

derholten sprachlichen Leerformen, etwa: „Il monumento alla giovane pittrice francese, con vaghi accenni al manierismo canoviano, presenta elementi classici e cristiani contemporaneamente“ (53; vgl. 103f., 202 u. a.). – Mit ihren zahlreichen positiven Ansätzen und interessanten Details leistet die Arbeit jedoch einen beachtenswerten Beitrag zur Erforschung der römischen Bestattungskultur im Klassizismus. Darin entspricht sie der allgemeinen Zielsetzung auch der vorgenannten beiden Forschungsprojekte, nämlich teilweise nie zuvor veröffentlichte Bestände dokumentierend zu sichern und für weitere Forschungen zugänglich zu machen (I/33). Treffend leitet Lilli ihr Buch mit einem Goethe-Zitat aus der *Italienischen Reise* ein, das – halb Entschuldigung, halb Aufforderung – mehr oder weniger auch die anderen hier vorgestellten Bücher charakterisiert: „So eine Arbeit wird eigentlich nie fertig, man muß sie für fertig erklären, wenn man nach Zeit und Umständen das Möglichste getan hat.“

Peter Springer

RAINER KAHSNITZ, *Die Gründer von Laach und Sayn: Fürstenbildnisse des 13. Jahrhunderts*. Mit Beiträgen von WALTER HAAS, PETER KLEIN, BIRGIT MEYER und EIKE OELLERMANN. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1992 (Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums), 220 S. mit 154 z. T. farbigen Abb.

(mit zwei Abbildungen)

Sowohl die mit großem Aufwand inszenierte, mit Exponaten überreich bestückte Ausstellung wie die kleine, meist unspektakuläre Präsentation weniger handverlesener Objekte lassen sich *cum grano salis* auf Formen des Sehens und der Analyse beziehen, die sich im Idealfall perfekt ergänzen: den vergleichenden, auf größere Zusammenhänge hin orientierten Überblick und die intensive monographische Untersuchung mit dem Eindringen in das Detail. Beide gehören originär zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte und haben hier ihre Vor- und Nachteile oftmals unter Beweis gestellt. Wahrscheinlich wird dem modernen Betrachter in einer auf Zerstreung und flüchtige visuelle Reize abgestellten Umwelt das Sich-Versenken in einen Gegenstand eher schwerfallen. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb bleibt häufig die Herausforderung faszinierend, durch geduldiges Lesen und Nachbuchstabieren sowie prüfendes Anschauen aus der Nähe im Sinne horazischer „Feinoptik“ etwas von der (auch handwerklichen) Qualität eines Kunstwerks zu erfassen und von dort seine Ausstrahlung zu erleben und zu begreifen. Gelegenheit dazu gibt es gerade in jüngster Zeit wiederholt, und auch das Germanische Nationalmuseum hatte von Juni bis Oktober des letzten Jahres in einer kleinen Ausstellung neun Exponate zusammengetragen, die eine solche Betrachtung ermöglichten. Diese war vor allem auf zwei Stücke ausgerichtet: die Grabfigur des Grafen Heinrich III. von Sayn († 1247), seit 1920

im Besitz des Hauses, und die Tumbenfigur Pfalzgraf Heinrichs II. († 1095) aus der Klosterkirche Maria Laach (*Abb. 7b und c*). Äußerer Anlaß dazu waren die kurz zuvor abgeschlossenen Untersuchungen und Restaurierungsmaßnahmen an beiden Bildwerken, so daß in exemplarischer Weise neueste Ergebnisse naturwissenschaftlicher, archäologischer und kunsthistorischer Forschung gemeinsam präsentiert werden konnten (vgl. bereits R. Dölling u. R. Elenz, *Das Stiftergrabmal in Maria Laach* [Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz, Forschungsberichte Bd. 1], Worms 1990).

Zwei Skulpturen einer Gattung, um 1250 und vielleicht um 1280 am Mittel- bzw. Niederrhein entstanden, das läßt Homogenität bis zur Langweile befürchten. Doch das Gegenteil ist der Fall. Ein spannenderes Nebeneinander hätte man sich kaum ausdenken können: Schon in ihrer optischen Präsenz führen die Stücke Formen mittelalterlicher Plastik vor Augen, die die weite Spanne der Gestaltungsmöglichkeiten im 13. Jahrhundert offenlegen. Die Figur des Museums, ihrer ursprünglichen Farbigkeit fast gänzlich beraubt, vermittelt „reine“ Plastizität, bei der die subtile Technik eines virtuosen Schnitzers voll zur Geltung kommt. Die hingegen aus einfachen, mühelos ablesbaren Formen sich zusammensetzende Figur des Laacher Grafen erhält durch ihre ausgesprochen bunte Fassung ein geradezu puppenhaftes Aussehen. Solche Pole der visuellen Erscheinung beziehen ihren Charakter in hohem Maße aus der Geschichte der Bildwerke; sie stehen für Extreme des Umgangs mit alter Kunst. Die Figur des Sayn verdankt ihr heutiges Aussehen einer Ästhetik der Farblosigkeit, die wesentlicher Bestandteil normativer Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts (nicht zuletzt auch der Museen) war. Nichts charakterisiert die Befindlichkeit jener Zeit besser als bis in die Wolle gefärbte Mediävisten, die akademischer Blässe das Wort reden und sich sogar dazu hinreißen lassen, technische Errungenschaften auf dem Gebiet der Farbentfernung zu preisen, oder aber der rheinische Sammler, in dessen Hof noch nach 1900 die sprichwörtliche Laugenwanne mit Scheuerbürste gestanden haben soll, welche jeder neu erworbenen Skulptur garantierte, einigermaßen „fassungslos“ in die Zukunft zu blicken. Wenn die Laacher Figur im Gegensatz dazu große Teile der ursprünglichen Bemalung unter jüngeren Farbschichten behalten konnte, so spiegelt sich darin neben der Verachtung für die „Primitivität“ eines im düsteren Kirchenraum kaum recht zu würdigenden Werks auch die gewandelte Meinung über den Wert der Fassung am Ende des 19. Jahrhunderts.

Die Konzentration auf zwei Objekte legte es nahe, den Katalog als Lesebuch zu konzipieren, das durch genaue Beschreibungen und Analysen sowie eine Fülle ausgezeichneter Abbildungen als hervorragende Anleitung zum aufmerksamen Betrachten und zum Nachvollzug wissenschaftlicher Erkenntnis dienen kann. Vor der Gefahr allzu detailverliebten Sich-Verlierens in jede noch so geringe Kleinigkeit und voluminösen Nachweisens möglichst aller relevanter Vergleichsbeispiele und Quellen scheint man jedoch besonders in den historischen und kunsthistorischen Abschnitten geradezu lustvoll kapituliert zu haben, so daß sich vor allem bei der strengen, an den Objekten ausgerichteten Zweiteilung des Katalogs verschiedentlich Überschneidungen und Wiederholungen ergeben. Die inhaltliche Bedeutung

wird dadurch aber nicht berührt. Irrtümer und Versehen halten sich in engen Grenzen. Wenn ein falsches Wort die Korrektur überlebt hat (Kreuzgang statt Kreuzzug [S. 13], Westkopf statt Westchor [S. 128]), mehrfach Nord- und Südwand der Sayner Klosterkirche verwechselt werden (S. 18f.), ein Kunsthistoriker von ‚Fritz‘ in ‚Franz‘ umgetauft (S. 55; korrekt aber in Anm. 101) oder eine Jahreszahl verdreht wurde (1212 statt 1112 [S. 93]), so sind das bei einem Unternehmen wie dem vorliegenden läßliche Sünden, die keiner Absolution bedürfen.

Der Aufbau der beiden Hauptteile ist ähnlich: Nach ausführlicher, eng an den Quellen orientierter Vorstellung der historischen Persönlichkeiten und ihrer Stiftungen (S. 10-21; 88-98) wird die Geschichte der Grabmäler, soweit möglich, rekonstruiert. Für Sayn, wo die Anlage verschwunden ist, läßt sich auch nach jüngsten Ausgrabungen das ursprüngliche Begräbnis im Hauptschiff der Kirche nicht sicher lokalisieren (S. 22-28). In Maria Laach ist zwar die Überführung der Gebeine des Pfalzgrafen vom Kreuzgang in eine Tumba westlich vor dem Lettner der Klosterkirche unter Abt Theoderich (1256-1295) verbürgt, umstritten bleiben jedoch die Zusammengehörigkeit bzw. Entstehungszeit von Tumba, Grabplatte, Altar und Baldachin (S. 98-107). Hier weichen die Positionen der Autoren z. T. stark voneinander ab. Während Kahsnitz die Entstehung von Platte und Tumba um 1270/80 ansetzt und auch die sicher nachzuweisenden Veränderungen am Deckel kurz darauf noch für möglich erachtet (S. 190), hält Oellermann aufgrund identischer Fassungsreste die Errichtung der Tumba mit veränderter Deckplatte und die Aufstellung des Baldachins für zeitgleich, vielleicht 1538 anzusetzen (S. 178). Haas, der auf die stilistischen Diskrepanzen zwischen Baldachin und Grabkasten verweist, bringt mit aller Vorsicht für letzteren, wegen unverstandener gotischer Reminiszenzen eine Datierung erst 1695 ins Spiel (S. 119f., 127; dazu Kahsnitz, S. 134). Für die angeführten nachmittelalterlichen Daten sind Arbeiten an der Grabanlage belegt bzw. zu vermuten – z. B. Versetzung in den Westchor –, der jeweilige Umfang bleibt allerdings umstritten. Die Meinungen dazu stehen unverbunden nebeneinander. Dabei wären Diskussion und Austausch der Ansichten spannend gewesen, nicht nur, um am Ende ein „richtiges“ Ergebnis – wenn es das überhaupt gibt – zu erhalten, sondern vor allem, um den Wert der jeweiligen Argumente in der Auseinandersetzung erprobt zu sehen.

Ein solcher über den einzelnen Abschnitt ausgreifender Ansatz hätte auch der stilistischen Analyse der Skulpturen weitere Aspekte abgewinnen können, angeregt durch eine vergleichende Konfrontation der Werke. Die Reduktion der so verschiedenartigen Skulpturen auf formgeschichtliche Entwicklungen oder handschriftlich-persönliche Differenzen, allenfalls noch die Konstatierung qualitativer Unterschiede reicht u. E. allein nicht aus, die disparate Erscheinung der Bildwerke zu definieren. Es stellt sich die Frage nach dem Typus und der gezielten Verwendung von Ausdrucks- und Stilmitteln, d. h. nach dem Niederschlag einer Stillehre, gemäß den Darstellungselementen und -formen in bewußt gewähltem, weil durch das Thema vorgegebenem stilistischen Duktus zur Charakterisierung der Persönlichkeit eingesetzt wurden. Die Laacher Figur ist ganz und gar Repräsentationsbild: Strenge des Aufbaus bis in die fast zur Starre geronnene Regelmäßig-

keit von schematisiertem Gesicht und Faltenwurf. Das Sayner Bildwerk hingegen erzählt eine Geschichte und entbehrt schon dadurch der nahezu sakralen Aura des Laacher Gründers. Wohlgemerkt, hier soll nicht einem sog. „ikonographischen Stil“ das Wort geredet werden, unter dem sich jedes Urteil über die Qualität des Kunstwerks erledigt. Um so wichtiger bleibt es aber, das Problem eines Zusammenhangs von Form, Anspruch und intendierter Aussage zu erkennen. Das Bewußtsein dafür in der Zeit um 1300 verdeutlicht die fiktive Geschichte, die Ottokar, Autor der Österreichischen Reimchronik, von der Entstehung des Grabsteins für Rudolf von Habsburg († 1291) erzählt (V. 39125-39194). Die angeblichen Mühen des Künstlers, das lebensnahe Porträt des von Alter und Krankheit gezeichneten Königs zu schaffen – eine Vorstellung, die höchstwahrscheinlich von der Darstellung auf dem Grabstein selbst ausgelöst wurde –, erfahren harsche Kritik; aber der Autor entwickelt auch einen Gegenentwurf: nicht reales Abbild des Körpers sei eigentliches Thema eines Epitaphs, sondern die „tugend die der kunic getriben bi sînen tagen“ (V. 39183/4). So ist auch der Laacher Graf als ideale Figur vielleicht gezielt archaisiert dargestellt worden. Tracht und Accessoires unterstützen diese Typisierung ganz im Sinne Ottokars. Sie deuten auf wesentliche Eigenschaften des exemplarischen Fürsten: Vornehme Kleidung bezeugt Stand und Reichtum, komplementär dazu (vgl. Freidanks Bescheidenheit 86,18) verweist die Almosentasche auf seine „milte“. Das besonders betonte, weil lotrecht plazierte Kirchenmodell macht die Funktion als Stifter augenfällig, und vielleicht ist auch das Täschchen mit dem Messer in dieser Weise zu deuten (vgl. A. d’Haenens, in: *Mélanges Stiennon* 1982, S. 129ff.).

Die Einbindung der Laacher Grabplastik in die Kölner Skulptur des ausgehenden 13. Jahrhunderts bereitet kaum Schwierigkeiten. Anders beim Sayn und den verwandten Arbeiten. Bis heute hat die Forschung hier keine schlüssige Herleitung für Stil und Motive erbringen können. Auch das jetzt dazu Gesagte vermag nicht zu überzeugen, wenn unter argumentativer Zuspitzung der oftmals konstatierten Nähe zu sächsischen Arbeiten nun für die mittelhheinische Werkstatt eine Herkunft aus dem Osten zumindest indirekt vermutet wird (S. 82f.). Die suggestive Frage, ob „der Meister der Trierer Madonna nicht solche Mantelsäume [wie an der Braunschweiger Herzogin Mathilde] gesehen haben (sollte)“, ist nicht nur ziemlich unerheblich, sie führte auch – würde man sich ernsthaft darauf einlassen – mit Sicherheit in die Irre. Denn ganz offensichtlich liegen Welten zwischen den genannten Skulpturen. Bleiben wir nur beim vorgeschlagenen Vergleich der Gewandsäume: Feine, dünnlagige Schichtenstruktur am Grab steht gegen zähe Masse der Holzplastik. Das ist – man verzeihe die Assoziation – wie Blätterteig *contra* Spritzgebäck und stilistisch deutlich zu scheiden. Grob motivische Gemeinsamkeiten wie diese an heute zufällig erhaltenen Skulpturen, gerade wenn sie weit entfernt voneinander entstanden sind, bieten sich höchstens als Ausgangspunkt vorsichtiger Überlegungen an. Auch für Zusammenhänge rheinischer, mittelhheinischer und sächsischer Skulptur im 13. Jahrhundert scheint die Rekonstruktion von Filiationen unter Berücksichtigung allerdings fehlender Zwischenglieder durchaus möglich (vgl. Rez., in: *Zs. d. dt. Ver. f. Kunstwiss.* 37, 1983, S.

52f.; ders., *Die mitteldeutsche Skulptur*, 1992, S. 135). Die Richtung der künstlerischen Ausbreitung geht aber von West nach Ost und nicht umgekehrt.

Doch die Anmerkungen zur stilgeschichtlichen Stellung der Figuren haben weder der quantitativen Gewichtung nach noch durch ihre Position am jeweiligen Ende der Abschnitte (S. 77-84; 190-197) eine herausgehobene Bedeutung erhalten. Die eigentlichen Schwerpunkte liegen zunächst auf den minutiösen Beschreibungen der Skulpturen (S. 30-44; 141-159) und den nicht ganz glücklich davon abgetrennten Bemerkungen zu ihrer modischen Erscheinung (S. 73-76; 181-185). Dabei wird die genaue Bestimmung der Kleidung und Ausstattung zu einer historischen Realienkunde erweitert, die über den engeren Rahmen der besprochenen Werke hinaus Geltung beanspruchen darf. Bei einem solchen Anknüpfen an die vor allem im 19. Jahrhundert geschätzte, seitdem nur punktuell weitergeführte, aber stets in ihrer Bedeutung erkannte Forschungsrichtung sollten Arbeiten neuerer Zeit, gerade weil sie so selten sind, nicht unterschlagen werden (vgl. U. Lehmann-Langholz, *Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung* [Europ. Hochschulschriften I, 885], Frankfurt/M. 1985, sowie Elke Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik* [Beihefte zum Euphorion H. 29], Heidelberg 1989). Ergänzende Analysen situieren die Bildwerke in einen ikonographischen und typologischen Kontext. Bei der Sayner Figur stehen dabei naturgemäß besonders die narrativen Elemente der Gestaltung im Vordergrund, aus denen sich die komplexe Bildaussage und ihre Deutung (Betonung der Aufnahme der Verstorbenen ins Paradies) zusammensetzt. Weiter ausgreifend und eine Vielzahl von Denkmälern einbeziehend, die grundsätzlichen Anmerkungen zur Tradition der Darstellung von Verstorbenen (S. 56-59) und Vermutungen über das ursprüngliche Aussehen von verlorener Tumba und Deckplatte (S. 51-56). Das Laacher Grabmal gibt Gelegenheit, dem Themenbereich „Totenmemoria und Stiftergrab“ Aufmerksamkeit zu schenken (S. 107-115), bauarchäologische Zusammenhänge zu klären und zu deuten (S. 115-128 [W. Haas]) sowie eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zusammenhangs von Grab und Altar zu versuchen (S. 133-140). U. a. aufgrund fehlender Voruntersuchungen war hier eine Reihe von Problemen nicht endgültig zu lösen. Neben weiterer Sachforschung sind dazu begriffliche Differenzierung und wissenschaftstheoretisch ausgerichtete Überlegungen vonnöten (vgl. M. Borgolte, Stiftergrab und Eigenkirche. Ein Begriffspaar der Mittelalterarchäologie in historischer Kritik, in: *Zs. f. Archäologie d. MA* 13, 1985, 27-38). Auch die Frage nach der Auftraggeberschaft für Stiftergrabmäler ist keineswegs geklärt. Die betonte wichtige Rolle der Kirche ist zumindest für einige der angeführten sächsischen Beispiele mehr als zweifelhaft (S. 108).

Schließlich die exemplarische Studie Oellermanns zu „Bildhauerarbeit und Faßmalerei“ (S. 159-181). Sie ist hier nicht, wie sonst häufig, notwendigerweise akzeptiertes Anhängsel einer allein sich als wissenschaftlich gerierenden Kunstgeschichte, sondern tritt mit eigenem Anspruch auf. Zu Recht wird daran erinnert, daß nicht nur im Stil des Kunstwerks, sondern auch im technisch-handwerklichen Umgang mit dem Material der Künstler sich als Individuum ausweist. Akribische Beobachtungen an der Laacher Figurenplatte dienen dem Nachweis

dieser These. Mit ihrer Hilfe gelingt es, den Werkprozeß nachvollziehbar zu machen, Schwierigkeiten bei der Bearbeitung des Holzblocks und Lösungsversuche für technische Probleme zu belegen und damit den Handwerker im Atelier „sichtbar“ werden zu lassen. Auch die Arbeitsweise des Faßmalers kann in allen Schritten dokumentiert werden. Leider haben sich in den Rekonstruktionszeichnungen der Farbschichtenfolge auf Abb. 133 und 134 Verschiebungen zwischen Beschriftung und graphischer Darstellung ergeben, so daß die informative Konfrontation von Text und Bild gestört ist. Um so anschaulicher belegt dafür die Gegenüberstellung einer während der Abnahme alter Übermalungen gemachten Aufnahme (Abb. 142) mit Fotografien des Zustands nach Konservierung und Ergänzung (Abb. 110-114) das Ausmaß der restauratorischen Eingriffe (vgl. S. 179-181).

Nicht zuletzt durch die enge Verzahnung der einzelnen Forschungsrichtungen gewinnt der Katalog seine herausragende Bedeutung. Sie wird darüber hinaus faßbar im steten Wechsel der Betrachtungsperspektive. Wir sind, wenn wir den Autoren folgen, keineswegs nur wie die legendäre Fliege Adolph Goldschmidts über die Skulpturen gekrabbelt, um Höhen und Tiefen auszuloten, Faltenverläufe und Farbspuren festzustellen, sondern haben nach solchen Exkursionen immer wieder versucht, Abstand zu gewinnen, um das aus der Nähe Erfahrene in größere Zusammenhänge integrieren und so das Einzelwerk in ein Gesamtbild mittelalterlicher Kunst einfügen zu können. Wenn dieses Gesamtbild noch Lücken aufweist, so ist das Ansporn für weitere Forschung.

Klaus Niehr

MAURICE DAVIES, *Turner as Professor. The Artist and Linear Perspective*. Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, London, 7. Oktober 1992 – 31. Januar 1993, London (Tate Gallery Publications) 1992. 128 S., 134 Abb., davon 26 in Farbe; ISBN 1-85437-103-7; £ 17.95.-

(mit zwei Abbildungen)

Während im 18. und 19. Jahrhundert die Linearperspektive in der künstlerischen Praxis – trotz Malern wie David – zusehends an Bedeutung verlor, schwoh optische und geometrische Literatur zum Thema des Raumes stetig an (vgl. M. Kemp, *The Science of Art*, New Haven und London 1990, 221). Angesichts dieses Paradoxes verdient das Verhältnis zwischen den Werken und den schriftlichen Aussagen derjenigen Künstler, welche sich in dieser Zeit mit Theorie und Praxis der Perspektive gleichermaßen auseinandersetzten, konzentrierte Beachtung. Zu den bedeutendsten dieser Künstler zählt William Turner.

Angesichts des Rufes, den er als Kolorist genießt, verdrängt man leicht, daß manche von Turners großen Gemälden weniger farbliche Meisterwerke als Schaustücke komplizierter Perspektivkonstruktion sind (Abb. 8b). Noch weniger denkt man gemeinhin daran, daß er seit 1807 während drei Jahrzehnten den Po-

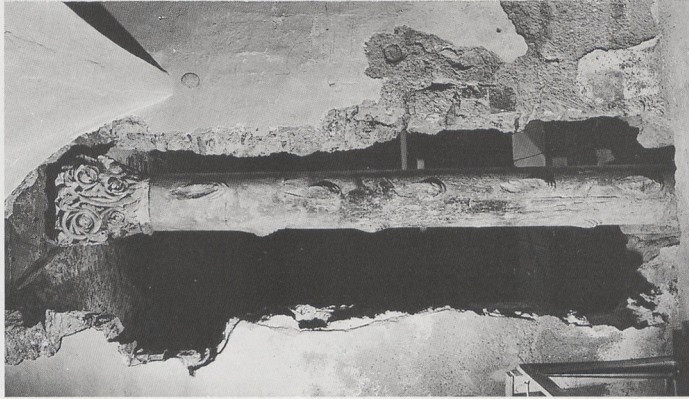


Abb. 7a Runneburg in Weisensee (Thür.), "Astsäule" und ihr Kapitell, in einer Vermauerung aufgedeckt (P. Radtke, Sömmerda)



Abb. 7b Grabfigur des Heinrich III. von Sayn, Nürnberg, German. Nationalmuseum (nach: Ausst. kat.: Die Gründer von Laach und Sayn, Nürnberg 1992, S. 31)

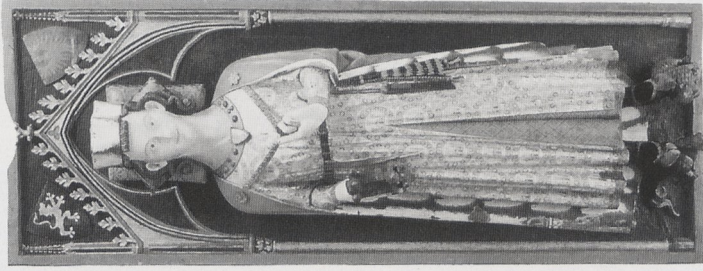


Abb. 7c Grabfigur des Pfalzgrafen Heinrich II. Maria Laach, Klosterkirche (nach: ebd. S. 141)