

Kontext von zeitgenössischen Tendenzen. So scheinen die pseudoliturgetischen Prozessionen, die Messen und die Vereidigungen der Mitglieder ein geeignetes Mittel zur Ästhetisierung des spätmittelalterlichen Herrscheramtes gewesen zu sein (vgl. die präzise Skizze des Hofes bei Werner Paravicini, *The Court of the Dukes of Burgundy. A Model for Europe?*; in: Rouald G. Asch/Adolf M. Birke (Hg.), *Princes, Patronage, and the Nobility*. Oxford 1991, S.

69-102, bes. 88ff.). Den Orden im allgemeineren Zusammenhang mit der Ästhetik höfischer Kultur in Burgund, mit den Repräsentationsansprüchen der Valois-Herzöge, ihrem Zeremoniell und mit künstlerischen Parallelen konkurrierender Gemeinschaften und Höfe des 15. Jh.s genauer zu verorten, hat sich dieser gleichwohl gewichtige jüngste Forschungsbeitrag leider zum Teil entgehen lassen.

Wolfgang Brückle

EBERHARD KÖNIG

Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck

Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1996. 203 S., 105 schwarzweiße und 36 farbige Abb.

Kaum ein Maler des 15. Jh.s hat die Phantasie der Kunsthistoriker so beflügelt wie jener Anonymus, der das Wiener »Buch vom liebentbrannten Herzen« illustrierte. Otto Pächt glaubte bekanntlich, in René d'Anjou, dem glücklosen König von Sizilien und Jerusalem, den Autor dieser Bilder gefunden zu haben. Pächts These war kaum ausgesprochen, als François Avril ein anderes Erklärungsmodell zur Diskussion stellte, das in den 80er Jahren vor allem durch Nicole Reynaud weiter ausgebaut wurde. Ungeachtet zahlreicher Proteste Albert Châtelets hatten die Theorien der beiden französischen Forscher in Charles Sterlings autoritativer *Quarton*-Monographie und in der *Ecole d'Avignon* von Michel Laclotte und Dominique Thiébaud einen Status der vermeintlichen Gewißheit erlangt, der sie zum Eingehen in Handbücher befähigte. Avril und Reynaud selbst konnten ihre Ergebnisse in der Pariser Miniaturenausstellung von 1993/94 schließlich im Kontext der zeitgenössischen französischen Buchmalerei präsentieren. Folgendes glaubt die Forschung heute annehmen zu dürfen: Wenn auch nicht René selbst, so doch der Träger eines anderen großen Na-

mens, ein Barthélemy d'Eyck, habe ab den 40er Jahren des 15. Jh.s für René und Auftraggeber aus dessen Umkreis Buch- und Tafelmalereien geschaffen. Zur Zeit von René's Neapel-Aufenthalt, um 1440, habe er die Helden der sog. Cockerell-Chronik gemalt (neun Einzelblätter in verschiedenen Sammlungen). Mitte der 40er Jahre, nach René's Heimkehr aus Italien, sei Barthélemy mit der Ausstattung zweier Stundenbücher beschäftigt gewesen: für René habe er einen älteren Codex mit fünf Miniaturen bereichert (British Library, Egerton 1070) und zusammen mit Enguerrand Quarton für einen unbekanntem Auftraggeber ein Gebetbuch ausgeschmückt (New York, Pierpont Morgan Library, M. 358). Zwischen 1443 und 1445 habe Barthélemy außerdem im Auftrag eines Tuchhändlers einen Flügelaltar für die Kathedrale von Aix-en-Provence angefertigt (die Mitteltafel heute in Sainte-Madeleine in Aix, die Flügel in den Museen von Rotterdam und Brüssel). Die bisher genannten Werke seien noch primär von eyckischer Malkultur geprägt gewesen, während die späteren Malereien zunehmend französisches »Lokalolorit« angenommen hätten. Barthélemy

habe dann auch exklusiv für das höfische Milieu gearbeitet. Zumindest nach der Ansicht einiger war er für ein »Zwischenspiel« in der Ausstattung der »Très Riches Heures« zwischen den Arbeitsetappen der Brüder Limburg und Jean Colombes etwa Mitte des Jahrhunderts verantwortlich. Weiters schreibt man unserem Meister das Frontispiz eines schmalen Bändchens zu, welches den Bericht über ein 1449 von René in Tarascon abgehaltenes Turnier, den »Pas d'armes de la bergère«, enthält (Paris, Bibl. Nat., fr. 1974). Um 1460 habe er in einem Stundenbuch Renés den emblematischen Schmuck und die sonderbare Ikone der Muttergottes gemalt (ebenda, lat. 17332) und ein von René verfaßtes Turnierbuch ausgestattet (ebenda, fr. 2695). Einige wichtige Werke Barthélemys versucht man aus Kopien zu erschließen, so die Illustrationen zum *Mortifiement de vaine plaisance*, einem von René verfaßten allegorischen Traktat. Schließlich habe Barthélemy in zwei heute in Wien aufbewahrten Handschriften seine Hauptwerke geschaffen, nämlich sieben Miniaturen in einer französischen Übersetzung von Boccaccios *Théséide* (ÖNB, cod. 2617) sowie – ein künstlerischer Höhepunkt der Epoche – die sechzehn Bilder des *Livre du Cœur d'Amour épris* (ebenda, cod. 2597).

Eberhard König hat nun das erste Buch geschrieben, das nicht nur einer bestimmten Handschrift, sondern dem Barthélemy-Problem als ganzem gewidmet ist. Angesichts der enormen Zahl von Einzeluntersuchungen ist dem Autor für seine synthetisch angelegte Darstellung Anerkennung sicher. Andererseits darf nicht übersehen werden, daß König, indem er die wesentlichen Prämissen der älteren Forschung akzeptiert, ein primär auf Hypothesen beruhendes Thesengebäude weiter ausbaut. Der erste Teil des Buches ist entwicklungsgeschichtlichen und künstlerbiographischen Problemen gewidmet. Im zweiten Teil (ab S. 103) fokussiert König die drei großen Illustrationszyklen Barthélemys: die Bilder zum *Mortifiement*, zur *Théséide* und

zum *Cœur*-Roman. Er beginnt seine kritische Betrachtung mit dem Versuch, eines der wichtigsten Argumente Pächts für eine Identifizierung des *Cœur*-Malers mit René selbst zu widerlegen (ab S. 39). Pächt, der das Londoner Stundenbuch in die Jahre von Renés burgundischer Gefangenschaft, also um 1435/37, datiert, weist auf die Unwahrscheinlichkeit hin, daß ein Maler von den 30er bis in die späten 60er Jahre René auf dessen abenteuerlichem Itinerar begleitet hätte. Pächts Kritiker entzogen diesem Argument den Boden, indem sie Eg. 1070 nach Renés Rückkehr aus Italien, also nach 1442 entstanden glaubten. Diese These versucht König durch ein entwicklungsgeschichtliches Argument zu untermauern: Barthélemy wäre demnach in den späten 30er Jahren noch Mitglied der Werkstatt Jan van Eycks gewesen und hätte dort an der Ausstattung des Turin-Mailänder Stundenbuches mitgewirkt. Nicht frühheyckische Malerei und der Meister von Flémalle hätten ihn geprägt (wie es noch Avril und Reynaud annahmen), sondern das Milieu der späten 30er und der 40er Jahre, dem auch Rogier, Petrus Christus und andere entstammten. Unten ist auf Königs Argumentation zurückzukommen.

Der Abschnitt über die stilistischen Wurzeln Barthélemys enthält auch eine Analyse seiner Innenraumdarstellungen, die in dieser Ausführlichkeit noch nicht vorgenommen wurde. König vergleicht drei Interieurbilder aus Barthélemys Œuvre, nämlich jenes der »Tres Fortes« in Eg. 1070, das Dedikationsbild der Wiener *Théséide* und das Traumbild des *Cœur*-Romans. Eindringlich beschreibt der Autor das fortschreitende Raumverständnis innerhalb dieser Vergleichsreihe (S. 50-54): bei den »Tres Fortes« noch ein weitgehend unfragmentierter Raum, von welchem am linken und oberen Rand sogar noch eine von außen gesehene Begrenzung übrig ist und in welchem die Figuren weniger dem Raum integriert als in einer Schicht dichtgedrängt angeordnet sind; in der *Théséide* ist der Blick näher gerückt, Decke und Wände sind stark fragmentiert bzw. durch Gegenstände verstellt, allerdings agieren die Protagonisten noch in der vordersten Raumschicht; im *Livre du Cœur* schließlich ist von Decke und seitlichen Wänden nichts mehr sichtbar, die Objekte sind der ästhetischen Grenze noch näher, die Figuren dem Raum schlüssiger integriert. Die Ursache für einen Entwicklungsschritt Barthélemys ortet König in der Auseinandersetzung mit den Lim-

burg-Miniaturen der »Très Riches Heures« (S. 75-82). Er vermutet, daß die unvollendet gebliebenen Blätter von Berrys Stundenbuch in den Besitz der Yolande d'Aragon gelangt sind. In den Anjou-Schlössern Saumur oder Angers habe Barthélemy, damals bereits in René's Diensten, die Weiterarbeit an den Blättern aufgenommen. Dabei stamme nur eine Miniatur in Konzeption wie Ausführung von ihm, nämlich das Bild zum Monat Oktober. Vollendet habe er die Illustrationen zu März, Juni und Dezember, am September und an der Gregorsprozession habe er weitergearbeitet, ohne sie zu fertigzustellen. Die Limburg-Miniaturen hätten Barthélemy vielfache Möglichkeiten eröffnet: neben dem motivischen und kompositionellen Repertoire hätte ihn vor allem ihre Raum- und Wirklichkeitsauffassung geprägt, denn Barthélemy sei es weniger um eine in aller Konsequenz mimetisch überzeugende als um eine »parataktische« Naturwiedergabe gegangen. In diesem Sinne sei er durch die Limburg'schen Bilder auf die atmosphärischen Phänomene im *Livre du Cœur* vorbereitet worden.

Die Beziehung zu Fouquet, die vor allem Châtelet eng sehen wollte, rückt Königs folgendes Kapitel in das rechte Licht. Er betont, daß Barthélemy gegenüber der Kunst seines touronischen Zeitgenossen regelrecht »immun« gewesen zu sein scheint (S. 82f.). Hingegen meint er die historische Stellung Barthélemy's durch einen Vergleich mit zwei anderen Künstlerpersönlichkeiten erhellen zu können, nämlich mit dem wahrscheinlich in Lyon tätigen Meister des Wiener Rosenromans (benannt nach cod. 2568 der ÖNB) sowie mit dem sog. Meister des Pariser Barthélemy l'Anglais (benannt nach fr. 135 und 136 der Pariser Bibl. Nat.). Laut König müssen die Miniaturen dieser drei Maler zu einer kleinen »Werkgruppe« zusammengeschlossen werden (S. 83-86). Den Anglicus-Meister, dem König 1976 (s. die Bibliographie bei König) die Nachträge zu den »Très Riches Heures« geben zu müssen glaubte, will er nun mit dem Schwiegervater Barthélemy's, dem als Sticker und Maler nachweisbaren Pierre du Billant, identifizieren. Billant ist noch länger als Barthélemy, nämlich von 1440 bis 1476, am Hof René's nachweisbar. (Für König ist die plausible Möglichkeit, daß Billant schon 1438 mit René nach Neapel gekommen ist, offenbar Gewißheit). Schon Léonelli und Reynaud sprachen sich dafür aus, eine in Lyon aufbewahrte Serie großartiger Stickereien mit Szenen aus der Martinsvita mit Arbeiten zu identifizieren, für die Billant 1445 bezahlt wurde. König will Billant nicht nur die Ausführung, sondern auch den Entwurf dieser Stücke zuschreiben, denn er hält sie für stilgleich mit den Werken des Meisters des Pariser Barthélemy l'Anglais, den er ja mit Billant identifiziert.

Die Zuschreibung der Martinsstickereien an den stilistisch so anders gearteten Anglicus-Meister fordert m. E. zum Widerspruch heraus. Der Anglicus-Meister, ein Künstler der dekorativen wie expressiven Flächenfüllung, liebt es, die Bildfelder in spitzwinkelige, mit

bunten Lokalfarben ausgemalte Flächen zu teilen. Alles Dargestellte, ob ein menschlicher Körper, ein Baum, ein Schiff oder eine Bergformation, besitzt eine harte, linear begrenzte Plastizität, die sich aber in Detailformen erschöpft und einen Körper niemals als Großform erfaßt. Die Figuren der Martinsszenen sind dagegen räumlich gestaffelt und in kontrastreich drapierte Gewänder gekleidet. Sie stehen dem Cœur-Meister also in der Tat so nahe, daß Léonelli's und Reynaud's Zuschreibung überzeugt. Vorsicht ist lediglich bei der Identifizierung der Stickereien mit jenen Arbeiten geboten, für die Billant 1445 bezahlt wurde, denn im Vergleich zur wohl 1449 entstandenen »Schäferin von Tarascon« nähern sie sich in ihrer großformatigen und räumlicheren Bildauffassung eher den Wiener Handschriften, also Werken der 60er Jahre, an.

Die dritte große Komponente, aus der sich die Kunst Barthélemy's speist, sieht König — wie schon Avril und Sterling — in der Malerei Quartons (S. 86-91). Von diesem habe Eyck das Arbeiten mit großen, lavierend aufgetragenen Farbflächen und das Komponieren in durchdachten »Bildmaßen« gelernt. Besonders deutlich schlage sich Quartons Einfluß in den Bildern des Stundenbuchs M. 358 nieder, deren Illustrationen seit Avrils Aufsatz von 1977 beiden Künstlern zugeschrieben werden.

Auf S. 91-96 zieht König gleichsam die Zwischensumme aus seinen bisherigen Beobachtungen. Er spricht sich zunächst gegen die in der Forschung häufig aufgestellte Vermutung einer Italienreise aus, die Barthélemy im Zuge von René's Neapelaufenthalt absolviert haben soll. König schließt sich eher jenen an, die Barthélemy mit einem Maler gleichen Vornamens identifizieren, der 1441, also zu einer Zeit, als René noch in Italien weilte, für den Burgunderherzog in Dijon tätig war. König läßt seinen Helden in den späten 30er Jahren von Brügge aufbrechen und über Gent, Brüssel, Löwen, Köln (wo es Reflexe seiner Kunst gebe), Besançon (wo Barthélemy ebenfalls Spuren hinterlassen habe) nach Dijon ziehen. Von Dijon ging es über Lyon, wo er mit dem Meister des Wiener Rosenromans zusammentreffen konnte, schließlich nach Aix. Dort lebte Barthélemy's Mutter in zweiter Ehe mit dem schon erwähnten Pierre du Billant. Ab etwa 1445 vermutet König Barthélemy in den Diensten René's, dessen zahlreiche Anjou-Aufenthalte dem Maler die Bekanntschaft mit der dortigen Buchmalerei des Jouvenel-Kreises

ermöglicht hätten. Vor allem sei es auf einem der dortigen Schlösser zu Barthélemys Begegnung mit den Blättern der »Très Riches Heures« gekommen.

Im letzten Kapitel des künstlerbiographischen Teils wird vor allem das große Leinwandbild der hl. Familie in Le Puy besprochen. König übernimmt Reynauds Zuschreibung des Tüchleins an Barthélemy, plädiert jedoch für eine andere zeitliche Einordnung: während sich Reynaud das Bild um 1435 entstanden dachte, sieht König daran Stileigenschaften der spätesten Werke Barthélemys sowie koloristische Qualitäten und starke plastische Durchbildungen, die den Zeitstil etwa eines Hugo van der Goes verraten. König schlägt daher eine Entstehung um 1470 vor: René mußte 1471 den Anjou endgültig verlassen, und seinem Herren folgend habe Barthélemy auf der Reise von Angers in die Provence das Bild im mittelfranzösischen Wallfahrtsort gemalt.

Die zweite Hälfte von Königs Buch ist den großen Illustrationszyklen Barthélemys gewidmet (ab S. 103). Hier geht es weniger um entwicklungsgeschichtliche Fragen als um eine Analyse der Erzählstrukturen und des Verhältnisses von Text und Bild. Trotz einer Reihe scharfsinniger Detailbeobachtungen gelangt er jedoch zu keiner Neubewertung von Barthélemys Auffassung, einen Text zu illustrieren; hierzu wird man sich nach wie vor an Pächt halten müssen. Hingegen verbergen sich in diesem Teil des Buches zwei bemerkenswerte Thesen zum historischen Ablauf (S. 113-115). Ausgehend vom Unterschied zwischen den Bordüren der *Théséide* und des *Livre du Cœur* stellt König Überlegungen zur Lokalisierung der beiden Zyklen an. Demnach wären die Illustrationen zu Boccaccio in der Provence spätestens Ende 1461 von Barthélemy begonnen und etwas später im Anjou vom Genfer Boccaccio-Meister vollendet worden, während die Bebilderung des *Cœur-Romans* im Anjou begonnen und durch die anzunehmende Abreise des Künstlers im Gefolge René's 1469 abgebrochen worden sei. Im Anschluß erörtert König die Datierung der Metzger Miniaturen zum *Mortifiement*, die nach Avrils Vermutung (Pariser Katalog 1993/94) von Barthélemy begonnen und von Jean Colombe vollendet wurden. Mit aller

Vorsicht vermutet König den Grund für diesen Umstand im wohl Anfang des Jahres 1476 oder knapp davor eingetretenen Tod Barthélemys.

Bei der Lektüre von Königs Buch fällt es nicht immer leicht, einen roten Faden im Auge zu behalten. Der Aufbau der Arbeit wirkt wenig stringent, die Kapitel-einteilung bisweilen willkürlich, ja teilweise unzutreffend. Letzteres gilt etwa für die Überschrift des ersten Kapitels, welche die Eingangsminiatur des Wiener *Cœur-Romans* »an der Schwelle der Zeiten« ansetzt. Dieser klingenden Ankündigung wird der Text keineswegs gerecht, denn am Schluß der Einleitung wird zwar die Retrospektivität von René's Dichtung der Modernität der Illustrationen gegenübergestellt, aber warum diese eine Zeitenwende markieren sollen, bleibt unerklärt. Die Betitelung der Besprechung des Wiener *Livre du Cœur* mit »Personifikationen zwischen Symbol und Charakter« läßt eine Auseinandersetzung mit der dortigen Auffassung von Personifizierungen erwarten; tatsächlich verbirgt sich dahinter eine Beschreibung des Zyklus. Geht es nach dem Inhaltsverzeichnis, lernt man erst ab S. 95 Barthélemys Arbeit »in René's Diensten« kennen, obwohl davon spätestens seit dem Kapitel über die Nachträge im Londoner Stundenbuch die Rede war (also ab S. 34). Selbst die bereits angesprochene Einteilung des Buches in einen entwicklungsgeschichtlichen und einen analytischen Teil ist eine fiktive, denn die erste Hälfte beinhaltet zahlreiche Bemerkungen etwa zum Erzählstil und die zweite solche historischer Natur, etwa die Überlegungen zur Lokalisierung und Datierung der beiden Wiener Handschriften und der Metzger *Mortifiement*-Illustrationen auf S. 113-115, die man eher zwischen S. 95 und 99 suchen würde.

Daß in einem Buch Argumente zum Teil vor-, zum Teil aufgeschoben werden müssen, liegt auf der Hand. In Königs Arbeit sind aber Argumente über mehrere Kapitel verstreut. Besonders kraß tritt dies bei der Datierung von Eg. 1070 zutage. Laut Inhaltsverzeichnis sind den Londoner Miniaturen die S. 34-39 gewidmet, und so kommt König auf S. 38f. auch auf deren Datierung zu sprechen. Ungeachtet der Tatsache, daß auf S. 39 ein neues Kapitel beginnt, setzt sich die Erörterung dieses Problems zunächst fort, um auf S. 40 für fünfzehn Seiten unterbrochen zu werden. Erst auf S. 65f. stößt der Leser wieder auf das Datierungsproblem, um dann auf den S. 71f. und 91f. weitere Argumente und Schlüsse zu finden. Die Schwierigkeiten, sich im undurchsichtigen Aufbau der Arbeit zurechtzufinden, werden durch Königs Art der Darstellung nicht unbedingt geringer, wobei sich bezeichnenderweise die genußvoll formulierten Beschreibungen in der zweiten Hälfte des Buches wesentlich flüssiger lesen als die interpretativen Passagen davor. Der mehrschichtige Aufbau fielen weniger ins Gewicht, gäbe es wenigstens Verweise. Besonders schmerzlich macht sich die man-

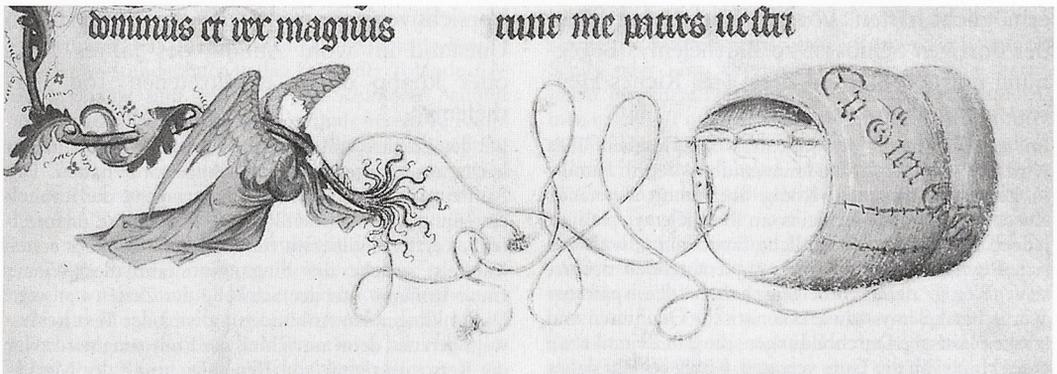


Abb. 1 London, British Library, Ms. Egerton 1070, fol. 16, Bas-de-Page (Brit. Mus.)

gelnde Strukturiertheit bei der im Titel angesprochenen Hauptperson bemerkbar, bei Barthélemy d'Eyck. Es wäre schließlich schön, in einem monographisch angelegten Buch die Daten zu dessen »Helden« übersichtlich gesammelt zu finden.

Was die Sorgfalt im Detail betrifft, merkt man dem Buch jene »Spuren von Hast« an, die der Autor selbst im Vorwort ankündigt. Das mittlere Feld des heraldischen Tuches auf fol. 4v in Eg. 1070 bedeutet nicht die »Farbe der Anjou« (S. 36), sondern als Anjou ancien das Königreich Sizilien, welches König auf S. 38 durch jenes Feld repräsentiert glaubt, das in Wahrheit als Anjou moderne für das Herzogtum an der Loire steht. Lückenhaft und zum Teil irreführend sind auch die bibliographischen Angaben. Das inhaltliche Konzept, welches hinter der Ikonographie der fünf in Eg. 1070 nachgetragenen Miniaturen steht, hat Pächt nicht erst 1973 (S. 37), sondern bereits 1956 definiert. Der Leser wäre besonders für eine übersichtliche Darstellung der Barthélemy-These dankbar gewesen. König, S. 39, nennt diesbezüglich als einzigen *spiritus rector* Charles Sterling. Tatsächlich wurde Barthélemy jedoch schon 1892 von Durrieu als Autor der Wiener Miniaturen vorgeschlagen (in: *Bibliothèque de l'École des Chartes* 53, 1892, S. 142. Diese Arbeit, in der Durrieu den Wiener Codex in die französische Literatur eingeführt hat, fehlt bei König). Nachdem sich Durrieu noch in mehreren späteren Schriften für diese Identifizierung ausgesprochen hatte, wurde sie von Roques 1963, von Avril 1977, Weinmann 1979 und Dhanens 1980 übernommen, ehe auch Sterling 1983 sie sich zu eigen machte! Weiters kann keine Rede davon sein, daß Eg. 1070 erst von Sterling dem Cœur-Meister zugeschrieben worden sei, denn nachdem bereits Wescher 1947 und Ring 1949 enge Beziehungen zwischen diesen Werken erkannt haben, sprach sich Pächt 1956 für deren Zuschreibung an ein- und denselben Meister aus. Besonders unbefriedigend ist die komplizierte Forschungsgeschichte zum Aixier Verkündigungsalter resü-

miert. Bereits Hulin 1904, S. 193, erwog eine Identifizierung des Meisters aus Aix mit Barthélemy, freilich noch ohne die Miniaturen des Cœur-Meisters demselben Künstler zuzuschreiben. Diesen Schritt hat Demonts 1934 getan. Den von der späteren Literatur stets für besonders schlagkräftig gehaltenen Vergleich der Figürchen im Hintergrund der Aixier Verkündigung mit den Gestalten des Cœur-Romans hat als erster Dupont (in: *Musées de France* 1950, S. 106) angestellt. König, S. 70, schreibt diese Eingebung wieder Sterling zu. Überhaupt ist die in Anm. 110 angegebene Literatur zu Aix mehr als dürftig. Unerwähnt bleibt die forschungsgeschichtlich so wichtige Pariser Primitivenausstellung von 1904 ebenso wie ikonographische und ikonologische Studien (z. B. Boyer, in: *Gazette des Beaux-Arts* 56, 1960, S. 137-146; Mac Namee, in: *ibid.* 83, 1974, S. 37-40) oder die querdenkenden Ansichten Châtelets (*Bull. des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* 34/37, 1985/88, S. 39-48) und von Hochstetler Meyer (*Gazette des Beaux-Arts* 95, 1980, S. 97-106, und *Bull. des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* 30/33, 1981/84, Heft 1-3, S. 9-32; dazu die Antwort Boyers in: *Gazette des Beaux-Arts* 106, 1985, S. 189-194). Wenn sich König die Erwähnung dieser und vieler anderer Arbeiten sparen wollte, hätte er wenigstens auf das konzise Forschungsresümee Thiébauts in dem von ihr und Laclotte verfaßten Buch von 1983 und auf die Literaturliste im Rotterdamer Bestandskatalog von Julien Chapuis (Rotterdam 1995) hinweisen können. Wesentlich praktikabler wäre Königs Buch schließlich durch einen Index geworden, der dem Leser jene Orientierung geboten hätte, die der Aufbau der Arbeit nicht gewährleistet.

Köstlich ist der Schutzumschlag gelungen, wo Cœurs Pferd von fol. 25v mit blitzenden Äuglein und tiefendem Maul zum Kauf einlädt. Die Qualität der Reproduktionen ist unterschiedlich: während die Miniaturen der Wiener Handschriften sehr zufriedenstellend wiedergegeben sind, fallen andere Farbabbildungen ab-

Das trifft vor allem für Farbab. 12, die Mitteltafel des Altars aus Aix, zu, leider aber auch für die fünf Bilder aus Eg. 1070 (Farbab. 2-6) und vor allem für den völlig verschwommenen Johannes aus M. 358 (Farbab. 17). Dieses drucktechnische Manko ist sehr zu beklagen, denn gerade von den Bildern dieser beiden Handschriften existieren zufriedenstellende Farbproduktionen immer nur von den gleichen Seiten.

Königs Buch leitet in der Erforschung des Cœur-Meisters keinen Richtungswechsel ein, geschweige denn einen Umbruch. Dabei wäre eine kritische Prüfung der Barthélemy-These, welche kaum auf Fakten begründet ist, höchst an der Zeit; sie besteht zu einem guten Teil aus sich gegenseitig stützenden Zirkelschlüssen, ist aber eine so fixe Größe geworden, daß man sich ihrer längst nicht mehr ausschließlich im Rahmen der französischen Kunstgeschichte bedient, wie die Schlußfolgerungen von Carlo Ginzburgs neuestem Aufsatz zeigen, der Barthélemys Rolle zwischen Masaccio, Piero und dem jungen Fouquet bestimmt (in: *Revue de l'Art*, Nr. 111, 1996, S. 25-39). Solange die Quellen keinen schlüssigen Beweis für oder gegen die Barthélemy-These erbringen, bleibt der Forschung nur die kritische Betrachtung der Werke selbst, möglichst unbelastet von alten Thesen. Hier soll wenigstens an einem Punkt gezeigt werden, wie unzuverlässig die Argumente sind, auf denen die Barthélemy-These beruht.

Für die Bestimmung des Œuvres wie für die Identifikation des Malers ist die Datierung der beiden Stundenbücher in London und New York von entscheidender Bedeutung. Wie erwähnt, datierte Pächt die fünf nachträglich in Eg. 1070 eingefügten Bilder in die Zeit von René's Gefangenschaft in Dijon, also 1435-1437. Dagegen hat die Forschung — neben stilkritischen Einwänden, die ebenfalls zu diskutieren wären — vier Argumente vorgebracht:

1) Mérimond 1987, S. 134, wollte aus emblematischen Gründen die Nachträge von Eg. 1070 nicht vor 1445, ja sogar nicht vor 1453 gelten lassen. Neun Seiten der Handschrift besitzen auf den unteren Rändern Darstellungen

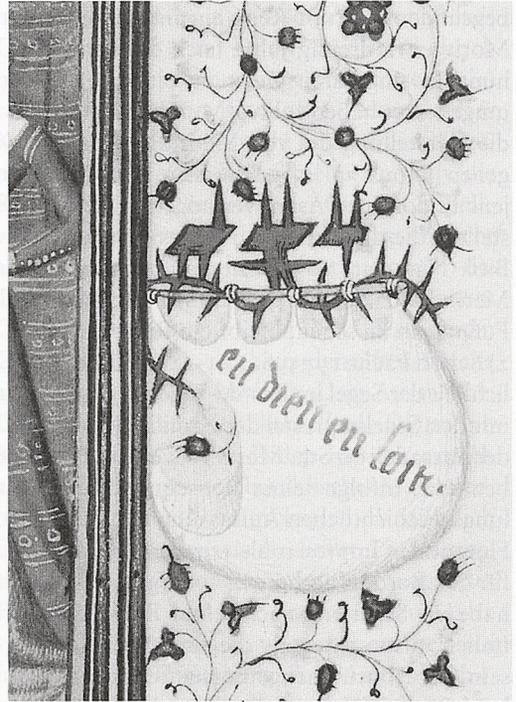


Abb. 2 Paris, Bibl. Nationale, Ms. lat. 1156A, fol. 58, Detail der Bordüre (Bibl. Nat.)

gen von im Wind geblähten Segeln, deren lose Tuae zur Seite ausschwingen (Abb. 1). Diese Segel wurden zusammen mit den fünf Vollbildern für René nachträglich in die Handschrift gemalt. Die seitlichen Ränder der betreffenden Blätter weisen noch den um 1410 entstandenen Marginalschmuck auf: Engel, die lange, mit stilisierten Blättern bestandene Zweige schleppen. Mérimond will diese entwurzelten Pflanzenstengel emblematisch mit den Segeln zusammen sehen und verweist auf einen nur aus Quellen bekannten, 1447 geprägten Jeton »à la souche et à la voile«. Der Gebrauch des Emblems eines abgestorbenen, nur an einer Stelle grünenden Baumstumpfs wäre dabei vor 1453, dem Todesjahr der Isabelle de Lorraine, einmalig. Jedoch abgesehen davon, daß sich die entwurzelten Pflanzenstengel in Eg. 1070 völlig von den späteren Darstellungen dieses Emblems unterscheiden, läßt sich schwerlich

begründen, warum René ein inhaltsneutrales Motiv etwa dreißig Jahre nach dessen Entstehung in singulärer Weise zu einem Emblem umgedeutet haben sollte. (M. E. muß man sich die Darstellung des von Mérindol herangezogenen Jetons »à la souche et à la voile« wie jene in dornigen Ästen verfangenen Segel vorstellen, die die Seiten von René's Stundenbuch Bibl. Nat., lat. 1156A zieren: [Abb. 2]. Was Mérindol dazu bewog, in diesen Dornzweigen Fußangeln zu sehen, bleibt ein Rätsel.)

2) Schon Pächt 1973, S. 124-126, hat die Ähnlichkeit der Segel im Bas-de-Page von Eg. 1070 mit den Segelimpresen der Familie Rucellai an der Fassade von Sta. Maria Novella in Florenz bemerkt. Infolge seiner konsequent entwicklungsgeschichtlichen Auffassung sah Pächt die Florentiner Impresen als *terminus post quem* für den Bordürenschmuck von Eg. 1070. René habe die Segel erst nach seiner Rückkehr aus Italien, also später als die fünf Vollbilder, in sein Gebetbuch nachgetragen. Seltsamerweise kam Pächt nicht auf die Idee, das Verhältnis umzudrehen: ebensogut konnte René's Stundenbuch oder ein ähnlich geschmücktes Objekt aus seinem Besitz die Florentiner Patrizier beeindruckt haben. Die französische Forschung hat jedenfalls Pächts Beobachtung in den Dienst einer Spätdatierung gestellt. Weitgehend unbeachtet blieb, daß bereits 1976 Volker Herzner die Beziehung von René's Segelemblem zu den Florentiner Impresen klären konnte (in: *Mitt. des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 20, 1976, S. 13-32; selbst bei Mérindol scheint Herzners Arbeit lediglich in der Bibliographie, nicht aber im Anmerkungsapparat auf; König kennt sie nicht). Herzner wies nach, daß René während seines Italienaufenthalts ein Segelcollier, wie es im Wappenbild von Eg. 1070 um den Brustansatz des heraldischen Helms gelegt ist, als Ehrenkette an Andrea Pazzi verliehen hat. Als Parteizeichen hatte diese Kette sicherlich mit René's Italienpolitik zu tun und kann ab 1435 zur Propaganda des ungeachtet seiner Gefangenschaft ambitionierten Königs gehört haben. Viel-

leicht war es sogar der frische Eindruck des Ordens vom Goldenen Vlies, der René bewogen hat, eine Ehrenkette mit sinnvollem Emblem zu kreieren, die er an Parteigänger verteilen konnte. Wenn aber das Collier so eng mit René's Streben nach dem Thron Siziliens zusammenhängt, ist es unwahrscheinlich, daß er es noch nach dem Scheitern seiner Italienfahrt gebraucht hätte.

3) Die Tatsache, daß Barthélemy 1444 zusammen mit Quarton in Aix nachweisbar ist, wurde in der Diskussion um die Identifizierung des Cœur-Malers als dokumentarischer Beweis vorgebracht, denn das Stundenbuch M. 358 galt seit Avril als Gemeinschaftswerk dieser beiden Künstler. Auch die Entstehung der fünf Egerton-Miniaturen in den 30er Jahren galt damit als widerlegt. Für diese Argumentation waren eine Reihe von Zirkelschlüssen nötig: erstens daß der »eyckische« Maler von M. 358 mit dem Cœur-Miniator identisch sei, zweitens daß es sich bei ihm um Barthélemy handelt, drittens daß die restlichen Vollbilder von M. 358 von Quarton stammen, und viertens daß beide Maler gleichzeitig an der Handschrift gearbeitet haben. Stellt sich eine dieser Thesen als unhaltbar heraus, gehen auch für die anderen wichtige Argumente verloren.

4) Der Grundbestand von Eg. 1070 wurde für René nicht nur durch die fünf Miniaturen, sondern auch durch vier Gebetstexte ergänzt. Reynaud 1989, S. 32 f., wies darauf hin, daß jeder dieser Texte einen unterschiedlichen Schriftcharakter aufweist, und daß nur der vierte für eine Datierung der Miniaturen herangezogen werden kann, denn dieser steht gegenüber dem Bild des Roi mort, auf den er sich als Gedicht über eitlen Ruhm bezieht. Es handle sich um eine typisch meridionale, wohl in die Provence zu lokalisierende Schrift. Dieses gewiß ernstzunehmende Indiz ließe sich freilich auch anders interpretieren, denn wie die anderen drei Gebete könnte auch dieses Gedicht nachträglich auf die leere Seite gegenüber der Miniatur geschrieben worden

sein, ist doch das Bild keine Textillustration im wörtlichen Sinn. Schließlich bedurfte es auch in René's Stundenbuch lat. 1156A keines passenden Gedichts, um die Darstellung des dortigen Roi mort zu motivieren. Aber auch wenn Text und Bild gleichzeitig entstanden sind, müßte nicht unbedingt auf eine Datierung in die 40er Jahre geschlossen werden, denn die Nachträge könnten auch in der Provence während der kurzen Zeitspanne zwischen René's Freilassung und dessen Aufbruch nach Italien entstanden sein. In diesem Fall würden sowohl die durch das Segelkollier repräsentierten politischen Intentionen als auch die noch frischen Eindrücke aus Dijon eine sinnvolle Erklärung finden.

An Dijon erinnern die Miniaturen in Eg. 1070 in zweifacher Hinsicht: einmal durch die einzigartige Ikonographie der fünf Vollbilder, die durch die Interpretation Pächts nach wie vor am überzeugendsten erklärt werden. Auch wenn René sich Zeit seines Lebens an die Tage seiner Gefangenschaft erinnerte, halte ich es für übertrieben anzunehmen, er hätte noch Jahre später jener Heiligen Hostie in der Sainte-Chapelle in Dijon gedacht, deren Verehrung er sich einst gewidmet hatte. Zudem zweifelt niemand daran, daß das zweite Hostienbild in einem von René's Stundenbüchern, in lat. 1156A, für den arretierten König entstanden ist. In keinem späteren Gebetbuch René's gibt es Darstellungen dieses Sujets.

Auch stilistische Eigenheiten der Miniaturen in Eg. 1070 weisen auf enge Beziehungen zu Dijon. Pächt hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß René am burgundischen Hof Werke der neuen niederländischen Malerei aus erster Hand kennenlernen konnte. Abgesehen von den von Pächt beschriebenen niederländischen Qualitäten zeichnen sich die Egerton-Bilder durch eine Vorliebe dieses Künstlers für Schlagschatten aus, was in der Diskussion m. E. bisher zu wenig beachtet wurde und für eine direkte Beziehung des »eyckischen« Malers von Eg. 1070 zu Malwerken aus Dijon spricht. Ich halte es für kei-

nen Zufall, daß just aus der Zeit von René's Gefangenschaft in Dijon mehrere durch barocke Nachzeichnungen überlieferte Maleereien nachweisbar sind, bei denen dieses Kunstmittel, damals noch keineswegs Allgemeingut, eine große Rolle spielte: Fresken, die René in sein Oratorium in der Sainte-Chapelle von Dijon malen ließ (bisher wohl zu Unrecht als Glasmalereien bezeichnet), sowie die Tafeln mit den Wappen der Ordensritter vom Goldenen Vlies, die anlässlich des dritten Ordenskollegiums 1433 in derselben Kirche angebracht wurden (Abb. u. a. im Ausst. Kat. Dijon 1962: *La Sainte-Chapelle de Dijon*, Nr. 81 u. 115). In beiden Fällen handelt es sich auffallenderweise um heraldische Malereien, bei denen von Schlagschatten ausführlich Gebrauch gemacht wurde. Sollte Pächts vorsichtig ausgesprochene Zuschreibung des Freskos aus der Chapelle de Bar an den Maler von Eg. 1070 zutreffen, wäre dies ein weiteres Indiz für eine Entstehung der Stundenbuchillustrationen in den 30er Jahren (Pächt 1956, Anm. 41). Entwicklungsgeschichtlich besitzt das heraldische Frontispiz von Eg. 1070 sowohl typologisch als auch stilistisch in diesem Milieu jedenfalls den überzeugendsten Platz. Dem steht Königs Meinung entgegen, wonach Barthélemy künstlerisch im Atelier des späten Jan van Eyck seine erste Prägung erfahren hätte. Wie so vieles hängt also auch die Einordnung der hypothetischen Frühwerke Barthélemys mit der Datierung der eyckischen Miniaturen des Turin-Mailänder Stundenbuches zusammen. Die Lösung dieses Problems käme nun der Zerschlagung des Gordischen Knotens gleich. Soviel sei dennoch zu Königs Argumentation bezüglich der künstlerischen Herkunft Barthélemys gesagt: Überzeugend ist die genetische Ableitung der Interieurs der Wiener *Théséide* und des *Cœur-Romans* von niederländischen Werken der nacheyckischen Generation; der Innenraum der »Tres Fortes« ist aber von dieser Entwicklungsstufe unberührt. Von seiten des Interieurtypus lassen sich m. E. keine Argumente gegen

eine Datierung von Eg. 1070 in die 30er Jahre vorbringen.

Halten wir also fest: Eg. 1070 könnte entgegen der geltenden Meinung durchaus entweder zur Zeit von René's Gefangenschaft in Dijon (also 1435/37) oder in der kurzen Zeit zwischen dessen Freilassung und der im Frühjahr 1438 erfolgten Abreise nach Italien entstanden sein. Später, nämlich während des Neapelaufenthalts, wären die Miniaturen der Cockerell-Chronik anzusetzen. Für die zeitliche Einordnung von M. 358 fehlen äußere Hinweise, vergleicht man jedoch die »eyckischen« Miniaturen dieser Handschrift mit jenen von Eg. 1070 und mit den Helden von Cockerells Weltgeschichte, stehen sie den Nachträgen des Londoner Stundenbuches bedeutend näher. Die Gestalten der Cockerell-Chronik zeichnen sich nämlich durch geschlossene Umrisse und eine gesteigerte Körperlichkeit aus, während

die Figuren aus M. 358 bedeutend kleinteiliger, z. T. flacher und weniger angular angelegt sind. Sind diese Bilder in den 30er Jahren entstanden, müsste Quarton später die unterbrochene Arbeit wiederaufgenommen haben. Ich sehe im Prinzip keinen Grund, der gegen diese Annahme spräche. Eine weitere Steigerung der Blockhaftigkeit und Raumentiefe brächten dann die Bilder des 1443/45 entstandenen Flügelaltars von Aix.

Das nächste sicher datierbare Werk aus »Barthélemy's Œuvre« ist die wohl 1449 oder knapp danach entstandene Miniatur der »Bergère de Tarascon«. Reichen die Ähnlichkeiten zwischen der Cockerell-Chronik und dem Verkündigungsalter einerseits sowie dem Bild der Schäferin andererseits aus, um eine Identität der ausführenden Hände annehmen zu dürfen? Wenn nicht, wäre die Frage nach den Malern des Königs René neu zu stellen.

Georg Zeman

EVELYN S. WELCH

Art and Authority in Renaissance Milan

New Haven-London: Yale University Press 1995, 358 S. mit 152 Abb.

Der Zusammenhang von fürstlich oder staatlich gelenkter Kunstpatronage und der Visualisierung von Herrschaft wurde während der letzten Jahrzehnte in Monographien aus verschiedenen Blickwinkeln und am Beispiel unterschiedlicher Epochen und Gegenstandsfelder untersucht. Erinnerung sei nur an einige der programmatischen Titel: Lauro Martines, *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy* (1979); Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1985) und Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (1992). Evelyn Welch, die bereits durch ihre Studien zu säkularen, von den Sforza-Herzögen in Auftrag gegebenen Bildprogrammen hervorgetreten ist, geht dem Problem unter der einprägsamen

Formel von »art and authority« nach. Durch die eindrucksvolle Dichte der archivalischen Dokumentation sowie einer breit angelegten Rezeption der kunsthistorischen wie auch der historischen Forschung gelingt ihr eine facettenreiche Rekonstruktion der bedeutenden Bauunternehmungen im spätmittelalterlichen Mailand, dessen Stadtgestalt wie wohl bei keiner anderen mittelalterlichen Metropole Italiens im Lauf der Neuzeit überformt wurde.

Im Unterschied zu vielen mittelalterlichen Kommunen und Territorien in Italien war das politische System Mailands und des lombardischen Dominiums über den Zeitraum von annähernd zweieinhalb Jahrhunderten von einem überraschend hohen Maß an Konti-