

Initienverzeichnis und einem Katalog der herangezogenen Handschriften. Es ist zu wünschen, daß die Arbeit Palazzos den Dialog zwischen den angesprochenen Fachgebieten fördert.

HANNS PETER NEUHEUSER
Köln

Bodo Brinkmann: Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit (*Ars Nova – Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination*); Turnhout: Brepols Publishers 1997; Textbd.: 441 S., 107 Textabb., Tafelbd.: 63 Farbabb., 367 SW-Abb.; ISBN 2-503-50565-1; BF 5500,-

Bodo Brinkmann hat ein großes Werk verfaßt, und es ist ein Glück, daß es in so angemessener Form erscheinen konnte. Ausgehend von der Rekonstruktion des künstlerischen Werdeganges eines besonders prägnanten Buchmalers – des Meisters des Dresdener Gebetbuchs – unternimmt er einen „Rundgang“ (S. 7) durch die flämische Buchmalerei in der Zeit von etwa 1470 bis 1515/20. Der Lebensweg des Meisters verläuft in glücklicher Parallele zu dem wesentlichen Wandel, den die Buchmalerei in jenen Jahrzehnten auf Grund politischer Wandlungen ebenso wie in ästhetischer Hinsicht vollzog. Zeit seines Lebens blieb er ein Fremder im künstlerischen Milieu Brügges – so ein Fazit (S. 345) -, aber gerade diese ungebrochene Individualität erlaubt letztlich die tiefen Einblicke in das Wesen der damaligen Buchmalerei, die Brinkmann allenthalben gelingt. 1990 wurde er mit einer Dissertation über den Meister promoviert; nun liegt die Arbeit in erweiterter und aktualisierter Fassung – einbezogen sind Handschriften, die bis 1997 auf dem Markt erschienen – in der reich ausgestatteten und sorgfältig edierten, zweibändigen Publikation von Brepols Publishers vor. Durch das intensive Studium der Originale ist Brinkmann nun zweifellos einer der besten, wenn nicht gar der beste Kenner „seines“ Künstlers und derjenigen, mit denen dieser zusammenarbeitete – abgesehen vom Œuvre des Meisters des Dresdener Gebetbuchs bietet der Anhang daher auch – teilweise auszugsweise – Zusammenstellungen der derzeit bekannten Illuminationen weiterer elf Künstler. Wohltuend fällt auf, daß diese Expertise nicht zu Herablassung gegenüber der älteren Forschung führt, sondern daß man das Buch ganz im Gegenteil auch als Hommage an jene lesen kann, die unter sehr viel beschränkteren Bedingungen arbeiten mußten und dennoch zu vielen gültigen (oder nunmehr wieder rehabilitierten) Erkenntnissen gelangten, allen voran Friedrich Winkler. Auch der Kreis der aktuellen Forscher wird mit Augenmaß gewürdigt, und es ist kein Zufall, daß im Kosmos Brinkmanns ein Franzose, ein Engländer und zwei Amerikaner – François Avril, Christopher de Hamel, Thomas Kren und James H. Marrow – als Fixsterne zur „verlässlichen Orientierung“ und Leitbilder hinsichtlich wissenschaftlichen Geistes figurieren (S. 8).

Friedrich Winkler legte 1913/14 die Grundsteine zur Erforschung des Werkes vom Dresdener Gebetbuchmeister, den er nach einem Stundenbuch in der Sächsischen Landesbibliothek nottaufte. In Winklers Freude an pointierter Charakterisierung wurde er vor allem zum großen Genremaler, dessen größtes Talent im phantasiereichen Erzählen liege. Diesen unstrittigen Aspekt ergänzt Brinkmann nun um zwei weitere bedeutende Talente des Meisters: seine Qualitäten als Kolorist und als Landschaftsmaler. Prägnanteste Beispiele hierfür sind vor allem zahlreiche Kalenderillustrationen – besonders jene im Madrider Teil des *Voustre Demeure*-Stundenbuchs (Bibl. Nac., Ms. Vit. 25-5, S. 191 ff.), für die er regelrecht als Spezialist hinzugezogen wurde. In Brinkmann fand der Künstler einen sprachmächtigen Kenner, der vor allem seinen charakteristischen Stil und seine reiche Farbpalette (bes. S. 61 ff.) einfühlsam und differenziert beschreibt. Die Ikonographie hingegen – von anderen Aspekten der Kunstgeschichtsschreibung zu schweigen – ist ein Stiefkind unter den Brinkmannschen Interessen. Das ist konsequent, da sie seinem Anliegen, das Oeuvre des Meisters zusammenzustellen, chronologisch zu ordnen und gegen das anderer Künstler abzugrenzen, selten dienlich ist, gleichwohl ist es angesichts des enormen und außergewöhnlichen Themenreichtums bedauerlich. Darüber hinaus zeigt sich an den wenigen Beispielen, in denen inhaltliche Aspekte zum Tragen kommen, was für lohnende Beobachtungen möglich sind, etwa bei der Deutung des „Johannes-Salvator Diptychons“ im Carpentin-Stundenbuch (Privatbesitz, S. 266 ff., Farbabb. 41). In jedem Fall legt das Buch aber sowohl durch die Konstituierung eines Oeuvres als auch durch das reiche Abbildungsmaterial ein Fundament, auf das künftige Forschungen in jeglicher Hinsicht bauen können. Es ist ein im guten Sinne altmodisches Werk, und man ist nur dann versucht, den Ansatz zu relativieren, wenn Brinkmann anklingen läßt, daß letztlich allein solche Künstlergeschichte Kunstgeschichte ausmache (S. 17). Seine konzentrierte stilkritische Kennerschaft eröffnet ihm andererseits die Möglichkeit, mit dem Material nach Herzenslust zu jonglieren und mit sichtlicher Freude am errungenen Überblick glaubwürdige Hypothesen zu den vielfältigen Entstehungsgeschichten der Handschriften zu entwerfen. Daß das ein oder andere Detail in Zukunft allein schon durch neues Material oder auch die Möglichkeit direkter Vergleiche (vgl. z.B. S. 313) möglicherweise korrigiert werden wird, liegt dabei nur in der Natur der Sache.

Nach Brinkmanns Rekonstruktion verlief der Werdegang des Meisters folgendermaßen: Vermutlich wurde er um 1450 geboren und in den nördlichen Niederlanden ausgebildet, wohl in Utrecht, was Einflüsse durch die Meister der Katharina von Kleve und der Yolande de Lalaing nahelegen. Um 1470 kam er nach Brügge, wo er in das Atelier des Meisters Antons von Burgund eintrat. Bald schon scheint er sich jedoch selbständig gemacht zu haben, wobei er aus dem Atelier des Antonsmeisters neben einem reichen Motivrepertoire offenbar auch einen Mitarbeiter aus der Vrelant-Nachfolge abwarb, mit dem er künftig eng zusammenarbeitete. Er illustrierte Handschriften für den freien Markt, erhielt schnell aber auch bedeutende Aufträge: Bereits Mitte der 70er Jahre zählen zu seinen Kunden Männer aus dem engstem Umkreis des burgundischen Herzogs. Genau dies erwies sich möglicherweise als

Nachteil, da mit dem Tod Karls des Kühnen 1477 eine politische Wende eintrat, die zur Entmachtung und sogar zur Hinrichtung einiger seiner ehemaligen Auftraggeber führte: Auch ihre Biographien – etwa die Guys de Brimeu oder Sir John Donnes – zählen nebenbei zu den interessanten Aspekten des Buches. Nun änderte sich der Schwerpunkt seiner Produktion, und der Meister widmete sich auch ersten Buchdruckprojekten. Außerdem erhielt er nun auch vermehrt Aufträge von Geistlichen. Noch folgenreicher war schließlich der Beginn einer überregionalen Zusammenarbeit in den späten 70er und Anfang der 80er Jahre: Gemeinsam mit Simon Marmion aus Valenciennes und verschiedenen Buchmalern aus Gent – wo die Bücher auch gebunden wurden – entstanden nun in rationeller Herstellung ausgesprochene Luxus-Stundenbücher. Simon Marmion fertigte dafür komplette Sätze einzelner Miniaturen, die erst in Brügge oder Gent mit Bordüren versehen wurden. Unser Meister fungierte vor allem (aber nicht nur) als Spezialist für Kalenderillustrationen. In dieser Rolle etablierte er zum einen für die niederländische Malerei zukunftsweisende Genreszenen wie etwa das Schlittschuhlaufen oder das Schwimmen, zum anderen erschloß er durch die „stimmungsvolle Wiedergabe reiner Naturphänomene“ neue Bereiche der Landschaftsmalerei (S. 370). Durch die parallel ablaufenden Arbeitsschritte wurde Zeit gespart. Gleichwohl war das Ziel der Künstler nicht die günstige Fertigung hoher Stückzahlen, sondern vielmehr das Erreichen höchster Qualitätsstandards durch den überregionalen Zusammenschluß von Spitzenkräften. Brinkmann erkennt hierin ein Charakteristikum der sogenannten Gent-Brügger-Schule, deren Geburtsstunde er in dieser fruchtbaren Zusammenarbeit über die Distanz hinweg findet. Vielleicht über Simon Marmion kam der Meister nun auch in Kontakt zu einem normannischen Auftraggeber, für den er in Auseinandersetzung mit französischer Buchmalerei das in maltechnischer Hinsicht ungewöhnlich reiche Carpentin-Stundenbuch schuf, für Brinkmann die „*Summa* der Gestaltungsmöglichkeiten der flämischen Buchmalerei um 1480“ (S. 370).

Einen weiteren Höhepunkt seiner Produktion in den 80er Jahren markiert die Mitarbeit am Brevier für Isabella die Katholische, für das er annähernd einhundert Miniaturen schuf. Dieses Werk, zu dem auch Gerard David vier Illuminationen beitrug, ist geradezu Symbol des tiefgreifenden politischen Wandels der Zeit und seiner Konsequenzen für die Buchmalerei: Brinkmann gelingt es, die bisherigen Datierungsprobleme zu lösen, indem er zwei Kampagnen unterscheidet – die erste von etwa 1484 bis 1488, die zweite erst kurz vor 1496/97. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs jedenfalls verließ 1488 Brügge – vermutlich wegen der Inhaftierung Maximilians – und hielt sich kurzfristig in Tournai auf, ehe er für einige Jahre nach Amiens ging. Aus dieser Zeit sind vier Stundenbücher und ein Evangelistar überliefert, an denen Brinkmann die spannungsreiche Auseinandersetzung mit dem fremden Kulturkreis aufzeigt (S. 245 ff.). Um 1495 kehrte der Meister in das politisch beruhigte Brügge zurück und erreichte nun den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. Er wirkte jetzt fast nur noch an Stundenbüchern mit, die in ausgefeilter Arbeitsteilung entstanden: Charakteristisch war die Zusammenarbeit relativ konstanter Teams – eine „Art werkstattübergreifende Arbeitsgemeinschaften“ (S. 371) -, zu

denen meist der Meister Edwards IV. v. England, der Gebetbuchmeister um 1500 sowie der Meister Jakobs IV. v. Schottland zählten. Nach 1500 kamen jüngere Kräfte hinzu, deren Etablierung über einzelnen Handschriften – beispielsweise im Falle des Woodhull-Haberton-Meisters – nachzuvollziehen ist. Der Meister des Dresdener Gebetbuches selbst hingegen beteiligte sich zunehmend nur noch mit wenigen Seiten an den Kodices, bedingt vermutlich auch durch eine ab etwa 1510 offenbar zunehmende Sehschwäche. Brinkmann macht vor allem sie für die einschneidenden stilistischen Veränderungen verantwortlich, weiß ihr aber zumindest im Falle des Brüsseler Da Costa-Stundenbuchs Vorteile abzugewinnen, wo aus der Not geradezu eine Tugend wird: „Die Verrohung der Gesichtstypen und der Verlust an präziser Binnenzeichnung tragen zu dem grandiosen Pathos und der Monumentalität seines Passionszyklus entscheidend bei, der den Vergleich mit Passionszenen eines Hieronymus Bosch nicht zu scheuen braucht“ (S. 371). Weiterhin genoß der Meister hohe Wertschätzung: Zeuge dafür ist etwa das reich ausgestattete und künstlerisch herausragende Spinola-Stundenbuch (ehem. Sammlung Ludwig, jetzt J.P. Getty Museum, Los Angeles), das nach Brinkmanns These um 1515/20 im Auftrag Margarethes von Österreich entstand. Die kunstsinnige Statthalterin der Niederlande scheint gezielt auf Beiträge bestimmter renommierter Künstler Wert gelegt zu haben, und so wurde auch der Dresdener Gebetbuchmeister mit zwei Blättern betraut. Nicht viel später, bald nach 1520, wird der etwa Siebzigjährige gestorben sein.

Dieser allein aus den erhaltenen, über Europa und die Vereinigten Staaten verstreuten Handschriften destillierte Lebensweg ist der wesentliche Ertrag von Brinkmanns Forschung. Hinzu kommen noch die zahlreichen kleineren und weiterreichenden Erkenntnisse, die vielfach von geradezu detektivischer Arbeit an den Kodices zeugen, und die hier kaum angedeutet werden können: Etwa der Fall des Londoner Huth-Stundenbuchs, bei dem Blätter mit Miniaturen von Simon Marmion durch Anstückungen verbreitert wurden, über die die Bordüren hinweggehen: Brinkmann schließt daher auf einen Bemessungsfehler in Marmions Atelier, das die Miniaturen ohne Bordüren nach Gent oder Brügge schickte, wo der Fehler aufwendig korrigiert werden mußte, wollte man nicht auf Marmions Beitrag verzichten (S. 182 ff.). Wiederholt begegnen auch Werke, in denen inzwischen teilweise namentlich bekannte Künstler-Fälscher des 19. Jahrhunderts lange Zeit unentdeckt ihre Beiträge leisteten (S. 82 f., 138, 240 f., 277 ff.). Bemerkenswert sind schließlich auch die zahlreichen Beobachtungen zu unterschiedlichen Stilniveaus. So überzeugt der Hinweis, daß nicht alle minderwertigen Arbeiten zwangsläufig auf Beiträge von Mitarbeitern schließen lassen, sondern daß ein Meister vom Schlage des Protagonisten seine Kunst durchaus zu dosieren wußte und daher je nach Interesse an einem Werk auch schon einmal künstlerisch weniger anspruchsvoll – Brinkmann spricht schlicht von Pfusch – arbeitete (S. 90). An anderen Illuminationen wiederum lassen sich Übermalungen feststellen, mit denen entweder unvollendete Miniaturen fertiggestellt oder aber bereits vollendete Werke von jeweils talentierteren Künstlern überarbeitet wurden. Solche Endredaktion wird den Wert einer Handschrift beträchtlich erhöht haben.

Vielfältig sind auch die Ergebnisse über jene Künstler, mit denen der Meister öfter zusammenarbeitete. Erwähnt sei hier nur die Würdigung, die die Arbeit des Meisters Jacobs IV. von Schottland vor allem im Spinola-Stundenbuch (S. 326 ff.) erfährt. Der Wunsch nach einer Zusammenstellung und Charakterisierung von dessen Oeuvre wird dadurch (unausgesprochen) unterstrichen. Gerade die Beobachtungen Brinkmanns zum Selbstbewußtsein dieses Buchmalers, die sich etwa an seiner souveränen und extrem originellen Gestaltung des Verhältnisses von Miniatur, Bordüre und Schrift zeigen, wäre einer eingehenderen Betrachtung wert: Schließlich ist es auch dieser Meister, der sich u.a. im Gebetbuch Jacobs IV. von Schottland (Wien, ÖNB, Cod. 1897, fol. 24v) oder im Rothschild-Gebetbuch (Wien, ÖNB, Cod. S. n. 2844, fol. 28v) durch das Zitieren von Miniaturen in Form von Altarretabeln in ebenso selbstsicherer wie origineller Weise mit der Tafelmalerei auseinandersetzt und so wie kein zweiter über die Möglichkeiten seines Genres reflektiert.

Das Buch schließt mit Gedanken über „Maler und Markt“ (S. 373 ff.), wobei Brinkmann die Defizite in der Erforschung von (nichtflämischen) Lokalstilen in der künstlerischen „Provinz“ wie etwa Mons, Tournai oder Cambrai in den Vordergrund rückt. Dies ist erstaunlich, da dies gar nicht sein Thema ist und weil seine Ergebnisse in gewisser Weise genau die herkömmliche Bevorzugung der sogenannten Gent-Brügger-Schule bestätigen: So zeigen seine Ergebnisse über die Zusammenarbeit weniger Spitzenkräfte über räumliche Distanzen hinweg doch gerade die planvolle Konzentration bei den wirklich herausragenden Luxus-Kodices. In dieselbe Richtung weist seine Beobachtung, daß Reisende aus vielen Regionen Europas ihre Stundenbücher eben nicht in Mons oder Tournai herstellen oder um Illuminationen bereichern ließen, sondern in Gent und Brügge, waren doch hier – auch wenn es in anderen Städten ebenfalls eine gewisse, nachahmende Produktion gab – die namhaftesten und kreativsten Künstler tätig. Und schließlich ist es ja auch kein Zufall, daß der nordniederländische Meister des Dresdener Gebetbuchs nach Brügge ging und nach etwa sieben Jahren des Exils (u.a. in Tournai!) auch wieder dorthin zurückkehrte. Die Produktion erfolgte nun für einen internationalen Auftraggeber- und Kundenkreis und konzentrierte sich fast ausschließlich auf Stundenbücher, die geradezu zum perfekten Souvenir wurden: Sie waren nützlich, weil sie zur Andacht verwendet werden konnten, von hohem ästhetischem Reiz und darüber hinaus ein typisches Erzeugnis der Region.

ANJA SIBYLLE DOLLINGER
Bad Soden a.Ts.

Michelozzo, Scultore e Architetto (1396-1472); Atti del Convegno Internazionale, Florenz und San Piero a Sieve, 2.-5. Oktober 1996; hrsg. von Gabriele Morolli; Florenz: Centro Di 1998; 415 S.; 319 Abb.; ISBN 88-7038-314-6; Lit. 150.000

Das Bild, das die kunsthistorische Forschung von dem Architekten und Bildhauer Michelozzo gezeichnet hat, wurde lange Zeit wesentlich durch die Untersuchungen