

den Künstler nennen möchte), zu; die andere – aus S. Bartolommeo a Palazzuolo, die in Barberino ausgestellt werden sollte, sich aber noch im Restaurationsatelier der Uffizien befindet – ist hingegen eine Arbeit Lorenzo di Biccis.

Aus dem frühen 15. Jahrhundert stammt die bisher unbekannt gebliebene und im Katalog als allgemein florentinisch angesprochene „Madonna in Halbfigur“ aus S. Martino a Pastine (Abb. 4), die sich auf den ersten Blick als ein Werk des „Meisters der Kreuzigung Griggs“ zu erkennen gibt. Zu einem Vergleich eignen sich besonders die Heiligengruppen auf den Flügeln von S. Martino a Pontorme, in denen sich der Typus unserer Madonna fast identisch wiederholt. Nur nebenbei sei bemerkt, daß eine motivisch – nicht stilistisch – verwandte Halbfiguren-Madonna sich in dem Museum in Worcester (USA) befindet, die Van Marle (Italian Schools of Painting, Bd. IX, 1927, Abb. 57) der recht phantomatischen Gestalt des „Pseudo-Ambrogio di Baldese“ zuschreibt. In Anbetracht der Gleichzeitigkeit beider Darstellungen ist es schwer zu entscheiden, welche von beiden der anderen als Vorbild diente oder ob beide auf ein gemeinsames Modell zurückgehen.

Bereits in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts gelangen wir dann mit den bekannten Arbeiten Neri di Biccis aus S. Maria al Morrocco (Hl. Rochus und andere Heilige; Madonna und Heilige), die immer wieder durch ihre handwerkliche Solidität überraschen, und einer Madonnen-Tafel aus der Schule Luca Signorellis (aus der gleichen Kirche). Ein paar Gemälde aus dem 16. Jahrhundert, die die Ausstellung abrunden, sind von geringerer Bedeutung und können hier daher unberücksichtigt bleiben.

Schon aus diesen keineswegs erschöpfenden Bemerkungen ersieht man, daß die mit Liebe und Sorgfalt angeordnete Ausstellung trotz ihrer lokalen Beschränktheit ein interessantes Material zur Schau stellte, das zu mannigfachen Beobachtungen und Überlegungen anregte. Es wäre zu wünschen, daß auch andere Regionen Toskanas ihren Kunstbesitz in ähnlicher Weise einem weiteren Publikum zugänglich machten.

Werner Cohn

REZENSIONEN

WALTER OTTO, *Die karolingische Bilderwelt*. München, Selbstverlag des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, 1957. 88 Seiten, 51 Abbildungen (Rotaprint).

Seit F. F. Leitschuh hat die Forschung sich nicht mehr ausführlich mit dem Bilde in karolingischer Zeit befaßt. Leitschuh ging es darum, das Bildgut der karolingischen Kunst so vollständig auszubreiten, wie es zu seiner Zeit möglich war. Auf seinen Spuren ist leider noch nicht weitergearbeitet worden.

W. Otto nimmt den „karolingischen Bilderkreis“ von Leitschuh hin; die ungelösten Probleme seiner Ikonographie bleiben beiseite. Ihm soll das Bild dazu dienen, Einblick in die Besonderheit karolingischer Gestaltungsweise und in das Wesen karolingischer Kunst überhaupt zu erhalten. Die sechzehn Kapitel des Buches, in denen er dieses Ziel verfolgt, entsprechen im allgemeinen dem geltenden entwicklungs- und

stilgeschichtlichen Ablauf. W. Otto will auch keinen Abriss der Entwicklung karolingischer Kleinkunst geben, sondern in ihrem Ablauf die „Selbständigkeit und Geschlossenheit der Epoche erweisen“. Während – seiner Meinung nach – bisher nur bisweilen der karolingischen Kunst Ansätze zu dieser Eigenständigkeit zugebilligt worden seien, fühlt sich der Verfasser „sicher, die Zeit vom Ende des 8. Jahrhunderts bis 880 – 890 als erste bedeutsame abendländische Kunstepoche zu erkennen“. Der „bisherigen Forschung“ wird ferner vorgeworfen, sie habe die Werke nicht mit hinreichender Unbefangenheit auf sich wirken lassen. So sei ihr das entgangen, was der Verf. als das Neue und Wesentliche karolingischer Kunst ansieht und erweisen will: ihr bildlicher Inhalt und seine Wirkungsweise – nicht etwa ihr Stil, den sie gar nicht habe, „so man darunter eine Formensprache versteht, die an sich und ohne Berücksichtigung der Inhalte der Werke zu erkennen wäre“ (p. 3).

Diesen beiden Thesen entspricht weitgehend die Methode der Arbeit. Die karolingischen Kunstwerke werden „anschaulich befragt“: „Weder formale Abhängigkeiten noch historische Entwicklung können für sie (gemeint ist die Methode der Untersuchung) eine große Rolle spielen.“ Der Verf. forscht nach dem inneren Zusammenhang der Bilderwelt unter bestimmten Leitideen, um so zu erweisen, „daß die ganze karolingische Kultur einer neuen und eigenartigen geistigen Welt entstammt.“

Auf seinem Wege dahin erarbeitet der Verf. als theoretische Grundlegung zunächst ein Repertoire von Begriffen, von denen wenigstens die für ihn wichtigsten zitiert seien: „Sinnvolles Menschenbild“, „Bildorganismus – seine Gestalt und seine Kräfte“, „Geschehensraum mit zugleich ex- und konzentrischen Kraftströmungen“, „dynamisiertes Geschehen.“ Den mehr theoretischen Kapiteln folgen Abschnitte, in denen die „anschauliche Befragung“ voll zur Geltung kommt. Der Utrechtsalter wird unter der Überschrift „Das lyrisch empfundene Weltgeschehen und sein Gott“ interpretiert, der Mailänder Goldaltar erscheint unter dem, wenn man will, vielleicht eher zutreffenden Titel „Selbständig erkannte Ordnung der Glaubenswelt“. Die packende Majestas Domini der Viviansbibel wird wenig glücklich unter der Überschrift „Der dynamisierte Gott als Mitte der Glaubenswelt“ erörtert. Obgleich Termini wie „dynamisierter Geisteswert als solcher“ und „dynamisierte Geistesart als solche“ nicht recht einleuchten, hat der Verfasser den Höhepunkt karolingischer Gottesdarstellung an dieser Stelle richtig gesehen.

Das Buch endet mit der Charakterisierung der spätkarolingischen Phase um 870. Der Schluß enttäuscht nun freilich, wenn man nach faßlichen und anwendbaren Ergebnissen der Untersuchung Ausschau hält. Man zögert, „eben einfach die neue dynamisierte Geistesart, die karolingisches Kunstschaffen von den älteren Kulturbereichen absetzt“ (p. 73), als Ergebnis zu akzeptieren, weil man sich damit ziemlich an den Anfang der Untersuchung zurückversetzt fühlt. Die Besonderheit der karolingischen Kunst zu definieren, ist freilich nicht zuletzt deshalb so schwierig, weil sie tatsächlich nicht einfach ein Stil ist, wie der Verfasser richtig bemerkt, sondern sich aus einer ganzen Gruppe bzw. Folge von Stilerscheinungen als Idiomen einer (gemein-abendländischen) Sprache zusammensetzt. Dazu hätte sich der Verfasser aber

auch auf die bisherige Forschung berufen können. Wir stimmen ihm weiter darin, daß das Besondere und Kennzeichnende der karolingischen Kunst sich nicht aus ihren Stilvarianten allein ableiten läßt, wie dies eben bei keiner Kunst möglich ist. Freilich ist aber sogleich weiterzufragen, ob denn Ausschnitte aus der Bilderwelt, auf die Art der in ihnen verwirklichten „Geschehlichkeit“ befragt, die Antwort leisten können. Wie in kaum einer anderen sind in der karolingischen Kunst die Vielschichtigkeit ihres Werdens und ihrer Erscheinung abwägend zu berücksichtigen, ihre Quellen und deren selbständige Verarbeitung, die künstlerisch-handwerkliche und die philosophisch-ästhetische, die religiös-theologische und die geschichtlich-politische Komponente.

Wie aus obiger Skizze des Zusammenhanges hervorgeht, ist in der Darstellung des Verf. das als entscheidend anzusehen, was über die „dynamisierte Geisteswelt“ gesagt wird. Was mit ihr gemeint ist, wird mit folgenden Worten erläutert: „Der karolingische Künstler faßt seine Themen als Geschehnisse der Art auf, daß sich Ursache und Wirkung gegenseitig durchkreuzen, bis zum gewissen Grade miteinander vertauschen und dabei gegenseitig in ihrer Intensität steigern. In dieser, ursprunghaft wohl punktuellen, sonst ex- und zugleich konzentrischen Erfassung muß das Geheimnis der karolingischen Bilderwelt und damit der neuen abendländischen Geisteswelt liegen“ (p. 16). Formen und Inhalte karolingischer Kunst sollen nun daraufhin nachgeprüft und ihre organische Entwicklung unter der Herrschaft der dynamisierten Geisteswelt nachgezeichnet werden.

Der Begriff der „dynamisierten Geistesart“ wird an den Szenen des Elfenbeins vom Dagulfpsalter entwickelt. In der Tat läßt sich an ihnen die „Verdichtung des Geschehensraumes“ wohl beobachten. Schwieriger wird es sein, der Meinung des Verf. über den in ihnen wirksam werdenden „dynamisierten Raum... von vibrierender und verschwebender Substanz“ mitzuempfinden. Ähnliches sagt Verf. auch bei der Interpretation der Oxforder Tafel mit dem triumphierenden Christus. Wie wäre die Deutung ausgefallen, hätte er statt dessen die ebenfalls karolingische Tafel von Genoels-Elderen zum Ausgangspunkt genommen? Um noch weiter zurückzugehen: auch bei den vielerörterten Fresken von Naturns ist von dem seelischen Gespanntsein, der „fast erschreckenden Vergeistigung“ des Ausdrucks gesprochen worden (vgl. S. Beyschlag, in Veröff. Mus. Ferdinandeum 31/1951). Die Reihe könnte – über den fränkischen Reliquienkasten von Werden – noch weiter zurückgeführt werden.

Die karolingische Kunst ist schlechthin zu vielgestaltig und komplex, als daß sie sich mit wenigen Begriffen und einem Oberbegriff in der Art der „dynamisierten Geistesart“ erfassen ließe. Was bliebe uns dann wohl noch zur ottonischen Kunst, überhaupt zur ganzen mittelalterlichen Ausdruckskunst zu sagen übrig?

W. Köhler in seiner „Schule von Tours“ sieht das Ziel der karolingischen Kunst im Hinblick auf den Ausdruck in der „Darstellung psychischer Aktivität, in die der Betrachter durch mitfühlende Anteilnahme einbezogen wird“. Er stellt fest, wie psychische Aktivität sich in gesteigerter physischer Bewegung zeige (p. 305 ff.). Damit

dürfte wohl das Wesentliche von dem ausgesprochen sein, was die „dynamisierte Geisteswelt“ Ottos meint. W. Weisbach hat sehr eindringlich davor gewarnt, bei Erwägungen über die Ausdruckselemente in Kunstwerken leichtsinnig den Begriff des Dynamischen zu verwenden. Sicher kann dieser Terminus auch im Falle des hier angezeigten Buches Anlaß zu Mißverständnissen geben. Nicht ohne Grund bleibt die Köhlersche Formulierung in gewissem Sinne schwebend, auch darauf hat Weisbach hingewiesen. Die Herstellung enger psychischer Verbindung durch körperliche Aktion ist übrigens ein fundamentales Mittel bildender Kunst und keine karolingische Neuschöpfung, wenn auch gegenüber der merowingischen Kunst ein Konstituens der karolingischen Bildneri.

W. Otto hat die hier wenigstens an einem terminologischen Beispiel aufscheinenden Schwierigkeiten seines Vorhabens gesehen, ihnen aber nicht immer Rechnung getragen. Es gelingen ihm zwar mehrere zutreffende Aussagen – etwa wenn er davon spricht, daß für den karolingischen Künstler „die Struktur seiner Heilswelt und die Struktur seiner Bilder noch zu innig einander verhaftet sind, als daß eine wirk-same Distanz möglich wäre“ (p. 72) –, aber auch diese Feststellung ist wiederum für das ganze Mittelalter bedeutsam, nicht für die karolingische Kunst allein.

Die Schwierigkeit und Subtilität der Probleme hätten es dem Verfasser nahelegen mögen, sehr behutsam, nüchtern, selbstkritisch und terminologisch möglichst klar an sein Vorhaben heranzutreten, wie es für die Erforschung des frühen Mittelalters zu einer guten Tradition geworden ist. Bei diesem Buche sind jedoch nicht nur terminologische Einwendungen vorzubringen. Auch seine rein sprachliche Seite erweckt manche Bedenken. Doch bleibe dies dahingestellt. Hingegen dürfen zahlreiche sachliche Einwände nicht beiseite gelassen werden. Neben den nicht seltenen Versehen („die sogenannten Adagruppen“, der „Graf von Vivian“, der „Fedviuspsalter“, „A. Boeckler, Das Goldene Evangeliar Ottos III.“, um nur einige besonders störende Beispiele zu nennen) ist festzustellen, daß die neuere Literatur in auffälliger Weise vernachlässigt ist. Dies mag auf den begrenzten Umfang des Büchleins zurückzuführen sein. Soweit sie für die Erörterung des Problems wesentlich ist, sei sie daher hier nachgetragen (bis 1956): H. Schnitzlers wichtiger Aufsatz über den Lorscher Bucheinband (1950) wird besonders vermißt. Zum Xantener Evangeliar in Brüssel fehlt der Beitrag von H. Swarzenski (1940), ebenso wie Tselos' Kritik daran (1956). Das als „fraglos spätantik“ bezeichnete Andrewsche Diptychon wird außer von Volbach auch von Weigand, Francovich, Wessel und anderen als karolingisch vindiziert. Zum Utrechtspsalter vermißt man den Aufsatz von F. Wormald mit den ganz wesentlichen Feststellungen zum Problem der karolingischen Selbständigkeit der Illustrationen des Codex (1953), ferner den für das Problem des karolingischen Gottesbildes wichtigen Beitrag von A. Krücke über die Gottvater-Ikonographie im frühen Mittelalter (1937). Für die Ikonographie des Ambrosiuszyklus am Mailänder Goldaltar hat mein Aufsatz in den Florentinischen Mitteilungen (1953) neues Material beigetragen. Ph. Lauer hat in einem zusammenfassenden Aufsatz das Widmungsbild der Viviansbibel behandelt (1940). Manches, beispielsweise die Deutung des Widmungsgedichtes in der Vivians-

bibel, in dessen nicht namentlich genanntem vierten „Maler“ schon L. Traube den Dichter der Verse sah, während Otto in ihm den VVolvini sehen möchte, wäre bei W. Köhler richtig nachzulesen gewesen. Es fehlen endlich wesentliche Angaben zur neueren Literatur über das Problem Corbie/St. Denis/Reims.

Abschließend bleibt noch zu einigen Ausführungen des Verfassers über entwicklungsgeschichtliche Fragen der karolingischen Kunst eingehender Stellung zu nehmen.

Zwei Großwerke karolingischer Bildkunst stehen im Mittelpunkt seiner Aussagen und Spekulationen, der Goldaltar von Mailand und der Utrechtsalter. Man möchte meinen, daß aus den Deutungsmöglichkeiten des Psalters die besondere Art der hier angezeigten Untersuchung nicht wenig Anregung empfangen habe. Jedenfalls ist der Abschnitt über das in diese Handschrift eingegangene „Weltgeschehen und seinen Gott“ eine der besten Partien des Buches.

Die Abhandlung über den Mailänder Goldaltar und seinen Hauptmeister VVolvini nimmt sehr breiten Raum ein. VVolvini gilt dem Verfasser als Schöpfer des Altars, seiner Komposition und aller Einzelszenen (vgl. hierzu den sorgfältigen Versuch zur Scheidung verschiedener Hände bei Claudio Bascapé, Diss. Mailand 1952). Darüber hinaus ist er laut Otto zugleich Hauptmeister der Viviansbibel, Köhlers „Meister C“, dem vor allem Majestas, Hieronymusbild und Dedikation verdankt werden, sowie – Köhler folgend – das Lotharevangeliar. Vom Goldaltar bis dahin glaubt der Verfasser, der darin einen Beweis für die organische Entwicklung karolingischer Kunst in ihrer dynamisierten Geisteswelt erkennt, eine geschlossene Entwicklung im Sinne eines Oeuvre nachweisen zu können. Folgerichtig muß der Goldaltar in Tours entstanden sein, was in einem eigenen Exkurs des Buches begründet wird.

Ein Zusammenhang des Goldaltars mit der Kunst des touronischen Skriptoriums ist bereits früher vertreten worden, und zwar nicht nur von K. H. Usener, sondern vor ihm von G. B. Tatum (1944), der von Usener freilich in anderer Beziehung zu rechtgerückt werden mußte. Unter den „vereinzelt Forschern“, die sich für den „gängigen Gemeinplatz (!) der Mailänder Entstehung“ des Altars ausgesprochen haben, ist in neuerer Zeit immerhin G. de Francovich zu nennen. Die vom Verf. zitierten Befürworter seiner abweichenden These (W. M. Schmid, G. Swarzenski) zweifeln zwar an Mailand als Entstehungsort des ganzen Altars, vor allem der Vorderseite. Sie treten aber nicht für Tours ein, sondern für Reims. Diese Ansicht hat seit Jahrzehnten keinen ernsthaften Verfechter mehr gefunden. In der Tat werden die schwierigen Fragen, die sich mit einem umfassenden Werke wie dem Goldaltar verbinden, durch eine summarische Lokalisierung nach Tours oder einem anderen karolingischen Kunstzentrum nördlich der Alpen nicht gelöst, zumal wenn – wie es in dem angezeigten Buche geschieht – dabei die stilistisch uneinheitliche Erscheinung dieses Hauptwerkes der karolingischen Goldschmiedekunst einfach verschwiegen wird. „Die werkstattmäßige, thematische und künstlerische Zusammengehörigkeit aller Teile des Altars“ (p. 74), trotz offenkundiger Stilunterschiede seiner Hauptteile, war mir einer der Hauptgründe gerade dafür gewesen, den Goldaltar nicht einem einzigen karolingischen Kunstzentrum, also etwa Tours, zuzuweisen. Eine Identifizierung des

VVolvini mit dem Meister C der Viviansbibel ist auch wieder eine ungerechtfertigte Vereinfachung der subtilen Zusammenhänge und Unterschiede in karolingischer Kunst. Zwischen der Majestas der Viviansbibel und der des Goldaltars liegt – trotz „Dynamik“ hier wie dort – mehr als der Werdegang eines Künstlers innerhalb weniger Jahre!

Der Versuch des Verfassers, in die geheimnisvolle karolingische Bilderwelt einzudringen, konnte nicht mit wenigen Worten abgetan werden. Mit Absicht ist dem Verfasser immer wieder in Zitaten das Wort gegeben worden. Einzelne Klarstellungen konnten nicht unterbleiben, schon um dem – gewiß auch dem Verfasser unerwünschten – Eindruck entgegenzuwirken, in der frühmittelalterlichen Kunst stehe ein weites Feld für interpretative Experimente offen.

Mit dem Verfasser teilen wir die Überzeugung, daß es, „wie die gewissenhafte Forschung erweist, oft noch ein weiter Weg“ bis zur richtigen Deutung der karolingischen Kunst, ihrer „neuen und eigenartigen geistigen Welt“ bleibt. Noch ist ein zutreffender Überblick über das möglichst vollständige Feld ihrer Schöpfungen zu erarbeiten. Karolingische Kunstwerke stehen nie allein, andere Maßstäbe sind ihnen übergeordnet: Maßstäbe aus dem Bereich des Kultischen, aus dem Felde der auf das ewige Heil zugeordneten „Politik“, einer hierarchischen Weltordnung als Spiegel höherer, ewiger Gesetzmäßigkeiten. Nur mit reichem theologischem, historischem, ikonographischem und formgeschichtlichem Rüstzeug ausgestattet, wird die Forschung in der Lage sein, dauerhafte neue Zuordnungen und Deutungen vorzulegen, alte zu verwerfen oder zu bestätigen. Bis es so weit ist, wird man sich, dem Verfasser für mannigfache Anregung dankbar, gern an das ausgewogene Urteil eines Wilhelm Köhler, eines Albert Boeckler (†) halten, denen auch das Problem der Selbständigkeit der karolingischen Kunst keineswegs fremd gewesen ist.

Victor H. Elbern

DIETRICH RENTSCH, *Glasmalerei des frühen vierzehnten Jahrhunderts in Ost-Mitteldeutschland*. *Mitteldeutsche Forschungen* 10. Hrsg. R. Olesch, W. Schlesinger, L. E. Schmitt. Köln, Graz, Böhlau-Verlag 1958. 160 S., 64 S. Taf.

Unter den jüngsten Publikationen über die mittelalterliche Glasmalerei außerhalb des Corpus vitrearum medii aevi verdienen die Untersuchungen von R. über die Ost-Mitteldeutschen Glasmalereien aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts besonderes Interesse. Die in zeitlicher und geographischer Hinsicht aus nicht deutlich erkennbaren Gründen getroffene Auswahl beschränkt sich auf die Denkmäler in Thüringen, der Provinz Sachsen, Obersachsen und der Mark Brandenburg.

Im Brennpunkt der Auseinandersetzung steht die Glasmalerei Erfurts und der aus dieser Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten. Die kunstgeschichtlich bedeutsame Stellung Erfurts im 14. Jahrhundert ist allgemein anerkannt. Innerhalb der Glasmalerei des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts repräsentiert der riesige Farbfensterzyklus des Erfurter Doms „böhmisch-parlerischer“ Herkunft eine bedeutsame Entwicklungsstufe von Hoch- zu Spätgotik. Inwieweit der von H. Wentzel geprägte Terminus „böhmisch-parlerisch“ wörtlich verstanden werden darf, soll hier nicht erörtert wer-