

genommen worden sind. Natürlich kann, wer die Handschriften nicht gesammelt und ausgewertet hat, kaum Einspruch erheben gegen Zuordnungen, die ihm zweifelhaft erscheinen (Abb. 32. 60. 61. 66), aber in methodischer Hinsicht ist doch das Verhältnis von rezipierter Masse und verfügbarer Zeit nicht zu unterschätzen.

Es gilt also, die Entstehungsgeschichte des Buches im Bewußtsein zu behalten, wenn man sich seine vielfältigen praktischen Ergebnisse samt den „Nebenfrüchten“ (z. B. zur Schrift Frutolfs von Michelsberg [S. 440] oder Thietmars von Merseburg und der Quedlinburger Schule [S. 151] oder die in einem weiteren Anhang enthaltenen Ausführungen zu einer bislang unedierte Quelle des frühen 11. Jahrhunderts bzw. zu runden Nimben als Zeichen der Verehrung, nicht aber der Heiligkeit) zu Nutzen machen will. Hoffmann hat einen breit angelegten Einstieg in Minuskel und Auszeichnungsschrift des späten 9. bis mittleren 11. Jahrhunderts gewagt; die Bresche ist geschlagen. Wie die Abbildungen erlauben, den Schriftstil der Ottonen- und frühen Salierzeit intensiv zu studieren, so werden Hoffmanns Erkenntnisse Ausgangsbasis und Anreiz für weitere Untersuchungen dieser Stilphasen in der Entwicklung der karolingischen Minuskel bilden.

Herrad Spilling

PAUL BINSKI, *The Painted Chamber at Westminster*. London, The Society of Antiquaries (Occasional Papers, N. S. IX) 1986. 166 Seiten, 4 farbige und 74 Schwarz-Weiß-Tafeln, 18 £.

(mit zwei Abbildungen)

„The King's Chamber“ oder — wie es die Quellen ab dem frühen 14. Jahrhundert nennen — „the Painted Chamber“ im Palast zu Westminster wird im Schrifttum zur englischen Kunst der Hochgotik regelmäßig als ein offenbar sehr wichtiges, seit dem Brand von 1834 jedoch verlorenes und deshalb nur noch beschränkt auswertbares Denkmal erwähnt. Seinen Wandgemälden, die uns lediglich in Kopien des frühen 19. Jahrhunderts überliefert sind, hatte man zwar schon einige größere Aufsätze — von Lethaby (1905) bis Tudor-Craig (1957) — gewidmet, eine ihrem historischen und künstlerischen Rang angemessene Behandlung aber wurde ihnen erst in dem hier angezeigten Buch zuteil.

Mit dem ersten Teil seiner Untersuchung („The Evidence“) legt Binski eine solide Basis für alle in den folgenden Kapiteln gemachten Aussagen über die Datierung der Wandgemälde, ihr ikonographisches Programm und ihren Stil. Er vergewissert sich zuerst des Aussehens und der Baugeschichte der „*magna camera regis*“, soweit das die spärlichen Schrift- und die relativ aufschlußreichen Bildquellen (Pl. XXVI—XXXIII) zulassen. Darauf folgt eine skrupulöse Lektüre und Interpretation jener zeitgenössischen Texte, die sich auf die malerischen Aktivitäten in Westminster beziehen. Soweit sie das königliche Gemach betreffen, legen sie die Unterscheidung von vier bedeutenderen Ausstattungskampagnen nahe. Diese fallen teils in die mittlere und späte Regierungszeit König Heinrichs III. (1216—1272), teils in die seines Sohnes Edward I. (1272—1307); insgesamt verteilen sie sich über eine Zeitspanne von rund siebzig Jahren.

Die ältesten, zwischen 1236 und 1242 ausgeführten, schon in den fünfziger Jahren einer teilweisen Restaurierung unterzogenen und zugleich um eine Darstellung der Wurzel Jesse bereicherten Malereien dürften — abgesehen von einer nicht näher definierten „*magna historia*“ — vorwiegend von heraldisch-dekorativem Charakter gewesen sein. Der Brand von 1263 scheint sie schwer beschädigt, vielleicht auch gänzlich zerstört zu haben, so daß wir über Umfang und Stilcharakter dieser ersten Ausstattung im Unklaren bleiben. Schon Ende des Jahres 1263 setzte jedoch eine zweite, recht gut dokumentierte Kampagne ein, die sich bis gegen 1272 hinzog. Innerhalb derselben dürfte das Jahr 1267 insofern einen Schwerpunkt markieren, als damals eine größere Zahlung für Blattgold und andere Materialien „*ad picturas circa lectum Regis*“ erfolgte. Eine dritte Periode gesteigerter Aktivität läßt sich (nachdem schon 1289/90 neuerlich Ausbesserungsarbeiten vorgenommen worden waren) für die Jahre 1292—1297 nachweisen. Und schließlich kam es, kurz nach dem Tod Edwards I., noch zu einer vierten Arbeitsphase, die sich allerdings auf die Restaurierung des Bestandes und auf kleinere Ergänzungen beschränkt haben dürfte: Im Herbst 1307 wurde Meister Thomas „*ad ordinandum, reparandum et emendandum quosdam defectus existentes in diversis historiis in camera depicta*“ bestellt, und bereits im folgenden Jahr waren diese (zeitweilig mit nicht weniger als zwölf Gehilfen durchgeführten) Arbeiten abgeschlossen.

Es ist der eben zitierte Text, in dem das Schlafgemach des Königs erstmals als „*camera depicta*“ bezeichnet wird. Binski zieht zwei mögliche Gründe für diese Umbenennung in Erwägung, die wahrscheinlich beide simultan wirksam wurden: Zum einen dürfte die Ausmalung erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts so weit gediehen sein, daß sie ab nun als das hervorstechendste Merkmal des Raumes empfunden werden konnte, und zum anderen hat damals offenbar ein Funktionswechsel von der mehr privaten Nutzung (als königliches Schlafzimmer) zu einer mehr öffentlichen (als Empfangs- und Versammlungsraum) stattgefunden. Allerdings geht aus den Quellentexten hervor, daß auch schon die „*camera regis*“ des 13. Jahrhunderts relativ vielseitig verwendet werden konnte — so etwa 1279 für die Huldigung Alexanders von Schottland oder 1297 für einen parlamentarischen Akt, als der König, „*plebe in sua camera circumstante*“, eine Steuer festsetzte. Auf eine Frage, die sich bei Lektüre der Quellen unweigerlich stellt, die aber nur schwer zu beantworten sein dürfte, ist Binski nicht näher eingegangen: wie denn all diese oft jahrelang dauernden Malerarbeiten und häufigen Reparaturen mit den Funktionen eines Schlaf- und Repräsentationsraumes vereinbart werden konnten. Auch wenn Heinrich III. und Edward I. keineswegs permanent in Westminster residierten, scheinen sie dort doch zeitweise zwischen Gerüsten und Farbtöpfen gelebt zu haben.

Die zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Charles Stothard und Edward Crocker angefertigten Aquarellkopien nach den damals wiederentdeckten Wandmalereien des Painted Chamber (sowie die schriftlichen Angaben dieser beiden Zeichner) bilden ein weiteres und sehr wesentliches Element jener „*evidence*“, die wir heute über den Raum und seinen Schmuck besitzen. Da sich Binski für die kunsthistorische Beurteilung der gotischen Wandbilder ausschließlich auf deren Kopien wird berufen müssen, unterwirft er diese zunächst einer rigorosen Analyse; ihre relativ große Verlässlichkeit ergibt sich aus dem wechselseitigen Vergleich und aus der Übereinstimmung mit jenen Skizzen, die ein dritter Zeichner, John Buckler, im Jahr 1819 angefertigt hat. Natürlich nimmt Binski auch

auf die individuelle Ausbildung der Kopisten, ihre Beeinflussung durch den klassizistischen Geschmack der Zeit und ihre jeweilige Vertrautheit mit der mittelalterlichen Formensprache gewissenhaft Bedacht. — Den Abschluß des ersten Teiles der Studie bilden ein Überblick über die von anderen Autoren bisher gemachten Datierungsvorschläge und eine kurze Exposition der von Binski verfochtenen, in einigen Punkten abweichenden Chronologie; diese wird in den beiden folgenden Kapiteln eingehend begründet.

Die unter Heinrich III. ausgeführten Malereien scheinen nur einige Teile der „*camera regis*“ akzentuiert, nicht aber deren Wandflächen durchgehend bedeckt zu haben. Obwohl sie weder räumlich noch in ikonographischer Hinsicht ein kohärentes Ganzes bilden, drückte sich in ihnen offenbar doch ein gedankliches Konzept aus: Sowohl die große, über der königlichen Bettstatt placierte Historie — eine vielfigurige „Kronung des hl. Edward“, die wohl mit der Zahlung von 1267 in Zusammenhang gebracht werden darf — als auch die Figurengruppen in den Fensterlaibungen — sie stellen das Ringwunder St. Edwards sowie die über kleine Lasterpersonifikationen triumphierenden Tugenden dar — waren wohl als Exempla für eine gottwohlgefällige Ausübung der Königsmacht gemeint und insofern in erster Linie an Heinrich III. selbst adressiert.

Der größte Teil dieses zweiten Kapitels ist der Frage nach dem stilgeschichtlichen Ort der genannten Malereien gewidmet. Binski datiert sie, in Übereinstimmung mit den meisten älteren Autoren, in das knappe Jahrzehnt zwischen dem Brand von 1263 (dem offenbar die erste, aus den Jahren um 1240 stammende Ausstattung zum Opfer gefallen war) und dem Tod König Heinrichs im Spätherbst 1272. Besonders anregend sind die begleitenden Überlegungen, die er zu zwei stilverwandten Hauptwerken der englischen Malerei, der Apokalypse-Handschrift Douce 180 und dem Westminster-Retabel, anstellt. Die mit ihnen verknüpften Datierungsprobleme werden exkursartig abgehandelt (S. 54—62), wobei auch die Meinungen und Argumente anderer Autoren referiert bzw. kritisch überprüft werden.

Binski mußte sich hier mit einem Fragenkomplex auseinandersetzen, der die Forschung schon seit Jahrzehnten beschäftigt und auf den zuletzt Peter Klein in seinem Kommentar zu dem Faksimile der Douce-Apokalypse (*Endzeiterwartung und Ritterideologie*, Graz 1983) ausführlich eingegangen ist. Es geht hier nicht nur um Art und Intensität der Wechselbeziehungen zwischen drei offensichtlich stilverwandten Werken der englischen Wand-, Buch- und Tafelmalerei, sondern auch um deren Verhältnis zur zeitgenössischen Pariser Produktion sowie um die Frage, ob das geläufige Konzept des englischen „*court style*“ einer kunsthistorischen Realität entspricht.

Was die engen Zusammenhänge der unter Heinrich III. entstandenen Wandbilder des Painted Chamber mit dem Westminster-Retabel und Douce 180 anlangt, begründet sie Binski nicht bloß durch den Vergleich von Figurentypen und Faltenstilen; vielmehr bezieht er auch Architekturformen und Ornamentmotive in seine Überlegungen ein und sichert die so gewonnenen Ergebnisse umsichtig durch Seitenblicke auf den polychromen Dekor jener etwas jüngeren Grabmäler ab, die im Lauf der neunziger Jahre in Westminster Abbey errichtet wurden.

Es spricht für den wissenschaftlichen Ernst des Verfassers, daß er aus dem dicht geknüpften Netz seiner Beobachtungen keineswegs den Anspruch ableitet, alle kontrovers-

siellen Datierungs- und Stilprobleme definitiv lösen zu können. Trotzdem deutet er hier manches an, dem ich nicht ohne Vorbehalt beizupflichten vermag. So dürfte — beispielsweise — die nachdrückliche Leugnung von Einflüssen seitens des Pariser „style Honoré“ auf die erwähnte Londoner Werkgruppe im Grunde nur offene Türen einrennen: Denn selbst wenn man die von Klein (a. a. O., S. 47ff.) vorgeschlagenen, relativ späten Datierungen für Douce 180 (zwischen 1270 und 1274) oder das Retabel (achtziger Jahre) akzeptieren wollte, was Binski keineswegs tut, liegen sie zeitlich noch immer ein wenig früher als jene Arbeiten Honorés und seines Umkreises, die — wie z. B. das Nürnberger Brevier — den englischen Malereien stilistisch am nächsten stehen; diese dürften also den reifen Honoré-Stil viel eher selbst beeinflußt haben als daß sie von ihm angeregt worden wären. Wichtiger wäre es wohl gewesen, den schon im Bereich des „style Saint Louis“ zu vermutenden Quellen für gewisse Stilmerkmale der Londoner Hofkunst intensiver nachzugehen als dies Binski — ohne die Bedeutung solcher Einflüsse prinzipiell zu bestreiten — getan hat. (Vgl. hierzu etwa die knappen, aber zweifellos ausbaufähigen Hinweise bei R. Marks u. N. Morgan, *The Golden Age of English Manuscript Painting*, New York 1981, S. 16f.)

Problematisch erscheint mir auch die spürbare Neigung des Verf., die drei englischen Denkmäler nahezu gleichzeitig entstanden zu denken und ihre formalen Differenzen bloß aus den unterschiedlichen Bedingungen der jeweils anderen Gattung, bzw. Aufgabenstellung zu erklären. Zwar dürfte der Illustrator der Douce-Apokalypse den im Painted Chamber entwickelten Stil ziemlich unmittelbar übernommen und nur insofern modifiziert haben, als er seine Bilder (ihrem Thema und wohl auch der benützten Vorlage entsprechend!) dramatischer komponierte; er könnte also im günstigsten Fall wirklich fast gleichzeitig mit den Wandmalern — und das hieße etwa: in den späten sechziger Jahren — tätig gewesen sein. Zwischen Douce 180 und dem Westminster-Retabel aber liegt wohl ein größerer, auch eine gewisse Zeit beanspruchender Entwicklungsschritt, den z. B. die Abb. 4–6 bei Klein, a. a. O., sehr schön veranschaulichen: Die Figuren des Retabels mit ihren — gegenüber Douce 180 — weniger abrupten Gesten, dem viel weicher fließenden, nicht mehr abgetrepten Saumlineament und den seichteren, aber subtil modellierten Gewandfalten inaugurierten bereits den Stil des Jahrhundertendes, der um 1290 in den Fresken des Südquerschiffs von Westminster Abbey manifest werden und in manchen Werken der „ostenglischen“ Malerei noch bis gegen 1340 fortleben wird. Eine Entstehung des Retabels vor dem Ende der siebziger Jahre („gegen 1280“) möchte ich deshalb — gerade in Hinblick auf seinen stilgeschichtlichen Abstand von jenen Wandbildern des Painted Chamber, die Binski überzeugend der Spätzeit Heinrichs III. zuweist — heute nicht mehr für wahrscheinlich halten.

Die restlichen Wandmalereien des königlichen Gemaches bestanden aus mehreren horizontalen Bildstreifen unterschiedlicher Höhe, die (von einer Sockelzone abgesehen) alle noch freien Partien der Nord-, Ost- und Südwand bedeckt haben dürften; ihnen widmet Binski den dritten Teil seiner Untersuchung. Dargestellt waren hier ausschließlich Begebenheiten aus den historischen Büchern des Alten Testaments, namentlich aus dem 2. Königs- und dem 1. Makkabäer-Buch. Angesichts der vielen Fehlstellen, welche diese Fresken schon bei ihrer Entdeckung und Freilegung aufwiesen, läßt sich das ursprüngliche Programm zwar nicht mehr zuverlässig rekonstruieren, doch scheint

zumindest seine inhaltliche Tendenz klar: Einerseits wird Judas Makkabäus als Idealtyp eines Herrschers verherrlicht, andererseits werden negativ besetzte Gestalten und ihr Untergang als warnende *exempla* angeführt — so etwa Ahasja, Nebukadnezar, Senaherib und Abimelech. (Eine andere Deutungsmöglichkeit der letztgenannten Bildthemen, die Binski auf S. 102 erwähnt, finde ich weniger einleuchtend. Demnach hätte Edward I., unter dem es 1290 zur ersten Judenvertreibung der englischen Geschichte gekommen war, mit diesen Bildern das Volk Israel quasi kollektiv verhöhnen wollen. Eine solche Absicht aber stünde nicht nur in einem schwer erklärlichen Gegensatz zu der gleichzeitigen Glorifizierung des Judas Makkabäus, sondern entspräche wohl auch nicht mittelalterlichem Denken: Wenn man damals den Juden eine historische Schuld vorwarf, dann nur die Grausamkeit ihrer Vorfahren dem Erlöser gegenüber, nicht aber jene Schandtaten, von denen das Alte Testament gelegentlich berichtet.)

Bisher hatten die meisten Autoren angenommen, *alle* Wandmalereien des Painted Chamber — also auch die alttestamentlichen Szenen — seien in der Zeit Heinrichs III. entstanden. Binski kann nun mit vielen guten Gründen glaubhaft machen, daß diese erzählenden Bildstreifen ihre Entstehung erst der Zeit Edwards I., vor allem wohl der Kampagne von 1292—1297 verdanken. So zeigen etwa die hier häufig wiedergegebenen Architekturen bereits Formen jenes französischen „Rayonnant“, das in der Hofkunst von Paris und London erst zu Ende des Jahrhunderts dominierend wurde. Schwerer fällt es, den Figurenstil dieser Historien mit englischen Arbeiten derselben Zeit zu vergleichen, da die engsten Analogien erst in Denkmälern des frühen 14. Jahrhunderts nachzuweisen sind; Binski nennt als solche etwa die St. Faith in Westminster Abbey und die ältere Stilschicht des Psalters Arundel 83. Das ist durchaus überzeugend; allerdings gehen die stilistischen Übereinstimmungen hier nie so weit wie z. B. zwischen den Wandbildern aus der Zeit Heinrichs III. und den Miniaturen der Douce-Apokalypse. Immerhin bereiten die biblischen Historien des Painted Chamber zweifellos jene stark vertikalisierten, gleichsam aus einer zylindrischen Grundform entwickelten, entsprechend langgesichtigen und stets ein wenig steif agierenden Figurentypen vor, die rund zehn Jahre später den Grundstock von Arundel 83 sowie eine Reihe anderer Handschriften des frühen 14. Jahrhunderts bevölkern werden. Binski hat diese Entwicklung m. E. ganz richtig gesehen; so ist ihm auch zuzustimmen, wenn er an einer Stelle sagt, die kunsthistorische Signifikanz der Szenen aus dem Alten Testament liege gerade darin, daß sie zwischen dem älteren Stil von Westminster (vertreten etwa durch das Retabel) und dem jüngeren (wie ihn die St. Faith verkörpert) eine organische Verbindung herstellten.

Ein weiteres Indiz, das Binskis Datierung indirekt stützt, soll hier erwähnt werden, weil es nebenbei auch ein Schlaglicht sowohl auf die engen Verbindungen zwischen London und Paris als auch auf die weitreichende Ausstrahlung dieser nordwesteuropäischen Zentren wirft: In der gegen 1310 entstandenen Armenbibel von St. Florian (Stiftsbibliothek, cod. III, 207) dürfte der dem Walfisch entsteigende Jonas aus derselben Vorlage entwickelt worden sein wie im Painted Chamber der aussätzigte Naaman, der durch ein Bad im Jordan geheilt wird (*Abb. 4a, 4b*). Nun haben gerade die ersten Vertreter der „Malerschule von St. Florian“ vielfach auf französische Vorbilder aus den neunziger Jahren, namentlich auf den „style Honoré“ rekurriert (vgl. hierzu meine Monographie

von 1962); in diesem Milieu ist denn vermutlich auch der gemeinsame Prototyp der beiden so verblüffend ähnlichen Aktfiguren beheimatet gewesen. Wenn diese Annahme richtig ist, bekräftigt sie einerseits die Datierung der fraglichen Wandmalereien in das letzte Dezennium des 13. Jahrhunderts; andererseits weist sie uns darauf hin, daß deren Schöpfer es offenbar nicht verschmähten, ihre im wesentlichen genuin englische Formensprache doch auch durch das eine oder andere französische Zitat aufzuputzen.

Im übrigen stehen dem Auffinden konkreter Vorbilder für Szenenfolge und Ikonographie dieser biblischen Historien relativ große Schwierigkeiten entgegen. Binski, der dieser Frage mit der ihm eigenen Genauigkeit nachgeht, kommt hier zu keinem ganz eindeutigen Ergebnis. Vermutlich diente ein französischer Zyklus — man könnte sich ihn ähnlich wie die sog. Shah Abbas-Bibel (M. 638 der Pierpont Morgan Library) vorstellen — als Vorlage; diese dürfte aber noch um byzantinisches Material bereichert worden sein. Die besondere Hervorhebung des Judas Makkabäus hat außerdem eine kulturgeschichtliche Parallele in der Transformation der Makkabäerbücher in einen volkssprachlichen Ritterroman, die gerade zu Ende des 13. Jahrhunderts erfolgte.

In einem letzten, als „Conclusion“ deklarierten Abschnitt kommt der Verf. noch einmal auf den Begriff des „court style“ zurück. Mit Recht meint er, daß man diesen Terminus nicht allzu wörtlich nehmen dürfe: Gerade die sporadische, immer wieder von Pausen unterbrochene Tätigkeit der Maler in Westminster lasse vermuten, daß sie in den Intervallen auch für andere Auftraggeber arbeiten mußten. So hätte sich das „höfische“ Stilidom — wenn es ein solches überhaupt gab — jedenfalls ziemlich weit verbreiten können. Auch im Bereich der Buchmalerei lasse sich kein echtes Hofatelier fassen; man scheint den Handschriftenbedarf des Hofes damals schon in den verschiedenen kommerziellen Werkstätten Londons gedeckt zu haben. Binski kommt zu dem Schluß, daß „Hofkunst“ keineswegs die Existenz stabiler Ateliers von einheitlicher stilistischer Ausrichtung zur Voraussetzung hatte; abgesehen von einem gleichbleibend hohen Qualitätsanspruch hinsichtlich der technischen Perfektion und der verwendeten Materialien, habe sie sich eher durch „display of variety“ als durch betonte Uniformität ausgezeichnet.

Das Buch wird durch einen Katalog der teils im Besitz der Society of Antiquaries, London, teils im Ashmolean Museum, Oxford, aufbewahrten Aquarellkopien — sie sind alle auch abgebildet — sowie durch ein gut gearbeitetes Register abgerundet. Als Spezialstudie, die sich nur an die Fachwelt wendet, wird es zwar kaum zu Bestsellerehren kommen, doch ist sein Erscheinen deshalb nur umso erfreulicher. Denn Binski hat ein als Original verlorenes Hauptwerk hochgotischer Monumentalmalerei auf vorbildliche Weise rekonstruiert und „zum Sprechen gebracht“, indem er umsichtige Quellenkritik mit ikonographischen, stilkritischen und geistesgeschichtlichen Untersuchungsmethoden souverän kombinierte. An den Ergebnissen dieser exemplarischen Arbeit wird in Zukunft niemand vorbeigehen können, der sich mit der Geschichte der englischen Malerei zwischen der Mitte des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts befassen möchte.

Gerhard Schmidt