

unmittelbarer Berührung von Künstlerpersönlichkeiten zu verstehen. Die Kopie der Hintergrundsansicht von Jerusalem nach Breydenbach auf dem Bilde der Versuchung Christi (Kat. 110, Aachen), das unter dem Namen Jacob Cornelisz gezeigt wird, aber auch nach Ansicht des Kataloges damit noch keine befriedigende Einordnung gefunden hat, ist den bei Solms (S. 74, Anm. 59) aufgeführten deutschen und niederländischen Kopien nach den Breydenbach-Holzschnitten hinzuzufügen.

Ein Künstler vom Range des Hausbuchmeisters wird, wenn er in ein anderes Land kommt, abgesehen von immer vorhandenen tatsächlichen Berührungsmöglichkeiten mit der Kunst seines Heimatlandes (Aufenthalt in Brügge 1488? – Stange, *Malerei der Gotik* Bd. VII, S. 37/43 und VIII, S. 112 erwähnte andere zu dieser Zeit in Süddeutschland tätige niederländische Maler) doch rein herkunftsmäßig die angeborene Formsprache nicht verleugnen und sie, wenn auch mit Abweichungen, weiterentwickeln.

So möchte für uns eines der Ergebnisse der unvergleichlichen Amsterdamer Ausstellung ein Ansatz zur besseren Kenntnis der Einwirkung der holländischen Kunst auf die deutsche sein, gerade in ihrer im Vergleich mit der flämischen Kunst ganz spezifischen Art der Ausstrahlung. Gleichzeitig zeigen uns die Einwirkungen des Meisters E. S. und Schongauers auf das Werk des Hausbuchmeisters, Dürers auf das des Lucas van Leyden, daß wir dieses Verhältnis zwischen holländischer und deutscher Kunst als ein gegenseitiges Geben und Nehmen anzusehen haben.

Wolfgang Wegner

REZENSIONEN

ANDRÉ GRABAR, *Les Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*. Photographies de Denise Fourmont. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1958. 70 Seiten Text, 70 Abbildungen auf 56 Tafeln. DM 32. –

Wer in der Literatur Zugang zum Bilderschatz der palästinensischen Ampullen suchte, fand sich auf zum Teil sehr entlegene Veröffentlichungen und verstreute Hinweise angewiesen. Die hohe Bedeutung der beidseitig mit Reliefs aus dem christologischen Bilderkreis geschmückten, silbernen Pilgerandenken aus dem Heiligen Lande war längst erkannt. Aber kaum irgendeiner besaß einen Überblick über das vorhandene Material. Bei einem Aufenthalt in Monza zu Beginn des vorigen Jahres hat der Rez. sich das gewünscht, was soeben von A. Grabar vorgelegt wird: eine fast vollständige photographische Erfassung aller in Monza und Bobbio, den wichtigsten Aufbewahrungsorten, vorhandenen Ampullen, von einem sorgfältig gearbeiteten Text begleitet. Mit dem in Umfang und Ausstattung nicht anspruchsvollen, aber würdigen Bande hat Grabar der Forschung ein hochwillkommenes Geschenk gemacht.

Text und Bilder nehmen den verfügbaren Raum etwa zu gleichen Teilen ein. Der Text ist aufgegliedert in Beschreibungen der allgemeinen Kennzeichen und der individuellen Erscheinung der 16 Monzaser Ölfläschchen und der 20 Fragmente aus Bobbio. Hinzugefügt sind zwei irdene „tortae“, die Erde von den heiligen Stätten enthielten. Es fehlen wenige Fragmente aus Bobbio, mit dekorativen Reliefs.

Die zusammenfassenden Darlegungen über die künstlerischen und ikonographischen Probleme, die die kleinen Objekte implizieren, sind von besonderem Interesse. Grabar datiert – wesentlich in Übereinstimmung mit der bisherigen Forschung – alle Ampullen in die gleiche Zeit zwischen Mitte und Ende des 6. Jahrhunderts, und er denkt sie im gleichen palästinensischen Umkreis, am ehesten in Jerusalem, entstanden. Ferner glaubt er, daß sie zu etwa gleicher Zeit (Anfang 7. Jahrhundert) an ihre heutigen Aufbewahrungsorte gelangt sind, wofür die lokalen Traditionen verläßliche Anhaltspunkte geben. Formal stellt er sie in die Nachfolge der Medaillen- und Münzprägungen der spätantiken und frühbyzantinischen Welt, in der die über Modeln geschlagenen Nachprägungen gang und gäbe waren.

Zugleich aber spricht der Verf. sich mit äußerster Vorsicht über die Bildquellen der szenischen Reliefs aus. Mit berechtigtem Zweifel entzieht er sich der These Ainalows von ihrer Ableitung aus monumentalen Darstellungen an den heiligen Stätten Palästinas. Vielmehr verweist er auch für die Ikonographie auf die bekannte Prägekunst der östlichen Hauptstadt. Dabei übersieht er nicht, daß es sich bei den qualitativ ungleichmäßigen Reliefs im wesentlichen um provinzielle Nachahmungen hauptstädtischer Bildformen handeln müßte, deren Auswahl den lokalen Erfordernissen der Pilgerstätten anzupassen war.

Eine gewisse Bestätigung für diese These darf man in der eng begrenzten Bildauswahl auf den Ampullen erblicken, die Grabar auf die sakrosankte Siebenzahl reduzieren möchte – als Vorgängerin des späteren, zwölf Szenen umfassenden byzantinischen Festzyklus. Als wesentliches Bild in diesen Gruppen wie auch als Einzelbild erscheint immer wieder die „Kreuzigung Christi“. Die an den Ampullen zu beobachtende Durchdringung der historischen Kreuzigungsdarstellung mit symbolischen, der örtlichen jerusalemitischen Tradition verpflichteten Bildelementen erklärt Grabar aus dem zeitgenössischen Kult des hl. Kreuzes auf dem Hügel Golgatha. Er spricht hier von einer „iconographie mi-historique et mi-commémorative“. In der Tat ist die Bildintention wesentlich auf das Kreuz als Reliquie gerichtet. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wird Christus nicht am Kreuze dargestellt. Es drängt sich der Schluß auf, daß die „historische“ Kreuzigungsdarstellung in der Art des Londoner Passions-täfelchens früher ist als die auf den Ampullen erscheinende symbolische, wofür Bobbio Nr. 6 besonders aufschlußreich zu sein scheint. Diese Bevorzugung symbolischer gegenüber historisch-schildernden christologischen Darstellungen muß seit dem 6. Jahrhundert breiten Raum eingenommen haben. Sie hat sich nicht zuletzt in der jungen Kunst nördlich der Alpen bedeutend ausgewirkt.

Wie Material und Technik eine industrielle Massenfabrikation der Ampullen ermöglichten, welche Funktion die kleinen Gefäße als unheilabwendende Phylakterien ausübten – wenig besser als Amulette, das ist in einem weiteren Abschnitt des knappen, aber reichen Buches mitgeteilt. Aus dieser wenig bedeutenden Funktion ergibt sich zwar, daß den Ampullen der Charakter „spontaner Kunstwerke“ nicht zuerkannt werden kann. Dennoch möchte man einer solchen Feststellung angesichts der von Grabar erstmals geschlossen und in solcher Qualität vorgelegten Fotos am

liebsten widersprechen. Die schwer zu fotografierenden Reliefs sind klar geprägt wiedergegeben. Bei öfterer Durchsicht stört es ein wenig, daß fast alle Ampullen schräg ins Bild gerückt sind.

Aber das besagt nichts gegenüber den Verdiensten dieses Buches, das man als „Corpus en miniature“ bezeichnen könnte, und dem nur wenige palästinensische Ampullen aus anderen Sammlungen fehlen, um ganz vollständig zu sein. Es sei abschließend erlaubt, einige Desiderate für eine Neuauflage des Buches vorzubringen: den Text möchte man sich um ein ikonographisches Register bereichert wünschen. Im Bildteil findet man Abbildungen teils in natürlicher Größe, teils vergrößert. Da entsprechende Vermerke in den Bildunterschriften fehlen, sind Irrtümer nicht ausgeschlossen. Endlich vermöchten Abbildungen der Negativseite eines Reliefs und der Seitenansicht einer Ampulle dem Betrachter einen besseren Begriff von Wölbung und „Plastizität“ der kleinen Kunstwerke zu vermitteln. Victor H. Elbern

ROBERTO SALVINI, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*. Milano o. J. (1956), 227 Seiten Text und 244 Abb. auf Tafeln.

Ein Buch über Wiligelmo da Modena kann sehr interessant und es kann sehr langweilig sein, je nachdem wie man es anpackt. Das sehr schmale oeuvre ist bekannt, neue Funde sind nicht gemacht und kaum zu erwarten, das Verhältnis zu seiner Schule ist leicht zu übersehen, die einzelnen Werke sind durch monumentale Inschrifttafeln im antikischen Sinne datiert, die weitere Entwicklung zu Niccolò und den ferraresischen und veronesischen Bauten hin liegt klar. Versteht man Wiligelmo so als den Erwecker einer autochthonen romanischen Plastik der Emilia, so wäre sein Bild schnell und risikolos zu umreißen.

Gottlob ist eine solche selbstzufriedene Betrachtungsweise heute gar nicht mehr möglich. Das ist fast ausschließlich das Verdienst von Géza de Francovich, dessen erstaunliches Lebenswerk, das der Erforschung der italienischen Plastik des Mittelalters gewidmet ist, sich immer mehr rundet. Er hat die italienische Skulptur des Mittelalters in ihren abendländischen Rahmen eingefügt. Für unseren Zusammenhang handelt es sich natürlich um das Verhältnis der Plastik der Emilia zu der Bauskulptur von Burgund, der Provence und von Aquitanien. Die Zeiten der nationalistischen Siege sind längst vorbei, als Emile Mâle, Paul Deschamps und Richard Hamann gegen Kingsley Porter die strahlende Frühentwicklung der französischen Bauplastik zu verteidigen suchten, von der die Entfaltung eines neuen plastischen Stils in den andern Ländern abhängen sollte. Wir haben inzwischen erkannt, daß zwischen 1090 und 1100 „die Zeit erfüllt war“ und daß überall im Abendland – mit Ausnahme von Deutschland – gleichzeitig die neue Blüte der Plastik sich entfaltet. (Es scheint uns immer noch nicht entschieden, ob nicht doch Spanien allein dieser Entwicklung „um eine Pferdelänge“ voraus war.) Wir wissen heute, daß es sich um kein einseitiges Geben und Nehmen handelt, daß die Beziehungen zwischen Italien und Südfrankreich weit komplizierter und dichter waren, und daß es sich viel mehr um