

FRANCIS WORMALD, OTTO PÄCHT, C. R. DODWELL, *The St. Albans Psalter*. London, The Warburg Institute, University of London, 1960. XXIV, 294 S., 175 S. Taf.

Als diese neue Publikation des Albani-Psalters im Besitz von St. Godehard in Hildesheim als Band 25 der Studien des Warburg-Instituts erschien, wunderten sich die Skeptiker und stellten die Frage: Was kann wohl noch nach Adolf Goldschmidts grundlegender Arbeit Neues über dieses Hauptwerk romanischer Buchmalerei gesagt werden? Die Fülle scharfsinniger Erkenntnisse und kritischer Beobachtungen, die in bewundernswerter Kürze, Klarheit und Bescheidenheit in dem 1895 erschienenen Büchlein dargelegt sind, könnte in der Tat Zweifel an der Berechtigung einer so anspruchsvollen Neuveröffentlichung erregen. Man muß den Mut des Warburg-Instituts und der Bearbeiter bewundern, die sich an dieses schwierige Unterfangen wieder herangewagt haben und es in Inhalt und Form so eindrucksvoll vollendeten. Das erneute Interesse an der englischen Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts, das besonders im eigenen Lande nach dem Kriege einsetzte, hat allerdings die wissenschaftliche Erforschung einer großen Menge vernachlässigter und unbekannter Dokumente veranlaßt und zu Fragen und Erkenntnissen geführt, die eine Neubearbeitung des Albani-Psalters geradezu herausforderten. Eine weitere Rechtfertigung liegt in der Tatsache, daß die Arbeit Goldschmidts seit fast einem halben Jahrhundert vergriffen ist. Von den 45 Vollbildern sind dort nur 4, von den 213 figürlichen Initialen nur 2 auf Lichtdruck-Tafeln und 38 in Nachzeichnung im Text reproduziert. Die Forschung muß es dem Warburg-Institut danken, daß nun sämtliche Vollbilder, Kalenderseiten, Initialen und eine Reihe Schriftseiten nach ausgezeichneten neuen Photographien auf 101 Tafeln zugänglich sind; darunter befindet sich auch das herausgeschnittene letzte Blatt des Psalters (mit Bildinitialen zu den Collecten 9, 10, 11), das erst während der Drucklegung von H. Schnitzler im Besitz Joseph Lückgers, Köln, entdeckt wurde. Hinzu kommen eine Farbtafel mit Reproduktionen zweier Deckfarben-Miniaturen (leider aber keine der lavierten Tuschzeichnungen und Bildinitialen) und 72 Tafeln mit nicht weniger als 334 Illustrationen von Vergleichsmaterial und ergänzenden Dokumenten. Die neue Publikation dieses durch einen Hamburger Gelehrten bekannt gewordenen Meisterwerks englischer romanischer Malerei ist eine hervorragende wissenschaftliche Leistung und ein Monument internationaler geistiger Kontinuität im Sinne Warburgs, auf das das jetzt der London University angegliederte Institut, das seinen Namen trägt, stolz sein darf.

Die beiden Studien fordern interessante Vergleiche heraus, die zur Selbstbesinnung des heutigen wissenschaftlichen Betriebes anregen. In Goldschmidts eigenen Worten (Seite 25) sind die Psalter-Illustrationen von „wesentlicher Bedeutung zur Erklärung der symbolischen Kirchensculptur. Und diese zu erörtern bildet der Hildesheimer Psalter ein geeignetes Objekt.“ Sein Buch hat daher auch den Titel: *Der Albani-Psalter und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des 12. Jahrhunderts*. Die ganzseitigen Miniaturen werden infolgedessen kaum behandelt. Aber der Text von knapp 150 Seiten enthält neben der Beschreibung und Deutung aller Bildinitialen eine heute

noch unübertroffene Untersuchung der Psalter-Illustration des gesamten Mittelalters. Durch die Folgerungen, die Goldschmidt aus den nekrologischen Einträgen des Kalenders und den *Gesta Abbatum Monasterii St. Albani* zu ziehen wußte, wird bereits die Gestalt der Reklusin Christina, der Besitzerin des Psalters, und ihr Verhältnis zu ihren Mentoren, dem Eremiten Roger von Markyate und Geoffrey, Abt von St. Albans, 1119 – 1147, in den wesentlichen Zügen klar und lebendig. Die neue Veröffentlichung bietet sowohl weniger wie mehr. Sie ist eine Kollektiv-Arbeit und zeigt als solche schon die Spezialisierung unserer Zeit. Wormald verdanken wir die Beschreibung des Codex und die Analyse von Kalender, Litanei und Palaeographie; Pächt die ikonographische und stilkritische Analyse und Beschreibung der Vollbilder und ihrer Quellen, eine historische und künstlerische Würdigung des Malers und einen Katalog der Arbeiten seiner Schule; Dodwell die Beschreibung und ikonographische Deutung der Bildinitialen und zusammenfassende Bemerkungen zur Datierung des Psalters.

Die exemplarische, magistrale Klarheit, mit der Wormald den Codex und seine Struktur beschreibt und untersucht, verrät Tradition und Vorbild seines großen Lehrers, Montague R. James. Die scharfsinnigen Schlüsse, die er aus palaeographischen Indizien, historischen Quellen und der Analyse von Kalender und Litanei zieht, bedeuten eine Präzisierung und Revision von Goldschmidts Resultaten. Wir erfahren mehr über das Leben der als heilig angesehenen Reklusin Christina, die nach nichtvollzogener Ehe bei Roger Zuflucht fand und seine Zelle erbt. Kalender und Litanei entsprechen nicht ganz der liturgischen Praxis von St. Albans; sie enthalten Heilige, die auf Christinas persönliche Wahl und auf Ramsey und Huntingdon, Orte ihrer Herkunft, hinweisen. So darf man als gesichert annehmen, daß der Psalter nicht nur ihr gehörte, sondern auch für ihren privaten Gebrauch bestimmt war – jedenfalls der eigentliche Text mit dem jetzt am Ende der Handschrift befindlichen Doppelblatt (Lage 24, Seite 415 – 418) mit den ganzseitigen Bildern der Hinrichtung Albans und Davids mit seinen Musikanten. Goldschmidt hat bereits festgestellt, daß der Eintrag des Todes Rogers älter ist als die anderen Nachträge des Kalenders. Da er kurz vor 1123 starb, wie Dodwell überzeugend nachweist, dürfte der Psalter also vor diesem Termin geschrieben sein. Das ist früher und präziser als die Forschung bisher allgemein annahm. Aus der zu dem Todestag Rogers beigefügten Aufforderung: „*Apud quemcunque fuerit hoc psalterium fiat eius memoria maxime hac die*“ glaubte Goldschmidt schließen zu können, daß er der Schreiber der Handschrift gewesen sei. Wormald bezweifelt diese Theorie mit Recht; doch wird man vermuten dürfen, daß die ausdrücklich betonte Verbindung Rogers mit dem Psalter mehr bedeutet als eine persönliche Referenz. Sollte der Mentor Christinas nicht auch der geistige Vater – autor und auctor – der einzigartigen Programme der Bildinitialen gewesen sein?

Dodwell hat die Gründe für die Frühdatierung noch genauer präzisiert. Doch liegt sein wesentliches Verdienst vor allem in der klaren Beschreibung und Deutung der Bildinitialen. Hierin geht er über Goldschmidt hinaus, dessen oben wiedergegebene Erklärung allerdings schon das Wesentliche erfaßte: „Aus den Illustrationen der Handschrift sehen wir, daß die Männer jenes Jahrhunderts sich von dem sprachlichen Bild

ein sinnliches Bild schufen von bedeutsamem Inhalt, den man durch die Reflektion herauszusuchen hatte. Beim täglichen Psalmengesang prägten sich diese Bilder ein . . . Sie bildeten eine Quelle der *studia contemplativa*, die zum großen Teil darin bestanden, solchen sinnlichen Bildern eine spirituelle Auslegung zu geben. Eucherius, Bischof von Leyden († 450), ein wichtiger Schriftsteller für die Deutung von Psalmversen, sieht hinter den Worten einen versteckten Sinn . . . Zur Ergründung gehören nach ihm die *studia contemplativa*, die zum großen Teil in der *spiritualis intelligentiae interpretatione* bestehen. Dieselbe *intelligentia spiritualis* ist es aber auch, welche noch im 12. Jahrhundert der Schreiber und Zeichner des Hildesheimer Psalters als dasjenige hinstellt, was seiner Zeichnung erst die richtige Bedeutung gibt.“ Dodwell hat erwiesen, daß die übergroße Fülle der figürlichen Darstellungen in den Initialen bestimmte Sätze und Worte aus der Benediktiner-Regel, den Psalter-Kommentaren Augustins und dem *Diadema Monachorum* des Smaragdus illustriert. Die Stellen, die er in der Beschreibung jeder einzelnen Initiale aus diesen Texten zitiert, sind verblüffend überzeugend. Es hätte sich daher gelohnt, auf die Bedeutung dieser wichtigen Feststellung näher einzugehen. Nur in ganz wenigen Fällen benutzt der Illuminator ikonographische Formeln und Vorstellungen: Monatsbeschäftigungen, Erschaffung Adams, Hängen der Harfen an den Flüssen Babylons, Engel mit Habakuk, Wegführung der Bundeslade, Verkündigung, Anbetung der Könige, Darbringung, Höllenfahrt, Kindermord (mit der in England so beliebten stillenden Mutter). Der größte Teil ist eigene Erfindung von erstaunlicher Originalität. Die romanische Kunst hat wenig Dokumente aufzuweisen, in denen auf ähnlich klare Weise die künstlerische Inspiration aus der Interpretation theologischer Texte faßbar wird. Auch die Geschichte der zeitlich vorangehenden Bildinitialen hätte in diesem Zusammenhang wenigstens in allgemeiner Weise umrissen werden müssen. Sie hätte u. a. gezeigt, daß z. B. gewisse Initialen in dem sicherlich älteren Hieronymus von Cîteaux, Dijon, Ms. 135 (Oursel, Pls. 28 – 34), die aufs stärkste der englischen und nordfranzösischen Kunst verpflichtet sind, bereits ein ähnliches Illustrations-Prinzip und ein ähnliches Heranziehen von Psalter-Texten verraten. Dodwells stilistische Analyse und Ableitung des Figurenstils aus der normannischen und franco-flämischen Miniaturmalerei ist durchaus zutreffend. Seine Doktorarbeit über die Schule von Canterbury (1954) beweist, daß er das Gebiet beherrscht. Schon dort hat er der normannischen Miniatur einen Abschnitt gewidmet. So hätte man es begrüßt, wenn die Fragen nach den stilistischen Quellen auf breiterer Grundlage behandelt worden wären. Ein stärkeres Heranziehen der zeitgenössischen und vorangehenden Malerei Frankreichs – z. B. Arras, Cîteaux, Le Mans, Angers, St.-Aignan-s.-Cher – hätte das nicht nur im Albani-Psalter, sondern auch in der gesamten englischen Kunst hervortretende Verhältnis dann wohl noch genauer erkennen lassen. Geoffrey stammt aus Le Mans und dort sind Bildinitialen ähnlich behandelt worden (vgl. Le Mans, Mss. 214, 217, 227, 228). Es zeigt sich hier ein für die englische Kunstforschung charakteristisches „understatement“ des eigenen Wissens – eine Scheu, die Resultate der eigenen Forschung auszubauen und zu deuten.

Pächts Beiträgen, die den größten Teil der Publikation einnehmen, kann dieser Vorwurf nicht gemacht werden. Im Gegenteil, man kann es nicht genug bewundern, wie er, ausgestattet mit dem ganzen Rüstzeug und der Erfahrung der modernen Kunstwissenschaft, Stil und Ikonographie der Vollbilder des Psalters untersucht und daraus die Persönlichkeit des Malers – er nennt ihn, wie schon Goldschmidt, den Alexis-Meister – künstlerisch und historisch erfaßt. In der Feinsinnigkeit seiner Formanalysen setzt er aufs schönste das Erbe der Wiener Schule fort. Ausgezeichnet ist die textkritisch-philologische Untersuchung des illustrierten Alexis-Liedes, das sich zusammen mit drei Bildern der Emmaus-Geschichte und dem ganzseitigen B in anderer Technik (lavierter Feder) auf eigener Lage zwischen den Deckfarben-Bildern und dem Text befindet. Goldschmidt hatte bereits zur Erklärung des eingefügten Alexis-Liedes auf die um 1115 in St. Albans instituierte Verehrung des Heiligen hingewiesen. In den darauf folgenden Emmaus-Bildern sah er jedoch nur eine willkürliche Wahl, um die noch leer gebliebenen Seiten der Lage auszufüllen. Pächt macht es nun klar, daß es das Thema des Unerkannten Pilgers ist, das die Emmaus-Erzählung als ein Simile mit der Alexis-Legende verbindet. Und er deutet die Einfügung der Alexis-Lieder – mit der in dieser Zeit sonst nicht belegbaren Darstellung des Abschieds von der Vermählten im Brautgemach nach nicht vollzogener Ehe – als eine biographische Parallele: ein Exemplerum und eine Rechtfertigung von Christinas Leben. Ergänzend könnte hinzugefügt werden, daß Roger, der ja in engsten Beziehungen zu Christina stand und den Nicht-Vollzug ihrer Ehe verteidigte, aus biographischen Gründen ein Interesse an der Einführung dieser beiden Pilger-Erzählungen gehabt haben könnte. Die Zelle Markyate wurde ihm auf wunderbare Weise angewiesen, als er, wie Alexis, von einer Pilgerfahrt nach Jerusalem zurückkehrte. Doch zeigt C. H. Talbot bei der Drucklegung der Publikation noch nicht zugängliche Edition und englische Übersetzung des *Life of Christina of Markyate*, Oxford 1959, auf die mich Wormald hinwies, daß die Bilder der Emmaus-Geschichte tatsächlich durch eine Vision Christinas veranlaßt sein dürften. Ihr erscheint der Unbekannte Pilger; sie ladet ihn zum Mahl in ihrer Zelle; er verschwindet auf wunderbare Weise. Der Bericht scheint eine willkommene Bestätigung von Pächts Darlegung zu bieten. Aber wir wissen nicht, wann Christina die Pilger-Vision hatte. Sie starb erst nach 1155. Pächt glaubt, daß alle Vollbilder, Kalender und Vorzeichnungen der Bildinitialen nach einem einheitlichen Plan des Alexis-Meisters gemacht sind. Doch ist es durchaus möglich, wenn nicht wahrscheinlicher, daß die Deckfarben-Bilder und die Lage mit den Tuschzeichnungen und dem Initial B später hinzugefügt sind – bei Christinas Nonnenweihe in St. Albans (ca. 1131) oder ihrer Berufung als erste Priorin St. Trinitatis de Bosco bei Markyate durch Abt Geoffrey (ca. 1145). Für das spätere Datum paßte auch der Stil des überklebten Initials zu Ps. 105 (Pl. 72 b), in dem Dodwell, wie schon Goldschmidt, eine Darstellung von Christina und den Mönchen von St. Albans sieht. Da das große K zum Beginn der Litanei (Pl. 96 b) – eine der monumentalsten Initialen, aber leider so verkleinert in der Reproduktion, daß ihre Bedeutung nicht herauskommt – die von einem Mönch (Abt Geoffrey?) und einer Gruppe von Nonnen angebetete Trinität darstellt, darf man wohl annehmen (wie auch Talbot

meint), daß bis zu diesem Datum an dem Psalter gearbeitet wurde. Andererseits scheinen mir die Kalenderbilder und die an vielen Stellen noch durchscheinenden Vorzeichnungen der Initialen (besonders deutlich auf dem Blatt der Sammlung Lückger, Suppl. Plate A) eine frühere Stilstufe zu repräsentieren als die ganzseitigen Miniaturen. Sie stehen am nächsten den Zeichnungen des St. Albans Prudentius (British Museum, Titus D, XVI), die Pächt unter den Atelierarbeiten des Alexis-Meisters anführt, die aber eher den Bildern des Albani-Psalters zeitlich vorangehen dürften. Auch das Blatt mit den gerahmten Zier-Unzialen *EATUS VIR*... zum Beginn des ersten Psalms (Pl. 42) verrät eher einen früheren Stil als das vorangehende mit dem ganzseitigen *BEATUS VIR* (Pl. 41), das zur Lage der Alexis- und Emmausbilder gehört. So wird man mit Wormald annehmen dürfen, daß ein Blatt verlorengegangen oder ausgeschieden wurde, das ein anderes großes B zum Beginn des Psaltertextes enthielt. Die Wiederholung der Zier-Unzialen *EATUS VIR* findet jedenfalls die bestmögliche Erklärung, wenn man annimmt, daß der Psaltertext mit dem bereits vorhandenen Kalender und den Vollbildern eines anderen Psalters für Christina zusammengebunden wurde. Damit würde sich Pächts Annahme einer ursprünglich geplanten Umrahmung, die das vorhandene B mit dem folgenden Blatt in Harmonie gebracht hätte, erübrigen. Eins ist jedenfalls klar: Das jetzt als Lage 24 am Ende des Codex befindliche Doppelblatt mit dem Martyrium Albans und den Musikern Davids muß ursprünglich am Anfang des Psalters gestanden haben. Man fragt sich, ob diese Lage nicht ursprünglich aus mehr als zwei Blättern bestanden hat – aus 8 oder 10, wie die meisten übrigen Lagen –, die das als verloren angenommene B und andere Szenen der Vita Albani enthielt. (Aus Geoffreys Zeit ist ein Teppich mit der Auffindung der Leiche Albans überliefert.) Szenen aus dem Leben des Titelheiligen sind übrigens auch sonst zwischen dem christologischen Zyklus des Psalters eingefügt worden. (Siehe den gleichzeitigen Soignies-Psalter in Leipzig; R. Bruck, Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen, p. 21 f.)

Der vermutete Zusammenhang zwischen Christinas Vision und den Emmaus-Bildern schließt natürlich keineswegs aus, daß, wie Pächt meint, diese Szenen durch ein Peregrinus-Spiel angeregt sein könnten. Die Möglichkeit des Einflusses des liturgischen Dramas auf die Bildfolge und Ikonographie christologischer Zyklen hat von jeher eine starke Anziehung ausgeübt. Pächt folgt hier im wesentlichen E. Mâle und K. Young. Doch geht er m. E. zu weit, wenn er auch die Darstellungen der Maria Magdalena und des Ungläubigen Thomas, der Drei Könige und des Kindermords im Albani-Psalter aus Mysterien-Spielen erklären will. Die gegensätzliche Frage läßt sich jedenfalls stellen – ob nämlich die vorhandenen Zyklen nicht umgekehrt auf die Wahl der Szenen-Abfolge in den Mysterienspielen und liturgischen Dramen eingewirkt haben dürften.

Imponierend ist es, wie Pächt die Fülle des Materials beherrscht und anzuwenden weiß, das seit Goldschmidts Pionierarbeit zutage getreten und seitdem durch Ausstellungen, statistische Indices (Princeton Index of Christian Art), photographische Kampagnen (Marburg, Frick Reference Library, Bibliothèque Nationale, Courtauld Institute), Einzelstudien, Monographien, Corpora und Handbücher zugänglich gemacht ist. Man

wundert sich daher, daß die Miniaturen von Citeaux nicht erwähnt sind, deren Figurenstil mit dem des Psalters im Zusammenhang steht. Man vergleiche in der Publikation Oursels besonders das Titelblatt der *Moralia in Job* (vollendet 1111), die Geißelung im Psalter des hl. Robert (Arras, ca. 1098), diejenigen Initialen der Bibel Stephen Hardings (von Sherborne!), die nicht aus der südfranzösischen Tradition ableitbar sind, und schließlich den schon erwähnten Hieronymus-Codex. Da diese Arbeiten, deren künstlerische Ableitung aus England und Nordfrankreich nicht zu leugnen ist, zum großen Teil dem Albani-Psalter zeitlich vorangehen, wird man seine Vollbilder nicht ohne weiteres als die frühesten Denkmäler dieses Stils in England bezeichnen können. Ohne die Kenntnis der genannten burgundischen Miniaturen wäre man eher geneigt, den Stil der Deckfarben- und Tuschbilder des Albani-Psalters für später anzusehen als den seiner Initialen. Das einzige Mal, wo Pächt die Produktion Burgunds heranzieht, handelt es sich um die Darstellung der zoomorphen Evangelisten. Doch sind diese auch eine charakteristische Erscheinung in Niedersachsen-Westfalen, einer anderen mit England eng verbundenen Kunstprovinz. Auch die Viola (statt der Harfe) ist schon in dem David-Bild der Harding-Bibel dargestellt. Asaph spielt sie in der noch etwas älteren deutschen Miniatur der Vaticana, Pal. lat. 39. Es handelt sich also nicht um eine Einführung des Alexis-Meisters in die Kunst des Westens. So zutreffend Pächts Beobachtungen über die dekorativ angewendeten kammartigen weißen „byzantinischen“ Lichter auf den Gewändern der Miniaturen des Albani-Psalters sind, so sind diese doch kein „unique phenomenon among the painterly technique of Romanesque Art in Western or Central Europe“. Clemen hat sich in seiner romanischen Monumentalmalerei eingehend mit dem Auftreten dieses Phänomens beschäftigt. (In der Publikation des Berthold-Missales habe ich bereits die Miniatur des Verduner Anselm, die wohl ein Autograph des Alexis-Meisters ist, abgebildet, um an ihr die spezifisch englische Auswertung dieser kammartigen Lichter zu betonen.)

Mit der ikonographischen Deutung der Vollbilder hat es sich Pächt nicht leicht gemacht. Die Fülle seiner Materialkenntnis mag es wohl mit sich gebracht haben, daß er sie nicht immer voll auswerten konnte. Sehr richtig unterscheidet er die Quellen. Wie im Stilistischen sind es angelsächsische, ottonische d. h. deutsche, und byzantinische, bzw. italo-byzantinische Quellen. Aber gegenüber seiner Meinung, daß das Ottonische nur eine geringe Rolle spielte und meist aus gemeinsamen byzantinischen Vorbildern zu erklären sei, möchte ich folgende Denkmäler zur Erwägung anführen: 1. den ottonischen Codex aus Mainz, St. Alban, der wohl schon im 12. Jahrhundert nach Namur kam (heute bei Bodmer, Genf). Für die auf das Christkind weisende Maria hätte statt der provinziellen Miniatur im British Museum, Egerton Ms. 809 (Pl. 102 c) die Geburtsszene in diesem Mainzer Werk angeführt werden können. Und erinnert nicht die Heimsuchung im Albani-Psalter als ein letzter Widerhall an die Verkündigung des gleichen Codex in der strengsymmetrischen Komposition mit der architektonischen Dreiteilung und der Art, wie die Vorhänge gehalten werden und dem Lauf der Ärmel folgen? Sollten hier nicht Beziehungen zwischen den beiden Häusern des gleichen Patrons anzunehmen sein? 2. Die von Pächt oft erwähnten Einzel-

blätter (M. R. James, in *Walpole Society* 25, 1936 – 37), die er sogar als Erzeugnisse unmittelbarer Nachfolge des Alexis-Meisters anführt und die zahlreiche ikonographische Besonderheiten zeigen, die er sonst nur im Albani-Psalter belegen kann. Diese Blätter mit 123 Szenen, von denen 34 im Albani-Psalter wiederkehren, setzen doch sicherlich die Existenz und Wirkung eines ottonischen Echternacher Zyklus in England voraus. Es ist nicht wahrscheinlich, daß die Fülle der Darstellungen in diesen doch nur zufällig erhaltenen Einzelblättern erstmalig in England auftritt, und so wird man entgegen Pächt vermuten dürfen, daß auch der christologische Zyklus des Alexis-Meisters nicht der erste seiner Art in England war. Der scheinbar so reiche Denkmälerbestand ist zu zufällig und lückenhaft, um aus ihm eine über alle Skepsis erhabene Vorstellung von den Quellen zu gewinnen, die dem Alexis-Meister zur Verfügung standen.

Pächt ist überzeugt von der singulären Bedeutung des Meisters. Er sieht in ihm einen „spiritual kinsman“ des Roger van der Weyden (p. 111), einen Künstler, dessen bedeutendste historische Leistung es war, in England eine „completely new imagery“ einzuführen (p. 115) und die bildende Kunst mit der neuen Blüte des zeitgenössischen Dramas und Epos in Einklang zu bringen (p. 171). Er möchte ihn daher von seiner Anonymität befreien und will ihn mit Anketyl, dem Meister des verlorengegangenen Schreines von St. Albans, identifizieren. Von diesem ist überliefert, daß er vor seinem Eintritt in St. Albans schon als Goldschmied, Siegelschneider und Münzpräger am dänischen Hof tätig war (pp. 172 – 177). Das in diesem Zusammenhang angeführte und abgebildete Siegel von Binham und der Brakteat Swen Grades (1146 – 57) sind ausgezeichnete Arbeiten, die tatsächlich den Stil der Psalter-Miniaturen reflektieren. Doch kann man deshalb kaum von einem skandinavisch-dänischen Einfluß reden, für den Pächt hier noch die dänischen Ahnen Christinas heranziehen möchte. Was von dänisch-skandinavischer Kunst erhalten ist, beweist vielmehr durchaus eine Abhängigkeit von England und Niedersachsen. Pächt sieht in dem Alexis-Meister aber auch einen Wanderkünstler, dem die monumentale Kunst Italiens vertraut war und der deren Kenntnis in den Vollbildern des Psalters anwandte. Er schließt dies aus der Ikonographie, zumal der des Alexis und aus dem Motivenschatz der Rahmen, denen er eine meisterliche, reich illustrierte Analyse widmet (pp. 97 ff.). Doch dürften diese Rahmen-Motive m. E. eher durch Musterbücher nach England gebracht worden sein. Für die Komposition des Alexisbildes bietet die Schwertübergabe an David in einer rheinischen Handschrift in Subiaco eine nähere Parallele als die von Pächt herangezogenen Beispiele römischer Reliefs, Bibeln und Fresken, wie für Ikonographie und Stil des Alexis-Meisters überhaupt gerne zeitlich wie örtlich weit entfernte Denkmäler angeführt und abgebildet werden – auf Kosten näherliegender englischer und mit England in Beziehung stehender Werke des 12. Jahrhunderts. Die englische Kunst ist aber bei aller Kühnheit und Originalität der Erfindung erstaunlich konservativ. Man sollte nicht übersehen, daß sie in ihren späteren Erzeugnissen, mehr als es in anderen Kunstprovinzen der Fall ist, stilistische und ikonographische Eigentümlichkeiten bewahrt, aus denen man auf ältere, verlorene Werke schließen darf. In den Psaltern in Glasgow (York), Morgan Library (Huntingdon), Leiden, München (Gloucester?) und manchen anderen leben Besonder-

heiten des Albani-Psalters fort, auf die Pächt nicht eingeht. Dasselbe ist der Fall in den englisch beeinflussten Werken des Kontinents, z. B. den niedersächsischen Emails und Evangeliaren aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, dem normannischen Psalter im Haag und dem sicherlich Limousiner Zyklus der Morgan Library. Pächt erwähnt manche dieser Arbeiten, aber ihr Gewinn wird nicht zur Lösung der Probleme des Albani-Psalters ausgeschöpft. In diesem Zusammenhang sollten auch die Weingartener Erzeugnisse nicht unerwähnt bleiben – neben dem späteren Berthold-Missale sind es die frühen Handschriften Fulda Aa 6 und 35, die auf englische und flämische Vorlagen zurückgehen. Dort finden sich nicht nur die symmetrische Komposition der Darbringung, der „Teufel“ am Munde Judas beim Abendmahl und die „königliche“ Dornenkrönung, die Pächt aus ottonischen Miniaturen in Prager und provinziellen süddeutschen Handschriften ableiten möchte, sondern auch die Kreuzabnahme anstelle der Kreuzigung. Pächt fragt sich, ob sie im Albani-Psalter verlorengegangen sei und ursprünglich gegenüber dem Bild von Adam und Eva ihren Platz gehabt haben könnte (p. 50). Die Weingartener Beispiele, die Kreuzabnahme eines Psalters aus dem Artois in München und andere Handschriften der Zeit zeigen, daß diese Ersetzung der Kreuzigung durch die Kreuzabnahme nicht so ungewöhnlich war, wie Pächt annimmt. Ähnlich verhält es sich mit anderen ikonographischen Darstellungen des Psalters, für die mühevoll Parallelen aus fernliegenden Denkmälern beigebracht und abgebildet werden. So werden für die Taube und das Buch bei der Verkündigung (p. 67) Texte Odilos von Cluny und Ailreds von Rivaulx und Darstellungen im Lectionar von Cluny, im Krönungsbuch von Prag und an einem Kapitell in Lyon herangezogen. Die Korrektur an den Erklärungen der Ikonographie durch Jameson und Mâle ist bewundernswert scharfsinnig. Doch zeitlich und geographisch näher stehen die Türen von St. Maria im Capitol in Köln, das Sacramentar von Arras in Köln, das anglisierende Evangeliar von Cysoing in Lille. Noch andere Beispiele zur Ikonographie des Albani-Psalters könnten ergänzend angeführt werden, die näher liegen als die von Pächt genannten: z. B. der Sündenfall mit dem sitzenden Menschenpaar findet sich in einer gleichzeitigen Bibel in Beaune. Die Umarmung von Sponsus und Sponsa in Cambridge (p. 160 f., Pl. 154 a) ist kompositionell schon vorgebildet in den Bibeln von Reims (Ms. 18) und Stavelot.

Eine Bibliographie des Psalters fehlt. Sie hätte es dem Leser erleichtert, eine Vorstellung von der Rolle zu gewinnen, die der Psalter in der Literatur seit Goldschmidt gestellt hat; auch hätte sie manche weitausholenden und schwierigen stilistischen und ikonographischen Ausführungen erleichtert, verkürzt oder erspart. (Man denke an Haseloffs Malerschule, an Clemen, Schrade, an Saxls und Wittkowers *British Art and the Mediterranean*, G. Swarzenskis *Kunstkreis Heinrichs des Löwen*, des Rezensenten *Illuminierte Handschriften des 13. Jahrhunderts* und seine Publikation des *Berthold-Missales*.)

Es ist gewiß zu begrüßen, daß die im Text zum Vergleich herangezogenen Dokumente so freigebig reproduziert werden. Es erleichtert die Nachprüfung. Doch erscheint es entbehrlich, daß in vielen Fällen in den Vergleichstafeln Abbildungen der Miniaturen des Psalters mehrere Male wiederholt werden. Dieser Luxus verursachte

offenbar, daß der größte Teil der Bildinitialen in der Veröffentlichung so stark verkleinert worden ist, daß ihre künstlerische Wirkung oft nicht zur Geltung kommt. Eine Wiedergabe aller Initialen in Originalgröße hätte nicht nur deutlich gezeigt, wie sehr die Miniaturen der Lambeth-Bibel – einer der bedeutendsten Schöpfungen der englischen romanischen Malerei – der Kunst des Albani-Psalters verpflichtet sind. Sie hätte auch Pächts Urteil, daß die Maler der Initialen von einem „backwater on the periphery of European art“ kamen und daß sie „never absorbed humanistic qualities of Romanesque art“ (pp. 151, 157) zur Diskussion gestellt.

Wir beschränken uns auf die hier angedeuteten Fragen und Ergänzungen und können nicht genug betonen, daß sie der tatsächlichen Leistung der Publikation keinen Abbruch tun. Die Forschung wird dankbar anerkennen, daß sie durch Pächts durchdringende Analysen und durch die Intelligenz seines subtilen Spürsinnns eine wesentliche Bereicherung erfahren hat.

Hanns Swarzenski

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Amsterdam

Francis Bacon. Ausst. Stedelijk Museum Amsterdam 11. 1. – 18. 2. 1963. Text: Stephen Spender. Amsterdam 1963, 4 S., 4 Bl., 1 Titeltaf., 1 Falttaf.

Barcelona

El Arte Romanico. Exposicion organizada por el Gobierno Espanol bajo los auspicios del Consejo de Europa. Ausst. Barcelona und Santiago de Compostela. 1961. 650 S., 96 Abb.

Charleroi

Géricault. Un réaliste romantique. Ausst. Palais des beaux-arts 8. 12. 1962 – 6. 1. 1963. Text: Robert Rousseau. Gilly 1962. 1 Titeltaf., 17 Bl., 10 S. Taf.

Chicago

Treasures of Versailles. A loan exhibition from the French Government. Ausst. The Art Institute of Chicago 1962 – 63. Chicago 1962, 33 Bl., 1 Titeltaf., 28 Taf.

Hannover

Zoltan Kemeny. Ausst. Kestner-Gesellschaft Hannover 12. 2. bis 24. 3. 1963. Hannover 1963, 36 S., m. Abb. im Text.

Jean Bazaine. Ausst. Kestner-Gesellschaft 11. 12. 1962 – 27. 1. 1963. Text: Werner Schmalenbach. Hannover 1962. 55 S. m. Abb. im Text.

Max Beckmann. Graphik. Aus der Sammlung B. Sprengel, Hannover. Ausst. Kestner-Museum 20. 11. 1962 – 13. 1. 1963.

Köln

Max Ernst. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum 28. 12. 1962 – 3. 3. 1963. Text: Carola Giedion-Welcker. Köln 1962. 61 S., 3 Taf., 62 S. Taf., Beil.

Leipzig

Albin Schaedel. Lampengeblasene Gläser. Ausst. Museum des Kunsthandwerks Leipzig Grassimuseum September – Oktober 1961. Leipzig 1962. 4 Bl., 2 Taf., 4 S. Taf.