

Formen. Es herrscht ein heftiges Hin und Her der Linien, eine starke Dynamik, die aber nur ein unruhiges Gegeneinander kleinerer Züge ergibt. Das zeigt sich ebenso sehr bei der einzelnen Figur, die nie mehr in einheitlichem Schwung zusammengefaßt wird, wie in den Architekturen, die einen übermäßigen, die Struktur verunklarenden Wechsel der Richtungen bieten. Eine ausgesprochene Vorliebe für scharfe, zackige, gebrochene Formen tritt maßgebend in Erscheinung. Das Gefühl für den Raum fehlt völlig. Auch im 14. Jahrhundert aber bieten diese Fresken viel Interessantes: ikonographische Neuerungen, eine Vorliebe für Einfügung genrehafter Züge, hervorragende Leistungen wie den Kopf des Johannes von Gračanica (gegen 1320), Zyklen von erstaunlichem Umfang, die 1350 vollendeten Fresken von Dečani z. B. umfassen über tausend Einzelfiguren, zu deren Herstellung der Gründer König Stephan III. und Kaiser Dušan Künstler aus anderen Ländern kommen ließen.

Die Anordnung der Kopien dieser Fresken in vier großen Sälen des Obergeschosses im Bayer. Nationalmuseum bringt die hier angedeutete Entwicklung klar zur Geltung. Zugleich aber läßt die geschmackvolle und geräumige Hängung die künstlerische Qualität der einzelnen Stücke wie den Charakter als Wandmalerei gut in Erscheinung treten. Der lebhaft Besucht zeigt denn auch, daß es sich nicht nur um eine Ausstellung von historischem Belang handelt, die ein im Westen fast unbekanntes Material darbietet, sondern um eine solche großer Kunst.

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß diese Fresken auch für die Geschichte der deutschen Kunst von Bedeutung sind. Sie erweisen aufs neue die Herkunft der ottonischen Reichenauer Malereien aus dem Osten: die eine der beiden Marien in Sopočani, denen Christus erscheint, entspricht z. B. der Mutter des Jünglings von Nain in Oberzell; der Meersturm von Gračanica zeigt das Motiv des Segelreffens, das wir in der Reichenau finden; Nerezi aber beweist eindeutig die Herkunft der ottonischen Gebäudenfigur aus Byzanz.

Albert Boeckler

FRANZÖSISCHE UND ITALIENISCHE BUCHMALEREI IN NEW YORK, PARIS UND ROM (Mit 1 Abbildung)

In den Jahren nach dem letzten Weltkriege haben sich die Handschriften-Ausstellungen merkbar vermehrt, um neuerdings in zwei oder richtiger drei ganz bedeutenden Veranstaltungen zu kulminieren. Von November 1953 bis Juni 1954 zeigte Palazzo di Venezia in Rom eine außerordentlich großartige *Mostra Storica Nazionale della Miniatura*, die gleichzeitig auf der anderen Seite des Atlantischen Meeres durch eine Ausstellung von *Italian Manuscripts in the Morgan Library* auf das glücklichste ergänzt wurde. Und am 28. Mai eröffnete die Pariser Nationalbibliothek die erste Hälfte einer der italienischen *Mostra* entsprechenden Generalmusterung der französischen Buchmalerei vor 1200, *Les Manuscrits à Peinture en France du VII^e au XII^e Siècle*, die bis Ende September dauern soll. Hauptverantwortlich für die drei Ergebnisse waren in Rom Mario Salmi, in New York Meta Harsen und in Paris

Jean Porcher. In allen drei Fällen handelt es sich aber natürlich um Leistungen, welche die Mitwirkung von sowohl über- wie untergeordneten Hilfskräften beansprucht haben, wovon die Vorreden der Ausstellungskataloge Zeugnis ablegen.

Kunstwerke auf Ausstellungen zur Geltung zu bringen, ist immer schwierig, besonders wenn es sich um Objekte handelt, die in Schaukästen eingeschlossen werden müssen. Keine Kunstwerke sind aber ungünstiger für Ausstellungszwecke als illuminierte Handschriften. Die Erfindung des Kodex, welche das Aufblühen der mittelalterlichen Buchmalerei eigentlich erst möglich gemacht hat, bedingt gleichzeitig die Schwierigkeit der Ausnützung des Buchschmuckes für Ausstellungszwecke. Von einer Handschrift, die vielleicht mehr als zwanzig Miniaturen enthält, läßt sich im Schaukasten in der Regel nur eine einzige vorführen, diejenige nämlich, welche gerade aufgeschlagen liegt. Wenn die Handschrift außerdem eine besonders schöne Einbanddecke hat, gerät der Aussteller leicht in Versuchung, das Buch geschlossen oder nur nach hinten geöffnet zu zeigen. (So mußte z. B. auf der Pariser Ausstellung die karolingische Buchmalerei in Metz zu kurz kommen, weil die illuminierten Handschriften dieser Schule alle ihre wunderbaren Prachteinbände bewahrt haben.) Vielleicht sind Ausstellungsschwierigkeiten zum Teil daran Schuld, daß die europäischen Museen sich so wenig um illuminierte Handschriften als Sammlungsobjekte bemüht haben. Man hat sie stillschweigend den Bibliotheken überlassen, wo sie ja auch seit alters zu Hause und ohne Frage gut aufgehoben sind. Doch so wenig werden sie dort von Kunsthistorikern und Liebhabern aufgesucht, daß Ausstellungen, auf denen sie mit einem Male in größtem Reichtum auftreten, auf manchen fast wie sagenhafte archäologische Ausgrabungen wirken.

Bibliothekare sind von Beruf aus keine Ausstellungstechniker, und ein Museums- mann kann vielleicht nicht umhin zu bedauern, daß man weder in Rom noch in Paris den Versuch gemacht hat, die ästhetische Wirkung der Bücher durch sparsame Auswahl und spezialgebaute Schaukästen mit indirekter Beleuchtung zu steigern. Tischförmige Vitrinen, über welchen die Besucher wie Fliegen an einem Stück Zucker sich zusammensetzen, machen das Studium ungemein mühsam und stellen an das Publikum Ansprüche, denen es nicht immer gewachsen ist.

Dieser Einwand wiegt aber leicht gegen das Schauspiel, das auf den Ausstellungen in Rom, New York und Paris tatsächlich geboten wurde. Wenn es nicht zu leugnen ist, daß man illuminierte Handschriften besser studiert, wenn man sie allein in Ruhe durchblättern darf, so ermöglicht andererseits eine Ausstellung etwas, was auch der fleißigste Bibliotheksbesucher nicht erreichen kann: die unmittelbare Konfrontation örtlich verstreuter Denkmäler. Besonders für das Studium der Farbe sind die Miniaturen-Ausstellungen ungemein aufschlußreich. Man sieht, wie sehr die einzelnen Schulen gerade vom Kolorit her voneinander abweichen. Kleine Variationen in der Nuance von Mennigrot sind für die karolingischen Hauptschulen fast ebenso bezeichnend wie die Formen ihrer Zierbuchstaben. Für speziellere Zuschreibungsfragen kann die Farbhaltung manchmal ausschlaggebend sein, und es ist keine Frage, daß die Ausstellungen in diesem Falle den Forschern den größten Dienst zu leisten vermögen.

Auch für die Beurteilung der Qualität bieten sie außerordentliche Vergleichsmöglichkeiten. Dieser Gesichtspunkt ist in der bisherigen Forschung wenig zur Geltung gekommen. Der Altmeister der italienischen Kunstforschung, Bernhard Berenson, dem die Morgan-Bibliothek die Einleitung des Katalogs anvertraut hat, kann beinahe auf die Palme eines Pioniers Anspruch erheben, indem er eine Liste der künstlerisch interessantesten Denkmäler aufstellt, die um so mutiger wirkt, als er die Manuskripte nur aus Photographien oder aus alter Erinnerung kennt. Wer die Ausstellung gesehen hat, muß zugeben, daß seine nur viel zu kurzen Hinweise anregend sind.

Endlich aber gestatten die Ausstellungen, die Geschichte der Buchmalerei gleichsam aus der Vogelperspektive zu sehen. Man erkennt nicht nur die Hauptlinien der Entwicklung klarer, sondern auch die oft überraschende Bodenständigkeit der Stile. Auf der Ausstellung in Rom war, um nur ein Beispiel zu geben, deutlich festzustellen, wie die bolognesische Menschauffassung, die in den Miniaturen des Niccolò di Giacomo um 1375 ihre größte Reife erlangt, noch hundert Jahre später bei Martino da Modena nachklingt.

Gegen die Ausstellung im Palazzo di Venezia ist nicht ohne Grund eingewendet worden, daß sie mit ihren 750 Kodices viel zu umfangreich war. Sicher hat Porcher die richtigere Politik gewählt, als er sich entschloß, die entsprechende französische Schau in zwei Hälften zu teilen, von denen die zweite, die Zeit nach 1200 umfassend, in einigen Jahren folgen wird. Und doch wäre es jedenfalls von Fachleuten kleinlich, das ungeheure Aufgebot von Handschriften aus fast allen Provinzialbibliotheken Italiens (mit Ausnahme leider der Biblioteca Ambrosiana und Veronas) zu beklagen. Zum ersten Male hatte man die Empfindung, die Leistung der italienischen Buchmalerei als Ganzes wirklich zu überblicken. Man fühlte sich aufgefordert, zu der Frage Stellung zu nehmen, was die italienische Buchmalerei im Rahmen der mittelalterlichen Kunst Italiens bedeutet und was ihre Sonderart innerhalb der europäischen Buchkunst ausmacht. Auf die Gefahr hin, in allzu kühne Verallgemeinerungen zu verfallen, sollen hier wenigstens ein paar Bemerkungen gewagt werden.

Jede kürzere Geschichte der italienischen Malerei wird geschrieben, ohne daß der Verfasser die Verpflichtung fühlt, die Buchmalerei mehr als ganz beiläufig zu berücksichtigen. Die Ausstellungen im Palazzo di Venezia und in der Morgan Library werden vielleicht in dieser Beziehung eine Wendung zum Besseren herbeiführen. Doch muß auch der größte Miniaturen-Enthusiast zugeben, daß es nicht unberechtigt ist, die Miniaturen hinter den Leistungen der Tafelmalerei zurücktreten zu lassen. Die italienische Malerei ist, im guten Sinne, eine nach außen gerichtete Kunst. Sie fühlt sich auf Riesenwänden und Prachtaltären zu Hause und versteht wie keine andere das Geheimnis der Monumentalität. Das Buch aber ist von sich aus unmonumental, intim und äußerlich wenig wirkungsvoll. Deswegen hat die italienische Malerei sich nie zwischen seinen Deckeln ganz auswirken können. Von Duccio und Giotto ab sind die ganz bedeutenden italienischen Künstler, mit ganz wenigen Ausnahmen, niemals als Illuminatoren tätig gewesen. Masaccio, Piero della Francesca, Michelangelo lassen sich als Buchmaler kaum vorstellen; was den Stil des letzteren betrifft, hat Giulio

Clovio es versucht, ihn in der Buchmalerei anzuwenden — mit künstlerisch abschreckendem Resultat, was auch Vasari darüber gedacht haben mag!

Das Interessante ist nun aber, daß auch die Buchmalerei von dem Streben der italienischen Kunst nach Schauwirkung nicht unberührt geblieben ist. Zwei Formen von illuminierten Handschriften sind für die italienische Buchmalerei besonders bezeichnend und waren auf der Ausstellung in Rom glänzend vertreten: die sog. Exultet-Rollen und die großen Antiphonare und Graduale. In beiden Fällen handelt es sich um den Versuch, das Buch so zu gestalten, daß seine Ausstattung für eine rings herum stehende Versammlung sichtbar wird. Zu diesem Zweck ist man bei den Exultet-Rollen nicht einmal vor der Kühnheit zurückgewichen, die Miniaturen im Verhältnis zum Text auf den Kopf zu stellen, damit sie, wenn die Rolle beim Lesen vom Rand der Kanzel hinuntergleitet, sich den Darunterstehenden richtig gewendet präsentieren (Abb. 4). Bei den Chorbüchern, deren großes Folioformat dadurch erklärt wird, daß die Musiknoten und der Gesangstext sämtlichen Mitgliedern des Kirchenchores lesbar erscheinen sollten, hat man in dem Initialschmuck mit seinen manchmal quälend großen Rankenwindungen anscheinend auf eine noch größere Schar von Zuschauern gezielt. Buchmalerei mit Fernwirkung! Für nordisches Stilgefühl bedeutet es eine etwas sonderbare Zielsetzung, wie man auch manchmal mit Erstaunen beobachtet, wie z. B. in der paduanischen Acerba-Handschrift der Biblioteca Laurenziana der Illuminator sich nicht scheut hat, auch für Randillustrationen eine Figurenskala zu wählen, die in keiner Proportion zum Schriftbild steht.

Daß das Wesen der Buchmalerei nahnichtige Kalligraphie ist, hat man natürlich auch in Italien nicht ganz gelehnet. Aber wirklich Ernst hat man erst im 15. Jahrhundert damit gemacht, als die Humanisten die Randdekoration und sogar das Flechtwerk frühromanischer Handschriften für die Buchkunst zu verwerten begannen. Schade nur, daß diese Ornamentmotive im 15. Jahrhundert die halb magische Kraft eingebüßt haben, die sie am Anfang des Mittelalters besaßen.

Wenn man von der italienischen Ausstellung zu der französischen kommt, fühlt man, daß man in eine andere Welt hineintritt. Die frühmittelalterliche Buchmalerei nördlich der Alpen ist keine Kunst zweiter Hand. Fast möchte man annehmen, daß ihr die gleiche Bedeutung zukommt wie etwa im 17. Jahrhundert der Tafelmalerei. Eine Geschichte der französischen Malerei vor 1200 ohne die Miniaturen zu schreiben, ist einfach unmöglich. Die merovingische Malerei kennen wir eigentlich nur aus Handschriften, und was würden wir von der Entwicklung und Differenzierung der karolingischen Malerschulen wissen, wenn uns nur die spärlichen Reste einiger Krypta-Fresken zu Gebot ständen? Etwas anderes wird es im 11.—12. Jahrhundert, wo wir mit vielen größeren Freskenzyklen zu rechnen haben, von denen auf der Pariser Ausstellung Aquarell-Kopien die Wände der Säle schmücken. Und doch macht gerade die Konfrontation dieser Aquarelle mit den gleichzeitigen Miniaturen es eindeutig klar, wie viel reiner und reicher die Überlieferung in der Buchmalerei fließt. Vor allem ist es die Farbe, in den Fresken verblaßt und verändert, in den Miniaturen frisch wie am Tage der Schöpfung, welche den Handschriften den Preis sichert.

Im Rechenschaftsbericht über die romanische Buchmalerei Frankreichs scheint mir die größte Bedeutung der Ausstellung Porchers zu liegen, erstens weil dieses Forschungsgebiet das bis jetzt am wenigsten bearbeitete darstellt, zweitens weil hier das Material zu einem viel höheren Prozentsatz als bei den merovingischen und karolingischen Handschriften innerhalb der Grenzen des heutigen Frankreich erhalten geblieben ist (was nicht hindert, daß man mit Dankbarkeit die Verstärkung der Ausstellung durch drei wichtige Handschriften aus der Morgan Library verzeichnet). Das künstlerische Leben Frankreichs war im 11.—12. Jahrhundert in eben so viele Lokalschulen aufgeteilt wie Deutschland vor Bismarck in Fürstentümer, und gerade diese Spaltung scheint der Kunst eine unverbrauchte Vitalität gesichert zu haben, neben der die Verfeinerung der Gotik als ein zweischneidiger Gewinn erscheint. St. Omer, St. Amand, Mont St. Michel, St. Germain-des-Prés, Citeaux, Limoges sind einige der führenden Klosterschulen. Merkwürdigerweise haben aber im 12. Jahrhundert Cluny und St. Denis nicht die Bedeutung gehabt, die man a priori erwartet hätte. Viele neue Werkstätten werden durch die Ausstellung zum ersten Male vorgeführt.

Es ist ausgeschlossen, im Rahmen einer kürzeren Besprechung zu Zuschreibungs- und Datierungsfragen Stellung zu nehmen. Dazu würde auch eine viel längere und intensivere Beschäftigung mit den ausgestellten Handschriften gehören, als sie einem reisenden Besucher möglich ist. Übrigens gibt es nur eine Person, die eine Ausstellung wirklich gut kennt — diejenige, welche sie gemacht hat. Glücklicherweise hat er oder sie auch die Verpflichtung, sein (ihr) Wissen im Druck niederzulegen, nämlich im Ausstellungskatalog.

Alle drei Ausstellungen haben Kataloge, die von bleibendem Wert sind. Der römische Katalog, dessen Redigierung Salmi Giovanni Muzzioli anvertraut hat, beläuft sich auf mehr als 500 Seiten und zeugt von einer sehr gründlichen Durcharbeitung des Materials, wenn man auch das Gefühl hat, daß der Verfasser die einheimische Fachliteratur besser beherrscht als die ausländische; führende Forscher wie A. Haseloff, M. Harrsen, H. Swarzenski und O. Pächt fehlen bisweilen in den bibliographischen Noten. Sehr viele wichtige Denkmäler werden zum ersten Male in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt. Auch nachdem die Handschriften zu ihren Bibliotheken zurückgekehrt sind, wird dieser Katalog ein unentbehrlicher Cicerone für weitere Studien bleiben.

Der Pariser Katalog ist nicht weniger verdienstvoll und erstaunlich à jour mit den letzten Forschungsergebnissen. Hinter den Notizen liegt eine systematische Durchphotographierung der Bestände sämtlicher Provinzbibliotheken Frankreichs, die der Forschung nicht weniger nützlich sein wird als die Ausstellung selber. Und doch möchte ich den Preis dem Katalog der amerikanischen Ausstellung geben, nicht weil viel mehr Geld auf ihn verwendet worden ist als auf die anderen, sondern weil man so stark empfindet, daß die Beschreibungen und Bestimmungen das reife Ergebnis jahrelanger Beschäftigung mit den Denkmälern darstellen. In dem italienischen und dem französischen Katalog kann man vielleicht hier und da (allerdings keineswegs sehr oft) eine

Datierung oder Lokalisierung antreffen, bei der man, mit mehr oder weniger Berechtigung, ein Fragezeichen an den Rand setzt. In dem Morgan-Katalog bin ich stolz, auf Seite 10 einen unbedeutenden Rechtschreibfehler (*renvoie*, statt *renvoi*) entdeckt zu haben. Schade nur, daß Miss Harrsen in den Notizen zu den einzelnen Handschriften nicht noch mehr von ihrem Wissen der Öffentlichkeit übergeben hat! Denn die vielseitige Gelehrsamkeit, welche die Leiterin der Handschriftenabteilung der Morgan Library verkörpert, ist ein wirklicher Leitstern für jeden, der sich mit dem schwierigen, aber seltsam fesselnden Studium der mittelalterlichen Buchmalerei abgibt.

Um die obengemachte Behauptung nicht ganz ohne Belege zu lassen, seien folgende Bemerkungen gestattet:

Mostra Nazionale della Miniatura

- Nr. 109 Firenze, Bibl. Laur. Acq. e. Doni 181, eher s. XIII. als XII.
- Nr. 155 Torino, Bibl. Naz. I. II. 1, eher s. XI. ex als XII.
- Nr. 205 Bologna, Bibl. Univ. 4194 nicht von Niccolò da Bologna, sondern gleiche Hand wie Nr. 211.
- Nr. 281 Rom, Bibl. Angelica 1612, eher s. XV. med. als XV^{1/2}.
- Nr. 409 Firenze, Bibl. Ricc. 2164, eher s. XIV in. als XIV ex.
- Nr. 445 Cesena, Bibl. Malat. D. V. 2, eher s. XIV^{2/4} als XIII/XIV.

Les Manuscrits à Peintures en France

- Nr. 8 Paris, B. N. lat. 12048, eher Meaux als Flavigny.
- Nr. 39 Paris, B. N. lat. 9386, eher s. IX^{1/2} als IX^{2/2}.
- Nr. 40 Paris, B. N. lat. 11959, eher s. IX^{1/2} als X.
- Nr. 43 Reims 7, von Erzb. Hinkmar geschenkt, aber unter Erzb. Ebo geschrieben.
- Nr. 71 Gannat, eher s. IX westdeutsch als s. X.
- Nr. 83 Reims 10, Kanontafeln gleiche Schule wie Prag Cim. 2, wohl Westfalen, s. X.
- Nr. 87 Paris, B. N. lat. 12051, die wirkliche Schule von Corbie, s. IX med.
- Nr. 122 Paris, N. B. lat. 6401, eher Fleury als St.-Omer-Gegend.
- Nr. 180 St. Quentin, eher s. XI^{2/2} als XII in.
- Nr. 222 Poitiers 250, vielleicht nicht Poitiers, sondern Fleury.
- Nr. 223 Angers 102, eher s. X/XI als XI ex.
- Nr. 272 Paris, B. N. lat. 9453, nicht XI^{1/2}, sondern um X, deutsch.
- Nr. 299 Paris, B. N. lat. 889, eher XI^{2/2} als um 1100.

Carl Nordenfalk

ZUR WIEDERERÖFFNUNG DER WIENER MUSEEN

Eine der beglückendsten Versicherungen, die einem Besucher des *Kunsthistorischen Museums* gegeben wird, lautet, man habe hinsichtlich der Bestände keinerlei Kriegsverluste erlitten. Geborgen gewesen waren sie in dem Lauffener Salzbergwerk, dann allerdings jahrelang auf Reisen, in Amerika, in Paris, in der Schweiz, und zuletzt auch