

sen war und da an der Werdener Abteikirche keine nennenswerten Kriegsschäden zu beklagen sind, die ja zumeist solche Untersuchungen erst ermöglichen. Außerdem liegt ja die Effmannsche Arbeit vor, die seit einem halben Jahrhundert als vorbildlich gilt und die neu aufzugreifen wohl kaum angängig erscheint. Die Fragestellung ist also hier eine andere, wie es schon der Untertitel andeutet; es ist im wesentlichen der Versuch einer Strukturanalyse mit dem Ziel, den spätromanischen Bau kunstgeschichtlich einzuordnen. Das Ergebnis ist nicht in allem neu, aber es ist kenntnisreich und feinfühlig begründet: innerhalb der spätstaufig-kölnischen Entwicklung wird eine besondere nord-niederrheinische Gruppe herausgestellt (Neuß, Gerresheim, M.-Gladbach), deren letzter bedeutender Bau, eben Werden, die Eigenschaften der Gruppe im Positiven wie im Negativen noch eindeutiger zeigt als die andern Kirchen. Statt der raumbezogenen Zweischalengliederung finden wir hier betonte Flächigkeit, selbst da, wo ausnahmsweise ein Laufgang auftritt (Vierungsturm); statt der reichen Rhythmik des gebundenen Systems die „gotische“ Jochbildung — wenn auch nicht ohne komplizierende Züge; statt des Geschoßaufbaus in drei oder gar vier Zonen an Apsiden und anderen Bauteilen hier weitgehende Vereinfachung — man vergleiche in diesem Zusammenhang die Wandgliederung der Emporenlanghäuser von Roermond und Werden.

Die Baugeschichte der spätromanischen Kirche, bisher meist etwas summarisch behandelt, wird genauer klargelegt: 1. Bauzeit — Chorgeviert, Querhaus und Seitenschiffe, 2. Apsis und Vierungsturm, 3. Mittelschiff. (Eine Planänderung im Langhaus glaubt B. auf Grund eines Vergleichs mit ähnlichen Fällen nicht annehmen zu sollen.) Wichtig ist, daß an Hand älterer Veröffentlichungen genau zwischen dem originalen Bestand und Veränderungen des 19. Jahrhunderts geschieden wird, ist doch erst durch diese das Westwerk so stark in die Salvatorkirche einbezogen worden, wie wir es heute sehen. Eine Untersuchung der Kapitelle bestätigt dieses Ergebnis. — Beachtlich ist auch der Hinweis darauf, daß die Emporenöffnungen im Westwerk erst nachträglich beim spätromanischen Umbau unterteilt wurden, wobei ottonische Kapitelle Verwendung fanden. (In den Leibungen des Deckbogens wurden 1910 ältere Wandmalereien festgestellt.) B. erörtert hier die Frage, ob man bei diesem Umbau des Westwerks bewußte Rücksicht auf dessen historischen Stilcharakter genommen habe. Er geht außerdem der Frage nach, welche „Bedeutung“ die beim Umbau vorgenommenen Änderungen der Raumanlage haben, auf welchen Wandel der Benutzung sie schließen lassen. Die im westlichen Mittelschiff gefundenen Fundamente, die Effmann als „Interimschor“ am Westwerk deutete, erklärt B. als (wohl nur geplante) Westempore der Salvatorkirche.

Erwähnung verdient der geglückte Versuch, die Dissertation im Fotodruck (unmittelbar nach Schreibmaschinen-Manuskript) zu reproduzieren und die Abbildungen durch Umzeichnen von Vorlagen (Effmann, Kunstdenkmälern u. a.) im gleichen Verfahren wiederzugeben.

Hans Erich Kubach

FRITZ GOLDKUHLE, *Mittelalterliche Wandmalerei in St. Maria Lyskirchen*. Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 3. 144 S., 83 Abb. L. Schwann, Düsseldorf 1954. 20 DM.

Mit dieser, aus einer Bonner Dissertation hervorgegangenen Arbeit legt der Verf. die

vorzüglich gearbeitete, erschöpfende Monographie eines hervorragenden Denkmals romanischer Monumentalmalerei in Deutschland vor. Der äußeren wie der inneren Gestalt nach ist dieser 3. Band der Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft von ansprechender Schlichtheit, ohne jedoch auf Notwendiges zu verzichten. Die 83 Abbildungen bringen auch das wichtigste Vergleichsmaterial, bei den Anmerkungen ist dem Verf. offensichtlich keine Beschränkung auferlegt worden, es gibt ein Literatur- und Abbildungsverzeichnis usw. Zu wünschen wäre — gerade bei der Fülle des vorgetragenen Materials — ein Register, das aber z. T. durch das ausführliche Inhaltsverzeichnis ersetzt wird.

Aufbau und Durchführung sind mustergültig, der Text vielleicht manchmal etwas zu umständlich. Den Auftakt bildet ein knapper Bericht über das Schicksal der Malereien (Aufdeckung und entstellende Ergänzung 1879/80, Reinigung 1934, Beseitigung von Kriegsschäden 1947). Es folgt die Behandlung des wichtigsten Einzelbildes, der Anbetung der Könige über dem Westportal, die überzeugend in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert (um 1230 gegen Clemen 1250/60) und einer von französischen Einflüssen bestimmten Phase der Kölner Stilentwicklung vor dem Eindringen des Zackenstiles aus dem Osten zugewiesen wird (S. 15 ff.).

Den Hauptteil bildet eine genaue Beschreibung und stilistische wie ikonographische Analyse der einzelnen Gewölbmalereien im Hauptschiff. Es folgt die Bestimmung der historischen Stellung des Zyklus. In seiner Ikonographie erkennt der Verf. enge Beziehungen zum Klosterneuburger Altar und zur Biblia pauperum — ermöglicht nicht zuletzt durch die Aufdeckung der Tituli in leoninischen Hexametern bei der Restaurierung 1934. St. Maria Lyskirchen muß als unmittelbare Vorstufe zur Urfassung der Armenbibel gelten, deren Entstehung schon vor dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts (Cornell) somit wahrscheinlich wird (S. 73). In diesem Abschnitt ist von besonderer Wichtigkeit der Hinweis auf eine unveröffentlichte englische Sammlung von insgesamt 440 Tituli des „Pictor in Carmine“ aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, deren Einleitung der Verf. im Anhang abdruckt. Es ist zu hoffen, daß er es nicht dabei beläßt, sondern eine Publikation dieser für die gesamte mittelalterliche Ikonographie außerordentlich wichtigen Sammlung unternimmt.

Die Analyse des Gesamtaufbaues der Gewölbmalerei und dessen historische Ableitung (S. 81 ff.) konnte den Rez. nicht überzeugen. Der Verf. bezeichnet den ringförmigen, sich über die Rippen hinweg zu einem einheitlichen Gewölb bild zusammenschließenden Aufbau der szenischen Malereien und die Füllung der Zwickel mit mauerartiger Architektur als das „im Kreis umlaufende Band der Bilder über der Mauer“. Mit den beiden Hauptelementen Mauerring und streifenförmige radiale Szenenordnung stehe dieses Ausmalungsschema unmittelbar in der Tradition byzantinischer Kuppeln (S. 83). Braunschweig, Prüfening, Gurk, Windisch-Matrei seien Zwischenglieder zum eigentlich byzantinischen Bereich, für den als Beispiel (in Anm.) S. Marco, Daphni, Hosios Lucas u. a. genannt werden. Das eine Hauptelement des Ausmalungsschemas, der Mauerring, entstammt jedoch der ausschließlich abendländischen Bildvorstellung des himmlischen Jerusalem, was der Verf. nicht verschweigt, und auch die angeführten Beispiele sind Darstellungen des himmlischen Jerusalem oder der Burg des Lammes (Prü-

fening, Gurk, Windisch-Matrei). Bei der einen Ausnahme, Braunschweig, haben die Szenen der „Kuppel“ als symbolische Verknüpfung der drei christlichen Hauptfeste einen engen inneren Zusammenhalt, der St. Maria Lyskirchen fehlt. Es ist sicher richtig, daß der Verf. die Mauerstücke in den Zwickeln von St. Maria Lyskirchen als auch inhaltlich unverstandene Rudimente des Mauerringes der Himmelsstadt versteht (S. 86). Die Vorstellung aber, daß Darstellungsschemata wie die der Gewölbe von Windisch-Matrei oder Prüfening als Verbindung von abendländischer Vorstellung und Bildform des himmlischen Jerusalem und der byzantinischen Kuppel entstanden seien, leuchtet dem Rez. nicht ein. Dagegen spricht der anschauliche Befund: in Civate z. B. wird das eine Kreuzgratgewölbe des Narthex mit dem himmlischen Jerusalem „kuppelförmig“ gestaltet, während bei dem anderen mit den Paradiesesflüssen die Grate zu ornamentierten Trennungsbändern ausgebildet sind. Im Johanneschor von Prüfening hat die Burg des Lammes durchaus keine Kuppelform, die Mauern stoßen im rechten Winkel aneinander und die Ecken sind durch Türme nur verschliffen. Ähnlich ist es in Windisch-Matrei. Es ist also ganz unnötig, bei der Anpassung der Bildgestalt des himmlischen Jerusalems an das Gewölbe den Einfluß byzantinischer Kuppeln anzunehmen. Byzantinischen Einfluß vermag der Rez. in St. Maria Lyskirchen um so weniger zu sehen, als — wie auch der Verf. an einer Stelle (S. 86) bemerkt — der ganze Aufbau mit seiner allseitigen Symmetrie und dem Drang zur Tektonisierung westlich-romanischen, nicht byzantinischen Stilgesetzen folgt (vgl. dazu neuerdings Demus: Regensburg, Sizilien und Venedig. Zur Frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei, Jb. d. Österr. byzantin. Gesellschaft II, 1952, S. 95 ff.). Das Verhältnis von Bild und Architektur ist ohne den gedanklichen Umweg über eine „byzantinische Kuppelauffassung“ viel leichter zu verstehen. Von der Thematik her sind die Gewölbe durch ein in der Längsachse verlaufendes aufgemaltes Ornamentband zweigeteilt: nördlich jeweils die Szenen des Alten Testaments, südlich die typologisch entsprechenden des Neuen Testaments. Architektonische Glieder, plastisch (Rippen) oder aufgemalt (Säulen), begrenzen die einzelnen Bilder. Diese bilden eben nicht — wie z. B. in S. Marco Vorhalle — ein im Kreis umlaufendes Band, sondern zwei einander zugewandte Fächer. In diesem Prinzip der Gegenüberstellung wie dem Motiv der Szenentrennung durch gemalte oder plastische Architekturglieder sehe ich den Versuch, ein der Idee nach für gegenüberliegende Wände bestimmtes Ausmalungsschema in das Gewölbe zu projizieren. Nicht von der radialen Anordnung byzantinischer Kuppeln, sondern von der horizontalen Reihung westlicher Longitudinalzyklen ging der Künstler aus. Die eigentlich nebeneinander gedachten Szenen sind in den Gewölbekappen gleichsam aufgefächert. Dazu paßt vorzüglich, daß, wie der Verf. nachweist, ursprünglich rechteckige Kompositionen z. T. gewaltsam der Form des sphärischen Dreiecks der Gewölbekappen eingepaßt werden.

Als Gegenbeispiele für Gewölbekapendekorationen, die nicht von der byzantinischen Kuppelvorstellung beeinflußt seien, führt der Verf. Schwarzrheindorf und Brauweiler an (S. 84 f.), und beschreibt das dort bestehende organische Verhältnis von Architektur und Malerei. In Schwarzrheindorf sei die Malerei geradezu als „Ausdeutung der Architektur“ aufzufassen (S. 85). Entspricht aber nicht gerade dieses Verhältnis von Architektur

und Malerei dem „icon in space“ mittelbyzantinischer Mosaikdekoration, wie es Demus (Byzantine Mosaic Decoration, London 1947, S. 13 ff.) beschrieben hat? Eine Kuppelvorstellung liegt den Gewölbemalereien von Schwarzhendorf sicher ebensowenig zugrunde, wie — nach Ansicht des Rez. — denen von St. Maria Lyskirchen. Dem Geiste nach aber scheinen eher von Schwarzhendorf als von Köln aus Beziehungen zu Byzanz zu bestehen.

Dieser Exkurs ist ein Einwand gegen nur einen Punkt der anregenden Arbeit, deren methodische Vorzüge besonders hervorzuheben sind. In dem letzten Abschnitt über die technisch-künstlerischen Gegebenheiten der Wandmalereien faßt der Verf. sein außer-gewöhnliches Wissen um die geistigen und technischen Grenzen zusammen, die der Freiheit des mittelalterlichen Künstlers gesetzt sind. Von der ikonographischen Tradition der Formüberlieferung in Musterbüchern und der architektonischen Beschaffenheit der Bildflächen wird die künstlerische Leistung abgesetzt und gewertet. In der konsequenten Durchführung dieser Methode liegt ein besonderes Verdienst der Arbeit und ihre die engere Aufgabenstellung übersteigende Bedeutung.

Stephan Waetzoldt

KATIA GUTH-DREYFUS, *Transluzides Email in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts am Ober-, Mittel- und Niederrhein* (Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. IX, Basel 1954). 132 Seiten, 42 Abbildungen.

Die Geschichte der „Farbe“ in der mittelalterlichen Goldschmiedekunst ist bisher ungeschrieben. Zu ihrer Verwirklichung fehlen noch wichtige Voraussetzungen. Während die früh- und hochmittelalterlichen Schmelzverfahren von der Forschung viel diskutiert wurden, gibt es über Angaben technischer Daten hinaus bislang keine spezielle Untersuchung, die den gotischen Silberreliefschmelz auch als künstlerisches Problem erkannt hätte. Hier möchte die sinnvoll abgegrenzte Dissertation von Katia Guth-Dreyfus einen Baustein liefern. Besondere Sorgfalt ist dem bibliographischen Teil des Kataloges gewidmet. Die Beweiskraft der Abbildungen ist unterschiedlich.

Die oberrheinische Schmelzproduktion erscheint, was Zahl und Qualität angeht, weit- aus am profiliertesten. Am Anfang des 14. Jahrhunderts tritt Konstanz als bedeutende Pflegestätte des transluziden Silberschmelzes hervor. (Den Wettinger Stifterkelch würde ich seinem technischen und künstlerischen Befund nach vor den Sigmaringer Kelch in Baltimore datieren.) Für Basel, das gegen die Jahrhundertmitte mit gesicherten Arbeiten auftritt, konnte die Verf. auf der gründlichen Veröffentlichung des Münsterschatzes von R. F. Burckhardt fußen. Ein abgerundetes Bild oberrheinischer Schmelzkunst ist dennoch nicht zu gewinnen, da sich aus Straßburg und Freiburg — wo es zweifellos bedeutende Werkstätten gegeben hat — keine Arbeiten nachweisen lassen. Man darf hoffen, daß die von H. J. Heuser vorbereitete Veröffentlichung der „Oberrheinischen Goldschmiedekunst im hohen Mittelalter“ unser Blickfeld in dieser Richtung noch erweitern wird. (Das Medaillon mit Muttergottes und ritterlichem Stifter im Schloßmuseum Berlin, ehem. Slg. Figdor, muß m. E. allein auf Grund des Dialektes seiner Inschrift an den Oberrhein lokalisiert werden.) Für das weitaus spärlicher erhaltene Material am Mittelrhein gibt es lediglich außerkünstlerische Hinweise zur Lokalisierung. Solange man hier keine gesicherten Ausgangspunkte besitzt, scheint mir die Annahme einer oberrheinischen