

dente alle Gallerie Raffaello Delogu und des Museumsdirektors Vincenzo Scuderi, dem wir zugleich einen neuen amtlichen Museumsführer verdanken. Erwartungsgemäß ist in diesem die Korallenkunst besonders gut vertreten, und zwar mit Werken, die über das bei Daneu Verzeichnete hinausgehen und auch das 19. und 20. Jahrhundert noch einbeziehen.

Selbstverständlich wurden die Korallen auch in anderen Teilen Europas künstlerisch verarbeitet; hier bleibt für vergleichende und unterscheidende Kennerschaft noch ein weites Feld der Arbeit. Leider hat der Verfasser den reichen Besitz der Kunstsammlungen des „Grünen Gewölbes“ in Dresden offenbar nicht gekannt, von deren Beständen die Publikation von J. L. Sponsel, *Das Grüne Gewölbe in Dresden*, 4 Bände, Leipzig 1925 – 1932, eine gute Vorstellung gibt. Seine Kenntnis hätte ihm sicherlich auch hier aufschlußreiche Beobachtungen zu manchen Stücken der Korallenkunst ermöglicht.

Ein nicht geringes Verdienst des Buches ist weiterhin, daß es künftig leicht sein wird, weitere auftauchende Trapaneser Korallenarbeiten als solche zu bestimmen und einzuordnen. Der Rezensent notiert ein Korallenkruzifix des 17. Jhs. in der Schatzkammer des Klosters S. Lazzaro degli Armeni in Venedig; ferner mehrere Stücke, die durch die große Ausstellung und den Katalog „Mostra dell' arte in Puglia dal tardo antico al rococo“, *Catalogo, Pinacoteca di Bari* 1964 (Michele d' Elia) bekannt wurden. Unter Nr. 136 (Taf. 140) sind hier 6 Leuchter und ein Kruzifix verzeichnet (rame dorato e coralli rossi, su struttura lignea), welche durch Schenkung im Jahre 1682 in die Kathedrale von Tarent gelangten; ferner ein Kelch in Gallipoli und ein Ostensorium in Bitonto, sowie die Nachricht von weiteren Leuchtern, ehemals im Schatz von S. Nicola in Bari befindlich.

Angesichts der mit internationaler Kennerschaft zusammengestellten und sorgfältig verarbeiteten Literatur bedauert man nur, daß dem Verfasser das geradezu unausschöpfbare Buch von Rudolf Berliner, *Die Weihnatskrippe*, München 1955, entgangen ist, denn hier waren zu Sizilien und zu Trapani im besonderen kenntnisreiche Beiträge geleistet worden.

Schließlich verdient noch der Bildteil des Buches besonderes Lob wegen der gleichmäßig guten Qualität von Vorlagen und Wiedergaben. Dies gilt namentlich für die Farbtafeln; hervorragend zeigen sie die besonderen Farbwirkungen der Korallenkunst.

Wolfgang Krönig

PIERRE COLMAN, *L'Orfèvrerie religieuse liégeoise du XVe Siècle à la Révolution*. Lüttich (Editions Desoer) 1966, Bd. 1 (Text und Katalog): 298 S., Bd. 2 (Register und Tafeln): 109 S., 244 Abb.

Lütticher Goldschmiedearbeiten sind in Deutschland kaum bekannt. Nur selten begegnet im Kunsthandel oder auf einer Auktion eine Kaffeekanne oder ein anderes Werk profaner Goldschmiedekunst dieser Stadt. Von den kirchlichen Werken verzeichnet das hier angezeigte Buch ebenfalls nur einige Stücke im grenznahen Aachen. Man muß schon nach Lüttich selbst gehen, um im Musée Curtius eine kleine Samm-

lung einheimischen Silbers zu sehen, oder in die Schatzkammer der heutigen Kathedrale St. Paul, die das mächtige Büstenreliquiar des hl. Lambertus und andere Werke des 17. und 18. Jhs. aufbewahrt. Allenfalls ist noch bekannt, daß im 17. Jh. in Lüttich einige vorzügliche große Silberstatuen geschaffen wurden. Die meisten Werke befinden sich noch heute in Privatbesitz oder den Kirchen des Lütticher Landes verborgen und mußten erst in mühseliger Arbeit aufgespürt und fotografiert werden.

Jedoch schon Marc Rosenberg konnte („Der Goldschmiede Merkzeichen“, Bd. 4, 1928, Nr. 5333 – 5418) zahlreiche Lütticher Goldschmiede und ihre Werke anführen. Seine Angaben stützten sich auf das bekannte Buch von L. und F. Crooy „L'Orfèvrerie religieuse en Belgique“ 1911, auf die umfangreichen Arbeiten der lokalen historischen Forschung und auf einige große Ausstellungen, deren letzte nur für die kirchlichen Geräte in den Jahren 1960, 1961 und 1963 vom Musée Curtius unter Leitung von Joseph Philippe veranstaltet wurden. Joseph Brassinne hat der zivilen Goldschmiedekunst Lüttichs ein vierbändiges Werk (1935 – 1948) gewidmet, das in Deutschland kaum zu erhalten ist. Jetzt stellt Pierre Colman diesem Werk seine „Orfèvrerie religieuse liégeoise“ mit einem Inventar von 927 Katalognummern zur Seite, so daß nun alle bekannten Lütticher Goldschmiedewerke ausgezeichnet publiziert sind. Die Arbeit entstand als Dissertation der Universität Lüttich unter Anleitung von Joseph Comte de Borchgrave d'Altena.

Das Buch beginnt mit einer ausführlichen Schilderung der Geschichte des Goldschmiedehandwerkes in Lüttich und seiner Bestimmungen. Dabei ist es interessant zu erfahren, daß schon 1544 im Feingehalt bei großen und kleinen Werken ein Unterschied gemacht wurde. Im 18. Jh. sprach man von „argent de poinçon“ und „argent de Bavière“.

Das zweite Kapitel erläutert an Hand einer ausgezeichneten Markentafel das Markenwesen, das die Grundlage für alle Forschungen bildet. Es ist in Lüttich besonders kompliziert. Seit 1650 ist es nämlich üblich, die Goldschmiedearbeiten nicht nur mit einem Beschauzeichen zu markieren, das Doppeladler und Jahreszahl enthält, sondern auch mit dem Wappen des regierenden Fürstbischofs, in Zeiten einer Sedisvakanz sogar mit einem ebenfalls variierenden Zeichen des Domkapitels. Da mehrere Fürstbischöfe Wittelsbacher (und oft zugleich Kurfürsten von Köln) waren, sind viele Werke mit den bayerischen Rauten gestempelt. Die Verwendung der Jahresbuchstaben ist noch undurchsichtiger. Für das 16. Jh. konnte noch keine Klarheit gewonnen werden. Offenbar begannen die Jahresbuchstaben seit 1693 mit dem Regierungsantritt eines Bischofs, ja selbst mit dem Beginn einer Sedisvakanz wieder von vorn. Auch scheint die zum Beschauzeichen gehörende Jahreszahl jeweils mehrere Jahre lang verwendet worden zu sein. Jedenfalls sind Lütticher Goldschmiedearbeiten in der Regel mit vier Marken einschließlich des Meisterzeichens gestempelt. Die Marke R₃ 5368 konnte als Zeichen des Schaumeisters Aymond Voes (1605 – 1667) identifiziert werden.

Vor 1650 führte Lüttich nur den 1414 erstmals erwähnten Doppeladler als Beschauzeichen. Besonders im 15. und frühen 16. Jh. macht die Zuschreibung dieser Marke an Lüttich Schwierigkeiten. So galt die kleine Krippe in Namur (Kat.-Nr. 610) bislang als

Lübecker Arbeit und wird jetzt mit mehr Wahrscheinlichkeit als Lütticher Werk angesprochen. Jedoch führen auch Nymwegen und Arnhem den Doppeladler, so daß etwa die Zuweisung eines Ostensoriums in Zottegem/Ostflandern (Kat.-Nr. 753) fraglich bleiben muß. Auch die Vermutung, daß es sich bei der Marke mit dem einköpfigen Adler auf den aus der 1. Hälfte des 14. Jhs. stammenden Schalen nur um eine Meistermarke handelt, überzeugt nicht.

In einem weiteren Kapitel werden die Biographien der acht bedeutendsten Goldschmiede, meist Mitglieder großer Goldschmiededynastien, auf Grund vorzüglicher historischer Vorarbeiten behandelt. Dabei wird deutlich, daß es – wie auch die Werke selbst zeigen – offenbar keine Beziehungen zu Deutschland, wohl aber zu Antwerpen und Brüssel und vor allem zu Paris gibt, etwa bei Henri de Flémalle († 1685) und Nicolas-François Mivion († 1697).

Aufschlußreich ist der Abschnitt über den Kundenkreis. Lütticher Goldschmiede belieferten ausschließlich die Kirchen ihres fürstbischöflichen Staates. Daher war ihr Wirkungskreis eng begrenzt. Eine wichtige Rolle als Konkurrent spielte nur Antwerpen, das, wie Augsburg in Deutschland, eine führende Stellung hatte.

Außerst nützlich ist die Zusammenstellung der Verluste. Neben den ständigen Einschmelzungen als Material für moderne Werke sind es vor allem zwei Ereignisse gewesen, die Lüttichs kirchliche Goldschmiedearbeiten gründlich dezimiert haben: die Plünderung der Stadt durch Karl den Kühnen 1468 und die Revolution 1792. Daher hat sich in Lüttich keine gotische Goldschmiedearbeit vor 1468 erhalten. Der Domschatz der in der Revolution zerstörten Kathedrale St. Lambert wurde nach Hamburg geflüchtet, Werke anderer Kirchen kamen nach England. Die kostbarsten Werke, das Büstenreliquiar des hl. Lambert und das Sühnegeschenk Karls des Kühnen, Werk des Liller Goldschmiedes Gérard Loyet, blieben verschont, weil sich Napoleon persönlich für ihre Erhaltung verwendete.

In einem umfangreichen Kapitel werden die erhaltenen Werke kirchlicher Goldschmiedekunst beschrieben. Überblickt man den Abbildungsteil, so stellt man fest, daß es in Lüttich nur noch ein wirklich bedeutendes Werk gibt, das 159 cm hohe Büstenreliquiar des hl. Lambert, das als Stiftung des Fürstbischofs Erard de la Marck 1508 – 1512 gearbeitet wurde. Als sein Schöpfer galt bisher der Lütticher Domgoldschmied Henri Zutman. Colman weist jedoch nach, daß es für diese Zuschreibung keine Belege gibt. Vielmehr sieht er in dem entwerfenden Meister den berühmten Aachener Goldschmied Hans von Reutlingen, der sichlich in Lüttich, zu dessen Diözese Aachen gehörte, eine große Rolle spielte. Leider findet man die wenigen gotischen Goldschmiedearbeiten auch im Abbildungsteil nicht zusammengeordnet, da Text- wie Bildteil rein typologisch gegliedert sind. Hervorzuheben sind die schon genannte Krippe in Namur und das um 1400 zu datierende Ostensorium in Zottegem sowie eine Gruppe formschöner, untereinander sehr verwandter Kelche. Hier sei besonders auf die seltene Form der Hostien- (oder Reliquien-?) Monstranz von Zottegem mit ihrem rechteckigen fensterartigen Schaugefäß hingewiesen. Eine im Typ verwandte, im Rheinland ganz alleinstehende Monstranz befindet sich in Titz, Kr. Jülich, entstanden um 1440. (Vgl.

L. Perpeet-Frech, Die gotischen Monstranzen im Rheinland, Düsseldorf 1964, Nr. 150, Abb. 59.)

Als bedeutende Arbeiten der späteren Jahrhunderte fallen nur folgende Werke ins Auge: das Büstenreliquiar des hl. Poppo in Stavelot von Jean Goesin 1626 (interessant die Entstehungsgeschichte und der erhaltene Vertrag zwischen Besteller und Goldschmied), einige Figuren vom Schrein der hl. Begga in Andenne aus dem früheren 17. Jahrhundert (hier mag man sich an Figuren des Kölner Engelbert-Schreines von Konrad Duisberg 1633 erinnern) und schließlich die großen Silberstatuen des Henri de Flémalle, die sehr instruktiv mit gleichzeitigen Lütticher Bildhauerwerken verglichen werden.

Alles übrige ist z. T. sehr qualitätsvolles Gebrauchsgerät vorwiegend des 18. Jahrhunderts von vielfältiger Art. Als Typen seien zitiert: Kelche (266), Ziborien (81), Monstranzen (116), Meßpollen (67), Weihrauchfässer, Weihwassereimer, Meßglöckchen, Altarlampen, Prozessions- und Altarkreuze, Leuchter, Heiligenstatuen und Reliquiare, Zeremonienstäbe, Kronen, Bucheinbände und Altarschmuck.

Dieser ziemlich langen beschreibenden Vorführung des Materials folgt eine recht allgemeine Darstellung der Stilentwicklung. Sie geht allein von den religiösen Lütticher Werken aus. Erst hier erfährt der Leser beiläufig, daß die kirchlichen Geräte von denselben Goldschmiedern wie die profanen Werke geschaffen wurden; es gab also keine Trennung von Spezialisten wie etwa in Augsburg. Deshalb wurden neue Stil Tendenzen der profanen Goldschmiedearbeiten besonders im 17. und 18. Jahrhundert auch in den Werken des kirchlichen Bereichs wirksam, während sonst die religiöse Goldschmiedekunst stilistisch vielfach retardiert (vgl. etwa die gotisierenden Strömungen im 16. Jahrhundert).

Woher kamen nun vom 16. – 18. Jahrhundert die Anregungen? Der Autor schreibt selbst, daß es eine schwierige Sache sei, die Einflüsse aufzuzeigen. Ganz allgemein läßt sich feststellen: seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wird die Mode von Paris befolgt, vorher, im 16. und 17. Jahrhundert, ist Antwerpen bestimmend. Aber diese Feststellungen bleiben ohne nähere Erläuterung, da man, wie Colman zu Recht bemerkt, die Produktion der großen Städte noch zu wenig kennt.

Doch hätte man gerne auch einige der im Lütticher Lande häufigen Antwerpener Monstranzen mit den zwei den Strahlenkranz tragenden Engeln abgebildet gesehen, die als Typus für Lütticher Werke vorbildlich wirkten, ja, nach Colman, sogar direkt kopiert wurden. So fehlen jegliche Vergleichsmöglichkeiten, und dieser Mangel erschwert es dem Leser, die gewiß vorhandenen Eigenarten der Lütticher Goldschmiedewerke selbst zu erkennen, für die z. B. die sparsame Verwendung von Ornament und stark bewegter Form kennzeichnend ist und die sich daher von Antwerpener Vorbildern offenbar distanzieren und vielmehr eine kühlere und strengere Formgebung bevorzugen. Ähnliches gilt für die Verwendung der Rocaille.

Man erhält durch dieses sorgfältig gearbeitete und ausgezeichnet gedruckte Buch mit seinen zahlreichen sehr nützlichen Registern und den vorzüglichen großen Abbildungen eine umfassende Vorstellung von der religiösen Goldschmiedekunst der stets vom

Fürstbischof abhängigen Stadt Lüttich. Es bleibt der Wunsch, daß diesem Buch bald ähnliche Werke über die Goldschmiedekunst Antwerpens und anderer belgischer Städte folgen möchten. Erst dann wird man die Bedeutung der Goldschmiedekunst Belgiens und seiner schöpferischen Zentren klarer erkennen und zugleich die Lütticher Werke in ihrer Eigenart oder in ihrer Abhängigkeit gerechter würdigen können.

Johann Michael Fritz

TOTENTAFEL

HANS JANTZEN ZUM GEDACHTNIS

gest. 15. Februar 1967 in Freiburg

Als auf dem ersten Deutschen Kunsthistorikertag in Schloß Brühl 1948 der längst geplante Verband Deutscher Kunsthistoriker verwirklicht wurde, da gab es unter allen, die an jener denkwürdigen Tagung teilnahmen, keinen Zweifel, wer den Vorsitz übernehmen sollte. Hans Jantzen wurde einstimmig gewählt. Es war das hohe wissenschaftliche Ansehen, das Jantzen als Gelehrter und Lehrer in unseren Reihen genoß, aber auch die Menschlichkeit, Wärme und Würde und die auf ihnen gründende innere Autorität, die unsere Wahl bestimmten. Jantzen hat von 1948 bis 1952 den Vorsitz des Verbandes geführt und ist 1954 zum Ehrenvorsitzenden ernannt worden.

Hans Jantzen ist am 24. April 1881 in Hamburg geboren. Das Hansisch-Norddeutsche war sehr ausgeprägt in seiner Gestalt und in seinem Wesen. Aber die Bedächtigkeit, Wortkargheit in allem Persönlichen, scheinbare Kühle, ja, Nüchternheit traten für die Tieferblickenden (und zu ihnen zählen ebenso seine Schüler wie seine Freunde) zurück hinter dem inneren Feuer, das ihn (jenseits aller bloßen Gelehrsamkeit) in ganz unmittelbarem Zugang zur Welt des Geistes und der Kunst durchglühte. Ihm verdanken wir die reiche Ernte seiner kunstwissenschaftlichen Arbeiten.

Jantzen war Schüler Adolph Goldschmidts, bei dem er 1908 in Halle mit seiner berühmten Dissertation „Das niederländische Architekturbild“ promovierte – berühmt geworden nicht zuletzt durch die ausführliche und grundsätzliche Besprechung des Wölflinschülers Ernst Heidrich, der die (wie er sagt) „nicht nur bedeutenden, sondern für das Urteil entscheidenden Verdienste der Leistung Jantzens“ anerkannte, dann aber gegen die Jantzens Buch zugrundeliegende Riegl'sche Kunstlehre verschiedene Einwände erhob. „Kunstgeschichte“ – so sind Heidrichs Worte – „ist mehr als nur Problemgeschichte und Stilgeschichte, sie muß unbefangener und freier, aus einer volleren und mehr erlebten Anschauung der Kunst und ihres Zusammenhanges mit dem Leben selbst getrieben werden.“

Mustert man Jantzens spätere Schriften, so zeichnen sie sich auch weiterhin (ohne mehr von Riegl abhängig zu sein, über dessen Bedeutung er sich zusammenhängend in den „Kritischen Berichten“ 1930/31 geäußert hat) durch klare Begrifflichkeit und die besondere Fähigkeit aus, schwierige historische Phänomene durch scharf charakterisierende Wortprägungen („diaphane Struktur“, „Schwebung“, „Bildwerdung der Schrift“