

Rezensionen

NEUE BÜCHER ZUR FRANZÖSISCHEN MALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS

SANDRO LOMBARDI, *Jean Fouquet* (= Monografie e studi a cura dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Firenze: Sez. 1^a — Medioevo e Rinascimento), Florenz, Salimbeni, 1983, 286 S., 8 Farbtaf. und 309 Abb. — CHARLES STERLING, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, Documents vérifiés par Nicole Reynaud et Michel Hayez, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, 224 S., 200 Abb., davon 68 farbig. — JOHN PLUMMER, with the Assistance of GREGORY CLARK, *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts 1420—1530 from American Collections*, Ausstellungskatalog, The Pierpont Morgan Library — Oxford University Press, New York—London 1982, 123 S., 194 Abb., 12 Farbbabb.

Von französischen Künstlern scheinen nach dem Tode des Herzogs von Berry und der Gebrüder Limburg im Jahre 1416 für lange Zeit kaum noch Impulse ausgegangen zu sein. Für die Kunstgeschichtsschreibung machen sich Süden, Norden, florentinische Renaissance und altniederländische Malerei in Frankreich ihren Einfluß streitig. Die auffälligste Künstlerpersönlichkeit, Jean Fouquet aus Tours, bestärkt diese Sichtweise immer wieder. Ohne Kenntnis eyckischer Malerei scheint sein Werk nicht denkbar; dabei war er der erste Künstler überhaupt, der nachweislich nicht nur nach Italien gereist, sondern dort auch entscheidend geprägt worden ist. Seit fast einem Jahrhundert streiten sich Gelehrte um das, was Fouquet dort gesehen und aufgenommen haben mag, und sie bemühen sich immer wieder, die flämische Komponente seines Schaffens zu klären. Nicht selten hat man dabei jedoch aus den Augen verloren, was ein Künstler um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Frankreich lernen konnte, einem Land, das zwar eine Generation zuvor die bedeutendsten Buchmaler ernährt hatte, nun aber durch den Hundertjährigen Krieg gezeichnet war.

In Italien hat Fouquet sicher die wichtigsten Eindrücke erfahren. Doch erst jetzt hat ein italienischer Kunsthistoriker versucht, über einzelne kleine Beiträge hinaus Fouquets Schaffen in einem Buch zu würdigen: Sandro Lombardi, ein Schüler Roberto Salvinis, hat eine Monographie über Fouquet vorgelegt, die umfangreichste übrigens, die je über Fouquet erschienen ist.

Die bisherige Literatur scheint Lombardi zu viele Fragen offen zu lassen; sein Urteil ist scharf; vor allem Paul Durrieu wird verschiedentlich gescholten, ausgenommen sind Vorarbeiten Henri Focillons und Otto Pächts, denen der Autor auch bei abweichender Meinung Respekt zollt. Das 1983 erschienene Buch berücksichtigt Literatur bis 1978; Heft 37 der *Revue de l'art* aus dem Jahre 1977, das der Buchmalerei der Fouquetzeit gewidmet war, ist jedoch ebenso übersehen wie Claude Schae-

fers zumindest in der Pariser Nationalbibliothek zugängliche dreibändige Thèse von 1972: *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet*, Lille 1972 (eine Kopie auch in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, *Ann. d. Red.*). Manches in der Bibliographie zitierte Werk blieb zudem offenbar ungelesen.

Lombardi will Fouquets künstlerischen Werdegang neu bestimmen, das Oeuvre abgrenzen und das Wesen des Künstlers charakterisieren. Dabei erweist sich, wie auch in der übrigen Fouquetliteratur, daß die recht dichte Überlieferung kunstgeschichtliche Probleme nur komplizierter macht, regt doch jede Quelle zahlreiche neue Fragen an; Lombardi beschränkt sich häufig darauf, mehrere Lösungen vorzuschlagen, so daß der Leser nicht immer weiß, woran er ist. Als Fixpunkte unbestritten bleiben Fouquets Herkunft aus Tours, die Reise nach Italien mit einem Aufenthalt in Rom, wo der Maler den Anfang 1447 gestorbenen Papst Eugen IV. porträtiert hat, und die Tätigkeit für den französischen Königshof in Tours, zumindest von 1461 bis zum Tode des Künstlers vor November 1481. Schon die Stationen der Ausbildung in Frankreich sowie Verlauf und Dauer der Reise nach Italien bieten Anlaß für Meinungsverschiedenheiten, die sich verschärfen, wenn es um einzelne Werke geht, die Fouquet beeinflusst haben sollen, erst recht aber, wenn ihm Arbeiten zu- oder abgeschrieben werden.

Den künstlerischen Quellen ist die erste Hälfte des Buches gewidmet. Unter der Überschrift „Da Tours a Parigi“ verfolgt Lombardi eine eigentümliche Chronologie, die ihn bei der Suche nach französischen Quellen immer weiter von Fouquets Ausbildungszeit um 1440 bis in die Jahre um 1400 zurückführt. Mit französischer Buchmalerei scheint der Autor nur wenig vertraut zu sein; sonst hätte er die Kunst der Limburgs, des Bedford- und des Boucicaut-Malers nicht gleichermaßen scharf von der Fouquets absetzen können. Nur im Boucicaut-Maler ist der stilprägende Vorläufer zu sehen; durch Nachfolger im Loiregebiet, die Lombardi jedoch unbekannt geblieben sind, wurden dessen Stil und Vorlagen dem sehr viel jüngeren Fouquet vermittelt (vgl. E. König in *Revue de l'art* 37, 1977, und in *Französische Buchmalerei um 1450*, Berlin 1982, sowie dazu K. Boon in *Kunstchronik* 1983, S. 244—248). Im Doppelblatt des Brüsseler Stundenbuchs des Herzogs von Berry und im Wilton-Diptychon in London, also zwei Werken aus der noch vor dem Boucicaut-Maler liegenden Entwicklungsstufe, sieht Lombardi konkrete Anregungen für Fouquet. Ihnen soll der Maler seine Darstellungen des Etienne Chevalier im Gebet zur Madonna verdanken, obwohl nicht einmal für das Diptychon von Melun (Berlin und Antwerpen) und das Doppelblatt in Chantilly eine gemeinsame Inspiration anzunehmen ist.

Um das heikle Problem der sogenannten „jeunesse de Fouquet“ hat sich der Autor nicht eingehend gekümmert; die neuere Literatur dazu ist ihm entgangen (u. a. Claude Schaefers Arbeiten in den *Arquivos do centro cultural português* VII und VIII, 1973/74). Doch auch ohne sie wäre es überflüssig gewesen, noch immer Durrieus Anregung von 1911 ‚widerlegen‘ zu wollen, der in Handschriften um das *Mare historiarum* der Familie Jouvenel des Ursins (Paris, BN, latin 4915) Miniaturen

Fouquets aus der Zeit vor der Italienreise erkennen wollte. Nach Klärung durch Jean Porcher und Umbenennung des führenden Künstlers in „Jouvenel-Maler“ (u. a. im Pariser Ausstellungskatalog von 1955) glaubt ohnehin niemand mehr daran. Um so überraschender ist bei Lombardi die Wiederaufnahme jenes Werks, von dem Durrieu einst ausgegangen war, ins unbestritten eigenhändige Oeuvre Fouquets: Antiker Epigraphik nachgeahmte Initialen mit kleinen Köpfen im Binnenfeld, die eine Brüsseler Handschrift der *Stratagemes* des Frontinus schmücken (ms. 10474), zeugten für Durrieu von frischen italienischen Eindrücken in einer sonst noch ganz französisch geprägten Buchmalerei. Für Lombardi sind diese Initialen aber von Fouquet vor seiner Abreise gemalt; sie deuten nicht nach Süden, sondern auf Einflüsse durch die altniederländische Bildniskunst. Wie fast alle anderen Autoren übersieht Lombardi dabei, daß der Brüsseler Frontin vom Rubrikator 1471 datiert ist, also aus Fouquets späten Jahren stammt; über die Miniaturen, die von derselben Hand wie die Initialen ausgeführt sind und zwar vom Maler des Genfer Boccaccio, verliert er kein Wort (vgl. zuletzt König 1982, S. 13 f., 106 f.). Mit dem Versuch, Fouquets Ausbildung in einer Glasmalerwerkstatt in Tours anzunehmen, begibt sich Lombardi schießlich ganz ins Abenteuerliche; dabei mißt er Anregungen Fiots, in den Fenstern von Notre-Dame-la-Riche in Tours Fouquets „Hand“ als Entwerfer zu erkennen, zu großes Gewicht bei, zumal die Glasmalereien dort wohl eher um 1460 entstanden sind (*Revue de l'art* 10, 1970).

Für niederländische Einflüsse werden Werke zitiert, bei denen jeweils zweifelhaft ist, ob sie Fouquet zugänglich waren (oder hätte man dem späteren französischen Hofmaler so einfach die Privatkapelle des burgundischen Kanzlers in Autun während der Kriegsjahre geöffnet?). Bildvergleiche wie zwischen dem Grymstone-Bildnis von Petrus Christus in London und der Marien-Tod-Verkündigung im Stundenbuch des Etienne Chevalier lassen nur erkennen, daß es anderswo andersartige Balkendecken gegeben hat, nicht aber, daß Fouquet das flämische Gemälde benutzt hätte. Doch bleibt — auch für Lombardi — Pächts Zuschreibung des früher mit Jan van Eyck oder Pieter Breugel verbundenen Gonella-Porträts an Fouquet als Hinweis auf die Verarbeitung altniederländischer Einflüsse.

Das Wiener Gemälde, das der Überlieferung nach Gonella, einen Narren am Este-Hof in Ferrara, darstellt, führt zu den Fragen der italienischen Reise; allerdings war Lombardi der wichtige Einwand Nicole Reynauds noch unbekannt, das verwendete Eichenholz mache entgegen Pächts Auffassung eine Entstehung des Bildes in Italien unwahrscheinlich (*Jean Fouquet. Cat. rédigé par N. R.* (= Les dossiers du département de peinture 22), Paris, Louvre, 1981, S. 7). In Ferrara setzt für Lombardi Fouquets Reise ein. Ja, Lionello d'Este soll es gewesen sein, der den Künstler nach Italien einlud und dem Papst weiterempfahl.

Aus seiner Vertrautheit mit italienischer Kunst zieht der Autor im folgenden dann doch nicht den erhofften Nutzen. Neue Vorschläge gibt er kaum; die durchweg schwierigen chronologischen Probleme vermag er nur ungenügend zu klären. Man könnte sich im Grunde auf das dokumentarisch Gesicherte beschränken: Irgendwann zwischen Herbst 1443 und Winter 1446/47 ist Fouquet in Rom gewesen.

Sein Papstbild wurde bei den Dominikanern von S. Maria sopra Minerva aufbewahrt. In diesem Kloster wohnte Fra Angelico 1445 während seiner Arbeiten in Rom. Zwar sind die damals entstandenen Fresken verloren; die erhaltene Ausmalung der Niccolina aus der Zeit um 1450 mag aber einen Eindruck davon geben, welche Art von Renaissancekunst Fouquet am eifrigsten wahrgenommen hat. Doch machen es sich die Kunstgeschichtsschreibung und mit ihr Lombardi, um komplexere Themen bemüht, nicht so leicht: Ferrara steht, wie schon bei Pächt, für Zugang zu den Zeichnungen Jacopo Bellinis. Erst aufgrund neuester Forschungen von Anngreit Schmitt und Bernhard Degenhart (*Jacopo Bellini. Der Zeichnungsband des Louvre*, München 1984, S. 12) darf man wenigstens einen Teil der Pariser Zeichnungen in die Zeit bis zu Fouquets Reise setzen, während der Londoner Band weiterhin erst in den späten 50er Jahren möglich erscheint — nur aus ihm wählt Lombardi Beispiele für Anregungen Fouquets. Piero della Francesca muß als weiteres Vorbild zitiert werden, er gewinnt bei Lombardi sogar wiederholten und prägenden Einfluß auf den Franzosen, obwohl Sterling schon zu Recht darauf aufmerksam gemacht hatte, daß beider Kunst wohl eher als Parallelerscheinungen zu gelten habe. Die chronologischen Probleme werden schon bei Lombardis bestem Vorschlag deutlich: Er weist auf zwei bisher unbeachtet gebliebene Schlachtengemälde aus dem 16. Jahrhundert hin, in denen Eugenio Battisti Kopien nach verlorenen Ferrareser Bildern Pieros erkannt hat (*Piero della Francesca*, Mailand 1971, S. 44 f.). Doch da Pieros Arbeiten um den Jahreswechsel 1446/47 entstanden sein müssen, hat Fouquet auf seiner Rückreise von Rom angeblich noch einmal Ferrara besucht, wo schon der erste Aufenthalt reine Konjekture ist.

Ein weiterer neuer Vorschlag Lombardis wird sich nicht durchsetzen: Fouquets Abhängigkeit von einem um 1440 datierten Fresko mit der Geschichte Johannes des Evangelisten, das Antonio Alberti zugeschrieben wird. Einzelne Werke von Masolino, Donatello und Uccello mögen den Maler beeinflusst haben. Die von Lombardi eher geistig gemeinte Einflußnahme Andrea del Castagnos ist nicht recht zu greifen. Domenico Veneziano hingegen, ein durchaus verwandtes Temperament, wird nur zweimal kurz erwähnt. Sein 1446 aufgestellter Altar von S. Lucia dei Magnoli war das Aktuellste, was Fouquet in Florenz hätte sehen können. Im Vergleich mit Arbeiten kurz nach der Rückkehr nach Frankreich könnte sich das Verhältnis des Franzosen zur florentinischen Malerei besonders klar abzeichnen: in Komposition, Figurenbildung und Lichtführung dankbar verpflichtet, in Einfallsreichtum und Stofflichkeit, auch in der Präsenz der Gestalten jedoch deutlich überlegen.

Besonderes Augenmerk widmet Lombardi den schon früher diskutierten Möglichkeiten eines Aufenthaltes in Neapel. Hier erkennt er gleich mehrere Werke von Fouquets Hand: Die beiden Wappenmalereien im Bruderschaftsbuch von S. Marta, auf die Pietro Toesca schon 1939 (*Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, Mailand, S. 101) hingewiesen hatte, gelten ihm als sichere, die Zeichnungen der sogenannten Cockerell-Chronik als wahrscheinliche Arbeiten des Malers. Fouquets Hand sieht er auch in einigen Tafeln von Colantonios Altar für San Lorenzo Maggiore, und die von Raffaello Causa, Klaus Schwager und anderen unter-

stützte These, das Hauptfeld im Triumphbogen des Castelnovo sei Fouquet zu verdanken, kommt auch bei Lombardi wieder zu Ehren.

Die Reiseroute führte demnach über Ferrara und Rom zu einem längeren Aufenthalt nach Neapel und von dort über Florenz und Ferrara zurück nach Frankreich. Den immer wieder diskutierten Zeitpunkt der Rückkehr klärt Lombardi nicht; von den historischen Quellen läßt er sich dabei ebenso wenig hineinreden wie die meisten anderen Forscher: Weder die Verfügung Nicolaus V. von 1447, die einem *Johanni Fouquet juniore clerico Turonensis diocesis* den Weg zu Pfründen in Nantes oder gegebenenfalls in Rennes ebnen soll, noch auch der für 1448 verbürgte Hauskauf in Tours werden als Hinweise akzeptiert. Stichhaltige Beweise für ein Verweilen des Künstlers in Italien bis in die Jahre nach 1450 kann jedoch auch Lombardi nicht beibringen. Die dokumentarischen Anhaltspunkte lassen vermuten, daß sich der junge Künstler nach seiner Rückkehr 1447/48 recht bald in der Stadt ansiedelte, in der sich der Königshof nach weitgehender Befriedung Frankreichs zu neuer Pracht entfalten sollte. Einzelne Motive aus zufällig erhaltenen italienischen Kunstwerken der Jahre nach 1447 könnten bereits in Entwürfen oder verlorenen Beispielen vorbereitet gewesen sein, die Fouquet vor seiner Abreise zugänglich waren; in keinem bisher zitierten Fall zwingen sie den Historiker, den Aufenthalt auszu dehnen.

Alle Großzügigkeit mit Zuschreibungen hört für Lombardi nach Fouquets Rückkehr nach Frankreich abrupt auf: Im zweiten Teil seines Buches bemüht er sich, ein ‚gereinigtes‘ Oeuvre vorzustellen, aus dem alles herausgestrichen ist, was ihm des Meisters Hand nicht würdig erscheint. Seinem Eifer fallen dabei vor allem Buchmalereien zum Opfer. Neben zwei Zeichnungen und den bekannten Tafelgemälden bleiben die Miniaturen im Stundenbuch des Etienne Chevalier, im Münchner Boccaccio, den *Grandes Chroniques* und den *Antiquités judaiques* übrig. Von den umstrittenen Werken behält Lombardi die Miniaturen des sogenannten Tite-Live der Sorbonne bei, ohne zu sehen, daß die Monogramme des Frontispizes übermalt, der Randdekor von einem Mitarbeiter des Jouvenel-Kreises und die Hauptfiguren von einem Vertreter der Schule von Rouen um 1500 retuschiert worden sind (vgl. zuletzt Nicole Reynaud 1981, Nr. 28, S. 75—77). Die Einzelblätter aus einer *Histoire ancienne jusqu'à César* im Louvre und in Amsterdam werden zu Recht als wichtige Arbeiten des Meisters gewürdigt. Natürlich bleibt das Frontispiz der Pariser Handschrift der Statuten des Michaelsordens als gleichsam dokumentiertes Werk unbestritten. Überraschenderweise findet noch die Leningrader Miniatur des *Debat de Vertu et Fortune* die Gnade des Autors. Alles andere aber wird mit heftigen Worten abgeschrieben, „abissalmente lontanissime“ sollen manche Miniaturen, die ein Forscher wie Durrieu zugeschrieben hat, von Fouquets authentischem Werk sein! Aus dem Oeuvre entfernt sind so vorzügliche Miniaturen wie die des New Yorker Stundenbuchs Morgan 834, die Mondsichelmadonna mit Sibyllen im sog. Stundenbuch der Adelaide von Savoyen in Chantilly oder die Gefangennahme Christi im Stundenbuch des Charles de France (Paris, Mazarine 473). Damit gleicht Lombardis Oeuvrebestimmung weitgehend der auch von Schaefer vertretenen Vorstellung,

während Nicole Reynaud im oben zitierten Pariser Katalog von 1981 (Nr. 18 f., S. 55—58) zumindest das New Yorker Stundenbuch und die Miniatur der Mazarine-Handschrift mit guten Gründen ‚rehabilitiert‘ hat, darin von John Plummer gefolgt (1982, Nr. 42, S. 30 f.).

Selten sind die Beweggründe für derartig rigide Ausgrenzungen so offen dargelegt worden wie von Lombardi: Wie er in seinen „Conclusioni“ S. 201 schreibt, geht es ihm um die „astratta purezza“ seines Künstlers, den er wieder reinigen will von den Verkrustungen, die übereilte Zuschreibungen verursacht haben. Als Richtschnur dient dabei allein ein nicht reflektierter Qualitätsbegriff, ungetrübt von jeder handwerksgeschichtlichen Überlegung. Axiome idealistischer Kennerschaft wie die Vorstellung, ein Mann wie Fouquet habe einen einmal ausgeführten Entwurf selbst nie wiederholt (z. B. S. 243), leiten den Autor.

Von seinen Grundsätzen ist Lombardi so überzeugt, daß er sich um das verworfene Material gar nicht erst kümmert: Eine der wichtigsten Handschriften aus Fouquets Kreis, das Stundenbuch in San Marino, HM 1163, bleibt unerwähnt (zuletzt Schaefer 1972, II, S. 268—271). Das Stundenbuch der Diane de Croy wird immer noch in Sheffield vermutet, obwohl es seit Jahrzehnten in der Universitätsbibliothek in Reading liegt.

Vorwiegend um Stundenbücher handelt es sich bei den abgeschriebenen Werken. Doch weder Struktur noch Eigenart dieser Handschriftengattung hat Lombardi ausreichend berücksichtigt, sonst hätte er z. B. nicht auf die Idee kommen können, das nur fragmentarisch erhaltene Stundenbuch des Etienne Chevalier habe einmal Evangelistenbilder enthalten, die in entsprechenden Miniaturen in Morgan 834 kopiert seien; drei von den vier üblichen Perikopen-Anfängen mit ihrem Bildschmuck sind in Chantilly erhalten und bei Lombardi Abb. 78—80 reproduziert!

Der mangelnde Sinn für spätmittelalterliches Handschriftenwesen entwertet viele Überlegungen Lombardis. Schaefer folgend sieht er im Stephanusbild eine der zuletzt ausgeführten Miniaturen im Stundenbuch des Etienne Chevalier. Schon 1974 habe ich jedoch darauf hingewiesen, daß man sicher nicht bis zum Schluß gewartet hat, um den Namenspatron des Auftraggebers zu würdigen und daß man dann kaum für dessen *Suffragium* das altertümlichste Layout gewählt hat; mit seiner Bordüre ist das Stephanusblatt eher das früheste, was Fouquet in diesem Stundenbuch gemacht hat (vgl. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 37, 1974, S. 168 f.). Diesem Beitrag hätte Lombardi auch eine sinnvollere Rekonstruktion der gesamten Handschrift entnehmen können, statt wortreich Schaefers Vorschlag von 1971 zu wiederholen. Weiterhin hält er die Doppelseite mit Besteller und Madonna trotz der erkennbaren Anfangszeile *Domine labia mea aperies* für die Illustration des *Obsecro* und die Pietà-Darstellung mit dem Anfangs-S des *Stabat Mater* für einen Horenanfang (der mit „D“ beginnen müßte). Nachdem Nicole Reynaud schließlich auch die Geisthoren sicherer ordnen konnte, ist Lombardis Bildfolge, die die ursprüngliche Anordnung nachvollziehen will, so zu ändern: 78—82. 84, 91, 83, 85, 92, fehlendes Incipit (Hl. Geist-Prim), 86, 93, 98, 87, zwei fehlende Incipits (Hl. Kreuz- und Hl.

Geist-Sext), 88, 94, 99, 89, 95, 100, 90, 97, 101, 102; dabei bleibt die Position des *Stabat Mater* (96) offen.

Während sich Lombardi bei den anderen Handschriften weitgehend auf Beschreibungen und Wertungen beschränkt, die zu einer Art Zellteilung innerhalb einer imaginären Werkstatt führen, ist sein Zugriff bei den Tafelgemälden durchweg sicherer. Die Porträts charakterisiert er vorzüglich. Seit jeher problematisch ist die Entstehungszeit des wenig eindrucksvollen Bildnisses Karls VII. im Louvre. Ohne Kenntnis der neueren gemäldetechnischen Untersuchungen ordnet Lombardi es unter der Überschrift „Due immagini di morte“ zeitlich zur Pietà von Nouans. Mit Vale hält er die Bezeichnung des Königs als „très victorieux“ erst bei dessen Tode 1461 für möglich. Mit Yves de Raulin identifiziert er die Pietà mit einem Marienbild, das der Erzbischof von Tours, Jean de Bernard, 1466 in seinem Testament erwähnt. Einer Spätdatierung um 1461 hat neuerdings wieder Nicole Reynaud widersprochen, die beide Bilder ebenfalls recht nahe zueinander rückt, jedoch als recht frühe Arbeiten, in die Zeit um 1450 (1981, Nr. 3 und Nr. 13, S. 12—18 und 39—44). Überraschend an dem von ihr 1981 — und damit Lombardi nicht zugänglich — publizierten Befund war die Entdeckung einer Madonnendarstellung von der Art der Antwerpener Tafel des Diptychons von Melun unter dem Königsporträt. Wollte man nun noch immer mit Lombardi und Schaefer (*Jaarboek van het koninklijk Museum voor Schone kunsten*, Antwerpen 1975) die alte Überlieferung glauben, Fouquet habe als Madonna die Geliebte des Königs Agnes Sorel dargestellt, dann erhielte deren Überdeckung durch ein Bild Karls VII. im Pariser Gemälde geradezu psychoanalytisches Interesse. Besser wird man sich mit Nicole Reynaud von der Gleichsetzung distanzieren; zumindest darf man nicht mit Lombardi annehmen, die entblößte Brust der Madonna spiele auf die Art an, wie sich Agnes Sorel gekleidet habe. Berichte, die Geliebte des Königs sei bei Hofe ‚oben ohne‘ herumgelaufen, sind wohl eher als üble Nachrede zu werten, die gewiß nicht auch noch zur Umsetzung in mehrere Madonnenbilder einlud.

Anmerkungsapparat und Bibliographie sowie der recht nützliche Index machen auf den ersten Blick einen soliden Eindruck; doch finden sich nicht wenige Fehler, besonders bei fremdsprachigen Titeln. Der Katalog, auf Miniaturen beschränkt, verdient diese Bezeichnung eigentlich nicht. Statt die üblichen Grundauskünfte über Größe, Provenienz und ähnliches zu bieten, beschränkt er sich auf ausführlichere Wertungen der Malereien, wie sie schon im zweiten Teil des Textes zu finden waren. Der fünfte und letzte Abschnitt dieses sogenannten Katalogs faßt Lombardis Vorurteile gegenüber den angeblich Fouquet nicht zugehörenden Miniaturen zusammen. Vergleichendes Sehen exemplifiziert der Autor ausgerechnet an der von niemandem Fouquet zugeschriebenen Doppelseite mit der Verkündigungsszene aus dem Stundenbuch des Charles de France in den Cloisters (S. 244—246), als ob deren berechnete Abschreibung Vertrauen in das stilkritische Urteil wecken könnte.

Der umfangreiche Abbildungsteil enttäuscht ebenfalls, die farbigen Wiedergaben treffen nicht, die schwarz-weißen sind nicht deutlich genug. Meist wurde nach älteren Abbildungen reproduziert. Für eine optische Vorstellung von Fouquets Schaf-

fen wird man deshalb weiterhin zu K. G. Perls' Buch von 1940 greifen, zumal es viele der nun abgeschriebenen Miniaturen zeigt.

Bereitschaft, zum Teil wilde Konjekturen zu dulden, gepaart mit der Tendenz zweifelsfreie Werke abzuschreiben, weit Entferntes aber als eigenhändig anzuerkennen, beeinträchtigt nicht nur Lombardis Buch, sondern vieles über Fouquet Geschriebene; Sensibilität für künstlerische Probleme ist dem Autor nicht abzuspüren. Seine Charakterisierung Fouquets ist oft sehr feinsinnig und zutreffend, selbst wenn man dann wieder nicht weiß, was mit bei Lombardi zentralen Begriffen wie der „sacralità laica“ anzufangen ist. Gescheitert ist er an einem zu komplexen, von Vermutungen zu stark überwucherten Thema. Für einen solchen Gegenstand bietet sich Lombardis oft scholastische Argumentationsweise, mit Zitaten aus der Literatur etwas belegen zu wollen, nicht unbedingt an. Ehe die Kunstgeschichtsschreibung zu einer befriedigenden Sicht von Fouquet und seiner Kunst gelangt, müßten alle Prämissen noch einmal von Grund auf überprüft werden.

Über Enguerrand Quarton zu schreiben war eine ganz andere Aufgabe, so daß jeder Vergleich mit Lombardis Buch nur ungerecht sein kann. Von wenigen, aber recht präzisen Quellen und von einem dokumentarisch gesicherten Hauptwerk, der Marienkrönung im Hospital von Villeneuve-les-Avignon, ausgehend, lassen sich Herkunft, Tätigkeitsbereich und Lebensumstände sowie der künstlerische Charakter des Malers beispielhaft klar ermitteln. Noch ist Quartons Gestalt nicht von wilden Konjekturen umrankt; noch ist der Kennerstreit um sein Oeuvre kaum entbrannt. Nach jahrelangen Bemühungen um angemessene Drucklegung hat Charles Sterling Gelegenheit erhalten, ein prächtiges Buch zu gestalten. Ein halbes Jahrhundert Arbeit über die französischen ‚Primitiven‘ ist in dieses Werk eingeflossen, das dennoch in seiner Konzentration auf die Aufgaben einer Künstlermonographie von bewundernswerter Strenge und Sparsamkeit zeugt. Es ist das erste Buch über Quarton, und es setzt dem Maler wie dem Autor gleichsam ein Denkmal.

Noch bis vor kurzem konnte man sich nicht einmal über den Namen des Künstlers einigen: Nachdem der Abbé Pierre-Henri Requin zunächst irrig Charonton angegeben hatte (*Les peintres d'Avignon. Comptes rendus des réunions des sociétés de beaux-arts des départements*, Paris 1889) verbreitete sich diese in keiner Quelle nachweisbare Namensform über den Thieme-Becker und Grete Rings Buch (*A Century of French Painting. 1400—1500*, London und New York 1949, S. 209 u. a.). Carton oder Quarton wird der Maler in zehn Dokumenten genannt, Quarton im Vertrag über die Marienkrönung von Villeneuve, von dem die Forschung auszugehen hat (bei Sterling Doc. 8).

Alle Schriftquellen stammen aus der Provence; sie sind dem sonst in Frankreich nicht üblichen Brauch zu verdanken, wichtigere Abmachungen als Notariatsakt festzuhalten. Zwischen 1444 und 1466 ist Quarton zunächst in Aix, dann in Arles, ab 1447 dann in Avignon nachweisbar. Sein Todesdatum ist nicht überliefert; an der Pest von 1466 könnte er gestorben sein. In fünf Dokumenten bezeichnet er sich

als aus der Diözese Laon stammend; vermutlich im pikardischen Gebiet der Diözese aufgewachsen, dürfte er in Nordfrankreich, vielleicht in Laon selbst, zum Maler ausgebildet worden sein. Spätestens gegen 1419 geboren, gehörte Quarton zu derselben Generation wie Fouquet.

Am 23. 4. 1453 hat Jean de Montagnac, Kanoniker von St. Agricola in Avignon und Kaplan der Kartäuserkirche von Villeneuve, mit Enguerrand Quarton einen Vertrag über ein Retabel für den Altar der Trinität (nicht, wie man früher annahm, der *Civitas Dei*) geschlossen. Als eine der detailliertesten Abmachungen zu einem gut erhaltenen Gemälde des 15. Jahrhunderts ist dieses Dokument auch über seinen konkreten historischen Wert als Quelle zu Quarton und Montagnac hinaus von Bedeutung; nur selten ist ein ausgeklügeltes Programm so klar beschrieben und die dem Maler belassene Gestaltungsfreiheit so eindeutig definiert worden. Dem Vertrag zufolge war nur die erhaltene Tafel vorgesehen; sie sollte in Öl ausgeführt werden, Blau und Gold waren von der Qualität her spezifiziert. Ablieferung war für Michaelis 1454 vereinbart.

Von allen für Quarton in Frage kommenden Werken erweist sich die Marienkrönung als eigentliches Hauptwerk: ein Auftrag entsprechender Bedeutung wird in den Quellen nicht erwähnt. Ein zweites erhaltenes Gemälde ist urkundlich gesichert: die Schutzmantelmadonna mit Beterin und den beiden Johannes im Musée Condé in Chantilly. Seit Durrieu den schon 1889 von Requin veröffentlichten Vertrag 1904 mit dem Bild in Chantilly verbunden hat, weiß man, daß die beiden Knienden, durch Wappen eindeutig bestimmbar, den in den Mord an Jean sans Peur verwickelten Arzt Jean de Moussy, genannt Cadard, und seine Frau Jeanne de Moulins darstellen, beide 1449 verstorben. Ihr Sohn Pierre Cadard hat die Stiftung des Gedächtnisbildes am 16. 2. 1452 mit Enguerrand Quarton und dem ausdrücklich dafür hinzugezogenen Maler Pierre Villate vereinbart; es war bestimmt für die Kapelle des Seligen Peter von Luxemburg in der Coelestinerkirche von Avignon. Die Nennung zweier Maler, die beide als Freimeister gleichberechtigt waren, forderte selbstverständlich zu stilkritischen Diskussionen heraus: Sterling schließt sich Durrieus gut begründetem Urteil an, der das erhaltene Gemälde völlig homogen fand und eindeutig von der Hand des für die Marienkrönung von Villeneuve verantwortlichen Meisters. Villates Anteil wird die verlorene Predella gewesen sein (gegen Albert Châtelets Ansicht in den *Cahiers Alsaciens d'archéol., d'art et d'hist.* 1967, der im Erhaltenen Villates Werk erkennen will).

Ein weiteres Madonnenbild mit Heiligenpatronen wurde vom Abbé Requin dem Palais des Papes in Avignon geschenkt. Dieses „Retable Requin“, inzwischen mit erstaunlichem Ergebnis gereinigt (ein Stifterpaar wurde aufgedeckt), befindet sich heute im Petit Palais in Avignon; seit Michel Laclottes Analyse (*Revue de l'art* 9, 1970) gilt es als Frühwerk Quartons.

Strittig ist nur die Zuschreibung des Gemäldes, das Sterling bewußt in den Untertitel seines Buchs gesetzt hat: Für ihn ist Enguerrand Quarton der Maler der Pietà von Villeneuve-les-Avignon im Louvre. Der schlechte Zustand des Bildes, der — wegen erheblicher Fehlstellen — eine Reinigung nicht wünschenswert macht, ver-

fälscht die Farbwirkung. Nach Reinigungsproben, die Sterling Abb. 71 f. dokumentiert, wird man mit dem Autor keine großen Unterschiede im Kolorit zu der vor ihrer Reinigung ebenfalls viel dunkleren Marienkrönung sehen. Von da aus ist die stilkritische Einordnung in Quartons Werk so plausibel, daß sie sich auch ohne Sterlings Konjektur durchsetzen müßte, der im anonymen Stifter denselben Jean de Montagnac erkennen will, der die Marienkrönung bestellt hat (die Bildnisse zeigen zweifellos gewisse Ähnlichkeiten).

Mit Buchmalereien in zwei Handschriften, dem unvollendeten Stundenbuch Morgan 358 in New York und dem nun für die Pariser Nationalbibliothek erworbenen Missale des Jean des Martins (n. a. lat. 2661) schließt sich bereits der Kreis der Werke Quartons. François Avril hat 1977 auf die Möglichkeit hingewiesen, diese Miniaturen Quarton zuzuschreiben (*Revue de l'art* 37); ohne Zögern folgt Sterling diesem Vorschlag.

Die leidigen Grauzonen aus Arbeiten, die des Meisters Stil zeigen, aber dem einen oder anderen Kenner von der Qualität her nicht recht passen, gibt es bei Quarton nicht, so daß dem Leser Diskussionen um Gehilfen- und Nachfolger-Anteile erspart bleiben können. Die erhaltenen Malereien sind eindeutig, die Quellen genügen als Ausgangspunkte für die kunstgeschichtliche Arbeit, und Charles Sterling bietet sein Material in bewundernswerter Nüchternheit. Die Inhaltsangabe seines Buchs liest sich wie das Formular für eine Künstlermonographie dieser Art; dabei wirkt die schlichte Auflistung von Fragen, die regelrecht abgehakt werden, suggestiver als manch kunstvolle Gedankenführung: Am Anfang stehen herzliche Dankesworte, in denen der Nestor seiner Disziplin gerade auch das Verdienst der jüngeren Forscher hervorhebt. Die Einführung umreißt knapp die Problematik; in kurzen Worten wird dann alles Ermitteltbare über Quartons Leben mitgeteilt. Auf den anschließenden hundert Seiten breitet Sterling die erhaltenen Malereien aus. Dabei folgt er strikt der Chronologie: von den Miniaturen in Morgan 358 über die Retabel Requin und Cadard zum Hauptwerk, der Marienkrönung in Villeneuve, und der hier als zweites Hauptwerk gewürdigten Pietà im Louvre; durch Inschrift 1466 datiert, kann das Missale des Jean des Martins zu Recht als späteste Arbeit des nur bis zu diesem Jahr nachweisbaren Künstlers gelten. Im Aufbau sind die Kapitel zu den einzelnen Werken einem kritischen Katalog angegliedert.

Ebenso nüchtern und zielstrebig ist auch der zweite Teil des Buches aufgebaut: Es geht um die künstlerische Prägung Quartons, seinen Einfluß auf andere Maler und dann explizit um seine Originalität. Nachdem sich der Autor dieser heute meist gemiedenen Aufgabe der Charakterisierung gestellt hat, schließt er den Haupttext mit einer Gegenüberstellung Quartons und Fouquets.

Quarton erscheint in Sterlings Buch zunächst durch seine Bilder als eigentümlich selbständiger Künstler. Von nordfranzösischer Malerei seiner Zeit ist kaum noch ein Eindruck zu gewinnen. Dennoch meint Sterling, aus wenigen Zeugen der Teppichwirkerei und der Buchmalerei und einer pikardischen Tafel der Pietà in der Sammlung Gould in Cannes eine gewisse Verwurzelung Quartons in der malerischen Kultur seiner Heimat feststellen zu können. Vergleiche mit flämischer Male-

rei und italienischer Kunst zeigen nur, daß Quarton nicht ganz so „hors de son temps“ war, wie es den Anschein haben mag. Die Begegnung mit der Provence war für Sterling Kennenlernen jenes Lichts, das später Cézanne faszinieren sollte.

Prägenden Einfluß schreibt Sterling dem aus Laon stammenden Maler vor allem in der Provence zu; einzelne Werke deuten für ihn auch auf Wirkung in der Loiregegend, in Italien und Spanien hin. Die Originalität Quartons erweist sich vor allem im Vergleich der Marienkrönung und der Pietà mit entsprechenden Szenen bei Rogier van der Weyden, Fra Angelico und anderen. Neben Fouquet steht der Künstler weitgehend fremd, im eigenen Recht, und doch in seinem Sinn für Miniaturmalerei auf der einen, Monumentalität aber auf der anderen Seite verwandt.

Zwei hochinteressante Fragen waren in einer solch stringent durchgeführten Monographie über Quarton nicht zu behandeln. Ihnen sind Appendix 1 und 2 gewidmet.

Wie schon in einem vorausgegangenen Aufsatz (*Chronique méridionale. Arts du Moyen âge et de la Renaissance* 1, 1981) schlägt Sterling vor, die beiden für Jean III le Meingre zum berühmten Boucicaut-Stundenbuch des Pariser Musée Jacquemart-André hinzugefügten Miniaturen jenem Pierre Villate zuzuschreiben, der mit Quarton zusammen für Pierre Cadard gearbeitet hat. Ausgangspunkt für diese Überlegung ist die vorzügliche Beobachtung, daß die Gregorsmesse mit dem Bildnis des letzten Boucicaut dieselbe Bildvorlage wiederholt, die Quarton für eine kleine Miniatur im Missale des Jean des Martins benutzt hat. Auch wenn die Evidenz nicht unbedingt ausreicht, die Benennung des Malers zu beweisen, wird man der Einordnung der hinzugefügten Miniaturen in die provençalische Malerei um Quarton zustimmen. Pierre Villates Spuren hier zu suchen, dürfte lohnender sein, als sie mit Hilfe von Händescheidung aus dem ohnehin schmalen Oeuvre Quartons heraussondern zu wollen.

Brisanter sind die Fragen in Appendix 2. Es geht um Barthélemy d'Eyck, der im Titel des Abschnitts gleich als der ausgegeben wird, für den ihn Sterling mit allem Nachdruck hält: „l'auteur du Triptyque de l'Annonciation d'Aix et l'enlumineur du *Coeur d'Amour Epris*“. Schon Durrieu hatte die Miniaturen der Wiener Handschrift von René's *Livre du cuer d'amours espris* dem in der Umgebung des Königs über lange Zeit nachweisbaren Maler Barthélemy d'Eyck zuschreiben wollen. Zumindest seit 1955 (*Revue des arts* 5) verbindet Sterling mit den Miniaturen auch die Tafelbilder des Verkündigungstriptychons aus Aix, die heute auf die dortige Magdalenenkirche und auf Museen in Brüssel, Rotterdam und Amsterdam verteilt sind. Neue Evidenz erkennt der Autor im Stundenbuch Morgan 358, das nach Avrils Entdeckung vom René- oder Coeur-Meister in Zusammenarbeit mit Enguerrand Quarton illuminiert worden ist und als frühes Werk gelten kann. In die Anfänge von Quartons Tätigkeit weist auch der Notariatsakt von 1444 — die früheste Quelle zu Quarton und die erste provençalische Erwähnung Barthélemy's —, der beide Maler gemeinsam als Zeugen nennt (Doc. 1). Mit einer zweiten Quelle, deren Aussage Sterling neu bewertet (Doc 15, von 1460), läßt sich auch die Form des Ortsnamens klären, der prinzipiell über die gemeinsame Latinisierung *Aquae* die Städte Maas-

eyck, Aix-en-Provence und selbstverständlich auch Aachen durcheinanderbringen ließe. 1460 werden einem *Clementi de Eyck diocesis Leodicensis* hundert Ecus d'or hinterlassen; *Bartholomeus de Eyck* wird ausdrücklich als sein Bruder bezeichnet; er müßte ebenfalls aus der Diözese Lüttich stammen und damit aus nächster Umgebung der berühmteren Malerfamilie van Eyck.

Die Identifizierung des in den Quellen erwähnten Bartholomeus van Eyck mit dem bemerkenswertesten 'eyckischen' Tafelmaler in der Provence und mit dem erstaunlichsten 'eyckischen' Buchmaler löst schwierige kunsthistorische Probleme auf eine fast zu persönliche Weise. Doch muß man zu Sterlings Unterstützung auch darauf hinweisen, daß zwar nicht unbedingt die künstlerische Begabung, wohl aber oft die Berufswahl und Ausbildung familiengebunden waren, vermutete Blutsverwandtschaft zwischen Künstlern mithin nicht als zu romanhaft abgetan werden darf. In scharfen Widerspruch gerät Sterling durch seine Theorien zu Pächt. Eine noch reizvollere These hatte dieser in verschiedenen Schriften vertreten (*Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen in Wien* 69, 1973, und 73, 1977). In der Illustration des Wiener *Livre du Cuer* und in Miniaturen der Wiener *Theseide* sowie in wenigen anderen Buchmalereien aus René's engstem persönlichen Umkreis wollte Pächt des Königs eigene Hand erkennen, der, alter Überlieferung zufolge, nicht nur als Dichter, sondern auch als Maler hervorgetreten ist (die Marienkrönung in Villeneuve galt früher als sein Werk!). Schon die Erkenntnis, daß die Wiener *Cuer*-Handschrift keineswegs so schlüssig den Text illustriert, hat Pächts Theorie erschüttert. Sobald man mit Avril, Sterling und inzwischen auch Plummer (1982, Nr. 39) im unvollendeten New Yorker Stundenbuch Morgan 358 neben Quartons Hand die des René-Malers erkennt, wird die Zuschreibung der gesamten Miniaturengruppe an einen König ganz unwahrscheinlich, da sich René wohl kaum mit einem gewerblichen Maler, der sonst nie in seiner Umgebung nachzuweisen ist, an die Ausmalung einer solchen Handschrift gemacht hätte.

Auch die Überlegungen zu den besten Kalenderbildern in den *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry in Chantilly könnten hier weiterführen: Sterling zitiert Luciano Bellosis Aufsatz in *Prospettiva* I, 1975, ohne auch nur ein Wort über die seinerzeit entstandene Aufregung zu verlieren, und stellt fest, für ihn seien die Kalenderminiaturen zu September, Oktober und Dezember ebenfalls von der Hand des René-Malers, sprich Barthélemy d'Eycks, übergangen. Die Verschiebung des Gesichtsbildes durch die inzwischen weitgehend akzeptierte Neueinschätzung dieser Miniaturen nimmt Sterling etwas zu selbstverständlich hin, wenn er sie nur in einer Anmerkung (37, S. 192) zitiert; auch vergißt er neben Bellosis Meinung entsprechende Aufsätze Raymond Cazelles' (*Revue française d'hist. du livre* 10, 1976) und des Rez. (*Les dossiers de l'archéol.* 16, 1976) zu erwähnen. Vielleicht aber hat er diesen Aspekt auch nur nachträglich wahrgenommen und nicht mehr in seinen Text einarbeiten können.

Für Sterling steht die Auseinandersetzung mit Pächt im Vordergrund, die in einer lesenswerten Argumentationsfolge geführt wird. Auffälligerweise interessieren ihn die eher philologischen Einwände gegen Pächts These kaum; selbst die nicht ganz

überzeugende Zuschreibung der für René hinzugefügten Miniaturen des Londoner Stundenbuchs Egerton 1070 — ursprünglich ein Hauptargument für Pächt — akzeptiert er, wenn er Abb. 119 mit dem Bild des toten Königs als Werk seines Barthélemy d'Eyck ausgibt. Sterling endet mit einem eigenen Vorschlag dazu, wie man sich Buchmalereien von René's Hand denken könne: Im nicht recht professionell wirkenden Randschmuck zu einer Schrift René's, dem *Livre de Regnault et Jehaneton* in Leningrad (Öff. Bibl., Ms. fr. Q. p. XI, 1) vermutet er Malereien des Königs nach Vorbildern von Bartholomeus van Eyck.

Im Schlußsatz zu Appendix 2 und damit auch zum gesamten Buch faßt der Autor selbst die eigentümliche Qualität seiner Arbeit zusammen: „Je pense avoir donné dans ce livre assez de preuves du 'sérieux scientifique' pour avouer ma secrète conviction que 'l'hypothèse raisonnée' concernant un fait artistique est le luxe suprême mais indispensable de l'historien d'art" (S. 183). Gerade in der nüchternen Unterscheidung zwischen gesicherten Fakten und 'luxuriösen' Konjekturen zeichnet sich Sterlings Buch aus. Der ungemein hohe wissenschaftliche Wert, der allerdings zugleich eine rhetorische Qualität hat, wird noch unterstützt durch die Präsentation des Materials: Die schriftlichen Dokumente sind unter Hinzuziehung der gerade auf diesem Gebiet besonders hervorgetretenen Nicole Reynaud und des Archivars Michel Hayez, der mit Doc. 4 noch eine bisher unbekannte Quelle beige-steuert hat, sorgfältig ediert und durch Resümees und Kommentare dem Leser verständlich gemacht; verbesserte Lesung der Dokumente war im Text bereits der Erörterung der Marienkrönung zugute gekommen. Die Bibliographie enthält, vor allem im 2. nur der Provence geltenden Teil, manche Überraschung. Nicht ganz konsequent geht Sterling mit Nachweisen aus der Literatur um, gibt sie zum Teil in Klammern im Text, zum Teil in den Anmerkungen, die jedoch eher kleinen Exkursen vorbehalten sind. Spuren der über viele Jahre hingezogenen Arbeit am Text scheinen hier nicht ganz verwischt. Drei Indizes erleichtern die Benutzung, sie verzeichnen auch die modernen Autoren.

Am eindrucksvollsten aber ist Sterlings Einsatz der Abbildungen: Wie schon in einigen früheren Aufsätzen dienen Reproduktionen als Belege für schriftlich nur kurz umrissene Beobachtungen. Dabei werden zahlreiche Details in oft suggestiver Weise einander gegenübergestellt. An die Urteilskraft des Lesers, aber auch an seine Bereitschaft, sich die entscheidenden Bildvergleiche vom Autor auswählen zu lassen, richtet sich diese Art von „Abbildungs-Rhetorik“. Im vorliegenden Buch sorgt sie für eine Überfülle bester Reproduktionen, bei zum Vergleich hinzugezogenen Stücken jedoch oft nur in fragmentarischer Form. In seiner Hochschätzung der Abbildung als Dokumentationsmittel geht Sterling so weit, Ausschnitte aus der Marienkrönung in Villeneuve jeweils mit den betreffenden Passagen des Vertrags so zu kombinieren, daß Text und Bild verglichen werden können.

Enguerrand Quarton hatte sicher bisher schon einen Platz in der Kunstgeschichte. Die etwa gleichzeitige Publikation eines reich bebilderten Buches über die Marienkrönung allein, das eher religiöser Erbauung dienen soll, unterstreicht die Aktualität seiner Malerei (Jean und Yann le Pichon, *Le mystère du Couronnement de*

la Vierge. Chefs d'oeuvre de la foi, Editions Robert Laffont. Le Centurion, Paris 1982, mit zahlreichen Farbabb.). Durch Sterlings Buch mit seinem wohlabgewogenen Text und der vorzüglichen Dokumentation von Quellen und erhaltenen Bildern wird man Quartons Rolle in der französischen Kunstentwicklung noch höher bewerten lernen.

Ein Nachteil sei nicht verschwiegen: Am Anfang seines Textes, S. 6f., rechnet Sterling selbst vor, daß dem Maler aus Nordfrankreich — den schriftlichen Dokumenten zufolge — eigentlich nur der vierte Rang unter seinen provençalischen Zeitgenossen zukommen dürfte. Die künstlerische Qualität des zufällig von Enguerrand Quarton Erhaltenen und das Fehlen von Werken seiner Zeitgenossen machen aus ihm den wichtigsten Vertreter französischer Malerei in der Provence. Nun wünschte man sich von Charles Sterling ein Buch, das den einsamen Helden wieder stärker in seine Zeit einbezüge und der gesamten Produktion der Provence, wenn nicht sogar ganz Frankreichs, gewidmet wäre. Wenigstens in ihren Konturen müßte darin die von den Schriftquellen her zu vermutende künstlerische Gesamtsituation ebenso wie das noch Sichtbare dokumentiert werden; ein Gemälde wie das bedeutende Retabel aus Boulbon im Louvre müßte darin durch entsprechend prachtvolle Abbildungen neben Werken Quartons und — wie wir nun wohl festschreiben können — Bartholomeus van Eycks bestehen.

Gerade in den letzten beiden Jahrzehnten hat die Forschung erstaunlich viele neue Erkenntnisse über die französischen ‚Primitiven‘ gewonnen. Mancher aus den Quellen bekannte Maler hat wieder ein Oeuvre und damit einen sichtbaren Platz in der Kunstgeschichte erhalten, man denke nur an George Trubert, dessen Identität Nicole Reynaud aufgedeckt hat (*Revue de l'art* 37, 1977). Das gerade in der letzten Zeit intensiver betriebene Dokumentenstudium allein hätte dies nicht bewirken können; neue Tafelmalereien tauchen kaum noch auf, restauratorische Entdeckungen wie beim Retabel Requin in Avignon sind nur in begrenztem Umfang zu erwarten. Die noch immer kaum gesichtete Menge erhaltener Buchmalereien verspricht die wichtigsten neuen Aufschlüsse. Miniaturen haben der Kenntnis von Quartons Werk neue Perspektiven gegeben; Miniaturen werden das Nächste sein, was Fouquets Oeuvre mehren wird, James Marrow ist dabei, eine wichtige Neuentdeckung zu veröffentlichen.

Nur mit Hilfe von Buchmalereien läßt sich auch das Bild von der französischen Kunstentwicklung des 15. Jahrhunderts angemessen ergänzen; in den erhaltenen Tafelgemälden wirkt es doch allzu fragmentarisch; und nur mit Miniaturen wird man zu einer alle französischen Regionen umfassenden Sicht der lokalen Verteilung der Kunstproduktion kommen.

Ein entscheidender Schritt in diese Richtung ist getan durch John Plummers in vieler Hinsicht überraschenden Katalog über französische Malerei in Handschriften 1420—1530, dessen Titel *The Last Flowering* an Huizingas *Herbst des Mittelalters* denken läßt. Zu den bemerkenswertesten Entdeckungen der letzten Jahre kommt

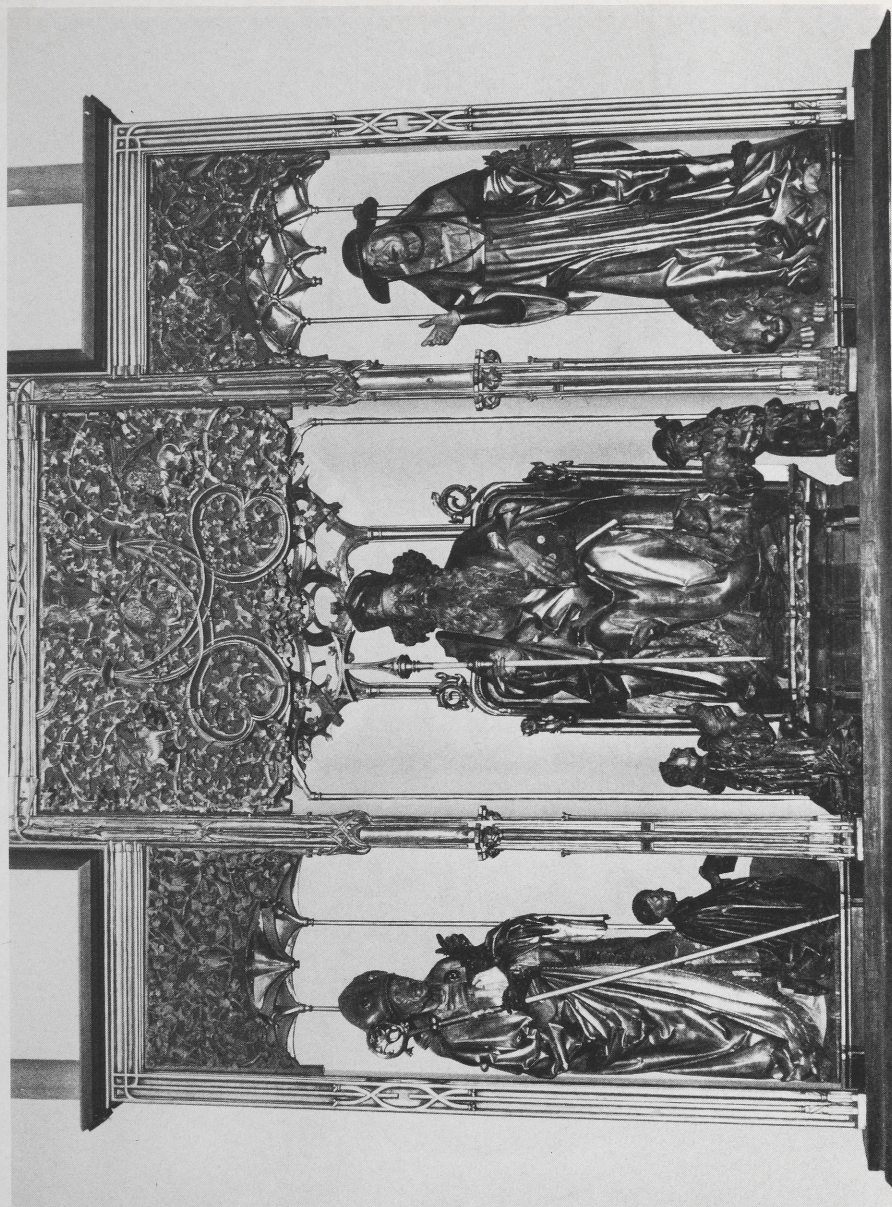


Abb. 1 Isenheimer Altar (Rekonstruierter), Schrein mit Stifterfiguren in provisorischer Aufstellung

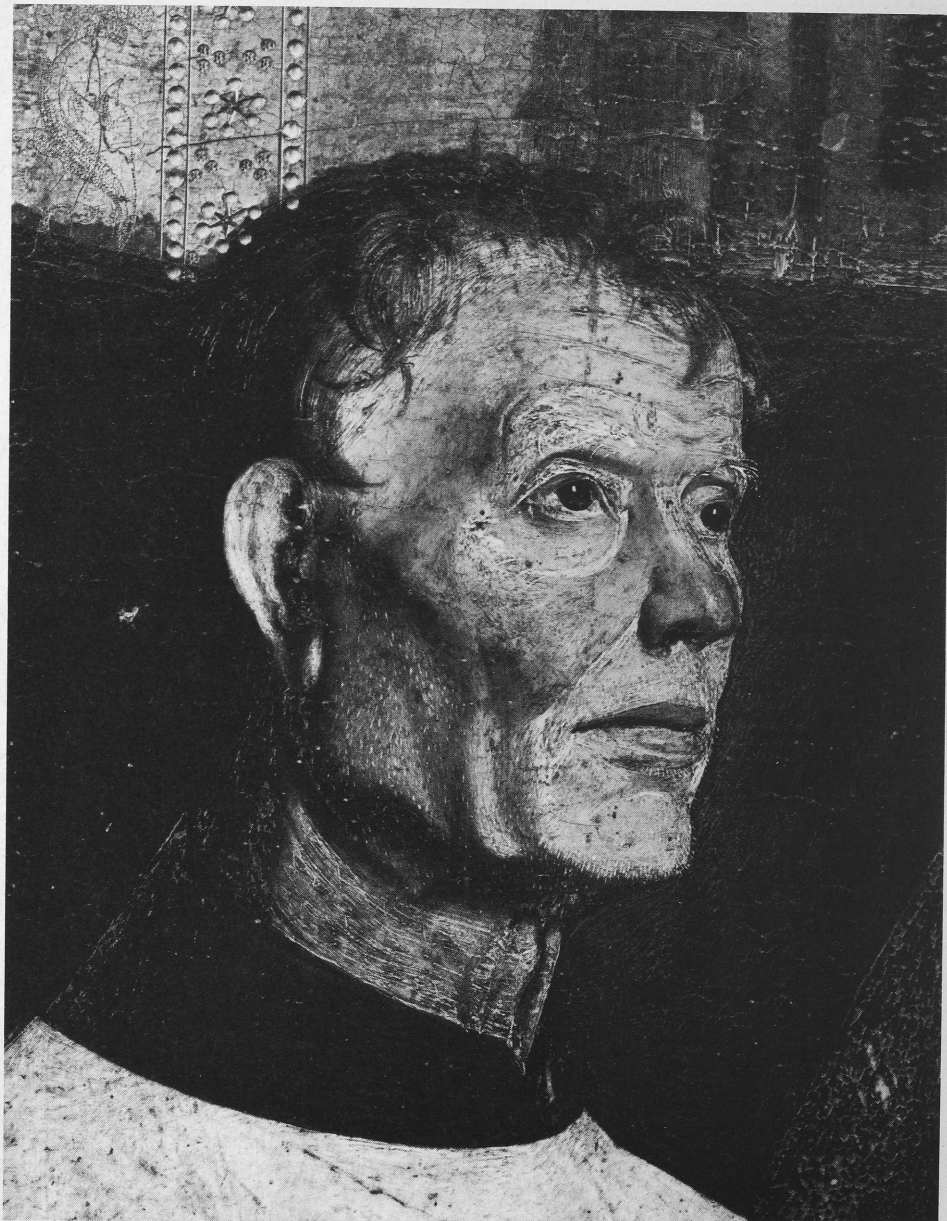


Abb. 2 Enguerrand Quarton, Pietà d'Avignon (détail). Louvre (musée)



Abb. 3 Annonciation. Heures à l'usage d'Amiens. Baltimore, Walters Art Gallery, W. 262 (musée)



*Abb. 4 Enguerrand Quarton, Couronnement de la Vierge (détail).
Villeneuve-les-Avignon, Musée de l'hospice*

erhebliche eigene Arbeit des Autors hinzu, schon durch das Titelbild aus Morgan 358 und das Frontispiz aus Heinemann 8 der Morgan Library, einem Stundenbuch, das Plummer dem in den Quellen gerühmten Jean Poyet zuschreibt.

Unpräzise schließt sich Plummers Katalog entsprechenden Ausstellungskatalogen wie Dorothy Miners „*Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*“, Baltimore 1949, an, nur durch eine Auswahl vorzüglicher Farb reproduktionen ergänzt. Im Gegensatz zu dem oben schon zitierten Fouquet-Katalog von 1981, der eine teilweise mit Photos bestückte 'imaginäre' Ausstellung begleitete, bleibt Plummer an das Material gebunden, das ihm zur Verfügung stand: Der größte Teil entstammt den Sammlungen der Pierpont Morgan Library in New York; Leihgaben aus Museen und Bibliotheken der amerikanischen Ostküste, vor allem aus der Walters Art Gallery in Baltimore, ergänzen deren Bestände; vom zweitwichtigsten Leihgeber, der Sammlung Alexandre P. Rosenberg, wird mancher hier zum ersten Mal erfahren.

Der zeitliche Rahmen spannt sich von den Jahren nach dem Tode des Herzogs von Berry und der Niederlage der Franzosen gegen die Engländer in der Schlacht von Azincourt bis zur Regierung Franz' I. In dieser Zeit war die Metropole Paris geschwächt; die Königsmacht mußte erst mühsam wieder hergestellt werden. Buchmaler, die bis um 1420 in Paris auch ausgefallene Texte zu illustrieren hatten, waren gezwungen, in der Provinz ihr Auskommen zu suchen, vorwiegend durch die Ausschmückung von Stundenbüchern, die sich am ehesten als „krisenfest“ erwiesen. Plummer trägt dieser Situation Rechnung; er löst sich vom üblichen Frankreichbild, das nur in Paris oder in unmittelbarer Nähe des Königshofes Kunst für möglich hält, und er stellt Stundenbücher in den Mittelpunkt seines Interesses. Die überaus reiche Auswahl solcher Handschriften in amerikanischem Besitz deckt fast alle Regionen Frankreichs ab und bietet von den meisten namhaften Künstlern wenigstens ein Beispiel. Auch wenn von den namengebenden Werken kaum eines präsentiert werden konnte, wird man Plummers Katalog als vorzügliche Übersicht, nahezu als einen Leitfaden zur Malereigeschichte Frankreichs von 1420 bis 1530 nutzen können.

Wenig Aufhebens macht der Autor von der geleisteten Vorarbeit, die auf ein Forschungsprojekt über Stundenbücher zurückgeht. In jahrelangen Mühen hat Plummer die Bestimmungskriterien für Stundenbuchttexte offenbar erheblich verfeinern können; die textlichen Grundlagen dazu, die unter dem Arbeitstitel „Beyond Use“ von ihm in Aussicht gestellt sind, hätte man gern recht bald! Im Katalog sind nur die Ergebnisse niedergelegt: Getrennt angegeben werden die lokale Ausrichtung der Heiligenauswahl in Kalender, Litanei und Suffragien ebenso wie die liturgische Bestimmung der Offizien. Sehr viel häufiger, als bisher angenommen, konnte die lokale oder diözesane Ausrichtung der Grundbestandteile eines Stundenbuchs offenbar divergieren. Recht nützlich sind die übrigen Informationen zu Maßen und Miniaturenfolge; ihre Endredaktion wird Gregory Clark verdankt. Doch ist es ein extrem knapp gefaßter Katalog, in dem verständlicherweise kodikologische

Steckenpferde, wie die Angaben zur Lagenordnung, keinen Platz fanden; leider wurde auch auf Hinweise zur Provenienz und zum Einband verzichtet.

Im Vorwort, das die Situation in Frankreich kurz beschreibt, weist Plummer auch ausführlicher auf die Forschungslage hin. Otto Pächt, Charles Sterling und besonders Millard Meiss zeigt er sich verpflichtet; auch die Leistungen der jüngeren Kollegen werden freundlich anerkannt. Nicht genannt und auch in der ansonsten vorzüglichen Bibliographie verschwiegen ist L. M. J. Delaissé, der sicher Plummers Leistung neidlos bewundert hätte und der in seiner posthum veröffentlichten Schrift über *The Importance of Books of Hours for the History of the Medieval Book (Gatherings in Honor of Dorothy Miner, Baltimore 1974, S. 203—225, ed. S. Hindman)* für Forschungen geworben hatte, wie sie Plummer nun vorgelegt hat.

In der Tat ist Plummers Leistung nur neidlos zu bewundern. Zum neuen und offenbar sehr ergebnisreichen Interesse an den Texten kommt ein scharfes Auge hinzu, dessen Kennerschaft nur in wenigen Einzelfällen auf Widerspruch stößt. Im großen und ganzen gelingt eine Übersicht über regionale wie chronologische Probleme; wie schwierig die Entscheidung im einzelnen war, zeigen die hier nun selten gewordenen Alternativen zu ein und demselben Stück wie Nr. 18 (Stundenbuch der McNear Collection in Chicago), das als „Lyons or Amiens?“ ausgewiesen ist.

Der erhebliche Zugewinn an Kenntnis kann hier kaum skizziert werden: Amiens erhält bedeutendes Gewicht als künstlerisches Zentrum gegen 1450. Der Loiregend und der Bretagne gilt neue Aufmerksamkeit. Angers erweist sich als bedeutende Produktionsstätte. Vor allem aber die Buchmalerei um die Wende zum 16. Jahrhundert wird neu erschlossen. Nicht nur Bourdichon, auch die kaum unterschiedenen Maler seiner Zeit, die man als „Schule von Rouen“ zusammenfaßte, bekommen bei Plummer individuelle Züge, und Rouen verliert einige von ihnen, da die räumliche Verbreitung des Stils offenbar weit über die Normandie hinausgriff.

Etwas verwirrend mögen die vielen Meisternamen klingen, denen man hier oft zum ersten Male begegnet. Das Vorbild der bahnbrechenden Bücher von Millard Meiss über die Zeit des Herzogs von Berry (London und New York 1966—1974) wird spürbar. Doch auch wenn es Schwierigkeiten bereiten mag, sich mit einem Male lauter Malerbezeichnungen nach Morgan-Nummern zu merken („Master of Morgan 85“ usw.), so bieten sie doch eine wichtige Orientierung im sonst völlig anonymen Material. Die in einem eigenen Index aufgelisteten, zum Vergleich zitierten Werke, darunter über 50 nur bei Sotheby's einmal in Erscheinung getretene Handschriften!, zeigen allein schon, wie nützlich Plummers Arbeit als Pionierleistung ist.

Anmerkungen zu einzelnen Nummern würden an dieser Stelle zu weit führen. Doch sei, auch zur Ermunterung weiterer Forschungen, darauf hingewiesen, daß eingehende Detailstudien in manchen Fällen noch Präzisierung über Plummers hier vorgelegten Kenntnisstand hinaus ermöglichen: So wird man im Maler von Morgan 63 nicht nur einen sonst unbekanntem Nachfolger des Rohan-Malers sehen, sondern den Illuminator, der für Jeanne de Laval, die Gemahlin des Königs René, einen Psalter in Poitiers (ms. 41) ausgemalt hat. Garrett 130 der Universitätsbibliothek

in Princeton wird eher von einem Gehilfen des Orléans-Malers illuminiert worden sein, jenem, der den *Arbre des batailles* für Arthur Richemont, Paris, Arsenal 2695, mit einer großen Miniatur geschmückt hat.

Doch vermag solche Besserwisserei das unschätzbare Verdienst dieses Kataloges nicht zu schmälern, der Material in bisher ungeahnter Fülle so vorgelegt hat, daß mit Beschreibungen und guten Abbildungen auch der weiteren Erforschung der französischen Malerei eine neue Grundlage gegeben ist.

Eberhard König

CHARLES STERLING, *Enguerrand Quarton, le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1983, 221 S., 200 Abb., 67 in Farbe. 380,— Francs.

Il n'est pas habituel de rendre compte d'un livre quand on a som sur la première page; je tiens donc à préciser que si Ch. Sterling m'a fait l'honneur de me remercier ainsi de la transcription de documents que j'ai faite pour lui, il reste bien le seul auteur de cet ouvrage, qui marque une date dans l'étude des Primitifs français: c'est la première monographie scientifique, offrant le catalogue raisonné et complet des oeuvres d'un artiste et présentant tous les documents connus le concernant, qui ait été publiée sur un peintre français du XVe siècle. Il aura fallu attendre 1983 pour voir paraître un tel ouvrage, alors que les contemporains des pays voisins, Italie ou Flandre, sont depuis longtemps gâtés par l'édition. Il appartenait au plus grand spécialiste des Primitifs français, qui a tant concouru à l'étude de la peinture provençale, de nous donner le premier livre de fond sur son principal représentant.

Insistons d'abord sur la qualité de présentation de l'ouvrage: nous avons affaire ici à un véritable «livre d'art», dans le meilleur sens du terme. Le nombre des reproductions en noir et en couleurs, ces dernières excellentes (particulièrement celles du *Couronnement de la Vierge*), l'abondance des détails en pleine page voulus par l'auteur, le goût heureux de la maquette, font un livre qu'on admire rien qu'à le feuilleter. La Réunion des musées nationaux, habituellement spécialisée dans le domaine des catalogues de musées ou d'expositions et dont c'est la première tentative dans le domaine de l'édition générale, peut se féliciter d'avoir réussi là un coup de maître. Souhaitons que la diffusion du livre soit à la hauteur de son édition, étant donné son prix très raisonnable. Si le nom d'Enguerrand Quarton dit malheureusement encore peu de chose à nombre de nos confrères, peut-être son sous-titre, le peintre de la *Pietà d'Avignon* (car c'est bien là le noeud de l'ouvrage) suscitera-t-il plus d'émotion: la jaquette à elle seule est saisissante (*Abb. 2*) et montre que le livre est consacré à l'une des plus grandes figures de la peinture européenne du XVe siècle.

Cette qualité de présentation sert un travail d'érudition et d'analyse scientifique qui non seulement ne laisse dans l'ombre aucun des problèmes concernant l'objet