

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 Schwarzrheindorf sicher ebensowenig zugrunde, wie — nach Ansicht des Rez. — denen von St. Maria Lyskirchen. Dem Geiste nach aber scheinen eher von Schwarzrheindorf 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 außergewöhnliches 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

Herkunft des Schreins der Greta Pfrumborn aus Kloster Lichtental immer noch am überzeugendsten. Gerade hier wäre an das benachbarte Straßburg zu denken. Auch für das in vieler Hinsicht so rätselhafte Kreuz aus Kloster Liebenau konnte m. E. kein überzeugender Hinweis für die Entstehung in einer mittelrheinischen Werkstatt gegeben werden. Am Niederrhein treten Köln und Aachen als wichtigste Zentren hervor, wobei der fast unversehrt erhalten gebliebene Aachener Münsterschatz eine gute Ausgangsbasis bildet. In den Emails der Karlskapelle und des Dreiturmreliquiars werden um die Jahrhundertmitte überzeugend niederrheinische Züge deutlich. Dagegen besitzen das Aachener Scheiben- und Simeonsreliquiar m. E. wesentliche Züge, die nur aus ober-rheinischen Voraussetzungen erklärt werden können. Gerade am Niederrhein, wo die Grenzen zum Westen fließender denn anderswo sind, macht sich das Fehlen einer gründlichen Untersuchung des nordfranzösischen Silberschmelzes besonders bemerkbar. Die Lokalisierung des Kölner Bischofstabes nach Paris erscheint mir deshalb vorerst sehr gewagt. Im Hinblick auf die Architekturformen des Nodus darf auf das bedeutende, bisher irrtümlich für toskanisch angesehene Kreuz in der Coll. Carrand in Florenz aufmerksam gemacht werden, dessen Emails eng mit denen von einem Altärchen in der Coll. Edmond Rothschild zusammenhängen. Auch die Lokalisierung des „weltlichen Pokals“ im Mainzer Dom nach Köln kann allein durch den Vergleich mit den Reliefs des Kölner Chorgestühls nicht als erwiesen gelten. Viele Fragen, die die Verf. zu lösen suchte, werden bei dem augenblicklichen Stand der Forschung offen bleiben müssen. Der Vergleich der kleinen, zweifellos oft serienmäßig hergestellten Emails mit Malerei und Plastik besitzt — solange er einziges Kriterium bleibt — nur selten letzte Überzeugungskraft.

Methodisch wichtig scheint mir folgende Überlegung, zu der ein Vergleich der beiden Konstanzer Kelche in Baltimore und Mehrerau herausfordert. Im ersten Fall handelt es sich um ein Verfahren, bei dem ein in Silber geschnittenes Flachrelief mit homogener Oberfläche von transluzider Schmelzmasse (bis auf die Inkarnatteile) völlig überschmolzen wird. Das wesentlichste Kriterium für die künstlerische Beurteilung dieser Schmelzplatten ist ihre „diaphane“ Struktur, die im vorausgehenden Grubenschmelz keine unmittelbaren Vorstufen besitzt, sondern als eine spezifisch gotische „Erfindung“ betrachtet werden muß. In diesem Zusammenhang ist ein Hinweis auf die im Reliefschnitt behandelten Rückseiten des Altärchens aus Floreffe im Louvre und des ebenfalls der Pariser Goldschmiedekunst um 1260/70 entstammenden Reliquiars mit einem Teil des Rockes Christi in S. Francesco in Assisi besonders aufschlußreich. Die Beispiele zeigen, daß alle künstlerischen Voraussetzungen für die Entstehung des transluziden Silberreliefschmelzes bereits im 13. Jahrhundert gegeben waren. Indessen handelt es sich bei den Emails am Nodus des Wettinger Kelches in Mehrerau um reinen Grubenschmelz. Nur wurde die opake Schmelzmasse durch transluzides Email ersetzt. Die ausgesparten Figuren stehen als Silhouetten gegen den emaillierten Grund und werden nicht im Relief, sondern durch Binnenzeichnung gegliedert. Derselbe Kelch besitzt jedoch am Fuß transluzide Emails mit Reliefschnitt und gibt sich somit deutlich als ein Werk der Übergangszeit zu erkennen (ähnlich wie auch der um 1300 entstandene Einband der Mettener

Benediktinerregel in der Bayer. Staatsbibliothek). Man wird den Wettinger jedenfalls vor den Sigmaringer Kelch datieren müssen, der das neue Schmelzverfahren souverän beherrscht.

Erich Steingraber

CARL JUSTI: VELAZQUEZ Y SU SIGLO. *Traducido del Alemán por Pedro Marrades. Revisión y Apéndice: DESPUES DE JUSTI. Medio siglo de estudios velazquistas por Juan Antonio GAYA NUÑO. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1953. 917 S. und 256 Abb. 28 × 20 cm.*

Das vorliegende Werk ist die größte, umfangreichste und best ausgestattete Monographie über V., die bisher in Spanien ausgegeben wurde. Als solche, und in Hinblick darauf, daß sie der amerikanischen Monographie von Trapier (1948) als *spanische* Lösung und Stellungnahme in diesem Jahrzehnt entgegentritt, verdient sie unsere besondere Aufmerksamkeit.

Das Buch gliedert sich in 2 Teile: Marrades hat die zweite, 1903 in Bonn erschienene Auflage des Justischen Werkes — das bisher nur in der journalistisch zurechtgestutzten, über viele Nummern der Zeitschrift *España Moderna* (1906—08) zerstreuten Ausgabe vorlag — sehr gewissenhaft übersetzt. In einem ausführlichen Anhang „Después de Justi“ unterrichtet Gaya Nuño über die Ergebnisse eines halben Jahrhunderts V.-Forschung.

Die spanische Kunstgeschichte hat sich durch zähe Arbeit in den letzten 15 Jahren einen wirklichen Platz in der internationalen Wissenschaft, die vordem einen Hauptanteil ihrer nationalen Probleme bestritt, errungen. Zu solchem Zeitpunkt verrät das Erscheinen des Justischen Werkes eine neue Souveränität ihres Urteils: nachdem gerade in Spanien Justi jahrzehntelang zugunsten Beruetes unterschätzt wurde, erfährt er nunmehr eine besondere Würdigung, in der sich zugleich eine bewundernswerte Selbstbescheidung der spanischen Kunsthistorik spiegelt. Daß das Werk in der Zeitphase erscheint, wo die spanische Wissenschaft „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ betreibt, darf als symptomatisch gelten: hat doch Justi diese Problemstellung dadurch vorweggenommen, daß er die Biographie eines Jahrhunderts schrieb.

Gaya Nuño gliedert seinen Anhang in 7 Kapitel, die alles Wissenwerte der V.-Forschung seit Justi vorstellen sollen. Zusammenfassend ist zu sagen, daß der Verf. mit der Anlage, Einteilung und systematischen Gliederung des Stoffes glücklich verfuhr; viel glücklicher als L. Justi in der 1933 erschienenen Ausgabe des Phaidon-Verlages mit seinen Anmerkungs-Kommentaren. Die vorgestellte Übersicht, in der eine lebendige Akzentuierung des Wichtigen zu beobachten ist, hat dadurch, daß sie den *gesamten* V.schen Bildbestand erfaßt, bearbeitet und abbildet, sowie einen Oeuvre-Katalog angliedert, besonderen Rangwert: diese Vorteile, die im Vergleich zur Trapierschen Arbeit besonders auffallen, machen das Buch zu einem wichtigen Instrument der Forschung und fordern auf, das vorgelegte Material zu überprüfen.

Im 1. Kapitel („La Bibliografía posterior a Justi“) gibt der Verf. einen kurzen Überblick über die seit Justi erschienenen „entscheidenden“ Arbeiten über V. Die Auswahl ist vortrefflich — nichts wesentliches wurde vergessen — jedoch nicht in allen Punkten objektiv. Bei Bevorzugung spanischer Literatur werden ausländische Werke z. T.