

**illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe;** Hrsg. Thomas Kren und Scot McKendrick [Katalog zur Ausstellung im Getty Museum, Los Angeles, 17. 6. – 7. 9. 2003, und in der Royal Academy of Arts, London, 29. 11. 2003 – 22. 2. 2004], mit Beiträgen von Maryan W. Ainsworth, Mari-Tere Alvarez, Brigitte Dekeyzer, Richard Gay, Elizabeth Morrison und Catherine Reynolds; Los Angeles: Getty Publications 2003; 592 S., 327 Farb- und 123 S/W-Abb.; ISBN 0-89236-703-2; \$ 125,-

Ausstellungen zur Buchmalerei sind stets ein ganz besonderes Ereignis: Sie ermöglichen es, nicht nur über die ganze Welt verstreute, sondern auch einer breiten Öffentlichkeit gar nicht und selbst Wissenschaftlern nur erschwert zugängliche Werke an einem Ort vereint zu sehen. Ungeachtet dessen ist das Erlebnis selten ungetrübt: Durch die unumgängliche Präsentation der Exponate in Vitrinen und den grundsätzlich ja erfreulichen Besucheransturm wird die Betrachtung der oft kleinen und kleinteilig illuminierten Bücher beträchtlich erschwert. Hinzu kommt, daß die aufgeschlagenen Doppelseiten notwendigerweise einen unvollständigen und damit unvollkommenen Eindruck von den reichhaltigen und vielfältigen Ausstattungen vermitteln, die solchen Handschriften oft einen ganz besonderen Zauber verleihen.

All dies in Rechnung gestellt, war die in Los Angeles und London gezeigte Ausstellung zur flämischen Buchmalerei des Spätmittelalters und der Renaissance eine Schau der Extraklasse. Nicht nur eine Vielzahl, sondern auch ein repräsentativer Querschnitt an illuminierten Handschriften, darunter fast alle Hauptwerke der thematisierten Epoche, war an beiden Ausstellungsorten zugegen – eine Fülle von erstklassigen Exponaten, anhand welcher sich die Produktivität und Kreativität jener meist anonymen Illuminatoren, die für die hoch spezialisierte und hochrangige „Kunstindustrie“ Flanderns an der Schwelle zur Neuzeit verantwortlich waren, tatsächlich ermessen ließ. Auch wurden einige der Miniaturen so präsentiert, wie sie selbst Experten sonst nie zu sehen bekommen, nämlich als Einzelblätter Seite an Seite an der Wand montiert, was einen unvergleichlichen Einblick in die technischen und stilistischen Unterschiede zwischen den solcherart gezeigten Arbeiten ermöglichte.

Was „illuminating the Renaissance“ aber zu einem ganz großen Ereignis in der Geschichte der Buchmalereiforschung macht, ist der dazu erschienene Katalog. Nur die größte Anerkennung wird ihm gerecht, und so gesehen müßte seine Besprechung sich in einem Bericht der darin vorgestellten Forschungsergebnisse erschöpfen, erscheint doch jeder kritische Einwand in Anbetracht der enormen Leistung der Autorinnen und Autoren kleinlich. Da es m. E. aber unbestritten zu den besonderen Vorzügen einer wissenschaftlichen Arbeit gehört, eine fundierte fachliche Diskussion des vorgestellten Materials erst zu ermöglichen, sei auch dieser herausragenden Qualität der vorliegenden Publikation hier Rechnung getragen.

Am Anfang des opulenten Werkes stehen eine Einleitung der Herausgeber und drei Aufsätze. Erstere bietet allgemeine Informationen zur Geschichte und höfischen Kultur Burgunds unter den Herzögen aus dem Hause Valois (bis 1477) und unter ihren Nachfolgern, den Habsburgern, sowie zum Konzept und wissenschaftlichen

Profil der Ausstellung (S. 1–13). Im darauffolgenden Beitrag „Illuminators and the Painters' Guilds“ (S. 15–33) klingt erstmals ein Leitmotiv der Ausstellung an, das sich wie ein roter Faden durch den gesamten Katalog zieht: Catherine Reynolds erörtert die mannigfachen materiellen Beziehungen von Buch- und Tafelmalern in den flämischen Städten des 15. und 16. Jahrhunderts anhand der Quellen, wobei die personellen Verflechtungen zwischen den Vertretern der beiden Gattungen bis hin zur Personalunion reichen – so im Fall Simon Marmions, Gerard Davids oder Gerard Horrebouts.

Konsequenterweise richten Thomas Kren und Maryan Ainsworth im zweiten Beitrag („Illuminators and Painters: Artistic Exchanges and Interrelationships“, S. 35–57) ihr Augenmerk denn auch auf die künstlerischen Aspekte dieses Nahverhältnisses, so auf den allgegenwärtigen Einfluß des Hugo van der Goes in den Arbeiten der zeitgenössischen Buchmaler. Dabei wird versucht, die üblichen Vorstellungen vom Primat der Tafel- gegenüber der Buchmalerei zu korrigieren. Neben der wichtigen Rolle, die die Kalenderikonographie der Monatstätigkeiten für die Genese der niederländischen Landschaftsmalerei spielte, werden auch etliche Beispiele für die Übernahme von Bilderfindungen aus der Buch- in die Tafelmalerei angeführt. Aber nicht alle überzeugen. Von der Buchmalerei als gebendem Teil in der Wechselbeziehung zwischen den Gattungen auszugehen heißt, sich über die meist doch beträchtlichen Qualitätsunterschiede zwischen der Miniatur- und der Tafelmalerei hinwegzusetzen. Die qualitative Überlegenheit letzterer wird aber selbst bei den durch ihre geringe Größe und ihre Serienkonzeption an die Gegebenheiten der Buchmalerei angenäherten Tafeln offensichtlich, die Juan de Flandes, Michael Sittow und andere zwischen 1496 und 1504 für Isabella von Kastilien schufen: So ist zwar die Ähnlichkeit der „Marienkrönung“ Sittows im Louvre (Fig. 24) mit jener auf einem Einzelblatt im Walters Art Museum in Baltimore (W443f.; Fig. 26) vom Meister Edwards IV. frappant und belegt zweifellos die Herkunft beider Lösungen aus demselben künstlerischen Milieu. Sie als Beeinflussung Sittows durch den Buchmaler zu werten, erscheint jedoch ebenso problematisch wie die postulierte Abhängigkeit der Sittowschen Tafel von der formal wie inhaltlich ganz anders gelösten „Marienkrönung“ des Meisters Jakobs IV. von Schottland in dem vermutlich 1496 vollendeten Brevier Isabellas von Kastilien (London, British Library, Add. Ms. 18851, fol. 437r; Kat. Nr. 100; Fig. 25), auch wenn beide Werke für dieselbe Person bestimmt waren und die Miniatur vor dem Tafelbild zu datieren ist (S. 50f.). Fast scheint es, als hätte die Fülle des Materials die Sicht darauf verstellt, daß es sich bei den erhaltenen nur um einen geringen Prozentsatz der ursprünglich geschaffenen Werke handelt und somit die Beurteilung der Genese spezieller Bilderfindungen wie auch künstlerischer Leistungen generell nur mit großen Abstrichen möglich ist. Dies gilt auch im Zusammenhang mit Gerard David. M.E. schließt die überragende Qualität seiner Miniaturen schlichtweg aus, daß er (auf Werkstattzeichnungen des Hugo van der Goes basierende) Kompositionen des sogenannten Meisters des Älteren Gebetbuchs Maximilians I. übernommen hätte (S. 47f.). Daß David vor allem in den achtziger Jahren von van der Goes geprägt war, wird man getrost auf eine direkte Kenntnis der Werke

Hugos zurückführen dürfen und nicht mittels Anregungen durch jene mediokren Resultate erklären müssen, die Hugos Einfluß in der Kunst des Maximiliansmeisters zeitigte.

Im dritten Beitrag setzt sich Scot McKendrick mit einem weiteren wichtigen Thema der Ausstellung, der Herstellung volkssprachlicher, nicht religiöser Handschriften, auseinander („Reviving the Past: Illustrated Manuscripts of Secular Vernacular Texts, 1467–1500, S. 59–78). Dem enormen Aufschwung, den die Produktion solcher Werke in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erlebte, steht ihr fast völliges Fehlen im 16. Jahrhundert gegenüber. Dies ist McKendrick zufolge primär auf die sukzessive Auflösung des kultivierten Milieus am Hof der burgundischen Valois nach dem Tod Karls des Kühnen und auf den graduellen Machtverlust des frankophilen Adels unter den Habsburgern ab den späteren 80er Jahren zurückzuführen, sekundär aber auch auf die erstarkende Rolle des Buchdrucks, der die serienmäßige Herstellung landessprachlicher weltlicher Schriften für ein breiteres, weniger zahlungskräftiges Publikum ermöglichte und für die ohnehin nicht immer erstklassig ausgestatteten Abschriften solcher Texte ernsthafte und letztlich erdrückende Konkurrenz bedeutete.

Wie lange der Buchdruck ungeachtet dessen benötigte, aufwendig illuminierte Handschriften als prestigeträchtige Luxusgüter aus der Kultur der Renaissance nördlich der Alpen zu verdrängen, veranschaulicht der anschließende Katalogteil mit rund 450 Seiten und insgesamt 172 Exponaten, die zum Großteil in beiden Ausstellungsorten, Los Angeles und London, gezeigt wurden. In fünf Sektionen unterteilt, decken sie einen Zeitraum von über hundert Jahren ab, von ca. 1440 bis ca. 1550 (mit vereinzelt Vorläufern und Nachzüglern). Den jeweiligen Abschnitten vorangestellt sind einleitende Texte von Thomas Kren (und Scot McKendrick in Sektion 3) mit einer Einführung zu den historischen Rahmenbedingungen und den wesentlichen Künstlerpersönlichkeiten der jeweiligen Zeitspanne bzw. des jeweiligen Themenkreises. Eine weitere Gliederung erfolgt innerhalb der Sektionen durch konzise Biographien der oft nur mit Notnamen identifizierten Künstler, gefolgt von ihren jeweils wichtigsten Arbeiten. Da aber fast alle Illuminatoren über einen längeren Zeitraum und überdies in Teams tätig waren, finden sich ihre Werke oft in mehreren Sektionen und häufig auch unter den Rubriken anderer Künstler. Dabei bleibt die Handlichkeit des Katalogs jedoch durch zahlreiche Querverweise gewahrt, und man kann die Übersichtlichkeit dieser komplexen Informationsstruktur nur bewundern. Eine enorme Fülle an Einsichten und Erkenntnissen sowohl der älteren Forschung als auch der für die Katalognummern verantwortlichen Autorinnen und Autoren wird in umfassenden Texten mit vorzüglichen Anmerkungsapparaten angeboten, die weit über den Standard üblicher Katalogproduktionen hinausgehen. Zudem sind alle Katalognummern mit mindestens einer, häufig aber auch drei bis vier meist farbigen Abbildungen zum Objekt und in vielen Fällen auch mit Vergleichsabbildungen ausgestattet, sodaß sich zu den verbalen umfassende visuelle Informationen von durchwegs guter Qualität gesellen.

Sektion 1 (From Panel to Parchment and Back: Painters as Illuminators before

1470, S. 81–119) folgt ganz dem Tenor der einleitenden Aufsätze: Tafelmaler als Buchmaler (Petrus Christus, Rogier van der Weyden), in beiden Gattungen tätige Künstler (Simon Marmion oder der von Anne van Buren 1996 auf einem Einzelblatt aus dem Turin-Mailänder-Stundenbuch identifizierte Meister der Berliner „Kreuzigung“) sowie unmittelbar von der Tafelmalerei beeinflusste Miniaturisten wie der Meister des Llangattock-Stundenbuchs und auch Willem Vrelant, ab 1454 in Brügge nachweisbar, werden anhand von 15 Miniaturen und Tafelbildern vorgestellt.

In medias res gelangt man freilich erst in der zweiten Sektion (S. 121–221). Schon ihr Titel „*Revolution and Transformation: Painting in Devotional Manuscripts, circa 1467–1485*“ kündigt jenen großen Umbruch an, der im Wesentlichen an einen – Not- – Namen, den des Meisters der Maria von Burgund, gebunden ist und der den letzten fulminanten Abschnitt in der Geschichte der abendländischen Buchmalerei nördlich der Alpen einleitet. Konsequenterweise steht denn auch die „Biographie“ dieses großen Anonymus am Beginn der Ausführungen, dessen Oeuvre und damit künstlerisches Profil in hundert Jahren Kunstgeschichtsschreibung ein äußerst wechselhaftes Schicksal erfahren hat. Im Katalog wird er ein wenig halbherzig „Vienna Master of Mary of Burgundy“ genannt (im Unterschied zu jenem Illuminator, den Bodo Brinkmann 1998 als den „Berliner Meister der Maria von Burgund“ bezeichnete, was jedoch nicht übernommen wurde). Seine mögliche Identifizierung mit dem ab den sechziger Jahren in Gent, ab 1473 in Urbino tätigen Joos van Wassenhove, die Eberhard Schenk zu Schweinsberg 1975 vorgeschlagen und Bodo Brinkmann 1998 gewichtig untermauert hat, erwägt Thomas Kren nur mit Vorbehalt. Doch ergibt sich m. E. gerade aus der Abfolge der von Kren zusammengestellten Exponate – dem 1468–70 datierbaren Alexanderroman in Paris (B. n., ms. fr. 22547; Kat. Nr. 54), dem 1469 bzw. 1471 illuminierten Gebetbuch Karls des Kühnen (Getty Ms. 37; Kat. Nr. 16), dem neu in die Diskussion eingebrachten Trivulzio-Stundenbuch in Den Haag (Kon. Bibl., Ms. SMCi; Kat. Nr. 17), dem sogenannten Stundenbuch der Maria von Burgund in Wien (ÖNB, Cod. 1857, Kat. Nr. 19) und dem Stundenbuch Engelberts von Nassau (Oxford, Bodleian Library, Mss. Douce 219–220; Kat. Nr. 18) – ein erstaunlich homogenes Bild einer stilistischen Entwicklung dieses Illuminators, die sich als „missing link“ zwischen dem üblicherweise um 1465 angesetzten Kreuzigungsalter des Joos van Wassenhove in St. Bavo/Gent und seiner 1473 gemalten „Apostelkommunion“ im Palazzo Ducale in Urbino regelrecht anbieten würde. Mit ihr ließe sich die irritierende Veränderung des Joos von einer raumorientierten Malweise im Genter Kreuzigungsalter hin zu einer flächenkonstituierenden Auffassung in Urbino nachgerade erst erklären. Zwar mag es problematisch erscheinen, die teils extrem kleinen – dafür aber durchwegs überdurchschnittlich qualitätsvollen! – Miniaturen des Meisters der Maria von Burgund mit den beiden großformatigen, in einer anderen Technik und für einen anderen Zweck gemalten Tafeln in Gent und Urbino zu vergleichen; doch läßt sich in den fünf genannten Handschriften – m. E. den einzigen Exponaten, in denen eine Mitarbeit dieses Illuminators zweifelsfrei angenommen werden kann – eine den Genter Kreuzigungsalter des Joos von Werk zu Werk überbietende Verräumlichung feststellen, in die sich umgekehrt bereits im Wiener Cod. 1857 und verstärkt in einigen

Bildern des Oxforder Engelbert-Stundenbuchs verflächigende Elemente mischen, welche auf die Tafel des Justus in Urbino vorausweisen. Freilich kann man Thomas Kren seine Zurückhaltung in dieser Frage nicht vorwerfen, zumal er dem Meister der Maria von Burgund – im Einklang mit der bisherigen Forschung – auch etliche Handschriften zuordnet, die teils mit Sicherheit erst nach 1473, der spätesten möglichen Abreise des Joos nach Italien, entstanden sind und somit die Identifizierung des Tafelmalers mit dem Buchmaler zu widerlegen scheinen. Doch versieht Kren diese Zuschreibungen – mit Ausnahme der von ihm um 1480 datierten Pfingst-Zeichnung in der Pariser École des Beaux-Arts, Masson 664 (Kat. Nr. 26) – stets mit einem Fragezeichen oder dem Zusatz „circle“ bzw. „workshop/follower“, womit er letztlich die Diskussion um die Identität des Meisters offen läßt.

Der Meister der Maria von Burgund ist aber nicht der einzige Künstler, dessen wenige Werke von überragender Qualität man in Sektion 2 lieber einem Tafel- als einem Buchmaler geben würde. Eine ganz andere, jedoch ebenso hochkalibrige Künstlerpersönlichkeit ist der von Kren so genannte „Master of the Houghton Miniatures“, benannt nach einigen Vollbildern, die der Maler für das sogenannte Emerson-White-Stundenbuch in der Houghton Library in Cambridge, Mass., (Ms. Typ. 443–443.1; Kat. Nr. 32) schuf. Zwei dazugehörige Einzelblätter im Getty Museum (Ms. 60) und in Brüssel (Bibliothèque Royale, MS. II 3634–6) wurden denn auch bislang (wohl nur aus Qualitäts-, nicht aus stilistischen Gründen) dem Meister der Maria von Burgund zugeschrieben. Obwohl verglichen mit dem letzterem (1915 von Friedrich Winkler kreierten) ein ganz neuer Notname, umgibt den Meister der Houghton Miniatures bereits eine problematische Zuschreibungsgeschichte. Bodo Brinkmann erkannte 1998 in dem Maler, der s. E. auch einige Miniaturen im Voustre-Demeure-Stundenbuch schuf (Berlin, Kupferstichkabinett 78 B 13 und Madrid, Bibl. Nac. Ms. Vit. 25–5; Kat. Nr. 20), eine überragende, aber nicht mit dem Meister der Maria von Burgund (für den Kren immerhin die fraglichen Miniaturen in Berlin und Madrid mit Vorbehalt in Anspruch nimmt) identische Künstlerpersönlichkeit. Zugleich schrieb Brinkmann zwei herausragende Miniaturen in den – mit dem Voustre-Demeure- und dem Emerson-White-Stundenbuch eng verwandten – Huth-Hours in der British Library (Add. Ms. 38126; Kat. Nr. 33) versuchsweise dem Tafelmalers Jan Provost zu. Matthias Weniger unternahm 2001 den Brückenschlag von den beiden Huth- zu den genannten Emerson-White- (Houghton-) Miniaturen und stellte Jan Provost auch als Schöpfer der letzteren zur Diskussion. Nicht die Identifizierung mit Provost, jedoch Wenigers Meinung, der Künstler habe sowohl in den Huth- als auch in den Emerson-White-Hours gearbeitet, übernimmt Thomas Kren dann im Ausstellungskatalog. Zugleich gliedert er die fraglichen Miniaturen des Voustre-Demeure-Stundenbuchs (als mutmaßliche Arbeiten des Meisters der Maria von Burgund oder seiner Werkstatt) ebenso aus dem Oeuvre des nun Houghton-Meister genannten Malers aus wie jene beiden Miniaturen, die Brinkmann Provost im Brevier 946 des Museums Mayer van den Bergh zuschrieb und die Brigitte Dekeyzer, die Autorin der Katalognummer zum Brevier (Nr. 92), wohl zu Recht einem unbekanntem Künstler gibt.

Die Miniaturen des Houghton-Meisters sind von einer dermaßen hohen Quali-

tät in Konzeption und Ausführung, wie sie in den Arbeiten der zeitgleichen Illuminatoren sonst nicht anzutreffen ist. Darüber hinaus ist ihnen eine Monumentalität eigen, die selbst den Kompositionen des Meisters der Maria von Burgund fehlt. Brinkmanns Identifizierung des Houghton-Meisters mit einem Tafelmaler ist daher verständlich und die Wahl Provosts auf Grund der durch Quellen belegten Verbindungen mit Simon Marmion, in dessen Werkstatt das Gros der Huth-Hours illuminiert wurde, zumindest dann naheliegend, wenn man die beiden Huth-Miniaturen isoliert betrachtet. Die entsprechenden Miniaturen des Emerson-White-(Houghton-) Stundenbuchs sind jedoch eindeutig in einem (dem derzeitigen Forschungsstand zufolge) in Gent lokalisierbaren künstlerischen Milieu beheimatet, und mehr noch die relevanten Blätter des Voustre-Demeure-Stundenbuchs (deren von Kren abgelehnte Eingliederung in das Oeuvre des Houghton-Meisters durchaus noch einmal zu diskutieren wäre). Dies macht den vermutlich schon in den achtziger Jahren bei Marmion tätigen Provost zu einem eher ungeeigneten Kandidaten für eine Identifizierung mit dem Houghton-Meister, zumal auch die wenigen gesicherten Werke Provosts wesentlich später entstanden sind und sowohl stilistisch wie auch bezüglich des künstlerischen Temperaments wenig Übereinstimmungen mit den Miniaturen dieses Illuminators aufweisen. Der Houghton-Meister scheint, wie viele seiner Buchmaler-Kollegen in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren, unmittelbar von Hugo van der Goes beeinflusst. Doch hat er, anders als die übrigen Illuminatoren, die Kunst Hugos in ihrer Qualität, Monumentalität und in der Komplexität ihrer Ausführung intensiv assimiliert, ja verinnerlicht. Das Mindeste, wofür man ihn daher halten sollte, ist ein direkter Mitarbeiter Hugos: Das würde auch sein geringes Oeuvre als Buchmaler erklären. Die Ähnlichkeiten zwischen der spektakulären „Hirtenverkündigung“ Ms. 60 des Getty Museums und Hugos Hirten im Portinari-Altar und in der Berliner „Anbetung“ oder die Übereinstimmung der (in Großformat auf S. 120 reproduzierten) Physiognomie des hl. Antonius aus dem Emerson-White-Stundenbuch mit den Prophetenköpfen der Berliner „Hirtenanbetung“ beweisen, daß eine solche Identifizierung des Houghton-Meisters keinesfalls zu hoch, ja eher noch zu tief greift.

Freilich sind der Meister der Maria von Burgund und der Meister der Houghton-Miniaturen nur zwei (einsame) Spitzen jenes Eisbergs d. h. des Konglomerats an Notnamen, mit dem die flämische Buchmalerei des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts überfrachtet ist. In Sektion 2 begegnet man auch dem Meister des Älteren Gebetbuchs Maximilians I., dessen inhomogenes Oeuvre von Thomas Kren mit viel Fingerspitzengefühl präsentiert wird und das hier zu diskutieren jeglichen Rahmen sprengen würde – ebenso wie die Auseinandersetzung mit seiner sich wie ein roter Faden durch die Forschung ziehenden Identifizierung mit Alexander (Sanders) Bening, dem von 1469 bis 1519 nachweisbaren Vater Simons, des „Stars“ der Sektion 5. Hinzu kommen – seit Anne van Burens 1975 erschienenem Aufsatz die von diesem Anonymus losgelösten – „Ghent Associates“, weiters der Meister des Dresdner Gebetbuchs (schon vor Bodo Brinkmanns bedeutender Monographie von 1998 ein Künstler mit vergleichsweise klaren Konturen), der Meister der Margarethe von York, der Meister von Fitzwilliam 268 und einige weitere „Kleinmeister“ (ohne

Biographien, aber mit Notnamen versehen), dazu namentlich bekannte Individuen wie Dreux Jehan, Lieven van Lathem und einmal mehr Simon Marmion. Doch nimmt sich diese Anzahl gering aus neben der Fülle nicht immer hochtalentierter, aber offenbar sehr produktiver Illuminatoren, die in Sektion 3 anhand der volkssprachlichen, weltlichen Manuskripte vorgestellt werden („Painting in Manuscripts of Vernacular Texts, circa 1467–1485, S. 222–311). Zusätzlich zu den soeben Erwähnten wären hier der dokumentarisch gut belegte Loysel Liédet und Jean Hennecart, „valet de chambre“ Karls des Kühnen und in dieser Funktion in verschiedensten künstlerischen Bereichen tätig, sowie eine verwirrende Vielzahl an Notnamen zu nennen. Nicht immer in „high-class“-Projekten beschäftigt, wirken diese Maler mit ihren originellen Bildfindungen, die sich erfrischend von den allzu oft wiederholten Kompositionen heilsgeschichtlicher Miniaturen unterscheiden, mitunter erstaunlich zukunftsweisend – so etwa die reinen Landschaftsbilder des Meisters des Londoner Wavrin in der namengebenden Handschrift der British Library (Royal Ms. 15 E. iv; Kat. Nr. 75).

Künstlerische Höchstleistungen als Standard begegnen jedoch erst wieder in Sektion 4: „Consolidation and Renewal: Manuscript Painting under the Hapsburgs, circa 1485–1510“ (S. 313–409). Auch in diesem Abschnitt gibt es einen „Star“, diesmal einen namentlich bekannten: den in Brügge 1484 bis 1523 primär als Tafelmaler arbeitenden Gerard David. Seine Tätigkeit als Buchmaler steht heute außer Zweifel; erste Zuschreibungen an ihn erfolgten bereits durch Georges Hulin de Loo 1931 und Wolfgang Schöne 1939. Indes möchte man nicht alles, was inzwischen und auch im Katalog David zugewiesen wird, als eigenhändige Arbeiten dieses Künstlers akzeptieren. Schon die ersten in Sektion 4 als Werke Davids vorgestellten Miniaturen, zwei großteils und einige teils mutmaßlich von ihm illuminierte Vollbilder im Brevier 946 des Museums Mayer van den Bergh in Antwerpen (Kat. Nr. 92), vermögen nicht zu überzeugen. Daß sie unter dem Einfluß Davids entstanden sind, belegt der bereits im zweiten einleitenden Beitrag (S. 40) diskutierte Vergleich der Katharinenminiatur auf fol. 611v des (von Brigitte Dekeyzer wohl zu Recht um 1500 datierten) Breviers mit Davids Metallstiftzeichnung eines Mädchenkopfes im Städelschen Kunstinstitut (Fig. 10, 11). Doch ist die Miniatur wesentlich schematischer ausgeführt als die Zeichnung, mit dicken Konturen und einer vergleichsweise mangelhaften Artikulation plastischer Werte, die bei allen technischen Übereinstimmungen doch enorme Unterschiede im künstlerischen Verständnis erkennen läßt. Hinzu kommt, daß die ebenfalls David zugeschriebene „Heimsuchung“ auf fol. 473v des Breviers sich stilistisch so stark von der Darstellung auf fol. 611v unterscheidet, daß die beiden schwerlich als gleichzeitige Arbeiten desselben Künstlers denkbar sind. Am ehesten scheinen noch die Köpfe und jeweils eine Hand Marias und Elisabeths in der „Visitatio“ an die Qualität eigenhändiger Werke Davids heranzureichen; doch wäre noch zu überprüfen, ob und wie sie sich in Davids Kunst um 1500 eingliedern lassen. Die Miniatur der „Hl. Elisabeth von Thüringen“ auf fol. 197v des Stundenbuchs Isabellas von Kastilien in Cleveland (CMA, 1963.256; Kat. Nr. 105), die wohl eher vor als nach 1500 entstanden sein dürfte und somit das dem Antwerpener Brevier zeitlich nächste erhaltene Beispiel für Davids Wirken als Buchmaler ist, hat in ihrer ungemein differenzierten

Formen- und Farbenvielfalt wenig mit den beiden plakativ übergroßen, prominent plastischen Frauenköpfen der Mayer van den Bergh-Heimsuchung zu tun. In ihrer Feingliedrigkeit erinnert die Clevelander „Elisabeth“ eher an die „Katharina“ des Breviers, deren Ausführung freilich weit hinter dem malerischen Reichtum der Clevelander Miniatur zurücksteht.

Insgesamt bleiben Chronologie und Werkstattbeteiligung im buchmalerischen Oeuvre Davids nach wie vor offene Fragen. So wurde zwar die unterschiedliche Datierung der drei von ihm im Brevier Isabellas von Kastilien (BL, Add. 18851, Kat. Nr. 100) ausgeführten Miniaturen übernommen, die Brinkmann 1998 durch die Frühdatierung des Beitrags des Dresdner Gebetbuchmeisters zu dieser Handschrift ange-regt und die Rezensentin 2000 vorgeschlagen hatte. Auch Brinkmanns überzeugender Deutung des visuellen Sachverhalts im 1486 geschriebenen Stundenbuch Vit. 12 im Escorial (Kat. Nr. 99), der zufolge David eine Miniatur eigenhändig gemalt, die übrigen überarbeitet habe, wurde Rechnung getragen. Doch beweisen die annähernd zeitgleichen Datierungsvorschläge für die subtil modellierte „Madonna“ auf fol. 93r des Stundenbuchs der Margaretha van Bergen in der Huntington Library (HM 1131, Kat. Nr. 103) und für das im Gegensatz dazu sehr malerisch aufgefaßte Bildnis Maximilians I. auf fol. 4v im Cod. Vind. 12750 (Kat. Nr. 104), welch enorme Spannweite der stilistischen Ausdrucksmittel dem Künstler zu einem beliebigen Zeitpunkt seiner Karriere immer noch zugetraut wird.

Neben Gerard David gehören der Meister Jakobs IV. von Schottland, der Meister der Davidszenen des Breviarium Grimani, der Meister der Lübecker Bibel, der Meister der Gebetbücher um 1500 und der Meister Antoine Rolins zu den in Sektion 4 neu eingebrachten Künstlern. Der zweifellos bedeutendste unter ihnen ist der Meister Jakobs IV., dessen von Hulin de Loo 1939 vorgeschlagene Identität mit Gerard Horenbout Kren zwar erwägt, indes die beiden in getrennten Biographien – jene Horenbouts in Sektion 5 – vorstellt. Sektion 5 („New Directions in Manuscript Painting, circa 1510–1561“, S. 411–515) ist denn auch der „Schauplatz“ dieser letzten großen Diskussion auf dem Gebiet der flämischen Buchmalerei. Einmal mehr erweist sich dabei die vorsichtig abwägende Haltung Krens als eine große Stärke des Autors und damit seines Katalogs: Argumente für und wider eine These werden stets umfassend angeführt und widersprüchliche Sachverhalte oder auch mögliche Schlüsse als solche stehen gelassen. Dabei veranschaulichte aber gerade die Gegenüberstellung jener zwei Miniaturen, anhand derer Kren die von ihm favorisierte Gleichsetzung des Jakobsmeisters mit Horenbout zu untermauern versuchte, die Schwierigkeiten einer solchen Identifizierung. In London waren eine „Epiphanie“ des Meisters Jakobs IV. – eines von zwei Einzelblättern aus dem Metropolitan Museum (48.149.15/16; Kat. Nr. 125) – und die Dreikönigsminiatur aus dem Sforza-Stundenbuch der British Library (Add. 34294, fol. 97r; Kat. Nr. 129), für dessen Fertigstellung Gerard Horenbout 1521 bezahlt worden war, Seite an Seite gehängt und damit aus unmittelbarer Nähe zu betrachten. Jakob de Wisse hatte 2002 auf Grund kompositioneller, koloristischer und technischer Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Bildern für eine Ausführung durch denselben Maler, also Gerard Horenbout, plädiert. Jedoch förderte

die Präsentation in London eher die Skepsis gegenüber einer Zuschreibung der beiden Miniaturen an denselben Künstler. Sowohl die Figuren- als auch die Raumauffassung weisen trotz gewisser, die Werke des Jakobsmeisters stets in die Nähe der Sforza-Hours rückender Gemeinsamkeiten markante Unterschiede auf. Hinzu kommt, daß die beiden New Yorker Einzelblätter nicht von einem, vielmehr von zwei Malern ausgeführt worden sein dürften: Das haarige, vom Figurentyp des Jakobsmeisters kraß abweichende Antlitz des Täufers auf dem zweiten Einzelblatt, das wohl einem Johannessuffragium vorangestellt war, kann keinesfalls mit ikonographischen Argumenten erklärt werden (S. 419). Auch die neu in die Diskussion eingebrachten Stundenbücher in Chatsworth (Kat. Nr. 128) und im Gulbenkian Museum, Lissabon, (Ms. LA 210, Kat. Nr. 127) sowie die letzte Ausstattungskampagne in der Lydgate-Sammelhandschrift der British Library (Royal Ms. 18 D ii; Kat. Nr. 130) demonstrieren eher, daß es ratsamer wäre, sowohl für den Jakobsmeister als auch für Gerard Horenbout eine zusätzliche Aufsplitterung in mehrere Maler zu erwägen, als sich den Horizont durch eine Fusionierung der beiden zu ein- und derselben Person zu verengen.

Freilich sind der Jakobsmeister und Gerard Horenbout (mit seinen Kindern Lucas und Susanna, deren Tätigkeit als Illuminatoren dokumentiert ist und somit das oben Gesagte unterstreicht) nur zwei der zahlreichen „Stars“, die Sektion 5 ihren Glanz verleihen. Zu den hier neu vorgestellten gehören – neben einem Anonymus, den man nach seiner Mitarbeit in (dem nicht ausgestellten) Cod. Vind. 1858 den Croy-Meister benennen könnte – der Meister der Soane Hours, der Meister Karls V., der Meister des Kardinals Wolsey, die je mit einem Werk vertretenen Tafelmaler Jan Gossaert, Cornelis Massys, Pieter Bruegel d. Ä. und Pieter Coecke van Aelst sowie – als prominenteste Persönlichkeit dieses Abschnitts – Simon Bening (1483/84–1558). Die spätestens ab den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts (hier in Sektion 4) vermehrt zu beobachtende Produktion der flämischen Buchmalerei für einen internationalen Markt kulminiert in der von Sektion 5 abgesteckten Zeitspanne und manifestiert sich in den Werken fast aller genannten Künstler, besonders aber in den Arbeiten Benings, der für die Könige Spaniens und Portugals, den flämischen, deutschen, spanischen und portugiesischen Adel und das jeweilige Bürgertum arbeitete. Nur Aufträge für die englische Klientel scheinen eher von den Horenbouts und anderen Antwerpener Künstlern wie dem Meister des Kardinals Wolsey und seines Kreises abgedeckt worden zu sein. Wie nicht anders zu erwarten, zeigt sich in den erhaltenen Werken der Künstler stets die Mitarbeit mehrerer Illuminatoren. Dabei scheint sich jedoch zunehmend die Tendenz herausgebildet zu haben, Handschriften von eingespielten Teams und nicht so sehr von individuellen, an verschiedenen Orten ansässigen Künstlern und ihren Werkstätten ausstatten zu lassen, wie dies in den siebziger und achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts häufig zu beobachten war. Es nimmt daher auch wenig wunder, wenn man in den Simon Bening zugeschriebenen Arbeiten wie etwa dem zwischen Miniatur- und Tafelmalerei oszillierenden Stein-Quadriptychon (Baltimore, Walters Art Museum, W. 442; Kat. Nr. 146) verschiedene Hände zu erkennen glaubt – auch wenn gerade das heute einzigartig erscheinende Konzept des Stein-Quadriptychons, eine gleichsam comics-artige Bilderfolge, wohl auf Simon selbst zurückzuführen sein wird.

Ein Appendix zu einigen identifizierten Schreibern (S. 517–521), detaillierte Literaturangaben zu den einzelnen Exponaten und eine umfassende Bibliographie stehen am Ende dieser eindrucksvollen Publikation, deren Besprechung notwendigerweise bruchstückhaft und damit verfälschend sein muß. Mag nach ihrer Lektüre auch der Eindruck entstanden sein, es gäbe viel an diesem Katalog zu kritisieren, so ist in summa doch eindeutig das Gegenteil der Fall. In der Reichhaltigkeit der Forschungsergebnisse, der Fundiertheit der Expertenmeinungen und der Fülle an Informationen kann „*Illuminating the Renaissance*“ kaum überboten werden und ist zweifellos weit mehr als nur ein Ausstellungskatalog – es ist das Handbuch zur flämischen Buchmalerei des Spätmittelalters und der Renaissance schlechthin, und man kann schon jetzt prognostizieren, daß es dies für die nächsten Jahrzehnte bleiben wird. Man würde sich nur wünschen, daß alle Handbücher so gut wären wie dieses.

MICHAELA KRIEGER

*Institut für Kunstgeschichte  
Universität Wien*

**Martin Stritt: Die schöne Helena in den Romruinen.** Überlegungen zu einem Gemälde Maarten van Heemskercks; Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld/ Roter Stern 2004; Textband mit 146 S., Tafelband mit 175 Abb.; ISBN 3-87877-818-X; € 48,-

Maarten van Heemskerck scheint während seines Romaufenthaltes (1532-ca. 1536) in erster Linie zeichnerisch tätig gewesen zu sein. Nicht nur die vorhandenen Zeugnisse sprechen dafür: von keinem Nichtitaliener vor ihm ist eine so große Anzahl – etwa 110, meist beidseitig mit Zeichnungen versehene Blätter – bis heute erhalten geblieben, die auf seiner Italienreise entstanden sind. Auch Carel van Mander berichtet in seiner Heemskerckvita explizit, daß Maarten seine Zeit in Rom nicht verschlafen habe, sondern „eine große Menge von Dingen, sowohl antike Bildwerke als Schöpfungen von Michelangelo abgezeichnet [habe]. Auch zeichnete er viel Ruinen und sonstige zu Beiwerk verwendbare Dinge, sowie allerlei hübsche antike Einzelheiten ...“<sup>1</sup>. Doch noch in Rom habe er diese Studien auch für die Ausführung von Gemälden verwendet, denn van Mander berichtet u. a. von einem Diebstahl der Zeichnungen und auch zweier Leinwandbilder aus Heemskercks Unterkunft, die dieser aber glücklicherweise größtenteils zurückerhalten habe. Der Vorfall sei der Anlaß für seine eilige Abreise aus Rom gewesen. Das Verzeichnis der Heemskerck-Gemälde von Rainald Grosshans vermerkt insgesamt drei Bilder des Meisters aus seiner römischen Zeit: „Venus und Amor in der Schmiede Vulkans“ (datiert 1536; Prag, Národní galerie), „Venus und Mars“ (datiert 1536; Privatbesitz) und die „Landschaft mit dem Raub

<sup>1</sup> CAREL VAN MANDER: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke; Wiesbaden 2000 (Neuausgabe der Originalausgabe von 1906), S. 199.