

## RENAISSANCE IM WESERRAUM.

Ausstellung in Schloß Brake bei Lemgo, 22. April bis 1. Oktober 1989. — Katalog und Aufsatzband hrg. von G. Ulrich Großmann, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 1989 (= Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, 1 und 2), 556/331 S. mit zahlr. schwarzweißen und farbigen Abbildungen.

Im April dieses Jahres stellte sich das Weserrenaissance-Museum Schloß Brake mit der Ausstellung *Renaissance im Weserraum* der Öffentlichkeit vor. Der Ort für das Unternehmen ist gut gewählt. In seinem prächtigsten Teil, dem Nordflügel mit dem sechsgeschossigen Turm, 1584—1592 erbaut, liegt das Schloß in einer malerischen Umgebung auf Sichtweite vor den Toren der Stadt Lemgo, also mitten in dem Gebiet, das durch seine dichte Überlieferung von Bauten des 16. und frühen 17. Jahrhunderts bekannt geworden ist.

Das Museum wurde 1986 gegründet und nahm noch während der umfangreichen Umbau- und Restaurierungsmaßnahmen seine Arbeit auf. Die Institution will mehr sein als ein Museum. Ein „Zentrum der Renaissanceforschung mit dem regionalen Schwerpunkt im Weserraum“ soll sich entwickeln, mit einem Archiv und einer Bibliothek; Kolloquien sollen veranstaltet werden (das erste fand im Juni d. J. statt); eine eigene Schriftenreihe wurde mit dem vorliegenden Katalog und dem Aufsatzband eröffnet. Die Arbeit des Museums beschränkt sich nicht auf das Sammeln von Zeugnissen zur Kunstgeschichte, sondern zielt auf das Erfassen, Dokumentieren und Erforschen des erhaltenen Baubestandes und darüber hinaus auf die Kultur der Region in ihrer Gesamterscheinung. Von der Arbeit der Historiker, Volkskundler, Archäologen, Musikwissenschaftler und Kunsthistoriker geben die Ausstellung und der Aufsatzband ein erstes Bild.

Die Ausstattung des Museums in räumlicher, personeller und finanzieller Hinsicht ist für eine Neugründung weitab der Großstädte beachtlich; in einer Zeit schrumpfender Kulturerats ist man sogar in der Lage, Forschungsstipendien zu vergeben. Natürlich geschieht das Engagement der Geldgeber (eines Zweckverbands der Stadt Lemgo, des Kreises und des Landesverbandes Lippe) nicht ohne Hintergedanken; man verspricht sich „Förderung des Kulturtourismus“ in einem strukturschwachen Gebiet und — man ahnte es bereits! — des „Heimatgedankens“ (alle Zitate nach: *Museum der Weserrenaissance Schloß Brake. Memorandum*, Vorwort: Christoph Zöpel, Lemgo 1986). Solange aus dem einen wie dem anderen keine sachfremden Bedingungen für die wissenschaftliche Arbeit des Museums entstehen, ist dagegen nichts einzuwenden.

Die Renaissance nördlich der Alpen hat Konjunktur: Die Ausstellungen *Renaissance im deutschen Südwesten* (Heidelberg 1986) und *Prag um 1600* (Essen/Wien 1988) gaben bei ähnlich breiter thematischer Anlage das Konzept für die hier zu besprechende Ausstellung vor. Was aber ist „Weserrenaissance“? Zunächst einmal der Titel zweier Standardwerke: Max Sonnen, *Die W.*, Münster <sup>2</sup>1919 (<sup>1</sup>1918); Herbert Kreft, Jürgen Soenke, *Die W.*, Hameln <sup>6</sup>1986 (<sup>1</sup>1964). Beiden ist die Popularität des Begriffs zu verdanken. Erstmals findet man ihn 1912, eher beiläufig, als verkürzten Arbeitsbegriff verwendet (Nachweis bei Kreft/Soenke, S. 9). Im heutigen Sprachgebrauch bezieht sich „Weserrenaissance“ auf das Gebiet der oberen und mittleren Weser, etwa im Dreieck Kassel, Osnabrück, Braunschweig, und geht damit in der Ost-West-Ausdehnung weit

über das hinaus, was man als Weserraum im engeren Sinne bezeichnen könnte. „Weserrenaissance“ wird somit wie ein Stilbegriff behandelt, der allerdings Heterogenes bezeichnet — zu groß ist der Zeitraum zwischen dem frühen 16. Jahrhundert und dem Dreißigjährigen Krieg, zu verschieden sind die Bauaufgaben Schloß, städtischer Adels-hof, Bürgerbau, kommunaler Repräsentationsbau (der Kirchenbau spielt eine untergeordnete Rolle), zu unterschiedlich auch die Bauherren. Das Verbindende zwischen den Bauten manifestiert sich in einer (nach Zeit und Bautypus wechselnden) Vorliebe für gewisse Bau- und Zierformen: Abgesehen von den zeittypischen und weitverbreiteten Galerien, Treppenspindeln, Zwerchhäusern (die von Frankreich übernommen werden) und der (von niederländischen Stichen propagierten) Ornamentik an Giebeln und Portalen, gilt ein besonderes Interesse der Auslucht (der Standerker ist auch in den norddeutschen Küstengebieten zu finden), dem halbkreisförmigen Giebelaufsatz der Frühphase (zur Herkunft vom italienischen Renaissancetympanon viel Material bei: Arnold Hildebrand, *Sächsische Renaissanceportale ...*, Halle 1914, Studien zur thüringisch-sächsischen Kunstgeschichte, 2), der Fächerrosette des Fachwerkbaus (wohl gleichen Ursprungs wie der Giebelaufsatz; vgl. *RDK VI*, 1973, Sp. 933—937) und vor allem dem Kerbschnitt-Bossenstein, der sich in der Spätphase zu einem fassadenüberspannenden Bandwerk entwickelt (und als eine Art ornamentalisierte Rückübersetzung der Rustica aus graphischen Vorlageblättern angesehen werden kann, eine handwerkliche Ur-Zierform, die sich freilich weiterentwickelt). Auf dem Gebiet der Formprovenienz, der -verbreitung und spezifischen Entwicklung innerhalb und außerhalb der Wesergebietes gilt es noch vieles zu präzisieren.

Der Titel *Renaissance im Weserraum* bedeutet gegenüber der Bezeichnung „Weserrenaissance“ eine Konzepterweiterung, die die Organisatoren in die Lage versetzt, das ganze Spektrum der Renaissance, vom Handwerklichen in regionaler Ausprägung bis zum Spitzenwerk, das dem internationalen Vergleich standhält (also nicht landschaftsgebunden sein muß), zu präsentieren und über die kunsthistorischen Grenzen hinauszugehen. In neun großen Räumen im Erd- und Sockelgeschoß des Schlosses sind mehr als 800 Exponate ausgestellt, gut ein Drittel davon aus dem Besitz des jungen Museums: zumeist Bücher, Stiche, Werkzeuge, Keramik, Kästchen, Architekturmodelle (im Katalog an der fehlenden Ortsangabe zu erkennen). Entsprechend der Raumzahl gliedern sie sich in neun Abteilungen mit zahlreichen Unterthemen; zu jedem Thema gibt der Katalog nützliche kleine Einführungen.

Der erste Raum (Nr. 1—162) macht mit den politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Verhältnissen im Weserraum — gemeint ist der mittlere und obere Abschnitt (auch bei diesen Themen diktieren die kunsthistorischen Handbücher!) — vertraut. Der Bauboom zwischen Kassel und Bückeburg wird auf den wirtschaftlichen Wohlstand (Getreideexporte bei steigendem Weltmarktpreis; Tätigkeit des Adels als Söldnerführer unter wechselnden Kriegsherren; Textil-, Keramik-, und Eisengußgewerbe, Holzhandel) zurückgeführt. Dazu findet man Ergänzendes im Aufsatzband (S. 7 ff.: Angermann; S. 44 ff.: Rothe/Rüthing). Nur wenige Anmerkungen: Nr. 18 ff.: Die Porträtreihe der Territorialherren ist unvollständig, man vermißt z. B. Otto IV. von Holstein-Schaumburg oder Simon VI. zur Lippe; Reproduktionen wären erlaubt gewesen. — Nr. 46; S. 428; Bd. 2, S. 94 und 104: lies Adolph XIV.; die Zählweise schwankt

zugegebenermaßen auch in der historischen Literatur und den Stammtafeln; hier wäre das Museum gefordert. — Nr. 47: Ernst war nie „Fürst von Holstein-Schaumburg“, sondern „Fürst des Reiches“. — Eine gut gestaltete genealogische Tafel hätte die engen verwandtschaftlichen Verflechtungen der Herrscherhäuser aufzeigen können. — Nr. 9: Die Braunschweig-Karte von 1710 irritiert. — Warum erscheint die Landkarte mit den Territorien „um 1580“ im Katalog erst nach S. 492? — Nr. 75: Das „Trincierbüchlein“, eine Anleitung zum sachgerechten Zerteilen von Fleisch, wäre besser unter „Festwesen“ am Platze gewesen als unter „Gewerbe“.

Der „Humanismus“ und die „Reformation“ werden im selben Raum als kulturbestimmende Faktoren dargestellt. Dies hat seine Berechtigung, sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein Teil des Gebietes, Paderborn oder, bis 1558, selbst Schaumburg, katholisch war; zu einer differenzierten Sichtweise mahnt das Haus Huneborstel in Braunschweig, das, noch in vorreformatorischer Zeit (1524—28) entstanden, bereits ein Bildprogramm aufweist, wie es später in protestantischen Regionen beliebt wird (s. Püttmann, Bd. 2, S. 220 ff.). Die wohl anregendsten Exponate der Sektion sind die Lateinübungshefte der späteren Grafen Simon VI. und VII. (Nr. 147; s. Fink, Bd. 2) und das Bibliotheksinventar Simons VI. von 1597, aus dem allein sich eine aufregende Ausstellung hätte machen lassen (außer Katalog). Die Abteilung „Rechtswesen“ bietet neben Unvermeidlichem wie Richtblock, Henkerbeil und Prangerketten auch Lehrreiches in Gestalt eines Schandbildes (Nr. 156) und der Schaumburger „Polizey-Ordnung“ (Nr. 157). Ein großes Problem besteht in der Präsentation der an sich schon für den durchschnittlich interessierten Besucher schwer zugänglichen Bücher, Dokumente, Münzen: Eine unübersichtliche Wegeführung und z. T. unzureichende Erläuterungen machen das Betrachten zu einem ermüdenden Unterfangen.

Um so erfreulicher ist die sich anschließende Sektion „Planung und Technik“ (Nr. 163—354). In dem ansehnlichen Lapidarium wird die Steinbearbeitung vom Brechen der Platten bis zum fertigen Ornament erklärt. (Mit ein paar Photographien hätte man die Arbeitsgänge mit den zugehörigen, hier isoliert aufgestellten Werkzeugen — zumeist des 19. Jahrhunderts aus der Slg. Schadwinkel — verdeutlichen können.) Liebevoll präsentiert und auch dem Laien verständlich ist dagegen der Fachwerkbau.

Die Renaissance nördlich der Alpen ist ohne die umfangreiche Produktion von Architekturtraktaten und ornamentalen Vorlageblättern nicht denkbar; auch der Bereich der bildlichen Darstellung ist hier einzuschließen. Ein großer Raum im Sockelgeschoß ist daher dem Thema „Verwendung graphischer Vorlagen“ (Nr. 355—407) gewidmet. Die kurze Einführung im Katalog (S. 184) ist informativ. In der Hauptsache werden Stiche ausgestellt, die die bevorzugten Themen der Zeit (Planetengötter, Tugenden, Gute Helden, Freie Künste etc.) vor Augen führen; nur in einzelnen Fällen (vorbildlich, auch in der übersichtlichen Präsentation, Nr. 396/397) kann eine Anwendung in der Plastik nachgewiesen werden. Sinnvoll wäre einmal eine Untersuchung derartiger Themen unter ikonologischem Gesichtspunkt und unter Berücksichtigung des Bildungsstandes der Bürger. Der Katalog erweist sich als Fundgrube für alle, die auf dem Gebiet „Graphische Vorlage“ sammeln (der Index unterscheidet nach Drucktechniken und ist unvollständig).

Im Anschluß an die Photoschau „Bürgerliche Architektur“ (Nr. 408—429) in dem Gang mit mittelalterlichem Mauerwerk folgt die Abteilung „Haushalt“ (Nr. 430—651), die ebensoviel mit „Gewerbe“ und „Handel“ zu tun hat. Den Hauptanteil nehmen Keramik (Weserware, Werraware), Glas und eiserne Ofenplatten ein, wichtige Exportgüter dieser und benachbarter Regionen. Ein didaktischer Lichtblick ist die kleine Ecke mit Keramik in Fundlage, die die Arbeit der Archäologen veranschaulicht (die dazwischengemogelte Bierflasche einer bekannten Brauerei lädt zur Diskussion über Datierungsmethoden ein).

Verwirrt verläßt man die folgende Abteilung „Organisation eines Bürgerhauses“ (Nr. 652—677); nur die Einführung im Katalog wird dem Thema gerecht: Man sieht viele unkommentierte Proben eines Arbeitsgebietes des Museums, der zeichnerischen Aufnahme von Bürgerbauten. Im selben Raum, hinter dem mittelalterlichen Mauerzug, dessen weiterer Verlauf in den folgenden Räumen durch Messingpunkte im Boden markiert ist, wird das Thema „Idealstädte und Festungsbau“ dargestellt — gegenüber dem Katalog um viele Stiche erweitert. Die „Höfische Architektur“ (Nr. 678—708) schließt sich mit großen Modellen (1:66) und alten Ansichten von Schlössern des Wesergebietes an. Auf den Ausbau der Modellsammlung darf man sich freuen; kaum etwas anderes macht Architekturvergleiche so anschaulich.

Der vorletzte, große Raum gilt der „Höfischen Kultur um 1600“ (Nr. 709—815); in ausgewählten Stücken werden das frühe Sammeln für die Kunst- und Wunderkammer, astronomische und alchemistische Geräte, das Festwesen, die Tafelkultur und die Musik an den Höfen vor Augen geführt. Eine kleine Abteilung ist dem „Fürsten als Künstler“ gewidmet. (Der Zusammenhang wird zunächst nicht klar bei den Nrn. 726, 727, 728, 730, 732, 25 und 21b.) Das Prunkstück der Ausstellung, der Wächter des Adrian de Vries aus dem Stadthagener Mausoleum (Nr. 724), läßt an versteckten Stellen noch Spuren der ehemals goldglänzenden Oberfläche erkennen; das Studium der Rückseite wird durch die Punktstrahler verhindert. Die zahlreichen Tafelzier-Exponate, z. T. Werke höchster Qualität aus der Stiftung Hülsmann in der Bielefelder Kunstgewerbesammlung, haben ausschließlich Veranschaulichungscharakter; eine Verbindung zum Wesergebiet besteht, wie auch bei manchem anderen in diesem Raum, nicht.

Der letzte Raum, trefflicherweise die gut erhaltene Kapelle Simons VI., zeigt die „Kirchliche Kunst“ (Nr. 816—873). Zwischen den zahlreichen Altargeräten, Bildern, Epitaphien, Figuren sind die Werke Anton Eisenhoits (Nr. 863—870) wie auch der Abrahamszyklus (5 von 13 Bildern, s. Nr. 836—851) zu nennen, den der Wolfenbütteler Hofmaler Johann Hopffe zwischen 1591 und 1592 für Graf Simon anfertigte. Da es unwahrscheinlich ist, daß Simon als Calvinist (öffentlich bekennt er sich erst 1605, die Wurzeln sollen aber in der Straßburger Schulzeit liegen; vgl. Bd. 2, S. 138 f. und 245 f.) Bilder in seiner Kapelle duldet, ist der Zyklus in der „Kirchlichen Kunst“ aber wohl fehl am Platze.

(Der darin zum Ausdruck kommende konzeptionelle Bruch wäre kein Einzelfall, s. in derselben Abt. die Nrn. 834, 868, 869; Nr. 670, das „Osnabrücker Drei-Äpfel-Paar“ in der Abt. „Organisation eines Bürgerhauses“; Nr. 793 ff., die Vitrine mit Kassetten in der „Höfischen Kultur“.)

Auf ein anderes Problem, die oft unzureichende Erläuterung der Themen und Objekte, wurde bereits hingewiesen. Im Katalog hätte man sich eine Auflösung und Übersetzung der Legenden von Stichen und Münzen gewünscht; für die Erstveröffentlichungen aus Museumsbesitz wären Provenienzangaben angebracht gewesen. — Aber die kleinliche Kritik zu weit zu treiben, hieße den Organisatoren Unrecht tun; die Leistung für das Debüt bleibt unbestritten, und man verläßt die — zweifellos imposante — Schau mit dem Gewinn vieler neuer Aspekte der „Weserrenaissance“. Vielleicht versteht man die Ausstellung nur richtig, wenn man sie eher als Programm für die zukünftige Arbeit des Sammelns, Dokumentierens und Forschens denn als fertiges Ergebnis ansieht. Noch ist das Ganze im Aufbau begriffen. Unmittelbar an das Ende der jetzigen Ausstellung wird sich eine Dauerausstellung anschließen.

Der Aufsatzband vereinigt 14 Beiträge zu Themen, die mit der Ausstellung in mehr oder weniger enger Verbindung stehen. Hier ist nur über die kunsthistorischen Beiträge zu berichten.

Mit Gertrud Angermann (S. 7—43: Weserrenaissance und Kriegshandwerk) hat das Unternehmen eine erfahrene Mitarbeiterin gefunden, die bereits viele Beiträge zur Kunst und Geschichte der Region vorgelegt hat. Sie untersucht den immer schon vermuteten Zusammenhang zwischen der regen Bautätigkeit und den Einkünften des Adels aus dem Kriegsdienst und stellt erneut unter Beweis, wie anschaulich Geschichte personenbezogen erzählt werden kann (s. auch die Einführungen von Albert Neukirch in den frühen Auflagen zu Kreft-Soenke).

Renate Jürgens und José Kastler geben Überblicks-Berichte zur „Malerei und Plastik“ (S. 71—92) und zur „Hofkunst“ (S. 93—112; gemeint ist „Kunst an den Höfen“, weniger „organisierte Hofkunst“). Die Trennung der Themen in dieser Form erweist sich als nicht sinnvoll, erwartungsgemäß kommt es zu Überschneidungen. Die Vorbildfunktion des Prager Hofes Rudolphs II. (für „Leithof“, S. 100 und 106, ließe sich ein besserer Begriff finden) wird von Kastler entschieden zu hoch veranschlagt; die künstlerische und wissenschaftliche Betätigung von Fürsten hat wesentlich ältere Grundlagen. (S. 95: Daß Nosseni bei Giambologna gelernt haben soll, entbehrt der Grundlage. — S. 107: Von einer Anonymität von Künstlern wie Unkair, Wulff, Robyn in ihrer Zeit kann keine Rede sein — wie sonst sollten wir heute von ihnen wissen!)

In einem weiteren Aufsatz (S. 113—127: Der Schloßurm in Brake als öffentliche und private Architektur) beschreibt Kastler den Turm von Schloß Brake, 1584—1592 erbaut, als Wohn- und Zufluchtsort Simons VI., mit einem Gemach, einem „Studiolo“ und der Bibliothek, die hier sinnvoll unterzubringen wäre, wengleich die Ortsangabe im Inventar von 1597 („auff dem Gewelbe“) vielleicht auch andere Bereiche im Schloß zuließe. (S. 122: Als Zufluchtsort während der angeblich depressiven Jahre Simons, 1582—1586, war der Turm — eine Baustelle! — sicher nicht geeignet. — S. 113: Die Campanile-Assoziation hat keine Grundlage; offenbar stand der Turm zu keinem Zeitpunkt vor 1820 frei. — Die „öffentliche“ Funktion des Turmes hätte präzisiert werden können.)

In einem dritten Beitrag (S. 128—144: Die Sündenfall-Reliefs am Schloß Brake — Ausdruck konfessioneller Konflikte am Hofe Simons VI.) unternimmt derselbe Autor unglücklicherweise den Versuch, anhand des Sündenfallreliefs am Nordflügel des

Schlusses den konfessionellen Konflikt zwischen der lutherischen Stadt Lemgo und dem calvinistischen Simon VI. (und nicht: „Konflikt am Hofe Simons“) darzustellen — ein Konflikt, der erst ein Jahrzehnt nach Fertigstellung des Reliefs ausbricht. Weder Suggestivformulierungen (S. 140: zur „Übernahme“ des Sündenfall-Motivs. — S. 132: statt „Salvator“ „auferstandener Heiland als Weltenrichter“) noch (methodisch fragwürdige) Vergleiche (S. 130/131: Brake, Nordflügel und Hexenbürgermeisterhaus in Lemgo) können über die Sinnlosigkeit der Fragestellung hinwegtäuschen. Hinzu kommen einige faktische Fehler (z. B. S. 131: Adam und Eva am erwähnten Lemgoer Haus sind keine Karyatiden. — S. 138: Das hebräische „Jahwe“ ist als Beleg für Simons calvinistische Gesinnung ungeeignet; es kommt ebenso in lutherischen Darstellungen vor).

Monika Meine (S. 145—158: Das Stadthagener Mausoleum der Grafen von Holstein-Schaumburg) beschreibt die Entstehungsgeschichte des Werkes nach der Literatur (eine Neubearbeitung der Quellen wird von derselben Verf. vorbereitet) und deutet den siebeneckigen Grundriß als eine Art Architekturkryptogramm, entwickelt aus dem Wappen des Auftraggebers — eine barockem Denken durchaus angemessene Idee, vergleichbar der großen Fassadeninschrift an der Bückeburger Stadtkirche („*EXEMPLUM RELIGIONIS NON STRUCTURAE*“), die den Namen des Erbauers, desselben Grafen ERNST, enthüllt. (Zu S. 148/156: Die Engel am Grab tragen Palmzweige, nicht Arma-Christi-Nägel.)

Thorsten Albrechts Beitrag über „Landesherrliche Baumaßnahmen im 16. Jahrhundert am Beispiel der Grafschaft Schaumburg“ (S. 159—190) gehört zum Erfreulichsten des Bandes, da hier der unschätzbare Vorteil der Region, die umfangreichen Archivalien, genutzt wird. — Weitere Aufsätze gelten der Bauforschung des Weserrenaissance-Museums (S. 191—209: G. U. Großmann, Architekturforschung — Befunde — Methoden oder Ansätze. Schloß Bevern als Beispiel) und der bürgerlichen Selbstdarstellung in der Architektur (S. 210—235: K. G. Püttmann, Das Motiv des Bauherrn.); Studien zur Wirtschaftsgeschichte, Volkskunde und Musikgeschichte (die Leistung von J. Strate wird durch zahlreiche Transkriptionsfehler im Anhang beeinträchtigt) geben einen Eindruck vom Interessenspektrum der Institution.

Der Aufsatzband hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck. Man sieht neue Forschungen neben Literaturreferaten und Reifes neben Halbgarem. Eine feste redaktionelle Hand hätte für eine inhaltliche Abstimmung der Beiträge und für die Beseitigung der zahlreichen sprachlichen und gedanklichen Ausrutscher sorgen können. Eine Zusammenarbeit der Autoren war offenbar nicht möglich; dies zeigt nicht zuletzt der Umgang mit dem Begriff „Weserrenaissance“ (vgl. das Katalog-Vorwort von Großmann, das Begriffs-Durcheinander bei Jürgens, Bd. 2, S. 71, 81 f. usw. und s. Kastler, Bd. 2, S. 107; vgl. zum Bildhauer Robyn Bd. 2, S. 84 und 178; vgl. zu Stadthagen, Bd. 2, S. 98 und 157). Man vermißt eine Analyse des Architekturbestandes (s. dagegen: G. U. Großmann, *Renaissance entlang der Weser*, Köln: Du Mont 1989) und eine vollständige Bibliographie; eine Einordnung der „Weserrenaissance“ „von außen“ wäre wünschenswert gewesen. Vieles an dem vorliegenden Band läßt auf eine eilige Fertigstellung schließen. Der Wunsch, zum Ausstellungsbeginn die Schriftenreihe zu eröffnen, ist verständlich, aber mancher Beitrag hätte mehr Zeit gebraucht. Zeit, auch zum Nachdenken, sollte sich die junge Institution nehmen; keinesfalls sollte sie der Versuchung erliegen,

sich durch besonderen Publikationseifer vor den Geldgebern zu legitimieren. Vor allem aber erscheint es mir — bei aller Anerkennung der Arbeit, die im Wesergebiet zu leisten ist — wissenschaftlich lebensnotwendig, den Blick weit über die Region hinaus zu richten: alle Himmelsrichtungen kommen in Frage.

Martin Schawe

## Tagungen

### LE GOUVERNEMENT D'HUGUES DE SEMUR À CLUNY

Kolloquium in Cluny, Ecuries de Saint-Hugues, 14—17. September 1988.

(mit drei Abbildungen)

### CLUNY III. LA MAIOR ECCLESIA

Ausstellung in Cluny, Ecuries de Saint-Hugues, 4. Juni bis 30. September 1988

(mit drei Abbildungen)

Cluny feierte 1988 den 900. Jahrestag der Grundsteinlegung seiner Abteikirche unter Abt Hugo von Semur am 30. September 1088. Den wissenschaftlichen Kern des buntgemischten, über den ganzen Sommer ausgedehnten Festprogramms bildeten eine Ausstellung über die dritte Kirche von Cluny und ein Kolloquium über die Abtsherrschaft Hugos. (Die Vorträge werden gedruckt.)

Cluny unter Abt Hugo — ein klassisches Thema für Historiker wie Kunsthistoriker. So lag der Verdacht nahe, es handle sich um die modische Art von lokalpolitisch gesteuertem, repräsentativem Gesellschaftsspiel, zumal der französische Staatspräsident sich und seinem Parteifreund, dem Bürgermeister des Ortes, die Ehre gab, die Kolloquiumsteilnehmer zu empfangen (bei dieser Gelegenheit hob er die Traditionspflege seiner Partei hervor und sagte eine verbesserte Ausstattung der Denkmalpflege mit Stellen zu). Vor Ort stellte sich jedoch alles anders dar als aus der Ferne (vgl. *Kritische Berichte* 16/4, 1988, S. 105).

Sicherlich, die Namenliste der teilnehmenden Grandseigneurs der historischen Clunyforschung war eindrucksvoll. Ihre Forschungen haben seit längerem unsere Vorstellung der cluniazenischen Gemeinschaft geprägt. Es ging also nicht so sehr um Umbewertungen als um Vertiefung und Ergänzung der Kenntnisse. In den historischen Vorträgen wurde durchweg der Einzelfall in überzeugender Beziehung zu zentralen Aspekten des Lebens in Cluny gesehen. Historiker der jüngeren Generation legten unter anderem Forschungsbeiträge zur Geschichte von Marcigny und Berzé-la-Ville vor (leider bieten die bekannten Quellen über Berzé dem Kunsthistoriker nach wie vor keinen Anhalt, Fragen der Ikonographie und Datierung näherzukommen).

Da auf die einzelnen Beiträge hier nicht eingegangen werden kann, seien wenigstens die Titel genannt: G. Constable: Le „privilège de réception“ de Cluny au XIème et XIIème siècles. — H. E. Cowdrey: St Hugues et Grégoire VII. — A. Bredero: La canonisation de St Hugues et celles de ses devanciers. — P. Racinet: L'expansion clunisienne au temps d'Hugues de Semur. — M. Hillenbrandt: St Hugues et ses relations avec l'obédience de Berzé-la-Ville et son entourage laïque. — E. M. Wischermann: