

gels eindeutiger naturwissenschaftlicher Befunde, noch keine konkreten Ergebnisse brachte.

Ein im Inneren der Figur verklebtes Papierfragment, das geborgen werden konnte, hat die kunsthistorischen Erwartungen, die der Fund geweckt hatte, nicht erfüllt. Es enthält in blaßgrauer Tinte beidseitig Reste geometrischer (?) Zeichnungen und Namen und auf

der Rückseite in dunkler Tinte den Satz »*Passus est pro nobis*«.

Man kann einen so offenen und sachorientierten Gesprächskreis, wie es diese Veranstaltung war, noch oft sich selbst, den Kollegen und den der gemeinsamen Sorge anvertrauten Kunstwerken wünschen.

Peter und Dorothea Diemer

PAUL WILLIAMSON

## Gothic Sculpture 1140–1300

*The Pelican History of Art. New Haven and London, Yale University Press 1995. XIV + 302 Seiten, 386 s/w und farbige Abb.*

In seiner um die Mitte des 18. Jh.s ausgearbeiteten, zunächst an literarischen Texten erprobten, dann auf die Historie übertragenen Lehre vom »Sehepunkt« hatte Johann Martin Chladenius einer Hermeneutik den Weg gewiesen, die – von Leibniz' Optik ausgehend – Perspektive und Blickwinkel auf Gegenstände oder Ereignisse als konstitutiv für das Verstehen der Gegebenheiten und die Art der aus ihnen gezogenen Schlußfolgerungen ansah. Auf die für seine Zeit epochemachenden Überlegungen hinzuweisen, gar ihre Beherzigung einzufordern, dürfte sich angesichts der mittlerweile zur Selbstverständlichkeit gewordenen Erkenntnisse erübrigen; sie ins aktive Bewußtsein zu rufen scheint jedoch immer dann noch sinnvoll, wenn ein Urteil gefragt ist, das sich weniger auf eine Kritik im einzelnen stützt und spezialkundliche Verbesserungen anzubringen sucht, als vielmehr eine Position zu würdigen gewillt ist, die als solche Beachtung verdient. Bei einer neuen Gesamtdarstellung der Skulptur des 12. und 13. Jh.s sind die Bedingungen für eine Betrachtung dieser Art ohne Zweifel gegeben; denn es handelt sich ja nicht darum, mit Hilfe unbekannter Materials ein völlig neues Bild der Kunst-

situation im hohen Mittelalter zu konzipieren, sondern darum, durch einen bewußt »einseitigen«, aus neuen Fragestellungen resultierenden Umgang mit zumeist längst vertrauten Stücken und Quellen den Entwurf eines Panoramas vorzulegen, dessen grobe Züge im wesentlichen zwar feststehen, dessen Ausgestaltung aber immer noch so große Freiheiten erlaubt, daß daraus eine individuelle und anregende Sicht auch für das Gesamtspektrum entwickelt werden kann.

Das editorische Ambiente des anzuzeigenden Werks war vorgegeben. Paul Williamsons ambitiöses Unternehmen steht im Rahmen der seit einigen Jahren auch optisch aufgefrischten »Pelican History of Art« und fügt sich der lockeren Reihung bereits erschienener bzw. geplanter Bände als wichtiges Teilstück ein; nicht ohne dabei – und hierin erweist es seine Sonderstellung – die benachbarten Werke inhaltlich zu überschneiden (VIII). Das deren gesetzte Grenzen sprengende Auftreten dokumentiert sich bereits im Titel: Wurden bislang – und auch für zukünftige Bände ist dies wieder vorgesehen – Epochen in kompakten, centesimal geschnürten Bündeln eher nach mathematischen Regeln zusammengefaßt ab-

gehandelt, erhält Williamsons Arbeit durch den an der Spezifik des künstlerischen Befundes von Architektur und Skulptur orientierten Zeitrahmen und die darauf abgestimmte Nomenklatur »*Gothic Sculpture*« eine markante Position. Der inhaltliche Aufbau des Buchs kann von solcher Präzisierung nur profitieren. In doppeltem Kursus für die Jahre zwischen 1140 bis gegen 1230/40, dann bis zum Ende des Jahrhunderts wird der Leser durch die europäischen Kunstlandschaften geführt, ausgehend jeweils von Frankreich über das Heilige Römische Reich, England, Skandinavien, Spanien und Italien. Dieser weite Rundumblick, der dem Kernland »gotischer« Plastik, Frankreich, nur noch gut ein Drittel des zur Verfügung stehenden Platzes einräumt, ist erfrischend neu, und vielleicht bedurfte es gerade eines Curators für Skulptur am Victoria and Albert Museum, diese ungewohnte Perspektive zu versuchen. Überzeugend und gelungen auch die reich illustrierte Präsentation, welche, für den Laien wie den Experten gedacht (VIII), einen konzis und knapp gehaltenen Text mit Anmerkungen verbindet, deren überbordende Fülle an Nachweisen die Literatur nahezu vollständig erschließt. Wenn Williamson sich für die Kühnheit des Unterfangens entschuldigt und hier von einer »folie d'ambition« spricht (IX), so kann man ihm zu solcher Torheit nur gratulieren.

Das Buch erzählt Geschichte; die einer Gattung aus der verabredungsgemäß »Gotik« genannten Kunstrichtung. Orientiert ist sie an einer Chronologie stilistischer Erscheinungsformen. Man mag den Eingriff der ordnenden Hand des Autors, der vor allem in der Zweiteilung des Gesamtstoffs »The Transition from Romanesque, and Early Gothic« und »Mature Gothic« allzu schematisch und kaum auf alle behandelten Länder anwendbar scheint, bedauern. Doch dürfte eine solche Organisation einerseits dem Wunsch nach Übersichtlichkeit geschuldet sein, dem Verlangen, eine leserfreundliche Systematik in

den historischen Ablauf der Kunstentwicklung zu bringen, andererseits aber auch dem Ordnungsbedürfnis des Museumsmanns entsprochen haben. Gleiches gilt für das starke Interesse an Werkstattfiliationen und Händescheidung. Beides dominiert die Darstellung, so daß eine Argumentation in den Vordergrund tritt, die sich eng an dem nach formalen Kriterien fixierten Objekt orientiert. Das eigentliche Problem der Bewältigung des Gegenstandes liegt aber an anderer Stelle. Es ist in der geographischen Weite des Themas bei gleichzeitiger enger begrifflicher Fassung begründet. Denn die Einbeziehung der »Randbezirke« mit ihren eigenen Formen der Umsetzung französischer Anregungen, deren Spielbreite von der Verweigerung bis zur wortgetreuen Adaption reicht, läßt die Auslotung dessen, was »Gotik« in der Skulptur ausmache und allen Werken als gemeinsamer Nenner zu eigen sei, zu einem enorm schwierigen Unterfangen werden. Nach dem von ihm gewählten programmatischen Titel kann der Autor an dieser Frage allerdings nicht vorbeigehen, auch deshalb nicht, weil die durchaus reflektierte Einbeziehung einer Reihe bislang als »romanisch« geltender Arbeiten vor allem in Deutschland und Italien (67ff., 125f.) eine Antwort dazu zwingend notwendig macht. Sie fällt relativ einfach aus: In Williamsons Verständnis ist »gothic sculpture« entscheidend und wesentlich durch ihre Bindung an »Naturalismus« definiert; die Nähe zu dieser normativen Größe wird Gradmesser der Klassifizierung. Das in der Stilentwicklung zu zeigen, dient vor allem der erste Teil des Buchs. Eines wird dabei deutlich: Man mag – aber auch schon dies bereitet einige Schwierigkeiten – den Weg von der Gewändeskulptur in Chartres-West zu den plastischen Arbeiten von Sens und Paris-West um 1200 entwicklungsgeschichtlich als wachsende Fähigkeit der Bildhauer zu einer »realistischen« Umsetzung der Wirklichkeit lesen und diesen Prozeß als Hinwendung zum »Gotischen« deklarieren. Allerdings reicht



Abb. 1  
 Saint-Denis, ehem.  
 Abteikirche. Rechtes  
 Westportal, Detail  
 der Archivolten  
 (D. M. Noack, Berlin)

solch konstruierter linearer Fortschritt kaum aus, die Geschichte der Skulptur wie der gesamten bildenden Kunst der Zeit in ihrer Gänze zu erfassen. Aus zwei Gründen. Zunächst geht es um ein den Objekten angemessenes Verstehen und die aus diesem Verstehen heraus versuchte terminologische Umschreibung des Phänomens. Was wir um 1200 sehen und wofür Williamson außerhalb der Großplastik etwa die Kunst eines Nikolaus von Verdun und andere »antike« Werke vor allem der Maaskunst anführt (47f.), ist mit »Naturalismus« oder »Realismus« kaum adäquat zu bezeichnen. Die Begriffe – gerade auch in der gehäuften, oftmals unspezifischen Verwendung – sind zu sehr moderner Ästhetik verpflichtet, als daß sie ein tieferes Verständnis für die Kunstwerke eröffnen könnten. Sie werden darüber hinaus dort *ad absurdum* geführt und verkommen zu einem bloßen Wortspiel, wo sie mit anderen ähnlich schablonierten Termini gleichgesetzt oder parallelisiert werden (»grave realism« als »closely comparable« zum »byzantinising classicism« [123]). Wenn außerdem der Bogen weiter gespannt wird, etwa bis zur Kunst des Reimser Josephsmeisters oder zu den Tugen-

den in Straßburg-West, erweist sich, wie schwach die auf solchen »Naturalismus« festgelegte Geschichte fundiert ist. Sie bricht nämlich gerade in Frankreich schon bald ab. Für die Mitte des 13. Jh.s kommt die aus der dezidierten Betrachterposition des Autors folgerichtig resultierende analytische Bestimmung des »Gotischen« denn auch an ihre Grenze: während jetzt Naumburg mit seinem »super-realism« (184) auf dem Siegereppchen der Kunstgeschichte ganz oben steht, vermag in den hybriden Cathedralprojekten westlich des Rheins die Skulptur sich nicht mehr aus den einer überfeinerten Kultur verdankten manieristischen Fesseln zu befreien. Frankreich mußte den Sieg seinen »teutonic counterparts« überlassen (186ff.). Spätestens hier wünschte man dem Autor, daß er sich aus den Schlingen seines allzu engen, am formal-ästhetischen Habitus der Werke ausgerichteten chronologischen Systems befreit hätte. Mit Fragen nach der Art von »Naturalismus« im Bildwerk (auch Nikolaus' von Verdun Szenen und Figuren sind konstruiert) wäre statt quasi ethischer Wertung teleologisch aufgereihter Realitätszustände ein Gesamtbild entstanden, welches, ohne die chronologi-



Abb. 2  
Chartres, Kathedrale.  
Mittleres Westportal,  
Detail der Archivolten  
(Marburg 35389)

schen Gegebenheiten zu vernachlässigen, die dialogische Situation zwischen »ungezwungener« Natürlichkeit und den Prinzipien von strenger Ordnung und Symmetrie hervortreten ließe. Damit dürfte man die Unterschiede weder als alleinigen Gegensatz von modern und alt, noch von Können und Nichtkönnen begreifen, sondern zum guten Teil als komplementäre Möglichkeiten mimetischer Realisierung. Unter Einbeziehung von Gombrichs Überlegungen zu Wölfflins Grundbegriffen (*Norm and Form* 94ff.) oder speziell Sauerländers Charakterisierung des Naumburger »Naturalismus« (in: R. Krohn u. a., *Stauferzeit*, 1978, 126ff.) hätte dies vielleicht gelingen können. Die von Williamson angerissene Frage nach der bewußten Verwendung eines »antikischen« Stils in der Kathedralplastik oder bei Nicola Pisano weist schon in diese Richtung (48, 63, 245f.).

Wenn »Gotik« als Vorstellung von einem Kunststil zur Hypothek wird, weil sich die erhaltenen Denkmäler zum guten Teil dem abstrakten Idealbild nicht mehr zufriedenstellend einfügen lassen, ist der Sinn dieser Vorstellung in Frage zu stellen. Das Festhalten an einem Konstrukt, selbst wenn dies als Verab-

redungsbegriff erkannt ist, mit allen daraus sich ergebenden Folgen entspringt dem Wunsch nach eindeutiger klassifikatorischer Ordnung. Die Konsequenzen, die aus diesem wissenschaftstypischen Verhalten erwachsen, sind seit dem frühen 19. Jh. Gegenstand der Diskussion. Die problematische Beziehung zwischen dem Faktischen und der dafür gefundenen Terminologie werde stets – so etwa Jeremy Bentham 1814 – dahingehend aufgelöst, daß der Begriff die Realität fresse und sich an ihre Stelle setze. Williamsons Dilemma ist damit ziemlich genau wiedergegeben. Der Zwang, »Gotik« zu definieren und diese Definition immer wieder in den Objekten zu verifizieren, führt letztlich zur Abhängigkeit des Gegenstandsbereichs vom Ideal einer *a priori* gesetzten Geschichte.

Daß das Abheben auf einen klaren Begriff von »Gotik« als Stilphänomen verständlicherweise an der Stelle zu Schwierigkeiten führen muß, wo es um den Beginn dieser Kunst geht, braucht kaum eigens betont zu werden. Die Frage, warum in der Skulptur von Chartres-West der Quantensprung vom »Romanischen« zum »Gotischen« zu erkennen sein soll, ist angesichts neuerlicher verstärkter

Zweifel an der tradierten kunstgeschichtlichen Position des Königsportals nicht nur keineswegs gelöst, sondern offener denn je. Denn handelt es sich bei der sprichwörtlichen Innovation in Chartres vor 1150 nicht recht eigentlich um das Musterbeispiel einer wissenschaftlichen Fiktion, u. a. daraus zu erklären, daß hier ein Werk relativ gut erhalten ist, während im unmittelbar vorausgehenden Saint-Denis weitaus ungünstigere Bedingungen der Konservierung alle Chancen, zum klassischen Fall der Epochenschwelle stilisiert zu werden, gleich merklich reduzierten? Williamson agiert äußerst vorsichtig, faßt Saint-Denis und Chartres gegenüber der »Frühgotik« des Pariser Annenportals als »spätromanisch« zusammen und umgeht damit das Problem visuell durchaus nachvollziehbar und nicht ohne Eleganz. Und doch scheint dieser Ausweg zumindest den Blick für wesentliche Differenzen zu verstellen, die über die diskutierten, eher graduellen Unterschiede im Stilistischen und Ikonographischen hinausgehen (13ff.). Denn es gibt, unabhängig davon, wie man dies stilterminologisch etikettieren will, Indizien dafür, Chartres seinen alten Rang zu belassen; sie liegen im technischen Verfahren. Verglichen mit älteren und auch noch zeitgleichen Werken zeigen die Archivolten des Königsportals nämlich erstmals eine Anpassung der Form und des

Schnitts der Werksteine an die Ausrichtung der Figuren. Statt radialer Aufmauerung kleinerer Blöcke, deren mehrere eine Skulptur tragen – wie noch in Saint-Denis –, findet sich hier das »moderne«, an allen jüngeren – mit Ausnahme von stark retrospektiv gestalteten – Portalen beachtete Prinzip der Kompositionseinheit von Bogenstück und plastischem Dekor (*Abb. 1 und 2*). Die Bedeutung dieser Neuerung für Ökonomie und Ästhetik liegt auf der Hand. Eine Nachbearbeitung der vorgefertigten und versetzten Teile wird unnötig, der Bauvorgang beschleunigt.

Um aus unseren fragmentarischen Bemerkungen ein Fazit zu ziehen: Williamson hat ein bedeutendes Werk geschrieben, und selbst die kritischste Auseinandersetzung mit der Konstruktion seines Geschichtsbildes und seiner Begrifflichkeit wird ihm den hohen Rang als Handbuch nicht bestreiten können. Des Autors Perspektive auf die Denkmäler vermögen wir – Chladenius sei Dank –, auch wo wir sie nicht in allen Punkten teilen wollen, als Position eigenen Anspruchs zu verstehen und sie somit selbst in gewisser Weise zu historisieren. Wenn die Arbeit in ihrer unverwechselbaren Eigenart später nicht zuletzt unter diesem Aspekt gelesen würde, müßte allein das als Kompliment an den Autor verstanden werden.

Klaus Niehr

BRUNO BUSHART

## Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg

München, Deutscher Kunstverlag 1994. 456 S., 221 s/w und 26 farb. Abb., DM 198,-

Wenn über ein zentrales und zugleich bahnbrechendes Bau- und Kunstwerk der süddeutschen Renaissance eine umfassende Abhandlung erscheint von einem Autor, der dreißig Jahre am Ort selbst tätig war und als Museumsleiter wie Universitätslehrer gleichermaßen hohen Ruf genoß, kann man wohl an das Ergebnis die höchsten Erwartungen stel-

len. Glücklicherweise hatte Bruno Bushart für seine intensiven Studien zur Fuggerkapelle bei St. Anna die Zeit, seine Darstellung ausreifen zu lassen, und besaß die Geduld, allen komplizierten Detailfragen sowohl der ursprünglichen und dann mehrfach geänderten Planungen wie der beteiligten Künstler, der Inhalte, der Sinngebung und -deutung nachzugehen,