

an den Fensterleibungen übereingehen. An den erhaltenen gotischen Gewölbekappen konnte der Verlauf dieser Rippen schon immer deutlich abgelesen, jetzt aber auch im einzelnen bestätigt werden. Somit waren auch hier die wissenschaftlichen Voraussetzungen für die Erneuerung des ursprünglichen Zustandes gegeben. Da gleichzeitig das sehr störende Mobiliar ersetzt wurde, kommt nun die spätgotische Architektur, die F. W. Fischer (*Die spätgotische Kirchenbaukunst am Mittelrhein*, Heidelberg 1962, S. 60) Madern Gerthener zuschreibt, wieder zu voller Wirkung. Die ursprüngliche Form des Zeltdaches, die den turmartigen Baukörper der dreigeschossigen Sakristei betonte, konnte aus der Dachspur erschlossen werden. (Leider wurde sie bei Erneuerung des Daches nicht wiederhergestellt.)

6. Zum Schluß sei ein Nachtrag zum Bericht von 1963 gegeben. Die Hauptdächer des Domes sind inzwischen nahezu fertiggestellt. Das Mittelschiffdach, dessen Neigung zunächst nach der Neigung der Seitenschiffdächer bestimmt worden war und so auch der der Querarmdächer entsprach, wurde auf Betreiben des Bischöfl. Bauamtes nachträglich wieder erhöht, so daß nun gleiche *Firsthöhe* besteht. Damit dürfte nun endgültig zwischen den beiden Möglichkeiten – gleiche Neigung oder gleiche Firsthöhe – entschieden sein. Inzwischen ist auch das Dach des Chorgevierts auf annähernd gleiche Firsthöhe gebracht, der Ostgiebel von 1868 abgetragen und durch einen neuen ersetzt worden, der unserer Kenntnis des ursprünglichen Zustandes im wesentlichen entspricht. Der Wiederaufbau der Querhausgiebel steht bevor; nach Empfehlung der Mehrheit der Dombaukommission sollen sie auf Beschluß des Domkapitels die historisch gesicherte Form (Baubefund und Albertina-Zeichnung) erhalten. Damit soll die Restaurierung 1966 ihren Abschluß finden.

Hans Erich Kubach

REZENSIONEN

CHRISTIAN BEUTLER, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Großen*. Düsseldorf (Schwann) 1964. 180 S., 139 Abb.

Das vorliegende Werk ist dem Problem der Großplastik in karolingischer Zeit gewidmet. Beutler geht von der These aus, daß „zur kunstgeschichtlichen Lehrmeinung . . . unter anderem die Vorstellung“ gehöre, „es habe nach dem Zerfall des römischen Imperiums bis zur Entstehung des Hohen Mittelalters keine Werke lebensgroßer figürlicher Plastik in den europäischen Ländern gegeben. Erst am Ende des 10. und zu Beginn des 11. Jahrhunderts wären es die Bildhauer der Auvergne und des Rheinlandes gewesen, die die menschliche Figur im Sinne der Großplastik wieder darstellungswürdig gemacht hätten“ (S. 13). Dieser These tritt Beutler mit größter Heftigkeit entgegen und widmet sein Buch im Folgenden der Beweisführung, daß es im Gegensatz dazu eine karolingische Großplastik gegeben habe. Das wird einerseits in einer ausführlichen Darlegung der Quellen erörtert, andererseits versucht Beutler, einige Skulpturen, die bisher dem 11. oder 12. Jahrhundert eingeordnet wurden, in karolingische Zeit zu datieren.

Grundsätzlich ist es zu begrüßen, wenn diese Frage, eine zentrale für das Werden der mittelalterlichen Skulptur, neu gestellt und so ausführlich untersucht wird. So folgt man auch mit Spannung dem Artikel über die Aussage der Schriftquellen, denen zufolge der Großskulptur im karolingischen Kirchenraum eine wesentliche Stellung zukam. Vor allem ist mit Kruzifixen verschiedenen Materials zu rechnen, von deren Aussehen die Wiederholungen nach den verlorenen des Papstes Leo IV. und des hl. Odo gute Vorstellungen geben (Abb. 1 – 4). Auch mit dreidimensionalen Herrscherbildern ist zu rechnen, die z. T. als fromme Widmung an die Kirche kamen, stellvertretend für die Person des Herrschers selbst, in der Regel Holzskulpturen, die mit Edelmetall überzogen waren.

Als Standbild des Herrschers, als Denkmal im antiken Sinne, diente Karl d. Gr. das Reiterstandbild Theoderichs aus Ravenna, als eine Form herrscherlicher Repräsentation, die durch die Anlehnung Karls d. Gr. an die Antike und durch seine Rivalität zu Byzanz gefordert war. In diesem Zusammenhang ist trotz des kleinen Formates die Metzger Reiterstatuette ja auch ein sehr wichtiges Zeugnis. Eine Epoche, die das Sammeln antiker Werke betonte wie die karolingische, mußte zur Skulptur grundsätzlich positiv eingestellt sein, wofür nicht zuletzt auch die großartigen Bronzearbeiten in Aachen – die Gitter des Münsters und die Türen – zeugen; sie zerstreuen auch die Bedenken, es hätten der Zeit die technischen Fähigkeiten zur Ausführung großer Bronzewerke gefehlt.

So ist es eigentlich verwunderlich, wenn der Autor mit solcher Leidenschaft sich für die Tatsache einer karolingischen Großskulptur einsetzen zu müssen glaubt. Die Behauptung, die eingangs zitiert wurde, ist auch nur bedingt richtig. Beutler selbst nennt mehrere Gelehrte – A. Kingsley-Porter, A. Boeckler, J. Baum, H. Schnitzler, V. H. Elbern –, die durchaus mit einer karolingischen Großskulptur rechnen (S. 20). Mittlerweile haben sich auch Funde und Publikationen karolingischer und vorkarolingischer Stuckplastik gehäuft. Ausständig ist noch die wichtige Bearbeitung des Tempietto in Cividale und seiner Skulpturen, die H. P. L'Orange und H. Torp in absehbarer Zeit vorlegen wollen.

Letzlich setzt sich Beutlers Werk in seinem theoretischen Teil vor allem mit H. Kelers gedankenreichem Aufsatz zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit (Festschrift für H. Jantzen, Berlin 1951) auseinander, eine Arbeit, die aber auch vor Beutler schon nicht unwidersprochen geblieben war. Zuletzt war ihr R. Hausscherr in seiner ausgezeichneten Dissertation entgegengetreten (von Beutler selbst auf S. 15 Anm. 2 zitiert). Man kann also kaum verallgemeinernd die von Beutler eingangs aufgestellte These vertreten. Was offenbar fehlt, sind erhaltene Beispiele dafür aus Stein oder Metall, vor allem aus den Zentren der karolingischen Renaissance selbst. Nur geringe Fragmente sind erhalten wie die aus Lorsch, die wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes nur wenig Aussagemöglichkeit bieten.

Deshalb liegt der Schwerpunkt des Buches darauf, für einige Skulpturen eine Datierung in karolingische Zeit nachzuweisen, die bisher offenbar verkannt und anderen, jüngeren Epochen zugewiesen waren. Das sind neben den bisher schon als karolingisch bekannten Fragmenten aus Lorsch zwei Reliefs und ein Kopf-Fragment im Landes-

museum in Trier, das Taufrelief und die Statue Karls d. Gr. in der Kirche von Müstair, das Sola-Relief in Solnhofen; weiterhin der Türsturz in Werden, ein Fragment auf der Karnburg in Kärnten, die Fragmente eines Kruzifixes in St. Pantaléon-les-Autun und schließlich der Torso einer Gewandfigur in Ferrara. Man sieht, der Autor hat keine Mühe gescheut, um allenthalben in Europa nach Überresten aus karolingischer Zeit zu forschen. Überblickt man die verhältnismäßig große Zahl von Skulpturen, die Beutler im Gegensatz zur bisherigen Forschung als karolingisch beansprucht, dann muß man sich zunächst fragen, wieso all diese Werke von der bisherigen Forschung falsch eingeordnet wurden, waren doch die meisten auch früher nicht unbekannt. Das scheint sich zunächst daraus erklären zu lassen, daß nach Beutler die Existenz der karolingischen Großskulptur negiert und von der Forschung diese Möglichkeit einer Einordnung daher offenbar unbeachtet geblieben war. Für mehrere der genannten Skulpturen war aber schon früher eine Entstehung in karolingischer Zeit erwogen worden, wie für die Trierer Christusfigur und für das Fragment in St. Pantaléon-les-Autun. Erst in jüngerer Zeit wurden ihre Datierungen präzisiert und dabei die ursprünglich geäußerte Ansicht einer karolingischen Entstehung verworfen, d. h. aber zu Zeiten, da sich die Kenntnis der mittelalterlichen Kunst wesentlich vertieft und die Datierungsmöglichkeiten z. T. nicht unerheblich verfeinert haben. Überblickt man auch die Werke, die Beutler als karolingisch vorstellt, dann zeigt sich ein Material von sehr verschiedenartiger Erscheinungsform.

Die Methode Beutlers geht von einer Herausarbeitung des Wesens der karolingischen Skulptur an Hand mehrerer Gegensatz-Paare aus: 1) zwei Elfenbeinplatten mit der Darstellung der Majestas Domini (Berlin, Stiftung preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung – Rouen, Musée de la Seine Inférieure); 2) zwei Goldtreibarbeiten: der Deckel des Codex Aureus aus der Hofschule Kaiser Karls des Kahlen (New York, Pierpont Morgan Library) und das 1. Essener Kreuz; 3) zwei Bronzearbeiten und zwar einer der Löwenköpfe der sogenannten Wolfstür des Aachener Münsters und ein Türing mit Löwenkopf (Niedersächsisch, 2. Hälfte 12. Jh.) im Schnütgen-Museum in Köln. Aus dieser Gegenüberstellung gleichartiger Darstellungen, die im Material und in der Technik übereinstimmen, kommt Beutler zu einer Begriffsbestimmung der karolingischen Skulptur, die ihm als Grundlage für seine weiteren Untersuchungen dient. Die Fragen, die Beutler stellt, betreffen die Beschaffenheit des Körpers (im Karolingischen weiche Masse), die der Oberfläche (bewegt, nachgiebig), die des Umrisses (locker), das Verhältnis der Teile zum Ganzen (Vielteiligkeit), zum Licht (Lichtabhängigkeit), zum Betrachter (nahsichtig) und die Wirkung auf den Beschauer (dingnahe Wiedergabe). Das sind allgemeine Definitionen. Im Einzelfall können sie sehr genaue und scharfe Vergleiche mit gesicherten Werken der karolingischen Zeit nicht ersetzen. Beutler erliegt dabei mehrfach auch seinem Streben nach ausführlicher Beschreibung, der man des öfteren auch nicht bedingungslos folgen kann, und versucht, von seiner Analyse ausgehend zu erweisen, daß die besprochenen Werke dem Stilbegriff der karolingischen Skulptur entsprechen. Man könnte darin wieder einmal ein Beispiel für die Schwierigkeiten sehen, mit der die Kunstwissenschaft zu rechnen hat, wenn die optische

Erkenntnis in die sprachliche Definition umgesetzt werden muß; vor allem aber ist eine gefährliche Fehlerquelle gegeben, wenn die Definition den Ausgangspunkt für optische Untersuchungen bildet, nicht aber deren Ergebnisse zusammenfaßt, wie das eben hier der Fall ist. Darüber hinaus stimmen in Beutlers Buch die Bildvergleiche manchmal nicht. Eine gleichartige Körperproportion wie bei einem Elfenbein der jüngeren Metzger Schule (Abb. 42) und bei den Trierer Reliefs (Abb. 33, 34) erzwingt durchaus nicht das Ergebnis einer Datierung in dieselbe Zeit. Wieviel antikisierender sind doch die Metzger Reliefs! Das Gewand legt sich über den Körper, es läßt in seiner Gliederung trotz aller Vereinfachung antike Vorbilder erkennen. Sie sind auch in dem unsicheren Versuch sichtbar, Stand- und Spielbein zu unterscheiden. Aus antiken Voraussetzungen wachsen auch die von Beutler herangezogenen Reliefs vom Steinthron im Tesoro von San Marco. Man kann derartige Ausläufer der antiken Skulptur aber kaum unkritisch und unmittelbar mit den Metzger Elfenbeinen, schon gar nicht mit den Trierer Reliefs, denen die antiken Vorlagen fehlen, vergleichen. Es ist eine grundsätzlich andere Auffassung vom Körper bei diesen Werken. Worin eine Gemeinsamkeit der Trierer Reliefs mit der Miniatur Christi im Evangeliar aus Flavigny (Autun, Bibl. municipale Ms. 4) und mit den Evangelistenköpfen des Stockholmer Codex aureus bestehen soll, ist schwer zu erkennen. Während die Evangelisten im Stockholmer Codex aureus Kopien spätantiker Vorbilder sind, zeigen die Trierer Köpfe in ihrer kubischen Grundform, in der Strenge der Gesichtsbildung, in der Spannung, die vor allem im Blick der Figuren sichtbar wird, andersartige Tendenzen, die nicht eine möglichst lebendige, natürliche, variationsreiche Erscheinung der menschlichen Gestalt zum Ziele haben. Dieser allgemeinen Beobachtung fügen sich gut Details an wie die Locken, in welche die strähnige Frisur mündet; sie schließen sich zu einem Lockenkranz zusammen, besonders hübsch auch die daraus resultierende Kaskade, die beim Trierer Steinkopf das Gesicht umrahmt. Ihr antwortet die ähnliche Formung des Bartes. So etwas ist durchaus unkarolingisch – ebenso das langovale Gesicht, die Bildung der Augen usw. –, läßt sich aber sehr gut westdeutschen Steinskulpturen vergleichen, die in das 3. Viertel des 12. Jahrhunderts einzuordnen sind (z. B. Tympanon an St. Cäcilien, Köln – ungeachtet die Verschiedenheiten der Schule). In diese Zeit fügt sich die Auffassung des Reliefs und der Figur zwanglos ein. Beutler übersieht die Ähnlichkeit der Proportionierung mit den von ihm auf der gegenüberliegenden Tafel abgebildeten Reliefs der westlichen Chorschranken des Trierer Domes: die Blockhaftigkeit der Gewandfigur mit den hochgezogenen Schultern, das frontale Stehen, die massigen großen Füße, die großen Hände. Man könnte viel zwangloser die Reliefs, die Beutler als karolingisch ansprechen will, als Vorstufe der um 1180 datierbaren der Chorschranken ansehen, sich lösend aus der Epoche der geometrisch strengen und säulenhaften Skulpturen, deren letzte und konsequenteste die Plastiken der 50er Jahre (z. B. Leseputz von Freudenstadt, Erfurter Wolfgram) sind. In den folgenden Jahrzehnten setzt die Befreiung der Skulptur ein, die in verschiedene Richtung führt, deren einer die spannungsbetonten Chorschranken-Reliefs angehörigen, die meistens auf das Herausarbeiten von Gegensatzpaaren hinstreben. Vieles, was um 1180 ausgeprägt und klar vor uns liegt, ist im Ansatz schon bei

den von Beutler besprochenen Trierer Werken erkennbar. Wenn Embers 1951 in seiner Dissertation die Reliefs zwischen 1150 – 70 datiert und Hans Eichler sich dieser Datierung anschließt, so ist von beiden wohl die richtige zeitliche Einordnung getroffen worden. Vielleicht ließe sich die Datierung noch verfeinern. Als karolingisch kann man die Trierer Reliefs und das Kopf-Fragment nicht ansprechen.

Dasselbe gilt auch für die beiden von Beutler in seiner Beweisführung mehrfach miteinander verglichenen Skulpturen des hl. Sola (Solnhofen) und Karls d. Gr. (Müstair). Der Katalog der Aachener Ausstellung über Karl d. Gr. hat sich wohl seiner Meinung angeschlossen (Kat. Nrn. 640, 30), doch zeigt gerade der in der Ausstellung ermöglichte Vergleich mit gesicherten karolingischen Werken die tiefgreifenden Unterschiede der beiden Skulpturen zu solchen des 9. Jahrhunderts. Die Datierung des Sola-Reliefs in karolingische Zeit, die Beutler schon 1958 vorbrachte (Wallraf-Richartz-Jb. XX), wurde mehrfach abgelehnt (V. Elbern, G. de Francovich). Man muß sich diesen Kritiken wohl anschließen. Zu der von Beutler für die Datierung herangezogenen Berliner Elfenbeinplatte der *Majestas Domini*, die man übrigens aus der Hofschule Karls d. Gr., der sogenannten Ada-Gruppe, ausklammern muß und deren Datierung umstritten ist, bestehen keine Zusammenhänge des Stiles. Die breitgedrückte Nase mit dem flachen Rücken gegenüber der scharfgratigen Solas, die sehr wesentlich abweichende Augen- und Ohrenbildung, das in schematische Strähnen gelegte Haar gegenüber dem weich fallenden, sehr fein gelegten der Elfenbeinplatte sind wohl die deutlichsten Unterschiede. Es stellt sich auch die Frage, wie es um 840 schon, keine 50 Jahre nach dem Tode des Heiligen zur Anpassung seines Bildnisses an den antiken Sol, bzw. zur Übernahme von dessen Attributen kommen konnte. Für die Beziehung zwischen Sola und Sol zitiert Beutler das Pontificale Bischof Gundekars II. (1057 – 1075). Das würde sich aber ausgezeichnet zu der bisherigen Datierung fügen. Ob die für die Zeit der Regierung Gundekars überlieferte Kirchenweihe in Solnhofen auf die Propstei bezogen werden kann oder nicht, ist dafür ohne Belang. Immerhin könnte man die Nachricht als Zeugnis für eine lebhaft-künstlerische Tätigkeit in Solnhofen in der fraglichen Zeit werten. In diese Zeit würden sich auch die sehr charakteristischen und durchaus unkarolingischen Faltenbildungen des Gewandes am Sola-Relief fügen, diese geraden, gratigen, sich übereinander schuppenden Faltenlagen. Zu den frei dem Körper folgenden auf Elfenbeinen der karolingischen Zeit, aber auch zu den wulstigen des Christus der Berliner *Majestas-Platte* oder zu den röhrenförmigen, parallel geführten, wie sie in St. Gallen und in Oberitalien im späten 9. und 10. Jahrhundert zu finden sind, bestehen keine Beziehungen. Die eingangs besprochenen Detailformen der Gesichtsbildung stimmen ebenfalls mit Skulpturen aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts, nicht jedoch mit karolingischen Arbeiten überein. Das von Beutler herangezogene Elfenbeinrelief im Musée Curtius in Lüttich bzw. der gezeigte Ausschnitt des Christus-Tondo steht dem Sola in seiner ganzen gewollten Strenge und Stilisierung hinsichtlich der künstlerischen Tendenzen geradezu diametral gegenüber.

Dagegen kann der Hinweis Beutlers auf die Bildnismedaillons spätantiker Sarkophage vielleicht ein Detail erklären: die merkwürdige Falte im Ärmel des linken Armes, die

sich in einem gewissen Gegensatz zu der strengen Stilisierung des Gewandes breit an den unteren Bildrand legt.

Es erscheint m. E. durchaus möglich, daß man im 11. Jahrhundert das im 9. Jahrhundert geschaffene Hochgrab des Heiligen reicher ausstattete, eben durch den Tondo, und daß erst dann auch die Gleichsetzung mit dem antiken Sol erfolgte, in einer Zeit, für die in Solnhofen künstlerische Tätigkeit nachzuweisen ist, die letztlich mit der Verehrung des Heiligen in einem Zusammenhang zu sehen ist.

Auch für die Statue Karls d. Gr. in Müstair ist eine karolingische Datierung nicht überzeugend. Schon die Bildvergleiche, die Beutler bringt, zeigen wesentliche Unterschiede. Die karolingische Kunst strebt in allen ihren Phasen in ihrer Anlehnung an die Antike den freien Faltenfluß an, der sich aus der Haltung des Körpers ergibt. Die Beispiele, die in den Abbildungen 81 – 83 vereint sind, zeigen das m. E. deutlich. Man könnte ergänzend auch auf die Metzter Reiterstatuette verweisen und die Analyse, die Beutler selbst dazu bringt (S. 65 ff). Ebenso widerspricht die Typisierung, die gewollte Strenge und die Schärfe der Gesichtsbildung bei Karl den weichen, eher verquollenen Köpfen karolingischer Bildwerke, die übrigens auch viel stärker eine Wiedergabe individueller Züge anstreben. Was die Porträtähnlichkeit betrifft, so widerspricht ihr der Backenbart Karls in Müstair. Auf allen mir bekannten karolingischen Darstellungen des Kaisers trägt er nur den langen Schnauzbart. Es bedürfte einer genauen zeitlichen Differenzierung, wenn Beutler schreibt (S. 136), daß die Barttracht des Kaisers variiert und der bevorzugte Typus der vollbärtige sei. M. W. ist das die jüngere Form, die in karolingischer Zeit kaum vorkommt. Die Ergebnisse Schramms (Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, Leipzig 1928) decken sich keineswegs mit Beutlers These. Die Barttracht auf der Kaiserstatue in Müstair ist aber sehr charakteristisch: die leicht ondulierten Haare, die in Locken enden, welche sich zu einer dichten Reihe zusammenschließen. Darüber legt sich als ein eigener isolierter Körper der Schnauzbart. Allein schon bei der Betrachtung der von Beutler am Schluß des Buches aufgestellten Entwicklungsreihe sieht man, daß dieses Detail nicht mit den karolingischen und ottonischen Beispielen zusammengeht (vgl. vor allem das Kopffragment aus St. Pantaleon in Köln Abb. 136), sehr wohl aber, trotz aller qualitativen Unterschiede, mit dem Christus aus Vezelay (Abb. 139) vergleichbar ist. Man könnte den Karl aus Müstair auch wesentlich besser mit dem Kopf König Lothars aus St. Rémi in Reims (Abb. 106, 109) vergleichen – wieder bei Berücksichtigung vor allem der qualitativen Unterschiede – als mit allen von Beutler zur Stützung seiner These herangezogenen Kunstwerken, gerade auch, was die ins Allgemeine gehende Formgebung, das Typisieren und den Ausdruck betrifft. Die gewollte Schärfe in der Behandlung der Gesichtspartie und Vereinfachungen wie die Bildung des Ohres weisen in die aufgezeigte Richtung. Unkarolingisch ist die Gestaltung des Gewandes, die als einheitliche Fläche behandelte Chlamys, in die in sehr kennzeichnender Weise die Falten als Doppellinien eingegraben sind. Nur ganz schwach erhebt sich dazwischen der Wulst. So etwas läßt sich nicht mit karolingischen Werken vergleichen, deren Tendenz schon oben genauer charakterisiert wurde, wohl aber mit Werken aus dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts, beginnend mit den berühmten Bei-

spielen Burgunds, dessen bedeutendstes Denkmal schon einmal hier zitiert wurde: Vezelay. Zu den Statuen weiblicher Heiliger im Tempietto von Cividale besteht m. E., wie auch die Abbildungen 98 und 99 deutlich zeigen, keine Ähnlichkeit. Ein Werk des 7. Jahrhunderts (Abb. 80) kann man aber wirklich schwer zur Beweisführung dafür heranziehen, daß eine Skulptur in das 9. Jahrhundert gehören soll.

Bei den Insignien zeigen sich zwischen Krone und Brosche sehr wesentliche Unterschiede: Während die Brosche ein tatsächliches Schmuckstück wiedergibt, das spät-römische Kaiser trugen und das dann wieder bei karolingischen Herrschern vorkommt, entspricht die Krone nicht einem wirklich getragenen Juwel, sondern ist eine ausgesprochen zeichnerische Erfindung, die auf eine dreidimensionale Skulptur übertragen wurde. Die Borte auf dem Kronreif und die eigenartigen Palmetten statt der Pendilien (das Bild Lothars im Cod. Lat. 266 der Pariser Nationalbibliothek mag den Typus der Anhänger erklären, es kann aber nicht zu Folgerungen hinsichtlich der Datierung herangezogen werden) sind typischen Erfindungen der Malerei. Daraus und aus manchem anderen Detail, das herauszuarbeiten den Rahmen einer Rezension übersteigt, mag sich vielleicht die Folgerung ergeben, daß in Müstair eine ältere malerische Darstellung – eine Miniatur oder ein Fresko – anregend für die Skulptur wirkte, die wohl ein Werk aus dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts ist und so in eine Epoche fällt, die sich durch eine Wiederbelebung des Karls-Kultes auszeichnet.

Die von Beutler aufgestellten Zusammenhänge mit antiken Skulpturen sind nicht zwingend. Vor allem gilt das für die Pariser Statue des Kaisers Julian Apostata. Abgesehen davon, daß die Vergleichsmöglichkeit über allgemeinste Ähnlichkeit der Haar- und Barttracht usw. nicht hinausgeht, müßte man sich die Frage stellen, warum man für das Bild des großen Karl ausgerechnet auf das des wegen Rückfall ins Heidentum mißachteten römischen Kaisers zurückgegriffen habe, ein im Mittelalter durchaus vereinzelter Fall. Auch die Vergleiche mit dem Tetrarchenpaar in Venedig und mit den anderen Gewandfiguren der Spätantike gehen über allgemeine Ähnlichkeiten der Tracht nicht hinaus. Man wird die Statue in Müstair doch zunächst aus der mittelalterlichen Entwicklung heraus erklären müssen.

Am Vergleich des Torso einer Gewandfigur im Dom zu Ferrara mit der Miniatur des hl. Johannes Ev. im Cutbercht-Evangeliar der Osterreichischen Nationalbibliothek (Cod. Vind. Palat. 1224) wird besonders deutlich, mit welcher Besessenheit Beutler sein Ziel verfolgt, um Beispiele der karolingischen Großplastik nachzuweisen. In seiner Hingabe an das Problem übersieht er dabei, daß er mitunter den Weg methodischer Exaktheit verliert. Solch eine, nicht die einzige, vom kunstwissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen etwas willkürliche Bildzusammenstellung ist die Kombination des Torso in Ferrara mit dem Cutbercht-Evangeliar einerseits und dem spätantiken Togatus im Museum in Selcuk andererseits.

Dasselbe gilt auch für die Zusammenstellung des Werdener Türsturzes mit dem Ausschnitt aus der Elfenbeinplatte mit der Paradiesesdarstellung im Louvre (Abb. 128). Größere stilistische Unterschiede kann man sich eigentlich kaum denken als die sehr körperhaften Tierdarstellungen in reichen räumlichen Überschneidungen und das ganz



Abb. 1 Speyer, Dom. Krypta nach der Restaurierung, mit wiederhergestelltem Altar und Podest

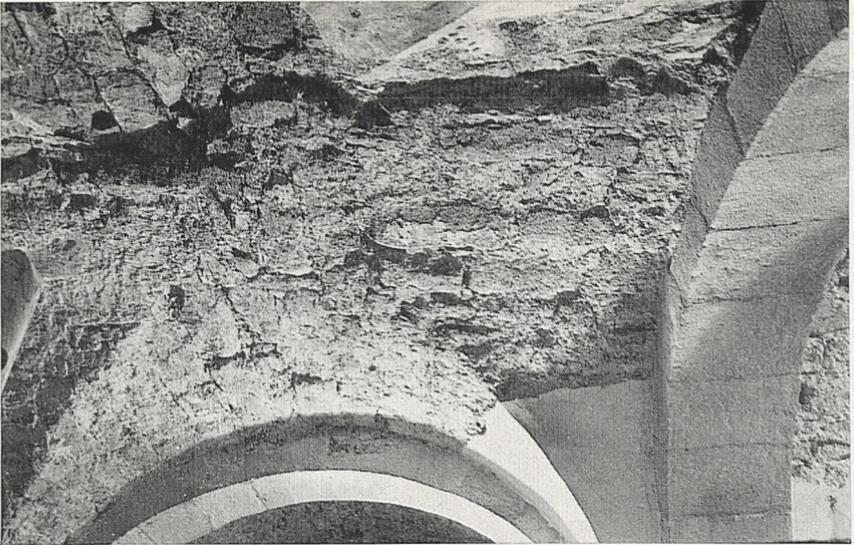


Abb. 2a Speyer, Dom. Kryptagewölbe nach Entfernung des Putzes, mit Abbruchfuge (oben quer im Bild)



Abb. 2b Speyer, Dom. Krypta, Bodenspur eines abgebrochenen Altars



Abb. 3 a Speyer, Dom. Pfeilerfuß im südl. Seitenschiff mit frühromanischer und 1958 darüber falsch ergänzter Basis



Abb. 3 b Speyer, Dom. Mittelschiff nach Wiederherstellung des ursprünglichen Niveaus

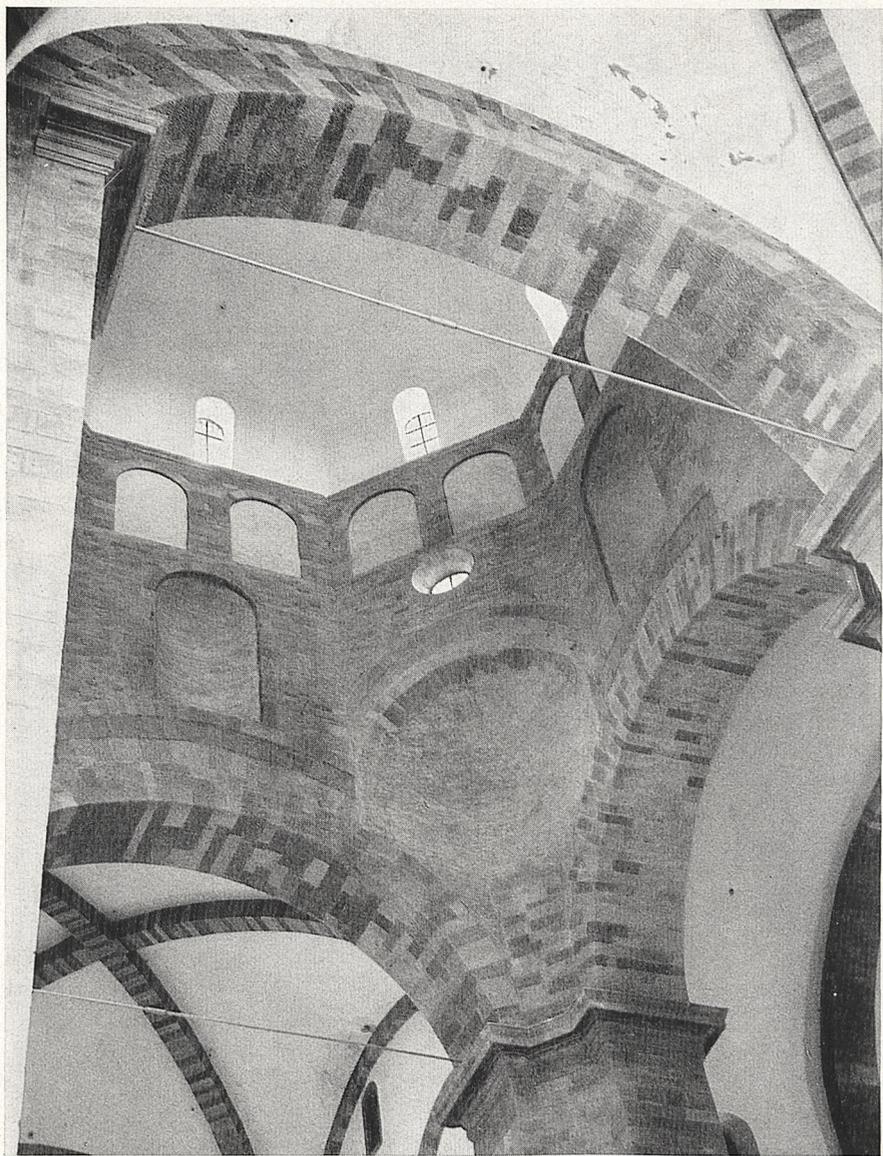


Abb. 4 Speyer, Dom. Vierungsturm nach Wiederherstellung der ursprünglichen Kreisfenster und des Nischengeschosses

auf Kontur und Linie hin angelegte, streng geschichtete Relief des Werdener Türsturzes. Man kann dabei der Beutlerschen Beweisführung, die auf eine Datierung des Werdener Reliefs um 840 angelegt ist, kaum folgen. Viel eher wird man zum Vergleich mit dem Werdener Türsturz monumentale Tierdarstellungen des 12. Jahrhunderts heranziehen müssen, die zum Teil aus älteren Traditionen sich ableiten, wie solche uns etwa sich von lombardischen Werken ableitend in den Reliefs auf Schloß Tirol über Meran erhalten sind. Ähnliches war weit verbreitet.

Die Entscheidung, ob das Kopffragment in St. Pantaléon-les-Autun zu dem quellenmäßig überlieferten karolingischen Kruzifix gehört oder nicht, ist schwer zu treffen, besonders angesichts des Fehlens von Vergleichsbeispielen. Die von Beutler abgebildeten Werke helfen nur wenig weiter: der Christuskopf aus der Apsis von Müstair und der schon ausführlich besprochene Karl d. Gr. in derselben Kirche. Sieht man in den Abbildungen 134 – 137 das Kruzifixfragment zwischen dem Karlsbild in Müstair und dem Kölner Gero-Kruzifix, dann würde ich allerdings eher zu einer späteren Datierung des Kopfes in St. Pantaléon-les-Autun neigen.

Schließlich bezieht Beutler in den Kreis der karolingischen Großskulpturen auch das Relief mit der Taufe Christi in Müstair ein, für das schon Zemp das starke „Erbgut aus karolingisch-ottonischer Zeit“ betonte, sich aber dennoch für eine Datierung ins 11. Jahrhundert entschied, der sich in der Folge zahlreiche Gelehrte anschlossen. Das Beweismaterial Beutlers ist wieder recht heterogen: das karolingische Elfenbeinrelief in Manchester, John Rylands Library, der Agilbert-Sarkophag in Jouarre aus vorkarolingischer Zeit (vgl. dazu neuerdings den Aufsatz von Beat Brenk in den Cahiers Archéologiques Jg. XIV), das Aerobindus-Diptychon, das Bild des Evangelisten Marcus aus dem Codex Aureus von St. Emmeram in Regensburg (München Clm. 14000) und ein Kopf-Detail aus den Fresken von Müstair – Werke, die sich zeitlich und örtlich über große Räume verstreuen. Dazu will Beutler noch einen Zusammenhang mit den Skulpturen von Khirbat al Mafjar sehen. Mag man den Vergleich der Krieger (Abb. 73) noch hinnehmen, bei der Gegenüberstellung des Kopfes des Täufers in Müstair mit dem Kalifen-Kopf kann man dem Verfasser nicht folgen. Eine Addition von ähnlich gearbeiteten Einzelformen ergibt noch lange nicht die Konsequenz stilistischer Vergleichbarkeit. Worin aber soll die Ähnlichkeit des Christus aus dem Taufrelief zu dem am Sarkophag in Jouarre beruhen (Abb. 54, 56), worin die des Engels zu dem Fresko des jugendlichen Kopfes (Abb. 58, 59)? Bei genauerer Analyse fehlt dem Relief die sehr wesentliche Tendenz nach Verlebendigung des Antlitzes, das z. B. die Wandmalerei in Müstair auszeichnet. Ähnliches gilt auch für den Vergleich des Marcus in Clm. 14000 mit dem Täufer (Abb. 60, 61). Auch die blockhaft massigen Körper und die gratig harten Falten der Gewandung sind doch sehr von den lebendig bewegten Gestalten des Elfenbeinreliefs der John Rylands Library verschieden. Hier zeigt sich eine Kluft in der Auffassung, die kaum in einer Zeit vorstellbar ist. Es ist eben der Gegensatz der karolingischen Renaissance-Bestrebungen zu dem romanischen Stilwollen. Gerade dieser Gegensatz aber nähert das Taufrelief den Skulpturen vom Ciborium in Civate. So hat m. E. die Ein-

ordnung Zemps in die 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts mehr Überzeugungskraft als Beutlers Frühdatierung.

Letztlich bleiben von den katalogmäßig aufgeführten Werken, die Beutler als karolingisch ansehen möchte, also nur die geringen Fragmente, die auch bisher schon der karolingischen Epoche zugewiesen wurden. Es wäre natürlich außerordentlich erfreulich, wenn unsere Erkenntnis der karolingischen Kunst durch Werke der Monumentalskulptur erweitert würde. Die im vorliegenden Buch neu als solche ausgewiesenen Werke aber gehören offenbar nicht der karolingischen Kunst an. Das Buch zeigt einmal mehr, wie entscheidend für die Bestimmung mittelalterlicher Kunst eine scharfe Stilanalyse ist und bleibt. Gerade sie muß man öfters bei Beutlers Beweisführungen vermissen. So bleibt als Ergebnis des Werkes die gefestigte Gewißheit, daß es eine karolingische Monumentalskulptur gegeben hat, wofür Beutler im ersten Teil seines Buches das Quellenmaterial in eindrucksvoller Weise darbietet. Wir müssen uns aber offenbar leider damit abfinden, daß mit Ausnahme der Stuckplastik südlich der Alpen bis auf ganz geringe Reste alle diese Bildwerke verloren sind, wenn uns nicht ein neuer Fund aus dieser Epoche beschenkt.

Hermann Fillitz

EDGAR HERTLEIN, *Die Basilika San Francesco in Assisi. Gestalt - Bedeutung - Herkunft*. Florenz (Leo S. Olschki) 1964 (Pocket Library of "Studies" in Art, XVI) 246 S., 50 Abb.

Bei dem großen Interesse, das den Freskenzyklen von S. Francesco in Assisi, besonders der Franzlegende in der Oberkirche, seit Jahrzehnten entgegengebracht wird, muß es eigentlich überraschen, wie wenig das Bauwerk selbst im Gesichtsfeld der Forschung geblieben ist, zumal es sich hier um die Mutterkirche des Franziskanerordens und damit um den vielleicht wichtigsten Ursprungsbau der Bettelordensarchitektur handelt. Zwar hat er typengeschichtlich nicht die gleiche Bedeutung wie etwa Citeaux und Pontigny für die Zisterzienserbaukunst, da sich der Franziskanerorden weder an die in seiner Mutterkirche gegebenen Formprägungen endgültig halten wollte, noch überhaupt eine feste Regel für seine Kirchenbauten durchzusetzen vermochte; die Statuten, die Bonaventura auf dem Generalkapitel in Narbonne im Jahre 1260 formuliert und auch zur Annahme gebracht hatte, sind in der späteren Zeit nur zum Teil befolgt worden. Sie waren so allgemein gehalten, daß sie eine breitere Ausdeutung zuließen. Allein das Armutsideal, das sich hier, etwa im Verzicht auf die Einwölbung des Langhauses, äußerte, sprach deutlich genug gegen die in Assisi gefaßte Baukonzeption. S. Francesco ist im Grunde eine einmalige Schöpfung geblieben, die allein am gleichen Ort in S. Chiara eine unmittelbare Nachfolge gefunden hat.

Sollte sich also in der Feststellung des Singulären das Interesse an diesem Bauwerk erschöpft haben, und sollte mit Krönigs Versuch, in der Kathedrale von Angers ein formgeschichtliches Vorbild für S. Francesco in Assisi zu erkennen, jede weitere Frage nach der Eigenart und nach der Herkunft des Bauwerks überflüssig geworden sein?

Hier nun setzt Hertleins Untersuchung ein. Nach einem baugeschichtlichen ersten Kapitel, das der Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt der Kirche gilt und auf