

vance). – K. Duckworth: International Gothic in Relation to Italian Art of the Early Renaissance (Mr. J. Wilton-Ely). – J. G. Outhwaite: The American Influence on the Visual Arts in England, from 1940 to the present Day (R. Pickvance). – D. Sherlock: Turner and Petworth (Prof. Smart).

OXFORD

Ph. D. Thesis (abgeschlossen)

L. M. Ayres: The Transition from Romanesque to Gothic in English Painting and Sculpture.

Ph. D. Theses (neu begonnen)

P. V. Saville: Valentine Cameron Prinsep, in relation to the Practice and Theory of Academic Painting in Late Nineteenth Century England (Dr. Boase). – O. M. Starz-Majewski: The Origin of the Art Form and Iconography of Jagannatha, Balarama and Subhadra enshrined in the Temple of Jagannath at Puri (Dr. Harle). – I. T. Watson: A Handlist of the Works of Art connected with the Italian Sojourn of Thomas Paleologue (L. Labowsky). – N. Zaki: Edmé Bouchardon (1698 – 1762) (Prof. Sez nec).

READING

Ph. D. Thesis (abgeschlossen)

M. L. Twyman: Lithography 1800 – 1850: a Study of the Techniques of Drawing on Stone and their Application to Works of Topography in England and France (Prof. Betts and Prof. Rogers).

M. A. Theses (neu begonnen)

J. Bruning: The Development of Wood Engraving in English Periodicals of the Early Nineteenth Century (Prof. Rogers). – R. Denning: Process Engraving during the Nineteenth Century (Prof. Rogers). – E. Watts: The Development of Nineteenth Century Display Types in England (M. L. Twyman and Prof. Rogers).

REZENSIONEN

JOHANN MICHAEL FRITZ, *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik* (Beihefte der Bonner Jahrbücher, Bd. 20). Köln-Graz (Böhlau-Verlag) 1966. 592 S., 367 Abb.

Dieses Buch gehört dank der klaren Ordnung eines reichen Stoffes sowie dessen sorgsamer, überzeugender Darbietung und Erklärung zu den Seltenheiten auf dem reichen Markt neuer Kunstbücher. Was hier an unbekanntenen, meisterlichen Goldschmiedegravierungen (gestochenen Bildern nach damaligem Sprachgebrauch) vor Entstehung des Kupferstiches geboten wird, bedeutet selbst für den Fachmann eine große Überraschung. Dabei hat schon vor einem knappen Halbjahrhundert einer der Altmeister der Kupferstichforschung, Max Geisberg, eine solche Untersuchung gefordert, doch – obgleich er Museumsdirektor war – weder selbst die Möglich-

keit dazu noch ein Echo in der Fachwelt gefunden. Schon das Aufsuchen, wissenschaftliche Beschreiben und die Bildbeschaffung der 881 Gegenstände unseres Buches, deren Standorte von Basel bis Königsberg, Bremen bis Krakau, Ungarn bis Südtirol reichen, bedeuten eine beachtliche Leistung.

Fritz gliedert das Material nach Kunstlandschaften, d. h. den Landschaften, in denen es überkommen ist und denen es großenteils entstammen soll. Denn er glaubt, daß insbesondere kirchliche, am Ort, vornehmlich in Städten, erhaltene Werke auch dort entstanden seien. Für die Lokalisierung hat Fritz alle ihm zugänglichen literarischen Unterlagen genutzt, um trotz des Mangels verbindlicher Fachbücher die Objekte richtig einzuordnen. Dabei wird in diesem über 200 Seiten starken Hauptteil des Buches jeder Landschaft ein Überblick über ihre Eigenart und Geschichte vorausgeschickt.

Geht man von der erhaltenen Substanz aus, so ist man verwundert, wie ungleich die Zahl der Werke innerhalb der einzelnen Landschaften ist, wie gering der Bestand am künstlerisch bedeutenden Oberrhein, wie groß er, besonders an gravierten Arbeiten, im Osten, vor allem im Gebiet des Deutschen Ordens, ist. Die Fülle gravierter Arbeiten im Osten wird einem naiven Bilderhunger entsprochen haben, eine oft verwirrende Häufung von architektonischem und anderem Zierat der damit zusammenhängenden Freude am Reichtum der Erscheinung.

Sucht man die Hauptwerke nach dem Zeitpunkt ihrer Entstehung an- oder nebeneinanderzureihen, dann beginnt Niedersachsen mit Werken des Welfenschatzes 1339 und 1370. Um dieses Jahr fallen auch die Aufträge für mehrere goldgravierte Reliquiare Kaiser Karls IV. in Prag. Köln triumphierte zwischen 1360 und 1420 mit einer auch noch heute überwältigenden Fülle ungravierter Arbeiten. Lübeck, das Ordensland, Schlesien setzten einzelne Akzente im 15. Jh., ebenso Nürnberg zwischen 1390 und 1503. Mit Nürnberg möchte ich auch die Nummern 69, 110, 170, 354, 440, 577, 579, 587, 637, 695, 765, 766, 768, 778, 802 und 871 in Verbindung bringen. Diese Stadt hat schon in spätgotischer Zeit weithin exportiert (vgl. Kohlhaussen, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit, Jahresgabe des Deutschen Vereins f. Kunstwiss. für 1967). Dreimal – 1443, 1494 und 1514 – steuerte Salzburg wichtige Arbeiten bei, Ingolstadt mehrere um 1470, Augsburg durch die beiden Seld 1492 und 1496.

Der durch einige Hundert sehr guter Abbildungen bereicherte Hauptteil des Buches setzt den Leser über die künstlerische Höhe und Vielfalt der Gravierungen, nicht zuletzt der vor Beginn des Kupferstichs entstandenen, vorzüglich ins Bild.

Der Verfasser führt aus, daß die Gravierung auf Goldschmiedearbeiten, so gebunden sie an das Werk sein mag, eine selbständige Kunstgattung ist, die uns von der Romanik ab willkommenen Ersatz für verlorene Werke der Malerei und Zeichenkunst gibt. Mit Recht hebt er die Unberührtheit dieser in Metall gestochenen Bilder hervor, die nie wie die Malerei durch Retuschen oder Restaurierungen entstellt wurden. Ein besonderes Ziel des Buches ist weiterhin die Erklärung der Technik des Gravierens, die für das Verständnis der Werke notwendig ist.

Eingehend wird das Verhältnis von Gravierung und Kupferstich behandelt. Max Lehrs' und Max Geisbergs Annahme, die ersten Kupferstiche seien von Goldschmieden gefertigt worden, wird besonders von der Untersuchung der Technik her bestätigt. In seinem Ursprung war der Kupferstich ein von der Gravierung abgezogenes Vorlagenblatt für weitere Gravierungen. Er wurde von begabten und geübten Goldschmieden (die immer in der Minderheit waren) als Vorlage für das Gros der unbegabten und ungeübten geschaffen. Auch in Bildvorwurf und Bildformat besteht ein enger Zusammenhang zwischen Gravierung und Kupferstich. Dagegen hängt der Holzschnitt mit Buch und Buchdruck zusammen, hat einen ikonographisch weiteren Bildbereich und abweichende Formate; auch fehlt ihm der beim Kupferstich beliebte Ornamentstich.

Da dem Goldschmied der Spätgotik für seine Gravierungen nur kleine, oft komplizierte Bildflächen zur Verfügung standen (man denke an Fußpässe von Monstranzen und Kelchen, oft wahre Bildzwickel), fehlen figurenreiche und kunstvoll verflochtene Kompositionen fast ganz.

Der grafische Stil, dem der Goldschmied nachkommen muß, bot fünf Möglichkeiten: die schon seit ältester Zeit beliebte Umrißzeichnung auf glattem, hellem Grund; die Umrißzeichnung auf dunkel schraffiertem Grund, die vornehmlich im 14. Jh. in Gebrauch war; die Gravierung von reliefschnittartigem Charakter, die außer in romanischer Zeit vor allem um 1400 geübt wird; die modellierende Zeichnung auf schraffiertem, dunklem Grund, der nach dem frühen 13. Jh. innerhalb des 14. Jh. eine reiche Entwicklung beschert war und zum Schluß die modellierende Zeichnung auf glattem, hellem Grund, die schon in Prag bei den Reliquiaren Karls IV. um 1370 erstaunliche Anwendung erfuhr, deren überzeugende Modellierung jedoch erst ein Jahrhundert später in Schongauers Stichen erste Vollendung erlebte. Das hier bemerkbare hundertjährige Aussetzen – sozusagen der Verlust einer schon früh errungenen Leistung – wird von Fritz überzeugend damit erklärt, daß nur wenige Goldschmiede vollendete Gravierungen schufen, daß diese mit ihrer Ablieferung beim Auftraggeber im Sakristeischrank oder in einer Privatwohnung verschwanden und, wenn Gesellen und Lehrlinge des Meisters – was oft der Fall war – unbegabt waren, ohne Wirkung und künstlerisches Echo blieben. Erst mit der Entstehung und Verbreitung der Kupferstiche konnten diese Werke weiterwirken, der Kupferstich wiederum indessen erst einsetzen, als man das Papier wohlfeil genug herstellte, um es zum Abzug in mehr oder weniger großen Mengen zu verwenden. Diese vielfachen Abdrucke gewährleisteten dann eine breite Wirkung und damit jene Entwicklung, die vom Meister E S über Schongauer zu Dürer führte.

Heinrich Kohlhaussen

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Aarau

Roland Guignard. Ilse Weber. Ausst. Aargauer Kunsthaus 4. 3. – 2. 4. 1967. Aarau 1967. 19 S., 12 S. Taf.

Amsterdam

Picasso. Ausst. Stedelijk Museum 4. 3. – 30. 4. 1967. Amsterdam 1967. 41 Bl., 28 S. Taf., 3 Taf.