

Beide befinden sich heute im Münsterschwarzacher Abteiarchiv, das auch die von P. Leo Trunk (1916–1992) erstellten, jeweils über 1000 Schreibmaschinen-seiten starken Übersetzungen besitzt. Angesichts des Umfangs der genannten Werke kommt eine Edition nicht in Frage. Um so begrüßenswerter ist es, dass Erwin Muth nun eine gründliche Untersuchung zu beiden Chroniken vorlegt. Nach einem sehr knappen Forschungsbericht (1) geht er der Biographie der Chronisten nach (2). Darauf folgt ein Kapitel zur Entstehung, Überlieferungsgeschichte und dem Inhalt der beiden Chroniken (3). An die Analyse von Bauschs historiographischem Konzept (4) schließt sich ein Abschnitt über dessen Sicht auf die von ihm selbst erlebten Ereignisse der Klostergeschichte an (5). Damit ist die Voraussetzung geschaffen für eine Charakterisierung Bauschs als Mönch und Historiker (6). Im Anhang sind besonders die nach Bausch zusammengestellten Listen der Äbte, Prioren, Subprioren und Mönche von 1677 bis 1720 hervorzuheben.

*Marcel Albert OSB*

*Gerleve*

LAABS A., *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250–1430* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 8), Petersberg 2000. – 255 S. + 138 Schwarzweiß-Abbildungen und mehrere Grafiken.

Geradezu ein Dogma der Ordensgeschichte ist die Aussage, im Laufe des Spätmittelalters hätten sich die Zisterzienser von den Idealen ihrer Gründer-väter entfernt. Ökonomische, kunst- und kulthistorische Beobachtungen werden dabei als Symptome des spirituellen Verfalls gewertet. Nun lehrt die Erfahrung, daß dualistische Erklärungsmodelle mit der Realität oft nur wenig zu tun haben. Beispielsweise zeigten die lebendig illustrierten vorbernhardini-schen Handschriften aus Cîteaux, ausgestellt zum Jubiläumsjahr 1998 in Dijon, daß zum Ursprungscharisma der Zisterzienser keineswegs die asketische Bildlosigkeit gehörte. Jetzt liegt mit der kunsthistorischen Dissertation von Annegret Laabs eine Arbeit vor, die die oben angedeutete Verfallstheorie durch die Analyse spätmittelalterlicher Bildwerke aus Zisterzienserklöstern gründlich relativiert.

Vorab sei auf das methodische Kernproblem der Veröffentlichung hingewiesen: Laabs mußte ihre Thesen aus dem vorhandenen Bestand an Primär- und Sekundärquellen entwickeln. Sie untersuchte dazu beispielsweise alle erhaltenen Hochaltarretabel des Untersuchungszeitraums. Diese stammen aus Doberan, Loccum, Marienstatt, Hude, Vyšší Bród, Stams, Heisterbach und Marienfeld, sind also geographisch „gut gestreut“. Doch die Lückenhaftigkeit des Bestandes, bedingt u. a. durch „Modernisierungen“ verschiedener Epochen, Kriegsverluste und Klosteraufhebungen, birgt dennoch die Gefahr, regionale Besonderheiten zu verallgemeinern. Die Autorin begegnet dem Problem durch eine enge Verschränkung der Kunst- mit der Ordens-, Theologie-

und Liturgiegeschichte. Ihre enorme Quellenkenntnis erlaubt es der Verfasserin, ihre Thesen abzusichern, zahlreiche Neuinterpretationen einzelner zisterziensischer Bildwerke vorzunehmen und darüber hinaus die Kunstgeschichte des Ordens in einem neuen Licht erscheinen zu lassen.

Die Arbeit widmet sich zisterziensischen Hochaltären, Chorschrankenaltären, Nebenaltären und Grablegen. An solchen Ausstattungswerken wird jeweils deutlich, aus welchen Ursachen man allmählich von dem von Bernhard einst eingeschärften Bildverzicht abging. Die entscheidende Übergangszeit ist das späte 13. Jahrhundert. Keineswegs läßt sich das Phänomen monokausal aus monastischer Laxheit erklären, vielmehr ist es von liturgischen Bedürfnissen und theologischen Innovationen geprägt.

Zisterziensische Hochaltarretabel dienten der Aufstellung von Reliquien, aber auch der Aufbewahrung des Allerheiligsten, was laut einer Vorschrift aus dem Jahr 1238 unter Verschuß zu geschehen hatte. Die Altaraufbauten stellten für die Zeitgenossen somit eine Konstellation von höchster geistlicher Bedeutung dar: die irdische Gegenwart Christi und seiner Heiligen. Die Bildwerke der Retabel illustrieren diese Bedeutung durch thematische Bezugnahmen auf Leben und Heilstod Jesu in der Eucharistie und stellen darüber hinaus eine Vergegenwärtigung der himmlischen Liturgie dar. Auch einigen zisterziensischen Madonnen jener Zeit kommt deutlich eine solche anamnetische Funktion zu. In „spiritueller Symmetrie“ zum Jesuskind auf ihrem linken Arm konnte auf ihrer offenen rechten Hand eine Pyxis mit dem Allerheiligsten deponiert werden. Die sich allgemein wandelnde Reliquien- und Eucharistieförmigkeit war also ein erstes „Einfallstor“ für Bilder in die zurückhaltend ausgestatteten Zisterzienserkirchen.

Ein weiterer Faktor war der sich verändernde Memorialkult. Zunächst war in den Münstern nur die Bestattung von Bischöfen und Angehörigen der Königshäuser gestattet. Der Verzicht auf Einkünfte aus frommen Stiftungen gehörte zum ursprünglichen zisterziensischen Programm weitestgehender ökonomischer Autarkie. Im Spätmittelalter kamen zur genannten Personengruppe allerdings die Fundatorenfamilien und schließlich andere Wohltäter hinzu. Beginnend mit den 1263 offiziell zugelassenen Bildnissen der Kapetingergablege in Royaumont fanden figürliche Grabmäler als Medien der Gründermemoria im Dienst des visuellen Gedächtnisses Eingang in die Zisterzienserkirchen. Auch steht ein theologischer Wandel im Hintergrund: Lehnte Bernhard von Clairvaux noch den Glauben an ein Purgatorium ab, so setzte sich diese eigentlich schon fröscholastische Lehre allmählich auch im Zisterzienserorden durch. Damit erhielt die persönliche Fürbitte einen völlig neuen Stellenwert, das Totengedenken wurde ein wesentliches Element christlicher Verantwortung. Das Grabbild veranschaulichte nach Laabs dabei die Gegenwart der Toten unter den Lebenden, mit denen sie eine metaphysische Gemeinschaft bildeten.

Etwas unvermittelt angehängt und quellenmäßig schwächer abgesichert wirkt ein letztes Kapitel über „Zisterzienserklöster als Kunstzentren“. Hier werden die zisterziensischen Leistungen auf den verschiedenen Gebieten der

Kunst-, Glas-, Buch- und Tafelmalerei sowie die plastische Kunst in Stein, Holz und Edelmetallen – in eine Zusammenschau gebracht. Auch wenn Kunst im Zisterzienserkloster ursprünglich verboten gewesen sei, so habe dies *durch* Zisterzienser angefertigte Werke für andere Auftraggeber keineswegs ausgeschlossen. Es würden daher erheblich mehr Werke auf zisterziensische Urheber zurückgehen als bisher angenommen. Auf der Basis dieser Postulate entwirft die Autorin das Konzept des zisterziensischen „Ordenskünstlers“, der relativ verbreitet gewesen sei und der theologische und künstlerische Kompetenz in sich vereinigt habe.

Im Hinblick auf die Gestaltung des Bandes ist die reiche Bebilderung hervorzuheben. Eine Reihe von Fehlern des Lektorats („*Viktor von Sankt Hugo*“!) und des Setzers deutet allerdings darauf hin, daß das Buch mit der verlegerisch heute leider üblichen heißen Nadel gestrickt wurde.

Zusammenfassend ist dreierlei positiv herauszuheben: Es ist dies einmal der interdisziplinäre Ansatz, der der Kunstgeschichte durch die Zusammenschau mit der Theologie- und Liturgiegeschichte zu neuen, wesentlich differenzierteren Erkenntnissen verhilft. Dies führt – zweitens – zu einer ganzen Reihe von Neuinterpretationen zisterziensischer Bildwerke. Vor allem aber wird ein grundlegendes Phänomen plausibel erklärt: Verschiedene „Grauzonen“ ermöglichten es, daß nach und nach auch in den Zisterzienserorden der kulturelle Gebrauch von Bildwerken zurückkehrte. Das Verdikt Bernhards galt in den untersuchten Fällen nicht bzw. wurde nicht als gültig erachtet. Schließlich hatte es sich gegen Ablenkung, Zerstreuung und ästhetischen Genuß gewandt. Die von Laabs angeführten Beispiele hatten aber eine weitgehend andere Funktion, allgemein gesagt die einer anamnetischen Repräsentanz. Laabs' Fazit: *„Es ist demnach nicht allein ein Zerfall der Ordensideale, mit dem sich die Neuerungen im Orden begründen lassen; es sind vielmehr die einschneidenden Veränderungen der Zeit, zu denen die Durchsetzung der Idee des Purgatoriums und damit ein intensiveres Totengedächtnis ebenso gehörte, wie ein seit dem Ende des 13. Jahrhunderts generell gewachsenes Schauverlangen der gläubigen Kleriker und Laien. Mit diesen neuen Bedingungen begannen auch Bilder im Zisterzienserorden eine Rolle zu spielen“* (S. 189).

Georg Schrott

Spröckhövel

HAUSNER R. / SCHWAB W. (Hrsg.), *Den Tod tanzen?* Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001, Anif/Salzburg (Mueller-Speiser) 2002, 323 S., kart.

„Wir Toten, wir Toten sind die größeren Heere als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere“, schreibt Conrad Ferdinand Meyer 1864 in seinem Gedicht „Chor der Toten“ und auch die Literatur des 20. Jahrhunderts bis hinein in die jüngste Gegenwart beschäftigt sich mit einem Phänomen, das schwerpunktmäßig eine kulturelle Erscheinung des Spätmittelalters ist – dem Totentanz.