

nun viele Stellen nachschlagen muß. (Bei Maria-Stiegen z. B. 23, um die wichtigen Angaben auf zwei Seiten zu finden.) So unterbleibt häufig auch eine Würdigung des Einzelbauwerks als eines Ganzen, das doch — bei der Bauweise des Mittelalters höchst bemerkenswert — mehr hervorbringt als heterogene Teile.

Dem Zustandekommen des Buches ist es wahrscheinlich förderlich gewesen, daß der Verf. die geographische Abgrenzung nicht als problematisch empfand. Von dem durch seine höchst verdienstliche Übersicht gewonnenen Standpunkt aus erscheint es aber nun notwendig, weiter zu fragen: lassen sich in der gotischen Baukunst Österreichs Kunstlandschaften erkennen, fallen diese mit dem Wirkungsbereich von Bauhütten zusammen oder wie sind sie sonst abzugrenzen und zu erklären? Läßt sich aus ihrer Gesamtheit etwa eine gemeinsame österreichische Haltung feststellen? Der Verf. läßt keinen Zweifel darüber, daß diese innerhalb des gesamtdeutschen Charakters liegt, er geht aber von den modernen politischen Grenzen im Ganzen, wie im Einzelnen bei den Provinzen aus; und wenn auch die Zusammenhänge (von Oberösterreich und Tirol mit Ostbayern, von Vorarlberg mit Oberschwaben usw.) jeweils herausgearbeitet werden, so kommen doch die Landschaften, nach denen sich die Kunst gliedert, nicht recht einprägsam heraus.

In der geschichtlichen und künstlerischen Interpretation der Bauwerke, vor allem bei strittigen Fragen, bezieht B. durchweg eine vermittelnde, mehr referierende Position. Eine Auseinandersetzung muß der Einzelforschung überlassen bleiben. In einem Punkt möchte ich freilich glauben, daß B. eine Komponente überbetont, nämlich den Anteil des Blockholzbaues an der Herausbildung und Verbreitung der einfachen Kirchentypen (einschiffig mit Rechteckchor).

Die Bebilderung des Bandes ist reichlich; mit 175 Grundrissen und 116 Ansichten erhält man eine gute Vorstellung vom Reichtum des Landes. Es überrascht, daß fast keine Schnitte (3) und keinerlei Einzelheiten, auch keine Profile gegeben werden. Daß die Grundrisse nicht im gleichen Maßstab wiedergegeben werden konnten, muß man hinnehmen, da nur durch Verwendung vorhandener Druckstöcke eine so reiche Bebilderung zu erzielen war. Es ist aber zu bedauern, daß bei den Rissen, die keinen Maßstab haben, nicht wenigstens das Verkleinerungsverhältnis angegeben ist.

H. E. Kubach

WILLIAM SPENCER COOK, JOSÉ GUDIOL RICART, *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. VI. Pintura e imageria románicas.*

404 S. mit 444 Abb. und 4 Farbtafeln. Editorial Press Plus Ultra Madrid 1950 4^o
(mit 2 Abbildungen)

„Ars Hispaniae“ nennt sich die erste große Geschichte der spanischen Kunst von der prähistorischen bis zur Neuzeit, die nach den Prospekten auf 18 Bände berechnet ist. Sämtliche Bände der Reihe sind reich bebildert; zu den vortrefflichen Lichtdrucken treten im vorliegenden Band noch 5 Farbtafeln hinzu. Der voraufgehende, die

romanische Baukunst und Skulptur behandelnde Band hatte eine ähnliche Ausstattung erhalten.

Der sechste Band, der hier besprochen werden soll, nennt als Verfasser den bekannten amerikanischen Forscher Walter William Spencer Cook und José Gudiol Ricart; die Scheidung der Grenzen der Mitarbeit ist nicht ausgesprochen, bezieht sich aber in diesem Falle zweifellos auf die Teilung des Inhalts in romanische Malerei und „Imageria“, worunter die beweglichen Bildwerke, die Elfenbein- und die Holzplastik, die in Spanien eine besonders große Bedeutung erlangt hat, verstanden sind. Der Stilbegriff Romanisch umfaßt die Werke vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert, wobei die Grenzen der sich ankündigenden Gotik hie und da schon überschritten werden. Die große Bedeutung des Werkes liegt darin, daß es zum ersten Male das ungeheuer reiche Material in zusammenfassender Darstellung behandelt und mit Hilfe der zahlreichen Abbildungen eine Vorstellung von den wichtigsten Denkmälern bietet, wobei der Leser freilich mit Schrecken gewahr wird, welche großen Verluste der Krieg in den dreißiger Jahren herbeigeführt hat.

So gut sich die romanische Malerei und die bemalte Holzplastik zu einem Gesamtbilde zusammenfinden, so sehr wird man doch bedauern, daß der ursprüngliche Plan, der für den sechsten Band abgesehen von einem Kapitel über die Zisterzienserbaukunst eine Darstellung der romanischen Buchmalerei aus der Feder des bewährten Kenners dieses Gebiets, Dr. Jesus Dominguez Bordona, in Aussicht stellte, nicht hat eingehalten werden können; begreiflicherweise hat Cook seine Darstellung nicht ohne Hinweise auf die Buchmalerei abfassen können; andererseits versteht man leicht, daß eine Darstellung und Illustration des so reichen Bestandes spanischer Buchmalereien dieses Zeitalters, wenn sie nicht in Andeutungen stecken bleiben sollte, erheblichen Platz beansprucht und somit wohl das Gefüge des Bandes gesprengt hätte. In welcher Form die so entstandene Lücke ausgefüllt werden soll, entzieht sich unserer Kenntnis.

Die Aufgliederung des Stoffes in der Darstellung ist nicht ganz einheitlich, geht aber in der Hauptsache von topographischen und historischen Gesichtspunkten aus, wie sich das bei einem Lande wie Spanien von selbst versteht. Bekanntlich war nach dem Übergang Tariks bei Gibraltar und dem Zusammenbruch der gotischen Staaten fast ganz Spanien unter mohammedanische Herrschaft gelangt, aber von dem christlich gebliebenen Asturien und der unter Karl dem Großen eroberten spanischen Grenzmark um Barcelona aus hatte sich allmählich die Wiedereroberung angebahnt. Die Darstellung der beiden Verfasser knüpft an die derart allmählich entstandenen Staatengebilde an: so scheidet Cook zwischen den Denkmälergruppen von Katalonien und Roussillon, Aragon und Navarra, Kastilien, Leon und Galizien. Diese Teilung wird erst für die Wandmalerei, dann für die Tafelmalerei und entsprechend von Gudiol Ricart für die Bildwerke durchgeführt, wobei er nur die Elfenbeinschnitzereien getrennt behandelt. Ich glaube im Sinne der meisten nicht-spanischen Benutzer des Buches zu sprechen, wenn ich sage, daß eine kartographische Darstellung der Land-

schaften und ihrer geschichtlichen Entwicklung seit ihrer Ablösung vom Kalifenreich den Lesern sehr willkommen gewesen wäre.

Das, was jeden Benutzer des Buches, soweit er nicht selbst mit dieser Kunst irgendwie in Berührung gekommen ist, auf das höchste in Erstaunen versetzen wird, ist der ungeheure Reichtum des Materials, das hier zutage tritt. Tatsächlich ist die Fülle der erhaltenen Denkmäler erst seit etwa fünfzig Jahren der Wissenschaft bekannt geworden. Pijoan hat in seinem Buche «Las pinturas murales Romanicas de Cataluña», das 1948 als vierter Band der «Monumenta Cataloniae» in Barcelona erschienen ist, das Jahr 1906 als den Wendepunkt bezeichnet; seither ist nicht nur eine Fülle von Einzeluntersuchungen und zusammenfassenden Darstellungen erschienen, sondern sind auch viele Denkmäler aus entlegenen Kirchen in die Museen (in Barcelona u. a. a. O.) überführt worden oder den Weg in amerikanische Museen gegangen. Die zahlreichen vorausgegangenen Veröffentlichungen Cooks, namentlich seine Abhandlungen im Art Bulletin verlangen hier Erwähnung.

Das große Problem, das uns diese Malereien bieten, ist der Übergang von einem streng romanischen, mit ungewöhnlicher Herausarbeitung des Ausdrucksgehalts vorzutragenden Stil zu einer gemäßigteren Ausdrucksweise mit einem Einschlag byzantinisierender Formensprache. Weder inschriftliche noch literarische Quellen scheinen einen Anhaltspunkt zur Erklärung der Vorgänge zu bieten, und was Gudiol i Cunill in «Els Primitivs» über das Künstlertum dieses Zeitalters herausgearbeitet hat, gibt hauptsächlich über die bescheidenen Verhältnisse und den Lebensstil der Künstler in der Zeit vom Ende dieser Periode Aufschluß. Von einer Überlieferung der Namen hervorragender Künstler im Dienste der Könige oder der hohen Geistlichkeit ist keine Rede. Der Petrus de Hispania, der am Hofe König Heinrichs III. in Westminster tätig war und gewißlich eine hervorragende Künstlerpersönlichkeit gewesen sein wird, findet in spanischer Überlieferung nicht sein Widerspiel; auch wird er in Cooks Darstellung — wohl als schon zur gotischen Periode gehörig — nicht erwähnt. Indessen kann uns sein Auftreten in englischen Diensten, zusammen mit anderen ausländischen Malern, wie Johann von St. Omer und Wilhelm von Florenz, einen Wink geben, daß wir uns die Grenzen des Künstlerlebens jener Zeit nicht zu eng denken dürfen; Cook selbst spricht von dem Nomadenleben der Künstler und Pijoan hat in seinem oben angezogenen Buche den Schlüssel für die Entstehung des italo-byzantinischen Einflusses mit dem Hinweis auf die Tätigkeit lombardischer Baumeister und Bildhauer an spanischen Bauten des romanischen Stils zu finden gesucht. Sollten sich im Gefolge dieser Wanderkünstler nicht auch Maler befunden haben?, fragt er gewiß mit Recht. Aber seltsamerweise haben derartige Vermutungen weder bei Pijoan noch bei Cook oder Gudiol Ricart feste Gestalt angenommen. Wenn man das Orts- und das Künstlerregister durchblättert, die sorgfältig gearbeitet sind, findet man kaum Hinweise auf Italien oder seine Denkmäler und Künstler, von ein paar Ausnahmen abgesehen. Das Problem des italo-byzantinischen Einflusses begegnet uns auf Schritt und Tritt, aber es nimmt keine feste Gestalt an.

In der Darstellung bei Cook kommt noch eine weitere Schwierigkeit hinzu, denn er scheidet innerhalb der byzantinisierenden Strömungen zwei verschiedene Richtungen: neben der italo-byzantinischen nimmt er eine francobyzantinische an, wobei der Ausdruck francobyzantinisch nicht die byzantinisierende Kunst der fränkischen Herrschaftsgebiete der Kreuzfahrerzeit bezeichnen soll, wie sie uns z. B. aus den Missalien der Kirchen von Jerusalem und anderer Orte bekannt ist, sondern eine über Frankreich nach Spanien eindringende byzantinisierende Richtung, deren Mittelpunkt Cook in Poitiers annimmt. Cook bezeichnet die nähere Erforschung dieser Kunst als eine der dringlichen Aufgaben kunstgeschichtlicher Forschung, ohne aber auf diese außerhalb des Rahmens seines Buches liegende Frage näher einzugehen. Endlich nimmt Cook für die Mitte des 13. Jahrhunderts einen neuen Einbruch einer byzantinisierenden Strömung an, die er «neobizantina» nennt und mit der Kunst Italiens in Verbindung bringt. Zusammenfassend wird man sagen dürfen, daß sich Cook der großen Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Entwicklung der abendländischen Malerei bewußt ist und versucht, ihrem Einfluß auf verschiedenen Wegen nachzugehen, wobei es aber leider nur zu wenig feste Anhaltspunkte in unseren Nachrichten über die spanischen Maler gibt.

So wenig man Grund hat, an dem starken byzantinischen Einfluß zu zweifeln, so wenig wird man aber auch die eigenartige Umbildung ins Spanische unterschätzen dürfen. Wir haben oben bereits gesagt, daß das Streben nach starkem Ausdruck — wir möchten das Wort Expressionismus vermeiden —, den Erzeugnissen der spanischen Malerei des 11. bis 13. Jahrhunderts einen durchaus eigentümlichen und von parallelen Strömungen anderer Länder durchaus verschiedenen Charakter gibt. Das „Byzantinische“ des Stils wird in ganz eigener Weise verarbeitet und die „klassische“ Überlieferung verschwindet oft hinter dem eigenen, so stark entwickelten Stilwillen dieser Künstler. Wir möchten als Hauptbeispiele dieses so stark ins Spanische umgefärbten byzantinisierenden Stils — nicht auf Grund eigener Anschauung, die der Rezensent nur in geringem Maße besitzt, sondern auf Grund des reichen Abbildungsmaterials dieses Buches und der vorgenannten Veröffentlichung von Pijoan u. a. — hier beispielsweise nennen: in Katalonien und Roussillon die Malereien aus S. Clemente und aus S. Maria in Tahull — beide heute im katalonischen Museum in Barcelona — und die Malereien aus S. Quirce de Pedret — heute im Diöcesanmuseum in Solsona —, demselben Meister wird die Anbetung der Könige in der Apsis von S. Juan de Tredos zugeschrieben. Anhaltspunkte für eine genauere Datierung fehlen meist, aber wenn in den Malereien der seitlichen Apsis von S. Maria de Tarrasa das Martyrium des hl. Thomas von Canterbury dargestellt ist, ist damit wenigstens ein Terminus post quem gewonnen. Die Hand desselben Meisters erkennt Cook wieder in dem Antependium aus der Kirche in Espinellas, jetzt im Museum von Vich. Die Zahl der erhaltenen romanischen Altartafeln ist erstaunlich groß. Cook glaubt drei Hauptwerkstätten für sie annehmen zu dürfen: im Dom von Urgel, in Vich und in Ripoll. Zusammenhänge mit der Buchmalerei werden vorausgesetzt. Daß dabei nicht

nur die spanische Buchmalerei in Betracht zu ziehen ist, hat Cook (p. 160) ausdrücklich hervorgehoben, und für eines der allerbedeutendsten Denkmäler der Wandmalerei, die Ausmalung des Panteon de los Reyes in S. Isidoro in Leon hat auch Gomez-Moreno auf französische Vergleichsbeispiele hingewiesen. Wir glauben solche Zusammenhänge noch in einem anderen Beispiel wahrscheinlich machen zu können. Inmitten des so ungeheuer reichen Materials, das Cook behandelt hat, nimmt die Ausmalung des Kapitelsaals von Sigena eine Sonderstellung ein. Leider hat auch dieses Denkmal durch Brand im Juli 1936 sehr schwer gelitten. Nach den Abbildungen, die Cook in Fig. 98 bis 103 gibt (*vgl. Abb. 3*), hat es sich hier um ein Denkmal von ganz einzigartigem Stil und höchster Qualität gehandelt. Während die ältere Forschung in diesen Malereien ein Werk aus dem XIV. Jahrhundert sehen wollte, hat Charles R. Post in seiner "History of Spanish Painting" (Cambridge, Mass. I—IX 1930—47; mir nicht zugänglich) diese Malereien für Erzeugnisse der römischen Mosaik- und Frescomalerei des XIII. Jahrhunderts vor Cavallini erklärt. Auch nach Cook wäre der Maler ohne Zweifel ein römischer Künstler aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts gewesen, ein großer Künstler, den sich die aragonischen Könige für die Ausmalung der königlichen Grabkapelle geholt hätten. Cook bringt mit diesen Fresken noch die Wandmalereien im Kloster San Pedro de Arlanza bei Burgos in Verbindung, von denen er einen erstaunlichen Löwen von unerhörter Kraft der Auffassung abbildet. Der Rezensent glaubt, freilich nur auf Grund der Abbildungen, die Cook bringt, eine andere Erklärung für dieses einzigartige Denkmal vorschlagen zu können; um sicher zu gehen, habe ich meinem Sohne die Abbildungen vorgelegt, ohne ihm vorher meine Vermutungen mitzuteilen; aber er antwortete mir ohne Zögern mit der Nennung derselben Handschriften, in denen ich Stilverwandtschaft zu sehen glaube. Es handelt sich dabei um die aus England stammenden Handschriften des ausgehenden XII. oder frühen XIII. Jahrhunderts, die starken byzantinischen Einschlag zeigen: die zuletzt gemalten Teile der Winchesterbibel (*Abb. 2*), den Psalter im Britischen Museum Royal 2 A XXII, die spätere Nachahmung des Bilderkreises des Utrechtspsalters mit der ihr vorausgehenden großen Bilderfolge in Paris (Nationalbibliothek Lat. 8846) und die verwandten Handschriften. Sowohl die Art, wie das byzantinische Element verarbeitet ist, wir auch die eigentümliche, etwas polypenhafte Form des Blattwerks, die in Abbildung 99 bei Cook sichtbar wird, lassen es mir sehr wahrscheinlich sein, daß die Malereien in Sigena von einem Maler gleicher Richtung herkommen. Dabei sei ausdrücklich gesagt, daß die Herkunft dieser byzantinisierenden Richtung m. W. noch zu erklären ist, und daß insbesondere über die Träger dieses Einflusses nichts bekannt ist: die Künstlergeschichte läßt uns hier wieder im Stich. Es wäre natürlich denkbar, daß die Abzweigungen der Stilrichtung, die uns in Sigena und in den englischen Handschriften begegnen, am gemeinsamen Ursprungsorte des Stils erfolgt wäre, aber mancherlei macht es doch wahrscheinlicher, daß England der Vermittlungs-ort war. Wenn unsere Vermutung sich bestätigt, haben wir also mit einem Zusammenhang zwischen englischer und spanischer Kunst zu rechnen, der vielleicht weniger unwahrscheinlich anmutet, wenn man bedenkt, wie weit damals der Besitz des

englischen Königshauses in Frankreich reichte. Abgesehen davon müssen wir mit der Internationalität der Künstlerschaft rechnen, auf die ja auch Cook hingewiesen hat. Diese Internationalität wird durch die Angaben über die Herkunft der Künstler am Hofe Heinrichs III. bestätigt: ein Spanier und ein Italiener treffen sich hier mit Angehörigen anderer Nationen!

Daß Italien in diesen Zusammenhängen eine bedeutsame Rolle gespielt haben muß, ist zweifellos, aber wir vermögen in den uns bekannten Denkmälern nirgends eine so große Annäherung an den Stil von Sigena zu sehen, wie in dem vorbezeichneten Kreise der englischen Buchmalerei.

In diesem Zusammenhange scheint es uns aber auch angebracht darauf hinzuweisen, daß in den Wandmalereien der Nebenapsis der Kathedrale von Urgel stilistische Merkwürdigkeiten auftreten, wie der fratzenhafte Ausdruck eines der Schergen (in Fig. 72), der in englischen Apokalypsenhandschriften des XIII. Jahrhunderts wiederholt vorkommt (z. B. Paris, B. N. franç. 403 und Cambridge, Trinity College R. 16. 2). Vielleicht darf hier auch darauf hingewiesen werden, daß ein Teilstück eines Ursula-Altars aus S. Francesco in Palma auf Mallorca, bei dem Cook an Ursprung aus Barcelona denkt, in der Großartigkeit der Komposition an die alttestamentliche, einzigartige Bildfolge der Pierpont Morgan Bibliothek (638) erinnert.

Der zweite Teil des Bandes stammt aus der Feder von José Gudiol Ricart. Sein Inhalt umfaßt die Erzeugnisse der „Imageria“, worunter, wie gesagt, alle Schnitzwerke in Elfenbein und Holz verstanden sind. Der Leser wird immer wieder mit Staunen wahrnehmen, welch ungeheurer Schatz von Arbeiten aus dem Mittelalter hier erhalten geblieben ist. Gudiol Ricart folgt in der Behandlung des Materials nach Landschaften dem von Cook gegebenen Vorbild. Begeiflicherwise haben von den zahlreichen erhaltenen Beispielen, die oft ikonographisch feststehende Typen wiederholen, nur eine beschränkte Anzahl abgebildet werden können, aber der Text enthält zahlreiche Hinweise auf weitere Beispiele. Gudiol Ricart scheidet für die Kruzifixe zwischen „Majestas“, d. h. dem lebend als König der Könige ans Kreuz geschlagenen Christus, und dem „Crucifixus“. Als Hauptwerk des Majestastypus wird das Beispiel in Caldas de Montbuy aufgeführt, das leider 1936 verstümmelt worden ist. Von dem „enormen“ Beispiel in Baget (Gerona) wird die Ähnlichkeit mit dem Volto Santo in Lucca betont und mit dem Beispiel in Baget, eine Gruppe von Kruzifixen in Batlló, Llussa und im Roussillon in Verbindung gebracht.

Die Frage, ob der Volto Santo in Lucca, dessen geheimnisvolle Herkunft über See die Legende vermeldet, etwa auch in Spanien entstanden sein könnte, wo ja die Forschung (Bernareggi, Schnürer und Ritz, wie auch Kingsley Porter) die Wiege des Typus sucht, wenn auch ein orientalisches Vorspiel angenommen werden muß, ist von Gudiol Ricart nicht verfolgt worden. Es mag aber in diesem Zusammenhange darauf hingewiesen werden, daß vielleicht auch für das „Imerward-Kruzifix“ im Braunschweiger Dom sich ähnliche Möglichkeiten ergeben. Es ist als wahrscheinlich anzunehmen, daß dieses Kruzifix durch Heinrich den Löwen in den Dom gelangt ist,

und unter dieser Voraussetzung ergeben sich zwei Möglichkeiten für die Aufnahme des befremdenden Typus: die früheste Erwähnung des Volto Santo führt nach England, wo König Wilhelm II. (1087—1100), wie überliefert, beim Volto Santo geschworen hat; der Bruder Wilhelms II. war der direkte Vorfahre der Gemahlin Heinrichs des Löwen; aber es gibt auch noch einen anderen Weg, auf dem Heinrich der Löwe den Typus des Volto Santo kennen gelernt und möglicherweise auch die Herstellung des Braunschweiger Kreuzes veranlaßt haben kann: nach einer englischen Quelle hat Heinrich der Löwe während seiner Verbannung die Pilgerfahrt nach S. Yago de Compostella unternommen, ist also selbst nach Spanien und damit in das Land der „Wiege“ der Volto-Santo-Verehrung gekommen. Bei der großen Ähnlichkeit des Imerward-Kreuzes, etwa mit dem von Battló, wäre eine Beschaffung des Kruzifixes auf diesem Wege wohl denkbar; sie paßt u. E. sehr wohl zu dem, was wir über die künstlerischen Dinge hören, die Heinrich der Löwe von seiner Wallfahrt ins Heilige Land mitgebracht hat. Wie immer man sich zu diesen Vermutungen stellen mag, mehr als Vermutungen sind es nicht, und der Künstlername, dessen Lesung vielleicht nicht ganz sicher ist, hilft in diesem Fall auch nicht weiter.

Wenn wir nach dieser Abschweifung den Blick zurücklenken auf das Material, das uns durch die Darstellung Gudiol Ricarts erschlossen ist, so verdienen unsere besondere Aufmerksamkeit die großen Gruppen der Kreuzabnahme, in denen außer Maria und Johannes, Joseph von Arimatia und Nicodemus und zuweilen auch die beiden Schächer erscheinen. Das sog. „Santisimo Misterio de San Juan de las Abadesas“ (Gerona) wird mit einer dokumentarischen Nachricht von 1250 in Verbindung gebracht. Altertümlicheren Charakter hat die Gruppe der Kreuzabnahme aus Erill La Vall in den Museen von Barcelona und Vich, aber es hat nach den Angaben Gudiol Ricarts noch zahlreiche weitere Gruppen gegeben, von denen Reste auf uns gekommen sind. Es wäre erwünscht gewesen, wenn der Verf. auf die zumindest im Gegenständlichen verwandten Gruppen in Italien, wie in Volterra und Tivoli, eingegangen wäre, um die Frage der gegenseitigen Beeinflussung einer Lösung näher zu bringen, aber dazu reichte wohl der beschränkte Raum nicht aus; wir müssen dankbar sein, daß uns überhaupt in diesem Buche ermöglicht wird, einen Überblick über den ungeheuren Reichtum Spaniens an Werken der Kunst dieser Zeit zu gewinnen. Wir werden uns diese Fülle der erhaltenen Denkmäler immer wieder ins Bewußtsein rufen müssen. Geradezu unvorstellbar ist für uns z. B. die Zahl der Altartafeln, die in Holzschnitzerei oder in Malerei ausgeführt sind und zwischen denen eine auf maurische Einflüsse deutende Gruppe mit zartem bemalten und vergoldeten Stuckauftrag steht, der Cook in den Art Studies eine besondere Abhandlung gewidmet hat. Wie klein ist demgegenüber die doch sonst schon etwas Ungewöhnliches darstellende Gruppe der Antependien, die sich dank der besonderen Abgeschlossenheit des Landes in Norwegen erhalten haben. Kurzum, von welchem Gesichtspunkt man auch ausgehen mag, wird man den Verfassern nur die größte Dankbarkeit für die von ihnen geleistete Arbeit aussprechen können und nicht weniger den Verlegern, die dieses gewaltige Unternehmen gewagt haben.

Arthur Haseloff