

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<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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

ist eine Stütze des Projektes. Ihm zur Seite steht eine Gruppe jüngerer Forscher, welche die Kataloge als Verfasser von Teilabschnitten mitsignieren. Als wissenschaftliche Leistung sind die bisher erschienenen Bände am ehesten den von Otto Pächt und seinen Mitarbeitern auf beispielhaftem Niveau fortgeführten Wiener Katalogen vergleichbar. Hier wie dort handelt es sich nicht nur darum, die einzelnen Codices mit hinreichender Vollständigkeit zu beschreiben und die an ihnen tätigen Künstler zu unterscheiden, sondern auch ihre Stellung in der Geschichte der Buchmalerei unter Heranziehen alles wichtigen Vergleichsmaterials zu bestimmen. Bei Hauptdenkmälern wie z. B. der katalanischen Roda-Bibel mit ihrem umfassenden Zyklus von alt- und neutestamentlichen Illustrationen ist es sogar zu kleinen Monographien innerhalb des Katalogbandes gekommen. Als Folge einer so gründlichen Methode besteht allerdings die Gefahr, daß das Werk selbst in der Zeit unserer Enkelkinder noch nicht abgeschlossen sein wird.

Die Bestände der Nationalbibliothek an illuminierten italienischen Handschriften sind größer als diejenigen aller anderen Sammlungen außerhalb Italiens. Schätzungsweise wird die Summe von 1800 genannt, wobei natürlich auch die nur mit einfacheren Ornamenten dekorierten Codices mitgezählt sind. Für die Ausstellung ist daraus eine strenge Auswahl von 144 Handschriften getroffen worden, ergänzt um 15 Leihgaben anderer französischer Bibliotheken. (Unter diesen mußte leider eine besonders wichtige Sammlung, das Musée Condé in Chantilly, wegen ihres totalen Ausleihverbotes fehlen.)

Von den ausgestellten Handschriften sind die meisten, und besonders die prachtvollsten, alte Bekannte. Es fehlt aber auch nicht an Nummern, welche die kunsthistorische Forschung bisher entweder ganz übersehen oder völlig falsch beurteilt hat. Es handelt sich um gut ein Dutzend solcher *inédits*, die von nun an ins Blickfeld der Forschung treten werden. Sie kommen nicht zum wenigsten unter den Leihgaben vor; als Beispiel sei eine bislang völlig unbekannte bolognesische Universitätsbibel aus den Archives de la Compagnie de Saint Sulpice in Paris (Kat. Nr. 27) angeführt — wer hat übrigens, auch unter den Spezialisten, von der Existenz einer solchen Sammlung eine Ahnung gehabt? Selbst zu den meistbehandelten Denkmälergruppen kann die Ausstellung bis dahin übersehene Stücke fügen, z. B. eine Reihe von schönen Initialen, die als charakteristische Arbeiten der von Hugo Buchtal in die Kunstgeschichte eingeführten sizilianischen Buchmalerei der Hohenstaufenzeit bestimmt worden sind (Kat. Nr. 17); oder zwei Handschriften der Schule von Ferrara, nächstverwandt der Borso-Bibel in Modena (Kat. Nr. 122—123).

Wie ein Blick auf das Literaturverzeichnis mit seinen über 300 Titeln zeigt, hat die Erforschung der italienischen Buchmalerei bereits eine solche Komplikation erreicht, daß es auch für Spezialisten gar nicht leicht ist, sich durch die keineswegs einstimmigen Aussagen durchzuarbeiten. Darin liegt nun eines der Hauptverdienste des Kataloges (außer Avril, von dem der Löwenanteil der Texte stammt, zeichnen ihn Yolanta Zaluska und Marie-Thérèse Gousset), daß er wirklich eine Summe unserer heutigen Kenntnisse bietet, und das mit einer Klarheit der Gesichtspunkte, die das Lesen sowohl der Einleitungen, als auch der einzelnen Artikel zu einem hohen

intellektuellen Genuß macht. Man braucht das Werk nur mit dem Katalog der von Mario Salmi 1954 arrangierten großen Ausstellung italienischer Buchmalerei zu vergleichen, um festzustellen, wie große Fortschritte seitdem gemacht worden sind, und wie viel deutlicher sich heute die Hauptlinien der Entwicklung abzeichnen.

Es wäre aber irreführend, den Ausstellungskatalog lediglich als einen äußerst kompetenten Forschungsbericht hinzustellen. Tatsächlich bedeutet er ein Maß an Fortschritt, welches in der Geschichte des Forschungsgebietes ohne Parallele ist. Nicht nur, daß hier ganze neue Schulen eingeführt werden, z. B. die von Genua im XIII. Jahrhundert; auch in seiner Stellungnahme zu den meisten Datierungs- und Lokalisierungsfragen der wohlbekanntesten Zentren bietet er neue Einsichten. Die Beispiele sind zu zahlreich, um hier im einzelnen angeführt werden zu können. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß die bisher für süditalienisch gehaltene Al-Sufi-Handschrift der Arsenal-Bibliothek (Kat. Nr. 28) jetzt ihren richtigen Platz in der Buchmalerei Bolognas um 1270 erhalten hat, und daß der Codex mit reich illustrierten Christus-Legenden, Bibl. Nat., lat. 2688 (Kat. Nr. 37), den so vielerfahrene Kenner wie Palluchini und Degenhart für Venedig um 1320 gehalten haben, sich jetzt als römische Arbeit vom Ende des XIII. Jahrhunderts enthüllt.

Es würde auch zu weit führen, hier näher zu berichten, wie die Entwicklung der meisten Hauptschulen durch Ausstellung und Katalogkommentare deutlicher geworden ist. Die Behandlung der Buchmalerei Bolognas zwischen 1270 und 1370 verdient jedoch besondere Erwähnung. Das ohne Ende diskutierte Problem, welche unter den nur durch ihre Werke bekannten bolognesischen Hauptmeistern Dante mit Oderisi da Gubbio und Franco Bolognese eigentlich meint, wird nur vorübergehend gestreift. Dafür sind aber die in den Hauptdenkmälern feststellbaren Künstlerpersönlichkeiten um so schärfer unterschieden und umrissen. Besonders bemerkenswert ist, daß, während die ältere Forschung lange eigentlich nur mit einem unmittelbaren Vorgänger des Niccolò di Giacomo rechnete, wir hier, z. T. im Anschluß an die Forschungen von Alessandro Conti, mit weiteren dreien Bekanntheit machen. Übrigens werden dem Oeuvre von Niccolò selbst zwei neue Handschriften hinzugefügt (Kat. Nr. 69 u. 70).

Bei einer Ausstellung italienischer Kunst in französischem Besitz liegt es nahe, den künstlerischen Beziehungen zwischen beiden Ländern besondere Aufmerksamkeit zu schenken, und Avril versäumt nicht, im Katalog mehrmals darauf einzugehen. Man könnte vielleicht erwarten, daß die Eroberung Italiens durch Karl den Großen das IX. Jahrhundert zu einer ersten Blütezeit der italienischen Buchmalerei unter karolingischem Einfluß geführt hätte, aber die Zeugen dafür sind verhältnismäßig spärlich und nur ausnahmsweise in französischen Bibliotheken zu finden. In der Ausstellung bietet das Purpurrektionar der Bibl. Nat., lat. 9451, mit seiner Silberschrift und Goldinitialen das einzige Beispiel dafür.

Für den Anfang des XI. Jahrhunderts hätte vielleicht die Tätigkeit eines Mailänders namens Nivardus als Hofkünstler Roberts des Frommen in Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire) Erwähnung verdient; das von ihm geschaffene Purpurrektionar, das sog. *Évangélaire de Gagnières*, Bibl. Nat., lat. 1126, hätte seinen Platz in der

Ausstellung verteidigt, da sein Stil typisch für die lombardische Buchmalerei um 1000 ist. Weniger eindeutig, aber höchst wahrscheinlich ist auch der Beitrag Italiens zu der Buchmalerei von Cluny am Ende des XI. Jahrhunderts: von den dokumentarisch als dort wirksam bekannten Künstlern war einer mit Namen Opizo wahrscheinlich ein Italiener und ebenso wahrscheinlich mit dem Hauptmeister des Lektorans, Bibl. Nat., nouv. acq. lat. 2246, identisch.

In den darauf folgenden zwei Jahrhunderten hat fast ausschließlich die französische Buchkunst auf die italienische eingewirkt. Aber als um 1300 die Kunst Italiens unter der Führung von Giotto und Duccio ein Entwicklungsstadium erreicht hatte, das ihr gestattete, dem von Frankreich als mindestens ebenbürtig zur Seite zu treten, änderte sich die Situation grundsätzlich: beiderseits kam es zu einem Geben und Nehmen. Auf dem Gebiet der juristischen Handschriften läßt sich sogar ein Societätsverhältnis zwischen den *stationarii* von Paris und Bologna beobachten, indem bolognesische Kalligraphen in französischem Dienst traten, während französische Buchmaler in Bologna tätig waren, oder auch in Bologna geschriebene Codices nach Paris gesandt wurden, um dort ihre Ausschmückung zu erhalten. Sehr interessant ist in dieser Beziehung eine Neuerwerbung der Bibliothèque Nationale, diesmal nicht ein Gesetzbuch, sondern eine Bibel (Kat. Nr. 30). Geschrieben in Bologna von einem nach eigenen Bekenntnissen sündhaften, aber reuevollen englischen Wanderkalligraphen und illuminiert von zwei französischen Buchmalern, tätig in Bologna, hat die Handschrift nach ihrer Vollendung die erste Lage gegen eine neue ausgetauscht bekommen. In dieser ist die Genesis-Seite von einem vorzüglichen bolognesischen Miniaturmaler illuminiert, dessen Hand Avril in zwei weiteren Handschriften nachweisen kann.

Mit der Übersiedlung der Kurie nach Avignon konnte von hier aus die italienische Buchmalerei auf französischen Boden vorstoßen, mit Simone Martini und dem nicht weniger epochemachenden Meister des St. Georgs-Codex als Vorkämpfern. Zu dem Oeuvre des letztgenannten Künstlers und zu seiner Herkunft — nicht aus Siena, sondern aus Rom — liefert der Katalog ebenfalls neue Erkenntnisse.

Aus dem gegenseitigen Austausch zwischen Frankreich und Italien auf dem Gebiet der Hofkunst kam es in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts zu dem sog. internationalen Stil, der in der Buchmalerei seine glänzendsten Schöpfungen hervorbrachte. Das führende Zentrum in Italien, der Hof der Visconti, ist in der Bibliothèque Nationale hervorragend vertreten. Besonders auf dem Gebiet der Naturdarstellung hat die lombardische Buchmalerei dieser Zeit europäische Bedeutung gehabt, wofür in der Ausstellung das *Tacuinum sanitatis*, nouv. acq. lat. 1673, die schönsten Zeugnisse liefert.

Zu dieser Richtung gehört auch die Frontispiz-Miniatur der 1380 in Padua geschriebenen und um die gleiche Zeit illuminierten Handschrift von Petrarca's *Compendium virorum illustrium* (Kat. Nr. 75): eine allegorische Darstellung, in der Avril die Hand von Altichiero erkennen möchte. Im Vordergrund einer für die Zeit außerordentlich kühnen Landschaft spielt sich ein Tierkampf ab: ein Stier, das Wappentier des Paduaner Auftraggebers, Francesco I. Carrara, stößt mit gesenk-



Abb. 1a Sées, Evêché,  
Evangeliar, fol. 36<sup>v</sup> (Aache-  
ner Kunstbl. 44, 1973, 196)

Abb. 1c Canterbury, Kathe-  
drale, Gabrielskapelle.  
Detail der Wandmalerei nach  
Kopie (Tristram, Engl.  
Medieval Wall Painting,  
12th Cent., Taf. 15) ▼

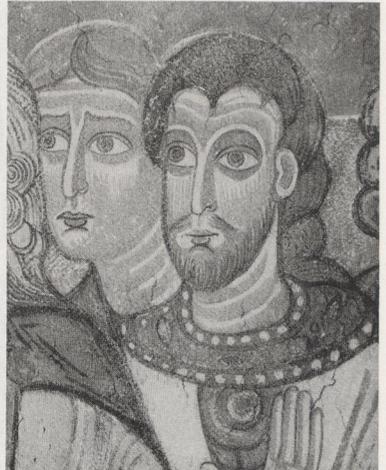


Abb. 1b Oxford, Bodleian Library, MS Bodl. 271, fol.  
43<sup>v</sup> (Dodwell, Canterbury School, Taf. 26c)



mo de aliis mulas. **I**tem tu  
 im creta. se an minozay. **I**tem  
 a in patria sua su honore edic.  
 e nabatoriam bebfaida qm  
 ar. at dicit serucamum sepra.  
**D**e quinos pambz y duobz p  
 p mare ambulat. **D**e man  
 ab eo discipul' unu ex duode  
 medio die festo ascendes ite  
 dem clamat. si quis sit uic  
 podemo pncipes erendunt  
 ee pdicay. **I**te interrogatus  
 y seruus sit. y qd iuc an abra  
 inrua y ouily p dedicatōnem  
 ee dicit. de lazari resurōne  
 iuc sup alinum sedet. **U**o  
 no frumg qd in crām inuq  
 ipbz credēte in iūm. **I** p p  
 forum lauat. de iude tūcio  
 stacion. **Q**d ipe in parte q  
 is pacig spē. **D**e uinea y pa  
 aty. y oia partus sua ee. y ceā mā  
 iuc a iuda tūctur. **A**locatō pi  
 ioy sepultura. y resurōtō eius.



Abb. 3a Cambridge, Trinity College, MS B.5.5, Glossiertes Evangeliar  
 Thomas Becketts, fol. 130<sup>v</sup> (Marburg La 2028/54)

elegerit **O** e die aduertis domini.  
 elegerit **O** omniſp de ſe & de apſ.  
 & de poplo. **E**xplucunt ta  
 ptula: in ept y ſaſas p pcta. i. c.



filij amos. quam uidit ſup iudaoy  
 & iherlm. in diebz ozie ioarban a  
 chaz. & crechie regum iuda. Audi  
 te celu. & auribz pcepe terra. qm

Abb. 3b Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 16744, „Kapuzinerbibel“, Bd. 2,  
 fol. 3<sup>v</sup> (Marburg 164045)

uui  
 neg  
 ut  
 uia  
 ed  
 hof  
 ut  
 tuq  
 cui  
 erit  
 qui  
 got  
 uer  
 pa  
 gon  
 uid  
 Ple  
 & a  
 uti  
 Cu  
 mo  
 mb

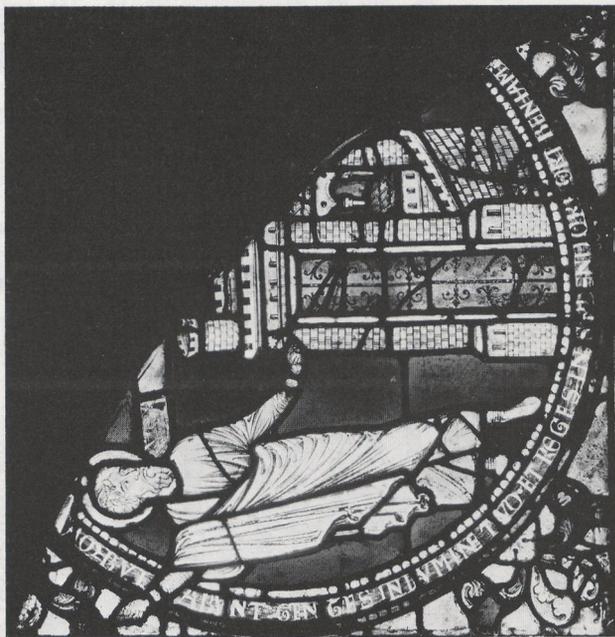


Abb. 4a Canterbury, Kathedrale. Prophet Isaias, aus Fenster n XV  
(Vikt. & Alb. Mus. 50536)



Abb. 4b Frankfurt, Stadtbibliothek. Versuchung Christi, Metz, um  
850 ▲



Abb. 5a Canterbury, Kathedrale. Exodus, aus Fenster n XV (Vict. & Alb. Mus. 50332)



Abb. 5b „Klosterneuburger Altar“, Durchzug durch das Rote Meer (Wien, Bundesdenkmalamt P 6536) ▲

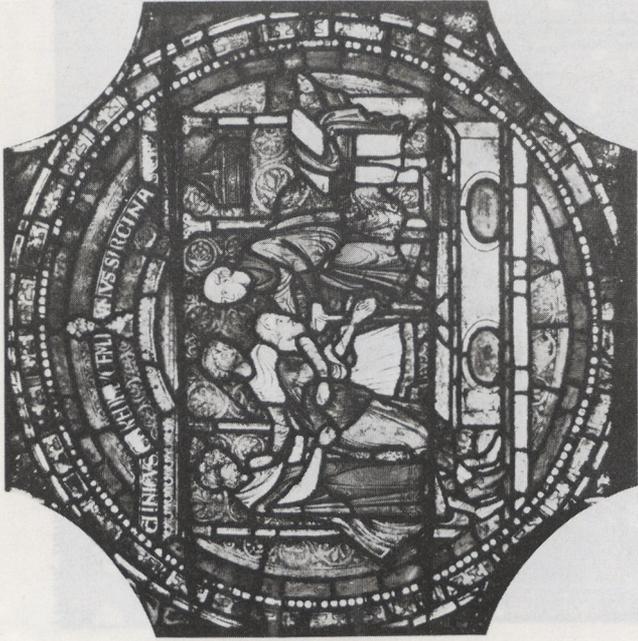
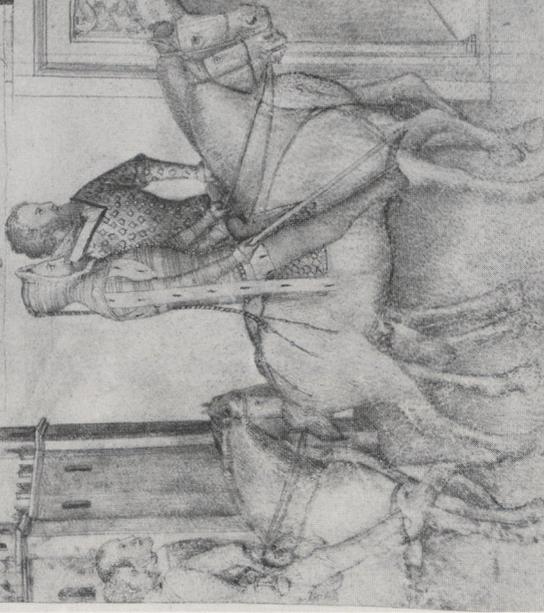


Abb. 6a Canterbury, Kathedrale. Wunder am Grab Thomas Becket's, aus Fenster n V (Caviness, CYMA, Taf. 119)



Abb. 6b Ephesus, Hadrianstempel, wiederaufgebaute Torhallenfront

apporta miz. Et se faices qe tel ne sent  
 emat at au mal q'vz uauit auerz il ne  
 le uoz deit en tel maniere co il le uoz d'ist  
 qe se fire ne uoz lez ne ge mie se deo me  
 p'celle qe uoz a l'istez . . .  
**L**es chz coince apens. qat il entee este pole  
 et d'ist. uoz al adamo isle saule de o'uenat  
 bic poroit le dire saurent qe uoz l'ation  
 pl' l'esse par choartie q' p' au' ch'esse. alo  
 loz a saud qe elle uoz veit. Sur ce dit li  
 voel' enoz boz i ge qe par mo' a sost muez  
 voz auz remardenz sil uoz plest. Si nel en ge  
 mie pie ce qe ge aie douce de mo' auz a



lettes al' puz qe la volente est tele se cite  
 l'efug fet si fel. que le voliet reoz. on p'ude  
 par auctme tuans. vos effez si p'ualat hoc la  
 deu ma qe t'ist le porz de l'ist. Ja cite cest  
 ch'astel ne font si ardz q' il le tien et euoz  
 uie volate. es sen aille ece fit li roi dex le  
 odue. qe se il vel et faire aluz ce q'il f'ist  
 A moi iate f'uz a en f'uz assez pl' q'il ne uide  
 o'edroit. et d'ez il me fouit et bie o'edroit  
 qe ge le vi. en vne grant besoigne a l'etree  
 de fouice. Et estne ac' l'au poit encor de pe  
 nite a age. reu mouit p'eu a f'ame. et bie me  
 souit. qe ge li vi to' m'ez. et des' f'uz ius' q'

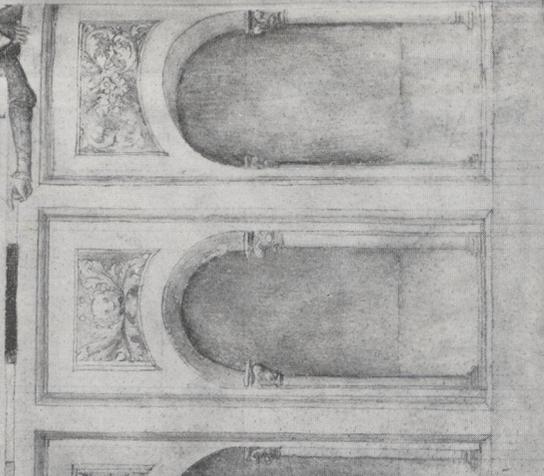


Abb. 7 Paris, Bibl. Nat., ms. nouv. acq. fr. 5243, Rusticien de Pise, *Guiron le Courtois* (Mailand, um 1370—80), fol. 26<sup>v</sup> (BN)



Abb. 8 Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 6069 G, Petrarca, *Compendium virorum illustrium* (Padua, 1380), fol. 1<sup>v</sup> (BN)

ten Hörnern einen Löwen, Symbol Venedigs, von der *terra ferma* ins Meer, dahinter scheint das Schiff der Dogenstadt mit gebrochenem Mast und Steuer ein unsicheres Geschick zu erwarten (*Abb. 8*).

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese meisterhafte Miniatur das Vorbild für die ähnlich propagandistische Konfrontation zweier Raubtiere gewesen ist, welche die in mehreren Exemplaren herausgegebene Verteidigungsschrift des Jean sans Peur von Burgund nach der Ermordung des Herzogs von Orléans illustriert, nur daß hier der Löwe als Wappentier des Burgunderherzogs der Angreifer ist und der Wolf des Louis von Orléans sein hilfloses Opfer (*Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, Taf. 112—113). Nun war aber die Petrarca-Handschrift zur Zeit des erwähnten Pamphlets noch nicht in Frankreich, denn erst 1499 hat sich Ludwig XII. von Frankreich der Mailänder herzoglichen Bibliothek bemächtigt, welcher die Handschrift ebenso durch Kriegeraub 1388 einverleibt worden war. Der von Jean sans Peur in Anspruch genommene Künstler, wahrscheinlich der junge Bedford-Meister, hat sie also nur in Mailand studieren können. Wir dürfen infolgedessen annehmen, daß dieser, wie übrigens auch sein Mitbewerber um den ersten Platz in der Pariser Buchmalerei der ersten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts, der Boucicaut-Meister, sich vorübergehend in der lombardischen Metropole aufgehalten hat.

Die Ausstellung gestattet uns, die italienische Buchkunst durch zehn Jahrhunderte hindurch als eine stetig fortlaufende Geschichte zu überblicken. Es springt aber dabei auch in die Augen, daß mit dem Humanismus ein Bruch in der Entwicklung geschehen ist. Losgelöst aus ihrer Verwurzelung in der gotischen Formtradition beginnt die italienische Buchmalerei, neue Wege zu betreten. Zum ersten Mal entwickelt sie in den *girari bianchi* eine ihr ganz eigentümliche Dekoration, denn so stark der italienische Einfluß auf die Buchmalerei des Nordens auch war, jenseits der Alpen hat sich dieser Ornamentstil nie verbreitet. Eine andere Neuheit, die zuerst in den Handschriften der Humanisten und ihrer Gönner zu beobachten ist, stellt die Verselbständigung der Titelseite dar. Damit wird der Schwerpunkt in der Ausstattung in höherem Grade als vorher auf den Anfang des Buches gelegt. Spätantike Codices, wie der Filocalus-Kalender, mögen dafür Vorbilder geliefert haben, doch kommen als Anreger auch die karolingischen und ottonischen Prachthandschriften in Frage. Jedenfalls war es eine Tat, die für den Schmuck des gedruckten Buches grundlegend wurde.

Die antikisierende Buchkunst des Humanismus hat bekanntlich ihren ersten Stützpunkt in Padua und Venedig gehabt, wo auch führende Maler aus dem Squarcione-Kreis sich an der Ausstattung besonderer Geschenkhandschriften beteiligt haben. Es gehört zu den Forschungstaten von Millard Meiss, nachgewiesen zu haben, daß kein geringerer als Mantegna bei der Illuminierung der beiden von Jacopo Antonio Marcello an König René von Anjou gesandten Bücher mitgewirkt hat. Diese beiden Zimelien sind auf der Ausstellung zum ersten Mal nebeneinander zu sehen.

J. Ruyschaert und J. J. G. Alexander haben nachweisen können, daß die humanistische Buchkunst von Padua und Venedig auch in Rom Fuß gefaßt hat. Nicht weniger als acht erstklassige Belege dieser Tatsache sind in der Ausstellung zu sehen, darunter die prachtvolle Romuleon-Handschrift der Arsenal-Bibliothek (Kat. Nr. 148), deren Miniaturen zum Teil von Künstlern herrühren, welche für Sixtus IV. und Innozenz VIII. arbeiteten.

Immer wieder stellt man sich in der Ausstellung die Frage, in welchen Beziehungen die italienische Buchmalerei grundsätzlich von der nordeuropäischen abweicht. Eine Antwort auf diese Frage, die für alle Perioden gleichmäßig Geltung hätte, gibt es natürlich nicht. Immerhin fällt auf, wie oft die italienischen Handschriften hinsichtlich der Integration von Schrift und Schmuck denjenigen nördlich der Alpen nachstehen. Die Tatsache, daß in den Exultet-Rollen Illustrationen und Text entgegengesetzte Richtungen haben, ist ein allerdings extremes, aber doch symptomatisches Beispiel dafür. In den Riesenbibeln der frühromanischen Zeit fällt auf, wie wenig die großen Zierbuchstaben organisch mit der Schriftkolumne verbunden sind. Umgekehrt hat in den Renaissancehandschriften oder Inkunabeln der Minuskeltext öfters große Schwierigkeiten, sich gegen die süditalienischen überreichen Zierrahmen zu behaupten. In den süditalienischen Handschriften des XIII. Jahrhunderts haben die Ausläufer der Zierbuchstaben die Tendenz, am unteren Rand in einer Weise anzuschwellen, welche die ganze Balance der Buchseite gefährdet — besonders auffallend im Umkreis der Konradin-Bibel. Überhaupt hat man den Eindruck, daß die italienischen Buchmaler es leichter gefunden haben als ihre nordischen Kollegen, sich auf den Rändern der Schriftseiten heimisch zu fühlen. Dafür bieten die lombardischen Ritterromane des XIV. Jahrhunderts besonders deutliche Proben (*Abb. 7*).

Zum Schluß noch ein lobendes Wort über die geschmackvolle und übersichtliche Gestaltung der Ausstellung in zum Teil dafür neu gebauten Schaukästen. Die Gliederung des Materials nach Perioden und Schulen wird durch instruktive Gegenüberstellungen verwandter Denkmäler verdeutlicht. Gleichzeitig wird durch Variationen im Format der Vitrinen und ihrer Verteilung im Raum eine wohltuende rhythmische Abfolge geschaffen. Die durch die reiche Ausstattung ihrer Titelseiten prachtvoll wirkenden Renaissance-Handschriften bilden ein glanzvolles Finale. Das Interesse wird hier durch Hinzufügung von anderthalb Dutzend von Medaillen erhöht, welche der Kollege Avrils im Cabinet des Médailles, Michel Pastoureau, sachverständig ausgewählt und katalogisiert hat. Sie unterstreichen die Bedeutung des höfischen Personenkults im Zeitalter des Humanismus, die ja auch in den Porträts, Emblemen und Wappen der Handschriften zum Ausdruck kommt, und runden damit die Ausstellung trefflich ab.

Carl Nordenfalk