

SIMON MARMION ALS MINIATURMALER

VON FRIEDRICH WINKLER

Der Ruhm Simon Marmions als Miniaturmaler ist fest begründet. Einmütig räumen die alten Schriftsteller, die seinen Namen nennen, diesem »prince d'enluminure« einen hohen Platz unter seinen Zeitgenossen ein. Sie sind gewiß oft allzu freigebig mit ihrem Lob, die Beharrlichkeit aber, mit der bei der Erwähnung Marmions zugleich sein Ruhm verkündet wurde, hat auch die an seine hohe Begabung glauben lassen, denen im allgemeinen die Hervorbringungen der Künstler allein Grundlage der Beurteilung gewesen sind. Der Versuche sind infolgedessen nicht wenige gewesen, Zeugnisse der Kunst des Meisters aufzufinden. Überblickt man die Liste der Attributionen an Marmion, die der Archivar von Valenciennes, M. Hénault, seinen dankenswerten Forschungen zur Lebensgeschichte der Marmion beigegeben hat¹⁾, so mag man leicht den Mut verlieren, so zahlreichen, in den meisten Fällen offensichtlich fehlgeschlagenen Versuchen einen neuen hinzuzufügen; Hénault kommt zu dem Ergebnis, daß sich kein Werk Marmions mehr nachweisen läßt.

Hénault urteilt auf Grund der erhaltenen Urkunden, die tatsächlich keine direkte Verknüpfung mit Denkmälern unserer Sammlungen gestatten. Das Ergebnis seiner — an sich sehr wertvollen — Untersuchung wäre wohl anders ausgefallen, wenn er auch aus einer umfassenden Kenntnis der erhaltenen Kunstwerke der Tafel- und Miniaturmalerei heraus geurteilt hätte. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß Werke von Marmion noch vorhanden sind. Die Schätze der burgundischen Bibliothek, unter denen an ehesten Werke Marmions zu finden sein werden — wissen wir doch von seiner Tätigkeit für die burgundischen Herzöge Philipp und Karl —, sind zum größten Teil auch heute noch erhalten; die Hauptwerke der niederländischen Miniaturmalerei der Jahre 1440—1480, der Zeit der Tätigkeit Marmions, haben meist dieser Büchersammlung angehört. Außerdem müssen wir nach allem, was wir von Marmion wissen, annehmen, daß er eine rege Tätigkeit entfaltet hat, deren Spuren bei der großen Zahl der erhaltenen niederländischen Handschriften aus der 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts nicht völlig getilgt sein können.

Allgemeinerer Anerkennung unter den auf Marmion bestimmten Werken erfreuen sich die jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befindlichen Altarflügel, die Guillaume Fillastre zwischen 1454 und 1459 für St. Bertin in St. Omer nach alter Tradition in Valenciennes machen ließ und die von Forschern wie Dehaisnes, Reinach und den Verfassern des Berliner Kataloges immer Simon Marmion zugeschrieben wurden. S. Reinach hat dann eine in den fünfziger Jahren des XV. Jahrhunderts entstandene reichgeschmückte Chronik (»Les grandes chroniques de St. Denis«) in der Kaiserlichen Biblio-

¹⁾ Revue archéologique, 4^e série, t. IX und X (1907).

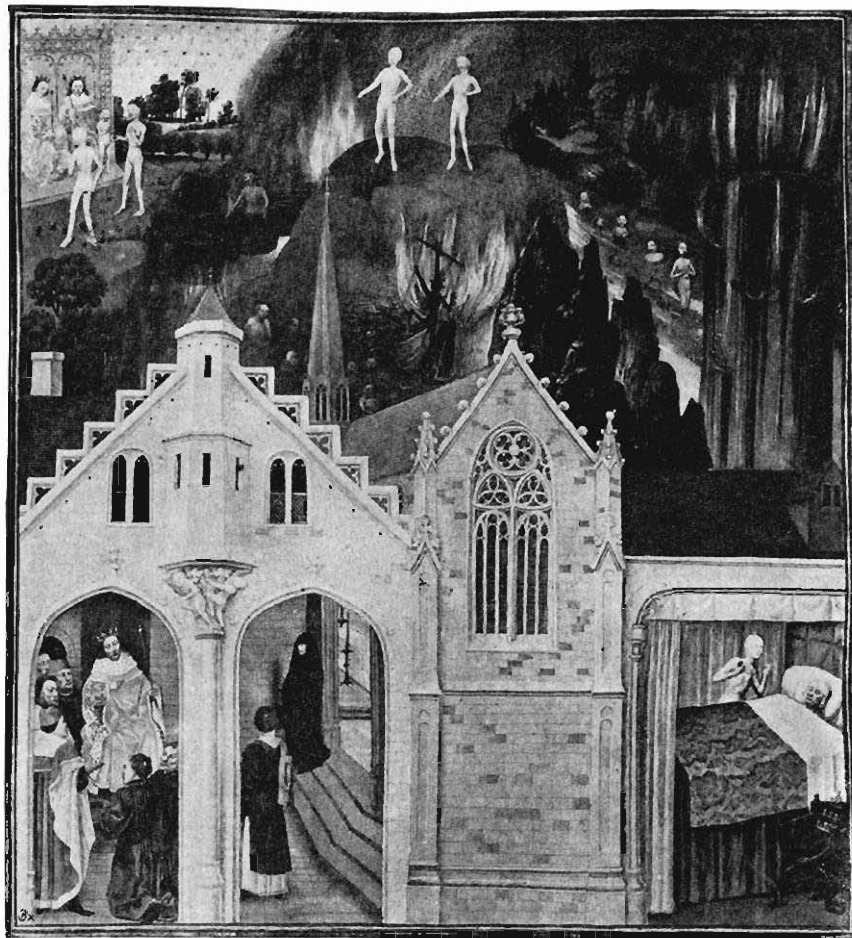


Abb. 1. Marmion
 «Grandes Chroniques de St. Denis»
 Petersburg, Kaiserliche Bibliothek

thek in St. Petersburg, die von dem Stifter der Berliner Tafeln, G. Fillastre, bestellt und Herzog Philipp dem Guten von Burgund geschenkt worden war, für Marmion in Anspruch genommen¹⁾. Soweit ich sehe, ist Reinachs Versuch leider fast überall als nichts denn eine neue unbewiesene Hypothese aufgefaßt worden. Nur im Katalog der Berliner Galerie pflichtete man dem verdienten französischen Gelehrten bei²⁾.

¹⁾ Gazette des Beaux-Arts 1903, I, II. — Monuments et Mémoires publiés par l'Acad. des Inscript. (Fondat. Eug. Piot.) t. XI, 1904. — Reinach sucht auf Grund der dargestellten Personen des Titelbildes die Entstehung der Handschrift auf die Jahre 1456—1460 festzulegen. Jedenfalls steht nach seinen Untersuchungen fest, daß die Handschrift zwischen 1449 und 1460 entstanden ist.

²⁾ Hénault ist auch der Meinung, daß die Berliner Bilder und die Petersburger Miniaturen von einer Hand sind. Es erscheint ihm aber fraglich, ob ihr Urheber Marmion sei. — L. de Fourcaud hat in seinen ausführlichen, aber nichts Neues bringenden Artikeln über Marmion in der Revue de l'art anc. et mod. 1907 (XXII), S. 421, ebenfalls Reinachs Bestim-

Es mag einstweilen dahingestellt bleiben, ob Handschrift und Tafelgemälde von einer Hand herrühren. Reinach selbst hat sich dabei beschieden, als erster auf die Möglichkeit der Identität der Hände hingewiesen zu haben. Keineswegs ist die Petersburger Chronik eine so ungewöhnliche und völlig vereinzelt in der gleichzeitigen Miniaturmalerei dastehende Schöpfung, wie mancher nach Reinachs Publikation annehmen wird. Ihr Stil ist vielmehr wie der eines jeden Meisters, der Prachthandschriften in der Zeit

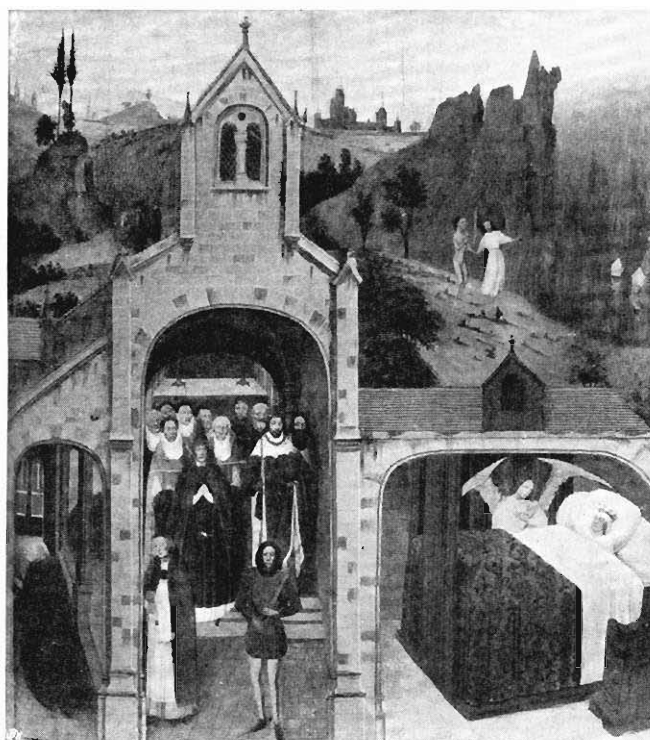


Abb. 2. Marmion
 »La fleur des histoires« des Jean Mansel (2. Bd.)
 Brüssel, Kgl. Bibliothek

von 1440 bis 1480 für den burgundischen Hof herstellte, in anderen Bilderhandschriften nachweisbar. Das Œuvre des Petersburger Meisters ist einstweilen noch nicht so umfangreich wie das der betriebsamen Brügger Miniaturen Liédet und Vrelant oder des J. Tavernier in Audenarde und Philippe de Mazerolles, doch übertrifft es das des ihm nahe verwandten Ateliers der Chronik von Jerusalem und des Girard de Roussillon.

Die zweibändige Handschrift des *Jean Mansel*¹⁾ »*La fleur des histoires*« in Brüssel (9231/32), die schon 1467 in dem Inventar der burgundischen Bibliothek ange-

merkung der Petersburger Handschrift zugestimmt. Wie wenig Einblick Fourcaud in Wirklichkeit gewonnen hat, beweist sein einige Zeilen darauf unternommener Versuch, den Meister der Petersburger Chronik mit dem Meister des Goldenen Vlieses alias Ph. de Mazerolles zu identifizieren.

¹⁾ Jean Mansel ist seit 1435/36 nachweisbar. Er stammt aus Hesdin im Artois. Aus einem Genfer Exemplar der »Fleur des histoires« geht hervor, daß er sein Werk für Philipp den Guten verfaßte. Er hatte anscheinend den damals nicht seltenen Posten eines »receveur«

führt wird¹⁾, ist gewissermaßen ein Zwillingsbruder der Petersburger Chronik. Die Ähnlichkeiten sind so große, daß es nur weniger Worte bedarf, um den Zusammenhang klarzulegen²⁾. Die Aufteilung des Bildganzen ist oft die gleiche (Abb. 1 und 2). Im Vordergrund das Gebäude, in dessen Innern sich die einzelnen Szenen abspielen, darüber hinweg

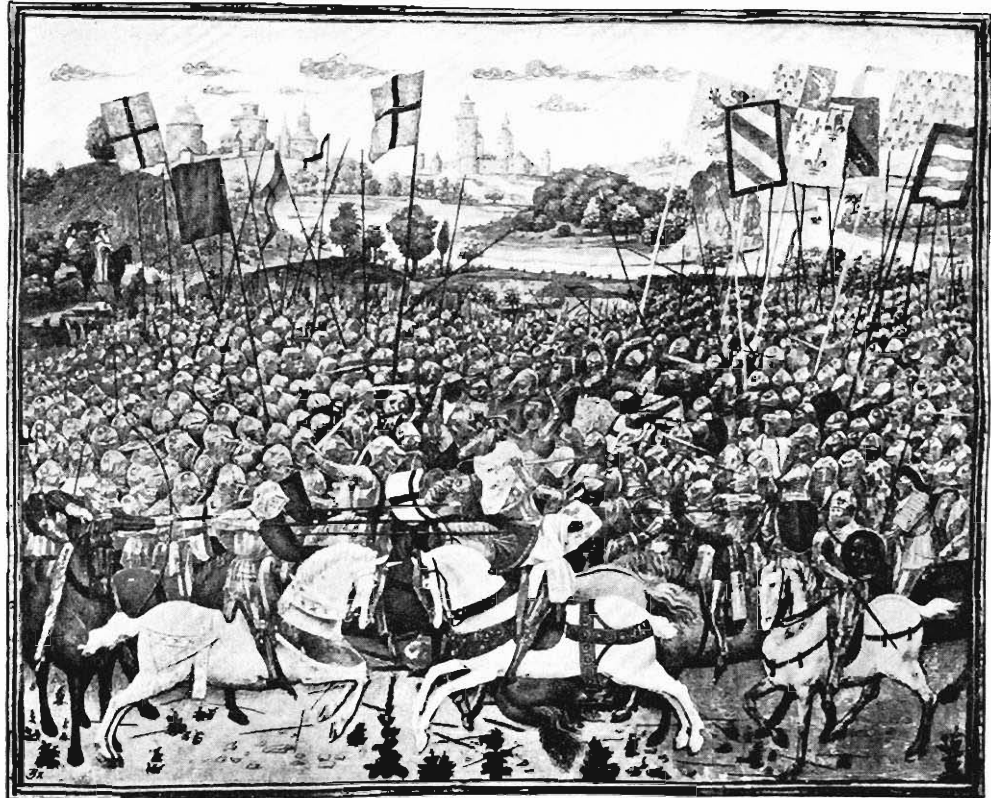


Abb. 3. Marmion
«Chroniques de St. Denis»
Petersburg, Kaiserliche Bibliothek

in der oberen Bildhälfte eine hügelige Landschaft mit Büschen und zackigen Felsen, in der Ferne meist umwallte Städte. Auf ein bemerkenswertes Detail sei bei den beiden Abbildungen aufmerksam gemacht. Der Miniator bringt in dem am weitesten zurückliegenden Raume, der auf der Petersburger Miniatur durch eine Tür, auf der Brüsseler über die Köpfe der im mittleren Bilde stehenden Figuren hinweg sichtbar wird, nichts als zwei Leuchter mit drei Füßen an. Auch die Schlachtbilder haben in beiden Handschriften die gleiche Anordnung (Abb. 3 und 4): vorn eine kämpfende Schar, die sich quer über das Bild hin-

in Hesdin inne. Um 1472/73 ist er gestorben (Pinchart, Archives des arts, sciences et lettres II [1863], S. 114 ff.).

¹⁾ Barrois, Bibl. protypographique, Nr. 714, 715. Sie kommt auch später in den Inventaren vor (Barrois, Nr. 1499, 1500, 1652, 1681).

²⁾ Zum Vergleich sei auf die genannte Veröffentlichung aller Miniaturen der Petersburger Chronik in den »Monuments et Mémoires« verwiesen.

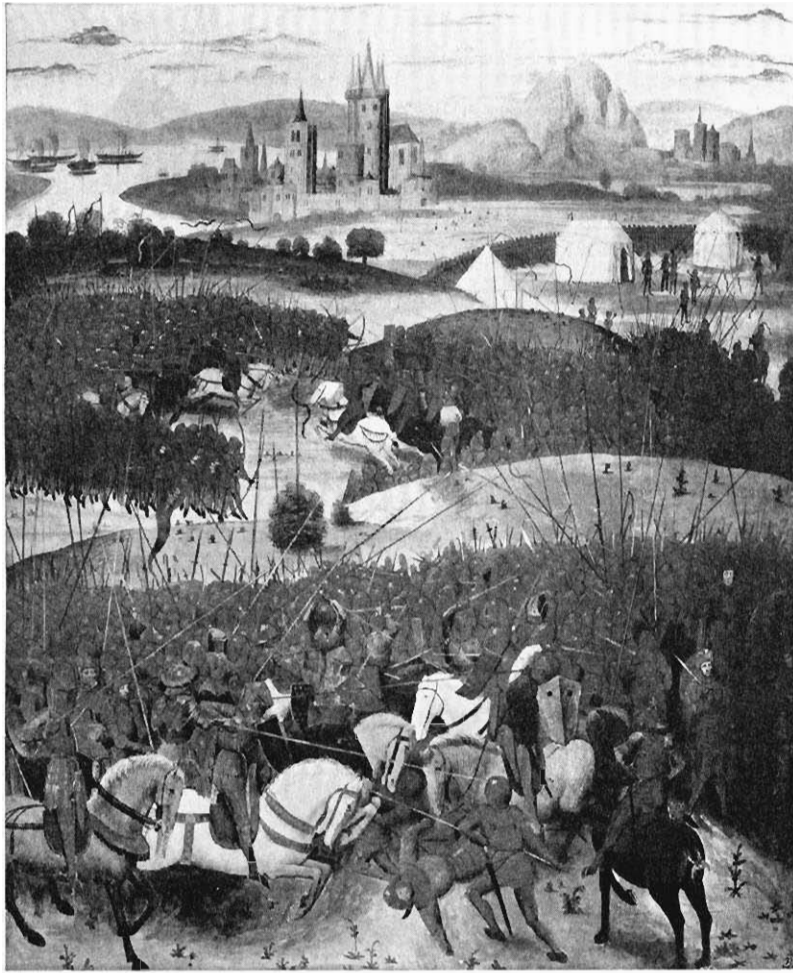


Abb. 4. Marmion
 »La fleur des histoires« des Jean Mansel
 Brüssel (2. Bd.)

zieht, weiter rückwärts zwischen Hügeln oft eine zweite Begegnung feindlicher Heere, bei denen meist nichts als Reihen spitzer Helme sichtbar sind, im Hintergrund eine mit Büschen und Bäumen reich besetzte Landschaft. Fast nie fehlen ein breites Wasser, auf dem Segelschiffe schwimmen, turmreiche Städte und unvermittelt aus der Ebene aufsteigende Felsen. Es ist nicht bedeutungslos, daß die gleichen langgestreckten Wolken in beiden Handschriften fast nur auf den Schlachtbildern zu finden sind. Gehen wir ins einzelne, so mehren sich die Übereinstimmungen. Der Künstler hebt nicht nur in den Schlachtbildern die Führer in der vordersten Reihe der Kämpfenden durch zwei bis drei weiße Pferde hervor; seine Pferde tragen auch stets den gleichen Stirnschild, der nur die Vorderseite des Schädels bedeckt, oberhalb der Nüstern leicht nach vorn gebogen ist. Ganz evident aber erweisen die Typen die Zusammengehörigkeit beider Handschriften. Die Nase ist bei Enfacegesichtern gleichmäßig breit und ziemlich lang. Bei Köpfen in Dreiviertelansicht endigt sie sehr spitz und reicht meist bis knapp an die Silhouette

der abgewandten Gesichtshälfte. An einer Eigentümlichkeit kann der Meister jederzeit erkannt werden. Den Mund deutet er immer mit einem kurzen — fast ausnahmslos roten — Strich an; die Wangen bedeckt er regelmäßig mit zahlreichen roten Strichen, wodurch die Backenknochen ungebührlich scharf hervortreten, die Gesichter selbst schmal und hager erscheinen. Auch die riesige Linnenhaube der Frauen (Abb. 5, 6, 7 und 26), die für die Zeit um 1445/60 charakteristisch zu sein scheint¹⁾, ist in beiden

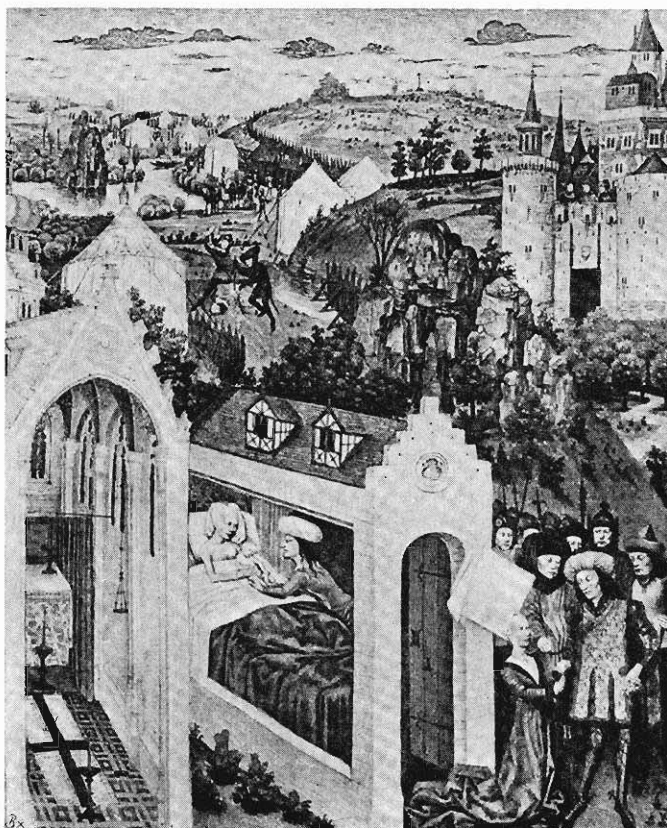


Abb. 5. Marmion
«Chroniques de St. Denis»
Petersburg (Ausschnitt)

Handschriften fast ausschließlich anzutreffen. Auf Abb. 6 ist die dicht hinter den Vordergrundfiguren aufgeführte Mauer bemerkenswert, hinter der in einem zweiten Plan die Figuren meist nur bis zu den Knien sichtbar sind. Diese Anordnung kehrt ähnlich in mehreren Miniaturen des Mansel wieder.

Die Brüsseler Handschrift ist nicht in allen Teilen eigenhändiges Werk des Petersburger Meisters. Die Miniaturen sind fast nirgends so sorgfältig durchgeführt wie in Petersburg, wie wohl schon aus den Abbildungen zu ersehen ist. Eigenhändige Arbeiten finden sich merkwürdigerweise nur am Ende des zweiten Manselbandes. Diese Miniaturen überstrahlen durch den Glanz und Schmelz der Farben, die Sorgfalt und

¹⁾ F. Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, 1913, S. 107.

Korrektheit der Zeichnung alle anderen der zwei Bände (Abb. 8); sie werden leicht als die Werke des Hauptmeisters erkannt und stimmen am schlagendsten mit den Petersburger Bildern überein. Unsere Abbildungen sind aus dieser Gruppe. (Über andere dem Hauptmeister wahrscheinlich zuzuschreibende Miniaturen im 1. Bände s. die Anmerkung.) Die ausgiebige Mitarbeit von Gehilfen ist bei den dicken Bilderchroniken der Zeit etwas Alltägliches. In den Brüsseler Bänden taucht aber ein Mitarbeiter auf, der in der Anlage und Durchführung seiner Bilder wohl ziemlich freie Hand gehabt hat¹⁾. Er schuf



Abb. 6. Marmion
»Chroniques de St. Denis«
Petersburg

u. a. den Anfang des 1. Bandes (s. über seinen Anteil die Anmerkung). Er überläßt seine Bilder mit großen, wenig glücklich verkürzten Architekturen; die Zeichnung des

¹⁾ Die Aufteilung der beiden Bände sei hier kurz skizziert. Der Anfang des Bandes ist von einem Schüler, der von fol. 104^v an von einem zweiten abgelöst wird. So werden jetzt die Rüstungen nicht mehr blau mit weißen Lichtern gegeben, sondern schwarz mit Silber gehöht. Hier kann der Hauptmeister schon seine Hand im Spiele gehabt haben; wahrscheinlicher ist es mir erst bei fol. 137 und den folgenden Bildern, die trotzdem in vielen Teilen von einem dritten Schüler ausgeführt sein werden. Der zweite Schüler setzt wieder mit fol. 161 ein; von fol. 176 an ist wieder der Hauptmeister bzw. der dritte Schüler tätig. Fol. 179 taucht wieder der erste Schüler mit der sehr interessanten Geburt Mariä auf. Fol. 205^v ist von einem geringeren Nachahmer, 212 von dem zweiten Schüler; von fol. 216^v an wird die Aufteilung besonders schwierig, es scheint sich meist um nachlässig ausgeführte Arbeiten des ersten Schülers

Baumschlagens weicht von der des Hauptmeisters vollkommen ab. Der Miniator fesselt uns durch einige altertümliche Züge, die am ehesten an Tafelbilder vom Meister von Flémalle erinnern. Bei der Geburt Mariä (Abb. 9) ist ein Engel damit beschäftigt, in das Bad für den Säugling Wasser zu schütten. Überraschend ist die vornüber gebeugte Frau links, die Wasser schöpft. Das Elternpaar rechts an der Treppe zum Tempel

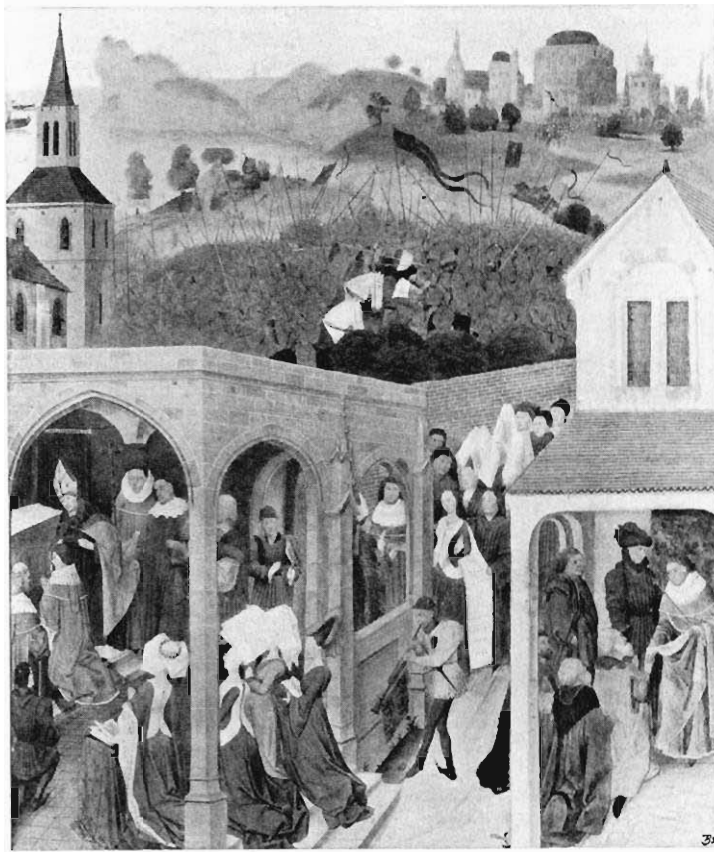


Abb. 7. Marmion
«La fleur des histoires» des Jean Mansel
Brüssel (2. Bd.)

gemahnt uns in dieser Auffassung an ältere Darstellungen wie die im Gebetbuch der Brüder Limburg in Chantilly¹⁾).

zu handeln. Fol. 307 ist von einem neuen Gehilfen. Im 2. Band ist fol. 9 von dem ersten Gehilfen des 1. Bandes. Die erst von fol. 205 an wieder auftretenden Miniaturen scheinen durchweg unter Leitung des Hauptmeisters gemacht worden zu sein und entsprechen den Werken des dritten Schülers im 1. Band; von fol. 351 an folgt die prachtvolle Reihe der eigenhändigen Stücke. Einige Miniaturen erstrahlen in einem wahrhaft zauberhaften Glanz; die einzelne Farbe ist oft von einer unerhörten Leuchtkraft. — Zahlreiche Abbildungen aus beiden Bänden bringt die soeben erschienene Publikation von Eug. Bache, *Les très belles miniatures de la bibl. royale de Bruxelles*, Taf. X—XXIV.

¹⁾ Vielleicht hat man sich die Entstehung der zwei Bände so zu denken, daß dieser altertümliche Künstler das Werk in Auftrag bekam — er schmückte jeweils den Anfang, außer-

Man kann sich in Brüssel leicht überzeugen, daß der Meister der Petersburger Chronik mehrfach für die burgundische Bibliothek gearbeitet hat. Ihm gehören noch drei der schönsten Kodices.

Das *Pontifikale von Sens* (9215) gehörte ursprünglich der Kathedrale von Sens¹⁾. Es ist nicht bekannt, auf welchem Wege es in den Besitz Philipps des Guten übergegangen ist; 1467 wird es in dem Inventar erwähnt²⁾. Der Kodex ist vermutlich bald



Abb. 8. Marmion
«La fleur des histoires» des Jean Mansel
Brüssel (2. Bd.)

nach 1400 entstanden. Die Art der Umrahmung der Seiten — die typische französische Dornblattranke findet sich ausschließlich, sogar das etwa 50 Jahre später hinzugefügte große Kreuzigungsbild ist von ihr umgeben — und der Stil der frühen Miniaturen beweisen es.

dem die überwiegende Menge der Bilder des 1. Bandes — und es unvollendet ließ. So wäre eine Erklärung dafür gefunden, daß die schönsten Miniaturen am Ende des 2. Bandes zu finden sind. Außerdem scheint jener altertümliche Meister in einer Boccacciohandschrift der Arsenalbibliothek (5070) gearbeitet zu haben, an der ein mehrfach nachweisbarer flandrischer Künstler tätig war. Letzterer ist nach anderen Werken um 1410—1440 tätig gewesen.

¹⁾ Vgl. die Inschriften auf fol. 88 und 94.

²⁾ Barrois, *Bibl. protypograph.* Nr. 1106 (Inventar von 1467) und 1621 (Inventar von 1485).



Abb. 9. Unbekannter Meister
 «La fleur des histoires» des Jean Mansel
 Brüssel (1. Bd.)

Mit Ausnahme der ersten Miniatur und der Kreuzigung besteht der bildliche Schmuck nur in Initialen, die mit kleinen Figurenbildern gefüllt sind. Bis fol. 67^v sind diese Initialen von der Hand eines französischen Meisters bald nach 1400 ausgeführt, bei den folgenden muß die Arbeit dieses Miniators steckengeblieben sein. Die Miniaturen sind teilweise unvollendet (fol. 75^v, 90). Von fol. 87 an wird die ergänzende Tätigkeit des späteren Meisters deutlicher, mit fol. 109 gibt dieser das erste eigenhändige Bild. Die Füllungen der Buchstaben sind jetzt ganz andere; andere Ornamente, viel Blumen und Blattgold treten auf, das Schachbrettmuster der Miniaturen ist plötzlich verschwunden, kurz es ist

ein ganz neues System der Initialschmückung zu beobachten (Abb. 10). Der neue Meister hat zweifellos auch die vortreffliche große Kreuzigung (Abb. 11) geschaffen¹⁾. Die Typen auf dieser Miniatur sind die gleichen wie bei der 2. Gruppe der Initialen des Bandes. Bei dem Vollbilde ist unschwer der Zusammenhang mit der Manselhandschrift zu erkennen. Die Typik ist dieselbe; es fehlt zumal das strichelnd aufgesetzte Rot auf den Wangen nicht. Ein breiter Strom, auf dem kleine Schiffe treiben, zieht durch die buschbesetzte Landschaft des Kreuzigungsbildes, umwallte Städte schmücken die Hügel, Bäume und Büsche bedecken den Grund hinter den Figuren, unvermittelt streckt sich aus der üppigen Vegetation ein treppenartig abgestufter Felsen in die Höhe²⁾.

Eine andere Foliohandschrift der Brüsseler Bibliothek läßt sich mit gleicher Sicherheit diesem Meister zuweisen: »*Le livre des sept ages du monde*« (9047). Am Ende des Kodex findet sich der in zahlreichen Handschriften der Brüsseler Bibliothek zu findende alte Vermerk, daß der Band zu der Bibliothek des Grafen Charles de Croy gehöre. Die Wappen des Hauses Croy-Chimay finden sich auf fol. 1v, 17, 138³⁾. Zwei erlesene große Bilder schmücken den Band: Adam und Eva im Paradies (fol. 1) und das Zeichen des Tierkreises (fol. 12; Abb. 12, 13, 14). Eine unbedeutende Vignette mit der Ansicht von Ninive ist außerdem der einzige bildliche Schmuck des Bandes. Es kann nicht der



Abb. 10. Marmion
Initiale aus dem Pontifikale von Sens
Brüssel

geringste Zweifel herrschen, daß die beiden großen Bilder unserem Meister angehören (vgl. Abb. 15). Baum- und Felsenformen, Typik und Inkarnat mit den charakteristischen roten Strichen an Mund und Wangen kehren auch hier wieder. Die beiden Bilder gehören zum Besten, was der Meister je schuf. Das Bild mit dem Zeichen des Tierkreises ist von seltenem Zauber. Man wird an helle, mondscheinlose Sommernächte bei dem wie von einem zarten blauen Schleier bedeckten Bilde erinnert; wie ein nächtliches Naturwunder erscheint das Zeichen des Tierkreises über der stillen Landschaft. Höchst erstaunlich ist die räumliche Tiefe und Weite des Raumes. Der Künstler wagt es, vorn auf Kulissen irgendwelcher Art fast gänzlich zu verzichten. Weit erstreckt sich das Wasser

¹⁾ Schestag (Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Allh. Kaiserhauses 1899) bringt diese Kreuzigung mit einer Rechnung in Verbindung, wonach der Brügger Miniaturmaler Adriaen de Raet 1489 eine Kreuzigung in ein Missale malte, das St. Jacques in Brügge gehörte (Befroi II, 301). Unsere Handschrift ist aber seit 1467 spätestens im Besitz der burgundischen Herzöge.

²⁾ Herr Prof. Hulin ist, wie er mir mitteilte, lediglich auf Grund des Vergleiches der Berliner Tafelbilder Marmions mit der Kreuzigung im Pontifikale von Sens zu der Überzeugung gekommen, daß diese von Marmion herrühren müsse.

³⁾ Der Bibliotheksvermerk muß zwischen 1482 und 1486 eingetragen worden sein, da sich Charles de Croy darin noch »*comte de Chimay*« nennt. Er folgte 1482 in dieser Würde seinem Vater und erhielt 1486 von Maximilian den Titel »*prince de Chimay*«.

in das Bild hinein; auf dem Adam und Eva Bild scheidet der Himmel sich durch eine gerade Linie vom Wasser. Bei keinem andern Künstler jener Zeit fand ich diese naiv-kühne Art, den Horizont durch eine nirgends unterbrochene wagerechte Linie anzudeuten. Für den, der mit den Augen der Maler des XV. Jahrhunderts zu sehen gelernt hat, fehlt am Bildrand rechts oder über der Wasserlinie eine Unterbrechung, sei es durch ein Gebüsch oder ein den Horizont überschneidendes Gebirge oder eine andre Kulisse. Nur

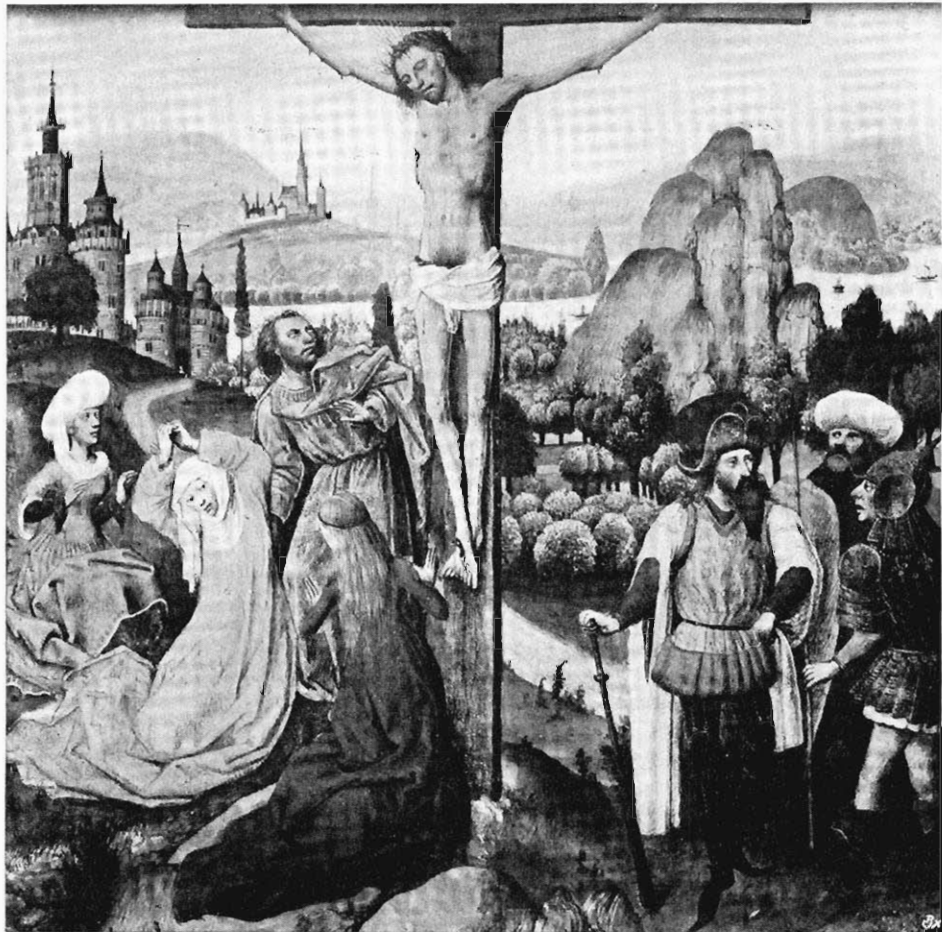


Abb. 11. Marmion
Pontifikale von Sens
Brüssel (Ausschnitt)

winzige Figuren, die erst bei näherem Zusehen entdeckt werden, sind auf dem zweiten Bilde sichtbar. Es bedarf noch eines kleinen Schrittes, um zur Darstellung figurenloser Landschaften zu gelangen. Um 1500 schon treten diese in der Miniaturmalerei auf.

Noch ein Werk läßt sich in der Brüsseler Bibliothek unserm Künstler zuschreiben. Es ist das Titelblatt einer »*Estrif de fortune et de vertu*« betitelten Handschrift (9510, Abb. 16), die von »Meister Martin, Propst von Lausanne, ehemals Sekretär des Papstes Felix, jetzt des Papstes Nikolaus und Protonotar am Apostolischen Stuhl« (fol. 182) für

Philipp den Guten verfaßt wurde. Unsere Handschrift stammt wie der vorher genannte Kodex aus der Bibliothek des Charles de Croy¹⁾. Durch den Verfasser, der sich als Sekretär des Papstes Nikolaus bekennt, ist die zeitliche Entstehung nach 1447 gesichert. Der Stil der Miniatur und besonders die Tracht der Weltdame weisen auf die sechziger und siebziger Jahre als Entstehungszeit. Die Gepflogenheiten unseres Künstlers in der



Abb. 12. Marmion
«Le livre des 7 ages du monde»
Brüssel

farbigen Durchführung der Köpfe finden wir auch bei diesem Blatte wieder; außerdem spricht die Behandlung der Landschaft mit dem Baumschlag überzeugend für den Meister. Es sei daneben auf die scharf vom Himmel sich abhebenden Wolkenbänder hingewiesen, die wir in der Petersburger Chronik und im Jean Mansel ganz gleich antreffen.

¹⁾ Woltmann-Wörmann, *Gesch. d. Malerei* II, 67. — Kämmerer, *Ahnenreihen a. d. Stammbaum d. portug. Königshauses*, S. 15.

Außerhalb Brüssels sind mir bisher nur zwei Handschriften begegnet, die sich mit voller Sicherheit dem Meister zuschreiben lassen, die aber nicht von der Bedeutung der Brüsseler Werke sind. In das Berliner Kupferstichkabinett ist mit der Hamiltonsammlung eine *Folge von Miniaturen* gekommen, die ehemals aus einem Gebetbuch geschnitten und auf Pergament aufgelegt worden sind (Hamilton 437). Die Folge, die uns so verstümmelt erhalten blieb, enthält eine Reihe von außergewöhnlich schönen

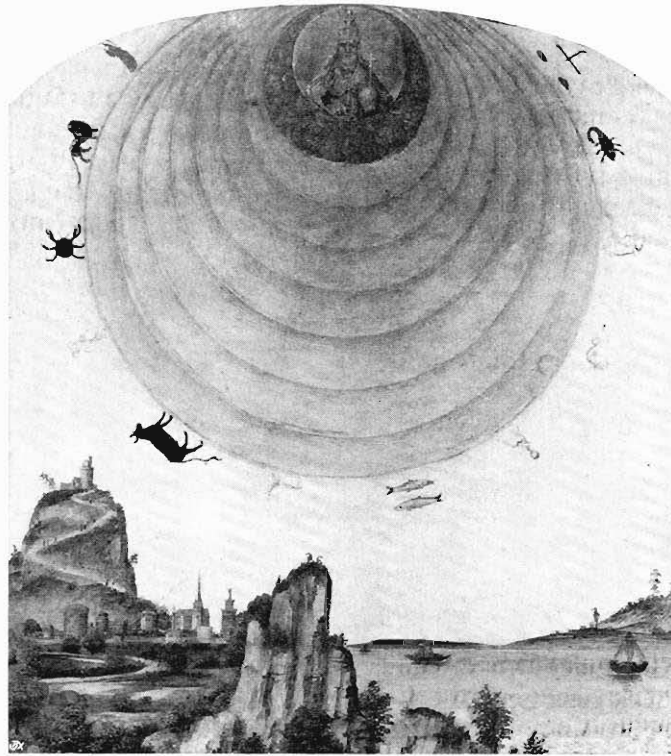


Abb. 13. Marmion
«Le livre des 7 ages du monde». Brüssel

und zarten Blättern, z. B. die Gefangennahme Christi — eine Nachtszene — und die Disputation einer weiblichen Heiligen (Barbara?). Sie sind wohl von einem Meister, der um 1510 — zur Zeit der Anfänge des Simon Bening — gearbeitet hat¹⁾. Neben ihm erscheint ein zweiter, älterer Künstler, der die Madonna mit dem Kinde, Christus und Magdalena, die Himmelfahrt Christi und Auferweckung Lazari schuf²⁾ (Abb. 17—20).

¹⁾ Ich vermute in dem hervorragenden Künstler einen der Meister des Wiener Gebetbuches Karls des Kühnen (cod. 1857), von dem sich bisher keine anderen Werke nachweisen ließen.

²⁾ Ich bin bei den übrigen Miniaturen von der Ausführung durch *einen* Meister nicht so überzeugt wie bei diesen vier Bildern, doch mag der hochbedeutende Künstler des Nachtbildes und der Disputation der hl. Barbara immerhin die Leitung der Ausschmückung der Bilder in Händen gehabt haben, ausgenommen bei den vier Blättern, die wir unserem Künstler zuschreiben und die noch im vollen XV. Jahrhundert entstanden sind. Ich nehme außerdem die durch ihr Kolorit herausfallende Miniatur der Heimsuchung aus. Ich glaube auch ihren Meister in dem Wiener Gebetbuch Karls des Kühnen wiederzuerkennen (thronende Madonna mit musizierenden Engeln, fol. 35v).

Gemeinsam ist den ersten beiden Bildern das Format, das bei keiner der anderen Miniaturen wiederkehrt. Eng verwandt sind die beiden anderen Miniaturen in der farbigen Durchführung, in der Typik und dem Inkarnat der Miniatur mit Christus und Magdalena. Die Madonna in Halbfigur ist bisher das einzige so umfangreiche Bild mit großen Figuren im Werke unseres Meisters; es fehlen infolgedessen fast alle Übereinstimmungsmöglichkeiten — außer in der Farbe — mit den anderen Bildern. Charakteristisch sind bei den drei anderen wie auch bei den Brüsseler Bildern die roten Striche auf der Wange und an Mund und Nase. Das leuchtende Grün und Blau ist auf der Kreuzigung des Pontifikale aus Sens ganz ähnlich anzutreffen. Es sei auch auf die Baumzeichnung auf dem Bilde des Christus und der Magdalena hingewiesen. Die drei Bäume über dem Kopf der Magdalena sind in der Farbe wie in der Art der



Abb. 14. Marmion
Detail von Abb. 13

Wiedergabe des Baumschlages außerordentlich ähnlich denen auf fol. 474^v des zweiten Manselbandes (Abb. 15). Der Meister erscheint in den Berliner Blättern nicht in allzu günstigem Lichte, zumal im Vergleich zu dem späten Mitarbeiter. Die Gesichter haben etwas Karikiertes. Bilder wie die Himmelfahrt Christi sind ziemlich eilig ausgeführt, wie man Gebetbücher mit zahlreichen kleinen Bildern auszuführen pflegte; trotzdem trage ich kein Bedenken, die Miniaturen der Werkstatt des Meisters selbst zuzuschreiben. Neu ist das Streublumenmuster auf dem Rahmen der Himmelfahrt Christi, das wir bisher bei dem Künstler nicht antrafen. Es scheint mir nicht unwahrscheinlich, daß dieser Rand erst später hinzugefügt worden ist, ein Fall, den man nicht selten beobachtet¹⁾.

¹⁾ Kämmerer (Ahnenreihen a. d. Stammbaum d. portug. Königshauses, S. 15) ist meines Wissens der einzige, der dieser Handschrift Beachtung geschenkt hat. Er nennt sie zusammen mit dem Gebetbuch der Maria von Burgund das trefflichste der Werke des Übergangs

Der Werkstatt unseres Meisters weise ich auch die *Geschichte der Kreuzzüge des Guill. de Tyr* in der Bibliothek in Genf (ms. fr. 85) zu. Mir ist nur das Titelblatt bekannt¹⁾. Danach ist die Handschrift zum mindesten teilweise in der Werkstatt unseres Künstlers entstanden²⁾. Die Ausführung scheint nicht auf der Höhe der Handschriften in Brüssel und Petersburg zu stehen. Nach Aubert ist es fraglich, ob alle



Abb. 15. Marmion
»La fleur des histoires« des Jean Mansel
Brüssel. (2. Bd.)

Miniaturen von einer Hand entworfen seien; jedenfalls weist schon die lieblose Ausführung des Titelblattes, das meist am sorgfältigsten durchgeführt wurde, darauf hin, daß

zum eigentlichen Brügger Stil. Wie mir scheint, kann dies nur von den Miniaturen des Meisters der Petersburger Chronik gelten, alle anderen sind wohl aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts.

¹⁾ H. Aubert in »Bullet. de la Soc. franç. de reprod. de manuscr. à peintures« 1912, S. 95 und Taf. XLII.

²⁾ Nach H. Aubert weist der Dialekt auf die Pikardie, auf das sogen. französische Flandern! — Aubert schreibt den Schmuck einem für Philipp den Guten arbeitenden Künstler zu, nennt auch die Petersburger Handschrift, hat aber anscheinend nicht bemerkt, daß beide aus einer Werkstatt stammen.

es sich um ein Werkstattzeugnis handelt. Der Band ist im XV. Jahrhundert für ein Glied der Familie Cleve, wahrscheinlich Adolf von Cleve, Herrn von Ravestein, einen Neffen Philipps des Guten, geschaffen worden. Die für das Wappen in Betracht kom-

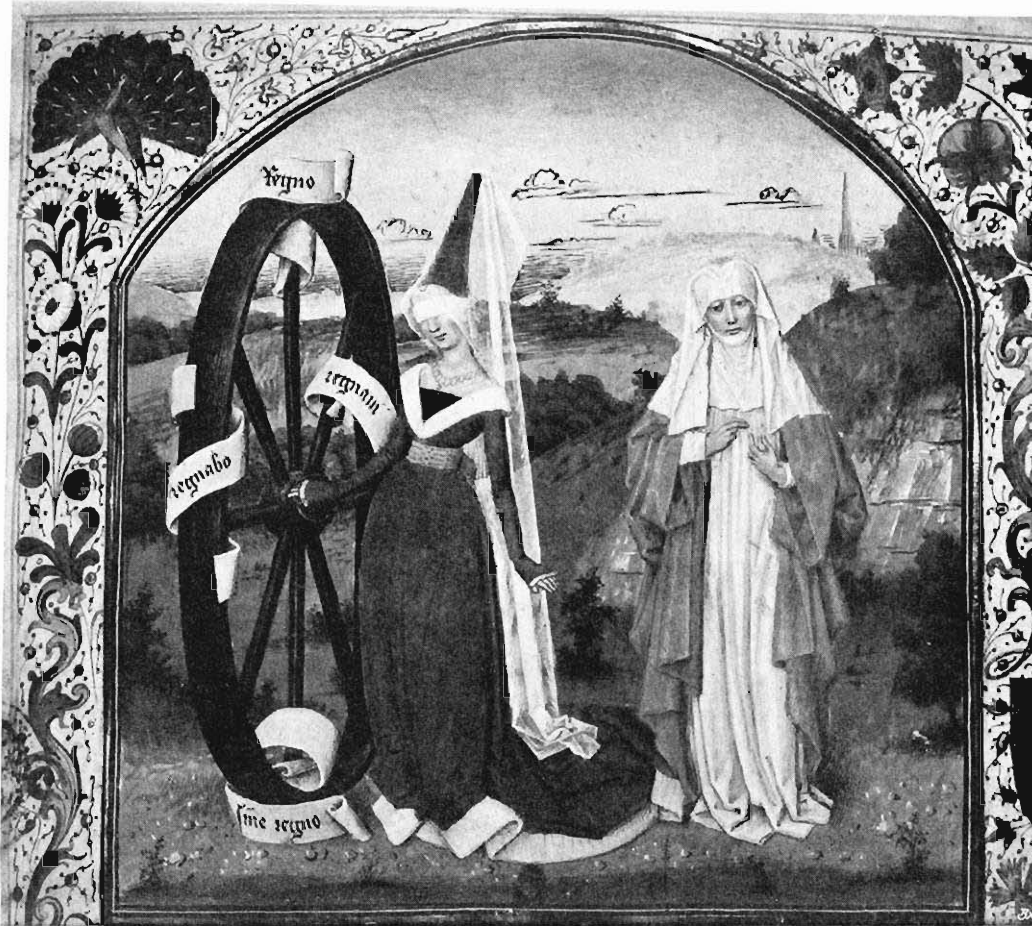


Abb. 16. Marmion
Estrif de fortune et de vertu
Brüssel

menden Cleve sind alle vor dem Jahrhundertende gestorben. Die aus dem Stil zu erschließende Datierung auf die Jahre zwischen 1460 und 1480 wird somit auch hierdurch bestätigt.

* * *

Die Miniaturen des XV. Jahrhunderts pflegen im allgemeinen den Tafelbildern jener Zeit nicht sonderlich nahezustehen. Die Versuche älterer Schriftsteller, z. B. Waagens, die Hand einzelner Tafelmaler in Miniaturen wiederzuerkennen, sind heute meist aufgegeben. Immerhin hat die Forschung der letzten Jahrzehnte mit Miniaturen bekannt gemacht, die mit großer Entschiedenheit für einzelne Maler in Anspruch genommen worden sind, und man sollte in der Tat nicht vergessen, daß außer bei

Fouquet und Marmion auch bei Jan van Eyck und Gerard David eine Tätigkeit als Miniaturmaler laut Quellen des XVI. Jahrhunderts angenommen werden muß und daß die diesen Nachrichten entsprechenden Miniaturen im Stile des Jan van Eyck und Gerard David nicht zu fehlen scheinen¹⁾.

Bei einem Vergleich im einzelnen zwischen den Miniaturen des Meisters der Petersburger Chronik und dem Bertinaltar sind die Londoner Teile dieses Altars von



Abb. 17. Marmion
Fragment eines Gebetbuches
Berlin, Kupferstichkabinett

besonderer Wichtigkeit²⁾. Man beachte z. B. bei den Darstellungen des segnenden Gottvaters in London und im »Livre des sept ages du monde« (Abb. 12, 21) die Falten über den Knien sowie bei den Seraphim der Gloriole, wie nur die belichteten Teile des Gesichtes und der Flügel durch weiße Striche angedeutet werden. Ebenso ver-

¹⁾ Für Jan van Eyck kommen Blätter der »Heures de Turin« und »Heures de Milan«, für Gerard David einzelne Blätter des Breviars der Isabella von Spanien in London in Betracht.

²⁾ Gute Abbildungen bei J. Guiffrey und P. Marcel, La peinture française. Les primitifs.

wandt scheinen mir die unter Gottvater schwebenden Engel in London mit einigen Frauenfiguren im Jean Mansel zu sein (Abb. 22, 23). Das lange Gesicht, die hoch und rund geschwungenen Augenbrauen sind besonders bezeichnend für den Meister. Man vergleiche daraufhin die Frauenköpfe von fol. 448 des zweiten Manselbandes (Abb. 25) und einzelne Köpfe der musizierenden Engel des zweiten Londoner Fragmentes (Abb. 24). Sehr nahe kommt die Zeichnung der Hände bei dem obersten der Engel in London



Abb. 18. Marmion
Fragment eines Gebetbuches
Berlin, Kupferstichkabinett

(Abb. 24) jener bei der zweiten Frau von rechts mit Truhe und Schlüsseln auf dem schönen Vierfrauenbilde des Mansel¹⁾ (Abb. 25). Wir beobachten hier die gleiche fleischige Bildung des Handgelenkes, die kurzen, etwas verkrüppelten Finger. Die Versucherin des Bertin-altars hat ihr weites Untergewand ebenso merkwürdig geschürzt wie die Frauen des Jean Mansel (Abb. 26), indem sie es mit dem linken Arm gegen den Oberkörper drückt. Auch

¹⁾ Vgl. auch die ganz ähnlichen Finger bei den zwei Mönchen des Titelblattes der Petersburger Chronik.

die Tracht der Versucherin ist die der Frauen der Miniaturen. Bis in alle Einzelheiten gleich — nur der Pelzbesatz am Handgelenk ist etwas breiter, der Hennin etwas spitzer — kommt die Tracht auf dem Titelblatt der Handschrift »Estrif de fortune et vertu« wieder vor (Abb. 16). Auf fol. 351 des zweiten Manselbandes (Abb. 2) fallen links oben zwei pappelartige spitze Bäume auf; wir finden sie frappant ähnlich auf der Landschaft des linken Flügels des Bertinaltars wieder (Abb. 27).

Ich habe bei diesen Hinweisen ganz abgesehen von den allgemeineren Übereinstimmungen zwischen Tafelbild und Miniaturen, auf die teilweise schon Reinach aufmerksam machte. Das merkwürdige Gebäude, das auf den Berliner Tafeln den Vordergrund in seiner Breite einnimmt, findet sich ähnlich bei den Petersburger Minia-



Abb. 19. Marmion
Fragment eines Gebetbuches
Berlin, Kupferstichkabinett

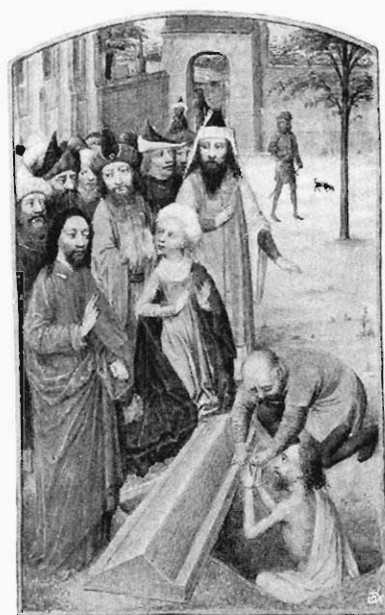


Abb. 20. Marmion
Fragment eines Gebetbuches
Berlin, Kupferstichkabinett

turen, schmuckloser auch im Brüsseler Jean Mansel. Das bezeichnende bei diesen Architekturen ist, daß ein vierteiliger Bau dargestellt wird, dessen Gemächer mit je einer Szene darin sich weit nach vorn öffnen. Unter den gleichzeitigen Tafelbildern dürften am ehesten einige Werke des Roger und Bouts, der Marien- und Johannesaltar und das Triptychon des letzteren in Granada, als verwandt zu bezeichnen sein. Bei diesen ist aber die Architektur nur der Rahmen der einzelnen Bildtafel ohne reale Verbindung mit den übrigen Teilen der Architektur des Bildes. Roger wie Bouts begnügen sich mit einem portalartigen Bau vorn, einem Gemach oder einer Landschaft dicht daran anschließend. Der Meister der Bertinbilder ist naturalistischer, er gibt eine Kirche mit Dach — in den Miniaturen fehlt auch der bekrönende Turm nicht —, verbindet hier und da im Hintergrunde 2 räumlich getrennte Szenen, indem er von den einzelnen Gemächern einen Einblick in den gleichen Kreuzgang mit Hof gestattet, bemüht sich, einen überschaubaren Gebäudekomplex zu geben. Hätten wir mehr Tafel-

bilder von Marmion, so würden wir außerdem öfter jene Darstellung der Landschaft beobachten, die sich jetzt nur an dem rechten Flügel des Bertinaltars erkennen läßt (Abb. 27), in den Miniaturen unserer Gruppe aber ständig zu beobachten ist. Der



Abb. 21. Marmion
Fragment vom Bertinaltar
London, National Gallery (Ausschnitt)

Künstler liebt es, in der oberen Hälfte des Bildes eine reiche Landschaft wiederzugeben, in der umwallte burgartige Bauten — oft auf buschbesetzten Höhen —, sanft geschwungene Hügel, mit Kähnen bedeckte Flüsse und unvermittelt aufragende Felsen in üppigster Vegetation zusammengedrängt sind.

Es bedarf für den Kenner der Hauptwerke burgundischer Miniaturmalerei keiner ausführlichen Darlegung, daß jene Konstruktion der Gebäude und ihre Unterbringung im Bilde, die bei Tafelbild und Miniatur so ähnlich zu beobachten ist, alleiniges Eigentum des Simon Marmion sind. Es ist ein Merkmal der für Philipp den Guten angefertigten Prachthandschriften, daß ihre Miniaturen meist umfangreiche Gebäudekomplexe tragen¹⁾; Tavernier, Vrelant, Liédet und Mazerolles haben darin

¹⁾ Memlings Passion Christi (Turin) und die 7 Freuden Mariä (München) sind wohl von Miniaturen dieser Art abhängig. Die Bilderchroniken enthalten häufig so zahlreiche Einzel-

ebenso ihren besonderen Stil wie bei der Zeichnung der Figuren. Die Gebäude auf Vrelants Bildern sind meist in hohem Grade phantastisch. Das Mauerwerk wird unrealistisch, z. B. in Grün und Blau, ausgemalt. Die Gebäude auf seinem Titelblatt zum 2. Band der »Chroniques de Hainaut« lassen an Bretterhäuser denken. Säulen bildet er oft in einem schnörkelhaften, krausen Stil. Portale und Bogen sind Laubsägearbeiten vergleichbar. Loyset Liédet, der Meister des 3. Bandes der »Chroniques de Hainaut«, ist ebenso unrealistisch wie sein Genosse Vrelant. Beide waren außerdem so stark von Philipp in Anspruch genommen, daß sie sich mit einer summarischen Ausführung der Einzelheiten begnügen mußten¹⁾. Sie hatten vermutlich Gehilfen für gewisse Teile des Bil-

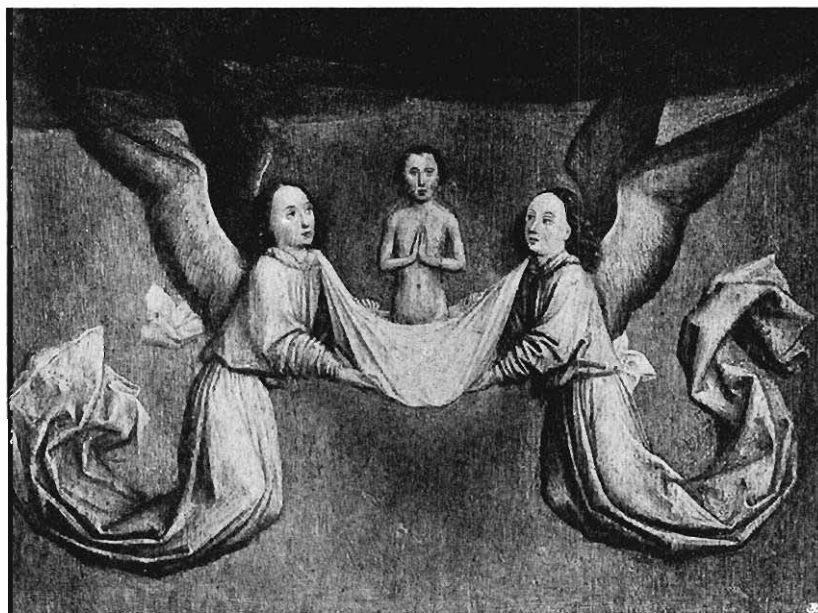


Abb. 22. Marmion
Fragment vom Bertinaltar. London, National Gallery (Ausschnitt)

des, wie die malerische Ausführung der Säulen, Häuserfassaden, für den Baumschlag usw. Näher kommt Tavernier in einzelnen seiner Miniaturen in den dreibändigen »Conquêtes de Charlemagne« (Brüssel 9066/68)²⁾ unserem Meister. Seine Bilder sind aber im Gegensatz zu Marmion mit Gebäuden überladen. Er wagt es nie, die Architekturen, gleich unserem Meister, an den vorderen Bildrand zu bringen; immer schiebt er sie

szenen, die ähnlich in den einzelnen Gebäuden untergebracht sind. Auf den 2 Bildern Memlings sind zudem die Bestandteile der Hintergründe der Miniaturen Marmions anzutreffen: Büsche, Gewässer, Berge in reicher Mannigfaltigkeit. Ich lasse aber dahingestellt, ob die Anregungen von Marmion ausgingen. Auch Philippe de Mazerolles kann als Vorbild gedient haben, seine Landschaftsbehandlung ist in mancher Hinsicht von Marmion abhängig.

¹⁾ Eine Zusammenstellung von Werken Vrelants bei Durrieu, *Revue de l'art anc. et mod.* 1903, von Werken Liédets in meinem Aufsatz im *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1911.

²⁾ J. van den Gheyn, *Chronicques et conquestes de Charlemaine*. *Reprod. des 105 miniat. de Jean le Tavernier*. Bruxelles 1909.

etwas zurück. Er verlegt wie dieser einzelne Szenen in die vorn offenen Räume, doch füllen seine Figuren infolge der starken Aufsicht, in der er alle seine Gebäude gibt, den Raum bis zur Decke aus. Die Behandlung des Hintergrundes weicht vollkommen von der Marmions ab. Die Künstler, die allein noch für einen Vergleich mit Marmion in Betracht kommen, die zwei wohl in einer Werkstatt arbeitenden Meister der beiden Wiener prachtvollen Handschriften der Chronik von Jerusalem und des Girard de

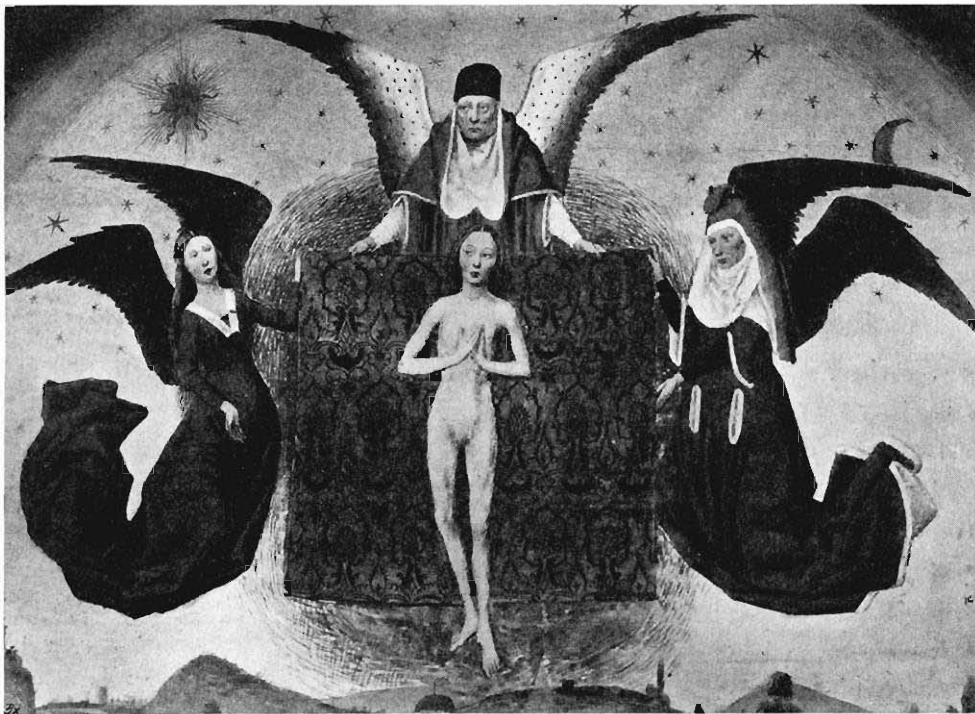


Abb. 23. Marmion
Detail von Abb. 15

Roussillon, und der Meister des Goldenen Vließes alias Philippe de Mazerolles stehen Marmion am nächsten. Das Atelier, in dem die beiden Wiener Handschriften entstanden, war vor Marmion tätig. Der Girard de Roussillon ist 1447, der 1. Band der Hennegau-Chronik, der zusammen mit einem kleinen Jagdbuche der Brüsseler Bibliothek allein mit einiger Wahrscheinlichkeit diesem Atelier zugeschrieben werden kann, 1446 datiert¹⁾. Auch stilistisch gehören diese Miniaturen einer früheren Entwicklungsstufe an. Die Figuren haben ein anderes Verhältnis zum Bildrahmen; sie sind größer, die Gebäude gedrungener und wuchtiger. Den Bildern fehlt die Raumentiefe der Miniaturen Marmions. Bei Städteansichten sind die Gebäude noch allzusehr im Vordergrunde zusammengedrängt. Doch finden wir hier schon Ansätze zu jener Schilderung

¹⁾ A. Lindner hat schon beobachtet, daß die beiden Wiener Handschriften nicht zu den übrigen Werken des Meisters des Goldenen Vließes, dem sie zugeschrieben wurden, stimmen (Der Breslauer Froissart, herausgeg. von A. Lindner, 1912). Abzulehnen ist auch die von Schestag herrührende Zuweisung an Vrelant.

detaillierter Landschaften, die die Miniaturen des Marmion auszeichnet. In einzelnen Bildern des Girard de Roussillon (z. B. fol. 47) gibt es schon in ähnlicher Anordnung ein quer durch das Bild sich ziehendes Gewässer im Mittelgrunde, die Ufer von Büschen



Abb. 24. Marmion
Fragment vom Bertinaltar
London, National Gallery (Ausschnitt)

umsäumt, nach vorn zu Felsen, die unmittelbar aus der buschbesetzten Ebene aufragen, jenseit des Flusses Hügel, auf denen Städte lagern. Die Gebäude auf Mazerolles Bildern sind denen des Marmion ebenfalls nahe verwandt. Bezeichnenderweise hat aber Mazerolles nie das bei Marmion anzutreffende kirchenähnliche Gebäude, dessen Vorderwand offen

ist, und in dessen einzelnen Gemächern sich die zu schildernden Begebenheiten abspielen. Marmion läßt den Beschauer das Gebäude mit Dach und Turm überschauen,



Abb. 25. Marmion
 La fleur des histoires des Jean Mansel
 Brüssel (2. Bd.)

ja er eröffnet meist noch einen Blick darüber hinweg in die Landschaft. Für Mazerolles ist eine auch bei anderen Miniaturmalern zu findende Anlage typisch, in der die eine Bildhälfte von einem bis zum oberen Bildrande reichenden einstöckigen Gebäude eingenommen wird, dessen vorn ausgebrochene Wand Einblick in ein großes Zimmer gestattet.

Die andere Bildhälfte wird von dem von Gebäuden umgebenen Hof eingenommen. Meist ist hier eine Treppe angebracht, die zu dem Zimmer der anderen Bildhälfte führt.

Eine vergleichende Betrachtung der unter Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen entstandenen Bilderchroniken ergibt somit, daß auch die allgemeinen Merkmale der oben zusammengestellten Handschriften wie die Art der Unterbringung der Figuren, die Aufteilung des Bildganzen, die Behandlung der Architektur und der Landschaft individuelle Züge *eines* Miniaturmalers sind. Indem wir in diesem Künstler Simon Marmion vermuteten, haben wir bisher unterlassen, eine Frage zu stellen, die viele als die nächstliegende ansehen werden. Wie gehen die aus der Handschriftengruppe gewonnenen Daten mit dem zusammen, was wir von Simon Marmions Leben wissen?

Die Petersburger Handschrift hat nicht nur den gleichen Besteller wie der Bertinaltar; beide sind auch nahezu gleichzeitig entstanden, der Bertinaltar um 1454—1459, die Petersburger Miniaturen um 1449—1460. Auch die übrigen Handschriften wurden meist in diesem und den folgenden Jahrzehnten geschmückt. Die »Fleur des histoires« des Jean Mansel und das Pontifikale von Sens sind schon 1467 in der Bibliothek Philipps nachweisbar. Erstere kann nach den Nachrichten, die wir vom Autor des Buches haben, nicht vor 1435/36 entstanden sein; vermutlich ist sie erst in den fünfziger Jahren geschmückt worden. Das »Livre des sept ages du monde« und »Estrif de fortune et de vertu« sind der Tracht nach am Ende der sechziger oder in den siebenziger Jahren entstanden; beide sind jedenfalls in der Zeit von 1482 bis 1486 inventarisiert worden. Das Original von »Estrif de fortune et de vertu« ist 1447 für Philipp den Guten verfaßt, die Brüsseler Kopie, deren Titelblatt wir Marmion zuschrieben, demnach noch später geschrieben worden.

Wir können also bei der Mehrzahl der Handschriften auf Grund von äußerlichen Merkmalen mit Sicherheit annehmen, daß sie ungefähr zwischen 1450 und 1480 entstanden. Die Lebensdaten Marmions stimmen hierzu auf das beste¹⁾. Von 1449 bis 1454 wissen wir Marmion in Amiens beschäftigt. Sein Vater Jean wird hier von 1426 bis 1444 mehrfach als Maler genannt »demourant à Amiens«. 1449 (zweimal), 1450, 1451 und 1454 wird Simon in Amiens mit Aufträgen mehr handwerklichen Charakters bedacht. Kurz vor seinem Weggange aus Amiens, 1454, wird er unter den zahlreichen beim Fasanenfest in Lille beschäftigten Künstlern genannt. 1454 verschwindet Marmions Name aus den Listen der Stadtrechnungen von Amiens. Erst im März 1458 hören wir wieder von dem Künstler, er ist in Valenciennes. Aus dieser Urkunde erhellt, daß Marmion Besitzer eines kleinen Grundstückes geworden ist. Schnell steigt sein Wohlstand. Schon im Juli 1458 kauft er mehrere Häuser in der Rue Notre-Dame und in der Rue Sainte Catherine; außerdem erwirbt er eine Leibrente und ein kleines Grundstück. 1460 scheint er schon an der Spitze der Künstler von Valenciennes zu stehen. Unter seiner Führung vereinigen sich die Maler, Bildhauer und Weber in der Lukasgilde. Um die Wende des Jahres 1464 heiratet er Jeanne de Quarouble, deren Eltern zu den angesehensten Bürgern von Valenciennes gehören. Als diese 1467 sterben, wird Marmion Miterbe ihres sehr bedeutenden Vermögens. 1468 erwirkt er seine Aufnahme in die Malergilde zu Tournai, vermutlich, um irgendwelche Werke in dieser Stadt anfertigen oder verkaufen zu dürfen; jedenfalls hatte er nicht die Absicht, nach Tournai überzusiedeln. Zahlreich sind die Erwähnungen Marmions in den Urkunden von Valenciennes in den folgenden Jahren bis zu seinem Tode. Es

¹⁾ Vgl. Hénault, Revue archéologique t. IX (1907), S. 124 ff.

handelt sich dabei leider durchweg um den Verkauf von Grundstücken und Vermögensangelegenheiten seiner Verwandten. 1489 ist Marmion gestorben.

Auffällig ist in seinem Leben folgendes: 1454 verschwindet Marmion aus seiner Vaterstadt Amiens, nachdem er dort ziemlich regelmäßig beschäftigt worden war. Bedenkt man, daß er noch in einem verhältnismäßig jugendlichen Alter war, als er diese Aufträge erhielt — es wird wohl allgemein angenommen, daß er um 1420—1425 geboren wurde —, so muß sein Weggang doppelt auffällig erscheinen. Als Besitzer eines kleinen Grundstückes taucht er 1458 in Valenciennes auf, wo er noch in demselben Jahre als Käufer mehrerer umfangreicher Grundstücke auftritt. Sein plötzliches Emporsteigen ist keinem seiner Biographen entgangen. Eben in diese Zeit, 1454—1459, fällt die Entstehung des Bertinaltars, der in Valenciennes gemacht wurde, fällt auch die Ent-



Abb. 26. Marmion
»La fleur des histoires« des Jean Mansel (Ausschnitt)
Brüssel

stehung der Petersburger Handschrift. Reinach hat mit guten Gründen wahrscheinlich zu machen gesucht, daß die Petersburger Chronik erst nach 1456 entstanden sein könne. Sollten diese beiden Aufträge nicht der Anlaß zu Marmions Aufenthalt in Valenciennes und seinem plötzlichen Reichtum gewesen sein? Weshalb, wie Hénault, eine Marmion zugefallene Erbschaft in Valenciennes annehmen, wo wir doch bisher nichts von verwandtschaftlichen Beziehungen zu dieser Stadt gehört haben?

Ich mache noch auf einen anderen Punkt aufmerksam, der zugleich über die Entstehungszeit der Brüsseler Manselhandschrift Aufschluß zu bringen geeignet ist und auch auf die Anfänge des Brügger Meisters Liédet neues Licht wirft. 1460 wird Liédet zum erstenmal in den burgundischen Hofrechnungen genannt¹⁾; er wird für 55 Miniaturen in einem zweibändigen Titus Livius bezahlt, der in einer in der Arsenalbibliothek befindlichen

¹⁾ Über eine Handschrift von 1448, die aber wohl erst später von Liédet ausgeschmückt wurde, vgl. meinen Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft 1911.

Handschrift (Nr. 5087) wiedererkannt worden ist. Die Handschrift enthält 55 Miniaturen, unverkennbar in Liédets Stil. Der Besteller war Philipp der Gute, dessen Wappen sich mehrfach in der Handschrift findet. Die Inschrift am Schlusse des zweiten Bandes gibt an, daß der Schreiber die zwei Bände 1454 in Hesdin vollendete. Blättert man in der Handschrift, so wird man sogleich an Marmions Brüsseler Werke erinnert; doch ist die Ausführung zu grob, die Gesichter sind zu karikiert und typisch für Liédet, als daß man eine Zuschreibung an Marmion wagen könnte. Gewiß ist aber, daß Marmion die Hand im Spiel gehabt hat. Sehr nahe kommen seinen Bildern die

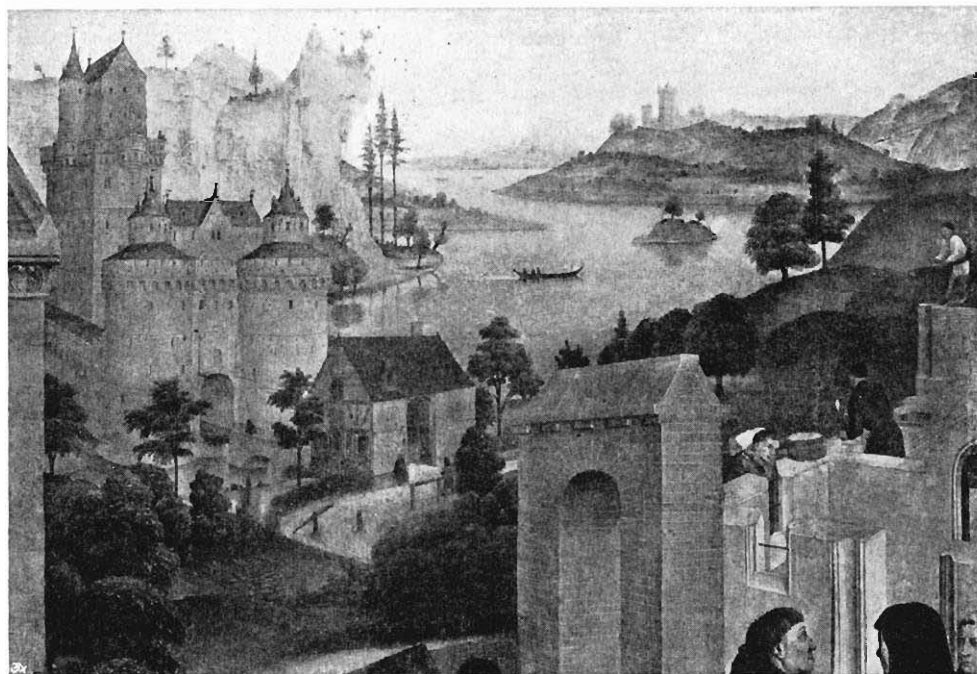


Abb. 27. Marmion
Landschaft vom linken Flügel des Bertinaltars
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Figuren auf dem unteren Rande von fol. 156^v des ersten Bandes in den Typen und im Ton des Inkarnats. Unsere Vermutung wird in überraschender Weise durch die Miniatur auf fol. 121^v des ersten Bandes bestätigt. Hier ist die Gruppe des reitenden Dieners, der ein zweites gesatteltes Pferd am Zügel hält, wörtlich nach einem Bilde des zweiten Bandes des Jean Mansel (fol. 444, Abb. 28) kopiert¹⁾! Diese Tatsache erscheint mir wichtig genug. Es ist in jener Zeit nichts Alltägliches, daß Kompositionen übernommen werden. Die Fälle, die bisher aus der Zeit Philipps des Guten bekannt sind, weisen immer auf einen engen Lokalzusammenhang zwischen den in Frage kommenden Künstlern hin. So kehren Kompositionen der Chronik von Jerusalem

¹⁾ Ich habe die Arsenalhandschrift an der Hand nur weniger Photographien aus dem Jean Mansel durchsehen können und bin infolgedessen nicht in der Lage, zu beurteilen, ob noch andere Übereinstimmungen mit der Brüsseler Handschrift zu beobachten sind.

im Girard de Roussillon wieder, weil dasselbe Atelier die letztere Handschrift schmückte. Liédet kopierte eine Miniatur des Mazerolles aus dem Breslauer Froissart in seinem Karl Martell in Brüssel; beide Künstler waren in Brügge tätig. Die einzelnen Künstler wiederholen natürlich öfters ihre Kompositionen; Lindner hat besonders bei seiner Ausgabe des Breslauer Froissart darauf aufmerksam gemacht. Hingegen sind mir keine Fälle bekannt, wo Künstler jener Zeit andere in anderen Orten Ansässige kopiert hätten.

Liédet wird noch 1460 als »demourant à Hesdin« in den burgundischen Hofrechnungen bezeichnet; erst 1468 taucht er in Brügge auf. Von seinen Werken hat kein anderes so auffällige Beziehungen zu Simon Marmion. Der Titus Livius des Arsenal's ist inschriftlich 1454 in Hesdin, das im Artois (Département Pas de Calais) liegt, ge-



Abb. 28. Marmion
»La fleur des histoires« des Jean Mansel
Brüssel

schrieben worden; es ist das wahrscheinlichste, daß Liédet ihn dort ausführte. Ebenso darf man vermuten, daß der Künstler, mit dem jenes Frühwerk Liédets verwandt ist, von dem Liédet Kompositionen entlehnte, in jenen Gebieten, den nordfranzösischen Teilen der Länder des Herzogs von Burgund, tätig gewesen ist. Sollte es nur ein Zufall sein, daß diese Voraussetzung voll auf Simon Marmion, dem wir den Brüsseler Mansel gaben, zutrifft? Sein Wohnsitz Valenciennes war jedenfalls Hesdin näher als irgendein anderes flandrisches oder Brabanter Kunstzentrum.

Zum Schluß sei zweier Schriftsteller gedacht, deren bereitwilligem Lobe doch wohl eine Kenntnis der wahren Werke Marmions zugrunde gelegen hat. Das, was sie an Marmion bewundernswert finden, macht auch zum großen Teile den Reiz der obengenannten Miniaturen aus. Louis de la Fontaine, genannt Wicart¹⁾, schreibt in

¹⁾ Gazette des Beaux-Arts 1867, XXII, S. 82 ff.

einer handschriftlichen Chronik von Valenciennes über den Künstler: » car il travaillait et ornoit si bien tous ses ouvrages, tant par son dessin habile et expert *que par ses bâtiments et autres accessoires* qu'on n'y trouvoit nulle chose vicieuse et imparfaite.« Und in der Grabinschrift Marmions von Jean Molinet, die wie ein Hymnus auf die Petersburger Chronik anmutet, heißt es: » *ciel, soleil, feu, air, océan, terre visible, métaux, bestiaux, habits rouges, bruns, verts, bois, blé, champs, pâturages bref j'ai représenté par mon art toute chose sensible*«