

exhibition as late 11th century. I would prefer an early 11th century date by comparison with the Trinity Gospels.

no. 148. *Encomium Emmae Reginae*. British Library. It was a very good idea to include this little known manuscript. It comes from the library of St. Augustine's Canterbury. But it does not fit exactly into the Canterbury context. If it was not made in England, then it is more likely to be from Flanders than from Normandy as Backhouse suggests. The Lives of Saints from St. Bavon, Ghent, (University Library, Ms. 308) has initials copying English models and though they are not identical, there are some points of comparison (*Abb. 6b, 7a*).

no. 172. Winchester Cathedral Priory Cartulary. British Library. This has been discussed recently in detail by A. Rumble, *Proceedings of the Battle Conference on Anglo-Norman Studies*, 4 (1981).

no. 273. Fragment of ivory Crucifix figure excavated at Winchester. Webster proposes a post-Conquest date. In manuscripts palaeography can provide evidence to support the idea, first broached by Wormald, of the continuation of Anglo-Saxon style after the Conquest. The same continuity may have occurred in sculpture, but if there is no archaeological context or building dates, there is no other possible evidence but style. If the Crucifixion in the Arundel Psalter (no. 67) is taken as a point of departure for mid 11th century style, then how could this Crucifixion be of the same date or even later? It really is not at all like the Florence of Worcester drawing of which Webster sees it as a precursor.

Jonathan Alexander

Rezensionen

OTTO PÄCHT, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, herausgegeben von Dagmar Thoss und Ulrike Jenni. München, Prestel-Verlag, 1984. 221 Seiten mit 32 Farbtafeln und 210 Schwarzweißabbildungen. DM 68,—.

(mit zwei Abbildungen)

Die Wiener Kunstgeschichte kann in der Erforschung der Buchmalerei auf eine große Tradition zurückblicken. Schon Mitte der neunziger Jahre begann Franz Wickhoff, mit einer jungen Schar begabter Kunsthistoriker aus dem Institut für Österreichische Geschichtsforschung, sämtliche illuminierten Handschriften Österreichs in beschreibenden und illustrierten Katalogen zu publizieren. Zwischen 1905 und 1907 erschienen sieben Katalogbände, den Beständen verschiedener Provinzbibliotheken gewidmet. In der Zwischenkriegszeit folgten weitere fünfzehn Bände, davon dreizehn allein H. J. Hermanns Werk — eine imponierende Leistung. Mit dem zweiten Weltkrieg geriet das Unternehmen nochmals ins Stocken, wurde aber ab 1974 unter den Auspizien der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

wieder aufgenommen. Der inzwischen verstorbene Hermann fand seinen Nachfolger in Otto Pächt. Von ihm ist nach etwas verändertem Plan und mit seinen früheren Schülerinnen Dagmar Thoss und Ulrike Jenni als Mitarbeiterinnen das große Unternehmen weitergeführt worden. Man tut Hermann kein Unrecht, wenn man behauptet, daß, so vorzüglich er auch als Kenner war, Pächt gerade darin es ihm zuvortut. Da Pächt sich während seiner ganzen Forschungskarriere besonders der Kunst des 15. Jahrhunderts gewidmet hat, war es eine glückliche Fügung, daß gerade die Bearbeitung der französischen und niederländischen Handschriften dieser Zeit, die zu den größten Kostbarkeiten der Österreichischen Nationalbibliothek gehören, ihm vorbehalten geblieben sind. Auch ist Pächt rein erfahrungsmäßig wohlgerüstet zu der Aufgabe gekommen. Sein Aufenthalt in Oxford während und nach dem letzten Weltkrieg hat ihm erlaubt, die großen Bestände der Bodleian Library an illuminierten Handschriften zu katalogisieren und zusammen mit seinem besten englischen Schüler, J. J. G. Alexander, in drei handlichen Bänden zu publizieren, wobei er sich über die ganze Geschichte der mittelalterlichen Buchmalerei gleich souverän bewegt. Während diese Kataloge durch die beabsichtigte Knappheit ihrer Einträge gleichsam ein Destillat seiner unvergleichlichen Kenntnis darstellen, hat Pächt es in den Wiener Bänden vorgezogen, sozusagen mit offenen Karten zu spielen, nämlich insofern, als er über das für die Bestimmungen wichtige Vergleichsmaterial, das er anführt, auch mit Abbildungen Rechnung ablegt.

Einen weiteren Einblick in seine Forschungswerkstatt erhalten wir nun im Spiegel eines Wiener Kollegs: im Wintersemester 1967/68 hat Pächt über die mittelalterliche Buchkunst propädeutisch gelesen. Den Enthusiasmus, den seine „Einführung in die Geschichte der Buchmalerei“ bei den Zuhörern erweckte, können wir jetzt alle teilen dank der Ausgabe des Originalmanuskriptes, welches nach Hörermitschriften durch die während des Vortrages improvisierten Zusätze glücklich ergänzt wurde. Um eine vollständige Übersicht über die Geschichte der Buchmalerei handelt es sich nicht, sie war auch von seiten des Autors nie beabsichtigt. Worauf es Pächt ankommt, ist die richtige Perspektive, die Einstellung auf die Eigengesetzlichkeit der mittelalterlichen Buchmalerei als einer angewandten Kunst, als Ausstattung eben eines Buches, mit den daraus herrührenden speziellen Existenzbedingungen. Um dies nachzuweisen, hat Pächt eine Auswahl von rund 170 für seine These besonders lehrreichen Denkmälern von der Antike bis zur Renaissance getroffen. Darunter befinden sich nicht nur solche traditionelle *pièces de résistance* jeder Geschichte der Buchmalerei wie der Utrechtsalter und seine englischen Kopien, sondern auch viel seltener erörterte Exempla, deren entwicklungsgeschichtliche Bedeutung erst die Betrachtungsweise Pächts ans Licht bringt. Andererseits hat sich Pächt erlaubt, auf einige populäre Meisterwerke zu verzichten, mit denen er sich anderswo viel beschäftigt hat, z. B. die *Très riches Heures du Duc de Berry* und die Wiener Handschrift des *Coeur d'amors épris* von René d'Anjou. In Wirklichkeit liegt der Schwerpunkt der Darstellung durchaus auf den früheren Epochen, d. h. der Zeit, während der die mittelalterlichen Buchmaler immer mehr zur Erkenntnis ihrer besonderen Ausdrucksmöglichkeiten kamen. Was sich im Laufe des

14. Jahrhunderts ereignete, war, wie Pächt im Schlußkapitel hervorhebt, der Beginn der Aufhebung jener grundsätzlichen Gebundenheit der Formen an die Fläche, die für die älteren Perioden eher eine Stärke als eine Hemmung bedeutet hatte.

Methodisch gesehen sollte Pächts Gesichtswinkel auch für die Buchmalerei der Antike Geltung haben, nur daß die Normalform des antiken Buches, die Papyrusrolle, andere Voraussetzungen mit sich brachte als der Codex. Für die Zeit vor dem endgültigen Sieg des Pergamentcodex befinden wir uns aber insofern in einer ungünstigen Lage, als infolge der Fragilität des ägyptischen Papiers nur ein kleiner Bruchteil der einst vorhandenen Rollen auf uns gekommen ist, meistens als Fragmente. Nur ganz wenige davon enthalten Illustrationen, sämtlich in der Form von knappen kleinfigurigen Kolumnenbildern ohne Rahmen und Hintergrund. Die Frage ist aber, ob das erhaltene, künstlerisch kümmerliche Material ausreicht, um eine gerechte Vorstellung von der antiken Buchmalerei in ihren besten Schöpfungen zu geben. Mit diesem Problem beschäftigt sich Pächt im ersten Kapitel seines Buches und zwar in einer ausgezeichnet einleuchtenden Weise, die den gewandten Universitätslehrer verrät. Vielleicht hätte er stärker betonen können, daß die Kolumnenbilder insofern eine für die Rolle charakteristische Illustrationsform darstellen, als der Rotulus eine viel dichtere zyklische Bebilderung einer Erzählung erlaubte als alle anderen Medien, so daß, wenn Auszüge eines solchen dichten Illustrationszyklus in anderen Kunstdenkmälern oder später in den Codices vorliegen, wir Anlaß haben, auf eine ursprüngliche Rollenvorlage zu schließen. Dieser Theorie zufolge hätte es z. B. schon früh eine vollständig illustrierte Iliasausgabe gegeben. Ein geschworener Anhänger dieser Theorie ist Pächt offenbar nicht. Immerhin ist er der festen Überzeugung, daß es schon in hellenistischer Zeit eine sehr reiche zyklische Illustration des Alten Testaments gegeben hat, und zwar unter Einbeziehung apokrypher jüdischer Elemente, so daß sie mutmaßlich ihre Entstehung den emanzipierten jüdischen Kreisen der antiken Großstädte verdankt. Wieso es überhaupt zur Illustrierung epischer Texte gekommen ist, da Bilder zu ihrem Verständnis keineswegs nötig waren, auf diese wichtige Frage ist Pächt ebensowenig wie andere Forscher eingegangen. Wahrscheinlich dienten die in Schriftkolumnen eingeschobenen Bilder dazu, eine rasche Orientierung im Text zu ermöglichen. Ohne Worttrennung und Absatz für neue Paragraphen entbehrte der Layout der Rolle jeder inhaltlichen Gliederung, und da die Textkolumnen außerdem nicht numeriert waren, muß es dem Leser ungemein schwer gefallen sein, eine bestimmte Textstelle wiederaufzufinden. Hier konnten die Illustrationen als Lesezeichen abhelfen, was vielleicht auch erklärt, warum sie im allgemeinen so knapp und kunstlos sind. Nicht zufällig ist die Kolumnenillustration gerade entstanden, als man anfang, homerische und biblische Texte zu kommentieren. Eine künstlerisch verheißungsvollere Vorstellung der antiken Buchmalerei hätten wir allerdings, wenn sich nachweisen ließe, daß sie auch reine Bildrollen gekannt hat. Wickhoff hat dies für sicher gehalten und als Argument dafür einerseits auf die römischen Triumphsäulen, andererseits auf die vatikanische Josuarolle hingewiesen. Das für erstere bezeichnende stetig ansteigende Spiralband setzt aber eine von der waagerechten Bildfläche der Rolle abweichende Komposi-

tion voraus, weshalb es sich nicht ohne weiteres in eine Buchillustration transformieren läßt, und für diese hat Weitzmann wahrscheinlich gemacht, daß ihre kontinuierliche Bildfolge von den aus getrennten Miniaturen bestehenden byzantinischen Oktateuch-Illustrationen her stammt, was eine entsprechende vorchristliche Rollenrolle ausschließt. Pächt bricht immerhin für die Wickhoffsche These eine Lanze. Wäre die Josuarolle nichts als eine späte künstliche Rekonstruktion, so stünden wir, meint er, „vor dem höchst seltsamen historischen Phänomen, daß die der Buchrolle kongeniale Erzählungstechnik erst *post mortem* des Rollenbuches von einem gelehrten Kopf erdacht worden sei“, eine für ihn schwer vollziehbare Vorstellung.

Ob die antike Buchrolle auch das Autorenporträt gekannt hat, wird von Pächt nicht erörtert. Albert Friend hat zwar die Theorie aufgestellt, daß die vor allem in der byzantinischen Bibelillustration vorkommenden stehenden Prophetenfiguren ursprünglich für die schmalen Textkolumnen der Rolle erfunden worden seien. Beweisen läßt sich aber diese Idee kaum. Ebenso unsicher ist das Vorkommen irgendwelchen ornamental Rollenschmuckes von Bedeutung. Weder die Rolle als Buchform noch das für sie typische Beschriftungssystem bot der Ornamentik die nötigen Ansatzpunkte. Die gelegentlich auf Papyrus gezeichneten Muster haben mit echter Buchmalerei nichts zu tun. Nur in einem Spezialfall — der Einrahmung tabellarischer Texte — kam es bereits in der Antike zu einem Embryo ornamentaler Buchverzierung, übrigens ohne künstlerischen Anspruch (vgl. *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Berlin 1951, pp. 9 ff.).

Erst die Wende von der Papyrusrolle zum Pergamentcodex schuf die Grundbedingung für jene „Verankerung von Bild und Ornament im Buchorganismus“, welcher nach Pächt die mittelalterliche Buchmalerei ihren Aufschwung als autonome Kunstform verdankt. Dabei steht für ihn die abendländische Buchkunst völlig im Zentrum seiner Darstellung. Sie allein entspricht maximal seiner Definition des Wesens der mittelalterlichen Buchkunst.

Im Westen trat der Zierbuchstabe als neues Leitmotiv hervor. Seiner Entwicklung hat Pächt sein gewichtigstes Kapitel gewidmet, ihr ist auch die Mehrzahl der Illustrationen vorbehalten. Programmatisch steht auf dem Schutzumschlag die farbige Wiedergabe einer der prunkvollsten Initialseiten im Münchner Evangeliar Otos III. Terminologisch grundlegend, gehören Pächts Analysen der verschiedenen Initialtypen in ihrer Konkretisierung der Probleme zum Besten, was je aus seiner Feder geflossen ist. Man fragt sich nur, warum er den Ausdruck ‚Zierbuchstaben‘ konsequent vermeidet und stattdessen ausschließlich von ‚Initialen‘ spricht.

Die Entwicklung fängt im späten 4. Jahrhundert mit den Zierbuchstaben des Vergilius Augusteus an. Daß Hieronymus unter dem Namen *litterae unciales* (buchstäblich „zollhohe Buchstaben“) eben solche Zierbuchstaben verstand, halte ich immer noch, im Einklang mit vielen frühmittelalterlichen Autoren, für die richtige Interpretation. Zum Umstand, daß der Kirchenvater sie als unnötigen Prunk verurteilte, paßt, daß sie eine kostbare Foliantausgabe der Werke Virgils schmückten, wo sie völlig sinnlos mechanisch am Anfang jeder Seite stehen, ohne Rücksicht auf den

textlichen Inhalt. Des Hieronymus vernichtende Kritik dieser Art von Buchschmuck mag dazu beigetragen haben, daß er zunächst ohne unmittelbare Nachfolge blieb. Daß solche Initialen, wie Pächt meint, auch im Osten hätten vorkommen können, ja, sogar dort erfunden worden wären, will mir nicht einleuchten. Der Initialornamentik gegenüber hat die griechische Buchmalerei auch später Zurückhaltung beobachtet.

Hundert Jahre später haben die Zierbuchstaben, ungeachtet ihres paganen Ursprungs, ihre größte Verbreitung in christlichen Texten gefunden. Mitunter wurden jetzt die Initialen mit kleinen figürlichen Besatzornamenten versehen, die bereits den Keim der großartigen mittelalterlichen Entwicklung in sich tragen. In vielen Handschriften begegnen wir Fischen, gelegentlich auch Vögeln, die einen Teil des Buchstabens ersetzen, ohne Zweifel die Vorgänger jener Fisch-Vogel-Initialen, die zuerst in den merowingischen, dann in den byzantinischen und schließlich in den armenischen Handschriften hundertfach Junge werfen sollten. Daß der Westen auch hier einen klaren Anspruch auf Priorität hat, läßt sich heute nicht mehr in Frage stellen. Es kommt auch schon vor, daß ein figürliches Motiv die ganze Buchstabenform ersetzt. Wenn in einer berühmten Cîteaux-Handschrift vom Anfang des 12. Jahrhunderts (Pächt, Farbtafel XXII) ein Baum für ein I steht, so hat das seinen Vorgänger in einem Evangelienbuch des 6. Jahrhunderts in Split, wo derselbe Anfangsbuchstabe die Form einer Säule hat (*Abb. 7b*). Auch die historisierte Initiale, bei der der Buchstabe als Rahmen einer Bilddarstellung dient, läßt sich bereits im ersten Drittel des 6. Jahrhunderts in einer Orosius-Handschrift der Biblioteca Laurenziana belegen, allerdings mit einem nur emblematischen Inhalt (*Abb. 7c*). Infolge einer Inskription von einem ostgotischen Buchhändler in Ravenna geschrieben, hätte sie vielleicht verdient, in Pächts Einführung abgebildet zu werden.

Zu jener schöpferischen Durchdringung von Ornament, Bild und Buchstaben, die Pächt als besonderes Verdienst der mittelalterlichen Buchmalerei hervorhebt, kam es aber auf breiter Front erst nördlich der Alpen. In Irland verband sich der Zierbuchstabe mit der kurvilinearen Ornamentik der keltischen Metallkunst und wurde dadurch zu einem — in der Terminologie Koehlers — „kinetischen“ Gebilde. Wie Pächt darlegt, besaß die irische Initiale zwei wesentliche Fähigkeiten. Sie konnte sich einerseits durch „Diminuendo“ der Kleinstruktur der Schriftzeilen angleichen, andererseits umgekehrt durch „Crescendo“ zu der Größe einer ganzen Schriftseite anschwellen. Der letztgenannte Prozeß hat sie schließlich befähigt, sich, einer Bilddarstellung ähnlich, mit einem Rahmen zu umgeben. Dies hat als erster Hans Jantzen als eine der großen Errungenschaften der frühmittelalterlichen Buchmalerei hervorgehoben (*Wölfflin-Festschrift; Geschichte der ottonischen Kunst*).

In der merowingischen Buchkunst kamen die Zierbuchstaben zu reicherer Entfaltung hauptsächlich dadurch, daß sie begannen, ganze Schriftzeilen zu füllen. Von großer Bedeutung für die Zukunft war es, daß im 8. Jahrhundert das Tiervokabular von Fischen und Vögeln durch Vierfüßler erweitert wurde, die, obwohl sie von Natur aus wenig geeignet waren, eine Buchstabenform vorzutauschen, allmählich die einfacheren Fische verdrängten. Mehr als diese verlangten sie von dem Buchmaler

das Talent eines Dompteurs. Nicht nur Tiere, sondern auch Menschen, ja Verkehrsmittel wie Wagen und Schiffe mußten, wie im frühkarolingischen Corbie-Psalter in Amiens — offenbar eine Lieblingshandschrift Pächts —, sich der Formphantasie des Initialenkünstlers unterwerfen, der es gefiel, eine Gattung pseudo-organisch in eine andere übergehen zu lassen.

In seiner Analyse prägt Pächt für dieses Phänomen den Begriff der kaleidoskopischen Initiale und weist nach, daß dieses Prinzip später auch in die mittelalterliche Steinplastik Eingang fand. Eine wilde Note, die offenbar dem nordischen Geschmack entsprach, kam um 800 darin zum Ausdruck, daß die Tiere von einer unbändigen Kampfeslust ergriffen erscheinen. Wie Pächt bereits in seinem Vortrag auf dem XX. Internationalen Kunsthistorikerkongreß in New York 1961 dargelegt hat, wurde diese Tendenz von der karolingischen Renaissance bald zurückgedrängt, um dreihundert Jahre später von neuem aufzuleben. Zu einer letzten Blüte kam es um die Wende des 14. Jahrhunderts in Frankreich und in der Lombardei, wobei die langgestreckten Menschen und Tiere in den Buchstabenschäften wie in transparenten Glasröhren eingeschlossen erscheinen. Besonders schöne Beispiele sind die Figurenalphabete von Giovanni de'Grassi (Pächt, Farbtafel XXX).

Einen fruchtbaren Nährboden erhielt die zoomorphe Initialornamentik, als sie, besonders in England und der Normandie, mit dem ursprünglich klassischen Motiv der bewohnten Ranke verbunden wurde. Es gehört zu den Glanzpunkten in Pächts Darstellung, wie er in der Analyse dieses Prozesses die Entwicklungslinien mit sicherer Hand zeichnet. Die Verbindung des Rankenmotivs mit dem Zierbuchstaben stellt eine über mehrere Jahrhunderte sich erstreckende Entwicklung dar. Sie wird am schönsten von der seitengroßen *Beatus vir*-Initiale der Psalterien, der „Initiale der Initialen“, exemplifiziert; sie ist übrigens in ausreichender Menge und Mannigfaltigkeit erhalten, um eine monographische Untersuchung zu verdienen. Pächt macht die interessante Bemerkung, daß die bewohnte Rankeninitiale in den südenglischen Prachtpsalterien des 14. Jahrhunderts, und nur da, eine letzte hektische Blüte erlebte, indem sie hier mit dem Motiv der Wurzel Jesse verbunden wurde — eines der vielen Beispiele der schöpferischen Sonderstellung Englands auf dem Gebiet der Buchmalerei während des ganzen Mittelalters.

Von dem am Beispiel des Albani-Psalters geführten Nachweis, daß die romanische Zeit von einem „eruptiven Drang zum bildlichen Ausdruck“ gekennzeichnet wird, geht Pächt zu der neuen Illustration der Vollbibel über, in der er die Hauptleistung der romanischen Buchkunst sieht. Mehr als alle anderen Textgattungen verkörpern die großen ein- oder mehrbändigen romanischen Bibeln die „Schwerindustrie“ der mittelalterlichen Buchproduktion. Das Thema hat jüngst eine erschöpfende Behandlung durch Walter Cahn erhalten, die zugleich geeignet ist, zu zeigen, wie meisterhaft schon ein Vierteljahrhundert vorher Pächt das Material beherrscht hat. Nur hätte man gerne auch seine Beurteilung der noch aus dem 11. Jahrhundert stammenden frühreifen Bibelzyklen erfahren. Der Höhepunkt dieses Kapitels liegt in Pächts Analyse der wunderbaren großen Winchester-Bibel, einer Analyse, für die Walter Oakeshotts langjährige Studien am Original die Vor-

aussetzung waren. Allerdings hat erst Pächt die tiefere Bedeutung der Übersetzung byzantinischer Vorbilder in das eigentliche Idiom der romanischen Kunst erkannt.

Anschließend kommt Pächt auf die Revolution zu sprechen, welche in der gotischen Buchmalerei den ornamentalen Layout der Handschriften vom Grund aus veränderte. Zum Teil durch die Suprematie der historisierten Initiale wurde das Pflanzliche aus dem Buchstaben in den Seitenrand geworfen. Ein neues Geschlecht von Bewohnern beginnt jetzt wie Seiltänzer auf den in den Rändern frei sich entwickelnden Rankenschößlingen zu balancieren und läßt durch sein genreartiges Benehmen ein ausgesprochen weltliches, ja, bisweilen freigeistiges Lebensgefühl zum Ausdruck kommen. Darin exzellieren besonders die Andachtsbücher der flandrischen Werkstätten des 14. Jahrhunderts, deren einfallsreiche Drölerien mit den Gebetstexten sehr wenig zu tun haben (Pächt Fig. 151, a—b). Die einzige gründliche Durchforschung der gotischen Dröleriemotive durch Lilian Randall hätte wohl verdient, in die „ausgewählte Bibliographie“ aufgenommen zu werden.

Als Neuschöpfung der gotischen Buchmalerei bespricht Pächt ebenfalls die architektonische Krönung des Bildraumes mit Baldachinen in der Form gotischen Dachwerks, die in den „villes-sur-arcades“ (Baltrušaitis) eine Vorstufe haben und letzten Endes Abkömmlinge der spätantiken Arkadenrahmen sind — ein echt Rieglscher Gedankengang!

In drei kürzeren Kapiteln behandelt Pächt einige Typen von Handschriften, deren Illustrationen zum Inhalt des Textes wie Blumen zur Wiese gehören. Es handelt sich erstens um jene Art von didaktischen Miniaturen, in denen Schrift und Bild einander diagrammatisch durchdringen, um Bilder, die ebenso sehr zum Dechiffrieren wie zum Sehen da sind, entweder Konzentrate philosophischer Spekulationen in der Form von Bildschemata oder Welterklärungen mehr visionärer Art, wofür die Illustrationen zu den Offenbarungen der hl. Hildegard von Bingen typische Beispiele sind.

Diese leiten zu den illuminierten Apokalypsen über, denen Pächt ein besonders aufschlußreiches Kapitel widmet. Sie sind schon deshalb primär Buchillustrationen, weil sie, aus fünfzig oder mehr Szenen bestehend, schwerlich anderswo hätten Platz finden können. Durch wenige gut gewählte Beispiele gelingt es Pächt, die Sonderart der beiden künstlerisch bedeutendsten Zyklen, derjenigen der spanischen Beatus-Handschriften und der anglo-normannischen Apokalypsen, konzise zu definieren. Während jene durch ihre mehr oder weniger schematischen Kompositionen und ihre ekstatischen Farbharmonien uns in die Sphäre des Raum- und Zeitlosen, „ins nirgendwo und überall“ führen, gehen diese zum ersten Mal darauf aus, die Visionen zugleich als wirkliche Lichterscheinungen aufzufassen, und bereiten dadurch eine der malerischen Errungenschaften der neuzeitlichen Malerei vor.

Andere durch ihren Umfang an die Buchform gebundene Bildzyklen sind diejenigen der vollständig illustrierten Psalterien. In mehr oder weniger direkter Anlehnung an die metaphernreiche Sprache der Psalmen haben griechische wie lateinische Buchmaler sich bemüht, diese auch visuell vorzuführen. Ihre größten Triumphe feiert die Wortillustration im Utrechtsalter. In gut gewählten Bildproben

bietet Pächt eine wahre „Einführung“ in die Denkweise „des oder der Meister“ des Psalters. Nach den erschöpfenden Forschungen von Suzy Dufrenne läßt sich heute nicht mehr bezweifeln, daß eine fast ebenso ausführliche Illustration des Psalters aus dem fünften Jahrhundert den Künstlern als Vorlage zur Verfügung gestanden hat. Dennoch muß man es mit Pächt für unwahrscheinlich halten, daß „der malerisch-illusionistische Stil der Spätantike bereits in jene graphisch-skizzenhafte Sprache übersetzt und umgedeutet war“, die mehr als alles andere den Utrechtspsalter charakterisiert. Die vibrierenden Striche zeugen von einer exaltierten Gefühlslage sowohl des Psalmendichters als auch des Zeichners selbst. „Das Bild ist hier einem Seismographen vergleichbar, der die Erregung des in religiöser Ekstase Befindlichen aufzeichnet“.

Das Schlußkapitel „Konflikt Fläche—Raum“ ist eigentlich für sich eine Mini-Geschichte der abendländischen Buchmalerei von 700 bis 1500. In ihr werden die Hauptepochen in charakteristischen Proben nochmals vorgeführt, diesmal unter besonderer Berücksichtigung der Funktion des Rahmens. Was hier über das Problem von Fläche *versus* Raum gesagt wird, hat nicht nur für die Buchmalerei, sondern für die mittelalterliche Bildstruktur im allgemeinen Geltung, da jene am Ende doch keine absolute Sonderexistenz hatte, sondern in stetigem Austausch mit den anderen Kunstarten stand.

Dies bringt uns zu der Frage zurück, mit der Pächt sein Kolleg eröffnet. Er wendet sich gegen die populäre, aber irriige Vorstellung, nach der die Buchmalerei hauptsächlich eine Art von Derivatkunst wäre, deren Wert darin bestünde, daß sie in gewissen Perioden einen preiswerten Ersatz für die zum größten Teil verlorengegangene „hohe“ Kunst böte. In der Tat war dies für den großen G. F. Waagen der eigentliche Grund, warum er sich als erster Kunsthistoriker für illuminierte Handschriften als Denkmäler mittelalterlicher Malerei beruflich interessierte. Doch blieb ihr Studium noch lange die Angelegenheit eines kleinen Clans von Spezialisten, und Pächt erinnert sich aus seiner eigenen Studienzeit, daß es damals noch als ein Zeichen von Bescheidenheit galt, sich der Geschichte der Buchmalerei als Hauptfach zu widmen.

Zum Teil hat es damit zu tun, daß die Buchmalerei, verglichen mit der Wand- und Tafelmalerei, eine Kunst kleinen Maßstabes ist, liegt doch ihre Eigenart schon darin, daß sie, wie die Schrift, auf Nahsicht berechnet ist und oft ihren größten Reiz in den Details besitzt. Darauf kommt Pächt eigentlich erst im Zusammenhang mit den gotischen Taschenbibeln zu sprechen. Wie wir alle wissen, ist das Wort ‚Miniatur‘ nicht von *diminuere*, sondern von *minium* abzuleiten, eine Wahrheit, die freilich einleuchtender erschiene, gäbe es wirklich eine maßgebende Menge von mit Minium gezeichneten Buchillustrationen. Immerhin bezieht sich Pächt auf die populäre Etymologie, wenn er der französischen Gotik zugute hält „einen echten Miniaturstil — Miniatur im Sinne eines Diminutivs“ geschaffen zu haben. (Ob wirklich das berühmte Dante-Wort von jener Kunst, die man in Paris ‚alluminare‘ nennt, wie Pächt meint, darauf anspielt, erscheint weniger einleuchtend, zielt doch

das Wort eher auf den Glanz des echten Blattgoldes, in dessen Gebrauch ja gerade die Pariser Buchmaler exzellierten.)

Als Kleinkunst hat die Buchmalerei in der allgemeinen Auffassung nur allzu oft der Tafel- und Wandmalerei den Vorrang lassen müssen. Gegen ihre Geringschätzung haben sich aber auch gewichtige Stimmen erhoben. Francisco de Hollanda, selbst Buchmaler, zitiert mit besonderer Freude ein Wort Michelangelos, des größten Meisters der Monumentalkunst, nach dem wer gut zu zeichnen versteht, „auch auf der kleinen Fläche eines Pergamentblattes Vollkommenes und ebenso Großes erreichen kann wie in allen anderen Darstellungsweisen“ (Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. IX, p. 115). Auch Dürer hat sich zum Dolmetscher der gleichen Meinung gemacht, wenn er schreibt, daß „ein verständiger geübter Künstler ... sein großen Gewalt und Kunst mehr erzeigen kann etwan in geringen Dingen dann Mancher in seinem Großen Werk“ (*Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß*, hrsg. von E. Heidrich, p. 267).

Die Fragestellung erinnert an die Paragone-Debatte, welcher Kunstform, Malerei oder Plastik, der Vorrang gebühre, und ist im Grunde ebenso gekünstelt. Übrigens waren im Mittelalter bedeutende Fresko- oder Tafelmaler gelegentlich zugleich als Buchmaler tätig, bzw. umgekehrt. Darum brauchte natürlich die von Pächt hervor gehobene relative Autonomie der Buchmalerei nicht in Frage gestellt werden. Eine Sonderaufgabe blieb die Ausschmückung eines Buches jedenfalls, und Pächt gebührt das Verdienst, es in allen Aspekten dargelegt zu haben.

Carl Nordenfalk

ALIZA COHEN-MUSHLIN, *The Making of a Manuscript. The Worms Bible of 1148 (British Library, Harley 2803—2804)*. Wolfenbütteler Forschungen herausgeg. von der Herzog August Bibliothek Band 25, in Kommission bei Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1983, mit einem Vorwort von Paul Raabe, 222 pp., 166 Figs., VII Color Pls., 10 Tables, V Examples (in Form von Tabellen), Illustrated Glossary of Foliage Motifs decorating the Initials.

(mit einer Abbildung)

Das vorzustellende Buch ist in jeder Hinsicht ein Meisterwerk: der Text in englischer Sprache einfach und dadurch auch dem darin nicht Geübten verständlich, die Diagramme und Abbildungen, seien sie nun in Farbe oder Schwarz-Weiß, klar auf den Text bezogen, Umzeichnungen dienen als Glossar im Bereich des Vegetabilischen, wo sie den Zwischenbereich von Sprachformeln zu überbrücken versuchen. Es resultiert aus einer an der Hebräischen Universität zu Jerusalem abgeschlossenen Dissertation mit dem Ziel, die Entstehung einer Handschrift konkret und beispielhaft aufzuzeigen. Viele im Vorwort mit Dank bedachten Namen führen in die Studienzeit der Autorin zurück, zur Londoner Universität und zum Warburg Institute, dem Zentrum kunst- und textgeschichtlicher Handschriftenforschung nicht nur der angelsächsischen Welt. Andere Arbeiten aus diesem Kreis wie Albinia C. de la