

ständige Ausdrucksformen. Ein Video zeigte Beuys, wie er am 1. Mai 1972 den Berliner Karl-Marx-Platz fegt und den Müll der Demonstranten sammelt; sein Glaube an die revolutionäre Kraft der Kreativität scheint unerschütterlich. Daneben hing wie eine Publikumsbeschimpfung »Das große Schimpftuch« (1968), auf dem Sigmar Polke seine Protestwörter sammelte.

In der Nordgalerie des Mezzanins folgten die Jahre von 1980 bis zur Gegenwart, zusammengestellt vom Gastkurator Chris Dercon, dem Direktor des Museums Boymans van Beuningen in Rotterdam. Dort verbanden sich Film und Zeichnung, Malerei und Text, Sprache und Fotofolgen, Plastik, Video und Installation zu einer labyrinthischen Schreckenskammer. Die Zeitachse entfiel. Statt dessen waren von On Kawara Datumsbilder und die zugehörigen, wie Särge in den Boden versenkten Schachteln mit Zeitungsausschnitten zu Ruanda, Somalia, Serbien und Kroatien im Raum verteilt. Es war trotz Mängeln (so fehlten Holzer oder Boltanski), die eindrucklichste Abteilung: das bestechend schön inszenierte

Grauen in Jeff Walls leuchtendem Großfotokasten; dagegen Richters Folge unscharfer Fotos von Baader und Meinhof, die Wiederholung wackliger Filmsequenzen aus einem militärischen Camp, die präzisen Aufnahmen von geschundenen Rücken (Susan Meiselas) und von einigen Quadratmetern Golfkriegswüste mit einer Decke und einem Laufgraben (Sophie Ristelhueber), oder das »South America Triangle« von Bruce Nauman.

Hier wurde deutlich, daß mit den modernen Medien wieder »Historienbilder« — ohne auf die wichtigste Gattung akademischer Malerei zurückzugreifen — möglich sind, deren persönliche Sicht überzeugt. Ein »Geschichtsbild« hat sich freilich weder aus den Stellungnahmen von Künstlern der letzten sieben Jahre noch aus traditionellen Historiendarstellungen ergeben. — »The reality has been very different« steht auf dem Foto von Katharina Sieverding.

Andrea Domesle

## Verstreutes zur romanischen Skulptur in Frankreich

MARIE-THÉRÈSE CAMUS

La sculpture romane du Poitou. Les grands chantiers du XI<sup>e</sup> siècle  
*Paris, Picard 1992. 342 Seiten, 310 Abb. ISBN 2-7084-0426-1*

MAYLIS BAYLÉ

Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie  
*Art de Basse-Normandie Nr. 100 bis. Caen, Pongheol o. J. (ca. 1991). 471 S., 754 Abb.*

KATHRYN HORSTE

Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade  
*Clarendon Studies in the history of art, 7. Oxford, Clarendon 1992. 251 S., 218 Abb. ISBN 0-19-817508-6*

ELIANE VERGNOLLE

L'art roman en France. Architecture, Sculpture, Peinture  
*Paris, Flammarion 1994. 383 S., 483 Abb. ISBN 2-08-010765-1*

Ich zeige hier auf durchaus altmodische Weise einige vor Jahren erschienene Neuerscheinungen zur romanischen Skulptur in Frankreich an. Die Erforschung der romanischen Kunst Frankreichs gehört nicht zu den Themen, wel-

che gegenwärtig die kunstgeschichtliche Aktualität bewegen. Aber der Fluß der Publikationen ist keineswegs völlig versiegt, und gerade weil dieses Gebiet, sieht man von Burgund und der Provence ab, für die deutsche

Mediävistik immer am Rande ihrer Interessen lag, mag eine solche Anzeige nützlich sein. In ihrer Ungleichartigkeit spiegeln die vier Veröffentlichungen das unverbundene Nebeneinander von ganz disparaten Vorgehensweisen. Die Arbeiten von Marie-Thérèse Camus und Maylis Baylé finden ihr Ziel in der »Klassifizierung« möglichst sämtlicher Denkmäler innerhalb der Grenzen einer Provinz des alten Frankreich. Seit 1815, seit den *Voyages pittoresques*, war diese Konzentration archäologisch-folkloristischer Interessen auf die angestammte Provinz in Frankreich die Kehrseite der extremen Zentralisation seit 1789, und sie fand immer schon im Studium der »Schulen« der romanischen Kunst ein fruchtbares Feld. Man registriert erstaunt, auch erheitert, daß die Faszination durch die »Mœurs de Province« der romanischen Architektur und Skulptur noch immer ungebrochen ist. Kathryn Horstes Untersuchung steht für jenes Interesse an der romanischen Skulptur Frankreichs, das die amerikanische Forschung seit den ersten Anstößen durch Kingsley Porter und Meyer Schapiro nie ganz aufgegeben hat. Horste wirft die Frage nach der Rolle der Skulptur im Sinnzusammenhang der monastischen Reform auf und rückt damit die kunstgeschichtlichen Probleme vor einen offeneren mediävistischen Horizont. Merkwürdig, daß in Frankreich die Historiker für eine solche ideen- und sozialgeschichtliche Lektüre der künstlerischen Erzeugnisse des Zeitalters der kirchlichen Reformen seit langem ein waches und neugieriges Auge haben, wogegen sich die »Archäologen« hinter ihren traditionellen Klassierungen verschanzen. Das Buch Eliane Vergnolles, auf das ich am Ende kurz eingehe, bietet eine lesbare Übersicht über den gegenwärtigen Stand der Kenntnis der französischen Romanik sozusagen »*ad usum scholarum*«. Für die Historiker ist seit langem deutlich, daß das 11. Jh. die große Umbruchszeit des Hochmittelalters war. Damals formten sich jene Strukturen, welche für den »second âge féodal« (Marc Bloch) prägend geworden sind. In

der Entwicklung der Architektur liegt dieser Umbruch im Übergang vom »premier art roman« zum romanischen Gewölbebau offen zutage. Für die Geschichte der Skulptur hat Henri Focillon als erster gezeigt, daß den großen Figurenportalen und erzählenden Kapitellen aus der Zeit nach 1100 in Frankreich eine weit ins 11. Jh. zurückreichende frühromanische Bildhauerkunst vorausgeht, welche in zuweilen noch roher Form die Adaptation der gemeißelten Dekorationen und Bilder an die Stereometrie des neuen Quaderbaus erkennen läßt. Focillons Schüler Louis Grodecki hat diese Beobachtungen systematisiert und in einem wichtigen Beitrag über die Anfänge der romanischen Skulptur in der Normandie auf eine solide Grundlage gestellt. Mittlerweile ist die Bauskulptur des 11. Jh.s in Frankreich ein fest etabliertes Thema der Forschung. Grodeckis Schülerin Eliane Vergnolle hat 1985 ihre grundlegende Monographie *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle* vorgelegt (vgl. meine Rezension, *Kunstchronik* 42, 1989, S. 225-232). Zwei Jahre später erschien Jean Cabanots wichtiges Buch *Les débuts de la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France*, welches in einem breiten Ausgriff die Denkmäler zwischen der Gironde und den Pyrenäen behandelt und auch die Parallelscheinungen und Vorstufen in den christlichen Teilen Spaniens und in Italien einbezieht. Jacques Mallets *L'art roman en Anjou* von 1984 beschränkt sich zwar nicht auf die Frühzeit, doch enthält es eine Monographie des wichtigen Kapitellzyklus der Abteikirche Notre-Dame du Ronceray in Angers. So formt sich langsam ein zusammenhängendes Bild von der Skulptur des 11. Jh.s in den verschiedenen Territorien des damals ja noch lange nicht geeinten Frankreich. Was hier sichtbar wird, das ist eine moderne, in die Zukunft weisende Gegenwart zu der viel stärker frühmittelalterlich gefärbten, auratischen Kunst im Reich der ottonischen und salischen Kaiser. Die Bücher von Marie-Thérèse Camus und Maylis Baylé erweitern dieses Bild durch eine

Inventur der Denkmäler in zwei wichtigen Gebieten: dem Herzogtum Aquitanien, genauer der alten Grafschaft Poitou und dem Herzogtum Normandie. Ich wende mich zunächst dem Buch von *Marie-Thérèse Camus* zu. Schlägt man in René Crozets 1948 erschienenem *L'art roman en Poitou* das Kapitel über »le décor sculpté« nach, so liest man von den zu skulptierten Schauwänden ausgebildeten Fassaden von Saint-Jouin-des-Marnes, Civray, Notre-Dame-la-Grande in Poitiers, die als ein Spezifikum der romanischen Skulptur im Poitou schon immer berühmt waren. Aber diese Schauwände sind ein Phänomen des 12. Jh.s. Durch die bienenfleißige Sammelarbeit von Marie-Thérèse Camus wird eine ältere Schicht der poitevinischen Skulptur ans Licht gehoben, deren bisher übersehene oder zeitlich falsch eingeordnete Zeugnisse sich in unerwartet großem Umfang erhalten haben. Sie entstammt den Jahrzehnten zwischen 1030 und 1090, als die Grafschaft unter bedeutenden Herzögen von Wilhelm dem Großen (995-1030) bis zu Wilhelm dem Troubadour (1086-1126) zu einer bis nach Spanien und in das Reich geachteten Stellung aufstieg. Nachdem ein Neubau der Kathedrale von Poitiers, der dem Brand von 1018 folgte, nicht mehr erhalten ist, begegnet man der Skulptur des 11. Jh.s jetzt in einer begrenzten Zahl von Kloster- und Stiftskirchen; in der Stadt Poitiers sind es: die Kirche der alten Abtei Saint-Hilaire (Neubau »a fundamentis« begonnen vor 1050), Saint-Nicolas (Neugründung gegen 1050), Notre-Dame-la-Grande (Beginn eines Neubaus gegen 1050), Sainte-Radegonde (Beginn eines Neubaus 2. Hälfte 11. Jh.), Saint-Jean-de-Montierneuf (herzogliche Neugründung 1069), Saint-Porchaire (vermutlich spätes 11. Jh.). Ursprünglich war die Zahl der Kirchen wesentlich größer. Man rechnet für die Stadt Poitiers im 11. Jh. mit über 30 Kirchenbauten. In der Grafschaft kommen einige große Abteien hinzu: Saint-Savin (Neubau nach Mitte 11. Jh.), Saint-Sauveur in Charroux (u. a. Weihen 1047, 1096) sowie vier weitere,

nur in wenigen Teilen erhaltene Klosterkirchen. Man gewinnt den Eindruck, daß die quantitativ sehr umfangreiche Produktion von Bauskulptur ein Nebenergebnis der monastischen Reformbewegung des 11. Jh.s war. Erhalten sind fast ausschließlich Kapitelle, diese allerdings zu Hunderten. Vor allem die vielen kleinen Kapitelle auf den degagierten Diensten der Blendarkaden in den Chorumgängen — etwa in Saint-Savin, mehr denn noch in Montierneuf — erscheinen als Resultat einer standardisierten Arbeitsweise an effektiv organisierten Großbaustellen. Insofern dürfte es trotz der Skepsis von Marcel Durliat (*Bull. mon.* 151 [1993], S. 437) richtig sein, wenn C. von Ateliers spricht. Vergleicht man mit Saint-Benoît-sur-Loire, erscheint der Charakter der Serie bei der poitevinischen Produktion weit beherrschender.

Das Buch ist nicht leicht zu konsultieren, da das Material sehr kleinteilig, nachsichtig und mit einer manchmal schwer nachvollziehbaren Begeisterung für den monotonen Stoff angegangen wird. C. neigt mit engagiertem Lokalstolz stets zu den frühest möglichen Datierungen und ist dabei nicht immer frei von einem sympathischen, aber über das Ziel hinauschießenden „Campanilismo“. Es ist von außen her schwer möglich, Einzelprobleme zu diskutieren. Das muß der regionalen Forschung überlassen bleiben. Ich beschränke mich auf einige Hinweise von allgemeinem Interesse.

1) Die *renovatio* des korinthischen Kapitells. Aus den Arbeiten von Eliane Vergnolle wissen wir, daß mit einer Wiedergeburt des korinthischen Kapitells gleich zu Beginn der romanischen Periode — 2. Viertel 11. Jh. — zu rechnen ist, zeitgleich mit der Ausbildung kompositier Pfeilerformen. Der Beitrag des Poitou zu diesem Phänomen war begrenzt. Die ersten korinthischen Kapitelle erscheinen am »clocher-porche« von Saint-Hilaire. Nach Ansicht von C. sind sie um 1040 unabhängig von Saint-Benoît-sur-Loire entstanden. Waren es also gerade die ältesten, traditionsreichsten

Klöster, welche diesen römisch/karolingischen Kapitelltypus zuerst wieder aufnahmen?

2) Kapitelle »à feuilles grasses«. Mit diesem nicht sehr glücklichen Terminus kennzeichnet C. eine ausschließlich im Poitou während der 2. Hälfte des 11. Jh.s verbreitete Form, die sich von allen antiken Normen freimacht. Beispiele finden sich vor allem an Saint-Hilaire (Chor, außen) und in Saint-Savin (Stützen des Langhauses). Die neue Bauweise mit großen Mauerstärken führt zu unkanonischer Proportionierung: der Kalathos wird zusammengedrückt und läßt gleichzeitig zur Deckplatte hin weit aus. Erst aus dieser architektonisch bedingten Veränderung der Kapitellform erklärt sich der neue Dekor »à feuilles grasses«. Die Erinnerung an die Blattkränze des korinthischen Kapitells wird getilgt und der Kelch mit Ranken geschmückt, die sich horizontal ausbreiten, nicht aufragen. Die Blattformen erinnern an Initialen in Handschriften aus Saint-Martial in Limoges, auf einen direkten Zusammenhang braucht das nicht zu deuten. Dieser Kapitelltypus fügt sich der neuen romanischen Bauweise ein, ohne zum »Kelchblock« zu erstarren. Über den durch ihre Bemalung die Wirkung von Marmor illusionierenden »Säulen« im Inneren von Saint-Savin entfalten sich diese Rankenkapitelle mit einer in der romanischen Baukunst seltenen Anmut.

3) Bemalte Kapitelle. In Saint-Hilaire (Ostteile) sind vor über zehn Jahren farbig gefaßte Kapitelle des späten 11. Jh.s freigelegt worden. C. hat diesen Fund schon 1985 auf einem Kongreß in Modena vorgeführt. Die Bearbeitung mit dem Meißel bleibt rudimentär: ein konischer Stumpf mit Eckvoluten, kein Dekor. Also eine blockhafte, romanische Architekturform? Diese Erwartung trägt. Blätter, Palmetten, ja auch Greifen wurden nachträglich vom Maler aufgetragen. Das Beispiel zeigt, daß man bei den oft beschworenen blockhaften Kapitellformen aus dem 11. und 12. Jh. stets erwägen muß, ob es sich nicht nur um einen Rohzustand handelt. Nach Bemalung waren

diese stereometrischen Kapitelle kaum mehr von Kelchen mit skulptierten Blattkränzen, Palmetten oder Figuren zu unterscheiden. 4) Absenz des »chapiteau historié«. Unter den vielen hundert Kapitellen des 11. Jh.s im Poitou finden sich nur wenige erzählende Stücke, keine zusammenhängenden Folgen. In Saint-Savin erscheinen die biblischen Geschichten als Malereien am Tonnengewölbe, nicht als Skulpturen an den Kapitellen. Es bleiben nur ganz vereinzelte »chapiteaux historiés«, meist an herausgehobenen Stellen wie Chor oder Vierung in Saint-Hilaire, Notre-Dame-la-Grande, am Ende des Jahrhunderts in Sainte-Radegonde. Dort zeigt die dem Chorinneren zugewandte Seite eines Kapitells Daniel in der Löwengrube, dem der vom Engel herangetragene Habakuk Nahrung bringt. Der eucharistische Bezug ist unübersehbar und in der Nähe des Hauptaltars sinnvoll. Die Szene ist auf dem Kapitellstumpf ausgebreitet wie ein Stück Malerei auf einer Wand oder einer Buchseite, nimmt keinen Bezug auf die architektonische Form. Hier liegt ein struktureller Unterschied zu den Experimenten mit dem »chapiteau historié«, wie wir sie von Saint-Benoît-sur-Loire bis Conques oder León verfolgen können. Dort geht es ja immer um die Adaptation der Figuren an den architektonischen Rahmen: Focillons viel verlästerte »loi du cadre«. So zeigt das Danielkapitell in Sainte-Radegonde, warum das Poitou an der Ausbildung des romanischen »chapiteau historié« so gut wie keinen Anteil hatte.

Das Verdienst der liegt im Sammeln eines umfangreichen, bisher wenig beachteten Materials und seiner chronologischen Verankerung im 11. Jh. Ob es möglich ist, diese vielfach serielle Produktion und weitgehend ornamentale Skulptur einer so engmaschigen stilistischen Chronologie zu subordinieren, wie C. vorschlägt, bleibt zweifelhaft. Anscheinend führt von dieser Produktion kein Weg zu den berühmten poitevinischen Fassadenskulpturen des 12. Jh.s. Das ist ein merkwürdiger Befund. Ein Buch über die *High Romanesque*

*Sculpture in the Duchy of Aquitaine c.1090-1140* von Anat Tscharikover ist von der Clarendon Press angekündigt.

Nun zu *Maylis Baylés* Untersuchung der Anfänge der romanischen Skulptur im Herzogtum Normandie. B. ist Schülerin Grodeckis und exekutiert ein Vorhaben, das Grodecki vor 1939 vorbereitet hatte, dann aber nicht ausführen konnte. Sie hat ihr Buch dem Andenken des Lehrers gewidmet. Der zeitliche Rahmen reicht von etwa 1020 bis 1106, dem Datum der endgültigen Vereinigung des Herzogtums mit der englischen Krone. In der Mitte dieses Zeitraums liegt 1066 mit der auch architekturgeschichtlich folgenreichen Krönung des normannischen Herzogs zum König von England. Das Poitou war ein Binnenland, die Normandie aus geographischen wie historischen Gründen ein offenes Territorium. Die Verbindung nach Skandinavien ergab sich aus der Gründungsgeschichte des Herzogtums, jene zu England bestand schon vor 1066. Italiener wie Wilhelm von Volpiano oder Lanfrancus reformierten normannische Abteien. Auch die normannische Skulptur spiegelt diese offene Situation. Sie ist bunter als die Serien im Poitou. Hinzu kommt die größere Ausdehnung des Herzogtums. Auf seinem Gebiet standen damals sieben Kathedralen, aber nur in Bayeux und Rouen sind Reste der frühromanischen Baudekoration erhalten. Auch hier spielten die großen Abteien — Bernay, Jumièges, Fécamp, Caen, Mont-Saint-Michel usw. — eine maßgebende Rolle, aber daneben finden sich frühromanische Skulpturen in zahllosen kleineren Kirchen. Die über 700 Abbildungen in *Maylis Baylés* Buch führen ein weit verstreutes, manchmal bescheidenes Material vor. Man findet einzelne Bogenfelder — meist ornamental —, den Löwenanteil machen wieder Kapitelle aus.

*Maylis Baylés* Buch ist von zwiespältigem Charakter. Die weit ausgreifenden Vergleiche — etwa nach Italien, mehr noch mit Ottonischem — spiegeln die Vorstellungen Grodeckis. Wichtig ist, daß B. — wohl auf Drän-

gen Léon Pressouyres, der die Arbeit nach dem Tode Grodeckis betreute — die wenigen frühmittelalterlichen Reste in der Normandie einbezog, vor allem die Fragmente aus Evrecy (Calvados). Diese zeigen geometrische und pflanzliche Motive, die in der frühromanischen Skulptur fortleben. Damit ist eine generelle Frage berührt: inwieweit hat die kaum mehr erhaltene frühmittelalterliche Skulptur — etwa durch Arbeiten in Stuck — den frühromanischen Kapitellen und Friesen vorgearbeitet? Stehen wir im 11. Jh. vor einem Neuanfang, oder müssen wir mit Kontinuitäten rechnen, die bis ins 10. Jh., ja ins Karolingische zurückreichen? In der Aufarbeitung des Materials aus dem 11. Jh. ist Baylé von einer ängstlichen Gründlichkeit, welche zwar Bewunderung erweckt, aber die Benutzung ihres Buches mühselig macht. Das riesige Material wird in 154 kleinen Abschnitten Stückchen für Stückchen vorgeführt, langatmig und in den Schlüssen zaghaft. Der Gewinn ist eine totale Inventur der dekorativen und figürlichen Skulptur in der Normandie vor 1106. Was man vermißt, sind Übersichten, Konturen. Ich beschränke mich abermals auf Hinweise.

1) Bernay. Die Initialstellung des Kapitellzyklus in der Abteikirche hat Grodecki 1950 deutlich gemacht. Die Abtei war eine herzogliche Gründung von 1017, Bestätigung durch Richard II. 1025 mit Beziehung von Wilhelm von Volpiano. Diese Daten legen eine Datierung der Kapitelle zwischen 1025 und 1040 nahe. Schwierig ist die kunstgeschichtliche Einordnung. Eine erste Gruppe bilden Kelchblockkapitelle mit flachem Blattschmuck im Chor. B. denkt an den Einfluß von Zierseiten ottonischer Handschriften — Fulda, Trier —, was in keiner Weise überzeugt. Die Fragmente aus Evrecy, die B. selbst eingeführt hat, zeigen, daß solcher Blattschmuck eine regionale Vorgeschichte hat. Wozu also in ottonische Fernen schweifen? In den Arkaden des Langhauses erscheinen Abwandlungen des korinthischen Kapitells, also eine Parallele zu Saint-Benoît-

sur-Loire, Saint-Hilaire in Poitiers, ohne daß Zusammenhänge bestehen müßten. B. hat sicher recht, wenn sie betont, daß auch Vergleiche mit den Kapitellen von Saint-Bénigne in Dijon eher motivisch bleiben. Die Reformtätigkeit Wilhelm von Volpianos muß sich ja nicht notwendig auf die Form des Kapitellschmucks erstreckt haben. Bernay bleibt auch nach der Untersuchung unter den erhaltenen Monumenten isoliert.

2) Notre-Dame in Jumièges. Die neue Abteikirche wurde bekanntlich 1067 in Anwesenheit Herzog Wilhelms geweiht. B. nimmt an, daß die Bauzeit des Langhauses nach 1052 lag. Auf jeden Fall sind die Kapitelle von Jumièges nach Bernay entstanden. Es ist seit langem bekannt, daß der Ornamentschmuck der Kapitelle in Jumièges Motive verwendet, die sich in den Miniaturen der Schule von Winchester finden. Robert Champart, Abt von 1037-1042, dann Bischof von London und Erzbischof von Canterbury, schenkte der Abtei zwischen 1044 und 1052 ein Sakramentar mit Miniaturen im Stil von Winchester. Hier also sind die Zusammenhänge klar. B. fügt diesen bekannten Fakten nichts entscheidend Neues hinzu. Die Annahme eines zusätzlichen ottonischen Einflusses ist irreführend.

3) Trinité in Fécamp. Vom Neubau unter Abt Guillaume de Ros (1082-1108) sind zwei Kapellen am Choreingang erhalten. Sie zeigen Kapitelle von gedrungener Gestalt, deren Kelch von tief hinterschnittenen, bewegten Spiralranken überzogen ist. Auf die Übereinstimmung mit Initialen in Handschriften aus Fécamp wies schon George Zarnecki hin. Ob man deswegen, wie B. vorschlägt, annehmen darf, die gleichen Mönche hätten die Manuskripte illuminiert und die Kapitelle gemeißelt? Und von wann datieren die Kapitelle? Ordericus Vitalis überliefert eine Chorweihe, die sich auf 1106 festlegen läßt. François Avril datiert die Handschriften nach 1120. Eine Datierung auch der Kapitelle in diese Zeit hätte viel für sich. Sie sind Fremdgänger in B.s Buch, gehören entschieden ins

12. Jh. In der Normandie sind sie isoliert. Zu fragen wäre, ob sie nicht auf die späteren Kapitelle mit Rankenspiralen im Kronland gewirkt haben (*Abb. 1 und 2*).

4) Die Behauptung, die normannische Baukunst sei von keiner beachtenswerten Baukunst begleitet gewesen, gehört zu den „terribles simplifications“ älterer Überblicksgeschichte. Sie mag ihre Bestätigung gesucht haben angesichts der radikal vereinfachten, entweder schmucklosen oder nur geometrisch verzierten Kapitelle, die sich in der Regierungszeit Herzog Wilhelms an Großbaustellen wie den Kathedralen von Bayeux und Rouen oder den vom Herzogshaus neu gegründeten Abteien in Caen finden. Freilich erhebt sich hier die von B. nie gestellte Frage, ob nicht Bemalung das Erscheinungsbild einst ebenso differenziert hat wie in Saint-Hilaire in Poitiers. Die scharfe Restaurierung der normannischen Kirchen unter Ruprich-Robert hat alle Spuren getilgt. Nur im Langhaus von Jumièges entdeckt man noch ein Kapitell mit Resten figürlicher Bemalung. B. erinnert zu Recht daran, daß diese abstrakten Kapitellformen nie allein vorherrschten, sondern daß es im ganzen 11. Jh. in der Normandie Kapitelle, Bögen, Bogenfelder mit Ornamenten und Figuren gab. Ihr Buch liefert dafür die materialreiche Inventur. Ich hebe zwei Beispiele heraus.

a. Saint-Pierre in Rucqueville. Zu dieser kleinen Kirche unweit von Bayeux gibt es keine direkten Quellen. In der Vierung findet sich ein Zyklus von erzählenden Kapitellen, der in der Normandie fremd ist. Er wird seit langem diskutiert. Zarnecki hat mit dem Hinweis auf Saint-Sernin in Toulouse das Entscheidende gesagt. Nicht nur an die „Porte des Comtes“ ist zu denken, auch an den Umkreis von Bernardus Gelduinus. Was in Rucqueville früh wirkt, ist Rückbildung durch einen Bildhauer zweiten Ranges. Die Kapitelle gehören wohl schon ins 12. Jh. Rückverweise auf das zeitlich weit zurückliegende Saint-Benoît-sur-Loire verwechseln Motiv und Stil. Der ausgefallene



Abb. 1 Fécamp, La Trinité, Chorumgang, Kapitell (J. Daoust, Fécamp, L'Abbatiale de la Sainte-Trinité, Fécamp 1989, S. 27)

Zyklus beleuchtet nochmals die nach vielen Seiten hin offene Situation, in der sich die Skulptur in diesem Küstenland entfaltet.

b. Kathedrale in Bayeux. Von dem 1077 in Anwesenheit König Wilhelms geweihten Bau sind erhalten die Kapitelle der Krypta, vor allem jedoch die 1857 in den gotischen Vierungspfählern entdeckten Stücke, unter ihnen die zwei großartigsten »chapiteaux historiés« in der Normandie. Sie sind auffallend groß: Höhe gegen 90 cm. Eines zeigt den auferstandenen Christus zwischen Petrus und dem ungläubigen Thomas (Abb. 3). Die symmetrische Gruppierung entspricht der »Traditio Legis«, durch Einführung des Thomas liegt der Akzent bei der Auferstehung. Dadurch ergibt sich eine inhaltliche Beziehung zum zweiten Kapitell, welches den thronenden Christus zwischen Cherubim mit einer Seele im Schoß zeigt. In der Vierung der Kathedrale

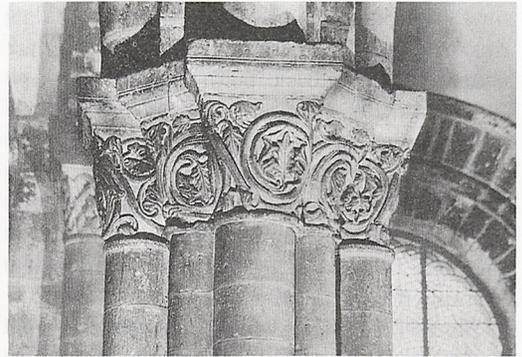


Abb. 2 Paris, Saint-Martin-des-Champs, Kapitell (Musée du Conservatoire nat. des arts et des métiers Paris)

also ein auf den Salvator weisendes Programm. Versuche, diese Kapitelle mit anderen Beispielen aus dem französischen 11. Jh. — Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Bénigne in Dijon, Saint-Germain-des-Prés in Paris — zu vergleichen, überzeugen nicht. Auch der Hinweis auf englische oder nordfranzösische Handschriften — so die Verfasserin — führt nicht weiter. Wir haben die Adaptation eines bis ins Frühchristliche zurückreichenden, hieratischen Bildtypus an ein romanisches Kapitell vor uns, wie bereits Reinhard Liess angedeutet hat. Nur zur Illustration dieses generellen Zusammenhanges vergleiche ich mit dem Traditio-Legis-Bild eines Mailänder (?) Elfenbeins aus dem 10. Jh. (Abb. 4).

So dankbar man ist, das normannische Material früher Zeit jetzt im ganzen zu überblicken, ein Bild ergibt sich nicht. Vieles schiebt sich hier ineinander, nicht zuletzt durch die engen Beziehungen mit England. Manche bemühten Hinweise Maylis Baylés haben die Zusammenhänge eher verwirrt als geklärt. Ehe wir uns vom 11. Jh. abwenden, sei erwähnt, daß Durliat 1994 (*Bull. mon.* 152, S. 129-213) einen nützlichen Bericht über den Stand der Forschung zu den Skulpturen dieser Zeit in Frankreich gegeben hat.

»To explore the influence of historical context on the sculptural programme is one aim of this



Abb. 3 Bayeux, Kathedrale, Kapitell mit Christus zwischen Thomas und Petrus (Austin 1278/2)



Abb. 4 Traditio Legis. Elfenbein, Mailand (?) 10. Jh. Berlin, Staatsbibliothek (Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Bd. 2, 1918, Taf. VI, 15)

study« (S. 29). Mit diesem lapidaren Satz benennt Kathryn Horste das ehrgeizige Ziel ihres Buches. Im Mittelpunkt ihrer Untersuchung steht der Kreuzgang des Benediktinerklosters Notre-Dame de la Daurade, des neben der Kathedrale Saint-Etienne und dem Chorherrenstift Saint-Sernin wichtigsten kirchlichen Hauses in der gräflichen Residenzstadt Toulouse während des 11. und 12. Jh.s. Schon Gregor von Tours erwähnt diese Marienkirche. Eine Urkunde Karls des Kahlen spricht 844 vom »monasterium sanctae Mariae, quod est infra muros«. 1077 unterstellt Bischof Isarnus das Priorat der Abtei Moissac, womit die cluniazensische Reform ins Spiel kommt. Ende des 11. Jh.s begehren und erhalten die Grafen von Toulouse das Recht auf Bestattung im Kloster. Notre-Dame de la Daurade scheint jetzt in der gräflichen Gunst vor Saint-Sernin zu stehen. Die Protektion durch das gräfliche Haus hält im 12. Jh. an. Nach 1119 wird dem Kloster das Recht

ingeräumt, eine eigene Brücke über die Garonne zu schlagen. Ab 1196 gibt es Nachrichten, daß die Grafen Zusammenkünfte »in clauastro Beatae Mariae« einberufen. Solche Hinweise müssen vor dem Hintergrund der spannungsvollen Konkurrenz gesehen werden, die in Toulouse zwischen den mächtigen kirchlichen Institutionen — Bischof, Domkapitel, dem Stift Saint-Sernin und der in der Stadt stets präsenten, einflußreichen Abtei Moissac — herrschte. Für den Kunsthistoriker ist es eine naheliegende Versuchung, diese Ereignisse auf die sehr trümmerhaft erhaltenen kirchlichen Denkmäler zu beziehen.

Der Kreuzgang des Klosters Notre-Dame de la Daurade ist wie jene von Saint-Etienne und Saint-Sernin in der Revolution zerstört worden. Gerettet wurde eine größere Zahl von figürlichen Kapitellen sowie eine Anzahl von unterlebensgroßen Nischen- und Säulenfiguren. Sie haben seit mehr als hundert Jahren das Interesse der Forschung erweckt. Schon Vöge

und Måle haben sich mit ihnen beschäftigt. Wir haben es also nicht mit einem jungfräulichen Thema zu tun.

Um die Rekonstruktion des Kreuzganges und des Kapitelsaales ist seit den 60er Jahren eine heftige, kontroverse Diskussion entbrannt. H. nimmt sie mit großem Nachdruck auf und führt neue Nachrichten und Pläne ein. Ob man hier je zu unanfechtbaren Ergebnissen kommen wird, darf bezweifelt werden. Einstweilen kann man das Problem beruhigt dem Streit unter den Spezialisten überlassen. Die wichtigen Argumente von H.s Buch berühren sich mit diesen Rekonstruktionsfragen nur gelegentlich. Sie betreffen das Kapitellprogramm und sein Verhältnis zu den verschiedenen Wellen der klösterlichen Reform sowie den historischen Kontext der größeren Figuren, die in irgendeiner Weise mit dem Kapitelsaal in Zusammenhang gebracht werden müssen.

Über den Baubeginn am Kreuzgang gibt es keine Nachricht. 1077 — Übergabe an Moissac — ist nicht mehr als ein *terminus ante quem non*. Erhalten sind zunächst acht erzählende Kapitelle für Einzel- oder Doppelsäulen, deren enger Zusammenhang mit dem Kreuzgang der Mutterabtei Moissac kunsthistorisches Schulwissen ist (Daurade I). Die ältere Meinung, die Stücke in Toulouse gingen Moissac voraus, ist lange aufgegeben. H. nimmt überzeugend an, daß die Kapitelle der Daurade nach Vollendung des Kreuzgangs von Moissac durch dort freierwerdende Bildhauer geschaffen wurden, also nach 1100. Ihre formale Analyse dieser ersten Kapitellserie scheint mir dort interessant, wo sie die Kriterien, welche Schapiro 1930 in seiner Dissertation über Moissac entwickelt hatte, mit der Intention zusammenbringt: »They [die Bildhauer] came to realize the advantages for narrative purposes of abstracting the framework (the capital structure) into a simpler and simpler form while conversely increasing the complexity, asymmetry, and realistic detail of the story-telling components« (S. 80). Was bei Schapiro noch bloße Stilbeschreibung geblieben war, wird von H. funktional verstanden: Lesbarkeit, Informationsdichte der Kapitellerzählung. Darin würde sich dann — was H. so nicht ausspricht — eine Konkordanz von Stilisierung und Programm zeigen, wenn man ihr

zustimmt, daß die Themen der acht Kapitelle solche der cluniazensischen Reform sein könnten.

Diese Frage ist schwer zu entscheiden. Es ist möglich, daß die Kapitelle mit dem psallierenden David in Moissac und in der Daurade auf die große Rolle deuten, welche die Lesung der Psalmen beim cluniazensischen Chorgebet spielt. Aber muß es so sein? Das Thema war auch außerhalb der cluniazensischen Reformbewegung verbreitet. Es liegt nahe, angesichts der Kreuzesdarstellung auf einem anderen Kapitell auf die gesteigerte Bedeutung des Festes »*Exaltatio Crucis*« in Cluny zu verweisen. Aber die Darstellung auf dem Kapitell zeigt nicht die Anbetung des Kreuzes, wie H. sagt, sondern das von Engeln getragene Kreuz, welches beim Jüngsten Gericht erscheint. Ein Kapitell, welches die Hinrichtung Johannes des Täufers zeigt, ist nicht nur Imitation des entsprechenden Stücks in Moissac, sondern legt die Frage nahe, wie es mit der Verehrung des Täufers in dem Priorat in Toulouse stand. Gab es einen Johannesaltar? Es ist gewiß ein dringendes Desiderat, das Programm der Kreuzgänge nicht nur ikonographisch, sondern funktional zu lesen. Aber diese Lektüre muß sich auf spezifische Argumente stützen. Der Hinweis auf die Klosterreform ist zu allgemein, um im Einzelfall zu greifen.

Kreuzgänge waren oft langfristige Bauunternehmungen, die nicht in einem Zuge zu Ende kamen. Zwischen ihren Flügeln beobachtet man Differenzen der Dekoration, wie in romanischer Zeit Saint-Trophime in Arles oder Santo Domingo de Silos zeigen. So muß es auch in Notre-Dame de la Daurade gewesen sein. Vermutlich dekorierte die älteste Kapitellserie einen Flügel — den nördlichen? —, und dann kam es zu einer Bauunterbrechung. Es ist eine zweite Serie von 13 erzählenden Kapitellen für Einzel- oder Doppelsäulen erhalten, die — wie man immer gesehen hat — deutlich jüngeren Datums ist (Daurade II). Aber wann? Nachrichten gibt es nicht. Ob die Bauunterbrechung mit der Absenz der Grafen

von Toulouse zwischen 1109 und 1123 zusammenhängt, wie H. annimmt, ist mit Sicherheit nicht zu sagen. Die Rückkehr des das Priorat protezierenden Grafen 1123 mag ein *terminus post* für die Wiederaufnahme der Arbeiten im Kreuzgang sein. Die Kapitelle werden dadurch nicht datiert, und ihre Ansetzung nach 1120 durch H. ist aus allgemeinen stilistischen Gründen verfrüht. Man sollte es bei der traditionellen Datierung in die 30er Jahre belassen. Historische Daten stecken nur einen allgemeinen zeitlichen Rahmen ab. Für die zeitliche Feinabstimmung muß die Kunstgeschichte weiter ihren eigenen Kriterien vertrauen, *cautius*, versteht sich.

Die formale Analyse der zweiten Kapitellfolge und deren gattungsmäßige Zuordnung, das sind sicher die besten Teile von H.s Buch. Sie sagt von den Bildhauern: »They deliberately aimed at narrative clarity, dramatic focus and scenic unity.« Noch wichtiger: [They] »recognized the special problems that the viewing conditions of the cloister space present for the legibility of historiated capitals« (S. 124). Hier wird der bei mittelalterlichen Kunstwerken fast immer eliminierte Betrachter in die Analyse einbezogen, und es wird die wichtige Frage angestoßen, ob es nicht auch in der romanischen Skulptur »Gattungsstile« gab. Tatsächlich scheinen die Kapitelle der zweiten Serie auf Nah- und Untersicht gearbeitet, zeigen illusionistische Effekte — etwa Figuren, die hinter Säulen auftauchen — und sind darin verschieden von erzählenden Kapitellen in den monumentalen Arkaden, wie man sie im Inneren der romanischen Kirchen sieht. Man ahnt, was eine Geschichte der romanischen Skulptur nach Aufgaben erbringen könnte.

Die Kapitelle der zweiten Serie zeigen einen ausführlichen und sehr pathetisch vorgetragenen Passionszyklus. H. bringt diesen Zyklus in Zusammenhang mit dem durch die Kreuzzüge verstärkten Interesse am Heiligen Grab und an der Wallfahrt ins Heilige Land. Das leuchtet generell ein. H. sieht aber selbst die Schwierigkeit, daß Mönche in der Regel nicht

zu den Heiliglandfahrern gehörten. Sie hilft sich, indem sie darauf hinweist, daß das Leben des Mönches als eine permanente Pilgerfahrt galt, und daß ein Kapitell, welches die Paradiesflüsse zeigt, generell auf die Deutung des Kreuzgangs als Paradies oder Neues Jerusalem verweise. Keine dieser Interpretationen erscheint als schlechterdings abwegig. Nachdem wir aber die ursprüngliche Disposition des Kreuzgangs nicht mehr kennen, über Gebräuche in diesem Kreuzgang nicht unterrichtet sind — H. verweist selbst auf das Mandatum —, bleiben alle diese Erwägungen etwas im Vagen und Ungefähren. Auch der Bezug zur *vita apostolica*, der in Moissac durch die großen Pfeilerfiguren mit Aposteln so offensichtlich ist, läßt sich aus dem Passionszyklus von Daurade II nur mittelbar ableiten.

Es wurde immer gesehen, daß die Kapitellserie Daurade II stilistisch einen Bruch mit der voraufgehenden Skulptur in Toulouse anzeigt. Nach 1130 war die Sprache, deren sich die Bildhauer in den Kreuzgängen von Moissac und in Daurade I bedient hatten, außer Kurs. Das Verlangen nach farbigerer, emotionalerer Erzählung ließ sich mit den Mitteln jenes älteren Stiles nicht mehr umsetzen. Die Frage, von woher die neue Sprache von Daurade II entlehnt wurde, beschäftigte eine auf Ableitung erpichte stilkritische Forschung um so mehr, als dieses Idiom in Toulouse selbst voraussetzungslos zu sein schien.

Die Ausbreitung der Szenen an den Kapitellen von Daurade II, ihr Illusionismus legen die Annahme einer Übersetzung von gemalten Vorlagen in Skulptur nahe. Aber welcher? Marie Lafargue dachte an die Bibel von Avila. H. richtet ihre Blicke nach Aquitanien, wobei die Malereien in Saint-Savin, die in Poitiers illuminierte *Vita Radegundis*, vor allem aber die Handschriften aus Saint-Martial in Limoges als Hauptzeugnisse erhalten müssen. Das scheint nicht unbedingt abwegig. Die Schwierigkeit ist, daß alle diese Beispiele nur generell, aber nicht spezifisch vergleichbar sind. Auch hätte erwähnt werden müssen, daß wir jetzt in

Toulouse selbst ein bei der letzten Restaurierung von Saint-Sernin freigelegtes Stück Wandmalerei kennen, das den Kapitellen mindestens so nahesteht wie die aquitanischen Exemplar (Abb. 5 und 6). Es soll hier kein direkter Zusammenhang behauptet werden. Das zufällig an den Tag gekommene »Noli me tangere« warnt aber davor, externe Ableitungen zu konstruieren, wo uns am Ort so vieles – u. a. alle Malereien im Chor von Saint-Sernin – fehlt. Man sollte sich damit bescheiden, daß die Kapitelle von Daurade II jenen Umschwung zum hochromanischen Stil signalisieren, wie wir ihn gegen 1130 an vielen Stellen Europas – in englischen Handschriften, an mosanen Schreinen, an norditalienischen Portalen – beobachten. Die genaue Deszendenz läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Stilgeschichte anhand der wenigen konservierten Monumente bleibt ein Spiel mit zu vielen Unbekannten. Die Patience geht nicht mehr auf.

Nach einer nochmaligen Unterbrechung von mehreren Jahrzehnten hat man im Ostflügel des Kreuzgangs die Eingangsfront des Kapitelsaals mit Säulen- und Nischenfiguren geschmückt, von denen sich der größte Teil im Musée des Augustins erhalten hat. Wieder fehlen für die Datierung direkte Nachrichten. Die Rekonstruktion des zerstörten Ensembles ist 1983 durch Serafín Moralejo soweit wie überhaupt noch möglich klargestellt worden. Danach war ein Hauptthema die Epiphanie, ihr zugeordnet ein psallierender David, Salomo und die Königin von Saba. Moralejo dachte an Inspiration durch burgundische und Burgund folgende spanische Programme; das mag so sein. Stilistisch geht, wie man immer sah, manches auf die lokale Tradition zurück (Gilbertus). Anderes ist vielleicht, aber nicht sicher vom französischen Kronland her angeregt. Die vorzüglichen Kapitelle mit Mischwesen und der Hiobsgeschichte in Spiralranken, die angeblich zum selben Ensemble gehörten, machen das Bild noch komplizierter. Solche Lebhaftigkeit findet man sonst fast nur in englischen Handschriften.

H.s. Behandlung dieses dritten Zyklus ist entschieden der schwächste Teil ihres Buches. Es ist schwer nachzuvollziehen, warum sie Moralejos klärende ikonographische Bestimmungen in Zweifel zieht. Die engen Beziehungen zum französischen Kronland, die sie konstruiert, bleiben schwebend. Weder gleicht der bescheidene Baldachin über der Muttergottes in Toulouse dem anspruchsvollen Kuppelbaldachin zu Häupten der Patronin der Pariser Kathedrale am Annenportal, noch hat der psallierende David in Toulouse etwas zu tun mit den Davidfiguren in der Wurzel Jesse, wie man sie an den Portalen in Senlis oder Mantes findet. Aber es geht nicht um diese Quisquilien. Die ganze Hypothese »Capetian Politics and the Transmission of Northern influence to Toulouse« hat etwas Novellistisches. Constanze, die Schwester Ludwig VII. von Frankreich, die im Verzuge der gegen die Engländer gerichteten kapetingischen Politik 1155 mit dem Grafen Raymond V. von Toulouse vermählt wurde, sich 1165 wieder von ihm trennte und ins Kronland zurückkehrte, soll über Geistliche ihres Umkreises das Vorbild eines Marienportals in der kapetingischen Metropole an den Konvent in Toulouse vermittelt haben, und deswegen muß das Toulousaner Portal gegen allen anderen Anschein viel zu früh in die Zeit nach 1165 datiert werden. Das alles ist reichlich fabelhaft. Wir alle wünschen uns, die Kunstdenkmäler wieder mit der Geschichte zu vermählen und nicht der Stilgeschichte und Ikonographie allein zu überlassen, aber die archäologische Kritik wie skeptische Lektüre der Quellen sind dabei unverzichtbare Trauzeugen, sonst beginnen wir noch, historische Romane zu schreiben.

*Eliane Vergnolles L'art roman en France* ist Teil einer nationalen Kunstgeschichte, die bei Flammarion erscheint. In die gleiche Serie gehört u. a. Henri Zerners *L'art de la Renaissance en France* aus dem Jahr 1996. Die Nation als Bezugspunkt von Geschichte und Kunstgeschichte scheint in Frankreich wieder Konjunktur zu haben. Pierre Nora war als



Abb. 5 Toulouse, Musée des Augustins, Kapitell aus dem Kreuzgang von Notre-Dame de la Daurade, Gefangennahme Christi (Detail nach Gipsabguß) (Marburg 44620)

Herausgeber von Sammelbänden über »La Nation« bei Gallimard vorausgegangen. André Chastel hat kurz vor seinem Tode eine französische Kunstgeschichte geschrieben. Es bleibt abzuwarten, ob uns in Deutschland demnächst ähnliche Unternehmungen ins Haus stehen. Eliane Vergnolles Buch ist freilich eine völlig sachliche, sich aller dithyrambischen Töne über »le génie français« enthaltende Behandlung des Stoffes.

Das Buch ist wissenschaftsgeschichtlich interessant, weil es die noch immer nicht völlig verarbeiteten Brüche zwischen der älteren französischen Mittelalter-Archäologie von Arcisse de Caumont bis Enlart einerseits und der an Bergson erinnernden Vorstellung vom Leben der Formen andererseits spiegelt, die Focillon und ihm folgend Grodecki, Eliane Vergnolles



Abb. 6 Toulouse, Saint-Sernin. Noli me tangere, Wandmalerei im Langhaus (Durliat, Haut-Languedoc Roman, La Pierre-qui-vire 1978, Abb. 55)

Lehrer, entwickelten. Jene ältere Doktrin gliederte bekanntlich die romanischen Gebäude des Landes einerseits geographisch nach Schulen etwa im Sinne von Michelets oder Vidal de la Blanches *Tableaux de la France*, oder sie kontinierte andererseits die Systematik der alten Architekturtraktate und handelte die Bauten ganz abstrakt nach Grundrißtypen, Gewölbeformen usw. ab. Die Schulen sind bei Eliane Vergnolle so gut wie verschwunden. Ihre Perspektive ist entschieden transregional. Etwas anders ist es mit der Systematik. In einer dramaturgischen Kapiteleinteilung, die mit

der Abfolge »Préfiguration«, »Création«, »Explosion«, »Maturité«, »Rupture et Mutation« entschieden durch die Biologie der *Vie des formes* gefärbt ist, scheint dann doch immer wieder die alte Typologie der Bauformen durch.

Ganz war in einem solchen den Stoff zusammenfassenden Buch auch dem ungeliebten Druck der »Nouvelle Histoire« nicht auszuweichen. Aber die Verweise auf die historischen oder mentalen Rahmenbedingungen — *âge féodal*, Kirchenreform, Rückkehr zur *vita apostolica* — wirken aufgesetzt. Das architekturgeschichtliche Spektrum bleibt auf die kirchliche Baukunst beschränkt; Burgen, Häuser, Spitäler, Brücken bleiben beiseite. Eine seit Dehio oder De Lasteyrie eingespielte Spezialisierung erweist sich als resistent. Immerhin ist bemerkenswert, daß bei den kirchlichen Bauten auch die bescheidene Architektur der Kongregationen von Grandmont oder Chalais gewürdigt wird, welche man in älteren Handbüchern vergeblich suchte. Hier hat das neue Interesse der Historiker für spirituelle Bewegungen im Umkreis der Reform den kunsthistorischen Blick geweitet. Solche Beobachtungen sollen nicht als Kritik an der Autorin verstanden werden. Aber es zeigt sich, wie unkohärent und eklektisch gegenwärtig jeder Versuch einer Gesamtdarstellung der romanischen Kunst Frankreichs ausfallen muß, nach-

dem das Vertrauen in die alten Ordnungsmuster zerbrochen ist und neue nicht an ihre Stelle getreten sind. Gerade die schmucklose Redlichkeit der Autorin legt diesen Zwiespalt offen. Es ist ein innerer Widerspruch nicht ohne wissenschaftsgeschichtlichen Charme. Im übrigen handelt es sich um ein frisches und kompakt informierendes Buch. V. hat einen höchst lebendigen Überblick über die französische Architektur des 11. und 12. Jh.s, kennt die Bauten von den Alpen bis in den Norden aus eigener Anschauung, ist mit den technischen und baugeschichtlichen Fragen vertraut, und weil sie ihren Stoff liebt, vermag sie die Probleme einprägsam darzustellen. Vor allem die Kapitel über das 11. Jh., jenen Zeitraum, in dem sie selbst intensiv geforscht hat, sind vorzüglich und voller Enthusiasmus. Der Abschnitt »Vers un nouveau décor monumental (1010-1060)« ist das Beste, was man zum Bauschmuck dieser Zeit in Frankreich lesen kann. In den späteren Abschnitten kommt das Buch angesichts der Stofffülle etwas außer Atem. Die Behandlung der Baukunst bleibt aber bis ans Ende zupackend und verlässlich, während die Skulptur und vor allem die Malerei etwas vernachlässigt scheinen. In Frankreich und vor allem bei den französischen Studenten hat Eliane Vergnolles Band längst den verdienten Widerhall gefunden.

Willibald Sauerländer

## Digitale Bildreproduktion am Doerner-Institut

Im Rahmen einer von der EG finanzierten internationalen Kooperation (MARC: Methodology of Art Reproduction) widmet man sich am Doerner-Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit einigen Jahren der digitalen Bildreproduktion. Das scheint heute nichts besonderes mehr, der Anspruch aber, mit dem das Unternehmen dort betrieben wird, bleibt außergewöhnlich: höchstauflösend sollen die Reproduktionen sein und

immer nur auf der Basis des Originalgemäldes. Auflösungen von 10.000 mal 10.000 Bildpunkten werden erstellt, also in einer Qualität, die noch jenseits der mittelformatigen Möglichkeiten liegen. Die Schwierigkeiten, die sich im Umgang mit den dann pro Bild 300 Megabyte umfassenden Dateien ergeben, sind 1996 in der Alten Pinakothek am Beispiel einer Reihe von Werken der flämische Barockmalerei vorgestellt worden. Sie ergeben sich vor