

worden sein. Die Rezension bekräftigt, zwischen den Isaakszenen und den auch in der Maltechnik ähnlichen, zuerst ausgeführten Bildern der Franzlegende sei ein zeitlicher Abstand notwendig. Nun ist aber ganz eindeutig, daß im Obergaden die Ausmalung jochweise vom Chor zum Eingang fortschritt. Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Brüder des Konventes über Jahre dicht beim Hochaltar ein Vollgerüst geduldet hätten, das gar nicht mehr gebraucht wurde. Nichts hindert anzunehmen, daß in den Langhausjochen nahe der Vierung um oder bald nach 1290 das hohe Gerüst schon entfernt war und man nur ein niedriges vor der Nordwand stehenließ, um bald mit den Franziskusszenen zu beginnen. Gerade die von Zanardi beobachtete maltechnische Ähnlichkeit zwischen der „Beweinung Christi“ im Eingangsjoch und der von ihm als „zweite Ausführungsart“ bezeichneten in den Franziskusszenen spricht dafür, daß Maler, die bis dahin noch im Obergaden tätig waren, nun frei wurden, um unten Mitarbeiter der zuerst ausgeführten Legendenbilder abzulösen.

Serena Romano weiß gut, wieviel in der Erforschung der Zyklen der Oberkirche noch offen bleibt. Ihr Buch ist ein wichtiger Beitrag zur Interpretation des Gesamtprogramms. Für den Beginn der Ausmalung im Pontifikat Nikolaus' III. sind Argumente beigebracht worden, an denen meines Erachtens nicht zu rütteln ist.

IRENE HUECK

*Kunsthistorisches Institut  
Florenz*

**John Richards: Altichiero. An Artist and his Patrons in the Italian Trecento;** Cambridge University Press 2000; 324 S., 8 Farb- und 127 SW-Tafeln, 84 Textabb.; ISBN 0-521-35649-0

„Nicht entwicklungsgeschichtlich, aber in seiner künstlerischen Erscheinung steht Altichiero auf der Mitte des Weges zwischen Giotto und Masaccio“. Dieser Satz von Hanno-Walter Kruft (*Altichiero und Avanzo. Untersuchungen zur oberitalienischen Malerei des ausgehenden Trecento*; Bonn 1966, S. 146) könnte auch dem vorliegenden Buch als Motto vorangestellt werden. Denn obwohl Altichieros Gestaltungsprinzipien im frühen Quattrocento nicht aufgegriffen wurden, trägt sein Œuvre doch zweifellos Züge, die als Vorwegnahme der künstlerischen Problemstellungen des 15. Jahrhunderts gelten können. Und eben darum geht es – allerdings unter anderen Gesichtspunkten – auch in John Richards' Studie.

Anders als im italienischen und deutschsprachigen Raum, wo man sich der Bedeutung Altichieros dank der Arbeiten Ernst Försters, Pietro Selvaticos, Paul Schubrings, Julius von Schlossers, Plinia Pettenellas, Gian Lorenzo Mellinis, Hanno-Walter Krufts u. a. stets bewußt war, wurde dem Künstler im englischen Sprachraum kaum Beachtung geschenkt. Dennoch mutet es ein wenig sonderbar an, daß Richards dies in seinem Vorwort als entscheidenden Beweggrund für die Erstellung seiner Monographie präsentiert – selbst wenn der Leser sich hinzudenken mag, daß diese Aussage die Ankündigung eines spezifischen methodischen Ansatzes impliziert. Zwar ist die

Beschäftigung mit „Cultural Patronage“ schon lange kein Privileg angloamerikanischer Forschung mehr, doch war Richards in seiner Dissertation „Altichiero and Humanist Patronage at the Courts of Verona and Padua 1360–1390“ (Glasgow 1988) einer der ersten, der diesen Aspekt explizit in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit diesem Künstler stellte und von älteren (vom Autor auf Grund der Publikation des Quellenmaterials durch Antonio Sartori als weitgehend gelöst bezeichneten) Fragen – wie etwa der Händescheidung zwischen Altichiero und seinem mutmaßlichen Mitarbeiter Jacopo Avanzo oder deren stilgeschichtlicher Positionierung – abrückte. Es sei vorweggenommen, daß der Erfolg Richards Recht gibt: Tatsächlich wird Altichieros künstlerischer Rang gerade über die von Auftraggeberseite an ihn herangetragenen, besonderen Aufgabenstellungen (und deren spezifische Lösung durch ihn) in seiner vollen Tragweite ersichtlich.

Ungeachtet dieses mehr oder minder neuen methodischen Ansatzes, folgt der Aufbau des Buches streng chronologischen Grundsätzen und damit „klassischen“ Altichiero-Monographien wie jener Mellinis, deren Abbildungen (als Illustrationen zu den Richardsschen Ausführungen) heranzuziehen der Leser gut beraten ist. Im ersten Kapitel zeichnet Richards – seiner kontextorientierten Ausrichtung entsprechend in epischer Breite und ohne die dramatischen Close-ups so manch älterer Literatur – ein lebendiges Bild des kulturellen, sozialen und politischen Umfelds des Künstlers, der 1369 erstmals in Verona erwähnt und 1393 in einem Mantuaner Dokument als gestorben ausgewiesen ist. Vom unbekanntem Ort seiner Ausbildung abgesehen (Richards hält eine Florentiner Schulung am späten Giotto, an Maso di Banco und an Puccio Capanna für wahrscheinlich, während er die in der älteren Literatur geltend gemachte Beeinflussung durch Tomaso da Modena nicht in Erwägung zieht), dürfte Altichiero ausschließlich in Verona und Padua gearbeitet haben. Tatsächlich führt gerade die voraltichiereske Malerei in Verona, deren mittelmäßige Qualität sich umgekehrt proportional zu ihrer Quantität verhält (und die Richards mit ebensolchen Textabbildungen belegt), deutlich vor Augen, wie sehr die Kunst des jungen Meisters in der Stadt der Scaliger Aufsehen erregt haben muß. Dementsprechend ist bereits sein erstes nachweisbares Werk ein Auftrag von enormem Prestige: die (heute zerstörte) Ausmalung der in den sechziger Jahren von Cansignorio II. errichteten Sala Grande im Stadtpalast der Scaliger mit Bildern aus dem „Jüdischen Krieg“ des Flavius Josephus, welche Gegenstand von Richards zweitem Kapitel ist. Nur die in den Blendarkaden des Obergeschosses befindlichen steinfarbenen Medaillons mit Bildnissen antiker Herrscher, deren Zugehörigkeit zur ursprünglichen Ausstattung heute nicht mehr bezweifelt wird, haben sich erhalten. Von den verlorenen Szenen in der Sala Grande geben insgesamt sieben Nachzeichnungen aus dem 15. Jahrhundert Auskunft (ehemals Sammlung Bertini; Paris, Louvre; London, British Museum[3]; Sammlung Lugt; Oxford, Corpus Christi College), allerdings zu bruchstückhaft, um eine Rekonstruktion des offenbar in einem langen Streifen über alle vier Wände des Saales sich erstreckenden Zyklus' zu ermöglichen. Auch einer der beiden – Vasari zufolge – darunter von Jacopo Avanzo gemalten Trionfi dürfte in einer Zeichnung im Louvre überliefert sein, ohne daß dadurch ein klareres Bild vom Aussehen, der Anbringung



oder gar der Ausführung durch einen der beiden Künstler gewonnen werden könnte, die hier vielleicht ein erstes Mal miteinander arbeiteten. Das zeitgenössische Verständnis des (apokryph ausgeschmückten) „Bellum Judaicum“ als Prototyp eines Kreuzritterepos, welcher durch den aktuellen Kreuzzug – den der 1362 auch in Verona weilende Pierre de Lusignan geplant hatte und der in der Eroberung Alexandrias 1365 gipfelte – enorme politische Brisanz gewonnen hatte, erklärt die Wahl des Sujets ebenso wie die (durchaus übliche) Umsetzung des antiken Stoffes in zeitgenössische Formensprache. Den Gedanken der historischen Kontinuität spiegeln auch die beiden Porträtzyklen: die bereits erwähnten fingierten Steinreliefs und die naturalistischen Bildnisse der *uomini famosi*, die, Vasari zufolge, oberhalb der Kriegsszenen angebracht waren. Im letztgenannten werden die antiken Vertreter des Kaisertums (im ghibellinischen Verona konsequenterweise) als Vorläufer den mehr oder minder zeitgenössischen Illustren gegenübergestellt. Hingegen verrät die Umsetzung der steinfarbenen Medaillons in eine eindeutig antike, an Münzporträts (bzw. an deren zeitgenössischer Überlieferung in Cod. Vat. Chigi I. vii. 259, Giovanni de Matocis 1306–20 verfaßter „*Historia Imperialis*“) geschulte Formensprache das aufkeimende Bewußtsein einer Disjunktion vom Altertum, das die Renaissance erst ermöglichen sollte. Dabei offenbaren Richards' diesbezügliche Ausführungen ein im Verlauf der Lektüre seines Buches immer wieder feststellbares Phänomen: Es wird nur in Ausnahmefällen klar, wo der Autor aufhört, Forschungsmeinungen zu referieren (die zudem im Text selten ausdrücklich ausgewiesen werden) und wo sein eigener wissenschaftlicher Beitrag beginnt. Hinzu kommt, daß grundlegende (allerdings deutschsprachige) Publikationen zum Thema auch in den Anmerkungen nur als Quelle für Abbildungen, nicht aber als wesentliche Forschungsbeiträge zitiert werden. Eine solche Haltung wäre in einem populärwissenschaftlichen Werk zu vertreten, nicht aber in einer Künstlermonographie, die eine seit langem in der angloamerikanischen Kunstgeschichtsschreibung klaffende Lücke schließen möchte.

Mit der Behandlung des Votivfreskos der Familie Cavalli in Sant'Anastasia in Verona im dritten Kapitel schließt Richards jedenfalls an jenen Strang der Forschung (so an Mellini) an, der dieses Werk noch vor der Übersiedlung Altichieros nach Padua um 1375 und nicht erst in einer zweiten Veroneser Periode des Künstlers nach 1384 entstanden wissen will. Richards' ausführliche Auseinandersetzung mit der Familie Cavalli, der Baugeschichte Sant'Anastasias und deren Ausmalung im 14. Jahrhundert (die äußerst kurzweilig zu lesen ist, mitunter aber die Frage nach der Relevanz für Altichieros Werk aufkommen läßt) erweist sich letztlich doch als wichtig für das richtige Verständnis des Freskos: Anhand des biographischen Materials zu den einzelnen (nach Cansignorios II. Tod 1375 zunehmend von den Scaligern distanzieren) Familienmitgliedern sowie mit formalen und kostümkundlichen Argumenten kann der Autor überzeugend nachweisen, daß es sich bei den Dargestellten nicht, wie bisher angenommen, um die Brüder Giacomo, Pietro und Nicolò Cavalli, sondern um Giacomo, den um einiges älteren Nicolò und um den Vater oder Großvater der beiden handeln dürfte, und daß wohl auch Costanza della Scala, die Gattin Giacomos, ehemals im Bild zu sehen war. All dies spricht für eine frühe Datierung, für die der Autor

abschließend auch noch eine Reihe formaler Aspekte (wie den Grad an Glaubwürdigkeit der Raumsuggestion) anführt.

Freilich erschwert der Verlust von Altichieros erster Arbeit in Padua die diesbezügliche Argumentation. Die Ausmalung der Sala Virorum Illustrium (heute: dei Giganti) im Palast der örtlichen Signori, der Carrara, mit Darstellungen der Uomini famosi geht auf Petrarcas Werk „De Viris Illustribus“ zurück, an welchem (samt einer Kurzversion davon, dem Compendium) der seit 1367 in Padua ansässige Autor bis zu seinem Tod 1374 arbeitete und das von seinem Sekretär Lombardo della Seta 1379/80 vollendet wurde. Die Rekonstruktionsversuche der zwischen 1374 (Erstellung des Programms) und 1377 (Arbeitsbeginn Altichieros in der Cappella di San Giacomo im Santo) entstandenen Fresken (allen voran die von Theodor E. Mommsen und Julius von Schlosser) stützen sich auf die teils widersprüchlichen Beschreibungen Michele Savonarolas und Michiels sowie auf eine 1397 angefertigte italienische Übersetzung von „De Viris Illustribus“ in Darmstadt (Hessische Landesbibliothek, Cod. 101). Wie Richards betont, dürfen die 24 monochromen bas de page-Illustrationen dieser Handschrift allerdings nicht als exakte Kopien jener Grisaillebildfelder angesehen werden, die einst als Sockel für die 36 stehenden Viros Illustres dienten, zumal in Cod. 101 oft mehrere Szenen einem einzelnen Helden, dann wieder einzelne Szenen zwei Illustren zugeordnet sind. Das Autorenbild der Handschrift zeigt demgegenüber eine unmittelbare Anlehnung an das heute noch fragmentarisch erhaltene Petrarcaporträt in der Sala dei Giganti. Bezüglich der Darstellungen des Triumphs des Ruhmes auf fol. 2r des Darmstädter Cod. 101 sowie in zwei Exemplaren von „De Viris Illustribus“ in Paris (B. N. mss. lat. 6069F und 6069I) bezieht Richards eine vorsichtiger Position als Mommsen und Schlosser, die hierfür ebenfalls eine monumentale Vorlage in der Sala dei Giganti annahmen. Richards hält die Komposition der Miniaturen für eine Bilderfindung Altichieros, wobei der Autor jene in lat. 6069F vom Künstler selbst, die in lat. 6069I von seiner Werkstatt und jene in Cod. 101 von einem stilistisch eigenständigen Illuminator ausgeführt glaubt. Das in „De Viris Illustribus“ (und auch in Petrarcas „Trionfi“) nicht vorgegebene Bild des Triumphzuges könne weder, wie von Dorothy C. Shorr vorgeschlagen, auf Boccaccios Gedicht „Amorosa Visione“ von 1342 noch ausschließlich auf den von Creighton Gilbert überzeugend rekonstruierten Ur-Triumph, Giottos verlorenes Fresko der „Vanagloria“ im Palazzo des Azzo Visconti in Mailand zurückgehen; gegen eine direkte Beeinflussung durch das Mailänder Werk spreche die dort überlieferte Kombination antiker und mittelalterlicher Helden, die dem Denken Petrarcas diametral zuwidergelaufen sein müsse. Richards sieht Altichieros Lösung vielmehr als Ergebnis der selbständigen Auseinandersetzung des Künstlers mit Petrarcas „Trionfo della Fama“ und somit als genuine Inventio des Malers. Damit wird Altichiero für Richards zu einer zentralen Figur in der Annäherung der Bildenden Künste an den Humanismus Petrarcas, welcher eine Abkehr von romantischen höfischen Antikenvorstellungen und eine Hinwendung zu einer ernsthaften Antikenrezeption initiierte.

Die auf Grund des Quellenmaterials zwischen 1377 und 1379 datierbare Ausmalung der Cappella di San Giacomo im Santo ermöglicht es, Richards' Postulat unter



einem anderen Aspekt am Original zu überprüfen. Auch in diesem (fünften) Kapitel liegt des Autors Hauptaugenmerk auf der Erarbeitung des historischen Kontextes und weniger auf stilgeschichtlichen oder Zuschreibungsfragen, wenngleich diese Probleme ebenfalls behandelt sind und zur Beteiligung Avanzos sogar eine überraschend pointierte Meinung vertreten wird, indem Richards die „Ausführungsnah“ in der großen Lünette der Ostwand zu erkennen glaubt, deren Architektursockel von Altichiero, der Rest von Avanzo stamme. Das Kernstück des Kapitels aber wird durch die Auseinandersetzung mit dem Auftraggeber Bonifacio Lupi gebildet, dessen ereignisreiches Leben (u. a. als Gefolgsmann der Carrara) als beispielhaft für die Schicksale zahlreicher ehemals unabhängiger Feudalherren im Italien des 14. Jahrhunderts angesehen werden kann und dessen Selbstverständnis gleichsam protorenaissancehafte Züge aufweist. Während das Votivfresko auf der Westwand Bonifacio und seine zweite Frau Caterina Francesi di Staggia nach einem vergleichsweise konventionellen Bildtypus (von den Heiligen Katharina und Jakobus der Madonna präsentiert) inszeniert, finden sich die beiden in der Darstellung des Rates des Königs Ramiro an der Kapellenostwand in der Gesellschaft einer Vielzahl von Persönlichkeiten des carraresischen Hofes (deren Identifizierung der Autor mit größter Vorsicht unternimmt) wieder, darunter der Gelehrte Petrarca und Lombardo della Seta; König Ramiro wird Richards zufolge zum Signifikanten für gleich zwei im Leben Bonifacios bedeutsame Persönlichkeiten, für Ludwig von Anjou und Kaiser Karl IV. Vielfalt wie Ausmaß der Individualisierung dieser Porträts verraten ein Verständnis von Individualität und Individuum, wie es im allgemeinen erst in der Renaissance zu finden ist. Dabei verdient m. E. vor allem die Hervorhebung Caterina Francesis Beachtung, die als einzige Person des gesamten Freskenzyklus direkt aus dem Ramiro-Bild heraus auf die Betrachtenden blickt. Richards' Erklärung, die sich in der wichtigen Rolle der Gattin Bonifacios bei der Beaufsichtigung der Kapellenausmalung erschöpft, greift wohl zu kurz. Dieses im Rahmen einer ansonsten durchaus zeitgemäßen Geschlechterkonstruktion so bemerkenswerte Bildnis verdiente eine vertiefte Untersuchung unter dem Aspekt der Genderproblematik, und so wenig es Richards zu verübeln ist, daß er dieser Frage im Rahmen seiner Arbeit keine Aufmerksamkeit schenken konnte, so sehr ist zu hoffen, daß künftige Autoren sich damit auseinandersetzen werden.

Mehr noch als jener im Santo entwirft der letzte große erhaltene, 1384 vollendete Freskenzyklus Altichieros im Oratorio di San Giorgio (der Grabkapelle von Bonifacio Lupis Onkel Raimondino) mit seinen zahlreichen Porträts und Kryptoporträts ein Bildnis des carraresischen Hofes, der sich – gleichsam kurz vor seinem Untergang – noch einmal zu einem letzten grandiosen Aufgebot zusammengefunden zu haben scheint. Zugleich drängt sich das schon bei der Ausmalung der Cappella di San Giacomo virulente Problem der Auseinandersetzung Altichieros mit der Kunst Giotto verstärkt in den Vordergrund, nicht zuletzt deshalb, weil in San Giorgio auch die baulichen Gegebenheiten – ein Innenraum mit Wänden ohne architektonische Gliederung – jenen in der Cappella Scrovegni entsprechen.

Nachdrücklich streicht Richards den unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem spezifischen Interesse an perspektivischer Gestaltung, das Altichiero mit den

anderen in Padua in der zweiten Jahrhunderthälfte tätigen Malern teilte, und den am Paduaner Hof im Umfeld und der Nachfolge Petrarcas diskutierten Themen heraus – die auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Wiedergabe dreidimensionaler Wirklichkeit miteinschlossen, wie Biagio Pelacanis „*Quaestiones Perspectivae*“ aus den frühen achtziger Jahren belegen. Für die große Beachtung Giottos in der gelehrten Welt führt Richards Pier Paolo Vergerios Brief von 1395 an, in dem dieser den Florentiner als jenen Meister bezeichnet, dem alle Künstler des späten Trecento nacheiferten. Daß dies nicht nur eine Entscheidung der Ausführenden, sondern in hohem Maße auch der Auftraggeber gewesen sein muß, wird durch das Zusammentreffen der in dieser Zeit einzigen erhaltenen literarischen Würdigung Giottos mit dem einzigen zeitgenössischen, konsequent giottesken Prinzipien entsprechenden Ausstattungssystem zumindest nahegelegt. Dabei betont Richards jedoch zu Recht, daß die Wertschätzung Giottos in humanistischen Kreisen kaum auf dessen Stilqualitäten beruht haben dürfte, da für diese ein ausreichendes Sensorium noch nicht vorhanden war, während die Maler, die ein solches zweifellos in hohem Maße besaßen, nicht über das Vokabular verfügten, um diese Gestaltungsprinzipien verbalisieren zu können.

Abschließend erörtert Richards neben den (derselben Bombe wie Mantegnas Ausstattung der Capella Ovetari zum Opfer gefallen) Fresken für die Familie Dotto an deren Grabmal in der Eremitani-Kirche (Richards zufolge vor 1382) und einem Madonnentondo ebenda (aus dem größeren Grabmalsensemble des 1381 verstorbenen Ilario Sanguinacci) einige Arbeiten aus dem Umkreis bzw. der Nachfolge des Meisters, allen voran die vielleicht sogar eigenhändigen Bilder im Salone des Palazzo della Ragione in Padua; ebenfalls für den Reflex einer Arbeit Altichieros, ja vielleicht überhaupt für dessen Werk, hält Richards die Grisailleminiaturen in Vergerios „*Liber de Principibus Carrariensibus*“ (Padua, Museo Civico MS. B. P. 158), die möglicherweise die heute verlorenenen, in *terra verde* gemalten Mitglieder der Familie Carrara am Eingang ihres Palastes wiedergeben. Bei all dem wird klar, daß Altichieros Karriere nach 1384 ebenso schwer faßbar ist wie vor 1362. Er dürfte zumindest teilweise wieder in Verona tätig gewesen sein, wie ein Kreuzigungsfresko in San Zeno und einige Fragmente im Castelvecchio nahelegen, die Richards zum Teil für eigenhändig hält. In diese Zeit dürften auch die beiden einzigen Tafelbilder aus der Werkstatt Altichieros fallen, das Boi-Polyptychon im Castelvecchio in Verona und ein Kreuzigungstriptychon in Virginia Museum of Fine Arts. Ihrer Besprechung folgt eine kurze Erläuterung der Werkstattpraxis und -beteiligung im Oeuvre des Meisters sowie der Arbeiten mutmaßlicher Schüler wie Battista da Vicenza, Martino da Verona und Jacopo da Verona. Den Abschluß bildet ein nach Anbringungs- bzw. Aufbewahrungsort geordneter Katalog aller Altichiero zuschreibbaren Werke, der Maße, gegebenenfalls Provenienz, Daten, Zustand, Inschriften, Lageplan sowie Zuschreibungs- und Datierungsgeschichte bzw. in allen Fällen Literaturangaben bietet; Bibliographie und Register vervollständigen den Textteil, der damit nichts zu wünschen übrig läßt. Dies gilt nicht für den Abbildungsteil, der die ebenso leidige wie heutzutage offenbar unvermeidliche Trennung in sparsamst ausgestattete Fach- und aufwendig gestaltete Bil-



derbücher einmal mehr schmerzlich bewußt macht. Es bleibt zu hoffen, daß Richards Arbeit ungeachtet dessen über den englischen Sprachraum hinaus – für den der Autor sie ausdrücklich geschrieben haben will – zu einem Standardwerk wird, dessen nicht immer pointiert vorgebrachter methodischer Ansatz sich durch überzeugende Ergebnisse selbst rechtfertigt.

MICHAELA KRIEGER  
*Institut für Kunstgeschichte*  
*Universität Wien*

**Wilhelm Koehler und Florentine Mütherich: Die karolingischen Miniaturen; Bd. 6: Die Schule von Reims; Teil 2: Von der Mitte bis zum Ende des 9. Jahrhunderts** (*Denkmäler Deutscher Kunst*); Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1999; 243 S.; Bildtafeln 222–300 (als Beilage); ISBN 3-87157-158-X; € 299,-

Commissioned by the Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Wilhelm Koehler began to collect material for a corpus of Carolingian manuscript illumination nearly a century ago. The First World War interrupted his work; the first installment of *Die karolingischen Miniaturen* appeared only in the early 1930s. Because of its ambition and holistic approach to illuminated books, it is one of the monuments of medieval art history. Comprising 785 pages of text in two volumes and a portfolio of 123 plates measuring 49 X 38 cms., *Die Schule von Tours* assembles sixty decorated manuscripts on the basis of layout, palaeography, ornament, text variants, and style, describes them in detail, and relates them to the unfolding histories of the monasteries of St. Martin's and Maursmünster/Marmoutier. It also studies in detail the artistic and literary sources of the Touronian books. *Die Schule von Tours* remained the sole volume of the corpus published for a quarter century; its cover is embossed with the swastika and, by the time it was finished, Koehler had already departed Germany to assume a position at Harvard University. Volume II, devoted to Charlemagne's „Hofschule“, appeared only in 1958, half a century after Koehler had begun his work; and Volume III, which treats a second group of illuminated manuscripts from Charlemagne's orbit (the „Palace School“) and books produced at Metz, was published posthumously two years later. Despite the centrality of the subjects of these volumes, they mark a radical diminution of the project. The format adheres to the original conception, but the analytical texts are reduced and the descriptive catalogues and plates, rather than detailed contextual analyses, are their cores. When Florentine Mütherich, who had assisted Koehler prepare these volumes, took over the corpus, she adhered to the more modest plan. The text of Volume IV (1971), devoted to manuscripts associated with Lothar's domain and three isolated books, is but 100 pages; and Volume V (1982), dedicated to the court school of Charles the Bald, is only twice that long.

At first glance, Volume VI would seem to return to Koehler's original concept.