

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

einen dauernden Kontakt und Austausch, als um einen einseitigen Einfluß vom Westen auf den Osten der Romania handelt.

Auf den zahlreichen Aufsätzen G. de Francovichs baut das vorliegende Buch auf. In zwei Einleitungskapiteln wird der Verlauf der Entwicklung bis zum Ende des 11. Jahrhunderts in großen Zügen skizziert, wobei man sich vielleicht doch gewünscht hätte, daß der Verf. sich von seinem Lehrmeister etwas mehr distanzierte, denn daß die vorkarolingische Stuckplastik von Cividale der ottonischen Zeit angehören soll, werden ihm wenige Leser mehr glauben. Sehr schön ist aber dann die Schilderung des Einschnitts kurz vor und um 1100, wo eine *arte aulica*, eine hochgezüchtete und literarische Kunst, „die das mittelalterliche Griechisch und das Kirchenlatein spricht“, von einer Volkskunst abgelöst wird, die zunächst nur dumpf, vital und dicht ist (p. 37 und öfter).

Diese Werte als positive zu verstehen, ist ein Hauptzweck des Buches. Während für die zahlreichen vorhergehenden wissenschaftlichen Bearbeiter die Genesis-Reliefs an der Westfassade des Doms von Modena doch das Herzstück von Wiligelmos Kunst bedeuteten, beginnt der Verf. ganz bewußt mit der Analyse der Propheten von den Gewänden, die man bisher ihrer Qualität wegen nur für Schulwerke gehalten hatte. In sehr eindringlicher Analyse sucht der Verf. – im Geiste Riegls – diese scheinbar schwächere Qualität aus dem „Kunstwollen“ zu deuten, und schildert uns Wiligelmo als eine Art mittelalterlichen Barlach, seine Propheten als eine „sehr hohe Ausdrucksform jener Poesie der Lebensmühe“, („di quella poesia della fatica di vivere“, p. 66). Er sei kein „witziger Volkserzähler, sondern ein großer Dramaturg, der mit seinem schweren und feierlichen Gesang . . . der erstaunten Nachwelt eine Botschaft tiefer Menschlichkeit übermittelt“ (p. 95).

Der eigentliche Text des Buches besteht überhaupt nur aus solchen feinnervigen, einführenden ästhetischen Analysen. Die historisch-philologische Arbeit bleibt dem Anmerkungsapparat vorbehalten, der eine souveräne Beherrschung der Literatur verrät. Am bewundernswertesten ist vielleicht die Literatur-Ubersicht zur Porta della Pescheria, wo die abseitige und fragmentarische Darstellung von Stoffen aus dem Sagenkreis des Königs Artus ja die romanische Philologie zu immer neuen Deutungsversuchen genötigt hat (p. 178 ff.).

Bei der Suche nach den Quellen von Wiligelmos Stil sind neue Vorbilder nicht zutage gekommen, was angesichts der intensiven Bemühungen der vorausgehenden Bearbeiter nur natürlich ist. (Vgl. besonders die sehr skeptischen Sätze p. 131 über „die Ferne“ der Vorbilder des Kreuzgangs von Moissac oder p. 70 Mitte.) Andererseits gar mit Francovich eine Beteiligung Wiligelmos an der Porte Miègeville von S. Sernin in Toulouse zu vermuten, kann der Verf. sich nicht entschließen (p. 62 u. 108), er möchte die Übereinstimmungen eher als „Wachstumsparallelen“ erklären. Überhaupt betont der Verf. öfter mit Recht, daß die Emilia zwar Formmotive mit der sogen. zweiten aquitanischen Schule gemeinsam habe, daß aber die erdgebundene Plastik Wiligelmos niemals etwas von dem visionären Geist von Moissac oder Souillac zeige (p. 61).

Bei der Behandlung der Werke aus der Wiligelmo-Nachfolge setzt sich der Verf. durchwegs für Frühdatierungen ein. So datiert er das südl. Seitenportal des Doms in Modena, das sogen. Portale dei Principi, nicht später als 1106 - 07, also in die Zeit der vollen Tätigkeit des Hauptmeisters selbst (p. 123 f.).

Der Frühdatierung des Tympanons von Nonantola standen bisher schwere Bedenken von ikonographischen Gesichtspunkten her entgegen. Der Verf. hat diese aus dem Wege geräumt; indem er nachwies, daß die Lünette ein Pasticcio ist und daß die heutige Komposition erst nachträglich auf ein französisches Vorbild hin zusammengesetzt wurde, gewinnt er die Möglichkeit, die Einzelstücke dieses Ensembles schon vor das Erdbeben von 1117 zu datieren, was von dem Architrav des linken Portals der Kathedrale von Piacenza her bestätigt wird, der kurz nach 1122 gemeißelt sein muß (p. 142).

Bei der Schilderung des Einflusses einer burgundischen Strömung in Nonantola und auf den Meister der Sphingen-Kapitelle vom Dom in Modena schließt der Verf. sich wieder - gegen Julien - eng an Francovich an.

Das Buch schließt mit einer Charakterisierung des Metopen-Meisters von der Bekrönung der Strebepfeiler am Hochschiff des Modeneser Doms. Diese acht Kauernenden, von denen sechs menschliche Wesen darstellen, waren schon von Francovich richtig um 1130 - 35 datiert und zu Burgund in Beziehung gesetzt worden. Der Verf. führt diese Vergleiche weiter (Abb. 232 - 233), 1135, im gleichen Jahrzehnt aber, tritt Maestro Niccolò an der Fassade von Ferrara auf und damit beginnt ein neues Kapitel der emilianischen Plastik.

Das Buch ist ausgezeichnet illustriert, selbst jedes behandelte Kapitell wird abgebildet. Leider aber fehlt es völlig an Gesamtaufnahmen! Außerdem sollte man Gewände nicht nur in strenger Frontalansicht wiedergeben. So kann Abb. 182 nicht verraten, wo die schönen Monatsbilder Abb. 191 - 202 sitzen, denn nur eine Schrägansicht würde ihre Anbringung in den Portal-Laibungen zeigen können.

Harald Keller

YUJIRO SHINODA, *Degas. Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei*. Tokio, 1957. 118 S. und 96 Abb.

Die Stilbeziehungen zwischen der Kunst Japans und Westeuropas im 19. Jahrhundert sind seit langem bekannt und bereits von Künstlern und Kritikern zu einem Zeitpunkt analysiert worden, als der „Japonismus“ gerade aufzukommen begann. Es handelt sich also um einen Einfluß, der sehr bewußt aufgenommen und keineswegs verheimlicht wurde. Dadurch erklärt sich vielleicht auch die Berechtigung des manchmal gebrauchten Begriffs „Japan-Mode“. Das japanische Vorbild war sozusagen das erste „Verjüngungsmittel“ im Sinne Gauguins.

Die bisherige, recht umfangreiche Literatur über den modernen Japonismus, die auszugsweise in Shinodas Arbeit zusammengestellt wird, spiegelt freilich nur einseitig das, was die Europäer selbst an Einflüssen und Stilbeziehungen erkannten.