

gebracht ist. Der Zusammenhang der Umrahmung mit der Rahmenleiste des Markusblattes des Krönungsevangeliums ist offenkundig und steht „im Gegensatz zur Kunst der Hofschule“ (S. 54 f.). Koehler glaubt, daß Karls Biograph Einhard „die Persönlichkeit“ war, „die hinter unserer Gruppe steht“ (S. 55). Ein endgültiges Urteil dürfte sich erst ergeben, wenn die Künstlerpersönlichkeit Einhards einer neuen Prüfung unterzogen worden ist. Mit dem Tod Karls erlischt auch der Geist und Stil dieser Gruppe, der „von anderen Quellen genährt“ unter Ludwig dem Frommen in der Schule von Reims auf neue, dann aber länger dauernd und tiefergehend im Norden noch zum zweitenmal zur Geltung kam (ebda.). Auf S. 56 schließt Koehler eine Übersicht über die wichtigste allgemeine Literatur an und beschreibt im folgenden die Geschichte, Zusammensetzung, Einrichtung und Inhalt der einzelnen Evangeliare und gibt eine Übersicht über die für die einzelnen Evangeliare bedeutsame Literatur; das Krönungsevangelium S. 57–71, Tafel 1–27; das Aachener S. 72–80, Tafel 28–36; das aus Brescia S. 81–84, Tafel 37–39; das Xantener (Brüssel) S. 85–93, Tafel 40–48.

Die methodische Gründlichkeit des Verfassers führt zu wesentlichen Ergebnissen. Die Einbeziehung des Gesamtbefundes einer Handschrift hat sich als ein sehr fruchtbares Prinzip erwiesen, das zu neuen Erkenntnissen führte. Die Methode des reinen Vergleichs künstlerischer Merkmale blieb in einer gewissen Unsicherheit und einem Schwanken in der Zueinanderordnung der einzelnen Handschriftengruppen und ihrer Entstehungsorte stecken. Als bedeutsam verdient die Umgrenzung der Entstehungszeiten für die vier Handschriften der Gruppe des Krönungsevangeliums festgehalten zu werden, zwischen 795 und 810. Ferner die stilistische Besonderheit der Handschriftengruppe, die ein bezeichnendes Licht auf die Vielfalt der Kunstbestrebungen am Hofe Karls des Großen fallen läßt. Zum Schluß sei noch einmal die scharfe Abgrenzung dieser Gruppe gegenüber der späteren Schule von Reims und ihre unmittelbare Beheimatung in den nächsten Umkreis des Hofes hervorgehoben. Es wird Aufgabe der weiteren Forschung sein müssen, die Anregungen Koehlers aufzunehmen und weiterzuführen. Neben der erwähnten Notwendigkeit der Untersuchung des Bibeltextes bleibt die Untersuchung des Capitulare ein wichtiges Anliegen, d. h. des Festkalenders, der als Anhang die Perikopen im Kreislauf des liturgischen Jahres bringt. Durch die Arbeiten von Th. Klauser sind die Ausgangspunkte festgelegt. Jedoch ist der Wechsel des Typus dieses Verzeichnisses sowohl in der Entwicklung der Hofschule und wie auch in dieser Gruppe sehr charakteristisch; seine Erforschung könnte zu weiteren Ergebnissen führen. Die vorsichtigen Konsequenzen, die Koehler zieht, möchte man an einigen Stellen etwas weniger zurückhaltend formuliert sehen. Auf die Abbildung der Architektursäulen wurde bereits oben hingewiesen. Auch die Verbindung von wenigstens drei Handschriften mit dem Rheinland (zwei in Aachen, eine in Xanten) dürfte einen Hinweis bilden, den Koehler nicht unmittelbar verwertet hat.

Es bleibt dem Deutschen Kunstverein, dem Forscher Wilhelm Koehler und seiner Mitarbeiterin, Dr. Florentine Mütterich, München, zu danken, daß sie eine solche mustergültige Edition vorgelegt haben.

*Erich Stephany*

*Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte), Band XXII, 264 Seiten, 168 Abbildungen, Köln 1960, Verlag Dumont-Schauberg. (Aus der Fülle bedeutsamer Beiträge können hier nur die gewürdigt werden, die direkt oder indirekt auf Probleme der Aachener Forschung Bezug nehmen.)*

*Herbert Schade, Studien zu der Karolingischen Bilderbibel aus St. Paul vor den Mauern in Rom*

In den beiden letzten Bänden des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs legt Herbert Schade umfangreiche Studien zu der karolingischen Bilderbibel aus St. Paul vor den Mauern in Rom vor. Es sind Ausschnitte einer Münchener Dissertation aus dem Jahre 1954, die der Verfasser späterhin noch erweitert hat. Er stützt sich auf die grundlegende Arbeit Wilhelm Koehlers über die karolingischen Miniaturen der Schule von Tours und setzt sich mit A. M. Friends Versuch auseinander, die Bibel als Werk der Schule von Corbie in St. Denis zu lokalisieren. Damit wird neuerlich die seit Janitscheks fundamentalem Werk über die Trierer Ada-Handschrift 1889 anklingende Problematik jener, wie Janitschek annahm, „im äußersten Nordosten Frankreichs liegenden Schule von Corbie“ ausgeleuchtet, die er als „Brennpunkt des gelehrten Lebens“ in karolingischer Zeit bezeichnete. Sorgfältig wägt Schade die Gründe ab, die eine Lokalisierung in einem der Zentren karolingischer Buchmalerei rechtfertigen.

Nach dem stilistischen Vergleich mit Miniaturen der Reimsischen und Touronischen Schule läßt sich jedoch die These der Herkunft aus Corbie in St. Denis erschüttern. Der Verfasser spricht sich für eine Entstehung in Reims aus. Dabei kann er vom fest datierten und lokalisierten Evangeliar des Erzbischofs Ebbo von Reims und dem stilistisch zugehörigen Utrechtspsalter ausgehen. Die dargelegten historischen, stilistischen und paläographischen Gründe machen die Lokalisierung der Bibel im Peterskloster von Hautvillers, das nach St. Remi die zweite Residenz des Reimser Erzbischofs und das größte Kloster der Diözese war, glaubhaft. Auf Grund der Fülle der aufgezeigten Beobachtungen und Beziehungen, vornehmlich jedoch der Deutung der Monogramme des Dedikationsbildes kommt der Verfasser zu dem Schluß, daß dieser größte Miniaturenzyklus der Karolingerzeit wahrscheinlich zwischen 870 und 875 unter der Aufsicht Hinkmars in Reims geschaffen wurde und zu den Geschenken gehört haben könnte, die von Karl dem Kahlen am Weihnachtsfest 875 in Rom Papst Johannes VIII. überreicht wurden. – Im Anschluß an die Bestimmung des kunstgeschichtlichen Ortes der Bibel unternimmt der Verfasser den kühnen und problematischen Versuch, am Beispiel zweier Miniaturen die von H. Sedlmayr für Brueghels „Blindensturz“ beispielhaft entwickelten Elemente einer Strukturanalyse auf ein Werk des karolingischen Mittelalters anzuwenden.

*Christian Beutler, Das Kreuz des hl. Odo aus St. Martin vor Autun*

Hatte Herbert Schades Beitrag den geschichtlichen und stilistischen Ort eines Werkes im Rahmen karo-

lingischer Buchmalerei näher umrissen, so leuchtet Beutlers Untersuchung über das Kreuz des hl. Odo aus St. Martin vor Autun in einen bisher in tiefem Dunkel liegenden Bereich der karolingischen Kunst: die Großplastik. Das Kreuz ist, wie Beutler auf Grund urkundlicher Quellen sowie ikonographischer und stilistischer Beziehungen zur Zweigschule der Metzger Gruppe folgert, „während der Regierungszeit Karls des Kahlen nach seiner Hochzeit mit Richildis vielleicht zur Weihe der Martinskirche“ entstanden. Erstmals in der im 11. Jahrhundert abgefaßten Lebensbeschreibung des hl. Hugo als zu der von Karl dem Kahlen veranlaßten Ausstattung der Martinskirche gehörend erwähnt, verblieb das Kreuz in der Kirche, bis es im Jahre 1795 beim Versuch, es in Sicherheit zu bringen, den Arbeitern entglitt und am Boden zerbrach. Nur das Fragment mit dem Antlitz Christi hat sich erhalten, das man seither verschiedentlich beurteilt hat. Die einen sahen in ihm das karolingische Original, die anderen betrachteten es als Arbeit des 12. Jahrhunderts. Um zu einer Vorstellung vom Aussehen des Gesamtkreuzes zu kommen, zieht der Verfasser ein Gemälde von 1664 sowie einen wenig später entstandenen Stich heran. Beide sind offenkundig barocke Wiedergaben des untergegangenen mittelalterlichen Werkes. Besonders auffallend ist das Motiv der Corona gemmata, die sich, von der Hand des Vater Gottes gehalten, auf Christus herabsenkt – gemäß den Worten des 20. Psalmes „Posuisti in capite eius coronam de lapide pretioso“. Schon V. Terret hat in diesem Zusammenhang auf das Gebetbuch Karls des Kahlen und das Aachener Lotharkreuz hingewiesen. Bei beiden Werken ist freilich der Lorbeerkranz an die Stelle des Kronreifes getreten. Das Krönungsmotiv des Odo-Kreuzes findet sich in weitgehender ikonographischer Übereinstimmung bei einem der Metzger Schule nahestehenden Elfenbein im Museo Nazionale zu Florenz. Wie unmittelbar die barocken Wiedergaben das untergegangene Original spiegeln, zeigen die von den Händen ausgehenden Blutstrahlen, die keineswegs Zutat der Barockzeit sind, sondern, wie es vornehmlich ein Berliner Elfenbein und die berühmte Kreuzigung vom Deckel des Codex Aureus der Pierpont Morgan Library beweisen, schon auf karolingischen Kreuzfixen vorkommen. Der Vergleich mit hochromanischen Christusdarstellungen sucht auch vom Stilistischen her den Nachweis karolingischer Herkunft zu erbringen. Die formale Kraft dieses von Beutler postulierten karolingischen Formenkanons hätte dann noch bis ins frühe 11. Jahrhundert hinein gewirkt und die Grundlage für die Bildung des Kopfes der Majestas Domini vom Aachener Goldantependium Heinrichs II. geliefert. Beutlers Einzeluntersuchung mündet notwendig in die Frage ein: hat es eine karolingische Großplastik gegeben? Schon im Bonner kunsthistorischen Colloquium vom 21. 10. 1958 hatte der Verfasser versucht, diese Frage positiv zu beantworten, indem er auf Grund historischer, stilistischer und kostümgeschichtlicher Argumente die Karlsstatue in St. Johann zu Müstair in Graubünden um 800 datierte und damit als Beispiel karolingischer Großplastik wertete. Wie vieles hier noch im Dunkel liegt, bekennt der Verfasser zum Schluß seines Aufsatzes über das Odo-Kreuz: „Fragt man nach den Voraussetzungen solcher Kunst, so weiß ich darauf keine Antwort.“ Abschließend wird auf den Kölner Gerokreuzifix verwiesen, dessen

formale Voraussetzungen bei aller Andersartigkeit von Motiv und Gestaltstil in karolingischen Vorgängern zu suchen seien.

*Fried Mühlberg, Cruzifixus Dolorosus*

Weitere wertvolle Bereicherungen unserer Kenntnis der mittelalterlichen Kreuzesikonographie bringt der sich anschließende Beitrag über die Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkreuzifixes. Im berühmten Kreuz von 1304 in St. Maria im Kapitol zu Köln hat er seine beispielhafte Ausprägung gefunden. Der Wandel, der sich in der Auffassung vom Bild des Gekreuzigten seit den Triumphkreuzen der ausgehenden Romanik vollzieht, erklärt sich durch die Frömmigkeit der Mystik, der „der Gekreuzigte das zentrale Objekt... und seine bildhafte Darstellung das Hauptanregungsmittel der Meditation ist“. Als eigentlicher Ort des Gabelkreuzifixus wird der Kreuzaltar unter dem Lettner angenommen. Geheiligt durch in ihm bewahrte Reliquien, bildete das Gabelkreuz das Zentrum der Volksfrömmigkeit. Zwei Kapitels-Beschlüsse des Aachener Marienstiftes aus den Jahren 1595 und 1599 lassen erkennen, daß im Aachener Münster auch die Eucharistie in einem Kreuzifix beim Kreuzaltar aufbewahrt wurde. Solche Feststellungen erweisen, daß die seit Dehio übliche Bezeichnung als Andachtsbild dem Gabelkreuzifix nicht gerecht wird.

In einem Dachrelief des Albinusschreines von 1186 kann der Verfasser eine frühe Form des Gabelkreuzifixes nachweisen. Für die Kenntnis seiner Herkunft ist freilich eine Emailscheibe vom Heribertschrein (um 1170) noch wertvoller. Sie zeigt zwei Männer, die mit Äxten einen Baum fällen, der „gabelförmig in drei kräftigen Ästen mit Blätterkronen ausläßt“. Im Hintergrund erscheint Bischof Heribert, der den Befehl zum Fällen des Baumes erteilt. Die Umschrift besagt: „In mensa visus extensus in arbore Christus Bertifici sanctae fit causa Crucis facienda“. Damit scheint der gesuchte Urtyp des Gabelkreuzifixes in jenem Gabelkreuz des hl. Heribert gefunden zu sein.

In die von Mühlberg zusammengestellte Gruppe gehört auch das sogenannte „Mirakelkreuz“ der Liebfrauenkirche zu Andernach. Terwelp („Das Ungarnkreuz in der Pfarrkirche zu Andernach“, *Niederrheinischer Geschichtsfreund*, 6, 1884, S. 166 f.) hatte es als Vortragekreuz beschrieben, das den Prozessionen ungarischer Pilger, die zur Aachener Heiligtumsfahrt zogen, vorangetragen und in der Kirche zu Andernach, dem Hauptversammlungsort der Ungarn, aufbewahrt wurde. (H. Schifers bildet es als Prozessionskreuz der ungarischen Aachenfahrer ab. [„Aachen zum Jahre 1951“, *Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz*, Jhrg. 1951, S. 171.] Vgl. auch Hs. 261 [Meyer] im Aachener Stadtarchiv, Quix, Beiträge II. 40., H. Schifers, „Kulturgeschichte der Aachener Heiligtumsfahrt“, Köln 1930, S. 54.) Da sich jedoch der Name „Ungarnkreuz“ vor dem 19. Jahrhundert nicht nachweisen läßt und Terwelp wohl nur durch die „Fremdheit des Kreuzifixes und die Bedeutung Andernachs für die ungarische Aachenfahrt“ zu seiner Vermutung gekommen ist, bestreitet der Verfasser den bisher angenommenen Verwendungszweck des Kreuzes. Man kann sich seinen Argu-

menten nicht verschließen und wird fürderhin im Andernacher Kreuz ein „Mirakelkreuz“ sehen müssen, dem Kölner Kapitolskreuz verwandt und gleich ihm den Kreuzaltar überragend als „devotionales Kultbild“.

E. G. Grimme

*Albert Puters, Vasalli et Gagini. Stucateurs italiens au pays de Liège. (Privatdruck, Lüttich) 1960. 96 S., 22 Abb.*

Noch Thieme-Becker spricht im Anschluß an Pick-Laurent von den italienischen Stuckateuren Franz und Joseph Vasalli, die 1728–1731 den Weißen Saal des Aachener Rathauses ausgestaltet hätten. Aber Franz ging 1730 nach England. Nun kann der Lütticher Universitätsprofessor A. Puters nachweisen, daß ein ganz anderes Mitglied der Familie in Aachen, Maastricht und Lüttich wirkte: Thomas Vasalli. Von Aachen ging er 1735 nach Maastricht, wo er als „meester plafonneur“ im Rathaus wirkte. Hier wird er ausdrücklich in den Stadtrechnungen genannt, so daß die Namensbestimmung gesichert ist. Sein Formenschatz weist besonders Vögel, kleine Köpfe, Medaillons und Inschriften auf, so daß ihm mit Sicherheit mehrere Werke auch des Lütticher Raums zugeschrieben werden können. Er stammt aus Riva San Vitale am Luganer See. Nicht weit davon liegt Bissone im Kanton Tessin. Hier ist die Heimat der Gagini, die schon im 15. Jahrhundert als Stuckarbeiter bekannt waren. Peter Nikolaus Gagini wurde hier am 13. Januar 1745 geboren. Er ist zuerst 1770 in Wissen am Niederrhein nachweisbar, war also damals erst 25 Jahre. Er ist ein Vertreter des Spätrokoko, der besonders Landschaften liebte. Von 1782–1805 wirkt er im Städtedreieck Aachen-Maastricht-Lüttich. Am 30. März 1792 wurde er als Mitglied des Kremer-Ambacht Bürger von Maastricht. Wo er allerdings starb, läßt sich nicht nachweisen. Seine Werke sind in Lüttich, Maastricht, Heer, Eupen, Kettens und Aachen nachweisbar, so im Haus Drimborn schon 1778, ferner auf Schloß Rahe und dem Welschen Bau und zwei Häusern in der Stadt. Nicht unerwähnt bleiben mag ein dritter Norditaliener, der nur am Rande genannt ist, der 1740–1741 in Lüttich wirkende Johann Anton Moretti, wohl der Vater des Joseph Moretti in Aachen, der die Ungarische Kapelle baute. Dieser letztere verheiratete sich in Aachen und hinterließ Nachkommen. – Der schicke Privatdruck ist ein recht wertvoller Beitrag zur Kunstlergeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Eberhard Quadflieg

*N. Roozen, C. M., Rondom de Grafzerken in de voormalige Abdijkerk te Susteren. (Harreveld) 1958. 127 S., 31 Abb. – Ders., Susteren en zijn oude Zegels. (Harreveld) 1959. 87 S., 20 Abb. – Ders., Uit de Schatkamer van de oude Abdijkerk van Susteren. (Harreveld) 1960. 160 S., 25 Abb.*

Der Lazarist und ehemalige Chinamissionar, P. Nikolaas Roozen, schenkt den Freunden der karolingischen Abtei Susteren eine Reihe Bildbändchen, von denen inzwischen drei vorliegen. Ein viertes über die Baugeschichte soll dieses Jahr herauskommen. Sie sind für jeden Kunstliebhaber bestimmt und bringen neben der Sachdarstellung auch eine lesenswerte Einführung in

Entstehung und Handwerk. Besonders seine Beschreibung der drei Hauptwerke der bemerkenswerten Schatzkammer – in der sich auch das Haupt des lothringischen Königs Zwentibold befindet – bringt zum erstenmal eine gute Übersicht über die kunsthistorische Problematik und damit einen beachtenswerten Beitrag zur Maaskunst und -kultur. Es handelt sich einmal um das berühmte Evangeliar der Äbtissin Imago von Loon (1174), das im Kern noch dem 11. Jahrhundert entstammt und mehrere Miniaturen aufweist. Des weiteren wird der Amalbergaschrein behandelt, der in den neunziger Jahren stark restauriert oder wohl ganz rekonstruiert wurde. P. Roozen bestimmt aber vier figürliche Platten als Originale der ottonischen Zeit, den Salvator an einer Stirnseite sowie die Apostel Petrus, Paulus und Andreas, während die übrigen im vorigen Jahrhundert nachempfunden wurden. Am wertvollsten ist wohl die Untersuchung über die berühmten „Silberplatten“ von Susteren, die der Kunstgeschichte manches Rätselraten verursachten. Zunächst einmal kann der Verfasser sie als zu einer Reliquienlade gehörig nachweisen, die eine textile Reliquie des Jesuskindes enthielt. Diese Reliquie eines Kleides des Kindes Jesus wird schon von Ägidius von Orval zu 1113 erwähnt. P. Roozen setzt sich in vorsichtiger Weise mit der Datierungsfrage auseinander, die zwischen dem Ende des 9. Jahrhunderts und dem 12. Jahrhundert schwankt. Er neigt sich der ottonischen Zeit und dem Beginn des 11. Jahrhunderts zu. Fast alle Darstellungen geben Szenen aus der Kindheit Jesu wieder. Auffallend sind eine thronende Königsfigur und eine stehende Bischofsgestalt. Roozen möchte sie als Diözesanbischof und Kaiser der Entstehungszeit deuten. Was aber hindert daran, in dem König den Herodes der Geburtszeit Christi zu erblicken? Die Bischofsgestalt könnte auch trotz des Bischofsstabs, der für die Entstehungszeit wegen seiner Formgebung Bedeutung hat, als Hoher Priester gelten. Die weitere Forschung hat jedenfalls mit den genauen Beschreibungen und vor allem den prächtigen eigenen Fotos des Autors einen schönen neuen Ausgang bekommen. Eberhard Quadflieg