

de Suger que l'une des portes d'ivoire était la porte Saint Eustache, qui faisait communiquer l'église avec le cloître, au sud.

Bergmann a écrit un chapitre capital de l'histoire des ivoires du moyen âge. Son livre apporte en même temps une précieuse mise au point sur les conditions politiques, économiques et culturelles qui ont présidé au développement des arts dans l'Italie du sud vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Certaines questions demeurent ouvertes, comme l'interprétation définitive des textes cités dans l'appendix. Je souhaiterais présenter quelques observations. Pourrait-on interpréter l'inscription du coffret de Farfa:

*Jure vocor Maurus quoniam sum nigra(m) secutus / Me sequitur proles...*

«On m'appelle à bon droit Maur, car je descends d'une femme noire / Et voici ma descendance (suivant les noms de ses six fils),  
*puisque'il y a parallélisme entre sum secutus et me sequitur?* Mais le donateur du coffret aurait pu être appelé Maurus, parce qu'implicitement, comme les Maures (et la race noire) il aurait suivi la voie noire (*nigra*) du péché.

Les plaques reproduites aux figures 161—171 auraient-elles fait partie d'une porte petite, à un seul battant? Celle de l'Annonciation (dans l'ancienne collection Engelhorn) permet de reconstituer le même sujet à Salerne. La Crucifixion à Berlin Dahlem serait-elle l'épave d'une porte? La plaque, rectangulaire en hauteur, a une composition tripartite, comme la Crucifixion de Salerne. Elle a été taillée dans une plaque de coffret laissée inachevée. Le crâne d'Adam sous la croix fut manifestement copié sur le masque d'*Abyssus* dans la première des scènes de la Genèse taillées sur le revers, et l'ange chassant la synagogue (sous Stéphanon), contrepartie de l'ange accueillant l'Eglise (sous Longin), a été inspiré par l'ange chassant Eve du paradis, sur la dernière des petites scènes de la Genèse. Ces dix petites scènes mesurent à peu près 3 cm de côté. Seraient-elles par hasard les énigmatiques «dieci quadretti di due deta in quatro (deux doigts carrés) con le figure del testamento vecchio» dans le procès-verbal de la visite de la cathédrale de Salerne en 1575?

Philippe Verdier

JOHANN MICHAEL FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*. Verlag C. H. Beck, München 1982. 377 S. Text sowie 416 Tafeln mit 991 Abb., davon 16 in Farbe, DM 480,—.

Das vorliegende Buch gehört zu jenen groß angelegten Werken, die einen den heutigen Ansprüchen angemessenen Überblick über ein geschlossenes Kunstgebiet geben. Während sich jedoch die meisten dieser Arbeiten auf ältere zusammenfassende Darstellungen stützen, gehen diesem Werk keine in Umfang und wissenschaftlicher Gründlichkeit vergleichbaren Versuche voraus. Es handelt sich also um eine mutige Pionierarbeit, die — über Jahrzehnte von einem einzelnen Gelehrten zusammengetragen — in einem Zuge einen bislang nur teilweise bekannten Bereich

der mittelalterlichen Kunstgeschichte erschließt. Daß wir auf ein grundlegendes Werk zu diesem Thema so lange haben warten müssen, liegt darin begründet, daß ein solches Unternehmen eine Menge von mühsamen, manchmal undankbaren Vorarbeiten voraussetzt. Denken wir nur an das Sammeln des umfangreichen, meist unzulänglich publizierten und schwer zugänglichen Materials oder an das Zusammensuchen des oft in lokalen Drucken verstreuten, z. T. veralteten, aber trotzdem wichtigen Schrifttums. Darüber hinaus stellt das gesammelte Material den Kunsthistoriker vor nicht leicht zu lösende Probleme, von denen weiter unten die Rede sein wird. Obwohl im Buch die langjährige praktische Materialerfahrung des Autors deutlich zum Ausdruck kommt, ist es nicht als ein Nachschlagewerk für Inventarisatoren, Liebhaber oder Antiquitätenhändler konzipiert. Vielmehr handelt es sich um eine rein kunsthistorisch ausgerichtete Arbeit, worin neben dem kaum hoch genug zu schätzenden Materialüberblick und wertvollen methodischen Überlegungen auch eine Art Kulturgeschichte der gotischen Goldschmiedekunst enthalten ist.

Da der Verlust der meisten, darunter fast aller bedeutenden gotischen Goldschmiedearbeiten eine auch noch so vorsichtige Rekonstruktion kunsthistorischer Zusammenhänge unmöglich macht (S. 16), verzichtete der Autor mit Bedacht auf jegliche beschreibende historische Darstellung. Stattdessen wählte er aus den rund 5000 von ihm erfaßten Goldschmiedearbeiten (die gleichwohl nur etwa 1 % des ursprünglichen Bestandes ausmachen dürften) gegen 700 aussagekräftige Werke aus, die er in guten Abbildungen z. T. mit sinnvoll gewählten Details zeigt und in komprimierten Bilderläuterungen monographisch erörtert. Dem Tafelteil, der im wesentlichen nach elementaren kunsthistorischen Gesichtspunkten chronologisch und — soweit möglich — topographisch gegliedert ist, gehen eine Einleitung und sieben Kapitel des Haupttextes voran, die eine Reihe wesentlicher Aspekte der gotischen Goldschmiedekunst behandeln.

In angenehmem, niemals trockenem Ton bietet der Autor eine geordnete, informative Auswahl an Berichten über Goldschmiede, ihr Handwerk, ihre Auftraggeber und über die Funktionen der Goldschmiedearbeiten im Leben der mittelalterlichen Gesellschaft. Die für diesen Teil des Buches gewählte Darstellungsweise, bei der der Verfasser nach Möglichkeit die Quellen für sich sprechen läßt, macht es möglich, den umfangreichen Stoff überschaubar vor dem Leser auszubreiten. Sie ist geistreich und zuweilen nicht ohne feinen Humor. Allerdings gibt es ein paar Stellen, wo der Wunsch nach Verständlichkeit, Lesbarkeit und literarischer Ausdruckskraft dazu geführt hat, einige relativierende Umstände zu wenig zu berücksichtigen, was die betreffenden Sachverhalte überbetont oder wenig differenziert erscheinen läßt. So scheint mir z. B. der Ausdruck „organisatorische Konsequenz der engen Zusammenarbeit“ (S. 65) zu stark für den Zusammenschluß der Salzburger Sticker und Goldschmiede in einer Zunft, den, wie bei vielen solchen Zunftverbindungen, auch andere Gründe hätten herbeiführen können. Auch die öffentlichen Ämter, die verschiedene Goldschmiede bekleideten, darunter vor allem das Amt des Münzmeisters oder die Betätigung der Goldschmiede als Geldwechsler,

würde ich nicht so sehr als mit dem Beruf des Goldschmieds zusammenhängend (S. 45 ff.) darstellen, da keines dieser Ämter ausschließlich den Goldschmieden vorbehalten war. Unter den Personen, die eine Münzstätte in Pacht betrieben, sind sie zwar anzutreffen, bei weitem aber nicht alleine. Ein solches Unternehmen stand im Prinzip allen offen, die über die notwendige Kapitalreserve und über mehr finanzielle als metallurgische Kenntnisse verfügten. Man sollte nicht vergessen, daß bei Materialknappheit Goldschmiede und Münze entschiedene Rivalen waren. Auch das „Brennen“, d. h. Schmelzen und Läutern von Edelmetallen für Drittpersonen war ein öffentliches Amt, das nicht automatisch in den Händen der Goldschmiede lag. In Prag z. B. wurden dazu vereidigte „Aurifusores“ bestimmt, die die städtische Schmelze betrieben. Offenbar waren sie keine Goldschmiede.

Da die kultische Bedeutung kirchlicher Gegenstände für das Verständnis dieser oft merkwürdigen Werke wichtig ist, blieb durch den ausdrücklichen Verzicht des Verfassers, sie näher zu umreißen (S. 21, 69 f.), in der sonst abgerundeten und ausgewogenen Gesamtdarstellung leider eine Lücke. Dabei hätte man nicht unbedingt weit ausholen müssen. Um den geistigen Hintergrund der so häufig erwähnten Reliquienverehrung anzudeuten, hätte es z. B. genügt — wie es der Autor so ausgezeichnet versteht — einige zeitgenössische Zitate vorzubringen, die das Wesentliche enthielten. Dann würden wir uns unter dem „ideellen Wert“ der gotischen Reliquiare (S. 11) eher etwas Bestimmtes vorstellen können. Auch die „janusköpfige Natur“ solcher Werke (S. 88) wäre leichter zu begreifen, wenn wir etwa wüßten, daß die Reliquien der Heiligen als das „Verehrungswürdigste auf Erden außer dem Leib Christi“ angesehen wurden (Theofried von Echternach; Klaus Gut, *Guibert von Nogent und die hochmittelalterl. Kritik an der Reliquienverehrung*, Ottobeuren 1970, S. 117 ff.) und sie — nicht ihre kostbaren Hüllen — die eigentliche Substanz der Kirchenschätze darstellten. Es würde dann weniger befremden, daß in Geldnot auch die betreffenden Kirchenstellen selbst auf die goldenen und silbernen Reliquienbehälter zurückgriffen, natürlich in der Hoffnung, sie in besseren Zeiten zurückzuerstatten oder zu ersetzen. Unter Berücksichtigung der mittelalterlichen Kritik am Reliquienkult wäre es andererseits nicht möglich, solche Fälle mit den Einschmelzungen des Kirchensilbers während der Reformation gleichzusetzen und beide als Folge des Geldbedarfs zu erklären (S. 22). Bekanntlich brachte die Reformation ihren Anhängern ökonomische Vorteile, und das Einziehen von Kirchenbesitz gehörte dazu. Trotzdem darf man den Stimmen aus dem gegenreformatorischen Lager (S. 21) nicht so viel Glauben schenken und formulieren, diese Einschmelzungen seien „aus Geldgier“ (S. 88) oder weil es „einfach um Geld ging“ (S. 22) vorgenommen worden. Mit den Geräten eines Kultes, den die Reformation ablehnte, konnte damals kaum etwas Näherliegendes angefangen werden. Auch hölzerne Bildwerke und Tafelaltäre wurden zerstört, obwohl sie dazu keinen materiellen Anreiz boten.

Es wäre ein Wunder, wenn man bei dem riesigen Stoff nicht ein paar Ergänzungen oder Berichtigungen anbringen oder über diese und jene Datierung diskutieren könnte. Es darf aber darüber das Wesentliche nicht übersehen werden, daß dem

Buch innerhalb der mittelalterlichen Kunstgeschichte ohne Zweifel ein außerordentlich hoher Rang zukommt.

Im Kapitel „Verlorenes und Erhaltenes“ bietet Fritz eine knappe Schilderung der riesigen Materialverluste und ihrer Ursachen sowie eine Statistik des Erhaltenen und versucht, den vermutlichen Umfang der damaligen Goldschmiedeproduktion abzuschätzen. Abgesehen davon, daß die wechselhaften Schicksale der gotischen Goldschmiedearbeiten zu deren Geschichte gehören, kommt diesen Absätzen eine besondere methodische Bedeutung zu: es handelt sich nämlich um die Prüfung der Frage, ob bzw. inwiefern das überlieferte Material als repräsentativ für den ursprünglichen Bestand anzusehen ist. Obwohl ein analoges Verfahren zur elementaren Quellenkritik und somit zum methodischen Instrumentarium jedes Historikers gehört, ist das kunsthistorische Material erst selten und jedenfalls noch nie so eingehend auf seine Aussagekraft für die Wissenschaft geprüft worden. Die wohlbegründete negative Antwort des Autors mit ihren weitgehenden methodischen Konsequenzen zeigt, wie sehr diese kritische Untersuchung am Platze war.

Dabei tritt die wichtige Rolle der Quellenforschung für die Kunstgeschichte deutlich zutage. Da dieses Fach seit Julius von Schlosser eher vernachlässigt worden ist, können wir über das diesbezügliche nachdrückliche Plädoyer des Verfassers nur glücklich sein. Wie schlecht es mit den Quelleneditionen gerade für das 14. und 15. Jahrhundert beschaffen ist, läßt sich am Literaturverzeichnis leicht ablesen. Da weder das von Otto Lehmann-Brockhaus angefangene Projekt noch dasjenige von Bernhard Bischoff schon diese Epoche erreicht haben, standen Fritz neben den *Quellen und Forschungen ...* von Hans Rott für den südwestdeutschen Raum nur die allgemeinen Quelleneditionen, einige thematisch oder monographisch orientierte Quellensammlungen und vor allem eine Anzahl von verstreut abgedruckten Einzelquellen zur Verfügung. Diesem wie auch immer unvollständigen Material vermochte der Verfasser ein beeindruckendes Bild der gotischen Goldschmiedekunst abzugewinnen, das sich künftig nur anhand von gezielten archivalischen Studien, z. B. über die großen mitteleuropäischen Kirchenschätze, wird wesentlich erweitern lassen.

Schon nach den ersten Seiten wird deutlich, daß sich die Darstellung nicht ganz auf dem Boden der herkömmlichen Kunstgeschichte bewegt, wie sie sich auf dem Fundament der neuzeitlichen Kunstauffassung und in ihrer Ausrichtung vor allem auf die Malerei und Plastik herausgebildet hat. Näheres bringen dazu die beiden letzten Kapitel. In ihnen befaßt sich J. M. Fritz u. a. mit der Angemessenheit einiger Fragestellungen und Begriffe, die vom Postulat der Freiheit und Spontaneität des künstlerischen Ausdrucks ausgehen. Gemeint sind die Versuche, regionale, lokale und individuelle Stile sowie „Schulen“, „Werkstätten“ und „Hände“ zu erfassen und zu unterscheiden. Nicht daß der Autor an diesen Phänomenen an sich zweifelte. Doch gestatten die zufällig erhaltenen Bruchstücke des ursprünglichen Bestandes nicht nur — wie er bereits zu Beginn zeigt (S. 14 ff., 34) — keine verlässliche Vorstellung von den lokalen und individuellen Besonderheiten innerhalb der mitteleuropäischen Goldschmiedekunst, sondern es ergeben sich auch weitere prin-

zielle Schwierigkeiten aus der handwerklichen Organisation der Arbeit und der technischen Natur dieser Kunst (S. 130). Das allgemein übliche Mustersammeln (S. 119 ff.), das anstandslose, ja verlangte Kopieren fremder Werke oder ihrer Teile (S. 125 f.), mechanische Vervielfältigungsmethoden und verbindliche Formen gewisser Typen von Gegenständen führen oft zu Ähnlichkeiten, aus denen man arglos auf die Identität der Werkstatt oder des Meisters zu schließen geneigt wäre. Im Hinblick auf den landläufigen Austausch von Formen und Modellen, die Beteiligung der ganzen Werkstätte an der Arbeit und die häufig nachgewiesene Zusammenarbeit mehrerer Goldschmiede oder deren Zusammenarbeit mit anderen Künstlern (S. 48 f.), ist es jedoch praktisch unmöglich, den persönlichen Stil eines Goldschmieds wirklich zu erfassen. Unter solchen Umständen läßt sich die Herkunft lediglich bei den gemarkten, signierten oder urkundlich belegten Arbeiten mit Sicherheit ermitteln. (In bezug auf städtische Beschaueichen wäre jedoch eine Einschränkung nötig, da in vielen Städten auch eingeführte Goldschmiedearbeiten stempelungspflichtig waren.) Auch bei der an sich einfacheren chronologischen Einordnung dürfen gewisse technische Eigentümlichkeiten des Goldschmiedehandwerks nicht außer acht gelassen werden, wie der Verfasser an Beispielen der über Jahrzehnte hinweg gebrauchten Modelle und Formen überzeugend zeigt (S. 119 ff.). Wiederum muß hier die fesselnde Art hervorgehoben werden, wie der Autor verschiedene handwerkliche Praktiken und äußere Umstände, die die definitive Form einzelner Werke mitbestimmt haben, Revue passieren läßt.

Wenn man anschließend wohlgefällig im Tafelteil blättert, drängt sich wohl die Frage auf, wie es möglich war, daß gotische Goldschmiede trotz der mechanischen Vervielfältigungsmethoden und all der handwerklichen Praktiken doch Werke hervorbrachten, die das Auge und die Gedanken so zu fesseln vermögen. Dazu wäre wohl noch zu erwähnen, daß auch mittelalterliche Maler, Bildhauer und Baumeister, deren Arbeit ähnlich organisiert war, sich gleichartiger Methoden bedienten. Der Leser hat aber ohnehin den Darlegungen entnommen, daß bei mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten das Individuelle und Originelle keine unabdingbaren Attribute einer künstlerischen Leistung sind und daß die mittelalterliche Kunstausübung bedeutend mehr auf der kollektiven Erfahrung und dem als Gemeingut zu betrachtenden allgemeinen Formenschatz beruhte als diejenige der Neuzeit (S. 130 f.). Allzusehr ins Detail brauchte der Autor auch hier nicht zu gehen, ebensowenig wie es seine Aufgabe war, in diesem eindrucksvollen Überblick die ganze komplizierte Problematik der Goldschmiedeorganisationen darzustellen oder die Fragen der Terminologie und Funktion profaner Gegenstände zu klären (um wenigstens zwei Probleme zu nennen, die der gründlichen Erforschung harren). Ein so ehrliches, keinem Klischee verhaftetes Werk wird bestimmt auch von angehenden Kunsthistorikern mit lebhaftem Interesse aufgenommen werden. Von vielen der dort berührten Themenkreise dürften daher gerade für die künftige Forschungsarbeit dieser Generation zahlreiche Impulse ausgehen.

Karel Otavsky