

dailenreversen, als Anregung dienten. In der Nürnberger Kunst um 1560 finden die unteretzten Bartmänner mit ihrer pseudoantiken Renaissancetracht ihren Platz unmittelbar neben dem Gänsemännchen und den Bauern und Jägern der in diesen Jahrzehnten blühenden Gießerwerkstatt von Pankraz und Georg Labenwolf, in der sie auch gegossen wurden; sie verleihen ihr einen reizvollen neuen, gleichsam heraldischen Akzent. Wieder einmal muß man daran denken, daß ein Bildhauer Paul Kremer Holzmodelle an Labenwolf lieferte, ohne daß es bisher möglich war, sie mit erhaltenen Bronzen zu identifizieren. Doch wird der Zuwachs durch das Brunnenmännlein von Hilpoltstein und seine Verwandten auch ohne Bildhauernamen vielleicht eine neue Gruppierung des Materials ermöglichen, zumal wenn man die noch unpublizierten Neptunstatuetten in Friesach (Kärnten), Schloß Neuenhof b. Lauf (Pegnitz) und im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg heranzieht, mit denen sich der Übergang zur Wurzelbauerwerkstatt anbahnt. Hans R. Weihrauch

REZENSIONEN

Karolingische und ottonische Kunst. Werden, Wesen, Wirkung. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. Wiesbaden, F. Steiner-Verlag, 1957. VIII, 443 Seiten, 186 Abbildungen.

Der hier angezeigte Band darf, obgleich er nicht so benannt ist, als wissenschaftliches Ergebnis des „VI. Internationalen Kongresses für Frühmittelalterforschung“ gelten, der im Jahre 1954 in Westdeutschland stattfand. Wie diese allen Teilnehmern unvergeßliche Tagung, so ist auch die Publikation von Friedrich Gerke und Hermann Schnitzler überlegen betreut und geordnet. Die insgesamt 32 Beiträge werden verbunden durch das Ziel, die Grundlagen des Mittelalters zu erhellen, wie es das kurze Vorwort verspricht: „... die Fragen der Kontinuität der karolingischen Kunst, den Zusammenhang der ottonischen Kunst mit der byzantinischen Kunst und die Wirkungen der ottonischen Kunst auf das hohe Mittelalter zu studieren“. Das Buch will kein Nachschlagewerk sein. Vielmehr sind in einer Art System von Stützpunkten, teils vom Kongreß her eher zufällig angeboten, teils offenbar auch sorgfältig vorbedacht, Beiträge zur Erkenntnis jener Jahrhunderte gesammelt, die insgesamt ein charakteristisches, bisweilen weit ausgreifendes und tiefdringendes Bild der Frühentwicklung der abendländischen Kultur vermitteln. Gerade durch diese Ordnung wird der Band zu einer höchst bedeutsamen Veröffentlichung von beispielhaftem Charakter.

Das Buch ist in vier Teile gegliedert: Geschichte, Architektur, Skulptur und Kleinkunst, Miniaturen. Die Zugehörigkeit der einzelnen Beiträge zum übergeordneten Kapitel ist begrifflicherweise nicht immer gleich eindeutig. So könnte man sich den Aufsatz von B. de Montesquiou-Fézensac „L'arc de triomphe d'Eginhard“ trotz der in ihm sich spiegelnden geschichtlichen Zusammenhänge sehr wohl in der Abteilung „Kleinkunst“ vorstellen; hingegen hätte Ejnar Dyggves „Tradition und Christentum in der dänischen Kunst zur Zeit der Missionierung“ statt in der Abteilung „Architektur“ auch einen guten Platz im allgemeinen Geschichtskapitel gehabt. Offenbar

sind in der Gruppierung zugleich Akzente gesetzt. Die auf den ersten Blick ein wenig trocken scheinende Einteilung des Buches nach Kunstgattungen hat jedenfalls ihre unbestreitbaren Vorzüge gegenüber anderen Möglichkeiten der Gliederung, etwa der Gruppierung nach Kulturräumen oder nach Epochen. Kleinere Ungleichmäßigkeiten lassen sich so und so kaum vermeiden. So fehlt ein Beitrag zur Monumentalmalerei des Frühmittelalters, deren Bedeutung im Verhältnis zur Buchmalerei gegenüber früher wesentlich gestiegen ist. Und bedauerlicherweise ist im Abschnitt „Skulptur und Kleinkunst“ die karolingische Zeit so gut wie nicht vertreten.

Unter den Abschnitten zur *Architektur* ist die Erstveröffentlichung vieler Ergebnisse zur frühmittelalterlichen Baukunst Westfalens durch Hans Thümmler von besonderem Wert. Wer die Reste der von ihm kurz beschriebenen Corveyer Malereien sehen konnte, vermag Größe und Glanz der kaiserlich inspirierten Kunst der westfälischen Klöster und Bischofsitze und die große, bis dorthin spürbare Einheit des karolingischen Kulturraumes nachzuempfinden. – Die Funktion des Essen-Werdener Raumes als einer vermittelnden Station von hoher entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung, bei kräftiger Verankerung im rheinischen Kunstkreis, hebt die über W. Zimmermanns Veröffentlichung hinausgreifende Analyse von Albert Verbeek zur viergeschossigen Wandgliederung der Essen-Werdener Bautengruppe nicht weniger heraus als Richard Drögereits Beitrag „Zur Einheit des Essen-Werdener Kulturraumes . . .“, in dem zahlreiche Fragen neu beleuchtet und zur Diskussion gestellt werden. – Die Besprechung der Nymwegener Valkhofkapelle (Hans van Agt) ist ein dankenswerter Beitrag zum Problem der Aachen-Nachfolge in ottonischer Zeit, dessen zusammenfassende Darstellung soeben in Angriff genommen wird. Laut A. wäre die noch unlängst diskutierte Datierung der Valkhofkapelle vermutlich auf die Zeit nach 1047 festgelegt, als völliger Neubau nach Aachener Vorbild.

Die Gruppe *Skulptur und Kleinkunst* setzt zu Recht mit Untersuchungen zu vor-karolingischen Arbeiten ein: die enge Verpflichtung der karolingischen Kunst an ihre bodenständigen Voraussetzungen herauszuarbeiten, wird nicht minder zu ihrer Klärung beitragen als die Freilegung der spätantik-mediterranen Quellen, aus denen sie neu geschöpft hat. A. M. Pous führt in diesem Kapitel die formgeschichtlichen Arbeiten Stückelbergs und R. Kautzschs zur dekorativen Plastik Italiens weiter. Thomas von Bogyay widmet dem Sonderproblem der Flechtwerksteine eine eingehende Studie. Die einschränkende Charakterisierung als „italienische Kirchengestaltungsmode“ (p. 275) würde diesem vielschichtigen Problem tatsächlich kaum hinreichend gerecht, und v. Bogyay grenzt die Gültigkeit seiner Erhebungen folgerichtig auf das Material im Gebiet nördlich und nordöstlich der Alpen ein. – Endlich erscheint wenigstens andeutungsweise auch die insulare Komponente frühmittelalterlicher Kunst im Beitrage von August Fink „Zum Gandersheimer Runenkästchen“.

Drei der wichtigsten Aufsätze des Bandes beschäftigen sich mit Werken im Aachener Münster. André Grabar deutet in seiner meisterlichen, scharfsinnigen Weise das byzantinische sog. Kuppelreliquiar des Aachener Schatzes als „Sion“, datiert es in die Zeit um 1000 und stellt es in die Reihe anderer Nachbildungen des Heiligen Grabes:

„ . . . ils figuraient la Cité idéale, dans tout son éclat céleste“. So konnten diese Geräte als Lampen oder auch als Räuchergefäße dienen, jedenfalls nicht ursprünglich als Reliquiare. Allerdings sieht Grabar – und das scheint der entwicklungsgeschichtlich bemerkenswerteste Ansatz in seinem reichen Beitrag – im Aachener „Sion“ den formalen Ausgangspunkt für die romanischen Kuppelreliquiare.

Der umfangreiche Aufsatz von Erika Doberer zum Ambo Kaiser Heinrichs im Aachener Dom verdient und erfordert ausführlichere Würdigung. Neben gründlicher Prüfung der formalen Tradition, aus der er herausgewachsen ist, legt D. den Hauptakzent auf eine ikonographische Interpretation des Ambo in sich und an seinem besonderen Orte. In vielen Punkten wird man der Verfasserin gern und dankbar folgen. Anderes bleibt problematisch. Ob man z. B. zwischen der großen „Crux gemmata“ der Ambowölbung und dem kleinen Gemmenkreuz der Reichskrone einen Zusammenhang sehen soll? Die weit zurückreichende und in viele Bereiche wirkende Tradition des Gemmenkreuzes kann wohl nur sehr begrenzt als „von kaiserlicher Insignie geprägt“ (p. 336) aufgefaßt werden. Zu Recht macht D. sodann darauf aufmerksam (p. 318), daß die Elfenbeinsitula als ursprüngliche Buchstütze keineswegs erwiesen ist. Das bestätigt sich in den Darlegungen der Verf. (die allerdings die Folgerung nicht zieht) aus der fehlenden ikonographischen Übereinstimmung zwischen Situla und Ambo. Die Wiederherstellung des bildlich durchaus in sich geschlossenen Elfenbeinwerkes als Situla (cf. F. Bock 1865) wird trotz allem das Richtige treffen.

Für den ursprünglichen Standort des Ambo entwirft D. eine eigene Rekonstruktion, die ihn in den Eingangsbogen zum Ostjoch des Oktogonumgangs verlegt. Damit erscheint der Ambo in einzigartiger Stellung innerhalb der weitgespannten ideellen Beziehungen zwischen Kuppelmosaik, Kaiserthron und Altar, als „Brennpunkt der sakralen Beziehungen in der Pfalzkapelle“ (p. 359). Aus diesem Grunde wird er bei D. auch zum wichtigen Requisit bei der Krönungszeremonie.

Doch scheint hier Vorsicht geboten. Weder im Mainzer Ordo noch in der Beschreibung Widukinds von Ottos I. Aachener Krönung 936 wird ein Ambo genannt, im sog. Kaiserordo von 1209, der sich auf Rom bezieht, auch nur in untergeordneter Funktion. In P. E. Schramms Korpus der „Herrschaftszeichen und Staatssymbolik“ wird gleichfalls der Ambo nicht erwähnt. Nun beruht die bestechend formulierte Deutung von D. einzig auf dem neu zugewiesenen Standort des Ambo im Durchgang zum Chor. Dem widerspricht aber nicht nur die liturgisch unzutreffende Sammlung aller Sinnbezüge auf den Ambo statt auf den Altar, sondern auch eine praktische Überlegung: im Ostjoch des Umgangs stand ja der karolingische Marienaltar, ein durch Ausgrabungen erwiesener Sachverhalt, dem D.'s Grundrißrekonstruktion (fig. 142) nicht Rechnung trägt. In der Tat bildete das östliche Umgangsjoeh nicht, wie p. 338 f. gesagt wird, den „Durchgang zu dem karolingischen Altarhaus der Unterkirche“, sondern den Ort des Altars selber. Das Ergebnis der Ausgrabungen 1910 – 14 ist nur unzulänglich und an entlegener Stelle publiziert: cf. H. Christ, Ein pippinisches Reliquiengrab unter dem karol. Marienaltar der Aachener Pfalzkapelle, in: H. Schiffers, Karls d. Gr. Reliquienschatz und die Anfänge der Aachenfahrt, Aachen

1951, p. 87 ff. (frdl. Hinweis von A. Verbeek), aber auch Kunstdenkm. Aachen 1916 Fig. 41 sowie Notiz im Kat. „Werdendes Abendland“ 1956, Nr. 366. Berichtigt man danach D.'s Grundriß und setzt den Altar westlich vom Kaisergrab ein, nicht östlich, dann ist die Unhaltbarkeit der These klar.

Zumindest also wäre der Ambo, wollte man ihn in der Ost-West-Achse belassen, in den freien Raum des Oktogons vorzurücken (für eine solche Stellung gibt es ja Parallelen). Aber auch eine solche Annahme bleibt für Aachen schwierig. Man vergleiche hierzu einen Text bei dem eben zitierten Widukind: „. . . et ducunt eum (= regem) subtus coronam, loco illo (d. h. in der Mitte des Oktogons) cum scamnis, cussinis et pannis ornatum . . .“ Offenbar also ergibt sich gerade aus den Erfordernissen der Aachener Pfalzkapelle als Krönungskirche die alte Buchkremersche Rekonstruktion als die ungezwungenste. – Die Bedeutung des Heinrichs-Ambo sollte weder unter-, noch überschätzt werden. Jedenfalls wird – dank der interessanten und mit reichem Material vorgetragenen Thesen von D. – die Diskussion über ihn so bald nicht zur Ruhe kommen.

Noch eine andere Studie des Buches beschäftigt sich mit dem Aachener Ambo, und zwar mit dem Evangelistenrelief. Man wird Hermann Fillitz gern zustimmen, wenn er die Kölner Buchmalerei mit heranzieht, um die künstlerische Heimat des Reliefs zu klären. Außer der charakteristischen Architekturgestaltung könnten beachtliche stilistische Momente angeführt werden, die die bedeutende kunstgeschichtliche Rolle Kölns auch hier in hellerem Licht erscheinen lassen. – Übrigens besteht die Reliefplatte nicht, wie mitgeteilt, aus vergoldetem Silber, sondern aus vergoldetem Kupfer (worauf der Rezensent von Msgr. Erich Stephany freundlicherweise aufmerksam gemacht worden ist. Vgl. H. Schnitzler, Rhein. Schatzkammer, Düsseldorf o. J. Nr. 36).

Eine wesentliche Korrektur in unserem Bilde von der nordwestdeutschen Goldschmiedekunst um 1000 hat endlich Hermann Schnitzler mit seinem Beitrag „Das sog. Große Bernwardkreuz“ vorgenommen. Nachdem schon früher die Rückseite als „nachbernwardinisch“ galt, setzt er nun auch die Vorderseite später an. Er vermag auf Grund allgemeiner, sehr scharfsichtiger Stilbeurteilung, die durch den handwerklichen Befund nachdrücklich bekräftigt wird, das nunmehr als „Magdalenenkreuz“ bezeichnete Werk in den Kreis des Roger von Helmarshausen einzuordnen. Vielleicht werden nicht alle mit gleicher Bereitwilligkeit der so späten Datierung um 1130 – 40 beipflichten, die das Hildesheimer Kreuz ans Ende der Entwicklung und weit nach dem Fritzlarer Kreuz ansetzen würde.

Den Abschluß des überreichen Bandes bilden einige Beiträge zur *Buchmalerei*. Bernhard Bischoff unternimmt es, die sog. Kölner Nonnenhandschriften nach Chelles zu lokalisieren, ein Unternehmen, das nicht nur einen Einblick in die klare Methode Bischoffs erlaubt, sondern auch – mit dem Problem weiblicher Skriptorien in karolingischer Zeit – eine kunstsoziologisch interessante Frage aufwirft. – Otto Homburgers vergleichende Studien zum Zürcher Psalter tragen in schönster Weise dazu bei, die lang umstrittene Stellung von Corbie in der Buchkunst des 9. Jahrhunderts zu klären: nämlich zugunsten einer eigenen, wesentlich vom Dekorativen bestimmten

Kunst, die freilich unvereinbar wäre mit den früher der Abtei Corbie zugeschriebenen Werken der „Reimser Spätstufe“ bzw. „Style Charles-le-Chauve“.

Gerade aus diesen beiden letzten Aufsätzen erhellt wieder die Wichtigkeit einer verlässlichen Sammlung und Aufbereitung des frühen Handschriftenmaterials, für die Kurt Holter sich in einer abschließenden kurzen Darlegung dringend einsetzt, nicht ohne wertvolle methodische Überlegungen beizusteuern. Daß die paläographische Fixierung des weithin kaum durchforschten Stoffes auch für den Kunsthistoriker viel bedeutet, wird jedem einsichtig sein, der jemals den Schwierigkeiten der Arbeit auf diesem Gebiete begegnet ist.

Die Herausgeber und ihre Mäzene, allen voran Georg von Opel, verdienen hohen Dank für dieses Buch. In dem ausgebreiteten wissenschaftlichen Material, in der methodischen Darbietung und zusammenfassenden Ordnung und nicht zuletzt auch in seiner freigebigen Ebbilderung (die man sich gleichwohl immer noch reicher wünschen möchte) stellt es einen kostbaren Beitrag und nicht zuletzt einen mächtigen Ansporn dar zu der noch jungen Bemühung um die Erforschung der frühmittelalterlichen Kunst.

Victor H. Elbern

JAMES S. ACKERMAN, *The Cortile of the Belvedere*. Studi e Documenti per la Storia del Palazzo Apostolico Vaticano, vol. III. Biblioteca Apostolica Vaticana 1954. 259 S., 47 Abb.

„Je energischer wir der legendären Größe Bramantes, wie sie die klassizistischen Tendenzen von vier Jahrhunderten geformt haben, an den Leib rücken, um so mehr verliert sich das materiell Faßbare unter den Fingern . . . Unsere Anschauungen über Bramantes Anteil am Vatikanischen Palast ruhen auf schwankendem Boden und fordern eine entschiedene Nachprüfung.“ Diese Sätze, die sich vornehmlich gegen Heinrich v. Geymüllers eigentümlich heroisiertes Bramante-Bild wenden, stehen im Vorwort von Dagobert Freys Studie über „Bramantes St. Peter-Entwurf“, die immer noch die Voraussetzung für die Beschäftigung mit den Anfängen von Neu St. Peter bildet. Nach vier Jahrzehnten ist nun auch die von Frey geforderte Untersuchung über den Vatikanischen Palast erschienen. Sie führt nicht nur zu einem „materiell faßbaren Bramante-Bild“, sondern darüber hinaus zu entscheidenden Einsichten in die Kunst der Hochrenaissance.

Der Belvedere-Hof war neben Louvre und Eskorial das größte Bauvorhaben des 16. Jahrhunderts. Er ist wie Neu St. Peter von Julius II. begonnen worden; Sixtus V., dessen Energie die Einwölbung der Peterskuppel erzwang, hat auch die endgültige Gestalt des Hofes bestimmt. Bei beiden Bauten sagt indessen der heutige Bestand nur wenig über die ursprünglichen, von Bramante entworfenen Pläne aus. Auch für St. Peter gilt, was Ackerman über den Belvedere-Hof schreibt: „Das Projekt Julius' II. existiert heute nur noch dem Namen nach; um es zu verstehen und zu beurteilen, müssen wir es nicht anders als ein antikes Bauwerk rekonstruieren, freilich mit dem Unterschied, daß hier die Reste unter Mauerwerk, nicht unter der Erde begraben sind . . . In Wahrheit sind zwei Gebäude zu rekonstruieren: der Hof, wie er bei