

wesentlich neuen Gesichtspunkte. Der Verf. richtet sein Augenmerk auf den ständigen Wechsel zwischen naturnaher Vergegenwärtigung des heiligen Geschehens und seiner heilsgeschichtlich-geistlichen Bedeutung. Man vermißt die Behandlung des Andachtsbildtypus der „Maria im Wochenbett“.

Im Band 6, *Dreifaltigkeit (Braunfels)*, wird zum erstenmal eine durchgehende Gliederung des riesigen Stoffgebietes und Typenvorrats versucht — wie wir sagen müssen mit Erfolg. Für einzelne Darstellungen der Trinität liegen verschiedene (z. T. schwer zugängliche) Monographien vor, die (mit Ausnahme des nahezu unerreichten 2. Kapitels von *Adelheid Heimann* im nicht ausgelieferten 2. Heft der Zeitschrift „L'Art Chrétien“, 1934/35) benutzt wurden. Die Betrachtung beginnt mit den Symbolen, geht dann aber von der typologischen Seite, vom Besuch der drei Männer bei Abraham, an das Thema der Darstellung der Dreifaltigkeit heran. Wir müssen der Kritik recht geben, die vor einer zu starken Betonung der trinitarischen Bedeutung der Szene in den frühchristlichen Mosaiken gewarnt hat: z. B. steht in San Vitale der eucharistische Bezug so eindeutig im Mittelpunkt, daß die Dreiheit fast nur attributive Bedeutung hat. (Die Datierung des Mosaiks von Santa Maria Maggiore „um 340“ beruht wohl auf einem Irrtum: folgt man *Wilperts* kaum noch haltbarer früher Ansetzung, so nicht vor 352; nimmt man die Mosaiken als Werk der Zeit Sixtus' III., so müßte es heißen „vor 440“; oder liegt nur ein Druckfehler vor, und es soll heißen „um 430“?). — Einzelkapitel des Buches sind dann der Trinitas creator mundi und der Psalterillustration gewidmet; bei ersterem konnte sich der Verf. auf einen Aufsatz *Adelheid Heimanns* (L'Art Chrétien 1, 1934) stützen. Ausführlich wird in den Abschnitten „Mysterienbild“ (worum vor allem der Genter Altar und die Disputa behandelt sind) und „Dreifaltigkeit im Gloria“ (Tizian und Barockkunst) als spätmittelalterliche und neuzeitliche Dreifaltigkeitsvorstellung dargelegt. Den Abschluß bildet eine Betrachtung über die Typen des Gnadenstuhls und der Pitié-de-Nostre-Seigneur. (Im Abschnitt über das Gloria ist der Utrechtsalter versehentlich ins 10. Jahrhundert geraten.)

Dieser Band kann als zusammenfassende wissenschaftliche Arbeit über die künstlerischen Darstellungen der Trinität dienen. Der Text gibt reichhaltige und genaue Quellen- und Schriftumsnachweise und illustriert die einzelnen Typen durch wesentliche Beispiele.

Rez. erhofft ein rasches Fortschreiten der Reihe unter Mitwirkung guter Sachkenner, zum Besten nicht nur der Ikonographie im allgemeinen, sondern auch des Reallexikons im besonderen. Themen gäbe es noch genug.

Hans Martin von Erffa

HANS THÜMLER, *Der Dom zu Osnabrück*. O. O. 1954, Deutscher Kunstverlag (Deutsche Lande — Deutsche Kunst). 38 S., 11 Abb. im Text und 51 auf Tafeln, kart. 7,00 DM, geb. 8,80 DM.

Der Dom zu Osnabrück hat an seiner Bausubstanz im Kriege zwar nicht wesentlich gelitten, infolge Verlustes der Dächer mußte er jedoch gründlich wiederhergestellt werden (1951/52). Die Fotos von W. Rösch stellen ihn uns im neuen Gewande als einen der bedeutenden staufischen Dome Deutschlands und als ein Hauptbeispiel westfälischer

Architektur dar. H. Thümmler beschreibt den Dom inventarmäßig genau, wobei er die Darstellung L. Rohlings (1933/37) in einigen Punkten ergänzt und berichtigt. Eine Grabung, die allein eine Reihe offener Fragen hätte klären können, war leider in diesem Falle nicht durchführbar.

Vom frühen Dom (vor 1050) sind drei nicht notwendig auf den gleichen Bau bezügliche Fakten bekannt: eine wahrscheinlich vor 787 stattgehabte Weihe; die Lage am gleichen Platze, aber schräg von der heutigen abweichend; eine Halbkreisapsis (1866 unmittelbar am rom. Querschiff ergraben) mit tonnengewölbtem, 8 m langem Stollengang, der von ihrem Scheitel aus nach Osten geht. (Er wurde von Rohling als bestehend beschrieben, aber nicht erneut untersucht.)

Für den Dom des 11./12. Jh. übernimmt Th. die gut begründete Rekonstruktion Rohlings, datiert ihn aber etwas früher als dieser. Gegen Thümmplers Zuschreibung an Benno (1067—88 Bischof von Osnabrück) scheinen allerdings die Gründe, die R. angeführt hat, durchschlagender als der Wunsch, den Bau an eine historische Persönlichkeit anzuschließen. Auch wären gegenüber der nicht quellenmäßig zu belegenden Vermutung, die Westbauobergeschosse seien Kaiseremporen gewesen, die Bedenken E. Galls zu berücksichtigen (vgl. Jb. des Röm. Germ. Zentralmuseums Mainz 1, 1953 (1954), S. 245). Th. konnte während der Wiederherstellung beobachten, daß der Westbau wahrscheinlich innen drei- (nicht vier-)geschossig war; er gibt eine isometrische Rekonstruktions-skizze. Außer diesem zweitürmigen Westbau, der bekanntlich z. gr. T. erhalten ist, sind Teile des Querschiffs, das aus drei Grundrißquadraten bestand, und der zweigeschossige achteckige Vierungsturm (der älteste dieser Art in Deutschland — vgl. G. Urbans Frankfurter Diss. 1953) erhalten. Die merkwürdige Kombination mit der an die Vierung anschließenden (wohl älteren) Apsis, von Rohling erörtert, wäre nur durch Grabung zu enträtseln gewesen. (Mit den von Th. angenommenen normalen Querhausarmen in Mittelschiffhöhe scheint sie nicht recht zusammenzugehen.) Th. nimmt eine Wiederherstellung des Baues (wohl mit Errichtung des Achteckturms) nach dem Brande von 1100 an, während R. ihn als Ganzes in diese Zeit setzt. Übereinstimmend datieren beide den Gewölbeumbau des Westteils auf 1137/41 und deuten ihn als Westchor.

Der spätromanische Umbau, der die Ausmaße des alten Domes beibehielt, begann wahrscheinlich mit dem Ostchor, der zwischen 1227 und 1239 geweiht wurde, und der Vierung. Anschließend wären der nördliche Querhausarm, das Langhaus und dann der südliche Querhausarm neugebaut worden. Zum Schluß wurde nach einem Brande, 1254, das Chorgeviert nochmals in etwas erweiterter Form erneuert und 1277 geweiht. Das Langhaus gehört mit dem des Münsterer Domes zu den letzten großen Basiliken Westfalens, kurz vor den ersten großen Hallenkirchen, Herford und Paderborn. Th. sieht drei hauptsächliche Vorbedingungen: St. Andreas in Köln für Anordnung und Gliederung der Stützen, Fritzlar (die erste wormsische Phase des spätromanischen Baues) für Übergreifung und Einzelformen, Münster (und dahinter die niederrheinische Baukunst) für den gestaffelten Drillingsbogen und andere Einzelformen vor allem des Querschiffs.

Mit dem Hinweis auf die Kirche von Termunten (Niederlande) als Nachfolgebau und die Dome von Bremen und Hamburg weist Th. dem Dom seinen Platz innerhalb des

west-östlichen Formenstroms an. — Die spätere Baugeschichte des Domes und die Ausstattung (die mit Ausnahme des Domschatzes einbezogen ist) bedürfen hier keiner Erörterung.

H. E. Kubach

FELIPE MA GARIN ORTIZ DE TARANCO, *Yañez de la Almedina. Pintor Español*. Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. 1954, 217 S., 188 Abb., 8°.

Dieses Buch stellt im Grunde nichts anderes dar, als eine Zusammenfassung früherer Arbeiten über den spanischen Renaissancemaler Fernando Yañez de la Almedina. Die große Bedeutung, die man heute diesem Künstler aus der Mancha in Spanien zuschreibt, rechtfertigt es und ebenso die klare und übersichtliche Art, in der Felipe M^a Garín hier aufzeigt, wie sich die Kenntnis von dem Künstler durch die Jahrhunderte bis zu 1954 hin entwickelt hat. Ein seltsamer Unstern hat über den frühesten Nachrichten über den Maler gestanden. Das Werk seines ersten Biographen, noch aus dem 16. Jahrhundert, Hernando de Avila „El Arte de la Pintura“, das Fernando Yañez unter den 15 bekanntesten Malern seiner Zeit behandelte, muß als verloren gelten. Man kennt es nur aus Erwähnungen in anderen Schriftstellern. Unbegreiflicher Weise sind weiter gerade die Verse, die der große Dichter Quevedo in seinem Poem „A el Pincel“ dem Maler widmete, verschollen. Gebührend hebt Garín in dem ersten Kapitel, das eine Übersicht über die Literatur gibt, hervor, wie der feinsinnige Reisende Antonio Pons in seinem berühmten Reisebuch „Viaje de Espana“ (1772—1794) die Werke von Yañez, ohne schon seinen Namen zu kennen, als bedeutende Kunstwerke wertet, und wie Karl Justi 1877 (leider veröffentlichte er seine Studien erst 1891) als erster die Gemälde in Cuenca, die Cean Bermúdez dem Yañez dokumentarisch hatte zuweisen können, mit den großen Altarflügeln der Seo von Valencia zusammen nennt. Auf treffliche Kenntnisse gestützt, beurteilt Garín sehr gerecht die Arbeiten über Yañez, wobei er von ausländischen Kunsthistorikern neben Justi vor allem Emile Bertaux und Wilhelm Suida hervorhebt und wobei er von spanischen Autoren lückenlos alle heranzieht, die durch Veröffentlichung von Dokumenten oder selbständigen Arbeiten hervorgetreten sind. Im Mittelpunkt steht hier Elias Tormo, dessen Arbeiten den wichtigsten Anteil an der Forschung über Yañez haben.

In dem 2. Kapitel über das Leben des Malers muß Garín noch viele Lücken lassen, die aber kaum auszufüllen sein werden. Der Umstand, daß der Lehrmeister und spätere einfache Mitarbeiter unseres Malers Fernando Llanos den gleichen Vornamen hatte und gleichfalls aus der Mancha stammte, macht es fast unmöglich, den Dokumenten nach beider Werke zu scheidern, da in den alten Urkunden stets nur der Vorname angegeben wird. Garín kann hier ein wichtiges Datum nachweisen. Er hat herausgefunden, daß 1473 ein Mestre Fernando den Gewölbeschlußstein der Altarkapelle in der Seo von Valencia vergoldete. Dieses frühe Datum kann nur dem älteren Fernando Llanos zukommen, Garín nimmt an, daß Fernando Yañez diesen als Schüler begleitet und damals rund 15 Jahre zählte. Jedenfalls wäre 1473 das bisher früheste bekannte Anfangsjahr für die Tätigkeit der Künstler in Valencia.