

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

Beda Kleinschmidts grundlegendem Werk ebenso sehr aufbaut wie es dieses in einigen wesentlichen Einzelheiten ergänzt (etwa in der Rekonstruktion der ursprünglichen doppelgeschossigen Fassade), folgt in einem dritten Kapitel eine weitausholende Darlegung über „die Herkunft der künstlerischen Formen“, womit allerdings weniger gesagt als gemeint ist; denn wenn dieser Titel doch wohl eine Formgeschichte erwarten läßt, die mit einzelnen Motivvergleichen arbeitet, so hat der Autor hingegen einen Weg eingeschlagen, der in dieser Konsequenz bei einem mittelalterlichen Bauwerk nur selten beschritten wurde (und oft auch vom Objekte her versagt bleiben muß): die Formen eines Bauwerks nach dessen Sinngehalt zu erklären – jedoch nicht in der allgemeinen Weise einer Ikonographie des Kirchengebäudes schlechthin, sondern auch mit der Deutung der baulichen Besonderheiten –, also die Einmaligkeit der Gestalt nach der Einmaligkeit des Gehalts zu interpretieren. Die ungewöhnliche Form der Doppelkirche in der Kombination mit dem Typus der Saalkirche auf Kreuzgrundriß und daneben die Eigenarten des Aufrißsystems werden ihm zum großen Teil aus einem auf die verschiedenartigsten Quellpunkte zurückverfolgbaren theologischen, ja auch „politischen“ Programm verständlich. Die spezielle Architekturform, die an oft weitentlegenem Ort ihr Vorbild hat, gibt den Reflex der weitgeknüpften Verbindungen, die der Franziskanerorden in diesen Jahren des Kirchenbaus von Assisi einerseits etwa mit dem Heiligen Land und Syrien und andererseits mit dem König von Frankreich aufrechtzuerhalten wußte. So kommt es, daß sich z. B. sowohl Motive der Architektur Kleinasiens (Marusinac, S. 151) und gleichzeitig entscheidende Einwirkungen der französischen Hochgotik im Kirchenbau von Assisi widerspiegeln. – Gewiß hat der Autor in S. Francesco in Assisi das geeignete Objekt gewählt, um diese Methode überhaupt anwenden zu können, durch die er mit der Aufdeckung der verschiedenen Sinnschichten eines Bauwerks gleichzeitig die Vorbilder für die künstlerischen Formen, für das „rein Formale“ also, in die Hand bekommt. Das wäre bei einem Bettelordensbau wie S. Croce in Florenz, der künstlerisch gewiß den gleichen Rang hat, nicht möglich gewesen; er ist seiner Aufgabe nach vor allem Predigthalle einer Stadt. Hingegen verbindet sich mit dem Gründungsbau des jungen Ordens in Assisi ein vielfältiger Sinngehalt. S. Francesco sollte „caput et mater“ aller Franziskanerkirchen sein (in Analogie zum päpstlichen Lateran: „caput et mater ecclesiae“), sollte auch Grabeskirche des hl. Franziskus (in Analogie zur Grabeskirche Christi), also im höchsten Sinne „Memorialbau“ sein und sollte schließlich „collis paradisis“ sein (in Analogie zum „mons salvationis“). Das alles spricht dagegen, die Kathedrale von Angers als das alleinige Vorbild für S. Francesco anzusehen. Ein rein formal zutreffender Vergleich hatte bisher die Frage nach der – scheinbar rein formalen – Herkunft des Bauwerks befriedigen können. In der Tat „hat die klar formulierte These Krönigs“, der die Beziehungen zwischen Assisi und Angers herausgestellt hat, „auf den ersten Blick etwas verblüffend Einleuchtendes“ (Hertlein). (Lange vor Krönig hat bereits Maximilian Hasak in „Der Kirchenbau des Mittelalters“, Leipzig 1913, S. 199, die Kathedrale von Angers mit Assisi verglichen; dieser Hinweis ist jedoch unbeachtet geblieben.)

Man hatte sich ja immer schon gefragt, wie es möglich war, daß ein solches Bauwerk, das im damaligen Italien ein neues geistiges Zentrum der Kirche repräsentierte, das höchste „Bedeutungsträger“ dieser eben entstandenen, schnell über Europa hinausgreifenden Ordensbewegung sein sollte, gerade die Kathedrale von Angers zum Vorbild genommen hatte. Sollte allein die Abneigung gegen die basilikale Anlage die Franziskaner bewegt haben, ihr Bauwerk, an dessen Errichtung die Päpste selbst unmittelbar mitwirkten und das schließlich die Anteilnahme des Königs von Frankreich, Ludwigs IX., gewann, an der Kathedrale von Angers zu orientieren, zu der keinerlei unmittelbare geistige Verbindung bestand?

Im Gegensatz zu Krönig sieht Hertlein die Oberkirche in ihrer Grundrißgestalt bestimmt von der Unterkirche, so daß also der Saalraum der Oberkirche mit seiner quadratischen Jochfolge am Orte selbst – nicht in Angers – seine Voraussetzungen hat. Was die Einzelformen betrifft, so waren die einschiffigen Kreuzkirchen Oberitaliens, besonders S. Nazaro in Mailand, beispielhaft. Hertleins Versuch, durch einen allgemeinen Überblick den Kreuzgrundriß auf den Typus der frühchristlichen sepulkralen Kreuzkirche zurückzuführen, überzeugt weniger. S. Francesco einerseits und so unterschiedliche Bauten wie die Galla Placidia in Ravenna und die Kathedrale von Angoulême andererseits lassen sich nicht vergleichen, auch nicht in allgemeinsten Weise, zumal S. Francesco selbst in der flachen Einziehung der Querarme und im Fortfall des Chorjoches sich stark vom Kreuzgrundriß entfernt.

Der Schwerpunkt des Buches und die eigentliche Leistung Hertleins liegen in dem umfangreichen 13. Kapitel, in dem der formale Zusammenhang mit der französischen Hochgotik der Jahrhundertmitte dargelegt ist. Diese Tatsache wirft ein neues Licht auf die Entstehungsgeschichte von S. Francesco und hat für die Gesamtgeschichte der abendländischen gotischen Baukunst große Bedeutung.

Mit den Verbindungen, die zwischen dem Franziskanerorden und Ludwig IX. bestanden, wurde auch die hochentwickelte Baukunst des französischen Hofes und der Kathedrale von Reims für S. Francesco maßgebend. Hier ist eine fremde Formsprache in ihrer ganzen Breite plötzlich wirksam geworden. Nicht nur die Doppelkirche als Saalraum hat in Gestalt der Ste. Chapelle in Assisi einen Eindruck hinterlassen, sondern auch Details, wie Sockelformen und Blattkrappen. Der Wandaufbau von S. Francesco fand schließlich in den Seitenschiffwänden der Kathedrale von Reims die eigentliche Anregung. Bei dieser Formübertragung ist besonders auffällig, wie überraschend genau Einzelheiten übernommen und einem fremden Gesamtsystem eingefügt werden. Zitathaft lassen sich die französischen Prägungen heraussondern, als seien sie eben erst dem Skizzenbuch entnommen. Später hat sich dieses Verhältnis der italienischen Baukunst zum Norden gelockert, und besonders im Trecento ist eine Art der Übernahme zu beobachten, die die Herkunft der Formen nahezu unkenntlich macht.

Die Vergleiche, die Hertlein anstellt, sind m. E. im ganzen überzeugend genug, so daß sich eine Diskussion erübrigt. Nur einige Einzelbeobachtungen verlangen Einschränkung oder Korrektur. Die Fehlinterpretation des Bündelpfeilers in der Unter-

kirche der Ste. Chapelle, S. 175, in dem Hertlein das Vorbild für den charakteristischen Pfeileraufbau von S. Francesco sieht, ändert nichts an der Stichhaltigkeit der Gesamtdarstellung. In der Unterkirche von Ste. Chapelle ist der mittlere Pfeiler *stärker* als die seitlichen, kann in dieser Hinsicht also nicht für den Stufenpfeiler von San Francesco, den Hertlein beim Vergleich mit Angers besonders herausstellt, herangezogen werden. Dagegen findet sich an einem verwandten Bau, der Hofkapelle von St. Germain en Laye, dieser Gleichklang der Dienste. – Die Königsgalerie der Reimser Fassade, die Hertlein mit den nördlichen Querhausarkaden in S. Francesco vergleicht, S. 190, war zur Zeit des Baues von S. Francesco noch nicht ausgeführt, wird aber gewiß im Plan konzipiert gewesen sein. – Möglich ist auch, daß bei der Restauration der Fassade von St. Remis in Reims nach dem ersten Weltkrieg (Abb. 36 u. 37) einige Veränderungen vorgenommen wurden. Die Arkaden neben der Rose, die Hertlein mit den Arkaden des Vorjochs in S. Francesco vergleicht, waren ehemals gewiß nicht von kanelierten Diensten seitlich gerahmt. Überhaupt entspricht der obere Fassadenteil von St. Remis nicht seiner ursprünglichen Form.

Hertleins Beobachtungen sind für die Architekturforschung der Gotik auch in einem allgemeineren Sinn bedeutungsvoll. Während für Deutschland der Einfluß der französischen Hochgotik auf die Straßburger Kathedrale und auf den Kölner Dom (St. Denis! – Hans Kauffmann) erkannt ist, hat sich nun auch ihre stilbildende Kraft für eines der hervorragenden gotischen Bauwerke Italiens herausgestellt. Die Wirkung der Kathedrale von Reims auf die europäische Baukunst der Gotik ist bisher noch nicht zureichend geklärt worden. Genaue Untersuchungen könnten zeigen, daß sie auch der Liebfrauenkirche in Trier und der Elisabethkirche in Marburg wesentliche Formelemente vermittelte.

Mit einer abschließenden Bemerkung sei gesagt, daß sich auch ein vorsichtig urteilender Leser nicht von Hertleins manchmal übertemperierter Argumentationsweise irritieren lassen sollte. Das Buch ist cum studio, aber sine ira geschrieben. Heinz Klotz

TOTENTAFEL

RICHARD OFFNER †

IN MEMORIAM MAGISTRI ET AMICI

Richard Offner ist am 20. August vorigen Jahres plötzlich in der Sommerfrische gestorben, in der er Erholung von der Florentiner Sommerhitze gesucht hatte. Mit ihm ist eine der bedeutendsten Figuren der amerikanischen Kunstgeschichte dahingegangen, vielleicht nächst Berenson die Persönlichkeit, die durch Tradition, Arbeitsgebiet und freundschaftliche Verbindungen am engsten mit Europa verbunden gewesen ist.

Zur Zeit seines Todes war Dr. Offner Professor Emeritus an der New York University. Die letzten Jahre hatte er gänzlich in Florenz gelebt, das ihm seit seiner Studienzeit zur zweiten Heimat geworden war, und wo die meisten seiner Arbeiten entstanden sind. Er war mit der Fortführung seines großen *Corpus of Florentine Painting* beschäf-