

Mit besonderer Aufmerksamkeit und Mühe trägt der Autor interpretierende Texte aus den Kirchenvätern zusammen. Darunter vor allem Augustinus, aber auch Ambrosius, Hieronymus, Gregor I., Ephraem der Syrer, Hippolyt, Johannes von Damaskus, Gregor von Nyssa u. a. Damit wird auch den theologisch weniger Informierten klar, in welchem theologisch deutenden Zusammenhang die mittelalterliche Ikonographie zu verstehen ist.

Eine andere Gruppe von Zitaten, die zwischen die 16 Bilderklärungen eingestreut sind, gehören zu einem ganz anderen Genre. Da finden wir Kafka, Dostojewskij, T. S. Eliot, Schleiermacher, Anne Katharine Emmerick. Gegen die Gruppe deutender Zitate ist nichts einzuwenden, im Gegenteil. Die zweite Gruppe freilich läßt Fragen offen, weil sie wohl doch nur Assoziationen des Autors entsprechen.

Die Interpretation ist gründlich. Sie nennt außer den obengenannten literarischen Quellen und deutenden Hilfen auch die ikonographischen Zusammenhänge. Also die Zeichensprache der Antike, die Impressionen aus der Romreise Bischof Bernwards, den wichtigen Einfluß der »karolingischen Renaissance«. Die ebenso genannten Musterbücher werden in diesem Zusammenhang leider nicht mit Bildbeispielen beigezogen. Die angeführten Bildüberlieferungen von der Bibel von Grandval über die Cotton-Genesis bis zu San Marco in Venedig, St. Paul vor den Mauern und Monreale sind angebracht und hilfreich für weitere Beobachtungen.

Der Autor geht sehr behutsam mit der Benennung von Zusammenhängen und Einflüssen um, so lange sie nicht literarisch oder ikonographisch eindeutig nachweisbar sind. Unbefangener ist er offensichtlich bei der Deutung der Bildzusammenstellung. Obwohl er deutlich eingrenzend theologisch-philosophische Nebenüberlieferungen zur Sprache bringt und auf die vielen verlorenen Objekte christlicher Kunst hinweist, die zur Deutung und zur Aufhellung des Zusammenhangs von Impuls und Ausführung, Quelle und Fluß, Muster und Nachbildung wichtig wären.

Dem Rezensenten fällt es schwer, die Konzeption einer Deutung der Hauptdiagonale und der Gegendiagonale nachzuvollziehen (S. 95). Daß der Autor ganz nebenbei bisher eingefleischte Fehldeutungen zurückerläßt, ohne sie eigens polemisch zu benennen, ist sympathisch. Als Beispiel soll gelten: Die erste Tafel der alttestamentlichen Bilder. Sie zeigt in der Tat die Erschaffung der Eva und nicht die Erschaffung des Adam, wie immer noch zu lesen ist.

Vielleicht zu Recht, aber doch leider, ist die mögliche Wirkungsgeschichte des Portals ausgeklammert. Deshalb wohl sind ähnliche Bildfolgen, ähnliche Gesten, ähnliche Thematik, ähnliche Bildersprache aus den anderen Bronzeportalen des 11. und 12. Jahrhunderts (also Verona, Monreale-West; für die neuteamentlichen Szenen auch Gnesen, Pisa und Benevent) nicht beigezogen. Die Vermutung, daß das Bildprogramm der Bernwardsäule das Bildprogramm des Bernwardportals ergänzen und gewissermaßen auffüllen soll, möchte man mit einem Fragezeichen versehen.

Bedauerliche und wirklich verbesserungswürdige Dinge müssen auch genannt werden: Inhaltsverzeichnis und Register fehlen. Damit wird das Buch weniger benutzerfreundlich. Die Illustration befriedigt durchweg nicht. Vor allem störend sind die starken Schatten, die offensichtlich durch Blitzlicht verursacht wurden und gelegentlich die Konturen der Reliefs nicht mehr erkennbar machen. Auch die Spiegelungen des Blitzlichts müssen nicht sein. Einige Bildunschärfen und Verzerrungen hätten unschwer vermieden werden können (z. B. S. 23 bei der ersten Begegnung von Adam und Eva).

Daß es anders, besser und befriedigender geht, zeigt das in der Bibliographie aufgeführte Standardwerk U. Mende, »Die Bronzetüren des Mittelalters« mit ausgezeichneten Aufnahmen von Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer (vgl. dort die Abb. 8–27).

Insgesamt verdienen vor allem der Autor, aber auch die Institutionen, die die Veröffentlichung ermöglicht haben, Dank und Aufmerksamkeit für die Erschließung dieses theologisch und ikonographisch bedeutsamen Marksteins der abendländischen Bilderpredigt.

*Anton Bauer*

PAINTON COWEN: Die Rosenfenster der gotischen Kathedralen. Freiburg: Herder Verlag 1990 (3. Auflage). 143 S. mit 141 Abb., davon 59 in Farbe. Kart. DM 29,80.

Unter dem Titel der »Rosenfenster der gotischen Kathedralen« erwartet man zunächst einen Überblick über das, was aus der Blütezeit der Gotik ursprünglich und überarbeitet auf uns zugekommen ist. Man erwartet eine Offenlegung der vorhandenen literarischen Quellen, die die Rosenfenster der Gotik geprägt haben. Man erwartet also den Kanzler Thierry von Chartres, den Zodiakus und Pythagoras, Honorius von Autun und Augustinus, Dante und den Abt Suger von St. Denis. Denen begegnet man auch.

Man erwartet darüberhinaus, den beiden Architekturtheoretikern zu begegnen. Da wird es schon dünner, denn Villard de Honnecourt mit seinem Bauhüttenbuch taucht zwar in drei Zeichnungen auf. Im deutenden Text aber spielt er keine Rolle. Viollet-le-Duc, der große Restaurator der gotischen Kathedralen (1814–1871), spielt dann schon bei der Beschreibung der Entwicklung vom Rad zur Rose und zur Flamme eine größere Rolle. Erwartungen sind immer subjektiv, deswegen kein absolut gültiger Maßstab für die Qualität eines Buches.

Nicht erwartet man in einem solchen Buch die Mandalas und C. G. Jung. In diesem Bereich fehlt dem Rezensenten der Zugang. Weshalb ihm z. B. folgende Sätze verschlossen bleiben: »Der Mandala-Aspekt jedes großen Fensters hilft uns, diese Dreidimensionalität zu verstehen und suggeriert seine ›kosmische‹ Bedeutung: Die zweidimensionale Form präsentiert ein dreidimensionales Bild, das uns durch die Vorstellungskraft seiner vierdimensionalen Realität führt« (S. 84); oder »Die Chartres-Rosen scheinen nur drei klar unterschiedene Schichten und eine vierte, schwächer umrissene zu haben; in Paris sind es mindestens sechs Schichten« (S. 85); oder »Etwas entsprechendes, so könnte man sagen, gibt es in den ›Energie‹-Graden der Mandala-Struktur, die sich vom Zentrum, der Quelle, her aufbaut« (S. 85).

Aloys Dempf hat einmal im Blick auf die Geschichtsphilosophen sinngemäß gesagt, man merke ihnen an, ob sie – ehe sie ihr deutendes Gerüst aufbauen – viel Staub geschluckt haben und welche Steine sie zum Aufbau ihres deutenden Gebäudes benötigen. Schon die großen Kapitelüberschriften bei Cowen zeigen, daß es eigentlich nur um Deutung geht (Dies zeigen Überschriften wie: Läuterung / Weisheit / Erleuchtung / Wissen / Vereinigung / Liebe).

Fotos und Schwarz-weiß-Zeichnungen sind im Regelfall von beachtlicher Qualität. Die weniger gelungenen Ausnahmen (Farbabbildung 41, 27 und 1) wird man hinnehmen, wenn man den niedrigen Preis beachtet. Ein Buch, das den »Normalverbraucher« nicht dort abholt wo er sich befindet, sondern viel voraussetzt und noch mehr deutet.

*Anton Bauer*

SIXTUS LAMPL: Domenikus Zimmermann. Wie ihn kaum einer kennt. München: Schnell und Steiner 1987. Geb. 487 S. mit 435 Abb. DM 68,-.

Der vorliegende Band faßt Erkenntnisse zusammen, die der Autor, Konservator am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, im Laufe von zwanzig Jahren zum Werk des Architekten und Stukkators der, zum Inbegriff des süddeutschen Rokoko gehörenden, Wallfahrtskirchen Steinhausen und Wies gesammelt hat. Ihre Veröffentlichung, begleitet von über 400 eigenhändig angefertigten Abbildungen, will dazu beitragen, einer breiten Öffentlichkeit die »Denkmaleigenschaft« (S. 8) der Werke Zimmermanns zu erschließen.

In einleitenden Kapiteln mit eingehenden, spürbar von der großen persönlichen Vertrautheit des Autors getragenen Interpretationen, werden dem Leser grundlegende künstlerische und theologische Gesichtspunkte im Leben und Werk Zimmermanns bekannt gemacht, wobei man jedoch einen Überblick zu seinen Lebensstationen vermißt. Neben Anekdotischem – etwa Domenikus unglücklichem Verhältnis zur Rechenkunst (S. 24) –, dem Versuch, den Künstler in den Horizont eines benediktinischen Schöpfungs- und Naturverständnisses zu stellen, erörtert Lampl Zimmermanns Verfahren, in seinen Kirchenbauten Architektur, Ornament und Malerei zu einem Gesamtbild auszuprägen – ein Phänomen, das er ebenso vom »transistorischen Wesen« (S. 66) der Rocaille bestimmt sieht, wie die dynamische, spielerische Vielgestaltigkeit der architektonischen Formen, die der Betrachter erst aus der »Bewegung« und dem Durchschreiten der Kirchenräume zu erfahren vermag. In einem Abschnitt über das Verhältnis zu seinem Bruder Johann Baptist, hebt Lampl, außer charakteristischen Stilunterschieden in den Stukkaturen der beiden Künstler, vor allem ihre kongeniale, meist von Johann Baptist inspirierte (S. 112, 163), Zusammenarbeit hervor. Dieser ist zu allererst das reiche und dicht verwobene Gefüge der verschiedenen Kunstgattungen zu danken, das sich in Steinhausen und der Wies dann zu einer »Austauschbarkeit von Bildwirklichkeit und Raumwirklichkeit« (S. 76) steigert. Die Wurzeln dafür erkennt Lampl bereits in den Scaglioladarstellungen der frühen Altäre Zimmermanns in Niederschönenfeld (1705) und Fischingen (1709) (S. 76). Das bedeutendste Phänomen in der Kunst Domenikus Zimmermanns besteht für Lampl jedoch in dessen »Lichtgeheimnis« (S. 8). Aufschlußreich schildert er die »geniale Lichtführung« (S. 136) mit der Verwendung von Fenstergewänden und Pfeilern als Lichtreflektoren, wodurch den Kirchenbauten ein ungewöhnlich lebendiges Licht und intensives Leuchten verliehen wird. Neben der künstlerischen Seite will Lampl dem Leser aber auch die religiöse Dimension dieser »Lichtkunst« nahe bringen, die er, unter Berufung auf die Evangelien, als Zeichen der von Gott verliehenen Herrlichkeit Christi begreift (S. 146–153). In der Wieskirche eröffnet sich