

Ottonik-Rezeption

Dissertation
zur Erlangung der Würde
des Doktors der Philosophie
der Universität Hamburg

Susanne Wacker
aus Tübingen

Hamburg 2001

1. Gutachter: Prof. Dr. Martin Warnke
2. Gutachter: Prof. Dr. Bruno Reudenbach

Tag des Vollzugs der Promotion: 12. April 2000

Dank

Für ihre Betreuung und Annahme dieser Dissertation danke ich ganz herzlich Prof. Dr. Martin Warnke und Prof. Dr. Bruno Reudenbach.

Meine ausdauerndste Gesprächspartnerin während der Entstehung dieser Arbeit war meine Mutter Gisela Wacker, die kürzlich ihre eigene Dissertation in Tübingen abgeschlossen hat. Ihr, Sibylle Frank, Nanna Heidenreich, Martin Eberhardt und Dr. Andreas Luft danke ich ganz besonders für ihre freundschaftliche Ermutigung und Unterstützung. Mein spezieller Dank gilt den Ärzten in Hamburg und an der Uniklinik Tübingen, die mich medizinisch betreut haben.

Ich widme diese Dissertation meinen Eltern, Dr. Dietmar und Gisela Wacker, die mir mein Studium und vieles andere ermöglicht haben.

Hamburg, im Juli 2001

Susanne Wacker

Inhalt

I. Einleitung.....	1
II. Ottonik, Ottonische Kunst: Begriff und Bedeutung	16
1. Zum Titelbegriff "Ottonik" und seiner Verwendung in dieser Arbeit	16
2. Enzyklopädische Gegenstandsbestimmung	17
3. Kunsthistorische Eigenart der Bezeichnung	20
III. Aspekte der Rezeption bis 1873.....	22
1. Aus der Kirche in die Kiste: Translozierungen um 1800.....	22
2. "Zimelien" in der Bayerischen Hof- und Centralbibliothek.....	25
3. Die "Patres" der kunsthistorischen Handschriftenforschung	27
4. Buchmalerei in Josef Viktor von Scheffels Roman "Ekkehard"	34
IV. Miniaturenforschung im Zeichen von "Allseitigkeit und Abseitigkeit"	36
1. Zum Status von Wilhelm Vöges Dissertation in der Kunstgeschichte	36
2. Voraussetzungen: Handschriftenforschung in den 1880er Jahren	38
3. Wilhelm Vöge: "Eine deutsche Malerschule" (1890/91)	42
Zu Entstehung, Anspruch und Erkenntnisziel	42
Inhalt der Untersuchung	45
Politik im Medium der ottonischen Buchmalerei.....	54
Zur Bewertung von Vöges Arbeit	60
4. Wie es weiterging.....	63
V. Modernisten des Mittelalters I	65
1. Wendezeit: Der Kunsthistorische Kongreß in München 1909.....	65
2. 'Traditionalisten' und 'Modernisten'	67
3. Neue Akzente bei Swarzenski, Worringer und Hieber	68
VI. Modernisten des Mittelalters II.....	74
1. 1914/1917: 'Schmerzhaft gewaltig' gegen Frankreich	74
2. Ottonische Buchmalerei im Kunstblatt (1917).....	76
3. Heinrich Wölfflin: "Die Bamberger Apokalypse" (1918)	79
Stellenwert und Entstehung.....	79
Form und Inhalt der Ausgabe	81

Die "Stilüberzeugung" der Bamberger Apokalypse und ihr Verhältnis zum Perikopenbuch Heinrichs II.	83
Bezug zur Gegenwartskunst	89
Zur politischen Dimension	93
Schule der visuellen Mündigkeit	96
Rezensionen und Wirkung	97
4. "nouveaux réactionnaires"	101
5. Neue Gesten der Annäherung	104
6. Unmittelalterliches Mittelalter: "expressionistische" oder "klassizistische" Entdeckung der ottonischen Buchmalerei?	107
7. "Ottonische Synthese"	109
VII. Mythologien der Ottonik	113
1. 1935ff.: Die Ottonik und der 'Mythos vom geistigen Reiche der Deutschen'	113
2. Rezeptionsgeschichte als "Ikonographie"	120
Die Gebärde	120
Die Evangelistenbilder	122
Das Verzerrte	125
Das Herrscherbild	126
3. Hans Jantzen: "Ottonische Kunst" (1947, 1958, 1990)	129
4. Die "expressionistische Entdeckung" und andere Mythen	135
VIII. Schluß	143
IX. Verzeichnis der verwendeten Literatur	156
X. Abbildungen	170

I. Einleitung

"'Stilles Dienen, lautes Beten': Die expressionistische Entdeckung der ottonischen Buchmalerei" — so lautete das Thema, das mich am Anfang meines Studiums in einem Seminar über ottonische Buchmalerei bei Martin Warnke beschäftigt hat. Die Ergebnisse meiner damaligen Recherchen an Quellentexten und Sekundärliteratur waren so irritierend, daß eine gründlichere Beschäftigung mit dem Thema "Ottonik-Rezeption" lohnend erschien.

Irritierend war zunächst, daß ich weder in der Sekundärliteratur noch in Bildern konkrete Hinweise auf eine Rezeption ottonischer Miniaturen durch expressionistische Künstler fand. Wie also war die These von der "expressionistischen Entdeckung" zu verstehen? In der Literatur fand ich ottonische Miniaturen auffallend häufig als "expressiv", "expressionistisch" und als "Ausdruckskunst" gekennzeichnet.¹ Bei Ernst-Günther Grimme las ich: "Erst als der Expressionismus den an der Kunst der italienischen Renaissance ausgerichteten Zeitgeschmack in Frage stellte und Heinrich Wölfflin seine säkulare Würdigung der 1921 [2. Auflage, SW] erschienenen Bamberger Apokalypse vorlegte [...] war der Weg frei für die rechte Erkenntnis der ottonischen Miniaturen als echter Alternative zu einer auf den Gesetzen der Perspektive und Anatomie aufbauenden Kunst."² In seiner 1991 erschienenen Monographie "Ottonische Buchmalerei" assoziiert Henry Mayr-Harting Wölfflins Buch und die Bamberger Apokalypse — allerdings inhaltlich — mit der expressionistischen Kunst.³ Dagegen werden in dem Text von 1965, dem das oben erwähnte Zitat "Stilles Dienen, lautes Beten" entnommen ist, ottonische Miniaturen zwar in einer expressionistisch anmutenden Weise beschrieben, Parallelen zur Avantgardekunst aber explizit zurückgewiesen.⁴ — Für Hans Belting hat Wölfflin eine Forschungsrichtung angeführt, von der die ottonische Kunst „mit Begeisterung als früher Expressionismus der mittelalterlichen Kunst begrüßt und damit als *erster wahrhaft deutscher Stil* neu in Besitz genommen“ wurde.⁵ Auch Wolfgang Schenkluhn sieht die Entdeckung der

¹ Vgl. u.a. Hermann Fillitz: Das Mittelalter I. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5. Berlin 1990, 58

² Ernst Günther Grimme: Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei. 2. Aufl. Köln 1985, 78; Heinrich Wölfflin: Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000. 2., erweiterte Aufl. München 1921 (1. Aufl. 1918)

³ Henry Mayr-Harting: Ottonische Buchmalerei: Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte. Stuttgart, Zürich 1991, 419 — Vgl. dazu Kap. VI.3 dieser Arbeit.

⁴ Wolfram von den Steinen: Homo Caelestis: Das Wort der Kunst im Mittelalter. 2 Bde. Bern, München 1965, 123 (Textbd. 1). Näheres dazu in Kap. VII.5 dieser Arbeit.

⁵ Hans Belting: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe. München 1992, 46; Hervorhebung von mir. Ich zitiere die bei Belting etwas unklar formulierte Stelle hier noch einmal vollständig: „Die ottonische Kunst wurde mit Begeisterung als früher Expressionismus der mittelalterlichen Kunst begrüßt und damit als erster wahrhaft deutscher Stil neu in Besitz genommen. Auch dort, wo das Stichwort nicht fällt, ist das Argument deutlich vertreten. Werner Weisbach und Heinrich Wölfflin, der damals eine Apokalypsen-Handschrift von der Reichenau und ihre ottonischen Miniaturen in einem großen Buch interpretiert, führen die neue Forschungsrichtung in den zwanziger Jahren an. Es schien, als sollte sich

ottonischen Kunst national akzentuiert, verbindet sie aber mit Hans Jantzen, der 1935 einen Aufsatz und 1947 eine große Monographie mit dem Titel "Ottonische Kunst" verfaßte: Jantzen ist danach der "Vater der ottonischen Kunst als Nationalstil der Deutschen".⁶ Von Mayr-Harting wird er dagegen als Vertreter einer 'vom Expressionismus herkommenden' 'ästhetischen' Forschungsrichtung bezeichnet.⁷

Es steht im Widerspruch zu den untereinander keineswegs homogenen Aussagen zur Schlüsselrolle einer expressionistischen und/oder national ausgerichteten Kunstgeschichte für die "Entdeckung" oder das "rechte Verständnis" der ottonischen Buchmalerei, daß die Texte von Wölfflin und Jantzen in den meisten Forschungsberichten überhaupt nicht erwähnt werden. Die ottonische Buchmalerei ist danach schon viel früher, nämlich Ende des 19. Jahrhunderts, entdeckt worden, wobei Wilhelm Vöges Dissertation "Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends" aus dem Jahre 1890/91 maßgeblich gewesen sein soll.⁸

Zum Thema "Ottonik-Rezeption" gibt es also mehrere Rezeptionsgeschichten. Auf eine bemerkenswerte Vielstimmigkeit deutet auch die Unterscheidung einer Erforschung der "Kunst in den Kunstwerken" und einer der "sogenannten Fakten" hin, wie sie Wilhelm Messerer in seinem Literaturbericht von 1963 trifft.⁹ Mayr-Harting spricht von einer ikonographischen und einer ästhetischen Forschungstradition.¹⁰

Die vorliegende Arbeit knüpft an die oben umrissenen Irritationen als spezifische Symptomatik der Rezeption ottonischer Buchmalerei an. Die weitgehende Beschränkung auf die Buchmalerei erscheint dabei insofern legitim, als diese "entscheidend für die Hinwendung zur Kunst um 1000"¹¹ war und maßgeblich für die Ausprägung des Konstrukts einer ottonischen Kunststepoche, die der Titelbegriff "Ottonik" bezeichnet.

ein alter Wunschtraum der Deutschen erfüllen, der in der Kunst der Vergangenheit und in jener der Gegenwart endlich die wahre Identität finden wollte.“

⁶ Wolfgang Schenkluhn: Bemerkungen zum "Nationalstil" in der Kunstgeschichte. In: Hans Jantzen: Ottonische Kunst. Neuausg., erw. und komm. durch e. Nachwort von Wolfgang Schenkluhn. Berlin 1990, 157-169. 162. Vgl. auch Hans Jantzen: Ottonische Kunst. In: Festschrift für Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstag. Dresden 1935, 96–110. Näheres in Kap. VII dieser Arbeit.

⁷ Mayr-Harting, 8. Vgl. auch Max Imdahl: Werke der ottonischen Kunst. Anschauung und Sprache (1989). In: Ders.: Zur Kunst der Tradition. Gesammelte Schriften, Bd. 2 [Ausg. in Schriftenreihe]. Hg. und eingeleitet von Gundolf Winter. Frankfurt/M. 1996, 156-179. 169f. Imdahl sieht Jantzens Bildbegriff vom „modernen Kunstwollen“ beeinflusst.

⁸ Die Rolle Vöges hat nachdrücklich Erwin Panofsky unterstrichen. Vgl. Kap. IV.1 dieser Arbeit. Der Titel von Vöges Arbeit lautet vervollständigt: Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert. (Westdeutsche Zeitschrift Ergänzungsheft VII, hg. von Karl Lamprecht). Diss. 1890. Trier 1891

⁹ Wilhelm Messerer: Literaturbericht: Ottonische Buchmalerei um 970–1070 im Gebiet der Sprache, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26 (1963), 62-76 u. 268. Die Einteilung erinnert an Hans Sedlmayrs Vorschlag von 1927, das Fach in eine „erste“, mit historischer Quellenkritik und Bestandssicherung befaßte, und eine „zweite“, „strenge“ Kunstwissenschaft einzuteilen, die für ästhetische und geistesgeschichtliche Interpretationen zuständig sein sollte (nach Heinrich Dilly: Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945. München, Berlin 1988, 15).

¹⁰ Ersterer ordnet Mayr-Harting u.a. Wilhelm Vöge, zweiterer Hans Jantzen und Arthur Haseloff zu (8).

¹¹ Schenkluhn, 157

Über sie ließ sich eine gegenständliche Vergleichsbasis der untersuchten Texte herstellen; sie ist es auch, die zuerst mit dem Etikett "expressionistisch" versehen wurde.

Forschungsstand

Für die ottonische Buchmalerei ist Rezeptionsgeschichte im Rahmen von Faksimileausgaben als Beleg für die Bedeutung einzelner Handschriften und innerhalb der Spezialliteratur als Geschichte des Forschungsfortschritts geschrieben worden.¹² Schlachtfelder einer nationalistischen Kunstgeschichte, wie die sogenannte "byzantinische Frage", wurden zwar breit und mit dem Anspruch auf Klärung abgehandelt, aber ohne daß ein Wort zum politischen Hintergrund fiel.¹³ Auch die beiden Literaturberichte, die zur ottonischen Buchmalerei vorliegen,¹⁴ sowie der 1991 erschienene Band "Ottonische Buchmalerei" von Henry Mayr-Harting¹⁵ klammern die politische Rezeptionsproblematik aus. Als organische Abfolge von Forschungsabschnitten, die jeweils von 'hochgemuten Anliegen' getragen waren, zeichnet Wolfgang Braunfels die "Wege der Forschung" in seinem 1989 posthum erschienenen Werk zur "Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation" nach.¹⁶ Zwei neuere Katalogwerke zur ottonischen Epoche, die monumentalen Bände des Kölner Großprojekts "Kaiserin Theophanu: Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends" von 1991 und der Katalog zur Ausstellung "Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen" von 1993 räumen dem Thema "Rezeption" jeweils nur wenige, auf die Wahrnehmung der historischen Gestalten Theophanu und Bernward konzentrierte Seiten ein.¹⁷ Rezeption erscheint hier wie da als in

¹² Vgl. u.a. Hubert Schiel: Die kunsthistorische Erforschung des Codex Egberti. In: Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier. Hg. Hubert Schiel. Voll-Faksimile-Ausgabe unter dem Patronat der Stadt Trier und des Bundespräsidenten Theodor Heuss. 2 Bde. Basel 1960; Der Darmstädter Hitda-Codex. Faksimile mit Erläuterungen von Peter Bloch, Vorwort von Erich Zimmermann. Berlin 1968; Florentine Mütterich: Das Evangeliar Ottos III. in der kunstgeschichtlichen Literatur. In: Begleitband zur Voll-Faksimile-Ausgabe des Evangelii Ottos III. (Bayer. Staatsbibliothek, München, Clm. 4453, Cim. 58). Dressler, F./Mütterich, F./Beumann, H. (Hg.). Frankfurt/M. 1978, 63-66. Der Beitrag von Fridolin Dressler (Die Geschichte der Handschrift, 13-26) im selben Band behandelt die Rezeption nur bis ins 19. Jahrhundert (vgl. Kap. III dieser Arbeit).

¹³ Wilhelm Messerer: Zur byzantinischen Frage in der ottonischen Kunst, in: *Byzantinische Zeitschrift* 52 (1959), 32-60; "Exkurs: Das Problem Byzanz" bei Mayr-Harting, 407ff.

¹⁴ Wilhelm Messerer (s. Fußnote 9); vgl. auch ders.: Reichenauer Malerei – nach Jantzen. In: Die Abtei Reichenau. Hg. von H. Maurer. Sigmaringen 1974; Hanns Swarzenski: Recent Literature, chiefly periodical, on Medieval Minor Arts. Pre-carolingian, Carolingian, and Ottonian Periods, in: *The Art Bulletin* XXIV (1942), 287-304 — zur Bewertung des Literaturberichts vgl. Kap. VI.7 dieser Arbeit

¹⁵ Vgl. Fußnote 3

¹⁶ Wolfgang Braunfels: Das Werk der Kaiser, Bischöfe, Äbte und ihrer Künstler, 750-1250. Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, Bd. 6. München 1989, 168ff.

¹⁷ Martina Stratmann: Nachleben und Popularisierung. In: Kaiserin Theophanu: Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000.Todesjahr der Kaiserin. Hg. von Anton von Euw und Peter Schreiner. 2 Bde. Köln 1991, Bd. 2, 419-423. Gegenstand der Untersuchung sind Geschichts- und literarische Werke. — Monika und Karl Arndt: Das Bernward-Denkmal in Hildesheim. In: Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Hg. von Michael Brandt. Ausst.-Kat. Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim; Roemer- und

der Vergangenheit abgeschlossener Vorgang, der aus sicherer Distanz überblickt werden kann.

Bemerkenswert ist, daß schon 1939 eine kunsthistorische Monographie zur Wirkungsgeschichte zweier ottonischer Bronzeplastiken erschienen ist: die bei Wilhelm Worringer in Königsberg eingereichte Dissertation "Bernwardstür und Bernwardsäule in Hildesheim im Wandel deutscher Kunstanschauung. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte mittelalterlicher Kunst" von Emil Masuhr.¹⁸ Seitens der Geschichts- und Literaturwissenschaft wurden schon verhältnismäßig früh Monographien zur Rezeption der ottonischen Kaiser vorgelegt.¹⁹

Innerhalb der Kunstgeschichte wurden kritische Blicke "von außen", von Nicht-Spezialisten, auf die Ottonik und ihre Rolle als deutscher Nationalstil geworfen. Im Nachwort zur Neuauflage von Hans Jantzens Monographie "Ottonische Kunst" versuchte Wolfgang Schenkluhn 1990, den politischen Standort Jantzens zu bestimmen und für die Ottonik zu klären, "wann und wie Stil und Nation zusammengekommen sind" und "welche Denkfiguren und -schemata es möglich gemacht haben, der künstlerischen Form ihre nationale Zugehörigkeit anzusehen."²⁰ Schenkluhn mahnt dabei eine Auseinandersetzung mit der 'nationalorientierten Kunstgeschichte' an, die sich nicht in 'polemischer Kritik' erschöpfen soll.²¹ Letztlich scheint es Schenkluhn darum zu gehen, die Neuauflage des ideologisch belasteten Textes zu rechtfertigen. Knapp und ebenfalls im Kontext der deutsch-deutschen "Wiedervereinigung" hat Hans Belting in seinem Essay "Die Deutschen und ihre Kunst" die Ottonik als "schwieriges Erbe" problematisiert.²²

Der Überblick über die Literatur zeigt, daß die kunsthistorische Ottonik-Rezeption bisher nicht angemessen aufgearbeitet worden ist. Eine rezeptionsgeschichtliche Untersuchung der ottonischen Buchmalerei tut aber not, weil die eingangs zitierte *en passant* -Rezeptionsgeschichtsschreibung zu Widersprüchen, Vereinfachungen und

Pelizaes-Museum. 2 Bde. Hildesheim 1993, Bd. 1, 449-457. Der Aufsatz behandelt die Umstände der Aufstellung des Denkmals im Jubiläumsjahr 1893 und seine politische Funktion im Kontext des zu Ende gegangenen Kulturkampfes.

¹⁸ Diss. masch. Königsberg 1939 [Kopie in der Dombibliothek zu Hildesheim]. Masuhr (geb. 1896) behandelt nicht unkritisch die schrittweise Erkenntnis des "Eigenwerts" der Plastiken im Lichte gewandelter wissenschaftlicher Perspektiven und ästhetischer Normen bis in seine Gegenwart hinein. Der "Eigenwert", der die großen Bronzefiguren gegenüber der gleichzeitigen kultischen Kleinkunst auszeichnet, macht sie für Masuhr zu den "ersten deutschen großen Repräsentanten einer künstlerischen Idee" (1).

¹⁹ Vgl. z. B. Bernhard Askani: Das Bild Kaiser Ottos II.: Die Beurteilung des Kaisers und seiner Regierung in der Geschichtsschreibung vom 10. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Diss. masch. Heidelberg 1963; Morgenroth: Kaiser Otto III. in der deutschen Dichtung. Diss. Berlin 1922; s.a. unter dem Stichwort "Ottonen" eine Liste der Dichtungen (von Hrotsvit von Gandersheim bis Henry Benrath) in: Wilhelm Kosch: Deutsches Literatur-Lexikon: biographisches und bibliographisches Handbuch, Bd. 3 (von 4). 2., vollst. neubearb. u. stark erweiterte Aufl. Bern 1956 (1. Aufl. 1927)

²⁰ Schenkluhn (wie Fußnote 6), 162

²¹ Schenkluhn, 162

²² Belting (wie Fußnote 5), 30 u. 46

Verzerrungen im Sinne einer ihrerseits problematischen "Rezeption der Rezeption" im Hinblick auf Expressionismus und Nationalismus sowie die Rolle einzelner Forscher geführt hat.

Aus der eingangs umrissenen Symptomatik des Themas ergaben sich Kriterien für die Auswahl von Sekundärliteratur aus dem mittlerweile unüberschaubar gewordenen Angebot, das zur Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Kunst in der Moderne vorliegt. Dabei rückten neuere Arbeiten in den Blick, die ebenfalls von Auffälligkeiten der Rezeption bestimmter Kunstwerke und -epochen ausgehen, das heißt: von deren spätem Eindringen in den Diskurs über Kunst, einem gewandelten Verständnis im Kontext aktueller Kunstdebatten, institutioneller und methodischer Entwicklungen des Faches, ideologischer Ansprüche und neuer Medien.

Wolfgang Ullrich hat jüngst, die "klassische" Arbeit von Willibald Sauerländer²³ weiterführend, herausgearbeitet, wie die zuvor übersehene oder gar verachtete Skulptur der Uta im Naumburger Dom in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts durch Formen sprachlicher und fotografischer Stilisierung, vor allem in der populärwissenschaftlichen Literatur, sowie bestimmte „Rezeptionsrituale“ zur nationalen Ikone wurde.²⁴ Ein Pendant hat der Kult um die Naumburger Uta allenfalls im Bamberger Reiter, dessen kunsthistorische Rezeption Berthold Hinz 1970 ideologiekritisch untersucht hat.²⁵ Im Unterschied zu diesen Bildwerken erlebte die ottonische Buchmalerei, wie die vorliegende Arbeit zeigt, keinen kometenhaften Aufstieg von totaler Mißachtung zu höchstem Ruhm, sondern wurde schon früh und durch die ganze Rezeptionsgeschichte hindurch innerhalb von Grenzen, die freilich immer wieder neu gezogen wurden, geschätzt. Ullrichs Arbeit eignete sich damit für eine kontrastierende Gegenüberstellung (vgl. Kap. VI.6.).

Sybille Ehringhaus beschäftigt sich in ihrer Dissertation "Germanenmythos und deutsche Identität: Die Frühmittelalter-Rezeption in Deutschland 1842-1933" mit dem Bild, das die deutsche Kunstgeschichte von der europäischen Kunst des sechsten bis achten Jahrhunderts entwarf.²⁶ Ihre Arbeit behandelt damit einen anderen Zeitabschnitt als die vorliegende, was zunächst irritiert, da auch die ottonische Kunst häufig als frühmittelalterlich bezeichnet wird.²⁷ Vor dem Hintergrund der Handbuchliteratur vertieft Ehringhaus die kunsthistorische Rezeption von Kunstwerken verschiedener

²³ Willibald Sauerländer: Die Naumburger Stifterfiguren: Rückblick und Fragen. In: Reiner Hausherr u. Christian Vaterlein (Hg.): Die Zeit der Stauer. Geschichte, Kunst, Kultur, Bd. 5 (Supplement). Stuttgart 1979, 169-245

²⁴ Wolfgang Ullrich: Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone. Berlin 1998

²⁵ Berthold Hinz: Der "Bamberger Reiter". In: Martin Warnke (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970, 26-44

²⁶ Weimar 1996

²⁷ Ob sie dem frühen oder hohen Mittelalter zugerechnet wird, hängt vom Geschichtsmodell ab. Hinweise zur historischen Terminologie und Abgrenzung — ein Aspekt, der hier nicht vertieft werden kann — gibt Ehringhaus, 11-18.

Gattungen. Sie untersucht die Entstehung des Mythos der frühmittelalterlichen Kunst und sein Fortleben in der heutigen populärwissenschaftlichen und Schulbuch-Literatur und berührt auch methodengeschichtliche Fragen. Die Studie kann hier als vom Anspruch her verwandt erwähnt werden.

Wie bei Ullrich und in den zahlreichen Arbeiten zur Rezeption mittelalterlicher Architektur, so wird auch bei Ehringhaus die Gattungsspezifität der Rezeption mittelalterlicher Kunst deutlich.²⁸ Diese zu berücksichtigen erwies sich für die vorliegende Arbeit als notwendig und fruchtbar; der Buchkunst kommt dabei innerhalb der Malerei eine Sonderrolle zu. Die entsprechende Sekundärliteratur konzentriert sich allerdings auf die ganz anders geartete Beschäftigung mit illuminierten Handschriften in England — die Forschung ging dort andere Wege und die Rezeption wurde durch ein adliges Sammlerpublikum geprägt — oder auf ein Medium der Rezeption, das hier weitgehend ausklammert wird: die visuelle Reproduktion.²⁹ Erwähnt seien die beiden anregenden neueren Studien von Michael Camille, die zeigen, wie stark die Wahrnehmung des Luttrell Psalters³⁰ und des Stundenbuchs des Herzogs von Berry³¹ bis in die postmoderne Gegenwart hinein durch ihre Reproduzierbarkeit geprägt wurde.³² Dabei verwandelte sich der Luttrell Psalter "from a family heirloom to something of a mass commodity fetish representing 'Merry Olde England'".³³ Die moderne Wahrnehmung der Handschrift sieht Camille geprägt durch den Dualismus des 'Historischen' und des 'Grotesken'.³⁴ — Für das Stundenbuch des Herzogs von Berry stellt Camille eine Zunahme, weniger einen Verlust von Aura im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit fest; er zeigt, "how mechanical reproduction, rather than wrenching the artwork from the 'domain of tradition', is a means of reproducing

²⁸ So vertritt Ullrich die These, daß die mittelalterliche Skulptur stärker als Architektur und Malerei im Widerspruch zu einem konkreten klassischen Ideal stand, dessen Vorherrschaft auch im 19. Jahrhundert noch ihre Aufnahme verhinderte. Vgl. Kap. VI.6 der vorliegenden Arbeit. — Auf eine Angabe der Fülle von Literatur, die zur Rezeption mittelalterlicher Architektur vorliegt, muß hier verzichtet werden; hingewiesen sei nur auf die neuere Arbeit von Holger Bruells: *Neue Dome: Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit*. Berlin, München 1994.

²⁹ Literaturauswahl: A. N. L. Munby: *Connoisseurs and Medieval Miniatures, 1750-1850*. Oxford 1972; Wolfgang Lottes: *Wie ein goldener Traum: Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*. Habil. München 1984. — Auf die Rolle der Reproduktion für die Wahrnehmung mittelalterlicher Handschriften wird in der Tradition von Walter Benjamin und André Malraux hingewiesen; vgl. dazu Eckhard Grunewald: *Retuschiertes Mittelalter. Zur Rezeption und Reproduktion der "Manessischen" Liederhandschrift im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. In: Peter Wapnewski (Hg.): *Mittelalter-Rezeption*. Ein Symposium. Stuttgart 1986, 435-449.

³⁰ entstanden vor 1345

³¹ entstanden um 1410; auch: *Très Riches Heures*

³² Michael Camille: *The Très Riches Heures: An illustrated manuscript in the age of mechanical reproduction*, in: *Critical Inquiry* 17 (1990), 72-107; Ders.: *Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. London 1998, v.a. 15-48.

³³ Camille, *Mirror in Parchment*, 12

³⁴ Camille, *Mirror in Parchment*, 26f.

tradition itself. Rather than reactivating the object, reproduction more often freezes it into a nostalgic mirror for the most reactionary reflection."³⁵

Die vorliegende Arbeit ging von der These einer "expressionistischen Entdeckung" aus. Vor dem Hintergrund der eingangs erwähnten Uneinigkeit über die Bedeutung von Expressionismus und Nationalismus, von Kunst und Politik, für die Wahrnehmung der ottonischen Kunst erschien es notwendig, der verbreiteten Ansicht, ein Wandel ästhetischer Normen im Zusammenhang mit der Avantgardekunst habe mittelalterliche Werke dem modernen Beschauer nahegebracht, kritisch zu begegnen. Fragwürdig wurde damit der Wert des Aufsatzes von Madeline Caviness zur "Rezeption mittelalterlicher Werke im Kontext nachimpressionistischer Strömungen".³⁶ Die Arbeit beschränkt sich in weiten Teilen auf durchaus naheliegende Spekulationen darüber, wie die Gegenwartskunst das Sehen mittelalterlicher Kunstwerke durch Kunsthistoriker beeinflusst haben könnte.³⁷ In methodisch problematischer Weise werden an Abbildungen "Parallelen" zwischen mittelalterlichen und modernen Kunstwerken aufgezeigt. Im Unterschied dazu trägt die Dissertation "Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst" der Historikerin Magdalena Bushart zur notwendigen kritischen Bewertung der Rezeption mittelalterlicher Kunstepochen im Kontext des Expressionismus bei.³⁸ Dasselbe gilt für Werner Altmeiers immer noch brauchbare Darstellung der expressionistischen "Ahnensuche" im Spiegel der zeitgenössischen Literatur.³⁹ Beide Arbeiten stellen zugleich verdienstvolle Auswertungen der unübersichtlichen Textfülle dar, die in den zehner und zwanziger Jahren publiziert wurde.

In Anbetracht der breiten Instrumentalisierung mittelalterlicher Kunstwerke, wie sie nicht erst die Arbeiten von Ullrich und Ehringhaus belegen, stellt sich in der vorliegenden Arbeit die auch rezeptionstheoretisch relevante Frage, wieviel bestimmte Rezeptionsweisen mit dem Kunstwerk selber zu tun haben. Für Eberlein/Jakobi-Mirwald sind die Interpretationen des Bamberger Reiters ein "geradezu dadaistisches

³⁵ Camille, *Très Riches Heures*, 72f.

³⁶ Madeline H. Caviness: Erweiterung des "Kunst"-Begriffs: Die Rezeption mittelalterlicher Werke im Kontext nachimpressionistischer Strömungen, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 40 (1986), 204-215

³⁷ Tatsächlich interessierten sich auffällig viele Ottonikforscher, wie beispielsweise Hans und Georg Swartzenski, Adolph Goldschmidt und Richard Hamann, nachweislich auch für die moderne Kunst ihrer Gegenwart.

³⁸ *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*. Diss. München 1990

³⁹ Werner Altmeier: *Die bildende Kunst des deutschen Expressionismus im Spiegel der Buch- und Zeitschriftenpublikationen zwischen 1910 und 1925. Zur Debatte um ihre Ziele, Theorien und Utopien*. Diss. Saarbrücken 1972; s. v.a. das Kapitel IV, "Der Blick nach rückwärts — 'Ahnensuche'", und II.3.c., "Das neue Verhältnis zur Tradition".

Konglomerat".⁴⁰ Ehringhaus kommt zu dem Schluß: Die Kunst "gerät meist zur Plattform, auf der man sich Gefechte liefert, um selbstgefällig die eigene Weltanschauung zu proklamieren."⁴¹ Sie stellt aber auch fest, daß sich die frühmittelalterliche Kunst aufgrund bestimmter Eigenschaften nur begrenzt zu einer Instrumentalisierung durch die Nationalsozialisten eignete.⁴² Auch Ullrich und Sauerländer nehmen einen Anteil des Werks an seinen Rezeptionen an: so sieht Sauerländer in der dramatischen Figurenkonstellation im Naumburger Westchor und der 'lebendigen' Darstellung der Figuren "vor dem Hintergrund einer nahezu verschütteten Überlieferung [...] etwas einzigartig Verführerisches", das zu ihrer "Verwandlung in Lebende Bilder der Deutschen Vergangenheit" beigetragen habe.⁴³ Diese Beobachtungen akzentuieren die Grundannahme der Rezeptionstheorie,⁴⁴ daß es kein "Werk an sich" gibt, das jenseits seiner veränderlichen Einbindung in einen historischen Kontext und seiner Aufnahme durch Personen bestünde. Karl Clausberg unterstreicht dies, wenn er schreibt: "'wissenschaftliche Rezeptionsgeschichte' und historische Faktenbestimmung sind nie exakt voneinander zu trennen, sind vielmehr nur einander ergänzende Aspekte ein und derselben Sache."⁴⁵ Er weist darauf hin, daß gerade Bilderhandschriften als Produkte eines Kollektivs von "Händen" und als Spiegel langer, Texte und Bilder betreffender Überlieferungsgeschichten nicht erst im Fluß der Rezeptionsgeschichte ihre 'objekthaften Konturen' verlieren; der materielle Kunstgegenstand löse "sich gewissermaßen auf in ein Stück Kunst- und Kulturgeschichte, das sich nicht mehr aus seiner individuellen Substanz heraus, sondern nur in übergeordneten Zusammenhängen begreifen und beschreiben" lasse.⁴⁶

⁴⁰ Johannes Konrad Eberlein/Christine Jakobi-Mirwald: Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. Eine Quellenkunde. Berlin 1996, 15

⁴¹ Ehringhaus, 51

⁴² Ehringhaus, 171

⁴³ Sauerländer, Stifterfiguren, 169; vgl. auch Ullrich (41f. u. 129) u. Camille, der der ideologischen Funktion des Luttrell Psalters für die Schaffung (nicht Widerspiegelung) von Realität im Sinne von Auftraggeber und Künstlern nachgeht (Mirror in Parchment, u.a. 47).

⁴⁴ Ihre theoretische Fundierung und Ausbildung zu einer eigenen Forschungsrichtung erfuhr die Rezeptionsforschung, die häufig auch mit dem vieldeutig gewordenen Begriff der "Rezeptionsästhetik" bezeichnet wird, durch die Konstanzer Schule der Literaturwissenschaft, für die die Namen Jauss und Iser stehen. Das Kunstwerk gilt "nicht mehr als autoritativ vorgegeben, sondern einem produktiven Verstehen aufgegeben", wobei es aber "über den aktuellen Rezeptionsvorgang hinaus als Kontrollinstanz der Interpretationen die Kontinuität seiner Erfahrung gewährleisten" kann (Hans Robert Jauss: Die Theorie der Rezeption — Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. [Abschiedsvorlesung am 11.2.1987] Konstanz 1987, 9 u. 17). Die Konstanzer Schule geht von der "Konstitution und Neubildung von Sinn bei der Aufnahme des ästhetischen Objekts wie in der Geschichte seiner Rezeption" aus. Ziel der Forschung ist es, die "Leistung der ästhetischen Tätigkeit zum einen im Spielraum des impliziten Lesers, zum anderen im Horizontwandel des Verstehens und Auslegens — der Arbeit des historischen Lesers —" zu erfassen (25). — Zur den Spielarten und Fragestellungen der kunstgeschichtlichen Rezeptionsforschung vgl. Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz. In: Kunstgeschichte: eine Einführung. Hg. von Hans Belting u. a. 3. Aufl. Berlin 1988, 240-257. 241f.

⁴⁵ Karl Clausberg: Die Wiener Genesis: Eine kunstwissenschaftliche Bildergeschichte. Frankfurt/M. 1984, 26

⁴⁶ Clausberg, 26f. Vgl. auch Hamburger: „Rather than an endpoint, a destillate of styles and sources, we envisage the work as a catalyst to an open-ended series of responses and interpretations.“ Diese

Für Kunstwerke, die Gegenstand einer politischen Instrumentalisierung waren, stellt sich die Aufgabe einer kritischen Reflexion ihrer Rezeptionsgeschichte in besonderem Maße. Heinrich Klotz gibt das Anliegen der "kritischen Kunstgeschichte" Martin Warnkes dahingehend wieder, daß es darum gehe, "den Schutt weg[zu]räumen und die fesselnden Parolen [zu] sprengen, welche den Weg zum Kunstwerk versperren."⁴⁷ Für Willibald Sauerländer stellt sich die Reflexion der Rezeptionsgeschichte der Naumburger Stifterfiguren demgegenüber als Aufgabe dar, die sich nicht einmal erledigen läßt, sondern eine stets aufs neue aktuelle Forderung ist. Die Möglichkeit, einer "düsteren Rezeptionsgeschichte" zu entkommen, weist er als "hermeneutisch naiv" zurück: die Kunstwerke und ihre Rezeptionsgeschichte seien "so unentwirrbar miteinander verknüpft, daß sie sich auch thematisch nicht mehr voneinander trennen lassen."⁴⁸ Jede Auslegung der Naumburger Stifterfiguren gehöre "zu einer Archäologie der Erinnerung, welche von diesen stummen Zeugen der Deutschen Geschichte nicht mehr ganz abzulösen ist. Der Versuch zu zeigen, wofür die Naumburger Bildwerke nun heute stehen, kann sich von solcher Mnemosyne nicht einfach losreißen, sondern muß sie reflektierend mit auf den Weg nehmen."⁴⁹

Die Naumburger Stifterfiguren, wie auch der Bamberger Reiter, stehen für eine Instrumentalisierung, die in den zwanziger und dreißiger Jahren, wie Ullrich feststellt, "fast ikonoklastische Dimensionen" annahm, dabei aber paradoxerweise gerade den Ruhm und Mythos der Kunstwerke begründete, wie er bis heute den Erwartungshorizont vieler Betrachter prägt.⁵⁰ Die Rezeption ottonischer Buchmalerei stellt sich demgegenüber stärker im Spielraum und Spannungsfeld eines 'produktiven Verstehenwollens' (Jauss) und jener weltanschaulichen Instrumentalisierung dar, der in unterschiedlichem Maße offenbar die meisten mittelalterlichen Kunstwerken in der Moderne ausgesetzt waren. Um dieser Tatsache gerecht zu werden, wurden in der vorliegenden Arbeit nicht nur populärwissenschaftliche, sondern gerade auch Schlüsseltexte der wissenschaftlichen Rezeption ottonischer Buchmalerei untersucht.⁵¹

Mit dem "wissenschaftlichen Werdegang" einer Bilderhandschrift, der spätantiken Wiener Genesis, hat sich Karl Clausberg befaßt.⁵² Er führt aus, wie der Codex 1895 durch

Sichtweise werde gerade mittelalterlichen Werken eher gerecht als der modernistische Begriff von Werkeinheit. (Jeffrey Hamburger: *Medieval Studies and Medieval Art History*. In: *Past and Future of Medieval Studies*. Hg. John van Engen. South Bend 1994, 383-400. 386)

⁴⁷ Heinrich Klotz: Einführung. In: Martin Warnke: *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*. Hg. von Heinrich Klotz. Luzern, Frankfurt/M. 1979, 7

⁴⁸ Sauerländer, *Stifterfiguren*, 170

⁴⁹ Sauerländer, *Stifterfiguren*, 178

⁵⁰ Ullrich, 129

⁵¹ Die ideologischen Bindeglieder und Grauzonen zwischen populärwissenschaftlicher und wissenschaftlicher Literatur, auf die Martin Warnke hingewiesen hat, dürfen dabei nicht übersehen werden (Martin Warnke: *Wissenschaft als Knechtungsakt*. In: Ders.: *Künstler, Kunsthistoriker, Museen*, 99-107).

⁵² Karl Clausberg: *Die Wiener Genesis: Eine kunsthistorische Bildgeschichte*. Frankfurt/M. 1984

Franz Wickhoff in den Mittelpunkt einer vielbeachteten neuen Herangehensweise an Kunst gerückt und in der Folge zu einem Exempel wurde, an dem sich methodische Neuerungen bewähren konnten.⁵³ Wickhoffs Erkenntnisse standen, wie Clausberg zeigt, in einem engen Zusammenhang mit aktuellen Wahrnehmungsbedingungen und -theorien sowie der zeitgenössischen Kunst. Clausberg stellt fest: "Rückprojektionen zeitgenössischer Sehweisen förderten auch neue Einsichten als den Kunstwerken selbst zuschreibbare Eigenschaften zutage, deren Geltung als wissenschaftliche Tatsachenerkenntnis ernsthaft diskutiert werden konnte und auch diskutiert worden ist."⁵⁴ Bei seinen Lektüren kunsthistorischer Texte nimmt Clausberg "Veränderungen der begrifflichen Kategorien" und "eine zunehmende Unempfindlichkeit gegenüber jenen Erscheinungen, denen die ältere Forschung so viel Interesse entgegenbrachte", als Indizien für eine neue Betrachtungsweise.⁵⁵ Er zeigt, wie ein neues Sehen spezifische Widerstände lösen konnte, die zuvor einer ästhetischen Anerkennung der Handschriftenillustrationen entgegengestanden hatten, und wie dabei neue Eigenschaften des Gegenstandes sichtbar wurden. Clausberg versteht die Beschäftigung mit der Rezeption der Wiener-Genesis-Handschrift als produktiv, denn unabhängig von der heutigen Gültigkeit der gewonnen Erkenntnisse "sind die Beobachtungen und Einsichten, die zu diesen 'falschen Ergebnissen' geführt haben, nicht nur von wissenschaftshistorischem, sondern nach wie vor auch von erkenntnispraktischem Interesse."⁵⁶

Die Auseinandersetzung mit der Rezeptionsgeschichte ottonischer Buchmalerei im Rahmen der vorliegenden Arbeit hat den Blick für heute kaum noch beachtete und vielfach unterschätzte Texte der Kunstgeschichte geschärft und damit auch neue Perspektiven auf die Disziplingeschichte ermöglicht. Einen Anhaltspunkt bot hier die Dissertation "The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art" von Kathryn Brush, die aus der "anderen" Perspektive der mittelalterlichen Kunst die Neu- und Gegenlektüre eines bislang gering geachteten Abschnittes der Disziplingeschichte vornimmt.⁵⁷ Die Autorin hat den Anspruch, die wechselseitige Abhängigkeit der Entwicklung von kunsthistorischen Methoden in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und den mittelalterlichen Gegenständen des Faches darzustellen und dabei auch den historischen Kontext zu berücksichtigen. Die Dissertation wertet dabei nicht nur reiches Archivmaterial aus, sondern stellt im

⁵³ Vgl. Kap. V.1 dieser Arbeit.

⁵⁴ Clausberg, 26

⁵⁵ Clausberg, 70

⁵⁶ Clausberg, 28. Zur Produktivität von Mißinterpretationen vgl. auch Jeffrey Hamburger: *Medieval Studies and Medieval Art History*. In: *Past and Future of Medieval Studies*. Hg. John van Engen. South Bend 1994, 383-400. 389

⁵⁷ Cambridge 1996

Anmerkungsapparat auch eine ausführliche und aktuelle Auswertung von Sekundärliteratur bereit.

In seiner Studie zum Hauptwerk von Heinrich Wölfflin, den "Kunsthistorischen Grundbegriffen", geht es Martin Warnke, ähnlich wie Clausberg und Brush, nicht darum, alte Diskussionen über Richtig und Falsch der Erkenntnisse und Methoden wiederaufzunehmen; es geht vielmehr darum, die spezifische Authentizität der Schrift vor dem Hintergrund ihrer historischen Entstehungsbedingungen zu rekonstruieren.⁵⁸ Dabei rückt vor allem auch der politische und künstlerische Kontext in den Blick. Für die Untersuchung von Wölfflins Ausgabe der "Bamberger Apokalypse" boten Warnkes Studien Ansatzpunkte.

Der knappe Überblick zeigt, daß die neuere rezeptionsgeschichtliche Literatur Fragestellungen aufwirft, die über die Kritik weltanschaulicher Deutungsmuster hinausgehen. Dabei kann es um neue Perspektiven auf einzelne Kunstwerke, neue Lektüren "klassischer" Texte der Kunstgeschichte und neue Blicke auf die Disziplingeschichte gehen. Die vorliegende Arbeit knüpft an die vorgestellten Ansätze an, orientiert sich in ihrer Fragestellung aber letztlich an den eingangs angesprochen Irritationen und bezieht sich zu deren Aufklärung vor allem auch auf Quellentexte zurück. Bevor die Kriterien für die Auswahl der Primärliteratur dargestellt werden, soll die Fragestellung dieser Arbeit umrissen werden.

Abgrenzung der Fragestellung

Die vorliegende Arbeit stellt sich in die Tradition der "kritischen Kunstgeschichte", deren Berechtigung sich seit 1970 verändert aber nicht verloren hat.⁵⁹ Diese Arbeit will die oben gekennzeichneten Irritationen aufklären und Mythen und Klischees, die zum Teil heute noch unbefragt mitgeschleppt werden, als solche kenntlich machen. Die politische Dimension der untersuchten Forschungsbeiträge soll deutlich werden. Über diesen kritisch-emanzipatorischen Anspruch hinaus wird versucht, die Aufnahme ottonischer Buchmalerei im Zusammenspiel disziplinärer und künstlerischer Entwicklungen in der Moderne darzustellen. Anhand von Fragen, die aus den vorgefundenen literarischen Rezeptionszeugnissen entwickelt wurden und solchen, die im Zusammenhang mit anderen mittelalterlichen Kunstwerken von der Forschung gestellt worden sind, sollen Wege durch die Moderne nachgezeichnet, Kontinuitäten

⁵⁸ "Wölfflin's relevance only becomes clear when one understands how much he owed to and sacrificed for his time, and the extent to which his times laid claim to his thought." (Martin Warnke: On Heinrich Wölfflin, in: *Representations* 27 (Summer 1989), 172)

⁵⁹ Für die "kritische Kunstgeschichte" der Nachkriegszeit können vor allem der Tagungsband zum Kölner Kunsthistorikerkongreß von 1970 (Martin Warnke (Hg.): *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Gütersloh 1970), die Beiträge von Martin Warnke in dem Band "Künstler, Kunsthistoriker Museen" und die Zeitschrift *Kritische Berichte* des Ulmer Vereins stehen.

und Brüche aufgezeigt werden. Es wird untersucht, in welchem Sinne man zu verschiedenen Zeiten von einer "Entdeckung" der ottonischen Buchmalerei sprechen kann.

Der historisch und kontextuell weit ausgreifende Anspruch der Arbeit macht es notwendig, einige Untersuchungsbereiche völlig auszuklammern und andere nicht zu vertiefen. Von dieser Beschränkung betroffen ist zunächst die Rezeptionsgeschichte der ottonischen Baukunst und Plastik. Auch werden wichtige Forscherpersönlichkeiten nur am Rande erwähnt,⁶⁰ so daß der Diskurs um die ottonische Buchmalerei nicht als aufgearbeitet gelten kann. Im Unterschied zu einem Forschungsbericht ging es darum, einige charakteristische Züge und Wendungen der Rezeption ottonischer Buchmalerei zu erfassen und darüber hinaus die Besonderheit zentraler Dokumente der Rezeptionsgeschichte zu würdigen. Große Themenkomplexe, wie die interdisziplinär rege geführte Diskussion um die ottonischen Herrscherbilder und die Deutung der "Visionären Evangelisten", konnten dabei nur oberflächlich betrachtet werden. Biographische Angaben zu den besprochenen Autoren mußten aus Platzgründen zu kurz kommen,⁶¹ wo sie der Erhellung der Fragestellung nicht unmittelbar dienen konnten. Ganz unberücksichtigt blieb eine etwaige Rezeption ottonischer Malerei innerhalb der kirchlichen Kunst, eines Bereichs, der schlecht dokumentiert ist. Bezüge zwischen der modernen Kunst und ottonischen Miniaturen wurden nur dann hergestellt, wenn die untersuchten Texte dafür Anhaltspunkte boten.

⁶⁰ Dazu zählen für die Buchmalerei unter anderen Arthur Haseloff, Arthur Goldschmidt, Hanns Swarzenski, Walter Gernsheim, Albert Boeckler und Erwin Panofsky sowie Vertreter der Nachkriegsforschung, unter denen ich hier nur Max Imdahl erwähne.

⁶¹ Vgl. dazu u.a. das biographische Nachschlagewerk von Peter Bettenhausen/ Peter H. Feist/ Christiane Fork u. Mitarb.: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart, Weimar 1999

Zur Auswahl der Quellen

Da sich das Phänomen einer Rezeption von "Kunst durch Kunst" für die ottonische Buchmalerei nur als Sonderfall einer bibliophilen Aufbereitung in Abbildungswerken feststellen ließ,⁶² beschränkt sich die vorliegende Untersuchung weitestgehend auf schriftliche Quellentexte. In Frage kamen dabei vor allem solche der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, da die ottonische Kunst *als* ottonische im Ausland erst spät und nicht auf einer breiteren Basis wahrgenommen worden ist.⁶³

Das Thema wird von den drei eingangs angesprochenen kunsthistorischen Schlüsseltexten her erschlossen. Diese Texte, Wilhelm Vöges Dissertation "Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends" von 1890/91, Heinrich Wölfflins Ausgabe der Bamberger Apokalypse von 1918 und 1921 und Hans Jantzens Festschrift-Beitrag von 1935, wurden im kunsthistorischen und historischen Kontext betrachtet und aufeinander bezogen. Ohne wirklich "typisch" zu sein, markieren die Arbeiten verschiedene Stadien des Diskurses über die Ottonik, hatten eine große Wirkung und bieten gute Ansatzpunkte für die Erschließung des disziplinären Kontextes. Die vorliegende Arbeit setzt also keinen historischen Rahmen, der die Rezeptionsgeschichte notwendigerweise auf eine bestimmte exogene Perspektive oder Form der Geschichtsschreibung festlegte; die unterschiedliche Deutung der Rezeptionsgeschichte der ottonischen Buchmalerei legte es vielmehr nahe, von mehreren Punkten und deren jeweiliger historischer Ausstrahlung auszugehen. Wie eingangs angedeutet, wird der Stellenwert der drei zentralen Texte innerhalb der Disziplingeschichtsschreibung ganz verschieden beurteilt, was eine genaue Lektüre in Hinblick auf eine Präzisierung ihres Status sinnvoll erscheinen ließ. Der unterschiedliche Charakter der Arbeiten, die Verschiedenartigkeit ihres Anspruchs und Umfangs sollte eine Gegenüberstellung nicht verhindern, sondern im Gegenteil selbst als Indiz für einen veränderten Umgang gewertet werden. Weil unser Begriff der Ottonik als einer alle Kunstgattungen umfassenden Epoche deutscher Kunst auf Jantzens große Monographie "Ottonische Kunst" zurückgeht, wird auch dieses Buch ausführlicher behandelt. Alle genannten Arbeiten waren für die Herausbildung des Begriffs des Ottonischen maßgeblich. Innerhalb gewisser Spielräume beziehen sie sich gegenständlich auf dasselbe Objekt, nämlich Handschriften, die heute der Liuthar-Gruppe der Reichenauer Buchmalerei zugeordnet werden. Diese gelten noch heute, gerade auch aufgrund des Einflusses der

⁶² Ich habe darauf verzichtet, meine umfangreichen Recherchen zu einer zunächst vermuteten Rezeption der ottonischen Buchmalerei durch Künstler des 20. Jahrhunderts hier zu dokumentieren.

⁶³ Gleichwohl wurden Adolph Goldschmidts große Corpuswerke zur karolingischen und ottonischen Buchmalerei international und vor allem auch in Nordamerika hoch geschätzt. Darauf weist Kathryn Brush (148) hin, die — mit Blick auf die Plastik — auch knapp auf Tendenzen der englischen, französischen und amerikanischen Mittelalterforschung in den zwanziger Jahren eingeht (142-149).

besprochenen Arbeiten, als hervorragendste Repräsentanten der Buchmalerei, die noch bei Jantzen den "Kern" der ottonischen Kunst überhaupt ausmacht.

Zusätzlich zu den drei Schlüsseltexten und als Korrektiv zu ihnen werden in knapperer Form weitere Texte behandelt, die sich mit Aspekten der ottonischen Buchmalerei und der ottonischen Kunstepoche befassen. Sie lassen die zentralen Texte einerseits in ihrer Individualität, andererseits in ihrer zeittypischen Qualität erkennen. Die Textauswahl wird dabei weniger systematischen Anforderungen gerecht, als der Eigenart des modernen Kunst-Diskurses mit seiner schillernden Vielfalt von Genres. Die Wissenschaftlichkeit konnte umso weniger zum Auswahlkriterium werden, als sich deren Maßstab im Untersuchungszeitraum grundlegend wandelte. Ansätze zu einer systematischen Durchsicht von Material waren durch schwierige Verfüg- und Auffindbarkeit eingeschränkt.⁶⁴ Die Verschiedenartigkeit des Materials, das kunsthistorische Aufsätze von wenigen Seiten und mehrbändige Abhandlungen, mehr populär und mehr wissenschaftlich adressierte Texte einschließt, warf das Problem der Vergleichbarkeit auf. Um diese bis zu einem gewissen Grad sicherzustellen, war es notwendig, jeweils Form und Anspruch der Publikationen zu charakterisieren und ihren Status anhand von Rezensionen zu reflektieren.

Die vorliegende Arbeit verzichtet auf eine eingehende Untersuchung von Adolph Goldschmidts großem Corpuswerk über die Ottonische Buchmalerei,⁶⁵ da es erst kürzlich von Kathryn Brush behandelt worden ist.

Aufbau der Arbeit

Im folgenden Kapitel II wird zunächst die Verwendung des Titelbegriffs "Ottonik" für diese Arbeit geklärt. Anhand von Lexikoneinträgen unter dem Schlagwort "Ottonische Kunst" wird der kunsthistorische Gegenstand der Arbeit kurz vorgestellt. Außerdem wird die kunsthistorische Eigenart der Epochenbezeichnung erörtert. Mit Kapitel III beginnt der "historische" Teil der Arbeit, wobei "historisch" nicht in einem streng linearen Sinne verstanden werden sollte, da jedes Kapitel zugleich unter einem leitenden Gesichtspunkt steht, von dem aus sich je eigene Ausblicke eröffnen. Zunächst wird geklärt, unter welchen Bedingungen die ottonische Buchmalerei in die Moderne überliefert wurde. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bilden die Translozierungen vieler Handschriften um 1800. Auf dieser Grundlage wird untersucht, wie die ottonischen Prachthandschriften im 19. Jahrhundert auf (re)präsentativer Ebene und im

⁶⁴ Eine systematische Durchsicht der zahllosen Zeitschriften der Zeit wird durch zerstreute und lückenhafte Bestände behindert; die Verschiedenartigkeit des Materials, das zum größten Teil nicht in den Literaturberichten auftaucht, macht eine Suche schwierig.

⁶⁵ Goldschmidt, Adolph: Die ottonische Buchmalerei in Deutschland. Die deutsche Buchmalerei, Bd. 2. München o. J. [1928]

diskursiven Rahmen der frühen Kunstgeschichtsschreibung einerseits und des erfolgreichen kulturhistorischen Romans "Ekkehard" andererseits wahrgenommen wurden. Kapitel IV untersucht die Aufnahme ottonischer Handschriften unter neuen institutionellen, methodischen, politischen und technischen Bedingungen in den 1880er Jahren. Im Zentrum steht dabei die Dissertation von Wilhelm Vöge, die die ottonische Buchmalerei mit hohem methodischen Anspruch in ihrer Eigenständigkeit sichtbar machte und das Fundament für eine Kennerschaft legte. Kapitel V behandelt jene 'modernistischen' Veränderungen in der Wahrnehmung der ottonischen Buchmalerei, wie sie etwa zwischen 1900 und 1912 eintraten. Dabei wird die Buchmalerei im Spannungsfeld einer innovationsfreudigen Kunstgeschichtsforschung, der Buchkunstbewegung, des Buchmarktes und eines verschärften Nationalismus sichtbar. Im Zuge der expressionistischen Bewegung und ihrer "Ahnensuche" sowie der Nationalisierung und Verbürgerlichung des Expressionismus im Ersten Weltkrieg und in den Jahren danach änderte sich die Wahrnehmung wiederum signifikant, so daß dieser Abschnitt ein eigenes Kapitel VI bildet, in dessen Mittelpunkt die eingehende Lektüre von Heinrich Wölfflins Schrift zur Bamberger Apokalypse steht. Ausgehend von den Rezensionen werden Tendenzen der zwanziger Jahre erschlossen. In die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg fällt die breite Anerkennung der ottonischen Buchmalerei, die Konsolidierung des ottonischen Stils und die "Verschlagwortung" der Kunstepoche. Die Mythologisierung der Ottonik, wie sie von der Kunstgeschichte im Kontext des Nationalsozialismus betrieben wird, ist Gegenstand des ersten Teils von Kapitel VII. Über eine quasi-"ikonographische" Rekapitulation der Rezeptionsgeschichte einzelner Themen und Motive der ottonischen Buchmalerei bis in den Zweiten Weltkrieg hinein werden sodann signifikante Veränderungen sichtbar gemacht. Das Kapitel behandelt auch die verschiedenen Versionen von Hans Jantzens "Ottonischer Kunst" (1935, 1947, 1958, 1990). Im Vergleich mit Wilhelm Pinder werden Spielräume der Kunstbetrachtung im Dritten Reich erkennbar. Das Kapitel behandelt abschließend die zum Teil bis heute reproduzierten Mythen um die ottonische Buchmalerei. Im Schlußteil der Arbeit werden die gewonnenen Erkenntnisse zusammengefaßt und Tendenzen der Rezeption nach 1945 angedeutet.

II. Ottonik, Ottonische Kunst: Begriff und Bedeutung

1. Zum Titelbegriff "Ottonik" und seiner Verwendung in dieser Arbeit

Übergangen wurde bisher die Frage, was "der umstrittene Begriff *Ottonik*" (Schenkluhn), den diese Arbeit etwas fahrlässig im Titel führt, eigentlich meint und wie er hier verwendet wird. Der Begriff wird von Belting und Schenkluhn als Bezeichnung für einen deutschen Nationalstil vorgestellt. In diesem Sinne ist der Begriff in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts entstanden und hat in der Zeit des Nationalsozialismus Eingang in "Geschichten der deutschen Kunst" und Lexika gefunden. Der Begriff erscheint somit als Ideologem: Grund, ihn nur mit spitzen Anführungszeichen anzufassen oder lieber gleich fallen zu lassen. Ich schlage stattdessen für den Rahmen dieser Arbeit eine bewußtere Verwendung vor.

Der Begriff "Ottonik" hat einen heuristischen Wert als Produkt und Organisator des untersuchten Diskurses, als "Nenner" der berücksichtigten Aussagen. In diesem Sinne kann er, der beschränkten Zielsetzung dieser Arbeit gemäß, neben dem der "ottonischen Buchmalerei" gebraucht werden: Diesem wie jenem Begriff liegt ein Konstrukt zugrunde, das von einer Menge von Aussagen über einen Zeitraum von rund hundert Jahren geformt wird und seinerseits, aus heutiger Perspektive, diese Aussagen als Bezugsobjekt verbindet.⁶⁶ Diese Definition berücksichtigt, daß sich das, was man unter dem "Ottonischen" in der Kunst verstand, mit der Zunahme und Auswahl des erforschten Materials und methodisch und weltanschaulich veränderten Perspektiven gewandelt hat. Die Aussagen, die hier zu berücksichtigen waren, lassen sich also nicht auf einen einheitlichen, konstanten Gegenstand "ottonische Buchmalerei", verstanden als eine Summe von Einzelwerken, die dem Diskurs allezeit gleich verfügbar gewesen wären, beziehen. Es wird nötig sein, von "ottonischer Buchmalerei" zu sprechen, ohne daß stets die zugrundeliegende Konstruktion klar wird. So sei der Leser dieser Arbeit angewiesen, den Begriff "in der Schwebe" zu denken,⁶⁷ auch wenn im folgenden auf die typographischen Flügelchen der Anführungszeichen verzichtet wird. Der Begriff "Ottonik" wird in dieser Arbeit ähnlich wie der der "Faustik" verwendet, der das Phänomen der Rezeption von Goethes "Faust", der wissenschaftlichen und symptomatischen, meint.⁶⁸

⁶⁶ Diese Arbeit will keine Diskursanalyse sein, orientiert sich aber an Foucaults Überlegungen zu "diskursiven Formationen". Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Übers. von Ulrich Köppen. 7. Aufl. Frankfurt/M. 1995, v.a. Kap. II.2, 48-60.

⁶⁷ Foucault, *Archäologie*, 40

⁶⁸ Vgl. Hans-Harald Müller: In Auerbachs Keller: Willi Jasper erinnert an die deutsche 'Faustik' und warnt vor ihrer Wiederkehr [Rezens. von: Willi Jasper: *Faust und die Deutschen*. Berlin 1998], in: *Die Zeit* Nr. 44 (22.10.1998), 55 — Mit der symptomatischen Rezeption ist das gemeint, 'was die publi-

2. Enzyklopädische Gegenstandsbestimmung

Die Begriffe "Ottonik", "ottonische Kunst", "ottonische Buchmalerei" verweisen unbestreitbar auf bestimmte Realien. In welchem Verhältnis stehen diese zum Begriff? Die enzyklopädische Antwort auf die Frage nach dem kunsthistorischen Gegenstand soll im folgenden kurz anhand von großen allgemeinen und fachwissenschaftlichen Nachschlagewerken gegeben werden.

Die Gegenstandsbestimmung erfolgt in allgemeinen deutschen Lexika seit 1933 unter dem Schlagwort "Ottonische Kunst". In vergleichbaren Nachschlagewerken englischer und französischer Sprache ergaben Stichproben keine Einträge von "Ottonian art" und "art ottonienne", woraus man schließen kann, daß die ottonische Kunst auch heute noch primär eine deutsche Angelegenheit ist, die nur ausnahmsweise⁶⁹ Eingang in fremdsprachige Lexika findet. Auf das Deutsche der ottonischen Kunst hebt auch die neueste Ausgabe der *Brockhaus-Enzyklopädie* (1998) ab: "Im Ggs. zur vorausgeh. karoling. Kunst befreite sich die o. K. zunehmend von der spätantiken Tradition und steht damit am Beginn einer eigentl. dt. Kunst."⁷⁰

The Dictionary of Art (1996) — der entsprechende Artikel dort ist von Florentine Mütherich, der 'großen alten Dame' der Ottonik-Forschung, verfaßt —, wie auch der *Brockhaus* erwähnen zunächst, der Logik des Begriffs folgend, den Zusammenhang der Kunstepoche mit dem Zeitalter der Ottonen. Nicht umstritten ist der Beginn der Epoche mit Otto I., unterschiedliche Auffassungen bestehen dagegen über die Dauer. Der *Brockhaus* läßt die in die Salierzeit hineinreichende 'spätottonische' Zeit 1056 mit dem Regierungsantritt Heinrichs IV. enden.⁷¹ Auch Mütherich grenzt die Epoche durch politische Ereignisse ein: "The beginning of Ottonian art coincides with Ottos I.'s military success and the energetic impact around the mid-10th century of bishops [...] and it ends with the upheaval connected with the investiture dispute from 1075."⁷² Sie erwähnt, daß "[i]n the 20th century, art historians have, with minor variants, understood Ottonian art to mean art in the German empire from the mid-10th century until towards the end of the 11th."⁷³ Mütherich weist auf die Problematik der zeitlich-stilistischen

zistische Rezeptionsgeschichte im Prozeß kultureller Selbstdeutungsarbeit mit dem "Faust" verknüpft hat'.

⁶⁹ Z.B. *The 1995 Grolier Multimedia Encyclopedia*. CD-ROM, Version 7.0 For Macintosh. USA © 1993

⁷⁰ *Brockhaus* — Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd. 16: "NORE-PERT". 20., überarb. und akt. Aufl. Leipzig, Mannheim 1998, 422f.

⁷¹ *Brockhaus*, Bd. 16, 422

⁷² Florentine Mütherich: Ottonian art. In: *The Dictionary of Art*. Hg. Jane Turner. 34 Bde. Bd. 23: "Neuhyts to Panidt Sen". New York, London 1996, 645-656

⁷³ Mütherich, *Dictionary*, 645. Nach Helmut Beumann hat die Geschichtswissenschaft den Begriff von einer Ottonenzeit als eine die Herrschaftszeit der Kaiser namens Otto überdauernde Periode aus dem kunstgeschichtlichen Sprachgebrauch übernommen. Helmut Beumann: *Die Ottonen*. 2. verbess. und erw. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln 1991, 7

Abgrenzung hin: "the term is not without complications because the accepted span of ottonian art overlaps chronologically with the Romanesque style (c. 1000 — c. 1200). Indeed much Ottonian art and architecture is regarded as representing a proto-Romanesque phase."⁷⁴ Zur Entstehung des Begriffs merkt sie an: "Ottonian art received no scholarly definition until c. 1900. The use of the term to extend well beyond the period of the Ottonian rulers arose from the fact that a distinct period had already been recognised and described before it was named."⁷⁵

Auch das *Lexikon der Kunst*, ein renommiertes Produkt der DDR-Kunstgeschichte, das 1993 in kosmetisch überarbeiteter Fassung wieder aufgelegt wurde, reflektiert die Bezeichnung kritisch: "Der Begriff der o. K. ist nicht unproblematisch, einige Berechtigung besitzt die Vorstellung, o. K. als erste Stufe der roman. Kunst in Deutschland zu betrachten, da sich für die o. K. wohl ein Anfang, jedoch kein ausgesprochenes Ende, vielmehr ein fließender, sich über mehrere Jahrzehnte erstreckender Übergang zur Frühromanik (Ø Romanik) feststellen läßt. Eine berechtigte Anwendung scheint sich zu ergeben aus hist. Gründen wie aus gewissen Stileigentümlichkeiten im Vergleich z. B. zwischen der Kunst um 1000 und der um 1100."⁷⁶

Knapper und weniger problemorientiert die Darstellung des *Brockhaus* hier ist die ottonische Kunst „stilgeschichtlich Teil der Ø Romanik in Europa und bezeichnet die Frühromanik in Deutschland."⁷⁷ Zum Zusammenspiel von Kunst, Staat und Kirche heißt es: „Die Eingliederung des Episkopats in die Reichsverwaltung durch Otto I. führte zu einer Einheit polit. und religiöser Zielsetzungen und erschloß eine Schicht gleichgesinnter Mäzene.“⁷⁸

Das *Lexikon der Kunst* stellt die ottonische Kunst in einen etwas anderen Kontext, dessen ideologische Markierungen in der Neuauflage von 1993 notdürftig getilgt sind. Die ottonische Kunst ist hier

„Ausdruck der sich voll entfaltenden und expansiv ausbreitenden Feudalgesellschaft [Ausg. 1993: "und ausbreitenden frühmittelalterl. Gesellschaft"] ([...]), sie beruht in dieser Phase auf dem Bündnis von Staatsmacht und Kirche ([...]); die otton. Staatsidee ([...]) stützte sich auf eine Kunst, die aktiv zur Festigung der Gesellschaft beiträgt. Im engen Zusammenhang von Ökonomie, Politik, religiösem Weltbild und entwickelten ästhet. Vorstellungen wurden die Grundlagen einer kontinuierlichen Kunstentwicklung auf deutschem Boden geschaffen, die im 11. Jh. überleitete in die hochmittelalterl. dt. Romanik ([...]). Nach dem Stilsynkretismus der vorangegangenen Ø Karolingischen Kunst entstehen erste Züge eines relativ geschlossenen Stils, die ab ca. 1000 voll ausgebildet sind und sich, vielleicht als Reflex ihrer besonderen gesellschaftlichen Funktionen [1993: "ihrer bes. Funktionen"] durch eine

⁷⁴ Mütherich, *Dictionary*, 645

⁷⁵ Mütherich, *Dictionary*, 645

⁷⁶ *Lexikon der Kunst*. Architektur, Bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. 4 Bde. Bd. 3: „Li-P“. Leipzig 1975, 675ff.; Neubearb.: Bd. 5: „Mosb-Q“. Leipzig 1993, 348ff.

⁷⁷ *Brockhaus*, Bd. 16, 422

⁷⁸ *Brockhaus*, Bd. 16, 422f.

starke Ausdrucksintensität auszeichnen. Diese ergibt sich z. T. aus der Anspannung aller geistigen Kräfte für die Bewältigung des Feudalisierungs- und Zentralisierungsprozesses [1993: "Bewältigung der angestrebten Ziele"]], reflektiert auch die mit der Jt.wende verbundene religiöse Erregtheit. Die Denkmäler sind Zeugen der 2. großen gesellschaftl. Arbeitsteilung zwischen bäuerl. und handwerk. Produktion ([...])."⁷⁹•

Innerhalb des Abschnittes zur "Ottonischen Kunst" werden im *Brockhaus*, wie auch im *Dictionary of Art* die einzelnen Kunstgattungen Architektur, Skulptur/Plastik und Malerei gesondert besprochen.⁸⁰ Im Abschnitt "Ottonische Buchmalerei" wird eine Anzahl von lokalen Schulen aufgeführt, die sich ihrerseits, soweit bekannt, nach Schreibern, Malern oder Stiftern in Gruppen gliedern, und innerhalb derer einzelne Codices herausgehoben sind. Die führenden Malerschulen ottonischer Zeit befinden sich in Klöstern und im Umkreis von Bischofssitzen. Für Trier steht der Gregormeister, für Echternach der Codex Aureus, für Regensburg das Uta-Evangelium, für Köln das Hitda-Evangelium, für Fulda der Codex Wittekindeus, für Hildesheim das Bernward-Evangelium und für die Bodenseeinsel Reichenau die Eburnant-Gruppe mit dem Gero-Codex, die Ruodprecht-Gruppe mit dem Egbert-Psalter, der Codex Egberti und die Liuthar-Gruppe. Als herausragend gilt die Reichenauer Schule, die allerdings nicht immer so enthusiastisch bewertet wird wie im *Lexikon der Kunst*, wo es heißt: "Die Ø Reichenauer Buchmalerei ist durch ihre Ausdruckskraft und Qualität sogar zum Inbegriff mittelalterl. Darstellungsform und Buchmalerei geworden"⁸¹.

Im *Brockhaus* wird die ottonische Buchmalerei zusammenfassend stilistisch gekennzeichnet: "in ihrer Vergeistigung und Neigung zur Monumentalität" sei sie "wesentlich von der Aussagekraft der Gebärde und dem Verzicht auf Ornamentalisierung bestimmt". Ausführlicher geht das *Lexikon der Kunst* auf das ein, was „allen Schulen gemeinsam“ sei:

"fortschreitende Entindividualisierung der erstarrten Figuren, weitere Reduktion bzw. vom Natürlichen abstrahierende Verfestigung des landschaftl. und architekton. Beiwerks, die der figürl. Expression unterworfen sind; eindringl. Betonung des Überwirklichen, Visionären (Ev.bilder im sog. Evangelium Ottos III.); hieratisch streng geordnete Komposition auf der Grundlage der Bedeutungsperspektive; wachsende Neigung zu einem großzügigen zeichner. und monumentalisierenden Stil von Liniensystemen, der die Binnenzeichnung z. T. stark einschränkt, fast nur mit Konturen auskommt; Drastik des Physiognomischen und Gestischen."⁸²

Vom Codex Egberti über das Evangelium Ottos III. bis zum Perikopenbuch Heinrichs II. lasse sich die Entwicklung beispielhaft ablesen.

⁷⁹ *Lexikon der Kunst*. Bd. 3. Leipzig 1975, 675ff.; Neubearb.: Bd. 5. Leipzig 1993, 348ff.

⁸⁰ Zur Problematik der modernen Sonderung der Kunstgattungen vgl. Jeffrey Hamburger: *Medieval Studies and Medieval Art History*. In: *Past and Future of Medieval Studies*. Hg. John van Engen. South Bend 1994, 383-400. 385ff.

⁸¹ *Lexikon der Kunst*. Bd. 3. Leipzig 1975, 677; Neubearb.: Bd. 5. Leipzig 1993, 351

⁸² *Lexikon der Kunst*. Bd. 3. Leipzig 1975, 677f.; Neubearb.: Bd. 5. Leipzig 1993, 351

Keiner der berücksichtigten Lexikon-Einträge behauptet für die ottonische Buchmalerei eine durchgängig hohe Leistung in allen Schulen, Gruppen und Handschriften. Die Kontinuität jener herausragenden Leistung, die der Begriff "ottonisch" bezeichnet, wird vielmehr zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen, einander gewissermaßen ablösenden Schulen repräsentiert. Viele Darstellungen implizieren Verfallsperioden unmittelbar vor und nach ottonischer Zeit.

3. Kunsthistorische Eigenart der Bezeichnung

Anders als die kunstgeschichtlichen Stil- und Periodenbegriffe "Gotik" und "Barock", die, ursprünglich verächtlich gemeint, im 19. Jahrhundert einen Bedeutungswandel durchliefen, ist die Bezeichnung "ottonisch" eine Neuschöpfung des späten 19. Jahrhunderts. Der Begriff steht nicht in der Renaissance-Tradition einer normativ-ausschließenden Betrachtung des Mittelalters und seiner Stile,⁸³ sondern entspricht dem Bemühen, ästhetisch wertfreie Stilbegriffe zu gewinnen, alte Entwicklungsmodelle abzustreifen sowie die Eigenheit einer Kunst zum Ausdruck zu bringen, die schon früh als würdige Repräsentantin der ersten Blütezeit deutscher Geschichte galt.

Dynastische Epochenbezeichnungen — zumal solche, die sich nicht an Stammvätern der Geschlechter orientieren — sind in der Kunstgeschichte rar. Meines Wissens werden sie für die französischen "Königsstile" des 18. Jahrhunderts gebraucht und für die "karolingische" Kunst. Die Bezeichnung "ottonische Buchmalerei" wird als Parallelbildung zur historisch vorhergehenden und schon früher benannten karolingischen verstehbar. Im Zusammenhang mit dieser geht der Begriff auf eine im Hinblick auf den Herrscher personalisierte Betrachtungsweise der Kunst zurück, die als eine höfische begriffen wurde.⁸⁴ Die Parallelkonstruktion der ottonischen Buchmalerei wirft bis heute Erklärungsbedarf auf, weil die ottonische Buchmalerei keiner Hofschule, sondern Klöstern und Bischofssitzen zuzuordnen ist. Nach Fillitz ist es geradezu eines der Merkmale der ottonischen Buchmalerei, daß die 'unmittelbare Verbindung von politischer und künstlerischer Orientierung wegfällt'.⁸⁵ Daß sich die Bezeichnung "ottonische Kunst" im Kaiserreich durchsetzte, dürfte an der geschichtswissenschaftlichen Fachheimat der frühen Kunsthistoriker und an der politischen Durchsetzungsfähigkeit der orthodoxen Geschichtsschreibung "von oben" gelegen haben (vgl. dazu Kap. IV dieser Arbeit).

Die Tatsache, daß Kaiser in ottonischer Zeit häufig als Auftraggeber oder Stifter in Erscheinung traten, ein Umstand, der sich in den Herrscherbildern niederschlägt, hatte

⁸³ Zur Historizität von Stilbegriffen vgl. Ernst H. Gombrich: Norm und Form: Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance. In: Ders.: Norm und Form. Die Kunst der Renaissance, Bd. 1. Übers. von Lisbeth Gombrich. Stuttgart 1985. 108-129, 116f.

⁸⁴ Diese Sichtweise wurde nach 1900 angegriffen. Vgl. Kap. V. dieser Arbeit (Swarzenski).

⁸⁵ Hermann Fillitz: Das Mittelalter I. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5. Berlin 1990, 48

schon für die ersten wissenschaftlichen Betrachter eine enge Verbindung von Kaiserhaus und künstlerischer Produktion nahegelegt. Die intensive und frühe Beschäftigung der historischen und ikonographischen Forschung mit den Herrscherbildern in den ottonischen "Kaiserhandschriften" scheint die Perspektive auf die gesamten Handschriften dann dahingehend festgelegt zu haben.⁸⁶

⁸⁶ Gerade die frühmittelalterlichen "Kaiserhandschriften" wurden (und werden) auch als historische Dokumente in einer Zeit mit lückenhafter schriftlicher Quellenlage geschätzt.

III. Aspekte der Rezeption bis 1873

1. Aus der Kirche in die Kiste: Translozierungen um 1800

Der Roman "Heinrich von Ofterdingen", den Novalis alias Friedrich von Hardenberg zwischen 1799 und 1801 niedergeschrieben hat, kann für die romantische Mittelaltersehnsucht stehen, die am Anfang der modernen Vergegenwärtigung des Mittelalters und seiner Kunstwerke steht. Den "Helden" des Romans, eine Figur des 13. Jahrhunderts, läßt Novalis in einer Höhle auf Bilderhandschriften — ‚alte Historien und Gedichte‘ — stoßen: Heinrich ist fasziniert von "den großen, schöngemalten Schriften; die kurzen Zeilen der Verse, die Überschriften, einzelne Stellen, und die saubern Bilder, die hier und da, wie verkörperte Worte, zum Vorschein kamen, um die Einbildungskraft des Lesers zu unterstützen, reizten mächtig seine Neugierde."⁸⁷

Anders als Novalis' Roman vielleicht vermuten läßt, ist die Romantik in ihrer emphatischen Form an den ottonischen Bilderhandschriften vorbeigegangen. Dies lag zum Teil daran, daß der Zugang zu ihnen erschwert war. Bilderhandschriften wurden um 1800 zwar nicht in Höhlen unter der Obhut von Einsiedlern aufbewahrt, befanden sich jedoch häufig, wie Wilhelm Heinrich Wackenroder 1793 über den Bamberger Domschatz, dem kostbare ottonische Bilderhandschriften angehörten, berichtet, "aus Furcht vor den Franzosen, in Kisten, wie in ein Gefängnis, eingepackt"; der Schatz sei "schon eine Zeitlang, und, man weiß selbst nicht wohin, in Sicherheit gebracht".⁸⁸ Auch Wackenroders Interesse an der Dombibliothek wird enttäuscht, denn diese wird "zum Ärger der Bamberger selbst, Fremden nur mit großen Schwierigkeiten, und nur eine sehr kurze Zeit gezeigt." ⁸⁹

Wackenroders Bericht beleuchtet die prekäre und schwer zugängliche Situation, in der sich viele mittelalterliche Handschriften um 1800 befanden. Für die liturgischen Prachthandschriften ist die Zeit um 1800 durch eine umfassende "Mobilisierung" gekennzeichnet: Im Zusammenhang mit den deutsch-französischen Kriegen, der Säkularisation und im Zuge territorialer Neuordnung, wurden zahlreiche Handschriften aus Klöstern und Kirchen in säkulare, (häufig Hof-)Bibliotheken transloziert.⁹⁰ Dieser Vorgang hatte einschneidende Konsequenzen für ihre weitere Wahrnehmung.

⁸⁷ Novalis: Heinrich von Ofterdingen [1803]. In: Krit. Ausg. der Schriften in vier Bänden, Bd. 1: Das dichterische Werk. Hg. von P. Kluckhohn u. Richard Samuel. 2., nach den Hss. ergänzte, erw. und verbess. Aufl. Darmstadt 1960, 183-372. 264f. — Daß Heinrichs Bildbetrachtung sich im weiteren Verlauf zu einer rezeptionsästhetischen Allegorie entwickelt, soll uns hier nicht beschäftigen.

⁸⁸ Die Furcht vor Plünderung war nicht unbegründet, wie der „Export“ wertvoller Handschriften aus dem Kloster Weingarten über Paris und London bis nach New York zeigt. Vgl. Munby, 71.

⁸⁹ Brief Wackenroders an die Eltern über die Reise nach Bamberg (Erlangen, 23. Juli 1793). In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke und Briefe. Hg. von Gerda Heinrich. München, Wien 1984, 69f.

⁹⁰ Die Geschichte des Aachener Evangeliar Ottos III. unterscheidet sich von der der meisten anderen ottonischen Handschriften: es wurde 1794 vor französischen Truppen geflüchtet, gelangte in den

Anhand der Geschichte des Münchner Evangeliars Ottos III., einer der durch die ganze Rezeptionsgeschichte hindurch meistbeachteten Handschriften aus ottonischer Zeit, läßt sich, ausgehend von Fridolin Dresslers Dokumentation,⁹¹ modellhaft zeigen, was die Translozierung einer ganzen Reihe ottonischer Handschriften aus dem Bamberger Domschatz in die Hof- und Centralbibliothek (später: Bayerische Hof- und Staatsbibliothek, heute: Bayerische Staatsbibliothek) in München bedeutete. Dabei zeigt sich, daß die Überlieferungsgeschichte der liturgischen Prachthandschriften signifikante Unterschiede zu der anderer mittelalterlicher Kunstwerke aufweist, die erst erklären, daß diese "Kleinkunst" für die Entstehung des Konstrukts einer ottonischen Kunstepoche maßgeblich werden konnte.

Das Evangelium Ottos III. war in Bamberg noch um 1800 in kultische Handlungszusammenhänge integriert und hatte für den Klerus, aber auch die lokale Identität einen hohen repräsentativen Wert, der regelmäßig in öffentlichen Schaustellungen erneuert wurde.⁹² Die Hochachtung, die sich darin ausdrückte, war freilich in der Geschichte der Handschriften nicht immer gegeben: So waren die liturgischen Bücher des Bamberger Domschatzes wohl gegen Ende des bewegten 16. Jahrhunderts in Vergessenheit geraten und wurden vom Domkapitel erst 1618, zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges "in einem Winckel, da man nichts vermutet", wieder aufgefunden. Dem Bischof werden „6 Pergamene Bücher“ empfohlen, „vf einer seiten mit Reinischem Goldt überzogen, und mit etlichen Stainen versetzt“; die "sonderbahr antiquitet, und kirchenzihr" werde ihm "nicht ubel gefallen".⁹³ — Offenbar mußte der Sinn der Handschriften neu erschlossen werden; sie wurden nicht mehr nur kultisch, sondern auch als Schmuckgegenstände mit Alterswert angesehen. Dressler spricht von einem „Wandel des Zeitgeistes“.⁹⁴

Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert laufen kultische Benutzung und ein antiquarisches Interesse an den Handschriften als "sehenswerten Alterthümern" parallel. Gelehrte Reisende des 18. Jahrhunderts lassen sie sich zeigen und beschäftigen sich zum Teil ausführlich damit.⁹⁵ Gleichzeitig wächst das Bewußtsein der kirchlichen Kustoden, in den alten Büchern verborgene Schätze zu hüten, und konkurriert mit dem Bewußtsein säkularer Gelehrter und übergeordneter staatlicher Stellen für den repräsentativen Wert der Handschriften. So scheint es zweimal, einmal 1738/39 zwischen dem Bamberger

Privatbesitz eines Aachener Kanonikus und wurde 1846 für das Stiftskapitel zurückerworben (Das Evangelium Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen. Hg. von Ernst Günther Grimme. Freiburg, Basel, Wien 1984, 8).

⁹¹ Fridolin Dressler: Die Geschichte der Handschrift. In: Das Evangelium Ottos III.: Clm. 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Begleitbd. zur Voll-Faksimileausg. Hg. von F. Dressler/F. Mutherich/H. Beumann. Frankfurt/M. 1978, 13-26 — Dressler war Generaldirektor der Bayerischen Staatlichen Bibliotheken.

⁹² Vgl. Dressler, 15, 17 u. 22 sowie dort die Abb. 3 eines Sticks, der die repräsentative Ausstellungsanlage von 1779 zeigt.

⁹³ Brief an Bischof Johann Gottfried von Aschhausen vom 9. Juni 1618, Staatsarchiv Bamberg Rep. B. 86 Nr. 30, Bl. 205^v, cit. nach Dressler, Geschichte, 15f.

⁹⁴ Dressler, Geschichte, 16

⁹⁵ Dressler, Geschichte, 16

Kustos Graff und dem Gelehrten Schwarz und dann wieder 1824 zwischen dem Bamberger Bibliothekar Jaeck und der Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek konkurrierende Interessen an der Publikation der Codices gegeben zu haben.⁹⁶

Noch spiegeln die Bezeichnungen "Heyllthumb", "Antiquitäten", "Alterthümer" und "Merkwürdigkeiten" ein ganzheitliches Interesse an den Codices; erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts konzentriert sich dann der Blick vor allem nicht-klerikaler Betrachter auf die Miniaturen. Das Herrscherbild im Münchner Evangeliar Ottos III. war bereits 1738/39 Gegenstand der frühesten wissenschaftlich geführten Auseinandersetzung um die Miniaturen gewesen.⁹⁷

Die bereits vor der Säkularisation mehrgleisige Wahrnehmung der Bamberger Prachthandschriften hat die Folgen der Säkularisation für sie mit geprägt. Ihr anerkannter Wert trug dazu bei, daß sie als "Prätiosen" gegenüber anderen Handschriften innerhalb der Säkularisationsmasse privilegiert wurden. Die Überführung nach München stand für die Säkularisationskommissare trotz des vehementen Protests der Bamberger außer Frage.⁹⁸ Im Zuge der Translozierung erwies sich der Materialwert der Einbände, wie bereits in der Vergangenheit, auch als Bedrohung des materialen Bestandes der Codices: Zahlreiche Prachthandschriften verloren im Laufe ihrer Geschichte, häufig aber erst im Zusammenhang mit der Überführung aus Kirchenschätzen in Bibliotheken, ihre kostbaren Einbände.⁹⁹ Zumindest teilweise brachte die Säkularisation also Zerstörung über die Handschriften, sie schuf aber auch die Voraussetzung für eine systematische wissenschaftliche Erforschung. Sie stellte nicht in dem Sinne einen Bruch dar, daß die Handschriften aus einer heilen kirchlichen 'Heimat' in das Getriebe einer modernen säkularen Verwaltung gerissen worden wären. Diese Sichtweise legte die "christliche Kunstgeschichte" nahe, wie sie sich im 19. Jahrhundert in Opposition zur wissenschaftlich-akademischen ausprägte.¹⁰⁰

2. "Zimelien" in der Bayerischen Hof- und Centralbibliothek

⁹⁶ Dressler, Geschichte, 21f.

⁹⁷ Gegenstand der gelehrten Auseinandersetzung zwischen dem Gelehrten Chr. Gottlieb Schwarz und dem kurhannoveraner Bibliothekskupferstecher und Numismatiker Nikolaus Seeländer war die Identität des Kaisers und der Begriff von Kaisertum, den das Bild zum Ausdruck bringt. Seeländer widersprach Schwarz' Datierung des Kaiserbildes in karolingische Zeit und identifizierte darauf Otto III. Vgl. Dressler, Geschichte, 19ff.

⁹⁸ Dressler, Geschichte, 24f.

⁹⁹ Die goldenen, mit Edelsteinen geschmückten Buchdeckel wurden meist gesondert untergebracht (Dressler, Geschichte, 24). Als die Bamberger Apokalypse 1803 aus dem Kollegiatstift St. Stephan in die Bamberger Bibliothek transloziert wurde, trennte man den prächtigen goldenen Deckel ab und brachte ihn in die Schatzkammer der Münchner Residenz. Da er nicht mehr auffindbar sei, vermutet Wölfflin (Bamberger Apokalypse 1921, 8), daß das Gold eingeschmolzen wurde. Die Seiten der Handschrift wurden beschnitten.

¹⁰⁰ Zur „Christlichen Archäologie“ und der christlichen Kunstgeschichte mit ihren Periodika vgl. auch Brush, 22f.

In der Bayerischen Hof- und Centralbibliothek kam nach 1800 eine große Menge von Handschriften aus Kirchen- und Klosterbesitz — darunter Hauptwerke der ottonischen Buchkunst aus Bamberg, Salzburg, Regensburg, Tegernsee und Echternach — zentral zusammen. Damit stand die umfassende institutionalisierte Behandlung eines größeren Corpus, die Inventarisierung, Beschreibung und Publikation sowie eine unbeschränkte Zugänglichkeit für die interessierte Öffentlichkeit in Aussicht. Konservatorische Maßnahmen wurden ergriffen.¹⁰¹ Die Säkularisationsmasse überforderte die Münchner Bibliothek allerdings zunächst rein quantitativ,¹⁰² so daß die Münchner Handschriftenbestände erst 1871 vollständig katalogisiert waren.¹⁰³ Im Falle der fünf ottonischen Codices, die 1802 aus Bamberg nach München "entführt" worden waren, verhinderten die Schwerfälligkeit der Bibliotheksverwaltung und die politische Spannung zwischen Bamberg und Bayern, daß eine schon viel früher vom Bamberger Bibliothekar Joachim Heinrich Jaeck geplante Publikation einvernehmlich zustande kam.¹⁰⁴ So erwiesen sich auch politische Rivalitäten als prägend für die Rezeptionsgeschichte der Buchmalereien im frühen bis mittleren 19. Jahrhundert.

Schon bald nach ihrer Aufnahme in die Münchner Sammlung wurden unter anderem das Evangeliar Ottos III. und das Perikopenbuch Heinrichs II. ausländischen und einheimischen Bibliotheksbesuchern stolz gezeigt. Hofbibliotheken hatten von jeher auch einen hohen Prestigewert, den ein internationales Kenner- und Liebhaberpublikum zu schätzen wußte.¹⁰⁵ In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts weisen "topographisch-statistische Taschenbücher für Fremde und Einheimische" die Zimelien als "durch ihren Kunstwerth interessante Manuscripte" aus.¹⁰⁶ Die prächtigen Einbände

¹⁰¹ Nachdem viele ottonischen Handschriften ihre Einbände verloren hatten, wurden sie im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder neu gebunden. Vor allem im letzten Drittel des Jahrhunderts tendierte man dabei von einfachen Pappeinbänden zu repräsentativen, authentischeren Formen (Das Evangeliar Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen, 8f.).

¹⁰² 1818 hatte sich durch Säkularisation und die Übernahme von Sammlungen der Handschriftenbestand der Bibliothek gegenüber der Zeit vor 1800 auf 18.600 verfünfeinfacht, was die Handschriftensammlung zur größten im deutschen Sprachraum machte. Der Bestand wurde durch den Sprachwissenschaftler Johann Andreas Schmeller geordnet und auf dieser Basis ab 1866 durch einen gedruckten Katalog erschlossen. Bis 1939 spielte die Bibliothek eine überregional tragende Rolle (vgl. die Homepage der Bayerischen Staatsbibliothek, <http://www.bsb.baw-lmuenchen.de/handruck/handschr.htm>, Januar 1999).

¹⁰³ Vgl. Dressler, Geschichte, 25

¹⁰⁴ Jaeck veröffentlichte durch Vermittlung der notwendigen Informationen und Zeichnungen eines in München eingeschleusten Vertrauensmannes dennoch seine "Vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliotheken zu Bamberg", darin "Beschreibung der 5 Bamberger Codices, welche nach München entführt wurden". Vgl. Dressler, Geschichte, 25

¹⁰⁵ Vgl. A. N. L. Munby: *Connoisseurs and Medieval Miniatures, 1750-1850*. Oxford 1972; Franz Georg Kaltwasser: *Die Bibliothek als Museum. Von der Renaissance bis heute, dargestellt am Beispiel der Bayerischen Staatsbibliothek*. Wiesbaden 1999

¹⁰⁶ Vgl. z. B. Adolph von Schaden: *Topographisch-statistisches Taschenbuch für Fremde und Einheimische*. 1825, cit. nach: *Die Bayerische Staatsbibliothek in historischen Beschreibungen*. München, New York 1992, 119f.

und 'goldenen Buchstaben' werden gelobt — offenbar besticht unabhängig von der ästhetischen Bewertung der Miniaturen weiterhin die Pracht der Codices.

Zur räumlichen Entzerrung der angeschwollenen Bestände in der Münchner Hofbibliothek und ihrer „würdigen und überschaulichen Aufstellung“ stiftete der bayerische König Ludwig I. neue, großzügig bemessene und höchst repräsentative Räumlichkeiten, die zwischen 1832 und 1843 von Friedrich von Gärtner in der Ludwigstraße errichtet wurden. Der mit der Ordnung der Handschriftenbestände betraute Sprachwissenschaftler Johann Andreas Schmeller wurde angewiesen, die "Cimelien so unterzubringen, daß der stets zunehmenden Zahl der Schaulustigen die ansprechendsten in so manchen Beschreibungen und Wegweisern von München bereits namhaft-gemachten Gegenstände auf die dem Gegenstand unschädlichste so wie auf die für das literate Personal am wenigsten zeitraubende Weise, und dazu in einer gewissen, für den Beschauer lehrreichen Ordnung vor Augen lägen."¹⁰⁷ In einem eigenen "Cimeliensaal", der "das früheste Beispiel einer Dauerausstellung" von Büchern in Europa ist,¹⁰⁸ wurden in Vitrinen auch die ottonischen Prachthandschriften ausgestellt und zu bevorzugten Objekten der modisch gewordenen "Bibliothekguckerey".¹⁰⁹

Von den Bibliothekaren, für die sich zuerst die Aufgabe der Einordnung der Handschriften stellte, gingen erste Forschungsbemühungen aus, die auf Datierung, Lokalisierung und Beschreibung abzielten. Besucher der Münchner Bibliothek wurden aufgefordert, "eine kleine Note" über eine etwa durchgeführte "Vergleichung" der Manuskripte auf der ersten Seite zu hinterlassen, um zu vermeiden, daß "aus Mangel deßfallsiger Nachweisung, Jemand Anderer sich unnötig von neuem dieser mühsamen Arbeit unterzieht."¹¹⁰ Ein Überblick über die "Bibliothekarsliteratur", die schon früh Anstrengungen zur Koordination der Forschungsbemühungen zeigt, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Erwähnt seien aber das "Zimelien-Repertorium", das Schmeller in München herausgab, und das 1825 von Friedrich Adolph Ebert ("Herzogl. Braunschweig. Lüneburg. Bibl.") herausgegebene zweibändige Werk "Zur Handschriftenkunde".¹¹¹ Ebert weist auf die Notwendigkeit der "Vereinigung eines Kunsthistorikers und eines Handschriftenkundigen" hin, um eine zusammenhängende Darstellung der Handschriftenmalerei geben zu können.¹¹² Da die mittelalterlichen

¹⁰⁷ Schmeller im *Zimelien-Repertorium* (1843), cit. nach: Die Bayerische Staatsbibliothek in historischen Beschreibungen, 145

¹⁰⁸ Die Bayerische Staatsbibliothek in historischen Beschreibungen, 145

¹⁰⁹ Vgl. Franz Georg Kaltwasser: „Dieses Herumführen müßiger Gaffer: Die königliche Hof- und Staatsbibliothek wurde bereits im 19. Jahrhundert von Touristenmassen heimgesucht“, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 71, 25./26. März 2000, III

¹¹⁰ Die Bayerische Staatsbibliothek in historischen Beschreibungen, 119 (Fußnote)

¹¹¹ Friedrich Adolph Ebert: Die Bildung des Bibliothekars. Zwei Bände in einem. Leipzig 1825. Reprint. Hildesheim, New York 1976. Als Forschungsbereiche gibt Ebert Alter und Schicksale der Handschriften sowie ihre Zuordnung zu Ländern an. Ebert weist darauf hin, "dass eine besondere Darstellung des Manuscriptenluxus bei gründlicher Forschung vielleicht selbst zu Daten führen würde, welche nicht nur für die Altersbestimmung, sondern auch für die Geschichte der Kunst von Interesse seyn würden." (50)

¹¹² Ebert, 60

Handschriften innerhalb der Bibliotheken von ihrem Schriftcharakter her wahrgenommen wurden, konzentrierte sich das Personal zunächst auf die paläographische Bestimmung.¹¹³ 1871 konnte die Bayerische Hof- und Centralbibliothek einen gedruckten Katalog ihrer Handschriften vorlegen.

3. Die "Patres" der kunsthistorischen Handschriftenforschung

Parallel zu den bibliothekarischen Forschungsbemühungen, die sich auf die lokalen Sammlungsbestände konzentrierten, kamen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts umfassendere Bestrebungen zu einer Einordnung des Gegenstandes in einen weiteren kunsthistorischen Horizont in Gang. In ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Malerei waren die Miniaturen bereits von J. G. Sulzer erkannt worden.¹¹⁴ In der Folgezeit wurde diese Wahrnehmung von Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821) in seiner "Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden" bestätigt und national akzentuiert. Fiorillos Absicht ist es 1815, im Jahr der endgültigen Niederlage Napoleons, "die Geschichte der vaterländischen Kunst" zu erzählen und "die unsterblichen Verdienste der Deutschen und Niederländer um alle Zweige derselben und die unermeßlich reichen Kunstschatze aller Art nachhaft" zu machen, "um die Bewunderung, die wir bisher nur den Völkern des Alterthums und des Südens gezollt, auch der deutschen Kunst, freilich auf eine andere Weise, aber in vollem Maße schenken zu können."¹¹⁵ In der bildenden Kunst der Zeit sei der "deutsche Geist" "grundverschieden von dem italiänischen" gewesen.¹¹⁶ Das "Zeitalter der Ottonen" sieht er als Zeit, in der aufgrund der "Liebe" Ottos II. die Malerei "immer höher stieg." Im Bemühen, die Buchkunst der Zeit auszuzeichnen, schreibt er: "Wie nah war man doch schon im Jahr 1031 der Buchdruckerei!"¹¹⁷ Fiorillo erkennt eine "Blüthe

¹¹³ Zu den verschiedenen an der Erforschung mittelalterlicher Handschriften beteiligten Disziplinen vgl. Richard Rouse: *Medieval Manuscripts and the Modern Curriculum*. In: *Past and Future of Medieval Studies*. Hg. John van Engen. South Bend 1994, 300-312

¹¹⁴ Sulzer hatte die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung gerade der Miniatur als Repräsentantin der "schönen Künste" im Mittelalter gelenkt: "In den mittleren Zeiten, da die schönen Künste meist im Staub lagen, mag die Miniatur am meisten geblüht haben. Die Reichen ließen in ihren Kirchenbüchern um die Anfangsbuchstaben kleine Gemälde machen, und diese Art der Pracht war ihnen damals so gewöhnlich, als gegenwärtig irgend eine andere es ist." (J. G. Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Stichwort "Miniatur (Mahlerey)". Leipzig 1771-1774, cit. nach Johann Konrad Eberlein: *Miniatur und Arbeit: Das Medium Buchmalerei*. Frankfurt/M. 1995, 11); vgl. auch Wilhelm Waetzold: *Deutsche Kunst-historiker*. 2 Bde. Bd. 2: *Von Passavant bis Justi*. 3., unveränd. Aufl. Berlin 1986 [Nachdruck der Ausg. von 1921 und 1924], 37.

¹¹⁵ Johann Dominicus Fiorillo: *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, Bd. 1. Hannover 1815, VII. Zur Bedeutung Fiorillos für das Fach Kunstgeschichte vgl. Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt/M. 1979 174ff.; vgl. auch: Johann Dominicus Fiorillo: *Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Hg. von Antje Middeldorf Kosegarten. Akten des Kolloquiums "Johann Dominico Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen" vom 11.—13. November 1994. Göttingen 1997

¹¹⁶ Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste*, Bd. 2, VII

¹¹⁷ Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste*, Bd. 1, 239

der Künste", die auf die "gänzliche Verdunkelung der Kultur" "zwischen Karls Tod und Ottos Regierung" gefolgt sei, auch durch Heinrich II. ("ein großer Liebhaber von Miniaturmalereien") gefördert wurde und bis zum Tod des Heiligen Otto, Bischof von Bamberg, im Jahre 1139 angedauert habe.¹¹⁸

Seit den 1830er Jahren beschäftigten sich zwei weitere Zentralfiguren der frühen Kunstgeschichtsschreibung besonders intensiv mit mittelalterlicher Miniaturmalerei: die beiden preußischen Kunstbeamten und Kunstreisenden Gustav Friedrich Waagen und Franz Kugler.¹¹⁹ Beide Autoren der ersten kunsthistorischen "Handbücher" gaben auch Überblicke über die Geschichte der Malerei.¹²⁰ Nach Mutherich waren sie die ersten "to describe the characteristic style of Ottonian art."¹²¹

Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) kam schon 1818 als Student mit jenen "achthundertsiebenundvierzig" Handschriften in Berührung, die von der Vaticana an die Universitätsbibliothek in Heidelberg zurückgegeben worden waren.¹²² Sein romantisch motiviertes Interesse an mittelalterlichen Handschriften führte ihn 1835 und 1850/51 jeweils für mehrere Monate nach England, wo illuminierte Manuskripte auf der Basis einer alten Sammlertradition Teil einer lebendigen Kunstszene waren. Es gab einen blühenden Kunstmarkt, Manuskripte wurden ausgestellt, reproduziert und zeitgenössische Künstler beriefen sich darauf.¹²³ Waagen, den Munby vollmundig als „Giganten“ der modernen kunsthistorischen Miniaturenforschung bezeichnet,¹²⁴ durchforstete unermüdlich britische Kunstsammlungen und publizierte seine

¹¹⁸ Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste*, Bd. 1, 234ff. An anderer Stelle heißt es, die "Blüthe" habe von der Niederlage der Ungarn bis zur Zeit der Unruhe unter Heinrich IV angedauert.

¹¹⁹ Zu ihren kunsthistorischen Aktivitäten vgl. Waetzold, Bd. 2, 29ff. und 143ff. und Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, lt. Register.

¹²⁰ Gustav Friedrich Waagen: *Handbuch der Geschichte der Malerei* [für das hier behandelte Thema relevant: Die deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. 1] Stuttgart 1862; Franz Kuglers "Handbuch der Kunstgeschichte" erschien erstmals 1841/42 und wurde in verschiedenen Bearbeitungen wieder aufgelegt [zitiert wird hier aus Bd.1, bearb. von Wilhelm Lübke, 4. Aufl., Stuttgart 1861, und aus der zweiten, von Jacob Burckhardt herausgegebenen Ausgabe von 1847]; vielfach aufgelegt wurde auch Kuglers 1837 erstmals erschienenes "Handbuch der Geschichte der Malerei". Auf die Unterschiede zwischen den Fassungen geht die vorliegende Arbeit nicht ein. Vgl. dazu Ehringhaus.

¹²¹ Mutherich, *Dictionary*, 645

¹²² Waetzold, Bd. 2, 37

¹²³ Vgl. Wolfgang Lottes: *Wie ein goldener Traum: Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*. Habil. München 1984 — Miniaturmalerei war in England sogar "a popular middle class Victorian hobby, more attractive to men than embroidery, but equally time-consuming." (P. Thompson, cit. nach Lottes, 192). Vgl. auch Camille, *Mirror in Parchment*, 27ff., und zur Zeit zwischen ca. 1820 und 1850: Munby, 141f. und 146ff., zu Waagen: Munby, 155ff. u. 148. — Die gelehrt-antiquarische Beschäftigung mit Miniaturen lag in England, wie auch in Frankreich, in den Händen adliger Kenner und Sammler, daneben betätigten sich dort, wie auch in Deutschland, Kleriker auf dem Gebiet.

¹²⁴ Ungeachtet des Respekts, den Waagen als Experte genoß, war er, so Munby, auch „a figure of fun, as he shortsightedly peered at pictures in the intervals of concerts, and interlarded his publications with judgements, mostly flattering, on English girls, beds, roast beef, and plum pudding.“ (Munby, 155f.) — Munby würdigt Waagens Betätigung in England umfassend (148, 155-159) und schließt, vielleicht etwas zu enthusiastisch: „Waagen was a giant, and with his appearance the study of medieval miniatures assumed the form in which we know it today.“ (159) — Abfälliger urteilte John Ruskin, der selbst illustrierte Handschriften sammelte, über Waagen: „Dr. Waagen, of such mighty name as a Connoisseur, was a most double-dyed ass, an intolerable fool — a good authority only in matters of tradition.“ (cit. nach Munby, 160).

Erkenntnisse ab 1838 in mehreren Werken auf Englisch. In dem vierbändigen Werk „Treasures of Art“ von 1854 spielen Bilderhandschriften eine neue, wichtige Rolle,¹²⁵ aber auch schon 1838 betonte Waagen die kunsthistorische Bedeutung der Miniaturen: "It is only by means of those miniatures that we can obtain knowledge of the state of painting from the fourth to the fifteenth century. They teach us how Christian art, long faithful to its mother the antique, in the conception and mechanical part, gradually assumed in both a new and peculiar manner, and how, subsequently, the ideas of the different nations were impressed upon it."¹²⁶

Waagen sah, wie Fiorillo und die kunstsinnigen Romantiker, mit denen er verkehrte, die Möglichkeit, eine andere, national akzentuierte Kunstgeschichte in Abgrenzung von der durch die Renaissance initiierten zu schreiben und war davon überzeugt, "daß man eines Tages aus der Erforschung der Miniaturmalerei die 'gänzliche Kunstnacht zu erhellen' versuchen werde, 'aus der Johann van Eyck plötzlich als ein Stern erster Größe hervortritt'."¹²⁷ Für die Zeit zwischen 919 und 1066 spricht Waagen, ähnlich wie Fiorillo, von einer "Blüthe" der Buchmalerei in Deutschland, danach sei es "wahrscheinlich in Folge der großen Zerrüttungen unter der langen Regierung Kaiser Heinrich IV." zu einem "Stillstand in der Malerei" gekommen.¹²⁸

Eine breite Wirkung blieb Waagens Interesse an Handschriften in Deutschland versagt: die von ihm geplante Geschichte der Miniaturmalerei fand keinen Verleger.¹²⁹ In englischen Sammlerkreisen war die staatlich verbürgte Autorität Waagens allerdings gefragt:¹³⁰ so ließ sich der Duc d'Aumale den kunsthistorischen Rang des Stundenbuchs des Duc de Berry von ihm bescheinigen. Die Expertise trug, wie Michael Camille zeigt, dazu bei, die Handschrift als Monument der Kunstgeschichte zu verewigen und die Bühne für ihre 'visuelle Demokratisierung' zu bereiten.¹³¹ — Anders als in England blieb die Beschäftigung mit mittelalterlichen Handschriften in Deutschland zunächst auf einen kleinen Kreis von kunsthistorisch Interessierten beschränkt. Im von Waagen

¹²⁵ Munby, 157

¹²⁶ Waagen: Works of Art and Artists in England, vol. 1 (3 vols). London 1838, 59f. Cit. nach Munby, 156f. (157ff. ausführlichere Einschätzung der Bedeutung von Waagens Schriften) — S. a. Waetzold, Bd. 2, 37f. — Vgl. a. Waagen: On the Importance of Manuscripts with Minatures in the History of Art, in: *Philobiblon Society. Bibliographical and Historical Miscellanies*, vol. 1. London 1854 [nicht eingesehen]; Munby nennt den in einer Auflage von nur 100 Stück gedruckten Aufsatz „one of those key documents in the history of paleography and art criticism which would well deserve re-publication“! (Munby, 157)

¹²⁷ Waetzold, Bd. 2, 41 (Binnenzitat aus dem Buch „Über Hubert und Jan van Eyck“, das Waagen 1822 unter dem Eindruck der Sammlung niederländischer und deutscher Malerei, die die Brüder Boisserée zusammengetragen hatten, verfaßte). Vgl. auch Dilly, Kunstgeschichte als Institution, 190.

¹²⁸ Waagen 1862, 13

¹²⁹ Waetzold, Bd. 2, 38

¹³⁰ Vgl. auch Munby, 148 u. 155ff.

¹³¹ Camille, *Très Riches Heures*, 79f. Waagen ordnete das Manuskript in einen kunsthistorischen Kontext ein und einem Künstler zu. Im Vergleich mit der italienischen Kunst hob schon Waagen den Naturalismus der Bilder hervor, der zur Konstante eines national-kompetitiven Diskurses wurde, in dessen Verlauf die Miniaturen die Überlegenheit der französischen Malerei gegenüber der italienischen Kunst der Frührenaissance belegen sollten (Camille, *Très Riches Heures*, 80ff.). Vgl. auch Munby, 89, 146, 157.

gegründeten Berliner "Verein für Mittelalter" tauschten sich ab 1848 unter anderem auch Franz Kugler (1808-1858) und Carl Schnaase (1798-1875) aus.

Franz Kugler ist als einer der ersten Kenner und Liebhaber von Bilderhandschriften eher unbekannt. Anfang der dreißiger Jahre verfaßte er seine Dissertation zu einer illustrierten Dichterhandschrift des 12. Jahrhunderts und trieb "Studien in deutschen Bibliotheken".¹³² In seiner Rezension des großangelegten Werks des Comte de Bastard d'Etang (1792-1883) zur Miniaturmalerei,¹³³ schreibt Kugler, man sehe in den Miniaturen, "wie in einem Spiegel, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Völker, welche die neue Geschichte Europas gegründet haben, vor uns; die Weise, wie sie die Erscheinungen des Lebens aufgefasst und sich zu eigen gemacht haben, die besondere Richtung ihres Gefühles und ihrer Gedanken, tritt uns hier lebendig und körperlich entgegen." Nicht nur kann die Miniaturmalerei des Mittelalters Geschichte sinnlich lebendig machen, sondern auch Aufschluß darüber geben, "wie neue Culturverhältnisse sich aus denen einer untergegangenen Welt entfalten".¹³⁴ Für das Mittelalter bezeichnet Kugler "das Studium der Handschriftenbilder [...] mit grosser Entschiedenheit als das wichtigste".¹³⁵

1853 spricht Kugler vom "Sinn und Geist der Zeit des 11. Jahrhunderts", dessen Handschriften er in ihrer 'wunderlich barocken Pracht' als ästhetisch relativ geschlossenes Corpus begreift. Vöge faßt zusammen: Die ottonischen Handschriften erscheinen Kugler gegenüber den karolingischen "auf der einen Seite ungleich widerwärtiger als jene, auf der andern ungleich bedeutender".¹³⁶

Am Münchner Evangeliar Ottos III. ("Evangeliarium Bamb. (B. No. 4)"; Abbildungsbeispiel 1a und b) lobt Kugler die Ausführung als „sehr sauber“, kritisiert aber "höchst unglücklich verzwickte Figuren". An einer verwandten Handschrift findet Kugler die Figuren "gänzlich ohne Proportion, steif oder verzwickt, und völlig leblos und starr." "Die Zeichnung der Figuren ist im höchsten Grade formlos und widerwärtig; die Malerei dagegen ungemein sauber."¹³⁷ Am Codex Egberti bemängelt er: "Die

¹³² Teile der Dissertation Kuglers gingen zusammen mit den "Studien in deutschen Bibliotheken" von 1834 in das Kapitel "Bilderhandschriften des Mittelalters" in den 1. Band von „Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte“ (Stuttgart 1853, 1-95) ein.

¹³³ Jean-Francois-Auguste de Bastard d'Etang: *Peintures et Ornaments de Manuscrits classés dans l'ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IV^e siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVI^e.* — Bastard veröffentlichte ab 1835, unterstützt von der Julimonarchie, zwanzig Teile mit je acht Tafeln des monumental angelegten Werks. Die handkolorierten Tafeln waren die ersten genauen Faksimiles nach Handschriften aus französischen Nationalgalerien. Vgl. Camille, *Très Riches Heures*, 75. Vgl. Munby, 145: „Its very high cost, its extreme rarity, and the absence of explanatory text, rendered it hardly influential in our period“ [*Munbys Untersuchungszeitraum reicht bis 1850*].

¹³⁴ Franz Kugler: Ueber das Werk des Grafen August de Bastard zur Geschichte der Miniaturmalerei des Mittelalters. Erstdruck: Kunstblatt, 1841, Wiederabdruck in: Ders.: *Kleine Schriften und Studien*, Bd. 2, 43. In seiner Rezension entwirft Kugler ein deutliches Bild der Situation der deutschen und internationalen Miniaturenforschung jener Zeit und ihrer Aufgaben.

¹³⁵ Kugler, August de Bastard, 44

¹³⁶ Vöge, *Malerschule*, 153

¹³⁷ Kugler, *Bilderhandschriften*, 80f.

Figuren meist untersetzt und, wenn sie nicht ganz ruhig stehen, meist bucklig, die Glieder unter der Gewandung oft verkrüppelt. Dennoch einzelne Gestalten, wo es ging, in einer gewissen großartigen Würde (im Mosaiken-Stile)."¹³⁸

In der zweiten, 1847 von Jacob Burckhardt herausgegebenen Auflage von Kuglers "Handbuch der Kunstgeschichte" schreibt heißt es über die Bamberger Handschriften:

„während so die Form an sich aufs Neue entartete, entwickelte sich jedoch in der Färbung ein ganz eigentümlicher Schönheitssinn; die Gründe dieser Malereien, in zart gebrochenen Regenbogenfarben wechselnd, die Farben der figürlichen Darstellung, mit solcher Einrichtung harmonisch übereinstimmend, umfassen das Auge zuweilen mit einem fast phantasmagorischen Reiz.

In solcher Art sind die bedeutendsten deutschen Miniaturen des elften Jahrhunderts gearbeitet, namentlich die in denjenigen Handschriften, welche, aus dem Domschatz von Bamberg stammend, gegenwärtig in der Hofbibliothek von München bewahrt werden."¹³⁹

An der Bamberger Apokalypse bewundert Kugler "eigentümlich mystische Darstellungen", insgesamt sieht er in ihr jedoch nur "sauber gemalte Darstellungen, aber ganz in dem maniert verschrobenen Styl".¹⁴⁰ (Abbildungsbeispiel 7) Waagen hatte in den Köpfen der Figuren des mit der Bamberger Apokalypse verwandten Perikopenbuchs Heinrichs II. den 'sehr einfachen kunstlosen Typus' und das Fehlen jeglicher Individualität kritisiert. Die Figuren seien "öfters sehr lahm", die Zeichnung "sehr mangelhaft", die Gewänder mechanisch (Abbildungsbeispiel 11).¹⁴¹

Die meisten Urteile des 19. Jahrhunderts über ottonische Buchmalereien fallen ambivalent aus. Die Miniaturen werden nicht grundsätzlich ästhetisch abgelehnt, sondern in erster Linie deshalb, weil sie innerhalb eines Regelkanons, einer Art akademischer "Checkliste", in einzelnen Punkten versagen. Bestandteile dieser Liste sind die Kategorien "Erfindung", "Komposition", "Ausdruck", Gestaltung und Geschmack des Kostüms, Behandlung der Köpfe und der Figur sowie Farbe und Zeichnung. Angesichts der Miniaturen wird jeweils individuell entschieden, welcher dieser Kategorien befriedigend entsprochen wurde. Kritikpunkte sind beinahe durchgehend die fehlende körperliche Schönheit oder wenigstens Intaktheit der Gestalten. Das Gefallen an den Miniaturen knüpft sich an ihren farblichen Reiz und an Eigenschaften, die — *nicht* im Widerspruch oder sogar übereinstimmend mit antiken Idealen — den Miniaturen als Schönheitsattribute zugeordnet werden. Die Betonung der Farbe verweist möglicherweise auf das romantische Auftreten gegen die Form als Inbegriff des Akademischen und Klassizistischen. Positiv werden auch bestimmte Ausdrucks- und Wirkungsqualitäten wie Großartigkeit und Würde bewertet.

¹³⁸ Franz Kugler: Studien an Rhein und Mosel. In: Ders.: Kleine Schriften und Studien, Bd. 2, 340

¹³⁹ Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte. 2. Aufl., hg. von Jacob Burckhardt. 1847, cit. nach Dressler, Geschichte, 26

¹⁴⁰ Kugler, Bilderhandschriften, 91

¹⁴¹ Waagen 1862, 7f.

Im Großen und Ganzen erscheint die Buchmalerei, gemessen an den "klassischen" Forderungen nach Natürlichkeit, Lebendigkeit, Harmonie, Vollkommenheit, korrekter Raum- und Menschendarstellung, körperlicher Schönheit — nach Gombrich lassen sich die Regeln leichter über Verstöße dagegen bestimmen¹⁴² —, mangelhaft. Sie wird mit den "Ausschlußbegriffen" (Gombrich)¹⁴³ des Manierierten und Barocken bezeichnet. Beide Begriffe meinen das Nicht-mehr-Klassische, das Degenerierte. Dagegen verweist die Kennzeichnung "roh" auf das Noch-nicht-Klassische.¹⁴⁴ Prächtigkeit und Sauberkeit der Ausführung werten die Miniaturen dagegen auf. Daneben können Merkmale wie Eigentümlichkeit, Merkwürdigkeit und "Bedeutsamkeit", die weniger in den Bereich des Schönen, als den des Interessanten und Charakteristischen verweisen, den ästhetischen Mangel kompensieren. Mal erscheint das entwicklungsgeschichtlich Frühe der Miniaturen negativ als Roheit, mal positiv als Frische und Entwicklungsfähigkeit. Der Kunstbegriff ist auf den des Volkes oder der Nation fundiert. National-Eigentümliches wertet die ottonischen Miniaturen aber nur oberflächlich auf, indem sie pauschal als Dokumente einer "Kunstblüte" angesehen werden, die die politische Größe der Zeit repräsentiert. Das künstlerisch "Eigene" der Bilder wird dabei anvisiert, aber noch nicht recht greifbar oder einheitlich bestimmbar. So stellt Waagen neben antiken und byzantinischen auch irische und französische Elemente fest. Er ordnet die ottonische Buchmalerei der "byzantinisch-romanischen Epoche" zu und setzt die Ausprägung eines "germanischen Stils" für die Zeit zwischen 1250 und 1690 an.¹⁴⁵ Zur Frage des 'typisch Deutschen' stellt er 1862 fest: "Besonders charakteristisch für die deutsche Malerei dieser und der folgenden Epochen ist die häufige Anwendung des Grün, welches offenbar ebenso die Lieblingsfarbe der Deutschen gewesen, als das Azurblau die der Franzosen."¹⁴⁶ "[D]er Ausdruck eigenthümlicher Geistesart", dessen Erscheinungsweise die "realistische Form" sei, gelangt aber in den besprochenen Handschriften ottonischer Zeit "noch nicht zur Ausbildung".¹⁴⁷ Bei Waagen und Kugler erscheinen die Miniaturen aus Elementen byzantinischer, antiker und germanischer Provenienz gleichsam montiert.¹⁴⁸ Die Vorbildlichkeit der Antike wird derart vorausgesetzt, daß ein "erfolgreiches Festhalten an der antiken Tradition" im "guten Geschmack der

¹⁴² Gombrich, Norm und Form, 117 und 125

¹⁴³ Darunter versteht Gombrich jene Stilbegriffe, die ursprünglich dazu dienten, "die Sünde der Abweichung [vom Klassischen] zu brandmarken" (Norm und Form, 112).

¹⁴⁴ Gombrich, Norm und Form, 112

¹⁴⁵ Waagen 1862, vor 6

¹⁴⁶ Waagen 1862, 6

¹⁴⁷ Waagen 1862, 13

¹⁴⁸ Kugler schreibt die "zierlich schillernde Behandlung mit ihren zart gebrochenen Tönen" in den Miniaturen des Codex Egberti byzantinischem Einfluß zu, "während die oft großartige und feierlich würdevolle Fassung einzelner Gestalten, der Ausdruck der Köpfe und die Schönheit der Gewandung als antike Tradition zu betrachten sind." (Franz Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1. 2. Aufl., hg. von Jacob Burckhardt. 1847 [1. Aufl. 1837], 141)

Gewänder, wie in den lichten Farben" als lobenswert erscheint.¹⁴⁹ Festgestellt werden "ruhige, zum Theil fast germanische Linien in der Gewandung" bei Kugler und bei Schnaase "in der Körperbildung germanische Anschauung und Naturbetrachtung".¹⁵⁰ Der Begriff des Germanischen wird zwar nicht mit dem des Deutschen gleichgesetzt, ist aber bereits als Indikator für nationale Eigenart erkennbar.¹⁵¹ Bei Kugler finden sich im Zusammenhang mit der ottonischen Zeit, in der Tradition von Goethes Aufsatz zum Straßburger Münster, Bemerkungen zum Vorsprung Deutschlands vor anderen Nationen.¹⁵²

Ein national und religiös motiviertes Mittelalterinteresse und das Bedürfnis, umfassende Überblicke über die Geschichte der Kunst und Malerei zu geben, Kulturgeschichte sich in Bildern lebendig entwickeln zu sehen sowie die Denkmäler einzelner Regionen zu registrieren, hat ab 1815 dazu beigetragen, der frühmittelalterlichen Buchmalerei einen Platz im Diskurs über Kunst und Geschichte zuzuweisen. Innerhalb der Künste wie auch innerhalb der Gattung Malerei nimmt die Buchmalerei in Überblicksdarstellungen allerdings einen untergeordneten Rang ein. Brush stellt fest: "The coverage devoted to this so-called 'minor' art — and monumental wall paintings of the Middle Ages — in pioneering manuals of painting by scholars such as Franz Kugler was slim in comparison to the attention given to painting from other periods. The study of medieval painting was overshadowed in particular during the nineteenth century by keen interest in Italian Renaissance painting, [...]"¹⁵³ Innerhalb der Hierarchie in der Malerei wird die mittelalterliche Buchmalerei zum Teil bis ins 20. Jahrhundert hinein nur als Ersatz für die höher geschätzte, aber verlorene oder noch nicht freigelegte Monumentalmalerei wahrgenommen. Zwar stellte sie sich als notwendiges Glied in einer kontinuierlichen,

¹⁴⁹ Waagen 1862, 11. Ähnliche Positionen zum Codex Egberti bei Kugler und Carl Schnaase: Die romanische Kunst. Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. 2. 2. Aufl. Düsseldorf 1871 [1. Aufl. 1843-64]

¹⁵⁰ Kugler, Studien an Rhein und Mosel, 340; Schnaase 1871, Bd. 2, 632, über den Codex Egberti.

¹⁵¹ Nach Ehringhaus ist der Begriff 'germanisch' vor allem funktional bestimmt; seine Verwendung kann als 'Indikator für nationale Befindlichkeit' dienen: "Sowohl während des Humanismus, als auch in der Romantik, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts und in der Zeit des Nationalsozialismus berief man sich in Deutschland auf die Germanen, um einen nationalen Ursprung zu konstruieren und dadurch das Nationalgefühl zu stärken." (14f.)

¹⁵² "Die künstlerische Tätigkeit der übrigen Nationen ist von geringem Belang" (Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 1861, 351). Vgl. auch Schnaase: dieser konstatiert in Deutschland eine politische Einheit, wohingegen die romanischen "Völker noch nicht einmal zur Bildung einer gemeinsamen Sprache gelangt waren. Dieses Gefühl der Einheit wuchs dann natürlich durch den gemeinsamen siegreichen Kampf gegen die Nationalfeinde und durch die bei dieser günstigen Gelegenheit hervortretende Gleichheit der Ansichten und Empfindungen." (Schnaase 1871, 307) In seinem Aufsatz "Von deutscher Baukunst: D. M. Ervini a Steinbach. 1773" hatte Goethe die 'deutschen Kunstgelehrten' dafür kritisiert, daß sie die neidvolle Verachtung der Italiener und Franzosen für die gotische Architektur teilten. Für Goethe ist die Gotik "deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiäner sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzose." (In: Werke in vier Bänden, Bd. 4 (Die Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 12). München, Wien 1982, 381-389. 382 u. 386)

¹⁵³ Brush, 21f.

nach Kunstgattungen gegliederten Geschichte dar und wurde bezogen auf Vorgängiges und Nachfolgendes, gemäß bestimmter Geschichtsmodelle, definiert; dabei fällt ihr aber eine entwicklungsgeschichtlich untergeordnete Rolle zu. Innerhalb des Spektrums der ambivalenten Beurteilungen frühmittelalterlicher Buchmalerei kommen die ottonischen Miniaturen dabei aber vergleichsweise gut weg.¹⁵⁴

4. Buchmalerei in Josef Viktor von Scheffels Roman "Ekkehard"

Ein anderes Bild der Buchmalerei des 10. Jahrhunderts als die im engeren Sinne kunsthistorischen Darstellungen bietet Josef Viktor von Scheffels kulturhistorischer Roman "Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert".¹⁵⁵ 1855 mit mäßigem Erfolg erstmals erschienen, wurde das Buch im Kaiserreich zum "Bestseller": 1904 kam seine zweihundertste Auflage heraus. Die breite Wirkung dieses 'klassischen Geschichtsromans des deutschen Volkes'¹⁵⁶ legt nahe, daß er das Bild von der "großen Heldenzeit" des 10. Jahrhundert mit geprägt hat.

In dem Buch wird ausführlich beschrieben, wie Ekkehard, ein Mönch aus dem Kloster St. Gallen, für Herzogin Hadwig zu Weihnachten ein selbstgereimtes Gedicht "mit einer schönen Malerei verziert" anfertigt. In der Verbindung von Poesie und Malerei, von christlichem Fest der Liebe und "Minnedienst" überlagern romantische und biedermeierliche Topoi der Mittelalterrezeption die historische Wahrscheinlichkeit und präsentieren ein 'domestiziertes Mittelalter'.¹⁵⁷ Das Bild, das Ekkehard 'aussinnt', zeigt

"die Herzogin mit Krone und Zepter auf hohem Throne sitzend, ihr kommt Virgilius im weißen Gewand, den Lorbeer in den Locken, entgegen und neigt das Haupt: an der Rechten aber führt er den Ekkehard, der bescheiden wie der Schüler mit dem Lehrer einherschreitet, ebenfalls sich tief verneigend.

In der strengen Weise des trefflichen Folkard entwarf er die Zeichnung. [...] Sie hatten sich in Sankt Gallen bei ihren Malereien stets an Überlieferung alten Bildwerks gehalten und für Gewandung, Faltenwurf und Bezeichnung der Gestalt einen gleichmäßig sich wiederholenden Zug angenommen."¹⁵⁸

Das mittelalterliche Widmungsbild wird von Scheffel zu einem Huldigungsbild mit allegorischen Anklängen an den Musendienst umformuliert und so dem Publikumsgeschmack nähergebracht. Das Festhalten an der "Überlieferung alten Bildwerks" wird betont. Scheffel deutet an, daß die Nachahmung einen 'gleichmäßig sich wiederholenden Zug', einen Stil erzeugt. Durch die Beschreibung der Produktion weckt er Verständnis für stilistische Eigenheiten der Malerei. Die Kategorien der Beschreibung — Zeichnung,

¹⁵⁴ Vgl. Waagens Bewertung merowingischer und karolingischer Handschriften (Ehringhaus, 55).

¹⁵⁵ Berlin 1917

¹⁵⁶ Zu dem Roman und seiner Rezeption vgl. Peter Paret: *Art as History: Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth-Century Germany*. Princeton 1988, 10 u. 146

¹⁵⁷ Zum 'domestizierten Mittelalter' im Kontrast zum 'magisch-dämonischen' der Romantik vgl. Paret, *Art as History*, 147

¹⁵⁸ Scheffel, 151ff.

Figuren- und Gewandbehandlung — entstammen dem akademischen Kanon, werden aber nicht wertend eingesetzt.

Der weite Blickwinkel der kulturhistorischen Erzählung erfaßt die Handschriften als charakteristisches Element frühmittelalterlichen Klosterlebens; Scheffel versucht sich an einer lebendigen Rekonstruktion ihrer Produktion. Die Handschriften werden im Roman weder von dem qualitativ pauschal abwertenden Urteil der "Ästheten" noch vom ästhetisch völlig unberührten Blick der Historiker her gefaßt. Freilich wird auch bei Scheffel ein normativer Standpunkt erkennbar, etwa wenn er deutlich macht, daß die gemalten Personen nur durch Beischriften mit ihren lebenden Entsprechungen identifiziert werden können. Auch deutet Scheffel die Richtung des Fortschritts der Kunst im Sinne einer "naturalistischen" Befreiung der Klosterkunst (und des Helden) durch Leben und Lieben an: die Hofdame der Herzogin löst Ekkehard's "verzweifelter Problema", eine königliche Frauengestalt richtig darzustellen,¹⁵⁹ indem sie ihn 'das Leben sehen' läßt: "Der Rat war einfach und doch neu [...] 'Wendet Euch ein wenig gegen das Licht,' sprach er, und begann eilig seine Striche zu ziehen."¹⁶⁰

¹⁵⁹ Zur Erklärung heißt es: "in die klösterliche Kunst hatte noch kein Abbild einer Frau, selbst nicht das der Gottesmutter Maria Einlaß erhalten, David und Abimelech, die er so gut im Zug hatte, halfen ihm nichts, bei ihnen brach der Königsmantel schon hoch über dem Knie ab, und er wußte nicht, wie den Faltenwurf tiefer herabsenken." (Scheffel, 151ff.)

¹⁶⁰ Scheffel, 151ff.

IV. Miniaturenforschung im Zeichen von "Allseitigkeit und Abseitigkeit"¹⁶¹

1. Zum Status von Wilhelm Vöges Dissertation in der Kunstgeschichte

Wilhelm Vöges (1868-1952) Dissertation "Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends"¹⁶² ist 1891 erschienen. Nach Panofsky gibt die Arbeit erstmals "a clear insight into the Ottonian period of art as a phenomenon *sui generis* and *sui juris*, and especially, an ultimately valid definition of its style of painting in contrast to Romanesque and Gothic".¹⁶³

Diese Einschätzung, die interessante (disziplin-)geschichtliche Stellung der Arbeit sowie ihre unmittelbare und über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten außerordentlich lebhafte Rezeption rechtfertigen es, sie in den Mittelpunkt dieses Kapitels zu stellen. Grund genug wäre auch die lang andauernde Marginalisierung der Arbeit wie auch — sieht man von der „Vöge-Renaissance“ der 50er und 60er Jahre ab¹⁶⁴ — die des Kunsthistorikers Wilhelm Vöge überhaupt. Diese Vernachlässigung drückt sich unter anderem darin aus, daß Vöge in Dillys Disziplingeschichte nur einmal, versteckt in einem Zitat von Panofsky, vorkommt.¹⁶⁵ Gemildert wird sie durch Kathryn Brushs Dissertation "The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art" von 1996.¹⁶⁶ Allerdings steht auch hier wieder, wie schon 1991 bei Susanne Deicher¹⁶⁷, Vöges spätere große Arbeit zur französischen Kathedralplastik¹⁶⁸ beherrschend im Vordergrund. Der Dissertation im engeren Sinne sind kaum mehr als zwei Seiten gewidmet.¹⁶⁹ Gleichwohl kommt Brush das Verdienst zu, Vöges Werk innerhalb des breiteren Kontextes einer methodisch fortschrittlichen kunstgeschichtlichen Mittelalterforschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts sichtbar gemacht zu haben. An Brush anknüpfend, hat Willibald Sauerländer jüngst die Rolle

¹⁶¹ Erwin Panofsky: Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir, in: *Art Journal* (New York) 28 (1968/ 69), 27-37. 28

¹⁶² Wilhelm Vöge: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert. (Westdeutsche Zeitschrift Ergänzungsheft VII, hg. von Karl Lamprecht). Trier 1891

¹⁶³ Panofsky, Vöge, 29

¹⁶⁴ Kathryn Brush: The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art. Cambridge 1996. 152f. - Die Rezeption von Vöges Schaffen sieht Brush einseitig auf dessen strenge Wissenschaftlichkeit fixiert.

¹⁶⁵ Dilly, Kunstgeschichte als Institution, 15

¹⁶⁶ Cambridge 1996

¹⁶⁷ Susanne Deicher: Produktionsanalyse und Stilkritik. Versuch einer Neubewertung der kunsthistorischen Methode Wilhelm Vöges, in: *Kritische Berichte* 1 (1991), 65-82

¹⁶⁸ Wilhelm Vöge: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter: Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik. Straßburg 1894. Nachdruck München 1988

¹⁶⁹ Brush, 51ff. — Brush wertet die Vöges Dissertation gegenüber seiner späteren großen Arbeit deutlich ab: „Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter displays far greater conceptual depth and sophistication than the dissertation Vöge had published three years earlier; nevertheless there are many points of congruence between the two studies.“ (57)

Vöges als Initiator einer "Freiburger Schule" der Kunstgeschichte umrissen und dabei auch die Erstlingsschrift aufgewertet.¹⁷⁰

Über die Vernachlässigung gerade Vöges sind von Panofsky Vermutungen angestellt worden,¹⁷¹ aufschlußreicher ist jedoch die Beobachtung Brush, daß die Mittelalterforschung der beiden letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts überhaupt übergangen wird: „nineteenth-century scholarship on medieval art (and especially the groundbreaking writings of German-speaking scholars) remains *terra incognita* to scholars of our day on both sides of the atlantic.“¹⁷² Als Ursachen nennt Brush unter anderem, daß im allgemeinen die Erforschung der Renaissance und späterer Perioden als „the primary intellectual barometer of the growth and development of the discipline“ angesehen werde und dass die Mittelalterforschung des 19. Jahrhunderts vielfach aus methodischen Vorurteilen, namentlich die deutsche aber auch aus politischen Vorbehalten heraus international ignoriert werde.¹⁷³ Dem ist hinzuzufügen, daß entscheidende methodische Fortschritte gemeinhin erst einige Jahre nach Vöge angesetzt werden. Auch steht Vöge im Schatten berühmter Generationsgenossen, darunter Aby Warburg, Heinrich Wölfflin und Adolph Goldschmidt. Letzterer leistete mit international beachteten Corpuswerken bedeutende Beiträge zur Ottonik-Forschung.¹⁷⁴

Was ist von Vöges Dissertation zu halten? Ist sie mit ihren rund vierhundert Seiten und ihren überquellenden Fußnoten ein *libellus ampla eruditione et ingenii acumine conspicuus*, wie die ersten Leser lobten, oder ein "Monstrum", wie der Autor selber kurz nach der Fertigstellung meinte?¹⁷⁵ Genügt es vielleicht, die "legendäre" Fußnote 2 zu lesen, auf die Panofsky hinweist?¹⁷⁶ Im folgenden wird, jedenfalls ansatzweise, zu klären sein, ob Vöges Arbeit im Hamburger Bibliotheksbestand zu Recht nur einmal, nämlich im Museum für Hamburgische Geschichte, vorhanden ist.

¹⁷⁰ Willibald Sauerländer: Wilhelm Vöge und die Anfänge der kunstgeschichtlichen Lehre in Freiburg (1997/1998). In: Ders.: Geschichte der Kunst — Gegenwart der Kritik. Hg. von Werner Busch, Wolfgang Kemp, Monika Steinhauser und Martin Warnke. Köln 1999, 190-212, v.a. 197

¹⁷¹ Panofsky, Vöge, 27f.

¹⁷² Brush, 2

¹⁷³ Brush, 2f.

¹⁷⁴ Vgl. dazu auch Brush, u.a. 8.

¹⁷⁵ Cit. nach Brush, 180, Fußnote 2

¹⁷⁶ Panofsky, Vöge.

2. Voraussetzungen: Handschriftenforschung in den 1880er Jahren

Um 1880 setzt recht plötzlich eine intensive kunsthistorische Beschäftigung mit frühmittelalterlichen Handschriften in Deutschland ein, die unter ganz neuen politischen, technischen, methodischen und institutionellen Voraussetzungen steht als die Arbeiten von Kugler, Waagen und Schnaase.

Eine neue Voraussetzung ist zunächst die Einrichtung kunsthistorischer Lehrstühle, wobei die Realisierung der nationalen Einheit als Kaiserreich 1871 die Erforschung und Neubewertung der Kunst der mittelalterlichen Kaiserreiche der Karolinger, Ottonen, Salier und Hohenstaufen begünstigte.¹⁷⁷ Im Mittelpunkt eines national-identifikatorischen Interesses stand allerdings die "deutsche Renaissance".¹⁷⁸

Die fortgeschrittene Katalogisierung von Handschriftenbeständen, die Erschließung und Publikation mittelalterlicher Quellenschriften sowie die systematische Erfassung "vaterländischer Altertümer" durch die Denkmalpflege hatten eine breite Materialbasis geschaffen. Konservatorische Maßnahmen führten 1880 zur Entdeckung der Fresken in St. Georg in Oberzell auf der Reichenau, die der Erforschung der Buchmalerei aus ottonischer Zeit Impulse gaben.¹⁷⁹ Der "neue Fund" von Oberzell ließ erkennen, daß zwischen der innerhalb der akademischen Hierarchie ungleich höher geschätzten Monumentalmalerei und der Miniaturmalerei starke Verbindungen bestanden. Dies wertete die besser und reicher erhaltene Miniaturmalerei auf; sie konnte gleichsam als "Ersatz" für die weitgehend verlorene Monumentalmalerei dienen.

Entscheidende Impulse für die kunsthistorische Handschriftenforschung gaben die Schriften des italienischstämmigen Arztes, Kunstkenners und -sammlers Giovanni Morelli (1816-1891), die ab 1874 unter dem Pseudonym „Iwan Lermolieff“ in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* erschienen und eine breite Wirkung hatten.¹⁸⁰ Die

¹⁷⁷ Brush, 4

¹⁷⁸ Nachdem der "Ursprung" der Gotik, die im 19. Jahrhundert im Zeichen der Vollendung des Kölner Doms zum Nationalstil aufgestiegen war, in Frankreich entdeckt wurde und der Baustil zudem mit den konfessionellen Differenzen zwischen Katholiken und dem protestantischen Kaiserhaus belastet war, habe man sich, so Belting, nach der Reichsgründung auf "das Paradox einer 'deutschen Renaissance'" versteift. "Die Romanik, geschweige denn die Ottonik, war noch wenig erforscht und die karolingische Kunst allzu deutlich übernational." (Belting, 20f.) Vgl. auch Schenkluhn, 165

¹⁷⁹ Schenkluhn, 157 u. 170, Fußnote 6. F.X. Krauss datierte die Wandgemälde 1884 in ottonische Zeit; vor allem aufgrund von Stilvergleichen mit karolingischen Wandmalereien stellte der japanische Forscher Koichi Koshi erst 1999 diese Einordnung in Frage und plädierte für eine Datierung der Fresken in das ausgehende 9. Jahrhundert (Koichi Koshi: Die frühmittelalterlichen Wandmalereien der St.-Georgs-Kirche zu Oberzell auf der Bodenseinsel Reichenau. 2 Bde. Berlin 1999 - nicht eingesehen).

¹⁸⁰ Julius von Schlosser präsentiert Morelli in seinem berühmten Rückblick auf die Wiener Kunstgeschichte als „Aussenseiter“, der „die deutsche Kunstforschung jener Tage revolutioniert“ habe. „Er ist für die Geschichte unserer Disziplin und vor allem für die Wiener Schule schon deshalb von größter Bedeutung, weil er aus der deutschen Romantik in den Positivismus der zweiten Jahrhunderthälfte hinüberführt.“ (Schlosser: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich (Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungs-Bd. XIII, Heft 2). Innsbruck 1934, 160 u. 164f); vgl. a. Dilly, Kunstgeschichte als Institution, 169; Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli — die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst.

„Methode“ Morellis zielte auf eine Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte ab und ist bezeichnend für die Wendung vom Paradigma „Schönheit“ hin zum Paradigma „Originalität“. Sie baut auf die vergleichenden Untersuchung ephemerer und routiniert immer gleich gestalteter Details wie Ohren-, Hand- und Fingernagelformen auf, an denen sich die individuelle Handschrift eines Künstlers ablesen und so die Originalität seines Werks verifizieren lassen soll. Aber gerade auch am Gegenstand der anonymen mittelalterlichen Miniaturen konnte sich die Morelli-Methode bewähren.¹⁸¹ Eine ähnliche Methode, das Bertillonage-System, wurde bereits von Schriftsachverständigen angewandt.¹⁸²

Vergleichende Detailuntersuchungen in der Handschriftenforschung wurden in großem Umfang erst möglich durch die Fotografie, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer einfacher handhabbar wurde, so daß sich Kunsthistoriker zunehmend selbst und „nach Bedarf“ als Handschriftenfotografen betätigen konnten. Die Fotografie erlaubte ein streng objektbezogenes, 'empiristisches' Studium und einen direkten Vergleich der einzelnen Bilder auf der Basis ihres visuellen Bestandes — freilich nicht der Farbe, die bis in die zwanziger Jahre hinein nur relativ schlecht und teuer reproduziert werden konnte.

Die Fotografie bildete ihrerseits den Ausgangspunkt für den Lichtdruck, der 1868 entwickelt worden war und die älteren originalgraphischen Reproduktionsverfahren (Umrißstich und Lithographie) ablöste. Er wurde seit den achtziger Jahren zur Publikation des Bildbestandes ganzer Handschriften eingesetzt, die weit verstreut und im Original nur schwer einsehbar waren. Ein Problem stellte dabei die Finanzierung dieser Ausgaben dar, so daß schon früh zusätzlich zum wissenschaftlichen auch ein bibliophiles Publikum angesprochen wurde.

Eine wichtige Voraussetzung für die internationale Koordination der Forschungsbemühungen auf dem Gebiet der Handschriftenforschung wurde in den achtziger Jahren unter der Redaktion von Hubert Janitschek, dem Doktorvater Vöges, das *Repertorium für Kunstwissenschaft*¹⁸³, das 'Zentralorgan' der Kunstgeschichte, wie sie sich 1873 in Wien konstituiert hatte. Die 'christliche' Handschriftenforschung wanderte in eigene Publikationsorgane ab.¹⁸⁴

Übers. von Gisela Bonz. Wieder abgedruckt in: Ders.: Spurensicherungen. Berlin, 1983, 61-96 (weitere Literaturangaben dort in Fußnote 2).

¹⁸¹ „The study of manuscripts, most of which were produced anonymously and about which very little detailed knowledge was available in Germany prior to ca. 1875, provided a particularly attractive forum for the application of a Morallian comparative method.“ (Brush, 169, Fußnote 63)

¹⁸² Schlosser, Wiener Schule, 166. Bei Schlosser wird auch deutlich, dass vermittelt durch die paläographisch-diplomatischen Studien Theodor von Sickels (1826-1908) ein Weg aus der Geschichte in die Kunstgeschichte hineinführt (171).

¹⁸³ Wien, Stuttgart, Berlin 1876-1931

¹⁸⁴ Vgl. z. B. die ab 1888 vom Kölner Domkapitular und Kunstsammler Alexander Schnütgen herausgegebene *Zeitschrift für christliche Kunst*. — Brush schreibt zur inhaltlichen Orientierung der christlichen Zeitschriften: „considerable stress was placed on the iconography or theological meaning of the objects examined rather than on their visual properties.“ (23)

Durch ihre reiche Publikationstätigkeit und vor allem auch als Hochschullehrer gaben in Deutschland Anton Springer (1825-1891) und Karl Lamprecht (1856-1915) in den achtziger Jahren entscheidende Anstöße zur Beschäftigung mit frühmittelalterlichen Handschriften. Im Detail hat dies Brush dargestellt.¹⁸⁵ Für die Erforschung der ottonischen Buchkunst maßgeblich wurden unter ihren Schülern, den ersten "art history professionals" (Brush), neben Wilhelm Vöge vor allem Adolph Goldschmidt (1863-1944), aber auch Paul Clemen (1866-1947). Springer und Lamprecht waren beide studierte Historiker und bedienten sich in ihren Handschriftenforschungen des Detailvergleichs nach Morelli. Sie stehen jedoch für zwei verschiedene Ansätze und Erkenntnisinteressen.

Anton Springer wollte der Kunstgeschichte einen eigenen Gegenstand sichern und ihr durch eine aus den Naturwissenschaften abgeleitete "Wissenschaftlichkeit" Glaubwürdigkeit verschaffen. Er rechnete es sich an, zugunsten eines historischen Empirismus "die ästhetisch-philosophische Betrachtung aus der Kunstgeschichte herausgeworfen" zu haben und wandte sich auch polemisch gegen die Künstlerbiographik eines Hermann Grimm, dem er "Geschwätz" und 'historische Kolportage' unterstellte.¹⁸⁶

Springers Beschäftigung mit frühmittelalterlichen Handschriften fällt zusammen mit seiner Auseinandersetzung mit den Schriften Morellis. 1880 rief er in einem Manifest Kunsthistoriker dazu auf, mittelalterlichen Handschriften verstärkt ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden.¹⁸⁷ Nach Waetzold hatte Springer seine "wichtigsten wissenschaftlichen Ergebnisse" in der Handschriftenforschung "seinen ikonographisch-literarischen Spezialstudien zu danken".¹⁸⁸ Springers Forschungen zur 'deutschen Kunst im zehnten Jahrhundert' waren von dem Anspruch getragen, "eine bessere Gliederung der Kunstgeschichte im Mittelalter und einen tieferen Einblick in die innere Entwicklung unserer nationalen Kunst" zu erlangen.¹⁸⁹ Dabei gelangte er 1884 zu der Auffassung von "einer einheitlichen 'karolingisch-ottonischen' Kunst".¹⁹⁰

Der protestantische Historiker Karl Lamprecht war von Burckhardts Kulturgeschichte beeinflusst,¹⁹¹ deren Ansatz er mit Hilfe neuerer Fragestellungen unter anderem zur

¹⁸⁵ Zu Springer vgl. Brush, 31f., zu Lamprecht: Brush, 41ff.

¹⁸⁶ Waetzold, Bd. 2, 108; vgl. Dilly, Kunstgeschichte als Institution, 257

¹⁸⁷ Die Miniaturmalerei im frühen Mittelalter, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 15 (1880), 345-353

¹⁸⁸ Waetzold, Bd. 2, 122; vgl. auch Brush, 31

¹⁸⁹ Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert, in: *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst* III. Jg. (1884), Heft 3, 201-227, cit. nach Janitschek, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 8 (1885), 359

¹⁹⁰ Anton Springer: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. 1. 2. Aufl. Bonn 1886. 118 u. 128. [1. Aufl. 1884]

¹⁹¹ Brush betont diese Herkunft von Lamprechts Ansatz (37ff.); Luise Schorn-Schütte sieht Lamprecht dagegen aus eher historischem Blickwinkel in einer 'spezifisch deutschen organologisch-völkischen Traditionslinie' (Karl Lamprecht: Kulturgeschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Politik (Schriftenreihe der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 22).

Wirtschafts- und Sozialgeschichte, der Psychologie und Kunstgeschichte erweitern wollte. Wie Springer befaßte er sich seit etwa 1880, als sich ihm unerwartet in Anbindung an das Rheinland eine wissenschaftliche Perspektive eröffnete, intensiv mit frühmittelalterlichen Handschriften. Für die Handschriftenforschung wurde Lamprechts Ausgabe der Ada-Handschrift¹⁹² besonders bedeutsam, aber auch schon seine erste Studie über zwei bedeutende ottonische Handschriften, den Trierer Codex Egberti und den Codex Aureus aus Echternach,¹⁹³ ging in der Intensität ihrer Befragung individueller Handschriften im Hinblick auf Schriften und Texte der Codices wie auch auf Bilderfolgen, Ikonographie und Stil der Miniaturen weit über frühere Untersuchungen hinaus.¹⁹⁴ — In seiner ehrgeizigen Untersuchung zur mittelalterlichen Initialornamentik entwickelte Lamprecht die These von einer spezifisch deutschen ‚ornamentalen Anschauungskraft‘, einer kollektiven ästhetischen Sensibilität, deren Entwicklung er von der Völkerwanderung bis zur Zeit der Hohenstaufen darstellte.¹⁹⁵ Die Bedeutung der Kunst der Ottonenzeit schätzte Lamprecht 1884 gering: "Mit dem Ende der Karolinger verfiel Wandmalerei und Miniatur, ein kurzes Nachblühen in der Ottonenzeit unter Aufnahme fremder Elemente verzögerte nur den Verfall, ohne neues Leben zu wecken." Einen Neuanfang "aus eigener Kraft" habe es erst Ende des 11. Jahrhunderts gegeben, und erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts habe sich die "erste wahrhaft deutsche Illustrationsmanier" herausgebildet.¹⁹⁶

Hubert Janitschek (1846-1893), der Springer auf dem Straßburger Lehrstuhl nachfolgte, brachte die ottonische Buchmalerei in seinem mit Stichen und farbigen Drucken opulent ausgestatteten Band zur "Geschichte der deutschen Malerei" von 1890 einer breiteren Öffentlichkeit näher.¹⁹⁷ Im Kapitel über die "Herrschaft der lateinisch-karolingischen Überlieferung" spricht Janitschek, der sich, wie auch Lamprecht, intensiv mit der karolingischen Buchmalerei auseinandergesetzt hat, von einer "Einheit des Stils in der karolingischen und sächsischen Periode". Um die Mitte des 11. Jahrhunderts beginnt für ihn der "Zersetzungsprozeß des karolingisch-ottonischen Kunststils".¹⁹⁸ Die Miniaturmalerei des Mittelalters ist für ihn von besonderem Interesse, weil sie die

Göttingen 1984, 17). Vgl. auch Roger Chickering: Karl Lamprecht. A German Academic Life (1856-1915). (Studies in German Histories, ed. ders./Thomas A. Brady, Jr.) New Jersey 1993.

¹⁹² Die Trierer Ada-Handschrift. Bearb. und hg. von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner und K. Lamprecht. Leipzig 1889.

¹⁹³ Karl Lamprecht: Der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und des Codex Epternacensis in Gotha, in: *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland* 70 (1881), 56-112.

¹⁹⁴ Brush, 42

¹⁹⁵ Karl Lamprecht: Initialornamentik des VIII.-XIII. Jahrhunderts. Leipzig 1882, Vorwort. Vgl. Brush, 42; s.a. zu diesem Buch Ehringhaus, 105ff.

¹⁹⁶ Karl Lamprecht: Bildercyclen und Illustrationstechnik im späten Mittelalter, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7 (1884). 405-415. 406

¹⁹⁷ Hubert Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei. Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3. Berlin 1890. Vgl. Brush, 45ff.

¹⁹⁸ Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 61 und 87

"Kunstkeime" enthält, "aus welchen sich die neue nationale Formensprache entwickeln sollte."¹⁹⁹

In den Arbeiten von Springer, Lamprecht und Janitschek ist erstmals von einem 'ottonischen Stil' die Rede, dessen Eigenständigkeit gegenüber dem karolingischen und dessen Wert gegenüber der Buchmalerei des hohen und späten Mittelalters allerdings noch in Frage steht. Hinter den Mittelalterstudien aller Autoren steht das Interesse, Charakteristika und Geschichte der deutschen Malerei, meist ausgerichtet an einem biologischen Entwicklungsparadigma, darzustellen.²⁰⁰

3. Wilhelm Vöge: "Eine deutsche Malerschule" (1890/91)

Zu Entstehung, Anspruch und Erkenntnisziel

Zur Handschriftenforschung angeregt wurde Wilhelm Vöge durch Anton Springer, bei dem er in Leipzig sein Studium begonnen hatte; ab 1887 beeinflusste ihn sein verehrter Bonner Lehrer Karl Lamprecht. Als guter Kenner der Bestände der Hof- und Staatsbibliothek in München dürfte Lamprecht Vöge auch zu einem zweiseimestrigen Aufenthalt in der bayrischen Residenzstadt angeregt haben.²⁰¹ Die Handschriften, die Vöge 1888/89 dort einsehen konnte, bildeten den Ausgangspunkt für seine Dissertation, die er 1890 bei Hubert Janitschek in Straßburg einreichte. Lamprecht gab sie 1891 mit der stattlichen Zahl von sechshundvierzig schwarz-weißen Lichtdrucken heraus und vermittelte die finanzielle Förderung der Publikation durch den liberalen Kölner Geschäftsmann Gustav von Mevissen.²⁰² Dieser „ungekrönte König des Rheinlandes“ (Zeitgenossen) hatte 1889 bereits Lamprechts Luxausgabe der karolingischen Trierer Ada-Handschrift finanziert.²⁰³

Für Vöge stellte sich 1890 die Aufgabe, die in den vergangenen zehn Jahren unter neuen Voraussetzungen angestregten, aber auch die im 19. Jahrhundert in verschiedenen europäischen Ländern angestellten umfangreichen, aber unzusammenhängenden Einzelforschungen zu mittelalterlichen Handschriften auszuwerten und das nunmehr

¹⁹⁹ Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 61

²⁰⁰ Vgl. a. Ehringhaus, 106f.

²⁰¹ Vgl. Brush, 45

²⁰² Brush, 37 u. 52. Mevissen war unter anderem Präsident der Rheinischen Eisenbahn, neben seiner unternehmerischen Tätigkeit förderte er die Bildung des aufstrebenden Wirtschaftsunternehmertums. 1879 kam es zur folgenreichen Begegnung Lamprechts mit Mevissen, der ihn, beeindruckt auch von Lamprechts Interesse an der Wirtschaftsgeschichte, in der Folgezeit großzügig förderte und ihm dadurch erst die Habilitation ermöglichte (Chickering, 68f.).

²⁰³ Die Ausgabe enthielt 38 Tafeln, Holzschnitte und Zinkhochätzungen. Der Band war auch in Leinwand mit Lederrücken erhältlich (86 Mark)

relativ vollständig katalogisierte "Material" handhabbar zu machen. Seine Schrift stellt einen wesentlichen Schritt hin zu einem kunsthistorischen Spezialistentum für die Erforschung der ottonischen Handschriften dar, einem Spezialistentum, dem eine Aufspaltung der Handschriftenforschung in verschiedene, teils autonome Disziplinen zugrundelag und das — mit weitreichenden Konsequenzen — die Fragmentierung des Gegenstandes "Buch" in der Wahrnehmung vorantrieb.²⁰⁴ Gemessen an späteren Studien ist Vöges Dissertation freilich noch sehr umfassend.

Der Codex Egberti und weitere Handschriften, die aufgrund der Freskenfunde der Reichenauer Malerschule zugeordnet worden waren, bildeten ein gewisses Fundament für die weitere Beschäftigung mit der Buchmalerei aus ottonischer Zeit, von deren Bedeutung und Eigenständigkeit man, wie im vorigen Kapitel dargestellt, längst überzeugt war. Bedeutende Handschriften aus ottonischer Zeit, wie das Otto-Evangeliar im Aachener Münsterschatz und das Münchner Evangeliar Ottos III. (Cim. 58), waren allerdings bislang nur partiell und hauptsächlich ikonographisch erforscht worden; auf den Entstehungsort dieser und vieler anderer Handschriften gab es keine Hinweise. Große Fortschritte hatten vor allem Untersuchungen zur karolingischen Buchmalerei und — schon unter romantischen Vorzeichen — der des 12. bis 14. Jahrhunderts gemacht.

Für die "ottonische Periode" will Vöge vorerst "das Bild einer einzelnen Entwicklung, allerdings der, wie es scheint, dem Umfang und Wert ihrer Leistungen nach hervorragenden der Zeit" entwerfen. "Eine die ganze ottonische Malerei zusammenfassende Arbeit war vor der Hand unmöglich, das Material ist zu weit zerstreut, zugleich zu vielgestaltig; die Fäden der einzelnen Entwicklungen liegen noch nirgends zu Tage, und die Frage der von aussen kommenden Einflüsse ist bis jetzt eben durchaus noch Frage."²⁰⁵

Abstrakter gefaßt ist Vöges Erkenntnisinteresse "die Gewinnung breiter, zusammenhängender Stoffmassen, Einheiten höherer Ordnung, mit Hülfe deren es einzig und allein gelingen kann, aus einem Chaos ein Ganzes, Organisches und Gegliedertes ins Dasein zu rufen."²⁰⁶ Um dieses Ziel zu erreichen, sei es notwendig, nicht vom Ort, sondern vom Material auszugehen und dieses "nicht nach

²⁰⁴ Zur modernen (und postmodernen) Fragmentierung der Handschriften, ihren Konsequenzen und zum Anteil der Reproduktion daran vgl. Camille, *Mirror in Parchment*, 29ff., und ders., *Très Riches Heures*, 84ff.; allgemeiner zum veränderlichen Stellenwert des Visuellen in der Wahrnehmung mittelalterlicher Gegenstände ders.: *Art History in the Past and Future of Medieval Studies*, 362ff.; zu den an der Handschriftenforschung beteiligten Teildisziplinen vgl. Rouse, *Medieval Manuscripts*, 300ff.; zur Problematik der Sonderung der Kunstgattungen vgl. Hamburger, *Medieval Studies and Medieval Art History*, 385ff. Alle bis auf die beiden erstgenannten Beiträge in: *Past and Future of Medieval Studies*. Hg. John van Engen. South Bend 1994.

²⁰⁵ Vöge, *Malerschule*, 1

²⁰⁶ Vöge, *Malerschule*, 2

ikonographischen, sondern nach seinen tatsächlichen, d.h. geschichtlichen Zusammenhängen" zu untersuchen.²⁰⁷

Die Hypothese von einer "Schule", bei deren Auffassung sich Vöge, wie Brush schreibt, am Modell der 'sogenannten Malerschulen der Renaissance' orientiert haben soll,²⁰⁸ bildet den Ausgangspunkt der Untersuchung. Ihre Existenz, Einheit und Arbeitsweise will Vöge aus der vergleichenden Analyse des Bildmaterials in Hinblick auf Technik und Stil sowie aus einer Produktionsanalyse herleiten. Vöges Ausgehen vom Material bedeutet eine Abkehr vom Konzept der bibliothekarischen Handschriftenforschung, wonach die "Localität" als "fester Grund" der kunstgeschichtlichen Erforschung des "Manuscriptenluxus" anzusehen war,²⁰⁹ aber auch vom kunstopographischen Konzept der Denkmalpflege. Es ist letztlich als Ausdruck dessen zu verstehen, daß sich die kunsthistorische Handschriftenforschung im Zuge der akademischen Institutionalisierung von lokalen Sammlungsbeständen abgekoppelt und ihre Forschungen überregional koordiniert hatte. Für architektonische Monumente brauchbar, erwies sich die ortsbezogene Forschung gegenüber beweglichen Monumenten der Vergangenheit als ungeeignet, zumal die wenigsten Handschriften Aufschluß über ihren Entstehungsort enthielten.

Ein besonderer Anspruch ergibt sich außerdem daraus, daß Vöges Arbeit eine der ersten Dissertationen in der "jungen Wissenschaft" war und damit exemplarischen Charakter hatte. So sieht Vöge die Notwendigkeit, "Hauptfragen erst einmal zu formulieren, die Summe der für sie überhaupt möglichen Probleme erst einmal annähernd zu übersehen". Ausgehend von einer "vollständigen Auseinanderfaltung des Materiales" will er "diesem zusammenhängenden Ganzen gegenüber ein ideales Gebäude von Fragen aufrichten", die sich auf das "Gesamtgebiet der frühma. Malerei" übertragen lassen sollen.²¹⁰ Vöge tritt mit einem dezidiert methodischen Anspruch im Sinne einer kunsthistorischen "Grundlagenforschung" auf und will darüber hinaus Anhaltspunkte für eine "Kennerschaft" der ottonischen Buchmalerei ermitteln. Seine Untersuchung soll 'alles kunsthistorisch Wesentliche' einschließen.²¹¹

Vöges Vorgehen und der Charakter seiner Erkenntnisse sollen im folgenden in groben Zügen skizziert werden. Dabei muß vor allem seine engmaschige Verflechtung der Argumente zu kurz kommen; der in den Fußnoten verborgene "stupende antiquarische Apparat"²¹² kann nicht erschlossen werden.

²⁰⁷ Vöge, Malerschule, 1f.

²⁰⁸ Brush, 52. Sauerländer sieht Vöges Schule in "Analogie der neuzeitlichen Malerschulen, von denen Crowe und Cavallcaselle oder Morelli gesprochen hatten." (Sauerländer, Vöge, 197)

²⁰⁹ Ebert, Die Bildung des Bibliothekars ("Zur Handschriftenkunde"), 66

²¹⁰ Vöge, Malerschule, 4

²¹¹ Vöge, Malerschule, 3f.

²¹² Sauerländer, Vöge, 196

Inhalt der Untersuchung

Den materialen Ausgangspunkt von Vöges Arbeit dürften die ottonischen Handschriften der Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek gebildet haben, unter denen das Evangeliar Ottos III. (Cim. 58) schon damals als besonders bedeutend galt. Es bildet zusammen mit dem Aachener Otto-Evangeliar und der von Vöge als 'besonders schön' bezeichneten Bamberger Handschrift A. I. 47 das historische Gerüst des Konstrukts einer "Haupt- und Centralschule", das Vöge auf der Basis intensiver Studien zu diesen Handschriften entwickelt.²¹³ Da die genannten, aber auch die rund dreißig weiteren Handschriften, die zu Vergleichen herangezogen werden, weit verstreut sind, sind Fotografien als das eigentliche Arbeitsmaterial Vöges anzusehen.²¹⁴

Für die einzelnen Handschriften gibt Vöge zunächst katalogartige Informationen zu Bestand und Provenienz und arbeitet dann die international angefallene Forschungsliteratur auf. Besonders intensiv tut er letzteres für das Herrscherbild des Münchner Evangeliiars Cim. 58 (Abb. 1a und b), zu dem sich, getragen von einem starken historischen Interesse, eine umfangreiche Literatur angesammelt hatte.

Vöges eigentliche Untersuchung nimmt ihren Ausgang von technischen und stilistischen Detailanalysen an Bildern und Schriften. Sie liefern Vöge Informationen zu den an den einzelnen Handschriften beteiligten "Händen" von Schreibern und Malern, deren jeweiliger Entwicklung, Formen der Zusammenarbeit und Hinweise auf die Art und Weise, wie die Codices hergestellt wurden. Die weitere 'Entfaltung des Materials' schließt eine parallele Untersuchung von Schrift, Text, Bildern, Bilderzyklen und Ornamentik in ihrer wechselseitigen technischen, stilistischen und motivischen Abhängigkeit ein. Diese Vergleiche erlauben es Vöge, die beiden Otto-Evangeliare einer Schule zuzuordnen und diese vom Codex Egberti und anderen Reichenauer Malereien abzugrenzen. Er entwickelt Kriterien für die Zusammengehörigkeit der Handschriften und ihr zeitliches Verhältnis — sie stellen sich als "drei feste Dokumente für die Geschichte unserer Malerschule" dar.²¹⁵

Nach der 'Entfaltung des Materials', das siebzehn weitere Handschriften einschließt, schreitet Vöge zu einer Gesamtcharakteristik der Schule als einer "Einheit", die "das eigentliche Thema" der Arbeit ist, fort.²¹⁶ Den "Probierstein des Zusammengehörigen" und Ausgangspunkt der Untersuchung bildet wiederum die "Technik".²¹⁷ Darunter versteht Vöge eine "Arbeitstradition", "eine bestimmte Gewöhnung der Hand, ein Vorherrschen bestimmter technischer Mittel und Werkzeuge, gewisse Regeln in der Anwendung derselben", die "das Geleise" darstellen, "in dem die Entwicklung sich mit

²¹³ Vöge, *Malerschule*, 4

²¹⁴ Vgl. a. Brush, 45

²¹⁵ Vöge, *Malerschule*, 112

²¹⁶ Vöge, *Malerschule*, 3

²¹⁷ Vöge, *Malerschule*, 5

Notwendigkeit bewegen muss".²¹⁸ Interessant ist es, daß Vöge bei seiner Analyse wieder à la Morelli von kleinsten Details ausgeht, die aber diesmal nicht die individuelle Handschrift einer Künstlerpersönlichkeit, sondern die Einheit der Schule erkennen lassen. Aus der Identität der Ausführung einzelner Buchstaben und der Augen- und Nasenformen schließt Vöge darauf, daß "gerade in diesen kleinsten Details die einzelne Schule ihre fest ausgebildeten Regeln hatte, an denen man, wie die Hss. beweisen, unbedingt festhielt, genau so wie später einzelne Meister in der Bildung kleinster Details sich wiederholen; diese feineren Züge der künstlerischen Handschrift werden sich für die einzelnen grösseren Schulen feststellen lassen."²¹⁹ Auf technischen Detailbeobachtungen beruht auch Vöges "kurze Formel: Der Kontur scheidet nur (die farbigen Teile unter einander), er umzieht nicht. So finden wir denn auch die Gewänder noch ganz und gar nicht von schwarzen Konturen umlaufen, wie sie regelmässig in der Büchermalerei des hohen Mittelalters erscheinen."²²⁰ Mit der Funktion des Konturs gewinnt Vöge ein historisch weit ausgreifendes Kriterium, an dem sich eine Geschichte der Miniaturmalerei ablesen läßt. Er entwickelt die These, daß sich zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert ein 'technischer Umschwung' in der Miniaturmalerei vollzieht, dem die 'innige Verbindung von Bild und Ornamentik' in der Ausführung zugrundeliegt: die Feder dringe immer stärker in die Deckmalerei ein, so komme es zu einer schärferen Betonung der Zeichnung: "ein rein flächenhafter Linienstil entwickelt sich, während die in karolingischer Zeit und auch in der ottonischen Epoche noch nachweisbaren malerischen Richtungen zu Grunde gehen."²²¹

Mehr als solche historisch ausgreifenden Perspektiven interessiert Vöge allerdings die eigentümliche "Physiognomie" der Schule. Vertiefende Erkenntnisse in dieser Hinsicht bringt die "ikonographische Charakteristik", bei der Vöge Bilder und ganze Zyklen vergleicht und bestimmte vorherrschende Typen benennt. In der engen ikonographischen Beziehung der Bilder verschiedener Handschriften sieht Vöge eine günstige Voraussetzung für Stilvergleiche: "gerade bei unbedingter Kongruenz des ikonographischen Schemas müssen aus der hier und da vorliegenden künstlerischen Überlieferung resultierende Abweichungen ins schärfste Licht rücken, auch gewinnen wir auf diesem Wege am sichersten eine feste Grundlage zu einer künstlerischen Charakteristik [...]"²²² Die Vergleiche führt Vöge anhand von jeweils zwei Fotografien durch, die er in seinem Buch häufig auf einer Doppelseite einander gegenüberstellt. Ihre Grenze finden die Vergleiche an der Farbe, deren Qualitäten beschreibend eingeholt werden müssen, wobei Vöge eine verbindliche und differenzierte Nomenklatur anmahnt.

²¹⁸ Vöge, *Malerschule*, 157

²¹⁹ Vöge, *Malerschule*, 160f.

²²⁰ Vöge, *Malerschule*, 162, vgl. Panofsky, Vöge, 29

²²¹ Vöge, *Malerschule*, 367

²²² Vöge, *Malerschule*, 78

Im "Drang nach Bewegung" sieht Vöge ein Stilmerkmal 'seiner' Schule, das er durch Bildvergleiche, besonders eindrucksvoll an den Kreuzabnahmen im Codex Egberti ("E") und im Aachener Otto-Evangeliar ("A"), herausarbeitet und das sich in Bildern und Initialen gleichermaßen wiederfindet. Es hat Auswirkungen auf die Ausdrucksqualität von Szenen: so ist für Vöge die Kreuzabnahme in Aachener Otto-Evangeliar "ein Akt voll gewaltsamer Bewegung, die Wucht des Leichnams auf dem Joseph lasten, der sich gegen denselben anstemmt, der Nikodemus von Furcht und Ehrfurcht zugleich gepackt; dagegen ein ruhiges, ja beschauliches Sichabspinnen der Handlung in E, der Christus gleichsam ohne Schwere, die Last ohne Mühe."²²³ Stil erscheint hier als autonome Ausdrucksqualität, die nicht aus dem Inhalt der Szene entwickelt ist, sich aber auf diesen auswirkt. Wenn Vöge ausführt, wie sich der Kopf Christi im Codex Egberti bestehenden Linienzügen anschmiegt, entwickelt er eine vorausweisende Vorstellung davon, wie die Bildmittel, in diesem Falle die Linie, sich von ihrer gegenstandsbeschreibenden Funktion lösen und im Interesse der Flächengestaltung wirksam werden.²²⁴

Vöge vermutet, daß die Kreuzabnahme in der Aachener Handschrift "durch Umzeichnung ins Gegenbild aus der anderen direkt abgeleitet" ist: "die starken stilistischen und künstlerischen Unterschiede sind das Resultat der Abwandlung der Darstellungen innerhalb verschiedener Traditionen." Es wird dabei "der Reichenauer Typus in die Formsprache der Schule übersetzt, mit anderen Worten: die in der Schule lebendige selbständige Richtung ist stark genug, von aussen zufließende Elemente aufzusaugen, sie vollständig zu imprägnieren."²²⁵ Hier wiederum erscheint Stil als Medium der Assimilation des Fremden an das Eigene und damit als Indikator für die Stärke und Eigenständigkeit der Schule. Stil ist ein *Wert*, den nicht nur ein Individuum, sondern auch ein Kollektiv besitzen kann. Dieses Kollektiv ist bei Vöge nicht national oder „völkisch“ definiert, wie bei Springer, Lamprecht und anderen, sondern über eine Arbeitstradition. Gegenüber Kugler und Schnaase hat der Stil bei Vöge eine starke Um- und Aufwertung erfahren; er ist nicht mehr nur ein Etikett, sondern hat sogar eine funktionale Bedeutung. Den schultypischen "Drang nach Bewegung" sieht Vöge in der Entwicklung bestimmter ikonographischer Typen unterschiedlich und besonders eindrucklich in den Evangelistenbildern ausgeprägt. Dies zeigt Vöge im Vergleich der Markus-Darstellungen des Perikopenbuchs Heinrichs II. (Vöge: "I") und der Münchner Handschrift Cim. 59 ("II") (Abb. 4): "dort [I] sitzt die Gestalt voll auf dem Sessel, hier [II] ist sie von heftiger Bewegung erfasst, die Beine schreiten nach I[inks]. aus, von einem mächtigen Eindruck fortgerissen, springt der Evangelist vom Sitze empor, die

²²³ Vöge, Malerschule, 222

²²⁴ Vöge, Malerschule, 220

²²⁵ Vöge, Malerschule, 222f.

l[inke]. Hand geöffnet, die r[echte]. mit der Feder hoch emporgehoben."²²⁶ Es fällt auf, daß die parallele Betrachtung der beiden Bilder Vöge zu einer verzeitlichten, 'cinematographischen' Wahrnehmung "verführt": Die beiden Bilder werden zu zwei Momenten eines Vorgangs, der mit dem historischen Nacheinander der Handschriften korrespondiert. In seiner kritischen Analyse lehnt es Vöge allerdings ab, in dem Phänomen des Bewegungsdranges "ein aus sich heraus Gesteigertes" zu sehen, sondern geht, seinem kombinatorischen Konzept von der Arbeitsweise der Schule gemäß, von einer Übertragung von Bewegungsmotiven aus einem Szenenbild auf das Evangelistenbild aus.²²⁷

Aufgrund seiner Stil- und Motivstudien kann Vöge Springers Bestimmung modifizieren: dieser hatte die Einheitlichkeit der Kunst der "karolingisch-ottonischen Periode" darin gesehen, daß die "Empfindungsweise der Menschen" dieser Zeit "zu einem unumwunden kräftigen Ausdruck" neigte und "heftigen Bewegungen freien Spielraum" gab. "Selbst ruhige Handlungen werden nicht selten mit einem überflüssigen Kraftaufwande und einer übertriebenen Leidenschaft ausgeführt."²²⁸ Springer hatte eine ähnliche Beobachtung wie Vöge gemacht, die "heftigen Bewegungen" aber quasi 'naturalistisch' erklärt. In der Bestimmung liegt noch etwas von der Roheit und unkultiviertheit, die man den Menschen eines primitiven Entwicklungsstadiums unterstellte.

Besondere Aufmerksamkeit schenkt Vöge der reichen Variation von Motiven innerhalb ikonographischer Typenreihen und ganzer Zyklen, die die ikonographische Forschung irritiert hatte. Dabei findet er Anhaltspunkte für die Gesetzmäßigkeiten dieser Variation: "Verbindung, Kreuzung, Synkretismus ursprünglich nicht zusammengehöriger Elemente, Analogiebildung oder Angleichung, Verpflanzung, Übertragung einzelner Motive von einem Gebiet in das andere sind die wieder und wieder beobachteten Erscheinungen."²²⁹ Grundlegend ist Vöges Vorstellung vom "prinzipiell und offenbar bewusst kompilatorischen Charakter" der Kunst seiner Schule,²³⁰ die nicht "kopierend, sondern kombinierend" zu neuen Gestaltungen fortschreite.²³¹ Ein neues Bild kann, wie Vöge aufgrund der Feinanalyse von Motiven innerhalb von Zyklen feststellt, "nur aus mehreren schon vorhandenen Faktoren abgeleitet sein",²³² mit denen freilich frei geschaltet werden kann.

²²⁶ Vöge, Malerschule, 187, dort Abb. 19 und 20

²²⁷ Vöge, Malerschule, 187. Für das bewegtere Bild des Evangelisten Markus hat sich bereits Kugler interessiert und in seinen "Bilderhandschriften" eine Umrißzeichnung der Figur abgebildet.

²²⁸ Anton Springer: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. 1. 2. Aufl. Bonn 1886, 118 u. 128 [1. Aufl. 1884]

²²⁹ Vöge, Malerschule, 276, vgl. auch 375.

²³⁰ Vöge, Malerschule, 374f.

²³¹ Vöge, Malerschule, 90 (87ff.)

²³² Vöge, Malerschule, 190

Kompiliert werden zum einen Elemente 'fremder Kunstentwicklungen', zum anderen werde mit dem schuleigenen 'Motivenschatz' 'gewuchert'. Aus der "Dauer und Reinheit der Tradition" von Bildern und Motiven, aber auch daraus, daß "der ausgeführte Kodex nicht auch zugleich Träger und Leiter der Tradition" sein kann²³³ — schließlich verblieben die fertigen Handschriften nicht am Ort der Schule — schließt Vöge darauf, daß die Schule nach Musterbüchern gearbeitet haben müsse, in die zuströmende Motive gesammelt wurden und die nur der Überlieferung gedient hätten. Von der Centralschule aus seien Typen in Filialschulen übergegangen, wobei die einzelnen Motive eine große Beweglichkeit zeigten.

Die "Bildung der Bildern" sieht Vöge auch beeinflusst durch veränderte Raumbedingungen auf der Buchseite, das Auseinanderlegen und Zusammenziehen von Bildern, wie es die Illustrationspläne der jeweiligen Handschrift erforderten, bestimmte kompositionelle Vorlieben oder auch 'Umzeichnungen ins Gegenbild'.²³⁴ Die Faktoren der Variation und Neubildung, ihr "Getriebe", versucht Vöge möglichst vollständig zu erfassen.

Nur vordergründig ist Vöges Bildauffassung dabei mechanistisch. Er gesteht durchaus zu, daß zuvor mit einem ganz bestimmten Sinn erfüllte Motive bei der Übertragung und neuen Kontextualisierung als "rein künstlerisches Motiv erfasst" werden oder aus rein künstlerischen Erwägungen in Bilder übernommen werden.²³⁵ Auch entbehrt der "Synkretismus" der Motive nicht "des gedanklichen Kerns", wie Vöge in der, nach Panofsky: "legendären", Fußnote 2 auf Seite 18ff. am Beispiel des "Faltstuhls" zeigt, dessen Übertragung vom geistlichen auf den weltlichen Herrscher neue Vorstellungen von Herrschaft indiziert.²³⁶

Vöge bringt, wie das Faltstuhl-Beispiel zeigt, den einzelnen Bildern nicht nur im Hinblick auf das aus ihnen rekonstruierbare "Leben und Arbeiten" der Schule ein historisches Interesse entgegen. Neben der Bedeutung des Herrscherbildes interessieren Vöge auch eher kultur- und sozialhistorische Fragen: so erwägt er, ob man aus dem üppigeren Gewand der Hirten in einzelnen Szenen auf eine "tatsächliche Entwicklung zu grösserer Wohlhabenheit" schließen kann und ob im Besitz der Laienbekleidung "der Niederschlag einer wirklichen Verfeinerung der Mode" zu sehen ist.²³⁷

²³³ Vöge, Malerschule, 247f.

²³⁴ Vöge, Malerschule, 271ff. Als Beispiel führt Vöge u.a. die "Verkündigung an die Hirten" im Perikopenbuch Heinrichs II. an. Der Engel sei dort stehend und vergrößert dargestellt, weil er gegenüber dem bestehenden Bildschema einen hochformatigen und größeren Bildraum ausfüllen müsse. Zur Belebung des Grundes seien flatternde Gewandzipfel und ausgreifende Flügel eingesetzt. In anderen Darstellungen führten der Wunsch nach Symmetrie und die 'Umzeichnung ins Gegenbild' durch das Abpausen von Mustern zu Variationen des gegebenen Schemas. (207ff.) Möglicherweise förderte Vöges Arbeiten mit Pausen sein Verständnis für Veränderungen von Bildern beim "Umzeichnen" (zwei Durchzeichnungen hat Brush veröffentlicht, Fig. 10 u. 11). — Die Überlegungen Vöges zum Verhältnis von Bildinhalt und Raum verweisen übrigens bereits auf die Überlegungen zum Verhältnis von Skulptur und Block, wie er sie in der späteren Arbeit über die gotische Kathedralplastik entwickelt.

²³⁵ Vöge, Malerschule, 305

²³⁶ Vöge, Malerschule, 372

²³⁷ Vöge, Malerschule, 321f.

Diese Fragen zielen auch auf die Möglichkeit eines "Naturalismus" der ottonischen Malerei, wie sie Vöge in verschiedenen Zusammenhängen sehr differenziert diskutiert.²³⁸ Aufgrund seiner Untersuchungen des Motivtransfers nimmt Vöge grundsätzlich ein "von der Beziehung auf die Erscheinungswelt ganz abgezogenes Arbeiten mit gegebenen Elementen" an.²³⁹ Szenen, die "mit allem Reiz des intimen Kulturbildes" ausgestattet sind oder durch ihre Lebendigkeit den Eindruck erwecken, daß ein 'engerer Anschluß an die Erscheinungswelt' stattgefunden hat, müsse man "mit Misstrauen" begegnen: allenfalls für die Darstellung ganz bestimmter "Manufakte" hätten sich ottonische Künstler interessiert.²⁴⁰ Vöge beobachtet, daß Wandlungen innerhalb der ottonischen Buchmalerei im Sinne einer reicheren 'genrehaften' Ausgestaltung von Szenen nicht, wie bislang angenommen, das "Resultat eines innigeren Anschlusses an die Erscheinungswelt" sind, sondern eine Anreicherung auf kompilatorischer Basis.²⁴¹

Auch ein lebendiges Verhältnis zum Text kann nach Vöge zu Neubildungen innerhalb der Schule führen. Als besonders gelungenes Beispiel dafür betrachtet er die Bamberger Handschrift A. I. 47, die eng mit dem Perikopenbuch Heinrichs II. und der Bamberger Apokalypse verwandt sei. Der Ausgangspunkt von Vöges Interpretation ist die Tatsache, daß die Bilder der Handschrift als Illustrationen des Hoheliedes und des Buches Daniel ikonographisch einzigartig sind; als Belege lassen sich allenfalls Textstellen finden. Beeindruckt zeigt sich Vöge durch die besondere ästhetische Qualität der Bilder: "kein Zweifel, dass besonders auf dem ersten Blatt die gleichsam traumhaft zarte Stimmung der Farben, in die diese Komposition von ungewöhnlicher Kühnheit getaucht ist, aus einer ganz bestimmten künstlerischen Absicht entsprang."²⁴² (Abb. 3)

Den Charakter und die Abstimmung verschiedener Farbtöne aufeinander beschreibt Vöge sensibel, was zum einen den besonderen farblichen Reiz der Bilder vermitteln, zum anderen detaillierte Vergleiche ermöglichen soll: "das helle Blau streift ans Lilla,

²³⁸ Vöge stellt die Frage nach einem mimetischen Bezug auf die Umwelt zum Beispiel im Zusammenhang mit dem Kaiserbildnis, mit bestimmten Gebärden, der Kleidung und Gegenständen, sehr differenziert. Anhand des Herrscherbildes im Münchner Evangeliar Cim. 58 erörtert er die für die Bestimmung der strittigen Identität des Herrschers wichtige Frage der Porträtähnlichkeit (13ff.). Nicht ein Nichtkönnen des Künstlers kann hier das Fehlen der Ähnlichkeit erklären. Vielmehr entscheidet die Bekanntheit des Kaisers über die Wahl des Typus (23f.). Die Frage des Realitätsbezugs stellt sich auch bei dem gegenüberliegenden Bild der Personifikationen der huldigenden Länder: Vöge diskutiert, ob eine "wirkliche Huldigung" oder "nur der theoretische Anspruch auf eine solche" dargestellt sei (21). — Ein hübsches, von Vöge erwähntes Detail ist im Zusammenhang mit der "Naturalismusfrage" die unterschiedliche Deutung des Gegenstandes, den die Sclavinia im Huldigungsbild von Cim. 58 trägt: ein französischer Forscher vermutet in der goldenen Kugel einen Käse! (21, Fußnote 1) — Zu der noch im 20. Jahrhundert verbreiteten naiven Annahme, Miniaturen spiegelten die historische Realität unmittelbar ab, vgl. a. Camille, *Mirror in Parchment*, 29ff. u. 37 u. 43ff.; ders., *Très Riches Heures*, 77 u. 84.

²³⁹ Vöge, *Malerschule*, 322

²⁴⁰ Vöge, *Malerschule*, 377f.

²⁴¹ Vöge, *Malerschule*, 374

²⁴² Vöge, *Malerschule*, 102

auch über dem Dunkelblau liegt ein warmer rötlicher Hauch, man vergleiche den Ton mit dem [...] zur Füllung der Initialen verwandten Blau; es erscheint dies verletzend frisch neben den blauen Tönen des Bildes; diese in den Schatten ins Rötliche gebrochen [...]."²⁴³ Vom 'Farbenreiz' ottonischer Handschriften hatten sich bereits Waagen und Kugler stark angesprochen gezeigt. Dieser ließ sich den Lesern allerdings vorerst nur sprachlich, nicht durch Farbproduktionen, vermitteln.

Die Bilder der Bamberger Handschrift sieht Vöge unmittelbar durch den Text inspiriert, zu dem sie in ebenso enger wie selbständiger Beziehung stünden. Dabei gehe es nicht darum, den Text zu illustrieren, sondern ihn künstlerisch anschauend zu erfassen. Den Grad der künstlerischen Selbständigkeit des Bildes gegenüber dem Text faßt Vöge als "ein Kriterium von entscheidender Bedeutung für den Charakter unserer Schule im allgemeinen" auf.²⁴⁴ Den Unterschied zeigt er am Vergleichsbeispiel des Regensburger Uta-Evangeliars auf (Abb. 2). Dort führe die "sklavische Abhängigkeit" vom Text "zur Zerstörung der einheitlichen Bildfläche, zur Auflösung derselben in ein System geometrischer Figuren":

"Es zielt hier die Absicht des Künstlers von vorn herein darauf hin, das Undarstellbare wiederzugeben; dieser ganz unkünstlerische Trieb kann nur mit ganz unkünstlerischen Mitteln befriedigt werden. Ganz im Gegensatz zu diesen Bildern stehen nun in unserer Handschrift rein künstlerische Erwägungen und Gesichtspunkte unbedingt im Vordergrund. Auch hier ein lebhaftes und eindringendes Verhältnis zum Text; aber der Maler steht demselben wie künstlerisch anschauend gegenüber."²⁴⁵

"Besonders scharf trat das spezifisch künstlerische Moment in der Auffassung da hervor, wo der zu illustrierende Text einer anschaulichen Wiedergabe wenig zugänglich war [...]. Gerade in den Bildern der Hs. B hätte eine völlige Zersetzung des Bildes durch den Text, die Auflösung der Bildfläche in einzelne Bildfelder, das Eintreten einer von einem Heer von Beischriften glossierten Bilderschrift bei dem primitiven Standpunkt der ma. Malerei eigentlich kaum etwas Überraschendes. Dagegen nun — vor allem in dem ersten Bilde die merkwürdige Erscheinung, wie ein vielgliedriger symbolischer Gehalt sich dem Maler nun eben doch zu einem Bilde gestaltet, eine Fülle von im Text verzettelten und zersplitterten Gedanken und Andeutungen hier zu einer einheitlichen Handlung zusammengefasst erscheint."²⁴⁶

Den Unterschied spitzt Vöge zu: "Hier das Erzeugnis eines Mönchskünstlers, die Leistungen unserer Schule solche von Künstlermönchen."²⁴⁷

Vöges Überlegungen zum Verhältnis von Text und Bild knüpfen an ältere Forschungen zur "Wortillustration" an. In diesem Zusammenhang kommt er kritisch auf Springers Auffassung dieses Phänomens zurück: In expliziter Abgrenzung von Springer, der die "unmittelbare Übertragung des Wortes in das Bild" als Ausdruck einer "naiven

²⁴³ Vöge, Malerschule, 102

²⁴⁴ Vöge, Malerschule, 106

²⁴⁵ Vöge, Malerschule, 105

²⁴⁶ Vöge, Malerschule, 258

²⁴⁷ Vöge, Malerschule, 259

Menschheit"" und "an anderer Stelle dieses Erfassen des sinnlichen Wortgehaltes im Bilde als etwas spezifisch Germanisches bezeichnet" hatte, sieht Vöge in der "Wortillustration" "den weder an eine bestimmte Kulturhöhe noch eine bestimmte Rasse gebundenen elementaren Ausdruck eines spezifisch künstlerischen Verhältnisses zum Texte: dieser wird nicht eigentlich geistig erfasst, sondern gleichsam nur mit der Anschauung ergriffen."²⁴⁸ Vöge wertet die Bilder damit auf und entzieht sie einer ideologisch beschränkten Sichtweise.

Vöge kommt im Verlauf seiner Untersuchung zu einer umfassenden technischen, stilistischen und ikonographischen Charakteristik der Schularbeiten, zu Vorstellungen über das "Leben und Arbeiten" der Schule, ihrer Entwicklung, ihren Beziehungen zu Filialschulen, zur vorausgehenden und späteren Buchmalerei des Mittelalters sowie zur bildlichen und textlichen "Tradition". Durch Vergleiche grenzt er seine "Haupt- und Centralschule" nach außen ab und erweist ihre Selbständigkeit. Diese gilt ihm als das eigentliche Kriterium für ihren künstlerischen Wert. Die Kunstproduktion der Schule führt er letztlich auf eine "einheitliche Quelle", "die abendländische, altchristliche Kunst", zurück, in der beispielsweise die Gebärdemotive wurzelten. Allerdings: "Diese Kunst erscheint hier in einer selbständigen, der Schule als solcher eigentümlichen technischen und stilistischen Sprache, die in gleich starker Weise in den früheren wie den späteren Denkmälern der Schule herrscht. [...] von aussen übernommene Elemente wurden in die eigene Schulsprache übersetzt, ganz aufgesogen."²⁴⁹ In sich zeigt Vöges Schule "bei aller Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen doch zugleich eine überraschende Einheitlichkeit [...], eine in allen Zeugnissen durchblickende mehr oder minder scharf ausgeprägte Physiognomie".²⁵⁰ Analogien zwischen karolingischer und ottonischer Buchmalerei sieht Vöge nicht als Folge direkter Ableitungen, sondern von analogen Arbeitsbedingungen.²⁵¹ Den Wert der Schule unterstreicht Vöge auch dadurch, daß ihr "Material" das der einzelnen karolingischen Schulen bei weitem übertreffe.

Vöge wertet mit seiner Untersuchung die frühmittelalterliche Kunst 'seiner' Malerschule deutlich auf. Er entwickelt darüber hinaus Ansätze zu einer "Ästhetik" der ottonischen Buchmalerei, die zum einen auf Kombinatorik, zum anderen auf einem spezifisch künstlerischen Textbezug beruht. Umso überraschender ist es, daß Vöge schließlich zu einer alles in allem negativen Bewertung der Schulproduktion innerhalb hergebrachter 'klassischer' Normen kommt. So sieht er zwar innerhalb der Schule eine Zunahme an Anmut und "in der Behandlung der Gewänder ein[en] Fortschritt zu Geschmeidigkeit und

²⁴⁸ Springer, cit. nach Vöge, Malerschule, 254; Vöge, Malerschule, 255f.

²⁴⁹ Vöge, Malerschule, 369f.

²⁵⁰ Vöge, Malerschule, 3

²⁵¹ Vöge, Malerschule, 364

Leichtigkeit der Motive [...]. Daneben treten jedoch gleich hier die Schattenseiten dieser Entwicklung hervor: Die Vorzüge sind nicht begleitet und getragen von einer wirklichen Anschauung menschlicher Körperformen, es kommt sofort zu einer in Übertreibung ausartenden Manier."²⁵² Einen Beleg dafür sieht Vöge in den Evangelistenbildern, an denen er einen allmählichen Verfall des "noch von antikem Lebensgefühl beseelten Typus" feststellt. Vöge macht deutlich, daß der für die Schule charakteristische "Drang nach Bewegung" nicht positiv zu sehen ist: "die Ruhe und Sammlung der breitspurigen Gestalt verschwand, ein aufgeregtes Pathos trat an die Stelle, das doch von eigentlicher Kraft nichts an sich hat."²⁵³ Symptom für den "totalen Formenverfall", wie er nach Vöge noch im 11. Jahrhundert eintritt, ist bereits in der Bamberger Handschrift A. I. 47 "eine Streckung der Gliedmassen, die uns zeigt, wie eine, wie es scheint, von frischerer Beobachtung des Lebens ausgehende Richtung hier in Übertreibung und Manier überzugehen droht."²⁵⁴ Die formale Entwicklungsdynamik innerhalb der Schule als eine bewußte Steigerung von Stilelementen "bis ins Extrem, bis zu sinnloser Manier" hat schließlich einen 'totalen Formenverfall' zur Folge.²⁵⁵ Darin zeigt sich, daß Vöges positive Normen letztlich in der Antike und der Natur als Vorbilder liegen: er lobt "Anmut" und "Grazie", "Richtigkeit", "Ruhe und Sammlung", "Mannigfaltigkeit" und einen feinen Farbgeschmack. Abzulehnen sind demgegenüber "Roheit", "Verödung", "Schematismus", 'Manieriertheit', anatomische Verzerrungen, eine nervöse Lebendigkeit und künstlerische Unselbständigkeit.

Obwohl er viel analytischen Sinn für die Diskontinuitäten der Handschriften beweist, zeigt Vöge sich in seiner abschließenden Bewertung letztlich einer Homogenitäts- und Autonomieforderung verpflichtet, wie sie dem traditionellen Kunstwerkbegriff zugrunde lag. So besteht der herausragende Wert der Bilder des Bamberger Codex A. I. 47 in ihrer Selbständigkeit gegenüber dem Text; dieser Wert wird für Vöge dadurch unterstrichen, daß der Codex "unbedingt einheitlich", in Schrift und Bild "das Werk eines einzigen" ist.²⁵⁶ Auch für die besondere Qualität des Aachener Evangeliars ist seiner Ansicht nach das 'weit höher entwickelte Auge' eines einzelnen künstlerischen Individuums verantwortlich.²⁵⁷

Obwohl Vöge im einzelnen den Nachweis antritt, daß die Handschriften zu Unrecht als primitiv gelten, löst er sich nicht konsequent von dieser Einschätzung, die nicht im späteren neutralen oder gar positiven Sinne des Wortes zu verstehen ist, sondern in Abgrenzung von der "entwickelteren" Kunst späterer Zeit.²⁵⁸ Nach einer langen

²⁵² Vöge, Malerschule, 374

²⁵³ Vöge, Malerschule, 374

²⁵⁴ Vöge, Malerschule, 151

²⁵⁵ Vöge, Malerschule, 348

²⁵⁶ Vöge, Malerschule, 110f.

²⁵⁷ Vöge, Malerschule, 373

²⁵⁸ Vöge, Malerschule, 1

Lobeshymne relativiert Vöge etwas überraschend den Rang der Schule völlig, wenn er schreibt: "daran ist ja niemals ein Zweifel gewesen, wir haben hier nicht eine aus eigener Kraft sich entfaltende Kunst vor uns, es ist ein künstlich nach Deutschland verpflanztes und künstlich zur Reife gebrachtes Gewächs, diese Kunst erscheint durchaus an die Gunst der äusseren Umstände geknüpft, ist weiter nichts als ein Resultat eben dieser Umstände, das Erbteil einer weit entwickelteren Kultur wie das ma. Kaisertum selbst, in dessen Glanze sie gediehen ist."²⁵⁹

Politik im Medium der ottonischen Buchmalerei

Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen zeigen, daß mittelalterliche Kunstwerke, wie "deutsche" Kunst überhaupt, im Wilhelminischen Kaiserreich für nationalistische, oft antifranzösische Legitimationsansprüche mobilisiert wurden.²⁶⁰ Wie stellt sich Vöges Arbeit, die eine "Haupt- und Centralschule" des ersten deutschen Kaiserreichs behandelt, vor diesem Hintergrund dar?

Nicht dem Eigenen überhaupt, sondern dem *National*-Eigenen, wie es die Kunstgeschichte zunehmend in den künstlerischen Formen feststellen wollte, stand Vöge kritisch gegenüber. Dies zeigt unter anderem seine Auseinandersetzung mit dem "nationalen Federzeichnungsstil", einem Konstrukt der nationalorientierten Forschung. Janitschek hatte seine "Keime schon im karoling[ischen]. Zeitalter" gesehen; ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sei der nationale Federzeichnungsstil "das einzig zureichende Ausdrucksmittel der mächtig hereinbrechenden neuen Stoffwelt" geworden, "für welche die in der Deckmalerei fortvegetierende, aber ganz entartete Formensprache keine Darstellungsmittel mehr bot." Aus der Buchmalerei habe der "nationale Stil des Mittelalters" "seinen Weg in die Tafel- und Wandmalerei gefunden."²⁶¹ Vöge formuliert die These, daß "nicht nur in der frühmittelalterlichen Federzeichnung, sondern vielleicht in noch stärkerem Grade in eben dieser der gesamten Masse frühma. Deckmalerei durchweg zu Grunde liegenden Federunterzeichnung die Anfänge des im 12. Jahrhundert durchbrechenden sogenannten 'nationalen Federzeichnungsstils' zu sehen sind."²⁶² Er hält allerdings durch Anführungszeichen Distanz zum Begriff des "nationalen Stils", und erwägt für sein Entstehen eine ganz prosaische Erklärung: daß nämlich "unter dem Hochdruck einer gesteigerten Produktion [...] die Ausführung fort bleibt; die Unterzeichnung damit zu einer selbständigen Technik wird und im Sinne einer solchen weitergebildet wird."²⁶³

²⁵⁹ Vöge, *Malerschule*, 373

²⁶⁰ Vgl. Brush, 4 u. 20; Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, 236; Belting, 27; Sauerländer, *Stifterfiguren*, 175; Ehringhaus, 83 u. 163f.

²⁶¹ Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, Vf.

²⁶² Vöge, *Malerschule*, 158

²⁶³ Vöge, *Malerschule*, 158f.

Ein Indiz für Vöges nüchterne Haltung in nationalen Fragen ist auch, daß er das Haar der Germania im Bild der "Huldigenden Länder" in Cim. 58 (Abb. 1a) als "lichtblond" kennzeichnet und dann präzisiert: "(neapelgelb)" —²⁶⁴ der Fauxpas, der Germania eine doppelte Staatsbürgerschaft zu verpassen, und sei es nur im Interesse, eine Farbe exakt zu benennen, dürfte schon kurze Zeit später keinem Ottonik-Forscher mehr unterlaufen sein.²⁶⁵ "Deutsch", das ist für Vöge auch kein spezifisches Formgefühl, sondern allenfalls ein bestimmter Belehnungsgestus²⁶⁶: eine Rechtsformel, keine romantische Verbindlichkeit. "Das Deutsche" oder "Germanische" als Erklärungsgrundlage für künstlerische Phänomene weist Vöge explizit und, wie oben erwähnt, in Abgrenzung von Springer zurück. Diese Ablehnung zeigt sich in Vöges Umgang mit einer Folgerung von Josef Strzygowski, die er pikiert zitiert: "'Der deutsche Künstler, bemerkt er [Strzygowski], durfte sich sein Kunstideal frei gestalten und den Regungen seiner schöpferischen Phantasie unbeschränkt folgen.' (!) Wir meinen uns nicht gegen Worte zu wenden."²⁶⁷ Zu seiner Folgerung hatte Strzygowski angesichts von Ungereimtheiten bei der Variation ikonographischer Typen Zuflucht genommen — Vöge kann diese Ungereimtheiten aufgrund seiner akribischen Produktionsanalyse auflösen und wendet seine Erkenntnisse explizit gegen die von Strzygowski. Dahinter scheint bei Vöge ein ausgeprägtes wissenschaftliches Ethos zu stehen. Möglicherweise motiviert ihn aber auch gerade seine Opposition zum Nationalismus der Zeit zu einer "Wissenschaftlichkeit" des detailgenauen historischen Empirismus und einer produktionsanalytischen Herangehensweise.

Auch in der aktuellen Frage des Ranges der deutschen Kunst gegenüber der französischen verhält sich Vöge politisch und bezieht — etwas paradox — gerade durch seine Ambivalenz eindeutig Position gegen den kunsthistorischen Nationalismus: So konstatiert er im Brustton jenes chauvinistisch gefärbten Nationalstolzes, der bereits im frühen 19. Jahrhundert eingeübt worden war: "Nur Deutschland hat in dem kontinentalen Europa jener Zeit eine solche Kunstproduktion aufzuweisen", schränkt aber sofort ein: "Trotzdem kann nicht behauptet werden, dass Deutschland einen wirklichen und bewusst empfundenen Vorsprung etwa vor Frankreich vorausgehabt hätte; [...]."²⁶⁸

Zwei 'Kaiserhandschriften' stehen am Anfang von Vöges Untersuchung; man könnte darauas im Kontext des Kaiserreiches auf eine "Huldigung" Vöges an Wilhelm II.

²⁶⁴ Vöge, Malerschule, 13

²⁶⁵ Vgl. zum Beispiel Pinder, der die Haarfarbe von gemalten Figuren, gerade auch ottonischer, ernsthaft im Hinblick darauf diskutiert, ob das Blond als deutsch-nordisches Rassemerkmal zu verstehen ist (Wilhelm Pinder: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. 3. Aufl. Leipzig 1940, 141f.) Vgl. auch Kap. VII der vorliegenden Arbeit.

²⁶⁶ Vgl. Vöge, Malerschule, 298

²⁶⁷ Vöge, Malerschule, 248. Das eingeklammerte Ausrufezeichen stammt von Vöge.

²⁶⁸ Vöge, Malerschule, 373

schließen. Diese Deutung ist allerdings nicht zwingend, denn in der Tat sind die Handschriften, die in ottonischer Zeit den Kaisern gewidmet bzw. von diesen gestiftet wurden, besonders reich ausgestattet und also auch kunsthistorisch von großem Interesse. Die Beschäftigung mit ihnen warf freilich auch mit Blick auf das Wilhelminische Kaiserreich bestimmte Fragen auf, die Vöge nicht umgehen konnte. Das Verhältnis von "Gunst und Kunst" problematisiert er auffallend umständlich:

"Jedenfalls ist die Blütezeit in hervorragender Weise mit den Vertretern des Herrscherhauses verknüpft, es liegt hier eine künstlerische Schule vor, die mit der Centralgewalt des Reiches fortwährende Fühlung hatte, das hebt dieselbe schon an und für sich über eine bloss lokale Bedeutung hinaus, auch wenn ihre Produktion nicht von solch ungewöhnlichem Umfang, ihre Leistungen nicht von solcher Bedeutung wären [...], auch wenn sie nicht von solch weit reichendem Einfluss gewesen wäre, nicht einer ganzen Reihe von Filialschulen das Leben geschenkt hätte. Es ist doch diese Verbindung keineswegs etwas so ganz Äusserliches, sie wirft ihren Schatten auf die künstlerische Produktion. Allerdings — Spuren einer eigentlich historischen Darstellung der Zeitereignisse sind nirgends bemerkbar, in den biblischen Hss. darf eine solche [!] aber auch nicht gesucht werden; die Beziehung zur Gegenwart, zum Herrscher kann nur auf den Widmungsbildern zu Worte kommen. [...]

Allerdings — dass diese Kunst durch die unmittelbare, persönliche Gunst der deutschen Kaiser zur Blüte getrieben wurde, ist damit keineswegs gesagt; [...]

Eine reiche, durch keine gewaltsamen Eingriffe unterbrochene Entwicklung des betreffenden Klosters ist die notwendige Voraussetzung und Lebensbedingung für eine derartig zusammenhängende, durch viele Jahrzehnte hindurch ununterbrochen und auf der gleichen Basis fortlebende Kunst, zugleich ist dieselbe, wenn auch, wie gesagt nicht direkt von den deutschen Herrschern gepflegt, so doch der Widerschein der glänzenden äusseren Stellung des Reichs und der durch dieselbe gewährleisteten dauernden Gunst und Sicherheit der Verhältnisse."²⁶⁹

Vöge vertritt eine 'materialistisch-pazifistische' Sichtweise. Aus der umständlichen Art und Weise, wie er die Frage eines möglichen positiven kaiserlichen Einflusses auf die Kunst behandelt, kann man schließen, daß sich Vöge ihrer Aktualität durchaus bewußt war. Der (Selbst-)Stilisierung Wilhelms II. als Förderer der Künste gemäß, pflegten viele Kunstgeschichten in Wilhelminischer Zeit eine personalisierte Betrachtung der Kunst. So heißt es bei Knackfuß und Zimmermann zur karolingischen Kunst: "Persönlicher Wille eines gewaltigen Herrschers hat die Kunst in neue Bahnen gelenkt, sie hohen Aufgaben entgegengeführt."²⁷⁰ Für die ottonische Buchmalerei, deren Name eine vergleichbare Nähe zur Zentralgewalt nahelegte, war die Frage des Einflusses auf die Kunst "von oben" besonders prekär: man hatte eine 'entschiedene Dezentralisation künstlerischen Lebens' festgestellt.²⁷¹

Dafür, daß Vöge kein gesteigertes Interesse an einer dynastischen Geschichtsschreibung "von oben" nach dem Vorbild der orthodoxen politischen Geschichtswissenschaft hatte,

²⁶⁹ Vöge, Malerschule, 371ff.

²⁷⁰ Hermann Knackfuß/Max Georg Zimmermann: Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Zeit. Allgemeine Kunstgeschichte, Bd. 1 (insg. 3 Bde). Bielefeld, Leipzig 1914 [3. Aufl. seit 1896], cit. nach Ehringhaus, 31

²⁷¹ Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 61

spricht, daß er nur selten und eher beiläufig das Wort *ottonisch* verwendet. Den Lamprecht-Schüler Vöge interessieren gerade auch die "Nullen hinter der Eins der Helden" (Lamprecht), die anonymen Produzenten der Miniaturen.²⁷²

Die Frage, "wie nationale Eigenart in der Rezeption fremder Formen zur Geltung kommen konnte", spielte im Kaiserreich in der Rekonstruktion einer "deutschen Renaissance" eine wichtige Rolle.²⁷³ Für die ottonische Buchmalerei, wollte man sie als selbständigen und qualitätvollen Ausdruck einer ursprünglichen deutschen Identitätsbildung unter den sächsischen Kaisern sehen, wurde im Kaiserreich vor allem die "byzantinische Frage" zum Problem. Byzantinische Einflüsse stellten die ottonische Buchmalerei als eine deutsche in Frage, umso mehr, als man es bei der Buchmalerei mit einer "Kopistenkunst" zu tun hatte. Noch 1825 war erklärt worden, die ottonischen Prachthandschriften der Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek seien "innen mit Malereien von byzantinischen Künstlern damaliger Zeit geziert",²⁷⁴ noch Waagen hatte sie einer "byzantinisch-romanischen" Kunststepoche zugeordnet.

Wie unter anderem die Publikationen Springers zeigen, wurde ein byzantinischer Einfluß im Kaiserreich aus nationalistischen Motiven heraus scharf zurückgewiesen. Neben der nationalen Eigenheit bedrohte Byzanz, das noch bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts weithin als Inbegriff politischen, sittlichen und ästhetischen Verfalls galt, auch den ästhetischen Wert der ottonischen Miniaturen. Kompliziert und brisant wurde die "byzantinische Frage" im Kaiserreich auch durch aktuelle innen- und außenpolitischer Konflikte, die von weiten Teilen der Literatur zur ottonischen Buchmalerei widergespiegelt werden.²⁷⁵

Wie bewegt sich Vöge auf diesem "Lechfeld" kunsthistorischer Außenpolitik, wie stellt er sich zur Frage des "Byzantinismus" als einer innenpolitischen Gretchenfrage? Man begegnet wieder einem seitenlangen umständlichen Hin und Her, das nicht allein Vöges Neigung zu 'Abschweifungen und Florilegien' (Sauerländer) zuzuschreiben ist. In der Frage eines byzantinischen Einflusses fordert Vöge in Anbetracht der "eigentümliche[n] Unsicherheit des Urteils" eine differenzierte Betrachtung nach Schulen und die Unterscheidung eines ikonographischen, technischen und stilistischen, eines direkten und eines vermittelten Einflusses, was der Frage die ideologische Spitze

²⁷² Lamprecht änderte in den mit der Gegenwart befaßten und nach dem Methodenstreit bzw. nach 1900 erschienenen (Ergänzungs-)Bänden seiner „Deutschen Geschichte“ seine Perspektive zugunsten eines wahren Heroen-Kultes. Vgl. Chickering, 403

²⁷³ Schenkluhn, 165f.

²⁷⁴ Adolph von Schaden: Topographisch-statistisches Taschenbuch (wie Fußnote 106), 119f.

²⁷⁵ "Die 'byzantinische Frage' läßt uns so wenig in der Kunstgeschichte als in der Politik ganz los." (Josef Strzygowski: Byzantinische Denkmäler I, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 15 (1892), 400. — In der Politik ging es bei der "byzantinischen Frage" um die europäischen Interessengegensätze auf dem Balkan, die Herrschaftsauffassung Wilhelms II. und die konfessionelle Brisanz der Frage von "Ostrom oder Westrom". Die Vokabel "Byzantinismus" wurde von Liberalen zur Kritik am Regierungsstil Wilhelms II. gebraucht.

raubt.²⁷⁶ Vöge, dem es darum geht, die Eigenständigkeit seiner Schule darzulegen, ist zwar "antibyzantinistisch" eingestellt — auch weil die Antike für ihn ein künstlerisches Ideal darstellt —, er beteiligt sich jedoch nicht an dem verbalen Stellungskrieg, für den die Meinung des katholischen Handschriftenforschers Franz Xaver Krauss stehen kann, daß der "Byzantinismus nur vorübergehende und locale *Invasionen* auf das Gebiet der abendländischen Kunst gemacht" hat, "daß aber von einer *Herrschaft* desselben nicht mehr gesprochen werden kann."²⁷⁷ Für Vöge ist zwar ikonographisch, technisch und stilistisch "die Unabhängigkeit dieser Schule [*Vöges Haupt- und Centralschule*, SW] nicht zweifelhaft", aber er gesteht ein, dies nach "dem jetzigen Stande der Forschung" nicht beweisen zu können.²⁷⁸ Skrupellos eingesetzt hätte es ihm sein Stilbegriff allerdings durchaus erlaubt, "Byzanz" auf der Basis eines nationalen Formgefühls ins Deutsche zu übersetzen, es 'aufzusaugen'. Der Stilbegriff enthält alle funktionalen Qualitäten, um ihn zur Konstituierung eines Nationalstils einzusetzen. Vöge verwendet ihn nicht in diesem Sinne, obwohl die Kunstdeutungen eines Springer, Strzygowski und Lamprecht dies nahelegten. Freilich bewegt er sich gefährlich nahe an der Klippe, wenn er generalisierend schreibt: "Die Stärke der technischen und stilistischen Schulrichtung konnte an den von aussen kommenden Einflüssen gleichsam gemessen werden, von aussen übernommene Elemente wurden in die eigene Schul-Sprache übersetzt, ganz aufgesogen."²⁷⁹ Vöges Methode des Stilvergleichs wie auch seine suggestive Metaphorik ('aufsaugen') zeigten Wege auf, das *Eine* gegenüber dem *Anderen*, oder auch das *Eigene* gegenüber dem *Fremden*, autonom zu setzen. Der technischen Basis entkleidet, auf der Vöges Stilbegriff ruht, konnte er ein beliebiges "Kunstwollen"²⁸⁰ repräsentieren.

Der Titel von Vöges Arbeit, der von einer *deutschen* Malerschule spricht, fügt sich in den Horizont der nationalen Kunstgeschichtsschreibung ein. Vöges Abwendung vom Ort als dem Fundament der Forschung sowie seine Beschäftigung mit der "Haupt- und Centralschule" (an anderen Stellen spricht er allerdings von mehreren solchen Zentren), legt nahe, daß er sich einem neuen zentralistischen Geist angepaßt hat. Seine, freilich zögerliche, Identifikation der Malerschule mit der Kölner Domschule ließe sich mit dem Kölner Dom als dem symbolischen Zentrum der Nation im 19. Jahrhundert in Verbindung bringen. Allerdings war im Wilhelminischen Kaiserreich der Kölner Dom als Nationalsymbol fragwürdig geworden durch die Zuspitzung der konfessionellen Differenzen und die Entdeckung des Ursprungs der Gotik in Frankreich. Für Vöges

²⁷⁶ Vöge, *Malerschule*, 152ff., s.a. 259ff.

²⁷⁷ 1884 in der Ausgabe des Codex Egberti. Cit. nach einer zustimmenden Rezension von Theodor Frimmel, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7 (1884), 347-354. Kursive Hervorhebungen von mir.

²⁷⁸ Vöge, *Malerschule*, 154

²⁷⁹ Vöge, *Malerschule*, 369f.

²⁸⁰ Der Begriff wurde etwas später von Alois Riegl geprägt.

argumentativ schwache und schon bald falsifizierte Lokalisierung²⁸¹ kann auch die akademische und finanzielle Anbindung der Publikation an das Rheinland eine Erklärung bieten.²⁸² Daß Vöge die Lokalisierungsfrage völlig in den Hintergrund rückt, könnte auf sein Unbehagen an einer politischen Verpflichtung hindeuten. Dies ist umso wahrscheinlicher, als der ganze Text, wie oben ausgeführt, Politik und Wissenschaft zu trennen sucht.

Im Verlauf der Untersuchung wurde Vöges schwerfälliges Lavieren zwischen den Fronten einer von Kaisertum und Nation hergeleiteten Würdigung der Kunst und einer Opposition dazu als Versuch verstehbar, in einem aktuellen Spannungsfeld zu agieren. Vöge scheint sich des Widerspruchs zwischen der wissenschaftlichen Exaktheit und Unabhängigkeit, den die Kunstgeschichte im Interesse ihrer fachlichen Autonomie anzustreben hatte, und ihrer Abhängigkeit von der Fürstengunst auf institutioneller Ebene bewußt gewesen zu sein.

Vöges Dissertation zeigt, daß die Erforschung mittelalterlicher "Kaiserhandschriften" nicht unbedingt von besonders konservativen, deutschtümelnden und kaisertreuen Kräften ausging. Der sogenannte „Lamprechtstreit“ (heute: „Methodenstreit“) beweist sogar, daß ein Teil der frühen Handschriftenforschung unter anderem auch für ihre modernere Form der Geschichtsschreibung politischen Angriffen von "rechts" ausgesetzt war.²⁸³ Die vernichtenden Folgen des Streits für Lamprecht können zum Teil erklären, warum sein Schüler Vöge sich nach der Dissertation wissenschaftlich umorientierte. Die Frage, ob er sich auch politisch umorientierte, konnte hier nicht weiterverfolgt werden.²⁸⁴

Zur Bewertung von Vöges Arbeit

In seiner Rezension von Vöges Dissertation lobt Paul Clemen die "epochemachende Stellung" des Buches, die "in der Verfeinerung und Zuspitzung der Methode, in der

²⁸¹ Vöge diskutiert auch die Reichenau, Bamberg und Trier (177ff., 372). Er entscheidet sich schließlich zögerlich auf der Basis einer Architekturabbildung in einer eher marginalen Handschrift der Schule, die er mit dem Kölner Dom identifiziert. Brushs These, daß Vöges Vernachlässigung des historischen Kontextes zu der nach heutigen Erkenntnissen falschen Lokalisierung geführt hat (176, Fußnote 109), trifft meiner Ansicht nach nicht zu, denn Vöge diskutiert die Frage der Lokalisierung durchaus mit Blick auf den historischen Kontext. Es ist interessant, daß sich Vöge auch später in Fragen der Lokalisierung zugunsten der Rheinlande irrte, so als er Schreifiguren statt in Bamberg und Quedlinburg im Rheinland lokalisierte (vgl. Sauerländer, Stifterfiguren, 297).

²⁸² Mevissen ging es vor allem darum, die Erforschung der Rheinländischen Geschichte zu fördern. Vgl. Chickering, 70.

²⁸³ Karl Lamprecht wurde 1893 in eine aufsehenerregende Kontroverse mit der traditionellen politischen Geschichtsschreibung verwickelt. Lamprechts Projekt einer Gesellschaftsgeschichte wurde im Verlauf des Streits als vorwissenschaftlich und der Autor selber als liberal-demokratisch und massenhörig desavouiert. Der Streit lehrte, daß es gefährlich sein konnte, Alternativen zur Geschichtsschreibung "von oben" zu entwickeln. Für eine differenzierte Bewertung der Positionen Lamprechts vgl. Chickering (397) und Schorn-Schütte (18). Vgl. a. Brush, 128 und 136.

²⁸⁴ Vgl. dazu Sauerländer, Vöge, 198. Nach Carl Georg Heise galt Vöge als „glühender Patriot“ (Wilhelm Vöge zum Gedächtnis. Freiburg i. Br. 1968).

Übertragung der längst für die ausgebildete Zeit und die Perioden der entwickelteren Kunst geltenden Gesichtspunkte auf die primitiven Kunstzweige und in der Ausbildung einer eigenen Kennerschaft auch für diese Frühkunst" liege. Er empfiehlt die Studie als "Hand- und Lehrbuch zum Erwerb dieser Kennerschaft."²⁸⁵ Wegen seines Umfangs weniger als Hand-, aber doch als Lehrbuch für Kenner könnte Vöges Arbeit heute noch dienen. Sie ist dabei selbst keineswegs nur kennerschaftlich, sondern wissenschaftlich auch darin, daß sie eine erheblich angewachsene Menge verstreuter internationaler Literatur bibliographiert, gründlich auswertet und damit einen Forschungsstand überhaupt erst herstellt. Mit neueren Publikationen setzt sich Vöge kritisch auseinander, vor allem auch mit ihren 'nationalen' Implikationen. Auf der Basis seiner Produktionsanalyse kann Vöge Erkenntnisse korrigieren und schafft mit der Rekonstruktion des 'Lebens und Arbeitens' seiner Malerschule ein Modell, das spezifische Lösungen für spezifische Probleme bietet, die die zuvor noch wenig spezialisierte ikonographische und lokalorientierte Handschriftenforschung aufgeworfen hatte.

Es gelingt Vöge in seiner Arbeit, einen Grundstock von nach hergebrachten Sichtweisen völlig inkonsistenten Gegenständen, die bislang vor allem für Historiker und Theologen interessant gewesen waren, durch eine methodische, überaus umfassende und akribische Analyse des visuellen Bestandes für die *Kunstgeschichte* sicherzustellen, handhabbar zu machen, die Bilder dabei aber auch — innerhalb gewisser normativer Grenzen — ästhetisch zu würdigen. Für ihre in allen Fragen überaus differenzierte Betrachtung ist Vöges Arbeit noch heute bewundernswert, zumal diese Differenziertheit kein Selbstzweck ist, wie dies dem "Positivismus" hin und wieder vorgeworfen wird, sondern zu Erkenntnissen führt, die bis heute Gültigkeit haben. Vöges Sehen und Schreiben ist nicht nur sehr genau, sondern, vor allem in den Stil- und Farbbeschreibungen, sehr sensibel — hierin deutet sich bereits der später überhandnehmende Zug zur poetischen Vergegenwärtigung an.²⁸⁶

Schon für die Erstlingsschrift gilt nach Sauerländer:

"unter dem engmaschigen Gewebe der antiquarischen Gelehrsamkeit leuchtet als leitendes Motiv [...] immer wieder die künstlerische Charakterisierung der Bilder hervor. Dadurch unterscheidet sich seine Studie von den ikonographischen Untersuchungen, aber auch von der textnäheren Publikation des Freundes Goldschmidt über den Albanipsalter zu Hildesheim. Vöge sieht die Bilder auf den Pergamentseiten nicht als Illustrationen, sondern als Schöpfungen der Miniaturmalerei, [...].

Durch Vöges Dissertation ist die Textillustration zur Buchmalerei und zu einem Gegenstand der sich zur Autonomie erhebenden Kunstgeschichte geworden — mit unabsehbaren und nicht nur heilsamen Folgen. Fast auf jeder zweiten Seite ist sein

²⁸⁵ Paul Clemen: Litteratur: Wilhelm Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, in: *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* 93 (1892), 233-40. 235

²⁸⁶ Vgl. Sauerländer, Vöge, 204

Buch erfüllt von der Spannung zwischen dem gelehrten Apparat und dem Blick auf die Bilderscheingung, der sich aus der Fessel dieses Apparats befreien möchte."²⁸⁷

Erstaunlich ist, wie wenig Vöge die Inkohärenz seines Gegenstandes schreckte. Von der Summe der Einzelbeobachtungen an kleinsten Details schritt Vöge streng methodisch zu weitergehenden Annahmen über Arbeitsweisen und Produktionsbedingungen und schließlich auf mehreren Ebenen zu einer Charakteristik der Schulproduktion fort. Dieses Vorgehen entspricht der strengen Wissenschaftlichkeit, die die Kunstgeschichte im Bemühen um wissenschaftliche Glaubwürdigkeit anstrebte. Dennoch bedient er sich undogmatisch einer Mischung von Ansätzen, die er in den achtziger Jahren, einer Zeit lebendiger Auseinandersetzung über derartige Fragen, kennenlernen konnte. Nach Brush spiegelt Vöges Arbeit "a conscious decision to make selective use of the methods in his repertoire."²⁸⁸ Vöge führt in seiner Arbeit Ansätze und Fragestellungen zusammen, die sich später auszuschließen scheinen.

Bei allem Bedacht auf wissenschaftliche Autonomie macht Vöge Erkenntnisse der Biologie und Sprachwissenschaft für seine kunstgeschichtlichen Studien fruchtbar. So scheint etwa das Konzept von der Variation und Entwicklung von Typen durch Kombination, aber auch durch "Umwelteinflüsse" (als ein solcher wäre zum Beispiel die Buchseite als regulierender Faktor anzusehen), auf die Vererbungs- und Mutationslehre Darwins zu verweisen.²⁸⁹ Vöges verlorene "Musterbücher" kann man mit einem "Gen-Pool" vergleichen, der sich über die Bilder als "Phänotypen" erschließt. Die Biologie entwickelte, soweit ich sehe, vergleichbare Vorstellungen erst später.

Vöge selber sieht vor allem zur Sprachwissenschaft "genaue Analogieen [!]".²⁹⁰ Seiner Unterscheidung von Bildmotiven der Bewegung und der Zuständlichkeit liegt eine grammatische Bildauffassung zugrunde, nach der Bildelemente die Eigenschaft von Wortarten haben und entsprechend aufeinander bezogen sein können. Möglicherweise wurde diese Auffassung besonders durch die Handschriftenforschung gefördert, die Bilder und Texte in Beziehung zueinander setzte.²⁹¹ Sie weist auf das 20. Jahrhundert voraus; ihre Nähe zu den Kunsttheorien von Alois Riegl und Benedetto Croce wäre zu

²⁸⁷ Sauerländer, Vöge, 196f. Für Sauerländer klingt in Vöges Faszination für das "Spannungsverhältnis zwischen Textvorgabe und Bild, Philologie und künstlerischer Erscheinung" ein Thema an, das die autonome und doch nie völlig autonome Kunstgeschichte bis weit ins 20. Jahrhundert verfolgen und quälen wird [...]." Aus "Vöges Freiburger Schule" sieht Sauerländer "sowohl Erwin Panofsky wie Kurt Badt hervorgehen, in deren antagonistischen Schriften sich der Gegensatz von Text und Bild in aller Schärfe polarisiert hat." — Vgl. auch Brush, die die Rezeption von Vöges Schaffen einseitig auf dessen strenge Wissenschaftlichkeit fixiert sieht; charakteristisch zumindest für das spätere Werk sei demgegenüber allerdings „Vöge's desire to reconcile scientific laws with an intuitive reexperiencing of artistic creation.“ (Brush, 107 und 85)

²⁸⁸ Brush, 52

²⁸⁹ Schon Springer hatte die Biologie als vorbildlich für die kunstwissenschaftliche Methodik angesehen. Vorbildlich war vor allem Charles Darwin (1802-1882).

²⁹⁰ Vöge, Malerschule, 375

²⁹¹ Vgl. auch Sauerländer, Vöge, 197

untersuchen; dies gilt auch für die Bezüge, die sich von Vöges Produktionsanalyse her zu Konrad Fiedler und seiner "Künstlerästhetik" ergeben.²⁹²

Fragen der mimetischen Repräsentation treten bei Vöge, obwohl er sie differenziert diskutiert, stark in den Hintergrund; jenseits dieser Norm scheinen alternative Kunstbegriffe auf. So entwickelt Vöge für die mittelalterliche Handschriftenmalerei einen auf Kombinatorik beruhenden Kunstbegriff jenseits von genialer Originalschöpfung, aber auch von bloßem Kopieren. Dieser Begriff scheint direkt auf die Verfahren der historistischen Architektur mit ihrer freien Kombination von Stilzitaten zu verweisen. Mit Jauss kann man in der Buchmalereiforschung eines Vöge vielleicht sogar eine moderne und vor dem Hintergrund des traditionellen humanistischen Kunstverständnisses sogar revolutionäre wissenschaftliche Ästhetik erkennen, die aus dem mittelalterlichen Gegenstand selber erwächst. Jauss schreibt über das Vergnügen an mittelalterlicher Literatur: "Das Vergnügen des Lesers kann heute wie schon beim mittelalterlichen Zuhörer einer Einstellung entspringen, die nicht ein Sich-Versenken in die einzigartige Welt des einen Werks, sondern eine Erwartung voraussetzt, die erst der Schritt von Text zu Text einlösen kann, weil hier die Wahrnehmung der Differenz, der immer wieder anderen Variationen eines Grundmusters Genuß bereitet."²⁹³ Man kann sagen, daß bei Vöge der Sinn für das mittelalterliche Prinzip der 'Umerzählung', das heißt beim ihm: der Variation von Typen, entwickelt und methodisch faßbar gemacht ist. Die 'Intertextualität', aber auch gegenstands-immanente Diskontinuität, für die gerade die Buchmalereiforschung einen Begriff entwickelte und die sie handhabbar machte, unterlief den traditionellen Werkbegriff — es muß darin eine spezifische Modernität des Zugriffs gesehen werden.²⁹⁴

Nicht zuletzt im breiten und produktiven Einsatz neu entwickelter technischer Hilfsmittel zeigt sich die Modernität Vöges, die umso bemerkenswerter ist, als die Mittelalterrezeption seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert unter dem Eindruck der Industrialisierung weithin stark antimoderne Züge trägt.

4. Wie es weiterging

Von den Handschriftenforschern wurde Vöges Arbeit emphatisch als "epochemachende Studie" begrüßt und rasch für die weitere Erforschung der ottonischen Buchmalerei produktiv gemacht. Vöges Malerschule wurde eine Zeitlang "Vöge-Gruppe" oder "Vöge-

²⁹² In Anbetracht der vielfältigen philosophischen Strömungen und des theoretischen und methodischen Innovationsschubs um 1900 muß es einer vertiefenden Untersuchung überlassen bleiben, die intellektuellen Wurzeln von Vöges Schaffen aufzudecken. Vgl. dazu, v. a. im Hinblick auf das spätere Werk, die Arbeiten von Brush, Deicher und Sauerländer (v.a. 200ff.).

²⁹³ Hans Robert Jauss: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. In: Ders.: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. Gesammelte Aufsätze 1956–1976. München 1977, 16

²⁹⁴ Jauss, *Alterität und Modernität*, 17

Schule" genannt, später dann nach einem Maler der Reichenau, wo die "Schule" 1901 durch Arthur Haseloff (1872-1955) lokalisiert wurde²⁹⁵, "Liuthar-Gruppe".

Vöge selber distanzierte sich 1892 von seiner Dissertation, als er an Goldschmidt schrieb: "Ich denke nicht solch ein Monstrum zu gebären, wie opus I, sondern will das Ding in einem den Denkmälern würdigen Style bringen."²⁹⁶ Diese Umorientierung weist in die Richtung von Robert Vischer (1847-1933), der 1880 diejenigen Kunsthistoriker polemisch kritisiert hatte, deren Arbeit sich im "Katalogisieren, Datenbestimmen, Urkundenjagd, Notizenhäufung, Technologie" erschöpfe. Vischer wollte demgegenüber das Kunstwerk als Produkt eines lebendigen Menschen mit Phantasie und Gefühl verstanden wissen. Vom Kunsthistoriker verlangte er ein "Eindringen [...] in den Geist" der Sache.²⁹⁷ In der Tat spielt in Vöges großer Studie „Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter“ von 1894 die Kreativität des künstlerischen Individuums die entscheidende Rolle bei der Stilbildung. Brush stellt fest: „The absence of the artist in Vöges 1891 dissertation contrasts drastically with his celebration of the artistic individuality in 1894.“²⁹⁸

Vöges Umorientierung und die Tatsache, daß er seiner Arbeit nicht, wie angekündigt, "eine Reihe weiterer Abhandlungen zur Kunstgeschichte des 10. Jahrhunderts nachfolgen"²⁹⁹ ließ, mag ihren Grund auch darin gehabt haben, daß das von Lamprecht initiierte Projekt einer Luxusausgabe zur Echternacher Schule, an dem Vöge hätte mitarbeiten sollen und zu dem er im Anhang seiner Dissertation bereits Vorarbeiten vorlegte, 1892 aus Kostengründen scheiterte.³⁰⁰

Seine Dissertation war der Auftakt für die Karriere Vöges, die mit einem Lehrstuhl in Straßburg begann. In den 1890er Jahren reiste Vöge nach Paris, wo er sich auch für die Arbeiten von Manet und Monet interessierte.³⁰¹ Thematisch wandte er sich später der französischen Kathedralplastik, dann der italienischen Renaissance zu, gab aber die Beschäftigung mit mittelalterlichen Handschriften nicht gänzlich auf und widmete sich

²⁹⁵ Heinrich Volbert Sauerland/Arthur Haseloff: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier Codex Gertrudianus in Cividale. Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen. Trier 1901, 171. — Im Verlauf der Rezeptionsgeschichte war die Reichenau als Entstehungsort immer wieder umstritten. Vgl. dazu u. a. Janet Backhouse: Reichenau illumination, facts and fictions, in: *The Burlington Magazine* 109 (1967), 98-100; Charles R. Dodwell/Derek H. Turner: Reichenau Reconsidered. A reassessment of the place of Reichenau in Ottonian Art. Warburg Institute Surveys II. London 1965.

²⁹⁶ Cit. nach Brush, 180, Fußnote 2

²⁹⁷ Robert Vischer: Über das Verhältniss der Kunstgeschichte zur Ästhetik. In: Ders.: Kunstgeschichte und Humanismus. Beiträge zur Klärung. Stuttgart 1880, 5-25. 21f. Zum Einfluß Vischers auf Vöge vgl. Sauerländer, Vöge, 199, und Brush, 78f. u. 103. Zu Vischers ‚humanistischem‘ Ansatz im Kontrast zu Springers ‚wissenschaftlich-dokumentarischem‘ vgl. Brush, 29ff.

²⁹⁸ Brush, 180, Fußnote 2. Vgl. a. Brush, 68ff. Brush sieht die Wurzeln von Vöges Neuorientierung in der Romantik, der Renaissanceforschung und im Einfluss Nietzsches (72ff.); bestärkt wurde er durch Lamprechts und R. Vischers Überlegungen zur mittelalterlichen Kunstproduktion sowie durch die zeitgenössische Kunstpraxis und -theorie (vgl. Brush, 82f.).

²⁹⁹ Vöge, Malerschule, Vorwort

³⁰⁰ Brush, 59

³⁰¹ Vgl. Brush, 83

parallel dazu, wie auch Goldschmidt, plastischen Werken aus ottonischer Zeit. Auch nach dem Rückzug von seinem Freiburger Lehrstuhl und aus dem akademischen Leben im Jahre 1916 korrespondierte Vöge mit Goldschmidt und Clemen unter anderem auch über ottonische Buchmalerei. Er stand in Briefkontakt mit Kunsthistorikern wie Richard Hamann, Wilhelm Pinder und Heinrich Wölfflin, die sich auch mit ottonischen Kunstwerken beschäftigten.³⁰²

Innerhalb einer Vielfalt von kunsthistorischen Ansätzen, die zum Teil in Opposition zueinander standen, verschiedene Gegenstände hatten und für eine unterschiedliche Arbeitspraxis stehen können, verkörperte die Handschriftenforschung im ausgehenden 19. Jahrhundert gerade gegenüber der Künstlerbiographik eine fortschrittliche Forschungsrichtung, die sich an großen methodischen Problemen bewährte, was allerdings eine neue Wertbewegung innerhalb der Kunstgeschichte, wie sie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts mit geisteswissenschaftlichem Führungsanspruch und zum Teil avantgardistischem Entdeckerpathos auftrat, nicht immer zu würdigen wußte.³⁰³

³⁰² Vgl. Deicher und Brush, die Vöges Briefwechsel eingesehen haben.

³⁰³ Fachintern wertsetzende Perspektiven haben den Blick auf Wilhelm Vöges Doktorarbeit versperrt. Ungeachtet der Aktualisierbarkeit der Methoden und Erkenntnisse hätte sie die Ehre verdient, in die Bibliothek des Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg aufgenommen zu werden.

V. Modernisten des Mittelalters I

1. Wendezeit: Der Kunsthistorische Kongreß in München 1909

1909, parallel zum 9. Internationalen Kunsthistorischen Kongreß, präsentierte die Hof- und Staatsbibliothek in München eine Ausstellung zur Miniaturmalerei. Nach Ländern, Schulen und Jahrhunderten geordnet, wurde eine Auswahl von rund zweihundert Handschriften aus der international berühmten Sammlung präsentiert und damit die Geschichte der Miniaturmalerei "vom Zeitalter der Karolinger bis zu ihrem Verfall im 16. Jahrhundert" dokumentiert. Ausgestellt waren unter anderem auch "das berühmte sogenannte Evangelium Kaiser Ottos III."³⁰⁴ und das Perikopenbuch Heinrichs II. sowie weitere Reichenauer, Regensburger, Salzburger und Echternacher Handschriften aus dem 10. und 11. Jahrhundert.

Im Zusammenhang mit dem Kunsthistorischen Kongreß erscheint die ehemals als "Ersatz" für die verlorene Monumentalmalerei abqualifizierte Buchmalerei als vollwertiger Gegenstand der Kunstgeschichte. Der Münchner Gastgeber des Kongresses Rudolf Kautzsch wies die überaus zahlreich anwesenden Kunsthistoriker darauf hin, daß eine "unerschöpfliche und unerschöpfte Fülle der Schätze" der Erschließung harre.³⁰⁵ Diesen Worten verlieh die Tatsache Nachdruck, daß mehrere Münchner Verleger unter den Kongreßteilnehmern waren. Nicht von ungefähr stellte der Direktor der Bibliothek Hans Schnorr von Carolsfeld die Ausstellung explizit in den Kontext der in München besonders erfolgreichen Buchkunstbewegung.³⁰⁶

Kongreß und Ausstellung in München trugen abgesehen vom gerne beschworenen Wandel der ästhetischen Normen um 1900 und der Bedeutung einzelner Werke der Kunstgeschichtsforschung³⁰⁷ dazu bei, daß die Buchmalereiforschung ökonomisch wie auch hinsichtlich ihres wissenschaftlichen Status attraktiv wurde. Zu dem Kongreß waren dreimal mehr Besucher erschienen, als zwei Jahre zuvor in Darmstadt, so daß die Anregung breit gestreut wurde, und zwar nicht nur unter Kunsthistorikern: der Kongreß

³⁰⁴ Georg Leidinger: Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen der königlichen Hof- und Staatsbibliothek München. München 1912, 6 [Nachdruck des Katalogs zur Ausstellung]

³⁰⁵ Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Internationalen kunsthistorischen Kongresses in München (16.—21. September 1909). Neudruck in: International Congress on the History of Art, 2nd-9th Congress 1833-1909. New York 1978, 33

³⁰⁶ Zur Anwesenheit von Verlegern vgl. Teilnehmerliste in: Offizieller Bericht des IX. Int. kunsthistorischen Kongresses, 12-20; Redebeitrag Carolsfeld: 28. — Im Zuge der Buchkunstbewegung wurden schon in den 1880er und '90er Jahren Buchausstellungen veranstaltet, in Leipzig wurde ein Buchkunstmuseum, in München eine bibliophile Vereinigung zur "Pflege des vollkommenen Buches" gegründet. Aufwendig gestaltete Buchausgaben und Zeitschriften überschwemmten den Markt. Dem Phänomen der "neuen Buchkunst" widmete sich etwa ab 1900 auch eine Sekundärliteratur. Vgl. Marion Janzin/Joachim Günther: Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte. Hannover 1995

³⁰⁷ Ich denke an die Arbeiten Riegls und Wickhoffs. S.u.

verzeichnete einen gleichen Anteil "außerhalb der Wissenschaft stehende Teilnehmer".³⁰⁸

Die unter historischen und nationalen Aspekten systematische Präsentation der Handschriften durch den Oberbibliothekar der Bibliothek Georg Leidinger spiegelt die Historisierung und Verwissenschaftlichung des Umgangs mit mittelalterlichen Handschriften und die im Zuge dessen mit "positivistischen" Mitteln erheblich fortgeschrittene Erforschung. Ein Rezensent lobt, daß die Ausstellung "auf das wissenschaftliche Prinzip der Entwicklung vertieft" sei, anstatt, wie dies im Zimeliensaal der Fall war, nur "einzelne Kabinettstücke von erlesener Schönheit zugänglich zu machen".³⁰⁹

Innerhalb der akademischen Kunstgeschichte zeichnete sich indes bereits eine gegenläufige Orientierung ab, die beim Kongreß ebenfalls — in einem Nachruf — repräsentiert war. Kurz vor dem Kongreß war der Kunsthistoriker Franz Wickhoff (1853-1909) gestorben, der 1895 eine aufsehenerregende Ausgabe der "Wiener Genesis", einer spätantiken Bilderhandschrift, herausgebracht hatte.³¹⁰ Wie der andere einflußreiche Vertreter der Wiener Schule Alois Riegl (1858-1905) in seinem Buch "Die Spätromische Kunstindustrie" von 1901, hatte Wickhoff in der „Wiener Genesis“ einen einer "Verfallszeit" zugerechneten Gegenstand von bestehenden Vorurteilen befreit und ihn zum Exponenten methodischer Neuerungen gemacht.³¹¹ Im Nachruf auf seinen Wiener Kollegen unterstrich Max Dvorák (1874-1921) nachdrücklich die epochale Bedeutung der Arbeit, mit der es Wickhoff gelungen sei, "von einem [aus der modernen Kunst] gewonnenen Gesichtspunkte aus die ganze Geschichte der Kunst umzuwerten".³¹² Wickhoffs "künstlerischer" Ansatz (so sah er ihn selber) wirkte weit über die Grenzen der Spezialforschung hinaus. Julius von Schlosser schrieb Wickhoff später innerhalb der Wiener Schule der Kunstgeschichte unter anderem auch „die Initiative zu der Fundierung der so wichtigen Miniaturmalerei“ zu, wobei aber in seinen Schriften „das eigentliche, zumal nordländische Mittelalter keine große Rolle gespielt“ habe.³¹³

³⁰⁸ Carl Gebhardt: Der IX. Internationale kunsthistorische Kongreß in München, in: *Erstes Morgenblatt der Frankfurter Zeitung* Nr. 26 (24. September 1909)

³⁰⁹ N.N. [Ausstellungsrezension], in: *Münchener Neuesten Nachrichten (Morgenblatt)* Nr. 431 (15. September 1909), 3

³¹⁰ Franz Wickhoff/Wilhelm von Härtel: Die Wiener Genesis. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XV & XVI) Wien 1895

³¹¹ Vgl. zu Wickhoffs Arbeit im einzelnen Clausberg. Zu ihrer 'entscheidenden Bedeutung für die Wiederentdeckung mittelalterlicher Kunst' vgl. Caviness, 206. Zu Recht differenzierter und kritischer beurteilt Ehringhaus den Stellenwert der Arbeiten Riegels und Wickhoffs: deren Werke "erscheinen bis heute wie geniale Monumente in der Auflistung kunstwissenschaftlicher Literatur." (91; vgl. auch 99 u. 166). zum „Rieglkultus“ vgl. auch Wolfgang Kemp: Alois Riegl. 1858—1905. In: Dilly (Hg.): *Altmeister*, 37-61. S.a. Schlosser, Wiener Schule, 186.

³¹² Max Dvorák: Franz Wickhoffs letzte literarische Projekte. In: *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Int. kunsthistor. Kongresses*, 63-72. 66

³¹³ Julius von Schlosser: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. (Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungs-Bd. XIII, H. 2). Innsbruck 1934, 180. — Wickhoff war Schüler und Nachfolger von Theodor

Für das spannungsvolle Aufeinandertreffen alter und neuer Herangehensweisen an Kunst, wie es den Kongreß von 1909 kennzeichnet, kann ein Kongreßbeitrag stehen, in dem der Empirismus und Objektivismus des 19. Jahrhunderts mit seiner technisch gestützten Nabsicht einen letzten Triumph feierte: ein gewisser Professor Rählmann aus Weimar stellte mikroskopische und mikrochemische Verfahren vor, die dazu dienen sollten "jedes subjektive Moment in der Untersuchung auszuschalten".³¹⁴

2. 'Traditionalisten' und 'Modernisten' unter den Erforschern der ottonischen Buchmalerei

Der Kunsthistorikerkongreß von 1909 in München kann auf verschiedenen Ebenen für eine Umbruchzeit in der Buchmalereiforschung stehen. Dabei sollte seine Bedeutung nicht überbewertet werden. Gerade innerhalb der Erforschung der ottonischen Buchmalerei zeichneten sich schon 1901 neue Sichtweisen ab.

Was eine in näher zu bestimmender Weise 'modernistische' Wahrnehmung der ottonischen Buchmalerei bedeutete, soll im folgenden Abschnitt zunächst anhand der Arbeiten von Georg Swarzenski (1901) und Wilhelm Worringer (1912) beleuchtet werden. Die Unterscheidung von 'modernistischen' und eher 'traditionellen' Ansätzen ist dabei heuristisch und bedeutet keinerlei Wertung. Beide "Stränge" der Buchmalereiforschung laufen nach 1900 parallel und tragen auf unterschiedliche Weise dazu bei, daß die ottonische Buchmalerei in den folgenden drei Jahrzehnten eine wahre Karriere durchläuft und schließlich als Kernstück einer ottonischen Kunstepoche angesehen wird. Im folgenden konzentriert sich der Blick auf die 'modernistische' Forschungsrichtung, weil sie die Rezeptionsmythen über die ottonische Buchmalerei erhellen kann. Der hervorragendste Repräsentant der eher traditionell-wissenschaftlichen (in seinen eigenen Worten: 'philologisch-historischen') Forschungsrichtung ist der bereits erwähnte Springer-Schüler Adolph Goldschmidt (1863-1944), der mittelalterliche Kunst in kluger Distanz zu Fragen der zeitgenössischen Kunst und Politik behandelte und in den zehner und zwanziger Jahren mit umfangreichen Corpuswerken zur Elfenbeinplastik und Buchmalerei karolingischer und ottonischer Zeit zum international hoch geachteten Mittelalterexperten wurde.³¹⁵ Goldschmidt ging es weniger um ein markantes methodisches Profil als um größtmögliche Sachlichkeit, Detailgenauigkeit und Integration aller verfügbaren Informationen bei der Erforschung der Kunstdenkmäler. Seine weitgehende

von Sickl (1826-1908), der in Wien Kunstgeschichte auf paläographisch-diplomatischer Basis betrieb (vgl. Schlosser, Wiener Schule, 171f.).

³¹⁴ Zur positiven Bewertung des Verfahrens vgl. Gebhardt (wie Fußnote 308).

³¹⁵ Zu den Publikationen vgl. Kap. IV.3 und 7 dieser Arbeit. S.a. Bettenhausen u.a., 125ff.

Ausgrenzung aus dem Rahmen dieser Arbeit erscheint legitim, da sich Kathryn Brush bereits ausführlich mit seiner Arbeit und Rezeption beschäftigt hat.

3. Neue Akzente bei Swarzenski, Worringer und Hieber

Am Anfang der 'modernistischen' Erforschung der ottonischen Buchmalerei steht der 1901 erschienene Band "Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts" von Georg Swarzenski (1876-1957).³¹⁶ Swarzenski, ein Schüler von Goldschmidt, grenzt seine Arbeit methodisch explizit von der Vöges ab. Über weite Strecken erarbeitet er dabei in der Tradition der älteren Handschriftenforschung ein Corpus. Darüber hinaus postuliert Swarzenski eine spezifische formale Eigenständigkeit der ottonischen Buchmalerei, an der ihm nicht, wie Vöge, nur das Charakteristische, sondern vor allem auch das Neue wichtig erscheint. Vöge habe die "Wahrheit" noch nicht klar genug ausgesprochen, "dass es sich hier innerhalb der Grenzen der mittelalterlichen Malerei um ein wirklich Neues, um eine neue Art des Sehens und Darstellens, sowohl um ein neues Verhältnis zum künstlerischen Objekt, zum Inhalt der evangelischen Erzählung, wie zugleich um einen neuen Stil im künstlerisch formalen Sinne handelt, innerhalb dessen seine 'Schule' nur eine besonders fruchtbare 'Gruppe' darstellt."³¹⁷ Swarzenski kritisiert Vöges "Geringschätzung der einzelnen Handschrift als eines Individuums"; seine "Schule" — Swarzenski nennt Vöges Schulbegriff "abstrakt" — gleiche "einem Körper mit toten Organen."³¹⁸

Demgegenüber faßt Swarzenski die lokalen Entstehungsbedingungen der Regensburger Handschriften als entscheidend auf: Sie sind gekennzeichnet durch eine 'geistige Not, wie sie in Bayern im 10. Jahrhundert am höchsten war', und einer daraus erwachsenden "religiöse[n] Bewegung, die an inbrünstiger Energie und Wehrhaftigkeit der Empfindung zu den höchsten gehört, die die katholische Kirche aus sich hervorbrachte, deren Mittel von lauterster Reinheit und deren Ziele in ihrer bedeutenden Eigenheit geradezu einzig dastehen." Im 10. Jahrhundert gebe es erstmals "Züge einer eigentlichen, echten Frömmigkeit in jener Reinheit, die wir erst nach langen Zeiten der Selbstbesinnung als eine eigentümlich deutsche wiederkehren sehen."³¹⁹ Für Swarzenski entspricht der künstlerische dem religiösen Aufschwung in Regensburg "genau".³²⁰ Anders als für Vöge ist die Kunst nicht das Produkt bestimmter Produktionsbedingungen und -weisen, sondern Ausdruck einer religiösen und spezifisch "deutschen" Disposition. Swarzenski versucht — vermutlich aus bayrisch-

³¹⁶ Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters, Bd. 1. Leipzig 1901. Durchges. Neudruck: Stuttgart 1969

³¹⁷ Swarzenski, 1

³¹⁸ Swarzenski, 1

³¹⁹ Swarzenski, 23f.

³²⁰ Swarzenski, 25

föderalistischen Motiven — den Stellenwert von Vöges "Haupt- und Centralschule" zu relativieren.

Das formal Neue an der Buchmalerei ist für Swarzenski ein "repräsentativer" Bildtypus: der "Buch-Typus". Dieser entspricht einem der beiden vom Autor aus der Spätantike abgeleiteten Zweige der Buchkunst und soll "den Anteil Deutschlands" repräsentieren. In der Regensburger Buchmalerei, namentlich im Sakramentar Heinrichs II., habe dieser Entwicklungsstrang zu einem neuen "selbständigen Bildtypus von höchster formaler Vollendung" geführt, an dem das Wesentliche im "Verzicht auf die Wiedergabe der eigentlichen Realität des Geschehens", einschließlich jeglicher Raumdarstellung, zu sehen sei.³²¹ "An die Stelle des Raumes ist die prachtvoll geschmückte Seite des Buches als der eigentliche Ort der Darstellung getreten, und die Figuren wirken in ihm trotz aller trefflichen Natürlichkeit der Bildung nicht als lebende Menschen, sondern als typische Darstellungswerte, — wie der Bildgrund selbst, eigentlich in erster Linie als Farben und Flächen, die nach einem bestimmten Rhythmus symmetrischer Grundformen einander gegenübergestellt sind."³²² Swarzenski stellt diese Art von Gründen den Gold- und gemusterten Purpurgründen anderer Handschriften der Zeit gegenüber: während diese vor allem prächtig seien, werde dort ein "farbiger Zusammenhang mit den Figuren" hergestellt. Der Rahmen sei "in die Einheitlichkeit der Bildwirkung hineinbezogen".³²³

Swarzenski entwickelt aus der Grundidee einer 'buchtypischen' Malerei in ottonischer Zeit weitgehende, auf die Illustrationskunst des Jugendstil beziehbare und auf die Avantgardemalerei verweisende Vorstellungen von einer Autonomie bildnerischer Mittel. Er beschreibt formale Werte als wesentliche Elemente einer Bildauffassung, bei der es nicht mehr um die Repräsentation einer äußeren Realität oder auch nur gegenständlicher Formen geht, sondern um die einheitliche Gestaltung der Bildfläche.³²⁴ Wohl nicht von ungefähr beschäftigte sich Swarzenski später intensiv mit Gegenwartskunst und freundete sich mit Max Beckmann an.³²⁵

In dem kunsthistorisch ereignisreichen Jahr 1912 erschien das Buch "Die altdeutsche Buchillustration"³²⁶ von Wilhelm Worringer (1881-1965), einem Bewunderer von Alois Riegl. In dem Buch des Kunsthistorikers, der zur Schlüsselfigur der Mittelalterrezeption

³²¹ Swarzenski, 72f.

³²² Swarzenski, 75

³²³ Swarzenski, 76

³²⁴ Vgl. z.B. den symbolistischen Maler Maurice Denis: „man erinnere sich, daß ein Gemälde, bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist — wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche ist.“ *Définition du Néo-Traditionnisme* (1890), in: *Du symbolisme au classicisme: Théories*. Paris 1964, 33f.

³²⁵ Vgl. auch zur beruflichen Tätigkeit Swarzenskis als Museumsdirektor in Frankfurt: Caviness, 213

³²⁶ Wilhelm Worringer: *Die altdeutsche Buchillustration*. (Klassische Illustratoren, Bd. 9). München, Leipzig 1912

und Kunsttheorie der expressionistischen Künstler wurde,³²⁷ wird am Rande auch die ottonische Buchmalerei behandelt. Das Buch trägt dem gewachsenen öffentlichen Interesse an der Buchkunst Rechnung und macht außerdem deutlich, wieviel die Aufwertung der Buchkunst mit Hilfe eines neuen buchtypischen Stil- und Bildbegriffs mit dem Interesse an der Aufwertung der nationalen Kunst zu tun hat. Im Zusammenhang mit der in den 1890er Jahren aus England nach Deutschland geschwappten Buchkunstbewegung war der Stolz auf die "eigene" historische Buchkunst gewachsen; die Erkenntnis, daß weite und mit bedeutenden Namen wie Cranach und Dürer verbundene Teile der deutschen Kunst im Medium der Illustration beheimatet waren, trug zu einer Aufwertung der Gattung bei. Die Hinwendung zu ihr erhebt Worringer geradezu zum Programm und propagiert die Kunst der Illustration und auch die der Monumentalmalerei als deutsche Kunstformen gegenüber der romanischen des "Bildes", das sich mit der Renaissance durchgesetzt habe. Unter "romanisch" versteht Worringer im Einklang mit Teilen der kunsthistorischen Populärliteratur nicht die Kunstepoche, sondern die romanischen Völker, namentlich Italiener und Franzosen. Worringers Kunstbegriff ist auf eine ethnisch bestimmte Disposition gegründet. Danach hat 'der deutsche Künstler' "nicht den ruhig und gesammelt auf den Dingen weilenden Blick des Romanen, aus dem eine rein sinnliche Darstellungskunst erwächst, er geht vielmehr mit einer geistigen Interessiertheit an die Dinge heran, an der sich nur ein vehementes, unsinnliches Ausdrucksverlangen entzünden kann. [...] Indem sie [*die deutsche Kunst*, SW] die Dinge nicht darstellen, sondern ausdrücken will, ist sie zur Illustration prädisponiert."³²⁸

In der Gegenwart sieht Worringer die "unterirdische Kraft der Ausdruckskunst", die ihren Gipfel in der Dürerzeit gehabt habe, sich wieder Bahn brechen. Die Kunst Ferdinand Hodlers, mit der Dürers eng verwandt, und das mit ihr verbundene "Problem der Monumentalmalerei" habe "uns die Augen geöffnet für die analogen Forderungen des illustrativen Kunstwerks".³²⁹ Bei Worringer erscheint die ottonische Buchmalerei, soweit ich sehe, erstmals im Zusammenhang mit der Gegenwartskunst. Dies war durch die breite Rezeption von Wickhoffs "Wiener Genesis" und dann auch Werner Weisbachs 1910 erschienenen, vielbeachtetes Buch zum "Impressionismus" als "Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit" nicht besonders überraschend.³³⁰ Weisbach hatte den Impressionismus, wie dann Worringer den Expressionismus, als eine "Lebens- und Weltanschauung" propagiert, die allerdings nicht ethnisch konnotiert war.

Ähnlich, wie Weisbach den Formenverfall des antiken "Impressionismus" mit einer im 5. Jahrhundert n. Chr. gegenläufig einsetzenden orientalisch-byzantinischen Bewegung der hieratischen Stilisierung kontrastiert hatte, setzt Worringer karolingische und

³²⁷ Vgl. dazu Bushart, 18ff.

³²⁸ Worringer, Buchillustration, 5

³²⁹ Worringer, Buchillustration, 8

³³⁰ Werner Weisbach: Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Berlin 1910

ottonische Buchmalerei gegeneinander. Sind die Miniaturen der Karolingik lediglich durch "Bildungssucht und äußeren Kulturehrgeiz veranlaßte Nachahmungsversuche" spätantiker Vorlagen, so kristallisiert sich in der ottonischen Buchmalerei durch die "Kopierung von Kopien" ein eigener Stil heraus: die malerischen Einheiten schließen sich allmählich ab und vergrößern sich zu linear-schematischen Formeln. Erst in der späten Ottonenzeit sieht Worringer allerdings ein selbständiges Stilsuchen.³³¹ Worringer kontrastiert die karolingische Buchmalerei mit der ottonischen in einem polemisch wertenden Sinne. Der Gegensatz, den er zwischen beiden herstellt, entspricht dem von "Historismus" und "Stilkunst", wie er im zeitgenössischen Kunstdiskurs des Jugendstil und des Deutschen Werkbundes gesehen wurde, wobei das Erlangen eines einheitlichen "Neuen Stils" für die Gegenwart als erstrebenswert, Impressionismus, Historismus und Naturalismus dagegen als überlebt galten.³³²

Worringers und Swarzenskis Auseinandersetzungen mit der ottonischen Buchmalerei greifen in unterschiedlicher Weise auf Vöges Erkenntnisse zurück und über diese hinaus. Sie entkleiden sie weitestgehend ihres "technischen" Unterbaus und ersetzen diesen durch eine religiös und/oder ethnisch bestimmte Disposition, die als historisch konstant und "deutsch" angesehen wird. Beide Arbeiten sind antifranzösisch akzentuiert und beweisen darin eine zeit-, aber nicht allein deutschtypische Befangenheit in einem nationalen Konkurrenzdenken.³³³ Als bedrohlich für die Eigenständigkeit der ottonischen Buchmalerei wird nun weniger ein byzantinischer Einfluß angenommen — die byzantinische Kunst war umfassend aufgewertet worden —, als die vorausgehende Buchmalerei karolingischer Zeit, die vielen Autoren allzu international erschien.

Noch 1909 hatte Rudolf Kautzsch als Gastgeber des Münchner Kongresses zur Arbeit am "Bau einer Erkenntnis des universalen Zusammenhangs der Kunst" aufgerufen. Indem er voraussetzte, daß das Bewußtsein für die Größe der deutschen Kunst nunmehr selbstverständlich sei — so hatte beispielsweise André Michel 1905/06 in seiner große *Histoire de l'Art* Arthur Haseloffs Lob der ottonischen Buchmalerei breiten Raum gegeben³³⁴ —, appellierte er an die deutschen Kunsthistoriker, "mehr als früher uns wieder international zu betätigen."³³⁵ Die deutsche Kunst lasse sich 'noch schwerer aus

³³¹ Worringer, Buchillustration, 11f.

³³² Vgl. Richard Hamann/Jost Hermand: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. 5 Bde. Bd. 4: Stilkunst um 1900. München 1973; Bd. 5: Expressionismus. München 1976

³³³ Vgl. Camille, *Très Riches Heures*, 86

³³⁴ Arthur Haseloff: *Peintures, miniatures et vitraux de L'époque Romane*, I: Dans les pays du nord. In: *Histoire de l'art. Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Publ. sous la direction de André Michel. Paris 1905/06, T. I, 2: 711-755 (s. a. T. II, 1: 297-371). Haseloff lobt unter anderem die „richesse inventive“ der Reichenauer Buchmalereien. Zu den Evangelistenbildern schreibt er: „un sujet d'usage courant et presque banal, tel que les figures d'Évangélistes, prit dans cette école un aspect tout à fait à part.“ Er erwähnt die „bases politiques de cet art“ (717).

³³⁵ Kautzsch, in: Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Int. kunsthistor. Kongresses, 34ff.

dem Zusammenhang der Gesamtentwicklung der bildenden Künste herauslösen, als die Kunst anderer Länder.³³⁶ — Kautzschs Worte scheinen 1912 vergessen gewesen zu sein: In der Kunst der Vergangenheit wie auch der Gegenwart wurde deutsches von französischem, "germanisches" von "romanischem" säuberlich geschieden und in einen Gegensatz gebracht, der ethisch und ästhetisch zu Lasten der französischen Seite ging. Hatte Swarzenski versucht, in der karolingischen Kunst deutsches und französisches auf ästhetischer und weltanschaulicher Basis zu unterscheiden und dies geographisch glaubhaft zu machen, so zeigt Worringers Deutung des Verhältnisses von karolingischer und ottonischer Kunst auch bereits Spuren des Antagonismus von impressionistischer und expressionistischer Kunst, wie er sich um 1912 verstärkt vor dem Hintergrund einer nationalistisch gefärbten Diskussion der Gegenwartskunst als Gegensatz von Frankreich und Deutschland abzeichnete.

An den Arbeiten von Swarzenski und Worringer wird deutlich, daß in Deutschland ein an die Buchkunst geknüpfter antinaturalistischer "deutscher" Bildtypus und -stil abstrakter und „geistiger“ Prägung konstruiert wurde, der auf die Abstraktionstendenzen in der Gegenwartskunst verweist.³³⁷ Meines Wissens ist dies in der Forschungsliteratur zur modernen Kunst bisher nicht bemerkt worden.

Im selben Jahr 1912 wie Worringers Buch erschien Hermann Hiebers "Die Miniaturen des frühen Mittelalters", worin die ottonische Buchmalerei explizit mit der Gegenwartskunst verglichen wird. Hieber sieht eine Verwandtschaft des Codex Egberti mit Hodlers Monumentalmalerei in der "geschmackvollen Ökonomie" und in der Verwendung des 'Monumentalmittels der Bewegungsverdopplung' (Abb. 10).³³⁸ Hiebers Sichtweise dokumentiert jenen Aspekt der Diskussion um den "Neuen Stil", bei dem es um die Übertragbarkeit monumentaler Stilmittel aus der Wandmalerei in die kleineren Bildformate von Tafelbild und Illustration ging.³³⁹ Darüber hinaus versteht Hieber den ottonischen Stil als Ausdruck eines wiederzubelebenden germanischen Volkscharakters und macht

³³⁶ Kautzsch, in: Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Int. kunsthistor. Kongresses, 48

³³⁷ Vgl. auch im vorigen Kapitel den Versuch Springers, die "Wortillustration" als germanische Errungenschaft darzustellen. Vöge hatte dagegen Einspruch erhoben. — Dieser Bildbegriff zeigte eine Möglichkeit auf, auch innerhalb der Gegenwartskunst Deutsches von Französischem zu unterscheiden. Der Wunsch nach einer solchen Unterscheidung zeigte sich innerhalb des Expressionismus schon 1912 im Zusammenhang mit der Kölner Sonderbund-Ausstellung. Die "Nationalisierung des Expressionismus" wurde dort, wie Bushart (100f.) gezeigt hat, dadurch eingeleitet, daß Ahnen in der deutschen mittelalterlichen Kunst, der "altkölnischen Malerei", benannt wurden. Für die Buchkunst begeisterten sich, wie bereits die Jugendstilünstler, auch die Expressionisten des "Blauen Reiter" und der "Brücke". Nachdem der internationale Kreis des Expressionismus im Zusammenhang mit dem Kriegsausbruch 1914 gesprengt worden war, wurde auch dieses Interesse, gemäß Worringers Vorgaben, nationalisiert. Im ersten Kriegsjahr 1914 schreibt Franz Marc an August Macke: "Wir Deutsche sind und bleiben die geborenen Graphiker, Illustratoren auch als Maler. (Worringer sagt das sehr hübsch in seiner Einleitung zur 'Altdeutschen Buchillustration'.)" (Cit. nach Bushart, 105)

³³⁸ Hermann Hieber: Die Miniaturen des frühen Mittelalters. München 1912, 131

³³⁹ Zur Diskussion um den neuen Monumentalstil und seine weltanschaulichen Implikationen vgl. Richard Hamann/Jost Hermand: Stilkunst um 1900. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 4. München 1973

ihn zum Träger preußischer Tugenden: "Da ist Maß und Ordnung, da ist bewundernswerte Knappheit im Ausdruck", schreibt er über den Codex Egberti.³⁴⁰ Hiebers Buch ist seinerseits nicht immer durch "geschmackvolle Ökonomie" gekennzeichnet: es kann für die Tendenz zur Trivialisierung und Verkitschung der mittelalterlichen Buchmalerei stehen und damit als Indiz für ihre Popularisierung im negativen Sinne des Wortes. Interessant ist, daß der geradezu voyeuristisch-einfühlsamen Aktualisierung einzelner Szenen³⁴¹ bei Hieber eine zum Teil äußerst polemische ästhetische Abwertung mittelalterlicher Miniaturen gegenübersteht.

³⁴⁰ Hieber, 119

³⁴¹ Zeittypisch ist, daß sich Hiebers Phantasie gerade an einer Salomé-Darstellung (im Münchner Evangeliar Ottos III.) entzündet: "Mit einer scharfen Biegung des Körpers scheint das Weib alle die Männerblicke zurückzuwerfen, durch die zuckende Bewegtheit ihrer Glieder hält sie die ganze staunende Gesellschaft in Schach. Wild und aufgelöst, ja verstört sieht Salome aus, wenn sie der Herodias das Haupt des Johannes darbringt, die aber thront in eisiger Ruhe. Ihr gegenüber [...] stößt der Henker nach getanem Werk das Schwert in die Scheide. Man meint den Ruck zu hören, so heftig geschieht's. Die Kleidersäume selber zittern vor Erregung." (Hieber, 132)

VI. Modernisten des Mittelalters II

Im Laufe des Ersten Weltkrieges geriet die ottonische Buchmalerei noch stärker ins Getriebe des Zeitgeschehens. Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang Heinrich Wölfflins Ausgabe der ottonischen Bamberger Apokalypse im Jahre 1918. Ihr gingen zwei ganz anders geartete zeittypische Aktualisierungen der ottonischen Buchmalerei voraus.

1. 1914/1917: 'Schmerzhaft gewaltig' gegen Frankreich

Im Ersten Weltkrieg wurde die ottonische Buchmalerei im Zusammenhang mit einer heftigen Auseinandersetzung unter Wissenschaftlern aufgerufen. Anlaß war die Bombardierung der Kathedrale von Reims durch die deutsche Artillerie im Jahre 1914, die den renommierten französischen Mittelalterforscher Émile Mâle zu Ausfällen gegen die deutschen 'Kunstbarbaren' provozierte. In einer Artikelserie suchte Mâle für die romanische und gotische Architektur zu beweisen, daß die Deutschen keinerlei künstlerischen Erfindergeist hätten.³⁴² Auf Mâles offensichtlich unwissenschaftliche Vorwürfe, die völlig in der Tradition deutsch-französischer Kunstkonkurrenz um die 'Erfindung' der gotischen Architektur standen, reagierten elf deutsche Mittelalterforscher mit "Erwiderungen", die 1917 zusammen mit einer deutschen Übersetzung von Mâles "Studien über deutsche Kunst" als Sonderdruck herauskamen.³⁴³ In seiner "Erwiderung" führte Paul Clemen die ottonische Buchmalerei gleichsam "ins Feld":

"Viel zu sehr beharrt Mâle zumal in seiner Würdigung der romanischen Kunst auf der Architektur. Sollte man die Gegenfrage stellen? Was hat denn Frankreich der wunderbaren Blüte und dem beispiellosen Reichtum der ottonisch-sächsischen Buchmalerei an die Seite zu setzen? Offenbart sich nicht in diesen Denkmälern schon am frühesten die deutsche Kunst in der Form als Ausdruckskunst, die jede Gestalt mit dem höchsten inneren Leben zu erfüllen, jede Geste fast schmerzhaft gewaltig zu steigern sucht?"³⁴⁴

Die unscheinbare Buchmalerei, die der Öffentlichkeit noch weitgehend unbekannt gewesen sein dürfte, aber bereits gut erforscht war, erscheint hier als eine Art "letzte Reserve" im Stilarsenal der Deutschen, die die "Erfindung" der Gotik Frankreich hatten überlassen müssen und drohten, nun auch der Romanik verlustig zu gehen. Die Bedeutung der ottonischen Buchmalerei, die sich trotz der Aufwertung der Gattung im Vergleich mit einer gotischen Kathedrale wenig imposant ausnehmen mochte, wird

³⁴² Details zu der militärischen Aktion und ihren Folgen liefert Heinrich Dilly: Émile Mâle. 1862-1954. In: Ders. (Hg.): Altmeister, 133-149. 141ff. S.a. Ullrich, 117f.

³⁴³ Émile Mâle: Studien über die deutsche Kunst. Hg. mit Entgegnungen von Paul Clemen, Kurt Gerstenberg, Adolf Götze, Cornelius Gurlitt, Arthur Haseloff, Rudolf Kautzsch, H. A. Schmid, Josef Strzygowski, Geza Supka, Oskar Wulff von Otto Grautoff. Leipzig 1917

³⁴⁴ Mâle, Studien (Clemen-Erwiderung), 66

durch die Anspielung auf die aktuelle "Ausdrucks-kunst" des Expressionismus gesteigert. Zudem garantierte der "Ausdruck", der mittlerweile als deutsche Konstante in der Kunstgeschichte angesehen wurde, jenseits der Epochenstilgeschichte das Deutsche der ottonischen Buchmalerei. Die Motive von Clemens Anspielung sind überaus konventionell und fügen sich in den Kontext der verbreiteten und oft oberflächlichen Parallelisierung von mittelalterlicher (vor allem gotischer) und expressionistischer Kunst in der Kunstkritik.³⁴⁵

Clemens Rekurs auf die "Ausdrucks-kunst" kann man im Zusammenhang mit der Tatsache sehen, daß die Malerei deutscher Gegenwartskünstler gerade ihren ersehnten Durchbruch auf dem deutschen Kunstmarkt erzielt hatte und bürgerlich wurde. Der bürgerlichen Akzeptanz dürfte die fortgeschrittene Nationalisierung des Expressionismus im Laufe des Ersten Weltkrieges Vorschub geleistet haben. Altmeier schreibt: "Nicht von den Anfängen der Kunstrevolution her teilnehmend, sondern auf dem kürzeren Weg einer kriegsbedingten Nationalbegeisterung findet ein größerer Kreis der Publizistik und des Publikums zu den geistigen Gütern deutscher Vergangenheit und damit einen — problematischen — Zugang zur neuen Kunst."³⁴⁶

Problematisch ist die Bewertung der Folgen von Mâles Angriff auf die kulturelle Identität der Deutschen durch heutige Kunsthistoriker: Allzu oft werden — auch von Schenkluhn — die Antworten der deutschen Mittelalterforscher als verständliche und ihrerseits maßvolle Reaktion zutiefst Gekränkter hinstellt.³⁴⁷ Ich halte dagegen die

³⁴⁵ Vgl. Bushart.

³⁴⁶ Werner Altmeier: Die bildende Kunst des deutschen Expressionismus im Spiegel der Buch- und Zeitschriftenpublikationen zwischen 1910 und 1925. Zur Debatte um ihre Ziele, Theorien und Utopien. Diss. Saarbrücken 1972, 142

³⁴⁷ Schenkluhn weist Mâle darüber hinaus eine nicht unerhebliche Teilschuld an der zunehmenden Nationalisierung und letztlich dann nationalsozialistischen Instrumentalisierung der ottonischen Buchmalerei zu. Auf die wissenschaftliche Literatur konzentriert, übersieht er dabei, daß die Bombardierung der Kathedrale von Reims im Hochgefühl der "Ideen von 1914" auch von deutschen Intellektuellen in provozierender Weise kommentiert worden war. So hatte Ricarda Huch unter der Überschrift „Wir Barbaren und die Kathedralen“ in der *Frankfurter Zeitung* vom 16.10.1914 (Wiederabdr. in: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. V. Köln 1966-74, 843-845) geschrieben: „Mit der Schonung von Bauwerken der Vergangenheit hat man sich in den letzten Jahrzehnten fast allzuviel beschäftigt; im Kriege ist diese etwas greisenhafte Überschätzung der Kunstdenkmäler vollends nicht am Platze.“ (844) „Europa ist reich genug, um es sich mehr als eine Kathedrale kosten lassen zu dürfen, wenn nur aus den Trümmen eine gereinigte, verjüngte Menschheit aufersteht.“ (845)

Wie Schenkluhn, so betont auch Lars Olof Larsson (Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Kategorien und Methoden, 169-184) den Anteil Mâles zu stark — immerhin handelte es sich bei ihm um einen einzelnen, ganz offensichtlich überreagierenden Menschen! Robert Suckale (Der Deutsche Wilhelm Pinder und die Kunstwissenschaft nach 1945, in: *Kritische Berichte* XIV/4 (1986), 5-17. 11) versucht mit Blick auf Mâle Verständnis für Wilhelm Pinders nationalistische Ausfälle zu wecken, und Marlite Halbertsma (Wilhelm Pinder. In: Altmeister, 240) steigert die Bedeutung des Angriffs von Mâle zu einer Art mythischen Bedrohung, der sich noch die offensiven Nationalisten der 30er und 40er Jahre erwehren mußten. Auch Heinrich Klotz (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1: Mittelalter 600—1400. München 1998, Vorwort, v.a. 14) setzt zu einer Rechtfertigung der nationalistischen deutschen Kunstgeschichte vor dem Hintergrund dieser Ereignisse an, die sich seiner Ansicht nach in die lange und heute wieder auflebende Tradition einer Ausgrenzung der deutschen Kunst durch die europäischen Nachbarn fügen. — Die heutige Bewertung der Ereignisse aus deutscher Sicht läuft auf eine problematische Neuauflage des "Elf-gegen-einen"-Spiels im Entgegnungsband von 1917 heraus.

relativ späte Herausgabe der Erwiderungen für ein Indiz, daß damit in einer Zeit geschwundener Kriegsbegeisterung eine angemessen zurückhaltende Propaganda nach Innen gemacht werden sollte. — Von der Aktion fern hielten sich ausgerechnet zwei namhafte Ottonikforscher: Wilhelm Vöge, der im Briefwechsel mit Paul Clemen stand, aber im Zusammenhang mit der Bombardierung der Kathedrale von Reims einen Nervenzusammenbruch erlitten hatte,³⁴⁸ und Adolph Goldschmidt, der stets kluge Distanz zu aktuell politischen Fragen wahrte.

2. Ottonische Buchmalerei im *Kunstblatt* (1917)

Das gestiegene Interesse am Expressionismus bediente auch die von Paul Westheim 1917 gegründete Zeitschrift *Das Kunstblatt*, die systematisch mittelalterliche und expressionistische Kunst in Beziehung zueinander setzte.³⁴⁹ Der Kunsthistoriker Max Raphael empfiehlt in der ersten Ausgabe, "ein Kunstwerk einer früheren Epoche neben das moderne zu stellen, um jenes über die Fremdheit des Vorwurfs hinaus in seiner spezifisch künstlerischen und darum ewigen Problemstellung erfaßbar zu machen und das Moderne über das Interesse an der Neuartigkeit des Stoffes und des Stiles hinaus in eine Entfernung zu rücken, aus der es als Ewigkeitswert empfunden und abgeschätzt werden kann."³⁵⁰

In derselben Ausgabe des *Kunstblattes* werden fünf Miniaturen aus ottonischen Handschriften, aus dem Codex Egberti, einer nicht näher bezeichneten "Reichenauer" Handschrift aus der Zeit "um 1000" und dem Echternacher Codex Aureus, abgedruckt.³⁵¹ Sie erscheinen im Kontext einer überaus verbreiteten weltflüchtigen Neuromantik und "Neuen Mystik", die sich von den zunehmend ernüchternden Kriegserfahrungen abwendet. Der Herausgeber des "Kunstblattes" Paul Westheim schreibt im Vorwort über die 'aufregende Aktualität des Gotischen': "Die Steinriesen, die im Maßwerk der Dome schlummerten, scheinen auferstanden aus einem langen Dornröschenschlaf, und aus verstaubten Codicis [!], in die glückhafte Lucasbrüder ihre Beseligungen illuminierten, jubelt auf mit Klang von berückender Süße."³⁵²

³⁴⁸ Vöge zog sich 1916 endgültig aus dem wissenschaftlichen Leben zurück. Panofsky sieht die Gründe für Vöges Nervenzusammenbruch in der Bombardierung, Deicher in Vöges Betroffenheit vom Kriegstod eines Studenten (vgl. Deicher, 75ff.). Tatsache bleibt, daß Vöge, obwohl er sich weiterhin mit Buchmalerei beschäftigte und von seinem Rückzugsort Ballenstedt aus in Briefkontakt mit Kollegen stand, nicht an der Aktion beteiligt war.

³⁴⁹ Erst im *Kunstblatt* wurde nach Altmeier "in umfassend programmatischer Weise der Versuch unternommen, Verständnis für die Ziele der neuen Kunst durch systematisches Hinführen zu den geistigen Grundlagen der nichtklassischen Vergangenheitskunst, insbesondere der deutschen Gotik, zu wecken." (148)

³⁵⁰ Max Raphael: Das moderne Museum, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jg. (1917), 225-230

³⁵¹ "Sturm auf dem Meere" und "Jesus stirbt am Kreuz" aus dem Codex Egberti, "Hl. Dreifaltigkeit" aus einer 'Reichenauer Handschrift' (Münchner Evangeliar Ottos III.) und "Anbetung des Lammes" aus dem Codex Aureus von Echternach. *Das Kunstblatt*, 1. Jg. (1917), 54-60

³⁵² Paul Westheim: Von den inneren Gesichtern, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jg. (1917), 1-6

Die Abbildungen ottonischer Miniaturen, die in der Zeitschrift überhaupt nicht besprochen werden, begleiten einen Auszug aus den "mystischen Schriften" des Meister Eckhart (14. Jahrhundert) und einen Aufsatz des im Krieg gefallenen Kunsthistorikers Fritz Burger (1877-1916) zur "Tragik des mystischen Bewußtseins". Das "mystische Bewußtsein" ist nach Burger "für die deutsche Kunst von fast ausschlaggebender Bedeutung gewesen". "Schon in der Mystik tritt der transzendente Idealismus der deutschen Geisteswelt dem antiken transzendentalen Realismus gegenüber, und auch in der sinnlichen Welt war der Deutsche damals weniger auf die Verwirklichung von formalen Idealen als vielmehr die Gestaltung der aus der Vorstellung gewonnenen transzendentalen Idee der Erscheinung bedacht."³⁵³

Ottonische Miniaturen werden im *Kunstblatt* als frühe Stationen eines mystisch-deutschen Sonderweges in der Kunstgeschichte präsentiert, der für Burger "von dem frühen Nürnberg über Dürer, Holbein und Grünewald zu Hodler" geführt hatte.³⁵⁴ Sie erscheinen völlig losgelöst von ihren historischen Entstehungsbedingungen als Zeugnis "innerer Gesichte" und illustrieren einen überzeitlich gültigen Kunstbegriff, der die deutsche Kunst der Vergangenheit mit der der Gegenwart verbinden soll.

Bei dem im *Kunstblatt* abgedruckten Aufsatz Burgers handelt es sich um den Auszug aus einem Text von 1913, der 1920 in den ersten Band des von Burger initiierten *Handbuchs der Kunstwissenschaft* einging.³⁵⁵ In dem vollständigen Handbuch-Text geht Burger unmittelbar auf Miniaturen des Evangeliars Ottos III. ein, die er als Privatdozent in München kennengelernt haben dürfte. Wie später Panofsky³⁵⁶ vergleicht Burger die ottonische Miniatur mit Grünewalds Darstellung der Auferstehung Christi am Isenheimer Altar, legt den Akzent aber interessanterweise anders als Panofsky auf das Verbindende statt auf das Trennende. Burger will an den Beispielen die Kontinuität eines spezifisch deutschen Spiritualismus aufzeigen. Die Erkenntnis der 'wertschaffenden Bedeutung des Mittelalters' soll es ermöglichen, die deutsche Renaissance als deutsches Phänomen unabhängig von 'äußeren Einflüssen' zu sehen.³⁵⁷

³⁵³ *Das Kunstblatt*, 1. Jg. (1917), 59f.

³⁵⁴ *Das Kunstblatt*, 1. Jg. (1917), 59f. — Burger war mit Franz Marc befreundet und setzte sich als einer der ersten Kunsthistoriker mit Nachdruck für die aktuelle Malerei ein. In Freiburg lernte er Vöge kennen, in München Wölfflin. Vgl. a. Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 200 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Peter Bettenhausen, Peter H. Feist, Christiane Fork und Mitarb. Stuttgart, Weimar 1999, 45ff.

³⁵⁵ Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Bd. 1: Allgemeiner Teil — Böhmen und die österreichisch-bayerischen Lande bis 1450. (Handbuch der Kunstwissenschaft) 6.-10. Tsd. Berlin-Neubabelsberg o. J. (teilweise überarb. Aufl. der Erstausg. von 1920; zitierte Teile gleichlautend mit Burgers erster Lieferung von 1913).

³⁵⁶ Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932/1964). In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme. 4. Aufl. Köln 1987, 185-206. 191ff. — Vgl. auch ders.: Die Perspektive als symbolische Form. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 4 (1924-25). Hg. von Fritz Saxl. Leipzig, Berlin 1927, 258-330. Vgl. a. diese Arbeit, Fußnote 456.

³⁵⁷ Burger, Die deutsche Malerei, 2. Weiter heißt es: "Die weltgeschichtliche Bedeutung deutschen Geistes und deutscher Kunst liegt daher vielleicht weniger in der besonderen Art der Verarbeitung der italienischen Renaissance als in der Fortentwicklung und Vollendung der großen

Die Darstellung des Evangelisten Markus im Münchner Evangeliar Ottos III. gerät bei Burger zur Allegorie einer geistigen Revolution von deutschen Gnaden:

"In die schlichte Schönheit eines griechisch-römischen Deckenschmuckes (Abb. 57 [bei Burger]) hat in dem Otto-Evangeliar ein Deutscher die frischesten Blüten seines Faustischen Geistes verwoben, und innerhalb der strengen Ordnung griechischer Kunst revolutioniert schon hier die animalische Kraft eines derben, großen Geschlechtes, das mit den Resten der versinkenden Vergangenheit einen neuen Lebensgedanken der Menschheit mit starken Armen in die Ewigkeit hebt."

Gleichsam als Collageur historischer Kunstdenkmale schreibt Burger weiter: "In diesen, ihrer Ausdehnung nach bescheidenen Werken bewahrte der Norden die köstlichsten Gedanken seines künstlerischen Lebens, das hier ebenbürtig der Kunst des Südens an die Seite tritt. Der heilige Markus des Otto-Evangeliars würde auch der Chorapside von St. Peter eine willkommene Zierde sein."³⁵⁸

Bereits 1913 wurde der ottonischen Buchmalerei demnach eine zentrale Bedeutung und mythologische Ursprünglichkeit innerhalb der nationalen Kunstentwicklung zugewiesen.

Gedanken des Mittelalters, durch einen in seinen Werken sich immer schärfer umreißenden nationalen Geist. Die Rezeption der Antike steht hierbei ganz an zweiter Stelle." (2, Hervorhebungen wie Handbuch-Ausg. o. J.).

³⁵⁸ Burger, Die deutsche Malerei, 64.

3. Heinrich Wölfflin: "Die Bamberger Apokalypse" (1918)

Stellenwert und Entstehung

Heinrich Wölfflins (1864-1945) Ausgabe der Bamberger Apokalypse erschien erstmals 1918, kurz vor dem Ende des Ersten Weltkrieges, und wurde 1921 in erweiterter Form wieder aufgelegt.³⁵⁹ Auf Clemen, Burger und das *Kunstblatt* nimmt der Autor keinerlei Bezug und greift keine Aspekte der Rezeption aus diesen Kontexten auf.

Für die Rezeption ottonischer Buchmalerei wird der Arbeit aus unterschiedlichen Gründen eine Schlüsselrolle zugewiesen. Grimme schreibt: "Erst als der Expressionismus den an der Kunst der italienischen Renaissance ausgerichteten Zeitgeschmack in Frage stellte und Heinrich Wölfflin seine säkulare Würdigung der 1921 [!] erschienenen Bamberger Apokalypse vorlegte [...], war der Weg frei für die rechte Erkenntnis der ottonischen Miniaturen als einer echten Alternative zu einer auf den Gesetzen der Perspektive und Anatomie aufbauenden Kunst."³⁶⁰ Für Belting führt Wölfflin mit seinem Buch eine "neue Forschungsrichtung" an, die in den zwanziger Jahren dazu führte, daß die ottonische Kunst "mit Begeisterung als früher Expressionismus der mittelalterlichen Kunst begrüßt und damit als erster wahrhaft deutscher Stil neu in Besitz genommen" wurde.³⁶¹ Schenkluhn hingegen nimmt Wölfflins Schrift in seinem Nachwort zu Jantzens „Ottonischer Kunst“ überhaupt nicht zur Kenntnis.³⁶² Heute spielt der Text weder in Untersuchungen zum Werk von Heinrich Wölfflin, noch für die Erforschung der ottonischen Buchmalerei eine Rolle. Mittelbar allerdings, durch die normsetzende Kraft, die seine formale Charakterisierung der Bamberger Apokalypse und des Perikopenbuchs Heinrichs II. als zwei Höhepunkten der ottonischen Buchmalerei entfaltet haben, wirkt Wölfflin noch heute in die Forschung zurück. Der Text ist, soweit ich sehe, noch nie eingehender beachtet worden.³⁶³

Innerhalb von Wölfflins Gesamtwerk nimmt sich die Publikation zunächst als Fremdkörper aus: Wölfflins zentrale kunsthistorische Interessengebiete waren die deutsche

³⁵⁹ Heinrich Wölfflin: Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000. 1. Aufl.: München 1918; 2., erweiterte Aufl. München 1921 — Der Bildteil ist in der 2. Aufl. erweitert, Text und Bilder sind anders arrangiert, die Ausgabe ist etwas schlichter gehalten als die erste. Im Textteil bestehen ganz geringfügige Unterschiede zwischen den beiden Ausgaben, die begutachtet und für die hier verfolgte Fragestellung für unwichtig erklärt wurden. Im folgenden wird aus der 2. Aufl. zitiert.

³⁶⁰ Ernst Günther Grimme: Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei. 2. Aufl. Köln 1985, 78

³⁶¹ Belting, 46

³⁶² Das Nachwort trägt den Titel „Bemerkungen zum ‚Nationalstil‘ in der Kunstgeschichte“ und liefert de facto auch einen Abriß der Rezeption ottonischer Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

³⁶³ Wölfflins Bemühungen auf dem Feld der Mittelalterforschung werden heute allenfalls noch als Beleg für die Grenzen der Methode wahrgenommen. Die Apokalypse-Schrift wird von der neueren Forschung zu Wölfflin ignoriert und ist auch von der Ottonik-Forschung nach Jantzen, so von Mayr-Harting, allenfalls ausgrenzend behandelt worden. In den beiden Anthologien, in denen die kleineren Schriften des Kunsthistorikers später wieder veröffentlicht wurden, fehlt der Beitrag zur Bamberger Apokalypse.

und italienische Renaissance, beziehungsweise die klassische Kunst, und der Barock.³⁶⁴ Allerdings rezensierte er 1895 auch ein Buch zur spätmittelalterlichen Handschriften-illustration.³⁶⁵

Die eigentliche Vorgeschichte von Wölfflins Schrift zur Bamberger Apokalypse reicht in das Jahr 1916 zurück, also in die Zeit unmittelbar nach der Herausgabe der "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe"³⁶⁶, die als Hauptwerk des Kunsthistorikers gelten. Die Apokalypse-Ausgabe steht im Zusammenhang mit Wölfflins Lehrtätigkeit in München, die er 1912 antrat. Im Tagebuch heißt es: "Ich kann mir z. B. nicht denken, wie ich ohne Übungen über mittelalterliche Miniaturen auf den Akademievortrag [1916, SW] über das Perikopenbuch Heinrichs II. und ohne diesen Vortrag auf die Bamberger Apokalypse gekommen wäre."³⁶⁷ Der Direktor der Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek Hans Schnorr von Carolsfeld, ein Jugendfreund Wölfflins und Mitglied von dessen Münchner "Kränzchen", dürfte die Beschäftigung mit den Handschriften unterstützt haben, zumal die Arbeit über die in Bamberg aufbewahrte Apokalypse-Handschrift (Ms. Bibl. 140) in die Schriftenreihe über die Münchner ottonischen Prachthandschriften paßte.³⁶⁸

Neben diesen "äußeren" Erklärungen für die Beschäftigung mit dem ungewohnten Gegenstand bieten sich andere an, die auf die persönliche Situation Wölfflins verweisen. Aus Briefen und Tagebucheinträgen geht hervor, daß Wölfflin zur jener Zeit immer wieder gedrückter bis depressiver Stimmung war. Eines der raren Schriftzeugnisse zu seiner Arbeit mit den Handschriften unterstreicht den pessimistischen Zeitbezug: Soeben aus der Schweiz nach München zurückgekehrt, ist Wölfflin erstaunt über die vom Hungerwinter 1916/17 gezeichneten Menschen. Die Diener der Staatsbibliothek, so habe ihm "[s]ein Freund, der Direktor" berichtet, kämen gar nicht mehr recht nach: "Seitdem wirkt das schwere Schlürfen dieser Leute, die mir die Codices herbeitragen, wie Vorwurf und böses Vorzeichen."³⁶⁹ Wölfflins Beschäftigung mit der Bamberger Apokalypse kann man als Einkehr in die religiöse Kunst des Mittelalters verstehen. So schreibt er im Dezember 1917 an Fritz Wichert: "Seit meiner Krankheit interessieren

³⁶⁴ Vgl. u.a. "Renaissance und Barock" (1888), "Die klassische Kunst" (1899), "Die Kunst Albrecht Dürers" (1905)

³⁶⁵ Er rezensierte Rudolf Kautzsch: Zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration im späteren Mittelalter, in: *Literarisches Centralblatt für Deutschland* (1895), 166f.

³⁶⁶ Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915 [ich zitiere aus der 9. Aufl., München 1948]

³⁶⁷ Heinrich Wölfflin, 1864–1945: Autobiographie, Tagebücher und Briefe. Hg. von Joseph Gantner. Basel, Stuttgart 1982. Tagebucheintrag 1917, 305f.

³⁶⁸ Georg Leidinger: Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Heft I.: Das sogen. Evangelium Ottos III. München o. J.; Heft V. Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. München o. J. [1912?]

³⁶⁹ Brief vom 1. Oktober 1916 an Lotte Warburg, in: Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 299. Vermutlich war Wölfflin zu jener Zeit mit dem Vortrag über das Perikopenbuch Heinrichs II. beschäftigt, den er am 4. November 1916 vor der Akademie der Wissenschaften in München hielt. Im sogenannten "Rübenwinter" 1916/17 verhungerten in Deutschland Tausende von Menschen. Ein Ende des Krieges wurde propagiert.

mich eigentlich nur noch die letzten Dinge."³⁷⁰ Die so persönlich anmutende Endzeitstimmung war freilich gegen Kriegsende sehr verbreitet und wurde geradezu kollektiv gepflegt. In Literatur und Kunst wurde die krisenhafte Weltkriegssituation häufig mit der biblischen Apokalypse verglichen; Rezensenten nahmen Wölfflins Ausgabe in diesem Kontext wahr.³⁷¹ Vielleicht spielt Wölfflin darauf an, wenn er schreibt, daß "gerade unsere Zeit ein besonderes Interesse dafür [*für die Bamberger Apokalypse*, SW] haben müsse".³⁷² Im Untertitel der Ausgabe erscheint der eschatologische Bezug betont: darin wird die Apokalypse als "Bilderhandschrift vom Jahre 1000" und nicht als "ottonisch" bezeichnet.

Form und Inhalt der Ausgabe

Äußerlich handelt es sich bei der Publikation der Bamberger Apokalypse um eine reich ausgestattete bibliophile Buchausgabe mit Reproduktionen der Miniaturen der Handschrift, die von einem elfseitigen Haupt- und Einführungstext und knappen Beschreibungen der einzelnen Bilder begleitet werden. Wäre Wölfflin zu jener Zeit nicht der wohl berühmteste lebende deutschsprachige Kunsthistoriker gewesen, würde man annehmen, daß der Text hinter die Bilder zurücktritt. Diese bildbetonte Auffassung von der Ausgabe einer einzelnen Handschrift, wie sie auch heute üblich ist, war an die technische Möglichkeit gebunden, die Miniaturen hochwertig und möglichst farbig wiederzugeben. Diese Möglichkeit war um 1918 in neuem Umfang gegeben, so daß die Apokalypse-Ausgabe in ihrer etwas erweiterten Form von 1921 dreiundsechzig qualitativ hochwertige Lichtdrucke, darunter zwei aufwendige Gold-Farb-Drucke, enthält.³⁷³ Die originalgroßen Abbildungen stehen jeweils auf einer großzügig bemessenen Seite allein, wobei die gegenüberliegende Seite freibleibt. Sie sind von den Erklärungen, die zu den einzelnen Bildern gegeben werden, und dem Haupttext

³⁷⁰ Brief vom 26. Dezember 1917, in: Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 316. Verschiedene, mal ironische, mal ernste Aufzeichnungen aus der Zeit seiner Beschäftigung mit den Codices illustrieren eine persönliche "Endzeitstimmung", die sich an Krieg, Krankheit und Alter knüpfen: "Und wie geht es Ihnen, verehrte Frau, in diesen Zeiten des Weltuntergangs?" (Brief Wölfflins an Frau Wichert, 25. Januar 1916, in: Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 295); "Wie der Moment Wert gewinnt nach 50" (Tagebucheintrag, zweite Januarhälfte 1917, in: Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 305).

³⁷¹ Oskar Hagen (Das Vorurteil des 'Räumlichen' in der Malerei. Bemerkungen, angeregt durch die Neuausgabe einer mittelalterlichen Bilderhandschrift, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Wochenschrift für Kenner und Sammler, hg. von Gustav Kirsten, 54. Jg. (N.F. 30, Leipzig 1918/19 [Nr. 11, 27.12.1918]), 208–221) hebt in seiner Besprechung die 'inhaltlich-stoffliche Symptomatik' des Themas hervor, das in der Geschichte dastehe, "wo immer es verlangt wird, wie im Vorhof zum Weltbrand, der die alte Zeit verbrennt und die neue gebiert" (210). Er erwähnt auch Dürers Holzschnittfolge zur Apokalypse. — Zur Apokalypse-Thematik vgl. Angela Jurkat: Apokalypse — Endzeitstimmung in Kunst und Literatur des Expressionismus. Diss. Bonn. Alfter 1993

³⁷² Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 6

³⁷³ Die Ausgabe von 1921 enthält neben den Bildern der Apokalypse-Handschrift auch Vergleichsbeispiele aus dem Perikopenbuch Heinrichs II.

abgetrennt.³⁷⁴ Die Bilderreihe wird eröffnet durch einen Farbdruck der Miniatur des "Engels mit dem Mühlstein". Die Präsentation fordert zu andächtiger Betrachtung auf, die dazu paßt, daß Bilder im Kontext des spirituell gestimmten Expressionismus ein ästhetisch-religiöses Erlebnis sein sollten. Zu Beginn der 'Bilderklärungen' wird sogar darauf hingewiesen: "Zum Verständnis der Bilder ist es unbedingt notwendig, den Bibeltext mit zur Hand zu nehmen."³⁷⁵ Die Präsentationsweise steht im Kontrast zu der von Vöge praktizierten und für Wölfflin ansonsten geradezu typischen "intellektuellen" Gegenüberstellung zweier Bilder zum Zweck des Vergleichs. Äußerlich erscheint die Ausgabe der "Bamberger Apokalypse" damit unwissenschaftlich und dem Anspruch Wölfflins gemäß, "das bedeutende Werk einer größeren Allgemeinheit zugänglich" zu machen. Er erklärt, "von der Erörterung der spezifisch kunstgeschichtlichen Fragen, die die Handschrift stellt," absehen zu wollen.³⁷⁶

In Widerspruch dazu steht, daß Wölfflin sich im Text mehrfach explizit und abgrenzend auf kunsthistorische Fachliteratur bezieht, dabei Vöges Schulcharakteristik "zum Teil veraltet" nennt³⁷⁷ und zu einer bedeutenden Korrektur des Forschungsstandes ansetzt: er kommt zu einer umfassenden Neubewertung des Stils und der Stilentwicklung der ottonischen Handschriften sowie auf dieser Basis zu einer annähernd jahresgenauen Datierung der Bamberger Apokalypse. Vöges Annahme, die Bamberger Apokalypse sei gegenüber dem Perikopenbuch Heinrichs II. das spätere Werk, kehrt Wölfflin um. Indem er mit dem dezidierten Anspruch auf einen methodisch fundierten, neuen Blick auftritt, erweist sich seine Behandlung der bisher relativ wenig beachteten Handschrift als wissenschaftliches Exempel, das für eine neue Sicht der ganzen ottonischen Buchmalerei stehen soll und auch so rezipiert worden ist. Obwohl sich Wölfflin mit einer einzelnen Handschrift beschäftigt, tritt er mit einem Anspruch auf, der mit dem von Vöge und Swarzenski vergleichbar ist. Innerhalb des früher "Vöge-Gruppe"³⁷⁸ genannten Handschriftencorpus nimmt Wölfflin eine einschneidende Akzentverschiebung vor, wenn er die Bamberger Apokalypse den aus stilistischen Gründen "wichtigsten Kodex" nennt. Vöge hatte die Handschrift "Hs. VI" nur knapp besprochen, auf die thematische Einzigartigkeit des Bilderzyklus hingewiesen und geurteilt: "Der handwerkliche Charakter dieser Arbeit verbietet uns, hier ein Originalwerk anzunehmen."³⁷⁹

³⁷⁴ Zur Präsentation mittelalterlicher Miniaturen als "modernist isolated paintings" durch Reproduktion vgl. Camille, *Très Riches Heures*, 87. Camille erkennt schon in den frühesten Abbildungsbänden mit Miniaturen des Stundenbuchs ein "denial of language", das sich sowohl im Verzicht auf eine Beschreibung als auch darin zeigt, daß die Textseiten der Handschriften nicht mit reproduziert werden (*Très Riches Heures*, 84).

³⁷⁵ Wölfflin, *Bamberger Apokalypse* 1921, 17

³⁷⁶ Wölfflin, *Bamberger Apokalypse* 1921, 6

³⁷⁷ Wölfflin, *Bamberger Apokalypse* 1921, 6f.

³⁷⁸ Die Gruppe wird heute als Liuthar-Gruppe bezeichnet. Vgl. Fußnote 295.

³⁷⁹ Vöge, *Malerschule*, 246

Die "Stilüberzeugung" der Bamberger Apokalypse und ihr Verhältnis zum Perikopenbuch Heinrichs II.

Der Haupttext der Apokalypse-Ausgabe, den ein Rezensent als "Führer zur Form" kennzeichnet,³⁸⁰ klammert das Gegenständliche der Bilder weitestgehend aus und repräsentiert damit das, was als "typisch Wölfflinisch" gilt. Dabei sollte nicht übersehen werden, daß Wölfflin, der sich zu Unrecht als Formalist abgestempelt sah, das Verständnis der Bildinhalte für wichtig hielt, wie die Erklärungen zu den Einzelbildern und der Hinweis auf den Bibeltext zeigen.

Eingangs thematisiert Wölfflin die Historizität des Urteils über die Bamberger Apokalypse, stellt sich dabei aber nicht in die methodisch neuere Tradition. Kuglers Urteil stellt sich als ästhetisch-dogmatisch dar, und auch das von Vöge und Haseloff ist

"noch nicht unabhängig von den Maßstäben einer naturalistischen Kunst, für die der Wert der Leistung in der mehr oder weniger vollständigen Wiedergabe des Sichtbaren liegt. Man gab der plastisch-modellierenden Darstellung in jedem Fall den Vorzug vor der linear-platten, und neben der körperlich glaubhafteren Zeichnung anderer Handschriften erschien eine flächenhafte Zeichnung wie die unsere, die die Linie aus Überzeugung schematisiert und naturalistische Erinnerungen grundsätzlich ausscheidet, als handwerkliche Flachheit und Beginn des Verfalls. Erst neuerdings — in auffallender Parallelität zu gewissen Entwicklungen der modernen Malerei — ist man auf das Positive der Wirkung bei dieser sogenannten Erstarrung aufmerksam geworden und hat angefangen, statt die mindere Qualität zu tadeln, die andersgeartete Absicht ins Auge zu fassen."³⁸¹

Den aktuellen Anlaß für die Beschäftigung mit der Handschrift stellt für Wölfflin ein neues Sehen dar, das die Werke der Vergangenheit neu erschließt und ihren künstlerischen Wert erst sichtbar macht. Dieser Gedanke, der von der akademischen Kunstgeschichte erst in den zwanziger Jahren in breiterem Umfang umgesetzt wurde, markiert einen Bruch mit der unifokalen, universalistischen Perspektive auf die Kunstgeschichte, wie sie das 19. Jahrhundert eingenommen hatte.

So fremd sich Wölfflins Auseinandersetzung mit der Bamberger Apokalypse innerhalb seines Werks zunächst ausnimmt, so verwandt ist der Anspruch auf die ästhetische Rehabilitierung eines verachteten Stils — ein Anspruch, der Wölfflin bereits 1888 bei der Aufwertung des Barock gegenüber der Renaissance geleitet hatte und bei dem er sich des für ihn typischen kontrastierenden Bild- und Stilvergleichs bedient hatte. In der Schrift zur Bamberger Apokalypse funktioniert das Rehabilitationsverfahren allerdings anders als in "Renaissance und Barock" und in den "Grundbegriffen": Während Wölfflin im letzten Abschnitt der Arbeit eine "Stilvergleichung" mit dem Perikopenbuch Heinrichs II. durchführt, bleibt die Bamberger Apokalypse im ersten Teil auf einen imaginären Gegenpol bezogen: die naturalistische Erwartungshaltung des

³⁸⁰ Hagen, Das Vorurteil des 'Räumlichen', 208

³⁸¹ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 5

Betrachters. Die "andersgeartete Absicht", die Wölfflin gegenüber dem abschätzigen Qualitätsurteil der Vergangenheit anführt, verweist auf Riegls überaus erfolgreichen Begriff des "Kunstwollens", der die Andersartigkeit der mittelalterlichen (bei Riegl der spätantiken) Kunst nicht mehr als ein Nicht-Können erscheinen ließ.³⁸²

Wölfflin umreißt den Standpunkt, der gegenüber der Bamberger Handschrift eingenommen werden soll:

"Nicht um den Gegensatz von guter und schlechter Perspektive handelt es sich, sondern um Perspektive und Nicht-Perspektive. Nicht um den Gegensatz von guter und schlechter Modellierung, sondern um eine Darstellung des Volumens einerseits und eine flächig-lineare Zeichnung andererseits [...]. Die anatomische Richtigkeit spielt hier keine Rolle, dafür aber die suggestive Kraft von gewissen 'unnatürlichen' Linienzügen. [...] Gerade aus der Freiheit gegenüber der zentralperspektivischen Projektion hat diese Kunst unerwartete Ausdrucksmittel gewonnen."³⁸³

Die Bamberger Apokalypse ("Der Drache und der falsche Prophet", Abb. 7) vertritt für Wölfflin "eine besonders einheitliche Stilüberzeugung". Entscheidend ist die flächenhafte, tektonische Bildauffassung, die in der kühlen Farbwirkung ihre Entsprechung findet. Unter Preisgabe von Werten wie 'Geschmeidigkeit', 'Mannigfaltigkeit' und 'Buntheit' sowie der Eigenständigkeit der Figuren habe die Kunst "starke neue Werte entwickelt".³⁸⁴ "Je mehr aber die Fläche fühlbar wird, um so mehr gewinnt eben die spezifische Wirkung der Linie an Wert. Darin liegt die Kraft dieser Kunst."³⁸⁵ Die Bilder der Apokalypse 'leben', so Wölfflin, von "abstrakten Werten".³⁸⁶

Das nachlassende Interesse an der plastischen Wirkung hat in der Bamberger Apokalypse zur Unabhängigkeit von "Innenzeichnung und Außenzeichnung" geführt. Das "Binnenwerk", zum Beispiel der Gewänder, wird von seiner modellierenden Funktion freigesetzt und kann als "Lichtlinienbündel" die Formen überstrahlen und "in diesem Flachstil eine besondere Schärfe" gewinnen. "Was spricht, ist eigentlich nur noch die Richtung. Man denkt an gerippte Käferflügeldecken."³⁸⁷ Farbfläche und Linie haben sich in den Miniaturen von ihrer ursprünglich gegenstandsbeschreibenden Funktion emanzipiert; die Linie hat nicht allein konturierende Funktion, die Farbfläche kann unabhängig vom Kontur bestehen.³⁸⁸ Dabei können die elementaren Bildmittel durchaus an der Aussagekraft der dargestellten Szenen mitwirken: so erscheint die Farbe in der Miniatur des "Engels mit dem Mühlstein" "auch stimmungsmäßig empfunden" und wirkt durch "düstere Feierlichkeit".³⁸⁹ Am Beispiel von "Johannes' Vision der sieben Leuchter" zeigt Wölfflin, wie "die Linie als solche" "Trägerin des Eindrucks"

³⁸² Tatsächlich wird auch nach Riegl weiterhin in den Kategorien von Blüte und Verfall gedacht.

³⁸³ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 6

³⁸⁴ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 7

³⁸⁵ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 11

³⁸⁶ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 13

³⁸⁷ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 10

³⁸⁸ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 9

³⁸⁹ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 14

wird, indem sie die "Kraft des 'Empfangens'" ohne Rücksicht auf die anatomische Richtigkeit veranschaulicht: "Sie beruht wesentlich auf den parallelen Kurven, die, weit vom Rücken hergeholt, über die Schulter ziehen, in den gleichförmig gehobenen Armen weiterklingen und sogar in der (völlig unnatürlichen) Linie des Beugeknies ihre Resonanz finden. Unnötig zu sagen, wie sehr der Eindruck dadurch gewinnt, daß die Bewegung durch das ganze Bild weitergeleitet ist."³⁹⁰

Die Bildfläche sieht Wölfflin durch elementare Gegensätze gestaltet: durch den "Gegensatz des Senkrechten und Waagerechten", durch das "Verhältnis des Leeren und Gefüllten", "das Hoch und Tief im Bilde". Diese Gegensätze und "schlagenden Richtungskontraste" erzeugen eine dynamische "Spannung" der Bildfläche. Der "durchschlagende Gleichklang paralleler Bewegungen", der "einheitliche Rhythmus der Linie" und eine Vereinfachung der Formen wirken im Sinne der Gesamtwirkung der Bildfläche als einer Einheit.³⁹¹ Die raumlosen farbigen und goldenen Gründe, Abstraktionen von Geländebezeichnungen, sowie die Aufteilung des Bildes in Zonen hält Wölfflin für "sehr bedeutsam für die Gesamtwirkung". Diese Streifen seien in ihrer Größe und ihrem Zusammenwirken mit Gebärden 'wichtige Wirkungselemente'.³⁹²

Besonders intensiv beschäftigt sich Wölfflin mit den 'unnaturalistischen' Phänomenen, die der Wertschätzung der ottonischen Buchmalerei in der Vergangenheit Widerstände entgegengesetzt hatten. Proportionsverschiebungen, "unnatürliche" Linien und anatomische Brechungen, die der moderne Betrachter als regelwidrige Verzerrungen der Form wahrnehme, erklärt er als absichtsvoll eingesetzte Mittel zur Steigerung der "Lebendigkeit des Ausdrucks".³⁹³ Andere Eigentümlichkeiten, wie den "Winkelblick", interpretiert er als Formeln, die sich als am stärksten wirkend durchgesetzt hätten.³⁹⁴ Nach Wölfflin kommt es auf das richtige Lesen der Bildzeichen an. Selbst rudimentäre Mittel der Raumdarstellung werden so als konventionalisierte Formen verständlich, deren Sinn sich wie mit dem Erlernen einer Sprache und deren Ästhetik sich durch Gewöhnung des Auges erschließt. Damit erscheint nicht mehr die Unfähigkeit des mittelalterlichen Künstlers, sondern ein fehlendes Verständnis beim Betrachter als Ursache für eine negative Beurteilung der Miniaturen.

Seine aus einer ganz unhistorischen, aber genau gesehenen Feinanalyse der Miniaturen gewonnenen Beobachtungen integriert Wölfflin in das Konzept eines Stils, der sich durch Tektonik, Monumentalität und eine mit "Schlagkraft", "Schärfe" und "Stoßkraft" umschriebene Plakativität auszeichnet. Wölfflin rehabilitiert die Bamberger Apokalypse auf der Basis der Anerkennung eines 'ganz anderen' Darstellungsinteresses. Er will sie nicht als "primitive, zusammensetzende Kunst" begriffen wissen, sondern als eine "mit

³⁹⁰ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 11

³⁹¹ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 11ff.

³⁹² Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 11

³⁹³ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 6

³⁹⁴ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 12

langer Tradition, die durchaus im großen zu disponieren gelernt hat."³⁹⁵ Die Vorstellung von einem Ausgleich ursprünglich plastischer Darstellungen in die Fläche steht im Gegensatz zu Vöges grundsätzlich kombinatorischer Bildauffassung. Merkwürdig heterogen sind Wölfflins Vorstellungen vom Entstehen des ottonischen Stils: er spricht von absichtsvoller Verzerrung und Schematisierung der Form, dann wieder von einer allmählichen Genese des Stils, indem die Form "von Generation an Generation weitergegeben, nicht mehr an der Wirklichkeit geprüft" worden sei und so "Unabhängigkeit" erlangt habe.³⁹⁶

Als bravouröse Demonstration der Leistungsfähigkeit seiner Methode präsentiert Wölfflin eine annähernd jahresgenaue Datierung der Bamberger Apokalypse,³⁹⁷ zu der er durch einen Stilvergleich mit dem Perikopenbuch Heinrichs II. (Abb. 11) kommt. Er bedient sich, wie auch Vöge, des Vergleichs motivisch verwandter Bilder. Die exakte Beweisführung wird, wie Wölfflin eingesteht, dadurch erschwert, daß sich die Motive mit Ausnahme der Weltgerichtsdarstellung hier und da nicht decken. Problematisch ist auch, daß sich die Weltgerichtsdarstellung im *Perikopenteil* der Bamberger Handschrift findet, der von der Forschung als dem Hauptteil qualitativ unterlegen angesehen wird. Die Grenzen der Stilkritik werden angesichts der Inhomogenität mittelalterlicher Handschriften deutlich. Um überhaupt einen konsistenten Anhaltspunkt zu haben, so scheint es, nimmt Wölfflin an, daß das Perikopenbuch Heinrichs II. und die Bamberger Apokalypse von einer Hand sind.³⁹⁸ Die Bedeutung dieser Prämisse spielt er zwar herunter, ich halte sie aber für einen wichtigen intellektuellen Fixpunkt — obwohl Wölfflin für eine "Kunstgeschichte ohne Namen" steht.

Seine stilgeschichtliche Datierung gründet Wölfflin auf die bereits recht genaue Einordnung durch die ältere historische Forschung, wobei heute sowohl Wölfflins wie auch die historisch begründete Datierung als falsch gelten.³⁹⁹ Die Posteriorität des Perikopenbuchs gegenüber der Bamberger Apokalypse begründet Wölfflin "optisch-genetisch": "Der besondere Stil ist hier [im Perikopenbuch] viel schärfer und folgerichtiger ausgebildet: ein Flachstil mit gesteigerter Stoßkraft der starren Linie."⁴⁰⁰ Hatte Wölfflin in den "Grundbegriffen" die Entwicklung von der Klassik zum Barock als 'psychologisch einleuchtend' gekennzeichnet,⁴⁰¹ so zeichnet sich die in der Apokalypse-Schrift

³⁹⁵ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 6

³⁹⁶ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 11

³⁹⁷ In der Öffentlichkeit wird denn auch die Leistungsfähigkeit der neuen Einstellung wahrgenommen, die Wölfflin "auch zu einer genaueren Bestimmung der Entstehungszeit" ver helfe (P[aul]. W[estheim].: Umschau. Die Bamberger Apokalypse, in: *Das Kunstblatt*, 5. Jg. (1921), 155).

³⁹⁸ Dies nimmt, so Mayr-Harting, "trotz der großen stilistischen Ähnlichkeit heute kaum noch jemand an" (418).

³⁹⁹ Vgl. Mayr-Harting, 418, u. Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 15.

⁴⁰⁰ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 14

⁴⁰¹ Wölfflin, Grundbegriffe, 247

beschriebene Entwicklung durch die konsequente 'Steigerung' formaler Charakteristika aus. Letztlich bedeutet diese Entwicklung für Wölfflin nicht, wie beim Barock, eine Anreicherung durch Phantasie,⁴⁰² sondern eine Verarmung. So gibt er schließlich der Bamberger Apokalypse mit ihrer "Frische und Wärme" den Vorzug gegenüber dem Perikopenbuch.

Innerhalb des Zeitstils verkörpert das Perikopenbuch mit seinem "Ruhm einer gewissen Klassizität des zur vollen Reife gediehenen Stils"⁴⁰³ eine Endstellung, innerhalb der mittelalterlichen Stilentwicklung ist es eine Vorstufe, da das "das Prinzip der Flächigkeit [...] noch nicht in alle seine Konsequenzen hinein verfolgt" ist: erst das hohe Mittelalter "ist die Zeit der reinen Fläche und der reinen Linie".⁴⁰⁴ In der Bamberger Apokalypse sind noch "Überbleibsel einer malerisch-impressionistischen Technik" und Andeutungen perspektivischer Darstellung vorhanden.⁴⁰⁵ Die Stilentwicklung stellt sich durch das Mittelalter hindurch als idealer und zielgerichtet fortschreitender Abstraktions- und Purifizierungsprozeß dar. Wölfflin scheint seine Vorstellung von der historisch weit ausgreifenden Stilentwicklung von Vöge übernommen zu haben, der ebenfalls in der ottonischen Malerei noch malerische Überreste erkannt hatte. Bei Vöge entsteht ein "rein flächenhafter Linienstil" zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert aufgrund eines 'technischen Umschwungs': auf der Grundlage der 'innigen Verbindung' von Bild und Ornamentik bei der Herstellung der Handschriften kann die Feder in die Deckmalerei eindringen.⁴⁰⁶ Wölfflin abstrahiert gewissermaßen von Vöge.

Interessant ist an Wölfflins Apokalypse-Schrift, daß er darin seine in den "Grundbegriffen" entwickelte prinzipielle Vorstellung von Stilentwicklung umkehrt. In den "Grundbegriffen" verlaufen Stilentwicklungen stets vom 'Klassischen' zum 'Barocken', "vom Linearen zum Malerischen, vom Strengen zum Freien", vom Flächenhaften zum Tiefenhaften usw. "Im Verlauf dieses Entwicklungsprozesses kommt es zu einer "Entspannung der tektonischen Strenge."⁴⁰⁷ Diese idealtypische Entwicklungsrichtung stellte Wölfflin auch für Antike und Mittelalter und innerhalb mittelalterlicher Zeitstile, wie der Gotik, fest.⁴⁰⁸ Die Stilentwicklungen, von denen im Apokalypse-Text die Rede ist, verlaufen grundsätzlich in die entgegengesetzte Richtung: in der Bamberger Apokalypse sieht Wölfflin gegenüber der früheren Kunst eine Tendenz zu Schematisierung, Erstarrung und Abstraktion; auch die Entwicklung von der Bamberger

⁴⁰² Wölfflin vertritt in den "Grundbegriffen" die Vorstellung, daß "Formen lange genug von Hand zu Hand" gehen müssen, mit Phantasie angereichert werden müssen, um barock zu werden (250).

⁴⁰³ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 15f.

⁴⁰⁴ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 16

⁴⁰⁵ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 9ff.

⁴⁰⁶ Vöge, Malerschule, 366f.

⁴⁰⁷ Wölfflin, Grundbegriffe, 15f.

⁴⁰⁸ Wölfflin, Grundbegriffe, 251. Wölfflin stellt fest, daß "die mittelalterliche" Zeichnung abstraktflächig sei und "erst zuletzt zur Tiefe der perspektivisch-dreidimensionalen Bilder durchbricht. Man wird unsere Kategorien nicht unmittelbar auf diese Entwicklung übertragen können, aber die Gesamtbewegung läuft offenbar parallel."

Apokalypse mit ihrer relativen "Frische und Wärme" zum Perikopenbuch Heinrichs II. ist ganz anders als die, die Wölfflin in den "Grundbegriffen" beschreibt; dort heißt es: "Der Spätstil an sich bleibt verschiedenster Ausprägungen fähig, es ist zunächst nur die allgemeine Form des Lebendigen damit angegeben."⁴⁰⁹ Schließlich verläuft auch die große Entwicklungslinie hin zur Kunst des hohen Mittelalters gerade nicht im Sinne einer Verlebendigung. Bereits Swarzenski hatte bemerkt, daß die Handschriften der Regensburger Schule in ihrer Endphase "nicht die typischen Merkmale des Verfalls" aufwiesen: "Es sind nicht die Merkmale der Auflösung, der Verwahrlosung, des Alten [...], sondern es entsteht eine merkwürdige gesuchte Härte und Strenge, eine gewisse Rigorosität des Stils." Diese hatte Swarzenski damit erklärt, daß 'die durch Eitelkeit und Üppigkeit verdorbenen Sitten durch die Not zur Einfachheit zurückgeführt' worden seien.⁴¹⁰ Offenbar stellte die mittelalterliche Buchmalerei und gerade auch die ottonische ein gängiges Entwicklungsmodell in Frage.

Im Kapitel "Das Problem des Neu-Anfangens" in den "Grundbegriffen" kann sich Wölfflin, wie schon Swarzenski, die Anomalie einer gegenläufigen Entwicklungsrichtung vom Malerischen zum Linearen nur als 'unnatürlichen' Entwicklungssprung aus den Zeitumständen erklären: sie tritt "immer nur im Zusammenhang mit durchgreifenden Veränderungen der geistigen Welt" auf, "der Anstoß [liegt] deutlicher in äußeren Verhältnissen begründet". In den "Grundbegriffen" steht ein solcher Sonderfall bezeichnenderweise am Beginn der Moderne: "Es ist die Epoche einer neuen Wertung des Seins auf allen Gebieten. Die neue Linie kommt im Dienst einer neuen Sachlichkeit" und steht für eine neue "Andacht zur 'Reinheit' der antik-klassischen Formen." "Aber der Fall der Kunsterneuerung um 1800 ist einzigartig, so einzigartig, wie es die begleitenden Zeitumstände gewesen sind. Innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne hat die abendländische Menschheit damals einen durchgreifenden Regenerationsprozeß durchgemacht. Das Neue setzt sich dem Alten unmittelbar entgegen, und zwar auf der ganzen Linie. Es scheint hier wirklich, als ob man noch einmal von vorne habe anfangen können."⁴¹¹

Auch wenn dies im Text zur Bamberger Apokalypse nicht ausdrücklich vermerkt ist, wird deutlich, daß Wölfflin seine Auffassung von Stilentwicklung seit der Abfassung der "Grundbegriffe" grundlegend geändert hatte. Damit erschloß sich für ihn offenbar auch ein neues kunsthistorisches Gebiet.⁴¹² Erklärlich erscheint Wölfflins neue

⁴⁰⁹ Wölfflin, Grundbegriffe, 250

⁴¹⁰ Swarzenski, 174

⁴¹¹ Wölfflin, Grundbegriffe, 252f.

⁴¹² Der Wandel von Wölfflins Vorstellung könnte mit Wilhelm Worringers überaus erfolgreichem Buch "Abstraktion und Einfühlung" zusammenhängen, mit dem er sich laut Tagebuch im Januar 1918, also im zeitlichen Zusammenhang mit der Apokalypse-Ausgabe, auseinandersetzte (Tagebuch 58, in Wölfflin 1864-1945, Hg. Gantner, 317). In der Arbeit, die Worrringer 1907 als Dissertation eingereicht hatte, erscheinen Einfühlung und Abstraktion als Pole des Kunstwillens, denen im Kunstwerk Naturalismus und Stil entsprechen und die auch Perioden der Kunstentwicklung markieren. Die dualistische Sicht der Kunst ist vergleichbar mit Wölfflins "Grundbegriffen" und seiner Auffassung von der Periodizität des

Vorstellung von Stilentwicklung im Kontext der Gegenwartskunst, auf die er explizit Bezug nimmt.

Bezug zur Gegenwartskunst

Wölfflin schreibt, "in auffallender Parallelität zu gewissen Entwicklungen der modernen Malerei" sei man "auf das Positive der Wirkung" der "linear-platten" Darstellungsweise der Apokalypse-Miniaturen aufmerksam geworden.⁴¹³ "Kunst und Kunstgeschichte laufen parallel", hatte Wölfflin schon 1914 gesagt,⁴¹⁴ und 1916, in seinem Vortrag über das Perikopenbuch Heinrichs II., wies er darauf hin, daß sich "[i]n der scheinbaren Erstarung der Form, die man hier gerade gegenüber den nächst vorangehenden Handschriften der Schule immer als Verfall empfunden hat, [...] ein ganz bestimmter Formwille nachweisen [läßt], der der Großartigkeit nicht entbehrt und durch gewisse Gebahrungen des modernen Expressionismus uns besonders verständlich werden kann."⁴¹⁵ Das Resümee des Vortrags erlaubt es, Wölfflins Querverweis auf die moderne Malerei in der Schrift zur Bamberger Apokalypse im Hinblick auf den Expressionismus zu präzisieren und zugleich die verbreitete Auffassung zu korrigieren, daß Wölfflins 'abstrakte Kunstgeschichte' zwar "vollkommener Ausdruck jenes Prozesses der Durchsetzung einer 'autonomen Kunst der Form' ist, dessen endgültigen Triumph wir heute als klassische Avantgarde bezeichnen, ohne daß der Kunsthistoriker Wölfflin diese in jenen Jahren zur Kenntnis nahm."⁴¹⁶

Wölfflins Beschäftigung mit der Kunst seiner Zeit war intensiver und vielfältiger als dies häufig vermutet wird.⁴¹⁷ In der Tat wäre es erstaunlich, wenn Wölfflin, der 1912,

Klassischen und Barocken. Die ottonischen Miniaturen, in denen nach Wölfflin "natürliche" Formen geometrisiert und schematisiert werden, erscheinen als Produkt jenes "Abstraktionsdranges", den Woringer dem Drang zur Einfühlung gegenübergestellt hatte, und aus dem heraus er vernachlässigte Gebiete der Kunstgeschichte verstanden wissen wollte. Psychologisch deutet Woringer den Abstraktionsdrang als "Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt". Er korreliert mit einer transzendentalen Färbung aller Vorstellungen (vgl. Wilhelm Woringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. 12. Aufl. München 1921 [1. Aufl. 1908], 19). Wölfflin nimmt diese psychologisierende Erklärung nicht auf, obwohl sie angesichts der Apokalypse-Thematik und der 'transzendentalen' Zeitstimmung auf der Hand gelegen hätte.

⁴¹³ Wölfflin, *Bamberger Apokalypse* 1921, 5

⁴¹⁴ Im Akademievortrag über die "Architektur der deutschen Renaissance". Cit. nach Udo Kultermann: *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*. Darmstadt 1987, 218

⁴¹⁵ Wölfflin hielt den Vortrag, von dem nur ein knappes Resümee in den Sitzungsberichten der Akademie erhalten ist, am 4. November 1916 vor der Akademie der Wissenschaften in München (Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München. Jahrgang 1916, München 1916, 17). Zur angekündigten Veröffentlichung des Vortrags kam es nicht.

⁴¹⁶ Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Akademische Vorlesungen aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien. Hg., eingeleitet und komm. von Norbert M. Schmitz. Alfter 1994, 147 (Kommentar). Vgl. auch Joseph Gantner: Heinrich Wölfflin und die moderne Kunst, in: *Merkur* 7 (1959), 945

⁴¹⁷ Vgl. die "Grundbegriffe", in denen sich Wölfflin mehrfach explizit auf den Impressionismus bezieht; eine Vorlesungsmitschrift aus dem Jahre 1911 bezeugt Wölfflins Beschäftigung auch mit der modernen Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und seine Wertschätzung von Künstlern wie Thoma, Hildebrand, Hölzel, Marées und Böcklin sowie Hodler und Henry van den Velde; vgl. auch Martin

als in München die Künstler des "Blauen Reiter" an die Öffentlichkeit traten, auf den Münchner Lehrstuhl berufen wurde, die moderne Kunst nicht zur Kenntnis genommen hätte. Den Beweis dafür, daß er sie "aktiv" wahrnahm, liefert eine Postkarte an seinen Assistenten Franz Roh, worin er einen Monat vor seinem Akademievortrag über das Perikopenbuch Heinrichs II. den gemeinsamen Besuch einer Ausstellung mit Bildern von Franz Marc vorschlägt.⁴¹⁸ Es erscheint also legitim, nach Verbindungen zwischen den Münchner Expressionisten und Wölfflins Apokalypse-Beschreibung zu suchen. In Anbetracht der Internationalität des Ausstellungswesens könnten entsprechende Bezüge auch zu anderen Künstlern der Avantgarde hergestellt werden.

Mayr-Harting hat sich, soweit ich sehe als einziger, etwas eingehender, aber allzu spekulativ mit der Frage des Bezugs zur Gegenwartskunst beschäftigt. Er vermutet, daß Wölfflin zu seiner Bestimmung des zeitlichen Abstandes zwischen Apokalypse und Perikopenbuch durch "Beobachtungen unter den Münchner Expressionisten zu seiner Zeit" gekommen ist.⁴¹⁹ Er zitiert außerdem dichterische Apokalypse-Phantasien von Ludwig Meidner und nimmt an: "Ottotonische Meisterwerke wie die *Bamberger Apokalypse* mit ihren expressiven Phantasien, Verzerrungen und Gesten des Schreckens waren wie geschaffen für den expressionistischen Geschmack jener Zeit."⁴²⁰ Mayr-Harting ignoriert die Hinweise, die Wölfflins Text zu entnehmen sind.

Sowohl 1916 als auch 1918 bringt Wölfflin den Begriff der "Erstarrung" mit der modernen Malerei in Verbindung. Er präzisiert ihn, wie oben dargestellt, im Sinne von Abstraktion, Schematisierung, Geometrisierung und Verflächigung 'natürlicher' und 'plastischer' Formen und einer Betonung der Linie. Diese Auffassung verweist auf Alois Riegls, von Wilhelm Worringer einflußreich propagierte Ästhetik der 'kristallinen'

Warnke: On Heinrich Wölfflin, in: *Representations* 27 (Summer 1989), 178ff.; 1913 führte ihn Kandinsky in einer Liste 'gesellschaftlich anerkannter Autoritäten' des Kunstlebens auf, von denen er gegen eine bösertige Rezension verteidigt werden wollte (Bushart, 89). Eine Auseinandersetzung Wölfflins mit Wilhelm Worringers "Abstraktion und Einfühlung" (1907), die ein durchschlagender Erfolg bei den Expressionisten war, ist ebenso belegt, wie die persönliche Bekanntschaft mit dem für die Gegenwartskunst aufgeschlossenen, aber auch (wie oben bereits erwähnt) mit ottonischen Handschriften vertrauten Kunsthistoriker und Maler Fritz Burger, der 1916 im Weltkrieg fiel (Zu "Abstraktion und Einfühlung" vgl. Tagebuch 58, Anfang Jan. 1918, Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 317; zu Burger vgl. Wölfflin, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Kommentar von Schmitz). Intellektuell hatte Wölfflin, die Abstraktionstheorien und antithetischen Setzungen, wie sie im Umkreis der expressionistischen Kunst aufkamen, bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts antizipiert. So notierte er 1910: "Wie man ein Buch schreibt über den Impressionismus, so müßte sich ein Buch machen lassen über das Gegenteil des Impressionismus, aber dafür existiert nicht einmal ein Wort." (Tagebuch 47, 21. März 1910, Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 240). Die Notiz machte Wölfflin wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Lektüre von Werner Weisbachs Buch "Impressionismus: Ein Problem der Malerei in Antike und Neuzeit".

⁴¹⁸ Die Postkarte trägt das Datum des 7. Oktober 1916 (Warnke, On Heinrich Wölfflin, 179), der Vortrag wurde am 4. November des Jahres gehalten.

⁴¹⁹ Mayr-Harting nennt Kandinsky, der erklärt habe, beinahe ein Jahrzehnt auf seine "nichtgegenständlichen" Bilder hingearbeitet zu haben (420). Die Frage des zeitlichen Abstandes beschäftigt Mayr-Harting vor allem deshalb, weil er selbst, um seine eigene Datierung der Bamberger Apokalypse in die Regierungszeit Ottos III. rechtfertigen zu können, bestimmte Annahmen zur Relation von Stildifferenz und zeitlicher Differenz verwerfen muß.

⁴²⁰ Mayr-Harting, 419

Abstraktion, mit der sich expressionistische Künstler wie Paul Klee und Franz Marc identifizierten und die sie in ihren Bildern umzusetzen suchten.⁴²¹

Wölfflins Wahrnehmung der Apokalypse-Miniaturen entsprechend, wurde in der Künstlergruppe "Der Blaue Reiter", der bis zu ihrer Auflösung bei Kriegsbeginn unter anderem Wassily Kandinsky (Abbildungsbeispiel "Improvisation 26", Abb. 8), Franz Marc ("Kämpfende Formen", Abb. 6), Paul Klee ("Mit dem Adler", Abb. 5) und August Macke angehörten, die Bildfläche als autonome Darstellungsebene und Ort einer zweidimensionalen Malerei angesehen. In unterschiedlichem Maße wurde eine "Reinzucht" (Klee) der bildnerischen Mittel von Linie und Farbfläche angestrebt, die unabhängig voneinander eingesetzt werden und nicht primär der Gegenstandsbezeichnung dienen sollten.⁴²² Künstler wie Kandinsky und Klee setzten unabhängig von Farbsilhouetten in neuer Weise graphische Elemente in der Malerei ein. Linien weisen häufig jene "Stoßkraft" auf, die Wölfflin als charakteristisch für den Stil der Bamberger Apokalypse und des Perikopenbuchs Heinrichs II. ansieht. Der spannungsvolle Gegensatz, den Wölfflin als Prinzip der ottonischen Bildgestaltung beschreibt, wurde auch von den Expressionisten als wichtiges Gestaltungsmittel angesehen; so schreibt Kandinsky 1911 in der Programmschrift "Über das Geistige in der Kunst": "Gegensätze und Widersprüche — das ist unsere Harmonie".⁴²³ (Vgl. Abb. 6 und 7) Auf die aggressiv-plakative Wirkungsästhetik des Expressionismus verweist Wölfflins Betonung der "Schlagkraft" von Bildelementen sowie seine Auffassung von der bewußten Verzerrung von Formen zur Steigerung des Ausdrucks. Mit Wölfflins Begriffen der Schematisierung und Geometrisierung lassen sich Gemälde von Lyonel Feininger und August Macke assoziieren, und auch im Hinblick auf die Farbbehandlung lassen sich Parallelen ziehen.

(Wie eingangs erwähnt, wurde in der vorliegenden Arbeit für Bildvergleiche keine methodische Basis gesehen. Wenn im Anhang expressionistische und ottonische Bilder auf einer Seite nebeneinander abgebildet sind, so soll dies aber durchaus zu entsprechenden Gedankenspielen einladen. Dabei dürfen "Verwandtschaften" nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein Vergleich ebensogroße Unterschiede wie Ähnlichkeiten erkennbar macht.)

⁴²¹ Vgl. O. K. Werckmeister: Klee im Ersten Weltkrieg. In: Paul Klee: Das Frühwerk, 1883-1922. Hg. von Armin Zweite. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München 1979/80, 166-226. Ginge es hier um Bildvergleiche, so ließen sich auch technisch Bezüge zwischen den ottonischen Miniaturen und den kleinformatigen Bildern Klees, die häufig in Aquarell und Feder ausgeführt sind, herstellen.

⁴²² Kandinsky bezeichnete die Überwindung der Perspektive durch die Zweidimensionalität, die neue Anwendung graphischer Elemente in der Malerei und die Befreiung der Farbe von der Linie als wichtige Schritte für seinen Übergang in die Abstraktion. Vgl. Peg Weiss: Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen. Im gleichnamigen Ausst.-Kat., hg. von Armin Zweite. Städtische Galerie im Lenbachhaus München. München 1982, 29-84

⁴²³ Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 7. Aufl. mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümplitz 1963, 108f. Cit. nach Ausst.-Kat. Kandinsky und München, 112

Auch ohne Analogien weiter zu vertiefen wird glaubhaft, daß Wölfflin von den expressionistischen Malern lernte, die ottonischen Miniaturen anders zu sehen und höher zu schätzen. Seine Parallelisierung von alter und neuer Kunst ist dadurch ungleich differenzierter und selbständiger als der oft klischeehafte Vergleich in der Publizistik der Zeit. Die Entwicklung der Malerei, vor allem der von Kandinsky, könnte Wölfflins gegenläufige Vorstellung vom Verlauf der Stilentwicklung erhellen: der Maler ging etwa zwischen 1905 und 1912 von einer 'malerisch-impressionistischen' zu einer 'linear-platten' Malerei über und unterzog Bildmotive einem Abstraktionsprozeß.

Der charakteristische *Stil*, den Wölfflin in der Bamberger Apokalypse sieht, scheint allerdings weniger auf die Malerei von Marc, Klee oder Kandinsky zu verweisen als auf den Schweizer Maler Ferdinand Hodler (Abb. 10), den Wölfflin als Vertreter einer neuen "tektonischen" Malerei schätzte. Wölfflin erwähnt ihn in Briefen und Tagebüchern gerade auch im zeitlichen Zusammenhang seiner Beschäftigung mit den ottonischen Miniaturen.⁴²⁴ Nach Vorlesungsmitschriften aus dem Jahre 1911 entsprechen Wölfflins Vorstellungen vom Stil der Bamberger Apokalypse denen, die er von der Kunst Hodlers und einer "all dem Impressionismus und Pleinairismus" entgegengesetzten "Kunst der Zukunft" hatte. Hodler "erfüllt noch nicht alle Sehnsucht, doch prophezeit er die Kunst der Zukunft, er stellt eine Revision der einfachsten Grundbegriffe an, für ihn scheidet aus: der Begriff der Illusion."⁴²⁵ Wölfflin spricht von einem "Zurückgehen auf optisch einfache Verhältnisse", einem "Einstellen des Kunstwerks auf Linie und Fläche, Auflösung der komplizierten, verschlungenen Dinge des Malerischen". Dieser Vorgang sei "nicht einfach als Umschlag nach dem Höhepunkt des Malerischen" zu verstehen, sondern "als kultureller Gesinnungswandel, der zur Kunstäußerung wird".⁴²⁶ Der Stilwandel erscheint vergleichbar mit jener exzeptionellen, mit der logischen Formentwicklung brechenden "Revolutionskunst" des Klassizismus, die Wölfflin um 1800 angesiedelt hatte. Indes entschärft Wölfflin den anklingenden Revolutionsgedanken, indem er eine kontinuierliche Entwicklung der neuen "Linienkunst" von Cornelius über Thoma hin zu Hodler verlaufen läßt.

Offenbar überträgt Wölfflin seine aus der Anschauung der modernen Kunst gewonnene Vorstellung von einem atypischen Verlauf der Stilentwicklung auf die mittelalterliche Kunst und revidiert damit sein in den Grundbegriffen entwickeltes Modell von Stilentwicklung. Für die mittelalterliche Kunst erscheint das atypische Modell typisch.

Zur politischen Dimension

⁴²⁴ Vgl. Tagebuch 58, 26r, Anfang 1917, Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 308

⁴²⁵ Wölfflin, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, 133

⁴²⁶ Wölfflin, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, 28

Neben der Gegenwartskunst stellt der politische Kontext einen wichtigen Bezugspunkt für die Interpretation von Wölfflins Text dar. Mayr-Harting nimmt an, der Kunsthistoriker stelle die ottonische Kunst in den Dienst nationaler Identitätsfindung: "Wölfflin versuchte, seinen Zeitgenossen, die bereits Grünewald für sich entdeckt hatten, zu erklären, wie sie sich die ottonische Phase ihres deutschen Erbes aneignen konnten."⁴²⁷ Nach Belting hat Wölfflin mit seiner Interpretation der Bamberger Apokalypse eine "neue Forschungsrichtung" angeführt, die die ottonische Kunst "mit Begeisterung als früher Expressionismus der mittelalterlichen Kunst begrüßt und als erster wahrhaft deutscher Stil neu in Besitz genommen" hat.⁴²⁸ Meiner Ansicht nach verzerren diese Aussagen die politische Bedeutung der Ausgabe.

Wölfflins Apokalypse-Text mag, wie bereits 1914 sein Akademievortrag über die "Architektur der deutschen Renaissance", unter dem Druck der "Zeitumstände" entstanden sein, "die etwas Deutsches verlangten."⁴²⁹ Dafür, daß der Ausgabe ein besonderer nationaler Stellenwert zugemessen wurde, spricht die staatliche Finanzierung durch die Bayerische Akademie der Wissenschaften und der, wie ein Rezensent bemerkt, "lächerlich geringe" "Kriegspreis" von 30 Mark.⁴³⁰ In einem Brief an August Grisebach gab Wölfflin seiner Irritation darüber Ausdruck, daß das Buch trotz des kriegsbedingten Papiermangels "noch auf gutes holländisches Büttenpapier gedruckt" worden war, wohingegen für einen Neudruck der vergriffenen dritten Auflage der "Grundbegriffe" das Papier gefehlt habe.⁴³¹ Anders als die "Grundbegriffe" paßte das Projekt einer populären Ausgabe der deutschen mittelalterlichen Handschrift in den Rahmen einer nationalorientierten Kriegspublizistik, wie sie auch von den Universitäten ausging.⁴³²

Tagebuchaufzeichnungen aus dem ersten Kriegsjahr 1914 zeigen allerdings, daß sich Wölfflin mit der Anpassung an die Kriegseuphorie schwer tat: "Fast alle haben ihre Ankündigungen geändert. Man muß jetzt entweder populär-aktuell reden oder ganz schwer für wenige Auserwählte. Ich tue das letztere. Eingeleitet wird das Semester mit einer Akademiesitzung, wo ich die Festrede halten soll; natürlich auch nicht so leicht, den Ton zu finden, in dem die Wissenschaft und die Zeit zusammen anklingt."⁴³³ Im zeitlichen Umfeld seiner Studien zur ottonischen Buchmalerei, im Dezember 1917, notierte Wölfflin allerdings resignierend: "Bis zum 50. Jahr habe ich auf Italien gehofft als Erfüllung des Lebens. Der Sommer 1914 hat diese Erfüllung nicht gebracht, vielleicht

⁴²⁷ Mayr-Harting, 419

⁴²⁸ Belting, 46

⁴²⁹ Wölfflin über den Vortrag zur "Architektur der deutschen Renaissance", cit. nach Schenkluhn, 167

⁴³⁰ Hagen, Das Vorurteil des 'Räumlichen', 209 (Fußnote)

⁴³¹ Brief vom 31. Mai 1918, in: Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 318

⁴³² Vgl. Fritz Ringer: Die Gelehrten: Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890–1933. Übers. von Klaus Laermann. Stuttgart 1987 (engl. Orig.-Ausg. 1969), 170

⁴³³ Brief an Lotte Warburg vom 24. Oktober 1914, in: Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 291. — Thema der Festrede war "Die Architektur der deutschen Renaissance".

war es überhaupt ein Irrtum, sie dort zu suchen."⁴³⁴ Entschloß sich Wölfflin daraufhin, in der Schrift zur Bamberger Apokalypse "populär-aktuell" über ein Stück deutsche Kunst des Mittelalters zu reden? Die Haltung Wölfflins bedarf einer differenzierten Betrachtung, zumal das Gesamtwerk des Kunsthistorikers Anhaltspunkte für verschiedene Einschätzungen seines politischen Standpunktes gibt. Meiner Ansicht nach hat Wölfflins Beschäftigung mit der Bamberger Apokalypse durchaus mit seiner emotionalen Abkehr von "Italien" und seiner Hinwendung zum Deutschen zu tun. Indes stimmt er gerade nicht in den herrschenden Nationalismus ein.

Wölfflin konnte nicht verborgen geblieben sein, daß der Umgang mit mittelalterlicher Kunst im Ersten Weltkrieg hochgradig politisiert war. Vor diesem brisanten Hintergrund erscheint seine Schrift verdächtig neutral. An keiner Stelle gibt Wölfflin eine der besprochenen Handschriften als deutsch aus oder führt ihre Stilmittel auf ein nationales Kunstwollen zurück. Kunstgeographische Angaben unterbleiben völlig, Einflußfragen spielen keine Rolle. Obwohl Wölfflin Stil in anderen Schriften durchaus auch als Ausdruck von Völkern begreift, hält er sich in seiner Beschreibung der Bamberger Apokalypse an jene "untere Schicht von Begriffen" in der Stilgeschichte, "die sich auf die Darstellung als solche beziehen." Nach dieser, von Wölfflin in den "Grundbegriffen" formulierten Auffassung "läßt sich eine Entwicklungsgeschichte des abendländischen Sehens geben, für die die Verschiedenheit des individuellen und nationalen Charakters von keiner großen Bedeutung mehr ist."⁴³⁵ Es hat den Anschein, als zöge sich Wölfflin vor dem Hintergrund einer zunehmenden Politisierung des Stilbegriffs in jene "untere Schicht von Begriffen" zurück, die es erlaubten, Stil gerade nicht als Ausdruck 'völkischer' Eigenarten zu sehen. Für die "Grundbegriffe" hat bereits Martin Warnke die These aufgestellt, daß "Wölfflin willingly restricted himself to the boundaries of formalism, and was unwilling to counterbalance aesthetic forms with nonartistic factors; this represents a resistance to the political slogans of the time."⁴³⁶ Das Erscheinen der "Grundbegriffe" im Jahre 1915 wertet Warnke "als Akt des Widerstandes gegen die allgemeine und bejubelte Instrumentalisierung der Wissenschaft und Künste durch den Staat."⁴³⁷ Aus ihrem formalistischen Widerstand beziehen die "Grundbegriffe" nach Warnke ein "eisiges Pathos".⁴³⁸ — Es scheint in der formal erstarrten, monumentalen Bamberger Apokalypse Kunstwerk geworden zu sein. In der

⁴³⁴ Tagebucheintrag vom 24. Dezember 1917, in: Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 315

⁴³⁵ Wölfflin, Grundbegriffe, 13

⁴³⁶ Warnke, On Heinrich Wölfflin, 176

⁴³⁷ Martin Warnke: Warburg und Wölfflin. In: Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions, Hamburg 1990. Hg. von Horst Bredekamp. Mit Beiträgen von A. Beyer u.a. (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg). Weinheim 1991, 79-86. 83

⁴³⁸ Warnke, On Heinrich Wölfflin, 176

absoluten "Reinheit" von Fläche und Linie geradezu erhaben steht Wölfflins Claritas-Ideal am Ende der Stilentwicklung im hohen Mittelalter.⁴³⁹

Der widerständige Charakter von Wölfflins Apokalypse-Interpretation wird noch dadurch unterstrichen, daß die zentralen Merkmale, die Wölfflin der Apokalypse zuschreibt, dem "deutschen Formgefühl", wie er es in den "Grundbegriffen" kennzeichnet, geradezu entgegengesetzt sind: "Die rauschenden Wälder bedeuten der Phantasie mehr als das in sich geschlossene tektonische Gefüge", heißt es dort.⁴⁴⁰

Es erscheint angebracht, an dieser Stelle noch einmal auf Ferdinand Hodler zurückzukommen, der meiner Ansicht nach nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine politische Bezugsgröße für Wölfflin dargestellt haben könnte. Wie oben ausgeführt, vergegenwärtigt Wölfflin in der Bamberger Apokalypse ein Stilideal, das er persönlich sehr schätzte und das mit dem Schweizer Maler identifizierbar ist. Diese Tatsache ist für die kontextuelle Lektüre von Wölfflins Text möglicherweise entscheidend. Ferdinand Hodler, der vor dem Ersten Weltkrieg sowohl in der Schweiz als auch in Deutschland als besonders 'vaterländisch' geschätzt und mit öffentlichen Aufträgen versorgt worden war, wurde im Ersten Weltkrieg in Deutschland als Staatsfeind betrachtet. Der Maler hatte einen Protestbrief Schweizer Künstler unterzeichnet, in dem die bereits erwähnte Bombardierung der Kathedrale von Reims als "barbarische Untat" der Deutschen bezeichnet wurde. Er wurde daraufhin "unmittelbar aus sämtlichen deutschen Künstlervereinen, denen er oft als Ehrenmitglied angehört hat[te], ausgeschlossen"; sein berühmtes Wandbild in der Jenaer Universität, der "Auszug der Jenenser Studenten zum Freiheitskampf von 1813" (Abb. 10), wurde mit einer Bretterwand vernagelt und erst 1919 wieder aufgedeckt.⁴⁴¹

Wie bereits erwähnt, stand auch jene Auseinandersetzung zwischen deutschen Mittelalterforschern und dem französischen Kunsthistoriker Emile Mâle, in deren Verlauf Paul Clemen die ottonische Buchmalerei als deutschen Trumpf gegen Frankreich ausspielte, im Zusammenhang mit der Bombardierung der Kathedrale von Reims. In Wölfflins Beschäftigung mit der Bamberger Apokalypse scheinen sich die Ereignisse zu verbinden. Man könnte den Text somit als verdeckte Stellungnahme Wölfflins für seinen Schweizer Landsmann, gegen den Kunstnationalismus und die Barbarei des Krieges verstehen. Dies wird plausibel, wenn man einen Brief an Lotte Warburg aus dem Jahre 1915 heranzieht, in dem Wölfflin über den "leidenschaftlichen Nationalismus" aller Nationen klagt und die Schweiz als eine tröstliche "Insel" der

⁴³⁹ "Reinheit bis zur Schrift" bezeichnet Wölfflin im Januar 1917 in einem selbstreflexiven Tagebucheintrag als erstrebenswertes Ziel (Wölfflin 1864-1945, Hg. Gantner, 305).

⁴⁴⁰ Wölfflin, Grundbegriffe, 255. Vgl. auch ders.: Italien und das deutsche Formgefühl. In: Gedanken zur Kunstgeschichte, 119-126.

⁴⁴¹ In Zürich erfuhr Hodler dagegen 1917 seine größte Anerkennung im Rahmen einer Kollektivausstellung (Ferdinand Hodler. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich. Zürich 1983, 158).

"letzten 'Europäer'" bezeichnet.⁴⁴² Die zeitgenössische Aufnahme von Wölfflins Text gibt keinerlei Hinweis auf die von mir vorgeschlagene Lesart, was daran liegen könnte, daß Hodler schon 1918 — es war das Jahr des Kriegsendes und das Todesjahr Hodlers — wieder als "der erste große Maler rein deutscher Art seit der großen Zeit der Primitiven und der Zeit der Maler der deutschen Renaissance" propagiert wurde.⁴⁴³ Mit dem Ende des Krieges und der Rehabilitierung Hodlers war Wölfflins 'geheimer Hodler' obsolet geworden.

Schule der visuellen Mündigkeit

Wölfflins Text ist auf verschiedenen Ebenen als Dokument des politischen Widerstandes verstehbar geworden. Dabei ließ es der Kunsthistoriker nicht auf eine offene Konfrontation ankommen. Auf diskrete Weise betrieb er vielmehr hinter den staatlich vergoldeten Titelletern eine "aktive Immunisierung" der Öffentlichkeit.

Daß Wölfflin 1917 Scheffels Erfolgsroman "Ekkehard" kaufte,⁴⁴⁴ scheint mir dafür zu sprechen, daß er wirksam auf das Vorverständnis, das breitere Kreise von mittelalterlicher Kunst hatten, eingehen wollte — jedenfalls spricht nichts dafür, daß sich der abtrünnige Burckhardt-Schüler selbst mit dem kulturhistorischen Hintergrund der Epoche vertraut machen wollte. Von den bisherigen Veröffentlichungen, die voraussetzten, "daß der Betrachter den Standpunkt schon kenne, den er den Bildern gegenüber einzunehmen habe", grenzt Wölfflin seine Arbeit ab.⁴⁴⁵ Für eine ernstzunehmende pädagogische Motivation spricht der den ganzen Text durchziehende Versuch, Vorurteile thematisierend das Auge des Laien im Sehen der Miniaturen zu schulen. Er unterscheidet sich damit ganz erheblich von den meisten anderen der Zeit, in denen Parallelen zwischen mittelalterlicher und expressionistischer Kunst gezogen, häufig weltanschaulich instrumentalisiert, aber selten erklärt werden. Der Rezensent Oskar Hagen hebt entsprechend Wölfflins "Ästhetik des Tatsächlichen" vom "romantische[n] Impetus begeisterter junger Fanatiker des Expressionismus" ab. Wölfflin rufe den Leser als Augenzeugen an, leiste "Über-Zeugung" statt "Über-Redung".⁴⁴⁶

Wölfflins ausgesprochenes Bemühen darum, das Sehen der Handschrift zu lehren, muß vor dem Hintergrund des bereits gesagten als aufklärerischer Versuch gewertet werden, die Allgemeinheit zu einer visuellen Mündigkeit angesichts einer frei flottierenden Instrumentalisierung mittelalterlicher Kunst für expressionistische und nationalistische Zwecke hinzuführen. Daß er dafür einen Bedarf sah, belegt seine kritische Auseinandersetzung mit der expressionistischen Ausdrucksidee, nach der sich

⁴⁴² Brief an Lotte Warburg vom 6. Mai 1915, in: Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 293

⁴⁴³ Vgl. Henry van de Veldes Nachruf auf Hodler von 1918 im Kat. Hodler, 34

⁴⁴⁴ Tagebucheintrag vom 7. März 1917, in: Wölfflin 1864–1945, Hg. Gantner, 309.

⁴⁴⁵ Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 5.

⁴⁴⁶ Hagen, Das Vorurteil des 'Räumlichen', 213f.

Kunstwerke über physiognomische und phrenologische Konstanten unmittelbar erschließen sollen. Dagegen setzt Wölfflin ausgerechnet am Beispiel der Naumburger Stifterfiguren, die unter allen mittelalterlichen Kunstwerken am exzessivsten aktualisiert und nationalisiert wurden: "Das Lächeln dieser Frauen kann nicht unmittelbar verstanden werden."⁴⁴⁷

Rezensionen und Wirkung

Beide Auflagen der "Bamberger Apokalypse" wurden im *Kunstblatt*, das "das wichtigste Forum des Nachkriegsexpressionismus" geworden war, knapp aber sehr zustimmend rezensiert.⁴⁴⁸ "W. Sch[ürmeyer?]." lobt 1918 Wölfflins "Aufklärungswerk", das "in die Schönheiten der so lange verkannten mittelalterlichen Kunst" einführe und dabei den "Schwerpunkt auf die Anleitung zum ästhetischen Genuß der Bilder" lege.⁴⁴⁹ Der Rezensent kritisiert allerdings, daß der ferne Osten für Wölfflin nicht existiere und mahnt eine "Weltkunstgeschichte" an. Das *Kunstblatt* bildete nun keine mittelalterlichen Miniaturen mehr ab, sondern indische Plastik und Architektur. Interessant ist, daß Wölfflin offenbar sensibel auf diese Anregung reagierte: 1920/21 veröffentlichte er einen Aufsatz über "Indische Baukunst", in dem er ebenfalls Parallelen zum Expressionismus zog.⁴⁵⁰

1921 lobt der Herausgeber Paul Westheim persönlich die Neuauflage der "Bamberger Apokalypse", um freilich zwei Jahre später zu klagen: "Scheinbar kann man Miniaturen oder Hinterglasmalereien oder chaldäische Plastik schon nicht mehr ansehen, ohne daraus expressionistische Miniaturen oder expressionistische Plastik zu machen."⁴⁵¹ Für die neue Popularität des Vergleichs von expressionistischer Kunst und mittelalterlichen Miniaturen kann August L. Mayers, im selben Jahr wie Wölfflins Apokalypse-Ausgabe erschienen und 1920 wiederaufgelegtes Bändchen "Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters" stehen,⁴⁵² aber auch die Tatsache, daß die zweite Auflage der

⁴⁴⁷ Heinrich Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken (1921). Wiederabdruck in: Ders.: Kleine Schriften (1886-1933). Hg. von Joseph Gantner. Basel o. J. [1946]. 165-176. 174

⁴⁴⁸ Bushart, 136. Rezensionen von W. Sch. [Artikel mit Kürzel signiert; Bushart vermutet dahinter W. Schürmeyer (219, Fußnote 48)]: Umschau. Die Bamberger Apokalypse, in: *Das Kunstblatt*, 3. Jg. (1919), 380f.; P[aul]. W[estheim].: Umschau. Die Bamberger Apokalypse, in: *Das Kunstblatt*, 5. Jg. (1921), 154f.

⁴⁴⁹ W. Sch., 380

⁴⁵⁰ Heinrich Wölfflin: Indische Baukunst (1920/21). In: Kleine Schriften, 220ff.

⁴⁵¹ Paul Westheim: Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart. Potsdam 1923, 32

⁴⁵² August L. Mayer (Hg.): Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. 2. Aufl. München 1920 [1. Aufl. 1918]. Im *Kunstblatt* von 1919 reagierte Rosa Schapire auf Mayers Buch mit der Forderung, nicht dem Publikum nachzugeben, "das die großen Erscheinungen der Vergangenheit nicht um ihrer selbst willen wertet, sondern nur nach pikanten Zusammenhängen mit der Gegenwart schnüffelt." (*Das Kunstblatt*, 3. Jg. (1919), 160. Vgl. auch Bushart, 218.

"Bamberger Apokalypse" von 1921 im Unterschied zur staatlich finanzierten ersten privat verlegt wurde.⁴⁵³

Auch in der *Kunstchronik* wurde Wölfflins Buch gewürdigt. Zur Aktualität der Ausgabe bemerkt Oskar Hagen: "Es wäre befremdlich, wenn Wölfflin der einzige von den neueren Kunsthistorikern künstlerischer Richtung geblieben wäre, der in seiner Auslegung mittelalterlicher Formen nicht geleitet würde von dem Willen, zugleich einen Weg zum Verständnis der neueren Kunst zu bahnen."⁴⁵⁴ Er lobt, daß der Bezug auf die Gegenwartskunst bei Wölfflin im Unterschied zur "Schar der Modernisten des Mittelalters" äußerst zurückhaltend sei. Der Text sei die "Prinzipienerklärung einer andersgewordenen Kunstwissenschaft" und "vollkommener Dienst am Werk zum Besten der nationalen Allgemeinheit".⁴⁵⁵ Hagen selber hatte in diesem Sinne ein vielbeachtetes Buch über Grünewald veröffentlicht. Er kritisiert an Wölfflin allerdings, daß dieser letztlich einer naturalistischen Norm verhaftet bleibe, wenn er Worte wie 'verzerrt' und 'unnatürlich' verwende, von 'Schematisierungen der Naturform' oder 'Raumlosigkeit' spreche und damit die Eigenart der Miniaturen in Negationen fasse.⁴⁵⁶

Keine Rezension im engeren Sinne ist das emphatische Lob, das der Wiener Kunsthistoriker Julius von Schlosser (1866-1938) 1923 in seinem Band zur "Kunst des Mittelalters" Wölfflins Apokalypse-Ausgabe ausspricht. Sie ist für Schlosser die erste "wirklich kunstgeschichtliche, in das Wesen der mittelalterlichen Kunst selbst eindringende Behandlung eines Denkmals, zu dem alle älteren Bearbeiter trotz oder wegen ihrer Gelehrsamkeit [...] sich stumpf oder befangen verhielten. Dahinter steht hier eben das große Erlebnis, vermittelt durch Denken und Ausdruck der Zeit, in der wir leben."⁴⁵⁷ Schlosser wertet es als "sehr bedeutendes Zeugnis, wenn der stärkste lebende

⁴⁵³ 1. Aufl.: Verlag der kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften in Kommission des G. Frantz'schen Verlags (J. Roth), München 1918. 2., erweiterte Aufl.: Kurt Wolff, München 1921.

⁴⁵⁴ Oskar Hagen: Das Vorurteil des 'Räumlichen' in der Malerei. Bemerkungen, angeregt durch die Neuausgabe einer mittelalterlichen Bilderhandschrift, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Wochenschrift für Kenner und Sammler, hg. von Gustav Kirsten, 54. Jg. (N.F. 30, Leipzig 1918/19 [Nr. 11, 27.12.1918]), 208-221. 214

⁴⁵⁵ Hagen, Das Vorurteil des 'Räumlichen', 214 u. 208

⁴⁵⁶ Hagen, Das Vorurteil des 'Räumlichen', 217ff. Zu dieser Problematik vgl. auch Erwin Panofsky, der 1932 eine Miniatur aus dem Münchner Otto-Evangeliar Grünewalds Darstellung der Auferstehung Christi (Isenheimer Altar) gegenüberstellte. Panofsky weist darauf hin, dass man bei Bildgegenständen, die in ottonischen Miniaturen ohne Standfläche vor dunklem Hintergrund erschienen, anders als bei der Auferstehungsszene, nicht von 'Schweben' sprechen könne, "weil hier eine Natur- und Raumgesetzlichkeit, die sich bei Grünewald auf wunderbare Weise durchbrochen zeigt, gar nicht vorhanden ist." (Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932/1964). In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme. (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1)* 4. Aufl. Köln 1987, 185-206. 191ff.)

⁴⁵⁷ Julius von Schlosser: *Die Kunst des Mittelalters. Die sechs Bücher der Kunst, 3. Buch*. Berlin Neubabelsberg 1923, 7. — Zur Neuorientierung der Kunstwissenschaft vgl. auch Johannes Jahn in seiner Standortbestimmung der Kunstgeschichte 1924: „Natürlich hängt die Ausbreitung unseres Fachgebietes auch mit wichtigen modernen Lebensinteressen zusammen, die sich in der bildenden Kunst unserer Zeit widerspiegeln; der Sinn für das Primitive und das Expressive hat uns manche Gebiete ganz neu gezeigt und andere, schon bekannte, neu erschlossen.“ (J. Jahn (Hg.): *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*. Leipzig 1924, iv) — Vgl. a. Ernst H. Gombrichs nachträgliche Auseinandersetzung mit der ‚expressionistischen Kunstgeschichte‘ in seiner Rezension „André Malraux und die Krise des

Darsteller der Kunstgeschichte, Heinrich Wölfflin, [...] gerade jetzt eines der größten Denkmäler des frühen Mittelalters, die Bamberger Bilderhandschrift der Apokalypse, von dieser neuen Einstellung her behandelt hat."⁴⁵⁸ Wölfflin dringe erstmals "in das Wesen der mittelalterlichen Kunst selbst" ein. Wie die Renaissance sei das neue Verständnis des Mittelalters "kein äußerliches Galvanisieren von Mumien, sondern eine richtige Wiedergeburt, in der der mystische Erlebnissinn dieses Wortes durchklingt."⁴⁵⁹ Schlosser gibt Wölfflins Text eine interpretative Wendung, die in die Richtung der Wiener Schule weist, die zu jener Zeit durch Max Dvorák mit seiner "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" vertreten war.

Wölfflins Stellung innerhalb der Kunstgeschichte der Zeit umriß der bedeutende Ottonikforscher Adolph Goldschmidt. Er bezeichnete Wölfflin 1924 als denjenigen Kunsthistoriker,

"der am stärksten die Forschung beeinflußt hat. Das Geheimnis dieser Wirkungskraft liegt darin, daß er der Kunstgeschichte die Methode zugewiesen hat, die ihrem Wesen am eigensten zukommt, die sie anderen Disziplinen gegenüber selbständig macht und sie nicht der Kulturgeschichte, der politischen oder literarischen, ans Schlepptau hängt. Er läßt die Formen für sich selbst sprechen, und erst das, was sie selber ausgesagt haben, wird ein Zugang zum geistigen Leben. So wird die Kunstforschung aus einer Begleiterin zur Führerin."⁴⁶⁰

Dieser Auffassung entsprach die breite Wirkung, die Wölfflins "Methode" auch innerhalb der Mittelalterforschung hatte. In der in den zwanziger Jahren einsetzenden Diskussion um die ottonische Plastik und Architektur kamen Wölfflins Kategorien des "malerischen" und des "plastischen" zur Anwendung. Wölfflins Auffassung des ottonischen Stils und seiner Entwicklung wurde verbindlich⁴⁶¹ und dahingehend normsetzend, daß in der Folge, so Peter Bloch, "eine Abwertung der Kölner gegenüber der Reichenauer Schule die Regel" wurde.⁴⁶² Gerade Miniaturen, die heute als besonders "expressionistisch" gelten, wie "Der Sturm auf dem Meere" (Abb. 9) aus dem Kölner Hitda-Codex, wurden erst in den dreißiger Jahren gewürdigt und in den fünfziger Jahren populär.

Adolph Goldschmidt wertete die eigene 'philologisch-historische Methode' als notwendige Ergänzung zu Wölfflins 'formaler Ausdeutung': während diese "eine kontrollierbare

Expressionismus (1954)" (In: Ders.: Meditationen über ein Steckenpferd. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1988, 140-153).

⁴⁵⁸ Schlosser, Mittelalter, 7

⁴⁵⁹ Schlosser, Mittelalter, 7

⁴⁶⁰ Vossische Zeitung, 20.6.1924, cit. nach Adolph Goldschmidt 1863–1944. Lebenserinnerungen. Hg. und komm. von Marie Roosen-Runge-Mollwo. Berlin 1989, 461)

⁴⁶¹ Bis heute sind für einige Autoren, darunter Mayr-Harting, Miniaturen der Bamberger Apokalypse "typisch ottonisch". Mayr-Harting kennzeichnet die Miniatur "Der Drache und der falsche Prophet" (Abb. 184 bei Mayr-Harting) der Bestimmung Wölfflins gemäß durch ihre "Flächenbeherrschung" und die "Linienkunst", die Form, Farbe und Komposition der Bamberger Apokalypse präge (215f.; vgl. auch seine Kennzeichnung der Liuthar-Gruppe, 415). Vgl. auch Fillitz, Propyläen Kunstgeschichte, 57.

⁴⁶² Der Darmstädter Hitda-Codex. Faksimile-Ausgabe mit einem Vorwort von Erich Zimmermann und Erläuterungen von Peter Bloch. Berlin 1968. 77

Befolgung fester logischer Regeln, die gelernt werden können," voraussetze, erfordere jene "eine besondere Fähigkeit des künstlerischen Nachempfindens und der psychologischen Erkenntnis."⁴⁶³ In einem Glückwunschbrief von 1934 bezeichnete Goldschmidt Wölfflin als "König" und sich selbst als "Kärntner": "mancher Karren hätte nicht von mir beladen werden können, ohne daß Sie den Steinbruch angegeben hätten."⁴⁶⁴ Wahrscheinlich handelt es sich bei dem "Steinbruch" um die karolingische und ottonische Buchmalerei, der Goldschmidt 1928 in zwei Bänden ein Denkmal setzte.⁴⁶⁵ — Wiewohl Goldschmidt jeglicher ‚ästhetisierender Weitschweifigkeit‘ abhold war und seine Position selbstbewußt vertrat, soll er laut seinem Schüler Kurt Weitzmann im Zusammenhang mit den Bänden zur deutschen Buchmalerei bedauert haben, „in das andere Extrem“ gegangen zu sein.⁴⁶⁶

Daß Heinrich Wölfflin 1918 die Bamberger Apokalypse herausbrachte, dürfte dazu beigetragen haben, sie in den Augen seiner Zeitgenossen zu adeln, und die weitere kunsthistorische Beschäftigung mit ottonischer Buchmalerei angeregt haben. Dabei kommt der Ausgabe aber keine ursächliche Rolle zu. Sie ist "Symptom mit Wirkung", sie ist in verschiedener Hinsicht zeittypisch, ihr liegt aber auch, wie die vorausgegangene Untersuchung gezeigt hat, eine individuelle Motivation zugrunde.

⁴⁶³ Vossische Zeitung, 20.6.1924, cit. nach Goldschmidt, Lebenserinnerungen, 461

⁴⁶⁴ Brief Goldschmidts an Wölfflin zum 70. Geburtstag, 20./21. Juni 1934, cit. nach Goldschmidt, Lebenserinnerungen, 462. Die Unterscheidung von „Königen“ und „Kärntnern“ traf mit Blick auf die Rollenverteilung unter den Kunsthistorikern bereits Schlosser 1924 in seinem Beitrag zu Johannes Jahn (Hg.): Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Leipzig 1924. Vgl. a. Sedlmayrs Unterscheidung einer ersten und einer zweiten Kunstwissenschaft (s. Heinrich Dilly: Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945. München, Berlin 1988, 14f.).

⁴⁶⁵ Adolph Goldschmidt: Die deutsche Buchmalerei. Bd. 1: Die karolingische Buchmalerei in Deutschland, Bd. 2: Die ottonische Buchmalerei in Deutschland. München o. J. [1928]

⁴⁶⁶ Kurt Weitzmann: Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte. Berlin 1985, 22

4. "nouveaux réactionnaires"

Wölfflins Schrift dürfte unmittelbar die Publikationen des ehrgeizigen Oberbibliothekars der Bayerischen Staatsbibliothek Georg Leidinger begünstigt haben: 1920 erscheinen im Groß-Folio-Format und mit Farbdrucken, die heute noch durch ihre Qualität beeindrucken, seine "Meisterwerke der Buchmalerei".⁴⁶⁷ Leidinger bemerkt eingangs, daß sich jüngst "die Aufmerksamkeit gar Vieler auch dem künstlerisch geschmückten Buche zugewendet" und "Hunderte und aber Hunderte" an die Aufbewahrungsstätten historischer Handschriften geführt habe.⁴⁶⁸ Wie Wölfflin, so registriert auch Leidinger den Kontrast zwischen der prachtvollen Ausstattung des Bandes und dem Nachkriegselend. Er nimmt ihn aber nicht als Widerspruch wahr, sondern trägt ihn pathetisch vor: "Was in den Zeiten des Glanzes, der Sorglosigkeit und des Wohlstandes unmöglich erschien, wurde in Tagen der Not, der Sorge und der Erniedrigung geschaffen." Die Ausgabe versteht er als "Denkmal ungebrochener deutscher Kraft".⁴⁶⁹ Die prächtigen Miniaturen-Ausgaben, die in der Notzeit gegen Ende und direkt nach dem Ersten Weltkrieg erschienen, sollten offenbar den Triumph über die Niedrigkeit und den Mangel des Alltags verkörpern.⁴⁷⁰

In dem Trend zur prächtigen Ausstattung der nunmehr mit hochwertigen Farbdrucken ausgestatteten Ausgaben mittelalterlicher Miniaturen scheint die Tradition des "Prachtwerks" aufzuleben, das in der Gründerzeit die Antwort der zu Geld gekommenen bürgerlichen Oberschicht auf den "Verfall der Buchkultur" im 19. Jahrhundert gewesen war.⁴⁷¹ In den zwanziger Jahren standen die Pracht und handwerkliche Qualität der Buchausgaben christlicher Miniaturmalerei absichtsvoll im Widerspruch zur Realität jener kommerzialisierten Populärkultur, die die Kulturkritiker schon der Gründerzeit gefürchtet hatten. Sie standen für Werte ein, die unterzugehen drohten. Miniaturen wurden nunmehr, dem bürgerlichen Kunstbegriff gemäß, als "Meisterwerke" gefeiert.

Einer der Werte, für die die historische Buchmalerei und ihre bibliophilen Statthalter einstanden, war das Ideal einer Gesamtkunst, wie sie etwa seit 1900 von der Kunstgewerbebewegung, dann im Expressionismus und verstärkt auch in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg propagiert wurde. In den neuen Prachtausgaben wirkten häufig mittelalterliche Miniaturen und gegenwärtige Gestaltungsmittel zusammen.⁴⁷² "Ein jedes Gebilde hat wieder seinen Platz, wie der Edelstein die Fassung in welcher

⁴⁶⁷ München 1920

⁴⁶⁸ Leidinger, Meisterwerke, 5

⁴⁶⁹ Leidinger, Meisterwerke, 8

⁴⁷⁰ Zur Funktion der ersten Farbproduktionen des Stundenbuchs des Herzogs von Berry in Frankreich im Kontext der Besatzung 1940 vgl. Camille, *Très Riches Heures*, 88.

⁴⁷¹ Janzin/Günther, 350

⁴⁷² Vgl. z. B. die beiden Quart-Halbbände der 'Erinnerungsschrift' "Die Kultur der Abtei Reichenau" (München 1925).

erst er vollkommen ruht", schreibt Adolf Behne 1919 in seinem Buch "Wiederkehr der Kunst". Der Autor wendet sich einem Mittelalter zu, in dem der moderne Begriff von Originalität keine Gültigkeit besitzt; er fordert, daß die moderne Malerei in ihrer Funktion neu definiert werde: nicht mehr "als Luxusgegenstand, als Tand, als Mittel der Unterhaltung" soll die Kunst dienen, sondern als "Verherrlichung des Göttlichen". Seine Vision ist, daß "alle Künste, die eine sich in die andere stellt".⁴⁷³

Das prächtig ausgestattete Buch wurde nach dem Ersten Weltkrieg zum Ideal einer volkstümlichen Gesamtkunst, einer Art Wohnzimmersausgabe der gotischen Kathedrale, erschwinglich für Großbürger. Die von Worringer und Clemen vorbereitete Rolle der Buch- als eine Nationalkunst wurde konsequent ausgebaut.

Der modernen Kunst wird um 1920 die mittelalterliche als ethisch-religiöses Vorbild entgegengehalten. Die Parallelisierung von Alt und Neu hat vielfach keine erklärende und den Expressionismus legitimerende Funktion mehr, sondern normative. Hintergrund der Attacken, die nun gegen den Expressionismus im Namen der Tradition geführt werden, ist sein kommerzieller Erfolg, von dem beklagt wird, er habe zu reklameartiger Plakativität geführt. Vor allem der im Ersten Weltkrieg gefeierten "neuen religiösen Kunst", die man nach dem Krieg zur 'fatalen Modespielerei' und "Traktätchenkunst" (Westheim) abgesunken sah, wurde die wahrhaft religiöse Kunst der Vergangenheit als Beispiel entgegengehalten. So empfiehlt Paul Westheim 1921 in seiner Rezension von Wölfflins Apokalypse-Ausgabe "dem jungen Künstler, den die nouveaux réactionnaires wieder einmal ein wenig zurückorientieren möchten", sich die "Monumentalkraft" der Miniaturen der Bamberger Apokalypse eine "Warnung" sein zu lassen: "Eine Buchseite von der elementaren Schlagkraft der drei fliegenden Engel ist überzeugender als alle theoretische Spitzfindigkeit."⁴⁷⁴ Der bereits erwähnte Georg Leidinger kontrastiert den Anspruch mittelalterlicher Miniaturisten mit dem expressionistischer Künstler: "Wie erhaben stehen doch die priesterlichen Künstler, welche diese Blätter schufen, über den meisten Reklamehelden, die Anspruch machen, moderne Kunst zu bieten."⁴⁷⁵ Die einstmals zum Zweck der Legitimation beschworenen Ahnen werden zu Zeugen für das Scheitern der neuen Malerei angerufen. Wilhelm Worringer reduziert 1921 die Verwandtschaft zwischen dem Expressionismus und seinen Wahlverwandten auf eine täuschende formale Ähnlichkeit: "je mehr in uns die Kraft des Schauens für diesen echten metaphysisch legitimierten Expressionismus der Vergangenheit wuchs, um so mehr schrumpfte unser bißchen Atelierexpressionismus zu jenem Miniaturformat zusammen, über das hinaus uns zivilisierte Europäer kein noch so

⁴⁷³ Adolf Behne: Wiederkehr der Kunst. 1919, 108

⁴⁷⁴ P[aul].W[estheim]., 155

⁴⁷⁵ Leidinger, Meisterwerke, 8f., über den Codex Aureus von St. Emmeram, Regensburg

starker und inniger Wunsch mehr trägt."⁴⁷⁶ Eine paradoxe Verkehrung der Wahrnehmung gegenüber dem 19. Jahrhundert hat stattgefunden: Ateliergemälde erscheinen auf Miniaturformat verkleinert, Miniaturen werden in überdimensionalen Buchausgaben als "Meisterwerke" präsentiert.

Ottonische Miniaturen werden um 1920 zu Argumenten einer christlichen Kunstgeschichte, die versucht, eine neue Kirchenkunst aus dem Geist eines volkstümlichen Expressionismus zu entwerfen. Eine "Miniatur des X. Jahrhunderts", der Einzug Christi in Jerusalem aus dem Münchner Evangeliar Ottos III., illustriert 1919 bei Fritz Witte in der *Zeitschrift für Christliche Kunst* den Gedanken eines Auszugs aus den 'rauchenden Ruinen des Luftschlosses' einer auf das Deutschtum gegründeten Kultur und den Einzug in den Schoß der Kirche als Mutter einer "Ars Sacra": "Die tief aufgewühlten, mit Blut gedüngten Ackerfurchen, die der Allmächtige mit seinem stählernen Pfluge zog, die Rückzugsstraßen dieses Weltkrieges, sie führen alle denkenden Menschen zu Gott zurück."⁴⁷⁷ Mit ähnlichen Motiven wird nach 1945 die Buchmalerei des frühen Mittelalters lanciert.⁴⁷⁸

Von einer "Uniformierung des Seelenlebens" im Sinne der christlichen Kunst erhofft sich Witte ein Ende der "Zerrissenheit und Zerfahrenheit" der Kultur.⁴⁷⁹ Er postuliert: "Religion ist Kunst und Kunst aus und für Religion".⁴⁸⁰ Analog zur "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" tritt Wittes *Zeitschrift für Christliche Kunst* für eine Erneuerung der "Kunstgeschichte als Seelengeschichte" ein, die sich vom "Formalismus" abkehrt.

Von einem konservativ-katholischen Standpunkt her plädiert 1922 Kurt Pfister in seinem Buch "Die mittelalterliche Buchmalerei des Abendlandes" für eine grundlegende Korrektur der Betrachtung.⁴⁸¹ Auf Seite eins der reich bebilderten Ganzleder-Ausgabe präsentiert er in Farbe die "Verkündigung an die Hirten" aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. (Abb. 11). Pfister lehnt die historische und traditionell wissenschaftliche Betrachtung der Miniaturen ebenso ab, wie die "anmaßend modische" des Expressionismus. Er will sie "dem Künstler unserer Zeit" darbieten, "nicht als Vorbild, sondern als Mahnung, ein wenig von der demütigen und feierlichen Größe, die sie erfüllte, zu erneuern."⁴⁸² Aus den elementaren bildnerischen Mitteln von Farbe, Form und Linie erwächst für Pfister "das Bild als bewußt unwirkliche Formung geistigen Lebens." "Für die Mönche, die die Miniaturen malten, war naturgemäß der liturgische oder

⁴⁷⁶ Wilhelm Worringer: Künstlerische Zeitfragen. Lesung vor der Deutschen Goethe-Gesellschaft. München, November 1920. München 1921, 10f. (cit. nach Bushart, 205f.)

⁴⁷⁷ Fritz Witte: Neue Zeiten — neue Ziele. Friedens-Geleitworte des Herausgebers, in: *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XXXII. Jg. (1919), Düsseldorf 1919, 1-15. 3, Abb. 2; 10

⁴⁷⁸ Vgl. Schlußteil dieser Arbeit.

⁴⁷⁹ Witte, 3f.

⁴⁸⁰ Witte, 10f.

⁴⁸¹ München 1922

⁴⁸² Pfister, 6

ikonographische Inhalt und der 'Stil' ihres Werkes kein außerhalb seiner selbst bestehender Wert, sondern Ausstrahlung der seelischen Kraft, die sie erfüllte."⁴⁸³

Die Auffassung von Witte und Pfister ähnelt der von August L. Mayer, der 1918/20 ein "neues religiöses Empfinden" als 'Urquell der geistigen Erregtheit' der modernen Kunst festgestellt hatte. In der 'sieghaften Einheitlichkeit des religiösen Grundgedankens' der mittelalterlichen Miniaturen hatte der Autor einen Ankerpunkt für das verworrene neue Gottsuchen gesehen und im Kontext des Ersten Weltkrieges ein verklärtes Bild des Mittelalters als Spiegelbild der eigenen Situation entworfen: "Äußere Erschütterungen, blutige Kämpfe und Reichswirren haben den schöpferischen Drang wie die Innigkeit der Empfindungen dieser Miniaturisten keineswegs geschwächt, eher kann man das Gegenteil behaupten."⁴⁸⁴

Mittelalterliche Miniaturen werden in den zwanziger Jahren zum Vehikel vor allem konservativer und kirchlich engagierter Autoren, um ethische Werte aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein zu tragen. Die Historie wird im Hinblick auf "wahre" Frömmigkeit, Gemeinschaftsgeist und Qualität zum Korrektiv einer bedrohlichen Gegenwart. Die ottonische Miniaturmalerei wird als Ausdruck einer "züchtigeren" Lebensführung betrachtet, die geeignet erscheint, die Krisen der Gegenwart, für die die Situation der Gegenwartskunst einen Spiegel darstellt, zu überbrücken. Undenkbar erscheint in den zwanziger Jahren die frühere Ablehnung der ottonischen Buchmalerei: "Der Enge Horizont der Klosterzelle", hatte es noch 1910 geheißen, sei "identisch mit dem der bildenden Kunst" gewesen und allenfalls der "Glanz", der im 11. Jahrhundert das deutsche Kaisertum umgab, habe "zuweilen auch auf ihre Schöpfungen einen verklärenden Schimmer" geworfen.⁴⁸⁵

5. Neue Gesten der Annäherung

Kunsthistoriker zeigten sich gegen Ende des Ersten Weltkrieges zunehmend aufgeschlossen für das Mittelalter als Forschungsgebiet⁴⁸⁶ und für den Expressionismus, dessen Wert freilich vor allem in der Rolle gesehen wurde, die er für die Entdeckung vergessener Kunstperioden der Vergangenheit gespielt hatte.⁴⁸⁷ Wenige akademische

⁴⁸³ Pfister, 5

⁴⁸⁴ Mayer, 10

⁴⁸⁵ Wilhelm Lübke: Die Kunst des Mittelalters. Grundriß der Kunstgeschichte. Neubearb. von Max Semrau. 14. Aufl. Esslingen/Neckar 1910, 239f.

⁴⁸⁶ Vgl. Bushart, 143

⁴⁸⁷ Vgl. z.B. Wölfflin, Indische Baukunst, 220: "Das Wort 'Expressionismus' ist hier kaum zu umgehen, obwohl man lieber einen anderen Namen brauchen möchte. Zum Schlagwort im Parteikampf geworden, deckt es viel künstlerische Impotenz, aber im Kern ist diese neue Art Kunst eine Sache von indiskutablen Wert und eine Menge alter Kunstwerke sind uns dadurch erst wieder lebendig geworden." Vgl. auch Johannes Jahn (Hg.): Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Leipzig 1924, iv

Kunsthistoriker waren gegenüber der Gegenwartskunst wirklich aufgeschlossen.⁴⁸⁸ Als der Expressionismus Anfang der zwanziger Jahre totgesagt wurde, fiel der erläuternde Umweg über die aktuelle Kunst meist ganz weg und einige Kunsthistoriker traten ihrerseits, meist auf Kosten der Ottonikforscher des 19. Jahrhunderts, als Entdecker auf. Dies erscheint als Strategie der Eigenwerbung in einer Zeit, in der so viele Neuentdeckungen gar nicht mehr zu machen waren, die Zahl der Kunsthistoriker aber stark gestiegen war und sich kunsthistorische Arbeiten auch auf dem populären Buchmarkt verkauften.

Statt eines neuen Sehens, wie bei Wölfflin, wurde nach dem Ersten Weltkrieg häufig eine neue Geistesverwandtschaft mit dem Mittelalter propagiert. Julius von Schlosser sah ein "Neues Mittelalter" heraufziehen, das zum neuen Verständnis der alten Kunst entscheidend beigetragen habe: "der Vergleich unserer Zeit mit der versinkenden Antike und dem Emporsteigen einer neuen, religiös und mystisch schwärmenden Welt drängt sich allenthalben auf."⁴⁸⁹ Der "Formalismus" wurde in den zwanziger Jahren von einer Kunstgeschichte, die sich als Geistes- oder Seelengeschichte verstand, abgelehnt. Das mittelalterliche Kunstwerk wurde als ästhetisches Ereignis entdeckt, das seine Gültigkeit nicht bestimmten Regeln oder seiner historischen Zugehörigkeit verdankte, sondern seiner empathischen Aktualisierbarkeit. Entsprechend wurden nun weniger "Schulen" als einzelne Miniaturen, weniger die Form als der "Geist", der sich in der Form manifestieren sollte, Gegenstand des Interesses. In dem Maße, in dem die mittelalterliche Kunst zum ästhetischen Erlebnis wurde,⁴⁹⁰ wurde sie ihres kulturgeschichtlichen und ikonographischen Zusammenhangs, aber auch ihrer Rezeptionsgeschichte entkleidet. Adolph Goldschmidt kritisiert an der "autoritätslosen Kunstgeschichte" der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, daß man alles "aus sich selbst" habe entwickeln wollen, "ohne sich von den Resultaten früherer Forscher beeinflussen zu lassen".⁴⁹¹ Innerhalb der wissenschaftlichen Buchmalereiforschung wurden die Raumdarstellung sowie "Meister" und "Hände" zu wichtigen analytischen Kategorien.⁴⁹² Eine methodische Sonderstellung kommt den interdisziplinären und interpretativen Ansätzen zu, die in Hamburg im Umkreis der Bibliothek Warburg gepflegt wurden. Dort befaßte sich der Historiker Percy Ernst Schramm intensiv mit

⁴⁸⁸Vgl. Gottfried Boehm: Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: Kategorien und Methoden, 113-128

⁴⁸⁹ Schlosser, Mittelalter, 6f.

⁴⁹⁰ Zu den verschiedenen Richtungen der Kunstgeschichte vgl. Paul Frankl: Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst (Handbuch der Kunstwissenschaft). Wildpark-Potsdam 1926, Vorwort. Frankl sieht einen Fortschritt von der ‚materialistischen‘ über die ‚spiritualistische‘ und ‚morphologisch-genealogische‘ bis hin zur ‚sensualistischen‘ Richtung: „Treibt man weder Geschichte der Technik, noch Geschichte der Kultur, noch Geschichte der Formen, die nebenher Kunstwert haben, sondern Geschichte der Kunst, so ist das Wesentliche das Künstlerische und dies ist nur jener vierten sensualistischen Einstellung zugänglich.“ (VII)

⁴⁹¹ Lebenserinnerungen, 225

⁴⁹² In einem Brief an Goldschmidt bedauert Vöge 1927, daß Dürers Arbeit so gut dokumentiert sei, weil sonst viele Händescheider daran Beschäftigung finden könnten: "In wie viele Hände würden sie wohl das Dürerœuvre zerlegen!" (cit. nach Brush, 223, Fußnote 44).

mittelalterlichen Kaiserdarstellungen.⁴⁹³ Leider ist die Mittelalterforschung in Deutschland in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg bisher zu wenig erschlossen, um ihr im Rahmen dieser Arbeit umfassend gerecht zu werden.⁴⁹⁴

Wie Brush beobachtet hat, lösten sich in den zwanziger Jahren eine sachliche internationale Mittelalterforschung und eine marktgängige zunehmend voneinander ab.⁴⁹⁵ Populär schreibenden Kunsthistorikern ging es immer weniger darum, Verständnis zu wecken, als die Authentizität ihres eigenen Unmittelbarkeitserlebnisses sprachlich mitreißend zu vermitteln. Pfisters Buch von 1922 repräsentiert die Tendenz zu einer Einfühlung und sprachlichen Beschwörung der Wirkungsmacht der Miniaturen; sie darf sich bei ihm an einem Evangelisten des Ebo-Evangeliars beweisen, der "das große Pathos der feierlichen Vorgänge und die letzte Verästelung der von furchtbaren Ängsten bedrängten menschlichen Seele in feinnerviger Impression und zugleich in einem von apokalyptischen Gesichtern gewaltig bewegten Rhythmus mit unheimlicher Eindeutigkeit niederschreibt."⁴⁹⁶ Populärliteraten gestatteten sich zunehmend sprachliche und interpretative Lizenzen, die die Leerstelle auszufüllen scheinen, die die Abstraktion in der Wahrnehmung der Miniaturen erzeugte.⁴⁹⁷ Für weite Teile der populärwissenschaftlichen Rezeption ottonischer Kunstwerke kann gelten, was Wolfgang Ullrich über die "Sprachsucht" der Beschreiber der Naumburger Uta-Skulptur feststellt: "Was sich als Kunstbeschreibung versteht, ist nur ein Reproduzieren von Pathosformeln, die eine Überwältigung zu ersetzen haben."⁴⁹⁸ Ullrich führt aus, wie am Anfang des 20. Jahrhunderts wachsende Sinnbedürfnisse dazu führten, daß "Erfahrungsintensität zu einer Beurteilungskategorie mit deutlich moralischer Qualität wurde. Sie erschien als Garant für Echtheit und sanktionierte bereits die jeweils damit verbundenen Inhalte."⁴⁹⁹ Der sprachlich erzeugte Sinnüberschuß wurde "ohne Abstriche

⁴⁹³ Seine Dissertation verfaßte Schramm 1922 bei Karl Hampe über Otto III. Er rückte die bis dahin politisch und charakterlich eher abschätzig beurteilte Gestalt Ottos III. in den Mittelpunkt seiner Überlegungen (vgl. Norbert Kamp: Percy Ernst Schramm und die Mittelalterforschung. In: Geschichtswissenschaft in Göttingen. Eine Vorlesungsreihe. Göttingen 1987, 344-363. 353). — Vgl. P. E. Schramm: Das Herrscherbild in der Kunst des Mittelalters. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 2 (1922-23) 1924, 145-224; Ders.: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. 2 Bde. Leipzig 1928; Ders.: Kaiser, Rom und Renovatio. Studien und Texte zur Geschichte des römischen Erneuerungsgedankens vom Ende des karolingischen Reiches bis zum Ende des Investiturstreites. 2 Bde. Studien der Bibliothek Warburg 17, I/II (1929). — Näheres im Unterkapitel "Herrscherbild" (VII.2, v.a. Fußnote 603) u. in Fußnote 515.

⁴⁹⁴ Zur Mittelalterforschung in den zwanziger Jahren v.a. in der USA vgl. Brush, 133ff. Vgl. a. Fußnote 490 (Frankl).

⁴⁹⁵ Brush, 139f.

⁴⁹⁶ Pfister, 21

⁴⁹⁷ So sieht Walter Rothes 1919/20 "Parallelen in der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance zum modernen Expressionismus" (*Die Kunst für Alle* 35 (1919/20), 28-35 u. 54-60) in einem gemeinsamen "linearen Prinzip", dessen Ausdeutung in ihm die Qualitäten eines Schlangenbeschwörers weckt: "wenn sie sich mühsam dahinschleppt, kriecht, wenn sie sich wild aufbäumt, emporzüngelt, rankt, in endlose Höhe strebt, wie tot daliegt, immer erzählt die seelenvolle Linie vom seelenvollen Künstler, von kraftvollem Wollen oder todessehnsüchtiger Resignation, von Jubel oder Schmerz." (32) Die 'parallelen Linien' aller Zeiten konvergieren in der Gegenstandsferne der Betrachterphantasie.

⁴⁹⁸ Ullrich, 57. Vgl. a. Dilly, Deutsche Kunsthistoriker, 15f.

⁴⁹⁹ Ullrich, 56

dem Vermögen der Kunst zugesprochen", die sich so "sakralisieren und als Offenbarung höchster Wahrheiten feiern" ließ.⁵⁰⁰ Martin Warnke hat in seinem Aufsatz "Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur" dargelegt, daß sich in populärliterarische Texte "subjektiv offensichtlich das Bedürfnis einer Phantasie [flüchtet], die im wissenschaftlichen Alltag asketisch zurückgedrängt wurde." Aus ökonomischen Gründen werden in populären Publikationen "dem Realwert der wissenschaftlichen Fakten zusätzliche Wertinhalte mitgegeben [...], durch die jene Fakten überhaupt erst einen Markt finden können."⁵⁰¹

6. Unmittelalterliches Mittelalter: "expressionistische" oder "klassizistische" Entdeckung der ottonischen Buchmalerei?

Es wird häufig angenommen, daß in der Zeit des Expressionismus "unklassische" Kunststile entdeckt wurden und unter diesem Aspekt auch die Kunst des Mittelalters. Schon am Anfang des 19. Jahrhunderts hatte die Berufung auf das Mittelalter unter den Vorzeichen einer romantischen Opposition gegen die Klassik gestanden, die sich ihrerseits der klassischen Antike wahlverwandt fühlte. Die mittelalterliche Kunst, vor allem die gotische (deutsche!) Architektur wurde im Gegensatz zu Antike und Renaissance gesehen. Als im Expressionismus die Gotik wiederentdeckt wurde, wurden an ihr die unklassischen, formsprengenden Qualitäten geschätzt.⁵⁰² Umso merkwürdiger ist es, daß die ottonische Buchmalerei in den zehner bis vierziger Jahren nur von einem Teil der Betrachter in Opposition zum Klassischen gesehen wird. Schon Wölfflin spricht dem Perikopenbuch Heinrichs II. den "Ruhm einer gewissen Klassizität" zu. Merkmale, die er an der Bamberger Apokalypse und am Perikopenbuch feststellt, wie ihre Monumentalität, Tektonik, die kühle Farbigkeit, die 'strenge Regel',⁵⁰³ ihre Linearität, tendieren in die Richtung des Klassizistischen oder stehen jedenfalls nicht in Opposition dazu. Der "klassifizierenden" Sichtweise Wölfflins entspricht, daß er sich nicht auf die gängige expressionistische Deutung mittelalterlicher Buchmalerei einläßt: seine Diagnose der "Erstarrung" steht geradezu im Gegensatz zu dem Kraftüberschuß, zu der "Erregung", die andere in den Miniaturen sehen. Die Rezeption der ottonischen Buchmalerei scheint damit verschiedene Spielarten des Expressionismus zu spiegeln: hier die "ekstatische", da die konstruktive. Offenbar ließen sich beide in der ottonischen Buchmalerei wiederfinden. Der eher 'ekstatischen' Richtung, die sich an die Propheten- und Evangelistenbilder hielt, entspricht die eher psychologisch-einfühlende Betrachtung

⁵⁰⁰ Ullrich, 55. Die Kehrseite der inszenierten Begeisterung für die einen Kunstwerke war der Haß auf andere, den die Nazis in der Ausstellung "Entartete Kunst" zu schüren wußten.

⁵⁰¹ Warnke, Weltanschauliche Motive, 88f.

⁵⁰² Diese Ansicht relativiert Bushart mit Blick auf Worringer (Bushart, 24 u. 40ff.)

⁵⁰³ Wölfflin betont die Regelmäßigkeit des zeichnerischen Verfahrens, das "natürlich streng systematisiert und jeder Willkür enthoben" ist. Wölfflin, Bamberger Apokalypse 1921, 9f.

eines Wilhelm Worringer oder auch die mystisch-religiöse der Nachkriegszeit, der konstruktiven der "Formalismus" Wölfflin'scher Prägung.⁵⁰⁴

Die Wahrnehmung der ottonischen Buchmalerei als mehr oder weniger "klassisch" war wohl auch dadurch bedingt, daß der Expressionismus neue Maßstäbe für das Unklassische und Unbotmäßige setzte. Im Vergleich mit den aggressiven Verletzungen bestehender ästhetischer Normen, der "Formzertrümmerung", wie sie expressionistische Künstler betrieben, dürften die 'Verzerrungen' und 'Brechungen der Gliedmassen' in den ottonischen Malereien geradezu harmonisch gewirkt haben; gegenüber der außereuropäischen Stammeskunst und den Kinderzeichnungen, die sich expressionistische Künstler unter anderem als "primitive" Ahnen wählten, mußten die ottonischen Miniaturen harmlos erscheinen. Es kann als Indiz für die eher konservative Entdeckung der ottonischen Buchmalerei im Expressionismus gewertet werden, daß sie zu einem Zeitpunkt, als das Primitive in Kreisen der Avantgarde ein Ehrentitel geworden war, explizit nicht mehr als primitiv, sondern allenfalls noch als "altertümlich" bezeichnet wurde.⁵⁰⁵

Die erstaunliche Tatsache, daß eine Richtung der einmal als un- oder antiklassisch definierten mittelalterlichen Kunst formal in eine gewisse Übereinstimmung mit dem Klassischen gebracht und so gerade den bürgerlichen Kunsthistorikern annehmbar wird, findet ihre Entsprechung in der Beobachtung, daß auch die Naumburger Uta-Skulptur nicht aufgrund einer völligen "Umwertung aller Werte" früherer Kunstbetrachtung durch die Avantgardekunst "entdeckt" wurde, sondern, wie Ullrich gezeigt hat, auch durch die Möglichkeit ihrer sprachlichen und fotografischen "Klassifizierung".⁵⁰⁶

Auch jene Richtung der Kunstgeschichte der zwanziger Jahre, die in Analogie zur Karolingischen den Begriff einer "Ottonischen Renaissance" prägt, wählt als Argumentationshilfe zur Rehabilitation des Stils nicht seinen antiklassischen Charakter, sondern jene Option, die es schon im 19. Jahrhundert erlaubt hatte, Positives an den ottonischen Miniaturen festzustellen: ihre Beziehungen zur Antike. Der "klassifizierenden"

⁵⁰⁴ Die zweigleisige Rezeption der ottonischen Buchmalerei im Umfeld des Expressionismus läßt sich mit jenen idealtypischen Begriffen in Verbindung bringen, auf die Norbert Schmitz die 'dichtome Entwicklung der Moderne', sowohl der künstlerischen, wie der kunsthistorischen, gebracht hat: Mit dem in der Erkenntniskritik wurzelnden "visuellen Rationalismus" verbindet Schmitz die künstlerische Entwicklung von den Impressionisten über Cézanne, den klassischen Kubismus hin zum Bauhaus und den an Gesetzmäßigkeiten orientierten kunstwissenschaftlichen Formalismus und die Stilkritik eines Wölfflin. Dem steht die in der Romantik wurzelnde "Neue Transzendenz" gegenüber, deren theoretischer wie künstlerischer Vertreter Kandinsky die "Geistigkeit des Künstlers" und die "innere Notwendigkeit" gegenüber der intellektuell reduzierbaren Form betont, und die kunsthistorisch von der 'expressionistischen Kunstwissenschaft' vertreten wird, für die Schmitz beispielhaft das Spätwerk von Max Dvorák nennt. (Norbert M. Schmitz: Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis der klassischen Avantgarde und der zeitgenössischen Kunstgeschichte um 1910 in Deutschland. Hölzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvorák. Diss. Bonn 1993, 44ff.)

⁵⁰⁵ Vgl. Wölfflin, 6; vgl. auch Schlosser, Mittelalter

⁵⁰⁶ Die Schwarzweiß-Fotografie konnte das Material und Reste von Bemalung vergessen machen, die die Uta dem klassischen Skulpturenideal entfremdeten. Ullrich zeigt auch, wie die Figur in Beschreibungen in die Nähe klassischer Ideale gerückt wird (26f. u. 36f.).

Sichtweise entgegengesetzt ist in den zwanziger Jahren der Vergleich der ottonischen Kunst mit der Romantik und der karolingischen mit der Klassik.⁵⁰⁷

7. "Ottonische Synthese"

In den zwanziger Jahren änderte sich die Auffassung des Ottonischen grundlegend. In Deutschland wurde der Begriff "ottonisch" verbindlich und löste die Rede von der Kunst der sächsischen Kaiserzeit ab. Diese Entwicklung spiegeln die beiden großen Corpuswerke von Adolph Goldschmidt: 1914/1918 lautete der Titel "Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser",⁵⁰⁸ 1928 kamen die Bände der "Deutschen Buchmalerei" unter den Überschriften "karolingische" und "ottonische Buchmalerei" heraus.

Goldschmidts Corpuswerke spiegeln die fortgeschrittene Erforschung nicht nur der ottonischen Buchmalerei, sondern nun auch der Skulptur.⁵⁰⁹ Die Datierung des Kölner DomKruzifixus in ottonische Zeit hatte den Bestand der plastischen Kunstwerke, die man der Epoche zuordnen konnte, um ein bedeutendes Stück bereichert, und auch die ottonischen Bronzeplastiken wurden nunmehr ausführlich gewürdigt.⁵¹⁰ Margret Burgs Buch "Ottonische Plastik" von 1922 trug zur stil- und geistesgeschichtlichen Arrondierung dieses Bereichs bei. Überhaupt wuchs in den zwanziger Jahren das Interesse an der Plastik.⁵¹¹ In der Architektur verlagerte sich das Interesse von der Gotik

⁵⁰⁷ Zu Karolingik und Ottonik als Klassik und Romantik vgl. Hans Naumann (1926) (nach Jantzen 1935, 97) und Hans Weigert (1942). Nach Weigert hat nach der Karolingerzeit in Westfranken ein 'epigonischer Klassizismus' weitergelebt, wohingegen die deutsche ottonische Kunst romantisch-sakral gewesen sei (135).

⁵⁰⁸ Adolph Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. 2 Bde. Berlin 1914 u. 1918. In den 20er und 30er Jahren erschienen weitere Bände zur romanischen und byzantinischen Elfenbeinskulptur.

⁵⁰⁹ Einen Pionierbeitrag auf dem Gebiet der mittelalterlichen Elfenbeinplastik leistete wiederum Wilhelm Vöge. Seine „Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den königlichen Museen zu Berlin. I. Teil: Die Elfenbeinbildwerke“ (Berlin 1900) war nach Kathryn Brush „a model for Goldschmidt's later corpus of ivories.“ (104)

⁵¹⁰ Vgl. u.a. Richard Hamann: Frühmittelalterliche Bronzetüren, Bd. 1. 1926; Adolph Goldschmidt: Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters. Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, Bd. 1. Marburg 1926 u. 1932; Hermann Beenken: Romanische Skulptur in Deutschland. 11. und 12. Jahrhundert. Leipzig 1924; Erwin Panofsky: Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. 2 Bde. München 1924.

⁵¹¹ Bushart spricht von einer "Flut populärwissenschaftlicher Schriften zur mittelalterlichen Bildhauerei, die zu Beginn der zwanziger Jahre den Buchmarkt überschwemmte" (222f.). Daneben entstand eine ganze Reihe kunsthistorischer Arbeiten zur mittelalterlichen Skulptur und Plastik (vgl. Fußnote 509, 510 u. Brush, 138ff). Dabei erkennt Brush „the tendency to employ style (*Stil*) as a neutral, scientific and uniquely powerful tool of art history“ (140) und „the solidification of the ‚master‘ as an analytical category“ (141). Vgl. auch Eduard Trier: Kategorien der Plastik in der deutschen Kunstgeschichte der zwanziger Jahre (in: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900—1930. Hg. von Lorenz Dittmann. Stuttgart 1985, 39-50). — Erwin Panofsky geht in seiner Rezension von Hans Jantzens Buch „Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts“ (Leipzig 1925) auf die Ursachen für die Konjunktur des deutschen Mittelalters ein: „Die besonderen Bedingungen der Kriegs- und Nachkriegszeit, deren äussere Notlage die deutsche Forschung zu einer weitgehenden Beschränkung auf den einheimischen Denkmälerbestand zwang [...] haben es im Verein mit einer allgemeinen Vorliebe für das Mittelalter zuwege gebracht, dass in den letzten Jahren kaum ein Gebiet der Kunstgeschichte

auf die Romanik, innerhalb derer die ottonische Baukunst, häufig aus nationalistischen Motiven, differenziert wurde. Wie Holger Bruells gezeigt hat, war die Romanik-Rezeption der Zwischenkriegszeit insgesamt von einer reaktionären Weltanschauung getragen.⁵¹²

Der fortgeschrittene Forschungsstand erlaubte es in den zwanziger Jahren, eine ottonische Kunstepoche zu konstruieren und den Begriff "ottonische Kunst" in einem neuen gattungsübergreifenden Sinne zu verwenden.⁵¹³ Schon 1923 wurde die Meinung vertreten, daß "Deutschlands große eigene Rolle auf dem Gebiete der Kunst [...] in das frühe und den Beginn des hohen Mittelalters, jene 'romanische' Zeit" fällt.⁵¹⁴ Das Schlagwort "Ottonik" räumte Zweifel an der Eigenständigkeit der deutschen Kunst gegenüber der der "Romanen" aus. Eine insgesamt verbreitete Tendenz zur Ablösung der Kunstwerke von der Basis historischer Tatsachen erleichterte es, die Ottonik als stilistisches und "geistiges" System hermetisch abzuschließen. Ausdruck dieser Entwicklung ist das Schlagwort "Ottonische Synthese". Parallel dazu und in Analogie zur "Karolingischen Renaissance" bürgerte sich der Begriff "Ottonischen Renaissance" ein und fand Eingang in Lexika.⁵¹⁵

Die zwanziger Jahre brachten innerhalb der populärwissenschaftlichen Literatur eine nationalistisch und kommerziell motivierte Propaganda des Ottonischen, seine stilistische Hermetisierung und Verschlagwortung. Für seriöse Kunsthistoriker war diese Entwicklung nicht unproblematisch: So bemerkt Adolph Goldschmidt zur "Titelfrage" seiner beiden Buchmalerei-Bände: "die Schlagworte 'Karolingisch' und 'Ottonisch' decken sich nicht einfach mit den Zeiträumen, denen die besprochenen Buchmalereien angehören, viel eher ließen sich stilistische Trennungsstriche um die Mitte der Jahrhunderte, also um 950 und 1050 ziehen." Der Übergang von der ottonischen Malerei in die romanische des späten 11. Jahrhunderts ist "ein allmählicher".⁵¹⁶

Affirmativer geht Margret Burg, eine Schülerin von Paul Clemen, mit dem Begriff des Ottonischen um: die stilistische Geschlossenheit der ottonischen Plastik gegenüber der karolingischen und romanischen erscheint ihr nicht fraglich.⁵¹⁷ Um sie zu erweisen greift Burg auf die Grundbegriffe Wölfflins zurück. Aufschluß über den "seelischen

intensiver bearbeitet wurde ist, als das der deutschen mittelalterlichen Plastik." (in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926), 54; cit. nach Brush, Fußnote 52, 224))

⁵¹² Holger Bruells: *Neue Dome: Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit*. Berlin, München 1994

⁵¹³ Vgl. auch Schenkluhn, 157

⁵¹⁴ Schlosser, *Mittelalter*, 26. Ein Kapitel des Buches ist dem "Anteil der Nationen" gewidmet (24ff.).

⁵¹⁵ Unter dem Schlagwort "Ottonen" in: *Mayers Lexikon*. 15 Bde. 7., neu bearb. Aufl. Bd. 9: "Oncken — Recherche". Leipzig 1928. — Der Historiker P. E. Schramm führte in "Kaiser, Rom und Renovatio", seinem Hauptwerk von 1929, den Begriff der "Renovatio" ein, der innerhalb der vielen Renaissance, die mittlerweile im Mittelalter "entdeckt" worden waren, den römischen Erneuerungsgedanken spezifizierte, sich in der Kunstgeschichte aber nicht durchsetzte (zu Schramm s.a. Fußnoten 493 u. 603).

⁵¹⁶ Goldschmidt, *Die Ottonische Buchmalerei in Deutschland*, 1

⁵¹⁷ Margret Burg: *Ottonische Plastik (Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, hg. von Eugen Lütghen, Bd. III)*. Bonn, Leipzig 1922

Gehalt" liefert das Konstrukt des "Menschen der ottonischen Epoche", den Burg in den Reichenauer Evangelistenbildern repräsentiert sieht. Von dem methodisch fortschrittlichen Erforscher der karolingischen Buchmalerei Wilhelm Köhler wird Burgs "schematisches Verfahren" und die "schmale Basis", die die Rekonstruktion des "seelischen Gehaltes" der Epoche darstelle, im *Repertorium für Kunstwissenschaft* kritisiert. Burg verkenne die

"Mannigfaltigkeit der Richtungen, des Nebeneinander von teilweise extrem verschiedenen Stilströmungen bis tief in die ottonische Zeit hinein, gegen deren Ende erst eine Konzentration auf wenige, beherrschende formale Probleme innerhalb der einzelnen großen Kulturkreise wahrzunehmen ist. [...] Die ganze Arbeit gleitet aber über Schwierigkeiten und Rätsel mit einer gewissen unbefangenen Heiterkeit hinweg oder überbrückt solche Abgründe mit einer zuweilen sehr hübsch gezimmerten Theoriebildung. Daran liegt es, wenn schließlich der Gesamteindruck der ist, daß das Ganze in der Luft hängt."

Für Köhler passen Burgs Ergebnisse "auf viele Karolinger ungefähr so gut wie auf manche Ottonen."⁵¹⁸

1933 wurde der Begriff "Ottonische Kunst" lexikonkundig.⁵¹⁹ Für Wilhelm Pinder ist die Bezeichnung 1935 als Kapitelüberschrift in seiner "Geschichte der deutschen Kunst" selbstverständlich; im selben Jahr betitelt Hans Jantzen einen Aufsatz mit "Ottonische Kunst".⁵²⁰ Von Jantzen und Pinder wie auch ihren Nachfolgern wird die ottonische Kunst als Nationalstil reklamiert, dessen Eigenständigkeit und stilistische Unabhängigkeit nicht mehr in Frage steht. Eine "Ottonische Renaissance" wird vehement zurückgewiesen. Kritische Auffassungen, wie die von Goldschmidt und Köhler, verstummten in Deutschland mit dem Beginn des Nationalsozialismus. Der Hinweis des Buchmalereiforschers Arthur Haseloff, "daß die kunstgeschichtlichen Entwicklungsreihen sich nicht hinter nationalen Grenzpfählen abspielen", verhallte.⁵²¹ Adolph Goldschmidt, Georg und Hanns Swarzenski und viele andere mußten in den dreißiger Jahren aus Deutschland fliehen;⁵²² die deutsche Forschungslandschaft wurde

⁵¹⁸ [Wilhelm] Köhler: Literatur: Margret Burg, Ottonische Plastik [Rezension], in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLVI (1925), 14

⁵¹⁹ Im *Großen Brockhaus* heißt es: "Ottonische Kunst, die deutsche Kunst zur Zeit der Herrschaft des ottonischen Kaiserhauses (936-1024). Mit diesem Namen ist der Begriff e. best. Stils verbunden, der sich bes. scharf in Bildhauerkunst und Malerei, vor allem der Ø Miniaturmalerei, ausprägt. Auf dem Gebiet der Baukunst wird die O. K. als eine Entwicklungsstufe der roman. Kunst, in den anderen Künsten meist als deren Vorläufer angesehen (Ø Romanische Kunst)." Margret Burgs Buch wird als Literaturhinweis angeführt. (*Der Große Brockhaus*. Handbuch des Wissens in 20 Bänden. 15., völlig neu bearb. Aufl. von *Brockhaus' Konversations-Lexikon*. Bd. 14: "Osu-Por". Leipzig 1933, 16)

⁵²⁰ Vgl. folgendes Kapitel VII.

⁵²¹ Arthur Haseloff: Die vorkarolingische Buchmalerei im Lichte der großen Veröffentlichungen des Deutschen Vereins, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLII (1920), 164-220. 164

⁵²² Zu den Exilanten, die sich auch mit mittelalterlicher Buchmalerei beschäftigten, zählten auch Erwin Panofsky, Otto Pächt und Wilhelm Köhler. — Über Kunsthistoriker im Exil liegen zwei neuere Arbeiten vor: Ulrike Wendland: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil, Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*. 2 Bde. München

nun bestimmt von den Emphatikern des Ottonischen.⁵²³ — Die Teilnehmer des Internationalen Kunsthistorikerkongresses von 1933 machten keinen Hehl aus ihrer Sicht der Dinge: Wilhelm Pinder, der als offizieller Vertreter einer 'gleichgeschalteten Kunstgeschichte' (Michels) nach Schweden entsandt worden war, wurde "bei jeder Gelegenheit brüskiert, wohingegen man Adolph Goldschmidt zum Ehrenpräsidenten proklamierte und mit langanhaltenden Beifallskundgebungen ehrte"⁵²⁴.

In Princeton verfaßte Hanns Swarzenski (1903-1985), Sohn von Georg Swarzenski, 1942 seinen Literaturbericht "on Medieval Minor Arts. Pre-carolingian, Carolingian, and Ottonian Periods".⁵²⁵ Pinder und Jantzen bleiben darin unerwähnt. Von der politischen Situation erscheint der Bericht darüber hinaus unberührt, zeigt aber eine ganz andere Auffassung des Ottonischen wie auch einen anderen Begriff von Wissenschaftlichkeit: karolingische und ottonische Kunst erscheinen keineswegs scharf getrennt,⁵²⁶ wolkige Interpretationen kritisiert Swarzenski.⁵²⁷

1999; Karen Michels: *Transplantierte Kunstwissenschaft: Die deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*. Habil. (Studien aus dem Warburghaus, Bd. 2) Berlin 1999.

⁵²³ Eine interessante Stellung nimmt die 1934 bei Wilhelm Pinder eingereichte Dissertation von Walter Gernsheim (*Die Buchmalerei der Reichenau*. Diss. München 1934) ein, die nicht nur aus literarischen Gründen lesenswert ist. In der Einleitung kommt in Andeutungen zum Ausdruck, daß Gernsheim die ursprüngliche Fragestellung der Arbeit wohl unter politischem Druck ändern mußte. Er schreibt auch: "Wenn wenigstens noch der Versuch einer teilweisen Überprüfung der Ergebnisse der Arbeit gemacht werden konnte, so habe ich das weitgehend der Gastfreundschaft des Warburg-Institutes in London und besonders dem Direktor, Herrn Professor Fritz Saxl, zu danken." (7) Gernsheims Betonung der Künstlerpersönlichkeit könnte man eventuell als humanistische Orientierung verstehen.

⁵²⁴ Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft*, 147f. Zum Umgang mit Goldschmidt s.a. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker*, 71.

⁵²⁵ Hanns Swarzenski: *Recent Literature, chiefly periodical, on Medieval Minor Arts. Pre-carolingian, Carolingian, and Ottonian Periods*, in: *The Art Bulletin* XXIV (1942), 287-294

⁵²⁶ Neuere Forschungen zur Schule von Tours zeigten: "Ottonian art is a renaissance of Carolingian." (H. Swarzenski, *Recent Literature*, 289)

⁵²⁷ Swarzenski weist auf neue Untersuchungen zur Herkunft der Reichenauer Evangelistendarstellungen hin und kritisiert in diesem Zusammenhang Werner Weisbachs "many confused ideas and interpretations (mixed with half-truths)". Vgl. auch seine Kritik an Herbert von Einem (290f.)

VII. Mythologen der Ottonik

1. 1935ff.: Die Ottonik und der 'Mythos vom geistigen Reiche der Deutschen'

Begeistert dienten sich um 1935 gerade Ottonikforscher dem "Dritten Reich" an und formulierten große Erwartungen über eine neue Führungsrolle des Faches Kunstgeschichte. Nach Hans Weigert (1896-1967), einem Schüler Wilhelm Pinders (1878-1947), der sich im und nach dem Dritten Reich im Rahmen einer "Geschichte der deutschen Kunst" mit ottonischer Buchmalerei beschäftigte, sollte die Kunstgeschichte die Geisteswissenschaften revolutionieren und kulturpolitisch wirken, das heißt: "Erweckung der deutschen Kunst zu bildender, menschenprägender Kraft aus dem Mythos vom geistigen Reiche der Deutschen."⁵²⁸ Hans Jantzen (1881-1967), ein Schüler von Goldschmidt und Wölfflin, brachte 1935 nicht nur seinen Aufsatz "Ottonische Kunst", sondern auch ein Buch mit dem Titel "Geist und Schicksal deutscher Kunst" heraus, in dem er emphatisch "die mit der Gründung des Dritten Reiches ermöglichte straffe Formung des gesamten Volkes im Geiste eines neuen schöpferischen Ganzheitsgedankens" begrüßte. Weiter schrieb er: "Die Größe unserer Vergangenheit läßt uns an eine kommende Blüte deutscher Kunst glauben."⁵²⁹ In einem umfassenden Sinne identifizierte Wilhelm Pinder die Gegenwart mit dem Mittelalter und forderte eine Erneuerung des Mittelalterlichen. Der "mittelalterliche Charakter" der deutschen Kunst ist "genau der, den die Zukunft braucht. Denn im Mittelalter diente die Kunst, wie sie einst wird wieder dienen müssen."⁵³⁰ Wie viele andere sah auch Pinder mit dem "Dritten Reich" ein "Neues Mittelalter" heraufziehen, in dem die Kunst nicht "Museumskunst", sondern Ausdruck der Volksgemeinschaft und "Dienst" an ihr sein sollte.⁵³¹

Der Dienstfertigkeit und dem Hochgefühl der kunsthistorischen Mittelalterforscher entsprach die politische Aufmerksamkeit, die die Kunst der deutschen Vergangenheit von Seiten der neuen Machthaber erfuhr. So besuchte Hitler im Januar 1936 die Münchner Staatsbibliothek und ließ sich von Georg Leidinger die "allerwertvollsten Handschriften

⁵²⁸ Hans Weigert: Die heutigen Aufgaben der Kunstwissenschaft. Berlin 1935, 64. Zur differenzierten Bewertung der Aussagen von Kunsthistorikern am Anfang des Nationalsozialismus s. Ehringhaus, 155f.

⁵²⁹ Hans Jantzen: Geist und Schicksal deutscher Kunst. Köln 1935, 55. Dilly berichtet, daß das Buch 1948 unter neuem Titel und in gereinigter Fassung wieder aufgelegt wurde (Dilly, Deutsche Kunsthistoriker, 82). — Das Buch wird in der vorliegenden Arbeit nicht mehr zitiert; die Abkürzung "Jantzen 1935" steht im folgenden für den Aufsatz "Ottonische Kunst".

⁵³⁰ Pinder 1940, 43

⁵³¹ Pinder gab dieser Hoffnung 1934 Ausdruck, Bushart, 225. Zum "Neuen Mittelalter" vgl. auch Otto Gerhard Oexle: Das Mittelalter und das Unbehagen an der Moderne. Mittelalterbeschwörungen in der Weimarer Republik und danach. In: Susanna Burghartz/H. J. Kromen (Hg.): Spannungen und Widersprüche. Gedenkschrift für Frantisek Graus. Sigmaringen 1992. 125-153, 127ff. und 146: "Vielleicht ist nach 1933 die Überwindung der Krisen der Moderne im Zeichen eines 'neuen Mittelalters' in keiner anderen Wissenschaft so emphatisch begrüßt worden wie in der Kunstgeschichte."

der Bibliothek", darunter die ottonischen Prachtcodices, vorführen (Abb. 12).⁵³² Im selben Jahr feierten die Nationalsozialisten in der Quedlinburger Stiftskirche („Dom“) den tausendsten Todestag König Heinrichs I. als "Fest der Deutschen".⁵³³ 1937 setzten die Nazis die Kunst des deutschen Mittelalters in dem Festzug "Zweitausend Jahre Deutsche Kultur" aufwendig in Szene — parallel dazu wurde in der Ausstellung "Entartete Kunst" die Avantgarde verfeimt.

Die Aussicht auf bevorstehende Tausendjahrfeiern riß manchen Kunsthistoriker schon 1935 zur Selbstprofilierung im Zeichen der Ottonik hin: In der Festschrift zum siebenzigsten Geburtstag von Heinrich Wölfflin erschien nicht nur Hans Jantzens Beitrag mit dem Titel "Ottonische Kunst", auch andere Autoren wiesen darin dem Ottonischen eine neue nationale Schlüsselrolle zu.⁵³⁴ Für Wilhelm Pinder ist 1935 "das Ottonische [...]" das erste künstlerische Zeugnis einer nunmehr verwirklichten rein deutschen Volkseinheit. Es bedeutet zugleich die unbedingt größte Kunst, die jene ganze Zeit ringsum gesehen hat: die ersten Schritte des jungen Volkes bezeugten auf der Stelle das *Genie*.⁵³⁵ Der ottonische Stil ist für ihn "einer der Größten, die Deutschland hervorgebracht hat", die Buchmalerei "das Stärkste" daran.⁵³⁶ Zu den Reichenauer Miniaturen schreibt er: "Alle kommende Größe deutscher Kunst wurde hier, im altererbten Schauergefühle der Unendlichkeit vorausverkündet."⁵³⁷ Das Verhältnis zwischen den Lebenden und den Menschen des frühen Mittelalters hatte sich Lothar Schreyer schon 1931 als "Seelengemeinschaft" dargestellt: "Was zur Zeit der Ottonen den deutschen Menschen bewegt hat, bewegt ihn noch heute. Wohl formen sich die Kunstwerke zu den verschiedenen Zeiten anders, aber die bewegenden Seelenkräfte sind die gleichen und gleichgerichtet."⁵³⁸ Aus der Einfühlung der zehner und zwanziger Jahre war Identifikation geworden.

War die ottonische Kunst in den zwanziger Jahren popularisiert worden, so wurde sie nun zum nationalen Bildungsgut, fand Eingang in Lexika und bildete große Kapitel in "Geschichten der deutschen Kunst", die im Dritten Reich ganz im Dienste der Propaganda standen. Die ottonische Kunst wurde dabei zum Spiegel des unwandelbaren

⁵³² Fridolin Dressler: Die Bayerische Staatsbibliothek im Dritten Reich. In: Bibliotheken während des Nationalsozialismus. Hg. von Peter Vodosek/Manfred Komorowski (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 16/1). Wiesbaden 1989, 49-90 u. 71 — Zur Konkurrenz der Museen um die Gunst Hitlers vgl. a. Dilly, Deutsche Kunsthistoriker, 59f.

⁵³³ Katharine Ruf: Der Quedlinburger Dom im Dritten Reich, in: *Kritische Berichte* XII/1 (1984), 47-59. 48ff. 1937 wurden die (falschen) Gebeine Heinrichs in einer makaberen Inszenierung beigesetzt.

⁵³⁴ Hans Jantzen: Ottonische Kunst. In: Festschrift für Heinrich Wölfflin zum siebenzigsten Geburtstag. Dresden 1935, 96–110 (Im folgenden steht die Abkürzung "Jantzen 1935" für den Aufsatz, nicht für das oben zitierte Buch, das im selben Jahr erschien). Vgl. auch den Beitrag von Rudolf Kömstedt: Nationale Charaktere in der romanischen Baukunst nördlich der Alpen, 111ff. — In der Festschrift für Wölfflin von 1924 hatte die Ottonik noch keine Rolle gespielt.

⁵³⁵ Pinder 1940, 114. Die Zitate dieses Absatzes finden sich auch schon in der ersten Auflage von 1935.

⁵³⁶ Pinder 1940, 138. Noch mehr "Riesenwucht" hat für Pinder allerdings das Salische (148).

⁵³⁷ Pinder 1940, 138

⁵³⁸ Lothar Schreyer: Die bildende Kunst der Deutschen. Geschichte und Betrachtung. Hamburg, Berlin, Leipzig 1931, 11 (cit. nach Bruells, 183)

Charakters der Deutschen als einer rassisch bestimmten Volksgemeinschaft; die Deutschen wurden zum Volk der Ausdrucks-, Linien- und Gebärdenkunst, der Blickdarstellung und der Darstellung des Unsichtbaren erklärt. Eine nationale Mythologie des Ottonischen entstand, die die Grenzen zwischen wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Literatur verschwimmen ließ. Bei allen Unterschieden ist der Kunstbetrachtung eines Pinder und Jantzen gemeinsam, daß sie Essenzen des Deutschen destilliert und darauf zielt, die "unbezweifelbare Verkantheit der deutschen Kunst" aufzuheben.⁵³⁹ Die Verkantheit der ottonischen Kunst wird in den dreißiger Jahren Teil ihres Mythos und scheint die neue apodiktische und vor allem bei Pinder kraftmeierische Weise zu rechtfertigen, in der das Ottonische propagiert wird.

Mit der etwas größeren Distanz, die das Genre erwarten läßt, positioniert Hans Jantzen 1935 die ottonische Kunst im seinem Festschrift-Beitrag zum siebzigsten Geburtstag von Heinrich Wölfflin. Der Beitrag ist insofern besonders interessant, als er die Grundlage für Jantzens 1947 erschienene große Monographie "Ottonische Kunst" bildet, die noch heute als lesenswerter Klassiker zum Thema gilt (vgl. Kap. VII.4). Jantzen sieht die ottonische Kunst 1935 "als in sich geschlossenes (wenn auch keineswegs in sich einheitliches) Gebilde und als Ausdruck des Geistes, der das germanische Imperium durchwaltet, noch kaum erkannt." Wie Pinder und schon die Autoren des 19. Jahrhunderts unterstreicht auch Jantzen die europäische Einzigartigkeit der Kunstblüte: "Nirgends ist eine solche Dichtigkeit der künstlerischen Produktion, solche schöpferische Kraft der Stilbildung, solche Erfüllung eigenen Wollens zu spüren wie in der ottonischen deutschen Kunst."⁵⁴⁰ Diese setzt Jantzen klar von der Karolingik und Romanik ab; sie rechtfertigt ihren Namen "nicht allein aus der Tatsache, daß sie im ottonischen Imperium lebt, sondern daß sie ein eigenes Gesicht trägt."⁵⁴¹ Das "Geheimnis" der 'vollkommen sinnerfüllten Einfachheit' ihrer Form ist für Jantzen allerdings "letzten Endes nicht zu ergründen. Ihre Wirkung jedoch zeigt, daß der transzendente Charakter des Mittelalters in keiner Epoche einen so reinen, so geistigen und so spezifisch germanischen Ausdruck gefunden hat wie in der Zeit der ottonischen Kaiser."⁵⁴²

Hans Jantzen erklärt das 'Neue und Einzigartige' der ottonischen Kunst zum Erkenntnisziel.⁵⁴³ Das "Wesenseigene" ist dabei kunstgeographisch an den Osten gebunden, während im Westen die wesensfremde karolingische und romanische Kunst lokalisiert und gleichsam räumlich gebannt wird. Die antike, byzantinische und karolingische Tradition, in der die ottonische Kunst steht, interessiert Hans Jantzen nur noch als eine

⁵³⁹ Pinder 1940, 42

⁵⁴⁰ Jantzen 1935, 96

⁵⁴¹ Jantzen 1935, 96f.

⁵⁴² Jantzen 1935, 110

⁵⁴³ Jantzen 1935, 103

Vorgeschichte, aus der ein deutsches Kunstwollen das ihm Gemäße auswählt und umformt. Unversehens stellt sich die Tradition dabei nicht nur als "das Andere", sondern als das Gegensätzliche dar.⁵⁴⁴ Es geht darum, die ottonische Kunst als Ursprungskunst, das Ottonische als Geburtsstil des deutschen Volkes darzustellen. Auch Pinder sieht ihr Ziel darin, "aus der Scheinwelt des vergreisten Fremden die eigene rauhe und große Jugendwirklichkeit zu befreien" und "derbe und einfache Urfomen zu finden, die reinen Elemente erst eines gänzlich eigenen Aufbaues".⁵⁴⁵ Für Hans Jantzen weist die eigentümliche "Unleiblichkeit" der ottonischen Kunst zurück auf die "nordische, frühgermanische Kunst", deren dichterische Phantasie "auf das Unsichtbare, Ungreifbare, Nichtzuumgrenzende" gezielt habe.⁵⁴⁶ Diese Eigentümlichkeiten stellen Jantzen offenbar vor besondere hermeneutische Probleme: fortwährend beschwört er die magische und geheimnisvolle Wirkungsmacht der Phänomene, die Figuren weisen eine 'schwer beschreibbare Eigengesetzlichkeit' auf.⁵⁴⁷ Ungreifbar bleiben auch der typisch ottonische Architekturraum "von eigentümlich immateriellem Charakter" und der 'unplastische' Charakter der ottonischen Skulptur.⁵⁴⁸ Für Pinder enthüllt sich das Wesen der als formlos verkanteten Hildesheimer Domtüren erst eingedenk "der altnordischen 'übergestaltlichen Gestaltlichkeit'": "das widerspruchsvolle Wort möge erlaubt sein, es hat, wie wir wissen, seinen Sinn."⁵⁴⁹ Auch hier hüllen aus Paradoxien aufsteigende altnordische Nebelschwaden das Ottonische in ein Ursprungsgeheimnis.

Jantzen sucht nach gemeinsamen Nennern für alle ottonischen Kunstgattungen. Diese Nenner sind "das Flächige" und "das Unleibliche": Jantzen spricht von der "prinzipiellen 'Flachheit' der Architektur", von einer "in 'Flächen' denkenden Skulptur" und — nachvollziehbarer — einer flächigen Malerei.⁵⁵⁰ Christliches und Germanisches konvergieren in den Begriffen der "Vergeistigung" und des "Unsichtbaren" zu jenem mystischen Nationalbegriff, dem viele "Konservative Revolutionäre" im Rückgriff auf Kulturkritiker wie Lagarde anhängen.⁵⁵¹

⁵⁴⁴ Jantzen 1935, 97. Vgl. a. Weigert, der Einflüsse für unwichtig erklärt und stattdessen Unterschiede, die sich auch bei ihm als Gegensatz darstellen, betont (1942, 137).

⁵⁴⁵ Pinder 1940, 126

⁵⁴⁶ Jantzen 1935, 98

⁵⁴⁷ Zum Magischen und Geheimnisvollen vgl. Jantzen 1935, 99, 101, 106, 110.

⁵⁴⁸ Jantzen 1935, 109 u. 106

⁵⁴⁹ Pinder 1940, 132

⁵⁵⁰ Vgl. Jantzen 1935, Architektur: 109, Skulptur: 106

⁵⁵¹ Lagarde wurde in den zwanziger Jahren in den Kreisen der "Konservativen Revolution" neben Julius Langbehn und Moeller van den Bruck rezipiert. Er vertrat einen mystischen Nationalismus, propagierte die Überlegenheit und Unabhängigkeit der deutschen Kultur von der des Westens und plädierte, wie auch Langbehn und van den Bruck, für eine neue nationale Glaubensgemeinschaft. Lagarde kritisierte die Beschäftigung mit der Antike und war antiwissenschaftlich eingestellt (vgl. Fritz Stern: Kulturpessimismus als politische Gefahr: Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland. Übers. a. d. Amerik. von Alfred P. Zeller. Bern, Stuttgart, Wien 1963, 113ff. und 250; vgl. auch Armin Mohler: Die konservative Revolution in Deutschland 1918 bis 1932: Grundriß ihrer Weltanschauungen. Stuttgart 1950). Mit "Apokalyptik" und "Gewaltbereitschaft" als einheitsstiftenden Faktoren der Konservativen Revolution nennt Stefan Breuer zwei zentrale Merkmale der Ottonik-Rezeption eines Wilhelm Pinder (Anatomie der Konservativen Revolution. 2., durchges. u. korrig. Aufl. Darmstadt 1995)

Die abstrakten Begriffe Jantzens bezeichnen nichts verbindlich Verifizierbares und erscheinen damit umso geeigneter als Rahmen für ein Gesamtbild des Ottonischen, das, wie Jantzen selbst zugibt, in sich keineswegs homogen ist. Jantzens Ottonische Kunst ist ein durch die Magie suggestiver Worte zusammengehaltenes Konstrukt von 'erratischer Geschlossenheit' (Schenkluhn), das sich dem intellektuellen Zugriff nur begrenzt erschließt.⁵⁵² So stellt er fest, daß "das Werkzeug der Analyse, das wir für die Zeiten der Romanik oder Gotik oder für alle nachmittelalterliche Kunst bereit haben, angesichts der ottonischen Kunst auf weite Strecken versagt."⁵⁵³ Der Analyse unzugänglich bleibt auch die spezifisch sinnerfüllte Form der ottonischen Kunst: "Das Geheimnis dieser Form ist letzten Endes nicht zu ergründen."⁵⁵⁴

Wie bei Pinder deutlich wird, stellte im Nationalsozialismus bei aller Vorliebe für das Nebelhafte die "Vergeistigung", die man als hervorstechendes Merkmal vor allem der ottonischen Miniaturen zu sehen gelernt hatte, eine Bedrohung jener "Volkstümlichkeit" dar, die 'gesunde Kunst' zu repräsentieren hatte. Am Codex Egberti kritisierte schon Dehio 1930 die "marklose Körperbildung" und sprach von einer 'blutlosen Kunst'. Weiter schrieb er: "Trotz entschiedensten Mangels an Volkstümlichkeit ist die Reichenauer Schule und der Beifall, den sie fand, ein denkwürdiges Zeugnis [...] in der Geschichte des deutschen Idealismus; eine rauhe und männliche Zeit erquickt sich in der Kunst am Gegensatz zur Wirklichkeit."⁵⁵⁵ Während auch für Pinder das Defizit an Wirklichkeitsnähe den Wert der ottonischen Buchmalerei mindert, bemüht sich Jantzen, freilich auf wenig glückliche Weise, die Diskrepanz von Volkstümlichkeit und Spiritualität zu überbrücken: Der "ottonische Christus" ist für ihn nicht nur eine "geheimnisvoll sieghafte und leuchtend hervortretende Erscheinung",⁵⁵⁶ sondern auch "ein starker, einfacher Mensch, dessen fester Charakter durch alle stilbedingte Form hindurch spürbar bleibt." Er repräsentiert "eine bedeutsame Germanisierung des Christustypus", die "Kopfbildungen" sind "im Volke verwurzelt".⁵⁵⁷ Die Hildesheimer Domtüren zeigen in ihrer "einfachen, die Dinge klar bezeichnenden Sprache", daß die ottonische "keine volksfremde Kunst" ist.⁵⁵⁸

Volksfremd und elitär erschien in den weniger bildungs- als ballungsfreudigen dreißiger und vierziger Jahren gerade die Gattung Buchkunst im Vergleich zu Plastik und Architektur. Georg Dehio stellte 1930 fest, daß sie "in ziemlichem Maße die Vermittlung ge-

⁵⁵² 1989 charakterisierte Braunfels diese Etappe der Forschung so: "Es [*die Unterscheidung des Ottonischen vom Karolingischen und Romanischen*, SW] war eine mühsame Augen- und Gedankenarbeit, in der ein Begriffsgerüst befestigt werden sollte, das dazu zwang, in Grenzübereichen des sprachlich gerade noch Faßbaren vorzustößen." (Die Kunst im Heiligen Römischen Reich, 169)

⁵⁵³ Jantzen 1935, 99

⁵⁵⁴ Jantzen 1935, 110

⁵⁵⁵ Georg Dehio: Das frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer. Die Kunst des romanischen Stils. Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1. Neu bearb. 4. Aufl. Leipzig 1930 [1. Aufl. 1916], 165

⁵⁵⁶ Jantzen 1935, 101

⁵⁵⁷ Jantzen 1935, 102

⁵⁵⁸ Jantzen 1935, 100

lehrter historischer Bildung nötig" habe.⁵⁵⁹ Als künstlerisch deutlich überlegen betrachtete er die Baukunst, die nicht nur in ottonischer Zeit "Wunsch und Wollen der Menge" ausgedrückt, sondern auch aktuell eine unmittelbare und populäre Wirkung habe. Nur dank ihres vergleichsweise guten Erhaltungszustandes und des reichen Bestands erfreuten sich die Miniaturen einer höheren Wertschätzung.⁵⁶⁰ Wie eine Erwiderung auf Dehio nimmt sich Hans Jantzens Verteidigung der ottonischen Malerei aus:

"Sie sprach nicht aus Büchern, sondern von den Wänden der Kirchen her zum Volk. Und von den Kirchenwänden her hat vermutlich erst die Buchmalerei ihre monumentale Gesinnung und eindringliche Einfachheit der Erzählungsweise gewonnen. [...] So gut wie deutsche Dichtung um die Jahrtausendwende in geistlichen und Laienkreisen verbreitet war und aufgenommen wurde, so müssen wir wohl auch mit einer breiteren Wirkungsmöglichkeit der Kunst zum Volke hin rechnen, in stärkerem Maße als die Sonderleistungen kostbarer Buchmalerei für das Herrscherhaus es zunächst erwarten lassen."⁵⁶¹

Die ottonische Architektur wurde im Nationalsozialismus höher geschätzt als die Buchmalerei. Dies hatte zur Folge, daß sie aggressiver und zum Teil militaristisch instrumentalisiert wurde. Pinder lokalisierte die ottonischen Bauwerke Sachsens im Kriegsjahr 1940 im Osten, an der "Front", wo "die Waffen des kommenden einigen Staates geschmiedet" wurden.⁵⁶² Der "Professor für Philosophie der Baukunst" Friedrich Seesselberg fühlte sich schon 1936 durch "unser wundervolles Würfelkapitell" an die "klassisch feine Form des Stahlhelms" erinnert.⁵⁶³ Wenn 1940 ottonische Westbauten als "Symbole des kämpfenden deutschen Christentums" bezeichnet werden, dann erscheinen sie als Wehrtürme der nationalsozialistischen Osterweiterung, die mit Hilfe der Ideologie der nationalen Sendung propagiert wurde. Für die Ziele der NS-Ostpolitik kam vor allem König Heinrich I., der Vater Ottos I., zu stehen, der von den Nationalsozialisten als Begründer ihres "Tausendjährigen Reiches" entdeckt wurde. Der von ihm gegründete Quedlinburger Dom wurde im Geschmack faschistischer Architektur „re-romanisiert“ und in eine nationalsozialistische Weihestätte umgewandelt, die als legitimierende Hülle für die imperialen Ansprüche der neuen Machthaber dienen konnte.⁵⁶⁴

⁵⁵⁹ Dehio, 74

⁵⁶⁰ Dehio, 161

⁵⁶¹ Jantzen 1935, 105

⁵⁶² Pinder 1940, 116

⁵⁶³ Seesselberg schreibt weiter: "So wie dieser kühn geschnittene Helm im Weltkriege nur vorstellbar gewesen ist auf dem Haupte des deutschen Kriegers — man erinnere sich der schrecklichen Kessel und Bratpfannen auf den Köpfen der anderen —, so war das Würfelkapitell in seiner vornehmen Einfachheit und Klarheit eine echt nordische und nirgends anders hingehörende Kunstform." (Cit. nach Bruells, 189f.) Hans Preuß nennt schon 1926 "die klobigen Würfelkapitäl" eine "herrliche Erfindung der Deutschen" (cit. nach Bruells, 184).

⁵⁶⁴ Ruf, Der Quedlinburger Dom im Dritten Reich, 47-59 — Treibende Kraft des Heinrich-Kultes war Heinrich Himmler, Reichsführer der SS, der sich persönlich mit dem König identifizierte (Ruf, 53ff.). Neben König Heinrich I. wurde auch Herzog Heinrich der Löwe von den Nazis gefeiert und im Zuge dessen die Braunschweiger Stiftskirche zum „Staatsdom“ umgebaut. Vgl. dazu Horst Fuhrmann: Überall

Auch im Sinne einer "formalen Semantik" wird die ottonische Architektur Medium der Propaganda: sie repräsentiert formale Einheit als Widerpart jener Auflösung und Zersplitterung, die schon um 1900 als Signum des bedrohlichen Zerfalls aller Verbindlichkeiten in der Moderne angesehen wurde.⁵⁶⁵ „Die kraftvolle Betonung der Mitte“ ist dementsprechend für Pinder „das Ottonische und zugleich das Deutsche. Ein Volk, das solche Massen ballt, wird niemals auf eine gotische Verdünnung und Aufsplitterung als ein wesentliches Ziel zugehen.“⁵⁶⁶ In seiner abstrakten Eigentümlichkeit soll das Ottonische immer auch politische Modelle repräsentieren: „Das in der ottonischen Architektur obwaltende Symmetrieprinzip und die zentralisierende Langhaus-Querhaus-Konstellation wird“, wie Holger Bruells feststellt, „zum Sinnbild des autoritären Führerprinzips.“⁵⁶⁷

Nicht nur in der ottonischen Architektur, auch in den anderen Kunstgattungen, suchten die Enthusiasten der Ottonik nach dem Konstant-Deutschen und dem Einzigartigen der ottonischen Kunst. Daneben wurde aber auch das Neue an ihr, bezogen auf die abendländische Kunstgeschichte, herausgestellt. „Das Neue“ war schon ein wichtiges Kriterium der biographischen Kunsthistoriographie eines Giorgio Vasari gewesen. Die nationale Stilschöpfung war im 19. Jahrhundert zur bestimmenden Kategorie vor allem der Betrachtung mittelalterlicher Architektur im Dienste nationaler Identitätsfindung geworden. Diese Traditionen der Kunstgeschichtsschreibung wirkten sich nun auch auf die Ottonik-Rezeption, vor allem eines Hans Jantzen, aus (s. dazu unten, Kap. VII.3).

ist Mittelalter. München 1996, 116ff. Vgl. a. Frank Helzel: Die nationalideologische Rezeption König Heinrichs I. im 19. und 20. Jahrhundert. Diss. Marburg 1999/2000 [nicht eingesehen].

⁵⁶⁵ Im Zeichen des "Zerfalls" wurden die 'zerfallene' moderne Gesellschaft und der Parlamentarismus, aber auch Naturalismus, Historismus und Impressionismus sowie das analytische Denken attackiert.

⁵⁶⁶ Pinder 1940, 124

⁵⁶⁷ Bruells, 189

2. Rezeptionsgeschichte als "Ikonographie": Veränderte Wahrnehmung im Spiegel einzelner Themen

Vom 19. Jahrhundert bis in die Zeit des Nationalsozialismus wandelte sich das Bild des Ottonischen nicht nur im Sinne einer zunehmend synthetischen Wahrnehmung der Kunstepoche, sondern auch innerhalb von isolierbaren Themenbereichen. Diese Bereiche spielten beinahe durchgängig, aber in ganz unterschiedlicher Weise eine Rolle und können quasi "ikonographisch" untersucht werden. Am Herrscherbild im Münchner Evangeliar Ottos III., an den Evangelistenbildern der Reichenauer Handschriften, an den ottonischen Gebärden und dem "Verzerrten" (beziehungsweise dem Körperbild) lassen sich Veränderungen der Wahrnehmung besonders gut ablesen.

Die Gebärde

Paul Clemen hatte 1917 die ottonische Buchmalerei dahingehend als "deutsche Kunst in der Form als Ausdruckskunst" verstanden, daß sie "jede Gestalt mit dem höchsten inneren Leben zu erfüllen, jede Geste fast schmerzhaft gewaltig zu steigern sucht."⁵⁶⁸ Diese Sichtweise ist typisch für den Expressionismus, der die künstlerische Botschaft programmatisch auf die elementare Wirkung von Linie, Farbe, Form und Gebärde fundierte. Die Gebärde galt dabei als Trägerin 'superlativer Ausdruckswerte', weniger als Medium einer differenzierten Kommunikation. Sie stand für eine nicht konventionalisierte Ur- und Natursprache leidenschaftlicher Empfindungen, die sich über kulturelle Grenzen hinweg intuitiv-empathisch verstehen lassen sollte.⁵⁶⁹

Wilhelm Vöge hatte die "Gebärden und Bewegungen" in ottonischen Miniaturen noch isoliert als formelhafte Motive behandelt, deren Aussage, Ausdrucksqualitäten und antike Herkunft es zu erschließen, deren Übertragung von einem Figurentypus auf den anderen es zu rekonstruieren und deren innerbildliche Funktionsweise, zum Beispiel als Verbindungsgelenk zwischen Figurengruppen, es zu bestimmen galt.⁵⁷⁰ Seit dem Ersten Weltkrieg sah man im Unterschied dazu in den ottonischen Gesten Zeichen einer ekstatischen Frömmigkeit, starker visionärer Erlebnisse oder auch den Ausdruck der Endzeitangst der Menschen, die um das Jahr 1000 lebten. Es wurden nicht mehr, wie noch bei Vöge, verschiedene Gesten differenziert, sondern pauschal ihre Gewaltigkeit empfunden und sprachlich suggestiv vermittelt. Im Zuge der Eindeutschung des Expressionismus wurde die gesteigerte Gestik als Charakteristikum eines expressiven deutschen Kunstwillens ausgegeben, das die Kunstgeschichte durchwalten sollte. So

⁵⁶⁸ Mâle, Studien (Clemen-Erwidernung), 66

⁵⁶⁹ Vgl. Ernst H. Gombrich: Ausdruck und Aussage. Zur Kritik der expressionistischen Kunsttheorie. In: Ders.: Meditationen, 108-130. — Der Diskurs über Gebärde und Ausdruck, den ein kulturpsychologisch orientierte Kunstwissenschaft bereits seit den 1890er Jahren führte, kann hier nicht aufgearbeitet werden.

⁵⁷⁰ Vöge, Malerschule, 285ff.

sah Julius Baum 1933 an den Figuren der Hildesheimer Domtür "germanisches Schweifen und Suchen in den heftig ausfahrenden Bewegungen voll nordischer Ausdruckskraft."⁵⁷¹ Bei Wilhelm Pinder drückt die ottonische Gebärde kein Schweifen und Suchen mehr aus, sondern einen nordisch-germanischen Willen zur Tat. Stärker als zuvor knüpft sich an die Gebärde eine Ästhetik des Gewaltigen und der Gewalt, der "Riesenwucht", die mit Pinders kriegerischer Auffassung von der ottonischen Architektur korrespondiert und mit Blick auf den Zweiten Weltkrieg als eine Art Wehrkraftmobilisierung verstehbar wird. Mit der Gebärde, wie sie im Umkreis eines nationalistischen Expressionismus aufgefaßt wurde, verbindet sich das Leidenspathos der deutschen "Stürmer und Dränger", ein immer unerfülltes, zwanghaftes Ringen und Streben als Teil einer faustisch-deutschen Selbststilisierung, für die der Nationalsozialismus Erlösungsversprechen bot.

In anderer Art und Weise als Pinder, aber ebenfalls in der expressionistischen Tradition, verabsolutiert Hans Jantzen die ottonische Gebärde und ihre "ungeheure Ausdrucksfähigkeit" in seinem zentralen Terminus der "Gebärdefigur":

"Die Idealität der ottonischen Figur liegt wesentlich beschlossen in ihrer Funktion, durch nichts als durch 'Gebärde' etwas aussagen zu sollen. Die Figur bietet keine Möglichkeit, nach einer anderen Seite hin aufgefaßt, als ein so oder so sich verhaltendes, empfindendes, innerlich bewegtes Wesen bewertet zu werden. Die Funktion der Gebärde verschlingt alle andren möglichen Wirkungsfunktionen menschlicher Figur. Die ottonische Figur kann in dieser Hinsicht als ein schlechthin eindimensional gerichtetes Wesen bezeichnet werden."⁵⁷²

Jantzen formuliert eine eigentümliche ottonische "Idealität" der menschlichen Figur, deren "Unleiblichkeit" sich zwanglos mit dem Ideologem einer abstrakt-ornamentalen germanischen Urkunst verbindet und die im Gegensatz zum freien, körperlich schönen antiken Menschenideal steht. In seiner Konzeption der Gebärdefigur scheint Jantzen Vorstellungen aufzugreifen, die Fritz Burger bereits 1913 formuliert hatte, um deutsche und italienische Kunst zu kontrastieren. In seinem Beitrag zum *Handbuch der Kunstwissenschaft* hatte Burger geschrieben:

"In Michelangelos Gestalten ist die Mimik herausgewachsen aus dem Gesamtmotiv des Körpers, der ganzen Erscheinung. Der Deutsche sieht dagegen in der Geste nicht bloß eine Bewegung oder ein Erscheinungsmotiv, sondern den Ausdruck einer übersinnlichen Idee, die an das Motiv der Geste gebunden, die Gesamterscheinung des Körpers oder Raumes bestimmt und sie nur so weit zu Wort kommen läßt, als sie sich der Geste anzupassen vermag."⁵⁷³

Für die Italiener führe der Weg von der Körperbewegung zur Geste, der Deutsche komme „von der Geste, als dem alles bestimmenden Gestaltmotiv, zur Erscheinung.“⁵⁷⁴

⁵⁷¹ Julius Baum: Die Malerei und Plastik des Mittelalters II.: Deutschland, Frankreich und Britannien (Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von Fritz Burger) Wildpark-Potsdam o. J. [1933], 127

⁵⁷² Jantzen 1935, 99

⁵⁷³ Burger, Die deutsche Malerei (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 1), 8

⁵⁷⁴ Burger, Die deutsche Malerei (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 1), 8

Jantzens totalisierende und monumentalisierende Auffassung der ottonischen Figur löscht andere bedeutungstragende Aspekte, wie sie Vöge herausgearbeitet hatte (die Farbe des Inkarnats und die Bekleidung), aus. Für Schenkluhn ist Jantzens "Gebärdefigur" 'in den Ewigkeitsbezug gleichsam eingefroren'.⁵⁷⁵ Messerer bemerkt: "Der Begriff der 'Gebärdefigur' deckt, so scheint es bis heute, das Bezeichnete so einfach und klar, daß man damit umgehen, ihn selbst aber kaum befragen mag."⁵⁷⁶

"Gebärdenhaft geformt" sind übrigens bei Jantzen, wie auch bei Pinder, nicht allein die menschlichen Figuren, sondern auch Ornamente, Rankenwerk und Gewandzipfel. Im Bild der "Hochzeit zu Kanaa" im Hitda-Codex sieht Jantzen Christus als "eine Art titanischer Zauberer", dessen Wirken gebärdenhaft veranschaulicht ist: "Bei dem Vorgang der Verwandlung des Wassers in Wein ist er durch Gebärde in unmittelbarsten magischen Zusammenhang mit den Mischkrügen gesetzt, die ihrerseits in einer eigentümlichen Verlebendigung des Dinglichen 'gebärdenhaft' geformt sind wie sie als gierig die Hälse hinwendende bauchige Gefäße bereit erscheinen zu gehorchen."⁵⁷⁷ (Abb. 13) Phänomenologisch aufgefaßt, erscheint 'die gebärdenhafte Formung' als Ausdruck einer "Energetisierung" der leblosen Sache.

Die Evangelistenbilder

Die zwanziger Jahre entdeckten die "visionären Evangelisten" der ottonischen Buchmalerei, ein Thema, das in den dreißiger Jahren eingehend erforscht, auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg kontrovers diskutiert wurde und die Reichenauer Kunst zum "Inbegriff des Ottonischen" werden ließ.⁵⁷⁸ An die Evangelistenbilder, vor allem der Münchner Evangeliare Cim. 58 und 59, knüpft sich bis heute der Mythos der ottonischen Buchmalerei: Der heilige Markus des Otto-Evangeliars würde, so Fritz Burger 1913, „auch der Chorapside von St. Peter eine willkommene Zierde sein.“⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ Schenkluhn, 169. Als begriffliche Zuspitzung wichtiger Beobachtungen hält Schenkluhn den Begriff allerdings für produktiv und verweist auf Wolf Christian Schneider, der 1988 in „Ruhm, Heilsgeschehen, Dialektik“ gezeigt habe, „wie man unter Berücksichtigung der schriftlichen Quellen die in den Ewigkeitsbezug gleichsam eingefrorene Gebärdefigur Jantzens heruulösen und in ihr differenzierte Darstellungen historisch konkreter Interaktionsweisen begreifen kann.“

⁵⁷⁶ Messerer, Reichenauer Malerei — nach Jantzen, 292. — Am intensivsten befragt und zur „szenischen Konfigurationsfigur“ transformiert hat den Begriff wohl Max Imdahl. Im Zusammenhang mit der Darstellung der Gefangennahme Jesu im Codex Egberti versteht er darunter die „in Gleichzeitigkeit und Allgegenwart überführte Sukzessivität der verschiedenen Ereignismomente.“ (Max Imdahl: Werke der ottonischen Kunst. Anschauung und Sprache (1989). In: Ders.: Zur Kunst der Tradition. Gesammelte Schriften, Bd. 2 [Ausg. in Schriftenreihe]. Hg. und eingeleitet von Gundolf Winter. Frankfurt/M. 1996, 163f.)

⁵⁷⁷ Jantzen 1935, 102

⁵⁷⁸ Vgl. Florentine Mutherich: Das Evangeliar Ottos III. in der kunstgeschichtlichen Literatur. In: Das Evangeliar Ottos III., Begleitbd., 63-66. 66; Übersicht über die Literatur bei Bernhard Bischoff: Das biblische Thema der Reichenauer "Visionären Evangelisten. In: Ders.: Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte, Bd. II. Stuttgart 1967, 304-311; vgl. auch Gernsheim (1936) mit eindrucksvollen Beschreibungen (u. a. 79); H. Swarzenski, Recent Literature, 290f.

⁵⁷⁹ Burger, Die deutsche Malerei, 64

Das Bild des Evangelisten Lukas in Cim. 58 repräsentiert für Bernhard Bischoff einen "Gipfelpunkt vergeistigter frühmittelalterlicher Kunst"⁵⁸⁰ — Woher rührt die Begeisterung für die Evangelistenbilder? Sicherlich auch daher, dass sich daran durch die 'souveräne Abweichung von der hergebrachten Ikonographie' (Bischoff) eindrucklich die Differenz oder auch der "Gegensatz" der ottonischen zur karolingischen und zur antiken Kunst demonstrieren, aber auch ihre Abgrenzung von späteren Epochen rechtfertigen ließ.⁵⁸¹ Die künstlerische Leistung, verstanden als kreative Originalität, ließ sich vor allem in diesen Bildern wiederfinden: „Jahrhundertlang weitergegebene, fest ausgebildete Typen werden durch kühne und einzigartige Schöpfungen ersetzt, so kühn und einzigartig, daß sie keine Nachfolge finden und bis auf wenige Spuren wieder verschwinden. Um so größer ist die Faszination, die sie über Jahrhunderte hinweg ausgestrahlt haben und die immer wieder zu Auseinandersetzungen mit den formalen und geistigen Gehalten aufgefordert hat, die in diesen vier Bildern beschlossen sind,“⁵⁸² resümiert Florentine Mutherich.

Schon 1834 hatte die Markus-Darstellung aus dem Münchner Evangeliar Cim. 59 (Abb. 4) die Aufmerksamkeit Kuglers erregt. Vöge sah in ihr 1890 den schuleigenen "Drang nach Bewegung" 'auffallend hervorbrechen'. Den Evangelisten Lukas im Evangeliar Ottos III. empfand er als "ein eigentümlich grossartiges Motiv" (Abb. 14).⁵⁸³ Letztlich störte ihn an den Evangelistengestalten allerdings das "aufgeregte Pathos".⁵⁸⁴ Andere Betrachter bemängelten die "glotzügigen" Gesichter. Erst um 1912 wich der Widerstand einer Faszination: "An den Reichenauer Typen fallen die großen Augen, die eine ungewöhnliche Erregtheit verraten, auf."⁵⁸⁵ Pfister feiert 1922 "die beschwörend aufgerissenen Augen, die gewaltig angeschwellten Hände, die als Hülle geistiger Erschütterung dienenden Deformationen der Körper, von denen alles Erdhafte abfiel".⁵⁸⁶ Für Burg wird im selben Jahr in den Evangelistenbildern der "Mensch der ottonischen Epoche" und der 'seelische Gehalt der Zeit' faßbar.⁵⁸⁷

Das neue Interesse an den Evangelistenbildern der ottonischen Buchmalerei korrespondiert mit der (Selbst-)Stilisierung expressionistischer Maler als Seher und Propheten, die durch die Künstlergruppe Nabis angeregt worden sein dürfte.⁵⁸⁸ Die expressionistischen

⁵⁸⁰ Bischoff, 304

⁵⁸¹ Die Unterschiede zwischen den Evangelistenbildern verschiedener ottonischer Handschriften können freilich ebenso groß sein wie die zwischen karolingischen und ottonischen.

⁵⁸² Mutherich, Kap. „Die Evangelistenbilder“, in: Das Evangeliar Ottos III., Begleitbd., 84

⁵⁸³ Vöge, Malerschule, 92

⁵⁸⁴ Vöge, Malerschule, 374

⁵⁸⁵ Hieber, 129

⁵⁸⁶ Pfister, 26

⁵⁸⁷ Vgl. S. 106 in dieser Arbeit.

⁵⁸⁸ Der Name *Nabis* wurde in Anlehnung an die biblischen Visionäre gewählt. Zum Selbstbild des Künstlers vgl. z.B. das Selbstporträt "Vision" (1910) von Arnold Schönberg. 1919 fordert Fritz Witte vom Künstler, "daß er aus dem Menschentume durch die durch Sehergabe empfundenen Steigerungen und Abkürzungen der greifbaren Natur sich emporhebt und auch andere Seelen mitreißt." (Witte, Neue Zeiten, 8) — Dem Topos des Künstlers als Prophet und Führer der Menschheit widmete jüngst die

Visionäre sind erhöhte Künstlersubjekte, die für eine authentische künstlerische Inspiration eintreten und die Idee einer nicht an der "Natur", sondern an Geistigem orientierten Malerei illustrieren (Abb. 15). Im Unterschied dazu zeigt die Wahrnehmung der ottonischen Evangelisten in den zwanziger Jahren zunehmend autoritäre Züge: Ihr Blick wird zum "zwingenden" und "bannenden Blick", mit dessen Beschwörung die Propaganda eines Ethos des Dienens und der Zucht und eine Faszination für das mystisch-charismatische Herrschertum einhergeht.⁵⁸⁹ Bei Jantzen sind die Evangelisten "Herrscher im Reiche ihrer ekstatischen Visionen", die Evangelistenköpfe haben "etwas Drohendes, Hypnotisierendes, das wie eine beschwörende Zauberformel wirkt."⁵⁹⁰

Wilhelm Pinder baut den ottonischen Seherblick in eine Ideologie vom Deutschen in der Kunst ein. Die Deutschen sind für ihn "das eigentliche Volk der *Blickdarstellung* in Europa".⁵⁹¹ Hervorragende Repräsentanten dieser Idee sind die Reichenauer Evangelisten. Diese "blicken freilich einen gewaltigen Blick, aber sie sind keine Personen, ihr Blick drückt kein ihnen eigenes Gefühl aus, ihre riesigen brennenden Augen sind nur Durchlässe des Unendlichen: dieses selber blickt durch sie hindurch."⁵⁹² Die Evangelistengestalten erscheinen bei Pinder nicht mehr als Visionäre, sondern bar jeglicher humaner Qualitäten als zombiehafte Instrumente einer unbestimmten höheren Macht, nicht unähnlich dem Bild, zu dem Soldaten stilisiert wurden (Abb. 16). Sie erscheinen als Inbilder jener "Entpersönlichung", die in den zwanziger Jahren gegenüber dem modernen Individualismus propagiert wurde. Wie bei der gewalttätigen Wucht der ottonischen Gebärde werden Bezüge zur politischen Gegenwart erkennbar. Klaus Theweleit hat darauf hingewiesen, wie die nationalsozialistischen Redner zu Prophetengestalten stilisiert wurden, die nicht durch den Inhalt ihrer Rede, sondern durch eine Art 'Beseelung der Masse' wirkten.⁵⁹³ Eine zentrale Rolle für die Formierung der Hitler-Gefolgschaft kam dem bannenden "Augen-Blick", dem Angeblicktwerden als

Ausstellung „Das XX. Jahrhundert, ein Jahrhundert Kunst in Deutschland“ (Berlin 1999/2000) einen eigenen Raum im Alten Museum, der die Sektion „Gewalt der Kunst“ eröffnete.

Der Ursprung der Selbststilisierung des Künstlers als Seher dürfte übrigens in der Romantik liegen und konnte offenbar schon damals mit den Evangelistendarstellungen der mittelalterlichen Buchmalerei in Verbindung gebracht werden. So entlarvt E. T. A. Hoffmann die philiströse Künstlerpose in den Umschlagzeichnungen zu seinem satirischen Künstlerroman "Lebens-Ansichten des Katers Murr" (Berlin 1819/21), indem er den schriftstellernden Kater in der Manier mittelalterlicher Evangelisten- bzw. Prophetenbilder darstellte (Abb. in der Reclam-Ausg., Stuttgart 1986).

⁵⁸⁹ Vgl. z.B. Pfister, 23

⁵⁹⁰ Jantzen 1935, 104

⁵⁹¹ Pinder 1940, 44

⁵⁹² Pinder 1940, 139

⁵⁹³ Theweleit führt zahlreiche Textbeispiele an, unter anderem aus Goebbels' Roman "Michael": "Der da oben spricht. Wälzt Quader auf Quader zu einem Dom der Zukunft. Was in mir seit Jahren lebte, hier wird es Gestalt und nimmt greifbare Form an.

Offenbarung! Offenbarung!

[...] Das ist kein Redner. Das ist ein Prophet!

[...] Der da oben schaut mich einen Augenblick an. Diese blauen Augensterne treffen mich wie Flammenstrahlen. Das ist Befehl! Von diesem Augenblick an bin ich neugeboren."

Cit. nach Klaus Theweleit: Männerphantasien, Bd. 2: Männerkörper: Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors. Reinbek bei Hamburg 1990. 119-141, 122

eine mystische Kommunion, als Unterwerfung und Erweckung, zu.⁵⁹⁴ Der "starke Blick" wurde nicht nur sprachlich beschworen, sondern auch bildlich: so wurde bei Porträtfotos der "Pioniere des Dritten Reiches" der Blick durch Retuschen intensiviert.⁵⁹⁵

Die Beschwörung des "bannenden", bei Pinder schließlich "gewaltigen" und "brennenden" Blicks der ottonischen Evangelisten geht noch über die ubiquitäre Rhetorik einer Kunstgeschichte hinaus, die das Einzelne stets unter die Herrschaft des Ganzen zwingen will. Warnke hat auf die politische Funktion hingewiesen, die die Beschwörung der Bannmacht von Bildern haben kann: "Wo sich die Geschichte der Kunst als eine permanente Zwangsveranstaltung darstellt, ist es nur folgerichtig, daß auch dem Kunstkonsumenten mimetische Einübungen in die entsprechenden Verhaltensmuster nahegelegt werden: Unzählige Male ist er gehalten, 'gebannt' zu sein von der 'Macht' der Bilder."⁵⁹⁶ Die Rezeption der ottonischen Evangelistenbilder reflektiert den Funktionswandel der Kunstbeschreibung und -betrachtung im Dritten Reich und verweist auf Codierungen und Praktiken, die über den Bereich der Kunst weit hinausgreifen. Noch deutlicher wird dies im folgenden Beispiel.

Das Verzernte

Besonders denkwürdig ist der rezeptionsgeschichtliche Wertewandel, der das Körperbild der ottonischen Figuren betrifft. Die anatomischen Verzerrungen, über die sich im 19. Jahrhundert viele Autoren mokiert hatten und die von den Expressionisten als Zeichen lebendigen Ausdrucks geschätzt worden waren, wurden gegen Ende der zwanziger Jahre als Ausdruck von Geisteskrankheit und Untermenschentum pathologisiert.⁵⁹⁷ Schon Mitte der zwanziger Jahren, als die Ottonik als Nationalstil Anerkennung fand, wurde über die Deformationen der ottonischen Gestalten kaum mehr ein Wort verloren, umso weniger im Nationalsozialismus, als der sportlich-vitale Körper als Rasseideal propagiert wurde. Das Verzernte überhaupt galt als Signum des Kranken

⁵⁹⁴ "Kein deutscher Mensch überhaupt, dem nicht irgendwann einmal vom Führer ins Auge geblickt worden ist — auch wenn er ihn nie gesehen hat." Theweleit, Bd. 2, 131

⁵⁹⁵ Vgl. Abb. Rudolf Heß (in: Baldur von Schirach: Die Pioniere...) in: Theweleit, Bd. 2, 138

⁵⁹⁶ Warnke, Knechtungsakt, 106

⁵⁹⁷ Schon 1928 hatte Paul Schultze-Naumburg in der Kampfschrift "Kunst und Rasse" Menschenbilder von expressionistischen Künstlern Fotografien von körperlich und geistig behinderten Menschen auf einer Doppelseite einander gegenübergestellt und kommentiert: "Es ist eine wahre Hölle des Untermenschen, die sich hier vor uns ausbreitet, und man atmet nur auf, wenn man aus dieser Atmosphäre in die reine Luft anderer Kulturen, wie besonders der Antike und Frührenaissance tritt [...]." (Cit. nach Kathrin Hoffmann-Curtius: Die Kampagne "Entartete Kunst". Die Nationalsozialisten und die moderne Kunst. In: Monika Wagner (Hg.): Moderne Kunst 2: Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Reinbek bei Hamburg 1991, 467-490. 471). In seiner vielbeachteten Silvesterpredigt verwarnte sich der Münchner Kardinal Faulhaber 1929 gegen 'rote Bäume' und 'dreieckige Menschen' expressionistischer Maler: "Mögen ihre menschlichen Mißgestalten und Zerrbilder glauben machen, der Mensch stamme vom Affen ab, die kirchliche Kunst muß den Darwinismus ablehnen und den Menschen als Ebenbild und als Kunstwerk Gottes darstellen." (Cit. nach Bushart, 226, Fußnote 9)

und Entarteten. Für diese Sicht der ottonischen Buchmalerei kann Wilhelm Pinder stehen, der 1940 die ottonische Buchmalerei gegenüber der karolingischen entsprechend zurechtstaucht, wenn er schreibt: "sie ist ihre Vollendung, alles dort noch Verzernte ist gerade gerückt".⁵⁹⁸ Zwei ganze Seiten des Abschnitts zur ottonischen Buchmalerei widmet Pinder der Frage, warum die ottonischen Gestalten "nicht rassische Wunschbilder und nicht Abbildungen, sondern nur beredte Zeichen" sind — durch diese Zeichen freilich spricht eine Sprache, die "gänzlich deutsch" ist.⁵⁹⁹ Um Mißverständnisse auszuschließen, weist er darauf hin: "Heute könnte eine Form wie die ottonische nicht aus innerer Notwendigkeit entstehen. Heute könnten wir sie auch tatsächlich nicht gebrauchen. Denn für uns gebrauchen wir in dieser Zeit ja wirklich ein Wunschbild eigener gesunder leiblicher Erscheinung."⁶⁰⁰ Bei Pinder regrediert die Bewertung ottonischer Buchmalerei ins 19. Jahrhundert. Mensch und Menschenbild werden gleichgesetzt und von der Kunst die Repräsentation eines unbeschädigten Körperideals verlangt, dem ottonische Menschenbilder letztlich nicht genügen. Für Pinder können innerhalb der Kunstgeschichte die Naumburger Stifterfiguren als echt deutsche "Breitmenschen" ein rassistisch geprägtes Ideal verkörpern.⁶⁰¹ Bezeichnenderweise diente 1937 eine Fotografie der Naumburger Uta-Skulptur in der Ausstellung "Entartete Kunst" dazu, das Menschenbild des Expressionismus als krank bloßzustellen. Die "Ute" wurde in diesem Sinne dem Gemälde "Die Braut" von Werner Scholz gegenübergestellt.⁶⁰²

Das Herrscherbild

Noch vor den Reichenauer Evangelistenbildern hat die Doppelseite von Huldigungs- und Kaiserbild im Münchner Evangeliar Ottos III. (Abb. 1a und b) die Aufmerksamkeit der politisch-historischen Forschung auf sich gezogen. Schon Vöge diskutierte die ikonographischen Befunde ausführlich; in den zwanziger Jahren hat sich dann der Historiker Percy Ernst Schramm intensiv mit mittelalterlichen Herrscherbildern befaßt. Im Rückblick auf das Jahr 1920 bezeichnet Schramm seine Begegnung mit dem Bild Ottos III. im Münchner Evangeliar als Schlüsselerlebnis.⁶⁰³ Der Historiker Ernst H.

⁵⁹⁸ Pinder 1940, 139

⁵⁹⁹ Pinder 1940, 142 u. 140

⁶⁰⁰ Pinder 1940, 142

⁶⁰¹ Pinder 1940,

⁶⁰² Abb. 13 bei Ullrich, 44

⁶⁰³ Schramm berichtet 1968, die Richtung seiner Mittelalterstudien habe 1920 in München das 'ungelöste Problem' der Kaiserdarstellung im Evangeliar Ottos III. geprägt: "mich 'ergriff' die Darstellung des zwischen geistlichen und weltlichen Großen thronenden Kaisers Otto III., dem die Nationen huldigen. Ich erhielt die Erlaubnis, in der Staatsbibliothek sein in der Reichenauer Schule gemaltes Evangeliar von Anfang bis Ende umblättern zu dürfen: es war noch großartiger, als ich — zunächst auf Reproduktionen angewiesen — es erwartet hatte. [Absatz] Die Widmungsminiatur ließ mich nun nicht mehr los. Von Aby Warburg waren mir schon früh die Augen für das Bild als Geschichtsdokument geöffnet, auch der Zugang zu seinem Grundproblem 'Nachleben der Antike' gebahnt. Ich spürte, daß dieses Thronbild

Kantorowicz leitete 1927 seine berühmt-berüchtigte Biographie "Kaiser Friedrich der Zweite" mit der Beobachtung ein, daß sich neuerdings — "gerade in unkaiserlicher Zeit" — "auch in andern als gelehrten Kreisen eine Teilnahme für die großen deutschen Herrschergestalten" zu regen begonnen habe⁶⁰⁴ — und in der Tat wurde vor allem das Herrscherbild des Münchner Otto-Evangeliars seit dem Ersten Weltkrieg zum Gegenstand der kunsthistorischen Populärliteratur. Seine Deutungen wandelten sich in symptomatischer Weise und indizieren eine aktuell-politisch geprägte Auseinandersetzung:

Für den bereits erwähnten Münchner Oberbibliothekar Georg Leidinger ist die ottonische "Wunderwelt" unter dem Eindruck der desolaten Situation Deutschlands unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg politisch nicht ohne Makel: "Mit gemischten Gefühlen betrachtet der Deutsche der Gegenwart dieses Huldigungsbild", denn "[d]er ganze Zauber der das mittelalterliche Deutschland berückenden und Deutschlands Unglück bildenden Idee von der Übertragung des römischen Imperiums auf den deutschen König weht uns daraus entgegen. Wie verhängnisvoll erscheint uns heute jener Traum, der Deutschland verhindert hat, sich zum Nationalstaate zu entwickeln."⁶⁰⁵

Ganz anders stellt sich die Situation während des Zweiten Weltkrieges dar. Für Hans Weigert werden die Bilder 1942 zu Projektionsflächen wiederzuerlangender Größe und zu Medien imperialistischer Propaganda: "Das großdeutsche Reich wird die Macht des mittelalterlichen Imperiums wiedergewinnen. Die Bilder 564 und 565, auf denen die Völker Europas dem Herrscher des Deutschen Reiches huldigen, werden einen neuen Inhalt bekommen."⁶⁰⁶ Besonders aktuell war im Zuge der nationalsozialistischen Ostexpansion die Figur der huldigenden Sclavinia.

Wilhelm Pinder, der 1940 die "Sachsen als die Führer der Deutschen nach Osten und nach Rom" pries,⁶⁰⁷ übergang das Kaiserbild aus rassistischen Gründen. Für ihn ist Otto III. als Sohn einer Griechin und Enkel einer Italienerin "abgeartet" und damit eine "Bedrohung des Deutschtums": "Wohl ihm und uns, daß er früh starb und in dem bayerischen Heinrich II. einen wieder deutschblütigen Nachfolger erhielt."⁶⁰⁸

Vergleichsweise harmlos nimmt sich Hans Jantzens Stilisierung des Kaiserbildes als Muster ottonischer Erhaben- und Überlegenheit aus: "Wie die Figur Ottos in breiter

irgendwie mit dem alten Rom zusammenhing, daß auch Byzantinisches irgendwie mit im Spiele war, daß die beiden Bildseiten jedoch ins Mittelalter gehörten." (Schramm: Kaiser, Rom und Päpste. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte des Mittelalters. 4 Bde. Stuttgart 1968-1971. Bd. 1., 1. Teil: Beiträge zur allgemeinen Geschichte. Von der Spätantike bis zum Tode Karls des Großen (814). Stuttgart 1968, 7f.). Vgl. zu Schramm auch die vorliegende Arbeit, Fußnoten 493 u. 515.

⁶⁰⁴ Als Zeichen für dieses neue Interesse erwähnt Kantorowicz die Kranzniederlegung am Sarkophag Friedrichs in Palermo im Jahre 1924, eine Huldigung von Mitgliedern des George-Kreises, dem auch Kantorowicz angehörte. Der Kranz trug die Inschrift: "SEINEN KAISERN UND HELDEN / DAS GEHEIME DEUTSCHLAND".

⁶⁰⁵ Leidinger, Meisterwerke, 10

⁶⁰⁶ Hans Weigert: Geschichte der deutschen Kunst. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Berlin 1942, 513

⁶⁰⁷ Pinder 1940, 116

⁶⁰⁸ Pinder 1940, 137

Fülle gegeben ist, frontal, hieratisch, mit einer gelassenen Großartigkeit der Haltung, auch in ihren breitesten Ausladungen noch folliert durch den Vorhang und so auch quantitativ die Fläche beherrschend. Das Karolingische wirkt daneben klein, locker und unfest."⁶⁰⁹

1990 gab das Kaiserbild Ottos III. das Titelbild für die Neuausgabe von Hans Jantzens Buch "Ottonische Kunst" ab. Die "Huldigenden Länder" sind nicht mit abgebildet, die Abbildung ist nicht nur unscharf, sondern auch seitenverkehrt. Ob dies ein neues historisches Bewußtsein indiziert, mag dahingestellt bleiben. Wahrscheinlicher ist, daß die Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland eine allzu eilige Neuausgabe des Klassikers zur Kunst der sächsischen Kaiserzeit anstieß. — Bemerkenswert ist aber doch, daß 1990 auch die deutsche Erstausgabe von Ernst H. Kantorowicz' "The King's Two Bodies" (engl. 1957) erschien — mit dem apotheotischen Kaiserbild des Aachener Otto-Evangeliars auf dem Titel.⁶¹⁰ Scheint sich auf den Titeln der Klassiker-Paperbacks eine "Renovatio" deutscher Größe im Zeichen mittelalterlicher Herrscherbilder zu vollziehen,⁶¹¹ so zeigt sich die wissenschaftliche Diskussion zum Teil selbstkritischer: So wies zum Beispiel der Historiker Johannes Fried 1989 in einer Studie zum Herrscherbild des Aachener Otto-Evangeliars auf zeitbedingte und nationale Vorurteile der Interpreten hin und kritisierte die Vernachlässigung der peripheren (Königs!-)Gestalten zugunsten des Kaisers.⁶¹²

3. Hans Jantzen: "Ottonische Kunst" (1947, 1958, 1990)

Vor dem Hintergrund des bereits Gesagten kann die Beschäftigung mit Hans Jantzens Monographie "Ottonische Kunst" knapp aus-, aber nicht ganz wegfallen, denn sie hat "unser Bild von der Ottonischen Kunst entscheidend geprägt".⁶¹³ Albert Boeckler statuierte 1948: "besonders seit wir das Buch von Jantzen besitzen, wissen wir, was otto-

⁶⁰⁹ Jantzen 1935, 104

⁶¹⁰ Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. Dt. Erstausgabe (engl. Orig. Princeton 1957), nach der korr. Ausg. von 1966 übers. von Walter Theimer und Brigitte Hellmann. München 1990. In Kantorowicz' Buch nimmt die Widmungsminiatur des Aachener Otto-Evangeliars eine wichtige ideelle Stellung ein. Die durch Erwin Panofsky inspirierte ikonologische Deutung des Bildes als ein "Markstein politischer Theologie" konzentriert das der Untersuchung zugrundeliegende Konzept von den "zwei Körpern des Königs", dem menschlichen und dem göttlichen. Aus dem Herrscherbild leitet Kantorowicz ab, daß die "klösterliche Epoche 900 — 1100" die "Blütezeit der unbedingt christozentrischen Periode der abendländischen Kultur" war. In die deutsche Kunstgeschichte zurück wirkte die Untersuchung über Konrad Hoffmann (Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild. (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 9) Diss. Düsseldorf 1968).

⁶¹¹ Dazu paßt, daß Kantorowicz' Frühwerk von 1927, die Biographie "Kaiser Friedrich der Zweite", die der Historiker aus ideologischen Bedenken nach dem Krieg nicht wieder aufgelegt wissen wollte, jüngst bei Klett-Cotta in einer Taschenbuchausgabe wieder erschienen ist.

⁶¹² Johannes Fried: Otto III. und Boleslaw Chrobry: Das Widmungsbild des Aachener Evangeliar, der "Akt von Gnesen" und das frühe polnische und ungarische Königtum. Eine Bildanalyse und ihre Folgen. (Frankfurter historische Abhandlungen, Bd. 30). Stuttgart 1989, 21 u. 26f.

⁶¹³ Klappentext der Ausg. 1990

nische Kunst heißt und was sie will."⁶¹⁴ Nach Sauerländer ist es das "für die frühen Nachkriegsjahre repräsentativste kunstgeschichtliche Mittelalterbuch"⁶¹⁵ überhaupt.

Jantzens Buch beruht auf dem Aufsatz von 1935, aus dem es Passagen wörtlich übernimmt. 1947 erstmals erschienen, ist es die erste Publikation, die monographisch die verschiedenen Kunstgattungen unter dem Epochenbegriff "ottonisch" versammelt. Nach Sauerländer ist es "ein für 'das Reich' konzipiertes Buch, das erst 'im Abendland' erscheinen konnte", und zwar "zum genau richtigen Zeitpunkt": "schon 1949 oder 1950 hätte es anachronistisch gewirkt."⁶¹⁶ 1958 kam dennoch eine notdürftig überarbeitete und aktualisierte zweite Auflage heraus, 1990 wurde diese Version als "beste Einführung in das Thema" (Klappentext) wieder aufgelegt.

Bei Jantzen, der Schüler von Goldschmidt und Wölfflin war und Nachfolger von Vöge und Pinder wurde, laufen die Stränge der Ottonik-Forschung zusammen, wie sie sich zwischen 1891 und 1935 etabliert hatte. Jantzen nimmt zahlreiche Gedanken seiner Vorgänger auf, bringt sie auf zentrale Begriffe und überwölbt das Ganze mit einem national bestimmten, weltanschaulichen Überbau, so daß man sagen kann, daß Jantzen das Gesamtkunstwerk deutscher Nation als Monographie realisierte.

Das Buch hebt mit einer Art Schöpfungsgeschichte des 'christlich deutschen Abendlandes' an und gewinnt daraus seine historische Perspektive:⁶¹⁷ In Gestalt des 'karolingisch-fränkischen Imperiums' entsteht eine erste Bastion der "germanischen Völker" gegenüber den "antiken mittelmeerischen Kulturen", die Voraussetzung für die "Geburt des Abendlandes" wird. Darin "lagen noch ungeschieden die Möglichkeiten für die späteren deutschen und 'französischen' Nationalkulturen. Sie trennten sich beim Verfall der karolingischen Macht, und nun bildete sich, von germanischen Völkern getragen, eine europäische Mitte heraus, das deutsche 'Reich', das in mannigfachen Kämpfen zu politisch geschlossener Form gelangte."⁶¹⁸ Gegenüber dem Text von 1935 hat Jantzen die ottonische Kunst notdürftig in einen abendländischen Horizont eingepaßt. Unversehens ist sie dabei aus ihrer antithetischen Position im Osten in die Mitte Europas gerückt, die von den germanischen Völkern und diese wiederum vom deutschen Reich repräsentiert wird. Diese Entwicklung stellt nur scheinbar eine politische Neutralisierung des Ottonikbegriffs dar — bei näherem Hinsehen ist die Auffassung eher expansiv.

⁶¹⁴ Albert Boeckler: Kölner ottonische Buchmalerei. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948. Berlin 1950, 144-149. 144

⁶¹⁵ Willibald Sauerländer: Von den 'Sonderleistungen Deutscher Kunst' zur 'Ars Sacra' — Kunstgeschichte in Deutschland 1945-1959 (1992). In: Ders.: Geschichte der Kunst, 277-292. 280

⁶¹⁶ Sauerländer, Von den 'Sonderleistungen Deutscher Kunst' zur 'Ars Sacra', 281

⁶¹⁷ Gemeint ist das Kapitel "Das Zeitalter der Ottonen", Jantzen 1990 (1958), I-VI. Eine Textanalyse würde zeigen können, wie Jantzen Topoi der biblischen Genesis reproduziert und die Antithesen "Licht" und "Finsternis", "Erde" und "Wasser" auf Völker und Kulturen überträgt.

⁶¹⁸ Jantzen 1990 (1958), I

Durch seine ganze Einleitung hindurch versucht Jantzen, politische und künstlerische Analogien herzustellen, denn: "Die Anfänge der deutschen Kunst sind untrennbar mit der Entstehung des 'Reiches' verknüpft."⁶¹⁹ Die Kraft zur Stilbildung repräsentiert bei Jantzen politische Machtfülle, nationale Einheit und germanische Eigenart. Eine Verbindung von Kunst und Politik besteht in der Einheit des Wollens von kirchlichen und staatlichen Kräften auf der gemeinsamen Basis einer spirituellen Orientierung.⁶²⁰ In der ottonischen Kunst "spiegelt sich in einer eigentümlichen Größe ein Geist, der, von germanischer Herkunft bestimmt, aus dem Gedanken des christlichen Gottesstaates heraus an einer ersten bedeutenden Formung der deutschen Kunst arbeitet und weithin das künstlerische Antlitz des Mittelalters bestimmt."⁶²¹ Neu, aber mit der Integration des Ottonischen in die Abendlandidee vereinbar, ist hier der Gedanke einer prägenden Kraft der ottonischen Kunst für das Mittelalter. Die Öffnung des in den zwanziger Jahren national und stilistisch hermetisierten Ottonikbegriffs zum späteren Mittelalter hin, bedeutet auch hier, wie bei der kunstgeographischen Neupositionierung der Ottonik, letztlich eine Expansion. Gegenüber der vorausgehenden Tradition, der karolingischen und der antiken, bleibt die ottonische Kunst dagegen durch ihr eigentümliches Kunstwollen abgeschottet.⁶²²

Das eigentümlich ottonische Kunstwollen zielt in den Nachkriegsausgaben noch stärker als 1935 auf Vergeistigung und Monumentalität. Die ottonische Kunst basiert nach Jantzen auf einem spezifischen "Wirklichkeitsbegriff", einer "seelischen Macht", die "das Überweltliche konkret erlebbar" erscheinen ließ.⁶²³ "Die Weltweite der ottonischen Kunst offenbart sich nicht in einer Vielzahl der Erscheinungen, sondern in der Empfindung für das allgemein Gültige und Ewige. [...] Es gibt überhaupt keine materiell greifbare Wirklichkeit. Aber es gibt eine geistige Wirklichkeit."⁶²⁴

Der Buchmalerei kommt in Jantzens Buch eine besondere Rolle zu, weil sie "unter allen Denkmalsgattungen der Zeit trotz lückenhafter Erhaltung den geschlossensten Überblick über Entfaltung, Wandel, Reichtum und geistigen Gehalt der ottonischen Kunst" bietet.⁶²⁵ Drei Hauptrichtungen prägen für Jantzen das Bild der ottonischen Buchmalerei: "In Köln herrscht die Farbe, auf der Reichenau die Gebärde, in Regensburg das Gedank-

⁶¹⁹ Jantzen 1990 (1958), I

⁶²⁰ Jantzen 1990 (1958), 1ff.

⁶²¹ Jantzen 1990 (1958), IIIff.

⁶²² Walter Paatz merkte 1948 die 'absichtsvolle Vermeidung' des Begriffs einer ottonischen "Renaissance" kritisch an und fragte, ob Jantzen den Begriff des Deutschen nicht zu sehr einenge, wenn er die antikisierende Richtung in der Reichenauer frühottonischen Malerei von einer im engeren Sinne 'deutschen' Malerei um 1000 abhebe (Walter Paatz: Renaissance oder Renovatio? Ein Problem der Begriffsbildung in der Kunstgeschichte des Mittelalters. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948. Berlin 1950, 16-27. 20)

⁶²³ Jantzen 1990 (1958), Vf.

⁶²⁴ Jantzen 1990 (1958), 65f.

⁶²⁵ Jantzen 1990 (1958), 107; s.a. 64

liche."⁶²⁶ Die Kölner Schule war in den dreißiger Jahren zu Ruhm gelangt, so daß sie nun neben der von Vöge beschriebenen und von Haseloff lokalisierten Reichenauer und der von Georg Swarzenski entdeckten Regensburger Schule bestehen konnte. Für Jantzen verfügt die Reichenauer Schule allerdings "über die weitreichendste schöpferische Kraft".⁶²⁷ Ihre Entwicklung führt, angetrieben vom Ringen um eine eigene Bildsprache, vom Codex Egberti über den Aachener Ottonen-Codex, das Münchner Evangelium Ottos III. hin zum Perikopenbuch Heinrichs II. ("die letzte große Möglichkeit der Reichenau") und weiter zur Bamberger Apokalypse, die aber schon "nicht mehr ganz die Spannkraft und Ausdrucksgröße" des Perikopenbuchs hat.⁶²⁸ Innerhalb des 11. Jahrhunderts vollzieht sich "eine Wandlung vom Fließenden zum Gefestigten bis zum Erstarren".⁶²⁹ Jantzen schließt sich in seiner Auffassung vom Stil der ottonischen Buchmalerei und dessen Entwicklung an Wölfflin an, revidiert aber dessen stilistisch begründete Annahme, die Bamberger Apokalypse sei vor dem Perikopenbuch entstanden, wiederum mit stilistischen Argumenten. Dabei wird die Problematik des aus der Formanalyse gewonnenen Stilentwicklungsmodells deutlich: für Jantzen ist die geringere 'Spannung' der Apokalypse nicht Indiz für ein Früh-, sondern für ein Spätstadium.

In kleinerer Schrifttype und moderaterem Sprachgestus handelt Jantzen diejenigen ottonischen Malerschulen ab, die sich "in geistig gemäßigteren Zonen" bewegen und sich dabei zu einer "wahrhaft klassischen Vornehmheit" beruhigen.⁶³⁰ Die Gewalt und Authentizität eines in Extreme vorstoßenden Reichenauer Kunstwillens erscheint dem "Wohlklang" und der "Abgewogenheit" anderer Schulen (Trier, Echternach) überlegen. In dem Maße, in dem jene anderen Schulen stilistisch mehr oder weniger explizit einem klassischen Harmonieideal anverwandelt sind, wird dieses als höchstes Leitbild von Jantzen einerseits ausgehebelt, andererseits aber in den umfassenden Begriff des ottonischen Kunstwillens eingeschlossen. So kann die ottonische Buchmalerei, klassische und unklassische Züge umgreifend, eine Totalität des Künstlerischen repräsentieren.

Nach Jantzen indiziert die Stilentwicklung der ottonischen Malerei den Beginn eines 'fortdauernden Prozesses' der

"Säkularisierung über die Gotik hinweg bis hin zu Jan van Eyck, der nun nicht mehr die gültige Wirklichkeit des Allgemeinen, sondern alles Besonderen und Einzelnen darstellt. Noch ist Gott sichtbar, aber er wird in den perspektivischen Blick gerückt. Solange er sichtbar bleibt, währt das Mittelalter, selbst im Zeitalter des Barock, wenn auch dem Raum und der Zeit unterworfen. Bis schließlich im 19. Jahrhundert das

⁶²⁶ Jantzen 1990 (1958), 107

⁶²⁷ Jantzen 1990 (1958), 107

⁶²⁸ Jantzen 1990 (1958), 75 u. 80

⁶²⁹ Jantzen 1990 (1958), 111

⁶³⁰ Jantzen 1990 (1958), 87f.

Leben aus der Vernunft sich durchgesetzt hat und Gott in eine perspektivisch-unendliche Ferne gerückt und unsichtbar geworden ist."⁶³¹

Das Zitat zeigt noch einmal, daß die Kunstgeschichte für Jantzen ein großes, sinnfälliges, geradezu biblisches Epos mit einer ganz bestimmten Rollenverteilung ist. Diese wird in seinem Aufsatz über "Edouard Manets 'Bar aux Folies Bergères'" von 1950 deutlich, in dem die Spuren eines alten, ideologisch anfälligen dualen Denkschemas noch erkennbar sind: das Gemälde des Franzosen erscheint als "Zeugnis einer pariserisch großstädtisch bedingten, äußerst verfeinerten Augensinnlichkeit" als "letztes Maß von Säkularisierung".⁶³²

Jantzen schreibt die Geschichte der ottonischen Buchmalerei (wie auch der anderen Gattungen) erstmals konsequent nach Neuerungen. Dabei kommt jeglicher Neuheitswert durch eine neue Differenzierung und Definition von Vergleichseinheiten zustande. Für Jantzen hat die Reichenauer Schule unter anderem "die erste geschlossene Bildfolge zum Leben Christi in der deutschen Malerei" gebracht. Auf der Reichenau lokalisiert Jantzen auch das "Wunder der Entstehung einer eigenen Bildsprache":⁶³³ "Schon die Tatsache, daß auf der Reichenau zum ersten Male im Abendlande der Goldgrund aufgenommen und als Ausdrucksmittel für die mittelalterliche Malerei gestaltet wird, zeigt die epochale Stellung der Reichenau. Die Möglichkeit, Zeitlosigkeit des Geschehens zur Anschauung zu bringen, steigt auf."⁶³⁴

Stets versucht Jantzen, die weiterreichende Bedeutung und Allgemeinheit solcher Entwicklungen deutlich zu machen. So bedeutet der 'spiritualisierte Typus' der ottonischen Evangelistenbilder "eine für das abendländische Mittelalter entscheidende Tat, die selbst aus einer dem Norden eigentümlichen Konzeption vom Wesen des Geistigen geboren wird."⁶³⁵ Für die "Weltgerichtsdarstellungen des Nordens", die auf der Reichenau ihre früheste bildliche Form gefunden hätten, deutet Jantzen sogar eine im wörtlichen Sinne zentrale Bedeutung für die Gotik an, wenn er schreibt, daß diese Weltgerichtsauffassung "an den gotischen Kathedralen oft in den Mittelpunkt des Portalschmuckes gestellt" worden sei.⁶³⁶ Daß Jantzen der ottonischen Kunst eine Ursprünglichkeit bezogen auf die Gotik zuspricht, ist vor dem Hintergrund, daß Deutschland in der heftigen Konkurrenz um die Erfindung der Gotik im 19. Jahrhundert Frankreich unterlag, bemerkenswert. Auch wenn direkte Beeinflussungen nicht nachweisbar sind, behauptet Jantzen eine modellhafte Bedeutung der ottonischen Kunst über längere Zeiträume innerhalb der abendländischen Kunst, wobei er die ottonische Buchmalerei besonders nachdrücklich

⁶³¹ Jantzen 1990 (1958), 114. Zu dieser geistesgeschichtlichen Auffassung vgl. auch Hans Sedlmayrs berühmtes Werk „Verlust der Mitte“.

⁶³² In: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, 73-78. 73

⁶³³ Jantzen 1990 (1958), 66f.

⁶³⁴ Jantzen 1990 (1958), 72

⁶³⁵ Jantzen 1990 (1958), 85

⁶³⁶ Jantzen 1990 (1958), 78f.

Gotisches vorwegnehmen läßt und dieses so, was die geistige Urheberschaft angeht, in den Einflußbereich des Deutschen bringt.⁶³⁷ Auch indem er der ottonischen Buchmalerei räumlich eine "erstaunliche Reichweite" zuspricht, sichert Jantzen ihr umfassende Bedeutung.⁶³⁸

Das, was der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts als "noch nicht" im Sinne des Erreichens der Normen der Renaissancekunst oder als "nicht mehr" bezogen auf die Antike erschien, wird bei Jantzen zum "Schon", einer Errungenschaft, umgedeutet. Damit wird das Mittelalter in dieser Konsequenz erstmals in seiner Alterität und einer eigenen Idealität aufgewertet. Diese Idealität repräsentiert ein ästhetisches Konstrukt nach Maßgabe eines Triumphs des Geistigen über das Körperlichen. Jantzens verabsolutiert in seiner ottonischen Kunst "das Geistige", jenen Hochwertbegriff⁶³⁹, unter dessen Banner seit der Jahrhundertwende verschiedene Gruppierungen segelten, die sich gegen den "Materialismus" und "Positivismus" des 19. Jahrhunderts wendeten.

Für Wolfgang Schenkluhn dient Jantzens "kaum mehr zu überbietende Spiritualisierung" des künstlerischen Gehaltes der ottonischen Kunst der Darstellung der "denkbar unterschiedlichsten Werke um 1000 als Teile einer in sich geschlossenen Kunstepoche und als Ausdruck einer ethnisch bestimmten Trägerschaft, der deutschen Nation". Die ottonische Kunst werde dadurch der Realgeschichte fast völlig enthoben "und zu einem Denkmal ihrer selbst stilisiert."⁶⁴⁰ Im Hinblick darauf, daß bei Jantzen erstmals das Bleibende und das Transzendente zusammenfielen und "konsequent als Ausweis nationalen Wesens" gedacht würden, ist er für Schenkluhn "der Vater der *Ottonischen Kunst* als Nationalstil der Deutschen."⁶⁴¹

Was ist von Jantzens Apotheose der Ottonik zu halten? Nach Schenkluhn müssen der nationalsozialistische Pinder und der deutschnationale Jantzen "unbedingt" auseinandergehalten werden. (Die Notwendigkeit einer solchen Unterscheidung erübrigt sich freilich, wenn man dem Vorschlag folgt, auch Pinder — innerhalb gewisser Grenzen — zu rehabilitieren)⁶⁴² — Sicherlich ist Jantzens Buch nach wie vor informativ, die einzige handliche Überblicksdarstellung zum Thema und als Kunststepos durchaus fesselnd, dennoch ist Schenkluhns Fazit zu unkritisch, Jantzens Buch bleibe "über seinen [...] disziplingeschichtlichen Stellenwert hinaus auch weiterhin eine Quelle

⁶³⁷ So nimmt auch die Kunst der Regensburger Schule mit ihrer "gewissermaßen graphischen Darstellung theologischer Gelehrsamkeit" einen Bildtypus vorweg, "der zunächst zwar ohne Folge blieb, dann aber im hohen und späten, scholastisch denkenden Mittelalter die herrschende Rolle spielen sollte." (109)

⁶³⁸ Jantzen 1990 (1958), 108

⁶³⁹ Terminus aus der Linguistik.

⁶⁴⁰ Schenkluhn, 161

⁶⁴¹ Schenkluhn, 162

⁶⁴² Vgl. die Auseinandersetzung zwischen Robert Suckale (Der Deutsche Wilhelm Pinder und die Kunstwissenschaft nach 1945, in: *Kritische Berichte* XIV/4 (1986), 5-17) und die Erwiderung gleichen Titels von Klaus-Heinrich Meyer in: *Kritische Berichte* XV/1 (1987), 41-48. Angestoßen wurde die Diskussion über Pinder durch die Diss. von Marlite Halbertsma (1985); vgl. ihre zum Teil allzu naive Verteidigung Pinders in: Altmeister moderner Kunstgeschichte, Hg. Dilly 1990, 235-250.

gegenwärtiger Forschung und ein lesbares Buch obendrein."⁶⁴³ Ehringhaus hat zu Recht auf die Gefährlichkeit gerade derjenigen Autoren hingewiesen, "die sich in schwer faßbaren ideologischen Grauzonen bewegen, die innerhalb der Wissenschaften nicht isoliert werden und deren subtile Mythenbildungen und Ideologien unkontrolliert fortgeschrieben werden."⁶⁴⁴

Bei der Bewertung von Jantzens Buch sollte auch der Kontext der Auflagen berücksichtigt werden: Sauerländer sieht Jantzens Erfolg im Lichte des "ästhetischen Spiritualismus" der ersten Nachkriegsjahre: "An weltlichen Freuden herrschte Mangel, für Stolz auf Taten und Leistungen der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit bestand kaum Anlaß. Sehnsüchtig starrte man auf die Zeit- und Raumlosigkeit frühmittelalterlicher Kunst, wo vor dem Goldgrund der Miniaturen die Gebärdefiguren ihr göttlich inspiriertes Wesen zu treiben schienen."⁶⁴⁵ Nach Schenkluhn traf das Buch, das aus dem deutschnationalen Geist des nach dem Ersten Weltkrieg um seine kulturelle Identität bangenden Deutschland entstanden sei, 1947 "mit dem Bild einer vitalen, politisch und künstlerisch sich machtvoll in Mitteleuropa entfaltenden deutschen Nation des 10. Jahrhunderts auf eine in den Trümmern des Dritten Reiches hausende Leserschaft; [...] So war die Wirkung 1947 eher die eines Umkehrspiegels, der der trüben, sinnentleerten Gegenwart ein im Ästhetischen gegründetes, ruhmvoll anzuschauendes *Es war einmal* entgegenhalten konnte."⁶⁴⁶

Weniger Aufmerksamkeit hat die Tatsache gefunden, daß die Neuauflage des Bandes 1990 wiederum in eine national bedeutsame Zeit fiel — die der "Wiedervereinigung" —, die die Kunstzentren im Stammland der sächsischen Kaiser auch einem westdeutschen Publikum wieder zugänglich gemacht hat. Daß ausgerechnet Jantzens ideologisch belastetes Buch heute der kunsthistorischen Wiedererschließung und Wiedervereinigung jener Kulturdenkmäler dient, die als eine Folge des Nationalsozialismus getrennt wurden, erscheint bedenklich und durch Wolfgang Schenkluhns Nachwort über den "Nationalstil" nicht ausreichend legitimiert. Die Neuausgabe von 1990 beschwört allzu naiv wissenschaftliche Kontinuität und politische Einheit im Zeichen einer problematischen Tradition; sie ist letztlich eine Aneignung der Kunst in Ostdeutschland durch den westlichen Buchmarkt.⁶⁴⁷ — Vielleicht kann man daraus, daß Jantzens "Ottonische Kunst" in einer 1996 erschienenen Publikation desselben (Reimer-)Verlages zu den "Grundlagen der mittelalterlichen Kunst" nicht mehr unter den

⁶⁴³ Schenkluhn, 169

⁶⁴⁴ Ehringhaus, 157

⁶⁴⁵ Sauerländer: Zersplitterte Erinnerungen (1990). In: Ders.: Geschichte der Kunst, 7-27. 16

⁶⁴⁶ Schenkluhn, 168

⁶⁴⁷ Nach mündlicher Auskunft von Martin Warnke plante der Reimer-Verlag die Neuauflage schon seit längerem. Die Koinzidenz mit der „Wiedervereinigung“ wäre demnach rein zufällig.

Literaturhinweisen zur ottonischen Kunst aufgeführt wird, schließen, daß inzwischen ein gewisser Erkenntnisprozeß in Gang gekommen ist.⁶⁴⁸

4. Die "expressionistische Entdeckung" und andere Mythen

Diese Arbeit war immer auch auf der Spur der These von einer "expressionistischen Entdeckung" der ottonischen Buchmalerei. Es stellte sich heraus, daß davon nur in einem differenzierten Sinne die Rede sein kann. Die Auffassung, daß in der "Ära der Wiederentdeckungen", die Caviness zwischen 1895 und 1950 ansetzt, "der [!] von den Kunsthistorikern verwaltete Corpus mittelalterlicher Werke als etablierter Kanon eine Erweiterung erfahren hat", weil sich die kunsthistorische Auffassung von mittelalterlicher Kunst "der Entwicklung in der modernen Kunst angenähert hat", "die Künstler der Moderne den geläufigen Kunstbegriff auszudehnen wußten" und so ein "ästhetisches Erlebnis" der mittelalterlichen Kunst möglich wurde, erscheint zu pauschal und unkritisch.⁶⁴⁹ Der Vergleich mit der expressionistischen Malerei konnte zwar in den zehner Jahren, zum Beispiel bei Wölfflin, zur ästhetischen Rehabilitation der ottonischen Buchmalerei beitragen und umgekehrt Verständnis für die Gegenwartskunst wecken, doch schon in den frühen zwanziger Jahren wurden die Miniaturen zu Zeugen für das Scheitern der Gegenwartskunst angerufen. In den dreißiger Jahren schließlich wurden zwar Kategorien der expressionistischen Kunstauffassung beibehalten, die Spuren der expressionistischen Entdeckungsgeschichte jedoch gründlich entfernt. So schrieb Pinder 1940, drei Jahre nachdem die Nazis die Bilder der Expressionisten als "entartet" präsentiert hatten, über die ottonischen Evangelistenbilder:

"Die Zeit des verflorenen Expressionismus hat in ihnen ihre eigene Vorahnung erblicken wollen [...]. Aber gerade dieser Vergleich beleuchtet nichts als Unterschiede. Ausdrucksstärke ist noch nicht Expressionismus im Sinne jenes zeitbedingten Stilversuches. [...] Die Reichenauer Malerei hat gänzlich andere Bedingungen. In ihr herrscht keine Aufgeregtheit, sondern große Erregung; kein persönlicher Aufschrei, überhaupt nicht der Schrei, den nur eine kranke und überreizte Zeit als einen Wert an sich ausrufen konnte, sondern ein großartiges, ganz überpersönliches Weltenbewußtsein; keine 'Psychologie' also, sondern der in sich selber schwingende Wirbel des Weltalls."⁶⁵⁰

Im Unterschied zu Pinder stellt sich für seinen Schüler Hans Weigert 1963, in der Neuauflage seiner "Geschichte der deutschen Kunst", die Entdeckungsgeschichte der Reichenauer Malerei im Kontext eines deutschen Expressionismus positiv dar: "Die Hauptwelle des Expressionismus hatte fast nur Deutschland gehört. Das Thema war das Unsichtbare wie in der Reichenauer Schule um 1000, in der Mystik nach 1300 und bei

⁶⁴⁸ Johannes Konrad Eberlein/Christine Jakobi-Mirwald: Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. Eine Quellenkunde. Berlin 1996

⁶⁴⁹ Caviness, 205f; vgl. auch Bushart, 218f.

⁶⁵⁰ Pinder 1940, 139

Mathis Gothardt. Deren Kunst wurde erst dank dem Verständnis für hintergründige, nicht formale sondern seelische Werte, das der Expressionismus brachte, wieder verstanden — wie immer die Kunst der Vergangenheit aus der Gegenwart begriffen wird"⁶⁵¹ — Mißtrauen ist geboten: 1942 hatte Weigert den Expressionismus dahingehend "aus der Gegenwart begriffen", daß er ihn unter der Kapitelüberschrift "Der Verfall" abhandelte!⁶⁵² Weigerts Parallelisierung von Expressionismus und ottonischer Buchmalerei im Jahre 1963 ist offensichtlich wiederum opportunistisch; dem Nationalismus bleibt Weigert verpflichtet, wenn er den Expressionismus der Avantgarde zu einer deutschen Errungenschaft erklärt.

Nicht jeder Mittelalterforscher der älteren Generation zeigte sich in den sechziger Jahren aufgeschlossen für den Expressionismus. So weist Wolfram von den Steinen (geb. 1892) 1965 "das Beziehen des ottonischen Stils auf die barocken oder expressionistischen Künstlervisionen" zurück, "denn der Gedanke 'wie mache ich das' oder 'wie erziele ich Wirkung' fällt hier weg, und unmöglich können wir übersehen, daß hinter jedem ottonischen Meisterbilde ein Dasein der Entpersönlichung, des objektiven Selbstopfers steht: der unverbrüchlichen Zucht, des stillen Dienens und lauten Betens, der erdnahen Arbeit und des täglichen Hymnensangs."⁶⁵³ Auch noch in den sechziger Jahren wurde über die ottonische Buchmalerei im Zeichen eines pseudo-benediktinischen Untertanengeistes Widerstand gegen Moderne und Liberalismus vorgetragen. Dem "Hymnensang" gibt sich von den Steinen seinerseits hin, wenn er den "ottonischen Bannkreis" beschwört: die ottonische Kunst "ist berühmt durch ihr gewaltiges Steigern der Ausdruckskraft, eine Steigerung, die die entstofflichten Menschen und Dinge erregend hin- und herwirft. Die Träger von Gottesmacht werden riesengroß, die Deutefinger strecken sich riesenlang aus, die Bewegung der Herzen spricht in aufgerissenen Augen und einfachen, aber gewaltigen Gebärden, und auch Bäume und Lüfte, ja Häuser und Erde schwingen in beseelter Leidenschaft mit."⁶⁵⁴

Zur Selbstverständlichkeit der Annahme einer expressionistischen Entdeckung trägt es bei, daß die Expressivität der ottonischen Buchmalerei eine Konstante ihrer Wahrnehmung und Topos ihres Lobes geworden ist. Diese Stereotypie kann als Indiz für eine bedenkliche Trägheit und Unreflektiertheit der Wahrnehmung genommen werden. Immer noch wird die ottonische Kunst einer expressionistischen deutschen Sonderkunstgeschichte zugeordnet, so 1993 in der ansonsten anspruchsvollen amerikanischen Grolier-Enzyklopädie in einem Artikel über "Ottonian art and

⁶⁵¹ Hans Weigert: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2: Von der spätgotischen Plastik bis zur Gegenwart. Frankfurt/Main 1963, 304

⁶⁵² Hans Weigert: Geschichte der deutschen Kunst. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Berlin 1942, 498ff.

⁶⁵³ Wolfram von den Steinen: Homo Caelestis: Das Wort der Kunst im Mittelalter. 2 Bde. Bern, München 1965, 123

⁶⁵⁴ von den Steinen, 123

architecture": "Ottonian artists created a distinctive and influential body of work that [...] introduced a strain of expressionism that would recur throughout the subsequent history of GERMAN ART AND ARCHITECTURE."⁶⁵⁵ Der "Mythos vom Deutschen in der deutschen Kunst" lebt auch in der Einleitung des Ausstellungskatalogs "Expressionism — A German Intuition" von 1980 fort: für Paul Vogt stellt sich der Expressionismus als eine "seit Jahrhunderten vertraute spezifische Grundkonstante der deutschen Kunst" dar, die sich im Expressionismus der Avantgarde Bahn gebrochen habe: "Sie tritt uns in der abstrahierten, von drängender Kraft beseelten Ornamentik der Frühzeit wie in den ausdrucksstarken Gebärden frühmittelalterlicher Handschriften entgegen, wir finden sie in den erschütternden Bildwerken gotischer Mystik, deren Empfindungsintensität alle Formen bis zur Auflösung spannt. Die unruhigen Zeiten der Reformation und der Religionskriege haben die expressiven Tendenzen verstärkt; wir wissen um ihre Rolle in der Zeit der deutschen Romantik."⁶⁵⁶ Es überrascht, daß gerade im amerikanischen Kontext der Mythos vom Konstant-Deutschen in der Kunstgeschichte perpetuiert wird. In seiner neuen „Geschichte der deutschen Kunst“ versucht der deutsche Kunsthistoriker Heinrich Klotz dagegen, die Legende umzuschreiben: Schon für das Ebo-Evangeliar (Reimser Schule, um 835) und dann vor allem in den Reichenauer Handschriften stellt er eine christliche Umdeutung des Evangelistenmotivs gegenüber der karolingischen Renaissance fest und schließt daraus: "So wurde erstaunlicherweise bereits zu Beginn der europäischen [!] Kunstgeschichte eine Form der Expressivität möglich, die in wechselnden Ausdeutungen bis hin zum Expressionismus der Moderne wiederkehren wird."⁶⁵⁷

Wie auch immer sich die zitierten Autoren zum Expressionismus der Avantgarde stellen: sie nehmen die ottonische Kunst auf die eine oder andere Weise in einem überzeitlichen Sinne als expressiv oder expressionistisch wahr. Mit dieser Wahrnehmung geht meist eine spezifische teleologische Konstruktion der ottonischen Kunstentwicklung im Sinne einer konsequent fortschreitenden "Steigerung" der Ausdruckskraft einher. Grimme spricht von einer nur der Reichenauer Malerei "immanenten klaren Gesetzmäßigkeit", die konsequent auf die Höhepunkte des Evangeliiars Ottos III. (Cim. 58) und des Perikopenbuchs Heinrichs II. hinführe.⁶⁵⁸ Bis heute besteht die Vorstellung, mit dem Perikopenbuch Heinrichs II. sei ein Höhepunkt

⁶⁵⁵ *The 1995 Grolier Multimedia Encyclopedia*. (CD-ROM, Version 7.0 For Macintosh, © 1993)

⁶⁵⁶ Einleitung in: *Expressionism. A German Intuition 1905–1920*. Ausst.-Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum/ San Francisco Museum of Modern Art. New York 1980, 9–17. 10 (cit. nach Bushart, 228f.) [Dt.: Paul Vogt (Hg.): *Deutscher Expressionismus*. München 1981]

⁶⁵⁷ Heinrich Klotz: *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 1: Mittelalter 600—1400. München 1998, 117. Vgl. dazu auch den Schlußteil der vorliegenden Arbeit.

⁶⁵⁸ Grimme, *Buchmalerei*, 78

der Spannung erreicht worden, der nicht zu überbieten gewesen sei.⁶⁵⁹ Die Konstruktion impliziert die Notwendigkeit des Verfalls nach diesem Höhepunkt.

Ein anderer Mythos hat zu der Auffassung beigetragen, die ottonische Buchmalerei müsse nicht nur einmal, sondern immer wieder entdeckt werden: es ist der Mythos vom "verkannten Kunstwerk", der auch dann noch reproduziert wurde, als grundsätzliche Widerstände längst nicht mehr vorhanden waren. Besonders gehegt wurde er im Nationalsozialismus, der seinerseits überkommene Widerstände gegenüber den Miniaturen neu aufbaute. 1942 schrieb Hans Weigert: "Die Kunstgeschichte ist an der Größe der Reichenauer Maler vorbeigegangen."⁶⁶⁰ Die Reichenauer Malerei war allerdings unter den ottonischen Malschulen sicherlich die bestbekannte und in den zwanziger und dreißiger Jahren geradezu berühmt.⁶⁶¹ Wenn die ottonische Buchmalerei noch in den vierziger Jahren zu einer verkannten Kunst stilisiert wird, die es zu rehabilitieren gilt, dann erscheint dies als zweckmäßiger Mythos, der in der Tradition des Selbstbildes der Deutschen als verkannten Kunstschöpfern zu stehen scheint und schon bei Goethe ("Von deutscher Baukunst") dazu dienen konnte, nationale Solidarität einzufordern.

Der Mythenschatz der ottonischen Buchmalerei ist damit noch nicht erschöpft. Wenn vom "Wunder der Entstehung einer eigenen Bildsprache" (Jantzen) die Rede ist, so ist dies nicht nur die übliche religiöse Stilisierung, sondern erlaubt es auch, Einflußfragen auszublenden.⁶⁶² Noch Mayr-Harting vergleicht die ottonische Buchmalerei mit einem 'himmlischen Einblick' und reproduziert Ideologeme, die im Kontext der Weltkriege an die ottonischen Miniaturen geheftet worden waren, wenn er schreibt: "die ottonische Kunst war mehr als nur die Summe ihrer ikonographischen und stilistischen Eigenheiten. [...] Sie ähnelte dem Öffnen und Schließen einer Tür. Sie öffnete den Blick in den Himmel und die Ewigkeit, so hart die Spannungen und Kämpfe in der Gesellschaft auf Erden auch waren. [...] Der Wert eines solchen Bildes liegt nicht in seinem Einfluß, den es möglicherweise gewann; er liegt darin, daß es ihn überhaupt gegeben hat."⁶⁶³ Merkwürdig stark vermitteln die Aussagen von Kunsthistorikern im Zusammenhang mit ottonischen Miniaturen den Wunsch, die eigene Wissenschaftlichkeit und deren mögliche Fragestellungen abzulegen und neue auratische Räume zu eröffnen.

Solche Räume öffnen sich gleichsam als Hinterzimmer moderner Reproduktionswerkstätten im Zusammenhang mit der "Reproduktionskritik", wie sie schon im 19. Jahrhun-

⁶⁵⁹ In der Propyläen Kunstgeschichte nennt Fillitz das Perikopenbuch Heinrichs II. einen "einsamen Höhepunkt", nach dem "eine Weiterentwicklung [...] kaum möglich" gewesen sei (58). Vgl. auch Grimme, Buchmalerei, 78

⁶⁶⁰ Weigert 1942, 137

⁶⁶¹ Vgl. auch Walter Gernsheim: Die Buchmalerei der Reichenau. Diss. München 1934

⁶⁶² Auf vergleichbare Strategien hat Berthold Hinz im Zusammenhang mit dem Bamberger Reiter hingewiesen.

⁶⁶³ Mayr-Harting, 400

dert die Faksimilierung ottonischer Miniaturen begleitet. 1912 wird im Zusammenhang mit der Faksimilierung des Münchner Evangeliars Ottos III. vor allem die Unzulänglichkeit der Autotypie-Technik rezensiert und festgestellt: "das Verfahren [gestattet] manche Subtilität nicht, was bei der sehr feinfühligsten ottonischen Malerei die künstlerische Wirkung etwas beeinträchtigt."⁶⁶⁴ Für Messerer sind 1958 "schon alle guten neuen Reproduktionen" "Beiträge zur Forschung" und werden entsprechend rezensiert:

"Die Farbbilder nach der Bamberger und der Trierer Handschrift dürften zum besten gehören, was der heutigen Technik erreichbar ist. Freilich scheint es noch immer kaum möglich, das zugleich Milde und Intensive, Leuchtende frühmittelalterlicher Farben so wiederzugeben, daß das Nachbild weder farbig überschärft und 'kälter', noch flau wirkt; schon die Übertragung aus der Deckfarbenmalerei in den Oberflächenglanz der Drucke fälscht ja notwendig den von der Farbigkeit untrennbaren Eindruck der Bildsubstanz."⁶⁶⁵

In der vorliegenden Arbeit soll nicht der Wert guter Reproduktionen bezweifelt werden — umso weniger, als die originalen ottonischen Handschriften schwer zugänglich sind —, sondern nur gefragt werden, ob die intensive Diskussion darüber sich nicht so auffällig von der um andere Kunstwerke unterscheidet, daß mehr dahinter stecken muß. Gerade bei Messerer erscheint die Reproduktionskritik als Variante einer allgemeineren Gegenwartskritik, die er an anderer Stelle im Zusammenhang mit dem Realismus der Gegenwartskunst übt.⁶⁶⁶ Das kontinuierliche Verfehlen der eigentümlichen Realität ottonischer Miniaturen in der Reproduktion erscheint bei Messerer als subtile Technikkritik. Die Unerreichbarkeit der 'vergeistigten' Miniaturen wird dabei ein weiteres Mal gefeiert. Man gewinnt den Eindruck, daß in dem, auch durch die jeweils modernste Reproduktionstechnik unerreichbaren Punkt, der die im Original vergleichsweise unzugänglichen Miniaturen in ihrer Vollkommenheit anschaulich machen würde, das künstlerische "Geheimnis" der Miniaturen konzentriert wird. Wenn heute der Kult um die richtige Technik der Annäherung in der Forderung kulminiert, Miniaturen in Handarbeit mit den "wahren" Maltechniken und Farben zu faksimilieren, also letztlich, sie in der Manier mittelalterlicher Kopisten zu reproduzieren,⁶⁶⁷ dann fühlt man sich an die Regressionswünsche der antimodernen Mittelalterträumer der Vergangenheit erinnert.

Nicht nur in deutschen Ausgaben mittelalterlicher Miniaturen gehen neueste Technologie und alte Kunst bemerkenswerte Verbindungen ein: Im Vorwort zur ersten

⁶⁶⁴ Ernst Cohn-Wiener: Rezension der Faksimile-Ausgabe des Münchner Evangeliars Ottos III. [Miniaturen aus den Handschriften der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek, Heft 1. Hg. von Georg Leiding-er], in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 35 (1912), 459f.

⁶⁶⁵ Messerer, Literaturbericht, 62f.

⁶⁶⁶ Messerer hält den Realismus der Gegenwartskunst die eigentümliche Realität der ottonischen Buchmalerei entgegen, die nicht als "Verweltlichung im üblichen Sinn", sondern als "in die Welt Treten" zu verstehen sei. (Messerer, Reichenauer Malerei, 309)

⁶⁶⁷ Christoph Eggenberger: Original, Kopie und limitierte Auflage: zur Faksimilierung von Bilderhandschriften, in: *Unsere Kunstdenkmäler* XXXVII/1 (1986), 55-61

Ausgabe mit Farabbildungen aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry im Jahre 1940 heißt es: "The manuscript contains the finest paintings in the world, in colors so delicate that reproduction seemed impossible by those processes that utilize chemical tones to replace the blue of lapis lazuli, the purples, the iron greens employed by the artists of the fifteenth century. The purity of the colors of this manuscript [...] 'bedazzled' the photographic plates [...]. This success necessitated craftsmanship totally exceptional in our time, and will be a milestone in the history of colour reproduction."⁶⁶⁸ — Die Reproduktionsindustrie hüllt sich in Demut vor dem Originalkunstwerk, mit dem ihre Technologie in Wahrheit konkurriert. Heute evozieren Reproduktionsverlage in ihrer Eigenwerbung in ganz ähnlicher Weise den Gedanken nicht nur eines Handwerks, sondern sogar einer Kunst der Reproduktion. So preist der Faksimile Verlag Luzern „Meisterwerke der Buchmalerei als Meisterwerke der Faksimiliekunst“ an. Potentielle Käufer der Faksimile-Ausgabe der Bamberger Apokalypse („eine Prachthandschrift zweier Kaiser“) erfahren, daß es „durch den Einsatz modernster Techniken und althergebrachter handwerklicher Kunst“ möglich geworden sei, „die Meisterwerke für Sie noch einmal entstehen zu lassen.“⁶⁶⁹ Mit Sinn für die Magie der historischen Stunde begann der Verlag übrigens pünktlich zur Jahrtausendwende mit der Vermarktung der Apokalypse-Ausgabe.

Faksimileverlage wenden sich an zahlungskräftige Sammlerkreise — aber auch da, wo die ottonische Buchmalerei einem breiteren Publikum nahegebracht werden soll, strebt ihre Auratisierung neuen Höhepunkten zu: Im Hauptschiff der Cäcilienkirche zeigte das Kölner Schnütgen-Museum⁶⁷⁰ 1991 "Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu", darunter Hauptwerke der ottonischen Buchmalerei. Zusätzlich zur kirchlichen Weihe verlieh das Patronat des Bundespräsidenten der Ausstellung nationale Würde, und der Katalog warb mit größtmöglicher Exklusivität: es sei "Sammlungsgut von unerhörtem Wert für kurze Zeit auf engem Raum" versammelt worden. "Wahrscheinlich ist noch nie eine solche Konzentration bedeutender und prächtiger Handschriften aus dem kurzen Zeitraum von der Jahrtausendwende an einem Ort zusammengekommen, wahrlich einer Kaiserin würdig."⁶⁷¹ Damit nicht genug, kann "ein Blick auf die abendländische Buchkunst im Zeitalter der Theophanu gleichsam

⁶⁶⁸ Engl. Übersetzung des frz. Originaltextes, cit. nach Camille, *Très Riches Heures*, 87

⁶⁶⁹ Briefliches Anschreiben an Interessenten, Esther Stadelmann, Dez. 1999 — Auf die Rolle des Reproduktionsmarktes für die Rezeption mittelalterlicher Handschriften geht im Detail Camille ein und benennt die "capitalistic print culture" als eine Ursache für die Perpetuierung bestimmter Mythen. Chancen für eine Demokratisierung und Entmystifizierung sieht er im 'elektronischen Psalter'. Camille, *Mirror in Parchment*, 41. Vgl. auch Camille, *Très Riches Heures*, 73f. und 104f.

⁶⁷⁰ Das Museum, das 1906 aus der Sammlung kirchlicher Kunst des Kölner Domkapitulars Alexander Schnütgen (1843-1918) hervorging, wurde im 2. Weltkrieg ausgebombt und ist seit 1956 in der romanischen Basilika St. Cäcilien untergebracht.

⁶⁷¹ Vor dem Jahr 1000: Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu. Ausst. des Schnütgen-Museums zum Gedenken an den 1000. Todestag der Kaiserin Theophanu am 15. Juni 991 und ihr Begräbnis in St. Pantaleon zu Köln, 12. April—16. Juni 1991 in der Cäcilienkirche. Anton von Euw (Konzeption), Gudrun Sporbeck (Red.). Köln 1991, Vorwort von Hiltrud Westermann-Angerhausen, 7

stellvertretend eine ganze Epoche zum Leben erwecken, deren Dynamik und künstlerische Phantasie zu neuen, großartigen Ausdrucksformen führten, und in der Bilder geschaffen wurden, deren bannende Macht und Schönheit uns bis heute fasziniert."⁶⁷² Auf die Überfrachtung von Werken der Bildenden Kunst durch Kunstgläubigkeit hat bereits Wolfgang Ullrich im Zusammenhang mit der Rezeption der Naumburger Stifterfiguren hingewiesen.⁶⁷³ Zur „bannenden Macht“ der Bilder paßt im Kölner Katalog die autoritäre Vision des 'perfekt strukturierten und organisierten Klosterstaates' mit der 'unantastbaren Autorität' eines väterlichen Abtes an der Spitze. — Gute alte Zeit, in der die Mönche "als Zwölfjährige gebildeter [waren] als heute die Abiturienten [...] mit fünfundzwanzig hatten sie das Wissen, das jetzt einem fünfzig-jährigen Professor zukommt."⁶⁷⁴

Das nicht nur die populärwissenschaftliche Literatur durchziehende Bemühen um eine Auratisierung der ottonischen Buchmalerei wird als Kompensation ihres prekären Status in der Welt der Kunst verstehbar. Ihre Anonymität mag ein Grund dafür gewesen sein, daß sich die ottonische Buchmalerei, ähnlich wie die gotische Kathedrale, so gut als Leistung eines nationalen Kollektivs propagieren ließ, dennoch konnten und können sich viele Kunsthistoriker nur schlecht mit dem Fehlen eines Künstlergenies abfinden. So dichtet zum Beispiel Anton von Euw dem Illuminator des Hitda-Codex 1991 Persönlichkeit und ein namhaftes *alter ego* an, wenn er ihn als "gereifte, pathetische Künstlernatur, den neuzeitlichen Gestalten wie Domnikos Thokopulos, genannt El Greco (um 1541-1614) vergleichbar",⁶⁷⁵ bezeichnet.

Nicht nur Anonymität und die mutmaßlich kollektive Herstellung scheinen den Kunststatus der Miniaturen in Frage zu stellen, erschwerend kommt hinzu, daß die ans Buch, den biblischen Text und bildliche Vorlagen gefesselten Bilder sich immer wieder jenem bis heute machtvollen Kunstbegriff widersetzen, mit dem sich die Renaissancekünstler aus dem Handwerkerstand erhoben und der im Zuge der Autonomisierung der Kunst in der Moderne noch gestärkt wurde. Möglicherweise wurde ottonische Buchmalerei in ihrer kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte auch deswegen so sehr spiritualisiert, weil ihr im Kontext der "Hochkunst" der Makel des Handwerklichen anhaftete.

⁶⁷² Vor dem Jahr 1000, Vorwort von Hiltrud Westermann-Angerhausen, 7

⁶⁷³ Ullrich, 130

⁶⁷⁴ Vor dem Jahr 1000, Einleitung von Anton von Euw, 10f.

⁶⁷⁵ Vor dem Jahr 1000, 42 (Anton von Euw)

VIII. Schluß

Anders als die eingangs angesprochenen mittelalterlichen Kunstwerke, die Naumburger Stifterfiguren, der Bamberger Reiter und die frühmittelalterliche "Kleinkunst", war die ottonische Buchmalerei, bevor sie im Kontext der Avantgardekunst entdeckt wurde, weder vergessen noch verachtet. Im Kontext von Hof- und Universitätsbibliotheken wurden mittelalterliche Handschriften traditionell hoch geschätzt, in der Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek in München wurden seit dem 19. Jahrhundert ottonische Prachthandschriften sogar öffentlich zur Schau gestellt. Im Zuge des romantischen Interesses am Mittelalter und der Malerei und des Bedürfnisses, umfassende Überblicke über die Kunst zu geben, rückte die mittelalterliche Buchmalerei auch in den diskursiven Horizont der Kunstgeschichtsschreibung ein. Schon in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts galt ihr das besondere Interesse Gustav Friedrich Waagens und Franz Kuglers. Josef Viktor von Scheffels Erfolgsroman "Ekkehard" zeigt, daß es schon Mitte des 19. Jahrhundert jenseits herkömmlicher normativer Kategorien der Bewertung von Kunst über eine kulturhistorische, verlebendige Erzählung einen Zugang zur Buchmalerei des 10. Jahrhunderts gab.

In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts erfuhr die Erforschung der Buchmalerei, die nunmehr als "ottonisch" bezeichnet wurde, einen Schub, der durch das Zusammenwirken ganz verschiedener Faktoren begünstigt wurde und zur Ausbildung eines eigenständigen und methodisch fortschrittlichen Zweiges der Mittelalterforschung in der jungen Wissenschaft Kunstgeschichte führte. An der Dissertation von Wilhelm Vöge wurde deutlich, daß die als "positivistisch" und "materialistisch" geächtete Mittelalterforschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts weder rückständig noch politisch beschränkt war. Vielmehr sorgte sie dafür, daß bis ins erste Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts der reiche Bestand der ottonischen Handschriften weitestgehend erschlossen, in seinem Zusammenhang und kunsthistorischen Wert erkannt und publiziert wurde. Insgesamt verstärkten sich allerdings in Wilhelminischer Zeit die nationalistischen Impulse auch in der Erforschung der ottonischen Buchmalerei. Sie wurde nationalisiert, indem vor allem byzantinische Einflüsse teils polemisch zurückgewiesen, teils argumentativ relativiert wurden. Dabei spiegelte die Diskussion der "byzantinischen Frage" teilweise die aktuelle Innen- und Außenpolitik wieder. Auch das Verhältnis der ottonischen zu ihrem 'Zwilling', der karolingischen Kunst wurde um 1900 politisch aktualisiert und konnte das aktuelle Konkurrenzverhältnis von Deutschland und Frankreich repräsentieren. Von der mit dem "Erbfeind" identifizierten oder jedenfalls allzu übernationalen karolingischen Kunst wurde die ottonische in Teilen

der Literatur als eigenständig, unabhängig und sogar als stilistisch gegensätzlich abgesetzt und so aufgewertet.⁶⁷⁶

Im Kontext der Buchkunstbewegung erhöhte sich der Marktwert der Buchmalerei, wie überhaupt der Illustrationskunst — in Deutschland vor allem der deutschen. Auch die ottonische Buchmalerei gewann ein breiteres Publikum und wurde damit anfälliger für eine propagandistische und zum Teil trivial-populistische Aufbereitung. Von Georg Swarzenski (1901) und Wilhelm Worringer (1912) wurde die ottonische Buchmalerei ästhetisch aktualisiert. Auf unterschiedliche Weise konstruierten beide einen national konnotierten buchspezifischen Bildtypus, der in Opposition zum "Bild" der 'anderen', der "Romanen", gesehen wurde. Bei Worringer zeigt der "Buchstil" theoretisch einen deutschen Sonderweg in der Kunstgeschichte auf, der die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet.

Seit 1912 wurden ottonische Miniaturen explizit mit der Gegenwartskunst eines Ferdinand Hodler und des Expressionismus in Verbindung gebracht. Die Vergleiche sind im Kontext eines verbreiteten, aber recht unterschiedlich motivierten Analogisierens von Gegenwartskunst und "verwandten" "antiklassischen" Kunstrichtungen sowohl der Vergangenheit als auch anderer Kulturkreise zu sehen. Als früher Expressionismus wurde die ottonische Buchmalerei in der populärwissenschaftlichen Literatur dem frühen Impressionismus der Antike und der karolingischen Kunst in zum Teil kämpferischer und wertender Abgrenzung entgegengesetzt. Das verbreitete Denken in Antithesen führte zu einer einseitigen und radikalisierten Wahrnehmung der ottonischen Buchmalerei innerhalb der Raster von Impressionismus und Expressionismus, Materialismus und Spiritualismus. Sie wurde als "Ausdrucks-" oder auch "Linienkunst" verabsolutiert, wobei diese Eigenschaften im und nach dem Ersten Weltkrieg als charakteristisch für die deutsche Kunst aller Zeiten ausgegeben wurden.

Wie Wölfflins Apokalypse-Ausgabe zeigt, waren die Interessen an der Aktualisierung der ottonischen Buchmalerei nicht homogen; die Wahrnehmung prägte sich unterschiedlich und oft marktgerecht aus. Vor allem die spätere Reichenauer Buchmalerei fand seit 1918 breite Anerkennung und repräsentierte den ottonischen Stil. Dabei fanden bestimmte 'bildrhetorische' Strategien, wie der Kontrast als Gestaltungsmittel und die plakative und monumentale Vereinfachung eine Aufmerksamkeit, die vor dem Hintergrund der aktuellen Malerei und auch der

⁶⁷⁶ Daß die Konkurrenz gegenseitig war und zumindest im Bereich populärer Publikationen zu krassen Einschätzungen führen konnte, zeigt der *Nouveau Larousse Illustrée* (Paris o. J. [um 1900]), eine bibliophil in Jugendstil-Manier aufgemachte Enzyklopädie. Dem Eintrag "Allemagne" sind sechs Seiten gewidmet, davon behandeln vier das Militär, die restlichen zwei unter anderem die "peinture", zu der es heißt: "Rarement race fut moins douée pour la peinture. L'Allemand n'a pas, en général, la vision nette et colorée du monde extérieur. En revanche, il a la sentiment." Unter dem Stichwort "miniature" wird die karolingische Buchmalerei (mit Farbtafel) hoch gelobt unter Hinweis darauf, daß die daran zeitlich anschließende Miniaturenmalerei — gemeint ist offenbar die ottonische —, jener keinesfalls vorzuziehen sei. Der Text fährt fort mit der Buchmalerei der Gotik. Unter "Otto" findet sich kein Eintrag, aber unter "Charlemagne".

Plakatkunst verständlich wird. Auch häufig reproduzierte Themen und Motive der ottonischen Buchmalerei, die Apokalypse-Thematik sowie die Motive des Visionärs und des Bootes im Sturm, haben Entsprechungen in der Gegenwartskunst und -literatur. Die formalen Lösungen fallen dabei, ganz allgemein gesprochen, in dem Sinne unterschiedlich aus, daß in der expressionistischen Malerei die Bildstrukturen stärker destabilisiert sind. Die Parallelität ist hier eher literarischer Art.

Daß die ottonische Buchmalerei auf den "Hochwertbegriff" des "Geistigen" beziehbar war, in dessen Namen sich künstlerische, kunstwissenschaftliche und kirchlichen Kräfte gegen den Materialismus des 19. Jahrhunderts wandten, machte sie in einem neuen Sinne wertvoll. In diesem Kontext wurde eine semantische Ebene der Miniaturen neu erschlossen: ihre Spiritualität. Diese wird nicht nur durch christliche Inhalte repräsentiert, sondern auch durch Darstellungsmittel, die als Symbole des Transzendenten gedeutet werden können und derer sich auch die Avantgardemalerei bediente.⁶⁷⁷

In den zwanziger Jahren wurden die verschiedenen ottonischen Kunstgattungen auf populärwissenschaftlicher Ebene und im Umkreis der "liturgischen Bewegung" für eine konservativ-reaktionäre Ideologie in Anspruch genommen. Die Ottonik konnte für eine religiös-politische Erneuerung, ein "Neues Mittelalter" im Zeichen von Ordo, Glaube und Gemeinschaft⁶⁷⁸ und für ein Ethos des Dienens stehen. Man könnte von einer Entdeckung des Benediktinischen der ottonischen Kunst sprechen.

Der "Eigenwert" der ottonischen Buchmalerei wurde nach 1900 unter der Annahme eines autonomen, häufig spezifisch deutschen "Kunstwollens" entdeckt. Dieses erfuhr seit dem Ersten Weltkrieg eine Stilisierung hin zum Unbedingten und Absoluten; Anspannung, Steigerung, ein 'schmerzhaft gewaltiges' Streben und schließlich ein "faustisches" 'Suchen und Ringen', sind die Topoi dieser Wahrnehmung, die ihren

⁶⁷⁷ Friedhelm W. Fischer sieht Berührungspunkte zwischen der ottonischen Buchmalerei und der Malerei der Avantgarde darin, daß beide Symbole und Symbolstrukturen für das Geistige suchten: "Obwohl man nicht behaupten wird, die Künstler der frühen und klassischen Moderne hätten sich direkt an solche Vorbilder gehalten, ist es doch evident, daß die Prinzipien des Luminismus, der Transparenz, der Abstraktion und der Stereometrie auch, und sogar in zugespitzter Weise, für die moderne Kunst maßgeblich geworden sind. Daß die Verwandtschaft tatsächlich in einem gemeinsamen Dritten seinen Grund hat, in der Faszination durch das Geistige und in dem Bestreben, Präsenz oder Wirkung eines Geistigen sinnfällig zu machen, das wird deutlich, wenn man auf die platonische und neuplatonische Vorstellungswelt zurückgeht, in der die einschlägigen Symbolisierungen für das Geistige wurzeln." (Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei. In: Wieland Schmied (Hg.): Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde: Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Orangerie, Schloß Charlottenburg. [aus Anlaß des 86. Katholikentages, Stuttgart 1980, 44-58. 50). Vgl. auch die These von Klaus-Peter Schuster: "Die Moderne in München, die Hinwendung zum scheinbar autonomen Bild, resultiert keineswegs – wie häufig dargestellt – aus der bloßen Emanzipation rein künstlerischer Mittel. Gerade in München ist die Moderne vielmehr nachweislich aus einem religiösen Impuls hervorgegangen, aus dem Wunsch nach einer vergeistigten und mithin erlösten Welt." ("München leuchtete": Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900. In: Ders. (Hg.): "München leuchtete". Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900. Ausst.-Kat. Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/Staatgalerie moderner Kunst [anläßlich des 88. Deutschen Katholikentages München 1984, Haus der Kunst, München. München 1984, 29-46. 36).

⁶⁷⁸ Zu den Werten, die das "Neue Mittelalter" verkörpert, vgl. Oexle, Das Mittelalter und das Unbehagen an der Moderne, 125-153.

Ausdruck oft in einer hypertrophen und appellativen Beschreibungssprache findet. Aus dem andersgearteten Kunstwollen wurde ein sehr spezifisches deutsches "Kunstmüssen", das im Nationalsozialismus gewalttätige Züge annehmen konnte. Nach 1933 wurde "die ottonische deutsche Kunst" von Autoren wie Wilhelm Pinder und Hans Weigert aus einem rassistischen und militaristischen Blickwinkel wahrgenommen und propagandistisch ausgeschlachtet. Die Maßstäbe der ästhetischen Bewertung regredierten dabei zum Teil ins 19. Jahrhundert. Insgesamt entsprach die ottonische *Buchmalerei* dem nationalsozialistischen Kunstverständnis nicht, weil sie nicht volkstümlich genug war und ihr Menschenbild nicht den nationalsozialistischen Vorstellungen von einem idealen Körper entsprach. Eine mehr auf Vergeistigung abhebende Ideologisierung und Mythologisierung der ottonischen Kunst betrieb Hans Jantzen.

Die Entdeckung der ottonischen Buchmalerei im 20. Jahrhundert wurde nicht allein durch ein "neues Sehen" in einem idealen Sinne bewirkt, sondern auch durch eine Entdeckung der Propagandaqualitäten der vergangenen Kunst für die Gegenwart. Propagiert wurden meist reaktionäre Weltanschauungen. Allerdings wuchs unter expressionistischen Vorzeichen durchaus die Akzeptanz anatomischer Deformationen und einer typisierten Darstellungsweise. Verglichen mit anderen Vorbildern der Expressionisten nahmen sich diese Deformationen allerdings nicht mehr so gravierend aus. Es hat den Anschein, als sei die ottonische Buchmalerei auch gerade deshalb von eher konservativen Kräften geschätzt worden, weil sie vergleichsweise 'klassisch' war, aber unklassisch genug, um als deutsche Ausdruckskunst propagiert zu werden.

Vorurteile, die mit dem entwicklungsgeschichtlichen Status der ottonischen Buchmalerei als einer primitiven "Frühkunst" zusammenhingen, wurden um 1900 abgebaut. Allerdings wurden auch neue ästhetische Normen aufgebaut, die ihrerseits dazu führten, daß zum Beispiel die ottonische Kölner Malerschule zunächst nicht besonders geschätzt wurde. Die ästhetische Emanzipation war an einzelne Bilder und Schulen gebunden. Die Wahrnehmung der ottonischen Buchmalerei schwankte zwischen Liberalisierung und Redogmatisierung. Unterschiedlichen Betrachterkreisen setzten die verschiedenen ottonischen Miniaturen verschiedene Widerstände entgegen. Schon im 19. Jahrhundert gab es keine allgemein verbindliche Kunstnorm mehr.

Formal repräsentierten die Reichenauer Miniaturen Werte, die schon in der öffentlichen und kirchlichen Monumentalmalerei im 19. und am Beginn des 20. Jahrhundert anerkannt waren: hier wie da wurden ideale Bildgegenstände in einer monumentalen Stillage vorgetragen. Dabei wurde auf perspektivische Illusion und Plastizität verzichtet, die Figuren häufig silhouettenhaft vor "leerem Grund" dargestellt, der Kontur betont und eine strenge, oft axiale Komposition gewählt. Gerade in München wurde ein strenges Formideal favorisiert, mit dem sich nach 1900 konservative und fortschrittliche Kräfte

identifizieren konnten. Diesem Formideal, das als "monumental" und "tektonisch" gekennzeichnet wurde und dem in der Malerei und Illustration ein figurativer, "linearer Flächenstil" entsprach, kamen die bevorzugten Miniaturen der Liuthar-Gruppe entgegen. Sie wurden explizit mit jenem neuen Monumentalstil in Verbindung gebracht, in den der Jugendstil eingemündet war und für den Ferdinand Hodler stand. Dieser Stil versprach eine neue, oft national oder auch religiös konnotierte Verbindlichkeit im Zeichen eines monumentalen "Idealismus", der expressive und klassizistische Züge tragen konnte.⁶⁷⁹ In der katholischen Kirchenkunst wurde in Abgrenzung von der naturalistischen christlichen Malerei, die häufig einen protestantischen Hintergrund hatte, ein hieratisches Formideal vertreten, das in der Beuroner Kunst Anschluß an die Avantgarde fand und das auch Wilhelm II. schätzte.⁶⁸⁰ Im Laufe des 20. Jahrhunderts kam es zu einer regelrechten kirchlichen Kunstbewegung, die etwa zwischen 1912 und 1922 in Teilen mit der spirituell oder religiös orientierten Avantgarde verschmolz. Auch vor diesem Hintergrund wird die Hinwendung zur ottonischen Buchmalerei verstehbar. In ihren formalen Qualitäten ausreichend "abstrakt" und "konstruktiv", dabei aber religiöse und kaiserliche Motive verbindend, fanden ottonische Miniaturen für kurze Zeit, etwa zwischen 1916 und 1921, gleichermaßen die Anerkennung konservativer Kulturkritiker in Wissenschaft und Kirche, wie auch fortschrittlich gesonnener Personen aus dem Umkreis des *Kunstblattes*.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die ottonische Buchmalerei als deutsche mittelalterliche Kunst der Illustration christlichen und historischen Inhalts, durch ihre 'ursprüngliche' Stellung am Anfang Deutschlands als Nation, ihre "geistige" Orientierung sowie die abstrahierende und gleichwohl figurative monumentale Gestaltung Anknüpfungspunkte für das Kunstinteresse verschiedenster Kreise — kirchlicher wie staatlicher, wissenschaftlicher wie breiterer, häufig jedoch konservativer bis reaktionärer — bot.

Den verschiedenen "Entdeckungen" der ottonischen Buchmalerei liegen Eigenschaften des materialen Gegenstandes zugrunde, die die ohnehin mögliche Vielfalt der Perspektiven auf ein Kunstwerk noch potenzieren. So boten die schiere materiale Pracht und der politische Symbolwert, die thematische Vielfalt innerhalb der Bilderkreise und die verschiedenen Bildformen, die Initialen, Kanontafeln, Szenenbilder und Würdeformeln, abstrakte Ornamente und Figürliches einschließen, sowie die stilistische Heterogenität

⁶⁷⁹ Vgl. u.a. Richard Hamann/Jost Hermand: *Stilkunst um 1900. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Bd. 4. München 1973

⁶⁸⁰ Vgl. Harald Siebenmorgen: *Die Anfänge der "Beuroner Kunstschule"*: Peter Lenz und Jakob Wüger, 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne. Sigmaringen 1983; Ders.: *"Kulturkampfkunst"*: Das Verhältnis von Peter Lenz und der Beuroner Kunstschule zum Wilhelminischen Staat. In: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft im Kaiserreich*, 409–430. Auf Anfrage teilte H. Siebenmorgen mit, daß sich seines Wissens die Beuroner Künstler nicht auf die ottonische Kunst bezogen haben. Allerdings wurde um 1900 eine formal strenge "Benediktinische Ästhetik" propagiert.

eine Vielfalt von Ansatzpunkten. Rezeptionsgeschichtlich ist es gerade nicht die angebliche Geschlossenheit, sondern ihre Offenheit, die die kontinuierliche Attraktivität der ottonischen Buchmalerei ausgemacht hat. Das Interesse gründete letztlich auf dem hervorragenden Erhaltungszustand der Miniaturen, deren reicher Bestand die ottonische Buchmalerei auch zu einem fruchtbaren Forschungsgebiet machte.

Tendenziell stellt sich die kunsthistorische Rezeptionsgeschichte der ottonischen Buchmalerei "rezeptionstopographisch" als Bewegung von Nord nach Süd dar: Kugler und Waagen waren, sofern sie nicht reisten, als preußische Staatsbeamte in Berlin tätig; im Wilhelminischen Kaiserreich waren weite Teile der kunsthistorischen Mittelalterforschung an die Rheinlande als "Schatzkammer der Nation" angebunden, um dann an München überzugehen, wo erst verhältnismäßig spät, Anfang des 20. Jahrhunderts, ein ordentlicher kunsthistorischer Lehrstuhl eingerichtet wurde. Im Zuge der räumlichen Veränderungen verlagerte sich das Interesse tendenziell vom in Trier aufbewahrten Codex Egberti und dem Aachener Otto-Evangeliar stärker auf die in München zahlreich aufbewahrten Handschriften, vor allem das Perikopenbuch Heinrichs II. und das Evangeliar Ottos III.

In München begünstigten viele Faktoren die Erforschung und Popularisierung ottonischer Miniaturen. Der Bibliotheksbestand war schon am Anfang des 19. Jahrhunderts der Stolz der Residenzstadt und eines Neubaus würdig gewesen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts stieg München zu einem wichtigen Verlagsort mit fortgeschrittener Reproduktionstechnologie und einem Zentrum der Buchkunstbewegung auf, was sich auch in bibliophilen Publikationen zu mittelalterlichen Miniaturen niederschlug. Die katholisch-religiöse Prägung des Kunstinteresses ("München leuchtete") und die Konkurrenz Bayerns mit dem protestantischen preußischen Zentralstaat beeinflussten die Wahrnehmung und Auslegung der ottonischen Buchmalerei. Daneben scheint der spezifische künstlerische Weg der "Kunststadt" München in die Moderne, wie er oben skizziert wurde, die ästhetische Anerkennung der ottonischen Miniaturen begünstigt zu haben. Die Rolle der Stadt als "Hauptstadt der Bewegung" und Ort der künstlerischen Repräsentation des Nationalsozialismus scheint sich in einem weniger positiven Sinne ebenfalls auf die Interpretation der Miniaturen ausgewirkt zu haben.

Die in der vorliegenden Arbeit für ottonische Handschriften gewonnenen Erkenntnisse zeigen Parallelen, aber auch signifikante Unterschiede zur Rezeption der beiden Handschriften, die Michael Camille untersucht hat. Wie die ottonischen "Kaiserhandschriften", wurden auch das "französische" Stundenbuch des Duc de Berry und der "englische" Luttrell Psalter unter nationalistischen und antimodernen Vorzeichen, getragen von ihrer massenhaften Reproduzierbarkeit, popularisiert. Anders als in Deutschland

gab es in England durch Ruskin und Morris aber auch eine quasi-„sozialistische“ Rezeption der Miniaturmalerei, die freilich ebenfalls nostalgische Züge trug.⁶⁸¹ Der "Vergeistigung", die man in Deutschland in den ottonischen Miniaturen sah, geradezu entgegengesetzt, wurden die Illuminationen der beiden gotischen Handschriften in ihren Ursprungsländern oft als realistische und getreue Spiegel des mittelalterlichen Alltagslebens wahrgenommen; sie standen für die "gute alte Zeit" in einem volkstümlichen Sinne, man sah in ihnen die Weite des eigenen Landes und die Schönheit vorindustrieller Landschaften repräsentiert. In allen drei Ländern, in Deutschland, England und Frankreich, dienten mittelalterliche Handschriften zur Konstruktion spezifischer Selbstbilder.

Ein Aspekt, der in Camilles Studien für die Aneignung der beiden gotischen Handschriften durch private Sammler im 19. und 20. Jahrhundert charakteristisch erscheint, spielte für die Rezeption der ottonischen Codices allerdings keine Rolle: das Bedürfnis, sich in die Besitzergenealogie einzuschreiben. So trat der Duc d'Aumale als "patron-creator" des Stundenbuchs des Duc de Berry auf.⁶⁸² Der amerikanische Handschriftensammler J. P. Morgan Jr., dessen Kredit Großbritannien in den zwanziger Jahren den Ankauf des Luttrell Psalters ermöglichte, sicherte seinem Namen auf diese Weise einen goldgerahmten Platz im Einband des Psalters.⁶⁸³ Vergleichbar ist diese Rolle allenfalls mit dem Patronat, das seit 1945 regelmäßig deutsche Bundespräsidenten für Faksimilie-Ausgaben und Ausstellungskataloge übernehmen und das an prominenter Stelle in die entsprechenden Publikationen eingeschrieben ist.

Wie entwickelte sich die Wahrnehmung der ottonischen Kunst in Deutschland (West) unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg? Im Zusammenhang mit Jantzen wurde bereits angedeutet, daß die ottonische, wie alle zuvor als deutsch beanspruchte mittelalterliche Kunst, neu auf die Abendlandidee fundiert wurde.⁶⁸⁴ "Hätten wir noch ein abendländisches Bewußtsein gehabt, so wäre jenes Ausmaß an Zerstörung unmöglich gewesen", verkündete Herbert von Einem in seiner Eröffnungsansprache zur Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl im Jahre 1948, deren Anlaß die 100. Wiederkehr der Weihe des Kölner Doms war, und er forderte: "Besinnung auf unsere Ursprünge, um durch sie aus dem Chaos unseres Zusammenbruchs zum Bewußtsein unserer

⁶⁸¹ Vgl. Camille, *Mirror in Parchment*, 31 u. 34. Camille erkennt bei William Morris und John Ruskin sogar den Willen zur Dekonstruktion der aristokratischen Bedeutung der Miniaturen: „When socialist artists like William Morris wrote admiringly of the decorative skill displayed in medieval manuscripts, and Ruskin literally cut them up in order to teach the history of ornament, they were deliberately deconstructing these predominantly aristocratic symbols as products of human labour.“ „Ruskin Camille cut up Gothic manuscripts in order to explain medieval craftsmanship to his audience of the lower classes.“ (Camille, *Très Riches Heures*, 94)

⁶⁸² Camille, *Très Riches Heures*, 78f.

⁶⁸³ Camille, *Mirror in Parchment*, 21

⁶⁸⁴ Vgl. z. B. den Abschnitt "Das 'Abendland' als Ausweg" in: Belting, 49-55

selbst und unserer abendländischen Aufgaben zu kommen."⁶⁸⁵ Diesem Anspruch suchten die rund dreißig Kongreßbeiträge zur Kunst des Mittelalters mehr schlecht als recht nachzukommen; sie stehen für den naiven Versuch, im Rückgriff auf eine entrückte Tradition Kontinuität und eine Form von Idealität wiederzugewinnen und im Zeichen von Abendland und Religion aus der Isolation herauszufinden.

In der Folgezeit wurde das mittelalterliche Kunsterbe in Westdeutschland in großen Ausstellungen neu kontextualisiert; es wurde im Zeichen der deutsch-französischen Aussöhnung im Kulturraum zwischen den beiden Ländern situiert und als 'abendländisch' apostrophiert. Für den Vorsatz der deutschen und französischen Kunstgeschichte, "unter christlichen Vorzeichen einen gemeinschaftlichen Neuanfang in Europa zu begründen",⁶⁸⁶ kann die legendäre Ausstellung "Ars Sacra: Kunst des frühen Mittelalters" stehen, die 1950 in München veranstaltet wurde. Sie sollte "den geschlossenen Charakter einer Epoche gesamteuropäischer Kultur aufzeigen" und dabei an "[d]ie Bedeutung Münchens als Kunststadt, seine kirchliche Tradition und nicht zuletzt die besondere Pflege der Handschriftenkunde und der Geschichte der Buchmalerei an der Bayerischen Staatsbibliothek" anknüpfen.⁶⁸⁷ Tatsächlich wurde, wie Sauerländer zeigt, eine "Verdrängung von Geschichte in 'Transzendenz'" betrieben.⁶⁸⁸

Der politische Umgang mit der ottonischen Kunst nach 1945 erscheint schizophren: das Nationale an ihr wurde zurückgenommen, dann aber auch wieder dadurch unterstrichen, daß gerade diese Konnotation die ottonische Kunst zum wertvollen Einsatz in europäischen, vor allem deutsch-französischen, Versöhnungs- und Vereinigungsritualen machte. Für solche Rituale und ein Verharren in alten dualistischen Denkmustern kann die aufsehenerregende Kölner Ausstellung "Rhein und Maas" von 1972 stehen.⁶⁸⁹ Allzu bemüht darum, in nationalistischen Gefechten geschlagene Narben durch Kosmetik vergessen zu machen, erscheint der 1973 publizierte Band "Die Zeit der Ottonen und Salier", eine deutsch-französische Gemeinschaftsproduktion von Kunsthistorikern.⁶⁹⁰ Einer der Autoren, Louis Grodecki, hatte 1958 mit seinem Buch "L'Architecture

⁶⁸⁵ Eröffnungsansprache von Herbert von Einem, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948. Berlin 1950, 12ff. Vgl. Dilly, Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945, 81f.

⁶⁸⁶ Ehringhaus, 19. Vgl. auch Belting, Die Deutschen, 50ff.

⁶⁸⁷ Ausst.-Kat. Bayerische Staatsbibliothek München. München 1950. 1949 war die Ausstellung in einer etwas anderen Konzeption in Bern gezeigt worden. Vgl. auch Sauerländer, Von den 'Sonderleistungen Deutscher Kunst' zur 'Ars Sacra', 277-292. — Kritische Bewertung der Mittelalterausstellungen der Nachkriegszeit bei Ehringhaus, 158ff.

⁶⁸⁸ Sauerländer, Von den 'Sonderleistungen Deutscher Kunst' zur 'Ars Sacra', 279

⁶⁸⁹ Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. Ausst. des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und der belgischen Ministerien für französische und niederländische Kultur in der Kunsthalle Köln. 2 Bde. Köln 1972 u. 1973

⁶⁹⁰ Louis Grodecki, Florentine Mütherich, Jean Taralon und Francis Wormald. (Universum der Kunst, hg. von André Malraux/André Parrot). München 1973

ottonienne"⁶⁹¹ die Diskussion um die Nationalität der ottonischen Architektur neu akzentuiert, als er feststellte:

"des analogies puissantes apparaissent entre les monuments de cette zone Nord-Ouest et Ouest de la France et les monuments ottoniens. On peut même se demander si les différences entre l'architecture de certaines régions de l'Empire et celle de certaines provinces de la France royale ne sont pas moins nettes que celles que nous découvrons entre les 'écoles' ottoniennes. En d'autres termes, on peut se demander si nous ne serions pas autorisés, et même obligés, en refusant le cadre fourni par l'histoire politique de l'an mil et en ne retenant que des classements fondés sur l'analyse de style, à grouper dans un même ensemble formel tous les 'styles régionaux' depuis l'Océan jusqu'à l'Elbe, et depuis la mer du Nord jusqu'aux Alpes et jusqu'à la Loire."⁶⁹²

Grodeckis Vorschlag zu einer neuen, ausgedehnteren⁶⁹³ und entnationalisierten⁶⁹⁴ Verwendung des Begriffs wurde in Deutschland gerne gehört und führte dort zu einer geographischen Ausdehnung auch für andere Kunstgattungen auf Frankreich, Belgien, Norditalien und England.⁶⁹⁵ Dabei erscheint der Begriff weniger entpolitisiert, als in ein Stadium der Diplomatie eingetreten zu sein.

In diplomatischer Mission trat auch — unter veränderten politischen Vorzeichen — das Kölner Unternehmen "Kaiserin Theophanu: Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends" von 1991 auf.⁶⁹⁶ Es steht nicht nur für einen neuen Drang zur *political correctness*, wenn es in Theophanu eine Frau und "Ausländerin" ins

⁶⁹¹ Louis Grodecki: *L'Architecture ottonienne* (Obertitel: *Au seuil de l'art roman*). Paris 1958, 315.

⁶⁹² Grodecki, *Architecture ottonienne*, 315. — Vgl. a. 309f.: „On peut même dire [...] que l'architecture ottonienne ne peut pas être considérée comme un style homogène. Elle est variée et multiple, non seulement par degré inégal de nouveauté des édifices [...], mais surtout par sa géographie. [...] Le plus cohérent de ces 'styles régionaux', ou la plus cohérente de ces 'écoles', se situe en Saxe, patrie de la dynastie ottonienne.“

Grodecki stellt sein Buch in die Tradition von Henri Focillons „*L'An Mil*“ und lobt auch Hans Jantzens „*Ottonische Kunst*“ als „un très beau livre d'histoire de l'art“ (15). Der französische Mittelalterforscher Henri Focillon (1881-1943) hatte die Romanik bereits in seinem 1938 erschienenen Werk „*Art d'Occident*“ als erstes gesamteuropäisches Ereignis begriffen.

⁶⁹³ Vgl. a. 317: „Nous pensons que l'architecture ottonienne n'est qu'une aile orientale d'un ensemble stylistique plus vaste, qui englobe le Nord de l'Europe et, sans doute, l'Angleterre pré-normande.“ — 308: „L'art ottonien est non seulement réfractaire à ces influences [méditerranéennes ou occidentales], mais il est en quelque sorte hostile aux formes de l'art méditerranéen de l'an mil; sa force d'expansion semble avoir été d'ailleurs plus grande que sa capacité d'absorption ou d'adaptation.“

⁶⁹⁴ Vgl. Grodecki, 11: „Qu'appellons-nous l'architecture ottonienne? C'est, en principe, celle de l'époque du règne de la dynastie saxonne, dite ottonienne, sur l'étendue du *Reich* où s'exerce sa suzeraineté. Il convient de préciser rapidement ses limites géographiques, car elles débordent les frontières des États modernes, entre lesquelles on a pris l'habitude d'enfermer les problèmes archéologiques.“ — 308: „Certes, c'est sur le fond carolingien, — le seul qui lui était traditionnel, car nous ne savons rien, quoique on en dise, d'un fond germanique et 'national', — que l'architecture ottonienne s'est développée.“ — vgl. allerdings auch 317: „Ainsi, à la limite même de la mouvance royale se développait, peu après l'an mil, une architecture non moins grandiose que celle de l'Empire, différente d'elle par certains caractères proprement 'français', mais semblable dans le principe de sa structure et dans ses origines carolingiennes.“

⁶⁹⁵ Die dabei angewandten, bei Messerer (Reichenauer Malerei, 292f., Fußnote 9; dort auch Literaturhinweise) erwähnten Kriterien sind für meine Begriffe fragwürdig. Vor dem Hintergrund des häufig territorial-expansiven Nationalismus in der Kunstgeschichte gerade im Zusammenhang mit der ottonischen Kunst steht diese Tendenz in einer gefährlichen Tradition.

⁶⁹⁶ Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin. Hg. von Anton von Euw und Peter Schreiner. 2 Bde. Köln 1991

Zentrum zu stellen vorgibt,⁶⁹⁷ sondern vor allem für eine Verlagerung des Schwerpunkts der Ottonik-Diplomatie nach Osten — evident ist der politische Kontext von Perestroika und Wiedervereinigung. Die beiden monumentalen Katalogbände, von denen einer den Westen, der andere den Osten repräsentiert, sind der papierene Teil eines Ausstellungsprojekts, das nicht zustande kam; stattdessen veranstaltete das Schnütgen-Museum die bereits in Kapitel VII.4 erwähnte Ausstellung "Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu", die ganz traditionell auf den Segen der Kirche und das Siegel des Bundespräsidenten setzt und im Katalog reaktionäre Weltbilder propagiert.⁶⁹⁸

Die Ausstellung "Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen" von 1993, die den politisch und künstlerisch engagierten Lehrer Ottos III. anlässlich des Doppeljubiläums seiner Bischofsweihe und Heiligsprechung in den Mittelpunkt stellt, steuert an solchen Klippen vorbei.⁶⁹⁹ Eine besondere Attraktion der Ausstellung war das zwecks Faksimilierung zerlegte "Kostbare Evangeliar" Bischof Bernwards, ein Hauptwerk der ottonischen Buchmalerei, um das in der Moderne allerdings nie ein Kult getrieben wurde. Im Katalog wendet Michael Brandt das Interesse an den Miniaturen ausdrücklich von stilgeschichtlichen Fragen ab und postuliert: "Der Rang des Bernward-Evangeliers beruht in erster Linie auf seiner Folge ungewöhnlicher, theologisch anspruchsvoller Bildprägungen, bei denen die verschiedensten [...] Quellen herangezogen und zusammengeführt wurden. Sie aufzuspüren, muß im folgenden oberstes Ziel sein, will man zum Verständnis der Bilder und der intellektuellen Leistung kommen."⁷⁰⁰ Die Hildesheimer Ausstellung repräsentiert eine Tendenz vom Kaiser zum Bischof, vom Zentrum zur Peripherie und vom Mythos zur Sachlichkeit. Bereits mit der Integration der Ottonik in einen christlichen, abendländischen Horizont war eine demonstrative Schwächung der durch die dynastische Epochenbezeichnung betonten "Zentralgewalt" einhergegangen: der Akzent hatte sich vom Kaiser zu den Bischöfen, gewissermaßen vom "Thron" zum "Altar" verlagert. Die Tendenz zur Regionalisierung wurde verstärkt durch eine wohl auch touristisch motivierte Orientierung des Ausstellungswesens an Fürstenhöfen und Bischofsitzen im Zusammenhang mit Jahrestagen. Den Auftakt für eine ganze Serie kulturhistorisch weit ausgreifender Ausstellungsprojekte zu deutschen Herrscherhäusern in verschiedenen Bundesländern

⁶⁹⁷ Während der erste Band des Katalogs das Kölner Standbein des Projekts, die Kölner Bischöfe und den Westen, repräsentiert, steht der zweite Band für den Osten und beschäftigt sich mit Theophanu, von der es freilich im Vorwort heißt, wegen ihrer kurzen Verweildauer in Deutschland ('nicht einmal 20 Jahre') könne von einem "Zeitalter der Theophanu" nicht die Rede sein.

⁶⁹⁸ Vgl. die vorliegende Arbeit, 144

⁶⁹⁹ Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Hg. von Michael Brandt. Ausst.-Kat. Hildesheim 1993. Dom- und Diözesanmuseum; Roemer- und Pelizaeus-Museum. 2 Bde. Hildesheim 1993

⁷⁰⁰ Begleitband zur Ausst. der zerlegten Handschrift im Rahmen der o. g. Ausstellung: Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward. Hg. von Michael Brandt. Mit Beitr. von M. Brandt, Rainer Kahsnitz und Hans Jakob Schuffels. München 1993, 25 (Michael Brandt)

stellte die äußerst populäre und wissenschaftlich ertragreiche Stauferausstellung in Stuttgart 1976 dar. In diesem Zusammenhang wurden Standards für die kritischen Reflexion der Rezeptionsgeschichte gesetzt, die die Großprojekte von Köln und Hildesheim nicht mehr eingeholt haben.

Neuerdings, im Zusammenhang mit der sogenannten Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland und der Identitätsfindung der "Berliner Republik" innerhalb Europas, hat das Thema "deutsche Kunst" auf den Büchertischen, in Ausstellungshallen und Feuilletons wieder Konjunktur.⁷⁰¹ Mit dem älteren deutschen Kunsterbe und seiner Rezeption setzen sich dabei gerade Vertreter jener kritischen Kunsthistorikergeneration auseinander, die 1970 auf den Plan trat. Die Ergebnisse der Bemühungen, die deutsche Kunst in Überblicksdarstellungen wieder ins Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit zu rücken, sind dabei recht heterogen; immer wirken sie etwas verkrampft im heroischen Spagat zwischen Problembewußtsein und dem Versuch, Begeisterung für die Kunstwerke zu vermitteln. Robert Suckales politische Korrektheit im Vorwort zu seiner "Kunst in Deutschland"⁷⁰² mutet teilweise geradezu artistisch an, dagegen verfällt Heinrich Klotz in seinem Mittelalter-Band der "Geschichte der deutschen Kunst" ins andere Extrem: von der Klage über die anhaltende Vernachlässigung der deutschen Kunst durch die "westlichen Nachbarn" verfällt Klotz selbst in Ressentiments und ein bedenkliches nationales Konkurrenzdenken.⁷⁰³ Er übersieht dabei unter anderem, daß sich auch viele Deutsche kaum für deutsche Kunst — sei es *als* deutsche, sei es in Gestalt einzelner Denkmale — interessieren; meiner Beobachtung nach ist gerade die ottonische Kunst kunsthistorischen Laien, aber auch vielen Fachleuten überhaupt kein Begriff mehr. Das ist bedauerlich, aber den Versuch, unter nationalen Vorzeichen ein neues Interesse dafür zu wecken, halte ich für gefährlich oder zumindest wenig hilfreich. Mit Sätzen wie: "Überraschend ist aber der ästhetische Rang der ottonischen Buchmalerei, die in Europa ihresgleichen sucht",⁷⁰⁴ bewirbt Klotz die

⁷⁰¹ Eine Skizze der Situation gibt Wolfgang Kemp: Gesucht: Die Kunst, zu sich zu kommen, ohne außer sich zu geraten, in: *art* 19 (September 1999), 32-33.

⁷⁰² Robert Suckale: Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute. Köln 1998

⁷⁰³ Heinrich Klotz: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1: Mittelalter 600—1400. München 1998, v.a. Vorwort. Vgl. auch die scharfe Rezension von Willibald Sauerländer: In der Wollust gefärbt: Mal trutzig mal trivial: Heinrich Klotz versucht sich an der Geschichte der deutschen Kunst im Mittelalter, in: *Süddeutsche Zeitung* (15.1.1999), 14.— *Cum grono salis*, aber doch bei weitem zu einseitig, erklärte Klotz Anfang des Jahres in der *Süddeutschen Zeitung* das deutsche Dilemma: "Die alles Nationale aufsaugenden Euro-Erwartungen könnten uns durchaus willkommen sein, würden wir nicht zunehmend vor die merkwürdige Tatsache gestellt, daß unsere europäischen Nachbarn im Begriff sind, in der Folge unserer Zurückhaltung die Geschichte der Kunst in Deutschland gänzlich aus den Augen zu verlieren. Hier trifft sich unsere eigene Beklemmung mit der aus zwei Weltkriegen überhängenden Kulturpropaganda unserer Nachbarn, die sich von seiten der Künste ein Europa bauen, in welchem die Deutschen kaum noch eine Rolle spielen.

[...] Sollten wir deshalb nicht zur Bewußtmachung einer europäisch verdrängten, in Deutschland entstandenen Kunst eine Geschichte der deutschen Kunst mit Blick auf Europa zulassen? Wer aber dies allein als chauvinistische Identitätsfindung der Deutschen versteht, kann nur noch schweigen." (Heinrich Klotz: Die Kunst ist stumm. Kunstgeschichte als Neonationalismus?, in: *Süddeutsche Zeitung* (11. März 1999) [cit. nach der Online-Ausgabe o. Nr.]

⁷⁰⁴ Klotz, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, 113

ottonische Kunst auf dem Markt der nationalen Eitelkeiten und erweist ihr damit keinen guten Dienst. — Interessant ist die unterschiedliche Auffassung der ottonischen Kunst bei Suckale und Klotz: Suckale versteht sie vor allem als "Kaiserkunst" und stellt zur 'Reichenauer kaiserlichen Buchmalerei' fest: "Ohne die Einwirkung des Kaisers und seiner Berater ist diese Stilbildung nicht zu denken, denn Stil meint in dieser Zeit fast ausschließlich die Summe der Normen, Prinzipien und Anschauungen, die vom Herrscherkreis vorgegeben waren, nur selten die persönliche Auffassung eines Malers."⁷⁰⁵ — Anders Klotz, der einen Schwerpunkt auf die Hildesheimer Kunst Bischof Bernwards und auf die Individualität einzelner Künstler legt.⁷⁰⁶ Im bewußten Kontrast zu gängigen Auffassungen wählt Klotz teilweise einen geradezu modernistischen und dabei manchmal unhistorischen Blickwinkel, so zum Beispiel, wenn er für die Architektur von einer "Ästhetik ottonischer Geometrisierung"⁷⁰⁷ spricht oder die Individualität und Originalität ottonischer Künstler betont.⁷⁰⁸ An anderer Stelle recurriert Klotz auf altbekannte Klischees⁷⁰⁹, denen er allerdings die nationale Grundlage entzieht: Schon für das Ebo-Evangeliar (Reimser Schule, um 835) und dann vor allem in den Reichenauer Handschriften stellt er eine christliche Umdeutung des Evangelistenmotivs gegenüber der karolingischen Renaissance fest und schließt daraus: "So wurde erstaunlicherweise bereits zu Beginn der europäischen [!] Kunstgeschichte eine Form der Expressivität möglich, die in wechselnden Ausdeutungen bis hin zum Expressionismus der Moderne wiederkehren wird."⁷¹⁰

Es ging in dieser Arbeit darum, einen kritischen Beitrag zum Umgang mit der ottonischen Kunst, vor allem der Buchmalerei, zu leisten. Mit den drei Texten von Vöge, Wölfflin und Jantzen wurden klare Akzente gesetzt und dabei notgedrungen eine Auswahl getroffen. Selbstkritisch möchte ich anmerken, daß das Unterfangen keineswegs auf einer profunden Kenntnis der ottonischen Buchmalerei beruhte; nachdem die Spezialforschung das Thema aber so lange ausgeblendet hat und es an aktuellen Anlässen zu einer Beschäftigung damit nicht fehlt, erscheint mir der unbefangene Blick von außen legitim. Die Wendungen und Fortschritte, die die Erforschung der ottonischen Buchmalerei in der Nachkriegszeit gemacht hat, konnten dabei nicht einmal ansatzweise dargestellt werden; es liegen dazu Forschungsberichte

⁷⁰⁵ Suckale, Kunst in Deutschland, 50

⁷⁰⁶ Klotz, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, 126ff.

⁷⁰⁷ Klotz, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, 94

⁷⁰⁸ Zu den Künstlern zählt Klotz auch den Hildesheimer Bischof Bernward, mit dem er das Kapitel über die ottonische Kunst beschließt: "Als Reichsbischof hat er ein künstlerisches Gesamtwerk hervorgebracht, das aus dem vermeintlichen Dunkel des Mittelalters die Umriss einer einzigartigen Individualität hervorleuchten läßt." (Klotz, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, 132)

⁷⁰⁹ Vgl. diese Arbeit Kap. VII.4.

⁷¹⁰ Klotz, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, 117

vor.⁷¹¹ Die Emanzipation vom Ansatz seines Lehrers Jantzen hat Willibald Sauerländer in "Zersplitterte Erinnerungen" anschaulich geschildert.⁷¹²

Neben Anlässen zur Kritik bot der Durchgang durch die Rezeptionsgeschichte auch eine anregende Vielfalt von Perspektiven auf die ottonische Buchmalerei. Indem zugleich der Gegenstand einen Weg durch die Moderne wies, erschloß sich diese unter einem ungewohnten Blickwinkel. Aus der Vielfalt von Einblicken, die die Fragestellung ermöglichte, dürften sich Anknüpfungspunkte für vertiefende Untersuchungen ergeben.

⁷¹¹ Vgl. die Literaturberichte von Messerer und das Literaturverzeichnis von Mayr-Harting. — Allgemeiner zum Gang der kunsthistorischen Mittelalterforschung nach 1945 vgl. Brush, 149ff. und die programmatischen Aufsätze von Camille und Hamburger in dem Band "Past and Future of Medieval Studies". Im Zusammenhang mit der Erforschung mittelalterlicher Bilderhandschriften sei auf Jonathan G. Alexanders Aufsatz „Art History, Literary History and the Study of Medieval Illuminated Manuscripts“ (in: *Studies in Iconography* XVIII (1997), 51-66 [konnte nicht mehr einbezogen werden]) hingewiesen. — Eine tiefergehende Untersuchung zur Ottonik-Rezeption in der Nachkriegszeit hätte unter anderem die Schriften Max Imdahls sowie die Rezeption in der ehemaligen DDR zu berücksichtigen.

⁷¹² Sauerländer, *Zersplitterte Erinnerungen* (1990). In: Ders.: *Geschichte der Kunst*, v.a. 23f.

IX. Verzeichnis der verwendeten Literatur

Alexander, Jonathan G.: Art History, Literary History and the Study of Medieval Illuminated Manuscripts, in: *Studies in Iconography* XVIII (1997), 51-66 [konnte nicht mehr einbezogen werden]

Altmeier, Werner: Die bildende Kunst des deutschen Expressionismus im Spiegel der Buch- und Zeitschriftenpublikationen zwischen 1910 und 1925. Zur Debatte um ihre Ziele, Theorien und Utopien. Diss. Saarbrücken 1972

Arndt, Monika/Arndt, Karl: Das Bernward-Denkmal in Hildesheim. In: Bernward von Hildesheim, Bd.1, 449ff.

Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsbibliothek München. München 1950

Askani, Bernhard: Das Bild Kaiser Ottos II.: Die Beurteilung des Kaisers und seiner Regierung in der Geschichtsschreibung vom 10. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Diss. masch. Heidelberg 1963

Backhouse, Janet: Reichenau illumination, facts and fictions, in: *The Burlington Magazine* 109 (1967), 98-100

Baum, Julius: Die Malerei und Plastik des Mittelalters II.: Deutschland, Frankreich und Britannien. (Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von Fritz Burger). Wildpark-Potsdam o. J. [1933]

Die Bayerische Staatsbibliothek in historischen Beschreibungen. München, New York, London, Paris 1992

Bayerische Staatsbibliothek München (Homepage), <http://www.bsb.baw-luebeck.de/handruck/handschr.htm>, Januar 1999

Hermann Beenken: Romanische Skulptur in Deutschland. 11. und 12. Jahrhundert. Leipzig 1924

Behne, Adolf: Die Wiederkehr der Kunst. Leipzig 1919

Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948. Berlin 1950

Belting, Hans: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe. München 1992

Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Hg. von Michael Brandt. Ausst.-Kat. Hildesheim 1993. Dom- und Diözesanmuseum; Roemer- und Pelizaeus-Museum. 2 Bde. Hildesheim 1993

Bettenhausen, Peter/Feist, Peter H./Fork, Christiane u. Mitarb.: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart, Weimar 1999

Beumann, Helmut: Die Ottonen. 2. verbess. u. erw. Aufl.. Stuttgart, Berlin, Köln 1991

Bischoff, Bernhard: Das biblische Thema der Reichenauer "Visionären Evangelisten. In: Ders.: Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte, Bd. II. Stuttgart 1967, 304-311

Boeckler, Albert: Die Reichenauer Buchmalerei. In: Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungsschrift zur 1200sten Wiederkehr des Gründungsjahres des Inselklosters 724-1924. 2. Halbbd. München 1925, 956ff.

Ders.: Kölner ottonische Buchmalerei. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters, 144-149

Boehm, Gottfried: Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: Kategorien und Methoden, 113-128

- Braunfels, Wolfgang: Das Werk der Kaiser, Bischöfe, Äbte und ihrer Künstler, 750-1250. Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, Bd. 6. München 1989
- Breuer, Stefan: Anatomie der Konservativen Revolution. 2. durchges. u. korr. Aufl. Darmstadt 1995
- Der Große Brockhaus*. Handbuch des Wissens in 20 Bänden, völlig neu bearb. Aufl. von *Brockhaus' Konversations-Lexikon*. Leipzig 1933
- Brockhaus* — Die Enzyklopädie in 24 Bänden. 20., überarb. u. akt. Aufl. Leipzig, Mannheim 1998
- Bruells, Holger: Neue Dome: Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit. Berlin, München 1994
- Brush, Kathryn: The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art. PhD. Cambridge 1996
- Burg, Margret: Ottonische Plastik. (Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, hg. von Eugen Lütgen, Bd. III). Bonn, Leipzig 1922
- Burger, Fritz: Tragik des mystischen Bewußtseins, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jg. (1917), 59-60
- Bushart, Magdalena: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925. Diss. München 1990
- Camille, Michael: The Très Riches Heures: An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction, in: *Critical Inquiry* XVII/I (Autumn 1990), 72-107
- Ders.: Art History in the Past and Future of Medieval Studies. In: Past and Future, 369-370
- Ders.: Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England. London 1998
- Caviness, Madeline H.: Erweiterung des 'Kunst'-Begriffs: Die Rezeption mittelalterlicher Werke im Kontext nachimpressionistischer Strömungen, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 40 (1986), 204-215
- Chickering, Roger: Karl Lamprecht. A German Academic Life (1856-1915) (Studies in German Histories, ed. ders./Thomas A. Brady, Jr.). New Jersey 1993
- Clausberg, Karl: Die Wiener Genesis: Eine kunstwissenschaftliche Bildergeschichte. Frankfurt/M. 1984
- Clemen, Paul: Litteratur: Wilhelm Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, in: *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* 93 (1892), 233-240
- Cohn-Wiener, Ernst: [Rezension der Faksimile-Ausgabe des Münchner Evangeliars Ottos III.. Miniaturen aus den Handschriften der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek, Heft 1. Hg. von Georg Leidinger], in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 35 (1912), 459f.
- Dehio, Georg: Das frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer. Die Kunst des romanischen Stils. Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1. 4. überarb. Aufl. Leipzig 1930 [1. Aufl. 1916]
- Deicher, Susanne: Produktionsanalyse und Stilkritik: Versuch einer Neubewertung der kunsthistorischen Methode Vöges, *Kritische Berichte* 1 (1991), 65-82
- The Dictionary of Art*. Hg. Jane Turner. 34 Bde. London 1996
- Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt/M. 1979
- Ders.: Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945. München, Berlin 1988
- Ders. (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990
- Ders.: Émile Mâle. 1862—1954. In: Ders. (Hg.): Altmeister, 133-149

Dodwell, Charles R./Turner, Derek H.: Reichenau Reconsidered. A reassessment of the place of Reichenau in Ottonian Art. Warburg Institute Surveys II. London 1965

Dressler, Fridolin: Die Bayerische Staatsbibliothek im Dritten Reich. In: Bibliotheken während des Nationalsozialismus. Hg. von Peter Vodosek/Manfred Komorowski. (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 16/1). Wiesbaden 1989, 49-90

Ders.: Die Geschichte der Handschrift. In: Das Evangeliar Ottos III.: Clm. 4453, Begleitbd., 13-26

Dvorák, Max: Franz Wickhoffs letzte literarische Projekte. In: Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Int. kunsthistor. Kongresses, 63-72

Eberlein, Johann Konrad: Miniatur und Arbeit: Das Medium Buchmalerei. Frankfurt/M. 1995

Ders./Jakobi-Mirwald, Christine: Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. Eine Quellenkunde. Berlin 1996

Ebert, Friedrich Adolph: Die Bildung des Bibliothekars. 2 Bde. in einem. Leipzig 1825. Reprint. Hildesheim, New York 1976

Ehringhaus, Sibylle: Germanenmythos und deutsche Identität: Die Frühmittelalter-Rezeption in Deutschland 1842-1933. Diss. Weimar 1996

Das Evangeliar Ottos III.: Clm. 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München. 2 Bde. [Voll-Faksimileausg. u. Begleitbd.] Hg. von Dressler, F./Mütherich, F./Beumann, H. Frankfurt/M. 1978

Das Evangeliar Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen. Hg. von Ernst Günther Grimme. Freiburg, Basel, Wien 1984

Ferdinand Hodler. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich. Zürich 1983

Festschrift für Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstag. Dresden 1935

Fillitz, Hermann: Das Mittelalter I. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5. Berlin 1990

Fiorillo, J[ohann] D[omenico]: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden, Bd. 1 von 2. Hannover 1815

Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Hg. von Antje Middeldorf Kosegarten. Akten des Kolloquiums "Johann Dominico Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen" vom 11.—13. November 1994. Göttingen 1997

Fischer, Friedhelm W.: Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei. In: Schmied, Wieland (Hg.): Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde: Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Orangerie, Schloß Charlottenburg. Stuttgart 1980, 44-58

Flusser, Vilém: Gesten: Versuch einer Phänomenologie. A. d. Frz. übers. von Wilhelm Miklenitsch. Düsseldorf, Bensheim 1991

Focillon, Henri: Art d'Occident. Paris 1938

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Übers. von Ulrich Köppen. 7. Aufl. Frankfurt/M. 1995

Frankl, Paul: Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst (Handbuch der Kunstwissenschaft) Wildpark-Potsdam 1926

Fried, Johannes: Otto III. und Boleslaw Chrobry: Das Widmungsbild des Aachener Evangeliar, der "Akt von Gnesen" und das frühe polnische und ungarische Königtum. Eine Bildanalyse und ihre Folgen. (Frankfurter historische Abhandlungen, Bd. 30) Stuttgart 1989

Fuhrmann, Horst: Überall ist Mittelalter: Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit. München 1996

- Ders.: Einladung ins Mittelalter. München 1987
- Ders.: Die Heimholung des Ernst Kantorowicz, in: *Die Zeit* Nr. 13 (22. März 1991), 50
- Gantner, Joseph: Heinrich Wölfflin und die moderne Kunst, in: *Merkur* 7 (1959), 945ff.
- Gebhardt, Carl: Der IX. Internationale kunsthistorische Kongreß in München, in: *Erstes Morgenblatt der Frankfurter Zeitung* Nr. 26 (24. September 1909)
- Gernsheim, Walter: Die Buchmalerei der Reichenau. Diss. München 1934
- Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli — die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Übers. von Gisela Bonz. Wieder abgedruckt in: Ders.: Spurensicherungen. Berlin, 1983, 61-96
- Goethe, Johann Wolfgang: Von deutscher Baukunst: *D. M. Ervini a Steinbach*. 1773. In: Ders.: Werke in vier Bänden, Bd. 4. (Die Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 12). München, Wien 1982, 381-389
- Goldschmidt, Adolph: Die deutsche Buchmalerei. Bd. 1: Die karolingische Buchmalerei in Deutschland, Bd. 2: Die ottonische Buchmalerei in Deutschland. München o. J. [1928]
- Ders.: Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters. Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, Bd. 1. Marburg 1926 u. 1932
- Ders.: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. 2 Bde. Berlin 1914 u. 1918
- Adolph Goldschmidt, 1863–1944: Lebenserinnerungen. Hg. u. komm. von Marie Roosen-Runge-Mollwo. Mit Textbeiträgen anderer Autoren. Berlin 1989
- Gombrich, Ernst H.: André Malraux und die Krise des Expressionismus (1954). In: Ders.: Meditationen über ein Steckenpferd. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1988, 140-153
- Ders.: Ausdruck und Aussage. Zur Kritik der expressionistischen Kunsttheorie (1962). In: Ders.: Meditationen über ein Steckenpferd. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1988, 108-130
- Ders.: Norm und Form: Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance (1963/66). In: Ders.: Norm und Form. Die Kunst der Renaissance, Bd. 1. Übers. von Lisbeth Gombrich. Stuttgart 1985, 108-129
- Grimme, Ernst Günther: Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei. 2. Aufl. Köln 1985
- Grodecki, Louis: L'Architecture ottonienne. Paris 1958 [in der Ausg. des Kunsthistorischen Seminars der Universität Hamburg handschriftliche Liste der Rezensionen]
- Ders./Mütherich, Florentine/Taroni, Jean/Wormald, Francis: Die Zeit der Ottonen und Salier. (Universum der Kunst, hg. von André Malraux/André Parrot). München 1973
- The 1995 Grolier Multimedia Encyclopedia*. Version 7.0 (CD-ROM). USA 1993
- Grunewald, Eckhard: Retuschiertes Mittelalter. Zur Rezeption und Reproduktion der "Manessischen" Liederhandschrift im 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Wapnewski, Peter (Hg.): Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Stuttgart 1986, 435-449
- Hagen, Oskar: Das Vorurteil des 'Räumlichen' in der Malerei. Bemerkungen, angeregt durch die Neuauflage einer mittelalterlichen Bilderhandschrift, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Wochenschrift für Kenner und Sammler, hg. von Gustav Kirsten, 54. Jg. (N.F. 30, Leipzig 1918/19 [Nr. 11, 27.12.1918]), 208-221
- Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder. 1878—1947. In: Dilly (Hg.): Altmeister, 235-250 [s. a. dies.: Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte. Aus dem Niederländ. übers. von Martin Pueschel. Diss. Groningen 1985. Worms 1992]

Hamann, Richard: Frühmittelalterliche Bronzetüren, Bd. 1. 1926

Hamann, Richard/Hermand, Jost: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. 5 Bde. München 1972 — 1976 [Bd. 2: Naturalismus. 1972]; Bd. 4: Stilkunst um 1900. 1973 [1967]; Bd. 5: Expressionismus. 1976]

Hamburger, Jeffrey: Medieval Studies and Medieval Art History. In: Past and Future, 383-400

Haseloff, Arthur/Sauerland, Heinrich Volbert: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier Codex Gertrudianus in Cividale. Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen. Trier 1901

Ders.: Peintures, miniatures et vitraux de L'époque Romane, I: Dans les pays du nord. In: Histoire de l'art. Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Publ. sous la direction de André Michel. Paris 1905/06, T. I, 2: 711-755; T. II, 1: 297-371

Ders.: Die vorkarolingische Buchmalerei im Lichte der großen Veröffentlichungen des Deutschen Vereins [für kunstwissenschaftliche Denkmäler deutscher Kunst], in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLII (1920), 164-220

Heise, Carl Georg: Wilhelm Vöge zum Gedächtnis. Freiburg i. Br. 1968

Helzel, Frank: Die nationalideologische Rezeption König Heinrichs I. im 19. und 20. Jahrhundert. Diss. Marburg 1999/2000 [nicht eingesehen]

Hieber, Hermann: Die Miniaturen des frühen Mittelalters. München 1912

Hinz, Berthold: Der "Bamberger Reiter". In: Warnke (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, 26-44

Hoffmann, E. T. A.: Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. M. Anhang u. Nachwort hg. von Hartmut Steinecke. Durchges. u. bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart 1986

Hoffmann, Konrad: Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild. (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 9). Diss. Düsseldorf 1968

Hoffmann-Curtius, Kathrin: Die Kampagne "Entartete Kunst". Die Nationalsozialisten und die moderne Kunst. In: Wagner, Monika (Hg.): Moderne Kunst 2: Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Reinbek bei Hamburg 1991, 467-490

Huch, Ricarda: Wir Barbaren und die Kathedralen (*Frankfurter Zeitung*, 16.10.1914). In: Dies.: Gesammelte Werke in 11 Bden. Hg. von Wilhelm Emrich. Köln (, Berlin) 1966-74, Bd. V, 843-845

Ideengeschichte und Kunstwissenschaft: Philosophie und Bildende Kunst im Kaiserreich. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 3. Hg. von Mai, Ekkehard/Waetzold, S./Wolandt, G. Berlin 1983

Imdahl, Max: Studien zu ottonischen Ereignisbildern. Habil. 1961

Ders.: Bildsyntax und Bildsemantik. Zum Centurioblatt im Codex Egberti (1970). In: Zur Kunst der Tradition, 78-93

Ders.: Sprache und Bild — Bild und Sprache. Zur Miniatur der Gefangennahme im Codex Egberti (1987). In: Zur Kunst der Tradition, 94-103

Ders.: Die Kreuzigung in der Aachener Pala d'Oro als Ereignisbild einer Epiphanie. In: Zur Kunst der Tradition, 147-155

Ders.: Werke der ottonischen Kunst. Anschauung und Sprache (1989). In: Ders.: Zur Kunst der Tradition, 156-179

Ders.: Bis an die Grenze des Aussagbaren. In: Sitt (Hg.): Kunsthistoriker in eigener Sache, 245-272

- Ders.: Zur Kunst der Tradition. Gesammelte Schriften, Bd. 2 [Ausg. in Schriftenreihe]. Hg. und eingeleitet von Gundolf Winter. Frankfurt/M. 1996
- Jacobi, Franz: Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen. München o. J. [1923]
- Jahn, Johannes (Hg.): Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen [Arthur Kingsley Porter, Cornelius Gurlitt, Julius von Schlosser, August Schmarsow, Hans Tietze, Carl Neumann, Joswf Strzygowski, Karl Woermann]. Leipzig 1924
- Janitschek, Hubert: Geschichte der deutschen Malerei. Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3. Berlin 1890
- Jantzen, Hans: Ottonische Kunst. In: Festschrift für Heinrich Wölfflin 1935, 96–110 [Abgek. "Jantzen 1935"]
- Ders.: Geist und Schicksal deutscher Kunst. Köln 1935
- Ders.: Edouard Manets 'Bar aux Folies Bergères' (1950). In: Ders.: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951, 73-78
- Ders.: Ottonische Kunst. Erw. u. komm. Neuausgabe. Berlin 1990
- Janzin, Marion/Günther, Joachim: Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte. Hannover 1995
- Jauss, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976. München 1977
- Ders.: Die Theorie der Rezeption — Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte [Abschiedsvorlesung am 11.2.1987] Konstanz 1987
- Jurkat, Angela: Apokalypse — Endzeitstimmung in Kunst und Literatur des Expressionismus. Diss. Alfter 1993
- Kaiserin Theophanu: Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museum zum 1000. Todesjahr der Kaiserin. Hg. von Anton von Euw/Peter Schreiner. 2 Bde. Köln 1991
- Kaltwasser, Franz Georg: Die Bibliothek als Museum. Von der Renaissance bis heute, dargestellt am Beispiel der Bayerischen Staatsbibliothek. Wiesbaden 1999 [konnte nicht mehr berücksichtigt werden]
- Kaltwasser: „Dieses Herumführen müßiger Gaffer: Die königliche Hof- und Staatsbibliothek wurde bereits im 19. Jahrhundert von Touristenmassen heimgesucht“, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 71, 25./26. März 2000, III.
- Kamp, Norbert: Percy Ernst Schramm und die Mittelalterforschung. In: Geschichtswissenschaft in Göttingen. Eine Vorlesungsreihe. Göttingen 1987, 344-363
- Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen, 1896-1914. Hg. von Armin Zweite. Mit Beitr. von Peter Jelavich u.a. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München. München 1982
- Kantorowicz, Ernst: Die zwei Körper des Königs. "The King's Two Bodies". Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. Dt. Erstausgabe (engl. Orig. 1957; nach der korr. Ausg. von 1966 übers. von Walter Theimer und Brigitte Hellmann). München 1990 [s. darin auch das Geleitwort von Josef Fleckenstein, 9-20]
- Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900—1930. [Aus den Arbeitskreisen 'Methoden der Geisteswissenschaften' der Fritz Thyssen Stiftung] Hg. von Lorenz Dittmann. Stuttgart 1985
- Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz. In: Kunstgeschichte eine Einführung, 240-257
- Ders.: Alois Riegl. 1858—1905. In: Dilly (Hg.): Altmeister, 37-61

Ders.: Gesucht: Die Kunst, zu sich zu kommen, ohne außer sich zu geraten, in: *art* 9 (September 1999), 32-33

Paul Klee: Das Frühwerk, 1883-1922. Hg. von Armin Zweite. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979/80, 166-226

Klotz, Heinrich: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1: Mittelalter 600—1400. München 1998

Ders.: Die Kunst ist stumm. Kunstgeschichte als Neonationalismus?, in: *Süddeutsche Zeitung* (11.3.1999) [Online-Ausgabe o. Nr.]

Köhler[, Wilhelm]: Literatur: Margret Burg, Ottonische Plastik, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46 (1925), 14

Knackfuß, Hermann/Zimmermann, Max Georg: Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Zeit. Allgemeine Kunstgeschichte, Bd. 1 [insg. 3 Bde]. 3. Aufl. Bielefeld, Leipzig 1914 [1. 1896]

Kosch, Wilhelm: Deutsches Literatur-Lexikon: biographisches und bibliographisches Handbuch. 2. vollst. neubearb. u. stark erweiterte Aufl. 4 Bde. Bern 1949-1958 [1. Aufl. 1927], Bd. 3: 1956

Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward. Hg. von Michael Brandt. Mit Beitr. von M. Brandt, Rainer Kahsnitz und Hans Jakob Schuffels. [Ausst. der zerlegten Handschrift: Diözesanmuseum Hildesheim 1993; Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim 1993 (im Rahmen der Ausst. "Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen"); Bayer. Staatsbibliothek, München, 1994]. München 1993

Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Düsseldorf, Wien 1966

Kugler, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1. 2. Aufl., hg. von Jacob Burckhardt. 1847 [1. Aufl. 1837]

Ders.: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. 2 Bde. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen. Stuttgart 1853-1854

Ders.: Bilderhandschriften des Mittelalters. In: Ders.: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1. Stuttgart 1853, 1-95

Ders.: Studien an Rhein und Mosel. In: Ders., Kleine Schriften und Studien, Bd. 2, 340

Ders.: Ueber das Werk des Grafen August de Bastard zur Geschichte der Miniaturmalerei des Mittelalters. Erstdruck: Kunstblatt, 1841, Wiederabdruck in: Ders.: Kleine Schriften und Studien, Bd. 2, 42ff.

Ders.: Handbuch der Kunstgeschichte. Bd. 1. Bearb. von Wilhelm Lübke. 4. Aufl.. Stuttgart 1861 [1. Aufl. 1841]

Das Kunstblatt. Hg. von Paul Westheim. Berlin-Potsdam, 1.-6. Jg. (1917-1923). Reprint. Nendeln/Liechtenstein 1978

Kunstgeschichte: eine Einführung. Hg. von H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke. 3., durchges. u. erw. Aufl. Berlin 1988

Lamprecht, Karl: Der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und des Codex Epternacensis in Gotha, in: *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland* 70 (1881), 56-112

Ders.: Initial-Ornamentik des VIII.-XIII. Jahrhunderts. Leipzig 1882

Ders.: Bildercyclen und Illustrationstechnik im späten Mittelalter, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7 (1884), 405-415

- Ders. (Hg.): Die Trierer Ada-Handschrift (Publ. der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, Bd. 6). Leipzig 1889
- Langner, Johannes: "Gegensätze und Widersprüche — das ist unsere Harmonie". In: Kandinsky und München, 106-133
- Larsson, Lars Olof: Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Kategorien und Methoden, 169-184
- Leidinger, Georg: Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen der königlichen Hof- und Staatsbibliothek München. München 1912 [Nachdruck des urspr. Ausst.-Kat. 1909]
- Ders.: Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Heft I: Das sogen. Evangelium Ottos III. München o. J. [1912]; Heft V: Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. München o. J.
- Ders.: Meisterwerke der Buchmalerei. München 1920
- Lexikon der Kunst*. Architektur, Bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. 4 Bde. Bd. 3: „Li-P“. Leipzig 1975, 675ff.
- Lexikon der Kunst*. Architektur, Bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. 5: „Mosb-Q“. Neubearb. Leipzig 1993, 348ff.
- Lottes, Wolfgang: Wie ein goldener Traum: Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten. Habil. München 1984
- Lübke, Wilhelm: Die Kunst des Mittelalters. Grundriß der Kunstgeschichte. Neubearb. von Max Semrau. 14. Aufl. Esslingen/Neckar 1910
- Mâle, Emile: Studien über die deutsche Kunst. Hg. mit Entgegnungen von Paul Clemen, Kurt Gerstenberg, Adolf Götze, Cornelius Gurlitt, Arthur Haseloff, Rudolf Kautzsch, H. A. Schmid, Josef Strzygowski, Geza Supka, Oskar Wulff von Otto Grautoff. Leipzig 1917
- Masuhr, Emil: Bernwardstür und Bernwardsäule in Hildesheim im Wandel deutscher Kunstanschauung. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte mittelalterlicher Kunst. Diss. masch. Königsberg 1939
- Mayer, August L. (Hg.): Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. 2. Aufl. München 1920 [1. Aufl. 1918]
- Mayers Lexikon*. 15 Bde. 7. neu bearb. Aufl. Leipzig 1928
- Mayr-Harting, Henry: Ottonische Buchmalerei: Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte. Stuttgart, Zürich 1991
- Messerer, Wilhelm: Literaturbericht: Ottonische Buchmalerei um 970–1070 im Gebiet der Sprache, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26 (1963), 62-76 u. 268
- Ders.: Reichenauer Malerei – nach Jantzen. In: Maurer, H. (Hg.): Die Abtei Reichenau. Sigmaringen 1974
- Ders.: Zur byzantinischen Frage in der ottonischen Kunst, in: *Byzantinische Zeitschrift* 52 (1959), 32-60
- Meyer, Klaus-Heinrich: Der Deutsche Wilhelm Pinder und die Kunstwissenschaft nach 1945, in: *Kritische Berichte* XV/1 (1987), 41-48
- Michels, Karen: Transplantierte Kunstwissenschaft: Die deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil. Habil. (Studien aus dem Warburghaus, Bd. 2) Berlin 1999
- Mohler, Armin: Die konservative Revolution in Deutschland 1918 bis 1932: Grundriß ihrer Weltanschauungen. Stuttgart 1950
- Morgenroth: Kaiser Otto III. in der deutschen Dichtung. Diss. Berlin 1922

Müller, Hans-Harald: In Auerbachs Keller: Willi Jasper erinnert an die deutsche 'Faustik' und warnt vor ihrer Wiederkehr [Rezension zu Willi Jasper: Faust und die Deutschen. Berlin 1998], in: *Die Zeit* Nr. 44 (22.10.1998), 55

Mütherich, Florentine: Das Evangeliar Ottos III. in der kunstgeschichtlichen Literatur. In: Das Evangeliar Ottos III. Begleitbd. zur Voll-Faksimileausgabe, 63-66

Munby, A.N.L.: *Connoisseurs and Medieval Miniatures, 1750-1850*. Oxford 1972

N.N. [Ausstellungsrezension], in: *Münchner Neueste Nachrichten* (Morgenblatt) Nr. 431 (15. September 1909), 3. [s. Quellensammlung zur Geschichte der Bayer. Staatsbibliothek, Reg. B 067/1 Fasz. 04]

Nouveau Larousse Illustrée. Paris o. J. [um 1900]

Novalis: Heinrich von Ofterdingen [1803]. In: Krit. Ausg. der Schriften in vier Bänden, Bd. 1: Das dichterische Werk, Hg. von P. Kluckhohn u. Richard Samuel. 2. nach den Hss. erg., erw. u. verbess. Aufl. Darmstadt 1960, 183-372

Oexle, Otto Gerhard: Das Mittelalter und das Unbehagen an der Moderne. Mittelalterbeschwörungen in der Weimarer Republik und danach. In: Burghartz, Susanna/Kromen, H. J. (Hg.): Spannungen und Widersprüche. Gedenkschrift für Frantisek Graus. Sigmaringen 1992, 125-153

Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Internationalen kunsthistorischen Kongresses in München (16.—21. September 1909). In: International Congress on the History of Art, 2nd—9th Congress 1833-1909. Reprint. New York 1978

Paatz, Walter: Renaissance oder Renovatio? Ein Problem der Begriffsbildung in der Kunstgeschichte des Mittelalters. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters, 16-27

Pächt, Otto: Buchmalerei des Mittelalters: Eine Einführung. Hg. Dagmar Thoss/Ulrike Jenni. 2. Aufl. München 1985

Panofsky, Erwin: Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir, in: *Art Journal* 28 (1968/69), 27-37

Ders.: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932/1964). In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme. (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1). 4. Aufl. Köln 1987, 185-206

Ders.: Die Perspektive als symbolische Form. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 4 (1924-25). Hg. von Fritz Saxl. Leipzig, Berlin 1927, 258-330

Erwin Panofsky: Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. 2 Bde. München 1924

Past and Future of Medieval Studies. Ed. by John van Engen. South Bend 1994

Paret, Peter: Art as History: Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth-Century Germany. Princeton 1988

Pfister, Kurt: Die mittelalterliche Buchmalerei des Abendlandes. München o. J. [1922]

Pinder, Wilhelm: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen, Bd. 1 (Text). 3. Aufl. Leipzig 1940 [1. Aufl. Leipzig 1935]

Raphael, Max: Das moderne Museum, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jg. (1917), 225-230

Repertorium für Kunstwissenschaft, Wien, Stuttgart, Berlin 1876-1931

Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Ausst. des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und der belgischen Ministerien für französische und niederländische Kultur in der Kunsthalle Köln. 2 Bde. Köln 1972 u. 1973

- Riegl, Alois: Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1901
- Ringer, Fritz K.: Die Gelehrten: Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890—1933. A. d. Engl. von Klaus Laermann. Stuttgart 1987
- Roths: Parallelen in der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance zum modernen Expressionismus, in: *Die Kunst für Alle* 35 (1919/20), 28-35 u. 54-60
- Rouse, Richard: Medieval Manuscripts and the Modern Curriculum. In: Past and Future, 300-312
- Ruf, Katharine: Der Quedlinburger Dom im Dritten Reich, in: *Kritische Berichte* XII/1 (1984), 47-59
- Sauerländer, Willibald: Die Naumburger Stifterfiguren: Rückblick und Fragen. In: Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur. Hausherr, Reiner/Vaterlein, Christian (Hg.). Ausst.-Kat. Bd. 5 (Supplement). Stuttgart 1979, 169-245
- Ders.: Unruhe und Restauration: die deutsche Kunstwissenschaft in den Nachkriegsjahren, in: *Frankfurter Rundschau* Nr. 48 (7. April 1992)
- Ders.: Geschichte der Kunst — Gegenwart der Kritik. Hg. von Werner Busch, Wolfgang Kemp, Monika Steinhauser und Martin Warnke. Köln 1999
- Ders.: Zersplitterte Erinnerungen (1990). In: Ders.: Geschichte der Kunst, 7-27
- Ders.: Von den 'Sonderleistungen Deutscher Kunst' zur 'Ars Sacra' — Kunstgeschichte in Deutschland 1945-1959 (1992). In: Ders.: Geschichte der Kunst, 277-292
- Ders.: Wilhelm Vöge und die Anfänge der kunstgeschichtlichen Lehre in Freiburg (1997/ 1998), in: Ders.: Geschichte der Kunst, 190-212
- Ders.: In der Wollust gefärbt: Mal trutzig mal trivial: Heinrich Klotz versucht sich an der Geschichte der deutschen Kunst im Mittelalter, in: *Süddeutsche Zeitung* (15.1.1999), 14 [Online-Ausg. o. Nr.]
- Scheffel, Josef Viktor von: Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert. Berlin 1917 [1. Aufl. 1855]
- Schenkluhn, Wolfgang: Bemerkungen zum "Nationalstil" in der Kunstgeschichte. Nachwort der Neuausg. Jantzen 1990 (1958), 157-169
- Schiel, Hubert: Die kunsthistorische Erforschung des Codex Egberti. In: Ders. (Hg.): Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier. Voll-Faksimile-Ausgabe unter dem Patronat der Stadt Trier. Hg. Hubert Schiel. 2 Bde. Basel 1960, Bd. 2, 51-70
- Schlosser, Julius von: Die Kunst des Mittelalters. Die sechs Bücher der Kunst, 3. Buch. Berlin Neu-Babelsberg 1923
- Ders.: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. (Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungs-Bd. XIII, H. 2). Innsbruck 1934
- Schmitz, Norbert M.: Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis der klassischen Avantgarde und der zeitgenössischen Kunstgeschichte um 1910 in Deutschland. Hölzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvorák. Diss. Bonn 1993
- Schnaase, Carl: Die romanische Kunst. Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. 2. 2. Aufl. Düsseldorf 1871 [1. Aufl. 1843-64]
- Schneider, Wolfgang Christian: Ruhm, Heilsgeschehen, Dialektik: Drei kognitive Ordnungen in Geschichtsschreibung und Buchmalerei der Ottonenzeit. Hildesheim, Zürich, New York 1988
- Schorn-Schütte, Luise: Karl Lamprecht: Kulturgeschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Politik (Schriftenreihe der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 22). Göttingen 1984

Schramm, Percy Ernst: Das Herrscherbild in der Kunst des Mittelalters. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 2 (1922-23) 1924, 145-224

Ders.: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. 2 Bde. Leipzig 1928

Ders.: Kaiser, Rom und Renovatio. Studien und Texte zur Geschichte des römischen Erneuerungsgedankens vom Ende des karolingischen Reiches bis zum Ende des Investiturstreites. 2. Aufl. Darmstadt 1957 [urspr. Studien der Bibliothek Warburg 17, I/II (1929), 2 Bde]

Ders.: Kaiser, Rom und Päpste. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte des Mittelalters. 4 Bde. Stuttgart 1968-1971. Bd. 1/Teil 1: Beiträge zur allgemeinen Geschichte. Von der Spätantike bis zum Tode Karls des Großen (814). Stuttgart 1968

Sch[ürmeyer?], W.: Umschau. Die Bamberger Apokalypse, in: *Das Kunstblatt*, 3. Jg. (1919), 380f.

Schuster, Klaus-Peter (Hg.): "München leuchtete": Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900. In: Ders. (Hg.): "München leuchtete". Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Staatsgalerie moderner Kunst München 1984, Haus der Kunst, München [anlässlich des 88. Deutschen Katholikentages]. München 1984, 29-46

Siebenmorgen, Harald: Die Anfänge der "Beuroner Kunstschule": Peter Lenz und Jakob Wüger, 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne. Sigmaringen 1983

Ders.: "Kulturkampfkunst": Das Verhältnis von Peter Lenz und der Beuroner Kunstschule zum Wilhelminischen Staat. In: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft*, 409-430

Sitt, Martina (Hg.): Kunsthistoriker in eigener Sache: 10 autobiographische Skizzen [Pächt, Gombrich, Hofmann, Gantner, Schmalenbach, Arnheim, Lützeler, Imdahl, Schmoll gen. Eisenwerth, Sauerländer]. Mit einer Einleitung von Heinrich Dilly. Berlin 1990

Springer, Anton: Die Miniaturmalerei im frühen Mittelalter, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 15 (1880), 345-353

Ders.: Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert, in: *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, III. Jg. (1884), Heft 3, 201-227

Ders.: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. 1. 2. Aufl. Bonn 1886 [1. Aufl. 1884]

Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München. Jg. 1916. München 1916

Steinen, Wolfram von den: Homo Caelestis: Das Wort der Kunst im Mittelalter. 2 Bde. Bern, München 1965

Stern, Fritz: Kulturpessimismus als politische Gefahr: Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland. A. d. Amerik. von Alfred P. Zeller. Bern, Stuttgart, Wien 1963

Stratmann, Martina: Nachleben und Popularisierung. In: *Kat. Vor dem Jahr 1000*, Bd. 2, 419-423

Suckale, Robert: Der Deutsche Wilhelm Pinder und die Kunstwissenschaft nach 1945, in: *Kritische Berichte* XIV/4 (1986), 5-17

Ders.: Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute. Köln 1998

Swarzenski, Georg: Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters, Bd. 1. Durchges. Neudruck. Stuttgart 1969 [1. Aufl. Leipzig 1901]

Swarzenski, Hanns: Recent Literature, chiefly periodical, on Medieval Minor Arts. Pre-carolingian, Carolingian, and Ottonian Periods, in: *The Art Bulletin* XXIV (1942), 287-294

- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. 2 Bde. Bd. 2: Männerkörper — Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors. Reinbek bei Hamburg 1990
- Ullrich, Wolfgang: Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone. Berlin 1998
- Vischer, Robert: Über das Verhältniss der Kunstgeschichte zur Ästhetik. In: Ders.: Kunstgeschichte und Humanismus. Beiträge zur Klärung. Stuttgart 1880, 5-25
- Vöge, Wilhelm: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert. (Westdeutsche Zeitschrift, Ergänzungsheft VII, hg. von Karl Lamprecht). Trier 1891
- Ders.: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter: Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik. Straßburg 1894. Nachdruck. München 1988
- Vor dem Jahr 1000: Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu. Ausst. des Schnütgen-Museums zum Gedenken an den 1000. Todestag der Kaiserin Theophanu am 15. Juni 991 und ihr Begräbnis in St. Pantaleon zu Köln, 12. April 1991 — 16. Juni 1991 in der Cäcilienkirche. Anton von Euw (Konzeption), Gudrun Sporbeck (Red.). Köln 1991
- Waagen, Gustav Friedrich: On the Importance of Manuscripts with Minatures in the History of Art, in: Philobiblon Society. Bibliographical and Historical Miscellanies, vol. 1. London 1854 [nicht eingesehen]
- Ders.: Die deutschen und niederländischen Malerschulen. Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1. Stuttgart 1862
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Werke und Briefe. Hg. von Gerda Heinrich. München, Wien 1984
- Waetzold, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. 2 Bde. 3. unveränd. Aufl.. Berlin 1986 [Nachdruck der Ausg. von 1921 und 1924]
- Warnke, Martin (Hg.): Künstler, Kunsthistoriker, Museen: Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte. Hg. von Heinrich Klotz. Luzern, Frankfurt/M. 1979
- Ders.: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970
- Ders.: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur. In: Ders.: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, 88–97
- Ders.: Wissenschaft als Knechtungsakt. In: Ders.: Künstler, Kunsthistoriker, Museen, 99-107
- Ders.: On Heinrich Wölfflin, in: *Representations* 27 (Summer 1989), 172-187
- Ders.: Warburg und Wölfflin. In: Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions, Hamburg 1990. Hg. von Horst Bredekamp. (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg). Weinheim 1991, 79-86
- Weigert, Hans: Geschichte der deutschen Kunst. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Berlin 1942
- Ders.: Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 2: Von der spätgotischen Plastik bis zur Gegenwart. Frankfurt/M. 1963
- Weisbach, Werner: Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Berlin 1910
- Weiss, Peg: Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen. In: Kandinsky und München, 29-84
- Weitzmann, Kurt: Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte. Berlin 1985
- Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil, Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. 2 Bde. München 1999

- Werckmeister, O. K.: Klee im Ersten Weltkrieg. In: Kat. Klee, 166-226
- Westheim, Paul: Für und Wider: Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart. Potsdam 1923
- W[estheim], P[aul]: Von den inneren Gesichtern, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jg. (1917), 1-6
- Ders.: Umschau. Die Bamberger Apokalypse, in: *Das Kunstblatt*, 5. Jg. (1921), 154f.
- Wickhoff, Franz/Wilhelm Ritter von Hartel: Die Wiener Genesis. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 15/16). Wien 1895
- Witte, Fritz: Neue Zeiten — neue Ziele. Friedens-Geleitworte des Herausgebers, in: *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XXXII. Jg. (1919), Düsseldorf 1919, 1-15
- Wölfflin, Heinrich: Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000. 1. Aufl. München 1918; 2. erw. Aufl. München 1921
- Ders.: Italien und das deutsche Formgefühl. In: Ders.: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes. Basel 1941, 119-126
- Ders.: Kleine Schriften (1886-1933). Hg. von Joseph Gantner. Basel o. J. [1946]
- Ders.: Das Erklären von Kunstwerken (1921). Wiederabdruck in: Ders.: Kleine Schriften, 165-176
- Ders.: Indische Baukunst (1920/21). In: Ders.: Kleine Schriften, 220ff.
- Ders.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 9. Aufl. München 1948 [1. Aufl. München 1915]
- Ders.: Über das Erklären von Kunstwerken. Mit einem Nachwort des Verfassers. Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte, Bd. 1. 6. Aufl. Köln o. J. [um 1949]
- Ders.: Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesungen aus dem Archiv des kunsthistorischen Instituts der Universität Wien. Hg., eingeleitet u. komm. von Norbert M. Schmitz. Alfter 1994
- Heinrich Wölfflin, 1864–1945: Autobiographie, Tagebücher und Briefe. Hg. von Joseph Gantner. Basel, Stuttgart 1982
- Worringer, Wilhelm: Die altdeutsche Buchillustration. (Klassische Illustratoren, Bd. 9). München, Leipzig 1912
- Ders.: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. 12. Aufl. München 1921 [1. Aufl. 1908, Diss. Bern 1907]

X. Abbildungen

Anmerkungen:

- Abkürzung BSB = Bayerische Staatsbibliothek München
- Zu den ottonischen Miniaturen lagen nur zum Teil Formatangaben vor. Die Datierungen entsprechen den Angaben von Mayr-Harting. Die Miniaturen sind in Deckfarben und teilweise mit Federzeichnung und Goldauflagen ausgeführt.

Bildquellennachweise:

- Abb. 1a: Huldigende Länder, 1b: Herrscherbild. Evangeliar Ottos III. Reichenau, um 998-1001. BSB, Cod. lat. 4453, Cim. 58, fol. 23v und 24r (aus: Mayr-Harting, 126 und 127)
- Abb. 2: Die Messe des Hl. Erhard. Uta-Codex. Regensburg, um 1020. BSB, Cim. 13601, fol. 4v (aus: Grimme, Buchmalerei, Abb. 31)
- Abb. 3: Der Weg von der Taufe zum Himmel. Bamberger Kommentare (Hohelied, Daniel). Reichenau, um 1000. Bamberg, Staatsbibliothek, Bibl. 22, fol. 4v (aus: Mayr-Harting, 185)
- Abb. 4: Evangelist Markus. Evangeliar. Reichenau, um 1000. BSB, Cod. lat. 4454. Cim. 59, fol. 86v (aus: Vöge, Malerschule, Abb. 20)
- Abb. 5: Paul Klee: Mit dem Adler. 1918/85. Aquarell über roter Basis auf kreidegrundiertem Ingres, hinterlegt mit grünem Glanzpapier, 17,3 x 25,6 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (aus: Kat. Klee, Abb. 348)
- Abb. 6: Franz Marc: Kämpfende Formen. 1914. Öl auf Leinwand, 91 x 131 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, München (aus: Ausst.-Kat. Franz Marc: Pferde. Staatsgalerie Stuttgart 2000, Abb. 181)
- Abb. 7: Der Drache und der falsche Prophet. 29,5 x 20,4 cm. Bamberger Apokalypse. Reichenau, vermutlich 1001/02. BSB, Ms. Bibl. 140, fol. 51r (aus: Mayr-Harting, 184)
- Abb. 8: Wassily Kandinsky: Improvisation 26 (Ruder). 1912. Öl auf Leinwand, 97 x 107,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. (aus: Kat. Kandinsky, Abb. 1)
- Abb. 9: Der Sturm auf dem Meere. 29 x 21,8 cm. Hitda-Codex. Köln, um 1000-1020. Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt, Cod. 1640, fol. 117r (aus: Mayr-Harting, 243)
- Abb. 10: Ferdinand Hodler: Auszug deutscher Studenten in den Freiheitszug von 1813. 1909. Öl auf Leinwand, 358 x 546 cm. Jena, Universität (aus: Rudolf Koella (Hg.): Ferdinand Hodler. München 1999, 194)
- Abb. 11: Verkündigung an die Hirten. Perikopenbuch Heinrichs II. Reichenau, um 1002-12. BSB, Cod. lat. 4452, Cim. 57, fol. 8v (aus: Grimme, Buchmalerei, Abb. 28)
- Abb. 12: Georg Leidinger erklärt Hitler die Kanontafeln im Evangeliar Ottos III. bei dessen Besuch in der Bayerischen Staatsbibliothek am 7.1.1936 (aus: Dressler, Bayerische Staatsbibliothek, Abb. 8)
- Abb. 13: Die Hochzeit zu Kanaa. Hitda-Codex. Köln, um 1000 - 1020. Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt, Cod. 1640, fol. 169r (aus: Grimme, Buchmalerei, Abb. 30)
- Abb. 14: Evangelist Lukas. Evangeliar Ottos III. Reichenau, um 998-1001. BSB, Cod. lat. 4453, Cim. 58, fol. 139v (aus: Grimme, Buchmalerei, Farbtafel 8)
- Abb. 15: Arnold Schönberg: Vision. 1910. Öl auf Leinwand, 32 x 20 cm. The Library of Congress, Washington. (aus: Kat. Kandinsky, Kat. 442)
- Abb. 16: "Kamerad Komm", Freicorpsplakat, 1919 (aus: Theweleit, Bd. 2, 28)



Abb. 1a: Huldigende Länder

Evangeliar Ottos III. Reichenau, um 998-1001. BSB, Cod. lat. 4453, Cim. 58, fol. 23v und 24r



1b: Herrscherbild



Abb. 2: Die Messe des Hl. Erhard. Uta-Codex.
Regensburg, um 1020. BSB, Cim. 13601,



Abb. 3: Der Weg von der Taufe zum Himmel. Bamberger Kommentare (Hohelied, Daniel).
Reichenau, um 1000. Bamberg, Staatsbibliothek, Bibl. 22, fol. 4v



Abb. 4: Evangelist Markus. Evangeliar. Reichenau, um 1000.
BSB, Cod. lat. 4454. Cim. 59, fol. 86v



Abb. 5: Paul Klee: Mit dem Adler. 1918/85. Aquarell über roter Basis auf kreidegründertem Ingres, hinterlegt mit grünem Glanzpapier, 17,3 x 25,6 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Abb. 6: Franz Marc: *Kämpfende Formen*. 1914. Öl auf Leinwand, 91 x 131 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, München.

Abb. 7: *Der Drache und der falsche Prophet*. 29,5 x 20,4 cm. *Bamberger Apokalypse*. Reichenau, vermutlich 1001/02. BSB, Ms. Bibl. 140, fol. 51r





Abb. 8: Wassily Kandinsky: *Improvisation 26 (Ruder)*. 1912. Öl auf Leinwand, 97 x 107,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. (aus: Kat. Kandinsky, Abb. 1)

Abb. 9: *Der Sturm auf dem Meere*. 29 x 21,8 cm. Hilda-Codex. Köln, um 1000-1020. Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt, Cod. 1640, fol. 117r (aus: Mayr-Harting, 243)





Abb. 10: Ferdinand Hodler: *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitszug von 1813*. 1909. Öl auf Leinwand, 358 x 546 cm. Jena, Universität
 Abb. 11: *Verkündigung an die Hirten*. Perikopenbuch Heinrichs II. Reichenau, um 1002-12. BSB, Cod. lat. 4452, Cim. 57, fol. 8v



Abb. 12: Georg Leidinger erklärt Hitler die Kanontafeln im Evangeliar Ottos III. bei dessen Besuch in der Bayerischen Staatsbibliothek am 7.1.1936

Abb. 13: Die Hochzeit zu Kanaa. Hitda-Codex. Köln, um 1000 - 1020. Hessische Landes- und Hoch-schulbibliothek, Darmstadt, Cod. 1640, fol. 169r





Abb. 14: Evangelist Lukas. *Evangeliar Ottos III. Reichenau*, um 998-1001. BSB, Cod. lat. 4453, Cim. 58, fol. 139v



Abb. 15: Arnold Schönberg: *Vision*. 1910. Öl auf Leinwand, 32 x 20 cm. The Library of Congress, Washington



Abb. 16: "Kamerad Komm", Freikorpsplakat, 1919

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, daß ich die vorstehende Arbeit selbständig angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder inhaltlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur bedient habe.

Hamburg, im Mai 2001

Lebenslauf

Ich, Susanne Wacker, wurde am 30. Dezember 1969 in Tübingen als Tochter des Zahnarztes Dr. Dietmar Wacker und der Kunsthistorikerin Gisela Wacker*, geb. Ruess, geboren. 1970 kam mein Bruder Alexander zur Welt. Nach der Grundschule besuchte ich von 1980 bis zum Abitur im Jahre 1989 das Johannes-Kepler-Gymnasium in Reutlingen und für mehrere Monate die Las Cruces High School in New Mexico (USA). Im Wintersemester 1989/90 immatrikulierte ich mich an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen für Neuere Geschichte, wechselte im Sommersemester 1990 an die Universität Hamburg, wo ich im Magisterstudiengang Germanistik, Philosophie, VWL und ab 1992/93 auch Kunstgeschichte studierte. Den frustrierenden Studienbedingungen begegnete ich durch Engagement in der Hochschulpolitik und als Tutorin, dann durch Ausweichen in außeruniversitäre Aktivitäten. Von 1991 bis 1993 war ich als Hilfskraft bei Prof. Dr. Heimo Reinitzer beschäftigt. Nachdem ich 1994 das Latinum nachgeholt und drei Monate in Florenz verbracht hatte, intensivierte ich das kunstgeschichtliche Studium und machte 1997 Kunstgeschichte zum ersten Hauptfach. Im Oktober 1997 meldete ich mich zur Magisterprüfung, die ich wegen einer inzwischen geheilten Krebserkrankung erst im Juli 1999 abschließen konnte. Seit Abschluss des Promotionsverfahrens im April 2000 bin ich in der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit tätig.

* Die Veröffentlichung ihrer Dissertation mit dem Titel „Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke“ (Tübingen 2001) ist in Vorbereitung.