

Heures de Turin-Milan. Inv. N^o 47, Museo Civico d'Arte Antica, Torino. Kommentar von Anne van Buren, James H. Marrow und Silvana Pettenati u. a.; Luzern: Faksimile Verlag 1996; ISBN 3-85762-048-0; DM 8.700,-

Eberhard König: Die Très Belles Heures von Jean de France, Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit (Die Très Belles Heures de Notre-Dame, Manuscrit Nouv. acq. lat. 3093, Bibliothèque Nationale, Paris; Das verbrannte Turiner Gebetbuch, K.IV.29, Biblioteca Nazionale Turin; Die Blätter im Louvre, RF 2022, 2023, 2023v, 2024, 2025, Musée du Louvre, Paris; Der erhaltene Band mit Messen, Museo Civico, Turin); München: Hirmer 1998; ISBN 3-7774-7920-9; DM 178,-

Mit den hervorragenden Faksimile-Editionen aller Stundenbücher des Duc de Berry hat der Faksimile Verlag Luzern nicht nur einen eindrucksvollen Beweis seiner Leistungsfähigkeit erbracht (– wenn es dessen bedurft hätte), sondern auch dem größten Bibliophilen des ausgehenden Mittelalters ein großartiges Denkmal gesetzt. Unter den Stundenbüchern des Herzogs und des späten Mittelalters überhaupt aber nehmen die *Très Belles Heures de Notre-Dame* einen ganz besonderen Platz ein; sie repräsentieren eines der anspruchsvollsten Unternehmen des Duc de Berry auf dem Gebiet der Buchmalerei, das jedoch bei seinem Tod im Jahre 1416 von der Vollen- dung noch weit entfernt war und erst mehrere Jahrzehnte später in den Niederlan- den zu seinem Ende kam, was zur Folge hatte, daß die Handschrift nun ein einzig- artiges Panorama von Miniaturen enthält, die zu verschiedenen Zeiten und an ver- schiedenen Orten entstanden sind; nicht zuletzt beruht der Ruhm der Handschrift aber darauf, daß die innovativsten Miniaturen mit Jan van Eyck in Verbindung gebracht werden.

Die Probleme, die die Handschrift schon infolge ihrer lange sich hinziehenden Ausstattung aufwirft, werden noch durch ihr äußeres Schicksal vergrößert. Bereits im frühen 15. Jahrhundert wurde das Stundenbuch zum ersten Mal geteilt. Der Duc de Berry trennte einen umfangreichen Teil ab und gab ihn seinem Schatzbewahrer Robinet d'Estampes im Tausch gegen ein anderes Stundenbuch. Dieser Teil blieb in Frankreich; seit 1956 wird er in der Pariser Bibliothèque Nationale unter der Signa- tur Nouv. acq. lat. 3093 verwahrt. Der weitgehend unvollendete Teil dagegen gelangte in die Niederlande, wurde dort mit allen noch fehlenden Miniaturen versehen und kam zu unbestimmtem Zeitpunkt in den Besitz der Savoyer, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine weitere Teilung vornahmen. Ein Teilband wurde der Turiner Universitätsbibliothek geschenkt, wo er 1904 verbrannte. Den anderen Teilband konnte der Fürst Trivulzio in Mailand erwerben, aus dessen Besitz er 1935 in das Museo Civico in Turin kam.

Seit einem Jahrhundert ist die kunstgeschichtliche Forschung bemüht, die vielfältigen Probleme der Handschrift zu lösen, doch bislang ohne Konsens. Einig- keit besteht lediglich in dem einen, allerdings grundlegenden Punkt, daß alle drei genannten Teile der Handschrift – hinzu kommen noch vier Einzelblätter im Louvre

– ursprünglich zu einem einzigen Stundenbuch gehörten, das nach einem Eintrag im Inventar des Duc de Berry als *Très Belles Heures de Notre-Dame* bezeichnet wird. Dieses Stundenbuch hatte den äußerst ungewöhnlichen Umfang von mehr als 400 Folios.

Der erwähnte mangelnde Konsens der Forschung zeigt sich auf spektakuläre Weise in den hier anzuzeigenden Publikationen zu den *Très Belles Heures de Notre-Dame*. Der Kommentarband zur Faksimile-Edition der *Heures de Turin-Milan* – also des heute in Turin, früher in Mailand verwahrten Teils des Stundenbuchs – bildet nur den dritten und abschließenden Band zur Faksimile-Ausgabe aller Teile der *Très Belles Heures de Notre-Dame*. Den kunstgeschichtlichen Kommentar hat ANNE VAN BUREN verfaßt. Die Kommentare zu den Faksimile-Ausgaben der beiden anderen Teile stammen dagegen von EBERHARD KÖNIG. Er hat 1992 den ersten Teil der Handschrift, die heute in der Bibliothèque Nationale befindlichen *Très Belles Heures de Notre-Dame*, herausgegeben¹ und 1994 – gemeinsam mit GABRIELE BARTZ – die Blätter im Louvre und das verbrannte Turiner Gebetbuch². Diese „Arbeitsteilung“ wäre an sich wohl kaum verwunderlich, doch ist man einigermaßen erstaunt, wenn man feststellt, daß sich Anne van Buren in ihren Ausführungen keineswegs auf die im Titel angegebenen *Heures de Turin-Milan* beschränkt, sondern nichts Geringeres darbietet als eine Entstehungsgeschichte der vollständigen *Très Belles Heures de Notre-Dame* – daß sie also auch jene Teile noch einmal in aller Ausführlichkeit untersucht, die bereits von Eberhard König behandelt worden sind. Wie sich zeigen wird, hatte sie dazu allen Grund.

Eberhard König seinerseits hat es nicht versäumt, Anne van Buren (und anderen Kritikern) zu antworten und seine Sicht der Dinge noch einmal im Zusammenhang darzustellen. Die Gelegenheit dazu bot ihm ein opulenter, im Hirmer-Verlag erschienener Bildband über die *Très Belles Heures de Notre-Dame*. Auf dem Schutzumschlag werden die höchsten Erwartungen geweckt: „Das Buch von Eberhard König löst die Rätsel dieses Jahrhundertwerks“; doch in den Ausführungen selbst ist – deutlich zurückhaltender – mehrfach von dem noch nicht enden wollenden Streit der Forscher die Rede.

Jeder Interessierte wird mit Freude, ja mit Begeisterung dieses Buch durchblättern: zum ersten Mal sind hier alle Bildseiten aller drei Teile der *Très Belles Heures de Notre-Dame* in farbigen Reproduktionen und in der ursprünglich intendierten Abfolge zusammengestellt. Jede Bildseite ist vollständig wiedergegeben, jedoch gegenüber dem Original stark verkleinert, obwohl das große Format des Buches originalgroße Reproduktionen zugelassen hätte. Stattdessen wird das große Format für Vergrößerungen – zuweilen auch mehrere – der Hauptminiaturen genützt. Ebenso

¹ EBERHARD KÖNIG: Die *Très Belles Heures de Notre-Dame des Herzogs von Berry*, Luzern: Faksimile Verlag 1992.

² Die Blätter im Louvre und das verlorene Turiner Gebetbuch. R.F. 2022-2025, Département des arts graphiques Musée du Louvre, Paris, und Handschrift K.IV.29 Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino. Kommentar mit Beiträgen von Eberhard König und Gabriele Bartz, Angelo Giaccaria, François Huot O.S.B.; Luzern: Faksimile Verlag 1994.

werden die Initialen und die Bas-de-pages in gesonderten Vergrößerungen vorgestellt. Einzelne Reproduktionen erscheinen gegenüber dem Faksimile etwas zu hell und bunt; die Wiedergabe der verbrannten Bildseiten ist jedoch, dank des weißen Papiergrundes, durchweg klarer als in der Luzerner Ausgabe.

Eberhard König beschreibt eingehend, direkt neben den Reproduktionen, alle Darstellungen und erläutert deren liturgische Funktion im Zusammenhang des ganzen Werkes; er gibt aber auch, in unterschiedlicher Ausführlichkeit, Hinweise zur Datierung und zur kunstgeschichtlichen Einordnung. Völlig verständlich wird seine Sicht jedoch erst in den Ausführungen im Anschluß an den Bildteil (S. 239-257), in denen er auf die Forschungsprobleme der Handschrift eingeht. Gelegentlich nennt Eberhard König die Autoren, mit denen er sich auseinandersetzt, er verzichtet aber völlig auf Anmerkungen; auf zwei Seiten (S. 268-269) folgt eine knappe „Bibliographie“.

Vom Äußeren her – sowohl was den herrlichen Bildteil als auch den zurückhaltenden wissenschaftlichen Apparat betrifft, könnte man leicht den Eindruck gewinnen, daß mit diesem Band nun eine Publikation vorliegt, in der ein Jahrhundert intensiver Forschungen zu den *Très Belles Heures de Notre-Dame* zusammengefaßt und abschließend dargestellt wird. Doch davon ist Eberhard Königs anspruchsvolles Buch leider weit entfernt. Der Autor wiederholt nur unbeirrt seine schon früher geäußerten Ansichten, ohne sich mit der Kritik, die seine Thesen vielfach erfahren haben, auseinanderzusetzen.

Zwei Fragen sind es vor allem, die den Kern der Kontroversen um die *Très Belles Heures de Notre-Dame* betreffen: wann ist mit der Handschrift begonnen worden, und wann sind die niederländischen Kampagnen zu datieren? Die erste Frage ist mit dem Kalender verbunden, der den Pariser Teil der Handschrift eröffnet und in dem – als spätestes Datum – der Tod Philipps des Kühnen von Burgund (einem Bruder des Jean de Berry) am 27. April 1404 vermerkt ist. Es ist unstrittig, daß der Kalender mit allen seinen Einträgen von Todesdaten in einem Zug geschrieben wurde, weswegen er nicht vor dem 27. April 1404 entstanden sein kann. Seit den grundlegenden Forschungen Georges Hulin de Loos von 1911 zur Handschrift wurde es allgemein abgelehnt, dieses Datum als den Beginn der Arbeit an den *Très Belles Heures de Notre-Dame* zu betrachten. Hulin de Loo verwies darauf, daß der Kalender eindeutig von anderer Hand geschrieben und nachträglich an das Stundenbuch angefügt worden sei; das Datum des Kalenders habe daher keinerlei Bedeutung für die Datierung der frühesten Miniaturen, die zweifelsfrei vom „Meister des *Parement de Narbonne*“ stammen³. Es herrscht allgemeine Übereinstimmung, daß die Miniaturen dieses Meisters in den 1380er Jahren entstanden sein müssen. Hier setzt nun der Dissens Eberhard Königs an. Mit Nachdruck vertritt er die These, daß Kalender und Stundenbuch in einem Zuge geschrieben seien, woraus sich mit Notwendigkeit das Datum des April 1404 als ein *Terminus post quem* für den Arbeitsbeginn an der gesamten Handschrift

³ GEORGES HULIN DE LOO: *Heures de Milan*; Brüssel und Paris 1911, S. 4.

und also auch für die Miniaturen des Paramenten-Meisters ergebe⁴. Der Forschung wirft er vor, den Eintrag im Kalender, der bereits den Tod Philipps des Kühnen verzeichnet, als Ausgangspunkt für die Datierung nicht ernstzunehmen (S. 243). Das ist jedoch eine grobe Irreführung des arglosen Lesers, zumal im Hinblick auf die jüngste Forschung. In Reaktion auf die These Eberhard Königs hat GERHARD SCHMIDT dem Fleuronné der Handschrift (von dem alles abhängt) eine außerordentlich umsichtige und behutsame Untersuchung gewidmet, die allerdings zu dem eindeutigen Ergebnis kommt, daß Königs Ansicht nicht haltbar ist, vielmehr erweist sich der Kalender als eine spätere Anfügung⁵. Diese Arbeit ist in der Bibliographie Königs sogar zitiert.

Auch Anne van Buren hat sich, unabhängig von Gerhard Schmidt, gewissenhaft mit den Thesen Königs auseinandergesetzt, und sie widerspricht ihnen ebenfalls (S. 89). So war für sie der Weg frei, das Wirken des Paramenten-Meisters nach den üblichen historischen, stilkritischen und – bezogen auf den Duc de Berry – biographischen Kriterien zu datieren, was dann aber die Notwendigkeit mit sich brachte, die Geschichte der Handschrift von Anfang an zu untersuchen. Für Datierungshilfen beruft sie sich in großem Umfang auch auf kostümgeschichtliche Beobachtungen – ein Gebiet, dem sie schon seit längerem intensive Studien gewidmet hat und zu dem sie eine größere Publikation ankündigt.

Sie kommt zu dem Ergebnis, daß der Paramenten-Meister, dem die hervorragenden Miniaturen der ersten Kampagne zu verdanken sind, um 1390 – das heißt,

⁴ KÖNIG (wie Anm. 1), S. 17 ff.; s. auch EBERHARD KÖNIG, *Die Très belles heures de Notre-Dame*. Eine datierte Handschrift aus der Zeit nach 1404, in: *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*. Proceedings of the International Colloquium Leuven, 7 – 10 september 1993; hrsg. von Maurits Smeyers und Bert Cardon, Löwen 1995, S. 41–59.

⁵ GERHARD SCHMIDT, *Der Schmuck der Handschrift*, in: *Heures de Bruxelles. Ms. 11060-61 Bibliothèque Royale Albert Ier Bruxelles*. Kommentar von Bernard Bousmanne, Pierre Cockshaw, Gerhard Schmidt; Luzern: Faksimile Verlag 1996, S. 61–131; hier S. 96 ff. – Gerhard Schmidt widerspricht, S. 91 ff., völlig überzeugend auch der zentralen These Königs, daß die „Totenmesse“ der *Heures de Bruxelles* das Vorbild für die „Totenmesse“ der *Très Belles Heures de Notre-Dame* gewesen sei; weder sei diese Darstellung „um 1405“ entstanden, noch die der *Heures de Bruxelles* „vor 1402“; ohne Zweifel handele es sich bei der Brüsseler „Totenmesse“ um die „modernere“ und hinsichtlich der Raumwiedergabe ambitioniertere Version. – König hat seine Spätdatierung der Pariser „Totenmesse“ mehrfach dargelegt; siehe KÖNIG (wie Anm. 1), S. 92; KÖNIG (wie Anm. 4), S. 47; im hier besprochenen Band S. 36.

Dem verbrannten Turiner Gebetbuch war ebenfalls ein Kalender vorangestellt. Er glich in seinem Layout und seiner Dornblattranken-Bordüre aufs genaueste den übrigen Seiten der *Très Belles Heures de Notre-Dame* (Abb. bei König, S. 88–99; vgl. König und Bartz [wie Anm. 2], S. 23, die die großen Übereinstimmungen beschreiben). Könnte es sich bei ihm, wie Hulin de Loo (wie Anm. 4), S. 4, annahm, um den ursprünglichen Kalender der Handschrift handeln? Dann wäre geklärt, warum das Pariser Stundenbuch einen neuen Kalender erhalten mußte. Die Forschung ist sich jedoch seit langem einig (Eberhard König und Anne van Buren eingeschlossen), daß der Turiner Kalender erst im Auftrag des neuen niederländischen Eigentümers der Handschrift entstanden sei und daß die Bordüren als eine „geschickte Nachahmung“ anzusehen seien. Der Grund dafür ist vor allem die Liste der Heiligen, die auf die Diözese Cambrai verweisen und einen Pariser Auftraggeber – oder gar Jean de Berry – eindeutig ausschließen würden. Von den Heiligen sind aber – da nur die Recto-Seiten reproduziert wurden – jeweils nur diejenigen der ersten Monathälfte bekannt. Vielleicht ist die Frage nach der ursprünglichen Zugehörigkeit des Kalenders doch noch nicht endgültig entschieden.

etwas später als bislang angenommen – mit der Ausschmückung der *Très Belles Heures de Notre-Dame* begonnen habe. Sechs große Miniaturen und eine Untermalung weist sie ihm zu (S. 73). An seiner Seite sei ein Mitarbeiter tätig gewesen, den sie nach einer Darstellung in der Pariser Handschrift (Fol. 189) „Kaiphos-Meister“ nennt; insgesamt seien in dieser ersten Kampagne 18 große Miniaturen, sowie eine Anzahl Initialen und Bas-de-pages zeichnerisch angelegt worden; zur Ausführung sei es vielfach aber erst später gekommen (S. 84). Anne van Buren entwirft durchweg ein sehr differenziertes Bild der Arbeitsvorgänge mit zahlreichen Gehilfen und Vorzeichnungen, die von späteren Meistern benützt oder auch verändert worden seien. Insgesamt rechnet sie mit sieben Kampagnen und etwa 30 ausführenden Meistern – was im Rahmen dieser Besprechung natürlich nicht im einzelnen referiert werden kann.

Anne van Buren und Eberhard König stimmen in der schon vielfach geäußerten Vermutung überein, daß der „Meister des *Parément de Narbonne*“ mit Jean d’Orléans, dem von 1361 bis mindestens 1407 bezeugten Hofmaler der Könige Jean II., Charles V. und Charles VI. identisch sei (van Buren, S. 79 ff.; König, S. 57, 262 u. ö.). Doch sieht Eberhard König in den Lebensdaten Jean d’Orléans’ die willkommene Möglichkeit, die Tätigkeit dieses Künstlers an der Handschrift in die Zeit „um 1405“ zu setzen; damit steht er aber vor der Schwierigkeit, die Miniaturen des Paramenten-Meisters, die wegen ihrer engen stilistischen Verwandtschaft mit dem um 1375 entstandenen *Parément de Narbonne* (im Louvre) nicht sehr viel später datiert werden können, als Werke der Zeit um 1405 ausgeben zu müssen. Er versucht nicht etwa einen stilistischen Nachweis der späten Entstehung dieser Miniaturen zu führen; er betrachtet sie vielmehr als Werke, die fraglos den Stil der Zeit „um 1380“ repräsentieren⁶. Seine Begründung: Jean d’Orléans habe den einmal gefundenen Stil während seiner ganzen Lebenszeit unverändert beibehalten. „Der Vergleich mit dem *Parément von Narbonne* belegt nur die motivische und stilistische Verwandtschaft, sagt aber über den zeitlichen Abstand nichts aus“ (S. 58). Wer diese Ansicht etwa nicht überzeugend findet, dem attestiert Eberhard König fragwürdige methodische Grundeinstellungen⁷. Seine Einschätzung des Paramenten-Meisters als eines an der Vergangenheit festhaltenden Künstlers verleitet Eberhard König im übrigen dazu, auch dem Herzog von Berry als Auftraggeber und Sammler „retrospektive Neigungen“ zu unterstellen (S. 262). Das ist zweifellos eine überraschende Konsequenz. – Ohne den fraglichen Kalender, der die Todestage enger Verwandter des Herzogs verzeichnet, stünde der Duc de Berry, wie König meint, auch als Auftraggeber „zur Disposition“ (S. 259). – Einzig auf Jean de Berry als Auftraggeber deutet dagegen, nach Anne van Buren, auch unabhängig vom Kalender die Verehrung bestimmter Heiliger hin, insbesondere die Messe für den Hl. Hilarius am 1. November (S. 50).

⁶ Z. B. KÖNIG (wie Anm. 4), S. 46 f.

⁷ KÖNIG (wie Anm. 4), S. 42.

Am 31. Januar 1406 werden „*unes très belles heures de Nostre-Dame*“ im Inventar des Herzogs verzeichnet⁸. Das ist ein wichtiges Datum, denn nur ein vollendetes und mit Einband versehenes Gebetbuch wurde in ein Inventar aufgenommen. Zu diesem Zeitpunkt muß also ein Teil des Stundenbuches bereits vom Rest abgetrennt gewesen sein. Es handelt sich um den – relativ selbständigen – Teil, den der Herzog 1413 seinem Schatzbewahrer Robinet d’Estampes gab und der sich heute in Paris befindet. Anne van Buren betrachtet deshalb zu recht das Ende des Jahres 1405 als *Terminus ante quem* für die zweite und dritte Kampagne, die durch die Tätigkeit des „Baptist-Master“, des „Holy-Ghost-Master“ und der Gebrüder Limburg (am Ende des Pariser Bandes) gekennzeichnet sind (S. 89 ff.).

Den bedeutenden „Baptist-Master“, der nach der verbrannten Turiner Darstellung Johannes’ des Täufers in der Wüste (fol. 57; König, S. 126) von Millard Meiss so benannt wurde, identifiziert sie mit dem Meister des Kaiser- und Kurfürstenbildes im „Wappenbuch des Herzogs von Gelre“ und diesen wiederum mit einem der Brüder Maelwael (bzw. Malouel). Damit folgt sie den Erkenntnissen, die Gerhard Schmidt bei seiner brillanten Untersuchung des geldrischen Kaiser- und Kurfürstenbildes gewonnen hat⁹ (S. 89 ff.). Nicht weniger als 24 große Miniaturen – darunter das eindrucksvolle Altersbildnis des Herzogs in Verehrung der Maria (ehem. Turin, fol. 78v; König, S. 148) – weist sie den Brüdern Willem und Herman Malouel zu, deren Tätigkeit an der Handschrift in die späten 1390er Jahre zu datieren sei.

In den Überlegungen Eberhard Königs spielt der erwähnte *Terminus ante quem* keine Rolle; es wäre ja auch schwierig, sich vorzustellen, daß die ganze Fertigung des Pariser Stundenbuchteils zwischen dem Frühjahr 1404 und Ende 1405 erfolgt sein könnte. König rechnet mit einer Arbeitsdauer, besonders, was den Beitrag der Brüder Limburg betrifft, bis 1413, als Robinet d’Estampes die Handschrift übernahm (S. 81, 246).

Die vollständige Ausschmückung des unvollendeten Stundenbuchteils geschah nicht mehr in Frankreich, sondern in den Niederlanden. Die unvollendeten Partien gelangten in den Besitz der Grafen von Holland aus dem Hause Bayern-Straubing, wie die Wappen in zwei Miniaturen bezeugen. Da Jean de Berry durch enge verwandtschaftliche Beziehungen mit den holländischen Wittelsbachern verbunden war, hat dieser Besitzerwechsel nichts Überraschendes. Am Beginn der niederländischen Kampagnen steht eine Gruppe von sieben Miniaturen (Hulin de Loos berühmte „Hand G“), die sich durch eine ungewöhnliche Originalität der Sicht auf die Wirklichkeit auszeichnet und für die deshalb in den Augen zahlreicher Autoren nur Jan van Eyck als Künstler infragekommt, was aber ebenso bestritten wird.

⁸ MILLARD MEISS with SHARON OFF: The bookkeeping of Robinet d’Estampes and the chronology of Jean de Berry’s manuscripts, in: *The Art Bulletin* 53, 1971, S. 225-235; bes. S. 229 und 233. Auf die Bedeutung dieses Eintrags hat auch ALBERT CHÂTELET: Jean van Eyck enlumineur, Straßburg 1993, S. 18 f., hingewiesen.

⁹ GERHARD SCHMIDT: Das Kaiser- und Kurfürstenbild im „Wapenboek“ des Herolds Gelre, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 34, 1981, S. 71-99.

Die Geister scheiden sich vor allem an der Datierungsfrage. Bei dem Grafen von Holland auf der Miniatur, die das wittelsbachische Wappen am deutlichsten zeigt(e), dem „Gebet am Strand“ (ehem. Turin, fol. 59v; König, S. 138), handelt es sich entweder um Wilhelm VI., der im Mai 1417 starb, oder um dessen Bruder Johann, der im Januar 1425 vergiftet wurde. Sind die Miniaturen im Auftrag eines der beiden Fürsten entstanden, dann dürften es Frühwerke Jan van Eycks sein. Andere Autoren sehen in ihnen aber Werke eines Nachahmers oder Nachfolgers von Jan van Eyck aus der Zeit um 1440. Zu den Autoren, die den ersteren Standpunkt vertreten, gehören beispielsweise Erwin Panofsky, Charles Sterling, Hans Belting und Dagmar Eichberger; die letztere Ansicht wurde von Elisabeth Dhanens in ihrer großen Van Eyck-Monographie von 1980 vertreten.

Eberhard König nimmt dem gegenüber eine Position ein, die bisher nicht denkbar schien: er datiert die Miniaturen der „Hand G“ in die späten 1430er Jahre und hält sie dennoch für Werke Jan van Eycks. Seiner Ansicht nach habe Jan van Eyck Ende der dreißiger Jahre den Auftrag zur Vollendung der Handschrift erhalten. Nach dem Tod Jan van Eycks im Juli 1441 hätten dann seine Werkstattmitglieder die Ausschmückung zu Ende geführt; alle niederländischen Miniaturen seien somit in einer einzigen großen Kampagne entstanden (S. 265).

Die Gründe, die Eberhard König dazu veranlassen, die fraglichen Miniaturen „spät“ zu datieren und sie trotzdem Jan van Eyck zuzuschreiben, erläutert er folgendermaßen: „An mythische Urgründe reicht es heran, wenn man diese neue Definition der Aufgaben der Malerei in den Bereichen von Landschaft, Interieur und Genre an den Anfang der Karriere eines Künstlers zu setzen wagt. Man macht aus ihm ein Genie, das im ersten Zugriff weit über das hinausschießt, was es in seinen reiferen Werken dann konventioneller behandelt, und aus den keimhaft in solchen Anfangswerken geborgenen neuen Gattungen das Ergebnis eines unberatenen jugendlichen Versuchs, der dann sogar im Œuvre des Künstlers zunächst weitgehend folgenlos blieb“ (S. 247). – Auf die dann aber unabweisliche Frage, wie sich die Miniaturen stilistisch als Spätwerke in das Œuvre Jan van Eycks einfügen würden, geht König überhaupt nicht ein. Das ist jedoch bei weitem nicht das größte Problem. Zu allererst ist die Behauptung unzutreffend, daß die Miniaturen – als Frühwerke – im späteren Œuvre des Künstlers „weitgehend folgenlos“ geblieben wären; denn im Gegenteil, die „späten“ Tafelbilder sind so sehr voller Nachwirkungen der frühen Miniaturen, daß sie ohne die dort gemachten Erkundungen überhaupt nicht verständlich wären. Wie könnte man denn das Kircheninterieur der Berliner „Madonna in der Kirche“ erklären, wenn nicht durch das vorangehende Interesse am Inneren einer Kirche, wie es sich in der „Totenmesse“ (Turin, fol. 116; König, S. 224) manifestiert? Oder den Landschaftsausblick der „Rolin-Madonna“, wenn nicht durch das Landschaftspanorama der „Taufe Christi“? (Turin, fol. 93v; König, S. 198). Oder das bürgerliche Interieur der „Arnolfini-Hochzeit“, wenn nicht durch die „Johannesgeburt“? (ebda.)

Diese Miniaturen geben, wie OTTO PÄCHT treffend formuliert hat, „Kunde von Entdeckungsfahrten eines begnadeten Malerauges in das Reich der phänomenalen

Welt, die vor allen Augen liegt und die dennoch von den Vielen erst wahrgenommen wird, bis einer den Mut hat, ihre Bildwürdigkeit zu demonstrieren“¹⁰; und allein die Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts gewährte dafür den nötigen Freiraum, den die Tafelmalerei im ganzen 15. Jahrhundert nicht bieten konnte. Ein Künstler, der die Schönheit eines gotischen Kircheninterieurs entdeckt hat, konnte es wagen, die Totenmesse eines Stundenbuches in einem ‘richtigen’ Kircheninterieur darzustellen; wollte er ein Kircheninterieur aber in einem Tafelbild darstellen, dann mußte er sich dazu buchstäblich einen Anlaß erfinden – so wie er das in der „Kirchenmadonna“ getan hat, für die es eine ikonographische Tradition nicht gab¹¹.

Alle Argumente, mit denen Eberhard König die Spätdatierung der fraglichen Miniaturen zu begründen sucht, stehen denn auch auf denkbar schwachen Füßen. Den einzigen wirklich konkreten Anhaltspunkt für eine Datierung der Miniaturen, die bayerischen Wappen im „Gebet am Strand“, die eine frühe Entstehung nahelegen, glaubt er als völlig belanglos vom Tisch (S. 138 f.) fegen zu können. Bis vor kurzem hat König die Spätdatierung dieser Miniatur noch damit begründet, daß es sich hier um die seitenverkehrte Wiedergabe eines monumentalen Vorbildes handele, weshalb das Wappen für die Datierung der Miniatur keinerlei Bedeutung hätte¹². Diese These vertrat er, obwohl sie bereits von Charles Sterling widerlegt worden war; doch inzwischen hat sein Schüler Stephan Kemperdick zusätzliche Beobachtungen mitgeteilt, die eine seitenverkehrte Darstellung in der Miniatur ausschließen. König spricht nun auch nicht mehr von einer Seitenverkehrung, trotzdem hält an der Spät-datierung fest¹³. Dabei hatte er selbst seinerzeit festgestellt, daß nur die angebliche Seitenverkehrung ihn davon abhalte, den Hinweisen auf die bayerischen Grafen von Holland „zu trauen“¹⁴. Die Miniaturen der „Hand G“ können nur zuverlässig datiert werden, wenn man ihre heraldischen Hinweise ernstnimmt. Es ist nicht vorstellbar, daß irgend jemand außer den bayerischen Grafen von Holland selbst ein Interesse an der Darstellung von deren Wappen gehabt haben könnte.

Es erübrigt sich deshalb, auf weitere Spätdatierungen eyckischer Miniaturen durch Eberhard König einzugehen. Die auch hier wieder vertretene Ansicht, daß der Zug der Jungfrauen im Bas-de-page der (verbrannten) Bildseite, die Maria im Kreise der Jungfrauen zeigt (chem. Turin, fol. 59; König, S. 136), die Jungfrauengruppe in der „Lammanbetung“ des Genter Altares zur Voraussetzung habe und deshalb erst in den dreißiger Jahren entstanden sein könne, erweist sich bei vergleichender Betrachtung der beiden Darstellungen als unhaltbar; die schlanken Jungfrauen der

¹⁰ OTTO PÄCHT: Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989, S. 184.

¹¹ S. dazu VOLKER HERZNER: Jan van Eyck und der Genter Altar, Worms 1995, S. 252 ff.

¹² KÖNIG U. BARTZ (wie Anm. 4), S. 54 f.

¹³ Die These der Seitenverkehrung wurde von FRÉDÉRIC LYNÄ aufgestellt: Les Van Eyck et les „Heures de Turin et de Milan“, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* 4, 1955, S. 7-20; ihr widersprach CHARLES STERLING: Jan van Eyck avant 1432, in: *Revue de l'art* 33, 1976, S. 7-82. STEPHAN KEMPERDICK: Noch einmal zum Problem der Seitenverkehrung in der Strandszene des „Turin-Mailänder Stundenbuches“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1997, S. 249-252. Dieser Aufsatz ist in Königs Bibliographie nicht verzeichnet.

¹⁴ KÖNIG U. BARTZ (wie Anm. 4), S. 54 f.

Miniatur unterscheiden sich zu stark von ihren ungleich stattlicheren und reicher gekleideten Schwestern des Altares. Die prächtige Rankenbordüre auf dieser Bildseite bezeugt den Versuch des ersten in den Niederlanden tätigen Künstlers, die altertümliche Dornblattranke des Stundenbuchs durch eine moderne Schmuckform zu ersetzen (die Dornblattranke ist ausradiert); es ist dies ein Versuch, der sofort wieder aufgegeben wurde, wohl weil das Unternehmen zu aufwendig war. Die erneuerte Bordüre stimmt nun – worauf Otto Pächt aufmerksam gemacht hat¹⁵ – sehr genau mit den Verzierungen an der Gewandborte eines der singenden Engel am Genter Altar überein, so daß es unumgänglich erscheint, jeweils dieselbe Hand, nämlich diejenige Jan van Eycks, anzunehmen. Eberhard König bekräftigt aber auch hier noch einmal seine These, daß diese Bordüre um 1470/80 am Mittelrhein (!) entstanden sei¹⁶ (S. 137).

Es befremdet schließlich auch, daß sich Eberhard König ohne Wenn und Aber auf die Inschrift des Genter Altares beruft, wonach der Altar von den Gebrüdern van Eyck geschaffen und am 6. Mai 1432 vollendet worden sei (S. 127, 242 u. ö.), während sich die Inschrift doch mit jedem ihrer Worte als eine freie Erfindung des späteren 16. Jahrhunderts verrät¹⁷. Wenn König die Inschrift dennoch für authentisch hält, so müßte er dafür auch eine Begründung geben.

Anders als Eberhard König folgt Anne van Buren den gängigen Forschungsmeinungen, die aufgrund der Wappen die wittelsbachische Auftraggeberschaft der Miniaturen dokumentiert sehen. Aber auch sie hält eine gewaltige Überraschung bereit, indem sie die Miniaturen der „Hand G“ auf die Brüder Hubert und Jan van Eyck aufteilt. Ein derartiger Versuch ist bisher nicht unternommen worden. Die weit aus meisten der „Frühdatierer“ betrachten die ganze Serie der Miniaturen als frühe Werke Jan van Eycks, nur einzelne Außenseiter haben sie früher Hubert van Eyck zugeschrieben. Als Kriterium für die Händescheidung zwischen Hubert und Jan van Eyck dient Anne van Buren der Figurenmaßstab: die Miniaturen mit den großen Figuren, also „Maria im Kreis der Jungfrauen“ (ehem. Turin, fol. 59; König S. 136) und die „Kreuzauffindung“ (Turin, fol. 118; König, S. 227), schreibt sie Hubert zu, während sie die fünf übrigen Miniaturen – die „Gefangennahme Christi“, ehem. Turin fol. 24; König, S. 106; die „Seefahrt der hll. Julian und Martha“, ehem. Turin, fol. 55v; König, S. 124; das „Gebet am Strand“, ehem. Turin fol. 59v; König, S. 138; Die „Geburt Johannes' des Täufers“, Turin, fol. 93v; König, S. 198; die „Totenmesse“, Turin, fol. 116; König, S. 224) – für Werke Jan van Eycks hält, weil Jan „ein Bild in erster Linie als eine Umgebung mit Figuren verstand“ und in dieser Hinsicht die Beziehungen zu den späten Tafelbildern Jans offensichtlich seien (S. 109, 118 ff.). Es ist unvermeidlich, daß sich Zweifel an der Brauchbarkeit dieses Kriteriums einstellen, denn die unterschiedliche Größe der Figuren kann ja auch aus der unterschiedlichen Art der Darstellungsaufgabe resultieren. Bei einem Bild der Madonna im Krei-

¹⁵ PÄCHT (wie Anm. 10), S. 182.

¹⁶ KÖNIG U. BARTZ (wie Anm. 4), S. 52.

¹⁷ HERZNER (wie Anm. 11), S. 164 ff.

se der Jungfrauen bot sich doch wohl viel weniger die Möglichkeit an, die Figuren in der Umgebung aufgehen zu lassen als bei einer erzählenden Darstellung. Die Zweifel erhalten weitere Nahrung: zum einen, wenn man berücksichtigt, daß die Figuren der „Kreuzauffindung“ nur ganz unwesentlich größer sind als etwa in der „Gefangennahme Christi“, und zum anderen, indem Anne van Buren selbst die Ausführung der Gesichter in der „Kreuzauffindung“ durch Jan van Eyck annimmt (S. 203).

Anne van Buren unterscheidet bei den eyckischen Miniaturen aber nicht nur zwei verschiedene Künstler, sondern auch zwei voneinander unterschiedene Arbeitskampagnen: in der früheren, 1416/17 anzusetzenden Phase seien „Maria im Kreise der Jungfrauen“, die „Kreuzauffindung“ sowie die „Gefangennahme Christi“ entstanden, in der späteren Phase, die sie ins Jahr 1424 datiert (s. u.), die übrigen vier Miniaturen. Anne van Buren versucht, diese Datierungen durch ausgiebige kostümgeschichtliche Argumente zu untermauern. Um ihre Chronologie nachvollziehen zu können, muß man sich jedoch ihrer Vorstellung von der Person des Auftraggebers zuwenden.

Beide wittelsbachischen Brüder, sowohl der 1417 verstorbene Wilhelm VI., Graf von Holland, Zeeland und Hennegau, als auch der 1425 ermordete Johann, zunächst Elect von Lüttich, später als Graf von Holland und Zeeland der Nachfolger seines Bruders, haben das Wappen geführt, das auf den Miniaturen erscheint; sie kommen also prinzipiell beide als Auftraggeber in Frage. Anne van Buren entscheidet sich für Johann; Wilhelm ist ihr kaum einer ernsthaften Erörterung wert. Für Johann von Bayern spricht natürlich, daß in dessen Diensten, von 1422 – 1424, Jan van Eyck zum ersten Mal urkundlich erwähnt ist. Auf diese Weise begründet sich auch die eben erwähnte Datierung der zweiten eyckischen Kampagne in das Jahr 1424. Und weil in den Dokumenten nur Jan van Eyck, nicht aber Hubert erwähnt ist, muß dessen Tätigkeit am Manuskript notwendigerweise schon früher liegen. (Dennoch könnte man fragen, wie es zu erklären wäre, daß Hubert gerade mal zwei Miniaturen ausgeführt hat.)

Johann von Bayern gilt schon seit einiger Zeit wie selbstverständlich als Auftraggeber der eyckischen Miniaturen. Vielleicht hat aber angesichts der dokumentierten Tätigkeit Jan van Eycks für Johann von Bayern verführerische Bequemlichkeit zu einem voreiligen Schluß geführt. Selbst wenn überliefert wäre, daß Jan van Eyck als Buchmaler für ihn gearbeitet hätte, könnte Johann von Bayern nicht automatisch als Auftraggeber dieser Handschrift angesehen werden.

Derselbe wittelsbachische Graf von Holland, der im „Gebet am Strand“ dargestellt ist, begegnet noch auf einer Zeichnung von (oder einer Kopie nach) Jan van Eyck im Louvre, die eine „Angelpartie am Hof der Grafen von Holland“ wiedergibt; sie wurde 1956 von OTTO KURZ bekannt gemacht. Der Fürst im Vordergrund rechts, offensichtlich dieselbe Persönlichkeit, die die Hauptperson der verbrannten Miniatur war, gibt sich durch ein auffälliges Band unter dem linken Knie als ein Mitglied des englischen Hosenbandordens zu erkennen, so daß er zweifelsfrei mit Wilhelm VI. von Holland identifiziert werden kann, denn Wilhelm VI. war (seit 1390) eines der ganz wenigen nicht-englischen Mitglieder dieses exklusiven Ordens¹⁸. Anne van

Buren bestreitet, daß es sich bei dem Band des Fürsten um die Insignie des Hosenbandordens handele (S. 125 Anm. 8), doch scheinen ihre Einwände widerlegt werden zu können. Es ist richtig, daß sich die Form des Kniebandes von anderen Bildzeugnissen, die den Hosenbandorden wiedergeben, unterscheidet. Aber das könnte zum einen dem extrem kleinen Format in der Zeichnung, zum anderen vielleicht einem früheren Modell geschuldet sein. Bänder an der Beinkleidung der Männer waren schon seit etwa 1350 aus der Mode gekommen, deshalb wird das Band nur als Insignie des Ordens zu erklären sein; Zweifel wären nur möglich, wenn dies das einzige Indiz für die Mitgliedschaft Wilhelms VI. in dem Orden wäre¹⁹. Es muß auch nicht gegen die Identifizierung mit Wilhelm VI. sprechen, daß der Fürst hier nicht das Collier des Antonius-Ordens trägt, dessen Oberhaupt Wilhelm war und das den Reiter auf der Miniatur auszeichnet, denn Ordenszeichen schlossen sich im allgemeinen gegenseitig aus, so wird er sich in diesem Falle für den prestigeträchtigeren Hosenbandorden entschieden haben. Der Hosenbandorden weist den Fürsten demnach als Wilhelm VI. aus, und folglich ist es auch dieser Fürst, der im „Gebet am Strand“ dargestellt ist.

Unabhängig von der Insignie des Hosenbandordens gibt es einen weiteren schwerwiegenden Einwand gegen die Identifizierung des Fürsten der Miniatur mit Johann von Bayern, der in der Darstellung selbst liegt. Die junge Frau, die, von rechts kommend, mit ihrem Gefolge den Fürsten kniend begrüßt, kann niemand anderer als Jakobäa (bzw. Jacqueline), die Tochter und einzige Erbin Wilhelms VI., sein. Alle Versuche, eine Situation zu ersinnen, die es erlauben würde, hier die Begegnung Johanns von Bayern mit seiner Nichte Jakobäa, deren Erbe er beanspruchte, dargestellt zu sehen, haben bisher zu unhaltbaren Spekulationen geführt. Das gilt auch für Anne van Buren, die glaubt, unter den Reitern den Ehemann Jakobäas zu erkennen und meint: „Die mutmaßliche Darstellung von allen drei am Kampf um die Vorherrschaft in Holland beteiligten Personen enthüllt den höchst politischen Charakter der Szene“ (S. 123). Dabei sagt sie selbst, daß die drei niemals in Holland zusammengetroffen seien²⁰. Man wird im übrigen auch fragen können, ob eine Gebetbuchminiatur wirklich der Ort war, an dem Szenen höchst politischen Charakters dargestellt wurden. Wenn Jakobäa aber in der Miniatur tatsächlich eine Persönlichkeit repräsentieren würde, mit der als politischem Machtfaktor zu rechnen war, dann würde sie wohl kaum nur in der Begleitung von Ehrendamen erscheinen: dann hätte sie

¹⁸ OTTO KURZ: A fishing party at the court of William VI count of Holland, Zeeland and Hainault. Notes on a drawing in the Louvre, in: *Oud Holland* 71, 1956, S. 117-131. Abbildungen der Zeichnung bei ELISABETH DHANENS: Hubert und Jan van Eyck, Antwerpen 1980, Abb. 113; oder auch bei PÄCHT (wie Anm. 10), Abb. 69.

¹⁹ Zum Hosenbandorden allgemein s. D'ARCY JONATHAN DACRE BOULTON: The Knights of the Crown. The Monarchical Orders of Knighthood in Later Medieval Europe, 1325 – 1520, Bury St. Edmunds, Suffolk 1987, S. 96 ff.; zur Insignie S. 152 ff.

²⁰ Anne van Buren teilte mir in einem Schreiben mit, daß sie sich irrte, als sie annahm, der Ritter auf dem sich bäumenden Pferd vorn links, den sie als Johann IV. von Brabant, den zeitweiligen Ehemann Jakobäas, ansprach, würde das Collier des Antonius-Ordens tragen.

auch Getreue und Ratgeber um sich versammelt. Das heißt, allein als Begegnung Wilhelms VI. mit seiner Tochter erscheint die Darstellung verständlich.

Mit der Identifizierung Wilhelms VI. († 1417) als Auftraggeber der Miniaturen ist auch deren Datierung gesichert. Anne van Buren führt kostümgeschichtliche Argumente für die spätere Entstehung von einigen der Miniaturen ein. Es stellt sich aber die Frage, ob die so gewonnenen Anhaltspunkte derart präzise Festlegungen erlauben. Die ersten niederländischen Miniaturen, die die Autorin auf zwei Kampagnen, 1416/17 und 1424, aufteilte, sind also allem Anschein nach in recht kurzer Frist in einer einzigen Kampagne entstanden, die durch den Tod Wilhelms ihr plötzliches Ende fand. Erscheint es unter diesen Umständen sinnvoll, mit zwei Meistern – Hubert und Jan van Eyck – zu rechnen? Zwingende Gründe für eine von Jan verschiedene Künstlerhand konnte Anne van Buren nicht vorbringen. Alle Vergleiche, die ihre Zuschreibungen an Hubert stützen sollen, verweisen auf Ähnlichkeiten am Genter Altar, den sie, noch im Glauben, daß die Inschrift „verlässlich“ („reliable“) sei, fast zur Gänze für ein Werk Hubert van Eycks hält²¹ (S. 107 ff.). Da sich aber die Inschrift als eine Fälschung erwiesen hat und der Altar – ohne Beteiligung Huberts – allein von Jan van Eyck geschaffen wurde, bezeugen die stilistischen Parallelen zwischen den Miniaturen und dem Genter Altar letztlich nur die Autorschaft Jans. Ebenso fügen sich die wertvollen Beobachtungen über die künstlerische Verwurzelung „Huberts“ in der Lütticher Kunst sehr gut in das Bild, das bisher schon von den Anfängen Jan van Eycks, der ja aus dieser Gegend (Maaseyk) stammt, gewonnen werden konnte.

Um 1440 wurde schließlich die endgültige Vollendung der Handschrift in Angriff genommen. Über den Auftraggeber konnten bisher keine schlüssigen Anhaltspunkte gewonnen werden, was sowohl Anne van Buren als auch Eberhard König konstatieren (S. 149 bzw. S. 267). Der Auftrag scheint an Jan van Eyck gegangen zu sein, der aber vor seinem Tode wohl kaum mehr als die Unterzeichnung für das „Gebet am Ölberg“ (Turin, fol. 30; König S. 170) ausgeführt hat. In seiner Werkstatt dürfte ein großer Teil der noch auszuführenden Miniaturen entstanden sein. Alle übrigen stammen von einem ebenfalls eyckisch geprägten Meister, der aber Jan van Eyck schon deutlich ferner stand, dem sogenannten Meister des Llangattock-Stundenbuches bzw. dem Meister des Folpard van Amerongen, wie ihn Anne van Buren nennt (S. 154). Um die Mitte der 1440er Jahre scheint das Stundenbuch endlich vollendet gewesen zu sein.

²¹ Die Publikation meiner Studie (s. Anm. 11) und die des Kommentarbandes zu den *Heures de Turin-Milan* haben sich überschritten. – In ihrem Artikel „Eyck, van“ im *Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, 1996, Bd. X, S. 703-715, schreibt ANNE HAGOPIAN VAN BUREN: „The painter (= Hubert) was buried in St. Bavo's before the altar on which the retable was to stand, a sign of the patron's esteem“ (S. 704). Das ist jedoch ein Irrtum, der, wie man sieht, zu höchst folgenschweren Fehlschlüssen verleiten kann. Vor dem Altar (auch in der Krypta darunter) ist niemals jemand begraben worden. Wahr ist, daß die Grabplatte von Huberts Grab mehrere Jahrzehnte nach dessen Tod vor dem Altar in den Boden eingelassen wurde, aber da war die Legendenbildung um Hubert bereits in vollem Gange; s. dazu HERZNER (wie Anm. 11), S. 180 ff. – Es trifft auch nicht zu, daß sich Jan van Eycks „epitaph in St. Bavo's, Ghent“ befunden habe (a. a. O., S. 703), Jan war in St. Donatian in Brügge begraben.

Der Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe enthält außer dem zentralen Beitrag Anne van Burens, an den sich mehrere nützliche Anhänge anschließen, noch eine Darstellung „Wie aus den *Heures de Milan* die *Heures de Turin-Milan* wurden“ von SILVANA PETTINATI, sowie sehr aufschlußreiche Berichte über „Verfahren und Ergebnisse nicht-invasiver Untersuchungen“ von einem ganzen Restauratorenteam. Besonders ist aber auf den einführenden Aufsatz von JAMES H. MARROW hinzuweisen, in dem er es als die Leistung Jan van Eycks darstellt, in den Miniaturen die Beziehung zwischen Bild und Betrachter zu aktivieren und so ihren Kunstcharakter offenkundig zu machen – was weit mehr sei als eine bloße Nachahmung der Natur (S. 17).

Anne van Burens außerordentlich kenntnisreiche, ebenso gründliche wie umsichtige Untersuchung der *Très Belles Heures de Notre-Dame*, die hier nur ganz ausschnittshaft vorgestellt werden konnte, setzt einen sehr hohen Standard; sie wird, auch wenn sie einige Fragen aufwirft, eine unverzichtbare Grundlage für alle weiteren Forschungen zu der anspruchsvollsten Handschrift des Duc de Berry bilden. Das Buch von Eberhard König bietet dafür ausgezeichnetes Bildmaterial – die teuren Faksimiles wird ja nicht jeder Interessierte zur Hand haben, aber die stehen nun glücklicherweise in den größeren Bibliotheken zur Verfügung.

VOLKER HERZNER

Institut für Kunstwissenschaft
Universität Landau

Kunst und Geschichte in der Frühen Neuzeit

Bernd Roeck



**Kunst-
Patronage in der
Frühen Neuzeit**

Sammlung Vandenhoeck

Sammlung Vandenhoeck.
1999. 236 Seiten mit 33 Abbildungen,
4 Schaubildern und 1 Tabelle, Paperback
DM 48,- / öS 350,- / SFr 46,-
ISBN 3-525-01370-1

Bernd Roeck

Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit

Studien zum Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggeber in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jahrhundert)

Eine Untersuchung der Kunstpatronage in Italien und Deutschland in der Frühen Neuzeit. Dabei werden Kunstwerke in ihrem historischen Zusammenhang erschlossen und umgekehrt als historische Quellen ausgewertet.

V&R
Vandenhoeck
& Ruprecht

Weitere Informationen:
Vandenhoeck & Ruprecht,
Geschichte,
37070 Göttingen