

Für die „Middle Period“, die Übergangszeit kurz vor 1200, ist der „Fogg Medallion Master“ (SS. 67—71; Fogg Museum Cambridge, Mass.) hervorzuheben. „The neutral figure style of the Fogg Medallion Master, at once archaic and advanced“ findet seine nächsten Parallelen im Pierpont Morgan-Bestiar, dat. 1187, sowie im Ingeborg-Psalter in Chantilly. Es erweist sich aus einem anderen Blickwinkel als höchst wahrscheinlich, diese ganze Gruppe ins ausgehende 12. Jh. datieren zu müssen. Es handelt sich hier um Material, das mir 1967 noch nicht geläufig war, das aber unmißverständlich meine „Frühdatierung“ des Ingeborg-Psalters bekräftigt, eine Annahme, die sich auch in der französischen Forschung durchzusetzen beginnt.

Kapitel 5 behandelt „The Gothic Windows: Sens, Canterbury and Chartres“, wo die kontinentalen Implikationen besonders deutlich werden, vor allem die bereits bekannten Beziehungen Sens-Canterbury 1175—1220, die hier mit frischen Augen gesehen und mit neuen Beobachtungen angereichert werden. Die Fragen nach den Werkstattgewohnheiten und nach der Vorlagenwanderung bilden dabei noch den Grundstock unseres mangelhaften Wissens.

Daß deutschsprachige Publikationstitel irrtümliche Schreibweisen enthalten, ist ein Schönheitsfehler, den man in Anbetracht der sonst so reich manifestierten Solidität gerne vergißt. Man wundert sich lediglich, daß Princeton University Press sich nicht einen sprachbesseren „editor“ zu leisten glauben kann.

Florens Deuchler

ANNE MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*. Princeton N. J., Princeton University Press, 1977. XXIII, 176 Seiten, 225 Abbildungen auf Tafeln. DM 98,—.

Vor dreieinhalb Jahrzehnten erschien Leo Planiscigs relativ schmaler, gut bebildeter Band über Bernardo und Antonio Rossellino. Wie alle Monographien der seinerzeit so verdienstvollen „Sammlung Schroll“ war er von einem anerkannten Experten im Vertrauen auf seine Kennerschaft ziemlich kurzfristig und für ein breiteres Publikum geschrieben worden. Seitdem ist Bernardos Œuvre nur in Aufsätzen und innerhalb übergreifender Betrachtungen über die italienische Skulptur behandelt worden. Das neue Buch von Anne Markham Schulz, auf das man nach ihrem Aufsatz von 1963 im *Art Bulletin* („Desiderio da Settignano and the workshop of Bernardo Rossellino“) besonders gespannt sein konnte, erfüllt nun in Aufbau und Ausstattung die Ansprüche, die man heutzutage an eine wissenschaftliche Monographie stellt. Statt der so sparsamen „Anmerkungen zu den Bildtafeln“ bei Planiscig besitzt es einen ausführlichen Katalog mit detaillierten Angaben über Maße, Material und Erhaltung sowie langen

Literaturzusammenstellungen zu den Werken Bernardos, einen Dokumentenanhang und zusätzlich noch einen umfangreichen Regestenteil zum Leben und Schaffen der Rossellinobrüder. Die Bebilderung ist großzügig und berücksichtigt auch die zum Vergleich herangezogenen Werke anderer Künstler.

Um das plastische Œuvre der Rossellinowerkstatt gründlicher untersuchen und erörtern zu können, hat V. die architektonische Tätigkeit Bernardos aus der Betrachtung ausgeklammert. Den besonderen Chancen, die sich aus einer solchen Beschränkung auf einen Teilbereich ergeben, stehen naturgemäß erhöhte Risiken gegenüber. So ist V. schließlich dann auch der Gefahr einer Überbewertung der bildhauerischen Begabung und Leistung Bernardos nicht ganz entgangen. Sehr bedauerlich ist es, daß ihr die 1972 abgeschlossene Dissertation von Charles Randall Mack, „Studies in the Architectural Career of Bernardo di Matteo Ghamberelli called Rossellino“ (University of North Carolina, Chapel Hill, N. C.) erst unmittelbar vor Fertigstellung ihres Textes bekannt wurde (vgl. Addendum S. 132), so daß sie deren Ergebnisse zur weiteren Klärung von Vita und Werdegang des Künstlers nicht mehr verwerten konnte. Überhaupt hat V. leider ihre 1968 bei Horst Janson abgeschlossene Dissertation für das Buch nicht in der Form überarbeitet, daß man die durch jüngere Forschungsergebnisse aufgetauchten neuen Probleme hinreichend beachtet findet — wenn auch der Anmerkungsapparat durch Hinweise auf manches Neuerschienene ergänzt wurde. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß sich die Drucklegung offenbar fast fünf Jahre hinzog. Das Vorwort trägt jedenfalls das Datum: November 1972.

Hauptanliegen des Buches ist es aufzuzeigen, daß um die Quattrocento-mitte, einige Jahre nach Donatellos Übersiedlung nach Padua, die Werkstatt Bernardo Rossellinos in Florenz die führende Rolle spielte. Diese Beurteilung, die schon die einleitenden Betrachtungen über die politischen, wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen, über die Hauptunternehmungen und -strömungen der Florentiner Skulptur in dieser Zeit zu stützen suchen, wird nun aber speziell auf die bildhauerische Leistung und Tätigkeit Bernardos bezogen. Das ist im Zusammenhang zu sehen mit der von V. bereits 1963 begründeten Auffassung, daß Desiderio da Settignano in den entscheidenden Jahren vor Erlangung seiner Meisterschaft bei Bernardo tätig war. In ihrem damaligen Aufsatz im Art Bulletin, der einen Extrakt ihrer Master's thesis darstellte, hatte V. nicht nur die Hauptpartien der Liegefigur der Beata Villana an deren (urkundlich für Bernardo gesicherten) Grabmal in S. Maria Novella, sondern auch Teile der Liegefigur des Leonardo Bruni und vor allem den Kopf Mariens im Madonnentondo des Brunigrabmals dem jungen Desiderio zugeschrieben. Um alle Zweifel gegenüber ihren stilkritischen Befunden abzubauen, bemüht sich V. nun, die Mitarbeit Desiderios auch von der damaligen Florentiner Situation her

plausibel zu machen, indem sie die Bedeutung und zeitweilige Vorrangstellung Bernardos als Bildhauer herausstellt. Dabei kann es nicht ausbleiben, daß — nach der Logik eines Zirkelschlusses — die Vermutung einer Werkstattzugehörigkeit Desiderios die Aufwertung Bernardos bedingt und zugleich rechtfertigt.

Um ihre Thesen erhärten zu können, untersucht V. die Qualitätsschwankungen und jene oft nur minimalen Brechungen des Rosselinostils, die innerhalb der bedeutenderen, Bernardo zugewiesenen Werke aufgrund der Arbeitsteilung erkennbar werden. So anregend es ist, diese mit dem Ziel der Händescheidung vorgenommenen Differenzierungen zu verfolgen, so fragt man sich doch, ob sich die Morellische Methode in dieser Weise auch auf einzelne Faltenmotive und deren Schattenbildung anwenden läßt und ob es überhaupt sinnvoll und realistisch ist, an kaum quadratmetergroßen Werkstücken gleich drei oder mehr verschiedene Bildhauer tätig zu sehen. Vor allem bedauert man, daß V. gerade an entscheidenden Punkten darauf verzichtet, ihre Ergebnisse durch ausreichende Gegenproben abzusichern und zu widersprechenden Thesen anderer Stellung zu nehmen. Wenn es um die künstlerischen Anfänge Desiderios geht, hätte man doch erwarten dürfen, daß V. die strittigen Fragen berücksichtigt, die sich etwa aus der Zuschreibung des größten Teils der Cherubimmedaillons der Fassade der Pazzikapelle an Desiderio ergeben haben. Unabhängig davon, wieweit man im einzelnen der zuletzt von Ida Cardellini (Desiderio da Settignano, Milano 1962, S. 125—143) vorgeschlagenen Aufteilung und zeitlichen Gruppierung dieser Reliefmedaillons folgen mag, so kann man doch davon ausgehen, daß wir hier eine Reihe höchst qualitätvoller Frühwerke Desiderios vor uns haben, die im Zusammenhang einer im ganzen donatellesk geprägten Gemeinschaftsarbeit entstanden sind — und zwar etwa gleichzeitig mit den Partien, die V. innerhalb der Rosselinowerke für Desiderio in Anspruch nimmt. Das bedeutet aber, daß in Florenz um die Quattrocentomitte ein sehr bedeutender Auftrag eben nicht Bernardo Rossellino, sondern einigen anderen Künstlern anvertraut wurde, die als Marmorbildhauer noch unverkennbar dem Stil Donatellos verpflichtet waren, nachdem dieser bereits seit sieben oder acht Jahren die Stadt verlassen hatte. Dieses Team gehörte offensichtlich zu der ehemaligen Werkstattgemeinschaft Donatellos, die nach dessen Weggang zunächst weiterbestanden haben muß. Auffälligerweise besteht keinerlei stilistischer Zusammenhang zwischen den genannten Cherubimmedaillons und den etwas früheren Arbeiten Bernardos, etwa der um 1447/48 entstandenen Verkündigungsgruppe in Empoli.

Der Gruppe von Empoli gehen die Portalrahmung der Sala del Concistoro im Palazzo Pubblico in Siena und — als frühestes für Bernardo urkundlich gesichertes Bildhauerwerk — der Figureschmuck der Fassade des Palazzo della Fraternità in Arezzo voraus. Das dortige Mittelrelief mit der Schutzmantelmadonna und den sie flankierenden (nachträglich dazubestellten)

Kniefiguren der Heiligen Lorentinus und Pergentinus sowie die beiden seitlichen Nischenfiguren der Heiligen Donatus und Gregor werden in vorliegendem Buch erstmals auch in guten Detailaufnahmen vorgeführt und eingehend besprochen. Vor allem die Köpfe der Nischenheiligen verraten — wie V. überzeugend darlegt — eher eine Orientierung am Stil Nanni di Bancos als etwa an dem Donatello. Die von V. konstatierten Beziehungen zu Ghiberti sind weniger offenkundig. Das kleine Terracottarelief in der Pinakothek von Arezzo (Abb. 144), von Fabriczy, Bode, Schubring, dem frühen Rossellino-Monographen Tyszkiewitz u. a. als eigenhändiges Modell Bernardos für das Schutzmantelmadonnenrelief anerkannt, wird von V. als Kopie nach dem ausgeführten Werk erklärt, da sie zu erkennen glaubt, „that those elements from the facade which are largest in scale and therefore visible from the street below, such as the Madonna and Child, correspond very well to the terracotta relief, while others which, on account of the foreshortening from below, were probably all but invisible, do not correspond at all“ (S. 92). Die Abweichungen sind jedoch sehr vielfältig und betreffen gerade auch die oberen, klar sichtbaren Partien (Kopfdrehung der Madonna, Kopfneigung des Kindes, Haltung des rechten Engels). Vor allem ist der obere Rand des Terracottareliefs nicht glatt abgerundet oder in der geschweiften Giebelform der ausgeführten Lünette konturiert, sondern unregelmäßig polygonal gebrochen — in der Art, wie das für das große Relief verwendete Werkstück oben roh behauen war (vgl. die in Abb. 3 u. 4 sichtbaren Fugen). Schon dies spricht dafür, daß wir es mit dem Originalmodell zu tun haben.

Nicht zuletzt sind es wohl die Schwächen in der Detailbehandlung, die V. bewogen haben, das Terracottarelief aus dem eigenhändigen Œuvre Bernardos auszuschneiden; aber auch das ausgeführte Werk, in dem sie eine Gemeinschaftsarbeit von Bernardo und einem anderen Werkstattmitglied — möglicherweise seinem Bruder Domenico — sieht, ist im Qualitätsniveau doch ziemlich provinziell. Man würde dafür wohl kaum einen Florentiner Hauptmeister verantwortlich machen, wären keine Urkunden vorhanden. Bevor diese bekannt wurden, hat man das Werk bezeichnenderweise zehn oder sogar zwanzig Jahre früher angesetzt. Von der Qualität her gilt Ähnliches für die mit zwei wappenhaltenden Putten geschmückte Sieneser Portalrahmung, unabhängig von der (etwas überbetonten) typengeschichtlichen Bedeutung des architektonischen Entwurfs.

Auch bei der Verkündigungsgruppe in Empoli, die V. wiederum in eindrucksvollen Detailaufnahmen vorführt, ist die Qualität der Ausführung — sieht man einmal von den Köpfen ab — eher enttäuschend. Die um motivischen Reichtum bemühte Konzeption bleibt unbeholfen. Bei der Marienfigur wird durch den Überschwang der Manteldrapierung das von der entsprechenden Figur in Donatellos Cavalcanti-Altar übernommene Bewegungsmotiv stark verunklärt. Beim Gabriel vermißt man ein Zusammenspiel von

Körper und Gewand völlig; die Flügel sind in Form und Ansatz mißlungen. Am besten wirkt auch hier der Kopf mit dem großflächigen, breitwangigen, sehr weich modellierten Gesicht und dem milden, etwas dumpfen Ausdruck der Augen. V. ist sich offenbar der Schwächen der beiden Figuren bewußt; sie schreibt nur die Köpfe Bernardo selbst zu. Angesichts dieser und der vorausgehenden Werke gelangt man jedoch notgedrungen zu der Überzeugung, daß der Bernardo der 30er und 40er Jahre jedenfalls als Bildhauer überhaupt nicht in der Lage war, Desiderio oder auch dessen Altersgenossen Antonio Rossellino (Bernardos zwanzig Jahre jüngeren Bruder) entscheidende Impulse für ihre spätere Tätigkeit zu vermitteln.

Sicher sollte man nicht außer Acht lassen, was V. in ihrem Vorwort anspricht: "The limits of change and evolution of style through the length of Bernardo's artistic career could not be set beforehand. One might expect the artist's style to have developed more rapidly at one moment than another. Differences of purpose, theme, scale, material might account for other changes." Trotz aller Unregelmäßigkeiten im Schaffensrhythmus oder in der Abfolge kreativer Schübe muß jedoch durchgängig ein bestimmter qualitativer Level erkennbar bleiben. Die frühen für Bernardo gesicherten Arbeiten verweisen indessen weder in der figürlichen Konzeption noch in der plastischen Prägnanz auf eine hohe bildhauerische Begabung, die etwa der Desiderios oder Antonio Rossellinos entsprochen hätte — und dasselbe gilt dann wieder für die späten Grabmäler, die, nach Bernardos Architektentätigkeit im Dienste der Kurie, in Florenz und in San Miniato al Tedesco entstehen. Dazwischen liegen wie Fremdkörper, wie eine Art „Schöpfungen von höheren Gnaden“ das Brunigrabmal, ferner — von bescheidenerem Ausmaß und Aufwand — das Grabmal der Beata Villana und das Sakramentstabernakel aus S. Maria Nuova, d. h. jene Werke, deren Überlegenheit sich letztlich aus der angenommenen Mitarbeit Desiderios zu erklären scheint. Doch bleibt die Frage, aufgrund welcher Proben seiner Fähigkeiten als Bildhauer Bernardo den so ehrenvollen Auftrag für das Brunigrabmal überhaupt erhalten konnte. War nicht vielleicht neben Bernardos Ruf als versierter und zuverlässiger Unternehmer und neben seiner Erfahrung in architektonischen Fragen die gesicherte Mitarbeit eines Bildhauers vom Range des Antonio Rossellino (oder, wie V. will, des Desiderio) die *conditio sine qua non* für die Auftragserteilung?

Daß Bernardo aus der Steinmetztradition seines Heimatortes herauswächst, ist immer wieder betont worden. Seine Karriere beginnt — soviel wir wissen — zunächst damit, daß im Frühjahr 1433 die *Fraternità di S. Maria della Misericordia* in Arezzo ihn und drei andere Steinmetzen eigens aus Settignano kommen läßt, um die nur bis zum untersten Geschoß gediehene Fassade ihres Palastes nun in fortschrittlicherer (d. h. Florentiner) Formgebung weiter hochzuführen. Der gleichzeitig ins Auge gefaßte Figurenschmuck für die Fassade ist keineswegs der Grund für Bernardos Ver-

pflichtung, der im ersten Jahr wie seine Landsleute nur Architekturteile herstellt. — Auch in der Folgezeit, nachdem sich Bernardo Ende 1535 in Florenz niedergelassen und eine Werkstatt gemietet hat, überwiegen offenbar die reinen Steinmetzaufträge. Dies gilt für die Arbeiten für die Badia von Florenz, an denen zugleich zwei Brüder von Bernardos Vater als Steinmetzen beteiligt sind. Die Anfertigung eines Sakramentstabernakels für die Kirche obliegt Bernardo quasi zusätzlich zu der Herstellung und Versetzung von Bauteilen in den Jahren 1436—1438. In den frühen 40er Jahren beschäftigt die Rossellinowerkstatt der sehr umfangreiche Auftrag für die Herstellung von Brüstungen und anderen Teilen für eine der inneren Galerien des Kuppeltambours des Florentiner Doms. Aufgrund dieser Tätigkeit nimmt Bernardo an Beratungen über die Domausstattung (Verglasung der Tambourfenster, Sakristeischränke) teil. Im März 1447 wird er für den Steinrahmen eines großen Rundfensters am Palazzo dell'Arte de'Giudici e Notai bezahlt. Von Ende 1443 bis ca. 1450 und dann wieder von 1457—1467 sind Steinmetzarbeiten der Rossellino-Werkstatt für Um- und Neubauten in Kirche und Kloster von S. Miniato al Monte bezeugt. Vom Sommer 1457 bis 1459 laufen Zahlungen an Bernardo als „chapo maestro della muraglia . . . e della inschaleje della logia“ für Arbeiten an der Vorhalle des Findelhäuses. Von Ende 1451 bis 1455, dem Todesjahr von Nicolaus V., und dann erneut unter Pius II. von Frühjahr 1459 bis in die Jahre 1462/63 hinein ist Bernardo als päpstlicher Hausarchitekt tätig. Ab Februar 1461 obliegt ihm als „capomaestro“ die Überwachung des Baufortgangs (Laterne, Exedren) und der weiteren Ausstattung des Florentiner Doms.

Schon dieser grobe Überblick, der sich allein auf eine Auswahl der im Appendix (S. 121—132) zusammengestellten Regesten stützt, macht deutlich, daß die von Bernardo, seinen Söhnen und Mitarbeitern ausgeführten Bildhauerarbeiten im Zusammenhang zu sehen sind mit der Produktion eines handwerklichen Großbetriebes, den Bernardo als cleverer Unternehmer über Jahrzehnte hinweg leitete und der ihm neben seiner Tätigkeit für die Päpste zu beachtlichem Wohlstand verhalf. Es war eine Art privater Bau- und Steinmetzhütte, die auf der Steinmetztradition in Settignano, d. h. auf dem Metier von Bernardos Vater Matteo und dessen Brüdern aufbaute, die im damaligen Florenz ohne Konkurrenz war und für deren Florieren gerade die architektonische Begabung und Experienz Bernardos wichtig wurden.

Da V. annimmt, daß Antonio Rossellino seine Ausbildung ausschließlich in der Werkstatt des Bruders erhielt und bis zu Bernardos Tod dort tätig blieb (S. 3), hätte man nach dem Titel des Buches erwarten können, mehr über Antonios künstlerische Anfänge zu erfahren. V. weist Antonio innerhalb der behandelten Werke nur den einen der beiden Genien auf der Stirnwand des Brunisarkophages (und eine Gewandpartie der Liegefigur des Verstorbenen), den rechts sitzenden Engelputto am Sarkophag des

Orlando de'Medici in der SS. Annunziata und das Bildnismedaillon des Neri Capponi an dessen Grabmal in S. Spirito zu. Die beiden letztgenannten Monumente sind aber überhaupt erst nach 1455 entstanden, also ca. vier Jahre, nachdem sich Antonio drei- oder vierundzwanzigjährig als Meister bei der Arte dei Maestri di Pietra e Legname einschreiben ließ. V. wird offenbar von dem Eifer, die Bedeutung der Mitarbeit des jungen Desiderio in der Rossellino-Werkstatt aufzuzeigen, dazu verleitet, dem gleichaltrigen Antonio nur Unbedeutendes zuzutrauen. Während sie Desiderio seine deutliche Überlegenheit gegenüber Bernardo am Madonnenkopf des Brunigrabmals demonstrieren läßt, hat Antonio ein halbes Jahrzehnt später „not yet acquired the technical skill“, um dem ihm am Medicigrabmal zugewiesenen Puttenkopf eine lebendigere Haarbehandlung zuteilwerden zu lassen (S. 67). — Sehr wahrscheinlich ist es jedoch, daß Antonios Einschreibung in die Meistermatrikel 1451 durch Bernardos Berufung in päpstliche Dienste ausgelöst wurde und ihn in den Stand setzen sollte, während der Abwesenheit des Bruders das Unternehmen zu leiten. Andererseits besteht gar keine Veranlassung, mit V. anzunehmen, Bernardo habe vor seinem Weggang nach Rom die Fertigstellung des Brunigrabmals mit höchster Eile betrieben. Statt dessen wird zu fragen sein, wieweit nicht gerade hier ein bedeutender Teil der figürlichen Arbeiten auf das Konto Antonios geht. Das gleiche gilt für das überhaupt erst im Juli 1451 in Auftrag gegebene Grabmal der Beata Villana, dessen Typus V. mit Recht mit venezianischen Beispielen in Zusammenhang bringt. Hier sollte im übrigen noch einmal geprüft werden, ob im Vertrag tatsächlich — wie bisher interpretiert wurde — eine bereits vorliegende *Entwurfszeichnung Bernardos* erwähnt wird. Es ist dort im dritten Abschnitt von dem Prior des Klosters Santa Maria Novella die Rede, in dessen Namen der Enkel der Verstorbenen — sie war neunzig Jahre zuvor in einem schlichten Bodengrab in der Kirche von S. Maria Novella beigesetzt worden — die Verhandlungen mit Bernardo Rossellino führt. Im dritten Absatz des Textes heißt es: „E ancora frate Guido dimichele al presente priore del convento di santa maria novella dammi licentia e dessere contento alle dette cose. E o uno disegno di sua mano come astare ildetto Lavorio il quale disegno o Io frate bastiano detto' attenere apresso ame.“ Man kann nicht von vornherein ausschließen, daß es sich, dem genauen Wortlaut entsprechend, um eine Zeichnung des Priors handelte, der dann vielleicht auch für die Wahl des altertümlichen, ganz unflorentinischen Grabmaltypus verantwortlich zu machen ist.

In der Einleitung des Buches liest man den Satz (S. 17): „Even Bernardo was much better remembered as an architect. His reputation as a sculptor suffered, in part, from the brilliance of his brother, Antonio, and in part, from the importance of his architecture.“ Das vermeintliche Vorurteil, das seit Vasaris Zeiten, die Bewertung des *Bildhauers* Bernardo bestimme, konnte V. nicht ausräumen, auch nicht überzeugend genug anprangern.

Eine ausgewogene Beurteilung wird erst wieder möglich sein, wenn die Betrachtung die architektonischen Werke Bernardos und auch die Skulpturen Antonios mit einbezieht, wie dies in dem (von der Forschung längst überholten) Buch Planiscigs geschah, von dem anfangs die Rede war. Doch vielleicht sind grundlegend neue Einsichten überhaupt erst zu erwarten, wenn mehr über die Organisation, die personelle Zusammensetzung und die Tätigkeit jener Gruppe von Marmorbildhauern bekannt wird, die Donatello in seiner Florentiner Werkstatt zurückließ, weil er sie bei den Paduaner Bronzearbeiten nicht beschäftigen konnte. Innerhalb dieses Teams, das die Cherubimmedaillons der Pazzi-Vorhalle und vielleicht auch die großen Tondi im Innenhof des Palazzo Medici ausgeführt hat, sind die künstlerischen Anfänge von Desiderio und von Antonio Rossellino zu vermuten.

Günter Passavant

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Kunstspiegel — Zeitschrift für Kunst und Kunstgeschichte, Heft 1/79. Nürnberg, Arbeitskreis Kunstspiegel 1979. 58 S. mit Abb. DM 6,50.

Bernhard Rupprecht: Gedanken zum Bild an der Decke im Barock. — Sonja Weih: Die Himmelfahrtskuppel von San Marco. — Vincent Mayr: Anmerkungen zur Farbigkeit fränkischer Landschlösser. — Klaus J. Dorsch: Erste Notizen über die Wandmalereien von Friesen. — Helmut Wiedl: Die Cappella Greca der Priscilla-Katakombe in Rom.

Materialien zur Volkskultur — Nordwestliches Niedersachsen. Zur Bau-, Wirtschafts- und Sozialstruktur des Artlandes im 18. und 19. Jahrhundert, Heft 1. Hrsg. v. Helmut Ottenjann. Museumsdorf Cloppenburg, Niedersächsisches Freilichtmuseum 1979 (Kommissionsverlag Schuster, Leer). 155 S. mit Abb.; 2 Faltblätter.

Helmut Ottenjann: Zur Baugeschichte der Wehburg. — Ders.: Zur Bau-, Wohn- und Wirtschaftsweise der bäuerlichen Oberschicht des Artlandes in der Zeit der Errichtung der Hofanlage Wehburg. — Antonius Bösterling: Der Artländer Bauerngarten. — Hellmuth Rehme: Zur Lage und Besitzgröße der Wehburg. — Ders.: Zur Genealogie der Wehburgbauern.

Medieval Art and Architecture at Worcester Cathedral. The British Archaeological Association. I. Conference Transactions for the Year 1975. London, The British Archaeological Association 1978. X, 189 S., 28 Taf. £ 8.75; \$ 20.—.

Antonia Gransden: Cultural Transition at Worcester in the Anglo-Norman Period. — R. D. H. Gem: Bishop Wulfstan II and the Romanesque Cathedral Church of Worcester. — George Zarnecki: The Romanesque Capitals in the South Transept of Worcester Cathedral. — C. M. Kauffmann: Manuscript Illumination at Worcester in the Eleventh and Twelfth Centuries. — Neil Stratford: Notes on the Norman Chapterhouse at Worcester. — T. A. Heslop: The Romanesque Seal of Worcester Cathedral. — Christopher Wilson: The Sources of the Late Twelfth-Century Work at Worcester Cathedral. — Nigel Morgan: Psalter Illustration for the Diocese of Worcester in the Thirteenth Century. — Barrie Singleton: The Remodelling of the East End of Worcester Cathedral in the Earlier Part of the Thirteenth Century. — Richard K. Morris: Worcester Nave: From Decorated to Perpendicular. — Laurence Keen: The Medieval Decorated Tile Pavements at Worcester. — R. B. Lockett: The Victorian Restoration of Worcester Cathedral. — Bibliography.