

BODO BRINKMANN

Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit

Turnhout, Brepols 1997. 2 Bde.; Textband: 442 S. m. 107 sw-Abb, Tafelband: 63 farb. und 367 sw-Abb. ISBN 2-503-50565-1. 5500,- BEF.

Im Jahre 1925 erschien mit Friedrich Winklers *Die flämische Buchmalerei* die erste umfassende deutschsprachige Studie zu den niederländischen Buchmalern von van Eyck bis Simon Bening. Auch wenn sich in vielen Fällen Erweiterungen und Umgruppierungen ergeben haben (vgl. G. Dogaer, *Flemish Miniature Painting*, 1987), so ist doch Winklers katalogartige Überblicksdarstellung bis heute als Referenzwerk anerkannt.

Das Problem der flämischen Buchmalerei, das erkannte bereits Winkler, liegt weniger in der begrenzten Zugänglichkeit und bruchstückhaften Überlieferung als vielmehr im Bestand selbst, in den unzähligen Imitationen und Variationen von Vorlagen und dem heterogenen Erscheinungsbild vieler Handschriften begründet. Die lange Debatte um den Meister der Maria von Burgund zeigt, wie schwierig ein rein stilgeschichtlicher Zugriff auf ein Korpus ist, das hauptsächlich aus Kopien besteht. In der Forschung zur flämischen Buchmalerei dominieren Untersuchungen zu einzelnen Künstlern, Werken und Sammlern; eine Synthese, die Licht in die Vielzahl unklarer Zuschreibungen und Zusammenhänge brächte, ist seit langem ein Desiderat. Besonders auf der Produzentenseite bleibt aufgrund der lückenhaften Quellenlage vieles im Dunkeln. Aufklärung verspricht die Monographie von Bodo Brinkmann. Während sie durch den Titel an Winkler anknüpft, ist der Ansatz jedoch neu: Ein einzelner Künstler, der Meister des Dresdener Gebetbuchs, dient als Leitfaden durch das Gewirr der Buchmalerei des Burgunderreichs und damit als Bindeglied zwi-

schen Mikro- und Makroebene bzw. »Lupe« und »Fernglas«. In Anlehnung an Delaissés *archaeology of the book* werden die Miniaturen im Funktionszusammenhang des ganzen Buches betrachtet, wird Stilanalyse zu einer Art »erweiterter« Kennerschaft ausgebaut.

Daneben dient die Zusammenarbeit des Meisters mit anderen Buchmalern als Ausgangspunkt für mitunter umfangreiche Exkurse zu diesen Künstlern und zur Handschriftenproduktion in Brügge. So geht seine *Flämische Buchmalerei* über eine Künstlermonographie weit hinaus. Das Buch fußt im wesentlichen auf einer 1990 abgeschlossenen Dissertation zum Meister des Dresdener Gebetbuchs und einer langen Reihe an Aufsätzen zur Gent-Brügger-Buchmalerei, die hier im Zusammenhang dargestellt werden. Doch auch wer die Publikationen der letzten Jahre aufmerksam verfolgt hat, wird in dem Buch einiges Neue finden. Die Fülle der besprochenen Werke ist beachtlich und läßt erahnen, welch langjährige, mühevollere Spurensuche hinter dieser Arbeit steckt, die den Verfasser als einen der besten Kenner flämischer Buchmalerei ausweist.

Der Meister des Dresdener Gebetbuchs ist eine Erfindung Winklers, der ihm, ausgehend von der namensgebenden Handschrift, eine beachtliche Liste an Werken zuschreibt, die noch Brinkmann weitgehend als Kern des Œuvres akzeptiert, allerdings auf über 50 Handschriften, Einzelblätter und Drucke erweitert.

Winkler charakterisiert den Meister des Dresdener Gebetbuchs, dessen Tätigkeit er zwischen 1470 und 1500 in Brügge ansiedelt, als

erfinderischen und humorvollen Erzähler, den seine »sittenbildlichen Meisterwerke« zum »interessantesten Vorläufer« Brueghels machen. Die kunsthistorische Stellung des Anonymus bleibt jedoch merkwürdig widersprüchlich. Während er einerseits durch motivische und stilistische Parallelen sowie durch Zusammenarbeit mit anderen Brügger Buchmalern fest in dieser Tradition verankert zu sein scheint – so fest, daß er in ihm schon ein Mitglied der Malerfamilie Bening vermutet –, machen ihn seine Erzählfreude und Innovationslust im motivischen Bereich andererseits zum Außenseiter im sonst so vorlagentreuen Milieu.

Es ist diese Außenseiterrolle, die auch Brinkmann immer wieder betont und am Ende durch eine nordniederländische Herkunft des Malers zu belegen versucht. Doch bis dahin ist es ein weiter Weg, den Brinkmann allein anhand des Materialbefunds entwirft. Er beginnt um 1470 in der Brügger Werkstatt des Meisters Antons von Burgund (Mitarbeit am Pariser *Froissart*, BNF Fr. 2646) und mit dem kurz darauf entstandenen namengebenden Stundenbuch in Dresden und kommt um 1480 durch eine Fülle an Aufträgen für Gebetbücher und Profanhandschriften, teilweise in Kollaboration mit den bekanntesten Malern der Zeit – Simon Marmion, Gerard David, Meister des Älteren Gebetbuchs Maximilians I. –, zu einem ersten Höhepunkt. 1488 scheint der Maler Brügge überstürzt Richtung Frankreich verlassen zu haben, wie in Tournai und Amiens geschriebene Kodizes nahelegen. Gegen 1495 ist er wieder in Brügge anzutreffen, wo er bis zu seinem Tod 1520, nun im Verbund mit einer jüngeren Malergeneration, an der Ausstattung luxuriöser Stundenbücher wie dem *Spinola-Stundenbuch* (Los Angeles, Getty Ms.Ludwig IX, 18) beteiligt ist.

Die Monographie birgt gegenüber der älteren Forschung, die den Dresdener Gebetbuchmeister eher vernachlässigt hat, eine Fülle an Ergänzungen und Überraschungen. Der Meister wird auf der Basis profunder Werkanaly-

sen nun erstmals als künstlerische Persönlichkeit vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Buchmalerei greifbar.

Ausgangspunkt aller Zuschreibungen ist traditionsgemäß das Gebetbuch in der Sächsischen Landesbibliothek, wiewohl es durch einen Wasserschaden im letzten Krieg sehr gelitten hat. Doch die gedrungenen, eher häßlichen, aber sehr lebendigen Figuren mit den meist rundlichen Köpfen, halbgeschlossenen, hervortretenden Augen und leicht schiefen Kopfbedeckungen lassen sich hier trotz der Beschädigungen noch gut studieren. Ein Hang zum Voluminösen zeichnet auch die Architekturen und die vorwiegend buschigen Bäume aus, die ebenfalls bis ins Spätwerk zu finden sind.

Berühmt wurde der Dresdener Gebetbuchmeister wegen seiner feinen und stimmungsvollen Landschaften, die ihm schon zu Lebzeiten zu regelmäßigen Aufträgen für Kalenderbilder verhalfen. In der Schilderung des Alltagslebens und der Natur im Jahreslauf, so ließe sich folgern, liegt die eigentliche Begabung des Anonymus, und oft scheinen seine biblischen und profanen Historien wie auf eine höhere Ebene transponierte Monatsdarstellungen.

Bei einem derart entwickelten Einstiegswerk wie dem Dresdener Stundenbuch stellt sich unmittelbar die Frage nach der künstlerischen Herkunft des Malers, die Brinkmann aufgrund stilistischer und ikonographischer Parallelen, die allerdings überwiegend erst im mittleren und späten Werk auftreten, in Utrecht verortet. Diese könnte er jedoch auch im internationalen Milieu von Brügge kennengelernt haben.

Insgesamt bleibt seine Verbindung zum Meister Antons von Burgund, in dessen Umfeld Brinkmann das erste Auftreten des Dresdener Gebetbuchmeisters konstatiert, eher blaß. In den Miniaturen dieses Malers (Textabb. 14-20) sind eine Vielzahl von Eigentümlichkeiten zu beobachten, die in leichter Abwandlung als Charakteristika des Dresdener Gebetbuchmeisters gelten und seine Erfindungslust damit fester in der Tradition verankern. Daß er nicht

der einzige war, der die Vorlagen des Antons-Meisters weiterführte, zeigt das Beispiel des »erfrischend vitalen« Zeichners der *Valerius Maximus*-Inkunabeln in Paris (Rév. Z. 202-203) und Bergues (vgl. S. 91-102, Textabb. 22-28).

Der Verfasser hat sicher recht, wenn er sich von der übervorsichtigen Stilgeschichte eines Dogaer absetzt, der jeden Künstlernamen mit dem Zusatz »School« versieht. Brinkmann dagegen nennt Stilunterschiede und Übermalungen, zumindest für einen Großteil der vorgestellten Handschriften, mutig bei bestimmten Malernamen. Angesichts der Kopien-Problematik der Gent-Brügger Schule beeindruckt die Sicherheit, mit der er seine Zuschreibungen vornimmt. Kriterien sind hierbei neben dem Figurenstil und dem Kolorit vor allem eine Vielzahl von Details wie Baumformen, Beinstellungen und Kleidungsstücke.

Jedoch lassen selbst die durch das Layoutprogramm vielfach stark vergrößerten Reproduktionen erkennen, daß das von Brinkmann zusammengestellte *Ceuvre* erhebliche Qualitätsschwankungen aufweist, angesichts derer schon Winkler eine hohe Werkstattbeteiligung vermutete. Besonders dringlich stellt sich die Frage nach Gehilfen oder Nachahmern angesichts einer Reihe von mediokren Deckfarbenminiaturen im *Lof der Vrouwen* von 1475 (Brit. Library, Add. Ms. 20698; S. 89-91 und Abb. 71-74). Wenn Brinkmann auf ihrer Eigenhändigkeit mit dem Argument besteht, »daß auch ein Meister mitunter pfuschen kann«, hilft dies dem Leser genausowenig wie Dogaers *schools* und verunklart das sorgsam aufgebaute Bild seines Protagonisten.

Zweifel läßt auch der einleitende Exkurs zum Meister der Maria von Burgund aufkommen. Indem Brinkmann die von D. Thoss im Katalog der *Flämischen Schule II* (Wien 1990) sicher als Imitation erkannte Kreuztragung des Wiener Kodex 1857 nebst den schon lange abgeschriebenen Suffragienminiaturen als eigenhändige Werke des Meisters der Maria von Burgund restituiert, stellt er sein kenner-

schaftliches Instrumentarium gleich zu Beginn in Frage. Die Wiener Miniaturen weisen zwar im Motivischen und Kompositorischen alle »typischen Merkmale« des anonymen Meisters auf, doch verraten die mangelnde Plastizität und der Schematismus vieler Figuren die Hand eines Imitators.

Die Frage ist daher, inwieweit sich eine adäquate Kunstgeschichte der flämischen Buchmalerei schreiben läßt, die auf einer motivisch ausgerichteten Kennerschaft beruht und das vom Verfasser selbst als zentral bezeichnete Kopierwesen ausklammert. Angesichts der Imitationslust der Gent-Brügger Maler sind sowohl ein neues Instrumentarium der Stilanalyse als auch eine veränderte, die Herstellungspraxis und die Käuferinteressen stärker berücksichtigende Fragestellung notwendig.

Letzteres hat auch Brinkmann erkannt und zu einem zentralen Thema seiner Arbeit gemacht. Gerade die Person des Dresdener Gebetbuchmeisters wirft ein interessantes Licht auf die Produktion illuminierter Handschriften im Burgunderreich. Die unter seiner Beteiligung entstandenen Luxusbücher wie das *Isabella-Brevier* in London (Add. Ms. 18851), das *Salting-Stundenbuch* (Victoria & Albert Museum, Ms. 1221) oder das *Voustre demeure-Stundenbuch* (Madrid, Bibl. Nacional, Vit. 25-5 und Berlin, Kupferstichkabinett, 78 B 13) zeigen jene für die Brügger Handschriften typische Art von »Teamwork« berühmter Meister, wobei über den verantwortlichen Koordinator weiterhin nur spekuliert werden kann.

An diesen Kodizes waren eine Reihe von Kleinmeistern beteiligt, die bei einer hauptsächlich auf Spitzenwerke ausgerichteten Forschung entsprechend ihrem Anteil nur marginale Beachtung fanden. Der profunden Materialkenntnis des Verfassers ist es zu verdanken, daß sich mit ihren Namen — darunter der Maler von Fitzwilliam 268, der Dresdener Nachfolger Vrelants oder der Maler des Codex Rotundus — nun teilweise umfangreiche *Ceuvres* verbinden, die im Anhang aufgelistet sind. Die Auswahl erscheint jedoch recht

willkürlich; so fehlt beispielsweise der Meister Antons von Burgund als mögliche Schlüsselfigur im Frühwerk des Dresdener Gebetbuchmeisters. Ebenfalls vermisst wird eine zusammenfassende Darstellung des Gebetbuchmeisters um 1500, der zu den wichtigsten Kollaborateuren des Dresdener Gebetbuchmeisters in späterer Zeit gehörte.

Es ist vor allem die Breite der behandelten Künstler und Werke, die die Monographie zur

wichtigsten Publikation zur niederländischen Buchmalerei in jüngerer Zeit macht. Die wenigen hier vorgebrachten Anmerkungen zeigen bereits an, wie wichtig eine weitere Untersuchung der von Brinkmann vorgestellten Fragen und ihre Überprüfung anhand anderer Werkgruppen ist, um so zu einem noch differenzierteren Bild der flämischen Buchmalerei zu gelangen.

Anja Grebe

KLAUS JAN PHILIPP

Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810

Stuttgart/London, Edition Axel Menges, 1997. 280 S., 217 SW-Abb. ISBN 3-930698-76-5

Die deutsche Baukunst um 1800 meinen wir ganz gut zu kennen: Über ihre Protagonisten gibt es längst Monographien, über die wichtigsten Bauwerke in Berlin, München oder Karlsruhe meinen wir Bescheid zu wissen. Über den Stil jener Epoche herrscht zwar keine Einigkeit, aber daß sich die meisten Bauwerke irgendwie unter den Begriff des Klassizismus subsumieren lassen, vorausgesetzt man unterteilt ihn in alle möglichen Spielarten, gilt als *communis opinio*. Der Verf. dieser von der Universität Stuttgart als Habilitationsschrift angenommenen Arbeit möchte es bei einem solchen traditionellen Bild der deutschen Baukunst zwischen 1790 und 1810 nicht bewenden lassen. Um die Epoche in den Griff zu bekommen, sieht er vom längst Bekanntesten, von den großen Architekten und ihren Meisterwerken ab und widmet sich der mühseligen Aufgabe, aus dem uferlosen theoretischen und kritischen Schrifttum jener Jahre ein charakteristisches Architekturverständnis zu rekonstruieren, welches das Denken der Zeitgenossen und natürlich auch der ausübenden Architekten geleitet hat. Seine Quellen sind in erster Linie die zahlreichen Periodica zur Baukunst, die seit den 1780er Jahren das lesende

Publikum über Fragen der Architektur aufklären sollten.

Bücher über die Regeln der Baukunst nebst Vorschlägen für zeit- und standesgemäßes Bauen gibt es seit der Renaissance, das klassische Beispiel sind die Quattro Libri Palladios, die auch im 18. Jh. noch konsultiert wurden, man denke an den Palladianer Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff in Dessau, oder an Goethe. Die Autoren dieser »Fachliteratur« waren Architekten, die alle im Lehrgebäude Vitruvs zu Hause waren. Sie schrieben und entwarfen wiederum für Architekten und deren Auftraggeber. Wie der Verf. klarmacht, änderte sich das mit der Aufklärung: Seit dem *Essai sur l'architecture* des Abbé Laugier, Paris 1753 (deutsch 1756), bemühten sich zunehmend Laien der Materie, *hommes de lettres* verschiedener Professionen, die über Baukunst öffentlich nachdachten und meinungsbildend auf ihre Leser wirkten. Daß eine solche Aufwertung des Laienurteils der Architekturkritik nicht immer gutgetan hat, und daß damit auch viel abwegige Spekulation zum Druck befördert wurde, konnte nicht ausbleiben. Durch die neue Rolle des Betrachters als Kunstrichters entstand zwar eine noch