

Leider sind die Nachweise nicht immer hilfreich, wenn für Vergleichsstücke die Angaben nicht stimmen, in den Anmerkungen abgekürzte Literatur in der Bibliographie nicht vorkommt, dort abgekürzt zitierte Zeitschriften etc. im Verzeichnis der Abkürzungen fehlen, in diesem und ebenso bei den zahlreichen Titeln russischer Autoren in der Bibliographie nur deren deutsche Übersetzung zu lesen ist, mit der man leider nicht weiterkommt, wenn man die genannte Publikation zur näheren Kenntnisnahme bibliographieren möchte.

Für den Katalog der Münchner Ausstellung wurden die Textilanalysen überprüft und präzisiert, die Beschreibungen vielfach neu formuliert, eine hilfreiche Konkordanz angeschlossen. Die Ausstellung im Bayer. Nationalmuseum hatte die in der Ermitage konservierten Funde aus dem Nordwestkaukasus übersichtlich, mit ansprechenden Farben in den Vitrinen und an den Wänden und angemessener Beleuchtung, die ihre einstige Schönheit zur Geltung brachten und aufleuchten ließen, würdig und publikumswirksam präsentiert.

Leonie von Wilckens

## Het Utrechts Psalter. Middeleeuwse meesterwerken rond een beroemd handschrift

*Utrecht, Museum Catharijneconvent & Universiteitsbibliotheek, 31. August bis 17. November 1996*

Am Beispiel der berühmten, in der Utrechter Universitätsbibliothek aufbewahrten Psalterhandschrift waren im Catharijneconvent die vielfältigen Verbindungen einer illustrierten Handschrift aus karolingischer Zeit und des ihr zugewiesenen Skriptoriums mit der europäischen Kunstproduktion bis ins späte 12. Jh. zu studieren (Katalog: *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*. Edited by Koert van der Horst, William Noel, Wilhelmina C. M. Wüstefeld, Amsterdam 1996, 284 Seiten, zahlr. Farb- und Schwarzweiß-Abbildungen). Über die Zusammenstellung herausragender, dem allgemeinen Publikum sonst unzugänglicher Werke mittelalterlicher Kunst hinaus bot die Ausstellung anschauliche Beispiele dafür, wie breit das Spektrum von Kopieren und Variieren in der Auseinandersetzung mit Vorlagen im Mittelalter sein konnte — in stilistischer Hinsicht ebenso wie in ikonographischer. Zugleich stellt sich bei näherer Betrachtung jedes strenge Separieren solcher kunsthistorischer Gesichtspunkte in Frage, auch wenn sich auf-

grund des nur spärlich vorhandenen Materials einseitige Beurteilungen nicht immer vermeiden lassen.

Am deutlichsten wird der Nutzen der Ausstellung für den nicht ohnehin bereits enger mit der Materie Vertrauten vielleicht, wenn man sich den Utrecht-Psalter (vgl. *Abb. 1*) selbst aus der Ausstellung wegdenkt und annimmt, er wäre im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen. Um wieviel weniger würden Verbindungen zwischen vielen der in sechs Bereiche gegliederten Werke erkennbar!

Allein von den als sechste Werkgruppe versammelten, in England entstandenen »Kopien« des Utrecht-Psalters (vgl. *Abb. 2-4*) auf diesen zurückzuschließen, erwiese sich als außerordentlich problematisch, da die Handschriften sich im unmittelbaren Vergleich in jeweils unterschiedlicher Hinsicht als so individuelle Objekte darbieten, daß viele der früheren Überlegungen zur Vorlage des Utrecht-Psalters selbst noch sehr viel ferner in das Reich der Spekulationen zu rücken scheinen.



Abb. 1 Utrecht-Psalter, fol. 7r. Utrecht, Universitätsbibliothek, Ausschnitt (UB Utrecht)

Schon der *Harley-Psalter* (London, British Library, Harley Ms. 603; Kat. Nr. 28; vgl. Abb. 2), auf den ersten Blick am ehesten als Kopie der nach Reims lokalisierten Handschrift einleuchtend, erweist sich als in vielerlei Hinsicht verschieden. Der im Skriptorium der Christ Church in Canterbury entstandene Codex, bei dessen Herstellung der Utrecht-Psalter direkt vorgelegen haben dürfte, wurde um 1010 begonnen. Die Handschrift blieb – bei sich über hundert Jahre hinziehender Arbeit daran – unvollendet. Trotz nahezu gleicher Bild- und Text-Disposition sind die Unterschiede zum Utrecht-Psalter beträchtlich. Anstelle der Gallikanischen Textversion bietet der *Harley-Psalter* (mit kleineren Aus-

nahmen) das bei englischen Mönchen des 11. Jh.s geläufige *Romanum*, dessen Text erst nach Ausführung der Bilder auf das Pergament gebracht wurde. Die dunkelbraunen Zeichnungen des Utrecht-Psalters wurden in Farbe umgesetzt, nicht indem man die Binnenflächen der Zeichnungen koloriert hätte, sondern indem man bei der Strichzeichnung selbst für verschiedene Motive verschiedene Farben benutzte – offenbar eine Besonderheit jener Blütezeit englischer Zeichenkunst, wie man sie auch vom *Leofric-Missale* her kennt (Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 579). Die herausragende Qualität und Raffinesse dieser Farbzeichnungen gehört für den Verf. zu den erstaunlichsten Entdeckungen der Ausstel-



Abb. 2 Harley-Psalter, fol. 7r. London, Brit. Library, Ms. Harley 603, Ausschnitt (Courtauld Inst. 5/32[27])

lung, ist sie doch in den bisher publizierten Abbildungen (auch in denen des Katalogs) kaum zu erahnen. Mit virtuoser Sicherheit hat der Zeichner der aufgeschlagenen Blätter 7v-8r (Kat., Abb. S. 235) — so weit erkennbar ohne Vorzeichnung — jeden Punkt und jede der feinsten Linien so zielsicher gesetzt, daß Figuren von enormer Spannung und Bewegtheit entstanden. Dabei mußte er einen umsichtig planenden Blick bewahren, da nach und nach die verschiedenen Farben zur Anwendung zu bringen waren. Während im Utrecht-Psalter die Figuren vielfach schon aufgrund der zeichnerischen Machart einen geradezu flirrend bewegten Umriß zeigen, aus dem sich im Blick des Betrachters ihre Charakteristik herauskristallisiert, so waren die Illustratoren des Harley-Psalters offenbar bemüht, alle aus den zeichnerischen Besonderheiten des Vorbilds entstandenen Unklarheiten zu beseitigen:

in spannungsreich geschwungenen Linien haben die Zeichner in Canterbury die Figuren so umrissen, daß Faltenmotive, Bewegungsmotive o. ä. mit größerer Eindeutigkeit als solche zu erkennen sind. So wurde das in gezacktem Kontur abschließende Gewand des an einem Baum sitzenden Psalmisten in der Illustration zu Psalm 12 (Abb. 1) eindeutig als Eremitenfellkleid interpretiert (Abb. 2).

Daß bei diesem »Klärungsprozeß« manche Mißverständnisse der Vorlage — besonders in der Andeutung von Räumlichem — zustande kamen, ist kaum verwunderlich und läßt auf gewandelte Seh- und Darstellungsgewohnheiten schließen. Bei der Illustration zu Psalm 12 (vgl. Abb. 1 und 2) wurde nicht nur der Maßstab des ursprünglich weit im Hintergrund erscheinenden Gebäudes auf einem der Hügel vergrößert, auch die perspektivische Wiedergabe ist mißverstanden, so daß im Harley-Psalter die Langseite des Hauses, scheinbar losgelöst von der Giebelfront, den Berg hinabzurutschen scheint, um mit der hinteren Giebelseite auf der nächsten Anhöhe aufzuprallen.



Abb. 3 Eadwine-Psalter, fol. 21r. Cambridge, Trinity College, Ms. R.17.1, Ausschnitt (Courtauld Inst. 285/60[32])

Der Auftraggeber — wahrscheinlich der in der Initialle zu Psalm 1 dargestellte Erzbischof von Canterbury — wollte offensichtlich eine zwar nach traditionellem Vorbild geschaffene, aber künstlerisch höchst fortschrittliche und qualitätvolle Handschrift, die zugleich den Anforderungen liturgischen Gebrauchs zu genügen vermochte.

Weder vom Text noch vom Stil der Zeichnungen könnte man demnach — ohne deren unmittelbare Kenntnis — ohne weiteres auf eine in Reims entstandene Vorlage schließen, denn von den Miniaturen des Ebo-Evangeliers (Kat., Nr. 6), deren bildsprachliche Ähnlichkeiten allein die Zuschreibung des Utrecht-Psalters an das Skriptorium der Abtei von Hautviller um 820 bis 835 nahelegen, ist der Harley-Psalter bereits zu weit entfernt.

Erst ein knappes Jahrhundert nach der normannischen Besetzung, etwa zwischen 1155 und 1160 (mit Ergänzungen des folgenden

Jahrzehnts) entstand in Canterbury im Schatten der inzwischen errichteten romanischen Kathedrale eine weitere »Kopie« der Reimser Psalterhandschrift, heute benannt nach dem *scriptorum princeps* Eadwine, der am Ende der Handschrift auf einer eigenen Bildseite repräsentiert ist (Cambridge, Trinity College Library, Ms. R 17.1: Kat., Nr. 29; einzelne Blätter in anderen Sammlungen: vgl. Kat., Nr. 29\*; vgl. Abb. 3). Mit der Bestellung des *Eadwine-Psalters* — wegen des enthaltenen Wasserleitungsplans von Christ Church und des Eadwine-Bildnisses als klosterinterne Bestellung angesehen — muß von vornherein anderes beabsichtigt gewesen sein als mit jener des Harley-Psalters. Von den Katalogautoren wird ein geradezu enzyklopädischer Anspruch konstatiert, der mit der zunehmenden Bedeutung theologischer Exegese in Christ Church einhergehe. Dies sei bereits in der komplizierten Seitendisposition erkennbar. Nicht nur ein *psalterium triplex* mit den Versionen des Gal-

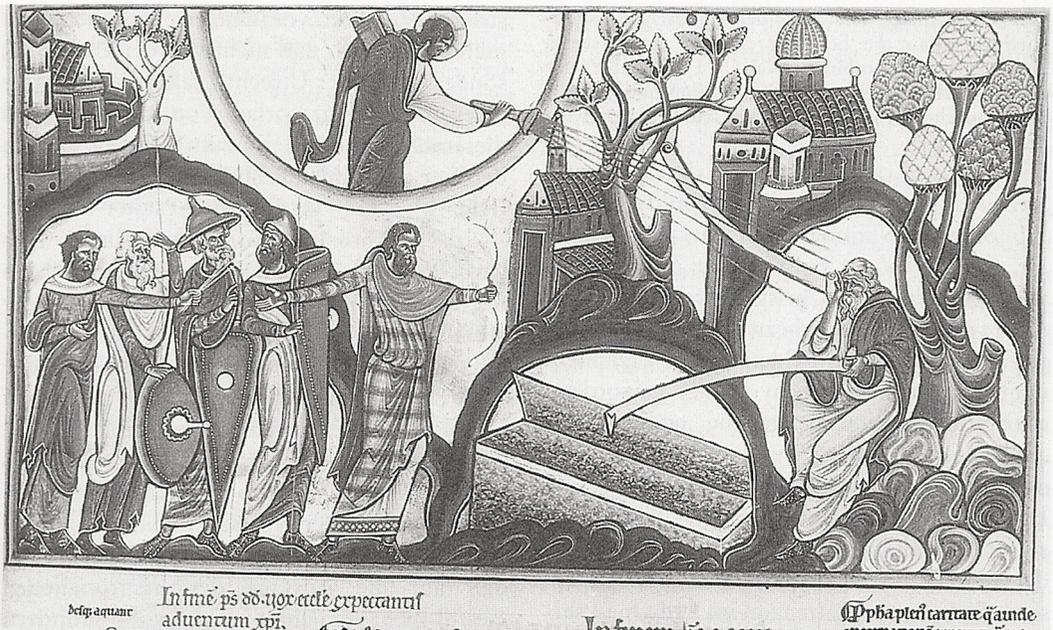


Abb. 4 Paris-Psalter, fol. 21r. Paris, Bibl. Nationale, lat. 8846, Ausschnitt (Marburg 163625)

licanum, Romanum und Hebraicum wird dargeboten; das *Romanum* erscheint in den Interlinearien einer altenglischen Textversion des Psalters, das *Hebraicum* in jenen einer anglo-normannischen Version. Das in größerer Schrift ausgeführte *Gallicanum* ist von Marginal- und Interlinear-Glossen begleitet. Hinzu kommen ein Kalender sowie ein umfangreicher biblischer Bilderzyklus (vgl. Kat. Nr. 29\*). Die Illustrationen des Eadwine-Psalters, für die von außerhalb rekrutierte Buchmaler angenommen werden, reihen sich in eine Stiltradition ein, die sich bereits um 1120 zum Beispiel im St. Albans-Psalter etabliert hatte (Hildesheim, St. Godehard). Allerdings schuf man, anders als in den einleitenden Bildzyklen (vgl. Kat. Nr. 29\*), entsprechend dem Reimser Urbild keine Miniaturen, sondern Zeichnungen, die in diesem Fall aber durchweg koloriert sind. Dabei wurde die Suggestion von Räumlichkeit weitgehend zurückgedrängt. Der Kontrast zu den perspektivisch gestalteten

Architekturdarstellungen im Utrecht-Psalter oder auch im Troyes- oder Douce-Psalter (Kat. Nr. 7 und 8) könnte kaum größer sein, ebenso zum Evangelistenbild des Aachener Evangelisars (Kat. Nr. 4), wo deutlich zu sehen ist, wie man im frühen 9. Jh. räumliche Wirkung mit geschickten Farbabstufungen und damit verbundenen Licht-Schatteneffekten zu unterstreichen wußte. Im Eadwine-Psalter hingegen erscheinen Landschaftsandeutungen – wenn sie nicht ganz weggelassen wurden, wie in weiten Teilen in der Illustration zu Psalm 12 geschehen (Abb. 3) – in ornamentalisierte Gliederungselemente verwandelt, Gebäude als flächige Rahmungen mit architektonischen Motiven wiedergegeben. Zum Teil wurden die Illustrationen mit Beischriften aus dem Psalmtext versehen.

War früher des öfteren nicht der Utrecht-Psalter selbst, sondern eine verlorene Kopie als Vorlage für den Eadwine-Psalter vermutet worden, so gehen die Katalogautoren davon aus, daß der Utrecht-Psalter doch unmittelbar vorgelegen habe. Dafür spreche trotz gelegentlicher erheblicher Abweichungen der konservative,

kompendienartige Charakter der Handschrift, »designed to contain the 'best of everything', but it seems almost 'good for nothing'« (Kat., S. 236) — trotz der verdienstvollen Überlegungen zu Einfluß und Absicht der möglichen Auftraggeber eine kaum zureichende Begründung.

Die jüngste Kopie schließlich, der wiederum unvollendet geliebene *Paris-Psalter* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8846; Kat., Nr. 30; vgl. *Abb. 4*), entstand zur Zeit des gotischen Neubaus von Christ Church Cathedral, um 1180–1200. Bei nahezu gleicher Seitendisposition wie im Eadwine-Psalter verzichtete man auf die inzwischen obsolet gewordene altenglische Psalterübersetzung, während der anglo-normannische Text vor der Abschrift einer Überarbeitung unterzogen worden war. Der Miniaturenschmuck hingegen, das ehrgeizigste der erhaltenen Illustrationsprogramme des 12. Jh.s in England, könnte kaum unterschiedlicher sein. Hatte man im Eadwine-Psalter bereits die Illustrationen vorsichtig durch schlichte Rahmungen vom Text isoliert (vgl. *Abb. 3*), so treten im Paris-Psalter klar begrenzte Bildfelder auf, die in weitere Felder untergliedert sind. Die Gestalt Christi zu Psalm 12 zum Beispiel — im Eadwine-Psalter durch eine mandorlaartige Ausbuchtung der Bildrahmung betont und von einer dünnen wellenförmigen Segmentkreislinie umgeben (*Abb. 3*) — ist im Paris-Psalter in eine eigene halbkreisförmige Rahmung gesetzt (*Abb. 4*). Kaum zufällig dürfte sein, daß die aus der Fackel geworfenen Strahlen gerade auf dieser Binnenrahmung beginnen: ganz anders als im Utrecht-Psalter sind Grenzen und Verbindungen unterschiedlicher Bereiche klar definiert. Weder an Blattgold noch an kostbaren Farbpigmenten wurde gespart, und die Errungenschaften des byzantinisierenden Stils, der in ähnlicher Weise in der Winchester-Bibel (Winchester, Cathedral Library) erscheint, sind in einer Art und Weise umgesetzt, daß die Entfernung zum Utrecht-Psalter größer kaum sein könnte. Die Katalogautoren sprechen von einer regelrechten Neuinterpretation, die eine erneute Auseinandersetzung mit dem zu illu-

strierenden Text voraussetze. Dennoch geht man davon aus, daß nicht nur der Eadwine-, sondern auch der Utrecht-Psalter den Illustratoren unmittelbar vorlag. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang zum Beispiel, daß in der hier abgebildeten Illustration zu Psalm 12 (*Abb. 4*) der — im Eadwine-Psalter fehlende — dreigeschossige Turm oben links vom Utrecht- oder Harley-Psalter inspiriert sein dürfte (vgl. *Abb. 1* und *2*). Der Gestus der rechten Hand des Psalmisten, die in den früheren Darstellungen offenbar das sinnliche Wahrnehmen und Empfangen des göttlichen Strahls verdeutlicht, ist in der Pariser Handschrift in das Halten eines Schriftbandes umformuliert. Daß dem Gesicht des Psalmisten gegenüber den Vorläufern eindeutig trauernde Züge verliehen wurden, läßt vermuten, daß auf die Aussage des ursprünglichen Gestus nicht verzichtet werden sollte, sondern daß sie — als Ausdruck der Trauer aufgefaßt — auf die mimische Erscheinung übertragen wurde.

Vielleicht als Geschenk aus königlichem Umkreis nach Katalonien gelangt, wurde die Handschrift dort um die Mitte des 14. Jh.s um Teile des noch Fehlenden ergänzt.

Ausgehend von den Illustrationen zu Psalm 2 bespricht William Noel (der soeben eine im Katalog noch nicht zitierte Monographie zum Harley-Psalter vorgelegt hat: *Cambridge Studies in Palaeography and Codicology* 4, 1996) ausführlich die Unterschiede zwischen den vier Psalterhandschriften und macht dabei deutlich, wie unterschiedlich die Bilder des Utrecht-Psalters interpretiert und auf den illustrierten Text bezogen werden konnten, so daß zum Beispiel einzelne im Text genannte Objekte in den Illustrationen ganz unterschiedlich aussehen können, je nachdem, wie einzelne Begriffe oder Aussagen interpretiert wurden. Dies erweist sich bereits in so einfachen Fällen wie der Illustration von Vers 9 »Du magst sie zerbrechen mit eisernem Zepter (*virga ferrea*), wie einen getöpfungten Krug (*vas figuli*) sie zerschlagen« (Kat., S. 126f.).

Utrecht- und Harley-Psalter zeigen als »*vas figuli*« eine einfache, bauchig geformte Töpferarbeit mit schmalem Hals. Während diese im Utrecht-Psalter bereits auseinandergebrochen ist, muß sich der Betrachter bei der Illustration des Harley-Psalters das baldige Zerbrechen vorstellen. Auch im Eadwine-Psalter erscheint das Gefäß noch unbeschädigt, allerdings in ganz anderer

Form: die ohne Verjüngungen aufsteigende Wandung über flachem Boden zeigt farbiges Ornament und endet in einem – ebenfalls verzierten – Wulst. Im Paris-Psalter wiederum sieht man ein kugelartiges schmuckloses Gefäß mit schmaler oberer Öffnung und einem Ausguß. Dieses ist nicht wie im Utrecht-Psalter der Höhe, sondern der Breite nach zerbrochen.

Eine weitere Gruppe vereinigte Werke aus dem Umkreis Erzbischof Drogos von Metz und Kaiser Karls des Kahlen. Hier sah man unter anderem die Elfenbeinreliefs vom Psalter und vom Gebetbuch Karls des Kahlen (Kat. Nr. 14-15). Wie in vielen anderen Fällen wurde auch hier die ikonographische Verbindung zum Utrecht-Psalter dadurch dokumentiert, daß neben dem Objekt Reproduktionen der entsprechenden Buchillustrationen angebracht waren. Weitere Vergleiche dieser Art konnten im Nebenraum anhand einander gegenübergestellter Reproduktionen studiert werden. Ohne die genannten inhaltlichen Bezüge von den Elfenbeinarbeiten auf Verbindungen zum Reimser Skriptorium zurückzuschließen, wäre schon aufgrund des ganz anderen Mediums mit Stilargumenten nur schwer möglich. In dieser Hinsicht wiederum hätten vielleicht die nicht in der Ausstellung vertretenen getriebenen Reliefs des sogenannten Arnulf-Ziboriums der Schatzkammer der Münchener Residenz etwas engere Verbindungen aufzeigen können (überhaupt mußte auf wichtige in München aufbewahrte Vergleichsstücke verzichtet werden).

Von der besonderen Qualität des Zeichenstils im Utrecht-Psalter können die dem weiteren Reimser Umfeld zugewiesenen Werke kaum eine Ahnung vermitteln. Die von der Region des Mittelrheins (?; Kat., Nr. 23) bis hin nach Weltenburg (Kat., Nr. 26) lokalisierten Zeichnungen eines vermeintlichen Reimser Stils mit den Illustrationen des Utrecht-Psalters lassen kaum eine Vorstellung von den damaligen Möglichkeiten qualitätvoller Ausführung zu.

Hier scheint die in der Ausstellung selbst erkennbare Notwendigkeit zu vorsichtiger Beurteilung gelegentlich umgeschlagen, so als könne das Wissen über das weite Auseinanderklaffen nachweislich verwandter Werke als Argument für eine relative Großzügigkeit bei der Rekonstruktion von Einflüssen eines Skriptoriums auf die zeitgenössische Kunst dienen. Dies steht in gewissem Kontrast zu der wohltuend knappen Darstellung Florentine Mutherichs über den aktuellen Kenntnisstand zur Reimser Buchmalerei karolingischer Zeit (Kat., S. 105-119). Hier zeichnet sich ein Profil der Reimser Buchmalerei ab, das als Voraussetzung für die Einordnung der in der Ausstellung sichtbaren Werke unerlässlich ist. Erst wer neben dem Ebo-Evangeliar auch Handschriften wie das (in Ausstellung und Katalog nicht berücksichtigte) bereits im frühen 10. Jh. an der Mosel nachgewiesene Evangeliar Harley Ms. 2826 der British Library sieht, das trotz deutlichen qualitativen Abstands dem engeren Umkreis von Reims zuzurechnen ist, bekommt eine gewisse Vorstellung von den Abständen einzelner Koordinaten auf dem Spektrum des Reimser Skriptoriums und dessen Umfelds.

Das begrüßenswerte Prinzip der Ausstellungsinitiatoren, bei der Erörterung von Zusammenhängen nicht zu viele Unbekannte in die Beurteilungen einfließen zu lassen und auf umständliche Stammata zu verzichten, führte auf der anderen Seite dazu, daß manches vielleicht nur aufgrund des minimalen Denkmälerbestands zusammengehörig Erscheinende in allzu enge Nachbarschaft rückte. Dabei lehrt die Ausstellung selbst, um wieviel ärmer unser Verständnis von den vielfältigen Verbindungen innerhalb der europäischen Kunstproduktion des Mittelalters ausfallen müßte, hätte eine einzige Psalter-Handschrift sich nicht erhalten.

Ulrich Rehm