



Bernard Bousmanne u.a. (Hrsg.); New perspectives on Flemish illumination. Papers presented at the Colloquium held in Brussels, Royal Library of Belgium, November 16–18, 2011 (Corpus of Illuminated Manuscripts 22); Leuven: Peeters 2018; 315 S.; ISBN 978-90-429-3203-6; € 95

In der zweiten Hälfte des Jahres 2018 erschien bei Peeters unter dem Titel *New Perspectives on Flemish Illumination* mit immerhin sieben Jahren Verzögerung der Tagungsband zum gleichnamigen Kolloquium, das im November 2011 im Zusammenhang mit der Ausstellung *Miniatures Flamandes – Vlaamse Miniaturen* in Brüssel abgehalten worden war. Die Publikation enthält insgesamt fünfzehn Beiträge, die sich dem Thema der ‚flämischen Buchmalerei‘ aus sehr unterschiedlichen methodischen Richtungen nähern. So beschäftigen sich einige Aufsätze mit maltechnischen beziehungsweise restauratorischen Problemen, während es in zwei Beiträgen um Zuschreibungsfragen und stilkritische Fragestellungen geht. Ein wichtiges Thema ist auf diesem Gebiet weiterhin die komplexe Entstehungsgeschichte flämischer Handschriften und die Zusammenarbeit mehrerer Buchmaler und Schreiber, also ‚kollaborative Praktiken‘. Wieder andere Essays haben ikonografische, codicologische, narratologische oder kulturgeschichtliche Aspekte zum Thema. Hervorzuheben ist, dass die Publikation – ihrem Thema entsprechend – vorbildlich illustriert ist und zahlreiche hervorragende Reproduktionen von teilweise bisher unpublizierten Handschriften enthält. Eine Auswahl der wichtigsten im Band enthaltenen Aufsätze soll im Folgenden näher vorgestellt werden.

Der erste und zugleich zweifellos auch einer der bedeutendsten Beiträge wurde von Dominique Vanwijnsberghe und Erik Verroken verfasst und beschäftigt sich mit dem um 1450 in Oudenaarde tätigen Buchmaler Jean Le Tavernier. Die Autoren versuchen in ihren Ausführungen, diesem Künstler mehrere Miniaturen in einem wenig bekannten Stundenbuch in der British Library zuzuschreiben, wobei sie zunächst auf einige Probleme hinweisen, welche die Biografie Jean Le Taverniers betreffen. Add. ms. 19416, um das es im Beitrag vorrangig geht, dürfte zum Zeitpunkt des Kolloquiums im Herbst 2011 eine unpublizierte Handschrift gewesen sein. Ein Jahr später erschien jedoch eine etwa sechzigseitige französischsprachige Publikation aus der Feder derselben Autoren, in denen das Stundenbuch näher vorgestellt wird. (Obwohl diese Veröffentlichung in der Bibliografie bereits aufgeführt ist, wird die Handschrift im Aufsatz – ein wenig irreführend – als ‚unpubliziert‘ bezeichnet.) Durch den Essay in *New Perspectives on Flemish Illumination* ist nun also eine Art Zusammenfassung dieses Textes in englischer Sprache vorhanden. Jean Le Tavernier dürfte einer der bedeutendsten Illuminatoren der 1440er bis 1460er Jahre und somit gleichsam ein ‚Verbindungsglied‘ zwischen den Brüdern van Eyck und dem Meister der Maria von Burgund gewesen sein. Allerdings scheinen mit seinem Namen noch einige Probleme verbunden zu sein. Obwohl es von Vanwijnsberghe und Verroken



Abb. 1: Jean Le Tavernier,
Geburt Christi, Brüssel,
Koninklijke Bibliotheek van
Belgie, ms. 9511, fol. 43V
(40)

nicht angesprochen wird, ist möglicherweise nicht einmal gesichert, dass der Buchmaler, dem die beiden Autoren die Miniaturen im *Le Clerc Stundenbuch* zuschreiben, Jean Le Tavernier hieß. Le Taverniers Hauptwerke sind nämlich unter anderem die Grisailleminiaturen im *Stundenbuch Philipps des Guten* in der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Denn Jean Le Tavernier war ein Grisaillespezialist, während die im Beitrag besprochenen beziehungsweise als Vergleichsbeispiele herangezogenen Miniaturen allesamt farbig sind. Das zweite Problem ist die Tatsache, dass es zu dieser Zeit in Flandern offenbar mindestens zwei Buchmaler namens Jean Le Tavernier gab. Ein Jehan Tavernier wurde bereits in den 1430ern unabhängiger Malermeister in Tournai. Da ein weiteres Hauptwerk Jean Le Taverniers, eine *Geburt Christi* im *Breviarium Philipps des Guten* in der Königlichen Bibliothek in Brüssel, enge stilistische Parallelen zum Werk des in Tournai tätigen Meisters von Flémalle oder Robert Campins aufweist, wurde von der älteren Forschung angenommen, dass dieser Jehan Tavernier der Urheber der genannten Miniaturen ist. Erst nach dem Jahr 2000 wiesen Verroken und van Hoeke jedoch darauf hin, dass in Oudenaarde, einem Ort, der zwischen Tournai und Gent liegt, von etwa 1420 bis 1455 offenbar ein Buchmaler namens Jacob Le Tavernier tätig war.¹ Der Illuminator, der die fraglichen Miniaturen

1 Karl van Hoeke, „De miniaturist Jan de Tavernier en de Oudenaardse schilderkunst in de 15de eeuw“, in: *Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaarde* 41 (2004), S. 103–218; Erik Verroken, „De verluchter Jacob de Tavernier (1428–1454) en zijn zoon, de bekende Jan de Tavernier. Een archiefonderzoek naar de kunstenaarsfamilie de Tavernier“, in: *Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaarde* 43 (2006), S. 65–124.



Abb. 2: Jean Le Tavernier, *Bethlehemitischer Kindermord*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. NAL 3225, fol. 85 (39)

schuf, scheint wiederum dessen unehelicher Sohn gewesen zu sein. Verrokens und Vanwijnsberghes stilkritische Argumentation, dass die Miniaturen im *Le Clerc Stundenbuch* in London die Werke desselben Meisters sind, der die großartige *Geburtszene* in Brüssel und den *Bethlehemitischen Kindermord* in Paris schuf, ist grundsätzlich recht überzeugend. Sehr typisch für diesen Künstler sind die kleinen, sehr beweglichen Figuren und der erzählerische Reichtum, auch die üppigen bewegten Gewänder und Draperien, die bereits an Rogier van der Weyden denken lassen. Insgesamt dürfte der Stil Jean Le Taverniers aber vor allem mit der Kunst Robert Campins und der Brüder van Eyck beziehungsweise den Miniaturen im *Turin-Mailänder Stundenbuch* verbunden sein. Die Miniaturen in London scheinen in gewisser Weise von etwas geringerer künstlerischer Qualität zu sein als die eben erwähnten Miniaturen in Brüssel und Paris, weswegen sie von den beiden Autoren – möglicherweise zu Recht – als Frühwerke Jean Le Taverniers aus den 1440er Jahren angesehen werden. In der Tat sind die Bilder in Add. ms. 19416 in meinen Augen zum Teil von unterschiedlicher Qualität. So kann die Miniatur des dynamisch bewegten *Christoferus* sehr leicht mit Darstellungen wie dem *Bethlehemitischen Kindermord* in Paris in Verbindung gebracht werden, während mehrere andere Darstellungen wie etwa die *Beatrix*-Miniatur oder die *Heiligen Cornelius und Cyprian*, die zum Teil nur stehende Figuren zeigen, sehr statisch wirken. Diese könnten daher durchaus das Werk einer anderen Hand sein. Interessant und überzeugend ist ferner auch Vanwijnsberghes und Verrokens Vergleich der *Geburtszene* im *Le Clerc Stundenbuch* mit einer Miniatur des oder der Meister des Guillebert de Mets, der – möglicherweise ein wenig früher –



Abb. 3: Jean Le Tavernier, *Geburt Christi*, London, British Library, ms. IV 19416, fol. 37 (37)

in derselben Region zwischen Gent und Tournai aktiv war. Der Vergleich zeigt sehr deutlich, dass sich die beiden Künstler zwar stilistisch auf sehr unterschiedlichen Stufen befinden, also der Meister des Guillebert de Mets deutlich ‚altmodischer‘ wirkt als Jean Le Tavernier, die Kompositionen und die Anordnung der Figuren aber dennoch sehr eng miteinander verwandt sind. Verroken und Vanwijnsberghe ist also mit diesen drei Geburtsminiaturen – dem Meister des Guillebert de Mets und Jean Le Taverniers beiden Miniaturen in London und Brüssel – eine sehr aufschlussreiche Vergleichsreihe gelungen, die eine interessante stilistische Entwicklung innerhalb eines ‚Regionalstils‘ aufzeigt, also eine Zeit-Ort-Beziehung. Ohne Zweifel gibt es viele stilistische Gemeinsamkeiten zwischen den Geburtsszenen in London und Brüssel, aber in meinen Augen ist es schwer zu entscheiden, ob die beiden Miniaturen von derselben Hand stammen, die eine stilistische Entwicklung durchgemacht hat, oder doch von zwei verschiedenen Personen gemalt wurden. Während es beispielsweise bei den Gesichtszügen Marias und der Art, wie ihre Haare gemalt sind, große Ähnlichkeiten gibt, wirkt das Jesuskind im einen Bild relativ wohlgenährt, im anderen jedoch eher mager. Außerdem ist auch die Farbigkeit der Brüsseler Miniatur andersartig, es dominieren die Farben Blau und Braun, wogegen die früheren Werke durch eine stärkere Buntfarbigkeit charakterisiert werden können. Eine schwierige Frage dürfte außerdem auch die Datierung der Miniaturen sein. Ohne Zweifel ist die *Geburtsszene* in Brüssel eng mit der Kunst des Meisters von Flémalle verbunden, aber



Abb. 4: Jean Le Tavernier,
Heiliger Christoferus, London,
British Library, ms. IV 19416,
fol. 130 (33)

dennoch wird sie von den beiden Autoren in die 1460er Jahre datiert, was mir als ein wenig spät erscheint. Tatsächlich könnte man vielleicht sogar die Frage aufwerfen, ob die Brüsseler Miniatur beziehungsweise weitere Werke aus dieser Gruppe Arbeiten des Meisters von Flémalle sein könnten. Jedenfalls sollte das Verhältnis zwischen diesen beiden Künstlern durch systematische stilistische Vergleiche noch näher untersucht werden.

Um eine sehr ähnliche Fragestellung geht es auch in Jeffrey F. Hamburgers Beitrag, in dem sich der Autor auf die Analyse eines Einzelblattes in der Königlichen Bibliothek in Brüssel konzentriert. Das Thema der Miniatur, die dem sogenannten Meister der Houghton Miniaturen zugeschrieben wurde, ist die *Gregorsmesse*. Das Blatt war ursprünglich – zusammen mit zwei anderen Seiten, für deren Illuminierung vermutlich derselbe Meister verantwortlich war – Teil des *Emerson-White-Stundenbuches*, das sich in der namensgebenden Houghton Library in Cambridge, Massachusetts befindet. In *New Perspectives on Flemish Illumination* sind daher neben der *Gregorsmesse* auch die beiden anderen Miniaturen aus dem *Emerson-White-Stundenbuch* in mehrfach vergrößerter Form abgebildet – höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei um die qualitativ besten Reproduktionen dieser Miniaturen, die derzeit publiziert sind. Hamburger kommt gleich im ersten Absatz zur Sache (45): Er glaubt, beim Meister der Houghton Miniaturen handle es sich um keinen Geringeren als Hugo van der Goes, wobei er sich auf James Marrow beruft. Jener hatte 2016 in einem

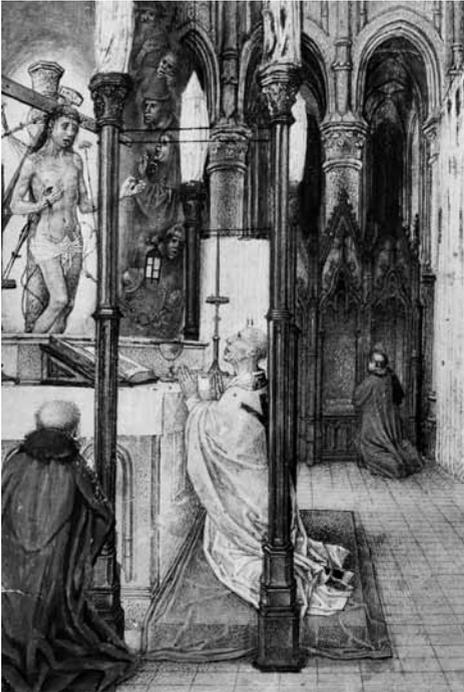


Abb. 5: Meister der Houghton Miniaturen (Hugo van der Goes?), Gregorsmesse, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek van België, ms. II 3634-3636

Katalogeintrag bemerkt, es könnte sich bei diesem Meister um Hugo van der Goes handeln.² Sowohl Marrow als auch Hamburger scheinen jedoch interessanterweise zu ignorieren, dass bereits 2015 drei andere Miniaturen aus dieser Werkgruppe Hugo van der Goes zugeschrieben wurden.³ Hamburger argumentiert allerdings nicht oder nur teilweise stilistisch. Zunächst macht er darauf aufmerksam, dass die Miniatur insofern nicht der Tradition folgt, dass Papst Gregor und der Altar, vor dem er betet, von der Seite beziehungsweise im Profil gezeigt werden (46). Dieser Typ der Gregorsmesse sei erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aufgekommen, da ältere Darstellungen den Papst stets als Rückenfigur zeigten. Des Weiteren meint der Autor, dass die Miniatur nicht eine reale ‚Andachtssituation‘ des späten Mittelalters zeige (50) oder dem Betrachter gleichsam zeigen wolle, wie er sich bei der Andacht zu verhalten habe beziehungsweise was er denken und fühlen solle. Hier verweist Hamburger auf Jan van Eycks *Van der Paele Madonna* und *Rolin-Madonna* (50). Er ist der – möglicherweise bewusst irreführenden – Auffassung, die Andachtssituationen seien ähnlich, da sich die Blicke des Betenden und der Madonna beziehungsweise Christi nicht

2 *Beyond Words. Illuminated manuscripts in Boston collections*, hrsg. von Jeffrey F. Hamburger, Boston 2016, S. 148–150; der Literatureintrag ist in Bibliothekskatalogen zwar leicht auffindbar, wurde in der Bibliografie von *New Perspectives on Flemish Illumination* jedoch offenbar vergessen.

3 Anna Simon, *Studien zu Hugo van der Goes*, Diss. Stuttgart, 2015, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3452> (19.4.2019), S. 113–129.



Abb. 6: Meister der Houghton Miniaturen (Hugo van der Goes?), Cambridge (Massachusetts), Houghton Library, ms. Typ. 443 & 443.I, fol. 99v (48)

träfen (50), doch hier muss man dem Autor entschieden widersprechen. Die Blicke Papst Gregors und Christi treffen sich nämlich ganz eindeutig, ja mehr noch, Christus und Gregor scheinen sich miteinander in einem lebhaften verbalen Dialog zu befinden, denn Christus hat den Mund geöffnet und streckt seine Arme in Richtung seines Gesprächspartners (alternativ könnte man seine Geste auch als Gestikulieren oder schlicht als eine Redegeste interpretieren). Der leidende Christus akzeptiert also das Mitgefühl des Papstes, er sieht ihn und reagiert auf ihn. Dies alles wären eher Hinweise dafür, dass dem Betrachter gerade nicht verdeutlicht werden soll, dass das, was er sieht, darunter nicht zuletzt auch seine eigenen ‚Visionen‘ vom leidenden Christus, nur ein Bild und nicht real ist. In Bezug auf die Interpretation der Miniatur sind dies natürlich bedeutende Beobachtungen, jedoch sehe ich in ihnen keine Argumente für ihre Zuschreibung an Hugo van der Goes. Allerdings vergleicht Hamburger die Brüsseler Miniatur auch mit zwei Miniaturen, von denen eine möglicherweise vor ihr, die andere jedoch deutlich später entstand. Bei der früheren Miniatur handelt es sich um die Darstellung der *Gregorsmesse* in ms. 78 B 13 im Berliner Kupferstichkabinett, einer Malerei, die sich zusammen mit mehreren weiteren Blättern ursprünglich im sogenannten *Voustre-Demeure-Stundenbuch* in der Biblioteca Nacional in Madrid befand. Hamburger zieht diese Darstellung als Vergleichsbeispiel heran, weil sie möglicherweise ein Bindeglied zwischen der Brüsseler *Gregorsmesse* und dem älteren Typ der *Gregorsmesse* darstellt, da sie den Papst halb als Rückenfigur und halb als Profilfigur

zeigt. Der Autor erwähnt jedoch nicht, dass es im Berliner Album mehrere Miniaturen gibt, die möglicherweise auch Hugo van der Goes zugeschrieben werden können. Beim zweiten Vergleichsbeispiel, einer *Gregorsmesse* vom Meister der Davidsszenen im *Breviarium Grimani*, die sich heute in einer Handschrift in der Oxforder Bodleian Library befindet, ist sehr deutlich zu erkennen, dass die Brüsseler Miniatur ihr Vorbild war. Dies sei laut Hamburger vor allem deshalb interessant, weil sich in derselben Handschrift noch weitere Miniaturen befinden, die auf Hugos Tafelgemälde verweisen, als ob der Illuminator die Werke des großen Tafelmalers also gleichsam bewusst zitiert hätte (58). Obwohl ich vor fünf Jahren der Ansicht war, dass es sich bei den drei Miniaturen im *Emerson-White-Stundenbuch* nicht um Werke Hugos handelt, muss ich zugeben, dass ich bei ihnen heute mehr und engere stilistische Verbindungen zum Tafelmalers sehe. Es ist meines Erachtens gut möglich, dass sie von Hugo van der Goes gemalt wurden. Allerdings wäre ich mir noch immer nicht sicher, ob sie alle von derselben Hand stammen. Die engsten stilistischen Parallelen sehe ich bei der Vollbildminiatur, die den *heiligen Antonius lesend in der Wüste* zeigt. Die Gestaltung der Landschaft und die Raumauffassung des Bildes verweisen doch in einem relativ hohen Maß auf Werke wie den *Wiener Sündenfall* (Wien, Kunsthistorisches Museum) oder die *Außenseite des Portinari-Altars* (Florenz, Uffizien). Die Art, wie der Himmel und die blauen Berge im Hintergrund gestaltet sind oder die Form der Bäume scheinen sehr eng mit den entsprechenden Elementen auf dem *Wiener Sündenfall* zusammenzuhängen. Auch die präzise Gestaltung der Wildschweine im Vordergrund erinnert sehr an die feinmalerische Brillanz bei Hugos kleinformatigen Andachtsbildern. Die historisierte *Bordüre mit den Szenen aus der Vita des Antonius* scheint zwar stilistisch und maltechnisch eng mit der *Antoniusminiatur* zusammenzuhängen, aber es fällt bei ihr schon aus ikonografischen Gründen sehr viel schwerer, sie mit den Tafelgemälden Hugos zu vergleichen. Daher könnte sie auch von einer anderen Hand gemalt worden sein. Bei der *Gregorsmesse* fällt es ein wenig leichter, sie mit Hugos Werken zu vergleichen, am ehesten könnte man hier noch Verbindungen zu den *Triptychonflügeln in Edinburgh* sehen. Wenn es sich auch bei ihr um ein Werk Hugos handeln sollte, müsste man sie jedenfalls ein wenig früher datieren als die drei Miniaturen, die ich 2015 dem Maler zugeschrieben habe.

Elisabeth Morrison beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit einer rätselhaften Gruppe von flämischen Stundenbüchern, die um 1500 entstand. Sie besteht aus dem berühmten *La Flora-Stundenbuch* in Neapel (ms. I.B.51 in der Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III), einem Stundenbuch in der Bayerischen Staatsbibliothek (ms. Clm. 28345) und einer Handschrift, die heute in zwei Teile geteilt ist, von denen die eine Hälfte in der Médiathèque François-Mitterrand (ms. 57/269) in Poitiers und die andere Hälfte in der Österreichischen Nationalbibliothek (cod. 1887) aufbewahrt wird. Alle drei Stundenbücher sind einander formal und inhaltlich ähnlich und wurden offenbar auch von den gleichen Illuminatoren hergestellt, wenn es auch kleinere Unterschiede und ‚Abwandlungen‘ gibt. Die Älteste der drei Handschriften ist sicherlich das *La Flora-Stundenbuch*, an dem sich mehrere ungewöhnliche Phänomene beobachten lassen. Zum einen wurden darin mehrmals Miniaturen von Simon Marmion

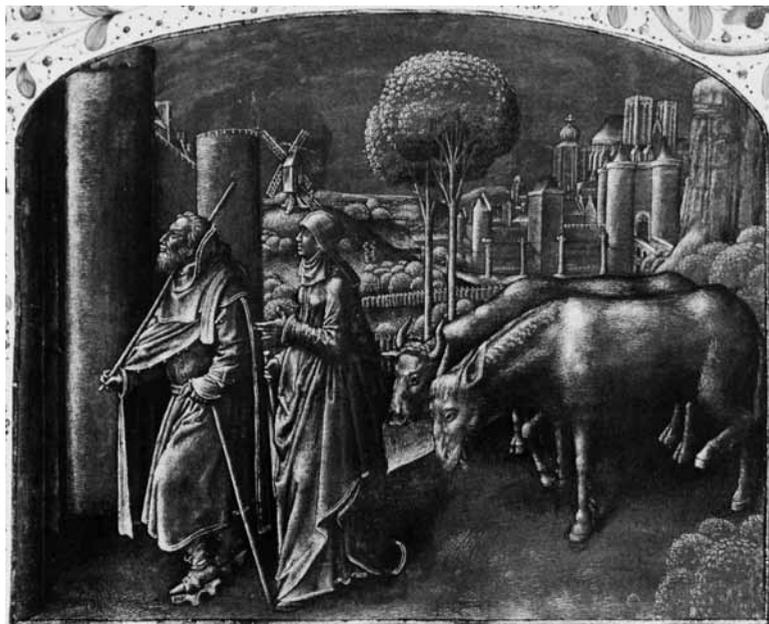


Abb. 7: Meister des flämischen Boethius, *Ankunft von Maria und Joseph in Bethlehem*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 181, fol. 25r (240)

‚recycelt‘, indem sie geschickt in das Buch hineingeklebt und mit einem neuen gemalten Rahmen versehen wurden. Simon Marmion war ja zur Entstehungszeit der Codices bereits länger nicht am Leben und es ist somit klar, dass die eingeklebten Miniaturen deutlich vor 1500 entstanden. Eigentümlich ist am *La Flora-Stundenbuch* ferner auch, dass es neben diesen wiederverwendeten Miniaturen von Simon Marmion auch Miniaturen enthält, die sich so nahe an Miniaturen der 1470er Jahre anlehnen, beispielsweise vom berühmten Meister der Maria von Burgund, dass man sie eigentlich als Kopien bezeichnen kann. Interessant ist schließlich aber auch, dass die gemalten Rahmen der Miniaturen teilweise nicht gleich groß sind, wobei es mehrere Miniaturen gibt, die eine Art doppelten Rahmen besitzen, das heißt um einen kleineren ‚Scheinarchitektur‘-Rahmen wurde offenbar ein weiterer, ebenfalls illusionistischer Rahmen gemalt. Morrison versucht dies damit zu erklären, dass man versuchte, die unterschiedlich großen Rahmen an einander anzupassen beziehungsweise sich der Hauptmeister (‚Projektleiter‘) im Laufe der Herstellung der Handschrift änderte – ihre Überlegungen wirken hier teilweise jedoch etwas spekulativ. Auch im Münchner Stundenbuch wurden Miniaturen von Simon Marmion wiederverwendet, außerdem sind teilweise genau dieselben Szenen wie im *La Flora-Stundenbuch* enthalten, wobei Miniaturen Marmions mit einigen Änderungen ‚kopiert‘ wurden. So sind die Miniaturen in München beispielsweise häufig nahsichtiger. Es gibt allerdings auch viele Seiten, die fast identisch beziehungsweise von der Gestaltung her genau gleich sind.

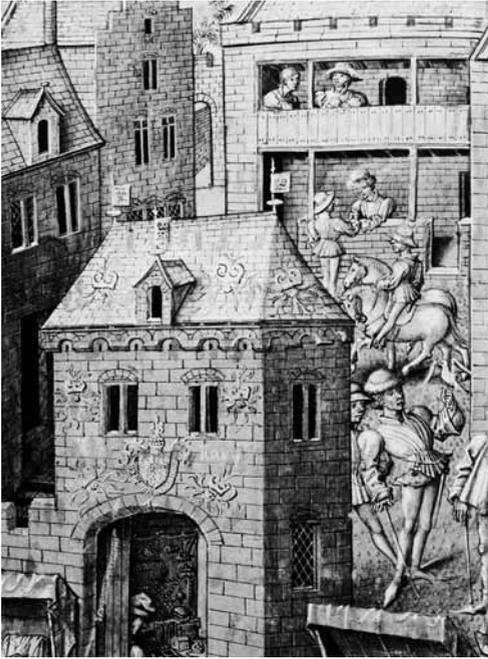


Abb. 8: Jean Le Tavernier, *Stadttor mit Markt, Brüssel*, Koninklijke Bobliotheek van Belgie, ms. 9066, fol. I Ir (252)

Die wichtigste Rolle scheint bei diesen drei Handschriften ein Illuminator mit dem Notnamen Gebetbücher-Meister gespielt zu haben. Er war offenbar an allen drei Projekten beteiligt, wobei er bei den beiden späteren Handschriften möglicherweise auch der ‚Projektleiter‘ war. Weitere wichtige Meister waren der sogenannte Maximilians-Meister, der Meister des Dresdner Gebetbuchs sowie der ‚Meister der Davidsszenen‘. Morrison zieht aus der Wiederverwendung von älteren Miniaturen und der engen Anlehnung an ältere Vorbilder den Schluss, dass das *La Flora-Stundenbuch* als eine Art „Greatest Hits“ der flämischen Buchmalerei intendiert war und die gesamte Handschriftengruppe somit als eine Serie von ‚Huldigungen‘ an die großen Meister der flämischen Buchmalerei (189). In meinen Augen dürfte bei derartigen Werken auch die Massenproduktion von Miniaturen beziehungsweise Handschriften ein wesentlicher Faktor gewesen sein. Jedenfalls muss man Morrison dabei zustimmen, dass diese Handschriftengruppe einige rätselhafte, ja irritierende und daher teilweise auch zu Spekulationen verleitende Eigenschaften besitzt, für die man wohl noch längere Zeit keine schlüssige Erklärung finden wird (190).

Auch das Thema von Anne Margreet As-Vijvers’ Beitrag ist die Arbeitsteilung beziehungsweise das ‚Teamwork‘ bei der Herstellung flämischer Stundenbücher um 1500. Das Phänomen, dass man bei einzelnen Handschriften zwar mehrere Hände unterscheiden kann, aber gleichzeitig bei einer großen Anzahl von Codices immer wieder den gleichen Meistern begegnet, versucht sie anhand von einigen Werken des ‚Meisters der Davidszenen im Breviarium Grimani‘ und Simon Marmions zu

verdeutlichen. Aus ihren Ausführungen geht sehr deutlich hervor, dass man den Stil zahlreicher Buchmaler klar unterschieden und erfassen kann – dennoch besitzen die allermeisten von ihnen nur einen ‚Notnamen‘, weil ihre Identität unbekannt ist. So ist beispielsweise interessant, dass Werkstattleiter wie Simon Bening oft einen bevorzugten Mitarbeiter hatten. Simon Benings ‚Lieblingsmitarbeiter‘ malte etwa sehr häufig Bordüren, während Bening selbst vor allem die größeren Miniaturen ausführte. Allerdings betont As-Vijvers auch, dass man Illuminatoren nicht in ‚Miniaturmaler‘ und ‚Bordürenmaler‘ einteilen sollte, da Miniaturmaler manchmal durchaus auch Bordüren malten und umgekehrt (208). Darüber hinaus weist sie auch darauf hin, dass Miniaturen beziehungsweise Bordüren oft auch vor dem Text beziehungsweise der Bordüre ausgeführt werden konnten (205). Dies weiß man, da Einzelblätter ohne Text oder Bild erhalten sind. Der Autorin zufolge muss man den Begriff ‚Werkstatt‘ bei flämischen Buchmalern neu definieren (208). Eine ‚Werkstatt‘ war hier ein Team, das (mehr oder weniger) eng und relativ regelmäßig zusammenarbeitete. Dabei gab es die traditionelle Einteilung in ‚Meister‘ und ‚Lehrlinge‘ eigentlich nicht mehr. Die Hauptmeister malten zwar selbst auch, hatten allerdings daneben insbesondere auch ‚koordinierende‘ Aufgaben und waren daher eher ‚Projektmanager‘. Die Autorin glaubt, dass die meisten Illuminatoren Familienbetriebe führten, die höchstens zwei Mitglieder hatten (208). Diese arbeiteten mit anderen Meistern oder ‚Firmen‘ über einen längeren Zeitraum hinweg in einem semi-permanenten Team zusammen, wobei sich die Zusammensetzung dieser Teams im Laufe der Zeit ändern konnte.

Ein thematischer Schwerpunkt des Symposions beziehungsweise der Publikation sind Grisailleminiaturen. Diesen sind gleich zwei Beiträge gewidmet, wobei beide Texte von Autoren verfasst wurden, die sich vor allem mit restauratorischen und kunsttechnologischen Fragen beschäftigen. Allerdings ist nur Wattweuws und van Bos‘ Essay überwiegend kunsttechnologisch orientiert, während Anne Dubois‘ brillanter Text eher als eine allgemeine Einführung in das Thema angesehen werden kann. Gleich zu Beginn ihrer Ausführungen betont die Autorin, dass Grisailleminiaturen zu ihrer Entstehungszeit zumeist nur als ‚peinture de noir et de blanc‘, also ‚Malerei in schwarz und weiß‘ bezeichnet wurden, da der Begriff ‚Grisaille‘ zur Bezeichnung derartiger Malereien erst zur Barockzeit aufkam (233). Im Anschluss daran geht Dubois auf die Ursprünge der Grisaillemalerei in der Buchkunst ein und verweist hier zu Recht auf die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts (234). Die ersten Grisailleminiaturen gab es in Werken wie dem *Stundenbuch der Jeanne d'Évreux* (heute im Metropolitan Museum in New York), das vom berühmtem Pariser Buchmaler Jean Pucelle illuminiert wurde. Obwohl es vermutlich zutreffend ist, dass die burgundische Vorliebe für diese Technik als eine Art bewusster Rückgriff auf die französische Buchkunst des 14. Jahrhunderts zu interpretieren ist, gibt es doch sowohl stilistische als auch vor allem technische Unterschiede zwischen der französischen und der flämischen Grisaillemalerei in Handschriften. Zum einen ist die französische Spielart technisch in erster Linie mit der Zeichnung sehr eng verwandt, während es sich bei den niederländischen Grisailleminiaturen um echte (monochrome) Malereien

handelt, die mit dem Pinsel und verschiedenen (flüssigen) Farben beziehungsweise Tinten hergestellt wurden. Zum anderen ist auch interessant, dass französische Grisailen eigentlich praktisch immer sogenannte Semi-Grisailen sind, das heißt monochrom sind nur Teile des Bildes, zumeist nur die Figuren, wogegen die Umgebung der Figuren oder der Hintergrund vielfach bunt dargestellt ist. Derartige Semi-Grisailen gibt es in der niederländischen Buchmalerei zwar ebenfalls sehr häufig, jedoch existieren dort auch vollständig monochrome Miniaturen. Dubois fragt sich aber auch, warum Grisailleminiaturen in der flämischen Buchmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (wieder) so beliebt waren (235). Hier sieht sie auf der einen Seite – wie bereits angedeutet – eine enge und direkte Verbindung zum Burgunderherzog und seinem Hof. Mehrere bedeutende Grisaillehandschriften wurden ja von Philipp dem Guten selbst in Auftrag gegeben. Möglicherweise war es daher sein Wunsch, für die Miniaturen in diesen Handschriften die Grisailletechnik zu wählen. Dabei scheint es Hinweise dafür zu geben, dass monochrome Bilder mit Alter beziehungsweise mit der Vergangenheit assoziiert wurden. So sieht man auf Grisailleminiaturen manchmal Gewänder, die einer vergangenen Mode zu entsprechen scheinen. Auch gibt es Tendenzen, diese Technik für alttestamentarische Szenen zu wählen. Till-Holger Borchert wies zudem darauf hin, dass es unter den Grisaillehandschriften überdurchschnittlich viele historische Werke gibt.⁴ Dubois erwähnt allerdings auch, dass die Vorliebe des Herzogs für Grisailen möglicherweise auch damit zusammenhängen könnte, dass Weiß, Grau und insbesondere Schwarz seine Lieblingsfarben waren (236f.). Darum trug der Herzog bekanntlich zumeist schwarze Kleidung und verlangte oft auch von seinen Höflingen, dass sie sich schwarz kleideten. Im zweiten Teil ihres Aufsatzes erklärt Dubois anhand einiger Beispiele aus der Königlichen Bibliothek in Brüssel die Maltechnik bei niederländischen Grisailleminiaturen, wobei sie sich vor allem auf Werke von Willem Vrelant konzentriert (240–245). Zunächst stellt sie fest, dass die Grisailletechnik grundsätzlich eine Malerei auf dunklem Grund ist. Die allererste Malschicht war daher ein Grauton, mit dem die gesamte Bildfläche mehr oder weniger gleichmäßig gefüllt wurde. Danach wurden die wichtigsten Züge der Zeichnung wie die Umrisslinien mit einem sehr dunklen Ton angelegt. Schließlich erfolgte die dreidimensionale Modellierung der Details mit Schwarz beziehungsweise Dunkelgrau und Weiß. Bei den meisten Grisailleminiaturen lässt sich jedoch eine noch komplexere Technik beobachten: Die unterste Malschicht wurde nämlich häufig in bis zu drei unterschiedlichen Grautönen oder ‚Helligkeitszonen‘ angelegt. Da der Künstler in solchen Fällen sehr genau gewusst haben muss, wie das Endergebnis aussehen sollte, ist es sehr wahrscheinlich, dass er die Miniatur mithilfe von Zeichnungen und Entwürfen vorbereitete. Dubois bemerkt in diesem Kontext auch, dass Grisailleminiaturen in maltechnischer Hinsicht der Tafelmalerei näher stehen als der Buchmalerei (244). Sofern es sich nicht um reine monochrome Grisaillemalereien

4 Till-Holger Borchert, „Color Lapidum: una aproximación a las representaciones en grisalla en la baja edad media“, in: *Jan van Eyck Grisallas* (Ausst.-Kat. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Madrid), Madrid 2009, S. 47–49.

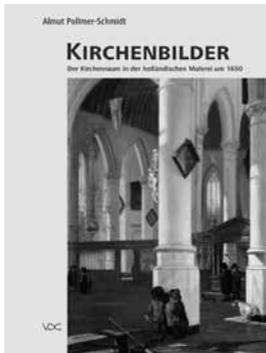
handelte, können neben Schwarz, verschiedenen Grautönen und Weiß auch andere Farben beziehungsweise Pigmente zum Einsatz kommen: So wurden Glanzlichter wie Nimben, Gewandsäume oder Gegenstände, die auch in der Realität aus einem glänzenden Metall hergestellt werden, häufig auch mit Gold modelliert. Hände und Gesichter wurden außerdem oft in Hautfarben gemalt, wobei der Hautton deckend über die unterste Grauschicht gestrichen wurde. Interessant ist ferner, dass beispielsweise bei Wangen der Hautton manchmal nur durch minimale Mengen von Rot beziehungsweise Orange ‚angedeutet‘ wurde. In einigen Miniaturen lassen sich außerdem auch Silberpigmente nachweisen.

Lieve Watteeuw und Marina van Bos untersuchten Grisailleminiaturen in mehreren Handschriften in der Brüsseler Bibliothek mithilfe der nicht-destruktiven Röntgenfluoreszenzmethode. Ihr Ziel war es, herauszufinden, welche konkreten Materialien und Pigmente bei Grisailleminiaturen verwendet wurden. Sie konnten durch die Identifizierung verschiedener chemischer Elemente beweisen, dass die wichtigsten Farbstoffe unterschiedliche Tinten und Bleiweiß waren. Die am häufigsten genutzte Tinte war die Eisengallustinte. Manche Künstler, darunter vor allem Willem Vrelant, bevorzugten aber auch schwarze Pigmente aus Kohle, die eher Tafelmalern nutzten. Um über eine möglichst große Palette an Grautönen zu verfügen, wurden viele verschiedene Tintenarten verwendet, miteinander kombiniert und oft nicht nur mit Bleiweiß, sondern auch mit geringen Mengen von roten oder blauen Pigmenten vermischt. Die Autorinnen betonten eingangs auch, dass die Materialien, die man für Grisailleminiaturen benötigte – im Gegensatz zu Pigmenten für farbige Miniaturen –, billig und leicht zu erwerben waren (250). Gemäß dem Motto ‚weniger ist mehr‘, war es für den Illuminator durch die farbliche Beschränkung auf Weiß, Grau und Schwarz leichter, seine künstlerische Virtuosität zu demonstrieren. Ein Schwerpunkt der technischen Untersuchungen von Watteeuw und van Bos lag auf ms. 9067. Für die Herstellung der zahlreichen Grisailleminiaturen dieser Handschrift, deren Text die Eroberungen und Taten Karls des Großen zum Thema hat, wurde Jan de Tavernier 1460 bezahlt – dies belegen Eintragungen in den Rechnungsbüchern des Burgunderherzogs. Die Forschung hatte jedoch schon länger vermutet, dass Jan de Tavernier in Oudenaarde eine größere Werkstatt führte. Die Untersuchungen der Autorinnen scheinen nun zu beweisen, dass für die Miniaturen in der Handschrift zum Teil sehr unterschiedliche Materialien verwendet wurden. Auch Watteeuw und van Bos schließen daraus, dass an der Entstehung der Miniaturen tatsächlich mehrere Miniaturmaler beteiligt waren. Nicht bewiesen ist in meinen Augen jedoch, dass der Urheber einiger Grisailleminiaturen in ms. 9066 dieselbe Hand ist, die auch die Miniaturen in Add. ms. 19416 schuf, das in Vanwijnsberghes und Verrokens Beitrag vorgestellt wurde.

New perspectives on Flemish illumination enthält noch mehrere interessante Essays, die hier aus Platzgründen nicht eingehender diskutiert werden können. Faszinierend ist beispielsweise der Bildwitz Loyset Liédets, den Catherine Reynolds zu entschlüsseln versucht und dabei herausfindet, dass die heute teilweise nicht mehr geläufigen Bedeutungen von Gesten und Körpersprache eine wesentliche Rolle spielen. Nicht minder interessant ist aber auch Dominic E. Delarue's narratologische

Analyse der Illustration von ms. 10958, in der die Miniaturen von Jean Miélot wie eine Bühne für die Inszenierung eines Theaterstücks über das Leben des heiligen Jodocus aufgefasst werden. Doch der Band beinhaltet nicht nur Essays zu neuen oder ungewöhnlichen Problemen, sondern bietet – wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht – auch mehrere Beiträge zu ‚klassischen‘, teilweise sehr komplexen Fragestellungen. Da die meisten Texte aber didaktisch gut aufbereitet und logisch strukturiert sind, kann das Buch dabei auch Lesern empfohlen werden, die in dieses überaus schwierige Gebiet einsteigen möchten. Insgesamt ist den Herausgebern somit eine sehr lesenswerte Publikation zu einem verhältnismäßig wenig erforschten Gebiet der europäischen Kunstgeschichte gelungen. Es ist daher auch zu hoffen, dass von *New perspectives on Flemish illumination* noch wichtige Impulse für die Klärung spannender Zuschreibungsfragen ausgehen werden.

ANNA SIMON
Wien



Almut Pollmer-Schmidt; Kirchenbilder. Der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650; Kromsdorf und Weimar: VDG Weimar 2017; 530 S., 160 z.T. farb. Abb.; ISBN 978-3-89739-752-1; € 78

Gemälde des 17. Jahrhunderts aus den nördlichen Niederlanden, die das Innere von Kirchen zeigen, erhalten vergleichsweise wenig kunsthistorische Aufmerksamkeit. Entsprechend selten wird ihre Bedeutung zum Thema gemacht.¹ Ein Grund dafür ist, dass zeitgenössische Quellen recht spärlich sind. Darauf wies schon Wolfgang J. Müller im Katalog der Braunschweiger Ausstellung ‚Die Sprache der Bilder‘ hin, die 1975 einen Neuanfang in der deutschen Kunstgeschichte zur Bilddeutung der niederländischen Malerei markierte: „Die religiös-moralische Bedeutung der sachlichen und zugleich stimmungsvollen Wiedergabe eines bestimmten Kirchenraumes lässt sich bislang aus der EmblemLiteratur nicht belegen“.² Seitdem haben sich auch keine Bildgedichte, Emblemata, erzählende oder andere Quellen finden lassen,

- 1 Das Buch entstand als Dissertation über einen längeren Zeitraum bis 2011 und ist dann mit Verzögerung verlegt worden. Man könnte nun ein Lamento über den langsamen ‚Stoffwechsel‘ der Diskussion in diesem Forschungsfeld anstimmen, weil nur wenige Diskutanten beteiligt sind etc. In dem Forschungsfeld haben verzögerte Drucklegungen beinahe Tradition, wie die klassische Arbeit von Walter A. Liedtke zeigt, *Architectural Painting in Delft, Doornspijk* 1982, die aus einer 1974 abgeschlossenen Dissertation erwuchs. In den letzten zehn Jahren sind einige substantielle Beiträge zur Bildgattung und ihrer Deutung erschienen, die bei Pollmer-Schmidt erwähnt werden, hier aber nicht näher besprochen werden sollen.
- 2 *Die Sprache der Bilder – Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum), Braunschweig 1978, zu Kat.-Nr. 16, S. 94; vgl. Kat.-Nr. 40.