

Die Pariser Nationalbibliothek zeigte vom Dezember 1955 bis zum Juni 1956 den zweiten Teil ihrer großen Ausstellung französischer Buchmalerei des Mittelalters. (Der erste Teil wurde in dieser Zeitschrift zweimal besprochen, nämlich Jg. VII, 1954, S. 207 – 212 vom Ref. und Jg. VIII, 1955, S. 1 – 5 von Albert Boeckler.) Die Grenze zwischen den beiden Ausstellungen wurde um 1200 gezogen, und zweifelsohne bedeutet das beginnende XIII. Jahrhundert eine Wasserscheide in der Entwicklung der Buchmalerei. Was jenseits von ihr liegt, ist auch in übertragenem Sinne „jenseitig“, ist bis ins Magische religiöse Kunst. Diesseits aber beginnt jene schicksalsschwere Auseinandersetzung mit der Welt des Sichtbaren, die sich weit durch das Mittelalter hinzieht. Ihre Ergebnisse lassen sich bekanntlich in der Buchmalerei besser studieren als anderswo, und *André Malraux* hat in einer geistreichen Einleitung zu dem Ausstellungskatalog den tieferen Sinn dieser Entwicklung mit aphoristisch zugespitzten Formulierungen umrissen. Was aber zunächst in die Augen fällt, ist die Formveränderung vom Monumentalen zum Zierlichen. Die Figuren und die Ornamentformen werden mit der Gotik kleiner, feiner und eleganter. Es wäre dies eine gefährliche Entwicklung gewesen, wenn sie nicht der Natur der Buchseite und der Schrift entsprechen hätte.

Die Ehre beider Ausstellungen gebührt *Jean Porcher*. Die Handschriftenabteilung der Pariser Nationalbibliothek hat niemals Kunsthistoriker von Beruf zu ihren Leitern gezählt, aber seit L. Delisle haben die ausgezeichneten Gelehrten, die diesen Hauptposten innerhalb des europäischen Kulturlebens bekleidet haben, den schönsten Werken ihrer Sammlung eine besondere Liebe gewidmet und sich durch ihre Publikationen um die kunsthistorische Forschung verdient gemacht. Porcher hat diese Tradition fortgesetzt, ja erneuert. Denn zu seiner Begabung gehört – außer einem anmutigen Wesen, das die ganze Arbeitsatmosphäre im Handschriften-Leseaal der Bibliothèque Nationale so genußreich macht – ein großes organisatorisches Talent, das ihm den Mut verliehen hat, die gewaltige Aufgabe zu übernehmen, sämtliche Miniaturenhandschriften der französischen Bibliotheken photographisch zu inventarisieren. *Julien Cain*, der Direktor der Pariser Nationalbibliothek, teilt in seiner Vorrede zu dem Ausstellungskatalog mit, daß jetzt nicht weniger als 17 557 Mikrofilm-Aufnahmen und 16 922 größere Negative vorhanden sind. Wenn die Bestände der Pariser Sammlungen hinzukommen, werden bald über 50 000 Aufnahmen erreicht sein.

Man muß die beiden Ausstellungen Porchers vornehmlich als erste Frucht dieser groß angelegten Forschungsinitiative betrachten. Seinen eigenen Standpunkt hat er in den sowohl wissenschaftlich wie populär brauchbaren Katalogen niedergelegt, die lange zu den unentbehrlichen Werkzeugen jedes Miniaturenforschers gehören werden. Und wenn er in seiner Vorrede, bescheiden aber richtig, bemerkt: „Man sollte eigentlich erst nach dem Schließen einer Ausstellung den Katalog redigieren“, so

wird er bald auch diesen Gedanken verwirklichen, nämlich in jenen Bänden, in denen er das Resultat seiner Inventarisierung, Bibliothek nach Bibliothek, niederzulegen beabsichtigt. Sie werden alle zukünftige Forschung auf eine neue Basis stellen.

Die Provinzbibliotheken waren für die erste Ausstellung allerdings noch wichtiger als für die zweite. In der vorgotischen Periode waren die Klöster nicht nur Erzeuger, sondern auch Abnehmer der Buchproduktion, und als ihre Büchersammlungen bei der Säkularisierung aufgelöst wurden, gelangte nur ein Teil in den Schutz der staatlichen Zentralbibliothek. Vieles ging in den Besitz der Provinzbibliotheken über, und so kann es nicht wunder nehmen, daß in der ersten Ausstellung von den 340 im Katalog verzeichneten Handschriften nicht weniger als 192 aus der Provinz geholt waren. Für die jetzige Ausstellung sind die entsprechenden Zahlen 362 und 77. Die Pariser Sammlungen haben allein 267 Nummern beigetragen, und unter ihnen ist die Nationalbibliothek mit 228 Nummern *facile princeps*.

Hinter dieser Statistik liegt vor allem die gesteigerte Bedeutung der alten königlichen Bestände, die, wie die Forschung Delisles längst klargestellt hat, den Kern der Handschriftenabteilung der Bibliothèque Nationale ausmachen. Die Bedeutung des französischen Königshauses für die gotische Buchmalerei kann nicht stark genug hervorgehoben werden. Abgesehen von der Karolingerzeit, fängt sie aber erst mit dem XIII. Jahrhundert an. Wie Porcher richtig hervorhebt, muß Ludwig der Heilige als bewußter Förderer der Buchmalerei seiner Zeit gerühmt werden, und seither sind sowohl die Kapetinger wie die Valois diesem Interesse treu geblieben. Bei den Brüdern König Karl V. und Herzog Johann von Berry hat das Sammeln von kostbaren Büchern sich zu einer wahren Leidenschaft entwickelt, und mit ihrem Großneffen, René von Anjou, wäre, wenn wir den neuen Forschungen Otto Pächts folgen können, nicht nur ein großer Bibliophile, sondern auch ein ganz großer Illuminator aus dem königlichen Hause hervorgegangen.

Dieses lebhaftere Interesse der Fürsten für die Buchmalerei fällt mit der Zeit zusammen, in der Frankreich mit gewissem Erfolg darauf Anspruch erhebt, das politische und geistige Schicksal Europas zu leiten.

*„La couronne de France doit estre si avant
Que tout autre roi doivent estre à li apendant“*

heißt es in einem Gedicht, das die um 1290 illuminierte Handschrift *Arsenal 3142* (Abb. 1) überliefert. Und wenn es auch den französischen Königen nie gelang, in der Politik ihre Ansprüche voll zu verwirklichen – besonders mit England gab es bekanntlich Verdruß – so konnten sie es jedenfalls im Bereich der Kunst tun. Weder in England, noch in Deutschland, noch in Italien haben die Fürsten so hohe Ansprüche an den Standard der Buchkunst gestellt. Deshalb ist auch die gotische Miniaturmalerei Frankreichs höfischer, raffinierter und luxuriöser als die aller anderen Länder Europas.

Daher kommt es auch, daß die beiden Säle der Galerie Mazarin, in denen die

jetzige Ausstellung sich ausbreitet, eine Augenweide darbieten, wie sie nur selten dem Publikum beschieden ist. Man schreitet zwischen den Schaukästen, in denen die Illuminationen aufgeschlagen liegen, wie zwischen Blumenbeeten eines mittelalterlichen Klostergarten. Die zum Vergleich und zur Begleitung herangezogenen Kunstwerke anderer Technik – Tafelmalereien, Goldschmiedeplastik, Elfenbeine und Teppiche – schaffen eine glückliche Variation. Vor allem hat der Louvre freigiebig mitgewirkt, und sogar vom Bargello ist das stilistisch umstrittene Diptychon mit der Anbetung der Könige und der Kreuzigung geschickt worden. Auch auf dem Gebiet der Buchmalerei ist die Ausstellung durch einige wichtige Handschriften aus dem Ausland bereichert worden. Graf Seilern in London hat das neu aufgetauchte *Stundenbuch* aus der Limburg-Werkstatt, die Kgl. Bibliothek in Brüssel *Les Très Belles Heures du Duc de Berry* und die Bayerische Staatsbibliothek den *Boccaccio* von Fouquet geliehen. Man kann es natürlich bedauern, daß nicht weitere Hauptstücke aus fremden Bibliotheken hinzugefügt worden sind, doch versteht es sich von selbst, daß hier die Kosten eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Wie die Ausstellung sich darbietet, ist sie reich genug, und Porcher hat aus den fast unerschöpflichen Pariser Beständen im Ganzen eine sehr glückliche Auswahl getroffen. Im Katalog, und damit auch in der Ausstellung, wird nun das Material in sechs Abschnitte verschiedenen Umfanges zerlegt, und es empfiehlt sich, die Ausstellung dementsprechend zu betrachten.

1. *Les Débuts*. Unter diesem Titel erfaßt Porcher die Entwicklung vom Anfang des XIII. Jahrhunderts bis in Paris zum ersten, in der Provinz zum zweiten Viertel des folgenden Jahrhunderts.

Der Überblick über die ersten fünfzig Jahre ist notgedrungen sehr kurz, genügt aber um zu erhärten, daß die entscheidende Wendung zur reinen Gotik um die Mitte des XIII. Jahrhunderts erfolgt. Der Einfluß der Glasmalerei tritt in einigen Miniaturen, deren Umrisse wie mit Schwarzlot breit gezogen sind, schlagend hervor (Paris, fr. 15104). Die Ornamentik löst sich mit der Verschiebung des Schwerpunktes von den Initialen zu den Marginalausläufern von der Tradition ab und geht von nun an mit nachtwandlerischer Sicherheit ihre eigenen Wege. Als der Hauptmeister der Periode tritt uns vor der Jahrhundertwende Maître Honoré entgegen, seine Werkstatt ist bis in die Zeit um 1320 tätig gewesen.

Es handelt sich um die Entwicklung, die Graf Vitzthum in seinem bahnbrechenden Buch über *Die Pariser Miniaturmalerei* schon 1907 untersucht hat. Die Helden Vitzthums waren, trotz des Titels seines Buches, weniger die Pariser Illuminatoren als die nordfranzösischen, belgischen und englischen Schulen. Nach ihm verdankt die Pariser Buchmalerei ihre schöpferischen Taten wiederholten Einflußwellen vom Norden her. Dementsprechend läßt Vitzthum nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl Handschriften in Paris selbst entstanden sein. Porcher sieht die Sache wesentlich anders. Für ihn ist Paris seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts das dominierende Zentrum. Als Pariser Arbeit akzeptiert er nicht nur das *Decretum Gratiani* (Paris,

lat. 3893), das Vitzthum irrtümlich für englisch hielt, sondern auch den *Liber Floridus* (Paris, lat. 8865) und den *Roman de la Poire* (Paris, fr. 2186), die beiden Ecksteine von Vitzthums nordfranzösischen Schulen. Das Problem wird damit wieder in die Gießkelle geworfen und läßt sich wohl erst endgültig klären, wenn einerseits die sog. Universitätsbibeln, von denen viele der „Poire-Gruppe“ angehören, andererseits die juristischen Handschriften ihrer Ausstattung nach näher untersucht worden sind, wie G. Haseloff es für die Psalterien schon getan hat. Vitzthum rechnete scheinbar damit, daß die Produktion immer noch in den Klöstern zu Hause war – die *Vies de Saint-Denis* z. B. denkt er sich alle im Kloster selbst entstanden – und wenn dies zuträfe, könnte gewiß den Provinzschulen die gleiche Bedeutung zukommen wie im XII. Jahrhundert. Im Schatten der Pariser Universität haben aber die Laienwerkstätten seit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts die Führung übernommen, und das ist wiederum ein Grund, Paris als stark dominierendes Zentrum hinzustellen, wie es in der Ausstellung geschieht. Das hindert natürlich nicht, daß Porcher auch die sicher in der Provinz entstandenen Handschriften berücksichtigt, wobei seine Kenntnisse der altfranzösischen Dialekte ihm von Nutzen gewesen sind. Mehrere Profanhandschriften, deren Stil sich der Volkskunst nähert, und die frühesten reinen Livres d'heures lassen sich für Picardie und Artois in Anspruch nehmen. Der wenig beachteten Schule von Metz z. B. fügt Porcher fünf neue Handschriften hinzu. Überhaupt werden sehr viele Handschriften durch die Ausstellung zum ersten Mal in das Blickfeld der Forschung eingeführt.

2. *Le XIVe Siècle des Valois*. Die Valois kamen 1328 mit Philipp VI. auf den Thron, und ein Jahr vorher hatten Jean Pucelle und seine Mitarbeiter die *Billying-Bibel* (Paris, lat. 11935) signiert. Die Pucelle-Werkstatt setzt stilistisch die Honoré-Tradition fort, doch kommt mit ihr auch etwas völlig Neues zum ersten Mal in die französische Buchmalerei hinein. Es ist der erste Tropfen eines Stimulans, an das sich die Miniaturmaler immer mehr gewöhnen sollten, bis ihre Kunst schließlich an einer Überdosierung erkrankte. Wir nennen es mit Cennini *il rilievo* oder besser die neue *malerische Perspektive*. Der Punkt, wo dieser Tropfen zum ersten Mal in der Pariser Buchkunst wirksam wird, läßt sich genau bestimmen: er befindet sich auf fol. 53v des dritten Bandes jenes für Philippe le Long im Jahre 1317 fertiggestellten *Vie de Saint Denis* (fr. 2092, Abb. 2a). Die Architektur- und Möbelformen dieser dreibändigen Handschrift sind durchgehend nach dem herkömmlichen gotischen Schema mit schwarzen Umrissen formelartig gezeichnet. Aber plötzlich erscheint in einer Miniatur der Sarkophag, in den der Körper des Märtyrers gebettet wird, in einem anderen Stil: die Flächen der perspektivisch herausspringenden Stützen und der kleinen Fensterlöcher zwischen ihnen sind nicht mehr in einem Liniennetz eingespannt, sondern als Farbtöne verschiedenen Lichtwertes gegeneinander abgesetzt. Der kubisch-räumliche Eindruck springt in die Augen und gibt dem Sarg einen erhöhten Realitäts-Charakter, der mit den schematischen Architekturgebilden ringsherum scharf kontrastiert. Wenn man das Blatt gegen das Licht hält, sieht man, daß in der Vorzeichnung ein gewöhnlicher gotischer Sarg mit Vierpaßverzierung vor-

gesehen war. Dieser stimmt mit dem entsprechenden Sarg in der gezeichneten Illustrationsfolge von Paris, lat. 5286 überein. Das ist nur einer der Gründe, die gegen die gewöhnliche Datierung dieser Handschrift „um 1350“ sprechen.

Es ist keineswegs ausgeschlossen, daß Pucelle als junger Künstler schon bei der Illuminierung des *Vie de Saint Denis* mitgewirkt hat. Von dieser Handschrift führt jedenfalls ein gerader Weg zu der Billying-Bibel. Hier sind in den kleinen Initialbildern sehr viele Architekturen und Möbel nach dem Schema des Dionysius-Sarkophages in „relievo“ gemalt. Immer noch bleibt aber die optische Perspektive an den kubischen Dingen haften. Der nächste Schritt kommt mit dem *Breviaire de Belleville* (Paris, lat. 10483–84). Hier erweitert sich in einzelnen Miniaturen das neue Sehen zu dem Raum selbst. Wir finden wirkliche Innenräume in der Form von perspektivischen Hohlkästen. Gleichzeitig greift der Illusionismus auch auf die Marginaldekoration über. Die rankentragenden Randleisten der Schriftkolumnen lösen sich an den Enden vom Grund, indem sie in naturalistisch studierten Blumen oder in phantastischen, in weiße Tücher gehüllten Fabelwesen auslaufen. Daneben schweben frei im Rand nach der Natur beobachtete Insekten. Das Hauptwerk dieses Stiles neben dem *Breviar Belleville* ist das entzückende (wohl kaum für Jeanne d'Evreux geschriebene) *Gebetbuch der Sammlung Rothschild*, dessen Verkauf nach USA einen nicht geringeren Verlust für Frankreich darstellt als derjenige seines späteren Genossen, der von Paul von Limburg illuminierten *Heures d'Ailly*. Beide gehören jetzt dem Metropolitan Museum in New York.

Die Unterschiede zwischen dem *Breviaire de Belleville* und der Billying-Bibel sind m. E. so eindeutig, daß man gut daran täte, von zwei getrennten Stilstufen, von Pucelle I und Pucelle II, zu sprechen. Pucelle II ist nicht einfach eine autonome Weiterentwicklung von Pucelle I. Es müssen neue Anregungen hinzugekommen sein, und zwar nicht nur aus Italien, sondern auch aus den Niederlanden. Das neue Dekorationssystem hat seine Vorstufen nicht in Paris, sondern in Flandern und vor allem in einem um 1320 entstandenen Stundenbuch in *Oxford, Douce 5–6*. Die Tatsache, daß das Fest von St. Thomas von Aquin im *Breviarium* ohne *Officium* ist (wir wissen aber nicht, ob es auch im Kalender fehlte), ist kaum Grund genug, die Handschrift, wie es auch Porcher, allerdings mit einem Fragezeichen, tut, vor 1326 anzusetzen. Denn auch wenn das Fest in diesem Jahr auf einer Pariser Synode als *totum duplex* auf den 7. März festgelegt wurde, so war man doch noch gar nicht einig, welches *Officium* dabei zu lesen war. Die Frage wurde noch bei dem Generalkapitel von 1334 als offen behandelt. (S. R. Bonniwell, O. P., *A History of the Dominican Liturgy 1215–1945*, New York 1945, p. 234/8.)

Wie dem auch sei, durch das *Breviar Belleville* ist Pucelle der Grundleger der folgenden Entwicklung geworden. Noch lange nach der Auflösung seines Ateliers haben die Kalenderbilder dieser Handschrift als Vorlagen für die Hofminiaturisten des Herzogs von Berry gedient. Die malerische Perspektive hat das Fenster zur Natur geöffnet und sollte so schließlich zu jener vollständigen Überwindung des mittel-

alterlichen Schichtenraumes führen, die zuletzt Panofsky (*Early Netherlandish Painting*) in seiner meisterhaften Weise umrissen hat.

Das Hauptdenkmal aus der Zeit Karls V., die *Bible Historiale*, die Jean de Vaudeart dem König im Jahre 1371 überreichte, fehlt in der Ausstellung. Die Periode ist aber gut vertreten durch verschiedene Prachthandschriften aus den Pariser Bibliotheken. Die Landschaft gewinnt jetzt gesteigerte Bedeutung – es ist die Zeit der ersten illustrierten Aristoteles-Übersetzungen und Jagdhandschriften. Das Signum der Miniaturen sind die Baumgruppen (*bouquetaux*), die vielleicht von dem Hofkünstler Karls V., Jean Bondol aus Brügge, eingeführt, allgemeine Verbreitung fanden.

Meistens wachsen die Bäume von kulissenhaften Bodenwellen empor. Eine überraschend reiche Landschaft begegnet aber schon 1371 in der *Machaut*-Handschrift Paris, fr. 1584 (Abb. 2b). Der Horizont läuft hier dicht unter dem oberen Bildrand und fast möchte man darüber ein Stück Himmel vermuten. Auf dem immer noch vertikal steigenden Terrain zeichnet sich allerlei Staffage ab. Die Erklärung für die merkwürdig fortschrittliche Darstellung gibt das Thema: die *Dame Nature* stellt dem Verfasser ihre (!) drei Kinder Verstand, Rhetorik und Musik, vor, die Landschaft ist folglich als Attribut der schönen Frau Natur zu verstehen. Erst dreißig Jahre später konnten die Buchmaler es sich leisten, solche Landschaften ohne allegorischen Vorwand darzustellen.

Seit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts dominiert die Hauptstadt stärker denn je. Es fällt auf, daß Porcher weder in diesem noch im folgenden Abschnitt mit nördlichen Provinzschulen rechnet. Entspricht diese Auffassung der historischen Wirklichkeit oder kommt es nur daher, daß die Prachtstücke der Pariser Buchmalerei uns die mittelguten Leistungen anderer Orte haben vergessen lassen? Der Referent ist in einer Studie über die illuminierten Handschriften von *Le Livre du Roi Modus et de la Reine Ratio* (Kung Praktiks och drottning Teoris jaktbok, Stockholm 1955) mit diesem heiklen Problem in Berührung gekommen und kann sich nicht ohne weiteres anschließen, wenn Porcher z. B. die Handschrift *Paris fr. 1302* in Paris entstanden sein läßt und in den Miniaturen eine Zusammenarbeit des jungen Bedford-Meisters mit dem jungen Rohan-Meister sieht. Überhaupt scheint mir Porcher allzu freigebig in der Zuschreibung neuer Frühwerke an diese beiden Meister zu sein. Damit sind wir aber bereits zu dem dritten Abschnitt der Ausstellung gelangt, zu der Periode des sog. internationalen Stiles, die für viele den eigentlichen Höhepunkt der französischen Buchmalerei, ja der Miniaturmalerei überhaupt darstellt.

3. *L'Enluminure sous Charles VI.* Das Geschichtsbild verändert sich jetzt insofern, als wir den Akten und Inventaren eine Menge von Künstlernamen entnehmen können, die es nun mit den erhaltenen Handschriften zu verknüpfen gilt. Diese Arbeit, die seit Durrieu auf der Tagesordnung der Forschung gestanden hat, ist wie ein Versteckspiel, bei dem bis jetzt nur die Zuschreibung der Propheten am Anfang des *Psalms des Herzogs von Berry* an Beauneuveu und der *Très riches Heures* in Chantilly an die Gebrüder Limburg einen festen Bestand unseres Wissens bildet. Die

drei übrigen Hauptmeister, die nach den *Heures de Boucicaut*, den *Heures de Rohan* und dem *Breviaire de Bedford* genannt werden, sind bis jetzt ohne sichere historische Namen, und ihnen gegenüber stehen die aktenmäßig bekannten Künstlernamen Jacquemart de Hesdin, Jacques Coene, Imbert Stainer, Haincelin de Hagenau, Jean de Hollande u. a., von denen wir wissen, daß sie für die Herzöge von Burgund und Berry gearbeitet haben, ohne daß wir aber bis jetzt mit Sicherheit sagen können, welche Miniaturen in den für diese Fürsten geschaffenen Handschriften von ihnen herrühren. Übrigens ist die Unterscheidung von anonymen Meistern noch keineswegs abgeschlossen, wie Rosy Schilling mit ihrem Aufsatz über den von ihr aufgestellten Egerton-Meister gezeigt hat (*Scriptorium* VIII, 1954, p. 272 – 282. – Porcher erwähnt den Beitrag, ohne jedoch die Meinung R. Schillings zu teilen, daß der Gehilfe des Boucicaut-Meisters in *Le Livre des Merveilles*, fr. 2810, mit dem Egerton-Meister identisch sei.)

Es scheint, als ob die Ausstellung wenigstens eine dieser Fragen ihrer Lösung nähergeführt hat. Porcher hat vom Louvre eine Kreuztragung auf Pergament ausgeliehen, die im Appendix zum Katalog noch als „Schule von Avignon“, der herkömmliche Sammelname alles Unbekannten, angeführt wird, obwohl schon Beenen mit Zustimmung von Panofsky es richtiger als Werk von Jacquemart de Hesdin bestimmt hatte (Abb. 3). Da zu dieser Zeit Tafelbilder nie auf Pergament gemalt wurden – sog. Kabinett-Miniaturen kennen wir erst aus dem XVI. Jahrhundert – muß es sich um eine herausgeschnittene Buchminiatur handeln, und zwar, dem Thema nach, eine ganzseitige Miniatur eines liturgischen Prachtkodex. Das Format der Darstellung ist ungewöhnlich groß, 38,5 x 28,5 cm, die Buchseite muß also ursprünglich mindestens etwa 42 x 32 cm gemessen haben. Das ist für eine liturgische Handschrift dieser Zeit ein außerordentlich stattliches Format, das nur von dem *Lectionnaire de la Sainte-Chapelle de Bourges* (Bourges, 33 – 36) übertroffen wird. Diese Handschrift, die nie ganzseitige Miniaturen gehabt hat, mißt 50,5 x 35,5 cm und kommt also auch den Proportionen nach nicht in Frage. Nur eine Handschrift gibt es, die hier passen könnte, *Les Grandes Heures du Duc de Berry*, Paris, lat. 919. Sie mißt jetzt 40 x 30 cm, hat aber auch durch Beschneidung einen nicht unwesentlichen Teil ihrer ursprünglichen Ränder verloren. Hätten ihre Blätter einst etwa 43x33 cm gemessen, wäre für die Kreuztragung, auch mit einer schmalen Randborte, genügend Raum. Und tatsächlich wissen wir von den *Grandes Heures* urkundlich, daß sie im Jahre 1480 immer noch (siebzehn) *grandes histoires* besaßen, die heute durch weiße Blätter ersetzt sind. Diese *grandes histoires* waren aber nach dem Inventar des Herzogs von Berry von 1413 *de la main de Jacquemart de Hodin*. Auch in dem Brüsseler Stundenbuch des Herzogs sind die ganzseitigen Miniaturen (mit Ausnahme des hinzugefügten Stifterdiptychons) von Jacquemart gemalt, wenn die Handschrift mit einem im Inventar von 1402 erwähnten Stundenbuch identisch ist, was ich *pace* Porcher mit Delisle, Durrieu, Lyna, Meiss und Panofsky doch annehmen möchte. Der Stil dieser Miniaturen findet sich Zug für Zug auf der Kreuztragung des Louvre wieder, besonders die Gesichtstypen und die Hände sind genau die gleichen. Auf dem

Handschrift bei der Darbringung im Tempel wieder. Es steht außer Zweifel, daß das Louvre-Blatt erscheint der hohe Priester in einer regelrechten Bischofsmitra, und dieses ungewöhnliche Attribut eines jüdischen Priesters kehrt auch in der Brüsseler Blatt in Louvre und die ganzseitigen Miniaturen in Brüssel von derselben Hand herühren. Wenn nun das Einzelblatt tatsächlich zu den *Grandes Heures* gehört hat, wäre damit eindeutig bewiesen, daß Jacquemart der fragliche Meister ist. (Nachdem diese Besprechung schon abgeschlossen war, erfuhr ich zufällig, daß die Kreuztragung im Louvre auch von Millard Meiss dem Meister der ganzseitigen Miniaturen des Brüsseler Stundenbuches zugeschrieben wird. Er wird den ganzen Problemkreis in einem Buche, dessen Veröffentlichung bevorsteht, *Studies in French Illumination 1325 - 1425*, behandeln.)

Die Pariser Hauptmeister aus der Zeit um und nach 1400 bleiben wie vorher anonym. Porcher lehnt die Identifizierung des Boucicaut-Meisters mit Jacques Coene de Bruges ab und sieht in ihm eher einen eingeborenen Franzosen. Die von einigen Forschern vertretene Theorie, nach der der Bedford-Meister mit Haincelain de Hagenau identisch wäre, wird von Porcher nicht einmal in Erwägung gezogen. In den beiden ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts denkt er sich eine Werkstattsgemeinschaft der drei Meister von Boucicaut, Bedford und Rohan - ein kühner Gedanke, der noch nachzuprüfen ist. Seiner Ansicht nach sind *Le Livre des Merveilles* (Paris, fr. 2810) und der *Boccaccio* des Johann ohne Furcht (Arsenal 5193) von dem Boucicaut- und dem Bedford-Meister gemeinsam illustriert, während die *Bible Historiale* Paris, fr. 15393 - 94 und andere Werke von der Zusammenarbeit der Rohan- und Bedford-Meister zeugen.

Bemerkenswerter erscheint mir die oft zutage tretende Abhängigkeit des Rohan-Meisters von den Gebrüdern Limburg. Sein Manierismus wurzelt in dem ihrigen, nur deutet er ihre Eleganz ins Ornamentale und Starre um. Im Gegensatz zu dem Boucicaut-Meister, der soviel Diesseitiges in die religiöse Sphäre hineinführt - dadurch, wie Panofsky gezeigt hat, die großen Niederländer wesentlich vorbereitend - sucht der Rohan-Meister das Primat des Jenseitigen wiederherzustellen. Er ist der letzte, der an die gotischen Rauten-Hintergründe glaubt und ihnen eine fast maniakalische Kleinstruktur verleiht. Nur angesichts des Todes bejaht er das Irdische, und zwar mit einer Haß-Liebe, die seine Leichendarstellungen zu wirklich erschütternden Schöpfungen des Spätmittelalters macht. Instinktiv fühlt man, daß er ein Sonderling in der Pariser Gesellschaft war - entweder der Herkunft nach, oder auch in sozialer Beziehung; unter den bevorzugten Künstlern eines Duc de Berry ist er gewiß nicht zu finden.

Eigentlich hätte die ganze Kunst der Buchmalerei mit ihm sinnvoll schließen können. Das hat sie bekanntlich nicht getan, und bedenken wir, daß ein Künstler wie Jean Fouquet noch auf seinen Part wartete, müssen wir auch zugeben, daß es zu früh gewesen wäre. Der Schwerpunkt verlegt sich aber jetzt nach dem Loire-Gebiet.

4. *L'Enluminure sous Charles VII et Louis XI*. Neues über Fouquet war nicht zu erwarten. In der schwierigen Frage, wo der Meister aufhört und die Gehilfen anfangen, verhält sich Porcher vorsichtig zurückhaltend und läßt nur die ganz sicheren Werke gelten. (Unter den Literaturangaben zu Fouquet ist wohl aus Versehen die wichtige Monographie von Trenchard Cox weggefallen.) Die Jugendwerke vor der italienischen Reise ca. 1443–47 bleiben wie vorher unbekannt. Die Handschriftengruppe, die Durrieu mit dem verheißungsvollen Titel „Jeunesse de Fouquet“ in die Kunstgeschichte einführte, ist von Porcher nicht unwesentlich vermehrt worden. Damit ist aber nur noch deutlicher geworden, daß es sich um einen anderen, mit Fouquet etwa gleichaltrigen Künstler handelt, der ihm an erfinderischer Kraft nur wenig nachsteht. Porcher gibt ihm einen neuen Namen, „Le Maître de Jouvenel des Ursins“, nach dem mächtigen Kanzler, für den er um 1448 das *Mare historiarum*, Paris, lat. 4915 illuminierte. (Vgl. jetzt auch den Aufsatz Porchers: *L'Homme au Verre de Vin et le Maître de Jouvenel des Ursins*, in: La Rev. Franç., Juli 1955, p. 17–24 mit vorzüglichen Farbproduktionen.)

Im Gegensatz zu Fouquet ist der Jouvenel-Meister von italienischem Einfluß so gut wie unberührt. Er steht vielmehr auf der Linie der Niederländer, und Porcher hält es nicht für ausgeschlossen, daß er selbst ein Niederländer von Geburt oder Ausbildung war. Ebensogut kann man aber auch umgekehrt einen Einfluß seiner Kunst auf spätere vlämische Buchmalerei postulieren. Denn der Meister der Maria von Burgund, der um 1480 die niederländische Buchmalerei in neue Bahnen führt, ist ihm nahe verwandt, könnte sogar sein Schüler sein. Beide sind unerschrockene Beobachter, die durch psychologische Einfühlung in die heiligen Geschichten die alten ikonographischen Schemata durchbrechen. Bei dem Jouvenel-Meister kommen öfters Figuren vor, die merkwürdig lebensnah wirken und fast an Rembrandt-Zeichnungen erinnern, während die Köpfe wie Charakterstudien eines Tafelmalers wirken. Vielleicht nicht ganz überzeugend, aber auch nicht so ganz mit Unrecht hat Porcher den „Mann mit dem Weinglas“ im Louvre und den Unbekannten von 1456 in der Liechtenstein-Sammlung dem Oeuvre des Meisters eingliedern wollen.

Die älteste Handschrift des Jouvenel-Meisters auf der Pariser Ausstellung ist die einst dem Grafen Durrieu gehörige *Secrets de l'histoire naturelle*, die wohl noch der Zeit um 1440 gehört (Abb. 4). Diese hat wiederum eine Zwillingsschwester in der Bibliothek Morgan zu New York (M. 461) und hier kommen auf fol. 15 v und 79 die Wappen des Königs René als Graf von Anjou und König von Sizilien vor. Außerdem hat der Künstler in einer späteren René-Handschrift, der *Théseide* in Wien (cod. 2517), mitgearbeitet. Zweifelsohne gehört er also zu den Künstlern am Hofe René's, wo *la disciplina di Fiandra* ihren südlichsten Vorposten hatte. Ein direkter italienischer Einfluß, wie bei Fouquet, tritt in den René-Handschriften nirgends hervor, merkwürdig genug bei einem Auftraggeber, der seine Hoffnung auf den neapolitanischen Thron nie aufgab und auch sonst viele Verbindungen mit Italien pflegte. Leider sind die Fäden zwischen den urkundlich bezeugten Hofminiaturisten

und den bewahrten Handschriften viel zu dünn, um irgendwelche Identifizierungen zu erlauben: die Anonymität der größten Begabungen erinnert fast an die frühmittelalterliche Periode, und die Situation wird nicht weniger rätselhaft, wenn zum Schluß der führende Künstler, der Meister der *Coeur d'Amour épris*, mit dem königlichen Verfasser selbst identisch sein sollte. (Diese kühne These Pächts, die in der Überlieferung eine gewisse Stütze findet, soll bald in den *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* veröffentlicht werden. Porcher, der den Inhalt kennt, bejaht sie so gut wie vollständig im Katalog.)

5. *XVe Siècle: Ateliers divers*. Erst seit Paris um 1430 seine dominierende Stellung verlor, rechnet die Ausstellung wieder mit selbständigen Provinzschulen. Eine befindet sich am Hofe von Savoyen, sie wird in der Ausstellung eigentlich zum ersten Mal in ihre Rechte eingesetzt. Andere Handschriften stammen aus Toulouse, Cambrai, der Bretagne. Eine viel verschleuderte, aber nicht unbedeutende Handschriftengruppe, die Schule von Rouen um 1430–50, hätte auf der Ausstellung durch ein Stundenbuch in der Arsenal-Bibliothek (cod. 560) vertreten sein können. Während diese Handschriften noch rein französisch im Stil sind, wird der vlämische Einfluß gegen die nordöstliche Grenze so stark, daß man etwas autonom Französisches nicht mehr unterscheiden kann. Porcher hat die Papierhandschriften mit laivierten Federzeichnungen der sog. Wavrin-Meister anektiert, weil die Künstler in dem französischen Teil des burgundischen Reiches zu Hause waren. Sie fügen jedenfalls der Ausstellung nach dem tiefempfundenen Andante von Fouquet ein wirkungsvolles Scherzo hinzu.

6. *Les derniers Enlumineurs*. Mit diesem Titel werden vor allem die Nachgeborenen der Fouquet-Schule verstanden. Jean Colombe und Jean Bourdichon sind die führenden Namen. Ihnen ist die undankbare Aufgabe zugefallen, den Standard der französischen Buchmalerei in einer Zeit aufrechtzuerhalten, als der Buchdruck schon endgültig das Schicksal der Pergamenthandschrift besiegelt hatte. Sie suchten die Aufgabe durch einen großen Aufwand von Pracht und Virtuosität zu lösen, und wenigstens Bourdichon hat, wie die rührige Monographie von R. Limousin zeigt, immer noch einen Platz in den Herzen der Bibliophilen.

Bei Bourdichon fällt die Vorliebe für Halbfiguren auf. Teilweise wird es damit zusammenhängen, daß die Buchmalerei unter dem stets gesteigerten Einfluß der Tafelmalerei Figuren größeren Formates vorzieht, die in dem begrenzten Raum einer Miniatur oder eines Zierbuchstabens nicht mehr in ganzer Gestalt Platz finden. Gleichzeitig wird man hier mit dem Vorbild der höfischen Porträtkunst zu rechnen haben, für die zu dieser Zeit das Bruststück mit oder ohne Hände das gewöhnliche Format bildete. Die Abhängigkeit von der Porträtkunst trägt auch dazu bei, die Szenen bewegungsloser als früher zu machen. Eine Verkündigung oder eine Geburt Christi kann bei Bourdichon fast stillebenartig wirken.

Wenn man die Ausstellung verläßt, bemerkt man, daß der Hauptklang der Miniaturen in den letzten Schaukästen wie in den ersten Blau und Gold ist. Es sind

zugleich die heraldischen *émaux* des französischen Königswappens. Wir brauchen nicht diese Bestätigung, um zu der Einsicht zurückzukommen, von der wir ausgegangen sind: daß die französische Buchmalerei in den Jahrhunderten, welche die Ausstellung umfaßt, eine wahrhaft königliche Kunst gewesen ist.

Carl Nordenfalk

P. S. Da das Condé-Museum zu Chantilly seinen Statuten nach keine Handschriften ausleihen durfte, hat der Konservator dieser Sammlung, Prinz Raoul de Broglie, pünktlich eine Sonderausstellung der Miniaturenschätze seiner Sammlung veranstaltet. Sie wird bis zum Herbst dauern. Die große Pariser Ausstellung schließt in der jetzigen Form Ende Juni, doch wird der größte Teil der Handschriften noch bis Oktober ausgestellt bleiben.

DIE REMBRANDTAUSSTELLUNG IN WARSCHAU

(Mit 4 Abbildungen)

Als zweite der großen Veranstaltungen zur Feier des Rembrandtjahres erschien die Ausstellung „Rembrandt und sein Kreis“ im Nationalmuseum zu Warschau. Ihre Organisation war das Verdienst von Prof. Stanislaw Lorentz, der bei der Lösung der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe die Mitarbeit der Professoren Julius Starzynski und Michal Walicki genoß. Die Ausstellung war ebenso sehr dem Schülerkreis des Meisters gewidmet wie Rembrandt selbst. Jeder, der sich mit dem Gebiete beschäftigt hat, weiß, wie schwierige Fragen darin der Lösung harren. Daß die polnischen Kunsthistoriker die Aufgabe überaus ernst genommen haben, wird durch die beiden Bände des Kataloges bewiesen, von denen der eine den Gemälden (bearbeitet von Dr. Jan Bialostocki und Mgr. Janina Michalkowa), der andere den Zeichnungen und Radierungen (bearbeitet von Frau Prof. Stanislawina Sawicka und Kustos Maria Mrozinska) gewidmet ist. Mit Umsicht und Vorsicht wurden die Benennungen und Zuschreibungen erörtert, ausführlich durch Literaturhinweise belegt. Besonderes Lob muß auch der Präsentierung der Ausstellung gezollt werden. Nicht nur, daß sie ein würdiges und eindrucksvolles Ganzes ergab, sondern sie war auch so organisch aufgebaut, daß sich wechselseitig erhellende Kunstwerke einander nahe placierte wurden. So kam manche Meinung der Bearbeiter, die man im Katalog noch nicht so deutlich auszusprechen wagte, als ansprechende Suggestion in der Gruppierung der Kunstwerke zum Ausdruck.

Polen spielte in der Geschichte des Sammelns holländischer Kunst eine große Rolle. Wie reich die Schätze an Werken Rembrandts und seiner Schule, die das Land einst besaß, sind, erhellt dem Besucher, wenn er den Raum mit Photographien der einst in Polen befindlichen Gemälde betritt, unter denen der herrliche „Polnische Reiter“ der Frick Collection an erster Stelle steht. Dieser Raum wirkte auf die erstaunlich große Menge der Besucher, die durch die Ausstellung flutete, als ein Memento ihrer nationalen Vergangenheit. Von großem pädagogischen Wert war auch