dahingestellt; überzeugend wirkt dagegen die Anführung eines Zitats aus des Honorius *Gemma animae*, der die vier Ecken des Kirchengebäudes den vier Enden der Welt gleichsetzt (S. 57). Nur andeutungsweise ist damit auf den breiten Motivbereich von *orbis quadratus – Hierusalem urbs quadrata* verwiesen, in den Anna C. Esmeijer, für Traeger vielleicht nicht mehr erreichbar, die Allerheiligenkapelle zusammen mit zahlreichen ähnlichen Bauten und Bildprogrammen gestellt hat (*Divina Quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Assen 1978, S. 88 f.). Für die Darstellungen in der Nord- und Südapsis macht Traeger sich die in der Literatur gängige Deutung als Gegenüberstellung von geistlichem und weltlichem Reich zu eigen (S. 57 f.). Seiner neu hinzugefügten Begründung, diese Darstellung in der Grabkapelle Bischof Hartwigs II. sei schon deshalb sinnvoll, weil der *Ordo commendationis animae* die Seele u. a. *in nomine Thronorum et Dominionum, in nomine Principatum et Potestatum* hinscheiden ließe (S. 59), wird man sich allerdings kaum anschließen können, handelt es sich doch in dieser Aufzählung nicht um

weltliche oder geistliche Mächte, sondern um die Namen von vier Engelchören. Ohnehin weckt Traeger selbst Zweifel an der einfachen Gegenüberstellung weltlich-geistlich, wenn er im westlichen Eingangsjoch die Fragmente einer dritten, ähnlich gestalteten Personifikation erkennt (S. 58). Eine inzwischen bei Traeger entstandene und im Resümee publizierte Magisterarbeit (Heidrun Stein, Geistliche und weltliche Gewalt – Der Freskenzyklus im *Chorus Maior* der Klosterkirche Prüfening, in: *Das Münster* 35, 1982, S. 246–248) enthält dazu die Anregung, in den Fresken des Untergeschosses ein „Abbild der trinitarischen Geschichtstheologie nach Rupert v. Deutz“ zu sehen. Ohne darauf näher eingehen zu können, halte ich in der Tat eine Modifizierung der bisherigen Deutung für bedenkenswert, so daß nach der Hierarchie der Engel und Heiligen oben im Untergeschoß verschiedene Stadien der Heilsgeschichte berücksichtigt würden. Für diese programmatische Verknüpfung bietet die Ekklesiologie des 12. Jahrhunderts reichlich Anhaltspunkte (vgl. dazu die Traeger leider unbekannt gebliebene Arbeit von Beinert). Die vier Medaillon-Brustbilder zwischen den Windengeln und über den Stirnbögen des Kernraumes, die Traeger bereits richtig als „Repräsentanten ... irdischer Macht“ (S. 56) bezeichnet, stehen mit einer solchen auf die geschichtliche Dimension abzielenden Interpretation voll in Einklang, wenn man in ihnen die vier Weltreiche der Antike verkörpert sieht, die fast alle Apokalypsenkommentare mit den vier Windengeln verbinden. Der Gang der Heilsgeschichte gipfelt in der zweiten Ankunft des Herrn, auf die in der Ostapsis der große Sonnenengel (Apoc 7,2) hindeutet und dessen Erscheinen in der Apokalypse die Verehrung des Lammes durch die Scharen der Engel und Heiligen einleitet. Damit ist einerseits auf die biblische Quelle der Allerheiligenthematik und –ikonographie hingewiesen, andererseits die thematische Verbindung und Überleitung zu den Bildern des Tambour- und Kuppelbereichs gewährleistet. Die bei Traeger etwas unvermittelt übereinander stehenden Darstellungen des Ober- und Untergeschosses schließen sich so zu einem umfassenden Bild der Ecclesia in ihrem universalen Charakter, ihrem geschichtlichen Werden und ihrer personalen Hierarchie zusammen.

Hier stellt sich nun die Frage, wie sich vor diesem Hintergrund Traegers Konzept der Architekturfiktion bewährt. Er verbindet die Erörterung der inhaltlichen Fragen nämlich mit einer Analyse der spezifisch künstlerischen Mittel ihrer Veranschaulichung und gelangt so zu dem für seine Untersuchung zentralen Begriff Architekturfiktion. Bedauerlicherweise wird dem Leser jedoch der Nachvollzug dieser Begriffsbestimmung durch eine schwer lesbare und teilweise sprunghafte Argumentation nicht eben erleichtert. Man hätte dem Text, gerade in Verbindung mit dem Versuch einer neuen Begriffsfindung, eine straffere Gedankenführung und größere terminologische Präzision gewünscht; so muß zum Beispiel angesichts der Diskussion um den mittelalterlichen Bildbegriff der etwas unbekümmerte Umgang mit Begriffen wie Bild, Abbild, Realität, Fiktion in diesem Zusammenhang erstaunen; dies umso mehr, als sich daraus eine schier schwindelerregende Begriffsfülle (offene Realität, changierende Identität, sakramentale Wirklichkeit, Realpräsenz, symbolische Transformation, figurale Sphäre, Fiktionsebene) entwickelt, von der

zu fragen ist, ob sie nicht die wertvollen Einzelerkenntnisse mehr verschüttet als verdeutlicht.

Von diesen Unbedachtheiten abgesehen offenbart Traegers Architekturfiktion, soweit sie sich präzise fassen läßt, eine starke Affinität zu Sedlmayrs Verständnis von der Architektur als abbildenden Kunst. Sah schon Sedlmayr Abbild und Abgebildetes auf einer Ebene, so erkennt Traeger in seinem einleuchtendsten Beispiel für die vier über den Ecken der Erde stehenden Engel der Apokalypse und die vier gemalten Trompenengel über den Raumecken der Kapelle die „Gemeinsamkeit einer anschaulichen Vorstellung“ (S. 66), wobei sich freilich nach seinem Verständnis Malerei und Architektur erst auf einer diesen Gattungen gleichsam vorgelagerten „dritten Vorstellungsebene“ vereinigen. Zusätzlich bezieht Traeger, dabei über Sedlmayr hinausgehend, die künstlerische Methode, durch die eine solche Vorstellungseinheit zur Anschauung gebracht wird, in seine Begriffsfindung mit ein. Architekturfiktion bedeutet ihm nicht nur „Fiktion durch Architektur“, sondern auch „Fiktion von Architektur“ (S. 66). Dies kann er an mehreren Beispielen überzeugend zeigen. So suggeriert die Malerei durch Schriftbänder und Dekorationssystem eine achteilige Pendentif-Rippenkuppel; in Wirklichkeit handelt es sich aber um ein Klostergewölbe, das in der obersten Scheitelzone in einen Rundtondo übergeht (eine Lösung, die der Grundriß Taf. 15 übrigens nicht korrekt wiedergibt). Ähnlich spiegeln die Bildfelder der Windengel im Untergeschoß Trompen vor, die mit der wirklichen Architektur nicht übereinstimmen. Ausgehend von Sedlmayrs Analyse der mittelalterlichen Art des Abbildens prägt Traeger für diese „malerische Negation der realen Architektur“ (S. 24) den Begriff „changierende Bildebenen“. Es muß offen bleiben, ob man Traegers weiterem Gedankengang folgen kann, wenn er zwischen der durch Mittel der Malerei hervorgerufenen Fiktion von Architektur und der Bedeutungsdimension des Bauwerks, die wohl teilweise unter Fiktion durch Architektur zu subsumieren wäre, einen kausalen Zusammenhang postuliert: „Durch Architekturfiktion wird der reale Bau symbolisch transformiert... Durch die Verschwisterung des gemalten Bildes mit dem gebauten Bild offenbart das imaginäre Reich seine Realität und gleichermaßen offenbart Wirkliches seinen imaginären Grund“ (S. 67). Bewirkt eine von Traeger so verstandene Architekturfiktion aber notwendig das, was er unter „symbolischer Transformation“ versteht, und läßt sich die oben dargelegte ekklesiologische Programmatik aus dieser Architekturfiktion hinreichend und zutreffend entwickeln? Dies kann bezweifelt werden. Dennoch ist nicht zu bestreiten, daß Traegers Begriffsfindung den Blick nachdrücklich auf die Verbindung zwischen der Bedeutungsdimension und dem Wie ihrer künstlerischen Konkretisierung und Bewältigung, also auf Defizite der bisherigen Diskussion lenkt. Damit aber ist seine Studie, ungeachtet der oben vorgebrachten Einwände und über die zahlreichen wertvollen Einzelbeobachtungen hinaus, in der Tat geeignet, eine Diskussion, „die abgeklungen scheint“ (Vorwort), neu zu beleben.

Bruno Reudenbach