

These brief indications of the diversity of interest and approach that exists within the Warburg Institute may be supplemented from its Annual Reports (available on request) which give a full account of all its activities. The common denominator of these may be expressed thus: historical research, on the widest feasible front but in the most concrete of detail, not limited by adherence to any single method or point of view, into the processes by which any culture, in any of its aspects or in any combination of aspects, influences another culture or is influenced by it, and into the specific social and intellectual context in and by which that influence is exerted or nullified.

J. B. Trapp

Ausstellungen

ENGLISH ROMANESQUE ART 1066—1200

Ausstellung veranstaltet vom Arts Council of Great Britain
in der Hayward Gallery, London, 5. April — 22. Juli 1984
(mit 7 Abbildungen)

Der schlichte Titel — auf Plakaten und Transparenten für das englische Publikum mit der Reizzahl 1066 irreführend hinterlegt — kündigt ein epochales Ereignis der Kunstgeschichte an: die erste umfassende öffentliche Präsentation englischer Kunst der Romanik. Die Grenzdaten entsprechen der politischen und kulturellen Glanzperiode der englischen Geschichte nach der Eroberung unter den neuen Herrschern aus der Normandie und aus dem Hause Anjou-Plantagenet, als „England“ ein Imperium war, das zeitweise außer dem Inselreich die westliche Hälfte Frankreichs bis hin zu den Pyrenäen umfaßte. Dem deutschen Publikum, das Romanik mit „Stauferzeit“, allenfalls noch mit Frankreich oder Nordspanien zu assoziieren gewohnt ist, vermutlich eine entlegene historische Weltgegend, aus der nur wenige Namen durch die Literatur blitzen: Heinrich II. Plantagenet und Richard Löwenherz, Eleanor, die „Königin der Troubadoure“ und, natürlich, Thomas Becket.

Erstaunlich, angesichts der Pracht der über 550 ausgestellten Objekte, besonders der Miniaturhandschriften (86 Nrn.), Emails (103 Nrn. Metallkunst) und Elfenbeine (45 Nrn.), und angesichts der Fülle nahezu unbekannter Skulptur (82 Nrn.) — erstaunlich, daß es so lange brauchte, bis man sich in England zu einer solchen Präsentation entschloß, zumal die großen Hochmittelalerausstellungen nach dem Krieg beachtliche Publikumserfolge erzielt hatten: *El Arte Romanico* in Barcelona 1961, *The Year 1200* in New York 1970, *Rhein und Maas* in Köln und Brüssel 1972 und *Die Zeit der Staufer* in Stuttgart 1977. Zwar hatte es Ansätze mit beschränkter Breitenwirkung gegeben. Eine Auswahl romanischer Kunstwerke aus englischen und irischen Sammlungen war 1959 in Manchester gezeigt worden, und eine auf englische Buchmalerei spezialisierte Ausstellung hatte 1973 in Brüssel stattgefunden.

den. Aber die englische Öffentlichkeit, einschließlich namhafter Kunsthistoriker, leidet wohl immer noch unter einem merkwürdigen Inferioritätskomplex bezüglich ihrer mittelalterlichen Bildkünste, der so tief eingewurzelt ist, daß er die schon vor Jahren konzipierte Idee einer umfassenden Präsentation lange zurückdrängen konnte und noch jetzt eine fatale Wirkung auf Besuch und Katalogverkauf ausübt (unbegreiflich der Kontrast zu dem Bild der Massen, die, von der Last der Katalogbände gedrückt, sich durch die „Stauer“ schlepten). Daß das Vorhaben am Ende doch verwirklicht werden konnte, verdanken wir der Kompetenz, dem großen persönlichen Engagement und der Ausdauer eines Kunsthistorikers, der vom Kontinent stammt: George Zarnecki.

Geduld und Zähigkeit waren den Wissenschaftlern vonnöten, die mit George Zarnecki die Objekte auswählten und den Katalog erstellten. Der Arts Council of Great Britain, Veranstalter und Finanzier der Ausstellung, setzte den Forderungen nach mehr Raum für wissenschaftliche Diskussion ungerührt seine Richtlinien der „Publikumsfreundlichkeit“ entgegen: Gefordert waren eine zugkräftige Schau erlesener Kunstwerke und ein handlicher Katalog mit kurzen Texten und einem Minimum an wissenschaftlichem Apparat. Um so dankenswerter, daß es den Wissenschaftlern trotzdem gelang, ein z. T. hohes Maß neuer Forschungsanstöße in die Darbietung der Objekte und besonders in den Katalog einzubringen. Den verweigeren Raum für wissenschaftliche Diskussion suchte man durch Symposien und eine dem Ausstellungsthema gewidmete Nummer des *Burlington Magazine* (April 1984) zu ersetzen. Der Katalog umfaßt immerhin 416 Seiten mit über 500 oft tristen Abbildungen, davon 46 in Farbe, und kostet £ 9,95, ein relativ stolzer Preis, wenn man an die durch hohe Auflagen niedrig gehaltenen Preise deutscher Kataloge vergleichbaren Genres denkt.

Die lichtlose Beton-Festung der Hayward Gallery am Southbank bietet einen wenig übersichtlichen, gelegentlich durch kunstgewerblich-kleinteilige Einbauten mit Krypten-Assoziation verstellten architektonischen Rahmen der Schau, durch die der Besucher mittels Wegweisern geführt werden muß. Der durch große Überschriften und kurz einführende Texttafeln zu Beginn jeder Abteilung skandierte Aufbau gibt eine historisch-chronologische Einteilung nach den Regierungsjahren der englischen Könige von Wilhelm dem Eroberer bis zu Richard Löwenherz vor, innerhalb derer die verschiedenen Kunstgattungen zusammen dargeboten werden. *De facto* wird dieses Prinzip aber häufig durchbrochen, so daß z. B. Emails aus dem späten 12. Jahrhundert unvermutet innerhalb der historischen Abteilung König Stephans 1135—54 auftauchen. Die Tendenz, Stücke ähnlicher Technik nahe beieinander aufzustellen, unterläuft immer wieder das historische Aufbauprinzip und erschwert den Vergleich zwischen zeitgleichen Werken verschiedener Gattungen, z. B. solchen, die auf denselben Auftraggeber zurückgehen. Ein konsequenter historischer Aufbau, der die Kunstproduktion an wichtigen Zentren (z. B. Canterbury, St. Albans, Bury St. Edmunds, York) oder im Umkreis einzelner Personen (z. B. Heinrich von Blois und Richard von Ilchester, Bischöfe von Winchester; Abt Simon von St. Albans) stärker herausstellt, hätte möglicherweise Zusammenhänge besser deut-

lich gemacht. Derartige Mißlichkeiten sind z. T. natürlich konservatorisch bedingt; sie werden sich nie ganz ausschalten lassen.

Wie unsinnig der britische „inferiority complex“ ist, muß jedem unbefangenen Auge spontan vor den versammelten Kunstwerken klar werden. Malereien wie die der Bury-Bibel, der Lambeth-Bibel und der Blätter aus Avesnes mit ihren groß auftretenden Figuren, der Eleganz und Süße ihres schwingenden Linienspiels, ihrer malerischen Kultur und juwelhaften Farbigeit suchen vergeblich ihresgleichen auf dem Kontinent. Die Emailziborien mit ihrem farbenprächtigen Phantasieblütendor wetteifern mit den besten Erzeugnissen des Maaslandes. Dazu — ganz unerwartet in dieser Menge und Qualität — die Skulptur: Fragmente nur, zerschlagen mit einer fanatischen Gründlichkeit, die alle analogen Vorgänge auf dem Kontinent an Pedanterie übertraf; und doch in dem so zerstückelten Zustand noch Zeugen einer hochqualifizierten Kunst mit ganz unterschiedlichen Stilrichtungen, phantastisch und präzise zugleich, und in lebendiger Auseinandersetzung mit den damals neuesten französischen Errungenschaften geformt. Eindrucksvoll und wichtig auch die Siegel, zumeist gut datierbare Stücke, vielfach von bester Qualität, wenn auch oft nur in beschädigten Abdrücken überliefert, — ein von den Kunsthistorikern bisher noch nicht genügend berücksichtigter Schatz.

Die Erhaltungsbilanz der Monumentalskulptur könnte dem Besucher ins Gedächtnis rufen, daß ja alle mittelalterliche Bildkunst Englands extrem fragmentiert ist. Angesichts der erlesenen Stücke aus Buchmalerei und Schatzkunst, die wie ausgesuchte Repräsentanten einer breiten Materialfülle erscheinen, macht man sich kaum klar, daß in dieser Schau fast alles — oder doch das meiste Bewegliche — ausgestellt ist, was aus der Romanik über die verschiedenen Zerstörungswellen der Reformation gerettet wurde. Nirgendwo in Europa ist nicht nur die Monumentalkunst, sondern auch die Schatzkunst so rigoros dezimiert worden wie in England. Heinrich VIII. legte 1538 seine Hand auf alles Kirchengut, das irgend einschmelzbar oder aus edlem Material war, und Cromwells Leute vollendeten ein Jahrhundert später die Zerstörung. Die durch Zufall oder abenteuerliche Umstände (z. B. Nr. 115) geretteten Stücke sind wirklich nur die Spitze des Eisbergs. Ein Blick in Lehmann-Brockhaus' 5 Bände gesammelter Quellen zur englischen Kunst des Hochmittelalters kann die Proportionen zurechtrücken, besonders wenn man die vergleichsweise mageren Bände für Deutschland oder Frankreich dagegen hält. Der hohe Qualitätsdurchschnitt der erhaltenen Objekte bescheinigt den Künsten Englands im 12. Jahrhundert eine führende Stellung im gesamteuropäischen Konzert — eine Tatsache, von der die Kunstgeschichtsschreibung und -lehre auf dem Kontinent nach den Anstößen Georg und Hanns Swarzenskis und Otto Pächts längst hätte intensiver Notiz nehmen können.

Teilweise scheint freilich selbst den Katalog-Autoren unnötig der Mut zu fehlen, frappante Phänomene der englischen Romanik ohne Anlehnung an Kontinentales, gar „Reichskunst“, zu deuten. Nun steht die enge Verflechtung der insularen Kunst dieser Zeit mit den Errungenschaften des Kontinents sicher außer Frage. Zweifel kommen mir aber, wenn — auch da, wo es nicht um „Maas-Einfluß“ geht — öfter

ausgerechnet die „Reichskunst“ als pauschaler Bezugspunkt zitiert wird. Frankreich, Nord- und Westfrankreich zumal, lag England nicht nur geographisch und politisch, sondern auch kulturell erheblich näher, man denke nur an die Menge englischer Studenten in Frankreich und die gemeinsame französische Sprache der Oberschicht. Aber französische Buchmalerei und Schatzkunst der Romanik ist nur vereinzelt aufgearbeitet, und die große Frage, was denn eigentlich alles im 12. Jahrhundert nördlich der Loire und in Aquitanien — abgesehen von der Monumentalskulptur — geschah, steht angesichts etlicher problematischer Abhängigkeitshypothesen und Lokalisierungsvorschläge des Katalogs intensiver denn je im Raum. Dort sollte m. E. die weitere Erforschung des 12. Jahrhunderts, auch des englischen, ansetzen.

Unterschiedliche teils stärker expansive, meist eher restriktive Tendenzen in der Auswahl der Objekte lassen sich in einzelnen Abteilungen feststellen. Der überwiegende Teil der Leihgaben kommt verständlicherweise aus England; nur Frankreich und die U. S. A. steuerten mit je etwa 20 Leihgaben einen substantiellen Anteil bei. Deutsche Leihgeber sind mit 6 Nummern vertreten, darunter als ein Hauptstück der Ausstellung der Albani-Psalter. Italien hat unverständlicherweise nur ein einziges Objekt nach London geschickt, obwohl der Bargello eine ganze Reihe höchst wichtiger englischer Elfenbeine und Goldschmiedewerke des 12. Jh. hütet, die man unbedingt erwartet hätte.

Zu den einzelnen, nach Material geordneten und von verschiedenen Spezialisten bearbeiteten Sachgruppen und Objekten:

Überwältigend ist der Eindruck der Buchmalerei, in der Vielfalt und Eigenwilligkeit der Formensprache ebenso wie in der blühenden Schönheit ihrer Hauptwerke. Monumentaler Ernst und märchenhafte Pracht und Eleganz mischen sich mit Witz, frecher Aggressivität und modebesessener Spleenigkeit. Man spürt Genießen und Gelächter hinter dieser raffinierten Kunst, ohne daß dem Gewicht der Aussage das mindeste abginge. Es ist die Atmosphäre des *Policraticus* oder der Briefe des Johannes von Salisbury, sprühend von Geist und Spott über den Tiefen des religiösen und moralischen Anliegens. Das kläffende Gewimmel in den Initialranken, wo jeder jeden kneift und beißt, oder der Bärenreiber, der seinen Bären das ABC lehrt (wobei die Kenntnis des ABC für die Benutzung des betreffenden Buches, eines alphabetisch geordneten Eigennamen-, „Lexikons“, Voraussetzung ist; Nr. 42), gehören ebenso dazu wie die in schwingendes Linienspinn und geradezu snobistische Eleganz eingekleidete Versöhnungstheologie zwischen Judentum und Christentum in der Wurzel Jesse der Lambeth-Bibel (Nr. 53). — Die Katalogtexte von J. J. G. Alexander und C. M. Kauffmann sind solide und informativ; ihre Autoren fußen dabei weitgehend auf ihren eigenen umfassenden Publikationen zur normannischen und englischen Buchmalerei. Einige ergänzende Anmerkungen mögen trotzdem nützlich sein.

Nr. 17—21: St. Albans/Bury St. Edmunds, Alexismeister, seine Werkstatt und Nachfolge: Ein Fest für den Kunsthistoriker, all diese über die Welt verstreuten Hauptstücke versammelt zu sehen. Die verschiedene Provenienz und Schriftheimat

der Handschriften weist den Alexismeister als wandernden Berufsmaler aus. Nicht nur die qualitätvolle Miniatur in der Anselm-Handschrift (Nr. 19), sondern auch die Edmund-Vita möchte man mit Pächt dem Alexismeister selbst zuweisen. Die geringfügigen Unterschiede zum Psalter mögen durch den weniger anspruchsvollen Modus der Heiligen-Vita bedingt sein. Zur Frage der Stilherkunft sollte man doch wohl die südwestfranzösische Buch- und Wandmalerei um 1100 stärker in die Diskussion einbeziehen, die das byzantinische Kammlichter-System in ähnlicher Weise adaptiert und umsetzt. (Dagegen Pächt, St. Albans Psalter, 123 n. 5; unentschieden L. Ayres, Zs. f. Kg. 1974, 211).

Nr. 30: Canterbury, Boethius *De musica*: Die Buchmalerei in der I. H. 12. Jh. in Canterbury ist relativ spärlich und nicht mit allen Hauptwerken vertreten. Es fehlen die *Civitas Dei* in Florenz, der Anselm in Oxford BL Bodley 271 und, vor allem, die Dover-Bibel (Kauffmann, Romanesque Mss. 1066—1190, Nr. 19, 42, 69). Die Stilphase um 1130, zu der nach bisheriger Annahme auch die Wandmalereien der Gabrielskapelle der Kathedrale gehören (Demus, *Romanische Wandmalerei*, Taf. 189 etc.; D. Kahn, Burl. Mag. April 1984, 225 ff., datiert sie neuerdings in die 60er Jahre), ist nur durch das Autorenbild zu Boethius *De musica* repräsentiert. Gern hätte man neben diesem Blatt den Marcus aus dem Evangeliar in Sées, Evêché, gesehen, der stilistisch zwischen dem Boethius und dem Oxforder Anselm zu stehen scheint, im charakteristischen Kopftyp der Gabrielskapelle und dem 2. Band der Dover-Bibel eng verwandt ist und überdies als „reitender Evangelist“ ein Gegenstück zu den merkwürdigen „Mostyn Gospels“ (Nr. 22) abgegeben hätte (*Abb. 1a—c*). Das zuletzt von W. M. Hinkle (Art Bull. 1976) besprochene Evangeliar von Sées entstand wohl in der Normandie, doch ist die Herkunft des Malers zwischen England und Nordfrankreich strittig.

Nr. 44: Die Bury-Bibel schlägt ein wie ein elementares Ereignis. Mit ihren unmittelbar nach der Edmund-Vita für die Abtei des hl. Edmund geschaffenen Miniaturen ist der Stil des Alexismeisters schon überholt und eigentlich veraltet. Hier tritt die typisch englische, kurvig geschwungene Variante des „damp fold style“ auf den Plan, Ausdruck eines ganz neuen, an Byzanz geschulten Sinns für organische Bewegung und Physiognomie. Die gelassene Präsenz der großen Figuren verbindet sich mit eindringlichen Blicken und Gesten. Dazu eine raffinierte malerische Farbkultur, mit nahe beieinander liegenden Blau-, Grün- und Grautönen spielend, dazwischen juwelhaft aufleuchtend Orange und Rot. Keine Farbabbildung ist dem bisher gewachsen.

Nr. 47—50: Die Ausstellung bietet erstmals die Gelegenheit, die vier Einzelblätter vereint zu sehen, die, in quadratischen Kästchen gereiht, den ausführlichsten biblischen Zyklus wiedergeben, der im Westen aus der Zeit vor 1200 überliefert ist. Sie waren ursprünglich vermutlich einem verlorenen Psalter der Utrecht-Psalter-Tradition vorgebunden und dürften in Canterbury entstanden sein. Ihre stilistischen Wurzeln reichen zurück in den Umkreis des Alexismeisters; Ansätze eines linear schwingenden „damp fold“-Stils weisen zugleich voraus auf die Lambeth-Bibel, mit der auch die grisailleartig in blassen, ausgebleicht wirkenden Farben ge-

haltenen Ornamentrahmen zusammengehen. Die Ikonographie dieser Blätter, die mit allen wichtigen NT-Zyklen Englands der Zeit versippt ist, bedarf noch des genaueren Studiums. Auf eine spätantik-römische Tradition weist der seitlich auf einer Sphaira sitzende Christus in einer der letzten Osterszenen, der an den Schöpfergott von Alt-St. Peter und Alt-St. Paul erinnert. Auch das antikische Polster, an dem sich die Jünger zum Fischessen am See Tiberias versammeln, könnte diesen Ursprung bestätigen, auf den ja auch die Aufteilung jeder Bildseite in 12 quadratische Kästchen — über die „St. Augustine's Gospels“ — zurückweist.

Nr. 53—55: Ein Höhepunkt der Ausstellung sind die beiden eng zum Kreis der Lambeth-Bibel gehörenden Evangelisten aus Avesnes, der kostbare Rest einer Handschrift, die im 2. Weltkrieg in Metz verloren ging: monumentale Werke wahrhaftig in Format und Habitus und von einer unglaublichen malerischen Raffinesse. Die manierierte Eleganz der Linienführung steht in herausforderndem Gegensatz zum konzentrierten Ernst dieser göttlich inspirierten Riesen. Laut Kolophon der verlorenen Handschrift war das Evangeliar 1146 für Liessies in Nordfrankreich geschaffen worden. Der die „damp fold“-Tradition der Bury-Bibel so eigenwillig umsetzende Künstler muß identisch sein mit dem der Lambeth-Bibel, trotz der größeren Wucht und Schwere auch der kleinen Rahmenfiguren der Avesnes-Blätter. Wieder ein beweglicher Berufsmaler also, der beiderseits des Kanals bedeutende Aufträge ausführte, aber in diesem Fall zweifellos ein Engländer. — Den beiden Bänden der Lambeth-Bibel und den Avesnes-Blättern ist ein interessantes Doppelblatt aus Oxford mit unvollendeten oder später abgeriebenen Darstellungen der Kreuzabnahme und des Ostermorgens zugeordnet, das demselben Kreis angehören soll. Das besonders delikate Stück ist jedoch so unglücklich an die Rückwand einer Vitrine verbannt, daß man nichts erkennen kann, eine ärgerliche Unachtsamkeit gerade angesichts der Wichtigkeit dieser Gegenüberstellung.

Nr. 57: Eine interessante Bereicherung des englischen Handschriftenmaterials ist der Plinius aus Le Mans. Initialen und Autorenbild hat W. Oakeshott neuerdings dem sogen. „Entangled Figures“-Meister zugewiesen, der an der Oxforder Auctarium-Bibel (sogen. 2. Winchester-Bibel, Nr. 63) mitarbeitete, den er aber auch schon im Shaftesbury-Psalter (Nr. 25) und in verwandten frühen Handschriften am Werk sehen will. Zum Herkunftsbereich bzw. engen Kreis der „Entangled Figures“-Werkstatt dürften all diese Werke und auch das Titelbild des Plinius wohl gehören; bezüglich der Zuschreibung an eine einzige Künstlerhand bleiben Zweifel. — In loser Verbindung mit dem Plinius (wie auch mit dem Shaftesbury-Psalter) sehe ich andererseits die Evangelisten des Cartulars von Sherborne (Nr. 46) mit ihrem abgerundeten Parzellenstil, ihrer graphischen Behandlung der Farbe und ihren Köpfen mit starren Bärten und eng zusammenliegenden Augen; allerdings steht die „damp fold“-Variante besonders der Beinpartie des Johannes zugleich schon dem Winchester-Psalter nahe (Nr. 61). Hier wird ein für die anspruchsvollen Werke englischer Buchmalerei dieser Zeit zunehmend charakteristisches Phänomen deutlich: die völlige Interdependenz der verschiedenen Stile. Man hat den Eindruck, daß die besseren Künstler — offenbar bewegliche Berufsmaler — alle mit-

einander in Verbindung und Austausch standen. Der Streit um Lokalisierungen bestimmter Stilvarianten an bestimmte Skriptorien erscheint daher mehr und mehr müßig. Mit der Schriftheimat eines Buches ist über die Stilheimat seines Bildschmucks nichts Verbindliches mehr auszusagen, wenn dieser über das Niveau einer „home-made“-Gebrauchskunst hinausgeht.

Nr. 61: Der Winchester-Psalter wirft nach der aus Wormalds Notizen posthum veröffentlichten Monographie und nach mehreren Dissertationen zum Thema immer noch wesentliche Fragen auf. Der Erhaltungszustand der beim Brand der Cotton-Bibliothek 1731 beschädigten Handschrift ist ausgiebig untersucht und diskutiert: Demnach sind die fleckig blauen Hintergründe, die Goldborten und die altfranzösischen Inschriften einer zweiten Bearbeitungsphase kurz nach der Entstehung zuzuweisen, während die ursprüngliche Anlage sorgfältige Federzeichnungen mit leichter Kolorierung vorsah (Haney, Brit. Libr. Journ. 1981). In diesem Psalter mischen sich Reichtum und Eleganz der Form mit Grotteske und Karikatur. Das Interesse an prächtig geschlungenen Stoffen und spleenigen Mode-Details (der als höfischer Mode-Geck gekleidete Satan der 3. Versuchung Christi, Wormald Taf. 21!) verbindet sich mit einem handfesten Sinn für epische Dramatik bis zum Schauerroman (der in eines der Kinder von Bethlehem beißende Neger-Soldat, Wormald Taf. 17!). Höfisches spielt eine große Rolle in diesen Bildern, auch in der Betonung der königlichen Machthaber als positive wie negative *exempla*; selbst Pilatus ist bei der Geißelung als König gekleidet. — Diese Handschrift, die den Psaltertext in Altfranzösisch und Latein gleichberechtigt nebeneinander darbietet, kann nicht für den Gebrauch eines hohen Klerikers und Cluniazensers wie Bischof Heinrich von Winchester gemacht worden sein, sondern nur auf seine Veranlassung für einen hochgestellten Laien, etwa ein jugendliches Mitglied der königlichen Familie, das aus Text und Bild lernen und Vergnügen haben sollte. Genauere historische Hinweise sind dem über 9 Bildseiten ausgebreiteten Jüngsten Gericht zu entnehmen: Unter den nach Ständen geordneten Seligen erscheinen drei Bischöfe (ohne Pallium) und drei Äbte als Hauptfiguren. Die Verdammten werden durch vier Mönche und zwei mit dem Pallium eindeutig gekennzeichnete Erzbischöfe angeführt (Wormald Taf. 37, 40, 57). Zwei Erzbischöfe, derart hervorgehoben, im England des mittleren 12. Jahrhunderts — das muß eine Anspielung auf Canterbury und York sein, die einzigen englischen Erzsitze. Offensichtlich lag der Auftraggeber mit beiden Metropolen in Fehde, was für Heinrich von Winchester für die Jahre 1147—50 voll zutrifft. Die bisher rein stilkritisch ermittelte Datierung wäre so zu präzisieren.

Nr. 62: Die im Katalog vorgeschlagene Kompromiß-Datierung des Eadwine-Psalters einschließlich des Schreiber-Portraits auf „c. 1150—60“ ignoriert die von Zarnecki unlängst betonten, extremen Stilunterschiede zwischen den selbst um 1145/50 schon antiquierten Illustrationen in der Nachfolge des „St. Albans“-Zweigstils der Pembroke-Blätter (Nr. 21) und dem „modernen“, französisch (S. Amand) beeinflussten Eadwine-Portrait, das schon Ansätze zum Muldenfaltenstil zeigt und m. E. nicht vor das 7. Jahrzehnt datiert werden sollte.

Nr. 63a, 69, 70: Der Bruch mit dem Prunk der englischen Spätromanik erfolgt unter französischem und erneutem byzantinischem Einfluß. Die ersten fest zwischen 1165 und 1170 datierten und die bis 1177 folgenden Werke des neuen Stils, die glossierten Bibel-Bände, die Thomas Becket während seines Exils in Frankreich herstellen ließ, sind nicht in ihren frühesten Exemplaren, sondern nur in der gemäß Becket's Auftrag, aber nach seiner Ermordung entstandenen Petrus-Lombardus-Ausgabe des Herbert von Bosham vertreten (Nr. 69). Der Grund ist wohl, daß nach de Hamels neuer These der Engländer Herbert von Bosham, Sekretär, Lehrer und Gefährte Becket's im Exil, diese „kritische Edition“ des Petrus Lombardus eigenhändig in Paris schrieb. Einige der früheren Becket-Bücher scheinen jedoch auch von englischen Schreibern hergestellt zu sein. Die zentrale kunsthistorische Frage zur ausgestellten Handschrift umgeht der Katalog: die nach Art und Herkunft des Buchschmucks, der ganz und gar französisch aussieht und Parallelen besonders in den mit Troyes in Verbindung gebrachten Miniaturen der sogen. Kapuzinerbibel hat (Paris BN lat. 16743—6; Cahn, *Die Bibel in der Romanik*, Nr. 97; *Abb. 2a und b*). — Der zweite Hauptmeister, der an dieser mehrbändigen französischen Bibel mitarbeitete, kann mit dem Simon-Meister identifiziert werden, der in St. Albans für Abt Simon (1167—83) Bücher im neuen Stil illuminierte und in der Ausstellung nur ungenügend durch ein Initial vertreten ist (Nr. 70). Einige seiner Miniaturen in der Kapuzinerbibel hängen eng mit den figürlichen Initialen von Becket's glossiertem Evangelium zusammen (Cambridge Trin. Coll. B. 5. 5; *Abb. 3a und b*), in denen der Muldenfaltstil schon deutlich ausgeprägt ist. — Die Beziehung dieser Stilgruppe zu dem schönen Psalmen-Initial zu Anfang des 2. Bandes der Auctarium-Bibel aus Winchester (Nr. 63a) bleibt noch zu klären, doch scheinen mir gerade die vom Morgan- und Amalekiter-Meister der Winchester-Bibel abweichenden Züge dieses Initials die Verbindung zur Becket/Simon-Gruppe herzustellen. Bei etwas weiterer Konzeption des Englischen hätte man hier mit zwei oder drei zusätzlichen Handschriften ein folgenreiches Zusammenspiel von beiderseits des Kanals tätigen, wohl französischen Künstlern und englischen Auftraggebern vom Rang Thomas Becket's und seines Freundeskreises, zu dem Abt Simon gehörte, demonstrieren können.

Nr. 64, 65: Zur 2. Ausschmückungsphase der Winchester-Bibel sind in der Ausstellung die wichtigsten Vergleichsstücke zusammengetragen: aus New York kam das „Morgan Leaf“, aus Barcelona eine Serie der Vorfahren Christi, abgenommene Wandmalereien aus dem Kapitelsaal von Sigena (Nr. 87). Besser wird man den Morgan-Meister so bald nicht wieder studieren können. — Ich möchte hier nur auf eine verborgenere und den Veranstaltern selbst offenbar entgangene Informationsquelle zur 2. Phase der Winchester-Bibel aufmerksam machen: auf die 3 hochinteressanten Siegel Richards von Ilchester, Bischofs von Winchester 1174—88 (Nr. 345, 346). Bisher waren den Kunsthistorikern nur das jetzt als 2. Siegel erwiesene Stück und das „klassische“ Gegensiegel bekannt, die beide (in unterschiedlicher Akzentuierung) zur neuen Stilströmung in Winchester gehören. Das neu vorgestellte 1. Siegel Richards, das man nun mit dem Datum seines Amtsantritts in Verbindung

bringen darf, gehört dagegen noch der ausgehenden Spätromanik an; seine Verbindung von kompakt vorgewölbten Körperformen mit fein zusammengeschobenen, fließenden Falten läßt sich mit dem Eadwine-Portrait, auch mit einigen Miniaturen des Kopenhagen-Psalters (Nr. 76) vergleichen. Die natürlichen Formen des protogotischen Klassizismus auf den beiden späteren Siegeln rücken damit eher in die 80er Jahre. Als Konsequenz für die Winchester-Bibel wäre zu erwägen, ob nicht auch die Künstlergruppe der 2. Ausstattungsphase erst einige Zeit nach dem Amtsantritt Richards nach Winchester kam. Sein 1. Siegel jedenfalls zeigt keine Spur eines Einflusses dieser neuen Stilrichtung.

Die Abteilung „Wandmalerei“ ist allein durch die großartigen Fragmente aus Sigena vertreten (Nr. 87). Die Entscheidung, jegliche Art von Kopien auszuschließen, erscheint bedauerlich angesichts der vorzüglichen Pastell-Repliken, die E. W. Tristram vor Jahren von wichtigen englischen Wandmalereien des Mittelalters angefertigt hat, und die man ohne großen Aufwand — und gebührend abgesetzt — in die Ausstellung hätte einbeziehen können. Vor allem die Malereien der Anselms- und Gabrielskapelle von Canterbury wären zum Vergleich mit der Buchmalerei dringend erforderlich gewesen. So ist die Malerei in Canterbury auch von dieser Seite her ungebührlich unterrepräsentiert. — Für die Spätphase wird dies wettgemacht durch die vorzüglichen und gut sichtbar präsentierten Fenster-Proben aus dem frühgotischen Chor der Kathedrale, Spitzenwerke ihrer Zeit und Gattung. M. Caviness präsentiert die wenigen gezeigten Scheiben aus Canterbury und York in einem knappen, ausgezeichnet informierenden Aufsatz, der die überragenden Exponate zum Ausgangspunkt für weitreichende Überlegungen nimmt.

Die Skulptur ist in einer unerwarteten Vielfalt vertreten und vom erfahrensten Kenner dieser Materie, Zarnecki, sowie von D. Kahn und C. Wilson vorgestellt. Werke einer weiterhin aus angelsächsischen Wurzeln gespeisten Kunst stehen neben der Hochkunst aus den großen Kathedralen, Abteien, Palästen. Relativ breit vertreten ist dabei die sonst so rare „Profanskulptur“ durch z. T. ganz vorzügliche Kapitelle und Fragmente von den königlichen Residenzen Westminster Hall (Nr. 105, 106) und Clarendon (Nr. 155) und vom Palast Bischof Heinrichs von Winchester (Nr. 147, 148, 156). Das Niveau der Skulptur ist meist erstaunlich hoch; die gelegentlich beim „Reich“ gesuchte Anlehnungsmöglichkeit (Nr. 114, 115, 120) erscheint überflüssig. Ich beschränke mich hier auf wenige Anmerkungen zu dieser wichtigen und anregenden Abteilung.

Nr. 135a: Das Giebel-Fragment mit den sich grotesk anschließenden Löwen mag eher von einem rückwärts in eine Wand eingebauten Steinmöbel, der Rücklehne eines Bischofsthrons etwa, stammen als von einem romanischen Außenbau.

Nr. 148: Das feine Kopffragment aus Wolvesey Palace in Winchester dürfte wegen des Wulstes an der Nasenwurzel und des dienstbaren Elfs, der das Haar zurückhält, ein dem Bereich des Dämonischen angehörendes Wesen darstellen. Zu einer Säulenfigur könnte es daher höchstens in dienender Funktion (Konsole?) gehört haben.

Nr. 152: Ein besonders interessanter Zuwachs an figürlicher Skulptur sind die neuen Funde von St. Albans, die sich durch starke Plastizität auch des Stofflichen und belebte, wache Physiognomien auszeichnen. Vergleiche mit Elfenbeinskulptur scheinen ergiebiger als solche mit der Buchmalerei (zu beidem D. Kahn, in: *Studies in Medieval Sculpture*, London 1983). So kann man auf die lebendig modellierten Köpfe der beiden Walroßbein-Könige im Brit. Mus. (Nr. 191) verweisen.

Nr. 153: Die eigentümliche Weise, wie die Yorker Madonna das aufrecht seitlich über ihrem linken Bein auf ihrer rechten (!) Hand sitzende Kind hält, kommt, soweit ich sehe, nicht unmittelbar aus der byzantinischen Ikonographie, sondern scheint eine englische Sonderbildung zu sein. Den gleichen Haltungstyp repräsentiert die schöne Beinmadonna im Vict. & Alb.Mus. (Nr. 209), nur daß hier das größer gebildete Kind zugleich auf dem linken Oberschenkel der Mutter sitzt. Prototyp für diese Sonderform könnte ein in England besonders verehrtes Marienbild gewesen sein, das möglicherweise auch für die charakteristischen, diagonal zwischen den Beinen schwingenden Stoffpartien englischer Madonnen (Nr. 153, 209, 227) vorbildlich war. Der von Zarnecki wiederholt angenommene Zusammenhang mit der byzantinisierenden Maria im Winchester-Psalter (Wormald Taf. 33), die besonders im Obergewand erheblich fortschrittlichere Formen zeigt als die Yorkerin, scheint mir nicht überzeugend.

Die Elfenbein- bzw. zu dieser Zeit und in England fast ausnahmslos Walroßbein-Skulptur wird in der Ausstellung in ihrer z. T. irritierenden Vielgestalt vorgeführt, und die Katalogtexte von P. Lasko und P. Williamson tun an einigen Stellen das ihre dazu, die Irritation zu verstärken. — Trotz der Vielfalt vermißt man einige Hauptstücke: den Faltstuhl und die Krümme aus dem Bargello, der seine Schätze verweigerte, und die bewußt ausgeschiedene Anbetung der Könige im VAM (Beckwith, *Ivory Carvings*, Abb. 121, 171-2, 200). Die Kunsthistoriker sind keineswegs einhelliger Meinung über die angeblich spanische Herkunft dieser Tafel (P. Lasko im Katalog S. 210; vgl. die unentschiedene Haltung von Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst*, 1978, 119 f., 203). Gegen die Spanien-These muß das ganz andere, weich-plastische Körpergefühl und die gedrungene Proportionierung der spanischen Vergleichsfiguren angeführt werden. Das immer wieder zitierte Argument des ähnlichen Kopfputzes der Frauen sollte ein Blick auf die drei Marien am Grabe auf den sicher nicht spanischen Gustorfer Chorschranken ein für allemal aus der Welt schaffen (Budde, *Deutsche romanische Skulptur*, Taf. 114). Die Ausstellung hätte jedenfalls eine Gelegenheit zum Vergleich der kontroversen Tafel mit frühen flämischen und anglo-normannischen Werken geboten (z. B. Nr. 8, 9).

Bei den ausgestellten Stücken finden sich mehrere aus angelsächsischer Zeit, eine Ausweitung, die den anderen Abteilungen nicht in dem Maß zugestanden war. Außerdem läßt man sich bei einigen Nummern (190, 191) nicht ohne eingehendere Begründung von der neu vorgeschlagenen Spätdatierung überzeugen. Andere Stücke erscheinen — aus unterschiedlichen Gründen — überflüssig (Nr. 187, 193). Auch bei den zweifellos hochromanischen Beinreliefs gibt es recht locker begründete Datierungen und Lokalisierungen. Warum sollen z. B. Nr. 197/8 ausgerechnet in St.

Albans entstanden sein? Sie verwenden dünne Profilfigürchen, ja, aber ihr Stil hat jedenfalls nichts mit dem des Albani-Psalters zu tun (im Gegensatz zu Nr. 202!). Zu den beiden Königen aus dem Brit. Mus., dem großen Kreuz aus den Cloisters und dem damit in Zusammenhang gebrachten Kruzifix aus Oslo hat P. Lasko sich jüngst ausführlicher geäußert (57th Charlton Lecture, Newcastle 1983). Mit seinen dabei vorgeschlagenen Frühdatierungen wird man sich auseinandersetzen müssen.

Nr. 191: Zu dieser schönen Pyxis im VAM mit ihrer bisher nicht überzeugend gedeuteten Folge liturgischer Szenen übernimmt Williamson die von Heslop kürzlich vorgebrachte These, es seien hier Kleriker als Akteure im geistlichen Schauspiel der *Visitatio sepulchri* dargestellt. Eine solche Deutung erscheint — es muß gesagt werden — undenkbar. Das Mittelalter hat meines Wissens nie geistliches Schauspiel für darstellungswürdig befunden; bildlich dargestellt wurde das, was das Schauspiel vergegenwärtigte! Die Deutung ist also nach wie vor offen. Der plastische Stil mit den weich fallenden Stoffen und z. T. gerüschten Säumen weist ins 11. Jh., deutlich vor die verfestigten Formen der Krümme des Johannes von Beverley (Nr. 183).

Nr. 209, 210: Man wüßte gern Genaueres über die angeblich künstliche Einfärbung dieser beiden Stücke, der Madonna des VAM und des Magus aus Dorchester. Die postulierte Zusammengehörigkeit beider Figuren scheint z. T. an der ähnlichen Verfärbung des Beins zu hängen. Der Faltenstil ist dagegen deutlich verschieden: ein gleichmäßiges dünnes Parallelliniengespinnst bei der Madonna — wulstige Bogenfalten beim Magus. Außerdem sind Maria und Kind ganz auf den Betrachter hin konzipiert, dem das Kind sich aus der Profilhaltung zuwendet, nicht auf seitlich herantretende Figuren. Die Aufstellung im Hintergrund einer Vitrine verschleierte die Gegebenheiten etwas. (Zur Madonna vgl. oben zu Nr. 153.)

Nr. 192: Die beiden Könige des Brit. Mus. stammen wahrscheinlich von einem Reliquiar (Laskos plausibler Hinweis auf das Oswald-Reliquiar in Hildesheim), nicht von einem Tragaltar, für den sie zu groß wären. Die angeführten Vergleiche zur Motivik erweist schon ein Blick auf das Deckblatt des Katalogs (Morgan Leaf, Nr. 65) als nicht stichhaltig: Die Königstracht wird im späten 12. Jh. immer noch in gleicher Weise dargestellt. Die Kreuzbügelkronen dieser vermutlich zu einer Reihe heiliger englischer Könige gehörenden Figuren mögen hier eine als archaisch angesehene Insignie meinen. Der Stil jedenfalls weist die Reliefs dem 3. Jh. viertel zu, man vergleiche den fließenden, am Hals plastisch gestauten Stoff des Mantels und die fein zu den Rändern hin zusammengeschobenen Falten mit dem Eadwine-Portrait (Nr. 62) und noch mit den Schrankenreliefs von Canterbury (Nr. 164a, b), und die lebensvollen Köpfe mit denen von St. Albans (Nr. 152). Der Gedanke geheiligten englischen Königtums erreichte 1161/63 einen Höhepunkt, als die Gebeine des vom Papst kanonisierten Edward des Bekenners in einem Staatsakt durch Heinrich II. und Thomas Becket erhoben und in einen kostbaren Schrein gebettet wurden.

Nr. 206, 207, 208: Zu dem außergewöhnlichen und wichtigen Kreuz aus New York, das hier wieder einmal mit dem Osloer Kruzifix zusammengestellt ist, diesem bei aller Bruchstückhaftigkeit so stark beeindruckenden Spitzenwerk der Elfen-

beinskulptur, möchte ich mich ausführlicher an anderer Stelle äußern (Zs. f. Kg.). Lasko datiert die Stücke ins 2. Viertel des 12. Jh., worin ich ihm nicht folgen kann. Überzeugt hat mich jedoch seine Argumentation für eine Zeitgleichheit (wenn auch nicht unbedingt Zusammengehörigkeit) von Kreuz und Kruzifix. Ich selbst möchte beide Stücke in die 70er—80er Jahre des 12. Jh. datieren.

Die Goldschmiede- und Metallkunst präsentiert Neil Stratford in kompetenter und sehr gründlicher Weise. Seine Katalogtexte gehören zu den ausführlichsten, und er scheint sich nachdrücklich gegen die restriktiven Tendenzen des Art Council durchgesetzt zu haben. Interessant und wichtig sind seine soziologisch-historischen Überlegungen zur Stellung der Goldschmiede und zur Verbreitung kostbarer Objekte im 12. Jh. (Einleitung). Entsprechend der zu Recht betonten Beweglichkeit von Goldschmied und Objekt und den schwierigen Lokalisierungsproblemen ist in der Ausstellung ein erfreulich breites Spektrum der Goldschmiedekunst dargeboten, das wohl noch mehr Nicht-Englisches enthält, als der Katalog zugibt. Andererseits vermißt man das Hildesheimer Oswald-Reliquiar, dessen Niello-Ranken durch ausgestellte ähnliche Stücke und besonders den frühen Siegelstempel von Lincoln (Nr. 360, 299, 301) nun fester denn je in England verwurzelt erscheinen. Eine selbst in dieser (immer von der Maas überschatteten) Gattung wohl doch gelegentlich zu weit gehende Tendenz, vieles Gute und nirgends genau Festzumachende mit Deutschland in Verbindung zu bringen, ist mehrfach bemerkbar, besonders eklatant bei Nr. 306—308, wo wegen eines relativ unbedeutenden Niello-Knaufs am Kölner Praeceptor-Stab zwei unlokalisierte, aber überzeugend in einen südwestfranzösischen Zusammenhang gestellte niellierte Trinkschalen von raffinierter Schönheit als „Angevin or German“ bezeichnet werden! Dagegen sollte m. E. gerade Frankreich mehr in die Diskussion einbezogen werden, auch Nordfrankreich, wo mit Hilfe der Buchmalerei möglicherweise einiges schwer Lokalisierbare „anzubinden“ wäre. Es wäre vielleicht erhellend gewesen, ein enigmatisches Stück der Goldschmiedekunst, die Rückseite der Grablegung Christi vom Klosterneuburger Altar mit dem verworfenen Fragment einer Geburt Christi (*Rhein und Maas* II, S. 285) neben den Ziborien Morgan und Balfour oder den Reliefs aus Durham (Nr. 278 f., 154 b) zu sehen, wo „damp fold“-Partien ähnlich vorkommen.

Nr. 229: Das Lundo-Kruzifix, als Blickfang am Eingang der Ausstellung postiert, dürfte vielen Besuchern neu sein, ein qualitätvolles und zugleich beunruhigendes Stück in Stil und Ikonographie. Ganz unorthodoxe ikonographische Eigenbildungen erscheinen graviert auf den Kreuzflächen: der vierflügelig wie ein Cherub ausgestattete Michael auf der Rückseite und die als trauerndes Figürchen im Lendenschurz gebildete Seele Jesu, die — oberhalb des plastischen Kruzifixus — in die Hände des Vaters aufgenommen wird (vgl. dazu das Elfenbeinkreuz Fernandos I., um 1063, in Madrid, Mus. Arq.). Der Stil besonders der Michaelsfigur mit den verhärteten, parallel geführten Bandfalten erinnert an nordfranzösische Buchmalerei des ausgehenden 11. Jh. und geht weit über die zum Vergleich zitierten letzten „Winchester“-Ausläufer hinaus. Die Festigkeit der Figur spricht gegen die angegebene Frühdatierung und wäre besser um die Jahrhundertwende vorstellbar.

Nr. 277: Die konkaven, halbrunden Emailplatten des Heinrich von Blois, Bischof von Winchester, sind in letzter Zeit mehrfach und mit guten Argumenten mit der Maaskunst in Zusammenhang gebracht worden. Stratford nimmt an, daß ein lothringischer Goldschmied die Platten in England zu Lebzeiten Heinrichs, d. h. vor 1171, schuf. Die Datierung muß m. E. jedoch enger eingegrenzt werden, und zwar aus historischen Gründen. Die Widmungsverse der Platten schlagen einen erstaunlichen Ton an: Heinrich wird hier als derjenige bezeichnet, von dem Wohl und Wehe Englands abhängen. Die Ausdrucksweise ist allzu ungewöhnlich für das Lob eines Kirchenfürsten, um als leere Panegyrik abgetan zu werden. Außerdem trifft der Kern der Aussage für exakte 4 Jahre in Heinrichs Karriere zu, nämlich 1139—1143, als er während der Anarchie päpstlicher Legat und der mächtigste Mann in England war. — Mit der m. E. aus historischen Gründen unabweisbaren Frühdatierung der Heinrich-Emails dürfte sich allerlei in der Chronologie der Maaskunst verschieben. Aber man sollte nicht vergessen, daß 1143 die lothringischen Goldschmiede schon so berühmt waren, daß Suger sie für seine Riesenaufträge nach St. Denis berief — und ihm ging es sicher nicht um Förderung junger, unerkannter Talente!

Nr. 290: Die 7 in alle Welt verstreuten Emailplatten mit Szenen aus der Geschichte der Apostelfürsten sind notorisch schwer zu lokalisieren. Weder die Hinweise auf ottonische Wurzeln noch die auf englische Beziehungen überzeugen. Der untersetzte, vehemente Figuren- und Faltenstil läßt sich dagegen in Nordfrankreich festmachen, wo er in verschiedenen Varianten in der Buchmalerei der Champagne und Picardie verbreitet ist (z. B. Bd. I und III der Kapuzinerbibel, s. o.). Das Kästchen mit den Tugenden und Lastern aus Troyes (Nr. 283) dürfte auch in diesen Bereich gehören. Stratford versucht, aus rein ikonographischen Erwägungen eine Verbindung mit Westengland herzustellen, was jedoch nicht überzeugt. Beim Warwick-Ziborium (Nr. 280) hingegen weist er selbst auf derartige nordfranzösische Beziehungen hin.

Die über 50 in der Ausstellung versammelten und von T. A. Heslop sorgfältig bearbeiteten Siegel — Werke der Schatzkunst auch sie und z. T. von ausgezeichneter Qualität — können und sollten gelegentlich als Korrektiv für die Stilkritik herangezogen werden. In einem Fall führt dies zu unerwarteten Konsequenzen: Das Siegel des großen Erzbischofs Anselm von Canterbury (Nr. 340), das zwischen 1093 und 1103 geschaffen sein muß (leider im Katalog nicht abgebildet), zeigt eine Souveränität im Umgang mit der plastischen Form und eine Freiheit der Konzeption, die man nie mit einem so frühen Datum verbinden würde und die auch zunächst keine Schule machten. T. A. Heslop assoziiert nicht unplausibel maasländische Klassik und das Lütticher Taufbecken, aber das Siegel ist früher entstanden. Ein Schlüsselwerk, dem man genauere Aufmerksamkeit schenken sollte. — Erstaunlich fortschrittlich für 1157/60 erscheint auch der fließende Stil des Siegels Abt Hugos von Bury St. Edmunds (Nr. 365).

Die Ausstellung schließt mit der Evokation einer überragenden Gestalt des englischen 12. Jh., Thomas Becket's. Fragmente der Schranken des für seinen Schrein

konzipierten Chors (Nr. 164), die ältesten Becket-Reliquiare (Nr. 302, 303, 292) und aus Sens stammende Reste seiner Pontifikalkleidung sind hier versammelt. Wenn man der Tradition glauben darf und der purpur-goldene Amikt-Besatz und die weiße, ehemals wohl ähnlich dem Salzburger Stück in den Cloisters mit Metallmedaillons besetzte Mitra (Nr. 490, 491) wirklich zu den von Becket in Sens getragenen Gewändern gehören, dann sind sie sicher nicht englisch, sondern französischer Herkunft. Becket floh 1164 mit nichts außer seinem Siegel und seinem Pallium bei sich nach Frankreich, wo ihn Freunde, zu denen auch Erzbischof Wilhelm von Sens gehörte, mit allem Nötigen versahen. Von 1167—1170 lebte er in Sens im Exil. Aus dieser Zeit dürften die Stücke stammen. — Becket war es, der die ersten im „neuen Stil“ illuminierten Bücher 1170 nach England brachte. Der über seinem Grab errichtete Chor des Wilhelm von Sens signalisiert den vollen Einstrom der Gotik in England.

Ursula Nilgen

DIX SIÈCLES D'ENLUMINURE ITALIENNE (VI^e-XVI^e SIÈCLES)

Paris, Bibliothèque Nationale, 8. März—30. Mai 1984

(mit 2 Abbildungen)

Die Handschriftenabteilung der Pariser Nationalbibliothek hat öfters ausgewählte Teile ihrer immensen Schätze an illuminierten Büchern auf Ausstellungen gezeigt, deren Kataloge seitdem wertvolle Fundgruben für die betreffenden Bestände bilden. Jetzt hat die Bibliotheksleitung sich ein sehr viel anspruchsvolleres Ziel gesteckt: einen Gesamtkatalog der illuminierten Handschriften nach Ländern und innerhalb der nationalen Gruppen nach Jahrhunderten.

Niemand dürfte mit Sicherheit voraussagen können, wie viele Bände dieses Werk nach seiner Fertigstellung umfassen wird. Wichtiger ist aber die Tatsache, daß drei davon bereits erschienen sind. Der erste, den vorgotischen italienischen Handschriften gewidmet, wurde in dieser Zeitschrift im Mai 1983 von Larry Ayres besprochen. Der zweite stellt ein kritisches Verzeichnis aller spanischen Handschriften dar. Gerade in diesen Tagen liegt noch ein italienischer Band vor, der die Handschriften des Dugento umfaßt (F. Avril et M.-Th. Gousset avec la collaboration de Claudia Rabel, *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, 2, XIII^e siècle, Paris, Bibl. Nat. 1984). Und um den guten Fortgang der Arbeit zu dokumentieren, hat die Bibliothek jetzt eine ihrer schönsten Ausstellungen überhaupt veranstaltet, *Dix siècles d'enluminure italienne*.

Das große Katalogunternehmen wäre kaum möglich gewesen, wenn die Bibliothèque Nationale nicht in der glücklichen Lage wäre, in François Avril ihren seit Léopold Delisle besten Kenner der mittelalterlichen Buchkunst in ihrem vollem Umfang zu besitzen. Auf Avril gehen Auswahl und kunsthistorische Bestimmung der Handschriften zurück, und sein souveräner Überblick über die Forschungslage