

# Kopie und Kennerschaft

## Über eine künstlerische Praxis und ihre Bedeutung für die Erforschung der flämischen Buchmalerei<sup>1</sup>

Einführung

<1>

Die Forschung zur spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Buchmalerei wird bis heute weitgehend von kennerschaftlichen Problemen dominiert. Häufig stehen Fragen wie: ›Von wem wurde die Handschrift illuminiert und wann‹ oder ›Wie reihen sich die Miniaturen in das Œuvre des (ggf. unbekannt) Buchmalers auch im Vergleich zur Malerei der Zeit ein?‹, im Zentrum vieler Beiträge. Drei Besonderheiten des Gegenstandes dürften dafür ursächlich sein: Die wenigen gesicherten Attributionen, die verhältnismäßig hohe Anzahl erhaltener Miniaturen sowie die vielfache Verwendung von Vorlagen.

<2>

Nur selten lassen sich französische oder flämische Handschriften zweifelsfrei namentlich bekannten Künstlern zuordnen, selbst wenn - wie im Fall der in Gent und Brügge gefertigten Codices des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts - die Dokumente den ein oder anderen Namen überliefert haben.<sup>2</sup> Forscher wie Paul Durrieu<sup>3</sup>, Friedrich Winkler<sup>4</sup> oder George Hulin de Loo<sup>5</sup> versuchten daher am Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem mithilfe stilistischer Unterscheidungen und der Etablierung von Notnamen, Ordnung in die Gruppe der flämischen (und parallel dazu auch der französischen) Illuminatoren zu bringen. Dabei verfahren sie ganz im Sinne von John Passmores treffender Beobachtung: »It is very difficult to say a great deal about a painting, except by talking about its relationship to something else«<sup>6</sup>, und nutzten eine Eigenart des Forschungsgegenstandes, die zwar für die gesamte Kunst des Mittelalters als konstitutives Merkmal beschrieben werden kann, die aber im Umfeld der Gent-Brügger Buchmalerei besonders präsent hervortritt: Die wieder und wiederverwendete Motivkopie. Die Abhängigkeit zwischen den Motiven wurde genutzt, um Œuvres von Malern ein- oder abzugrenzen, Werkstattzugehörigkeiten darzulegen oder gar Familienverhältnisse zu rekonstruieren.

<3>

Erst in jüngerer Zeit fand die erstaunliche, sich mitunter über drei Malergenerationen hinziehende Langlebigkeit einiger Motive, in Aufsätzen von Bodo Brinkmann<sup>7</sup>, Thomas Kren<sup>8</sup> und Maryan W. Ainsworth<sup>9</sup> zunehmend Beachtung. Mit einem Mal wurde die Motivkopie nicht mehr nur als Indiz für ein angenommenes Abhängigkeitsverhältnis herangezogen, sondern rückte selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit. Üblicher dagegen blieb es, sich mit der Feststellung eines engmaschigen Vorlagentransfers zu begnügen und die Fragestellungen auf den ›ursprünglichen Entwurf‹, auf die *Inventio* auszurichten. Gerade die Neigung der ›kennerschaftlichen Methode‹, oftmals mit einem im Kern auf romantische Vorstellungen und/oder Hegels Idee eines »wahrhaften Kunstwerks«<sup>10</sup> fussenden

Originalitätsbegriff zu hantieren, mag punktuell die Ablehnung erklären, die ihr heute vielfach entgegengebracht wird: Demnach ist die Bewertung eines Kunstwerks unmittelbar an die Erfindungsgabe des Künstlers gebunden. Gerade die dominante Rezeption der kunsttheoretischen Erörterungen Giorgio Vasaris und Federico Zuccaris in der Forschung zur italienischen Renaissance mag hier den Blick noch weiter pointiert und verengt haben.<sup>11</sup> Wer ein Motiv wörtlich nachahmte oder es gar abpauste, wurde in der entwicklungsgeschichtlich ausgerichteten Kunstgeschichte kaum als ›schöpfend-innovativer‹ Künstler wahrgenommen, es sei denn, er orientierte sich an den Werken der Antike oder übte sich in der Mimesis der Natur. Historische Re-Konstruktionen, wie die Konzentration auf wenige große Leitkünstler, erscheinen heute allerdings ebenso fragwürdig, wie das Herantragen eines neuzeitlichen Originalitätsverständnisses an Objekte, die anderen Rezeptions- und Produktionsbedingungen unterworfen waren.

<4>

Auch lässt die kennerschaftliche Argumentation oftmals die Neigung zur modellhaften Lösung erkennen: So gelangt der künstlerische Lebensweg in vielen stilkritisch-kennerschaftlichen Darstellungen nicht selten dann zum Höhepunkt, wenn die Werke des Protagonisten sich z.B. durch ein besonderes Maß an ›Originalität‹ auszeichnen. Vermutlich korreliert eine solche Lesart nur selten mit der historischen Wirklichkeit. Schon Max J. Friedländer hatte in seinem 1946 erschienenen Buch *Von Kunst und Kennerschaft* scharfsinnig angemerkt, »es [gebe] keine absolut originale Produktion. [...] Selbst der große und selbstständige Maler hat nicht nur die Natur, sondern auch Kunstwerke gesehen, Gemälde anderer Meister und seine eigenen. Er fußt auf einer Kunsttradition. In irgendeinem Grad ist jeder Maler Nachahmer und Kopist, so schon, indem er nach eigenen Naturstudien, Zeichnungen, Entwürfen ein Gemälde ausführt.«<sup>12</sup> Diese treffende Einschätzung fand in der kennerschaftlichen Praxis allerdings kaum Widerhall. Motivkopien wurden in erster Linie als Indizien für Zuschreibungs- und Lokalisierungsfragen benutzt, ihre kunsthistorische Stellung nahezu immer im Vergleich zur frühesten bekannten Fassung entwicklungsgeschichtlich auf- oder abgewertet, selten aber als eigenständige künstlerische Leistung wahrgenommen. Die größte Bedeutung wurde und wird reflexhaft dem ›schöpfenden‹, ersten Entwurf beigemessen. Doch warnte Eberhard König in seiner Studie zur Gruppe des Jouvenel-Malers und den Anfängen Jean Fouquets nicht ohne Grund davor, die »Meisterwerke einfach mit eines Meisters Werken«<sup>13</sup> gleichzusetzen. Die wechselvolle Arbeitsrealität der Buchmaler dürfte oft über die qualitative Höhe eines Objekts mitbestimmt haben: Selbst besonders fähige und schon zu Lebzeiten bekannte Buchmaler wie Simon Bening haben nicht immer nur aufwendige bzw. ungewöhnliche Aufträge angenommen.<sup>14</sup> Häufig galt es, die Nachfrage nach schlichteren Handschriften oder Einzelblättern abzudecken und das mag in vielen Fällen dazu geführt haben, dass die Künstler ihre Fähigkeiten nicht immer voll ausschöpften.

<5>

Die im dramatischen Konkurrenzverhältnis zum Buchdruck noch beschleunigte

Ökonomisierung der Arbeitsabläufe wird deshalb gern als wichtigstes Argument angeführt, um eine Erklärung für das wiederholte Kopieren von Motiven zu finden.<sup>15</sup> Doch lässt sich das mitunter faltengenaue Festhalten von mindestens sieben Buch- und Tafelmalern an der Vorlage einer heiligen Jungfrau über einen Zeitraum von zirka sechzig Jahren tatsächlich allein mit dem Argument der Arbeitsökonomie begründen?<sup>16</sup> Eine solche Verdichtung von Kopien führte im Fall dieses Motivs dazu, den Fokus besonders auf den frühesten erhaltenen Entwurf aus dem Umkreis des Tafelmalers Hugo van der Goes zu richten. Überlegungen zu den möglichen Umständen der Motivweitergabe, wie auch das Verhältnis der jeweiligen Kopien zueinander, werden dagegen meist ausgeblendet. Dabei - und darum soll es mir hier gehen - böte eine umfassende Analyse der Vorlagen und ihres möglichen Verbreitungsweges eine sinnvolle Ergänzung, die kennerschaftliche Urteile zu stärken oder zu schwächen hilft.

<6>

Gerade auf dem Gebiet der Gent-Brügger Buchmalerei, in der die schiere Masse an - auf den ersten Blick - wörtlichen Wiederholungen mit dem Konzept des stets kreativ neuschöpfenden Künstlers kollidiert, vermag etwa die nüchterne Beachtung der Formate, des Materials und der unterschiedlichen Qualität ein Licht auf die Arbeitsweise der Buchmaler und womöglich gar auf ihr künstlerisches Selbstverständnis werfen.<sup>17</sup> War es nicht ein lästiger Mehraufwand für einen talentierten Künstler wie Simon Bening figurale Komponenten aus ›typischen‹ Gent-Brügger Vorlagen als Nuclei für neuartige, in der Regel unterschiedlich große Kompositionen den meisten seiner Arbeiten zugrunde zu legen?<sup>18</sup> Bislang haben solche Fragen für Zuschreibungen kaum eine Rolle gespielt. Um aber den »zufälligen« Totaleindruck<sup>19</sup>, den Friedländer als verlässlichste Methode des Kenners bezeichnete, überhaupt einer Leserschaft zugänglich zu machen, ist die Aufarbeitung historischer, sozialer und aus der Analyse des Objekts gewonnener Kenntnisse unerlässlich. Im Folgenden soll anhand eines kurzen Abrisses der Forschungsgeschichte zum *Breviarium Grimani*, einem Schlüsselwerk der flämischen Buchmalerei des frühen 16. Jahrhunderts, die mitunter irrlichternde Zuschreibungspraxis skizziert und in einem zweiten Schritt exemplarisch das Potential der Motivkopie zur programmatischen Aktualisierung eines kennerschaftlichen Ansatzes dargestellt werden.

## 1. Die wechselvolle Forschungsgeschichte des *Breviariums Grimani*

<7>

Eines der aufschlussreichsten Beispiele für die Frage von Kunstgeschichte und Kennerschaft lässt sich aus der über zweihundertjährigen Forschungsgeschichte des *Breviariums Grimani*, einer 836 Blatt, also über 1600 Seiten starken, in der Biblioteca Marciana in Venedig (Ms. Lat. XI 67) aufbewahrten Handschrift, destillieren. Von ihr aus erschloss man die Geschichte der Gent-Brügger-Buchmalerei, Paul Durrieu prägte gar den Begriff der »École du Breviaire Grimani«, der sich allerdings nicht durchsetzte.<sup>20</sup> Früh

beobachtete man, dass die Handschrift zwar insgesamt stimmig, die Miniaturen aber nicht alle von einer Hand ausgeführt sind. Als Jacopo Morelli, der Leiter der venezianischen Biblioteca Marciana, am Beginn des 19. Jahrhunderts ein Manuskript veröffentlichte, das bald unter dem Namen Anonimo Morelliano Bekanntheit erlangte, schien die zeitgenössische Quelle den kennerschaftlichen Befund der Mehrhändigkeit zu bestätigen.<sup>21</sup> Im Manuskript fand sich die Schilderung eines kunstsinnigen Besuchs, den der Autor Marchantonio Michiel<sup>22</sup> 1521 dem Palazzo bei Santa Maria Formosa, der Residenz des Kardinals Domenico Grimani, abgestattet hatte.<sup>23</sup> Darin kommt er auf das Breviarium zu sprechen und bezeichnete es nach einer kurzen Beschreibung als das Werk der Maler »Zuan Memelin, [...] Girardo da Guant [...] und] Livieno da Anversa«.<sup>24</sup>

<8>

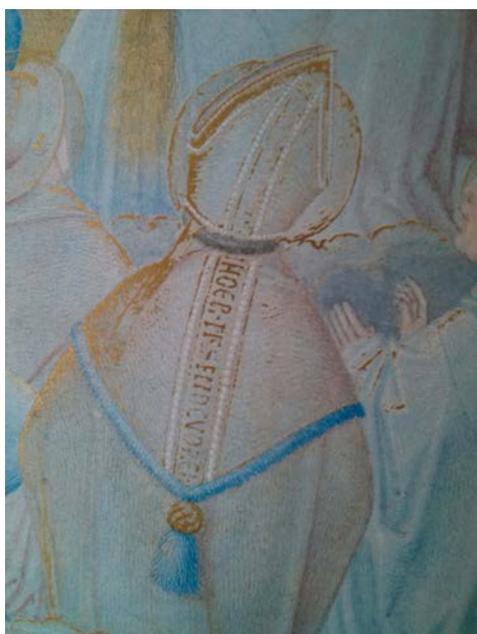


Abb. 1 Simon Bening, Breviarium Grimani, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. XI 67, fol. 468v, Ewige Anbetung der Trinität

1913 resümierte Fernand De Mély nicht ohne Spott die zahlreichen Zuschreibungen, die für das Breviarium Grimani bis zu diesem Zeitpunkt erwogen worden waren und zählte nicht weniger als 17 Maler.<sup>25</sup> Viele dieser Vorschläge und Spekulationen resultierten allerdings allein aus der kreativen Aus- und Umdeutung der Namen Girardo da Guant und Livieno da Anversa, die sich jedoch einer eindeutigen Zuordnung zu historisch greifbaren Personen entzogen.<sup>26</sup> Hans Memling war der einzige Künstler, dessen Name man sicher einer historisch belegten Person zuordnen konnte. Doch war der Maler schon 1494 gestorben und man hatte früh erkannt, dass das Breviarium stilistisch dem frühen 16. Jahrhundert, nicht aber dem späten 15. Jahrhundert angehörte. Das aus der Quelle

resultierende Zuschreibungschaos hielt De Mély freilich nicht davon ab, seinerseits weitere, aus buchstabenähnlichen Folgen in Kleiderborten ersonnene Malernamen hinzuzufügen. So meinte er - durchaus phantasievoll - etwa in der Darstellung der *Anbetung der Trinität durch die Heiligen* (fol. 468v) in einem palliumartigen Zierstreifen eines in Rückenansicht gezeigten bischöflichen Gewandes die Signatur des Nürnberger Künstlers Hans Hauer (HOER IASENA CVORAI) entdeckt zu haben. (Abb. 1)

<9>

Immerhin hatte die große Popularität des Breviariums dazu geführt, dass 1914 bereits drei (Teil-)Faksimiles der prachtvollen Handschrift vorlagen.<sup>27</sup> Allen ist ein kunsthistorischer Kommentar, jedoch von unterschiedlicher Qualität, beigegeben. Während Francesco Zanotto, der erste Kommentator, die Zuschreibungen allein aus den Quellen abzuleiten versuchte und Ferdinando Ongania diesen mitunter abenteuerlichen Vorschlägen im Wesentlichen folgte, verzichtete Giulio Coggiola vollends auf Zuschreibungen, weil er dazu

gar nicht kam. In über 300 Seiten hat er die Geschichte der Handschrift sowie ihre kodikologische Struktur in beeindruckender Weise analysiert und für die Bordüren immerhin drei unterschiedliche Hände nach bucharchäologischen Kriterien ermittelt. Die Beschreibung und Einordnung der hundertzehn Miniaturen sparte er allerdings aus. Das ist umso frappierender, als gerade um die Jahrhundertwende ein Zuschreibungsstreit etwa um den sogenannten Maler HB entbrannt war, der die Ausmalung des Breviariums unmittelbar betraf. Das ligierte Monogramm HB, das auf einigen Miniaturen von in Kassel aufbewahrten Fragmenten des sogenannten Gebetbuchs von Johann Albrecht von Mecklenburg<sup>28</sup> erscheint, hatte Joseph Destrée mit dem relativ gut dokumentierten Namen Gerard Horenbout (HB = HorenBout) verbunden.<sup>29</sup> Viele seiner Kollegen der Belgischen Akademie lehnten diesen Vorschlag aus paläographischen Gründen ab, und tatsächlich handelt es sich wohl - wie bei vielen angeblichen Dürer-Signaturen - um spätere, vielleicht in fälschender Absicht ersonnene Zutaten. Heute identifiziert man die aus ihrem ursprünglichen Kontext gelösten Kasseler Blätter mit Arbeiten des jungen Simon Bening.<sup>30</sup> Dass Gerard Horenbouts Name dennoch mit dem Breviarium Grimani verbunden blieb, hat indes andere Gründe: Was Zanotto und Ongania noch für eigenhändige Arbeiten Hans Memlings hielten, schreibt man heute entweder dem Hofmaler Margaretes von Österreich oder einem anonymen Meister zu, der nach dem Wiener Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland bezeichnet wird.<sup>31</sup> Der Kalender des Breviariums Grimani greift zweifellos auf die



Abb. 2, Friedrich Winkler, Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening, Leipzig 1925, Tafel 85

Très Riches Heures des Herzog von Berry zurück, die dem ausführenden Buchmaler vorlegen haben müssen. Margaretes Inventar liefert einen Hinweis darauf, dass sich das Werk der Brüder Limburg zum Zeitpunkt der Fertigung des Breviariums Grimani - also zwischen 1510-1520 - tatsächlich in Mecheln im Besitz Margaretes von Österreich befand.<sup>32</sup> Der eigentlich in Gent ansässige Horenbout taucht in den Dokumenten sowohl als Buchmaler wie auch als Tafelmaler auf; er könnte als Hofmaler Zugang zu den kostbaren Handschriften der niederländischen Statthalterin gehabt haben.<sup>33</sup> Doch bleibt die Gleichsetzung Horenbouts mit dem einst von Winkler eingeführten Meister Jakobs IV. von Schottland, so oft ihr auch zugestimmt wird, in der Schwebe,<sup>34</sup> zumal gerade in der jüngsten Publikation zum Thema erhebliche (und sicher berechnete) Zweifel am Zusammenhalt der durchaus heterogenen Gruppe von Handschriften erhoben wurden.<sup>35</sup> Dass die Kennerschaft aber gerade bei dieser technisch durchweg auf hohem Niveau gefertigten Buchmalerei eine Feuerprobe erdulden musste, ist nicht weiter verwunderlich. Friedrich Winkler hielt den Maler der Kalenderblätter im Anschluss an Paul Durrieu für Simon Bening, wohl auch - wie die Gegenüberstellung in seinem Buch von 1925 zeigt (Abb. 2) - weil sowohl unter der Tischgesellschaft der *Gastmahlsszene* zum Januar (fol. 1v) ähnlich grimassierende Figuren zu finden sind, wie in der Darstellung der Salbung Davids durch Samuel (fol. 287). Nach heutiger Einschätzung handelt es sich beim Gastmahl um ein Werk Gerard Horenbouts bzw. des Meisters Jakobs IV., bei der Salbung Davids hingegen nach meinem Dafürhalten um ein



Werk des etwa dreißigjährigen Simon Bening.<sup>36</sup> Ob sich Winkler der Methode Giovanni Morellis bediente und/oder Friedländers Diktum folgte: »Das Gefühl und die Sinne haben ein weit besseres Gedächtnis als der Intellekt«<sup>37</sup>, sei dahingestellt: Ein gewisses Maß an Unsicherheit wird in den Fragezeichen deutlich, die dieser Ausnahme-connaisseur unumwunden setzte. Und so gerät bei ihm auch die Kreuzigung zu einem Werk Simon Benings (Abb. 3), obgleich sie hinsichtlich ihrer Komposition, der Art des Pinselduktus und nicht zuletzt im Vergleich zu anderen Kompositionen Horenbout zugeordnet werden kann.

Abb. 3 Friedrich Winkler, Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Die Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening, Leipzig 1925, Tafel 84



Abb. 4a Ferdinand Ongania, Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise, Venedig 1903. Abb. 4b Simon Bening, Breviarium Grimani, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. XI 67, fol. 75, Die Königin von Saba vor Salomo

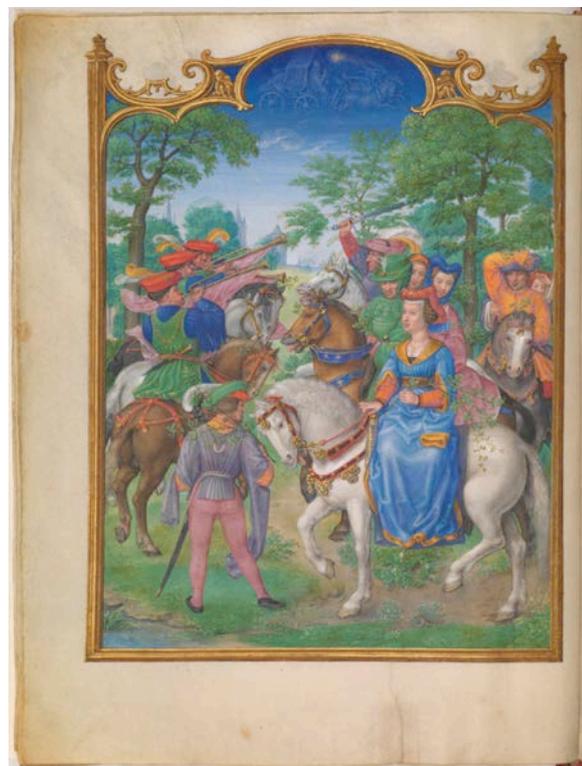


Abb. 5a Ferdinand Ongania, Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise, Venedig 1903. Abb. 5b Gerard Horenbout, Breviarium Grimani, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. XI 67, fol. 5v, Mai, Reitausflug einer vornehmen Gesellschaft

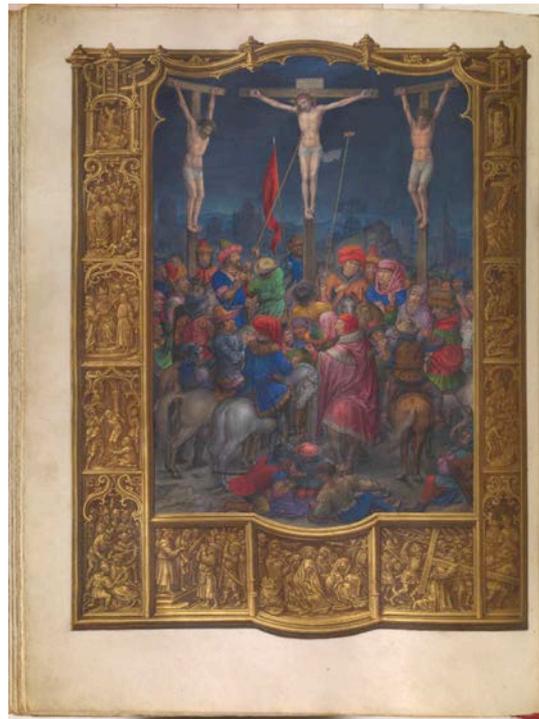


Abb. 6a Ferdinand Ongania, Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venis, Venedig 1903. Abb. 6b Gerard Horenbout, Breviarium Grimani, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. XI, 67, fol. 138v, Kreuzigung

<10>

Die Nuancen zwischen den Malern sind oft so gering, dass sich bis heute keine ›verbindliche‹ Zuschreibung aller hundertzehn Miniaturen durchsetzen konnte. Geradezu beliebig muss es anmuten, wenn beispielsweise die Darstellung mit der *Königin von Saba vor König Salomo* (Abb. 4a) zu Zeiten Onganias noch als ein Werk Memlings galt, zugleich aber auch der Kalender Memling zugesprochen wurde (Abb. 5). Heutzutage setzt man den Kalendermaler mit dem Maler der Kreuzigung (Abb. 6a) - also Gerard Horenbout - gleich, der bei Winkler unter Simon Bening (Abb. 3) und bei Ongania gar unter dem nur in Dokumenten fassbaren Gerard von der Meire firmierte (Abb. 6b). Heute kann man sich bei der Miniatur der *Königin von Saba* (Abb. 4b) schließlich nicht entscheiden, ob sie von Simon Bening oder doch eher seinem Vater Sanders Bening stammt. Die Signatur »A(lexander).BE(ni).NC.71« des Vaters meinte Erik Drigsdahl<sup>38</sup> in einer Bordüre (fol. 339v) an einer nachrangigen Stelle im Psalterium entdeckt zu haben und störte sich nicht daran, dass alle eingehafteten Miniaturen dieses Buchteils von einer anderen Hand, nämlich von der des von Otto Pächt eingeführten Meisters der Davidszenen im Breviarium Grimani stammen (Abb. 7a).<sup>39</sup>

<11>

Ongania hatte den eigenständigen Charakter dieses Malers noch nicht erkannt und schrieb die Miniaturen wahlweise, jedoch ohne jede historische Plausibilität Hans Memling, Livien de Gand(sic!)<sup>40</sup> und Gerard van der Meire zu. Nur eine Miniatur in diesem Teil der



Abb. 7a/b Meister der Davidszenen und Simon Bening, Breviarium Grimani, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. XI 67, fol. 288v-289, Davids kehrt siegreich vom Kampf gegen Goliath zurück sowie Davids Salbung durch Saul

Handschrift wurde tatsächlich von einem Maler der Bening-Werkstatt ausgeführt. Es ist die bereits erwähnte *Salbung Davids durch Samuel* (Abb. 2/7b) zum 1. Psalm (*Beatus vir*). Als einzige Miniatur des Psalters wurde sie nicht auf ein später eingehaftetes Einzelblatt gemalt, sondern als Kopfbild über dem Incipit auf eine Rectoseite im Lagenverbund. Der ausführende Künstler war also - im Gegensatz zum Davidmeister - direkt in den Herstellungsprozess der Handschrift eingebunden. Sowohl stilistisch, wie auch hinsichtlich des hohen Alters darf man daran zweifeln, dass die vermeintliche Signatur tatsächlich die Autorschaft des zu diesem Zeitpunkt schon über siebzigjährigen Sanders Bening belegt. Ihre Stichhaltigkeit ist durchaus mit den Phantasienamen De Mélys vergleichbar. Wahrscheinlicher ist wohl, dass Alexander Bening hier an gut verstecktem Ort eine Referenz durch eben jene Person erwiesen wurde, die zu diesem Zeitpunkt bereits die Geschicke des Ateliers übernommen hatte: seinen Sohn Simon Bening.<sup>41</sup>

<12>

Ein weiterer sowohl mit Werken wie Dokumenten gut erschlossener Maler zählte bereits im 19. Jahrhundert bei Edgar Baes<sup>42</sup> und James Weale<sup>43</sup> als Anwärter, ebenfalls an der Ausmalung des Breviariums Grimani beteiligt gewesen zu sein: Heute wird allgemein akzeptiert, dass der Brügger Tafelmaler Gerard David hin und wieder auch als Buchmaler tätig war. Besonders Maryan H. Ainsworth hat dafür entscheidende Argumente geliefert<sup>44</sup>; Gerard Davids Anteile im Breviarium Grimani sind jedoch nach wie vor umstritten. Im Fall der *Anbetung der Könige* (fol. 74v) (Abb. 8) wird seine Autorschaft durch ein motivisch im Detail verblüffend ähnliches Gemälde in der Alten Pinakothek erhärtet.<sup>45</sup> Während der Maler anfangs vor allem als Nachfolger von Hans Memling - und damit indirekt auf Grundlage der



Abb. 8 Gerard David, Breviarium Grimani, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. XI 67, fol. 74v, Anbetung der Könige Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana, Ms. XI 67, fol. 834v, Katharina im Disput mit den Schriftgelehrten und Detail ›COSART‹

Michielschen Notiz - mit dem Breviarium Grimani assoziiert wurde, führte Ainsworth vor allem stilistische Argumente ins Feld. Am eindrücklichsten und überzeugendsten blieb aber der Vergleich zur Münchner Tafel: Trotz der Unterschiede von Format und Material ließ sich etwa in der Gesamtwirkung der beiden Marien - der Linienführung, der Dichte des Farbkörpers, der Mimik etc. - kein wesentlicher Unterschied ausmachen. Ein solches, weit über das Motivische hinausreichende Maß an Übereinstimmung traut man eigentlich nur derselben ausführenden Hand zu.

<13>

Die Inschrift - »COSART« - , die früh von Moriz Thausing<sup>46</sup> im *Disput der hl. Katharina mit den Schriftgelehrten* (fol. 824v) (Abb. 9):entdeckt worden war, muss hingegen nicht zwangsläufig auf den Urheber der Miniatur hinweisen. Nur kurze Zeit galt das Bild als ein Werk Jan Gossaerts, heute zählt es aus stilistischen Erwägungen zu den Arbeiten Simon



Benings. Mit großer Wahrscheinlichkeit gelangte die Signatur über ein allzu genau kopiertes Vorlagenblatt des Antwerpener Malers in die Miniatur, wie sie sich an verschiedener Stelle in vergleichbarer Weise erhalten haben.<sup>47</sup>

## 2. Die Kennerschaft in der Kritik und ihre Chancen

<14>

Dieser stark vereinfachte Überblick über die noch um ein Vielfaches buntere Forschungsgeschichte zum Breviarium Grimani mag manchen Beobachtern die Kennerschaft verleiden. Doch bei allen Irrungen und Wirrungen fußen noch heute alle Zuschreibungen für das Breviarium Grimani im Wesentlichen auf den Erkenntnissen des Vergleichs und der Stilkritik. Winkler hatte beispielsweise den ›richtigen Riecher‹, als er das Gros der Miniaturen des Breviariums Grimani dem jungen Simon Bening zuschrieb.<sup>48</sup> In der allgemeinen Wahrnehmung allerdings - und so brachte es Karl Arndt einmal in Anlehnung an Friedländer auf den Punkt - blieben weniger die Erfolge, als die ›Fehler‹ kennerschaftlicher Urteile im Bewusstsein.<sup>49</sup> Ein Kernproblem des kennerschaftlichen Ansatzes mag deswegen sein, dass er ohne einige feststehende historische Fakten, Dokumente und Namen schlechterdings nicht funktionieren kann. Sie bilden in der Regel das Fundament, um einen historischen Zusammenhang plausibel zu machen. Besieht man den Fall des Breviariums Grimani, führten weniger die stilkritischen Meinungen, als vielmehr das verbissene Festhalten an Michiels Bericht zu zahlreichen Fehlschlüssen. Die Anziehungskraft des zeitgenössischen Zeugnisses war derart stark, dass sogar Coggiolas Zweifel nahezu ungehört verhallten.<sup>50</sup> Er hatte mit einigem kriminalistischem Gespür überzeugend nachweisen können, dass Michiel die Handschrift wohl nur vom Hörensagen kannte und im Manuskript die beiden rätselhaft uneindeutigen Namen Girardo da Guant und Livieno da Anversa erst Jahre nach der Erstniederschrift hinzugefügt worden waren.<sup>51</sup> Doch hat die Anfälligkeit kennerschaftlicher Urteile, Chimären hinterherzulaufen, auch die Sehnsucht nach Objektivierungsmöglichkeiten genährt. Besonders im akademischen Bereich gilt die Kennerschaft, wie Hal Opperman feststellte, nach wie vor als »unscientific and intuitive«. <sup>52</sup> Friedländer wiederum hatte ausgerechnet den Aspekt der Intuition in seinem Kapitel *Von der Intuition und dem ersten Eindruck* als einen Kern der kennerschaftlichen Praxis stark gemacht und erhob sie damit zu etwas, das nicht nur reine Gelehrsamkeit sondern auch Begabung erfordere: »Wenn auch alle jene Kriterien, die mit mehr oder weniger Recht als die ›objektiven‹, scheinbar wissenschaftlichen, bezeichnet werden und im Schriftwesen einen übermäßigen Raum einnehmen, beachtet zu werden verdienen, entscheidend bleibt am Ende doch etwas, worüber nicht diskutiert werden kann.«<sup>53</sup>

<15>

Friedländers Haltung möchte man zugleich bestätigen und entkräften: Denjenigen, die sich intensiv mit den Arbeiten eines Künstlers oder einer Gruppe von Künstlern beschäftigt haben, wird eine im Kunsthandel auftauchende Arbeit von derselben Hand oder aus derselben Gruppe zumindest vertraut vorkommen. Die Gründe für diesen Eindruck darzulegen, ist die besondere Schwierigkeit, der sich der Kenner stets aussetzt. In der Vergangenheit haben etwa naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden viele Hinweise

geliefert, um kennerschaftliche Streitfragen, beispielsweise in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei, zu klären. Ebenso könnte auch die gezielte Analyse von ›Vorlagenketten‹ nützliche Erkenntnisse beitragen, um ein kennerschaftliches Urteil zu stützen. Zwei Fallbeispiele sollen die Perspektiven und Probleme eines solchen Ansatzes skizzieren. Sie mögen unterschiedliche Arten der Motivkopie, die vom übernommenen Detail bis zur gesamten Komposition reichen kann, aufzeigen.



Abb. 10a Simon Bening, *Breviarium Grimani*, Venedig, Biblioteca Marciana, Ms. XI 67, fol. 478v, Unbefleckte Empfängnis Abb.10b Simon Bening, *Da Costa Stundenbuch*, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.399, fol. 351v (reproduziert im originalen Größenverhältnis)

## 2.1 Zum Motivtransfer von Darstellungen der *Immaculata Conceptio* im Umfeld des *Breviariums Grimani*

<16>

Die Darstellung zum Fest der Unbefleckten Empfängnis Mariae (*Officium Immaculatae Conceptionis*) im *Breviarium Grimani* (fol. 478v, Abb. 10a) eignet sich besonders für die Analyse, da für das noch recht junge Bildthema eine religiös motivierte Bildtradition - wie etwa bei der Darstellung des Anlitzes Christi zum Gebet *Salve sancta facies*<sup>54</sup> (oft rubriziert als: *Oratio de sancta veronica*) - auszuschließen ist. Erst 1476 hatte der Franziskanerpapst Sixtus IV. die Unbefleckte Empfängnis Mariä zum Fest im römischen Ritus erhoben. Die entsprechenden Miniaturen stellen also zwangsläufig frische Bildlösungen dar, die relativ präzise die Herausbildung einer Motivtradition abzubilden imstande sind.<sup>55</sup>

<17>

Das Thema stellte die Künstler vor einige Herausforderungen, handelte es sich doch um die recht abstrakte Vorstellung, Maria sei bereits im Bauch Annas von der Erbsünde befreit worden. Entsprechend geriet denn auch eine der erfolgreichsten visuellen Umsetzungen des Themas: In bewusster Anlehnung an die Darstellung des apokalyptischen Weibes (Offb. 12, 1-6) schwebt Maria auf einer Mondsichel und ist von zahlreichen ihrer Jungfräulichkeitssymbole wie etwa der *Turris davidica* (Canticum 4,4), der *Porta clausa* (Ezechiel 44, 1-3) oder dem *Speculum sine macula* (Sapientia 7,26) umgeben. Dieser Darstellungstyp verbreitete sich vornehmlich in französischen Stundenbüchern, war aber auch den flämischen Illuminatoren nicht unbekannt, wie die Beispiele im *Breviarium Grimani* (fol. 831) oder in den Musikhandschriften des Petrus Alamire belegen.

<18>

Jedoch eröffnet die Darstellung der *Tugenden Mariä* im Breviarium Grimani nicht etwa das Offizium der Unbefleckten Empfängnis, sondern bildet mit der *Flucht nach Ägypten* (fol. 830v) ein einzigartiges Ensemble am Ende der Handschrift, dem kein Text folgt. Den kodikologischen Hinweisen ist zu entnehmen, dass die Miniatur mit den Tugenden zu keinem Zeitpunkt das Offizium der Unbefleckten Empfängnis eröffnet haben kann.<sup>56</sup> Stattdessen wird der Textbeginn des Offiziums der Unbefleckten Empfängnis im Breviarium Grimani mit einer Miniatur markiert, die versucht, die Unbefleckte Empfängnis anschaulich zu machen: Zwischen den alttestamentlichen Königen David und Salomo thront die in einen blauen Mantel gehüllte hl. Anna unter einem mit Maßwerk und Skulpturen verzierten Architekturbaldachin. Sowohl die an den Busen gepresste Hand, wie auch der gesenkte Blick lassen erahnen, dass es um ein inneres Erlebnis geht. Der ihr in goldenen Majuskeln beigegebene Bibelspruch »Fructus meus honoris et honestatis«<sup>57</sup> (Jesus Sirach 24,23) wird auf die ungeborene Maria bezogen, die in einer Gloriole auf Annas Bauch erscheint. Unbekannt war diese Art, ein ungeborenes Kind darzustellen, nicht. Konrad Witz etwa hatte in der Mitte des 15. Jahrhunderts auf einer heute in Berlin aufbewahrten Tafel mit der Darstellung des dreieinigen Gottes, Maria und Elisabeth, den beiden Frauen ebenfalls die Leibesfrucht auf den Bauch gemalt.<sup>58</sup> Die Komposition der Miniatur scheint außerdem an die *Sacra conversazione* angelehnt zu sein, in der die thronende Maria auf ganz ähnliche Weise von Heiligen gerahmt wird.

<19>

Für die Umsetzung des Themas brauchte der Miniaturist aber gar nicht so weit ausholen, er schöpfte aus dem eigenen Fundus, wie die vermutlich nur unwesentlich früher entstandene Miniatur (fol. 351v) (Abb. 10b) desselben Themas im New Yorker *Da Costa* Stundenbuch (Morgan Library, Ms. Morgan 399) bezeugt.<sup>59</sup> Beide Bilder sind sich auf den ersten Blick zum Verwechseln ähnlich. Besonders die Figur der hl. Anna wirkt, als stimme sie in beiden Codices liniengenau überein. Mit 172x125mm sind die *Da Costa Hours* allerdings ein ganzes Stück kleiner als das 275x 215mm große Breviarium Grimani, die Miniaturen können also nicht voneinander abgepaust worden sein. Legt man die digitalisierten Miniaturen mit

ihren Originalmaßen übereinander (Abb. 11) und vergrößert die Variante des Da Costa-Stundenbuchs unter Beibehaltung der Proportionen, bestätigt sich der Augenschein: die beiden Annendarstellungen liegen nahezu liniengenau übereinander. Besonders gilt das für die Partien zwischen Kopf und Taille. Auch der Thron hat dieselben Ausmaße, doch fehlt der Variante des Da Costa Stundenbuchs der markante Baldachin, der - und das scheint sehr typisch für den Maler beider Miniaturen gewesen zu sein - wohl ebenfalls auf eine Vorlage zurückgeht. Der Baldachin ist dem Thron im Trinitätsbild des Spinola-Stundenbuchs (fol. 10v)<sup>60</sup> (Abb. 12) vor allem in der Mittelpartie so ähnlich, dass Joachim Plotzek ein gemeinsames Vorbild vermutet hat.<sup>61</sup> Zugeschrieben wird diese Miniatur je nach Standpunkt entweder Gerard Horenbout oder dem Maler Jakobs IV. von Schottland; sie dürfte in den Jahren zwischen 1500 und 1510 entstanden sein.<sup>62</sup>

<20>



Abb. 11 Montage: NY, PML, M.399, fol. 351v (blau) über BG, Venedig, BM, Ms. XI 67, fol. 478v (rot) Abb. 12 Gerard Horenbout, Spinola Stundenbuch, Los Angeles, Getty Museum, Ms. Ludwig IX 18, fol. 10v, Trinität

Doch scheint nicht nur dieses Detail, sondern die gesamte Komposition der Unbefleckten Empfängnis im Breviarium Grimani in ihren Grundzügen von Gerard Horenbout oder aus dessen Umfeld zu stammen: Auch wenn sich nach meiner Kenntnis kein eigenhändiges Vorbild von Gerard Horenbout/dem Meister Jakobs IV. von Schottland erhalten hat, geben doch eine Reihe von Miniaturen des unmittelbaren Horenbout-Kreises sowie ein Tafelbild Hinweise in diese Richtung. Die Grundkonzeption der thronenden Anna zwischen zwei bärtigen Alten findet sich etwa im sogenannten Poortakker Triptychon<sup>63</sup> (Abb. 13a) vom eponymen Meister der Familie der hl. Anna; das sehr charakteristische, matronenhafte



Abb. 13a Meister der Familie der hl. Anna, Poortakker-Triptychon, um 1500, 39 x 87,3 x 87,4cm, Museum voor Schone Kunsten, Gent Abb. 13b Gerard Horenbout, Stundenbuch Philipps des Schönen, Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. lat. 3768, fol. 156, Detail: Anna Selbdritt

Aussehen Annas bot sogar Anlass zur Vermutung, es handle sich bei dem um die Jahrhundertwende gefertigten Tafelbild vielleicht um ein eigenhändiges Werk Gerard Horenbouts.<sup>64</sup> Ein vergleichbarer Figurentyp findet sich von seiner Hand beispielsweise im sogenannten Stundenbuch Philipps des Schönen in der Biblioteca Apostolica Vaticana (Abb. 13b)<sup>65</sup>, aber auch in zwei Miniaturen, die zwar nicht eigenhändig, zumindest aber unter Verwendung einer Vorlage des Genter Malers gefertigt worden sein dürften: im Stundenbuch des Jean II. Carondelet<sup>66</sup> (Abb. 14a) sowie im Mechelner Chorbuch des Petrus Alamire<sup>67</sup> (Abb. 14b); sie sind zugleich die wichtigsten Parallelen zu den Darstellungen im Breviarium Grimani und im Da Costa Stundenbuch.

<21>

Während die Miniatur im Carondelet-Stundenbuch den eher summarischen, stets puppenhaft hölzernen Stil des Meisters des Sir George Talbot<sup>68</sup> erkennen lässt, imitiert der Maler der Alamire-Handschrift sowohl hinsichtlich der Figurenbildung wie auch der Gestaltung der Landschaft etc. meisterhaft Horenbouts Stil. Dabei lässt sich diese Hand anhand ihrer beruhigten, auf Mitteltöne eingestellten Farbpalette und der flächigen Pinselführung gut von der mitunter zeichnerisch-fahigen, oft mit leuchtenden Farbkontrasten arbeitenden Manier Horenbouts unterscheiden. Gregory Clark taufte ihn nach einem verhältnismäßig üppig geschmückten Missale in Gent den Baudeloo-Maler; und es ist von gewissem Interesse, dass die Hand dieses Künstlers ausgerechnet in einigen Miniaturen des Da Costa-Stundenbuchs wieder auftaucht.<sup>69</sup>

<22>

Die Bilder des Carondelet-Stundenbuchs und des Mechelner Chorbuchs unterscheiden sich von der Darstellung des Breviariums Grimani vor allem dadurch, dass die alttestamentlichen Könige jeweils hinter einer etwa hüfthohen Mauer die Rückenlehne des Throns flankieren während sie im Breviarium Grimani in voller Größe neben Anna treten (Abb. 10a). Die

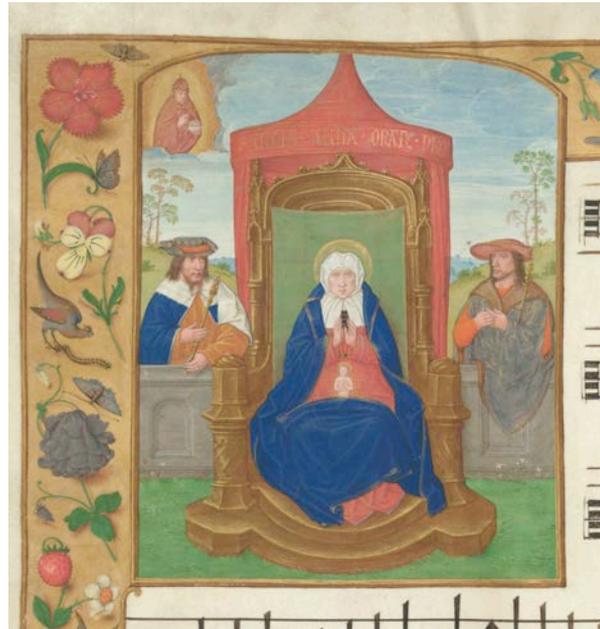


Abb. 14a Maler des Sir George Talbot, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.390, fol. 122v, Unbefleckte Empfängnis Abb. 14b Baudeloo-Maler, Chorbuch, Mecheln, Stadsarchief MechAS, fol. 34v

Variante des Da Costa Stundenbuchs (Abb. 10b) stellt eine Mischform dar: Hier erscheinen die Könige ebenfalls hinter dem Thron, werden aber nicht mehr durch eine Art Parapetto von Anna getrennt, sondern lediglich durch die Thronlehnen, auf die sie sich leger aufstützen. Auch hinsichtlich der Rückenlehne mit ihren filialartigen Verzierungen und dem rundbogigen Abschluss greift das Da Costa Stundenbuch recht klar die Lösungen auf, die im New Yorker Carondolet-Stundenbuch und im Mechelner Chorbuch zu finden sind. Zwar verzichtete der Maler auf den aus rotem Stoff gebildeten Baldachin, doch hätte er dafür wohl auch nicht genug Platz gehabt: In keinem der anderen Beispiele rückt Anna so nah an den Betrachter wie im Da Costa Stundenbuch. Das Rasenstück vor dem Thron schrumpft auf einen schmalen Streifen zusammen, der selbst im Breviarium wieder großzügiger ausfällt. Keine der vier Handschriften lässt sich genau datieren, selbst wenn beispielsweise für das Breviarium Grimani und das Carondolet-Stundenbuch ein *terminus ante quem* bekannt ist: Das Testament des Kardinals Domenico Grimani gibt darüber Auskunft, dass sich das Breviarium spätestens 1520 in Venedig befand.<sup>70</sup> Beim Carondolet-Stundenbuch kennt man sogar den Auftraggeber, Jean II Carondolet (1469-1545), dessen Wappen und Wahlspruch »Matura« den Codex an verschiedenen Stellen schmückt, doch allein der wohl von Ludovicus Bloc gefertigte Bucheinband setzt ein »hartes« Datum: Der in Brügge, Lille und Tournai tätige Buchbinder verstarb nachweislich 1529. Doch liegen beide Angaben für die genauere Datierung von Ereignissen der 1510er Jahre etwas spät.

<23>

Nun gibt es einige Indizien dafür, dass das New Yorker Carondolet-Stundenbuch das früheste der vier angeführten Beispiele ist: Andere Werke vom Maler des Sir George Talbot

lassen sich, wie etwa die namengebende Handschrift in Oxford, grob in die Zeit zwischen 1490 und 1510 datieren.<sup>71</sup> Die im Carondolet-Stundenbuch verwendeten illusionistischen Architekturbordüren stärken diese Datierung, wie Bodo Brinkmann und jüngst Anne Margreet As-Vijvers nahelegten.<sup>72</sup> Die drei anderen Handschriften scheinen in relativ dichter Folge oder gar parallel nebeneinander entstanden zu sein: Mit seinen Texten, die zumindest teilweise von einem 1513 in Lyon aufgelegten lateinischen Druck des *Hortulus animae* für Antonius Koberger abzuhängen scheinen, pendelt sich das Da Costa Stundenbuch um 1515 ein.<sup>73</sup> Auf dieselbe Zeit datiert Mara Hofmann das Mechelner Chorbuch, das sich einst im Besitz Margaretes von Österreich befunden haben muss.<sup>74</sup> Die stilistische und motivische Nähe des Baudeloo-Malers zu Gerard Horenbout stärkt eine solche Hypothese noch zusätzlich: Rechnungsbelege zeigen, dass Horenbout als Margaretes Hofmaler nicht alle Aufträge eigenhändig ausführte, sondern z.B. seine Söhne für Arbeiten entsandte.<sup>75</sup> Horenbout teilte seine Vorlagen aber offenbar nicht nur mit Familie und Schülern, sondern auch mit Simon Bening. Denn nicht nur die kodikologischen Hinweise stützen den kennerschaftlichen Befund, demzufolge beide Maler die Hauptverantwortung für die Herstellung des Breviariums Grimani getragen haben.<sup>76</sup> Sollte Plotzeks Beobachtung zutreffen und der Baldachin der *Immaculata conceptione*-Darstellung im Breviarium Grimani (Abb. 10a, 12) tatsächlich auf den Thron im Spinola-Stundenbuch zurückgehen, hätte der Genter Maler dem jüngeren Kollegen zu diesem Zeitpunkt Zugriff auf sein Vorlagenmaterial gewährt. Die Bande zwischen den beiden Künstlern dürften sogar noch weiter zurückreichen, wenn Simons Vater Sanders tatsächlich mit dem Meister des Älteren Gebetbuchs Maximilians I. (kurz Maximilian-Meister) identisch wäre. Es haben sich eine Reihe von Handschriften erhalten, in denen der Maximilians-Meister und Horenbout nebeneinander gearbeitet haben<sup>77</sup>; als Werkstattgehilfe seines Vaters wäre Simon sicher frühzeitig mit dem langjährigen Geschäftspartner in Kontakt gekommen.

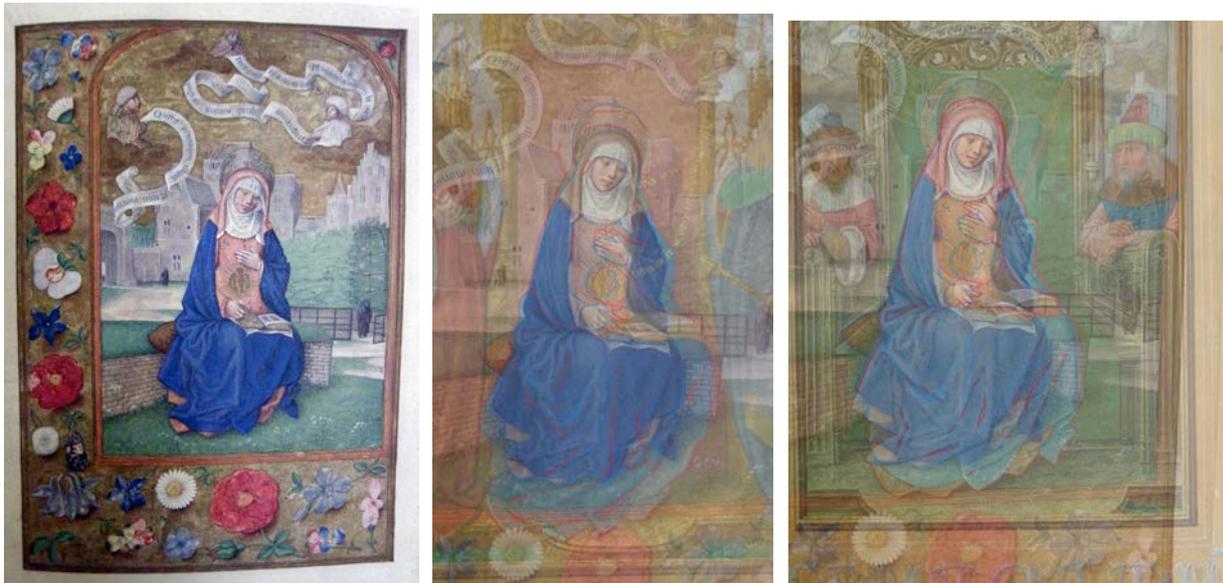


Abb. 15a Maximiliansmeister, Mayer van den Bergh Brevier, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, Ms. 946, fol. 387v Abb. 15b Montage: MvB, Ms. 946, fol. 387v (blau) über BG, Venedig, BM, Ms. XI 67, fol. 478v (rot) Abb. 15c Montage: MvB, Ms. 946, fol. 387v (blau) über NY, PML, M.399, fol. 351v (rot)

## 2.2 Simon Bening und die Kunst der Collage

<24>

Ob Bening die Grundkomposition für die Darstellung *der Immaculata Conceptio* also direkt durch Horenbout erhielt oder über Umwege, etwa durch den Baudeloo-Meister während der Zusammenarbeit am Da Costa Stundenbuch, lässt sich nicht sagen. Dass man die Kompositionen im Grimani und im Da Costa Stundenbuch aber nicht unbedingt auf Horenbout zurückführen würde, hat einen einfachen Grund: Die Gestalt Annas, die in beiden Bildern nahezu liniengenau übereinstimmt und den größten Wiedererkennungswert besitzt, weicht erheblich von den Varianten im Mechelner Chorbuch und dem New Yorker Carondelet-Stundenbuch ab.

<25>

Bening ersetzt die matronenhaft, frontale Gestalt Annas durch eine leicht ins Dreiviertel gedrehte Figur, die wohl sofort für eine eigene Schöpfung des Malers gehalten werden würde, wenn sie nicht bereits im Antwerpener Mayer van den Bergh-Brevier (Abb. 15a) vorgeprägt wäre. In der dort dem Maximilians-Meister (Sanders Bening) bzw. seiner Werkstatt zugeschriebenen Miniatur zum Offizium der Unbefleckten Empfängnis<sup>78</sup> (fol. 387v) sitzt die hl. Anna auf einer Rasenbank vor einer flämischen Stadtkulisse. Die alttestamentlichen Könige David und Salomo werden als Halbfiguren mit Schriftrollen im Himmel dargestellt. Mit 224 x 160 mm erreicht das Mayer van den Bergh-Brevier nicht ganz die Ausmaße des Breviariums Grimani; blendet man auch diese Miniaturen übereinander und vergrößert die Antwerpener Miniatur leicht bei gleichbleibenden Proportionen, besteht trotz einiger markanter Abweichungen besonders im unteren und rechten Teil des Gewandes kein Zweifel, dass Kopfneigung und Körperhaltung, vor allem aber das Gesichtsoval und die Haltung der Hände etc. auf die ältere Miniatur zurückgehen.

Vor allem im Kopf- und Schulterbereich gibt es erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen den in unserer Abbildung mit rot (Grimani) sowie blau (Mayer van den Bergh) markierten Konturlinien (Abb. 15b). Vergleicht man nun die Miniatur des Da Costa Stundenbuchs mit der des Mayer van den Bergh-Breviers, zeigt sich, dass hier die zentralen Konturen mitunter bis zu den Faltenstegen übereinstimmen (Abb. 15c). Aber auch diese Fassung scheint nur eine Entwicklungsstufe in Simon Benings Auseinandersetzung mit der Vorlage des Maximiliansmeisters darzustellen, wie eine weitere Miniatur des Da Costa Stundenbuchs belegt: Obwohl die Darstellung der Anna Selbdritt (fol. 322v, Abb. 16a/b) in den Suffragien in eine andere Grundkomposition eingebettet ist, greift Simon Bening auch hier vermutlich auf die Vorlage des Mayer van den Bergh-Breviers zurück. Zum ersten Mal stimmen nun auch die Handhaltung und alle wesentlichen Orientierungslinien mit der älteren Miniatur überein.<sup>79</sup> Während der Maler hier also offenbar in einem ersten Schritt noch sehr nah an der Vorlage arbeitete, diese vielleicht sogar auf das Format des Da Costa Stundenbuchs zu verkleinern hatte, fasste er sie im Bild der *Conceptio* (Abb. 15c) schon zunehmend freier auf. Das könnte in Reaktion auf die aus Horenbouts Werkstatt entlehnte Grundkomposition geschehen sein, die Umsetzung im Grimani zeigt aber, wie variabel der Künstler mit einmal antizipierten Grundelementen experimentiert: Am Mantel der hl. Anna werden noch kleinere Änderungen vorgenommen, die Könige als Vollfiguren direkt neben Anna platziert und ein aufwendiger Baldachin hinzugefügt.



Abb. 16a Simon Bening, Da Costa Stundenbuch, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.399, fol. 322v, Anna Selbdritt Abb. 16b Montage: MvB, Ms. 946, fol. 387v (blau) über NY, PML, M.399, fol. 322v (rot) Abb. 16c Simon Bening, Stundenbuch, New York, Pierpont Morgan Library, M.307, fol. 172v, Anna Selbdritt

<27>

Kopiert wird nach dem Collageprinzip, Änderungen werden aber nahezu immer vorgenommen, auch wenn die vielen wörtlichen Entsprechungen zwischen den unterschiedlichen Varianten vermuten lassen, dass der Künstler nicht freihändig arbeitete. Dieses eine Beispiel zeigt bereits, was eine möglichst umfassende Analyse für die Rekonstruktion eines Vorlagentransfers und damit auch einer kennerschaftlichen Beurteilung zu leisten imstande ist. Hinzu kommen bspw. der Vergleich von Farbgebung und Modellierung oder eben die Rückbindung zum gesamten Objekt: Bislang schrieb man etwa das winzige Stundenbuch Ms. Morgan 307 Simon Bening bzw. seiner Werkstatt zu und datierte es nur grob zwischen 1510 und 1520. Da die Anna Selbdritt aus dem Da Costa Stundenbuch hier wörtlich vorkommt (Abb. 16c), ist man gewillt, die Miniatur zeitnah einzuordnen. Erneut stimmt die Linienführung trotz der winzigen Darstellung erstaunlich genau mit der Variante im Mayer van den Bergh Brevier überein.

<28>

Zugleich zeigt das Bild zu den Horen der Unbefleckten Empfängnis im 1531 vollendeten Van-Damme-Stundenbuch (Morgan 451), dass derselbe Maler die Horenboutsche



Abb. 17 Simon Bening, Van Damme Stundenbuch, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.451, fol. 69v, Anna Selbdritt

Komposition zu diesem Zeitpunkt völlig fallen lässt (fol. 69v, Abb. 17).<sup>80</sup> Dafür legt er interessanterweise die Variante des Mayer van den Bergh Breviers zugrunde, spiegelt allerdings die Figur Annas und aktualisiert den Hintergrund und die Farbgebung.<sup>81</sup> Da aber auch die anderen Miniaturen von Ms. Morgan 307 auf ältere Vorlagen wie das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians I.<sup>82</sup> oder die Londoner Hastings Hours aus der Zeit vor 1483 zurückgehen, ist eine frühere Datierung unter Einbezug des gesamten Kontextes zumindest wahrscheinlich. Zu klären wäre noch, ob die relativ kantige Gotica rotunda zwischen 1510 und 1515 bereits denkbar ist.



Abb. 18a Simon Bening, Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. XI 67, fol. 812, Hl. Elisabeth Abb. 18b Meister von 1499, Zweites Hastings-Stundenbuch, London, British Library, Add. Ms. 54782, fol. 64v Hl. Elisabeth Abb. 18c Simon Bening, Da Costa Stundenbuch, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.399, fol. 328v, Hl. Elisabeth

### 3. Rekonstruktion einer Vorlage am Beispiel Elisabeths von Thüringen

<29>

Das von Simon Bening praktizierte Collageverfahren aus einzelnen Bildelementen ist durchaus charakteristisch für den Maler und lässt sich auch in weiteren Werken nachweisen. Andere Maler wie der Maximiliansmeister störten sich nicht daran, ganze Kompositionen wiederholt nahezu unverändert zu repetieren. Als ein zentrales Charakteristikum Gerard Horenbouts wurde erst jüngst herausgestellt, er habe sich im Gegensatz zu seinen Mitarbeitern eigentlich nie wiederholt.<sup>83</sup> Lässt sich am Umgang mit Vorlagen also der Maler erkennen?

<30>

Ein zweites Beispiel, die Darstellung der hl. Elisabeth von Thüringen im Breviarium Grimani (fol. 812, Abb. 18a), mag zumindest für Simon Benings Arbeitsweise noch mehr Klarheit schaffen. Neben dieser Miniatur haben sich mindestens vier weitere Beispiele mit derselben Vorlage erhalten: Die Miniatur im Londoner Hastings Stundenbuch (fol. 64v, Abb. 18b) wurde lange Zeit dem Maximiliansmeister, von Brinkmann aber überzeugend dem Meister von 1499 zugeschrieben.<sup>84</sup> Die an vier Stellen im Buch auftauchenden Wappen des Lord Hastings belegen, dass die homogen durchgestaltete Handschrift spätestens 1483, dem Jahr der Hinrichtung des Auftraggebers, illuminiert worden sein muss. Damit wäre es wohl die früheste erhaltene Variante des Motivs, in dem die in ein franziskanisches Habit gekleidete hl. Elisabeth vor der Pforte eines Hauses steht und einem Bedürftigen aus einem Korb Almosen sowie ein Kleidungsstück reicht.

Neben einer entsprechenden Miniatur im Da Costa Stundenbuch (Abb. 18c), die ich ebenfalls Simon Bening zuschreibe, sind noch zwei weitere zu nennen, bei denen es sich aber um Close-ups, also ausschnittshafte Vergrößerungen der Komposition handelt. Die Elisabeth Miniaturen im so genannten Londoner Rothschild-Stundenbuch<sup>85</sup> sowie im Spinola-Stundenbuch in Los Angeles<sup>86</sup> werden im Umfeld des Maximiliansmeisters angesiedelt. Als vorbildhaft für diesen radikalen Wechsel der Bildsprache des Maximiliansmeisters von kleinteilig-weitsichtigen zu monumental-nahsichtigen Miniaturen werden Marmions Kompositionen im La Flora Stundenbuch in Neapel angesehen, an dem beide Maler beteiligt waren. Doch schon die beiden Close-ups mit der Darstellungen der mildtätigen Elisabeth scheinen nicht von ein- und derselben Hand zu stammen; und es ist fraglich, ob sie überhaupt zum Kernœuvre des Maximilianmeisters zu zählen sind.<sup>87</sup> Beide Handschriften werden in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datiert, was für den Vergleich der drei Varianten im Breviarium Grimani, dem Da Costa Stundenbuch und dem Hastings-Stundenbuch von einem gewissen Interesse ist.

Die Größenunterschiede zwischen den letztgenannten drei Miniaturen zeigen, dass das Vorlagenblatt gerade im Breviarium Grimani sicher nicht gepaust wurde, denn dort ist das Bild erheblich kleiner als in den anderen Varianten. Blendet man die Bilder wieder unter Beibehaltung ihrer ursprünglichen Proportionen übereinander, gelangt man zu einem erstaunlichen Ergebnis: Während die Kernfiguren, also Elisabeth und der Bettler, im Hastings-Stundenbuch und im Da Costa Stundenbuch (Abb. 19a) recht genau



Abb. 19a Montage: London, BL, Add. ms. 54782, fol. 64v (rot) über NY, PML, M.399, fol. 328v (blau) Abb. 19b Montage: BG, Venedig, BM, Ms. XI 67, fol. 478v (orange) über NY, PML, M.399, fol. 328v (blau) Abb. 19c Montage: BG, Venedig, BM, Ms. XI 67, fol. 478v (orange) über London, BL, Add. ms. 54782, fol. 64v (rot)

aufeinanderpassen, der Engel aber offensichtlich nicht, gilt dasselbe Ergebnis auch, wenn man die Miniatur des Breviarium Grimani über die im Da Costa Stundenbuch blendet. (Abb. 19b) Im dritten Beispiel (Abb. 19c), also dem über das Hastings-Stundenbuch geblendeten Motiv aus dem Breviarium Grimani stimmt plötzlich auch der Engel in der wesentlichen Linienführung überein, während der Bettler nun leicht zu Elisabeth hin verschoben ist: Hat der Künstler das Motiv für das Breviarium Grimani aus der freien Hand gezeichnet und das Verhältnis des Engels zur Hauptgruppe nur glücklich getroffen? Oder verkleinerte bzw. vergrößerte man Vorlagenblätter in einer Weise, dass man ganze Figurenzusammenhänge übertragen konnte? Was hieße das aber für das oftmals vorgebrachte Argument, dass in erster Linie aus arbeitsökonomischen Gründen kopiert würde? Bei den beiden Close-ups wird man annehmen dürfen, dass die entscheidende Vorlage lediglich aus der Figur Elisabeths und des Bettlers bestand. Dafür spricht, dass die weiteren Beifiguren durchaus variabel arrangiert werden. Ob der Engel allerdings zunächst ebenfalls zum Kernbestand zählte, kann zum derzeitigen Kenntnisstand nicht mehr geklärt werden.

## Resümee

<33>

Bis heute fristen zahlreiche flämische Buchmaler - gerade die vielen namenlosen ›Händek‹ - ein Schattendasein. Die historischen Grundzüge lassen sich bequem mit wenigen Protagonisten aufzeigen. Doch selbst bei denen stellt sich der derzeitige Zuschreibungsstand in Wirklichkeit nicht selten als Phyrusfrieden dar. Der detaillierte Vorlagenvergleich mag Zugehörigkeiten und Abgrenzungen ermöglichen. Wie die Beispiele gezeigt haben, sind selbst mit einfachsten Mitteln der digitalen Überblendung noch kleine Entdeckungen, etwa hinsichtlich einer chronologisch plausiblen Abfolge, sowie von kausalen Verschränkungen möglich. Noch präzisere Ergebnisse ließen sich durch den Vergleich professioneller Digitalisate und vielleicht sogar durch den Einbezug etwa eines modifizierten Gesichtserkennungsprogramms erzielen.

<34>

Dabei sollte man allerdings stets auch den artifiziellen Charakter des Vergleichs von verschiedenen Varianten eines Motivs bedenken: Schon der Verlust des Vorlagenblatts ist eine klaffende Lücke, ganz zu schweigen von den vielen verlorenen Handschriften und anderen Motivquellen. Der Vergleich rekonstruiert also stets ein Nebeneinander, das der historischen Situation vermutlich nur selten völlig gerecht werden kann. Dafür lässt sich mithilfe des Motivvergleichs besonders bei den Gent-Brügger Buchmalern der Blick auf die Elemente eines Bildes lenken, die jenseits der Komposition für die anhaltend hohe Qualität der Miniaturen sorgten. Im Fall von Simon Bening ist die Situation recht eindeutig: Nicht als Entwerfer, sondern als herausragenden Koloristen und Landschaftler rühmte man ihn schon zu Lebzeiten.

---

1 Der Beitrag stellt eine überarbeitete und erweiterte Fassung des im März 2013 im Rahmen des Forums Niederländische Kunst- und Kulturgeschichte unter dem Thema »Kennerschaft« gehaltenen Vortrages »Kopie und Varianz – Überlegungen zur konstanten Wiederverwendung von Motiven in der flämischen Buchmalerei des ausgehenden Mittelalters« dar. Herzlich danke ich Prof. Nils Büttner für die Einladung nach Greifswald, Prof. Eberhard König für die sorgfältige und kritische Sichtung des Manuskripts sowie der Gerda Henkel Stiftung für die großzügige Unterstützung meines Promotionsvorhabens.

2 Cf. hierzu: James W.H. Weale, Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges, in: *Le Beffroi*, Bd. II, 1864-65, S. 298-319, Bd. IV, 1872-73, S. 111-119, sowie Alexandre Pinchart, Archives des Arts, des Sciences et des Lettres. Documents inédits publiés et annotés, Gent 1860-1863.

3 Paul Durrieu, Alexandre Bening et les peintres du bréviaire Grimani, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, Ser. 3, Bd. 5, S. 353-367 sowie Bd. 6, S. 55-70; sowie Paul Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530)*, Paris 1921, passim.

4 Friedrich Winkler, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening*, Leipzig 1925, passim; cf. ferner Friedrich Winkler, Neuentdeckte Altniederländer I: Sanders Bening, in: *Pantheon. Monatszeitschrift für Freunde und Sammler der Kunst*, Bd. XXX, 1942, S. 261-271; Friedrich Winkler, Neuentdeckte Altniederländer II: Gerard Horenbout, in: *Pantheon. Monatszeitschrift für Freunde und Sammler der Kunst*, Bd. XXXI, 1943, S. 55-65 sowie Friedrich Winkler, Das Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg, *Aachener Kunstblätter*, Heft 24/25 (1962/63) pp.7-107.

5 Georges Hulin de Loo, La vignette chez les enlumineurs gantois entre 1470 et 1500, in: *Bulletin Académie Belgique*, Bd. XXI, 1939, S. 158-180 sowie Georges Hulin de Loo, Comment j'ai retrouvé Horenbaut, in: *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bd. II, 1939, S. 3-21.

6 John Passmore, *History of Art and History of Literature: A Commentary*, in: *New Literary History* 3, Spring 1972, S. 575-87.

7 Bodo Brinkmann, The Hasting Hours and the Master of 1499, in: *The British Library Journal*, Nr. 14, 1988, S. 90-106.

8 Thomas Kren, The importance of patterns in the emergence of a new style of Flemish, in: *Manuscripts in transition*, hrsg. v. Brigitte Dekeyzer u. Jan Van der Stock, Paris (u.a.) 2005, S. 357-377.

9 Maryan W. Ainsworth, Diverse Patterns Pertaining to the Crafts of Painters of Illuminators. Gerard David and the Bening Workshop, in: *Master Drawings*, Vol. 41, No. 3, 2003, p. 240-265.

10 »Das wahrhafte Kunstwerk muß von dieser schiefen Originalität befreit werden, denn es erweist seine echte Originalität nur dadurch, daß es als die eine eigene Schöpfung eines Geistes erscheint, der nichts von außen her aufließt und zusammenfließt, sondern das Ganze im strengen Zusammenhange aus einem Guß, in einem Tone sich durch sich selber produzieren läßt, wie die Sache sich in sich selbst zusammengeengt hat.«, cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*, in: *Werke 13 (Suhrkamp Theorie-Werkausgabe)*, Frankfurt a.M. 1979, S. 383.

11 So vertritt bspw. Jonathan J.G. Alexander in seinem exemplarischen Vergleich des nord- und südalpinen Umgangs mit Vorlagen ein genuin italienisches »Renaissance-Konzept«: »Renaissance in art is a greater pictorial freedom on the part of the artist who expected to invent new compositions using his knowledge of antique art and his study of nature.« In bekanntem Antagonismus zwischen nord- und südalpinen Künstlern schlussfolgert er schließlich: »Italian illuminators of the fifteenth and sixteenth centuries [...] are [...] more individualistic, less collaborative in their work.«, cf. Jonathan J.G. Alexander, Constraints on pictorial invention in Renaissance illumination. The role of Copying north and south of the Alps in the fifteenth and early sixteenth centuries, in: *Miniatura. Studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro*, Nr. 1, 1988, S. 123-136.

12 Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford/Zürich 1946, S. 213.

13 Eberhard König, *Französische Buchmalerei um 1450. Der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlin 1982, S. 18.

14 Ein entsprechendes Beispiel lässt sich für Simon Bening nachweisen: zwischen 1530 und 1531 erhielt er aus dem schweizerischen Dixmuiden den Auftrag, eine Kreuzigungsminiatur für ein neues, von einheimischen Schreibern angefertigtes Missale beizusteuern. James Weale hatte den Rechnungsbeleg über 10 Pariser Pfund 1870 in eben jener im Rathaus aufbewahrten Handschrift wiederentdeckt. Auch wenn das Missale in den Flammen des Ersten Weltkrieges unterging, lässt sowohl die Schwarzweiß-Aufnahme der Kreuzigungsminiatur wie auch die Art der Rechnung den Schluss zu, dass der Künstler hier eine gute bezahlte Gelegenheitsarbeit angenommen hatte (10 Pariser Pfund entsprachen im 15. Jh. etwa dem Gegenwert von 20-25 Paar Schuhen), cf. William H.J. Weale, Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges, in: *Le Beffroi. Arts, Héraldique, Archéologie*, Brügge 1872/73, S. 118f.

15 So etwa bei Susie Nash, *Between France and Flanders: manuscript illumination in Amiens*, (The British Library studies in medieval culture), London 1999, S. 102f. u. 141f.

16 London, Courtauld Institute, Princes Gate Collection 314 (D1978.PG.314), cf. Ausst.-Kat. *Flemish Illuminated Manuscripts*, hrsg. v. Thomas Kren u. Scot McKendrick, London/Los Angeles 2003, S. 163-165, Kat.-Nr. 30.

17 Entsprechend merkte Albert Derolez an: »[...]it remains true that measuring and counting in the field of manuscript books is indispensable for laying bare valuable knowledge«, cf. Albert Derolez, Masters and measures. A codicological approach to books of hours, in: *Querendo*, Vol. 33/1-2, Leiden 2003, S. 94.

18 Cf. Marcia Kupfer-Tarasulo, Innovation and Copy in the Stein Quadriptych of Simon Bening, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Vol. 42/4 1979, S. 288.

19 Friedländer 1946, S. 149.

20 Cf. Durrieu 1891, Bd. 6, S. 59.

21 Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. It. XI, 67, cf. Jacopo Morelli, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*. Scritta da un Anonimo di quel Tempo, Bassano 1800.

22 Die Identifizierung gelang zuerst Daniele Francesconi anhand eines graphologischen Vergleichs mit autographen Schriften des humanistischen Autors, cf. Theodor von Frimmel, *Der Anonimo Morelliano*

- 
- (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno). Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Text und Übersetzung, Wien 1888, S. XXIV.
- 23 Giulio Coggiola, *Le Breviarium Grimani de la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise. Recherches d'histoire et d'art*, hrsg. v. S.G. de Vries, Leyden/Amsterdam 1908, S. 97-98.
- 24 Giorgio E. Ferrari, *Die Dokumente*. Aus Quellen zusammengestellt, in: *Breviarium Grimani*, Faksimileausgabe der Miniaturen und Kommentar, Berlin 1973, S. 91.
- 25 Fernand de Mély, *Le bréviaire Grimani et les inscriptions de ses miniatures*, in: *La Revue de l'art*, Bd. XXV, 1913, S. 86f.
- 26 Edgar Baes schlug beispielsweise vor, Marcantoni Michiel habe bei der Niederschrift versehentlich aus Liévine Beninc, der Tochter Simon Benings einerseits, und dem Antwerpener Maler Jennin/Hennin Gossart (Jeunyn d'Anvers) andererseits den Namen Livieno d'Anversa geformt, cf. Edgar Baes, *Notes sur le bréviaire Grimani et les manuscrits à miniatures du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, note complémentaire relative à la notice sur le Breviaire Grimani*, in: *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, No. 28, 1889, S. 148.
- 27 Das früheste Teilfaksimile hatten Antonio Perini und Francesco Zanotto 1862 veröffentlicht, darauf folgte 1903-1906 eine schlichtere Ausgabe von Ferdinand Ongania sowie schließlich, zwischen 1904-1910, das erste Vollfaksimile von Scato De Vries, cf. Francesco Zanotto, *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella biblioteca di S. Marco*, hrsg. v. Antonio Perini, Venedig 1862; Ferdinando Ongania, *Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise*, Venedig 1903 (dt. Fassung 1906); Scato G. de Vries, *Bréviaire Grimani de la Bibliothèque San Marco à Venise*, Leiden/Paris 1904-1910 (dt. Fassung 1904-1911), 13. Bde.
- 28 Kassel, Murhardsche Landesbibliothek, 4<sup>o</sup> Ms. math. et art. 50, cf. Gabriele Bartz u. Eberhard König, *Gebetbuch des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg*. 4<sup>o</sup> Ms. math. et art. 50 der Universitätsbibliothek Kassel und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Gütersloh 2006, passim.
- 29 Joseph Destrée, *Recherches sur les Miniaturistes du Bréviaire Grimani*, in: *Revue de l'Art Chrétien*, 5. Série, Tome V, XVIII<sup>e</sup> de la Collection, Nr. 1, 1894, S. 1-17.
- 30 Bartz/König 2006, S. 75-93; cf. auch Judith Anne Testa, *The Stockholm Kassel book of hours. A reintegrated manuscripts from the shop of Simon Bening*, Stockholm 1992, passim.
- 31 Ausst.-Kat. London/Los Angeles 2003, Kat.-Nr. 126, S. 420-424.
- 32 Paul Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry conservées à Chantilly, au Musée Condé, et le bréviaire Grimani*, in: *Bibliothèque de l'école des chartes*, Vol. 64.1, 1903, S. 321-328.
- 33 Zur Biographie der Familie Horenbout, cf. Lorne Campbell, Gerard, Lucas and Susanna Horenbout, in: *The Burlington Magazine*, 1986, Vol. 128 (1003), S. 719-727.
- 34 Cf. dazu die Kontroverse in: Ausst.-Kat. London/Los Angeles 2003, S. 366-367 u. 427-428.
- 35 Michaela Krieger, Gerard Horenbout und der Meister Jakobs IV. von Schottland. Stilkritische Überlegungen zur flämischen Buchmalerei, Wien 2012.
- 36 Davon abweichend sprechen sich Ainsworth und Kren dafür aus, dass Simons Vater Sanders Bening diese und einen Großteil der anderen Miniaturen im »Stil der Benings« ausgeführt hat, cf. Ausst.-Kat. London/Los Angeles 2003, S. 422.
- 37 Friedländer 1946, S. 130f.
- <sup>38</sup> Erik Drigsdahl, *Flamske illuminerede håndskrifter*, in: *Humaniora 1974/1975*, Kopenhagen 1977, S. 38-40, cf. ferner <http://www.chd.dk/misc/AB1515.html> [abgerufen am 30.7.2013]
- 39 Das betrifft die folgenden Miniaturen: ff. 286v, 310v, 321v, 337v, 348v, 357v, cf. Jonathan G. Alexander u. Otto Pächt, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Oxford 1966, S. XXX, cf. dazu auch: Eberhard König, *Das Flämische Stundenbuch der Maria von Medici*. Ms. Douce 112, Bodleian Library, Oxford, Kommentar zur Faksimile-Edition, Luzern 2011, S. 92.
- 40 Der Autor mischt hier unbedacht die Quelle und macht aus Girardo da Guant und Livieno da Anversa den Namen Livien de Gand.
- 41 Das soll nicht heißen, dass Simon Bening eigenhändig die Bordüre ausführte, wohl aber, dass er den Auftrag dazu gegeben haben könnte.
- 42 Cf. Edgar Baes, *Notes sur le bréviaire Grimani et les manuscrits à miniatures du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, note complémentaire relative à la notice sur le Bréviaire Grimani*, in: *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, Vol. 28, 1889, S. 135-180 sowie 309-310.
- 43 Cf. William H.J. Weale, *Gerard David. Painter and illuminator*, London 1895.
- 44 Cf. Ainsworth 2003, 241-265, sowie Ausst.-Kat. London/Los Angeles 2003, S. 344-365.
- 45 München, Alte Pinakothek, *Die Anbetung der Könige*, um 1495/1505, 123,7x166,1 cm, Inv. Nr. 715, cf. Maryan H. Ainsworth, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, New York 1998, S. 47-51.
- 46 Cf. Moriz Thausing, *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer*, Wien 1872, S. 223-224, Anmerkung zu 105, 2.
- 47 Cf. Ausst.-Kat. *Extravagant! A forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500-1530*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, hrsg. v. Peter van den Brink u. Maximiliaan P.J. Martens, Antwerpen 2005, Kat. Nr. 11, S. 44-45. In der Federzeichnung auf grau-braun eingefärbtem Papier ist die Enthauptung Johannes des Täufers in eine vergleichbare Stadtkulisse eingebettet, bei der an identischer Stelle - nämlich auf einem Architekturfries - die Signatur Gossarts untergebracht ist. In einer ebenfalls plausiblen Deutung schlug Maryan Ainsworth jüngst vor, die Inschrift als eine Referenz an den berühmten Antwerpener Kollegen zu verstehen, cf. Ausst.-Kat. *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance: the Complete Works*, hrsg. v. Maryan W. Ainsworth, New York 2010, S. 14-15.
- 48 Winkler 1925, S. 201.
- 49 »Das aber ist ja für alle kennerschaftliche Literatur charakteristisch. Sie altert besonders rasch, rascher noch als das meiste, was wir Kunsthistoriker sonst produzieren mögen - und nur wo ein connoisseur prominent irrt (so formulierte es Max J. Friedländer einmal in bewußter Zuspitzung), da bleibt er mit diesem Irrtum über länger

- 
- namentlich präsent.«, cf. Karl Arndt, Bode, Tschudi, Friedländer, Winkler. Die altniederländische Malerei in den Berliner Sammlungen, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Beiheft »Kennerschaft«, Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode, 38. Bd., 1996, S. 68.
- 50 Coggiola 1904-1910, S. 97.
- 51 Dazu passt auch Friedländers Urteil: »Die Inventare fürstlicher Galerien, wie etwa die der Statthalterin Margarete von Österreich oder die des englischen Königs Charles I., etwa auch die Aufzeichnungen Marcantonio Michiels in oberitalienischen Häusern sind mit Skepsis zu verwenden und nur so weit ernst zu nehmen, als ihnen der stilkritische Befund widerspricht [...]«, cf. Friedländer 1946, S. 147.
- 52 Hal Opperman, *The Thinking Eye, the Mind That Sees: The Art Historian as Connoisseur*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 11, No. 21 (1990), S. 10.
- 53 Friedländer 1946, S. 153.
- 54 Eberhard König wies in einem bislang unveröffentlichten Faksimilekommentar des Stundenbuchs der Juana la Loca (London, British Library, Add. 18852) auf den kuriosen Umstand hin, dass Bodo Brinkmanns Beschreibung einer solcher Darstellung auf viele gleichartige Miniaturen problemlos übertragbar wäre. Die betreffende Passage findet sich in: *Kat. Ars moriendi, ars vivendi, Die Handschriftensammlung Renate König*, hrsg. v. Joachim Plotzek (u.a.), München 2002, S. 390 u. Abb. S. 395.
- 55 Eine der frühesten Darstellungen des Themas hat sich in einer in der Grenzregion zwischen Frankreich und Flandern gefertigten Handschrift erhalten. Das Beispiel des zwischen den 1460er und 1470er Jahren illuminierten Codex zeigt jedoch auch, dass das Fest der »conception nostre dâme« bereits vor dem päpstlichen Erlass in der religiösen Kultur verankert war, cf. Philadelphia, Free Library, Lewis E 104, fol. 167 [Abb. cf. <http://bancroft.berkeley.edu/digitalscriptorium/basicsearch.html>].
- 56 Die Miniatur auf fol. 831 wurde sowohl hinsichtlich der Reglierung als auch der Blickrichtung des Engels als Rectoseite angelegt. Da die Rückseite nicht regliert ist, plante man an dieser Stelle offenbar zu keinem Zeitpunkt einen Textanfang für ein Offizium.
- 57 Übersetzung: Meine Frucht der Ehre und Ehrbarkeit.
- 58 Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1673, 133,5x164,2 cm, cf. *Ausst.-Kat. Konrad Witz*, hrsg. v. Bodo Brinkmann, Basel 2012, S. 169-188.
- 59 Joseph Destrée hatte als erster die Ähnlichkeit dieser Handschrift zu einem heute ebenfalls Simon Bening zugeschriebenen Codex, dem Golf-Buch (London, British Library, Ms. Add. 24098), erkannt. Wenige Jahre später ordnete man die *Da Costa Hours* anlässlich einer Brüsseler Ausstellung dem Œuvre des Hortulus Meisters zu. Doch diesen Maler hat es - wie sich schon sein »Urheber« Friedrich Winkler auf Grundlage der Beobachtungen von Georges Hulin de Loo eingestehen musste - nie gegeben. Heute werden die vermeintlichen Werke dieses kennerschaftlichen Konstrukts entweder der Spätphase des Meisters des Älteren Gebetbuchs Kaiser Maximilians I. (Sanders Bening) oder - wie im Fall des *Da Costa Stundenbuchs* - dem Frühwerk Simon Benings zugeschlagen, cf. Joseph Destrée, *Les Heures de Notre-Dame dites de Hennessy*, Brüssel 1923, S. 72; *Ausst.-Kat. Exposition internationale coloniale, maritime et d'art flamand*, Antwerpen 1930, S. 18, Nr. 36; Winkler 1942, S. 263, Anm. 1; Georges Hulin de Loo, *Quelques œuvres inédites rencontrées en Espagne*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Vol. XIII (1931), S. 40; Winkler 1962/63, S. 9, 13 sowie Alfons W. Biermann, *Die Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1514-1545)*, in: *Aachener Kunstblätter*, Bd. 46, 1975, S. 29.
- 60 Los Angeles, Getty Museum, Ms. Ludwig IX 18, cf. *London/Los Angeles 2003, Kat.-Nr. 124*, S. 414-417 sowie *jüngst Krieger 2012*, S. 229-382.
- 61 Plotzek 1982, Bd. 2, S. 280.
- 62 Während Plotzek die Entstehung des Spinola-Stundenbuchs vor allem durch die stilistische Nähe des Baldachins auf fol. 10v zu Jan Gossarts *Malvagnatriptychon* auf ca. 1515 datiert, setzt sich Michaela Krieger für eine frühere Datierung um 1510 ein, die sie aber nur auf der Annahme sich kontinuierlich ändernder Gestaltungsprinzipien errechnet, cf. Plotzek 1982, S. 280 u. *Krieger 2012*, S. 339 u. 505.
- 63 Gent, Museum für schöne Künste, Maße: 39,1 x 87,3 x 87,4 cm, Inv. Nr. S-106, cf. <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection/the-family-of-saint-anne-open-noli-me-tangere-closed-also-known-as-the-poortakker-triptyc> [zuletzt abgerufen am: 12.5.2013]
- 64 Cf. Maria Kapp, *Musikalische Handschriften des burgundischen Hofes in Mecheln und Brüssel ca. 1495-1530. Studien zur Entwicklung Gerard Horenbouts und seiner Werkstatt*, Dissertationsschrift, Würzburg 1987, S. 112. Das *Poortakker Triptychon* wird im Textverlauf Gerard Horenbott zugeschrieben, von der Autorin im Abbildungsteil aber weiterhin als ein Werk des anonymen Meisters der Familie der hl. Anna geführt.
- 65 Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3768, fol. 156, cf. *Ausst.-Kat. Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter (Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, 8. Okt. bis 10. Jan. 1993)*, hrsg. v. Joachim Plotzek, Köln/Stuttgart 1992, S. 286-309.
- 66 New York, Pierpont Morgan Library, Morgan 390, zw. 1500-1515, cf. <http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=112350> [zuletzt abgerufen am: 23.5.2013]
- 67 Mecheln, Stadsarchief, MechAS, cf. Kapp 1987, S. 100-113, 182. Ich danke Mara Hofmann für die anregende Diskussion zu den Darstellungen der *Immaculata conceptione* sowie für den Hinweis auf die Miniatur im *Mechelner Chorbuch*. Ihre ausführliche Besprechung der Musikhandschriften des Petrus Alamire erscheint in Kürze.
- 68 Der Maler wurde von Dagmar Thoss nach einer wohl für Sir George Talbot, Earl of Shrewsbury, gefertigten Handschrift in Oxford, Bodleian Library, Gough Liturg. 7, benannt, cf. Dagmar Thoss, *Flämische Buchmalerei. Handschriftensätze aus dem Burgunderreich*, Kat.-Nr. 76, S. 116.
- 69 Gent, Universitätsbibliothek, Ms. 074, cf. Gregory T. Clark, *Das Da Costa Stundenbuch. Vollständige Faksimile-Ausgabe der Handschrift Ms. M.399 aus The Morgan Library & Museum, New York, Graz 2010*, S. 126-128 sowie François Masai, *Un missel cistercien de Baudeloo*, in: *Scriptorium*, Brüssel 1952, S. 279-284.
- 70 Cf. Ferrari 1973, S. 91.
- 71 Der Auftraggeber Sir George Talbot, 4. Earl of Shrewsbury (c. 1468-1538), ließ sich in der namengebenden

- 
- Handschrift Oxford, Bodleian Library, Ms. Gough Liturg. 7, fol. 12v als etwa zwanzig- bis dreißigjährigen Ritter darstellen. Selbst wenn es sich um eine idealisierte Darstellung handeln sollte, scheint der 4. Earl of Shrewsbury im Rahmen von bspw. diplomatischen Verhandlungen immer wieder in Kontakt zu flämischen Gesandten gekommen zu sein bzw. sich sogar einige Zeit in Flandern aufgehalten zu haben, cf. A. F. Pollard, George Talbot, fourth Earl of Shrewsbury, in: Dictionary of National Biography, Bd. LV, New York 1898, S. 313-314 sowie The Complete Peerage of England, Scotland, Ireland, Great Britain and the United Kingdom: Extant, extinct or dormant, hrsg. v. Geoffrey H. White, Bd. XII, London 1953, S. 707.
- 72 Bodo Brinkmann, Offizium der Madonna : der Codex Vat. lat. 10293 und verwandte kleine Stundenbücher mit Architekturbordüren, (Codices e Vaticanis selecti quam simillime expressi iussu Ioannis Pauli PP II Belser Faksimile-Editionen aus der Biblioteca Apostolica Vaticana), Zürich 1992, passim sowie Anne Margreet As-Vijvers, Re-making the margin. The master of the David scenes and Flemish manuscript painting around 1500, Turnhout 2013, S. 175f. u. Datierungen zu den Kat.-Nr. 11.4, 11.9, 11.13 etc.
- 73 Cf. dazu die unpublizierte schriftliche Notiz Susan d'Engles in den »Internal files« der Morgan Library.
- 74 Die Handschrift enthält eine Darstellung Maximilians I., in der er bereits mit kaiserlichen Insignien ausgestattet ist. Das lässt auf eine Fertigung des Codex zwischen 1508 (Ernennung zum Kaiser) und 1519 (Todesjahr Maximilians) schließen. Ich danke Mara Hofmann für diesen Hinweis.
- 75 Cf. Campbell 1986, S. 20.
- 76 Nur Horenbout und Bening haben Bilder zum Buchblock beigesteuert. Man kann daher davon ausgehen, dass sie gemeinsam mit der Schreiberwerkstatt das Buchprojekt koordiniert haben.
- 77 Cf. De Winter 1982, S. 424, Anm. 20 u. 21.
- <sup>78</sup> Die Miniatur wird von Brigitte Dekeyzer der »Werkstatt des Maximilians-Meisters« zugeschrieben, cf. Brigitte Dekeyzer, Layers of Illusion, The Mayer van den Bergh Breviary, Antwerpen 2004, S. 204.
- 79 Hier sei angemerkt, dass sich im sogenannten Londoner Rothschild-Stundenbuch, Add. Ms. 35313, fol. 230v, die Darstellung einer Anna Selbdritt erhalten hat, die über alle wesentlichen Elemente der Miniatur des Da Costa Stundenbuchs verfügt. Das Bild wurde bislang der »Werkstatt des Maximiliansmeisters« zugeordnet, der Versuch einer Beschreibung dieses/dieser Maler steht allerdings noch aus.
- 80 New York, Pierpont Morgan Library, Morgan Ms. 451, cf. Roger Wieck, Das Van-Damme-Stundenbuch, illuminiert von Simon Bening, MS M.451, The Pierpont Morgan Library, (Faksimile-Kommentar), Gütersloh/München 2013.
- 81 Der Hintergrund wiederum findet sich nahezu wörtlich in der Miniatur eines Gebetbuchs mit der Darstellung einer auf der Rasenbank sitzenden Maria mit Kind, cf. Baltimore, Walters Art Museum, Ms. Walters 426, fol. 60v.
- 82 Berlin, Kupferstichkabinett, 78 B 12, cf. Eberhard König (u.a.), Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians: Handschrift 78 B 12 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Luzern 1998.
- 83 Krieger 2012, S. 236.
- 84 Brinkmann 1988, S. 90-106.
- 85 London, British Library, Add. Ms. 35313, fol. 235v. Ein vollständiges Digitalisat der Handschrift ist seit kurzem verfügbar unter [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_35313\\_fs001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_35313_fs001r) [abgerufen am 31.7.2013]
- 86 Cf. Anm. Nr. 60, Abb. in minderer Qualität cf. <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1638&handle=book&pg=61> [abgerufen am 31.7.2013]
- 87 Cf. dazu auch die Zweifel bei Kren und Morrison, in: London/Los Angeles 2003, Kat.-Nr. 124, S. 415, 417, Anm. 8.