

Daniel Hess

Barocke Spätromanik oder byzantinische Gotik?

Der Zackenstil in den Bildkünsten von 1250 bis 1290

Mit seiner scharfbrüchigen, bizarr kristallinen Formensprache gehört der Zackenstil zu den faszinierendsten Phänomenen mittelalterlicher Malerei, dessen Wertschätzung jedoch erst die ästhetischen Erfahrungen der expressionistischen Kunst unseres Jahrhunderts ermöglicht haben. Deutlich wird dies anhand der Hauptwerke der hier im Zentrum stehenden späten Periode ab 1250: Markierten die überragenden Miniaturen des Aschaffener Evangeliiars (Abb. 1) und die ihnen kongenialen Frankfurter Glasgemälde (Kat. Nr. 14.1-2) in Arthur HASELOFFS grundlegender Untersuchung von 1897 in ihrem „wütest spitzigen Stil“ noch den Endpunkt eines stetig fortschreitenden Verfalls, charakterisierte Hanns SWARZENSKI, dessen Vater engste Kontakte zu den Expressionisten gepflegt hatte, dieselben Werke 1936 als die vielleicht bedeutendsten Werke der deutschen Malerei des 13. Jahrhunderts und des Mittelalters überhaupt¹.

HASELOFFS Verdikte vom Todeskampf des romanischen Stils und von einem vergeblich qualvollen Mühen waren damit zwar erledigt, jedoch hielt die kontroverse Diskussion um die Bedeutung der eigenwilligen Stilsprache weiter an. Ob der Stil als noch romanisch oder bereits als gotisch zu gelten hat, wo seine Wurzeln liegen und welche Rolle byzantinische Vorbilder bei seiner Genese spielten, waren die Hauptstreitpunkte. In der Rezension zu SWARZENSKIS grundlegendem Werk betonte Carl NORDENFALK den Bruch des Zackenstils mit der Romanik, indem er auf die neuorganisierte Körperlichkeit und die Betonung des Dreidimensionalen aufmerksam machte. Im frühen Zackenstil erblickte er eine Verschmelzung des neuen frühgotischen Gewandsystems mit dem byzantinischen Formschema². Von Ermüdung oder leblosem Manierismus konnte keine Rede mehr sein und selbst die Charakterisierung als „Übergangsstil“ wurde von Otto HOMBURGER 1958 zurückgewiesen.

Ob der Zackenstil als spätromanische Sonderentwicklung, als Flucht in die Komplikation und Ausweichmanöver vor dem eigentlich Neuen, als Proto- oder gar als Gegengotik zu verstehen sei, und ob er als mischfähiges Sprachsystem oder Stiltransformation synkretistisch zu werden drohte, hat die Diskussion zwischenzeitlich zum kunsthistorischen Glasperlenenspiel werden lassen. Auch der als Befreiungsschlag gedachte jüngste Versuch, den Zackenstil unter dem Hinweis auf

mittelalterliche Rhetoriktheorien als affektgeladene, erhabene Redeweise (*ornatus difficilis*) zu erklären, stößt bereits am dafür ausgewählten Beispiel des Naumberger Westchors an seine Grenzen³.

Da der Zackenstil in seinen vielfältigen Ausprägungen in den verschiedensten Regionen Mitteleuropas, in allen Gebieten der Malerei und als Randphänomen selbst in der Skulptur anzutreffen ist, läßt sich das Phänomen nur unter Zwang auf eine Formel bringen. In Anlehnung an Hans BELTING und Enrico CASTELNUOVO wird man deshalb noch am ehesten von einer zunächst regional begrenzten sächsischen Alternativ-Gotik sprechen können, was soviel wie eine Antwort auf die künstlerischen Anliegen der französischen Gotik mittels eines an Byzanz geschulten Formenvokabulars meint⁴. Auch wenn dieses Stilphänomen im deutschsprachigen Bereich beinahe das gesamte 13. Jahrhundert dominiert und die Grenzen aufgrund der lückenhaften Überlieferung immer wieder verschwimmen, lassen sich zwei größere Komplexe unterscheiden. Der erste hat unter der Bezeichnung „thüringisch-sächsische Malschule“ Eingang in die Kunstgeschichte gefunden und faßt eine Handschriftenreihe zusammen, die um 1200/1210 vom Elisabethpsalter ausgeht und zuletzt in stärker standardisierten Werken um 1255 bis an die Nord- und Ostsee ausstrahlt. Um diese Werke gruppieren sich eine Vielzahl von Tafel- und Wandgemälden, deren westlichste Ausläufer in der rheinisch-westfälischen Malerei zu finden sind⁵. Beim zweiten Komplex handelt es sich dagegen um eine am Mittelrhein um 1250/60 kulminierende Strömung, in deren Zentrum das Aschaffener Evangeliar und die eng mit ihm zusammenhängenden Glas- und Tafelgemälde stehen⁶. Da sich diese Werke trotz der Verwandtschaft einzelner Formeln nicht zwanglos aus der thüringisch-sächsischen Denkmälergruppe herleiten lassen, stellt sich die Frage nach den Wurzeln und Ursachen für den neuerlichen Aufschwung einer nach einem halben Jahrhundert eigentlich ‚erledigten‘ Formsprache. Warum erlebte der Zackenstil mit seinem ‚byzantinischen‘ Formenvokabular ausgerechnet in einer Region seine zweite Blüte, die mit den jüngsten französisch-gotischen Entwicklungen unmittelbar konfrontiert war? Erwähnt seien in diesem Zusammenhang lediglich die epochalen Bildwerke des Ecclesiamesters in Straßburg um 1230/35 sowie diejenigen des Naumberger Meisters in Mainz (um 1240).

¹ Vgl. Arthur HASELOFF, Die thüringisch-sächsische Malschule des 13. Jahrhunderts, Straßburg 1897 (Nachdruck Nendeln 1979), S. 352. – Hanns SWARZENSKI, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau, Berlin 1936, S. 25.

² Vgl. Carl NORDENFALK, Die deutschen Miniaturen des XIII. Jahrhunderts (Rezension zu Hanns Swarzenski, 1936), in: Acta Archaeologica 8, 1937, bes. S. 257 f.

³ Vgl. Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH, Der Zackenstil als *ornatus difficilis*, in: Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag (Aachener Kunstblätter 60), Köln 1994, S. 257–266. Trotz des affektiv dramatischen Vortrags kann in der Letznerplastik nicht eigentlich die Rede von einem Zackenstil sein: Mit Ausnahme weniger moderater Reflexe in einzelnen Spannfalten vermißt man sowohl die blechernen Faltenfalten als auch die kristalline Aufsplitterung der Gewänder, wie sie selbst für die regungslos aufrecht stehenden Heiligenfiguren der Westchorverglasung charakteristisch sind.

⁴ Vgl. Hans BELTING, Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert, in: Zs. für Kunstgeschichte 41, 1978, bes. S. 217–220. – Enrico CASTELNUOVO, Kunst der Städte, Kunst der Höfe zwischen dem 12. und 14. Jh., in: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, München 1991, S. 251–253, sowie zusammenfassend Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK, in: Lexikon der Kunst VII, Leipzig 1994, S. 874.

⁵ Vgl. zusammenfassend wiederum Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK, in: Lexikon der Kunst VII, Leipzig 1994, S. 315 f. sowie DERS., Der Elisabethpsalter, Phil. Diss. Göttingen 1998. Für die anregende Diskussion und den Einblick in das Dissertationsmanuskript möchte ich dem Autor herzlich danken.

⁶ Zur Absetzung dieser jüngeren, homogeneren Richtung von der thüringisch-sächsischen Gruppe vgl. MARTIN, in: Aschaffener Tafelbild, 1997, S. 310–315.

Mainz, Erfurt und Assisi, Merseburg und Naumburg

Seit Hanns SWARZENSKI gilt das Aschaffener Evangeliar (Abb. 1) zu Recht als eines der Hauptwerke der Kunst des 13. Jahrhunderts. Im unmittelbaren Umfeld dieser inhaltlich wie stilistisch höchst bemerkenswerten Handschrift stehen sechs Glasgemälde (Kat. Nr. 14.1-2, 15, Abb. 6-7) sowie zwei beidseitig bemalte Holztafeln aus Worms (Kat. Nr. 15, Abb. 1), die SWARZENSKI in Zusammenhang mit der Buchmalerei-Werkstatt gebracht hatte. Keines dieser Werke kann bislang eindeutig lokalisiert werden; im Falle des Evangeliiars sprechen jedoch die Randbeischriften als auch die Provenienz und der herausragende Rang für eine Herkunft aus dem Mainzer Dom. Unter dem Hinweis, daß sich dieselbe Werkstatt im Fragment einer für einen Franziskanerkonvent gestifteten monumentalen Schwesterhandschrift in Hamburg nachweisen läßt, konnte Virginia RÖHRIG-KAUFMANN eine Entstehung des Evangeliiars für den von 1251 bis 1259 regierenden Mainzer Erzbischof und Franziskaner Gerhard I. plausibel machen⁷. Es überrascht vor diesem Hintergrund deshalb wenig, daß die Suche nach einem ebenso frühen, stilistisch verwandten Werk zunächst in die franziskanische Mutterkirche nach Assisi führt. Die dortige Chorverglasung zeigt zwei stilistisch unterschiedliche Richtungen, deren eine zahlreiche Parallelen mit unseren mittelh rheinischen Werken aufweist, wie Frank MARTIN zeigen konnte⁸. Neben dieser Gruppe, welche im umfänglich erneuerten linken Chorfenster dominiert (Abb. 4), begegnen wir in den übrigen beiden Chorfenstern einer zweiten, etwas archaischeren Richtung (Abb. 3). Da diese beiden Gruppen nicht von Fenster zu Fenster, auch nicht von Lanzette zu Lanzette wechseln, sondern selbst innerhalb einzelner Medaillons gemeinsam auftreten, kann es sich nicht um zwei Werkstätten völlig unterschiedlicher Herkunft gehandelt haben, die in Assisi *ad hoc* zu einer Kooperation zusammengefunden haben, wie MARTIN postulierte. Dagegen sprechen auch die Wurzeln der archaischeren Richtung, welche über die Alpen in den weiteren Umkreis von Mainz, genauer zu den baugeschichtlich um 1230/35 zu datierenden Glasmalereien der Erfurter Franziskanerkirche, zurückweisen (Abb. 2).

Trotz einzelner Unterschiede, wie etwa den kantigeren Gesichtern, den eckigeren Gewandfaltungen und der etwas abweichenden Farbskala in Assisi, sind die Zusammenhänge im Typus der Figuren, in Medaillonform und Dekorationsweise bei dem zeitlichen Abstand von immerhin rund zwei Jahrzehnten bemerkenswert. Deshalb haben Hans WENTZEL und nach ihm Karl-Joachim MAERCKER und Rüdiger BECKSMANN für die Chorfenster in Assisi eine Werkstatt in der Nachfolge der Erfurter Verglasung verantwortlich gemacht und dies durch den Hinweis auf die direkten Verbindungen zwischen dem Erfurter Konvent und dem Ordenszentrum historisch untermauert⁹.

Als weiteres Bindeglied kommt neben den Wandmalereien und der baugeschichtlich um 1240/45 zu datierenden, jedoch stark erneuerten Chorverglasung der Marienkirche in Gelnhausen nun auch die 1986 aufgefundene sog. Aschaffener Tafel (um 1240/50) hinzu, die zusammen mit den Gelnhäuser Glasmalereien historisch von Mainz abzuleiten ist¹⁰. Alle diese Werke – inklusive der Erfurter Glasmalereien – vermitteln uns eine Vorstellung der bis auf wenige Rudimente untergegangenen mittelh rheinisch-mainzischen Kunst im Vorfeld des bislang so rätselhaft isoliert dastehenden Aschaffener Evangeliiars. Mit der Ausstattung und Verglasung des 1239 geweihten Mainzer Westchors dürfte das zentrale Werk dieser Gruppe verlorengegangen sein, von dessen Anspruch und hoher Qualität heute einzig die Reste der überragenden Lettnerkulptur vom sog. Naumburger Meister noch einen Reflex geben. Im Gegensatz zu jener von Frank MARTIN herangezogenen venezianischen Filiale im Salzburger Raum – ein Vorschlag, der eine weder stilistisch noch ikonographisch vertretbare Spätdatierung der Erfurter Glasmalereien voraussetzt¹¹ – zeigt die genannte, im unmittelbaren Mainzer Umfeld anzusiedelnde Werkgruppe noch immer die engsten Verbindungen zu jener älteren Richtung in Assisi. Während die Proportionierung der Figuren mit ihren schweren Köpfen noch deutlich der älteren Tradition verpflichtet ist, orientiert sich das Gewand nun stärker am darunterliegenden Körper. Anstelle der in Erfurt immer wieder vom Körper gelösten, in

⁷ Vgl. Virginia „Heidi“ RÖHRIG-KAUFMANN, *Iconographic Study of the Christological Cycle of the Miniatures of the Aschaffenburg Gospels*, Phil. Diss. Columbia University 1986, bes. S. 315–321. Auch SWARZENSKI (s. Anm. 1), 1936, bes. S. 101, ging von einer Entstehung in Mainz aus. Zum Fragment des Hamburger Lektionars vgl. außerdem SWARZENSKI (s. Anm. 1), S. 29, 103 f., sowie Renate KROOS, in: *Kat. Ausst. Stuttgart 1977*, I, Nr. 719. Eine Datierung dieses Fragments vor 1260, d.h. vor dem Verbot aufwendiger Ausstattungen auf dem Generalkapitel in Narbonne, wie RÖHRIG-KAUFMANN forderte, ist im Hinblick auf den weitgehend rhetorischen Charakter dieser Bestimmungen nicht zwingend; vgl. hierzu Dieter BLUME, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983, S. 9 f.

⁸ Vgl. MARTIN, 1993, S. 113–119. – DERS., *Le vetrate gotiche di San Francesco. Contributi renani alla decorazione iniziale della Chiesa Superiore*, in: *Il Gotico europeo in Italia*, Neapel 1994, S. 181–193, – DERS. 1997, S. 19–40, 235–252, sowie erneut in: *Aschaffener Tafelbild*, 1997, S. 310–315.

⁹ Vgl. Hans WENTZEL, *Die ältesten Farbfenster in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi und die deutsche Glasmalerei des XIII. Jahrhunderts*, in: *Wallraf-Richartz-Jb.* 14, 1952, S. 45–72 (noch ohne Unterscheidung zweier Richtungen in Assisi), Karl-Joachim MAERCKER, in: *Die mittelalterliche Glasmalerei in den Ordenskirchen und im Angermuseum zu Erfurt* (CVMA DDR I.1), 1976, bes. S. 31 f., sowie Rüdiger BECKSMANN, in: *DGM I*, 1995, S. 54–56, Nr. 8.

¹⁰ Vgl. hierzu Daniel HESS, in: *Aschaffener Tafelbild*, 1997, S. 321–323. Entziehen sich die Gelnhäuser Glasmalereien bis zu ihrer Restaurierung weiterhin einer Beurteilung, so zeigen die Wandmalereien in den

wulstigen Stauffalten der beiden Thronenden sowie den enger an den Körper gezogenen, in scharfen Tüten herabfallenden und in den harten, knickenden Säumen der Gewänder der Stehenden jene zwischen Erfurt und Assisi stattfindende Entwicklung.

¹¹ Diese Spätdatierung stützte MARTIN, 1993, S. 61–95 hauptsächlich auf ikonographische Argumente. Abgesehen davon, daß dieser Versuch so zentrale Bestände wie Marburg und Gelnhausen unberücksichtigt läßt, spricht nichts gegen die Formulierung einer Christus-Franziskus-Typologie oder die Darstellung der Stigmatisierung in Erfurt bereits um 1230/35. Für letztere finden sich mit der 1235 datierten Tafel von Pescia und der um 1230/40 datierbaren ehemaligen Tafel von San Miniato al Tedesco aufschlußreiche Vergleichsbeispiele. Neben einer Franziskustafel der 1230er Jahre im Louvre, welche Franz mit einem auf die Ankunft des Messias hinweisenden Bibeltext zeigt, finden sich alle Grundlagen für den direkten, über Erfurt noch hinausführenden Christus-Franziskus-Vergleich bereits im Brief des Franziskus-Vertrauten und -Vikars Elias. Dieser 1226, unmittelbar nach dem Tod des Franziskus verfaßte und an alle Minister der Ordensprovinzen verschickte Brief stilisiert den Verstorbenen zum zweiten Messias. Vgl. zu diesen Zusammenhängen Klaus KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien*, Berlin 1992, S. 37 f., 103, 195 f., Abb. 1, 8 f., 94, sowie Ruth WOLFF, *Der hl. Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1996, S. 19–32, zum Verbot von weiteren, heute verlorenen Stigmata-Bildern etwa in Böhmen überdies S. 50. MARTINS Erfurt-These, die am 15. Internationalen Colloquium des Corpus Vitrearum in Erfurt 1989 auf Kritik gestoßen war, erscheint nur in seiner ersten Arbeit und findet danach keine Erwähnung mehr.



Abb. 1 Himmelfahrt Christi aus dem Aschaffenburger Evangeliar. Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 13, fol. 54v. Mainz, um 1255/60



Abb. 2 Erweckung des Lazarus. Erfurt, Barfüßerkirche, Fenster I, 6b. Mainz/Erfurt, um 1230/35

weichen Kurven das Gewand durchziehenden Linien, an deren Enden sich hakenförmige Wirbel und Wülste ausbilden, erscheinen in Assisi neben hart brechenden Säumen nun auch jene von der Kontur ausgehenden splittigen, nadelförmigen Gebilde, welche für die Nachfolgewerke charakteristisch sind (Abb. 2–3).

Die Weiterentwicklung scheint relativ harmonisch verlaufen zu sein, da die jüngere Richtung nur in den wenigen, expressiv bewegten Figuren völlig neue Wege geht. In den Szenen der Flucht und Hinrichtung eines Bärtigen (Abb. 4) erlangen die Figuren jene Spannkraft und expressive Geladenheit, wie sie für das Aschaffener Evangeliar charakteristisch ist. Neben den jugendlichen Gesichtern schlagen die geknickten,

wie scharfe Bleche vom Körper abstehenden Faltengebilde und die im übrigen den Körper stärker betonende Gewandfaltung direkte Brücken. Ähnliches geschieht in der Rahmung, welche erstmals größere, weinlaubartige Blätter ausbildet, die als isolierte Motive schließlich in Werken wie dem Brüsseler Engel (Abb. 7) zu beobachten sind. Ferner begegnet hier auch erstmals jenes Palmettenband, das entlang des Rheins zu einem Leitmotiv wurde. So verlockend die Idee auch ist, wird diese Entwicklung kaum unter dem Eindruck der zeitgenössischen italienischen Malerei verlaufen sein, obgleich diese bis Giotto dem starken byzantinischen Einfluß verhaftet blieb und in Werken wie der Ausmalung des Baptisteriums in Parma sogar einzelne Anklänge an nordalpine Schöpfungen zu zeigen scheint¹². Es ist vielmehr weiterhin

¹² Zum früheren Einfluß italienischer Vorbilder auf den Zackenstil vgl. etwa Otto DEMUS, Der „sächsische“ Zackenstil und Venedig, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift für Wolf Schubert, Weimar 1967,

S. 306–309. Auch die Ikonographie einzelner Szenen des Aschaffener Evangeliers setzt nicht zwingend italienische Vorbilder voraus, wie RÖHRIG-KAUFMANN (s. Anm. 7), S. 312, einschränkte.



Abb. 3 Gebet am Ölberg (Ausschnitt). Assisi, San Francesco, Fenster A VII, 8b. Mittelrhein, um 1253/60

damit zu rechnen, daß die Apsisverglasung von San Francesco nicht vor Ort entstanden ist, sondern über die Alpen angeliefert wurde¹³. Die Fenster wären damit nicht das Produkt einer *ad hoc* in Assisi zusammengewürfelten Werkstatt aus Salzburger und Mainzer Kräften, sondern spiegeln in ihrem Nebeneinander zweier unterschiedlicher Richtungen einen künstlerischen Umbruch, wie er sich für den Raum Mainz-Erfurt am plausibelsten rekonstruieren läßt.

Aufgrund verschiedener Anklänge in der Modellierung der Gewänder und der Typisierung von Gesicht, Haar und Bart der jüngeren Assisi-Richtung mit den sieben Medaillonscheiben im Merseburger Dom muß hier auch dieser Bestand berücksichtigt werden. Den in ihrer Datierung um 1240 bis gegen 1250 schwankenden Resten eines Wurzel-Jesse-Fensters (Abb. 5) steht die um 1250/60 ebenfalls nicht präziser datierte Westchorverglasung des Naumburger Domes (Kat. Nr. 16) trotz des abweichenden Figurenformats verwandtschaftlich eng zur Seite, was aufgrund der geographischen Nähe ja auch wenig erstaunt. In der Frage nach der Lokalisierung dieser beiden Bestände hat die Forschung bislang einhellig nach Westen an den Mittelrhein und – wenig überzeugend – auch nach Straßburg gewiesen; die Naumburger Verglasung dürfte demnach im Gefolge der Bildwerke des aus

Mainz zugewanderten Naumburger Meisters zu sehen sein¹⁴. Mehr als verführerisch ist in diesem Zusammenhang die Überlegung Ernst SCHUBERTS, daß der Naumburger Meister nach Vollendung des Mainzer Westchors 1239 zunächst in Merseburg tätig geworden sei, bevor er dann um 1250 seine Arbeiten in Naumburg aufnahm¹⁵. So erhellend diese Konstruktion in Bezug auf die Zusammenhänge zwischen Merseburg und Naumburg einerseits und die Herleitung des neuen Stils aus Mainz andererseits auch wäre, ist sie allein über den Merseburger Rittergrabstein leider nicht zu beweisen. Die lückenhafte Überlieferung und das Fehlen von gesicherten Datierungen lassen auf dem jetzigen Forschungsstand keine präziseren Aussagen zum Verhältnis Mainz-Erfurt-Assisi sowie Mainz-Merseburg-Naumburg zu; jeder neue Ansatz muß von der noch ausstehenden gründlichen Untersuchung dieser Werke ausgehen. Bis dahin werden die Grenzen zwischen Assisi, Merseburg, Naumburg und der Werkgruppe um das Aschaffenburger Evangeliar, darunter auch das Breviar in Stockholm, fließend bleiben. Solange sich aber für Merseburg und Naumburg keine Voraussetzungen im thüringisch-sächsischen Kunstkreis nachweisen lassen, ist der Ursprung unseres jüngeren Zackenstils weiterhin im Westen, am wahrscheinlichsten in Mainz zu suchen.

¹³ Dies postulierte WENZEL, (s. Anm. 9), S. 71, während FRODL-KRAFT, Ardagger, 1954, S. 44, eine Entstehung vor Ort annahm.

¹⁴ Zu Naumburg vgl. zusammenfassend zuletzt BECKSMANN, DGM I, 1995, S. 89–91, zu Merseburg Karl-Joachim MAERCKER, Die Medaillonscheiben mit dem Jessebaum im Dom zu Merseburg, in: Festschrift für Hans-Joachim Krause (im Druck); dem Autor sei für die Einsicht in das Manuskript herzlich gedankt. RÖHRIG-KAUFMANN, (s. Anm. 7), S. 311, 317, sieht die Merseburger Scheiben in Abhängigkeit des Aschaffenburger Evangeliers, während WENZEL, Meisterwerke, ²1954, S. 30, in den Medaillons eine Verschmelzung der

„thüringisch-sächsischen Spätromanik“ mit Einflüssen der französischen Hochgotik erblickt.

¹⁵ Vgl. Ernst SCHUBERT, Der Naumburger Dom, Halle 1997, S. 78. Die frühere Forschung hatte dagegen die Beschäftigungslücke des Bildhauers zwischen Mainz und Naumburg mit einem zweiten Frankreichaufenthalt gefüllt, während Willibald SAUERLÄNDER, in: Kat. Ausst. Stuttgart 1977, V, S. 236 f., den Beginn der Tätigkeit in Naumburg bereits ab 1240 oder kurz danach ansetzte.

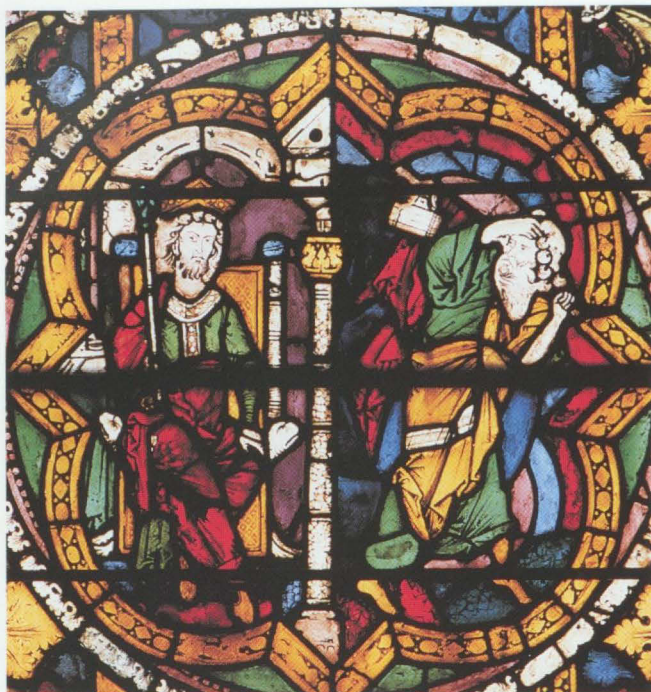


Abb. 4 Alttestamentliche Flucht eines Bärtigen. Assisi, San Francesco, Fenster A VIII, 8a. Mittelrhein, um 1253/60



Abb. 5 Anbetung der Könige aus dem Wurzel-Jesse-Fenster in der Vorhalle des Domes von Merseburg. Mittelrhein (?), um 1240/50

Frankfurt, Mönchengladbach und Köln

Die Chorverglasung von Assisi wird heute allgemein zwischen 1253 und 1260 datiert; ihre Entstehung fällt damit exakt in die Amtszeit des Mainzer Erzbischofs Gerhard I., der selber Franziskaner war und im Erfurter Konvent begraben wurde. Neben den beiden maßgeblich am Aufbau der Deutschen Provinz beteiligten Minoriten Jordanus von Giano, erster Guardian des Mainzer und Erfurter Konvents und 1224 bis 1239 Kustos von Thüringen sowie Autor der ersten Ordenschronik, und Thomas von Celano, dem ersten Franziskus-Biographen und Kustos der Rheinprovinz, dürfte folglich auch Erzbischof Gerhard eine entscheidende Rolle bei der Vermittlung von Glasgemälden oder Glasmalern nach Assisi gespielt haben. Die Kontakte zwischen Assisi und Mainz waren seit Beginn der Deutschlandmission sehr eng, da die Region Speyer, Worms und Mainz die erste Keimzelle der Deutschen Provinz bildete und dort folglich auch die ersten Provinzialkapitel tagten.

Über diese persönlichen Kontakte dürften nicht nur die mittelrheinisch-erfurtischen Glasgemälde nach Assisi vermittelt worden sein, sondern erhielt die für Assisi tätige Werkstatt in Folge des „Baubooms“ der Bettelorden auch umfangreiche Aufträge in ihrer Heimat. Dies betraf zunächst die Franziskanerkirche in Mainz, deren Grundstein Erzbischof Gerhard 1253 gelegt hatte und für deren Baukosten er offenbar per-

sönlich aufgekommen war. Da die Minoriten für die Besucher ihrer Kirche 1256 Ablass bekamen, war der Bau damals bereits vollendet. Seiner Ausstattung dürfte durch den Umstand, daß der damals amtierende Mainzer Erzbischof selber Franziskaner war, zentrale Bedeutung zugekommen sein. Leider mußte die Kirche 1742 einem Neubau weichen, sodaß sich unsere Vorstellung auf den durch Grabungen von 1931/32 in seiner Richtigkeit bestätigten Grundrißplan von 1577 beschränken muß¹⁶. Die Ausmaße des Chores mit 5/12 oder 7/12 Schluß waren mit 23,35 Metern Länge und 12 Metern Breite beträchtlich. Der kürzere und schmalere, 1260 geweihte Chor der Kölner Franziskanerkirche vermittelt eine ungefähre Vorstellung des ursprünglichen Aufrisses und der Durchfensterung des Mainzer Baues.

Von der ursprünglichen Ausstattung der Mainzer Franziskanerkirche besitzen wir keinerlei Nachricht¹⁷. Jene oben erwähnte Franziskanerhandschrift in Hamburg, welche offensichtlich von der Werkstatt des Aschaffener Evangeliiars ausgemalt wurde, dürfte jedoch einst dem Mainzer Franziskanerkloster gehört haben. Unter Berücksichtigung der direkten stilistischen Verbindungen zu diesen beiden Handschriften, welche mit dem Mainzer Erzbischof und Erbauer der Franziskanerkirche persönlich in Verbindung gebracht werden können, liegt nichts näher, als daß auch jene drei bislang irrtümlich in den Frankfurter Dom lokalisierten Glasgemälde (Kat. Nr. 14.1-2) aus der Mainzer Franziskanerkir-

¹⁶ Vgl. Fritz ARENS, Die Kunstdenkmäler der Stadt Mainz, Teil 1: Kirchen St. Agnes bis Hl. Kreuz, München 1961, S. 268, 270, 273, 276, 280, zu den Grabungen ferner Aloys RUPPEL, Über die ältere Franziskanerkirche in Mainz, in: Mainzer Zeitschrift 32, 1937, S. 46.

¹⁷ Der von ARENS (s. Anm. 16), 1961, S. 286, erwähnte Kruzifix im Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz datiert noch in das 12. Jahrhundert und läßt sich damit nicht auf die Franziskanerkirche zurückführen.



Abb. 6 Errettung des Jonas. Kopfscheibe eines Bibelfensters. Unbekannter Privatbesitz, Mainz, um 1255/60



Abb. 7 Medaillonscheibe mit Halbfigur eines Engels aus einem Bibelfenster. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Mainz, um 1255/60

che stammen. Im Frankfurter Dom lassen sie sich erst seit dem 19. Jahrhundert nachweisen: Sowohl baugeschichtlich als auch archäologisch – im Hinblick auf die grundsätzlich von den überlieferten Resten der Domchorverglasung des 14. Jahrhunderts abweichenden Reparaturen und Ergänzungen – muß der Frankfurter Dom als ursprünglicher Standort endgültig aufgegeben werden¹⁸. Wie das noch heute dort verwahrte Hochaltarbild von Anthonis van Dyck aus dem zweiten Mainzer Franziskanerkloster, dürften demnach auch die drei Frankfurter Glasgemälde erst im frühen 19. Jahrhundert in die Mainmetropole gekommen sein, nachdem die Stadt dem Mainzer Erzbischof Karl von Dalberg 1806 als Fürstentum zugesprochen worden war.

Lassen sich damit die drei für den rheinischen Zackenstil hochbedeutenden Frankfurter Scheiben mit einiger Wahrscheinlichkeit auf das Mainzer Franziskanerkloster zurückführen, kann über den ursprünglichen Standort des Glasgemäldes in Darmstadt (Kat. Nr. 15) und die Reste eines Bibelfensters in unbekanntem Privatbesitz (Abb. 6) und in Brüssel (Abb. 7) bislang nur spekuliert werden. Sicherlich in derselben Werkstatt entstanden, stammen sie aus einer der unzähligen zwischen 1250 und 1270 entlang des Rheins errichteten Kirchen, bevor sie im 18. oder 19. Jahrhundert in die Sammlung des in Koblenz residierenden Prinzen Wilhelm von Preußen und nach Schloß Westerburg kamen. Wie die Ikonographie der Darmstädter Augustinus- und Nikolaus-

scheibe und die reichere Maßwerkform der Jonas-Scheibe nahelegt, blieb die Tätigkeit der Werkstatt nicht auf die Betselordensbauten beschränkt, die in der Kustodie Rhein, Hessen und Trier damals zahlreich zur Ausstattung anstanden. Dies belegt auch das Bibelfenster der Benediktinerabteikirche St. Vitus in Mönchengladbach (Kat. Nr. 12.1-4), das um 1270/75 von einem direkten Ableger der Werkstatt geschaffen wurde, sowie die spätere, in ihrer Zeichnung holzschnittähnlichere Variante der beiden Scheiben der Apostel Petrus und Paulus als Märtyrer in der Sammlung des Reichsfreiherrn vom Stein. Einen letzten Reflex gibt schließlich das um 1280 entstandene sog. zweite Kölner Bibelfenster aus der Dominikanerkirche (Kat. Nr. 13.1-2). Neben der Himmelfahrt Christi, die nicht nur in der eigentümlichen Ausbildung der Wolke formal direkt mit dem Aschaffener Evangeliar zu verbinden ist, zeigt die Szene mit Moses vor dem brennenden Dornbusch so eindeutige Zusammenhänge mit derselben Szene in Assisi, daß ein Zusammenhang zwingend scheint¹⁹. Auch wenn das zweite Bibelfenster stilistisch bereits deutlich unter dem Einfluß jenes neuen Pariser Stils steht, der in Köln gleichzeitig in den Domchorstatuen und der Mailänder Madonna greifbar wird, hatte die Werkstatt offenbar direkten Zugriff auf die Vorlagen- und Mustersammlung jener älteren Mainzer Werkstatt. Dies gilt auch für die Farbigkeit und den ornamentalen Apparat, welche der Werkstatttradition verpflichtet bleibt, wie ein Vergleich der rot/blaugrundigen

¹⁸ Die Bemerkung von Carl WOLFF, *Der Kaiserdom in Frankfurt am Main*, Frankfurt/Main 1892, S. 99 f., daß die drei Scheiben nicht ursprünglich zum Dom gehörten, sondern später dorthin geschenkt wurden, ist demnach ernst zu nehmen. Ausführlich begründet wird dies in dem vom Verfasser bearbeiteten, kurz vor Abschluß stehenden Corpus-Band: *Die mittelalterlichen Glas-*

malereien in Hessen und Rheinhessen. Zweiter Teil mit Frankfurt (CVMA Deutschland III, 2).

¹⁹ Hierauf hat bereits MARTIN, 1993, S. 116 f., Abb. 156 und 160, 9 und 159, aufmerksam gemacht.

Medaillons des Alten Testaments mit den Frankfurter Scheiben verdeutlicht. Es läßt sich damit anschaulich demonstrieren, wie jüngere Kräfte dieser Werkstatt weiterhin dem älteren Werkstatt-Repertoire verpflichtet bleiben, ihren Figurenstil nun aber den aktuellsten, französischen Strömungen anpassen.

Aufgrund dieser Zusammenhänge und der engen stilistischen Verbindungen muß die Glasmalereiwerkstatt der Frankfurter, Darmstädter und Brüsseler Scheiben an der Seite der Maler des Aschaffener Evangeliums tätig gewesen sein. Ob es sich dabei gar um dieselben Leute handelte, läßt sich nicht mehr sicher sagen. Zeigen die Buchmalereien in der Zeichnung der Gesichter und Modellierung der Gewänder engste Verbindungen zu den Wormser Tafeln (Kat. Nr. 15, Abb. 1), kommen sie in vielen Gewandformeln auch den Glasmalereien verblüffend nahe. Einzig in den dort etwas puppenhafteren Gesichtern stellen sich gewisse Differenzen ein. Die engen Verflechtungen lassen sich nur dadurch erklären, daß Buch-, Tafel- und Glasmaler sich zu einer Art Werkstattverbund zusammengeschlossen hatten und sich gegenseitig ihre Muster- und Vorlagensammlung zur Verfügung stellten. Dies macht nicht zuletzt auch das ungewöhnliche Motiv der Angelrute in der Jonasscheibe (Abb. 6) deutlich, das auf die Szene mit dem angelnden Petrus im Aschaffener Evangelium zurückführt²⁰. Historische Argumente legen als Sitz dieses leistungsfähigen Werkstattverbunds die Bischofsstadt Mainz nahe, wobei sich der Aktionsradius bis ins Rheinland erstreckte und keineswegs nur auf Bettelordensbauten beschränkt blieb. Paradoxerweise scheint die Werkstatt erst um 1280 in Köln Fuß gefaßt zu haben, zu einem Zeitpunkt also, als die Kölner Kunst zusehends unter Pariser Einfluß geriet. Die gesamte frühere, aus Westfalen eindringende Zackenstil-Produktion in Köln – von den Wandmalereien in der Taufkapelle in St. Gereon (um 1240/50) und Maria Lyskirchen (um 1250) bis zu den Kreuzigungen im Chorbogen von St. Severin und in der Taufkapelle von St. Kunibert (beide um 1260/70), die in der übersteigerten Zerklüftung des Gewandes an die Soester Trinitätstafel in Berlin und das mit ihr verwandte Madonnenbild in Florenz erinnern, – zeigt daher keinerlei Berührungen mit unseren Werken.

Würzburg, Regensburg und Österreich

Die Verbreitung des mittelrheinischen Zackenstils blieb nicht auf die Rheinlande beschränkt, sondern nahm ihren Weg, wie Hanns SWARZENSKI aufzeigte, auch nach Regensburg und von dort weiter nach Österreich und Böhmen. Die geographisch zwischen Mainz und Regensburg gelegene Bischofsstadt Würzburg blieb davon jedoch unberührt. Es etablierte sich dort um 1245 eine Buchmalerei-Werkstatt, deren bedeutendste Leistung der Münchner Psalter Clm. 3900 (um 1250/60) darstellt. Der in dieser Handschrift kulminierende „Würzburger Stil“ ist niedersächsischen wie französischen Einflüssen verpflichtet und entwickelt einen Zackenstil eigen-

ner Prägung²¹. Die Regensburger Buchmalerei um 1250/60 hingegen zeigt in einigen Werken deutliche Zusammenhänge mit dem Aschaffener Evangelium. Diese gehen vereinzelt so weit, daß bis heute nicht gesagt werden kann, ob der Herzogenburger Codex der *Moralia in Job* am Mittelrhein oder in Regensburg illuminiert worden ist²². Auf welchem Wege der Stil nach Regensburg gelangte, ist indes noch ungeklärt. Gleiches gilt für die böhmischen und österreichischen Buchmalereien, in denen Swarzenski ebenfalls den Einfluß der mittelrheinischen Werke ausgemacht hat. Inwieweit das Erklärungsmodell des vom Mittelrhein über Regensburg nach Österreich wandernden Stils den damaligen Verhältnissen gerecht wird, sei dahingestellt. Es ist immerhin bemerkenswert, daß Würzburg von dieser Wanderung unbeeinflusst geblieben ist, da sich die dortigen Auftraggeber und Werkstätten offensichtlich anderweitig orientierten. Für die bemerkenswerten Nach- und Spätblüte des Zackenstils in Österreich mögen folglich ebenfalls die spezifischen Wünsche und Beziehungen der jeweiligen Auftraggeber eine Rolle gespielt haben. Inwiefern die einzelnen Bestände tatsächlich auf mittelrheinische Wurzeln zurückführen und über welche Stationen die Vermittlung des Stils erfolgte, bedürfte angesichts der Verästelungen und Filiationen der verschiedenen Werkstätten einer eingehenden, auf neuen methodischen Grundlagen basierenden Untersuchung. Zeitlich bilden die um 1260/70 entstandenen Wandmalereien der Westempore in Gurk den Auftakt und gelten in der Einheit von Architektur und Bauplastik, Wand- und Glasmalerei nicht nur als Hauptwerk des Zackenstils in Österreich, sondern sind in ihrem einzigartigen Raumeindruck zugleich ein seltenes Beispiel eines nicht durch frühe Restaurierungen veränderten Innenraums. Ob die Wand- und Glasmalereien in derselben Werkstatt konzipiert wurden, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, jedenfalls strahlte der dort etablierte, einzelne mittelrheinische Anklänge zeigende Stil über Filiationen auch in den Südosten und nach Kärnten aus. Neben den bedeutenden Wandmalereien in Krems (um 1280) und Göß (um 1280/85) verdienen die Glasmalereien des Brunnenhauses und der Stiftskirche von Heiligenkreuz (um 1290/95) besondere Beachtung: Sie gehören zum Besten, was die österreichische Glasmalerei an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert geschaffen hat. Schließlich seien an dieser Stelle auch die Glasmalereien aus St. Walpurgis bei St. Michael (Kat. Nr. 45.1–2) mit ihren steirischen Ablegern erwähnt sowie die Scheiben des Jungfrauenzyklus aus der Dominikanerkirche Friesach (heute Stadtpfarrkirche) und die von dort in das Grazer Landesmuseum Joanneum überführte bemalte Sakristeitür, die vielleicht sogar in derselben Werkstatt entstanden ist.

Bahnte sich im Westen durch den verstärkten Einfluß neuer französischer Impulse gegen 1280 ein allgemeiner stilistischer Umbruch an, überlebte der Zackenstil in Österreich lokal bis zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Daß diese Resistenz nicht verallgemeinernd als Folge der geographischen Abgeschlossenheit beurteilt werden darf, macht die noch ganz dem

²⁰ Vgl. SWARZENSKI, 1936 (s. Anm. 1), S. 102, Abb. 238; ein zweites Mal begegnet dieses seltene Motiv in der ebenfalls auf das Aschaffener Evangelium zurückführenden Handschrift *Moralia in Job* (ebd., Abb. 306), vgl. ferner RÖHRIG-KAUFMANN (s. Anm. 7), 1986, Abb. 76. Die Jonasscheibe bildete den Abschluß eines zweibahnigen Bibelfensters; als neutestamentliches Pendant gehörte rechts die Himmelfahrt Christi dazu. Der identischen Rahmen-

bordüre wegen stammt auch der Brüsseler Engel, und damit natürlich auch der Darmstädter, aus diesem Fenster.

²¹ Vgl. Helmut ENGELHART, Die Würzburger Buchmalerei im hohen Mittelalter, Würzburg 1987, bes. S. 282–320.

²² Vgl. Ellen J. BEER, in: Kat. Ausst. Regensburger Buchmalerei, München 1987, S. 59–63.

Zackenstil verpflichtete figürliche Verglasung des hochgotischen Hallenchors der Stiftskirche Heiligenkreuz deutlich, der zu den frühesten und richtungsgebenden Beispielen der neuen westlichen Baukunst in Österreich zählt. Ferner ist für einzelne Bestände wie die wohl in Salzburg entstandenen Werke um das sog. Seitenstettener Missale auch von einem direkten künstlerischen Austausch mit Würzburg sowie venezianisch-paduanischen Werkstätten auszugehen²³. Von einer linearen stilistischen Entwicklung und Verbreitung sowie dem pauschalen Diktum einer Einnistung des Zackenstils in einem späten österreichischen Reservat kann folglich keine Rede sein.

Straßburg, Freiburg und der Oberrhein

Im Gegensatz zur mittelhheinischen und kölnisch-westfälischen Malerei spielte der Zackenstil am Oberrhein eine nur untergeordnete Rolle. Auch wenn als Vorbild für die Glasgemälde des Naumberger Westchores immer wieder der hl. Biulfus im Südquerhaus des Straßburger Münsters (um 1245/50) bemüht wurde, beschränken sich die Gemeinsamkeiten im wesentlichen auf die von einem Palmettenband umzogene Langpaßrahmung. Auch der Figuren- und Gewandstil sowie die Gesichtszeichnung der Maßwerkverglasung der beiden Münsterseitenschiffe (um 1250/60), die Reste der Erstverglasung der Dominikanerkirche (1254–1260) sowie die Reste der Chorverglasung und die Westrose von St. Thomas (bis 1270) zeigen über die Palmettenbordüren und einzelne, scharf vom Körper abstehende Gewandtüten hinaus keine engeren Berührungen mit den mittelhheinischen Werken²⁴.

Im Gegensatz hierzu weisen das Glasgemälde der hl. Kuni-gunde und die zugehörigen Reste aus dem Freiburger Münster (Kat. Nr. 25) in der Gewandbildung einen ausgeprägten Zackenstil auf. Die dafür verantwortliche Werkstatt steht in Freiburg jedoch noch völlig isoliert. Die nächsten Parallelen bieten bislang einzig die farbig angelegten Zeichnungen der um 1260/65 anzusetzenden zweiten Bildredaktion im Bonmont-Psalter, die irgendwo zwischen Engelberg und dem Oberrhein erfolgte²⁵. Wie Peter KURMANN zeigte, weisen die Figuren dieser Zeichnungen auch erstaunliche Parallelen zur „mittleren Gruppe“ der Strebepfeilerfiguren am Freiburger

Münster auf, womit ein zweiter Hinweis auf Freiburg gegeben ist²⁶. Trotz dieser gattungsübergreifenden Zusammenhänge blieb der Zackenstil in der übrigen deutschen Skulptur eine Randerscheinung. Selbst die frühen, dem Erminoldmeister zugeschriebenen Rufacher Konsolen und die Basler Archivoltenfiguren vertreten eine Gewandauffassung, die nicht von der Malerei, sondern von der oberrheinischen Skulptur im Umfeld des Straßburger Lettners herzuleiten ist²⁷. Hingegen bildete sich in deren Nachfolge ein Figurentyp aus, der in der Gesichtszeichnung und der voluminös schweren Gewandbildung auf die Malerei einwirkte und in den Glasgemälden der Freiburger Dominikanerkirche (Kat. Nr. 42) seine Resonanz fand.

Auf dieser Basis scheidet die häufig versuchte Herleitung des späten Zackenstils aus der französischen Skulptur trotz der Beobachtung ihrer allgemeinen Tendenz zur Verhärtung. Im Gegensatz zu den nach Köln und in den Osten ausstrahlenden Werken am Mittelrhein, die einen vergleichsweise homogenen Eindruck machen, stehen am Oberrhein – mit Ausnahme des Kreises um den Bonmont-Psalter – alle „Zackenstilwerke“ isoliert. Dies betrifft auch das gemalte Kreuz von St. Katharinenthal und das noch nicht genauer eingeordnete Londoner Triptychon²⁸. Der hieraus resultierende heterogene Eindruck geht nicht nur auf das Konto der lückenhaften Überlieferung, sondern ist charakteristisch für die Spannweite und den nach allen Seiten offenstehenden oberrheinischen Kunstraum. Neben der Verarbeitung jüngster französischer Stilformen in der Straßburger Südportalskulptur, der dortigen Lettnerplastik und im Obergadenfenster S II (baie 202) war der Zackenstil zwar bekannt und wurde von einzelnen Werkstätten verarbeitet, aufs Ganze gesehen blieb er jedoch lediglich Episode. Es spricht folglich alles dafür, daß die zweite westliche Zackenstilwelle nicht von Frankreich und Straßburg ausging, sondern um 1240/50 am Mittelrhein ihre Wurzeln hatte. Die dort angesiedelten Werkstätten waren nach der Vollendung des Mainzer Westlettners von den aktuellsten französischen Strömungen offenbar nurmehr am Rande beeinflusst und prägten einen eigenen, nochmals byzantinisches Erbe aufgreifenden Stil aus. Inwieweit dieser auf den Aktionsradius einer wahrscheinlich in Mainz ansässigen potenten Großwerkstatt beschränkt geblieben ist oder sich zu einem Regionalstil etablieren konnte, ist aufgrund der wenigen er-

²³ Zum Zackenstil in Österreich vgl. etwa Walter FRODL, Zur Malerei der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Österreich, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 16, 1954, S. 47–81. – Gerhard SCHMIDT, Die Malerschule von St. Florian, Linz 1962, S. 103–113, sowie Ernst BACHER, in: CVMA Österreich III, 1, 1979, S. XXIV–XXVII. – Zur Werkstatt des Seitenstettener Missales ferner Andrea BERGER-FIX, Das Wimpassinger Kreuz und seine Einordnung in die Kunst des 13. Jahrhunderts, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 33, 1980, bes. S. 59–82, sowie MARTIN, 1993, S. 97–111, der die Werkstatt auch mit der Apsisverglasung in Assisi in Verbindung bringen wollte.

²⁴ Dies gilt auch für die thronende Madonna im Langhausfenster süd IV des Straßburger Münsters (s. CVMA France IX, 1, 1986, Fig. 190), deren Gesichtszeichnung engere Berührungen zu den Mainzer Werken zeigt. Es handelt sich hierbei jedoch um eine singuläre, in den übrigen Langhausfenstern nicht nachweisbare Annäherung der dafür verantwortlichen Straßburger Werkstatt.

²⁵ Dies erschließt sich aus den codicologischen Beobachtungen von Daniela WERESCH, Der sog. Bonmont-Psalter und Codex 61 der Stiftsbibliothek Engelberg. – Ein Beitrag zur Forschungsgeschichte, Magisterarbeit Universität Stuttgart 1997 (zusammenfassender Aufsatz für die Zs. für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte geplant), welche im Bonmont-Psalter dieselbe Schreiberhand wie im Engelberger Codex 61 ausmachte. Der auf fol. 8r. abgebildete Abt Walther dürfte damit mit dem Engelberger Abt Wal-

ter von Yberg (1252–1267) zu identifizieren sein, der auch über das zum Konvent zugehörige Frauenkloster gesetzt war; er wird begleitet vom Stifterbild der namentlich nicht überlieferten Magistra des Frauenkonvents. Ein vergleichbares Stifterbild mit Abt Walter und Magistra Guta zeigt cod. 72, vgl. Robert DURRER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden, Zürich 1899–1928, S. 208, Fig. 95; s. ferner auch den Chormantel der Königin Agnes wiederum mit Nennung von Abt und Magistra, ebd. S. 164, Fig. 51.

²⁶ Vgl. KURMANN, 1983, dessen Erklärung insofern zu relativieren ist, als nicht nur die Zeichnungen des Bonmont-Psalters, sondern auf der Grundlage neuer baugeschichtlicher Anhaltspunkte auch die Freiburger Apostel nicht vor dem Straßburger Lettner entstanden sein dürften.

²⁷ Vgl. Achim HUBEL, Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 8, 1974, S. 106.

²⁸ Zum Katharinenthaler Kreuz vgl. zuletzt Friedrich KOBLE, in: Aschaffener Tafelbild 1997, S. 62 f., Abb. 26. Die vereinzelt postulierten Zusammenhänge zu dem im Regensburger Umkreis entstandenen Rheinauer Psalter und zur Kreuzigung im Bonmont-Psalter sind nicht nachvollziehbar. Dies gilt auch für das Londoner Triptychon, das von Verena FUCHS, in: Aschaffener Tafelbild, 1997, S. 113–121, ebenfalls mit dem Bonmont-Psalter verglichen wurde, in Gewandmodellierung und Gesichtszeichnung jedoch keine zwingenden Zusammenhänge aufzeigt.

haltenen Werke nicht mehr sicher zu entscheiden. Für letzteres sprechen jedoch regionale Voraussetzungen wie das Fehlen eines überragenden Großbaus nach der Vollendung des Mainzer Domwestchores und der daraus resultierende fehlende Zustrom neuer künstlerischer Kräfte. Dem steht eine Vielzahl kleinerer neuer Bauten gegenüber, die es in kurzer Zeit auszustatten galt. Zur Bewältigung dieser Arbeiten kamen Werkstätten wie unsere für Mainz rekonstruierte wie gerufen, indem solche Großunternehmen die gesamte Ausstattung, von den Glasgemälden bis zu den liturgischen Handschriften, in kurzer Zeit ausführen konnten. Durch diesen Vorgang konnte die Stilsprache einer Werkstatt zum Regionalstil avancieren, zu dessen Verbreitung auch Werkstattableger wie in Mönchengladbach beitrugen. Lassen sich lokal noch um 1290/1300 letzte Reminiszenzen des Stils ausmachen, so etwa in der Chorverglasung der Prämonstratenserinnenkirche Altenberg/Lahn (Abb. 8)²⁹, wurde in einem Zentrum wie Köln um 1280 sofort die neue Sprache adaptiert, wenngleich Bildmotiv, Farbigkeit und Ornament der Tradition verhaftet blieben. Wie der Naumburger Meister 1239 für die Skulptur im Mainzer Umkreis einen Standard gesetzt hatte, hinter dem die Werkstattableger und Regionalwerkstätten nicht mehr zurückbleiben wollten, bildete in Köln um 1280 offenbar bereits der Pariser Stil den neuen Maßstab.

Wir kommen damit zu dem wenig überraschenden Ergebnis, daß es *den* Zackenstil nicht gibt. Wie hier für den Zeitraum von etwa 1250 bis gegen 1290 gezeigt werden konnte, handelt es sich um verschiedenste, von Einzelwerkstätten geprägte Varianten einer Stilsprache, die unter bestimmten Voraussetzungen die Kunstproduktion einer ganzen Kunstlandschaft prägen konnte. Diese Stilsprache erweist sich damit nicht als Ergebnis eines nach den Naturgesetzen des Werdens und Vergehens ablaufenden Prozesses, sondern als künstlerischer Ausdruck verschiedener, unter spezifischen regionalen Voraussetzungen arbeitender Werkstätten. Damit sind aber jene überregionalen Verbindungen in Einzelementen der Gewandstilisierung noch nicht erklärt, welche über das gesamte 13. Jahrhundert virulent bleiben. Will man diesem Phänomen nicht einfach das Etikett des Zeitstils anheften, führen diese Zusammenhänge letztlich auf die gemeinsamen Vorbilder in der byzantinischen oder byzantinisch beeinflussten Kunst zurück. Diese von Ghiberti und Vasari als *maniera greca* bezeichnete Strömung blieb in Italien immerhin bis zu Giotto tonangebend und bildete auch nördlich der Alpen eine seit Beginn des 13. Jahrhunderts geläufige Formsprache, die im Laufe der Zeit die westlichen Neuerungen immer stärker assimilierte. Neben der schlankeren Proportionierung der Figuren betrifft dies – als Reaktion auf die aktuelle französische Skulptur? – das plastische Herausarbeiten von Körpervolumen und schließlich auch ein neues Ornamentensystem. Mit dem fortschreitenden Erfolg der eleganten Formsprache der französischen Hochgotik ab 1250 verlor der Zackenstil zusehends seinen Einfluß und konnte sich bis gegen Ende des Jahrhunderts aufgrund zählebiger Lokaltraditionen nurmehr im österreichischen Raum behaupten. Daß auch diese Entwicklung nicht linear verlief, zeigen Werke wie der Bonmont-Psalter und das Katharinenthaler Kruzifix, welche eine selbstbewußte Alternative zu den lokal sich etablierenden Werken der französischen Gotik bieten.

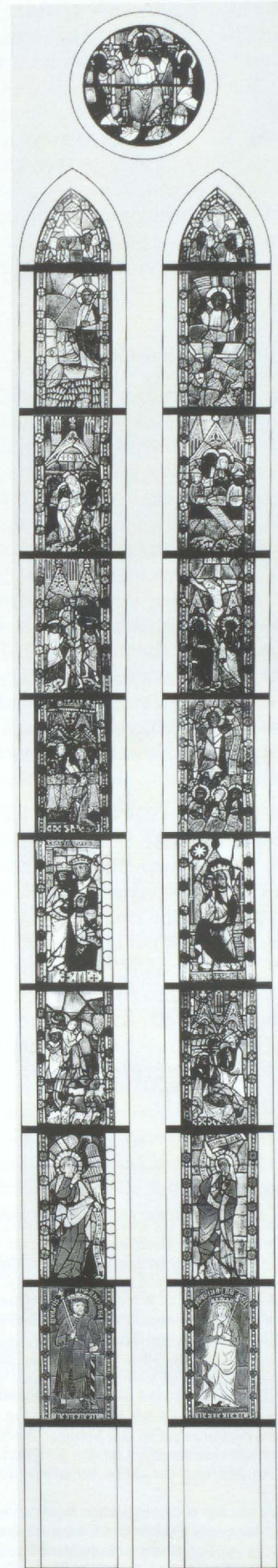


Abb. 8 Chorverglasung der Prämonstratenserinnenkirche Altenberg/Lahn, um 1290/1300

²⁹ Vgl. Daniel HESS, in: Städel-Jb. NF 15, 1995, S. 41.