

# Romanische Skulptur in Maastricht kritisch besehen

Johann-Christian Klamt

Daß Maastricht – was die Bau- und Bildhaukunst des 12. Jahrhunderts betrifft – sich als Schwerpunkt innerhalb der Niederlande auszeichnet und auch in internationalem Rahmen Aufmerksamkeit verdient, ist seit langem bekannt. Gewiß nicht erst seit B. Brenk 1976 seinen Artikel *Die Werkstätten der Maastrichter Bauplastik des 12. Jahrhunderts*<sup>1</sup> oder A. van Deijk 1994 ihr an ein breiteres Publikum gerichtetes Buch *Romaans Nederland*<sup>2</sup> publizierte.

Elizabeth den Hartog, als Dozentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Leiden tätig, legt ein *opus* vor, das die Frucht von ihr eher unternommener Detailstudien bildet.<sup>3</sup> Es geht gleichsam um eine *summa*.<sup>4</sup> Probleme der stilistischen Einordnung und der Datierung werden ebenso zur Diskussion gestellt wie Fragen, welche die Ikonographie einzelner Darstellungen oder die ikonologischen Konzepte ganzer Kapitell-Serien betreffen, wie zum Beispiel die Bildprogramme der Kapitelle im ‚Keizerzaal‘ von St. Servaas oder im Chor von O.L. Vrouw. Nicht weniger nachdrücklich wird unter anderem auch auf die vier Reliefs in der Utrechter St. Pieterskerk eingegangen, die von einer Maastrichter Werkstatt geliefert wurden. Dieses Buch ist weitgehend von der Absicht bestimmt, die theologisch-exegetischen und/oder die politisch-ideologischen Hintergründe zu beleuchten und zu erklären. Die Frage nach den Intentionen der verschiedenen Auftraggeber wird dementsprechend häufiger gestellt, bishin in das kleinste Detail einer einzelnen Darstellung. Aber auch die Historiographie zur Wertung und Erforschung der romanischen Skulpturen findet Aufmerksamkeit.

Glücklicherweise ist diese Publikation in englischer Sprache erschienen. Damit sind günstige Voraussetzungen für eine Diskussion innerhalb der internationalen mediävistischen Fachwelt gegeben. Den Hartogs Werk verdient eine eingehende Würdigung. Wie von einer Rezension nicht anders zu erwarten: Es gilt, so manche Fragen zu stellen und kritische Bemerkungen anzubringen, nicht zuletzt auch ergänzende Hinweise anzubieten.

## Die Kapitelle im ‚Keizerzaal‘ von St. Servaas

Seit langem gilt als ausgemacht, daß maasländische (Maastrichter) Bildhauer für die skulpturale Ausstattung der Wartburg in Eisenach, eine der von Prestigeverlangen geprägten

Residenzen der Landgrafen von Thüringen, sorgten.<sup>5</sup> Dendrochronologische Untersuchungen hinsichtlich des Pallas in der Wartburg legten vor gut zwanzig Jahren eine Datierung ‚bald nach 1167‘ nahe. Mekking<sup>6</sup> und auch Bosman<sup>7</sup> haben sich noch daran orientiert. Jüngere Untersuchungen in der Wartburg sprechen inzwischen von einem Baubeginn ‚um 1157‘ und von einer Vollendung der ersten beiden Stockwerke ‚um 1162‘. Mit einiger Ungeduld darf man sich fragen, wann die Untersuchungen in Eisenach zu einer ‚definitiven‘ Aussage kommen und ob zukünftig nicht noch andere Erkenntnisse zur Datierung uns überraschen könnten.

Den Hartog schreibt: „All this implies that, if the Maastricht sculpture is indeed related to that in the Wartburg, it should be dated considerably earlier than 1167“. Hierin klingt eine prinzipielle Reserve gegenüber dem Verhältnis zwischen Maastricht und der Wartburg an. Einige Sätze weiter werden diese Verbindungen aber nicht mehr in Frage gestellt.<sup>8</sup> Für die Datierung der Kapitelle schlägt Den Hartog die Periode zwischen 1138 und 1151 vor, in der Arnold von Wied (circa 1098 -1156), unter anderem, das Amt des Propstes von St. Servaas bekleidete, bevor er dann 1151 zum Erzbischof von Köln gewählt wurde (S. 16-18). Damit sind wir mit einer erstaunlich frühen Ansetzung konfrontiert. Es fragt sich jedoch, wie lange sich die Baumaßnahmen im Westwerk von St. Servaas hingezogen haben.

Den Hartog sieht die Darstellungen auf den insgesamt 34 Kapitellen des ‚Keizerzaal‘ als ein geschlossenes Ganzes, das einer einheitlichen Aussage zu dienen hatte. Mit kritischen Bemerkungen gegenüber älteren Deutungen hält die Autorin nicht hinter dem Berg, oft zurecht.<sup>9</sup> Sie gibt uns ein Programm zu erwägen, in dem – wenn der Rezensent recht sieht – die Gegenüberstellung zwischen dem sündhaften Streben der Menschen hier auf Erden einerseits und die Verheißungen auf das Himmlische Jerusalem andererseits zur Sprache gebracht sind – wie es der im Mittelalter immer wieder zitierte Kirchenvater Augustinus in seiner *De Civitate Dei* dargelegt hatte. In ihre Argumentation bezieht die Autorin aber auch jene Passage aus Mattheus 28, 19 ein, die den Sendungsauftrag an die Apostel - zu Pfingsten - betrifft. Hierauf wird zurückzukommen sein.



Abb. 1 Maastricht, St. Servaas, ‚Keizerzaal‘, Kapitell Nr. 26 (aus: Den Hartog u. Mellaart 2003, S. 37)

Zunächst jedoch das Folgende: Den Hartog geht ausführlich auf das Kapitell Nr. 26<sup>10</sup> ein, das möglicherweise als Schlüssel zum Verständnis des ganzen Zyklus aufzufassen ist (vgl. S. 194-195). Während die anderen Kapitelle erklärender tituli entbehren, ist dieses Eckkapitell bemerkenswerterweise durch die Hinzufügung der beiden Worte OPERARII einerseits und LAPIS andererseits ausgezeichnet. Zum einen sind zwei – mit Kappen als Kopfbedeckung versehene – Werkleute (operarii) wiedergegeben, die einen Steinblock bearbeiten, zum anderen zwei – ohne Kopfbedeckung belassene – Männer, die einen Steinblock (lapis) anheben (hier Abb. 1). Hierzu Den Hartog: „On a historical or literal level the scene may just show the masons who built the St. Servatius westwork, but on an allegorical level the word ‚lapis‘ is a metaphor for Christ, the cornerstone [...]. The capital brings to mind the following passage from I Corinthians 3, 9-11: ‚for we are the labourers together with God; ye are God’s husbandry, ye are God’s building [...]‘. It is thus left to the viewer of the capital to decide what should be built, the earthly or the heavenly city“. Damit ist nicht alles gesagt. Es wäre auch an den ersten Brief Petri zu erinnern. Darin finden sich Aussagen und Ermahnungen, die meiner Meinung nach sehr passend sind für das Programm der Kapitelle im ‚Keizerzaal‘ – jedenfalls im Sinne der von Den Hertog postulierten Intentionen der Kanoniker von St. Servaas. Die entsprechenden Passagen aus I Petrus, 2, 4 -14 sind dazu geeignet, der Interpretation von Den Hartog eine zusätzliche Stütze zu geben. Hier heißt es: „Wenn ihr hintretet zu ihm, dem lebendigen Stein, der von den Menschen verworfen, vor Gott aber ‚auserlesen‘ ist und ‚kostbar“

(Isaias 26,16), werdet auch ihr selber als lebendige Steine auferbaut zu einem geistigen Haus (...). Darum heißt es in der Schrift: ‚Siehe, ich setze auf Sion einen auserlesenen Stein, kostbaren Eckstein (...). Ihr aber seid ‚ein auserwähltes Geschlecht‘ (Isaias 43,20), ‚eine königliche Priesterschaft, ein geheiligtes Volk‘ (Exodus 19,6) (...). Ordnet euch jeder menschlichen Einrichtung unter um des Herren willen, sei es dem *König* (kursiv: JCK) als dem Oberherrn, sei es den *Statthaltern* (kursiv: JCK, lat.: ducibus) als denen, die von ihm abgeordnet sind zur Bestrafung der Übeltäter und zur Anerkennung derer, die Gutes tun“.<sup>11</sup> Es wären – wir wissen es schließlich nicht – diese Petrus-Worte doch wohl im Sinne eines Arnold von Wied als spiritus rector gewesen, der ja nicht nur Probst von St. Servaas war, sondern auch Kaiser Konrad III. als Reichskanzler diente.

In Hinblick auf Kapitell Nr. 26 sei auf ein Relief (um 1200) im Münster von Basel hingewiesen, das zwei Männer - zu deuten als Baumeister und magister operis (?) - im Zwiegespräch wiedergibt. Dieses ‚Doppelporträt‘ zweier für den Bau des Münsters offensichtlich wichtiger Personen wird - und



Abb. 2 Basel, Münster (Ansichtskarte)

dies ist nicht hoch genug zu veranschlagen - überragt von zwei Türmen, und einem Fassadentympanon, das eine bemerkenswerte Inschrift trägt (hier Abb. 2): AULA CELESTI-LAPIDES/ VIVI- TITULANTUR/ HI DUO TEMPLI- HUIUS QUIA/ STRUCTURAE FAMULANTUR

Die von K. Gerstenberg<sup>12</sup> einst gebotene Übersetzung ist zurecht korrigiert worden. Es muß heißen: „In der himmlischen Halle werden sie lebende Steine genannt, diese Zwei, weil sie sich für den Bau dieses Tempels einspannen“.<sup>13</sup> Zwischen den beiden Männern ist eine Engelsbüste wiedergegeben, doch wohl als Hinweis auf die ‚Hallen‘ des ‚Himmlischen Jerusalem‘, die allein jenen Menschen verheißen sind, die sich hier auf Erden durch sittliches Streben sowie Arbeitseinsatz verdient gemacht haben - hier die für den Bau der Basler Kathedrale tätigen Personen, deren Namen ungenannt blieben. Wie auf Kapitell Nr. 26 – jedenfalls nach der von Den Hartog vorgeschlagenen Interpretation - wurde hier ebenfalls dualistisch mit den Gedanken an Diesseits und Jenseits auf intelligente Weise gespielt.

Was die Darstellungen so mancher Tiere und Fabelwesen auf den 34 Kapitellen des ‚Keizerzaal‘ von St. Servaas betrifft, bezieht sich Den Hartog mehrfach auf Illustrationen in zeitgenössischen ‚Bestiaria‘, also auf jene Literatur-Gattung, die vor dem Hintergrund des antiken *Physiologus* (2. Jahrhundert n. Chr.) Gestalt, Charakter und Verhalten der Tiere als religiösen-ethischen Fingerzeig des Schöpfers für den Heilsweg des Menschengeschlechts auffaßte.<sup>14</sup>

Mit den Bildern in den Bestiarien ist es jedoch so eine Sache. Der Bieher (lat. *castor*) zum Beispiel – jenes Tier, das wir als

eifrigen Nager und fleißigen Dammbauer kennen – wird von Isidor von Sevilla (ca. 560 – 636) in seinen *Etymologiae* seltsamerweise *canis Ponticus* (Hund vom Schwarzen Meer) genannt. Und so wurde der Bieher denn im Mittelalter bisweilen wörtlich als Hund oder sogar als ein löwenartiges Tier wiedergegeben, wie in einer englischen Handschrift des 13. Jahrhunderts zu sehen (hier Abb. 3).<sup>15</sup> Nur die auf dem Boden zurückgelassenen – allzu leicht zu übersehenden - Testikel des Tieres erinnern den aufmerksamen Betrachter daran, daß es sich hier um den Bieher handelt und die – schon seit dem *Physiologus* - mit diesem an sich possierlichen Tier verbundene Aufforderung thematisiert ist, allen weltlichen Versuchungen sich zu widersetzen und vor allem von unkeuschen Gedanken Abschied zu nehmen.<sup>16</sup> Wortlaut und Illustration in den Bestiaria-Handschriften erweisen sich nicht immer als kongruent. Sirenen, die als Mischwesen aus Mensch und *Vogel* in diversen Texten beschrieben werden, finden ihre Wiedergabe als verführerische Meerjungfrauen - halb Mensch, halb *Fisch*.<sup>17</sup> Es sollte deutlich sein, daß uns heutigen Betrachtern und Interpreten das ursprünglich Intendierte sich nicht mehr ohne weiteres erschließt. Den Hartog entzieht sich dieser Erkenntnis nicht: „However, without an inscription a certain identification of the Maastricht creatures cannot be made“ (S. 205). Diese Selbstreflexion hat die Autorin jedoch oft nicht beherzigt.

Die Darstellungen auf diversen Kapitellen des ‚Keizerzaal‘ sind oft alles andere als eindeutig lesbar ausgefallen. So ergeben sich zwangsläufig Probleme in der genaueren Benennung des Dargestellten. Von Fall zu Fall scheinen mir Den Hartogs Deutungsversuche als allzu forciert. Sie beschreibt die beiden



Abb. 3 Bieher u. Jäger; Oxford, Merton College, ms. 249 (siehe Anm. 15)





Abb. 4a Maastricht, St. Servaas, ‚Keizerzaal‘, Kapitell Nr. 29 (aus: Den Hartog 2002, Abb. 219)

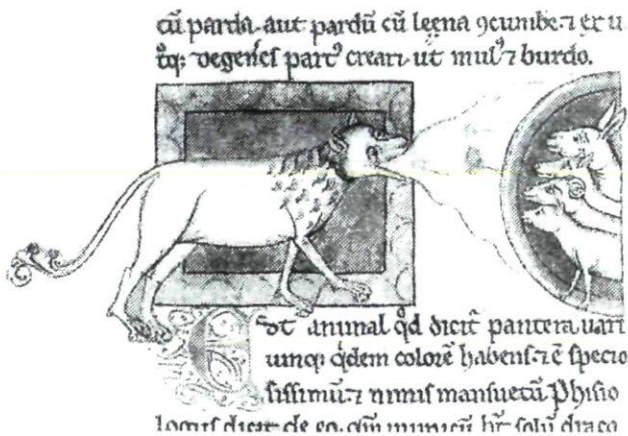


Abb. 4b Panther und betörte Tiere; Cambridge, University Library, ms. II 4, 26 (aus: Den Hartog 2002, Abb. 220)

quadrupeds auf Kapitel 29 (Abb. 219) als „friendly-looking“ und will diese dann – wenn auch unter Vorbehalt – als zwei Panther verstanden sehen (S. 205), um dann bei ihrem Interpretationsversuch die Aufmerksamkeit auf eine Darstellung in einem in Cambridge bewahrten Bestiarium zu lenken, die den aus dem Rachen wohlriechenden Panther in Konfrontation mit gleichsam verzauberten Tieren wiedergibt (Abb. 220) und vor dem Hintergrund der Aussage zu verstehen ist, daß Christus als Vorbild dem freundlichen Panther gleichzusetzen sei. Es fragt sich jedoch, weshalb auf Kapitell 29 nun gerade zwei Panther – wie Den Hartog vorschlägt – abgebildet sein soll-

ten. Hätte es doch näher gelegen, nur *einen* Panther und diesem dann gegenüber nun eines oder mehrere der durch den „very sweet odour“ betörten Tiere auf der anderen Seite dieses Kapitells wiederzugeben (Abb. 4a u. 4b). Weshalb fehlt hier jedwedes erzählerische Element? Zweifel an dieser Interpretation sind angebracht, wie übrigens an anderen Stellen auch. Blicken die beiden Panther wirklich freundlicher als so manche andere Tiere auf den bewußten Kapitellen? War hier bei Den Hartog nicht viel eher der Wunsch der Vater des Gedankens, um zu jedem Preis eine einigermaßen schlüssige Erklärung zu finden?

Den Hartog unterschätzt die künstlerischen Fähigkeiten der Maastrichter Bildhauer, wenn sie den auf Kapitell Nr. 30 (Abb. 200) abgebildeten Mann – wenig überzeugend – mit der Wiedergabe eines ‚Antipoden‘ in dem Mosaikfußboden der Kathedrale von Casal Monferrato (Abb. 201) inhaltlich verbindet (hier Abb. 5a u. 5b). Die auf Kapitell Nr. 30 gegebene Mann greift mit seiner linken Hand nach dem Fußgelenk des rechten Beines, das normal gestaltet ist und alles andere als den Kennzeichen der Mißformung eines ‚Antipoden‘ (Sciapoden) entspricht. Von dieser Detailbeobachtung, auf die sogleich noch



Abb. 5a Maastricht, St. Servaas, ‚Keizerzaal‘, Kapitell Nr. 30 (aus: Den Hartog 2002, Abb. 200)





Abb. 5b Antipode (Sciapode); Casal Monferrato, Kathedrale, Fußbodenmosaik (aus: Den Hartog 2002, Abb. 201)

einmal zurückzukommen sein wird, wenden wir uns wieder dem Gesamtprogramm der Kapitelle im ‚Keizerzaal‘ zu. Den Hartog will – und hierfür spricht einiges – den Kapitell-Zyklus des ‚Keizerzaal‘ auch vor dem Hintergrund der Ausendung der Apostel nach Mt. 28, 19 verstanden wissen (S. 192). Sie war auf guter Spur, bedachte jedoch nicht immer die in mancherlei Hinsicht entscheidenden Details bis in ihre letzten Konsequenzen. Wie die drei synoptischen Evangelien lehren, war den Aposteln Auftrag und Macht gegeben, entfernte Völker zu bekehren und Teufel auszutreiben, also Besessene von ihren mentalen Beschwernissen zu befreien. Den Aposteln war aber auch die Gabe vorausgesagt, körperliche Gebrechen zu heilen, nach Mt. 10, 1 u. 8 (auch: Mk. 16, 17-18; Lk. 9, 1). Wenn es eine erzählerisch breit angelegte wie auch intellektuell anspruchsvolle Illustration für die Ausendung der Apostel gibt, dann die auf dem Tympanon der Ste. Madeleine in Vézelay (um 1130 / 1135). Eine bis auf den heutigen Tag beeindruckende Interpretation haben die Darstellungen dieses Tympanons durch A. Katzenellenbogen erfahren.<sup>18</sup> Den Hartog, die natürlich mit diesem *keymonument* der romanischen Skulptur in Frankreich vertraut ist (vgl. S. 270)<sup>19</sup>, hätte gut daran getan, angesichts des auf Kapitell Nr. 30 dargestellten Mannes bei Katzenellenbogen zu Rate zu gehen. Hier in Vézelay wurden auch die körperlich behinderten, auf Heilung hoffenden Menschen bedacht: zwei Männer, die mit deutlichen Gebärden auf ihre kranken Gliedmaße weisen, führen dem mittelalterlichen – vielleicht schon damals auf die eine oder andere Weise ‚unterrichteten‘<sup>20</sup> – Betrachter ihr Elend vor Augen.<sup>21</sup> Ich meine, für die Deutung der männlichen Gestalt auf Kapitell Nr. 30 wäre dies ebenso zu berücksichtigen

gewesen. Daß diese Gestalt – bis auf die Kopfbedeckung – nackt wiedergegeben ist, braucht der Interpretation als ‚Invalide‘ nicht zu widersprechen.

Um noch eben im ‚Keizerzaal‘ zu bleiben: Den Hartog interpretiert das in der Westwand dieses großartig konzipierten Raumes zentral angebrachte Oculus-Fenster auf überzeugende Weise als einen Hinweis auf Christus als ‚sol invictus‘ und als ‚sol iustitiae‘, sich dabei vor allem auf E. Baldwin Smith berufend, der sich mit dem Westbau von St. Servaas näher auseinander gesetzt hat.<sup>22</sup> In einem wenig bekannten – gewiß diskussionswürdigen – Beitrag, der sich mit der mittelalterlichen Exegese von Fensteröffnungen in Apsis oder Westwand unter christologischen Aspekten beschäftigt, hat P. Reuterswärd auf Konstellationen aufmerksam gemacht, die mit denen im ‚Keizerzaal‘ zu vergleichen wären.<sup>23</sup> In Anlehnung an W. Schoene zitiert Reuterswärd Augustinus, der – sich auf die elementaren Worte ‚Ego sum lux mundi‘ (Joh. 8, 12) berufend – schrieb: „Christus wird nicht in derselben Weise Licht genannt wie er auch der Eckstein heißt, vielmehr steht jenes im eigentlichen, dies im bildlichen Sinn“.<sup>24</sup>

#### Das Relief mit dem ‚Eed op de Relieken‘

Was das Relief ‚Eed op de Relieken‘ (S. 125-139<sup>25</sup>; hier Abb. 6) betrifft: Den Hartog verwirft ältere Deutungen, die davon ausgehen, daß dieses Relief von Beginn an mit dem Gebäude von O.L. Vrouw in Verbindung stand, nämlich als Mal eines dort – jedoch erst seit 1355 sicher nachweisbaren – Ortes der Rechtsprechung. Die Autorin will diese Darstellung in einem völlig anderen Kontext interpretiert sehen, und zwar als Emblem kaiserlicher Macht, das ursprünglich der mittelalterlichen, heute nicht mehr existierenden Brücke über die Maas<sup>26</sup> – vielleicht in einem Brückenturm – inkorporiert



Abb. 6 Maastricht, O.L. Vrouw, ‚Eed op de relieken‘ (aus: Den Hartog 2002, Abb. 139)



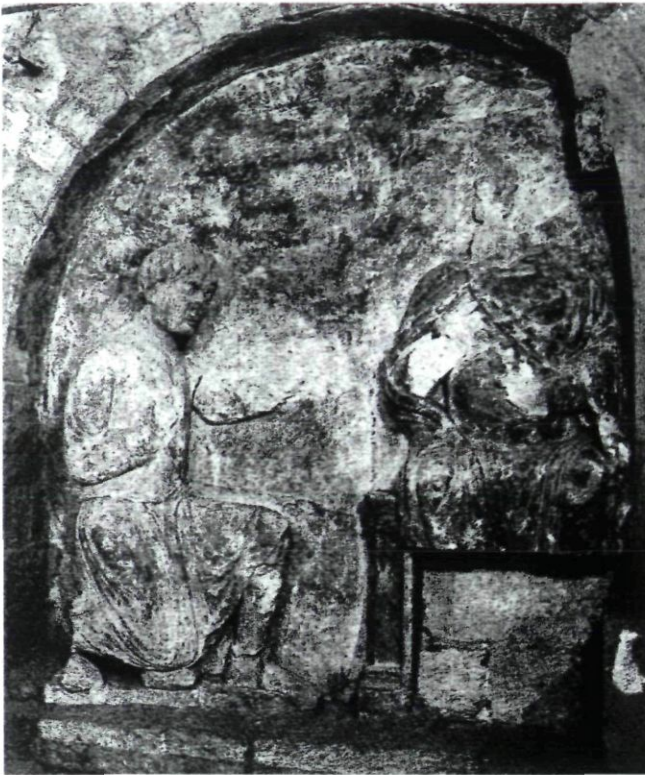


Abb. 7 Prag, Relief von der ehemaligen Judith-Brücke (aus: Den Hartog 2002, Abb. 136)

gewesen sein könnte und erst viel später, zu unbekannter Zeit, zu der nahe gelegenen Kirche von O.L. Vrouw verbracht wurde. Dabei beruft sich die Autorin unter anderem auf ein um 1171 angefertigtes Relief, das einst zu der sogenannten Judith-Brücke in Prag gehörte (Abb. 136, hier Abb. 7). Eine gänzlich neue Interpretation also, die von liebgewonnenen Ideen Abschied nimmt und dankenswerterweise zu neuen Denkansätzen stimuliert.

Das schwer beschädigte Relief in Prag läßt gerade noch eine kniende Gestalt und einen thronenden Herrscher in Frontalansicht erkennen. Viel komplizierter ist dagegen der ‚Eed op de Relieken‘ angelegt. Es sind hier immerhin vier Personen ins Spiel gebracht: ein Herrscher, dahinter sein Schwertträger sowie zwei Personen, deren nähere Benennung nicht ohne weiteres zu erschließen ist. Den Hartog läßt in einem verdienstlichen Überblick einigermaßen – aber nur einigermaßen – vergleichbare Darstellungen Revue passieren, die in Verbindung mit Brücken oder Stadttoren anzutreffen sind und im Dienst einer, sei es juristisch bestimmten, sei es sogar aktuell politisch gefärbten Aussage standen. Den Hartogs Argumentationen sind hierzu jedoch wenig ausgesprochen ausgefallen. Zugegeben, das Maastrichter Relief ist ohne Parallele und darum umso schwieriger zu deuten. Die Darstellung bedarf weiterhin einer überzeugenden Interpretation, gewiß auch was ein Detail betrifft, nämlich die Gebärde des rechts stehenden, barhäuptigen Mannes, der mit der Linken in seinen langen Bart greift. Hierzu wäre unter anderem an einen Arti-

kel von H.W. Janson zu erinnern, der den ‚Griff in den Bart‘ als eine signifikante, seit dem frühen Mittelalter nachweisbare Chiffre für den nachdenklichen und Reue zeigenden Juden interpretierte.<sup>27</sup>

Kürzlich hat Ad van Els dem ‚Eed op de Relieken‘ eine nun wieder gänzlich andere Interpretation gegeben als Den Hartog noch zu bedenken gab. Mit Argumenten, die gewiß nicht als abwegig abzutun sind, will Van Els die Szene als einen durch den Kaiser begünstigten Freikauf eines christlichen Sklaven aus jüdischen Händen (*manumissio*) verstanden wissen, nicht ohne nuanciert gehaltene Argumentationen vorzuschicken, die den angeblich als sicher verbürgten jüdischen Sklavenhandel mit Christen kritisch unter die Lupe nehmen.<sup>28</sup> Van Els schreibt dann: „De persoon met baard (= *manumissor*) die de slaaf moet overhandigen kan in de context van de twaalfde-eeuwse iconografie als jood geïdentificeerd worden. Uit zijn gestiek spreekt, analoog aan zijn evenbeeld op het Utrechtse relief<sup>29</sup>, schuldbebewustzijn omdat hij christenen in slavernij brengt (respectievelijk heeft gebracht). Vóór hem knielt een figuur die door de keizer wordt vrijgekocht“.<sup>30</sup> Mit dieser Interpretation lenkte Van Els die Aufmerksamkeit in eine ganz andere Richtung.<sup>31</sup> Wie lange diese jüngste Interpretation Bestand gegenüber zukünftigen Kritikern haben wird, bleibt abzuwarten. Ich habe einige Zweifel, ob der ‚Griff in den Bart‘ des rechts stehenden Mannes diesen nun eindeutig als Juden ausweist. Die für Juden typische Kopfbedeckung fehlt ihm schließlich und der ‚Griff in den Bart‘ kann auch allgemeiner für ‚Nachdenklichkeit‘ stehen. In der Aussage viel deutlicher erweist sich die von Van Els angeführte Szene auf den bronzenen Portaltüren der Kathedrale von Gniezno (Gnesen) in Polen (um 1180 entstanden und allgemein unbestritten einer maasländischen Werkstatt, Maastricht oder Lüttich, zugeschrieben), worin eine Begebenheit aus der Vita des Hl. Adalbert abgebildet ist. Hier sind die jüdischen Sklavenhändler mit ‚Judenhut‘ eindeutig als solche gekennzeichnet.<sup>32</sup> Wie auch immer, aus diesen beiden, innerhalb kurzer Zeitspanne vorgetragenen Interpretationen des ‚Eed op de Relieken‘ erweist sich aufs Neue, daß die ‚Nederlandse Mediëvistiek‘ quicklebendig ist.

### Die Kapitelle im Chorumgang von O.L. Vrouw

Was für dieses Buch in toto gilt, ist auch für die ikonographische Interpretation der Kapitelle des Chorumgangs von O.L. Vrouw noch einmal zu betonen. Gewappnet mit dem Harnsch großer Gelehrsamkeit, geht Den Hartog der Herausforderung nicht aus dem Weg, mehr zu geben als ihre Vorgänger. Die zitierte Literatur wird jeder Mediävist mit Gewinn notieren. Dem Rezensenten scheint jedoch, daß die Autorin an so manchen Stellen zum Opfer ihrer eigenen Belesenheit geworden ist. Auf den ersten Blick eingängige Feststellungen halten bei näherem Hinsehen nicht stand. Es werden Thesen und Hypothesen aufeinander gestapelt, um zu einem Ergebnis zu kommen, das der wohlwollende und dabei kritische Leser manchmal gerade noch als einigermaßen akzeptabel, in ande-

ren Fällen als allzu überzogen und wenig überzeugend erfährt. Damit sei nicht gesagt, daß die Autorin nicht selbstkritisch zu Werk gegangen ist. Mit einschränkenden Worten wie ‚if that would be‘, ‚perhaps‘ oder ‚most likely‘ gibt sie ein Zeugnis von Selbstreflektion, dabei nicht selten an die benevolentia des Lesers appellierend. Das Eingeständnis, nicht für jedes Problem eine überzeugende Lösung bieten zu können, hätte der Glaubwürdigkeit der Autorin keinen Abbruch getan, im Gegenteil.

Den Hartog datiert die Kapitelle von O.L. Vrouw in die Periode zwischen 1150 und 1160 (S. 260-261), also um beinahe eine Dekade früher als noch von Bosman vorgeschlagen (zwischen 1160 und 1167).<sup>33</sup> Mit dieser frühen Datierung rückt sie das ikonographische Programm der Kapitelle bewußt in eine zeitliche Nähe zum Zweiten Kreuzzug (1147-1149).<sup>34</sup> Es handelt sich um die Kapitelle des unteren Umgangs, nicht um die Kapitelle der Empore. Bosman datiert den Bau der Empore um 1200.<sup>35</sup> Dendrochronologische Erkenntnisse jüngsten Datums legen jedoch einen früheren Ansatz nahe, nämlich 1187 ± 5 Jahre für den hölzernen Ringzuganker, der sich im Gewölbeansatz der Chorabside befindet.<sup>36</sup>

Anders als Bosman, der sich klugerweise über den oder die Auftraggeber (ganz zu schweigen von dem potentiellen spiritus rector des Programms, das Bosman als solches nicht zu erkennen vermochte) sehr zurückhaltend äußerte<sup>37</sup>, bringt Den Hartog nun einige Männer ins Spiel, die gewiß nicht zum unteren Rang braver, aber unbedeutender Kanoniker gehörten. Damit ist sehr hoch gegriffen. Den Hartog zieht Heinrich von Leez (zwischen 1145 und 1164 Fürstbischof von Lüttich, zuvor Kanoniker an St. Lambert zu Lüttich) in Betracht, der mit Arnold von Wied in einem intellektuellen Vertrauensverhältnis gestanden haben könnte. Dieser nun wiederum war mit Bernhard von Clairvaux, dem glühenden Propagandisten des Zweiten Kreuzzugs, mehr als nur vage bekannt. Und, voilà, so landen wir dann – aus der Sicht von Den Hartog – bei ‚the aftermath of the Second Crusade‘. Eine unbekannte Person (diese wäre als Probst dem Kapitel von O.L. Vrouw verbunden zu denken), die zu der intellektuellen Entourage eines Heinrich von Leez oder eines Arnold von Wied, „the likely patron of the capital cycle in the St. Servatius westwork“ (S. 261), gehörte, würde dann bestimmend gewesen sein für das ikonographische Programm der Kapitelle von O.L. Vrouw. Den Hartog richtet ein beeindruckendes Gedankengebäude auf, immer in Hinblick auf den in der Diözese Lüttich angeblich zunächst begeistert propagierten (S. 262) Zweiten Kreuzzug. Dessen Mißerfolg soll dann zu einer pessimistischen Weltsicht (S. 261) auf den besagten Kapitellen von O.L. Vrouw geführt haben. Antisemitische Hintergedanken – und schon gar nicht solche, die sich spezifisch aus dem Scheitern des Kreuzzuges ableiten ließen – sehe ich keineswegs überzeugend dargelegt. Und viel weniger noch den Gedanken, daß in einer Seitenlinie auch noch der Islam (S. 267-268) hier aufs Korn genommen sein sollte, so gelehrt wie bemüht die Autorin uns dies auch glauben machen will.

Daß nur, wieder einmal, der Konflikt zwischen Gut und Böse – aber nicht mehr - intoniert worden sein könnte, wird die Autorin dem Rezensenten als allzu oberflächlich gedacht nicht durchgehen lassen wollen. Und daß Bosman auch eine gewisse ‚Erosion‘ ursprünglich bedeutungsvoll geladener Vorbilder zu erwägen gab<sup>38</sup>, mag die Autorin als eine allzu bequeme Ausflucht kritisieren (vgl. S. 234) – sie, die doch über Bosman (und dessen Vorgänger) hinaus zu weit konkreteren Darlegungen zu gelangen suchte. Die Autorin wagt den Ritt auf dem Tiger, dies ehrt sie. Die beiden Kapitelle Nr. 5-6 sind mit tituli versehen<sup>39</sup>, nicht jedoch die übrigen Kapitelle, die Den Hartog schließlich als ebenso relevant für ihre These betrachtet, nämlich daß hierin, wie bereits gesagt, eine pessimistische Weltsicht nach dem Scheitern des Zweiten Kreuzzugs ins Bild gebracht sein könnte. Wenn in diesem Sinn propaganda – eigentlich ein auf Massenwirksamkeit gerichteter Begriff des 19. Jahrhunderts - gemacht werden sollte, warum dann nicht mit weiteren tituli, die nun die Intentionen des anonymen spiritus rector umso deutlicher zum Ausdruck bringen und ‚erklären‘ hätten können? Es ist dies doch auffällig.<sup>40</sup> Dazu auch noch eine weitere Bemerkung: Mit der Wahl Friedrichs I. (Barbarossa) im Jahre 1152 scheint eine optimistische Stimmung im Reich geherrscht zu haben, die den Mißerfolg des Zweiten Kreuzzugs sehr schnell hinter sich lassen wollte – so jedenfalls der berühmte Chronist Otto von Freising (nach 1111 - 1158), der Onkel des neuen Kaisers, der – zugegeben – vielleicht pro domo, zugunsten seines Neffen sprach.<sup>41</sup>

Zu dem Zyklus gehört Kapitell Nr. 8 mit einer bemerkenswerten Darstellung, die seit langem die Kunsthistoriker in der Frage nach dem mittelalterlichen Künstlerporträt beschäftigt: die in demütigem Kniefall gegebene Person Heimo (hEIMO) mit der Wiedergabe eines Kapitells in seinen Händen einerseits, und die Muttergottes (S. MARIA) andererseits, die das Kapitell<sup>42</sup> aus den Händen Heimos in Empfang nimmt (S. 118 mit Abb. 128, auch S. 234). Wenn Den Hartog erneut die Diskussion eröffnet und – anders als Bosman<sup>43</sup> – dann doch vorsichtig zu erwägen gibt, daß hier weniger ein benefactor wiedergegeben ist als daß viel eher ein Bildhauer sich selbst abbildete, so hat dies meine Sympathie. Ihr Hinweis auf das Selbstbildnis des Glasmalers Gerlachus (um 1150, S. 118-119 mit Abb. 129), der sich mit Tunica und Mantel als Laie ‚von Stand‘ präsentiert, ist nicht ohne weiteres außer Acht zu lassen. Aber nicht nur Gerlachus wäre anzuführen. Es sei auch an den Schreiber und Illuminator Hildebertus erinnert, der in einen ‚secularen‘ Mantel mit Brosche auf seiner linken Schulter gehüllt ist (hier Abb. 8).<sup>44</sup>

Die Entscheidung in dieser Frage wird nicht leichter mit dem Blick auf die rechte Seite von Kapitell Nr. 8<sup>45</sup> im Westwerk von St. Servaas (Abb. S. 381<sup>46</sup>): links ein Hund mit spitzen Ohren, rechts „a somewhat bent (blind ?) man, dressed in a long-sleeved tunic and cloak that is fastened under the chin with a round brooch, is resting his right hand on the shoulder of the dog that seems to be guiding him“ (S. 380). Die Kleidung dieser Figur auf Kapitell Nr. 8 von St. Servaas hätte Den





Abb. 8 Hildebertus in seinem Atelier; Prag, Kapitelbibliothek, Cod. A 21 (aus: *Ornamenta ecclesiae*, Bd. 1, S. 204)

Hartog - und Bosman ebenso - in ihre Argumentation einbeziehen sollen, um somit einigermaßen relativierend bei entsprechenden Schlußfolgerungen sein zu können (hier Abb. 9). Dieser Hinweis gilt ebenso für die Gestalt auf Kapitell Nr. 28 (linke Seite) im ‚Keizersaal‘ (Abb. S. 396). Hierin sah Mekking bemerkenswerterweise einen Vertreter der Höheren Gerichtsbarkeit des Kapitels von St. Servaas<sup>47</sup>, während Den Hartog (S. 196) diese Person negativ auffaßt, nämlich als nur einen unter den sündigen Repräsentanten des Irdischen Jerusalem, die untereinander den Streit suchen.

Und noch mehr: Auf einem Elfenbein mit der Geburt Christi und der Verkündigung an die Hirten (Köln, 3. Viertel des 12. Jahrhunderts) ist einer der Hirten mit einem ebensolchen Mantel und mit Brosche auf seiner rechten Schulter wiedergegeben, dazu noch elegantissime mit übergeschlagenen Beinen sitzend. Doch er ist und bleibt nur ein Hirte (hier Abb. 10).<sup>48</sup> Kurzum, es fragt sich auch hier wieder, ob wir von Fall zu Fall überhaupt von dezidierten Absichten und dann auch künstlerisch adäquaten Umsetzungen ausgehen können.<sup>49</sup> Was allein die Kleidung der Personen in den hier eben angeführten Beispielen betrifft, ist jedenfalls einige Zurückhaltung bezüg-



Abb. 9 Maastricht, St. Servaas, Westwerk, Kapitell Nr. 8 (aus: *Den Hartog 2002, Abb. Auf S. 381*)



Abb. 10 Hirte, Detail aus einem Elfenbeinrelief; Köln, Schnütgenmuseum (aus: *Ornamenta ecclesiae* 1985, Bd., 2, S. 433)

lich einer stringenten Zuordnung zu einem sozialen Stand geboten. Jedoch: Gerlachus hantiert mit Pinsel und Farbnapf; Hildebertus trägt eine Schreibfeder hinter seinem rechten Ohr und ein Federmesser in seiner Linken; der Hirte hält einen Knüttel in seiner Rechten. Sie alle sind mit einem auf ihren Beruf hinweisenden ‚Attribut‘ versehen. Heimo als einen Bildhauer würde man lieber mit einem für sein Metier typischen Werkzeug – vergleichbar den OPERARII auf Kapitell 26 im ‚Keizersaal‘ von St. Servaas – dargestellt sehen. Er aber



präsentiert ein ‚Produkt‘. Ist das Kapitell in Heimos Händen wirklich als ‚Attribut‘ eines Bildhauers zu verstehen? Sollte man nicht dann doch wieder Bosmans These<sup>50</sup> zuneigen, der in Heimo einen Stifter sah?

Wir bleiben noch bei Kapitell Nr. 8 des Chorumgangs von O.L. Vrouw: Es geht Den Hartog schließlich um mehr als nur um die Identifikation des Mannes Heimo. Sie sucht die Szene mit Maria und Heimo als Ausdruck der *caritas* zu erklären, und zwar vor dem Hintergrund eines von Joachim von Fiore (gestorben 1202) erdachten Diagramms (S. 252-254), das die vier Wesen nach Ezechiel (1, 1-28) und Apokalypse (4, 1-11) auf einzigartige Weise sich zu nutzen macht. Die Autorin scheitert – wie sie denn selbst einräumt – an so manchen Details, die ihrer gewagten Interpretation zuwider laufen (S. 254). So enthält Seite b von Kapitell Nr. 8 eben nicht einen einzelnen Adler, sondern leider zwei Mischwesen, die zwar Elemente von Raubvögeln enthalten, aber einen drachenförmigen Unterleib besitzen. Für aquila kann dieses Bild kaum stehen. Seite c zeigt zwei Stiere (Ochsen), Seite d zwei Löwen (vgl. die Abb. auf S. 442). Für den Menschen (Engel) aus der quaternitas der vier Wesen ist kein Raum. Dies weckt ebenso Zweifel an Den Hartogs Interpretation wie das paarweise Auftreten der Tiere an sich, wie ja eine solche Verdopplung öfter auf den bewußten Kapitellen auftritt und die ikonographisch-ikonologische Entschlüsselung des Programms damit nicht leichter macht.<sup>51</sup>

Den Hartog meint antisemitische Elemente in den Darstellungen der Kapitelle aufgespürt haben zu können. Hierzu sind Zweifel anzumelden. Um jedoch jedweden Mißverständnis zu begegnen: Gewiß lassen sich in vielen mittelalterlichen Kunstwerken, durch die Jahrhunderte hindurch, derartige – um es vorsichtig auszudrücken – ‚Ressentiments‘ von christlicher Seite konstatieren. B. Blumenkranz zum Beispiel, einst ein regelmäßig und gern in Utrecht gesehener Besucher des ‚Princeton Index of Christian Art‘, hat in seinen Publikationen keinen Zweifel darüber gelassen, und manche seiner Nachfolger ebenso wenig. Für Den Hartogs Argumentation spielen, in diesem Zusammenhang nicht weiter verwunderlich, die Kopfbedeckungen in diversen Darstellungen eine bisweilen ausschlaggebende Rolle. In so mancher Form von Kopfbedeckung sieht sie ihrem Verständnis nach – um nicht von Obsession zu sprechen – einen Hinweis auf den kennzeichnenden ‚Judenhut‘. Wir müssen jedoch einige Fragen stellen, ohne uns an dieser Stelle in eine intensivere Diskussion auf dem Gebiet der Kostümgeschichte einlassen zu können. Die beiden Männer auf Kapitell Nr. 4, Seite d (Abb. 253) – von Den Hartog als ‚Cain's offspring‘ betitelt und folglich als Juden aufgefaßt (S. 239) – tragen ganz andere Hüte als die beiden männlichen<sup>52</sup> Sirenen auf Seite b von Kapitell Nr. 7 (Abb. 258), die mit Fischen aufeinander einschlagen und von Den Hartog ebenfalls mit den Juden in einen exegetischen Kontext gebracht sind (S. 247). Es empfiehlt sich eine kritische Sicht: Sosehr auch die für Juden obligatorische Kopfbedeckung unterschiedlichste Ausprägungen gekannt hat, so ist doch nicht jede eine solche spitz geformte Kopfbe-

deckung ohne weiteres als ‚typisch jüdisch‘ in Anspruch zu nehmen, und gewiß nicht in jedem beliebigen Bildzusammenhang.<sup>53</sup> Für die auf Kapitell 4 (Seite d) abgebildeten Männer ist eher an Landarbeiter oder Hirten<sup>54</sup> zu denken, die – wie in so manchen Darstellungen anzutreffen – ihr Haupt gegen Sonne und Regen zu schützen haben. Und die Kopfbedeckungen der beiden Mischwesen auf Kapitell Nr. 7 mögen als Derivate von Helmen aufzufassen, vielleicht nur als ‚exotisch‘ gemeint gewesen sein. Eine um 1170 im Maasland geschaffene Darstellung mit den Personifikationen der vier Paradiesflüsse (Paris, Musée Cluny)<sup>55</sup> zeigt ‚Physon‘ mit konisch geformtem Hut (hier Abb. 11), ohne daß dieser im Sinne Den Hartogs als ‚jüdisch‘ zu bezeichnen wäre. Oder setzt die Autorin stillschweigend unterschiedliche Bildvorlagen voraus, die dann gleichsam kritiklos in Maastricht verarbeitet sein würden?

In einer ebenso ausführlich wie gelehrt geführten Argumentation – von einer Hypothese zu der nächsten eilend – will Den Hartog die auf Kapitell Nr. 7 abgebildeten männlichen Sirenen mit ihren Fischen in das Joch ihrer Interpretation zwingen (S. 246 –250, mit Abb. 259 - 261). Wie aber wären dann



Abb. 11 Platte von einem Buchdeckel; Paris, Musée Cluny (aus: Rhein und Maas 1972, Bd. 2, S. 258)





Abb. 12 Männliche Sirenen im Zweikampf; Köln, Diözesan-Museum (aus: *Ornamenta ecclesiae* 1985, Bd. 2, S. 388)

die Darstellungen zu interpretieren, die männliche Sirenen in einer anderen Art von Zweikampf zeigen, nämlich als Kampfhähne, die – in extremer Torsion – sich wütend einander in die Haare fahren? Ein Doppelkapitell in Köln (um 1200, hier Abb. 12)<sup>56</sup> zeigt dieses Motiv ebenso wie ein Kapitell in Maria Laach (ebenfalls um 1200).<sup>57</sup> Ist dieses Motiv ebenfalls in dem von Den Hartog suggerierten politischen Sinn aufzufassen? Ist hier noch von einer gezielten Aussage zu sprechen oder doch viel eher von einem ikonographischen Erosionsprozeß? Anders gefragt, führten hierbei nicht eher künstlerische, auf Hochleistungen – hoogstandjes - gerichtete Ambitionen den Ton?

#### Stilkunde: Die Datierung der ‚Bergpoort‘ von St. Servaas

Die ‚Bergpoort‘ wurde 1992 näher untersucht; es wurden dabei sogar drei der zahlreichen Skulpturen in den vier Archivolten (Nr. 65 und 66 sowie Nr. 54) von der aus dem späten 19. Jahrhundert stammenden Polychromierung (unter P.J.H. Cuypers, 1884-1887) befreit. Den Hartog befand sich in einer ungleich günstigeren Ausgangslage als das Utrechter Team De Jong et al.<sup>58</sup>, die – wie schon van Nispen tot Sevenaer im Jahre 1934<sup>59</sup> in ersten Ansätzen – der ‚Bergpoort‘ eine intensive Studie widmeten. Hierbei hatten De Jong et al. vor allem morphologische und ikonographisch-iconologische Interessen im Auge, weniger aber kritische Fragen nach der bis dahin geläufigen Datierung in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts. Die architektonische Struktur des Portalgebäudes selbst sowie dessen skulpturale Ausstattung sind nicht ‚aus einem Guß‘ entstanden. Die Figuren der beiden inneren Archivolten (von insgesamt vier) setzt Den Hartog früher an als die der restlichen beiden äußeren Archivolten. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Archivolten 1 und 2 einerseits und den Archivolten 3 und 4 andererseits – sind evident (S. 337, 343). Die Gestalten unterscheiden sich in der Proportionierung, in ihrer Bewegung und nicht zuletzt auch in der Gewandbildung.<sup>60</sup> Es fragt sich, in wieweit von einer zeitlichen Abfolge oder von zwei Meistern auszugehen ist, die zwar verschiedenen Generationen angehörten, aber zusammen gleichzeitig am Werk waren. Des alten Problems der

‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ ist die Autorin sich bewußt. Sie entscheidet sich für zwei unterschiedliche Phasen. Ganz zurecht, da ja auch technisch-konstruktive Brüche zu erkennen sind (S. 337-342).

Den Hartog stellt einen um 1160/1170 datierten Kopf aus Châlon-sur-Marne einer – inzwischen von der neuzeitlichen Polychromierung befreiten - Figur (einer der zwölf Vertreter aus dem Stamm Juda, Nr. 65, in der 2. Archivolte) gegenüber (S. 344 mit Abb. 339 u. 340). Die Übereinstimmungen sind mehr von formaler Art, nämlich was die Kopfbedeckung betrifft. Gegenüber der ‚archaisch‘ anmutenden, linear aufgefaßten Formung des Bartes wirkt jener der Maastrichter Figur weit natürlicher, wie übrigens der Gesichtsausdruck dieser Männergestalt insgesamt milder, der Natur näher angelegt scheint. Wie viele Jahre mögen diese beiden Werke trennen? Doch wohl nicht mehr als eine Generation. Zurecht merkt Den Hartog an: „It is hard to believe that the Maastricht head would have been made sixty years later (also aus dem 2. Viertel des 13. Jahrhunderts stammend, JCK) than the one at Châlons.“ Den Hartog setzt die erste Phase um 1180 an (S. 348).

Es mag überraschen, wenn der Rezensent hier jene Glasmaleereien ins Spiel bringt, die einst für das mittlere Chorfenster des Münsters in Freiburg/Breisgau angefertigt wurden und als Fragmente einer Darstellung der Wurzel Jesse anzusehen sind. R. Becksmann hat diese Glasgemälde in einer behutsamen Studie in das zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, jedenfalls vor 1218, datiert, mit dem Hinweis auf Bertold V., dem letzten Sproß aus dem Geschlecht der Zähringer als Auftragneber.<sup>61</sup> Dessen Onkel, Rudolf von Zähringen, bekleidete von 1167 bis 1191 das Bischofsamt der Diözese Lüttich. Becksmann denkt dann auch an einen Glasmaler, „der seine entscheidende künstlerische Prägung im Gebiet zwischen Köln und Lüttich erfahren hat.“<sup>62</sup> In den Gestalten der Freiburger Wurzel Jesse erkannte Becksmann eine statuarische Auffassung, die er den Archivoltenfiguren des Marienkrönungsportals der Kathedrale von Laon (1190/1200) gegenüberstellte.<sup>63</sup>

Für die Datierung der Gestalten in der 3. und 4. Archivolte der ‚Bergpoort‘ schlägt Den Hartog die Spanne von 1200 bis 1215 vor, mit Hinweis auf die jüngeren Figuren der ‚Noodkist‘ (Servatius-Schrein) in Maastricht und auf die älteren Figuren des Aachener ‚Karlsschreins‘ (1215 vollendet, Den Hartog S. 349f).<sup>64</sup> Doch nicht allein hierauf wird man sich berufen müssen. Das Spektrum scheint mir weit vielfältiger. Von der Anlage der Gestalten her – was ihre Gewandbildung, Proportionierung und ihr Temperament betrifft – sind die alttestamentlichen Gestalten aus der Freiburger Wurzel Jesse (hier Abb. 13) als zusätzliche Zeugen in Betracht zu ziehen, trotz so mancher Unterschiede, die nicht geleugnet sein sollen. Den Hartog mag diesen Hinweis vielleicht mit Genugtuung zur Kenntnis nehmen, zumal da sie ja die ‚Bergpoort‘ stilistisch in eine direktere Beziehung zur nordfranzösischen Portalskulptur setzt (die ihrerseits nicht ohne die Errungen-





Abb. 13 König Roboam; Freiburg/Br., Münster (aus: Beckmann 1995, S. 74)

schaften der maasländischen Kleinkunst in Metall zu denken ist, vgl. S. 342-346). Wenn Den Hartog sich den Kapitellskulpturen der Innenseite der ‚Bergpoort‘ zuwendet, verweist sie - ganz überzeugend - auf ein vergleichbares Relief in St. Truiden (S. 341f mit Abb. 338). Ergänzend sei an die zwei Email-Randleisten in New York (Metropolitan Museum of Art)<sup>65</sup> erinnert, ebenso an die Doppelkapitelle unbekannter Herkunft in Köln.<sup>66</sup> Die Verwandtschaft geht über das rein Motivische hinaus. Und wäre nicht überhaupt der Bestand am Niederrhein näher zu sichten gewesen (Andernach, Brauweiler, Köln, Maria Laach)?

Zum Schluß: Auffallend ist, daß Den Hartog an Emile Mâle (1862-1954) vorbei geht, dessen Publikationen zu den Meilensteinen ebenso vorsichtiger wie kompetenter Interpretation der mittelalterlichen art religieux zählen.<sup>67</sup> Die Werke dieses französischen Gelehrten führt die Autorin weder in ihrer Bibliographie, noch in einer der vielen Fußnoten auf, und sei es nur, um ihm kritisch zu begegnen. Handelt es sich um einen unbewußten ‚Vatermord‘ im Freud’schen Sinn?

### Samenvatting

De romaanse beeldhouwkunst te Maastricht, vooral in de St. Servaas en in de O.L. Vrouwekerk, is door Elizabeth den Hartog uitvoerig en op geleerde wijze besproken. In eerste instantie worden iconologische en iconografische problemen behandeld. Tegen de achtergrond van historische en politieke ontwikkelingen komt Den Hartog tot conclusies die door de recensent niet altijd worden gedeeld. Hij zet zich kritisch uit- een met Den Hartogs interpretaties en geeft soms andere

oplossingen ter overweging. Ook weet hij Den Hartogs betoog aan te vullen door te wijzen op andere monumenten die soms een nieuw licht kunnen werpen op diverse problemen die in de publicatie aan de orde worden gesteld.

Wat betreft kapiteel nr. 26 (St. Servaas) wordt door de recensent gewezen op een reliëf in de Münster van Bazel waarop bouwmeester en magister operis worden geprezen als 'levende stenen'. De scènes op de 34 kapitelen in de Keizerzaal (St. Servaas) worden op overtuigende wijze geïnterpreteerd als verwijzingen naar de strijd tussen aardse zondaars en de vooruitblik op het Hemels Jeruzalem.

In sommige gevallen zou men de een of andere scène anders 'lezen' dan door Den Hartog voorgesteld. De kapitelen in de kooromgang van O.L. Vrouw worden door de auteur vroeger gedateerd (1150-1160) dan toe nu toe gebruikelijk (1160-1167 door Bosman). Den Hartog meent hierin een neerslag te constateren van de mislukte Tweede Kruistocht - als het ware een pessimistisch beeld waarin ook antisemitische ressentiments tot uitdrukking zouden komen. De recensent kann haar hierbij niet helemaal volgen omdat hij Den Hartogs argumentatie niet altijd overtuigend acht.

### Noten

- <sup>1</sup> B. Brenk, 'Die Werkstätten der Maastrichter Bauplastik des 12. Jahrhunderts', in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 38 (1976), 46-64.
- <sup>2</sup> A. van Deijk, *Romaans Nederland*, Amsterdam 1994.
- <sup>3</sup> E. den Hartog, *Romanesque Sculpture in Maastricht*, Maastricht 2002. Ingesamt 573 S.: Haupttext mit 353 Abb. sowie Katalogteil mit vielen, unnummerierten Abb. (ISBN 90-72251-31-8).
- <sup>4</sup> Vgl. auch: Den Hartog u. P. Mellaart (Fotographie), *De weg naar het paradijs – Romaans Maastricht in beeld*, Maastricht 2003 (Ausstellung im Bonnefantenmuseum, Maastricht).
- <sup>5</sup> Die Bande zwischen dem Maasland und der fernen Provinz Thüringen in Deutschland finden ihre Parallele nicht zuletzt in dem Lebensverlauf des im Maasland geborenen Hendrik van Veldeke, der als Gast von Landgraf Ludwig III. seine *Eneide* auf der Wartburg um 1183 vollendete.
- <sup>6</sup> A.J.J. Mekking, *De Sint-Servaaskerk te Maastricht. Bijdragen tot de kennis van de symboliek en de geschiedenis van de bouwdelen en de bouwsculptuur tot ca. 1200*, Utrecht/Zutphen 1986, 200-202.
- <sup>7</sup> A.F.W. Bosman, *De Onze Lieve Vrouwekerk te Maastricht. Bouwgeschiedenis en Historische Betekenis van de Oostpartij*, Utrecht/Zutphen 1990, 46-47.
- <sup>8</sup> Den Hartog 2002, 16 und entsprechende Anmerkungen.
- <sup>9</sup> Mit Hinweis auf: J.J.M. Timmers, *De Kunst van het Maasland*, Assen 1971, 221; Mekking 1986, 286-292.
- <sup>10</sup> Abb. S. 394, vgl. auch: Den Hartog u. Mellaart 2003, 37 (Farbabb.).
- <sup>11</sup> Vgl. das Lemma ‚Stein‘ in: Kirschbaum et. al., in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (LCI) 8 Bde., Freiburg i.Br. 1968-1976, Bd. 4, Sp. 210.
- <sup>12</sup> K. Gerstenberg, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966, 8 und Abb. auf S.11.
- <sup>13</sup> Hierzu z. B.: J. Svanberg, *Master Masons*, ohne Ort (Carmina, UK), 1983, S.144; W. Pfendsack et al. (herausgegeben von der Münster-

- baukommission und Photograph P. Heman), *Das Basler Münster*, Basel 1982, 102.
- 14 Vgl. zum Beispiel: P. Wackers, ‚Fabeltieren in de Middeleeuwen‘, in: J. de Hond (red.), *Monsters en fabeldieren*, Amsterdam u. Gent 2003, 35-57, hier S. 39. (Textbuch zu gleichnamiger Ausstellung in: Noordbrabants Museum, `s-Hertogenbosch). Häufiger wird auf Paulus verwiesen, vor allem auf Röm. 1, 19-20 sowie auf 1 Kor. 13, 12 (siehe: D. Schmidke, *Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters* (1100-1500), phil. Diss. Berlin 1968, 119).
- 15 Oxford, Merton College, Ms. 249, fol. 5 verso. Es handelt sich um eine Sammelhandschrift, die unter anderem auch das Bestiarium des Philippe von Thaün enthält. Zu der Handschrift: H. O. Coxe, *Catalogus codicum mss. qui in collegiis aulisque Oxoniensibus hodie adservantur*, Pars I. Oxford 1852, 97-98; siehe auch unter: <http://image.ox.ac.uk>
- 16 Zur Morallehre des sich selbst kastrierenden Biebers (in Auswahl): F. McCulloch, *Mediaeval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill (The University of North Carolina Press) 1960, 95; D. Hassig, ‚Marginal Bestiaries‘, in: L. A.J.R. Houwen (ed.), *Animals and the Symbolic in Mediaeval Art and Literature* (Mediaevalia Groningana, vol. XX), Groningen 1997, S. 171-188 (hier: 177-178).
- 17 R. Barber, *Bestiary*, Woodbridge 1993, 150.
- 18 A. Katzenellenbogen, ‚The Central Tympanon at Vézelay‘, in: *The Art Bulletin* 26 (1944), 141-151.
- 19 In ihrer Bibliographie führt Den Hartog die Publikation von Katzenellenbogen nicht auf.
- 20 Eine alte und bis auf den heutigen Tag darum nicht weniger relevante Frage ist, ob es im Mittelalter - vor allem in den Kirchen entlang der Pilgerwegen - so etwas wie Guiden gab, die dem pilgernden Volk die ‚Bilder‘ erklärten.
- 21 Katzenellenbogen 1944, 145 u. Abb. 8.
- 22 E. Baldwin Smith, *The architectural symbolism of imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton (N.J.) 1956, 93.
- 23 P. Reuterswärd, ‚Windows of Divine Light‘, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 51(1982), 95-102. Siehe auch: W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, 55-81.
- 24 Schöne 1954, 59. Augustinus, *De Genesi ad litteram*, IV 28, 45 (*Migne, Patrologia Latina*, Bd. 34, col. 315): „neque enim et Christus sic dicitur lux, quomodo dicitur lapis; sed illud proprie, hoc utique figurate.“
- 25 Vgl. auch: Den Hartog u. Mellaart 2003, 104-117.
- 26 Zu der Brücke selbst: Den Hartog 2002, 125-126 (mit bibliographischen Hinweisen).
- 27 H.W. Janson, ‚The right arm of Michelangelo’s „Moses“‘, in: A. Kosegarten u. P. Tigler (Hrsg.), *Festschrift für Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, 241-247 (Textband) u. Abb. CXXI-CXXIII (Tafelband); A. van Run, ‚Bene Barbatius. Over de oudste Eeuwige Jood in de beeldende kunst‘, in: *Was getekend - tekenkunst door de eeuwen heen. Liber amicorum prof. dr. E. K. J. Reznicek [= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38(1987)], 292-301.
- 28 A. van Els, ‚De Romaanse reliëfs in de Pieterskerk te Utrecht‘, in: *Jaarboek voor Middeleeuwse Geschiedenis* 6/2003, 49-111, hier 84-85.
- 29 Gemeint ist eines der vier Reliefs in der Pieterskerk in Utrecht, mit der Darstellung des Pilatus und seinem Schwerträger. Letzterer ist mit spitz geformten Hut und dem ‚Griff in den Bart‘ wiedergegeben (vgl. Van Els 2003, u. Abb. 1).
- 30 Van Els 2003, 86.
- 31 Van Els 2003, 79-88. Auf S. 88 merkt van Els an: "Wanneer we de bezwaren van Den Hartog tegen de plaatsing in of aan de Onze-Lieve-Vrouwenkerk in aanmerking nemen, zou de Sint-Servaas-kerk een optie kunnen zijn. Maar het reliëf kan zich ook, zoals Den Hartog voorstelt, op de oude Romeinse brug over de Maas bevonden hebben om voorbijgangers er attent op te maken dat zij een gebied betraden waar de jurisdictie in handen van een strijdbare en vrome keizer die christenen uit handen van ongelovigen redde."
- 32 Van Els 2003, 82, Abb. 18.
- 33 Bosman 1990, 61.
- 34 Vgl. auch Van Els 2003, 58.
- 35 Bosman 1990, 127-129.
- 36 Im Auftrag des Rijksdienst voor de Monumentenzorg Zeist, durch RING Lelystad datiert. Probeentnahme in 2003 durch Dirk J. de Vries (Unpublizierte Analyse).
- 37 Bosman 1990, 35-40 u. 76-78.
- 38 Bosman 1990, 65.
- 39 Es war Bosman, der darauf aufmerksam machte, daß die Deckplatten der Kapitelle mit ihren *tituli* eigentlich um 180 Grad gedreht sein müßten, um mit den Darstellungen auf dem Kapitellkörper einigermaßen sinnvoll zu korrespondieren (Bosman 1990, 69-71). Den Hartog gibt leider (was zu fordern) keine exakte Auflistung der *tituli* auf den Abaci der beiden besagten Kapitellen Nr. 5-6, nur die *tituli* von Nr. 5 (S. 240, Anm. 30).
- 40 Könnte es sich um einen Wechsel im Gesamtkonzept gehandelt haben?
- 41 Bischof Otto von Freising und Rahewin, *Die Taten Friedrichs oder richtiger Cronica* (Ed. F.-J. Schmale), Berlin 1965, 8 (Einleitung).
- 42 Um die Diskussion um diese Darstellung bewußt zuzuspitzen: Geht es bei dem dargebotenen Gegenstand wirklich um ein Kapitell? Wenn ja, warum wird dieses Kapitell dann umgedreht (auf dem Kopf) angeboten? Anders jedenfalls die Wiedergabe eines Kapitells auf dem schon von Bosman (Bosman 1990, 76) herangezogenen Kapitell (die Wiedergabe eines Kapitells auf einem Kapitell) in der Kirche von Notre-Dame du Port in Clermont-Ferrand (Abb. in: A. Legner (Ed.), *Ornamenta ecclesiae – Kunst und Künstler der Romantik*, Köln), 3 Bde., Köln 1985, Bd. 1, 227 (Ausstellungskatalog, Schnütgen-Museum).
- 43 Bosman 1990, 75-76.
- 44 Prag, Kapitelbibliothek, Cod. A 21/1, fol. 153 verso (Augustinus, *De Civitate Dei*, um 1140). Siehe hierzu: Legner 1985, Bd. 1, S. 199 – 204; J.J.G. Alexander, *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven u. London 1992, 15.
- 45 Um jedem Mißverständnis zu begegnen: auch dieses Kapitell - ebenso wie das von O.L. Vrouw - trägt die Nr.8.
- 46 Den Hartog u. Mellaart 2003, 76 (Farbabb.).
- 47 Mekking 1986, 289f mit Abb. 121.
- 48 Köln, Schnütgen-Museum. Siehe hierzu: Legner 1985, Bd. 2, Kat.-Nr. F 66, mit Farbabb. auf S. 433.
- 49 Mit diesem Vorbehalt sei jedoch keineswegs in Abrede gestellt, daß dem modernen Betrachter sich so manches nicht mehr erschließt, was dem intellektuellen Auge des mittelalterlichen Betrachters noch ohne weiteres begreifbar war.



## PUBLICATIES

- 50 Erneutes Gespräch mit L. Bosman am 7.2.2006.
- 51 Wir wiesen schon auf die Verdoppelung der beiden Tiere, die Den Hartog der Species ‚Panther‘ zuordnen will (vgl. diese Rezension S. 86).
- 52 Zurecht betont Den Hartog das seltene Vorkommen männlicher Sirenen (S. 246).
- 53 Bei näherem Hinsehen ist auf Kapitell Nr. 7 schließlich zu erkennen, daß die Kopfbedeckungen an ihrer Spitze einen umgebogenen Zipfel zeigen und keineswegs ohne weiteres mit mittelalterlichen ‚Judenhüten‘ in Einklang stehen.
- 54 Der ‚elegante‘ Hirte auf dem bereits besprochenen Kölner Elfenbein (vgl. Anm. 48) trägt einen konisch geformten Hut.
- 55 A. Legner (Red.), *Ausstellungskatalog, Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Bd. 1, Kat.-Nr. G 20, 258.
- 56 Siehe: Legner 1985, Bd. 2, Kat.-Nr. F 11, mit Abb. auf S. 388.
- 57 Siehe: B. Kaelble, *Untersuchungen zur großfigurigen Plastik des Samsonmeisters* Düsseldorf 1981 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmalern im Rheinland, Bd. 27), Abb. 184 a; J. Leclercq-Marx, ‚Les sirènes romanes et gothiques - du symbolique à l’ornemental‘, in: G. Van de Perre (Red.), *Sirènes m’ étaient contées*, o. O. (Brüssel?) 1992, 41- 63 (hier: S. 58, mit Abb. 18 auf S. 57) (Ausstellung in: Galerie CGER).
- 58 E. de Jong, A.M. Koldewij, A.J.J. Mekking en A.J. van Run, ‚Een studie over het Bergportaal en de Bergpoort van Sint Servaas te Maastricht‘, in: *Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg*, 113(1977), 34-192.
- 59 E.O.M. Nispen tot Sevenaer, ‚Beschouwingen over het XIIIe eeuwsch portaal der St. Servaaskerk te Maastricht‘, in: *Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg* 70(1934), 91-103.
- 60 Ich sehe keine Qualitätsunterschiede, wie Den Hartog (S. 337) suggeriert.
- 61 R. Becksmann, ‚Das Jesse-Fenster im Freiburger Münster. Eine Stiftung des letzten Zähringers?‘, in: K. Schmid (Red.), *Ausstellungskatalog ‚Die Zähringer‘*, 3 Bde., Sigmaringen 1986, Bd. I, 135-149 sowie Bd. II, Nr. 110 (144-147); zuletzt: R. Becksmann, *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Voraussetzungen, Entwicklungen, Zusammenhänge*, Berlin 1995, Nr. 5 (47-49 und Farbabb. auf 74-75).
- 62 Becksmann 1995, Bd. I, S. 147.
- 63 Becksmann 1995, Bd. I, S.144f.
- 64 Mit Hinweis auf die sehr intensive Studie von: R. Kroos, *Der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel*, München 1985 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. VIII). Siehe auch: H. Fillitz, ‚Die Kunsthistorische Stellung des Karlsschreins, in: F. Mutherich u. D. Kötzsche (Red.) u. Domkapitel Aachen (Hrsg.), *Der Schrein Karls des Großen. Bestand und Sicherung 1982-1988*, Aachen 1998, 11-27 (hier: S. 15-23).
- 65 B. Kaelble 1981, 69 u. Abb. 115.
- 66 Kaelble 1981, 129f; Kaelble 1985, Bd. 2, Abb. auf S. 386 u. Text (F 11) auf S. 388f.
- 67 Siehe zum Beispiel: A. van Run, ‚De herwaardering van de middeleeuwse kunst in Frankrijk en het ontstaan van de christelijke ikonografie‘, in: R. E. V. Stuijven en C. Vellekoop (Red.), *De Middeleeuwen in de negentiende eeuw. Utrechtse Bijdragen tot de Mediëvistiek*, Bd. 14, Hilversum 1996, 125-141 (hier: 131-138 ).

S. Hovens en M. Cramer (eds.), **De Koppelpoort. Hart van de Amersfoortse stadsverdediging**. THOTH Bussum 2004, 132 p., 145 afbeeldingen waarvan vele in kleur, prijs € 14,90, ISBN 90 6868 374 8

Weinig heeft het gescheeld of de Koppelpoort, het schilderachtige beeldmerk van Amersfoort, was in de 19<sup>de</sup> eeuw gesloopt. Die dreiging markeert het begin van de Amersfoortse monumentenzorg en leidde in 1885 tot rijksbemoeienis en een restauratieplan van P.J.H. Cuypers. Opmerkelijk is dat een locale aangelegenheid door toedoen van Amersfoortse oudheidkundigen -leden van Flehite- uitgroeide tot landelijke actie en discussie. In 1997-’98 is de dubbelpoort opnieuw hersteld, zij het aanzienlijk terughoudender en daarom in 1998 beloond met de Europa Nostra Award. Daaraan voorafgaand werd in 1986 de houten hijsinstallatie gerestaureerd die met een dubbel tredrad de schotdeur bedient waarmee de Eem kan worden afgesloten. Het Bureau Monumentenzorg besefte hoe bijzonder, uniek zelfs, dit soort raderen in Nederland zijn. Na grondige inspectie van de honderden in matige staat verkerende houtverbindingen kon met behulp van glasfiber en epoxyhars en slechts hier en daar een nieuw stukje meer dan 80% van het oorspronkelijke eikenhout worden gehandhaafd. Indirect is dit ook een compliment voor de restaurerende architecten Cuypers en W.H. Kam plus Adolph Mulder die in 1886 niet alleen de raderen documenteerde maar ook oog had voor de inwendige (statische) houtconstructie. Daarvan plukken we tegenwoordig de vruchten in de vorm van nieuwe dateringen waarop we dadelijk terug zullen komen. In het tweede hoofdstuk over de geschiedenis van de Koppelpoort lezen we dat niet iedereen tevreden was met het smetteloze, soms met veel fantasie terug gebrachte uiterlijk. Aan de stadszijde werd door Cuypers bijvoorbeeld een borstwering met kantelen toegevoegd. Het genootschap Architectura et Amicitia waarschuwde in 1885 reeds voor een te rigoureuze, ‘stijl-gerechte’ benadering: “Slechts wat absoluut zonder kunstwaarde is, verwijderd men, doch men hebbe eerbied voor alles, wat door latere geslachten aan den oorspronkelijken bouw is toegevoegd”. Aanleiding voor het boek is de recente restauratie onder aanvoering van Cor van den Braber, het in 2002 gepensioneerde hoofd van het gemeentelijk bureau. De kwaliteit van deze restauratie spreekt niet alleen uit de gevolgde sobere werkwijze maar ook uit de aandacht voor bijzondere details zoals bijvoorbeeld de aanwezige muurvegetatie. Het mag bijzonder genoemd worden dat een opdrachtgever, c.q. de begeleider van de restauratie zich op zo’n uitvoerige wijze verantwoordt en daarnaast de moeite neemt de geschreven en gebouwde geschiedenis op een rijtje te laten zetten. Er zijn dertien verschillende auteurs betrokken bij de publicatie die in vier grote hoofdstukken is verdeeld. Het eerste begint met het ontstaan van de stad en de twee stadsmuren waarvan de oudste omstreeks 1300 dateert en de tweede, waartoe ook de Koppelpoort behoort, rond 1380 begon en in 1451 voltooid werd. Aannemelijk wordt gemaakt dat de poorten er als eerste stonden, dan de muurtorens gebouwd werden en vervolgens pas de muren die mogelijk vooraf zijn gegaan door aarden wallen. Via historische bronnen krijgt de verdedigingsgeschiedenis in het tweede hoofdstuk nadere invulling, maar een onderlinge afstemming om tot een ondubbelzinnige, scherpe datering van het bestaande gebouw te komen, lijkt te ontbreken. Enige verwarring begint reeds in de proloog, waarin gesteld wordt dat de poort het in 1417 zwaar te verdu-