

mäler deutscher Skulptur von der Mitte des 11. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts könnte alleweil noch hilfreich sein. Und doch fragt sich, ob nicht dieser Buchtyp als solcher auf eine Nivellierung angelegt ist, mit der man sich heute nur mehr schwer abfindet. Er spannt die Objekte sub specie der sehr abstrakten Kategorie „Skulptur“ in einen fiktiven Zeitraster ein, welcher aus supponierten Formveränderungen konstruiert wird, der aber mit der historischen Zeit, ihren Ereignissen und Anlässen, ihren Bedürfnissen und Widersprüchen kaum mehr etwas zu tun hat. Als der Rezensent vor zehn Jahren einen ähnlichen Band über „Gotische Skulptur in Frankreich“ veröffentlichte, setzte „Times Literary Supplement“ über eine eher zu wohlwollende Besprechung die verhängnisvolle Überschrift „Comparable sculptures“. Ich habe das als eine in gewisser Weise vernichtende Charakterisierung der Inhaltsstruktur dankbar zur Kenntnis genommen.

Willibald Sauerländer

ROBERT BRANNER, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis — A Study of Styles*. California Studies in the History of Art XVIII, University of California Press, Berkeley — Los Angeles — London 1977, XXIV u. 270 S., 26 Farabb., 412 Abb.

Auf dieses Buch haben alle, die sich mit französischer Kunst im Zeitalter der Gotik beschäftigen, lange gewartet. Man wußte, mit welcher Intensität Robert Branner nach der Veröffentlichung seines Buches „St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture“ (1965) sich der Erarbeitung eines Buches über die Pariser Buchmalerei in der Zeit König Ludwigs IX. (1226—1270) gewidmet hatte — er veröffentlichte eine lange Reihe vorbereitender oder ergänzender Aufsätze über Einzelprobleme und Gruppen von Handschriften. Vorliegendes Buch konnte er vor seinem Tode am 26. November 1973 abschließen. Shirley Prager Branner überwachte den Druck und bearbeitete gemäß den Angaben ihres Mannes das Register (welches trotz der auf den ersten Blick etwas komplizierten Organisation hervorragend funktioniert und so eine ganz unentbehrliche Hilfe bei der Benutzung des Buches ist). Die relativ lange Frist zwischen Branners Tod und dem Erscheinen seines letzten Buches wurde offenbar genutzt, um eine würdige Form der Veröffentlichung zu erreichen. Man konnte das Andenken an den bedeutenden, viel zu früh von uns gegangenen Forscher nicht besser ehren, als es durch den Druck dieses Buches geschah.

Was vorliegt, ist eine Pionierleistung, der — wenigstens für die Geschichte der französischen Kunst des hohen Mittelalters — in den letzten Jahren wenig an die Seite zu stellen ist. Es handelt sich nämlich um nicht weniger als die erste gründliche Aufarbeitung der Pariser Buchmalerei von um

1220 bis um 1270. Sieht man von Einzelstudien, Ausstellungs- und Handschriftenkatalogen ab, gab es zuvor eigentlich nur drei Arbeiten, die man konsultieren konnte, wenn man etwas über die Stilentwicklung und wichtigste Denkmäler der Buchmalerei im Paris des 13. Jahrhunderts erfahren wollte: Arthur Haseloffs sehr knappe, aber in den Akzentsetzungen äußerst treffende Skizze von 1906 in André Michels *Histoire de l'art* (II, S. 329—345), Georg Graf Vitzthums bedeutendes Buch über die Pariser Miniaturmalerei von 1907, in dem aber die Pariser Handschriften aus der Zeit des hl. Ludwig nur einleitungsweise behandelt wurden, und Günther Haseloffs wichtige Untersuchung über die Psalterillustration im 13. Jahrhundert von 1938, durch die zudem Ergebnisse bekanntgemacht wurden, die Graf zu Erbach-Fürstenau zur französischen Bibelillustration erzielt hatte (seine im Manuskript überlieferten einschlägigen Vorträge verdienten, einem größeren Kreis zugänglich gemacht zu werden). Wenigstens die in Paris aufbewahrten, reicher ausgestatteten Handschriften blieben der Kunstgeschichte geläufig, vor allem durch die von Jean Porcher 1955 veranstaltete Ausstellung.

Durch das Erscheinen von Branners Buch hat sich die Situation auf diesem Felde völlig geändert. Während sich die Forschung bislang auf einige wenige, sehr reich ausgestattete Handschriften oder kleinere Gruppen von Codices konzentriert hatte, ohne ein plausibles Bild von Pariser Buchmalerei im zweiten und dritten Viertel des 13. Jahrhunderts zeichnen zu können, stellte Branner unsere Kenntnis der in diesen Bereich gehörigen Handschriften auf eine viel breitere Grundlage. Es gelang ihm, eine Fülle von Denkmälern, und zwar von den Spitzenleistungen bis hin zu der großen Gruppe relativ flüchtig ausgestatteter Gebrauchshandschriften zu erfassen und zu ordnen. Damit konnten die in nur wenigen Handschriften enthaltenen Anhaltspunkte für die Datierung systematisch ausgewertet werden. Die Handschriftenkenntnis Branners verdient größte Bewunderung — sie bedeutet eine ganz erhebliche Erweiterung unseres Wissens. Die nicht weniger als 412 gut gedruckten Schwarzweißabbildungen (dazu 26 offenbar gelungene Farabbildungen) werden wie die Handschriftenlisten im Anhang für alle weitere Beschäftigung mit französischer Buchmalerei des 13. Jahrhunderts ein unentbehrliches Hilfsmittel sein.

Die sehr konzise Darstellung (141 Seiten mit relativ groß gedrucktem Text) beginnt mit einem Kapitel über die Herstellung illuminiierter Handschriften in Paris im 13. Jahrhundert, wobei hauptsächlich Schriftquellen ausgewertet werden. Branner skizziert hier auch seine Vorstellung von Stil und Werkstatt. Gemäß dem Untertitel seines Werkes (*A Study of Styles*) untersucht er in drei Kapiteln die von ihm geordneten und benannten Werkstätten, zunächst einige Gruppen aus dem frühen 13. Jahrhundert und den Kreis von Handschriften um die verschiedenen Exemplare der *Bible moralisée*, dann andere Werkstätten des zweiten Viertels und der Jahrhundertmitte, um sich im letzten Kapitel der Entstehung eines spezifisch

Pariser Miniaturistenstiles im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts zuzuwenden.

Von den Anhängen sind sicher die "Working Lists of Manuscripts" am wichtigsten, gruppiert nach Branners Werkstätten in chronologischer Folge. Mit Hilfe eines sehr durchdachten Systems von Abkürzungen konnte der Autor auf knappstem Raume entscheidende Angaben zu den Codices sowie Hinweise auf die wichtigste Literatur geben. Ob der Entschluß, auf Vitzthum und G. Haseloff nur dann zu verweisen, wenn sie bis heute die ausführlichsten Angaben über einzelne Handschriften bringen, richtig war, wird man dann bezweifeln, wenn man bei ihnen von Branner abweichende, begründete Bemerkungen zur historischen Einordnung findet. Mir ist dies bei folgendem Beispiel klargeworden: Das Martyrologium aus Saint-Germain-des-Prés (lat. 12834) wird im Text um 1270 (S. 136), in der Liste um 1278—79? (S. 239) datiert — Vitzthum (S. 18) begründete durch den Text des Nekrologs eine Ansetzung „nach 1255 und vor 1278“. Viele werden, wie es Branner selbst getan hätte, ähnliche Ergänzungen in die Listen eintragen. An Literatur wäre Carl Nordenfalks Besprechung von G. Haseloffs Arbeit nachzutragen (*Acta Archaeologica*, 10, 1939, S. 107—120). Mit den französischen Handschriften des 13. Jahrhunderts in Assisi befaßte sich Edgar Hertlein (*Antichità viva* 1965, Nr. 5—6). Anlässlich der Ludwigspsalterien fehlt ein Hinweis auf Harvey Stahl, *Le bestiaire de Douai*, *Revue de l'art* 8, 1970, S. 6—16. — Während der eigentliche Text des Buches anscheinend bereits 1971 abgeschlossen war — das Vorwort ist Juni 1971 datiert —, hat Branner in den Listen die Literatur bis Herbst 1973 nachgetragen.

Die übrigen Anhänge erfassen die Ordnung biblischer Bücher in den Pariser Bibeln (in App. I muß nach Job Psalms ohne Prolog zugefügt werden, vgl. Branner, *Speculum* 44, 1969, S. 24) sowie in mehrbändigen glosierten Bibeln, außerdem die Themen von Initialen in bestimmten Gruppen von Bibeln und Psalterien. Anhang III veranschaulicht Branners Aufteilung der Handschriften der *Bible moralisée* sowie des Ludwigspsalters lat. 10525 auf Teams und Hände (entgegen der Bemerkung S. 169 ist die Lagenordnung in Harley 1526 völlig in Ordnung, nur am Anfang fehlen drei Doppelblätter).

Im Vergleich mit der bisherigen Literatur, insbesondere mit einer Reihe von Pariser Ausstellungskatalogen, datiert Branner viele bedeutende Handschriften früher als bisher üblich. Möglicherweise muß von der Produktion aus Branners Werkstätten des dritten Jahrhundertviertels einiges ins letzte Viertel des 13. Jahrhunderts datiert werden — natürlich war es Branner klar, daß jene Ateliers länger weiterarbeiteten, und manches ihrer Erzeugnisse datierte er selbst ins ausgehende 13. Jahrhundert. Insgesamt aber ist seine Datierungstendenz völlig berechtigt. Bezweifeln möchte ich allerdings, ob sich Branners Frühdatierung des *Genesiszyklus* am Anfang des Wenzel-Psalters (ehem. Slg. Dyson Perrins 32, S. 98, 101, 228) kurz nach 1228 halten

lässt — den Rest der Handschrift datiert er um 1260, was ich nach Faltenstil, Kopftypen und Frisurenformen auch für die Genesisminiaturen für plausibler halten würde. Auch das Missale in Rouen Y-50 (277) möchte man nicht schon zwischen 1235 und 1245 (S. 99, 228) entstanden denken. Branners Hinweis auf die Zugehörigkeit zu einer datierten, liturgischen Handschrift des Dominikanerordens S. 99 sollte auch für die Datierung gelten, zumal diese Handschrift, das Musterexemplar der Liturgiecodifizierung des Humbert von Romans nicht 1256 fertig gewesen sein kann (William R. Bonniwell, *A History of the Dominican Liturgy*, New York 1944, S. 83—94).

Von solchen geringfügigen Abstrichen abgesehen, wurde ein plausibles Bild der verschiedenen Stilstufen in der Pariser Malerei des 13. Jahrhunderts erarbeitet. Branner unterscheidet mehrere Ausprägungen des Muldenfaltenstiles, einen Röhrenfaltenstil und "a large-fold manner". Letzteres würde man vielleicht lieber den preziös-hochgotischen Stil nennen wollen; meist stark geschwungene, sehr schlanke Figuren mit kleinen Köpfen, oft ausgesprochen pointiert bewegt, die Gewänder vielfach in Schüsselfalten arrangiert, die Frisuren elegant gelockt, fast durchweg sehr präzis durchgezeichnet — jener von Branner als pariserisch gekennzeichnete Stil war sicher eine der Hauptvoraussetzungen für die zumeist um den Namen Honoré gruppierten Handschriften der Zeit um 1300.

Wer sich je selber einmal mit der Ordnung wenigstens einer kleinen Gruppe von französischen Handschriften des 13. Jahrhunderts befaßte, wird wissen, wie wesentlich Branners Schritt war, auch die Massenproduktion, vor allem von Bibeln, aber auch anderer Gebrauchshandschriften zu verzeichnen und zu ordnen. Natürlich verunklären diese oft das stilgeschichtliche Bild, was Branner auch bewußt war; denn bei schneller und flüchtiger Ausführung erscheinen gewisse stilistische Merkmale in einer so ausgeleierten und so ausgeschriebenen Form, daß man eine Zuordnung zu subtiler ausgearbeiteten Miniaturen nur zögernd erwägt. Gerade die Übergänge zwischen Muldenfalten- und Röhrenfaltenstil werden auf diese Weise fließend, und das nicht etwa im Sinne einer Stilentwicklung, sondern eher wegen Eile oder gar Unfähigkeit der eingesetzten Maler. Man muß mit einer Art von Fließbandproduktion rechnen. Die Notwendigkeit, etwa eine große Zahl von Bibeln mit gemalten Initialen zu versehen, konnte bei bescheideneren und billigeren Handschriften leicht zu Flüchtigkeit führen. Führt man sich das vor Augen, steigen Zweifel auf, ob eine von Branners Grundannahmen tatsächlich stichhaltig ist: das Prinzip nämlich, es sei eine Initiale, eine Bildseite von einem Maler, eventuell für Nebensächliches von einem Gehilfen unterstützt, hergestellt worden. Zusammenarbeit mehrerer Hände schien Branner erst in der Gruppe um die Ludwigspsalterien wichtiger zu sein.

Branner beschreibt den Entstehungsprozeß einer Miniatur völlig einleuchtend: in den vom Schreiber freigelassenen Raum wird zunächst die

Vorzeichnung aufgetragen, dann wo nötig Blattgold aufgelegt, anschließend wird gemalt, um zum Schluß mit Tinte Konturen und Binnenzeichnung einzutragen. Hier wäre eine Arbeitsteilung möglich, und ich möchte meinen, sie wurde bei Serienproduktionen mitunter angewandt. Für so ungewöhnlich umfangreiche Bilderzyklen wie in den Handschriften der *Bible moralisée* scheint mir eine solche Arbeitsteilung denkbar, wobei Ermüdungserscheinungen bei allen Beteiligten zu beobachten wären.

Was Berenson für die Malerei der italienischen Renaissance und Beazley für die attische Vasenmalerei taten, war offenbar das Ziel von Branners Beschäftigung mit der Pariser Buchmalerei: eine Klassifizierung nach Werkstätten und Malerhänden. Er benutzt infolgedessen Begriffe wie Stil und Werkstatt bzw. Gruppe als synonym. Innerhalb der Gruppen unterscheidet er zumeist mehrere Maler. Die Vorstellung von einzelnen Werkstätten ist natürlich berechtigt, wie die — allerdings nur spärlichen — Schriftquellen mit ihrer Unterscheidung von Pergamentmachern, Schreibern, Illuminatoren und Buchhändlern zeigen — Namen von Buchbindern sind aus dem mittleren 13. Jahrhundert offenkundig nur zufälligerweise nicht überliefert (S. 11—15, 156). Wieweit ist es uns tatsächlich möglich, die Erzeugnisse einzelner Ateliers sicher voneinander zu trennen, und wieweit kann man wirklich einzelne Hände unterscheiden? Die Erfahrungen mit der Aufteilung der großen Skulpturenensembles der französischen gotischen Kathedralen warnen vor einer zu feinteiligen Händescheidung auch in der Buchmalerei.

Was die Gruppenbildung angeht, so dürfen sicher größere Mengen von besser ausgestatteten Bibeln, auch von glossierten Bibelteilen, sowie theologische, juristische und philosophische Handschriften bestimmten Ateliers und Illuminatoren zugeordnet werden. Gerade für die Frühzeit der Pariser Buchmalerei des 13. Jahrhunderts ergänzen sich hier die Ergebnisse Branners und die wichtigen Untersuchungen von François Avril ausgezeichnet (A quand remontent les premiers ateliers d'enlumineurs laïcs à Paris? Les dossiers de l'archéologie 16, Mai—Juni 1976, S. 36—44). Avril bestätigte Branners Aufstellung einer Werkstatt um den 1213 datierten *Almagest* des Ptolemäus lat. 16200 und der bereits von Erbach-Fürstenau und G. Haseloff zusammengestellten Werkstatt des Magister Alexander um die von ihm signierte Bibel lat. 11930—11931. Avril konnte zudem ein weiteres, von Branner nicht erkanntes Atelier eingrenzen (Liste der Handschriften: F. A., *Un manuscrit d'auteurs classiques et ses illustrations, The Year 1200 — A Symposium*, 1975, Anm. 3 S. 267 f.). Branner und Avril beobachteten in verschiedenen Handschriften eine Zusammenarbeit zwischen der Alexander-Werkstatt und der Werkstatt, die den *Psalter der Blanche de Castille* Arsenal 1186 schuf — ein wichtiges Argument für die Lokalisierung der letztgenannten Handschrift und ihres Umkreises nach Paris.

Man wird sich immer fragen müssen, welche von Branners Ateliers tatsächlich überzeugende Zusammenstellungen sind und welche nicht. Bei sei-

ner Zuordnung von Händen waren offenkundig vielfach gezeichnete Einzelheiten von Köpfen und Händen ausschlaggebend. Die Charakteristik einzelner Malerhände bezieht sich oft auf derartige Einzelheiten — und es mag durchaus sein, daß Mal- und Zeichenvorgang auf verschiedene Kräfte innerhalb eines Werkstattbetriebes aufgeteilt wurden. Die Problematik von Branners Vorgehen wurde mir vielleicht am deutlichsten bei seinem Vergleich zwischen den Initialen zu Psalm 38 und 1 in einem glossierten Psalter in Assisi (Bibl. Comm. 7), Branner, S. 62 f., Abb. 112 und 113. Beide Initialen werden von Branner einem Miniator zugeschrieben. Natürlich sah er die Unterschiede. In der Initialie Abb. 113 werden Falten mit der Feder kontruiert: "The flat areas of the other initial, with their concentric folds, suddenly come alive, Muldenfalten become large, broken folds...". Mir scheint in diesem Falle die Stildifferenz so groß zu sein, daß eine Zuschreibung beider Initialen an eine Hand kunstgeschichtlich kaum Sinn hat, entschließt man sich nicht, unter den biederer Handwerkern, die solche Aufgaben ausführten, lauter Künstler von der Statur und Wandlungsfähigkeit von Hamm-MacLeans Reimser Priestermeister zu vermuten.

Es sei erlaubt, Branners Ergebnisse in Werkstatt- und Händetrennung an bedeutenden Handschriften zu diskutieren, die ich sowohl durch vollständige Fotoserien wie durch Autopsie relativ gut zu kennen glaube, nämlich den Bibles moralisées. Im Anhang III A—D gibt Branner Lagenschemata der beiden Wiener Bible moralisée-Handschriften, der in Toledo und des auf Oxford, Paris und London verteilten Exemplares und verzeichnet dabei seine Aufteilung in Teams der Werkstatt der Wiener Handschriften, in das Hauptatelier der beiden weiteren Exemplare und in drei weitere Ateliers, die zur Mitarbeit an letzteren herangezogen wurden. Innerhalb der Werkstätten unterscheidet er jeweils mehrere Hände. Obgleich Branner natürlich die Originale gut kannte, führte er die Händescheidung offenbar mit Hilfe von Schwarzweißfotos durch, die Aufteilung der Hände geht anscheinend vielfach von Nasenformen und ähnlichem aus. Dem Hauptmaler von Wien cod. 2554 werden hauptsächlich das Frontispiz mit der Darstellung des Weltenköpfers sowie die vollständigen Lagen 13 (fol. 46\*v—50) und 16 (fol. 58\*v—62) zugeschrieben. Sieht man das seit Ende 1973 vorliegende Faksimile von cod. 2554 durch, zeigt sich ein bezeichnender Unterschied in der Farbigkeit beider Lagen. In Lage 16 gibt es häufig weiße Gewänder, in die Falten und Schattierung mit roter Farbe eingetragen sind, wofür es, wenn ich recht sehe, in Lage 13 gar keine Parallele gibt. Natürlich haben mehrere Hände an der Handschrift mitgearbeitet. Mir scheint aber höchst zweifelhaft zu sein, ob sie sich so aufteilen lassen, wie Branner es tat. Ein Hauptmaler einer Handschrift, der am Anfang ein Blatt und dann erst ziemlich weit hinten mehrere Lagen anfertigt, macht auch für die Entstehungsgeschichte der Handschrift wenig Sinn. Die Miniaturen scheinen mir in ihren Kompositionen einheitlich zu sein. Vielleicht hat der Chef des Ateliers die

Vorzeichnungen entworfen, die dann von mehreren Malern ausgeführt wurden — erst die Anlage der Farbigkeit, anschließend die Durchzeichnung von Konturen und Einzelheiten, insbesondere von Köpfen und Händen. Vielleicht haben sich sogar die dafür eingesetzten Maler jeweils an verschiedenen Stellen abgelöst. Insgesamt macht die Handschrift einen eher einheitlichen Eindruck, der Anteil des Hauptmeisters, auf den zunächst die Entwürfe zurückgehen, könnte also relativ groß sein. Er ist sicher auch für die Auswahl der Farben verantwortlich gewesen.

Die Art zu komponieren und die Farbigkeit setzen cod. 2554 so entschieden von Wien cod. 1179 ab, daß man, hat man beide Codices nebeneinander vor sich, kaum auf den Gedanken kommen wird, beide einem Atelier zuzuschreiben. Vitzthum sagte 1907 über cod. 2554: „...ich kenne keine Handschrift, die den gleichen Stil repräsentierte... kein Anlaß besteht, die Handschrift in Paris entstanden zu denken“ (S. 7, 9). Wegen der außenordentlich engen Verflechtung der frühen *Bible moralisée*-Handschriften miteinander wird man heute cod. 2554 sicher nach Paris lokalisieren dürfen. Aber die von Vitzthum festgestellte Isolierung des Stiles von cod. 2554 trifft auch nach Branners Erweiterung unserer Denkmälerkenntnis zu. Branner dagegen weist cod. 1179 und cod. 2554 einer Werkstatt zu und trennt mehrere Gruppen von Malern, die in beiden Handschriften tätig waren, ohne allerdings eine Seite in einem Codex dem Maler einer Seite in dem anderen zuzuschreiben. Auch über das Verhältnis der *Bible moralisée* in Toledo zu cod. 1179 muß erneut nachgedacht werden. Die beiden Wiener Handschriften wurden von Branner vielleicht um fünf Jahre zu früh datiert.

Wie kompliziert die Dinge liegen, zeigt ein Blick auf ein paar Handschriften, die Branner zu Recht der Werkstatt der Wiener *Bibles moralisées*, also der von cod. 1179 zuschreibt: seine Liste umfaßt neben einer Reihe von Handschriften die *Psalterien nouv. acq. lat. 1392*, *Manchester John Rylands Libr. lat. 22* und *Leningrad Lat. Q. v. I,67*, außerdem den *Psalter des Jacobus Suneson, London BL Egerton 2652* und den *Psalter mit Stundenbuch lat. 1073 A* — die drei zuletzt genannten Handschriften sind bei Branner nicht durch Abbildungen vertreten. Die drei zunächst genannten *Psalterien* enthalten sehr eng verwandte Varianten eines Pariser martyrologischen Kalenders, aus dem sich für die in Manchester und Leningrad ein *Terminus post quem 1220* ergibt. Während der vorgeschaltete Miniaturenzyklus in *nouv. acq. lat. 1392* stilistisch gewisse Übereinstimmungen mit Wien cod. 1179 aufweist und damit in diese Gruppe gehört, unterscheidet sich die Handschrift durch den Aufbau der Textseiten mit Initialen und Zeilenfüllungen von den anderen Handschriften wie ähnlich der Suneson-Psalter. Hingegen schließen sich die anderen Handschriften durch die eng übereinstimmende Dekoration der Textseiten zusammen, außerdem zugehörig der *Psalter Philadelphia Free Libr. Lewis E 185*, von Branner seiner Leber Group zugerechnet (und trotz seines bedeutenden Bilderzyklus nicht durch eine

Abbildung vertreten), und der Kristinenpsalter, Kopenhagen Gl. kgl. S. 1606 4°, der Kern von Branners Christina Atelier, aber unter Mitarbeit seiner Leber Group und seiner Dominican Group entstanden gedacht. Ich habe einmal vom Pariser Atelier der Luxuspsalterien gesprochen, dem ungewöhnlich viele bedeutende Miniatoren zur Verfügung standen (Ein Pariser martyrologischer Kalender aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. *Festschrift Matthias Zender*, 1972, Bd. 2, S. 1076—1103, bes. S. 1102 f.).

Bei der Untersuchung der Arbeitsweise dieses oder anderer Ateliers müssen Gruppierungen nach Layout und Textdekor stärker als bei Branner einbezogen werden. Wenn Handschriften mit aufwendig kalligraphisch gestaltetem Text einen reichen, kontinuierlichen Dekor erhalten sollten, muß ein sehr enges Zusammenwirken von Schreibern und Malern vorausgesetzt werden, viel enger als es normalerweise nötig war. Manche Differenzierung an Branners Gruppenbildungen wird deshalb erforderlich werden.

In den Kreis dieser Luxuspsalterien und der frühen *Bible moralisée*-Handschriften gehört ein mit vielen Szenen in Initialen ausgestatteter *Lancelot* (Rennes, Bibl. mun., Ms. 255), den kürzlich Alison Stones veröffentlichte und in eben diesen Bereich einordnete (*The Earliest Illustrated Prose Lancelot Manuscript? Reading Medieval Studies* 3, 1977, S. 12—44), wichtig zudem, weil es sich um die bislang einzige bekannte Handschrift mit volkssprachlicher Dichtung aus jenem „Atelier“ handelt.

Es wurden hier einige Fragen zur Sprache gebracht, die sich mir aufdrängten, als ich jene Abschnitte von Branners Buch durcharbeitete, die mir besser bekannten Gruppen von Pariser Handschriften galten. Auch bei anderen von Branners Gruppierungen werden wahrscheinlich ähnliche Fragen gestellt werden können. Bei manchen Bildgegenüberstellungen, die stilistische Zusammengehörigkeit zeigen sollen, wird man Fragezeichen notieren, so berechtigt und überzeugend das von Branner entworfene Gesamtbild auch bleibt.

Sein Buch wird als Grundlage und Ausgangspunkt dienen, wenn man versucht, allgemeinere Fragen der Geschichte der Malerei im Frankreich des 13. Jahrhunderts zu bedenken. Unter den Werkstätten des zweiten Jahrhundertviertels behandelt Branner eine, die anscheinend zunächst in Amiens und später zumindest teilweise in Paris arbeitete (S. 67—69). Hier braucht nun nicht so sehr die Frage zu interessieren, ob Zusammenstellung und Zuordnung der Handschriften überzeugen (es fällt mir schwer, irgendwelche spezifische Ähnlichkeiten zwischen der Kreuzigung in einem Amienser Missale von 1218 Abb. 121 und den Initialen von glossierten Bibeln aus Anchin Abb. 122—125 zu erkennen). Wichtig ist das allgemeine Problem: das Verhältnis der Pariser Buchmalerei zur Malerei in verschiedenen Zentren des nördlichen Frankreich. Während der letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts war, wie jüngst Karen Gould (*The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, *Speculum Anniversary Monographs* 4, Cambridge Mass. 1978,

S. 25—63) zeigte, Amiens ein wichtiges Zentrum, in dem mehrere Werkstätten von Buchmalern nebeneinander arbeiten. Wie weit sie auf Pariser Malerei einwirkten, wie weit umgekehrt Pariser Entwicklungen in Nordfrankreich anregend einwirkten, wird sich im Einzelfall erst dann genauer sagen lassen, wenn mehr Gruppen nordfranzösischer Buchmalerei durchgearbeitet sein werden — wie ergiebig diese Frage sein kann, zeigten schon jetzt entsprechende Überlegungen von Stahl (s.o.) und Gould. Für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts sind von Ellen J. Beers einschlägigen Forschungen entsprechende Aufschlüsse zu erwarten.

Bemerkungen über das Verhältnis der Buchmalerei zu anderen Kunstgattungen finden sich in Branners Text immer wieder. Ihm war offenkundig bewußt, wie wichtig das Wechselverhältnis zwischen den verschiedenen Bildkünsten im Paris des 13. Jahrhunderts war. Dieser Fragenkomplex wird die Forschung intensiv weiter zu beschäftigen haben. Welche Fragen hier zu diskutieren sind, zeigte Louis Grodecki in seinem bedeutenden Aufsatz über die Reaktion gegen den Muldenfaltenstil der Jahre um 1200 in der französischen Kunst (*Les problèmes de l'origine de la peinture gothique et le "maître de saint Chéron" de la cathédrale de Chartres*, *Revue de l'art* 40—41, 1978, S. 43—64).

Branners Buch wird für lange die grundlegende Darstellung der Pariser Buchmalerei vom frühen bis ins späte 13. Jahrhundert bleiben, von der jede weitere Beschäftigung sowohl mit allgemeinen Problemen wie auch mit einzelnen Gruppen oder Handschriften ausgehen muß. Sicher nötige Retuschen werden nur seine ungewöhnliche Leistung unterstreichen. Vielleicht sollte aber der Scheidung von Händen nicht zu viel Gewicht beigemessen werden — angesichts des Charakters eines großen Teiles von Buchproduktion im französischen 13. Jahrhundert könnte sich ein zu ausgeprägter Attributionismus als eine methodische Sackgasse erweisen.

Reiner Hauss'herr

HILTRUD KIER, *Die Kölner Neustadt. Planung, Entstehung, Nutzung*. Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Herausgeber: Der Landeskonservator Rheinland, Bd. 23, Düsseldorf (Schwann) 1978. 2 Bände: 240 Seiten Text, 2 Farbtafeln als Faltblätter, 539 Schwarz-Weiß-Abbildungen. 32 Karten als eigener Band.

Die Kölner Neustadt zählt zu den großen Stadterweiterungen des 19. Jahrhunderts, bei denen das durch die Entfestigung gewonnene Areal nach einem städtebaulichen Konzept unter Beobachtung künstlerischer Gesichtspunkte bebaut wurde. Dies ist im wesentlichen die Leistung von Hermann Joseph Stübben (1845—1936), der sich zunächst 1880 zusammen mit Karl