

EBERHARD KÖNIG, *Französische Buchmalerei um 1450. Der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1982. 278 S. und 334 Abb.

Seitdem Paul Durrieu im Jahr 1911 die Frage nach Jean Fouquets Oeuvre vor seiner Italienreise aufwarf, hat die „jeunesse de Fouquet“ den Spürsinn der Spezialisten gereizt. Bis heute ist es aber nicht gelungen, diese Frage einhellig zu beantworten. Man stimmt in der Meinung überein, daß erst ein Aufenthalt in Rom von 1443 bis 1445 (oder vielleicht länger) und möglicherweise auch Besuche in Florenz und Venedig Fouquet die reiche Entfaltung seiner Kunst ermöglichten. Es ist jedoch kaum denkbar, daß Filarete in dem noch jungen Maler einen „maestro maxime a ritrare del naturale“ hätte sehen können, wenn dieser nicht bereits vor seiner Italienreise über den heimatlichen Künstlerkreis an der Loire hinaus noch mit einem anderen Kreis in Kontakt gewesen wäre, in dem er die nötigen Kenntnisse erwarb, um das Bildnis des Papstes Eugen IV. und seiner beiden Akoluthen so „natürlich“ zu malen. Otto Pächts Vermutung, Fouquet habe den Kreis um die Brüder Van Eyck kennengelernt, bedeutet schon deshalb – besonders nach seiner Publikation über das Gonella-Bildnis im Jahrbuch der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen 1974 – einen Wendepunkt in der Fouquet-Forschung und sollte ernsthaft berücksichtigt werden. In welchem Maße der Autor des vorliegenden Buches, das Fouquet in den Kontext seiner Zeitgenossen im Loire-Gebiet stellt, die These Pächts beherzigte, wird sich unten zeigen.

Wenn man von den 47 erhaltenen Blättern des Stundenbuchs des Etienne Chevalier ausgeht, scheint es eine undankbare Aufgabe zu sein, aus den illuminierten Handschriften der Jahre vor 1450 Fouquets Frühwerk von vor 1443 rekonstruieren zu wollen. Diese Erfahrung machte auch ein Kenner wie Pächt, der lange Zeit die These von Paul Durrieu aufrecht erhielt. Durrieu hatte in seinem Artikel von 1911 ausgewählte Miniaturen aus dem „Mare historiarum“ von Giovanni Colonna – einer für Guillaume Jouvenel des Ursins angefertigten Handschrift, heute Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 4915 – und aus verwandten Manuskripten wie der Boccaccio-Handschrift der Genfer Universitätsbibliothek zusammengestellt und diese Miniaturen mit dem jungen Fouquet in Verbindung gebracht. Bereits 1912 aber zweifelte Aubert in seinem Katalog der Genfer Handschriften die Zuschreibung der Boccaccio-Miniaturen an den jungen Fouquet an: er datierte die Handschrift um 1470 und sah deshalb keinen Grund, sie mit Fouquet zu verbinden. Damit war aber die These von Durrieu nicht aus der Welt geschafft, denn das „Mare historiarum“ und die mit ihm zusammenhängenden Codices beschäftigten die Fouquet-Forscher nach wie vor, auch dann noch, als Perls mitteilen konnte, daß das Pariser Manuskript 1449 datiert ist, und demnach feststand, daß seine Miniaturen auf einen Zeitgenossen Fouquets zurückgehen mußten. Aus diesem Grund faßte Porcher in seinem Ausstellungskatalog 1955 das „Mare historiarum“ und die mit ihm verwandten Handschriften in einer Gruppe zusammen, die er als Werk des Meisters des Jouvenel des Ursins und seiner Werkstatt bezeichnete. Den Jouvenel-

Maler betrachtete er als Flamen oder als im Norden ausgebildeten Franzosen. Im Rahmen seiner ziemlich vagen Charakterisierung gelang es Porcher nicht, das Oeuvre seines Jouvenel-Malers deutlich abzugrenzen; auch wich er der Frage aus, was diesen von dem Miniaturisten des Genfer Boccaccio unterscheidet.

König tritt an die Problematik von Fouquets Frühwerk gerade von dieser heiklen Seite heran, und schon deshalb ist sein Buch ein bedeutender Beitrag zur Erforschung von Fouquets Beziehung zu den Skriptorien seiner Heimat. Er weist klar und deutlich nach, daß im „Mare historiarum“ verschiedene Stilformen auf unterschiedlichen Entwicklungsstufen zusammenhanglos nebeneinander existieren. Aufgrund dieser Feststellung stellt er sich die Aufgabe, Ursprung und Entwicklung dieser Stilformen in konsequent durchgeführter Aufspürarbeit zu verfolgen. Dabei geht er nicht nur von „stilistischen Beobachtungen“ aus, sondern auch von dem seines Erachtens „solideren Grund der Typenentsprechung“, einer Morellianischen Methode mit dem Ziel, „die Spuren der beteiligten Maler so weit zu verfolgen, wie sie noch zu erkennen sind“.

Sofern die Abbildungen unterschiedlicher Qualität in seinem Buch ein Urteil erlauben, ist ihm dieses anspruchsvolle Unternehmen im wesentlichen gelungen, so daß das Oeuvre des Jouvenel-Malers (König betrachtet ihn nicht als die führende Gestalt eines Skriptorium und vermeidet deshalb die Wertung „J.-Meister“) und dasjenige des jüngeren Miniaturisten des Genfer Boccaccio klar umrissen werden. Außer diesen beiden eindeutig unterschiedlichen Stilen skizziert König das Werk dreier weiterer am „Mare historiarum“ beteiligter Miniaturisten; von diesen geht er vor allem auf den Maler eines Missale in Poitiers (ms. 30) ein. Diese Kerngruppe erweitert er um verschiedene andere Miniaturmaler, die eng mit der Jouvenel-Gruppe zusammenhängen oder sich als Vorläufer sowie Zeitgenossen einer älteren Ikonographie bedienen.

Abgesehen von dieser Scheidung mehrerer Künstlerhände, die zeigt, wie komplex die Zusammensetzung der Stundenbücher ebenso wie der allegorischen und historischen Texte im Loire-Gebiet ist, versucht König die Skriptorien durch Lokalisierung in Nantes, Angers oder Rennes überblickbarer zu erfassen. Darin war ihm bereits Porcher vorangegangen, als er einige Codices mit Nantes in Zusammenhang brachte. König geht viel weiter. Mit dem Argument der Zusammenarbeit erschließt er, daß der Jouvenel-Maler und eine Gruppe von an einem Missale (Le Mans, Bibl. munic., ms. 223) beteiligten Malern sich in Nantes aufhielten. Ein Stundenbuch für Nantes (Nantes, Nouv. acq. 3072 R) bestärkt ihn außerdem in der Vermutung, daß in Nantes bereits eine ältere Tradition bestand, welche die Kompositionen der Boucicaut-Werkstatt weiter verwertete. Die unter dem Einfluß des Meisters von Flémalle entstandenen Kanonblätter des Missale Le Mans 223 sind ihm überdies ein Beweis dafür, daß der vereinzelt in den Miniaturen des Jouvenel-Malers auftauchende flämische Einfluß nicht unbedingt das Ergebnis einer direkten Verbindung dieses Malers mit dem Norden sein muß. Der Einfluß der nördlichen Kunst kann über den Maler der Kanonblätter bis in das Loiregebiet vorgedrungen sein.

Während Nantes für König ein Schnittpunkt unterschiedlicher Stile war, stellt er hinsichtlich Angers eine viel kohärentere Entwicklung fest. Der Maler des Jouve-nel des Ursins beendete in Angers seine Laufbahn; bevor er sich aber dort nieder-ließ, hatte hier der Miniaturist der Heiligenfiguren in den Grandes Heures de Rohan bereits Schule gemacht. Die Jouvenel-Gruppe paßte sich – nach König – dieser Tradition an, wie unter anderem ein Psalter für Jeanne de Laval aus der Zeit um 1460 zeigt. Ein an Ort und Stelle erhaltenes Missale zum Gebrauch in Angers könnte ebenfalls die Existenz einer solchen Tradition bestätigen, wäre es nicht so sehr lädiert. In den noch erhaltenen, schwer beschädigten Kanonblättern, die be-reits früher mit der Jouvenel-Gruppe in Verbindung gebracht worden waren, sieht König mit einiger Zurückhaltung die Hand des Miniaturisten des imposanten Fron-tispizes der Froissart-Handschrift (nouv. acq. franc. 9604) der Bibliothèque Natio-nale – ein mit Vorbehalt formuliertes Urteil, hinter das man denn auch ein Frage-zeichen setzen möchte. Ein Außenstehender, der nicht mit diesen in der Qualität sehr unterschiedlichen Buchminiaturen vertraut ist, würde aus einem solchen Bei-spiel folgern können, daß hier ein vorschnelles Urteil ausgesprochen wird.

Ein derartiger Eindruck erlischt jedoch völlig im folgenden Kapitel, in dem die Verwendung von Bildvorlagen in den Skriptorien zur Sprache kommt. Nach der manchmal schwer nachvollziehbaren Beweisführung hinsichtlich Lokalisierung und Datierung ist dieses Kapitel mit seiner bündigen und klaren Erörterung eine Erholung. Dem Text ist leicht zu folgen, weil er in überzeugender Weise durch neben-einandergestellte parallele Darstellungen aus den Passionszyklen der Stundenbü-cher illustriert wird. Einige Bemerkungen von Jean Porcher und Millard Meiss wei-ter ausbauend, weist König nach, daß im Kreis des Jouvenel-Malers für jede Pas-sionsszene fast durchweg ein einziger Bildtypus herangezogen wurde. Seiner Mei-nung nach deutet das auf die Verwendung von Bildvorlagen, die in den Skriptorien kreisten, und nicht, wie Porcher vermutete, auf Übernahme aus einer einzigen be-rühmten Handschrift. Es gelingt König nachzuweisen, daß diese Vorlagen aus der Boucicaud-Werkstatt stammen, und damit gibt er eine plausible Erklärung für den konservativen Charakter der Stundenbücher im Loire-Gebiet.

Diesem Kreis, wo sich einerseits in den Stundenbüchern eine konservative, an-dererseits in den allegorischen und historischen Codices eine fortschrittlichere Ten-denz behauptet, ordnet König drei Stundenbücher mit Miniaturen von Fouquet zu. In zwei Fällen ist Fouquets Mitarbeit auf eine Miniatur beschränkt und entspre-chend bescheiden; bei einem dritten Buch besorgte er nach Königs Meinung die gesamte Illustration. Die zwei Einzelbilder – ersteres im Stundenbuch in Lyon (ms. 6022), wo die Verkündigung an die Hirten von Fouquet vor seiner Italienreise gemalt wäre, letzteres eine Kreuzigung im Stundenbuch der Jeanne de France (ehem. Slg. Martin le Roy, Paris) – sind tatsächlich von hervorragender Qualität. Gesamtkomposition und Landschaftsbehandlung der Verkündigung weichen völlig von der Schematisierung der Loire-Miniaturen ab. Im Hinblick auf die Kreuzigung bemerkt König, sie sei eindeutig unter italienischem Einfluß entstanden. Er verbind-et dieses Stundenbuch mit der Hochzeit der Jeanne de France und des Jean II. de

Bourbon und datiert es 1447. Lemoisne, der das Stundenbuch ausführlich beschrieb und ihm in seinem Katalog der Sammlung Martin le Roy 1904 vier Abbildungen widmete, lokalisierte es in Tours. König vermutet jedoch aufgrund der drei von Lemoisne abgebildeten Miniaturen des Jouvenel-Malers, daß das Buch in Nantes hergestellt wurde. Selbst wenn das Stundenbuch der Sammlung le Roy zugänglich werden und sich herausstellen sollte, daß auch die übrigen Miniaturen dieses Buches sämtlich von den Jouvenel-Malern stammten, bliebe die Frage offen, ob eine Entstehung der Handschrift in Nantes glaubhaft ist. Der Ehevertrag zwischen Jeanne de France und Jean de Bourbon wurde 1446 geschlossen; Ende 1447 war das Paar in Moulins wohnhaft. Die Kreuzigung (die sich nach der Abbildung bei Lemoisne etwas besser als nach der bei König beurteilen läßt) scheint mir außerdem nicht unbedingt eindeutig unter italienischem Einfluß entstanden zu sein. Mit ebensoviel Berechtigung könnte man ein flämisches Vorbild anführen, zum Beispiel Petrus Christus, dessen Kreuzigung in Dessau mehrere verwandte Eigenschaften aufweist, so den Soldaten in Rückenansicht vor dem Kreuz und die in Ohnmacht fallende Maria.

Abgesehen von der Frage, wo das Stundenbuch der Jeanne de France entstand, bleibt Königs Zuschreibung an Fouquet jedoch eine reizvolle Hypothese. Weniger gilt das für das Stundenbuch für Tours in der Bibliothèque Nationale (ms. lat. 1417), das bereits Durrieu mit Fouquet in Zusammenhang gebracht hat. Wenn die Miniaturen dieses Buches, in dem die Bildvorlagen des Jouvenel-Kreises ohne große Abwandlungen übernommen wurden, von Fouquets Hand sein sollten, würde der Miniaturist des Stundenbuchs der Sammlung le Roy seinen früheren Arbeitskreis wohl arg verleugnet haben. Fouquets Einfluß auf die Miniaturen ist tatsächlich unverkennbar, nicht nur in den Figuren selbst, sondern auch in einigen Details, welche direkt aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier übernommen sind, wie das Dach mit Lukarnen in dem Begräbniszug auf fol. 106v und der Hintergrund mit Pilastern in der Darstellung des Christus vor Pilatus auf fol. 174. Recht ungeschickt hat der Maler den Raum oberhalb der klassisch gestalteten Mauer mit Akanthusranken ergänzt, die den Jouvenel-Miniaturen entnommen sind. Noch klarer zeigt sich der Rückgriff auf die Tradition des Jouvenel-Kreises in der fast primitiven Landschaft der Flucht nach Ägypten (fol. 81). Insgesamt gibt es genug Anzeichen dafür, daß wir es mit einem wenig originellen Künstler zu tun haben, wodurch Porchers Urteil, dieser Maler habe zur Fouquet-Schule gehört, eher bestätigt als entkräftet wird. Auch Königs Ansicht, man könne im Stundenbuch des Etienne Chevalier Einzelheiten der Kompositionsschemata der Jouvenel-Maler nachweisen, überzeugt mich nicht. Wenn in diesen völlig originellen, monumentalen Kompositionen von einem Weiterleben traditioneller Elemente die Rede sein kann – worauf Focillon 1937 mit so viel Nachdruck hinweis –, dann sind es höchstens Reminiszenzen an die flämische Malerei. König hat z. B. die Ergebnisse von Winklers Artikel im *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1958 nicht verwertet, wo dieser die Beziehung zwischen einer Zeichnung in der Wiener Albertina (Kat. Benesch 1932, Nr. 88, nach einer verlorenen niederländischen Kreuztragung) und

der gleichen Szene im Chevalier-Stundenbuch nachwies. Winkler ging m. E. zu weit, wenn er diese Zeichnung als eine Kopie nach einem verlorenen Gemälde von Fouquet betrachtete, und er bagatellierte allzu leichtfertig die Bedeutung einer zweiten Kopie, eines Gemäldes im Aachener Museum. Bei diesem Gemälde zeigt sich ganz besonders, daß die ursprüngliche, niederländische Komposition Elemente aufwies (nicht nur den Reiterzug rechts, sondern auch die Stadt an einem breiten Gewässer im Hintergrund), die Fouquet in seiner Miniatur wieder aufgriff.

So lassen sich auch Elemente der Kreuzigung im Chevalier-Stundenbuch ohne allzu überzogene Interpretation mit frühen niederländischen Vorbildern in Verbindung bringen. Die in Ohnmacht fallende Maria kommt bereits auf einer frühen flämischen Passions-Tapisserie in der Seo von Saragossa vor, und die Soldaten in Rückenansicht vor dem Kreuz sowie die Reiter in ihren kirchlichen Gewändern sind Reminiszenzen an Van Eyck, in einem völlig neuen Kontext gesehen.

Diese wenigen Einwände gegen die manchmal rigoros gehandhabte Beweisführung des Autors sollten jedoch keinesfalls einen Schatten auf die Verdienste von Königs Buch werfen. Seine Erforschung eines noch so wenig gründlich untersuchten Gegenstandes wie der Buchproduktion des Loiregebietes wird für jeden, der sich künftig mit der Fouquet-Problematik auseinandersetzt, von großem Nutzen sein können. Sie bringt zahlreiche neue Aspekte und hat die Beziehung zur Pariser Buchmalerei in einleuchtender Weise endgültig geklärt. Die Katalogisierung der Handschriften am Ende des Bandes bildet außerdem ein wichtiges kodikologisches Hilfsmittel.

Karel G. Boon

BERNHARD DEGENHART UND ANNEGRIT SCHMITT (unter Mitwirkung von HANS-JOACHIM EBERHARDT), *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. Teil II, 4. Bd.: Katalog 717–719 Mariano Taccola*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1982. 207 S. mit 206 Abb., 4 Farbtaf., 66 Taf., DM 250,–

Die Konzeption und wissenschaftliche Leistung des „Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450“ sind von Hans Belting in dieser Zeitschrift ausführlich gewürdigt worden (Kunstchronik 35, 1982, p. 59 ff.). Es soll daher im folgenden nur auf den neuesten Band des Corpus hingewiesen werden, der in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall darstellt.

Es ist der erste Band, der einem einzelnen Künstler gewidmet ist, allerdings einem Künstler, der als solcher nicht zu greifen ist – wir besitzen kein gesichertes Werk von ihm – und der sich nur als zeichnender und schreibender Ingenieur manifestiert. Mariano di Jacopo gen. Taccola (1381–1453/58) hat erst in jüngster Zeit größere Beachtung gefunden, dann allerdings mit einer etwas überraschenden Ballung, die sich in mehreren Faksimileausgaben seiner Handschriften äußert. 1969 edierte J. H. Beck den „*Liber tertius de ingeneis ac edifitiis non usitatis*“ (Florenz, Ms. Pal. 766) in einer Faksimile-Edition mit einer Transskription des lateini-