

B. Polasek: Der Schweizer Architekt Johann Georg Müller. – F. Zach: Die Burg Liechtenstein bei Wien.

REZENSIONEN

G. R. DODWELL, *The Canterbury School of Illumination, 1066 – 1200*. Cambridge, University Press. 1954. XV, 140 S., 72 S. Taf.

Dodwells Buch ist eine grundlegende Arbeit, vorbildlich in der historischen Fundierung, der umfassenden Materialkenntnis und in der sicheren, subtilen Stilkritik. Die Diktion ist prägnant, lebendig und persönlich. Die fortlaufende Darstellung der Entwicklungsgeschichte ist ergänzt durch einen Überblick über die Ursprünge der figürlichen Dekoration und über ikonographische und formale Beziehungen der Miniaturen, vornehmlich zu Byzanz. Die gegen 300 Abbildungen – viel bisher unveröffentlichtes Material – sind ebenso glücklich in der Auswahl wie in der vergleichenden Anordnung. Begünstigt war die Arbeit durch die große Zahl der erhaltenen Handschriften, von denen die meisten bereits vor Jahren James in seiner Ausgabe der alten Kataloge von Dover und Canterbury identifiziert hatte. D. fügt eine zeitlich geordnete Liste je der beiden Häuser in Christ Church und St. Augustin bei.

Das Vorhandensein des Utrechtsalters in C. seit dem späten 10. Jahrhundert war für die Entwicklung des angelsächsischen Zeichenstiles von maßgebender Bedeutung. Die drei in C. entstandenen Kopien sind Grundbeispiele der Hauptentwicklungsphasen. D. geht bei seinen Betrachtungen von der frühesten Fassung (Harley 603), c. 1000 und 1040 aus und weist in der Umgestaltung des Vorbilds die typisch angelsächsischen Merkmale des impressionistischen Zeichenstiles nach: die Vorliebe für skizzenhaft lebendige Linienführung, mit der sich eine eigentümliche Neigung zu ornamentaler Musterung (pattern) verbindet, die seit dem Lindisfarne Evangeliar in wechselnder Form der englischen Buchmalerei ihr Gepräge gibt. In diesem Sinne wirkt die in mehreren Farben gehaltene Zeichnung, eine entscheidend umgestaltende Neuerung, die in dem Verzicht auf Modellierung eine größere Emphasis auf die Konture ermöglicht und die durch Anstraffung und parallele Angleichung bewirkte musterartige Wiederholung voll zur Geltung bringt, wobei die Bewegtheit der U.Ps. Illustrationen zu einer richtungbestimmten Bewegung wird. D.'s meisterhafte Analyse ist basiert auf Wormalds Betrachtungen über den angelsächsischen Zeichenstil, die für alle weitere Forschung bestimmend geworden sind (vgl. die Zusammenfassungen bei T. S. R. Boase oder M. Rickert).

Akribie der Untersuchung eines umfangreichen Materials, sichere Beurteilung der historischen Momente führen zu neuen Ergebnissen in der Frage, welche Bedeutung den Normannen in der Entwicklung der angelsächsischen Buchmalerei seit 1066 zukam. Lanfranc, ihr erster Bischof, der mit seinen Mönchen 1070 aus Bec nach C. kam, brachte auch Handschriften mit, wesentlich Texte, ohne erheblichen Schmuck. In den

Dokumenten der Professionen haben wir Proben für jedes Jahr, die zeigen, wie hier die angelsächsische Schrift fast unmittelbar durch die kontinentale ersetzt wurde. In der Kunst der Buchmalerei hatten die normannischen Mönche den weit überlegenen angelsächsischen Künstlern wenig zu bieten. An einer Reihe von Handschriften weist D. nach, daß umgekehrt in Bec, wohin auch Mönche von C. geschickt wurden, typisch angelsächsische Zierinitialen sich finden, daß auch in bedeutenderen Zentren wie St. Evroult oder St. Omer (vgl. St. Lô, Arch. I etc.) der angelsächsische Einfluß in dieser Zeit noch erheblich ist. D. vermag auch die Arbeiten der Mönche von Bec in C. auszusondern: ihr Vokabular ist angelsächsisch, aber sie sprechen die Sprache in einem verdorbenen Dialekt.

Die Handschriften zwischen 1070 – 1130/40 haben wie die auf dem Kontinent vorwiegend gezeichneten Initialschmuck. D. gibt eine ausführliche Liste der verschiedenen Schmuckformen, wobei er besonders die ihm typisch englisch erscheinenden Rankeninitialen mit „kletternden Figuren“ hervorhebt. Seine Unterscheidungen sind aufschlußreich auch in Bezug auf die parallelen Darstellungen in den kontinentalen Schulen, um so mehr, als in C. diese Ornamentik besonders früh auftritt und großen Reichtum der Erfindung zeigt und sich hier die Formen seit der frühen angelsächsischen Zeit in stetiger Entfaltung bis ins 12. Jahrhundert verfolgen lassen, d. h. in einer Periode, in der allgemein das Material spärlich ist.

Die Umwandlung zum romanischen Stil vollzieht sich innerhalb des angelsächsischen impressionistischen Zeichenstils, der sich in den Handschriften bis in die 30er Jahre des 12. Jhs. fortsetzt. Er hält sich länger in den Manuskripten aus St. Augustin, was sich zum Teil aus der feindlichen Einstellung seiner Mönche zu den Normannen erklärt. Während es bei den frühen angelsächsischen Handschriften nicht möglich ist, ihre Herkunft ohne dokumentarische Belege zu bestimmen, läßt sich bei zunehmender Individualisierung in romanischer Zeit deutlich zwischen den verschiedenen Schulen unterscheiden, ja selbst zwischen den beiden Häusern in C. Aus St. Augustin kommt die bedeutendste Handschrift dieses Zwischenstils, die *Civitas Dei* der Laurenziana.

Der romanische Charakter ist stärker ausgeprägt in dem Eadwine Psalter, der zweiten Kopie des Utrecht Kodex, die aus Christ Church kommt. Ihr Datum hat D. auf Grund eines Berichts über ein Erdbeben auf c. 1147 festlegen können. Auch hier gibt er eine besonders feine und treffende Charakterisierung, in der er die stilistischen Unterschiede gegen Harley 603 darlegt, die romanischen Elemente in der Behandlung der Figuren und Gruppen aufweist, deren Wirkung in Schach gehalten ist durch die typisch englische Tendenz für Belebung durch Musterung. Das inschriftlich bezeichnete ganzseitige Bildnis des Schreibers Eadwine – ein Porträt nur im weitesten Sinne (D.) – wird von ihm als eines der reifsten und vollendetsten Werke der Malerei in C. bezeichnet, in seiner Synthese skulptureller Modellierung mit einem abstrakten Linienstil. Tatsächlich ist der Eindruck dieses auch in seiner Größe gewaltigen Bildnisses am Ende der vielen kleinteiligen Illustrationen, mit denen es nichts zu tun hat, durchaus einzigartig und beruht, wie ich glaube, auf der expressiven Kraft

seiner Zeichnung, ihren in großen Zügen zusammenfassenden, sich wiederholenden Linien, der Akzentuierung auch durch die Farben, wie etwa bei den großen, blauen Augenmulden.

In den großen Bibeln finden sich in England wie auf dem Kontinent die Hauptdokumente der romanischen Buchmalerei. C. hat zwei Meisterwerke aufzuweisen, die Lambeth- und die Dover-Bibel. Für die mögliche Herkunft der Lambeth-Bibel aus St. Augustin haben sich ihm weitere Belege in den Besitzeinträgen des von Millar zuerst aufgewiesenen 2. Bandes in Maidstone ergeben. In diesem Band mit außerordentlich feinen, doch kaum vom Hauptmeister ausgeführten Initialen fehlen die großen Miniaturen. Die Darstellungen im 1. Band charakterisiert D. vornehmlich in der formalen Bedeutung der bis ans Abstruse grenzenden abstrahierenden Linienführung und Aufteilung in Muster als letzte Konsequenz dieses Linienstils. Was jedoch ihre ungeheure Wirkung bedingt, ist die emotionelle Spannung und expressive Kraft, die der Komposition und Zeichnung innewohnt – in seltsamem Kontrast zu den hellen, zarten Farben. Nicht unwesentlich ist die Wahl ausschließlich solcher Szenen mit symbolischer Vorbedeutung für das Neue Testament. D. bringt viele Hinweise zu dem Problem der Herkunft des Lambeth Stils, das akut geworden ist durch die neuerdings festgestellten gleichartigen Miniaturen in Handschriften des Abts Wedricus von Liessies bei Avesnes (2 Miniaturen noch in Avesnes), alle mit Bild des Abts, Inschrift und Jahreszahl 1146, wodurch die Datierung der Bibel um die Mitte des Jahrhunderts sich bestätigt. Er weist einzelne, etwas spätere, verwandte französische Handschriften nach, betont jedoch die stärkere Fundierung und größere Bedeutung des Stils in England, seine weitere Verbreitung und verschiedene Modifizierung (Bury Bibel, Master of the Leaping Figures der Winchester Bibel und als wichtiges monumentales Beispiel das Paulus-Fresko in der Kathedrale von C.). Die Schrift bestätigt, daß die Bibel in C. entstand. In der Frage des Meisters bleibt D. nach allen, auch historischen Erwägungen, zögernd, da er glaubt, daß die Entscheidung eine eingehendere Bearbeitung des französischen Materials abzuwarten hat.

Die Dover Bibel (Cambridge, C.C.C. 3–4) hat D. auf Grund der Übereinstimmung ihrer Schrift mit der des Eadwine Psalters als die in Eastree's Katalog (1284 bis 1331) genannte Eadwine Bibel identifiziert. Die Miniaturen des 1. Bandes sind ein erstaunlich frühes Beispiel des byzantinisierenden romanischen Stils. Die des 2. Bandes zeigen den gemäßigten Lambeth Stil. Hier hat D. Beziehungen zur franko-flämischen Miniatur aufweisen können in Eigentümlichkeiten der Ikonographie, wie dem Stieropfer vor dem Lukasevangelium, und auch in der formalen Gestaltung, wie etwa der hieratischen Frontalfigur des Petrus, die in der Maaskunst eine lange Tradition hat.

Von weitgehendem Interesse sind die folgenden prinzipiellen Abschnitte. Begünstigt durch die Vielfältigkeit des Materials, gibt D. eine systematische Zusammenstellung, eine Art Catalogue raisonné der Quellen romanischer Initialornamentik, deren figurale Darstellungen er vornehmlich auf die Antike zurückführt, auf Kalender- und Sternbilder, Fabelszenen, Typen des Bestiars und der Mythologie, und belegt dies mit

verblüffenden Vergleichen. In gewissen Fällen bleibt auch bei der dekorativen Verwendung der symbolische Gehalt bedeutsam, wie sich aus dem Zusammenhang ergibt, in dem die gleichen Darstellungen in der kirchlichen Bauskulptur vorkommen.

Die ungewöhnliche Ikonographie einzelner Miniaturen der Lambeth Bibel läßt sich auf byzantinische Vorbilder zurückführen, wobei vorwiegend die Mosaiken in Palermo herangezogen werden. Dagegen sind die Beziehungen, die D. für den 2. Teil der Dover Bibel namhaft macht, mehr allgemeiner Art. In gewissem Sinne gilt dies auch für die formale Gestaltung der Figuren im 1. Band, obgleich D. hier frappante Übereinstimmung in Pose und Gewanddrapierung mit Figuren der Mosaiken von Palermo aufweist.

Das Hauptwerk der letzten Phase romanischer Buchmalerei in C. ist die dritte Kopie des Utrecht Psalters in Paris (c. 1170 [!] – 1200). D.'s besonderes Interesse gilt den dem Psalter vorausgehenden Bibelillustrationen, die, wie H. Swarzenski zuerst nachgewiesen hat, auf eine frühere Folge zurückgehen, von der sich vier Einzelblätter erhalten haben (London und New York), gleich im Format und ähnlich im Stil mit dem Eadwine Psalter, und möglicherweise ursprünglich zu ihm gehörig. D. erwägt von neuem die sich daraus ergebende Frage, ob nicht auch der Utrecht Psalter auf den heute fehlenden Anfangsseiten einen solchen Zyklus enthielt, der, nach der Ikonographie zu schließen, altchristlichen Ursprungs war.

Im Vergleich mit dem Eadwine Psalter, auf den die Pariser Kopie zurückgeht, ist die schöpferische Kraft hervorzuheben, die in der an sich absurden Umwandlung der flüchtig bewegten Zeichnungen in gemalte, formal geschlossene, statische Darstellungen in Erscheinung tritt.

Unter den wenigen übrigen Miniaturen dieser Zeit ist das große Bildnis des hl. Dunstan zu nennen in der Nachfolge des Eadwine Porträts und des Matthäus der Dover Bibel (Abb. auf Schutzumschlag). Die Handschriften, die Becket und sein Gefährte Bosham stifteten, hatten sie aus dem Exil in Frankreich mitgebracht.

Geteilt sind die Meinungen über die Herkunft der dreibändigen, reich illuminierten Bibel des Manerius von Canterbury (Bibl. Ste. Geneviève 8 – 10), deren Colophon in seiner Ausführlichkeit darauf schließen läßt, daß es sich um einen im Ausland arbeitenden Meister aus C. handelt. D. vermutet ihre Entstehung in St. Bertin aus buchtechnischen Gründen und wegen ihrer Beziehung zu Handschriften wie der Bibel von St. Bertin (Bibl. Nat. lat. 16743 – 6). Es ist zu bedauern, daß er seine Ausführungen nicht durch Abbildungen belegt. Nach dem mir vorliegenden Material läßt sich ikonographisch oder stilistisch ein enger Zusammenhang nicht feststellen. Dagegen hat bereits Boinet in der Bibel von St. Germain (Bibl. Nat. lat. 11534 – 5) eine Schwesterhandschrift der Manerius-Bibel aufgewiesen, deren zum Verwechseln ähnliche Miniaturen auf Ausführung in der gleichen Werkstatt deuten. Stilistisch ist die Ähnlichkeit mit französischen Handschriften am größten in der Initialornamentik (Bibelfragment aus Pontigny), während in den Miniaturen (vgl. Boinet Abb. V, VIII) die betonte Linearität, prägnante Modellierung und die charakteristischen Profilköpfe typisch englisch erscheinen. In der gleichen Weise läßt sich bei dem Pariser Psalter franzö-

sischer Einfluß feststellen. D. hat an seinem Beispiel gezeigt, daß in dieser Zeit die spezifische Eigenart des C. Stils sich verliert in einem allgemein englischen Stil. Mit dem Nachlassen der Produktion, die er mit inneren Konflikten in den beiden Häusern und allgemein mit dem größeren Anteil der Laienkünstler an der Arbeit der Miniaturen erklärt, kommt für ihn die Entwicklung hier zu einem Ende. Man fragt sich, ob die Bautätigkeit dieser Zeit in C. alle Kräfte absorbierte, und ob nicht in den Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und England – damals entstanden in C. die großen Chorfenster – auch der Buchmalerei in C. noch eine Rolle zukam. Boase sieht die Entwicklung unter dem Gesichtspunkt einer neuen Phase der „Channel art“, des „style internationale“ der Kanalländer. In dem Prozeß der gegenseitigen Durchdringung ist die Manerius Bibel ein Beispiel von vielen. Weitere Ergebnisse einer möglichen Scheidung der einzelnen Strömungen haben zur Voraussetzung, daß die französischen Zentren von Anchin bis Paris eine entsprechende Bearbeitung finden, wie sie D. für C. durchgeführt hat.

Rosy Schilling

CARL GUSTAF STRIDBECK, *Bruegelstudien*. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus. Bd. II der Acta Universitatis Stockholmiensis. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1956. 379 S., 69 Bildseiten. Broschiert DM 38.50.

FRANZSEPP WURTENBERGER, *Pieter Bruegel d. Ä. und die deutsche Kunst*. 172 S., 71 Abb. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1957. Preis DM 24. –.

Schloß Tolnay einst seine „Zeichnungen Pieter Bruegels“ mit dem Blatt „Maler und Kenner“, so beginnt jetzt Stridbeck sein Buch damit, in nicht weniger programmatischer Absicht. Indem der Nachweis geführt wird, daß es sich in dieser Zeichnung um eine Pictura-Allegorie handelt und nicht, wie bisher angenommen, um ein bloßes Malerporträt, wird zugleich die Notwendigkeit einer gründlicheren ikonographischen Untersuchung zum Werk Bruegels festgestellt. Und nach einer kurzen Einführung in die geistige Situation der manieristischen Kunst – knapp, einleuchtend und von enzyklopädischer Prägnanz – beginnt diese Untersuchung, über den „Elck“, die Serien der Todsünden und Tugenden, die „verkehrte Welt“, einige Spätwerke, den „Sturz des Icarus“ und die Bibelbilder mit dem „Blindensturz“ handelnd. Den Abschluß bildet ein Kapitel über die formalen Beziehungen des Malers zum niederländischen Romanismus.

War Stridbeck auch mancherorts weitgehend vorgearbeitet, so ist in der Lesbarmachung vieler Bilder ein großer Fortschritt zu verzeichnen. So erweist sich jetzt etwa das einer Interpretation so spröde Bild der „Bauernhochzeit“ zugleich auch als Allegorie der „Gula“ mit der Figur der Braut als „Benignitas“, die „Kinderspiele“, zugleich als Darstellung vom „erdgebundenen Materialismus des Menschen, seiner Gleichgültigkeit gegenüber höheren Werten“, der „Seesturm“ zugleich als Bild des menschlichen Lebens überhaupt. (Vermerkt sei aber, daß das „zugleich“ jeweils von uns hier eingefügt werden mußte.)