

mit der zur rechten Seite hin verschobenen Schließe, jüngere ab Heinrich VI. mit Verschuß unter dem Kinn).

Karlsgiebel. In der Hand Leos III. sieht Fillitz eine »merkwürdige Blume«, äußert sich aber nicht zu deren Sinn an dieser Stelle und lehnt in der zugehörigen Anmerkung die Identifizierung als Aspergill ab, »was sollte es im übrigen in der linken Hand des Papstes?« (S. 14 und Anm. 11). Der Papst hält rechts einen Kreuzstab, erneuert, aber ein Loch in der Hand und eins im Sockel dafür vorhanden. Seinerzeit habe ich auf die Bedeutung der wundersamen Kirchweihe durch diesen Papst und 365 Bischöfe hingewiesen, auf ihre Fortwirkung in der Zeit der Heilumsfahrten bis zur Memorierung auf den Aachener Chorschlußsteinen (Kroos 1994, S. 60f.).

Fillitz referiert Grimme, in Karl sei zugleich ein »Kryptoporträt« Friedrichs I. zu sehen (S. 26f.), kommt dann aber zu einer aparten eigenen Lösung: Das vor 1165 geschnittene Aachener Stiftssiegel sei »die Anregung für Friedrich Barbarossa, sich diese sehr markante Barttracht zuzulegen, wie sie der Cappenberger Kopf zeigt«. Stellt man sich das konkret vor, dann müßte am königlichen Hof von der einen Seite ein Kanonikus mit Typar auftreten, von der anderen der Hofballbierer, dem nun befohlen wird, seinen Herrn entsprechend herzurichten. Irgendwann, irgendwo zeichnet sich der Verfertiger des Cappenberger Kopfes diese Bartkopie ab und überträgt sie »naturgetreu« in sein Werk (andere Motive wie die Imperatorenbinde kopierte er nicht). Irgendeine auch nur vage Analogie zur Übernahme der Barttracht eines deutschen Königs nach einem Kirchensiegel wird nicht beigebracht, die These bleibt im Bereich des Fabulösen.

Fazit: Eine exakte kunsthistorische Studie über den Karlsschrein, nun auf sicherer materieller Grundlage, bleibt weiter Desiderat.

Die Unzulänglichkeiten des hier kritisierten Textes sollten aber keineswegs den Blick verstellen auf die danach mit großer Umsicht und Genauigkeit referierten neuen Fakten zum Karlsschrein. Was in den beschreibenden Texten ausgebreitet wurde, kann helfen, schonende Verfahren zu entwickeln, ohne Schäden im gewachsenen Bestand. Nach den verfälschenden Eingriffen auch noch der Nachkriegszeit am Dreikönigen- wie am Servatiuschrein ist nun zu hoffen, daß sich der in Aachen formulierte und praktizierte Respekt gegenüber einem historischen Denkmal durchsetzt, der Verzicht auf jeden Anspruch, ein Denkmal nach eigenem Gutdünken aufzupolieren, einem fiktiven Urzustand anzunähern. Schon 1985 wünschte sich Anton Legner mit den anderen Teilnehmern eines Kolloquiums über die Reliquienschreine in Köln und im Rheinland: »Sollten sich Konservierungsmaßnahmen als unerlässlich erweisen, müßten die im Zusammenhang mit der Konservierung des Aachener Karlsschreins erarbeiteten Richtlinien als Vorbild dienen, deren Grundsatz es ist, daß der Schrein in seinem historisch gewachsenen Bestand unangetastet bleibt« (*Kunstchronik* 38, 1985, S. 299). Der Aachener Marienschrein wurde schon nach denselben Grundsätzen nicht restauriert, sondern gesichert. Mögen andere folgen.

Renate Kroos

FRANK MARTIN

Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien

Aufnahmen: P. Gerhard Ruf. Regensburg, Schnell & Steiner 1997. 391 S., 346 Farbabb., 150 SW-Abb., Faltpf., DM 295,-. ISBN 3-7954-1079-7

Die Berichterstattung zum Erdbeben vom September 1997 hat einmal mehr deutlich gemacht, wie sehr die Wandmalereien im Zentrum aller Wahrnehmung der Kirche S. Francesco in Assisi stehen. Allenthalben war von den Schäden an und den Gefahren für die

Fresken die Rede, kaum einmal davon, daß der älteste und wohl bedeutendste hochgotische Sakralbau Italiens einzustürzen drohte, und daß Substanzverluste an einem Ort zu beklagen sind, der wie kaum ein anderer einen Eindruck von der Medienvielfalt in der visuel-

len Kultur des Mittelalters bewahrt hat. Speziell um das Ensemble hochbedeutender Glasfenster dürfte sich, von einer Handvoll Spezialisten abgesehen, niemand Sorgen gemacht haben. In der Tat hat ihnen das Erdbeben auch wenig oder keinen Schaden zugefügt.

Anders als die Bücher über die Fresken kann man das hier anzuzeigende demnach ohne Wehmut zur Hand nehmen. Es handelt sich um die vierte, mit wissenschaftlichem Anspruch gearbeitete, und die bei weitem ausführlichste Gesamtdarstellung der Fenster (nach Egidio Giusto, *Le vetrate di S. Francesco in Assisi*, Mailand 1911, Beda Kleinschmidt, *Die Basilika von S. Francesco in Assisi*, Bd. 1, Berlin 1915, S. 167-245 und Giuseppe Marchini, *Le Vetrate dell'Umbria*, Rom 1973 [Corpus Vitrearum Medii Aevi, Italia Vol. I], S. 15-165). Auch in der Abbildungsqualität ist sie den Vorgängern weit überlegen. Es ist nicht übertrieben, wenn man sagt, daß erst die Farbfotos von Gerhard Ruf die Glasbilder angemessen und in ihrer Gesamtheit erschließen. Dementsprechend sollte der Band, so kostspielig er ist, in keiner kunstgeschichtlichen Bibliothek fehlen.

Martins Beitrag besteht aus einem beschreibenden und argumentierenden Text einerseits und dem Katalog andererseits, über dessen Professionalität keine Worte zu verlieren sind. Der Textteil reflektiert den Untertitel der Abhandlung, dessen Anspruch an Hans Beltings Assisi-Buch anknüpft (*Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, Berlin 1977). Hatte Belting im Untertitel angekündigt, »[...] die Genese einer neuen Wandmalerei« darstellen zu wollen, so teilt Martin mit, er behandle »Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien«. Wie vom Material her nicht anders zu erwarten, bleiben Martins Ergebnisse aber an Grundsätzlichkeit hinter den Beltingschen zurück. Zweifellos ist es richtig, daß die von cisalpinen Künstlern geschaffenen Apsisfenster der Oberkirche die älteste in Italien erhaltene Bildverglasung sind, und daß sich anhand der Langhausfenster zeigen läßt, wie ein italienischer Künstler, bzw. ein italienisches Atelier, das noch fremdartige Medium adaptiert, doch fragt Martin nicht, inwieweit die Fensterausstattung dabei ein typisches Profil gewinnt und in welcher Hinsicht sie besonders zukunftsfruchtig ist. Ein Untertitel, der Martins Einsichten und Interessen besser gerecht würde, könnte lauten: »Implantation und frühe Entwicklungsstufen einer Gattung in Assisi«.

Was die Ausführungen zur Oberkirche angeht, so stützt sich Martin auf zwei eigene Vorarbeiten: Erstens seine Heidelberger Dissertation (*Die Apsisverglasung der Oberkirche von S. Francesco in Assisi. Ihre Entstehung und Stellung innerhalb der Oberkirchenausstattung*, Worms 1993). Den Ergebnissen, die der Autor klug kondensiert neuerlich vorlegt, und die auf eine Differenzierung der bisherigen Forschungsposition (Hans Wentzel u. a.) hinauslaufen, möchte ich in allen wesentlichen Punkten beipflichten: Ich halte es für zutreffend, die drei Apsisfenster unter ein rheinisches und ein (stilistisch von Venedig geprägtes) alpenländisches Atelier aufzuteilen und nach der Bulle *Decet et expedit* auf unmittelbar nach 1253 zu datieren, was bedeutet, daß sie für viele Jahre der einzige monumentale Bildschmuck im Kirchenraum waren. Dieser sonderbare Akzent in der frühen Ausstattungsgeschichte von S. Francesco ist in solcher Deutlichkeit noch nicht formuliert worden und ein wichtiges Ergebnis der Martinischen Forschungen.

Zweitens ist als eigene Vorarbeit zu nennen der Aufsatz »The St. Francis Master in the Upper Church of S. Francesco/Assisi: Some Considerations Regarding his Origins« (*Gesta* 35, 1996, S. 177-191), wonach jener Komplex von Tafel-, Wand- und Glasmalereien, den wir mit dem Notnamen »Franziskus-Meister« zu kennzeichnen gewohnt sind, motivisch und ikonographisch wesentlich von pisanischen und lucchesischen Traditionen zehrt. Demnach darf man die ältesten Wandmalerei-Zyklen von S. Francesco, die beiden Bilderfolgen im Langhaus der Unterkirche und die Langhausverglasung der Oberkirche nicht als ein provinzielles Zwischenspiel vom kosmopolitisch, d. h. teils cisalpin, teils florentinisch, teils römisch geprägten Rest der Ausstattung absetzen. Wieder handelt es sich um ein wichtiges Ergebnis, das über den Bereich der Verglasung hinausweist.

Neu erarbeitet ist das Kapitel über »Die Fenster der gotischen Werkstatt«, d. h. über die Verglasung des südlichen Querhausarms und zweier Langhausfenster der Oberkirche, deren stilistischer Zusammenhang mit den Wandmalereien in der Oberzone des nördlichen Querhausarms, den ältesten Wandmalereien im Kirchenraum, bekannt und evident ist. Ausmalung und Verglasung des Querhauses setzten nach Jahrzehnten die monumentale Bildausstattung des Raumes fort, die bis dahin – wie erinnerlich – nur aus den Apsisfenstern bestanden hatte. Folgenreich und einer Diskussion würdig ist die Frage, wie viele Jahrzehnte verstrichen waren: teils werden die Malereien in die frühen 60er Jahre datiert (Hueck, Pace), teils um 1280 (Belting). Martin

setzt die Fenster in die mittleren 70er Jahre und reiht sie damit in die Beltingsche Chronologie ein. Demgegenüber setzt Antje Middeldorf-Kosegarten mit guten, vor allem auf die Motivik der gotischen Architekturglieder und auf Verflechtungen mit der römischen Spätducento-Malerei gestützten Argumenten die Malereien um 1290 an. Damit steht sie keineswegs allein da: In seiner Rezension zu Beltings Buch hatte Julian Gardner schon darauf hingewiesen (*Kunstchronik* 32, 1979, S. 63-84, bes. 82), daß Belting u. a. deshalb zu einer relativ frühen Ansetzung des sog. »gotischen Meisters« komme, weil er seinem englischen Vergleichsmaterial schwer begründbare Frühdatierungen zu Grunde lege. Antje Middeldorf-Kosegarten hat ihre Argumente auf dem von Martin organisierten Studententag für Pater Ruf 1993 in Assisi vorgetragen, über den wiederum Martin in *Arte Cristiana* (82, 1994, S. 289-292) berichtet hat. Obwohl ihm diese Position also geläufig ist, geht er in seinem Buch nicht auf sie ein, ja er erwähnt sie nicht einmal.

Ich glaube, daß Antje Middeldorf-Kosegartens alternative Datierung angesichts der Fenster, die besser als die Wandbilder erhalten sind, noch mehr Gewicht erhält. Für die vier monumentalen Apostelfiguren in den Langhausfenstern (Martin/Ruf, Abb. 111, 127) bieten sich als Vergleichsstücke die Apostel im Chorpolygon von Saint-Père in Chartres an, die um 1290 und jedenfalls nicht lange vor 1297 entstanden sein müssen (Meredith Lillich, *The Stained Glass of Saint-Père de Chartres*, Middletown, Conn. 1978; dies., *The Armor of Light. Stained Glass in Western France, 1250-1325*, Berkeley u. a. 1994; Abb. 1-3). Bei der Gegenüberstellung ist zu beachten, daß in Assisi nur noch Andreas seinen originalen Kopf besitzt (zum Befund s. u.). Was die kleinen Figuren und die Szenen in den Fenstern der »gotischen Werkstatt« angeht, so fällt es schwer, relevantes Vergleichsmaterial unter den erhaltenen französischen und englischen Glas- und Wandbildern zu benennen. Bezieht

man sich aber auf die Chronologie der Pariser Miniaturmalerei, so wird schnell klar, daß die gleichzeitig nervös und gelenkig bewegten, teils schräggestellten Figuren mit den ausführlich modellierten, formenreichen Draperien (vgl. z. B. Martin/Ruf, Abb. 87) besser ins Um- oder unmittelbare Vorfeld des Maître Honoré und der Hofkunst Philipps des Schönen (1285-1314) passen als in die Zeit davor. Dies gilt auch, wenn man sich über die Möglichkeit gewisser »Proto-Honoré-Effekte« in Pariser Illustrationen der Jahre kurz vor 1280 Rechenschaft gibt (Ellen J. Beer, Überlegungen zum »Honoré-Stil«, in: *Europäische Kunst um 1300, Akten des XXV. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte*, Bd. 6, Wien 1986, S. 81-87), denn schließlich erweisen die oft schematischen Gesichter die Glasbilder als Arbeiten »aus zweiter Hand«, die eine entsprechende Zeitverschiebung von den stilbildenden Werken trennen dürfte.

Selbst wenn man Middeldorf-Kosegarten nicht folgen mag, wäre es m. E. richtig gewesen, die Datierung als eine offene Frage zu handhaben, sie von den Fenstern her darzustellen und zu diskutieren. Letztlich geht es darum, wie kontinuierlich oder diskontinuierlich, wie geplant oder ungeplant die Ausstattungsgeschichte der Oberkirche von S. Francesco eigentlich verlaufen ist.

Bei der Unterkirche hätte ich wegen der stiftungsökonomischen Struktur des Komplexes eine Behandlung konsequent nach Kapellen statt überwiegend nach Künstlern angemessener gefunden: Offensichtlich kann man im eigentlichen Sinn ja nicht von einer Unterkirchenverglasung sprechen (analog zur Oberkirchenverglasung), sondern muß von einer Reihe unabhängiger Projekte ausgehen, die mehr mit Projekten in anderen Medien als untereinander vernetzt sind. Martin übersieht diesen Umstand keineswegs, sondern spricht ihn an; aber auf die Struktur seiner Darstellung hat dies keinen Einfluß gewonnen.

Bedeutung über die Assisi-Forschung hinaus darf das in die Beschreibung der Unterkirche eingerückte Kapitel

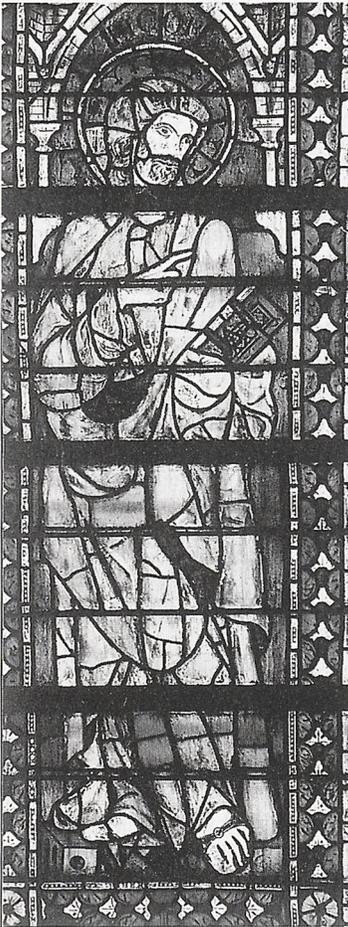


Abb. 1a/b Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, 4. Joch Nord, Jacobus und Andreas (Martin/Ruf)

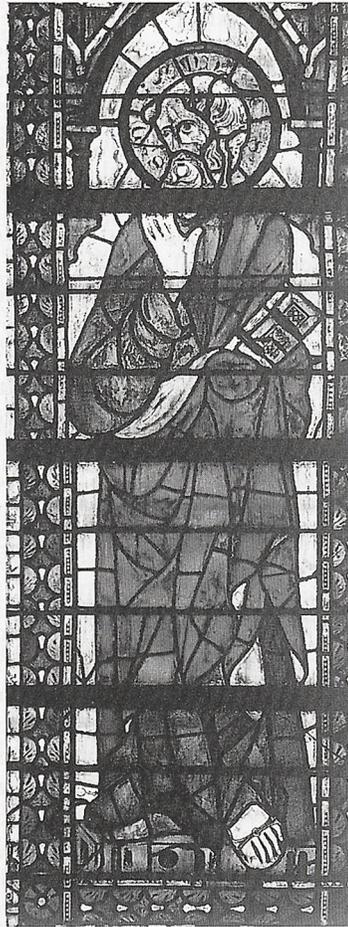


Abb. 2 Chartres, St.-Père, Barnabas (Lillich 1994)

»Zu Entwurf und Ausführung in der italienischen Glasmalerei« beanspruchen, das Martin von Schriftquellen – hauptsächlich des Quattrocento – her gearbeitet hat und das überraschende Einblicke in die arbeitsteilige Vorgehensweise der Künstler und Handwerker verschiedener Sparten bietet. Ich empfehle diese Abschnitte jedem zur Lektüre, der sich für Werkstattbetrieb, Kooperation zwischen Künstlern und Metiers oder für die ökonomische Seite des Kunstlebens der Renaissance interessiert. Allerdings habe ich meine Zweifel, ob sich wirklich »kein geeigneterer Ort« für die Publikation dieser Ergebnisse gefunden hätte (so Martin S. 121) als das hier anzuzeigende Buch speziell über die Glasfenster von Assisi, die überwiegend im Due- und Trecento entstanden sind.

Eine weitgreifende Diskussion hätte ich mir zum Achsfenster der Johannes-Kapelle gewünscht, das, ohne großes Ansehen zu genießen, zu den qualitativen Höhepunkten der Ausstattung von S. Francesco gehört (was mir freilich erst durch Pater Rufs Fotografien klargeworden ist): Martin folgt Pietro Toesca (*Il Trecento*, Turin 1951, S. 870), nimmt venezianische Künstler als Urheber an und bringt die Scheiben mit einer venezianischen Urkunde aus dem Jahr 1318 in Zusammenhang. So sehr mir das vom Stilbefund her einleuch-

tet, so sehr vermisse ich den Hinweis auf bestimmte Probleme, die sich aus dieser These ergeben: Erstens wissen wir über venezianische Bildfenster dieser Zeit überhaupt nichts. Zweitens paßt auch die von der Bildkunst Frankreichs beeinflusste Drôlerie-Motivik des Fensters nicht gut zum kunsthistorischen Profil der venezianischen Kunst. Ein transkulturelles Glasmaler-Atelier in Venedig, das byzantinische und gotische Motive mischte – ist das die Prämisse oder das Ergebnis der Martinischen Überlegungen?

Wie man sieht, haben Gerhard Ruf und Frank Martin nicht nur ein Handbuch, sondern ein Buch vorgelegt, an dem man sich reiben kann, wobei die Reibungswärme Energie für künftige Forschungen freisetzen dürfte. Zum Schluß muß aber doch noch eine ernstliche Schwäche benannt werden: Martin versucht die konservatorischen Probleme in den Griff zu bekommen, indem er sich hauptsächlich an die Zeichnungen der Fenster hält, die Johann Anton Ramboux 1836 angefertigt hat, und die im Frankfurter Städel aufbewahrt werden. Als ihre Entdeckerin für die Assisi-Forschung darf Irene Hueck gelten (*Bollettino d'arte* 64, 1979, IV, S. 75-90). Grundsätzlich halte ich solcherart pragmatisches Vorgehen für richtig, denn natürlich sollte es nicht dahin kommen, daß kunsthistorische Thesen nur noch formuliert werden, wenn vorher die Archive aller beteiligten Restaurierungsfirmen vollständig aufgearbeitet wurden und ein Restaurator das Denkmal mit allen modernen Techniken untersucht hat. Dieser Standard würde viele kreative Stimmen in unserem Fach zum Schweigen bringen. Im konkreten Fall verhält es sich aber so (und Irene Hueck wies darauf hin), daß die Zeichnungen von Ramboux einfach nicht detailliert genug sind, als daß man anhand ihrer die Authentizität der Fenster Scheibe für Scheibe kontrollieren könnte. Daneben muß auf Marchinis Corpus-Band verwiesen werden, in dem ein umfangreiches Material von Schaubildern den Erhaltungszustand der Fenster wiedergibt. Zu diesen Graphiken bemerkt Martin: »Da sie an mehreren

Stellen ungenau, um nicht zu sagen unrichtig sind, wurde davon abgesehen, sie zu übernehmen« (S. 233). Ich vermute, daß die Unrichtigkeit in der Regel anhand der Ramboux-Zeichnungen nachgewiesen wurde, und in einigen Fällen hat Martin dabei Fehler gemacht, welche die Vorgehensweise fragwürdig erscheinen lassen. Dies sei hier am Beispiel des berühmten Engelsfensters gezeigt (Abb. 193-201).

Das Schaubild bei Marchini (S. 86) gibt an, von den zehn Köpfen seien acht erneuert, d. h. alle bis auf die der beiden oberen Engel. Martin hingegen sagt: »Verglichen mit dem Zustand des Fensters, wie es in den Zeichnungen von Johann Anton Ramboux aus den 30er Jahren des 19. Jh.s überliefert ist, sind keine Veränderungen festzustellen« (S. 288). Ein Blick in Kleinschmidts Assisi-Werk (Abb. 224-228) beweist aber, daß Marchinis Angaben zutreffen: 1915 waren alle Köpfe bis auf die oberen beiden nicht Produkte des Mittelalters, sondern eindeutig solche des 19. Jh.s, klassisch in den Proportionen, weich in der Modellierung, sentimental im Ausdruck. Diese Köpfe wurden dann gegen die heutigen ausgetauscht, die sicher nicht die in irgendeinem Magazin aufbewahrten originalen sind, sondern neu sind und gestalterisch einen Kompromiß zwischen den herausgenommenen »nazarenischen« und den beiden verbliebenen authentischen darstellen. Anders als bei den authentischen sind auch nicht weiße, sondern fleischfarbene Gläser verwendet worden. Am ehesten entstammen die acht Häupter der Restaurierungskampagne, die sich an den Wiedereinbau der Fenster nach dem Zweiten Weltkrieg knüpfte.

Wer das vorliegende Buch benutzt, sollte das also nicht tun, ohne sich durch Seitenblicke auf die älteren Bearbeitungen der Fenster von Giusto, Kleinschmidt und Marchini hinsichtlich der konservatorischen Fragen abzuschern. (Für die kritische Lektüre des Textes und eine Reihe von Hinweisen habe ich Pia Theis zu danken).

Michael Viktor Schwarz