

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

8. Jahrgang

Januar 1955

Heft 1

## DIE PARISER MINIATUREN-AUSSTELLUNG VON 1954

(Mit 4 Abbildungen)

Von Ende Mai bis Mitte Oktober des vergangenen Jahres hat die Bibliothèque Nationale eine Ausstellung veranstaltet, die ihresgleichen bisher nicht hatte und auch in absehbarer Zeit nicht mehr haben wird. Sie trug den Titel „Manuscris à Peintures du VIIe au XIIe Siècle“.

Die Ausstellung war nach Konzeption und Durchführung das Verdienst von Jean Porcher, Conservateur en Chef du Département des Manuscrits. Der Generaldirektor M. Julien Cain hat sie aufs verständnisvollste gefördert und im Vorwort des Kataloges ihre historische Stellung und ihr Zustandekommen geschildert. Sie stellte die erste Frucht eines großen wissenschaftlichen Unternehmens dar: einer Inventarisierung der Bildhandschriften aller französischen Bibliotheken. Porcher hat die Notwendigkeit der Bereitstellung dieses großenteils kaum erschlossenen Materials erkannt und die Durchführung mit der ihm eigenen Phantasie und Aktivität angepackt. Seit 1947 hat er in mühevollen Fotokampagnen das Material zusammengetragen. In einem Camion, der dem Centre National de la Recherche Scientifique gehört und eine Kombination von Wohnwagen, Fotolabor und Büro ist, hat er — etwa 4 Monate jedes Jahr — das Land durchstreift und die Aufnahmen gemacht: Fotokampagne mit Camping. Das Resultat dieses wissenschaftlichen Zigeunerlebens ist eine Sammlung von 20 000 Negativen nach Miniaturen der französischen Provinzbibliotheken, die Aufnahmen aus Paris fehlen noch.

Die Ausstellung umfaßte 240 Manuskripte. Das war natürlich nur ein Teil des ganzen Bestandes, stellte aber das Höchstmaß dessen dar, was ein interessierter Besucher bewältigen kann, und war ausgezeichnet gewählt. Nur für die vorromanische Zeit, die man in Frankreich bis zum Ausgang der Karolinger 987 rechnet, wurden alle Schulen gezeigt, für die anschließende romanische dagegen lediglich die französischen.

Der interessanteste und künstlerisch eindrucksvollste Teil der Schau waren ohne Zweifel die *karolingischen* Handschriften. Kein Land der Welt kann aus eigenem Besitz einen so gültigen Begriff davon geben, was die Malerei dieser Zeit geleistet hat. Die großen Schulen waren alle vertreten: die als Adagruppe bekannte Hofschule Karls des Großen,



Tours, Franko-Sächsische Gruppe, Reims, Metz, das sogenannte Corbie. Von der Adagruppe drei mit Gold geschriebene Purpurhandschriften, alle mit Karl dem Großen verbunden: das Evangelistar des Godescalc, das dieser zwischen 781 und 783 für Karl geschrieben hat und das die Bürger von Toulouse, wo es sich schon im 12. Jahrhundert befand, Napoleon zur Taufe des Königs von Rom geschenkt haben — eine höchst schmeichelhafte Anspielung, denn es wird darin von der Taufe Pippins, des Sohnes Karls des Großen, berichtet. Dann das Evangeliar von Abbeville, nach alter Tradition von Karl dem Abt Angilbert von St. Riquier geschenkt, und das noch prunkvollere, das nach der Klosterüberlieferung Ludwig der Fromme und Judith Ostern 827 mit Kostbarkeiten aus der Hinterlassenschaft Karls an St. Médard in Soissons gegeben haben. Dazu, nicht auf Purpur, aber ganz mit Gold geschrieben, mit Gold, Silber und Purpur reich geschmückt, nicht weniger königlich in der ganzen Erscheinung, die Arsenal-Handschrift 599.

Tours, später, diskreter, gewählter in der Gesamterscheinung. An Hand von nicht weniger als 11 Manuskripten konnte man die ganze Entwicklung der Schule von den ersten Anfängen unter Alkuin bis zum Ausgang im 3. Viertel des 9. Jahrhunderts verfolgen. Künstlerischer Höhepunkt das Evangeliar, das Lothar während der kurzen Dauer seines freundlichen Verhältnisses zu Karl dem Kahlen, d. h. zwischen dem Bruderbund von Péronne 849 und dem Tod seiner Gemahlin Hermingardis 851 im Gebiet seines Bruders, eben in Tours, in Auftrag gegeben und dorthin geschenkt hat. Daneben, teilweise von demselben Künstler, die bilderreiche Bibel, die Abt Vivian und der Convent von Tours Karl dem Kahlen ca. 845 in feierlicher Zeremonie überreicht haben, wie es das Widmungsbild ausführlich schildert: die 3 Künstler, die daran gearbeitet haben, bringen die Handschrift dar, es ist das erste Ereignisbild, das wir besitzen. Besonders interessant schließlich das Arnaldus-Evangeliar in Nancy durch den Einband, dessen Mittelstück nicht wie die übrigen Teile ottonisch, sondern ein karolingisches, hier wieder verwendetes Schmuckstück ist.

Das Überraschendste aber war die Ausdehnung und Bedeutung des frankosächsischen Stils — so genannt wegen der nachhaltigen Befruchtung durch die südenglische Kunst des 8. Jahrhunderts. Von seinem Hauptsitz aus, der wohl in einem der großen Klöster Nordfrankreichs, in St. Amand oder St. Vaast in Arras, zu suchen ist, zieht dieser Stil den ganzen Norden Frankreichs in seinen Bann. Er stellt die langlebigste aller karolingischen Kunstformen dar — seine Werke reichen bis ins 10. Jahrhundert — und ist der Ausgangspunkt einer Anzahl z. T. qualitätvoller Varianten. Die Ausstellung bot 17 Handschriften dieser Gruppe, als Höhepunkt und Vertreter einer klassischen Entwicklungsstufe karolingischer Ornamentik die 2. Bibel Karls des Kahlen.

Gegen diese drei großen, scharf geprägten, unter sich sehr verschiedenen Erscheinungen schlossen sich Reims, Metz und das sogenannte Corbie, eng untereinander verbunden, mit teilweise fließenden Grenzen, als Vertreter malerischer Grundhaltung zusammen. Das für Erzbischof Ebo von Reims in Hautvillers ausgeführte Evangeliar stellte alle anderen Werke dieser Richtung in den Schatten, als künstlerische Leistung wie als stilistische Schöpfung, glänzendstes Beispiel der Umsetzung spätantiker illusionistischer Malerei in einen rein mittelalterlichen, ganz auf Ausdruck und Dynamik abzielenden Stil.



Diese karolingischen Werke waren fast ausnahmslos bekannt und sind oft behandelt.

Dagegen bot der 2. Teil der Schau, der die romanischen Handschriften, also hauptsächlich das 11. und 12. Jahrhundert, und fast  $\frac{2}{3}$  des Ganzen umfaßte, sehr viel Neues und damit eine Fülle interessanter und schwieriger Probleme.

Im 11. *Jahrhundert* liegt der Schwerpunkt im nördlichen Teil des Landes. Die wichtigsten Zentren sind hier St. Bertin, St. Omer, St. Vaast in Arras, St. Amand, Marchiennes. In Corbie lassen zwei Stücke auf eine wenn auch kurze Blüte schließen (Abb. 3), der Mont St. Michel ist mit drei Handschriften vertreten. In allen diesen Klöstern ist — wie schon im 9. und 10. Jahrhundert in diesem Gebiet — die Beziehung zu England, und zwar zu dem gleichzeitigen sogenannten Winchester-Stil, mit einer fast absoluten Ausschließlichkeit maßgebend. Besonders zu Anfang des 11. Jahrhunderts ist die Verwandtschaft außerordentlich — bisweilen schwankt man, ob eine Handschrift auf dem Kontinent oder auf englischem Boden entstanden ist. Es zeigt sich aber doch oft auch schon eine Neigung zu fester umrissener Form, klärender Vereinfachung, zügiger Linienführung. Diese Tendenzen werden um die Mitte des Jahrhunderts sehr fühlbar (z. B. in der Bibel von St. Vaast) und führen im letzten Drittel zu einigen Werken von großzügiger Eleganz, die *Vita Sancti Audomari* oder die 1. *Vita Sancti Amandi* seien als Beispiele genannt.

In weiterer Entfernung von der Kanalküste ist dieser englische Einschlag weniger oder gar nicht zu spüren. Die bedeutendsten Werke sind hier wohl die kühnen, geistreichen und lockeren Zeichnungen, die in St. Germain des Prés unter Abt Adelardus von dem Mönch Ingilardus geschaffen worden sind (Abb. 2).

Wendet man sich mehr nach Süden, so bietet Poitiers mit den Illustrationen zur *Vita* der heiligen Radegundis ein Werk von Belang, Limoges tritt erstmalig mit einer reich, aber nur ornamental ausgestatteten Bibel hervor. Die überragende Leistung aber bleibt nach wie vor die *Beatus-Apokalypse* von St. Sever in der Gascogne, Mitte des 11. Jahrhunderts, die getreueste Wiedergabe der Urfassung. Für ihren Stil bieten die zahlreichen spanischen Vertreter der Illustrationsfolge keine Parallele, dagegen finden sich enge — soviel ich sehe bisher unbeachtete — Beziehungen zu der katalanischen *Roda-Bibel*. Im ganzen genommen zeigen die Werke aus dem Süden eine ausgesprochene Begabung für das Ornamentale, eine Vorliebe für eine starke Farbigkeit von manchmal glühender Leuchtkraft — die Nähe zu Spanien wird hier fühlbar.

Im 12. *Jahrhundert* bleiben im Norden die Zentren der Buchmalerei im wesentlichen dieselben wie im 11.; das bei Douai gelegene Anchin kommt mit sehr beachtlichen Leistungen dazu, ebenso Liessies unweit Avesnes. St. Winnoc, St. Quentin u. a. folgen mit Abstand. Die Übersicht dieser Handschriften des 12. Jahrhunderts aus dem Norden Frankreichs bestätigt auf breiterer Material-Grundlage, was ich vor 25 Jahren ausgesprochen habe: es ist unmöglich, auf künstlerischem Gebiet einzelne Schulen, etwa St. Amand oder Anchin, fest gegeneinander abzugrenzen. Man kann nur nach Stilen gruppieren, die in vielen Klöstern der Gegend heimisch sind, mehr oder weniger gepflegt werden, sich gelegentlich auch durchdringen. Ich bilde nur die beiden wichtigsten Erscheinungen ab, ein Autorenbild aus Liessies (Abb. 4) und eines aus St. Amand (Abb. 5). Jenes ganz



abhängig von einem in England weit verbreiteten, etwa durch die Lambeth-Bibel vertretenen Stil, sehr englisch in seiner übertriebenen Schmuckhaftigkeit. Der Gregor aus St. Amand viel einfacher, klarer, in einem Stil, der auf dem Kontinent sehr viel verbreiteter ist als in England, reiner auftritt, auch Beziehungen zur Maasschule aufweist.

Im 12. Jahrhundert tritt nun aber auch das mittlere Frankreich mit umfangreicheren und bedeutenderen Leistungen hervor als im 11. Die Palme gebührt hier Cîteaux mit seinen ungemein phantasievollen, herrlich gezeichneten figürlichen Initialen. Teils geben sie biblische, teils auch profane genrehafte Szenen, teils erinnern ihre wilden Zusammenstellungen von Tieren an die Bestiensäulen der Groß-Plastik in Moissac und Souillac. Man versteht gegenüber solchen grotesken Phantasien, daß die Ordensstatuten von 1134 sie als profane Entstellung der heiligen Schriften verbieten: *Litterae unius coloris fiant et non depictae*. Die Handschriften von Clairvaux, jetzt zum großen Teil in Troyes, beschränken sich denn auch auf rein ornamentale Ausstattung — allerdings von feinem Geschmack. Sehr auffallend ist demgegenüber, wie wenig von dem großen monastischen Zentrum Cluny erhalten ist und wie wenig es sich bei interessanter Beziehung zu Italien über den Durchschnitt erhebt. Von einer Cluniacenser Malerei, die sich wie diejenige der von Cluny ausgehenden Hirsauer Congregation mit der Regel auf die Tochtergründungen ausbreitet, kann nicht die Rede sein. Sehr bedeutend dagegen die Produktion von Limoges, ebenfalls mit Beziehungen zu Italien, aber auch mit solchen zum Limousiner Email.

Es erhebt sich gegenüber einer solchen Gesamtschau französischer Buchmalerei die Frage nach ihrer Stellung zu den Leistungen des übrigen Europa, für uns insbesondere Deutschlands. Am auffälligsten das späte Einsetzen der Produktion gegenüber den anderen Ländern. Porcher gibt in seinem — sehr bemerkenswerten und kenntnisreichen — Katalog die Erklärung: *L'art reflète en France ce temps des troubles que furent pour elle la fin du IXe siècle et le Xe tout entier*. Im 11. Jahrhundert fehlt es — besonders seit der Mitte desselben — nicht an bedeutenden Erscheinungen, aber sie stehen meistens fast oder ganz allein — man denke an die Werke des Ingilardus von St. Germain des Prés, an das Corbie-Evangeliar (Abb. 2, 3), die Apokalypse von St. Sever. Lange Folgen von Bildhandschriften gleicher Schulen, wie sie aus Reichenau, Echternach, Köln, Fulda usw. erhalten sind und Entwicklungsreihen zu bilden erlauben, lassen sich nicht zusammenstellen. Zwar haben St. Bertin-St. Omer verhältnismäßig große Bestände aufzuweisen, aber diese sind merkwürdig uneinheitlich: es heben sich nur zwei zeitlich eng begrenzte Gruppen heraus, diejenige des Abt Odbert (um 1000) und die sehr viel bedeutendere um die Vita sci. Audomari (spätes 11. Jahrhundert). Es fehlen die großen Auftraggeber wie die Karolinger des 9. Jhdts. und die ottonischen und salischen Herrscher oder Kirchenfürsten wie Egbert von Trier, Gero von Köln, Bernward von Hildesheim. Dementsprechend gibt es auch kaum Handschriften, die an Prunk mit den Bestellungen dieser Mäzene rivalisieren können. Sehr auffällig ist bei der Wahl der Vorbilder das Anknüpfen an gleichzeitige ausländische Werke, nicht an die eigene Vergangenheit der karolingischen Kunst. Nur die Ornamentik der frankosächsischen Gruppe wirkt manchmal ein, während in England und Deutschland gerade karolingische Handschriften richtunggebend sind.



Nicht weniger bedeutsam ist für das Gesamtbild, daß keine Befruchtung durch die byzantinische Kunst eintritt, die für die ottonische so entscheidend wird in Ikonographie und Stil. Damit hängt es zusammen, daß man in Frankreich die Kategorie der großen christologischen Zyklen nicht pflegt, die den ottonischen Werkstätten großenteils durch Byzanz vermittelt werden und der deutschen Malerei dieser Epoche ein besonderes Gepräge geben — auch England, Italien und Spanien kennen diese ausgedehnten Bildfolgen zum Neuen Testament nicht. Dagegen sind ausführlich illustrierte Viten der Patrone, d. h. einzelner Heiliger, die freilich auch anderswo nicht fehlen, in Frankreich scheinbar besonders beliebt (St. Amandus, St. Audomar, St. Radegundis u. a.).

Wie die deutsche ist auch die französische Kunst des 11. Jahrhunderts unabhängig von Wirklichkeit und Anschauung, verschiebt die Proportionen, dehnt die Glieder, übersteigert die Bewegung. Aber während dies in deutschen Werken im Dienst der Ausdruckssteigerung, der Klärung des geistigen Gehaltes geschieht, steht in Frankreich das Formale im Vordergrund. Das geistreiche Spiel der Form, das Extravagante, Bizarre, die Eleganz und Kühnheit der Linienführung werden als künstlerische Werte in erster Linie gesucht. Diese französischen Schöpfungen sind nicht in dem Maße sakrale Kunst wie die ottonischen, sie sind nicht hintergründig, nicht so sehr Zeugnisse einer religiösen Ergriffenheit als solche eines anspruchsvollen Geschmacks, das Artistische tritt in den Vordergrund. Im Zusammenhang damit steht es, daß wir weder die Einfachheit noch die Monumentalität finden, zu denen ottonische Kunst auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung gelangt.

Charakteristischer Weise hält sich diese Freude am Bizarren, Extravaganten, an übertriebener Bewegung, an der Verschiebung der Proportionen in Frankreich auch im 12. Jahrhundert, das ja im ganzen die Tendenz einer größeren Annäherung an den Natureindruck verfolgt, sehr lange. Während jene Qualitäten in anderen Ländern nur als Übergangserscheinung in die neue Zeit hinspielen, findet man sie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Frankreich noch an vielen Stellen, man denke an Vézelay, Autun, Moissac, Souillac. Selbst ein Werk wie die 2. Vita sci. Amandi aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zeigt Reminiszenzen. Überhaupt verschwindet diese Freude am Außerordentlichen, an geistreicher Mißbildung der Figur nur auf dem Gebiet der erzählenden Kunst, sie behauptet sich im Ornament, vor allem in den Initialen, auch in den Kanonbogen während der ganzen romanischen Zeit. Hier empfindet man diese Gestalten einfach als Grotteske. Und von hier aus führt der Weg dann weiter zur Drölerie, also in die Zeit der frühen und hohen Gotik, in der Frankreich ja nun auf dem Gebiet der Buchmalerei die Führung hat. Dieser höchsten Blütezeit soll die nächste Ausstellung Porcher's gelten, sie ist schon für 1955 in Aussicht genommen.

Albert Boeckler

## „ROCOCO ART FROM BAVARIA“ IN LONDON

(Mit 1 Abbildung)

Die Geschichte der nie zustande gekommenen deutschen Ausstellung in der Königlichen Akademie in London ist zu unerfreulich und zu umstritten, um schon jetzt niedergeschrieben zu werden — um so mehr als die Ausstellung ja doch vielleicht noch unter glück-