

R(ODNEY) M. THOMSON

The Bury Bible

Woodbridge, The Boydell Press & Tokyo, Yushodo Co. Ltd 2001. XIV, 60 S., 49 farb. (Faksimile-Qualität), 31 s/w Abb. € 725,-. ISBN 0-85115-855-2

Eine der prachtvollsten romanischen Handschriften Englands, die für die Abtei Bury St. Edmunds geschaffene, großformatige Bibel, deren erster von ursprünglich zwei Bänden allein erhalten ist und in der Bibliothek des Corpus Christi College in Cambridge als Ms. 2 bewahrt wird, hat mit dem hier anzudeutenden Titel erstmals (nach der grundlegenden Studie von C. M. Kauffmann in *JWCI* 1966) eine angemessen ausgestattete Publikation erfahren. Das Großfolioformat des Buches ist von den Maßen der Bibel, 525x350 mm, diktiert, aus der neun Seiten in Originalgröße und in Faksimile-Qualität abgebildet sind, während die übrigen Initialen der Bibel in der gleichen Qualität und originalgroß, aber als Ausschnitte wiedergegeben werden. Allein schon die glühende Pracht dieser trotz eines leichten graubräunlichen Stichs vorzüglichen Farbtafeln hebt dieses Buch aus den gewohnten Publikationen zur mittelalterlichen Buchmalerei heraus und nähert es den großen, aber unerschwinglichen Vollfaksimiles an. Mit der Beschränkung der aufwendigen ganzseitigen Reproduktion auf die wichtigsten Buchseiten wurde ein zukunftssträchtiger Weg beschritten, der sich für etliche Bibelhandschriften mit bedeutendem Schmuck, aber mit überwiegend schmucklosen Textseiten empfehlen würde. Allerdings wäre es wünschenswert, zusätzlich auch die Seiten mit Initialen ganz, wenn auch nur in s/w und verkleinert, abzubilden, um das Layout als ästhetische Einheit beurteilen zu können.

Der von dem Historiker und Handschriftenforscher Rodney M. Thomson verfaßte Text, der, was die Forschung betrifft, ausdrücklich auf »judicious synthesis and commentary rather than the eliciting of new facts or the

offering of fresh interpretations« zielt, ist schön und äußerst großzügig auf edlem Papier gedruckt; selten findet man heute noch eine derartige wissenschaftliche Abhandlung mit zahlreichen Fußnoten in solch ästhetischer Vollendung dargeboten. In vier Kapiteln werden »The Book«, »The Context«, »The Artist« und »The Miniatures, Description and Commentary« behandelt. – Die genaue Beschreibung des Codex, seines Inhalts und seines Dekorationsschemas, das in 6 noch erhaltenen Miniaturen (von ursprünglich 12) und 42 (ursprünglich 44) ebenfalls in Vollmalerei und Gold ausgeführten großen Initialen gipfelt, ist durch eine Auflistung der wichtigen einschlägigen Literatur ergänzt. – Im ersten großen Hauptkapitel, das den historischen Kontext der Bury Bibel untersucht, kann Thomson aus der Fülle seiner eigenen Forschungen schöpfen, die sich seit seiner Dissertation wiederholt mit der Geschichte der Abtei Bury St. Edmunds und ihrer Bibliothek befaßt haben.

Das allmähliche Wachsen der Bibliotheksbestände seit Gründung der Abtei um 1020 und dann vor allem unter bedeutenden Äbten wie dem aus Frankreich stammenden Balduin (1065-97) und dem Italiener Anselm (1121-48), einem Neffen des großen Anselm von Canterbury, wird anhand alter Bibliothekskataloge und der erhaltenen Handschriften dargelegt. Die Bestände bis zu Anselms Amtsantritt erscheinen unspektakulär und größtenteils von auswärtigen Kräften hergestellt, so vor allem auch die wenigen künstlerisch anspruchsvoll ausgestatteten Handschriften wie der »Bury Psalter« (Bibl. Apostolica Vaticana, Reg.Lat.12). Die im Gefolge der normannischen Eroberung Englands 1066 vielerorts faßbare theologisch-wissenschaftliche Neuorientierung wirkt sich auf Bury kaum aus. Priorität vor der Bibliothek hatten offenbar der Neubau der riesigen Abteikirche seit etwa 1081, der sich bis tief ins 12. Jh. hinzog, und die Förderung des Kultes des Patrons der Abtei, St. Edmund.

Erst mit Abt Anselm beginnt das Scriptorium des Klosters kontinuierlich Bücher herzustellen, darunter jetzt auch Kopien antiker und patristischer Literatur und zeitgenössischer wissenschaftlicher Texte, aber auch ein Missale, jetzt in Laon (Bibl. mun. 238), das mit Miniaturen in einem zeitgleich in Canterbury gepflegten Stil ausgestattet ist, der jedoch nichts mit der späteren Malerei von Bury zu tun hat. Doch zeigen die Arabesken-Initialen des Sekundärdekors schon für die spätere Produktion des Scriptoriums typische Formen. Ein »Hausstil« in Schrift und einfachem Dekor wird zunehmend erkennbar. Doch als man um 1125 die Herstellung eines prachtvollen »*Libellus*« mit Viten und Lesungen zum Fest des Hausheiligen St. Edmund in Angriff nimmt (New York, Pierpont Morgan Libr. M 736), zieht man für den Dekor in Vollmalerei auswärtige professionelle Maler heran, so für den Bildervorspann von 32 ganzseitigen Miniaturen den »Alexis-Meister«, der auch für die Abtei St. Albans arbeitete und dort den Hauptteil der Miniaturen des sogen. St. Albans Psalters (Hildesheim, St. Godehard, Dombibl. Hildesheim St.God.1) schuf. Die im gleichen Stil vermutlich etwas später geschaffenen Zeichnungen zum Neuen Testament (Cambridge, Pembroke Coll. 120) werden in ähnlicher Weise für Bury hergestellt worden sein. In diese Praxis des Scriptoriums fügen sich auch die im Abschnitt über »The Making of the Bury Bible« dargelegten, in zeitgenössischen Quellen berichteten Vorgänge um die Stiftung und Entstehung dieser Prachthandschrift ein: Auch hier vertraute man den aufwendigen Dekor wieder einem auswärtigen Künstler an, »magister Hugo«, einem auch in Skulptur und Bronzezugieß bewanderten Fachmann. Th. geht der Geschichte der Identifizierung der vorhandenen Handschrift mit der in den Quellentexten genannten kritisch nach und bekräftigt aufgrund der historischen Umstände seine von Kauffmann leicht abweichende Datierung: »c. 1125-36, let us say c. 1130«.

Mit dem dritten, umfangreichsten Kapitel, »The Artist«, tritt Th. in die im engeren Sinn kunsthistorische Diskussion um die Bury Bibel ein. Zunächst geht es um »Master Hugh and his oeuvre«. Ihm werden in den Schriftquellen neben dem Dekor der Bibel die skulptierte Bronzetür für das Westportal der Abteikirche von Bury, eine plastische Kreuzigungsgruppe für den Chor und eine Glocke zugeschrieben, alle als eigenhändige Werke, was erstaunt und die Frage nach dem Ausmaß der jeweiligen Eigenhändigkeit provozieren könnte, von Th. jedoch fraglos akzeptiert wird. Keines dieser plastischen Werke ist erhalten, doch versucht Th., mittels historischer Nachrichten über den Bauverlauf wenigstens ihre Chronologie genauer zu bestimmen. Die kunsthistorische Forschung hat jedoch aufgrund der Quellen und stilistischer Ähnlichkeiten mit den Miniaturen der Bury Bibel Zuschreibungen bedeutender Malereien und plastischer Kunstwerke an Magister Hugo vorgenommen, die Th. nun kritisch diskutiert. Überzeugend erscheint mir nur die schon früher von Th. u. a. vertretene Zuschreibung des zweiten Siegels der Abtei Bury St. Edmunds (bzw. seiner Matrix) an Meister Hugo: nicht nur der Bestimmungsort und die exzeptionelle Qualität, auch die plastische Auffassung und der Duktus der »curvilinear damp-fold«, des für diesen Künstler spezifischen Faltenstils, sprechen dafür. Anders steht es m. E. mit den übrigen Zuschreibungen: Das Wandbild des Paulus mit der Viper in der Anselms-Kapelle der Kathedrale von Canterbury, das Th. einer Anregung von Otto Demus folgend Magister Hugo zuweisen will, bietet die Figur mittels der weicher fließenden »damp-fold« in einer organischen, plastischen Präsenz dar, die über Hugos Gestalten weit hinausgeht und wohl auch nicht als dessen Altersstil interpretiert werden kann. Die von Larry Ayres dem Meister zugeschriebene historisierte Initiale in einer glossierten Leviticus-Handschrift (Paris BN lat.14771) zeigt hingegen gedrungene, großköpfige Figuren eines von Hugo abweichenden

den Typus und deutlich geringerer Qualität; Th. sieht hier auch eher den Einfluß als die Hand des Meisters am Werke. Die vierte, erst unlängst mit großem Aufwand vorgebrachte Zuschreibung an Magister Hugo, die des großen Walroßbein-Kreuzes in den »Cloisters« des Metropolitan Museum, New York, wird von Th. mit einer nicht nur besonders eindringenden, sondern für seinen Argumentationsstil auch ungewöhnlich scharfen – aber überzeugenden – Kritik zurückgewiesen: Die von Elizabeth C. Parker und Charles T. Little vorgebrachten liturgischen und textkritischen Argumente für ihre Zuschreibung des Kreuzes an Bury St. Edmunds kann Th. aus seinen profunden Kenntnissen auf diesen Gebieten schlagend entkräften. Bezüglich der stilkritischen Argumentation für Magister Hugo, die auf ungenügenden Vergleichen beruht, kann man Th.'s Zweifel nur mit allem Nachdruck unterstützen (vgl. schon Nilgen in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1985, S. 39-64). – Th. geht hierauf mit kodikologischen und paläographischen Argumenten der Rolle Hugos in Bezug auf die Bury Bibel nach. Bei ihm lag offenbar die generelle Verantwortung für das Projekt; die Miniaturen und Initialen in Vollmalerei sind – so muß man den Quellentext interpretieren – sein Werk. Den Sekundärdekor mit seinen für Bury typischen Formen weist Th. dagegen einheimischen monastischen Kräften zu. Trotz genauer Planung und Koordination zwischen Schreiber(n) und Maler(n) gibt es Unregelmäßigkeiten, auch Hinweise auf Programmänderungen bei den Miniaturen zugunsten eines monumentaleren Formats der Einzelszenen. – Jetzt erst – man wartet schon lange darauf – kommt die Frage nach der Identität dieses Magister Hugo zur Sprache. Der Titel »magister« weist eindeutig auf einen Laien (oder, so möchte man ergänzen, Weltkleriker), sei er nun auf handwerkliche Meisterschaft oder studierte Gelehrsamkeit zu beziehen. Hugo war sicher kein Mönch, sondern ein reisender professioneller Künstler, vielleicht sogar, was Th. nicht

erwägt, ein Unternehmer in künstlerischen Produkten, der Mitarbeiter unterhielt (Bronzeguß!). Seine Tätigkeit für die Abtei Bury St. Edmunds muß sich über etliche Jahre erstreckt haben. Ob er jedoch, wie Th. annimmt, dort kontinuierlich für etwa 20 Jahre beschäftigt war, darf wohl bezweifelt werden und hängt von den Vorstellungen ab, die man sich von den Werkstattverhältnissen macht.

Die schwierige Frage nach den künstlerischen Quellen des Stils der Bury Bibel geht Th. von verschiedenen in der Literatur diskutierten Richtungen her an: Mit Recht betont er (wie schon Kauffmann) die Originalität und den Erfindungsreichtum von Hugos Kunst, für deren spezifische Züge sich nur schwer Voraussetzungen benennen lassen. Was die englische Tradition betrifft, so sind zwar kaum angelsächsische Reminiszenzen, wohl aber, worauf Kauffmann schon nachdrücklich hinwies, deutliche Beziehungen zur Kunst des unmittelbar vorher für Bury malenden »Alexis-Meisters« festzustellen, wobei dessen Quellen entsprechend der bisherigen Forschungslage einseitig im spätottonischen Reichsgebiet gesehen werden. Hier wäre ein neuer Ansatz unter Einbeziehung Mittel- und Südfrankreichs notwendig. Andererseits sollte die typisch englische, schon in angelsächsischen Zeichnungen angelegte Zuspitzung der Aktion zwischen Profilfiguren beim »Alexis-Meister« und z. T. auch noch in der Bury Bibel nicht übersehen werden. – Merkwürdig diffus erscheint die Darlegung kontinentaler Einflüsse auf Hugos Kunst: Etliche diesbezüglich in der älteren Literatur geäußerte Vermutungen, die Kauffmann schon mit guten Gründen relativierte oder zurückwies, vor allem die angeblichen Beziehungen zu durchweg späteren Werken der maasländischen und flämischen Kunst, werden erneut vorgebracht, allerdings sofort wieder in Zweifel gezogen. Die in der Literatur vielfach erörterte Frage nach der Herkunft der für Hugos Stil typischen Byzantinismen in der Charakterisierung von

Gesichtern und Draperie versucht Th. einseitig im Sinne direkter, auf Reisen in den Orient erworbener Kenntnisse zu lösen (wobei Sizilien wegen der zu späten Daten mit Recht ausgeschlossen wird). Hier wäre m. E. jedoch eine gründliche neue Sichtung gerade des italienischen und direkt von dort beeinflussten Materials vonnöten. Die angeführte, typisch byzantinische Betonung der Nasenwurzel ist seit dem späteren 11. Jh. in italienischen Wandmalereien üblich (z. B. Civate oder der Umkreis von Montecassino, oder auch die von italienischer Hand stammenden Fresken in Köln, St. Gereon); Ansätze zu einer Stilisierung der Draperie ähnlich der oder in Richtung auf die »curvilinear damp fold« kann man in Cluny (Berzé-la-Ville bzw. Lektionar Paris BN nouv.acq.lat.2246), aber entgegen den Behauptungen der Literatur auch wieder in Italien finden, z. B. in der Bibel von S. Cecilia/Rom (BAV Barb.lat.587) oder in den Fresken von S. Pietro in Tuscania. All dies sind Werke, die deutlich vor der Bury Bibel entstanden sind, was klar wird, wenn man sich von Garrisons und Demus' inzwischen z. T. von der neueren Forschung überholten Spätdatierungen freimacht (vgl. P. Supino Martini, L. Ayres und zu Tuscania demnächst St. Waldvogel). Übrigens sollte nicht übersehen werden, daß solche Ansätze vereinzelt auch im Werk des »Alexis-Meisters«, also in Hugos unmittelbarer Nachbarschaft, vorkommen. Die eindeutige »curvilinear« Version der »damp fold« (Garrison) ist vermutlich auf der Basis der zitierten Vorstufen in England, von Meister Hugo selbst, ausgeprägt worden, wie schon Kauffmann annahm.

In England, gelegentlich auch in einigen Zentren seines nordfranzösischen Einflußgebiets, finden sich denn auch die stilistisch so unverwechselbaren Werke in Hugos Nachfolge, wenigstens nur in Bury selbst, desto wichtigeres außerhalb wie die Lambeth Bibel und das Evangeliar für Liessies in Flandern von der gleichen Hand, der Winchester Psalter, die Winchester Bibel und das Paulus-Fresko in

Canterbury, aber auch die Reliefs in Durham, vor allem also Werke professioneller reisender Künstler, und hier wäre noch etliches mehr auf beiden Seiten des Kanals zu nennen. Wenn Th. (S. 43), der gängigen Forschung folgend, das sogen. »byzantinische Diptychon« im Winchester Psalter als weiteres Beispiel für direkte Kontakte solcher Künstler mit byzantinischen Kunstwerken anführt, so muß ich dagegen auf meine Studie in der Festschrift für Marcell Restle (2000) verweisen, die Th. bei Abfassung seines Manuskripts noch nicht zur Verfügung stand, und in der ich byzantinisierende Objekte Italiens und des Westens als überzeugendere Quellen namhaft mache. Th. verweist beiläufig auch auf den üppigen Blütendekor und auf typische Motive wie die flammenden Gelände- und Wolkenformen in der Bury Bibel und den Nachfolgewerken, doch wäre auch hier einiges bezüglich kontinentaler Traditionen nachzutragen (Nilgen, *ibid.*). Eine umfassende Würdigung der außerordentlichen künstlerischen Leistung Meister Hugos schließt das Hauptkapitel ab.

Zur anschließenden Beschreibung und Kommentierung der Miniaturen der Bury Bibel, die sich bezüglich ikonographischer Fragen vor allem auf Kauffmann stützt, sind einige Anmerkungen vonnöten: Weder Th. noch der älteren Literatur einschließlich Kauffmann scheinen die wichtigen Unstimmigkeiten zwischen der zweiten und den übrigen drei Moses-Szenen aufgefallen zu sein. Während die Brüder Moses und Aaron im ersten Bild zu Numeri und in beiden Bildszenen zu Deuteronomium, wie für Patriarchen und Propheten üblich und letztlich spätantiker Tradition entsprechend, barfüßig und in Tunika und Mantelpallium auftreten, sind sie bei der Volkszählung im zweiten Numeri-Bild völlig anders gekleidet, mit Stiefeln an den Füßen, wadenlangen Ober- und Unterkleidern und auf der Schulter gefibelten Mänteln, d. h. in vornehmer zeitgenössischer Laientracht; auch hat das Haar des Moses hier eine von den übrigen Szenen abweichende graublauere Farbe.

Hier liegt offenbar ein diskussionswürdiges Problem vor, sei es nun im Sinne einer bewußt eingesetzten Rangverschiebung der beiden Brüder (wozu der Text und die Kommentare zu prüfen wären) oder nur als Folge unachtsamen Kopierens einer Vorlage aus anderem Sinnzusammenhang, was ich angesichts der Qualität dieser Miniaturen kaum annehmen kann. – Die Darstellung Hannahs im Gebet vor dem Priester Eli zu I Samuel würde man gern bezüglich der Pontifikalkleidung exakter beschrieben und gedeutet sehen. – Zur Miniatur zu Ezechiel wäre zu sagen, daß die Majestas Domini hier natürlich nicht nur Christus meint, sondern den (trinitarisch gedeuteten) Gott des AT, der aber nur im Bilde Christi (mit Kreuznimbus) darstellbar ist; eine theologische Grundwahrheit, die in der kunsthistorischen Literatur häufig übersehen wird. – Die erste Szene des Titelbildes zu Job ist keineswegs einmalig in der westlichen Kunst; Jobs Gebet für seine Kinder erscheint, etwas später als in der Bury Bibel (und bezüglich der Kinder in abweichender Ikonographie), prominent als Ausgangspunkt einer komplexen exegetischen Komposition auf der ersten Bildseite der Bibel von Floreffe.

Kleinigkeiten wie die mangelnde Durchzählung der Anmerkungen und etliche Druckfehler in diesen wären noch zu kritisieren. Doch kann alle hier vorgebrachte Kritik, die ja größtenteils Kritik an der von Thomson erklärtermaßen im Sinne von »judicious synthesis and commentary« dargelegten Forschung ist, nicht den außerordentlichen Wert dieser kompetenten zusammenfassenden Darstellung zu einem Hauptwerk mittelalterlicher Buchmalerei schmälern. Die Verbindung des Teilfaksimiles mit dem souveränen wissenschaftlichen Kommentar zu einem in jeder Hinsicht schönen und anspruchsvollen Buch, und dies zu einem zwar teuren, aber verglichen mit Vollfaksimiles doch noch erschwinglichen Preis, ist gelungen und dringend der Beachtung zu empfehlen.

Angesichts einer solchen wichtigen Publikation zu einer der großen romanischen Bibeln

Englands erinnert man sich umso mehr dessen, was der Forschung bislang in diesem Bereich fehlt. Die Lambeth Bibel (London, Lambeth Palace, Ms.3 und Maidstone Museum Ms.P.5), eine der bedeutendsten Handschriften in der Nachfolge Meister Hugos und um die Mitte des 12. Jh.s von einem eigenwilligen Berufsmaler ausgeschmückt, ist zwar verschiedentlich in der Fachliteratur behandelt und gelegentlich einiger Farbabbildungen gewürdigt worden, doch wäre hier eine dem neuen Buch zur Bury Bibel analoge Publikation dringend vonnöten. Dabei gibt es seit einigen Jahren eine ausgezeichnete, in einem internationalen Verlag erschienene Monographie von Josef Riedmaier, *Die »Lambeth-Bibel«*, Frankfurt a. M. etc. Peter Lang 1994 (Hochschulschriften, XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 218), schlicht ausgestattet wie bei dieser Reihe üblich, aber mit einem ergebnisreichen und sehr lesenswerten deutschsprachigen Text, der in der anglophonen Forschung leider kaum zur Kenntnis genommen wurde. Wenn der Prophet nicht zum Berg geht, muß der Berg sich notgedrungen zum Propheten bewegen: Man sollte auf der soliden Basis dieser Arbeit eine englische Textversion für eine Teilfaksimile-Ausgabe ähnlich der oben angezeigten zur Bury Bibel erstellen. Der Gewinn für die Forschung wäre erheblich. Wichtig wäre allerdings zunächst die Aufmerksamkeit der englischen Fachkollegen.

Der Winchester Bibel (Winchester, Cathedral Library), der dritten im Bunde der ganz großen englischen Prachtbibeln, sowie der in engem Zusammenhang mit ihr stehenden sogen. »Auctarium Bibel« (Oxford. Bodl. Libr. Auct. E inf.1-2) war schon vor Jahren ein anspruchsvoller Band in Großfolioformat gewidmet worden: Walter Oakeshott, *The Two Winchester Bibles*, Oxford, The Clarendon Press 1981, doch unterscheidet sich diese Publikation, trotz ihrer ähnlich noblen und großzügigen Aufmachung, in der inhaltlichen Ausrichtung durchaus von Thomsons Buch über die Bury Bibel. Sie ist kein Teilfaksimile; vielmehr enthält sie nur 12 unter dem Originalformat der Buchseiten bleibende Farbtafeln sowie eine Fülle von sehr guten s/w Abbildungen, vielfach von stark vergrößerten Details des Buchschmucks oder auch von eng damit zusammenhängenden Kunstwerken. Zu

einer ursprünglich geplanten ergänzenden Faksimile-Ausgabe, die auch die entsprechenden genauen Beschreibungen und Auflistungen enthalten sollte, kam es nicht. Der ausführliche, aber teilweise nicht klar organisierte Text macht keinen Versuch, diese Planänderung aufzufangen. Er will denn auch keine Gesamtdarstellung der die beiden Bibeln betreffenden Fragen bieten – die Ikonographie z. B. bleibt, von wenigen unsystematisch verstreuten Bemerkungen abgesehen, unberücksichtigt; vielmehr ist die Untersuchung ganz von der, für den Jahrzehntlang mit der Winchester Bibel befaßten Autor charakteristischen, Nahsicht auf die formalen Probleme dieser beiden Handschriften, ihre verschiedenen Maler und ihren engsten stilistischen Umkreis bestimmt. Er deckt daher nur bestimmte, allerdings sehr wichtige stilkritische und die

Arbeitsorganisation betreffende Fragen ab, und dies aus einer einmaligen Intimkenntnis der beiden Handschriften. Eine Gesamtdarstellung der beiden Prachtbibeln steht damit noch aus. Manches, was bei Oakeshott nicht zur Sprache kam, bietet die kleine, für ein breiteres Publikum geschriebene und mit etlichen Farbabbildungen ausgestattete Monographie von Claire Donovan, *The Winchester Bible*, The British Library/Winchester Cathedral 1993. Doch wartet diese prachtvolle Handschrift (wie auch die »Auctarium Bibel«) nach wie vor auf eine in Aufmachung und wissenschaftlichem Gehalt angemessene umfassende Publikation. Ein kompetent kommentiertes Teilfaksimile wie das der Bury Bibel wäre auch hier die beste Lösung.

Ursula Nilgen

SIMONETTA CASTRONOVO

La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area Savoiarda (1285-1343)

Turin, Umberto Allemandi & C. 2001. 243 S., XXVII farb. und 95 sw Abb., ISBN 88-422-1085-4

Die Autorin publiziert sieben, in der Biblioteca nazionale universitaria von Turin und der Pariser Bibliothèque nationale de France liegende, teils kaum bekannte gotische Bilderhandschriften und stellt sie meist korrekt in größere stilistische Zusammenhänge.

Zwei in das Missale des Gegenpapstes Felix V. (1383-1451) eingeklebte Blätter im Staatsarchiv Turin, Ms. j.b.II.6, sind zweifellos in Nordfrankreich um 1260 entstanden. Die prächtigen ganzseitigen, aus einem Meßbuch herausgetrennten Miniaturen – Christus seine Wundmale präsentierend und Christus am Kreuz – stehen mit ihrem summarischen, scharf brüchigen Faltenwurf Bilderhandschriften aus der Abtei Mont Saint-Eloi bei Arras nahe.

In der *Chronique d'Albéric de Trois-Fontaines*, Paris, BNF, Ms. lat. 4896 A, verfaßt von einem Zisterzienser aus der Diözese Châlons-sur-Marne, steht über der einzigen Historieninitialen ein Savoyerwappen, fol. 1, das wohl ursprünglich ist, weshalb angenommen werden darf, der Codex sei um 1290 von

einem Savoyer im französischen Norden bestellt worden.

Wesentlich prächtiger ist der *Roman de Merlin et Estoire du saint Graal*, Turin, Biblioteca nazionale universitaria, Ms. L.III.12, aus Arras um 1300, ein durch den Brand der Turiner Bibliothek im Jahr 1904 allerdings schwer beschädigter Codex, welcher erst im 15. Jh. in den Sammlungen der Savoyer erstmals erwähnt wird. Vielleicht ist der mit zwanzig Miniaturen illuminierte Roman, u. a. Artus' Ritterschlag und Hochzeit mit der falschen Ginover, identisch mit dem 1434 in den Sammlungen der Savoyer dokumentierten *Libro Sancti Graal et de Merlin*, für den Felix V. in Genf einen neuen Einband machen ließ.

Der fragmentarische *Roman de Cassiodorus, d'Elkanus et Peliarmenus*, Turin, Biblioteca nazionale universitaria, Ms. L.III.8, entgegen der Autorin aus stilistischen Gründen wohl in Théroouanne um 1280 mit 66 großformatigen Historieninitialen illustriert, ist erst 1749 in Turin dokumentiert. Der Text, eine Fortsetzung des *Roman des Sept Sages de Rome*, ist