

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

49. JAHRGANG JULI 1996 HEFT 7

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellungs- und Literaturberichte

Mediaevalia americana

ELIZABETH BRADFORD SMITH U.A.

Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940

Palmer Museum, Pennsylvania State University, University Park 1996. 240 Seiten, 36 Farb- und zahlreiche Schwarzweißabbildungen

E. BRUCE GLENN

Glencairn. The story of a home

Bryn Athyn, Academy of the New Church 1990. 192 Seiten, zahlreiche Farb- und Schwarzweißabbildungen

Mancherorten hört man derzeit, Mittelalter habe Konjunktur. »Medievalism in America« scheint jedenfalls gegenwärtig ein Modethema zu sein. Die Zeitschrift *Studies in Medievalism* widmete 1992 eine Nummer, 1994 einen ganzen Band dem Thema »Medievalism in North America«. 1989 schon hatten Bernard Rosenthal und Paul E. Szarmach einen Sammelband *Medievalism in American Culture* vorgelegt. Die amerikanische Mediävistik registriert, wie lebendig der Traum vom Mittelalter, seinem

Ordo, seiner Frömmigkeit, seinen Helden in dem angeblich von der europäischen Vergangenheit abgewandten Lande war und bleibt. In einem der oben genannten Sammelbände findet sich ein Beitrag, der davon berichtet, wie das Weiße Haus unter Präsident Kennedy mit Camelot, der sagenhaften Residenz König Arthurs, verglichen wurde (Pamela S. Morgan, »One Brief Shining Moment«, *Camelot in Washington D.C.*). Die Artussage beschäftigt die amerikanische

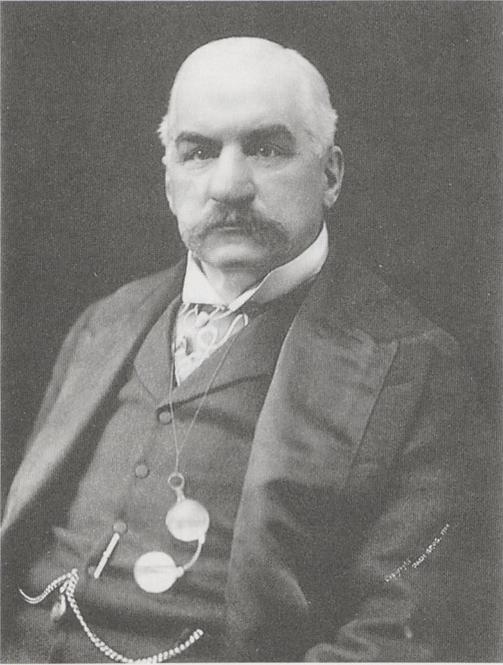


Abb. 1 John Pierpont Morgan (*Medieval Art in America* 1996, S. 115)

Phantasie seit über einem Jahrhundert. Schon Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) versetzt einen Vorarbeiter aus einer Waffenfabrik in Hartford an Arthurs Hof, um auf diese Weise mittelalterliche und moderne, industrielle Verhältnisse humorvoll gegeneinander auszuspielen. Um und nach 1900 aber wird dieser Gegensatz zwischen dem industriellen Zeitalter und dem gläubigen, handwerklichen Mittelalter zugespitzt. Henry Adams, dem Kunsthistoriker durch sein Buch *Mont-Saint-Michel und Chartres* vertraut, schreibt 1905 in *The Education of Henry Adams* in dem erstaunlichen Kapitel »The Dynamo and the Virgin«: »All the steam in the world could not, like the Virgin, build Chartres«. Mediävalismus als Antimodernismus. Abgestoßen vom Materialismus des Industriezeitalters wenden sich Teile der kultivierten amerikanischen Upper-Class dem Mittelalter zu. Ganz deutlich ist diese

Einstellung bei dem größten Mediävisten unter den amerikanischen Kunsthistorikern im ersten Drittel unseres Jahrhunderts, Arthur Kingsley Porter und nimmt bei dem Freund von Yeats deutlich neoromantische Züge an. »His gods were not those of the twentieth century« (Walter Muir Whitehill). Porter aber hat durch seine Veröffentlichungen das Sammeln mittelalterlicher Kunst in Amerika wie kein anderer stimuliert. Der »Elginismus«, welcher seit Beginn unseres Jahrhunderts zahlreiche mittelalterliche Kunstwerke über den Ozean entführte, ist sichtbarer Ausdruck des »Medievalism in America«. Die Amerikaner wollten das Mittelalter bei sich haben.

Ausstellung und Katalog *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940* spiegeln dieses neu erwachte Interesse an der Geschichte des »Medievalism« in Amerika. Die Anregung kam von Hellmut Hager. Verwirklicht hat das Projekt Elizabeth Bradford Smith vom Department of Art History an Penn State mit einem Team, das sich überwiegend aus ihren Studenten bildete. Ein exemplarischer Brückenschlag von Universität zum Museum also. Vollständigkeit war und konnte nicht angestrebt werden. Es ging auch gar nicht darum, die reichen Schätze an mittelalterlicher Kunst zu zeigen, welche amerikanische Museen und Sammler bis 1940 angehäuft hatten. Die Zielsetzung war eine durchaus andere als bei den Ausstellungen *Arts of the Middle Ages 1000-1400* (Boston 1940) oder *Medieval Art from private collections* (New York 1968). Im Zentrum stand eine geschmacksgeschichtliche Frage: »How and why, in the years between 1800 and 1940, Americans did (or did not) collect the art of the Middle Ages«. Daher mag es erlaubt sein, den Katalog zu besprechen, ohne sich auf Autopsie der Ausstellung stützen zu können. Die zeitliche Einteilung in die Abschnitte: »I. The Nineteenth Century; II. 1900-1920: The Age of the Great Collectors; III. 1920-1940: The Era of Art Historians and Curators« ist einleuchtend. Wichtiger als die Einträge zu

den Objekten, welche brav die kunsthistorische Literatur referieren, sind die Texte zur Geschichte des Sammelns, zu großen Sammlern und Museumsleuten. Auch hier ist vieles aus zweiter Hand gearbeitet, scheint aber gründlich recherchiert. Für den europäischen Leser, der mit den amerikanischen Institutionen, den reichen Mäzenen, den Schwärmern und Piraten, welche an der großen Jagd nach mittelalterlichen Trophäen beteiligt waren, weniger vertraut ist, bleibt die Lektüre des Katalogs nützlich genug. Einwände? Mir scheint, das Unternehmen ist zu akademisch ausgefallen. Das sehr verschiedene Profil der beherrschenden »Collectors« hätte kontrastreicher gezeichnet, vor allem auf die gesellschaftlichen Ambitionen der Nabobs wie der Philanthropen und Abenteurer bezogen werden müssen. Auch das Spiel des Handels, welcher das naive Verlangen nach dem Gold und den Steinen des Mittelalters ruchlos ausnutzte, tritt nicht klar genug ans Licht. Hier wären freilich Recherchen notwendig gewesen, die von dem Team an Penn State nicht geleistet werden konnten. Bei aller Anerkennung also: Die Geschichte von »Medieval Art in America« ist wohl spannender als hier dargestellt.

»False Dawns«, Elizabeth Bradford Smith wandelt den Titel eines Romans von Edith Wharton ab, um die zögernden, vereinzelt, resonanzlosen Annäherungen an »Medieval Art« bis gegen Ende des 19. Jh.s zu kennzeichnen. Der Befund ist in der Tat auffallend. Während die Romane Walter Scotts mit ihren mittelalterlichen Stoffen einen ungeheuren Erfolg hatten, während Neogotik und Neoromanik in der Architektur des Landes eine große Rolle spielten, ist mittelalterliche Kunst in Amerika während des 19. Jh.s wenig rezipiert und kaum gesammelt worden. Als Baldwin Smith 1912 eine Statistik der kunsthistorischen Lehrveranstaltungen in den amerikanischen Colleges aufstellte, wurde erkennbar: gegenüber griechischer und römischer Kunst *und* Renaissance lag das Mittelalter

quantitativ weit zurück (vgl. *The Early Years of Art History in the United States*, ed. C. H. Smyth, P. M. Lukehart, Princeton 1933, S. 12-36). Ähnlich stand es mit dem Sammeln. Gewiß, schon 1803 kaufte William Poyntell, der in Philadelphia Tapeten fabrizierte, Glasfenster aus der Sainte-Chapelle. Robert Gilmore, ein reicher Schotte in Baltimore, erwarb 1807 in Charleston eine illuminierte Handschrift aus dem Umkreis des Boucicaut-Meisters. Aber diese Käufe blieben vereinzelt. Auch die größeren Sammlungen von frühen Italienern, die Thomas Jefferson Bryan oder der bekanntere Jarves um die Mitte des Jahrhunderts aufbauten, wurden nicht eigentlich heimisch. Noch 1912 erinnerte sich Henry James an einen frühen Besuch in Bryans »Gallery of Christian Art«: »Worm-eaten diptychs and triptychs, the angular saints and seraphs, the black Madonnas and obscure Bambinos«.

Gründe? Sicher spielte — der Katalog deutet es an — Religiöses, Antikatholisches eine Rolle. Im frühen Amerika dürfte das Sammeln von Kunst aus rein ästhetischen Gründen — und zudem von Kunst mit fragwürdigen Inhalten — als moralisch anstößiger Luxus gegolten haben. Für Didaktisches, das akzeptiert war, genügten die mit Eifer gesammelten Gipse, die außerdem den Vorzug der Unsinnlichkeit hatten (Beispiel K. Nr. 19). So ist es kein Zufall, daß Amerika sich schließlich über Ruskin, also unter ethisch-erzieherischen Prämissen mit der Kunst des Mittelalters befreundete. Schlüsselfigur war Charles Eliot Norton (1827-1908), berühmter Präsident von Harvard und Freund Ruskins, dessen Buch *The Stones of Venice* sein großes Vorbild war. Norton hat auf Sammlungen nur wenig Einfluß genommen, war überhaupt kein Mann der Objekte. Aber er schuf ein Klima, in dem sich die Einstellung zu Kunst, auch mittelalterlicher, wandelte. Fenway Court, Isabella Stewart Gardners 1903 eröffnetes Haus, ein Stück gotisches Venedig in Boston,

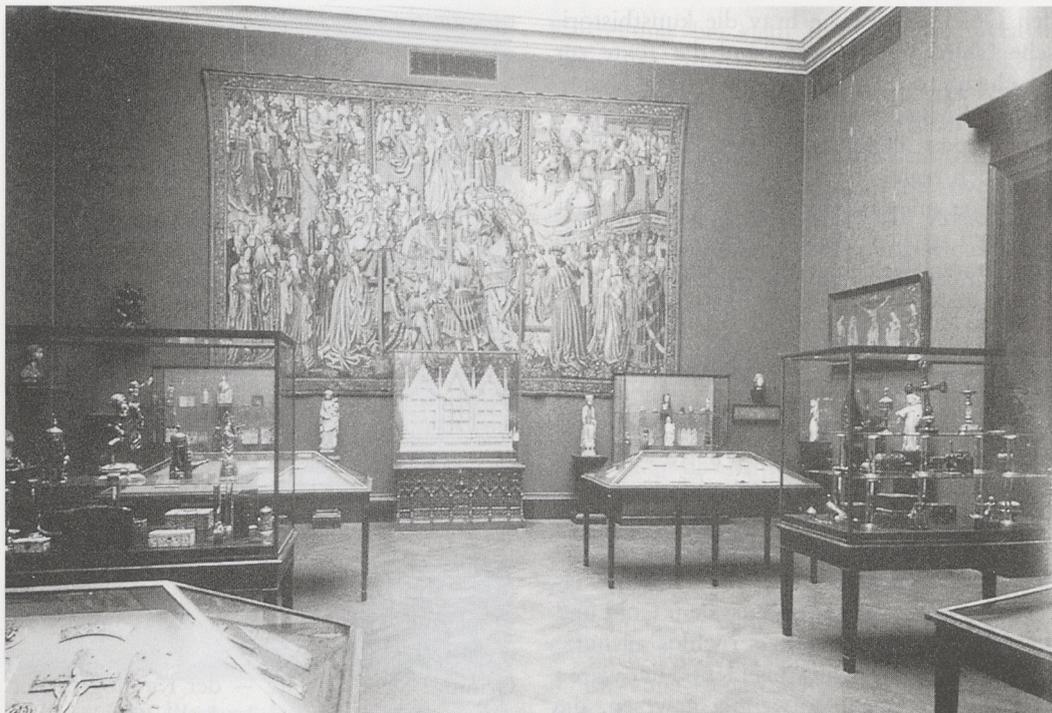


Abb. 2 Ausstellung der Sammlung Morgan im Metropolitan Museum New York 1914 (*Medieval Art in America* 1996, S. 124)

wäre ohne Ruskin und Norton undenkbar. Jetzt fielen auch die Vorbehalte gegen mittelalterliche Kunst. Zwischen 1897 und 1900 erwirbt Isabella Gardner viele mittelalterliche Skulpturen, u. a. sieben von Bardini in Florenz, sechs aus der Sammlung Peyre in Paris (vgl. Vermeule/Cahn/Hadley, *Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1977). Gardners Berater war Berenson, und das bedeutete einen Schritt von Ruskin zu Pater. 1916 empfahl Berenson Mrs. Gardner den Ankauf der romanischen Skulpturen von Parthenay-le-Vieux, die der berühmte Demotte in Paris anbot. »They are not Chinese but of the same quality... only more virile«, schrieb er an die Sammlerin. Vor solch wohlfeilem Ästhetizismus hatte keine Zurückhaltung gegenüber mittelalterlicher Kunst mehr Bestand.

»1900-1920: The Age of the Great Collectors«. Man hat sich auf drei, untereinander recht verschiedene Fälle konzentriert: den Bankier Pierpont Morgan in New York, den Eisenbahnkönig Henry Walters in Baltimore und den zwischen New York und Paris pendelnden Bildhauer Georges Grey Barnard. Morgan war ein Krösus. Die Art, wie er riesige Schätze von kostbaren Handschriften, Goldschmiedearbeiten und anderen Kunstwerken in Metall anhäufte und dann wieder zu großen Teilen verschenkte, hat etwas von »goldrush«. Durch Kunstbesitz wurde jetzt Prestige angestrebt in einer Gesellschaft, die Adelstitel und andere Auszeichnungen nicht vergab. Aber warum die Bevorzugung des Mittelalters? Des Bankiers Verlangen nach den teuersten, luxuriösen Erzeugnissen der mittelalterlichen Kunst läßt sich gewiß nicht



Abb. 3
George Grey Barnard
(*The Cloisters*, ed. E. C.
Parker, M. B. Shepard,
New York 1992, S. 53)

von Ruskin herleiten. So liegen die Motive im Dunkeln. Auch der Katalog weiß keine Antwort. Der gefürchtete Finanzier war ein schweigsamer Mann. Er hat sich selbst zu seinen Kunstschätzen anscheinend nicht geäußert. Es bleiben also nur Vermutungen. Morgan machte seine Geschäfte ebenso in London wie in New York. Er kannte sich aus in Europa. Irgendwo zwischen dem Roxburghe-Club und den Mittelaltersälen des Victoria and Albert Museums mag der Funke gezündet haben. Immerhin hat kein anderer

als Montague Rhodes James 1906 Morgans Handschriften katalogisiert. Nach Morgans Tod (1913) schätzte ein Nachruf in der *New York Times* seinen fast ausschließlich mittelalterlichen Kunstbesitz auf 60 Millionen Dollar. Ab Februar 1914 wurde seine Sammlung im Metropolitan Museum ausgestellt. Sie konnte sich mit fast jeder Mittelalter-Kollektion in der Alten Welt vergleichen. Der Kritiker der *New Republic* schrieb: »The modern collector hoards what he usually has neither the time nor the space to house. On his death the

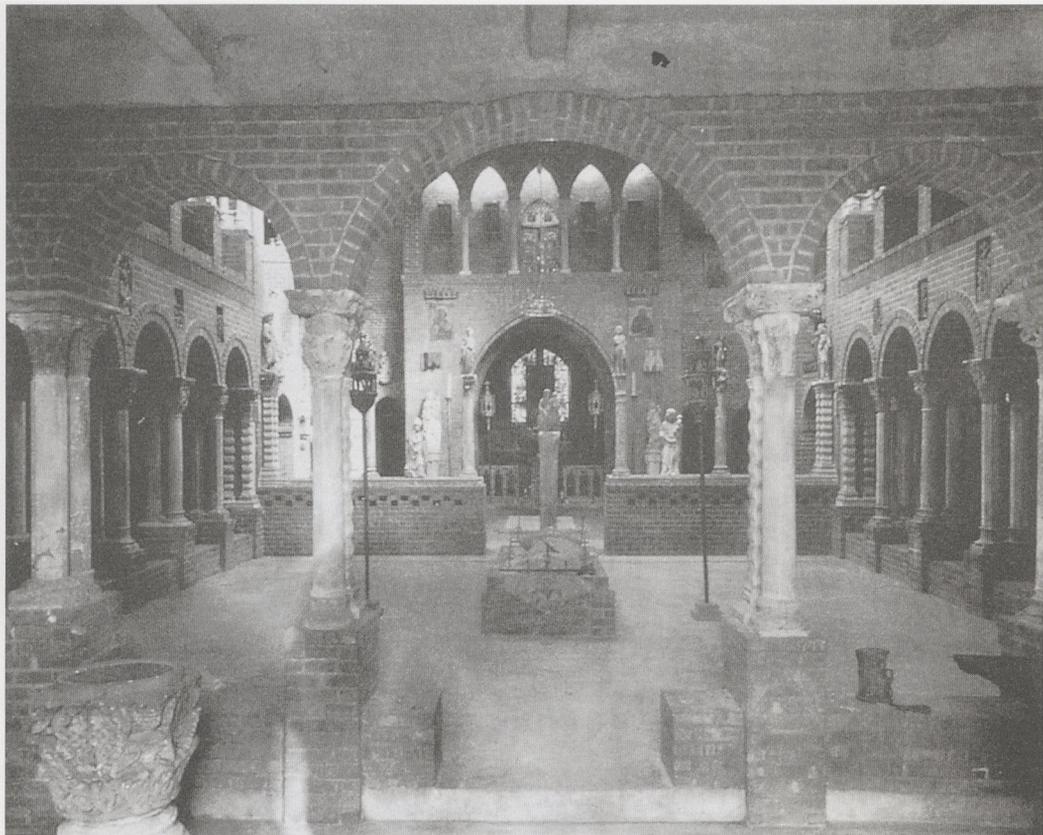


Abb. 4 Barnards »Cloisters« 1926 (*Medieval Art in America* 1996, S. 134)

museum, in the role of a benevolent Fafner (Fafnir), provides an appropriate cave in which successive Nibelungen hoards recovered from a disintegrating past are accumulated«.

Steht der Name Morgans am Beginn der Sammlungen mittelalterlichen Kunstgewerbes in Amerika, so darf Georges Grey Barnard als Erfinder der »Cloisters« gelten, die seit den späten zwanziger Jahren in amerikanischen Museen eingerichtet wurden. In diesen stimmungsvollen Rekonstruktionen romanischer Kreuzgänge kommt die romantische Seite des »American Medievalism« zum Vorschein, die Sehnsucht nach dem »Ordo« mittelalterlichen Gemeinschaftslebens. Nicht zufällig entstan-

den Disneyland, diese Verkörperung des amerikanischen Traums vom sozialen Glück auf Erden aus der Ära des »New Deal«, und die »Cloisters« in New York gleichzeitig. Barnard gehörte nicht zu den Reichen. Der Sohn eines Pastors in Pennsylvania war ein Bildhauer, der auf schwärmerische, aber etwas seichte Weise dem Vorbild Rodins folgte. Es scheint, daß Barnard an der Technik mittelalterlicher Skulptur interessiert war. Aber es waren finanzielle Gründe, die ihn seit Beginn des Jahrhunderts zum Aufkäufer und Verkäufer romanischer Skulptur werden ließen. Sein Jagdgelände war Südwestfrankreich. Er erwarb zahlreiche Kapitelle aus dem Kreuzgang von Saint-Michel-de-Cuxa, plünderte



Abb. 5
 Familienglück und
 Mittelalter. Vera und
 Garth Pitcairn mit einem
 neuromanischen Kapitell
 in Glencairn (Glenn,
 Glencairn 1990, S. 60)

Saint-Guilhem-le-Désert. Eine im Katalog abgedruckte Quittung sagt genug: »Reçu de Monsieur Barnard, artiste sculpteur, la somme de 4 mille francs, pour 4 chapiteaux (bêtes) en marbre rouge provenant de Saint-Michel de Cuxa — Etant bien entendu que ces chapiteaux seront immédiatement remplacés par de la pierre simulée en ciment coulé« (S. 142, Anm. 11). Mittelalterbegeisterung und Piraterie gehen ungeniert in eins. Frühe Versuche, in Amerika zu verkaufen, scheiterten. So richtete Barnard bei sich in Washington Heights 1914 seine eigenen »Cloisters« ein. Hier entstand die Idee, welche dann von vielen amerikanischen Museen aufgegriffen wurde. In Barnards Nachlaß fand man Entwürfe eines französischen Theaterdekorateurs (Eugène Morand) für eine Aufführung von Massenets *Griseldis*, die mit architektonischen Fragmenten ein mittelalterliches — romanisches? — Ambiente suggerierten. Wurde die Inszenierung der »Cloisters« durch Bühnenbilder inspiriert? »Suppose in this country, where there are no old Gothic churches, and where is no Hotel de Cluny to house our collections,

we install the objects, uprooted, in neutral halls and galleries. What conception does the public derive from them of their character as living embodiments in plastic form of the mighty organism of the Middle Ages, with its piety, its chivalry, and its romance?« So fragte 1931 Fiske Kimball, der exzellente Direktor des Museums in Philadelphia. Man erfand die »Cloisters«, um die Mönche, die Ritter und König Arthur — das mittelalterliche Ambiente — imaginieren zu können.

»1920-1940: The Era of Art Historians and Curators«. An den Universitäten setzt sich jetzt die Kunstgeschichte des Mittelalters durch. Sie war polarisiert zwischen Harvard und Princeton. Dort Kingsley Porter, ganz nahe an den Monumenten, zunächst an Architektur, später an romanischer, zuletzt an irischer Skulptur interessiert. Hier Charles Rufus Morey, der von den »Classics« und Rom herkam, den legendären »Index of Christian Art« gründete. Harvard wie Princeton erwarben für ihre Universitätsmuseen mittelalterliche Objekte. In Harvard kaufte man romanische Skulpturen. Die treibende

Kraft war Porter, die trübe Quelle in Paris meist Demotte. Über Letzteren kamen die Kapitelle aus Moutiers-Saint-Jean und aus Saint-Pons-de-Thomières in das Fogg-Museum. Ein anderer Pariser Händler, der viel mittelalterliche Steine an sich gebracht hatte, war der Ungar Ernest Brummer. Auch diese Bestände wanderten mit dem Zweiten Weltkrieg über den Ozean. Verkauft wurden sie erst später. 1949 erwarb Harvard den Löwenanteil, 1966 Duke University den immer noch beachtlichen Rest (vgl. C. Bruzelius, *The Brummer Collection of Medieval Art*, Durham/London 1991). In den zwanziger Jahren bauten auch die »Public Museums« mittelalterliche Abteilungen auf. Der Katalog enthält zwei Fallstudien: Boston und Cleveland. Cleveland errang Weltgeltung durch Käufe aus dem Welfenschatz. William M. Milliken, ebenfalls einer der großen amerikanischen Museumsdirektoren, hatte den Schatz 1931 zur Ausstellung nach Cleveland geholt. Es kamen fast 80000 Besucher. Im *Magazine of Art* las man: »It has caught the imagination of America. No single art event has ever attracted such universal attention. It is as if the cathedrals of Hildesheim or Bamberg, Mainz or Limburg had been transported to our shores.« Milliken war am Metropolitan Museum gewesen, als Morgans Sammlung ausgestellt wurde. Das Goldfieber des mächtigen Bankiers hatte die Neugier Amerikas für die Schatzkunst des Mittelalters geweckt.

An Universitäten und Museen wurde der »Medievalism« von jenem Pragmatismus eingegeben, welcher in der Zeit Deweys das akademische Leben in Amerika beherrschte. Der »Index of Christian Art« bietet nichts anderes als ikonographische Statistik. In einer Privatsammlung treten während der zwanziger Jahre noch einmal die antimodernistischen, religiösen, sozialreformerischen Motive hervor, welche um 1900 die schwärmerische Begeisterung für das Mittelalter ausgelöst hatten. Nach 1890 erwarb John Pitcairn, Spiegelglasfabrikant in Pittsburgh, bei Philadelphia

Land, auf welchem der Bischofssitz der »Neuen Kirche« in Amerika errichtet wurde. Inspirator war also Swedenborg. John Pitcairn taufte das Gelände »Bryn Athyn«, was sich etwa mit »Hügel des Zusammenhalts« übersetzen läßt. Sein Sohn Raymond ließ sich dort nieder, begann 1914 mit dem Bau einer neugotischen Kathedrale und 1929 mit der Errichtung eines Familienheims, für das er die Gestalt eines romanischen Palas wählte. Seit dem Ersten Weltkrieg sammelte er in großem Umfang mittelalterliche Kunst, vor allem Glasfenster und romanische Skulpturen, bevorzugt Kapitelle. Über Teile der Sammlung habe ich früher an dieser Stelle referiert (*Radiance and Reflection. Medieval Art from the Raymond Pitcairn Collection, Kunstchronik* 35, 1982, S. 383-391). Inzwischen ist das Haus als Museum geöffnet. Aus dem Kreis der Familie liegt eine Monographie vor: E. Bruce Glenn, *Glencairn. The Story of a Home*. Kein wissenschaftliches Buch, aber aufschlußreich.

Pitcairn hat nicht aus antiquarischen oder ästhetischen Gründen gesammelt. Die Überschrift im Katalog: »R. P. and the Collecting of Medieval Glass in America« ist irreführend. Er brauchte Muster für neuromanische Kapitelle und Glasfenster, die er in der Kathedrale als Grisailen, im Wohnhaus buntfarbig anbringen ließ. Er kaufte z. B. die originalgroßen Nachzeichnungen der Chartreurer Querhausfenster aus der Zeit der Restaurierung, um verlässliche Vorlagen für Kopien zu haben. So kam eine große Sammlung zusammen. Bei einer Versteigerung von Glasfenstern 1921 bot er 153000 Dollar. Seine Kollektion romanischer Kapitelle ist die größte in der Welt. Das ausgestellte Beispiel (K. 60) ist allerdings falsch. Interessanter das Gipsmodell für ein neuromanisches Kapitell mit Löwen (K. 59), weil es zeigt, wie Pitcairn auf getreue Nachahmung aus war. Mit der Kathedrale und seinem Haus wollte er die handwerkliche Bauweise des Mittelalters wieder beleben. Die Nähe zu den vielen anderen

Werkstätten, die seit 1900 entstanden, ist nicht zu übersehen. Maschinen waren verpönt. Alles war Handarbeit, wobei die wohl-tätige Wirkung für die Beschäftigten während der »Great Depression« mit beabsichtigt war. Inspiriert haben Pitcairn Porters Bücher über mittelalterliche Architektur. 1931 schrieb er einem Freund: »Building by hand and designing for work which will not be qualified by machines I hope to give the buildings a sculptural quality which of necessity is lacking in nearly all modern work«. Tradition von »Arts and Crafts«, Kunstgeschichte und schwärmerische Frömmigkeit der »General Church of the New Jerusalem« haben sich zu einer exzentrischen Spielart des »Medievalism in America« zusammengefunden. Sammeln hatte bei dem frommen Werk nur dienende Funktion. Zwischen Pitcairn und Morgan liegen Welten. Es ist eine Schwäche des hier rezensierten Kataloges, daß er solche Gegensätze fachimmanent einebnet.

»Medieval Art needs no propaganda... an exhibition of medieval arts requires no special justification«, schrieb Georg Swarzenski im Katalog zu der von ihm aufgebauten Ausstellung *Arts of the Middle Ages 1000-1400*. Als sie im Februar 1940 in Boston eröffnet wurde, waren in Europa die Lichter ausgegangen. Mit Goldschmidt und den beiden Swarzenskis hatte Deutschland die besten Kenner mittelalterlicher Kunst davongejagt. Die Texte des Kataloges *Medieval Art in America* schließen mit einem Beitrag: »'Arts of the Middle Ages' and the Swarzenskis«. Eine mehr als verdiente Hommage. 1939 war Georg Swarzenski »Fellow of Research in Sculpture and Medieval Art« am Museum in Boston geworden. Nur ein Jahr später zeigte er hier die bis dahin, wenn nicht größte, so doch exquisiteste Ausstellung mittelalterlicher Kunst in Amerika. Der Neuangekommene gewann zahlreiche Leihgeber. Man kam ihm generös und vertrauensvoll entgegen. Der Katalog führt 320 Objekte auf, überwiegend Handschriften, Goldschmiedekunst, Elfenbeine, Textilien. Er demonstriert, wie Vieles

inzwischen in Amerika öffentlich und privat gesammelt worden war.

Die alten Photographien von den Ausstellungsräumen lassen eine Form der Präsentation erkennen, die weiter vom amerikanischen Mittelaltertraum in den »Cloisters« nicht entfernt sein könnte. Die Ausstellung war ganz darauf angelegt, in schlichten Vitrinen, in schmucklosen, nie überfüllten Sälen Schönheit und Kostbarkeit der Einzelstücke zur Wirkung kommen zu lassen. »This exhibition does not aim at being a justification of Medieval Art... Neither gives a clue to its essence. The visitor should discover the beauty of Medieval Art for himself.« In ungelenkem Englisch entwickelt der Gründer des Frankfurter Liebighauses ein Programm, in dem vernehmlich Kritik an den Rekonstruktionen kompletter Kreuzgänge, Kapitelsäle und Kapellen durch die amerikanischen Museen mitschwingt. »Original character and beauty are better known by... fragments than by artificially completed works«. So steht am Ende der Textfolge dieses Kataloges die Vorführung eines Antidisneylands, ein Stück »European Medievalism in America«, das der deutsche Leser nicht ohne schmerzliche Nachdenklichkeit betrachtet.

Man muß Elizabeth Bradford Smith, ihren Mitarbeitern und Studenten dankbar dafür sein, daß sie dieses spannende Thema mit so viel Engagement aufgegriffen haben. Unsere eigenen Überlegungen möchten nicht als Besserwisserie verstanden werden, sondern wollen zeigen, wie sehr dieser Katalog zum Weiterdenken anregt. »Medievalism in America«, das ist ein immer noch — oder heute wieder? — aktuelles Thema. Ein Blick in den Buchladen der »Cloisters« in New York lehrt, daß Amerika viele seiner gegenwärtigen Probleme — gender, religion, outcasts — an mittelalterlichen Stoffen abarbeitet. Die Nachfahren des »Connecticut Yankee« träumen noch immer von »King Arthur's Court«.

Willibald Sauerländer