



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Der Pucelle-Stil

verfasst von / submitted by

Barbara Marx BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 006 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	4
2. Jean Pucelle – die Primärquellen	5
3. Jean Pucelle - Die Forschungsgeschichte.....	8
4. Was ist der Pucelle-Stil?.....	16
5. Das Stundenbuch der Jeanne d' Évreux	19
5.1 Neues aus Italien	21
5.2 Die französische Tradition.....	32
5.3 Flämische und nordfranzösische Vorbilder.....	41
5.4 Reine Meisterhand oder Werkstattproduktion.....	52
6. Der Pucelle-Stil neu definiert	57
7. Die Billyngbibel	58
7.1 Figurentypus und Bildelemente	61
7.2 Räumlichkeit und Architektur.....	66
7.3 „Interaktive Lebendigkeit"	73
8. Das Bellevillebrevier	81
8.1 Figurentypen und Bildelemente.....	83
8.2 Räumlichkeit und Architektur.....	88
8.3 „Interaktive Lebendigkeit"	96
9. Zusammenfassung	99
Abstract.....	103
Quellenverzeichnis	105

Abbildungen	106
Literaturverzeichnis	134
Abbildungsverzeichnis.....	136

1. Einführung

In der folgenden Arbeit werde ich mich eingehend mit dem Pariser Miniaturmaler Jean Pucelle, vor allem dem Stil seiner Werkstatt und den von Pucelle und seinen Mitarbeitern ausgeführten Werken beschäftigen. In der Kunstgeschichte spielt die historische Person des Jean Pucelle eine Schlüsselrolle für die Entwicklung der Pariser Buchmalerei im 14. Jahrhundert. Da mit Namen bekannte Künstler, die durch primäre Quellen als historische Personen fassbar sind in der Mittelalterforschung eine Seltenheit darstellen, ist es durchaus verständlich, dass dem Illuminator Jean Pucelle und seinem Werk in der bisherigen Forschung viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Bei der Analyse des Mythos Jean Pucelle und dessen Werken muss allerdings stets beachtet werden, dass der Großteil der heute über Pucelle bekannten „Fakten“ nicht aus Primärquellen stammt, sondern ein Produkt der kunsthistorischen Forschung und ihrer Interpretation der spärlichen Quellenlage rund um den Miniaturmaler ist. Die Basis für die heutige Pucelle Forschung bildet also nicht mehr rein die Sachlage der Primärquellen, sondern sie stützt sich vor allem sehr stark auf die Forschungsergebnisse der Sekundärliteratur.

Bei einer Analyse des Stil Pucelles muss also immer wieder unterschieden werden zwischen soliden Fakten und kritisch zu analysierenden Erkenntnissen der bisherigen Forschung. Letztere dürfen immer nur als Thesen nicht aber als unumstrittene Fakten angesehen werden. So muss nun in einem ersten Schritt gesammelt werden, was wir über Jean Pucelle aus den wenigen Schriftquellen wissen und wie sich die Biografie

Pucelles über ein Jahrhundert immer wieder durch die kunstgeschichtliche Bearbeitung dieses Themas erweitert und neu geformt hat.

2. Jean Pucelle – die Primärquellen

Nachgewiesenermaßen hielt sich Jean Pucelle ab 1325 in Paris auf. Das erste Dokument, das diesen namentlich erwähnt, ist eine Geldanweisung für einen Siegelentwurf für die Bruderschaft vom Hospital St. Jakob zu den Pilgern in Paris.¹

„A Jehan Pucele, pour pourtraire le grand scel de la confrérie, III s“² (Quelle I)

In demselben Dokument wurden Zahlungen an Pucelle im Zeitraum von 1319 bis 1324 festgehalten.

Der Hinweis auf sein Sterbedatum wurde erst vor nicht allzu langer Zeit von Françoise Baron in den Büchern derselben Bruderschaft entdeckt.³ Dort ist in einem Dokument aus dem Jahr 1334 von einer Erbschaft die Rede, welche Pucelle der Bruderschaft hinterlasse, was darauf hindeutet, er sei zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben gewesen.⁴ (Quelle II)

Zwei weitere Erwähnungen des Namen Jean Pucelles können direkt in zwei Werken, an denen der Künstler beteiligt war, gefunden werden.

¹ Avril 1978 S.10

² Services de la documentation et Archives Paris zit.n. Morand 1962

³ Deuchler 1971 S.255

⁴ vgl. Krieger 2003 S.1

In der Billyngbibel, die auf 1327 datiert wird, befindet sich der einzige Eintrag der Pucelle explizit als Miniaturmaler bezeichnet.⁵

„Jehan Pucelle, Anciau de Cens, Jacquet Maci il hont enluminé ce livre-ci ; ceste lingne de vermeillon que vous vees fu escrite en l'an de grace .CCC. et .XXVII. en un juedi darrenier jour d'avril, veille de mai, .V. o die“⁶ (Quelle IIIa)

Das Bellevillebrevier das um 1323 bis 1326 datiert wird, nennt Pucelle im Folio 33 recto als Zahlenden an mindestens einen anderen Miniaturmaler.⁷

„J. Pucelle a baillé .XX. et .III. s. VI d.“⁸ (Quelle IV)

Das Bellevillebrevier sowie auch die Billyngbibel sind also zwei Werke, an denen Jean Pucelle mit Sicherheit mitgewirkt hat.

Die Schriftquellen sprechen auch noch von einem dritten Werk Pucelles nämlich einem Stundenbuch, das dieser für die Königin von Frankreich, Jeanne d'Évreux, illuminiert hat.

Wir wissen von diesem Werk nicht wie im Fall der Billyngbibel und dem Bellevillebrevier durch Notizen in den Schriftwerken selber, sondern durch das Testament der Königin und den Inventaraufzeichnungen eines der Nachfolgebisitzer.

Im Testament von Jeanne d'Évreux findet sich folgender Eintrag:

„Le coustel à pointe qui fu mons. Saint Loys de France, qu'il avoit pendu à ses plates quant il fu pris à la massois, et un bien petit livret d'oirsons que le roy Charles, dont Dieux ait l'âme, avoit faict faire por madame, que pucelle enlumina.“⁹ (Quelle V)

⁵ Krieger 2003 S.1, Morand 1961 S.3

⁶ Quellenverzeichnis, Abb.1

⁷ Krieger 2003 S.1, Sandler S.1

⁸ Quellenverzeichnis, Abb.2

Dieses Dokument verrät dem Leser also, dass die Königin ihrem Neffen Charles V nach ihrem Tod 1371 eine Reliquie des Heiligen Ludwig sowie auch ein Stundenbuch hinterlässt: „un bien petit livret d’oirsons“ welches der verstorbene König Charles IV für sie anfertigen ließ und welches von Pucelle ausgemalt wurde: „que le roy Charles, dont Dieux ait l’ âme, avoit faict faire por madame, que pucelle enlumina.“

Eine weitere Schriftquelle spricht von diesem Stundenbuch. Im Inventar der Sammlungen des Duc de Berry beispielsweise heißt es:

„Item unes petites heures de Nostre Dame, nommées Heures de Jean Pucelle, enluminées de blanc et de noir, à l’ usage des Prescheuers garnies de petits fremouers d’or, ou il a une Annuniation, et au bout de tirans aà deux petis boutons de perles; couvert d’un drap de soye.“¹⁰ (Quelle VI)

Dieser Inventareintrag gibt wieder die Königin (Nostre Dame) als Besitzerin des Buches an und verrät, dass dieses als: „Heures de Jean Pucelle“ bezeichnet wird, also eindeutig mit dem Maler in Verbindung gebracht, ja sogar identifiziert wird. Die Quelle gibt auch nähere Auskunft über das Aussehen des Werkes: „enluminées de blanc et de noir“ also in schwarz weiß gemalt. Die darauffolgenden Informationen über den Einband dürften bei der Identifikation des Werkes nicht mehr viel Rolle spielen, da dieser sogar sehr wahrscheinlich im Laufe der Jahrhunderte erneuert wurde.

Alles was wir nach diesen Aufzeichnungen wissen ist, dass die Königin von Frankreich von ihrem Gatten ein Stundenbuch erhalten hat, welches von Pucelle in schwarz weiß illuminiert wurde. Dieses vererbte sie an Charles V und später gehörte es dem Duc de Berry.

⁹ Kodizill zum Testament der Jeanne d’ Évreux, 4. März 1371 zit.n.Morand 1963 S.2

¹⁰ Inventar der Sammlung des Duc de Berry, 1401, 1413 und 1416 zit.n. Morand 1963 S.2

Dass es sich dabei um jenes Werk handelt, das sich heute in den Cloisters befindet und als das Hauptwerk Pucelles schlechthin gilt, ist kein Faktum hergeleitet aus den Primärquellen sondern Forschungsergebnis der Sekundärliteratur.

Das Wissen um Jean Pucelle, das aus den Schriftquellen herausgelesen werden kann, ist also faktisch recht überschaubar: Ab 1325 ist er das erste Mal in Paris nachgewiesen und arbeitete an einem Siegel für die Bruderschaft St. Jakob zu den Pilgern. 1334 tritt sein Testament in Kraft, also ist er da bereits verstorben. In der Billyngbibel ist er neben zwei anderen Malern als Illuminator erwähnt, im Bellevillebrevier tätigt er Zahlungen an die anderen Buchmaler. Er malte ein Stundenbuch für die Königin von Frankreich im Auftrag des Königs aus.

3. Jean Pucelle - Die Forschungsgeschichte

Wie bei allen Einzelpersönlichkeiten im Mittelalter deren Namen mit Kunstwerken zweifellos in Verbindung gebracht werden können, entsteht auch bei Pucelle der Drang möglichst viele Werke seiner Hand zuzuschreiben und ihm eine eigene, ausführliche Biographie zu entwerfen.¹¹ Ähnliche Phänomene sind beispielsweise auch bei Duccio und Giotto zu beobachten.¹² Durch die Interpretation der oben bereits aufgeführten Schriftquellen kommt es zu einer Art erweiterten Biographie Pucelles, die allerdings nie durch tatsächliche Quellen belegt werden kann.

Um sich vor Augen führen zu können welche vermeintlichen Fakten der Vita Pucelles Ergebnisse der Forschungsgeschichte sind und somit immer kritisch geprüft werden müssen, ist es nötig die Forschungsgeschichte genau unter die Lupe zu nehmen.

¹¹ Deuchler 1971

¹² Vgl. Schwarz 2013

Bis 1868 war der Name Jean Pucelle in der Kunstgeschichte noch gänzlich unbekannt. In diesem Jahr entdeckte Leopold Delisle zum ersten Mal die Inschrift der Billyngbibel, die Pucelle als Illuminator nennt.¹³ 1887 fand dieser ebenfalls die Inschriften im Bellevillebrevier.¹⁴ Noch handelte es sich bei den Ergebnissen der Forschung Delisles nur um eine Auflistung und Sammlung der Quellen, doch schon 1910 legte er den ersten Stein in der „fiktionalen“¹⁵ Biographie Pucelles, indem er ein Stundenbuch im Besitz des Baron M. de Rothschild¹⁶ als jenes Stundenbuch identifizierte, das Pucelle nachweislich für die Königin von Frankreich illuminiert hatte.¹⁷ Dabei stützte er sich auf das Testament der Königin sowie den Inventareintrag der Bibliothek des Duc de Berry.

Allerdings schreibt auch Vitzthum 1907 bereits über das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux und beruft sich hierbei auf die noch nicht veröffentlichten Ergebnisse Delisles.¹⁸ Auch er schließt sich dem neuen „Fakt“ an und versucht gleichzeitig das Problem des divergierenden Stils zwischen den nachweislichen Werken Pucelles und dem neuen zugeschriebenen Werk auszubügeln. Dabei konzentriert er sich vor allem auf die Trecentozüge des neu entdeckten Stundenbuches und erklärt Pucelle dadurch zu einem der ersten Illuminatoren in Paris, der von der italienischen Malerei beeinflusst wurde und die sienesisische Kunst in die französische Bildsprache transformierte. Aus einer biographischen „Fiktion“ entsteht also ein zweiter Mythos. Denn erst aufgrund der Identifikation des Stundenbuches als Werk Pucelles war es überhaupt möglich einen Italienbezug in seinem Werk festzumachen. Wie die bereits von Vitzthum thematisierte

¹³ Blum 1949 S.211

¹⁴ Blum 1949 S.211

¹⁵ Das Wort fiktional soll hier nur auf eine nicht auf Quellen beruhende Forschung hinweisen und in keiner Weise eine Abwertung der durchaus beachtenswerten Forschungsergebnisse der Kunstgeschichte sein.

¹⁶ Dabei handelt es sich um jenes Stundenbuch das heute in den Cloisters aufbewahrt wird.

¹⁷ Delisle 1910

¹⁸ Vitzthum 1907

Problematik des divergierenden Stils zeigt, sind solche italienischen Züge kaum, bis gar nicht in der Bibel und dem Brevier auszumachen.

Aufgrund solcher offensichtlichen Widersprüche ließ eine Kritik dieser vermeintlichen neuen Fakten über den Illuminator Pucelle nicht lange auf sich warten. Schon 1949 kritisierte Blum, dass in der Kunstgeschichte eine Strömung aufgekommen war, alle Werke des zweiten Drittels des 14. Jahrhunderts auf irgendeine Weise mit Pucelle in Verbindung zu bringen.¹⁹ Es scheint also, als hätte Delisle mit seiner Zuschreibung des Rothschildstundenbuches an Pucelle den Mythos eines Künstlergenies begründet, der nun als Urvater der gesamten ihm nachfolgenden Kunstszene herangezogen wurde. Dies wurde durch Vitzthum mit seiner Theorie, Pucelle wäre der erste Künstler, der italienische Malerei in die französische Kunstlandschaft brachte, noch zusätzlich untermauert.

Blum reagierte nun also auf diese Tendenz und erinnerte wieder an das alte Problem der stilistischen Unterschiede der drei Werke, welches Vitzthum durch die chamäleonartige Wandelbarkeit Pucelles angesichts neuer Stilimpulse zu erklären versucht. Er spricht sich dagegen aus in dem Stundenbuch des Barons das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux zu sehen und plädiert somit dafür, dass es sich dabei nicht um ein Werk Pucelles handle. Er streitet Jean Pucelle jedweden Genie-Charakter ab, den er aufgrund der zahlreichen Nennungen seines Namens in Quellen zugesprochen bekommen hat und führt diese lediglich darauf zurück, dass dessen Name im Kolophon der Billyngbibel niedergeschrieben wurde. Endlich kommt Blum zu dem Schluss, dass das Stundenbuch des Barons weder stilistisch zur Billyngbibel passt, noch dass irgendwelche Dokumente existieren, die diese These tatsächlich stützen würden. Aus demselben Grund spricht er sich sogar gegen eine aktive, künstlerische Mitarbeit

¹⁹ Blum 1949

Pucelles am Bellevillebrevier aus. Sein Schluss ist also, dass nur die Billyngbibel von Pucelle stammt und der Künstler somit keinen Kontakt zu italienischen Stilvorbildern hatte. Das Stundenbuch und das Brevier setzt er erst nach 1340 an und hält sie für Werke zweier unterschiedlicher Illuminatoren.

Blum versucht also den entstandenen Mythos Jean Pucelle wieder zu zerlegen und auf die Grundlagen der Dokumente zu reduzieren. Dass seine überkritische Behandlung der Schriftdokumente der Forschung generell zu weit ging, zeigen die Erkenntnisse Panofskys.²⁰

In seiner Publikation „Early Netherlandish Painting“ stellt er sich auf die Seite Delisles und re-etabliert das Stundenbuch des Barons Rothschild als Werk Pucelles. Dabei geht Panofsky bei seiner Analyse primär von diesem Werk aus und legt den Fokus auf dessen italianisierenden Stil sowie dessen Verwandtschaft zur nordenglischen und niederländischen Miniaturmalerei. Den stilistischen Unterschied der drei Werke erklärt er durch die Mitarbeit von Werkstattangestellten und die Rückentwicklung des Meisters selbst nach dessen erstem Kontakt mit italienischem Formen- und Stilgut.²¹ Damit etabliert er Pucelle als Einzelperson, die alleine Kontakt zur italienischen Kunst hatte, während die Werkstatt laut Panofsky wesentlich klassischer arbeitete. Danach erfolgen bei ihm alle weiteren Zuschreibungen von Werken nur noch über Vergleiche mit dem Stundenbuch des Barons. Er datiert die Bibel auf 1327 und das Brevier auf 1323 bis 1326 und setzt beides auf jeden Fall früher als das Stundenbuch an.

Auf so selbstsichere Erkenntnisse wie die von Panofsky folgte ein eher forschungsgeschichtlich kritischer Aufsatz von Morand 1961. Sie stützt sich in ihrer Fragestellung („a re-examination of the evidence“) stark auf den Kritikansatz Blums,

²⁰ Panofsky 1953

²¹ Er erklärt dieses Phänomen als ein ähnliches wie es von Albrecht Dürer bekannt ist.

versucht aber weniger negierend als dieser vorzugehen. Sie bestätigt die Wichtigkeit Pucelles für die Kunstlandschaft im Paris des 14. Jahrhunderts. Obwohl sie sich Blum anschließt, dass es keine nachgewiesene Mitarbeit Pucelles direkt an dem Bellevillebrevier gibt, spricht sie sich dennoch dafür aus, dass das Stundenbuch des Barons ein Werk Pucelles ist. Sie geht sogar noch weiter und schreibt, dass der persönliche Stil Pucelles erst im Stundenbuch selbst gesehen werden kann, während die anderen zwei Werke nur Werkstattkollaborationen und dadurch stilistisch nicht aufschlussreich seien.

Auch stellt sie eine Theorie auf, die in der folgenden Forschung weitgehend übernommen wird. Die Billyngbibel bildet den Anfang der Werkstatt, da sie noch keinerlei italienisches Formengut zeigt, das Stundenbuch ist das Hauptwerk und das Zeugnis für den „wahren“ Stil Pucelles, während er im Brevier lediglich die Rolle eines kreativen Meisters und Koordinators der Arbeiten in Entwurf und Hintergrund übernimmt.

1962 spricht sich Morand dann sogar für einen direkten Kontakt Pucelles mit Italien aus und fügt diesem somit ein weiteres Detail seiner Biographie hinzu: eine Italienreise die sie um 1320 datiert. Sie ordnet daraufhin alle seine Werke in vor und nach dieser Reise entstanden ein und zwar anhand deren Grad an Verwendung italienischen Formenguts.

1971 greift Deuchler wiederum die Problematik der mittlerweile schon recht beachtlichen „fiktionalen“ Lebensgeschichte Pucelles in seinem Aufsatz „Facts and Fiction“ auf.²² Er spricht sich dabei für eine wesentlich kritischere Zuschreibung der Werke an den Künstler aus, vor allem bedingt durch die Falsifizierung einiger

²² Deuchler 1971

Zuschreibungen aufgrund der Entdeckung des Sterbedatums Pucelles 1334. Er plädiert für eine Relativierung des Einzelphänomens Jean Pucelle. Stattdessen ruft er dazu auf den Stil einer ganzen Werkstatt unter dem Terminus Pucelle-Stil zusammenzufassen. Diesen sieht er stark mit der Trecentokunst verbunden und negiert somit Pucelle als Genie, der als Einziger seiner Werkstatt im italienischen Stil arbeitete. War es bei Blum und Morand noch das Faktum ob das Stundenbuch der Cloisters tatsächlich von Pucelle oder seiner Werkstatt stammt, das als mögliche Fiktion angesehen wurde, so bleibt nun kein Zweifel an der Authentizität dieses Werkes. Der Zweifel verlagert sich nun auf die Konzentration all dieser Arbeiten auf nur einen einzelnen Künstler.

Gleichzeitig schlägt Jean Avril allerdings einen komplett anderen Weg ein.²³ Er sieht keinen Zweifel an der Identifikation des Stundenbuches aus den Cloisters als jenes der Jeanne d'Évreux, bezeichnet dieses sogar als gesichert:

„...die beiden neben dem Stundenbuch der Jeanne d'Évreux gesicherten
Handschriften: die Billyngbibel und das Bellevillebrevier.“²⁴

Er spricht sogar davon, dass das Stundenbuch die „Quintessenz“²⁵ seiner Kunst sei und sein einziges eigenhändiges Werk. Auch er teilt das Oeuvre in Werke die vor einer Italienreise entstanden sind und Werke die danach gefertigt wurden. Er bezeichnet ihn als strippenziehendes Genie, das Entwürfe lieferte und Meister der Werkstatt war.

Avril fügt eigentlich nur in einem Nebensatz ein weiteres fiktives Detail zur Vita Pucelles hinzu. Er spricht davon, dass Pucelle in verschiedenen Techniken gearbeitet habe, wie zum Beispiel Stickerei an liturgischen Gewändern, Glasmalerei, etc. und führt dies auf die erste Urkunde über Pucelle zurück und zwar die des Siegelentwurfes. Somit

²³ Avril 1978

²⁴ Avril 1978 S.14

²⁵ Avril 1978 S.12

erhebt er Pucelle zu einer Art „Universalkünstler“, der mit allen Techniken gut vertraut war.

Auf den Annahmen von Deuchler und Avril, dass das Stundenbuch in den Cloisters und dessen italienische Züge als Hauptmerkmal des Pucelle-Stils zu sehen sind, sowie auf der Theorie Avrils, dass Pucelle in mehreren Techniken als nur der Buchmalerei arbeitete, baut nun die folgende Forschung auf. So erweitert Ferber in seiner Arbeit 1984 die möglichen Vorlagen der Darstellungen auf ein Taufbecken Pisanos. Er begründet die Möglichkeit der Übernahme aus anderen Medien in die Buchmalerei, durch den Universalkünstler Pucelle, der alle Techniken verstand und somit auch problemlos zwischen ihnen wechseln konnte.²⁶ Aus diesen Erläuterungen zieht Ferber Schlüsse für die Entwicklung der gesamten Buchmalerei in Frankreich im 14. Jahrhundert. Das Bellevillebrevier und die Billyngbibel werden bei seiner Forschung völlig außer Acht gelassen.

Ähnlich verhält es sich bei der Arbeit von Gould, die 1991 zwar die Verbindung der nordischen gotischen Kunst zu Pucelles Werk zum Thema hat, sich aber dennoch stark auf das Stundenbuch aus den Cloisters und somit dessen italienische Charakteristika stützt.²⁷ Gleichzeitig geht auch sie von dem Phänomen aus, Pucelle wäre eine Art Universalkünstler und schreibt ihm sogar Arbeiten an einem Glasfenster des Straßburger Domes zu.

Hatten wir nun bisher in der Vita Pucelles eine recht überschaubare Anzahl an Fixpunkten, so kann man nach über hundert Jahren beobachten, wie dieser Pool an Fakten über Jean Pucelle um eine ganze Reihe interpretatorischer Erkenntnisse erweitert wurde:

²⁶ Ferber 1984

²⁷ Gould 1991

1. Das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux sei durch primäre Schriftquellen direkt mit dem Werk in den Cloysters in Verbindung zu bringen.
2. Dessen Miniaturen seien von Pucelle oder auch seiner Werkstatt alleine ausgeführt worden und stünden daher repräsentativ für den Pucelle-Stil.
3. Pucelle sei um 1320 persönlich nach Italien gereist.
4. Pucelle sei der Meister einer Werkstatt und würde hauptsächlich an den Entwürfen für Miniaturen mitarbeiten (mit Ausnahme des Stundenbuches in den Cloisters).
5. Pucelle sei eine Art Universalgenie der in mehreren Techniken geschult war und somit problemlos Motive, Bildtypen etc. von einem Medium ins andere transferieren konnte.

Alle oben genannten Punkte sind nicht grundsätzlich als falsches Wissen anzusehen, denn man muss sich immer im Klaren darüber sein, dass es sich dabei um Ergebnisse wissenschaftlich methodischer Forschung handelt. Dennoch ist es gefährlich diese Informationen wie durch Quellen belegte Fakten zu behandeln und diese ohne kritische Hinterfragungen als Grundlage der eigenen Forschung heranzuziehen. Gerade wenn sich durch solche Fakten Probleme ergeben, werden diese von der neueren Forschung oftmals gerne unter den Teppich gekehrt. Es scheint fragwürdig, die gesamte Forschung um Pucelle auf jenes Werk aufzubauen, das ihm erst durch Delisle zugeschrieben wurde, vor allem wenn es zwei Werke gibt, für die die Mitarbeit Pucelles in den Quellen gesichert ist.

Die Tatsache, dass diese beiden anderen Werke, die zweifelsohne von Pucelle gefertigt wurden, stilistisch große Unterschiede zu dem vermeintlich eigenhändigen Werk, dem Stundenbuch aufzeigen, veranlasste die Forschung bereits dazu vorsichtiger vorzugehen. Der Terminus „Pucelle-Stil“ wurde etabliert, um somit den Umkreis

Pucelles, also auch die Mitarbeiter seiner Werkstatt einzubinden und somit die Ungereimtheiten zu erklären. Dennoch lässt sich beobachten, dass mit dem Terminus Pucelle-Stil immer noch eine vom Trecento beeinflusste Malerei, beruhend auf dem Stil des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux gemeint ist.

4. Was ist der Pucelle-Stil?

Daraus ergeben sich für mich folgende Forschungsfragen: Wie kann man den „Pucelle-Stil“, auf empirischen Grundlagen basierend, definieren? Kann dieser tatsächlich an den Miniaturen des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux festgemacht werden? Ist der Stil der Billyngbibel und des Bellevillebreviers tatsächlich so grundverschieden von dem des Stundenbuches oder lassen sich Übereinstimmungen finden, welche vielleicht den Schlüssel zu einem neuen Verständnis des Terminus „Pucelle-Stil“ liefern?

Jean Pucelle wird in der heutigen Kunstgeschichte von den meisten Autoren als die stilbildende Kraft in Frankreich im 14. Jahrhundert angesehen.²⁸ Da es sich bei Jean Pucelle um einen der wenigen Illuminatoren dieser Zeit handelt, den man mit Namen kennt und dessen Mitwirken in diversen Werken eindeutig gesichert ist, tendieren die Kunsthistoriker dazu ihm vermehrt Werke zuzuschreiben. Selbst nachdem Stimmen wie die von Florens Deuchler und noch früher die von Blum laut wurden, dass eine Zuschreibung diverser Werke an Pucelle als Einzelperson, in einer Zeit in der eine Werkstatt an der Entstehung eines Manuskriptes beteiligt war, problematisch sei, hielt die Forschung weiter an der Zuordnung der Werke an Pucelle fest.²⁹ Der Terminus

²⁸ Deuchler 1971, Avril 1978, Krieger 2003, Morand 2018

²⁹ Blum 1949, Deuchler 1971

wurde nun als Pucelle-Stil oder auch Pucelle-Schule bezeichnet um somit die Zuschreibung an eine einzelne Persönlichkeit zu relativieren.³⁰ Der Begriff Pucelle-Stil sollte nun den homogenen Stil einer Werkstatt beschreiben, die unter dem federführenden Meister Jean Pucelle arbeitete. Im Großen und Ganzen jedoch blieb die Definition des Begriffes aber dieselbe.

An dieser Stelle ist es wichtig festzulegen, was die Forschung meint, wenn sie von Pucelle-Stil spricht. Ähnlich wie bei Begriffen, „italienischer Stil“, „Donauschule“, etc. wird deren Verwendung erst dadurch gerechtfertigt, dass alle Kunsthistoriker eine universelle Vorstellung davon haben welche stilistischen, motivischen, ikonographischen und ikonologischen Merkmale diese Begriffe ausmachen.

Im Falle des Pucelle-Stils wird dessen Definition gleichgesetzt mit dem Aussehen der Miniaturen des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux. Warum ein einziges Werk als stilbildend und zeugnishaft für den Stil einer ganzen Werkstatt, ja sogar für den Stil der französischen Miniaturmalerei eines halben Jahrhunderts gelten darf, begründet die Forschung dadurch, dass sie in diesem bestimmten Werk ein komplett eigenständiges Produkt des Werkstattmeisters sieht und zwar Jean Pucelles höchstpersönlich.³¹

Begründet wird diese Entscheidung einerseits durch die außerordentliche Qualität der Miniaturen und deren große Nähe zur Trecentomalerei. Andererseits wird argumentiert, dass der Auftrag für die Königin von Frankreich Anlass dazu gegeben habe, dass der Meister selbst dieses Werk eigenhändig und ohne Hilfe ausführte. Diese scheinbare Authentizität veranlasst nun vor allem Avril zu der Annahme, dass das Stundenbuch jenes Werk sei, das stellvertretend für den Stil Pucelles stehe:

³⁰ Deuchler 1971

³¹ Morand 1961 S.208, Krieger 2003 S.3

„Um die Eigenart Pucelles zu würdigen, genügt es, sich an das New Yorker Stundenbuch zu halten, die reine Quintessenz seiner Kunst und das einzige Werk, von dem man mit Sicherheit sagen kann, dass es vollkommen eigenhändig ist.“³²

Obwohl diese Aussage zweifelsohne in ihrer vollkommenen Selbstsicherheit hinterfragbar wäre, scheinen sich die Kunsthistoriker dieser Meinung anzuschließen, da für beinahe alle folgenden Texte die Jean Pucelle zum Thema haben, das New Yorker Stundenbuch als Hauptwerk Pucelles angesehen und somit als der Parameter schlechthin für die Definition des Pucelle-Stils herangezogen wird.³³

Es scheint also, will man den Terminus Pucelle-Stil so wie er in der heutigen kunstgeschichtlichen Forschung verstanden und verwendet wird genau definieren, so muss man den Stil des Stundenbuches der Jeanne d'Evreux näher beleuchten. Um die Frage: „Was ist der Pucelle-Stil?“ zu beantworten, bedarf es also erst die Frage zu klären was eigentlich genau den Stil der Miniaturen des New Yorker Stundenbuches ausmacht.

Im Folgenden werde ich also die Miniaturen des kleinen Stundenbuches auf ihre Vorbilder hin untersuchen. Es soll sich herausstellen, woher diese durchaus gelungene Mischung aus verschiedensten Stilen kommt und welche Charakteristika Pucelle für sich verwendet und somit einen neuen Stil kreiert. Einen Stil, der heute unter dem Terminus „Pucelle-Stil“ bekannt ist.

³² Avril 1978 S.12-13

³³ Gould 1991, Holladay 2006,

5. Das Stundenbuch der Jeanne d' Évreux

Es scheint beinahe ein wenig ironisch, dass die Definition dessen, was die Kunstgeschichte heutzutage im Allgemeinen als Pucelle-Stil zu verstehen scheint auf dem Stil des Stundenbuches in den Cloisters beruht. Vor allem wenn man bedenkt, dass es sich bei diesem Werk um ein nicht durch Quellen nachgewiesenes Werk Pucelles handelt, sondern um ein ihm von der Forschung zugeschriebenes. Denn im Gegensatz zu der Billyngbibel und dem Bellevillebrevier wird Pucelle, wie bereits in der Einführung erwähnt, innerhalb des New Yorker Stundenbuches nirgends namentlich erwähnt.³⁴ Das Einzige das Jean Pucelle mit dem Stundenbuch in Verbindung bringt sind zwei Dokumente. Das erste ist das Testament der Königin Jeanne d' Évreux, welches besagt sie habe ein kleines Stundenbuch, das sie von ihrem Gatten geschenkt bekam und das Pucelle illuminierte gemeinsam mit einer Reliquie des heiligen Ludwig ihrem Neffen Charles V vermacht.³⁵

Der zweite Hinweis auf ein von Pucelle gefertigtes Stundenbuch findet sich in den Inventaren des Duc de Berry, die von einem Stundenbuch sprechen, das den Namen „Heures de Pucelle“ trägt und in schwarz und weiß ausgemalt wurde.³⁶

Delisle war nun der Erste, der diese beiden Schriftquellen entdeckte und sie erstmals mit dem heute in den Cloisters aufbewahrten Stundenbuch in Verbindung brachte.³⁷ Vor allem die Umsetzung der Miniaturen in schwarz-weiß, was in der Buchmalerei zu Beginn 14. Jahrhundert eher noch die Ausnahme bildete³⁸, sowie die Abbildung einer Königin in

³⁴ sei es nun als Ausführender oder als Bezahlender

³⁵ Delisle 1910

³⁶ Delisle 1910

³⁷ Delisle 1910

³⁸ Morand 1962 S.2

diversen Miniaturen werden dazu herangezogen diese These zu untermauern.³⁹ Auch das Vermächtnis des Stundenbuches gepaart mit einer Reliquie des Heiligen Ludwigs würde zum Ludwigzyklus im New Yorker Stundenbuch passen.⁴⁰ Da dieses Thema zu Lebzeiten der Königin, die zu den Verwandten des Heiligen Ludwigs zählte, noch kaum dargestellt wurde, ist es sehr naheliegend, dass ein Stundenbuch, das in so enger Verbindung mit der Verehrung des Heiligen zu stehen scheint, mit jenem gleichgesetzt werden kann, das sich heute in den Cloisters befindet.

Genau diese Schlussfolgerungen wurden in der Forschungsgeschichte als Grundlage genommen um die These: „Das New Yorker Stundenbuch könnte ident mit dem Werk Pucelles aus den Quellen sein“, in ein Faktum: „Das New Yorker Stundenbuch ist das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux“, zu verwandeln. Das lieferte die Legitimation dafür, genau dieses Werk, das vermeintlich durch Quellen für Pucelle gesichert ist, als Grundlage für den Terminus Pucelle-Stil heranzuziehen.

Wie also sieht nun genau der Stil dieses Werkes aus, das die Forschung als das Hauptwerk des Jean Pucelles ansieht und in dem man laut Avril die: „reine Quintessenz seiner Kunst“ ablesen kann.⁴¹ Ergo, wie hat man den Pucelle-Stil bisher in der Forschung definiert.

Wie bei jedem Werk wird es nötig sein Vorlagen, aus denen der Maler geschöpft hat, auszuforschen. Gerade bei einem Werk, das stilistisch so vielseitig ist, bedarf es einer genauen Analyse welche Teilaspekte an Vorlagen von Pucelle verarbeitet und zu einem einzigartigen, neuen Stil verschmolzen wurden. Dazu möchte ich im Falle des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux mit jenem Aspekt der Miniatur beginnen, der in der Forschung stets in den Vordergrund gerückt wird: Die italienischen Vorbilder.

³⁹ Morand 1961 S.207

⁴⁰ Morand 1961 S.208

⁴¹ Avril 1978 S.12

5.1 Neues aus Italien

Auch wenn sich die Forschung uneinig darüber ist ob die Miniaturen des Stundenbuches aus den Cloisters nun wirklich Pucelle zugeschrieben werden können oder nicht, so herrscht doch große Einigkeit darüber, dass sich die Malereien sowohl stilistisch als auch motivisch an den Tafelmalereien Duccios, um genau zu sein an jenen seines Hauptwerks der Maestà anlehnen.⁴² Doch bereits Ferber bemerkte, dass einige Figuren in jenen Kompositionen die denen der Maestà am meisten entsprechen, nicht auf Duccio zurückgeführt werden können.⁴³ Seine Erklärung dafür lautet, dass sich Pucelle neben Duccio auch an der Kanzel Giovanni Pisanos in Pistoia orientierte. Doch spricht für mich mehr dafür, dass beide Werke, sowohl das Stundenbuch als auch die Kanzel sich an denselben beiden Vorbildern bedienten, die für die Trecentomalerei in Italien als die zwei wichtigsten Stellvertreter gelten können: Duccio und Giotto. Denn man kann beinahe jede Figur in den Miniaturen, die von Duccios Kompositionen abweicht auf eine Bildschaffung Giottos in der Arenakapelle zurückführen. So scheint es, dass sich Pucelle neben Duccio auch mit dem Werk Giottos auseinandergesetzt hat.

Ich möchte nun im folgenden Abschnitt durch drei Bildvergleiche klären welche Aspekte der Werke der beiden Trecentokünstler für Pucelle übernehmenswert schienen und somit maßgeblich zum Aussehen und Stil des gesamten Stundenbuches beigetragen haben. Dabei handelt es sich um jene drei Bildbeispiele in denen auch Ferber die Abweichungen von Duccio bemerkt hat und die insgesamt am stärksten an den italienischen Vorbildern orientiert sind: Die Verkündigung, die Beweinung und die Kreuzigung.

⁴² Panofsky 1953, Pocher 1959, Avril 1978, Morand 1961, Ferber 1984

⁴³ Ferber 1984 S.67-69

Die erste Miniatur mit der ich mich beschäftigen möchte ist das Folio 16 recto, welches die Verkündigung zeigt (Abb.1). Diese Szene wird zuerst mit der Verkündigung Duccios verglichen (Abb.2).

Dabei muss man sich natürlich immer wieder vor Augen führen, dass es sich bei den zum Vergleich herangezogenen Objekten um unterschiedliche Medien und Formate handelt und somit stilistische oder kompositorische Differenzen auch in diesen Unterschieden begründet liegen können.

Auf den ersten Blick springt einem die Ähnlichkeit des Raumes, in dem die Handelnden agieren, ins Auge. In beiden Fällen kommt der Engel von links ins Bild und zwar durch eine Art Vorraum, der durch Säulen vom Hauptraum abgegrenzt wird. Beide Male wird der Engel von der Säule überschritten und vermittelt so, dass er sich eindeutig hinter dieser befinden muss. Dadurch, dass der Engel den Torbogen gerade durchschreitet, oder wie bei Pucelle, im Torbogen kniet, befindet er sich in beiden Räumen gleichzeitig und gibt dem Betrachter den Eindruck es handle sich bei der Architektur nicht nur um eine Kulisse, sondern um einen tatsächlichen, von den Figuren betretbaren Raum. Maria weicht in beiden Fällen vor dem Engel zurück, wobei der Engel und Maria bei Pucelle näher zueinander gerückt sind, da Maria nicht, wie bei Duccio, in einen eigenen, durch eine weitere Säule abgetrennten Raum gestellt wird. Dies ist wahrscheinlich dem kleinen Format der Miniatur geschuldet. Betrachtet man nun den Innenraum Pucelles und den Raum zwischen den beiden von Bögen definierten Zimmern bei Duccio, kann man feststellen, dass in beiden Fällen die Wände rechts und links perspektivisch auf einen Fluchtpunkt im Hintergrund zulaufen. Pucelles Raumkonstruktion wirkt allerdings wesentlich kompakter und fester, was einerseits wiederum am Format liegen mag, andererseits auch daran, dass Pucelle ein gesamtes kleines Haus um seinen Innenraum konstruiert während bei Duccio das Dach fehlt und

sich eher ein Eindruck von vielen Stellwänden ergibt, die sich zu einem nach oben geöffneten Labyrinth zusammengestückelt haben. Pucelle gestaltet auch seine Wände massiver, sie sind nicht wie bei Duccio durch Fensteröffnungen aufgelockert. Pucelle verlegt die vielen kleinen Fensteröffnungen in die Attikazone seines Hauses. Während Duccios Architektur also eher an mediterrane Gebäude erinnert, verlagert Pucelle seine Verkündigung in das Innere eines Hauses wie man es in Frankreich antreffen könnte.

Von Duccio übernimmt Pucelle also vorwiegend die räumlichen Strukturen, sowie die Anordnung der Figuren innerhalb dieses Raumes.

Sehen wir uns nun zum Vergleich Giotto's Verkündigung an Anna aus der Arenakapelle an (Abb.3), so sind die bildlichen Übereinstimmungen schon nicht mehr ganz so prominent. Die erste Ähnlichkeit besteht darin, dass Giotto ebenfalls ein gesamtes kleines Häuschen mitsamt Dach darstellt. Auch hier besteht die Szene aus einem Raum und einem Vorraum, allerdings sind bei Giotto diese Räume nicht durch einen offenen Torbogen verbunden und die Figuren durchschreiten diesen auch nicht. Statt zwei Mauern, die auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt ausgerichtet sind, erstreckt sich hier zwar auch ein dreidimensionaler Raum, aber Giotto arbeitet in diesem Fall nicht wie Pucelle oder Duccio, sondern zeigt uns eine Hauskonstruktion, die über Eck gestellt ist. So können wir das Gebäude von innen und außen gleichzeitig betrachten. Auch die starke Untersicht der Szene, die bei Pucelle und Duccio durch den weiten Einblick auf die Decke entsteht, finden wir bei Giotto nur abgeschwächt wieder. Hier ist die Szene eher frontal gezeigt und man sieht Fußboden und Decke zu gleichen Teilen.

Als Nächstes möchte ich mich ausführlich mit der Kreuzigungsszene beschäftigen. Diese befindet sich auf der verso Seite des Folio 68 (Abb.4). Zunächst vergleiche ich sie wieder mit der Szene desselben Themas bei Duccios Maestà (Abb.5).

Hier sind ebenfalls die Ähnlichkeiten schon auf den ersten Blick ersichtlich. Die Mitte bildet in beiden Fällen Jesu auf dem Kreuz, welches frontal auf den Betrachter ausgerichtet ist. Links und rechts davon kann man die beiden Schächer sehen, deren Kreuze kleiner als das Jesu sind und so den Eindruck vermitteln, sie seien weiter im Hintergrund, obwohl sie zugleich so wirken, als wären sie auf derselben Bildebene angeordnet. In beiden Fällen weisen die Kreuze der Schächer eine T-Form auf, während das Kreuz Jesu sichtlich aus zwei Balken besteht. Die Tafel mit der Aufschrift „INRI“ fehlt allerdings bei Duccio. Bei beiden Darstellungen befindet sich das Kreuz auf einem steinernen Untergrund, der aus schroffen Felsen zu bestehen scheint und sich wie eine Schnecke nach oben windet. Zu den Füßen Jesu teilt sich die Menschenmenge in beiden Fällen in zwei Gruppen. Rechts steht der gute Hauptmann, umgeben von einigen Zusehern, links kann man Maria, Maria Magdalena und Johannes sehen, ebenfalls umgeben von einer Viehlzahl an Menschen. In diesen zwei Gruppen lassen sich nun einige Figuren finden, die mehr oder weniger eins zu eins übernommen wurden. In der rechten Gruppe ist das zum Beispiel der gute Hauptmann. In beiden Bildern trägt er ein Tuch um das Haupt gewickelt und er hat einen Vollbart. Auch die Gesichtszüge sind sehr ähnlich. Er trägt ein Gewand mit Mantel, den er mit der linken Hand hält, während er mit der Rechten zu der Seitenwunde Christi hinaufzeigt. Betrachtet man das Gewand näher, so kann man feststellen, dass sogar der Faltenwurf der beiden Gewänder zum Großteil übereinstimmt. Allein der Zeigegestus ist bei Pucelle ein anderer als bei Duccio, dessen Figur mit der ganzen Hand hinweist, während Pucelles Hauptmann nur mit dem Zeigefinger deutet.

Rechts vor der Figur des Hauptmanns findet man eine liegende Figur und einen alten Mann, der sich erschrocken und entsetzt durch den Bart streicht. Auch diese beiden Figuren hat Pucelle für seine Miniatur übernommen. Bemerkenswert hierbei ist, dass

die liegende Figur in beiden Bildern den Rücken zum Betrachter wendet und ihn somit in das Bild mit hinein Holt. Auch in diesem Fall wurden die emotionalen Gesichtsausdrücke mit übernommen und steigern somit die Anteilnahme des Betrachters am Geschehen.

Auch auf der rechten Seite bediente sich Pucelle bei den Figurentypen Duccios. Vor allem die Gruppe: Maria Magdalena, Johannes und Maria finden wir bei Pucelle in derselben Form wieder. Maria sinkt schockiert zusammen, während die links von ihr stehende Maria Magdalena sie auffängt. Johannes greift von links in das Geschehen ein und stützt Maria am Arm. Im Bereich zwischen den Köpfen von Maria und Johannes beobachtet eine dritte Frau (vielleicht die dritte Maria?) von hinten besorgt die Szene. Zwar sind bei Pucelle die Figuren näher zusammengedrückt und Johannes und Maria Magdalena umschlingen Maria stärker, doch hängt dies wahrscheinlich wieder mit dem kleineren Format der Miniatur zusammen. Unterschiedlich ist auch die Haltung der Maria. Während sie bei Duccio seitlich gedreht zu ihrem Sohn aufblickt, ist sie bei Pucelle frontal abgebildet und ihr Kopf hängt ohnmächtig mit geschlossenen Augen herab. Generell sind die zwei Figurengruppen am Fuß des Kreuzes kleiner, doch ist das höchstwahrscheinlich wiederum dem Format zuzuschreiben.

Eine weitere Übereinstimmung zwischen Duccio und Pucelle lässt sich oberhalb des Gekreuzigten finden. In beiden Fällen schweben Engel über dem Haupt Christi. Während sich bei Duccio eine ganze Heerschar von rechts und links in Richtung Christi bewegt, beschränkt sich Pucelle auf jeweils einen Engel rechts und einen Engel links. Dafür sind in der Miniatur zwei weitere Engel unterhalb des Kreuzbalkens zu sehen. Der eine fängt rechts das Blut aus der Seitenwunde auf, während der Engel links einfach zu Christi emporfliegt. Pucelles Engel sind wesentlich inaktiver als die Engelsmasse bei Duccio, die untereinander agiert und die aufeinander reagiert und ihrem Schmerz über den Tod des Gottessohnes freien Lauf lässt. Jedoch sind die beiden oberen Engel in ihrer

Körperhaltung ähnlich zu jenen Duccios. Vergleicht man den rechten Engel, der sich mit der einen Hand vor lauter Kummer die Augen verdeckt, mit dem Engel an derselben Stelle bei Duccio, so kann man hier einen bestechend ähnlichen Gestus wiederfinden. Einen Unterschied gibt es jedoch in der allgemeinen Gestaltung der Engel. Während Duccios Engel wie kleine Menschen mit Flügel und dafür ohne Beine wirken, schwebt bei Pucelle jeder Engel aus seiner eigenen kleinen Wolke, in der die andere Hälfte seines Körpers festzustecken scheint.

Diese Form der Engelsdarstellung begegnet uns in unserem zweiten Vergleichsbeispiel wieder und zwar der Kreuzigung Giottos aus der Arenakapelle (Abb.6). Zwar gibt es auch bei Giotto mehr als vier Engel in der Szene, doch kommen diese von der Gestaltung schon wesentlich näher an die Pucelles heran. Wir finden auch hier die Wolken, die den unteren Teil der Figuren bilden. Einige der Engel passen auch in ihrer gesamten Haltung zu jenen Pucelles. Die Engel in den oberen Ecken von Giottos Fresko halten ihre Hände auf dieselbe Weise wie der Engel, der in der Miniatur das Blut auffängt. Auch das Motiv des Blutauffangens ist in Giottos Bild vorhanden, wird allerdings von einem anderen Engel ausgeführt. Der Engel links unten in der Miniatur, der uns den Rücken zuwendet, hat ebenfalls eine Entsprechung bei Giotto und zwar in dem Engel rechts, welcher das Blut aus den Handwunden Christi auffängt. Seine Handhaltung mit den gestreckten Armen und geballten Fäusten, die fast so wirkt als würde er versuchen schneller zu Christus zu fliegen und so einen aufgewühlten Eindruck vermittelt, scheint von den Engeln im grünen Gewand übernommen worden zu sein. Es macht den Eindruck Pucelle hätte die Haltung der Engel in weiß und grün kombiniert, um einen, für seine Zwecke dienlichen, neuen Engeltypus zu kreieren.

Pucelle scheint sich bei der Darstellung Giottos vorrangig für dessen Engel interessiert zu haben, da sich der Rest der Komposition doch deutlich von der Miniatur

unterscheidet. Es fehlen die beiden Schächer und im unteren Bereich findet sich in Giotto's Fall eine ganz andere Ikonographie. Rechts wird um den Laibrock Christi gewürfelt und Maria Magdalena küsst die Füße Jesu. Nur die Thematik der ohnmächtig werdenden Maria ist dieselbe, jedoch wird hier Maria nicht von Maria Magdalena gestützt, da diese ja bereits zu den Füßen Jesu kniet, sondern von der anderen Maria.

Die Beweinung auf der verso Seite des Folio 82 (Abb.7) ist wohl eine der Szenen, die in der gesamten Literatur zum Stundenbuch der Jeanne d'Évreux am häufigsten zum Vergleich herangezogen wird wenn es um dessen Nähe zu Duccio's Maestà geht. Schon Panofsky verwendet dieses Beispiel um die kompositorischen Übereinstimmungen deutlich zu machen.⁴⁴

Ich ziehe hierzu also ebenfalls zuerst dieselbe Szene aus Duccio's Maestà zum Vergleich heran (Abb.8). Wie in dem vorherigen Beispiel, ist die Ähnlichkeit sehr gut zu sehen. Das Zentrum bildet der bis zum Oberkörper nackte Christus, der auf einem Sarg liegt, der aus Platten zu bestehen scheint und bildparallel ausgerichtet ist. Die Trauernden gruppieren sich in beiden Fällen in ähnlicher Weise um den Toten. Johannes steht links am Kopfende des Sarges und hält den Kopf des Verstorbenen mit seiner rechten Hand um die er ein Tuch gewickelt hat. Maria steht hinter dem Sarg und beugt sich über ihren toten Sohn um ihn noch ein letztes Mal zu küssen. Hinter ihr wirft eine verzweifelte, trauernde Maria Magdalena die Hände aufgewühlt zum Himmel. Petrus steht rechts vor dem Sarg und beugt sich zu Jesus hinunter um ihn mit dem Leichentuch einzuwickeln. Die kniende Person, welche die Hand Jesu küsst, fehlt allerdings bei Duccio. Auch die zwei anderen Frauen, von denen wir in Pucelles Miniatur nur den Scheitel und den Rücken sehen, sind so in Duccio's Werk nicht zu finden. Bei Duccio sind noch drei weitere Frauen zu sehen, die allerdings alle in Frontalansicht wiedergegeben

⁴⁴ Panofsky 1953 S.26

sind und sich ausschließlich hinter dem Sarg befinden. Generell ist die Szene bei Pucelle gedrängter, wahrscheinlich wiederum durch das kleine Format bedingt und lässt so auch weniger perspektivischen Einblick auf die Grabsteinoberfläche zu. Raum wird hier vor allem durch die Rückenfigur, die fragmentierte Figur links hinten und das Staffeln der Figuren vor und hinter den Grabstein geschaffen. Auch die Engel in Pucelles Werk kommen bei Duccio nicht vor.

Vergleichen wir diese Szene nun mit demselben Thema bei Giotto (Abb.9), so finden wir hier beinahe all das, was wir bei Duccio vermisst haben. Engel fliegen über der Szene, Rückenfiguren sitzen im Vordergrund vor dem Leichnam, der hier allerdings nicht auf einem Grabstein liegt, und hinten links gibt es eine große Gruppe von Frauen, von denen, durch starke Überschneidung, nur noch die Scheitel zu sehen sind. Lediglich die ganzfigurige Rückenfigur bei Pucelle links fehlt auch hier. Im Unterschied zu Duccio steht Petrus bei Giotto nur als Beobachter rechts im Bild und deckt Christus nicht aktiv zu. Johannes steht hier ebenfalls links zu Jesu Füßen und streckt trauernd seine Hände von sich, während er bei Pucelle und Duccio Jesu Kopf stützt. Dafür fehlt bei Giotto der ausschweifende Trauergestus der Maria Magdalena. Diese nimmt nun nicht mehr prominent die Mitte des Bildes ein sondern ist nach rechts gerückt worden und beugt sich betrübt zu Jesus hinunter.

Reflektiert man nun alle oben genannten Beobachtungen, kann herausgefunden werden welche Aspekte der italienischen Trecentomalerei Pucelle besonders interessierten und daher Eingang in die Miniaturen des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux gefunden haben.

Der Aspekt der meist von der Forschung in den Vordergrund gerückt wird wenn es um die Rezeption von Duccio oder Giotto geht, ist der von Dreidimensionalität und

räumlicher Tiefe innerhalb der Bilder. Zweifelsohne ist das auch für Pucelle der Fall. Das Interesse des Meisters ist sichtlich stark an den räumlichen Lösungen der beiden Maler orientiert, vor allem die Gebäudekonstruktion betreffend. Aber auch die Andeutung von Raum, nicht durch die Schichtung von Personen nebeneinander sondern durch Überschneidungen stößt auf sichtliches Interesse, da einige Figurengruppen, vor allem komplex räumliche, verschachtelte wie in der Kreuzigung übernommen werden und stringent in die Komposition mit eingebunden werden.

Der zweite Aspekt, der aus der Trecentomalerei stammt und oft als für die Miniaturen Pucelles charakteristisch angesehen wird, ist die große Emotionalität und somit auch die Steigerung der Vermenschlichung und Individualisierung der Figuren. Diese Art der emotionalen Intensivierung der Hauptszene macht sich nun auch bei den Bildern Pucelles bemerkbar. Selbstverständlich lernt Pucelle, wie in den oberen Vergleichen bereits gezeigt, welche Stilmittel Giotto einsetzt um den Betrachter noch stärker in das Geschehen zu involvieren. Jedoch muss man immer auch bedenken, dass Pucelle nicht bloß die neuen Errungenschaften kopiert. Ein großer Teil dessen, was seine lebendige und emotionale Gestaltung von Szenen ausmacht, findet sich bei Pucelle bereits in seinen Miniaturmalereien. Daher wäre es meiner Ansicht nach zu einseitig zu behaupten, dass die starke emotionale Mimik und Gestik der Figuren Pucelles allein der Trecentomalerei zuschulden seien.

Viele Lösungen die Pucelle anwendet um seinen Protagonisten Leben einzuhauchen sind in der Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts bereits Gang und Gebe und haben schon eine längere Tradition auf die der Buchmaler zurückgreifen kann. So ist das Agieren einzelner Figuren aufeinander in dem Bereich der Drollerien ein beliebtes Mittel um humoristische Momente und Geschehen zu erzeugen mit denen sich der Betrachter identifizieren kann. Pucelle ist sich also der Wirkung auf den Betrachter bewusst, wenn

er beispielsweise einen Affen eine Trommel spielen lässt oder wenn ein schlafender Hirte von einem Drachen ins Bein gebissen wird. In dieser Welt der Drollerien ist es auch schon vor dem Stundenbuch der Jeanne d'Évreux üblich Randfiguren verzerrte Gesichter zu geben mit denen sie einmal schmerz erfüllt, einmal angestrengt und einmal verwirrt aussehen können. Es ist also für Pucelle nichts Neues den Betrachter mit Hilfe von Gestik und Mimik der Figuren etwas fühlen zu lassen. Dies ist ein gewohntes Formengut, das vermutlich auf eine enge Verbindung Pucelles mit der niederländischen Buchmalerei zurückzuführen ist. Auf die Ausmaße dieser Verbindung soll in einem folgenden Kapitel noch weiter eingegangen werden.

Neu ist für Pucelle nun aber, dass solch eine Art von starker Expressivität auch in den Hauptszenen genutzt werden kann um die *Compassio* des Betrachters zu erhöhen. Hier gab die Tafelmalerei Italiens vermutlich den Anstoß dazu diese Art der Figurengestaltung auch in den Hauptszenen einzuführen.

Pucelle kopiert also manche Figuren Giotto's und Duccio's. Vor allem solche, die zur Steigerung der Verlebendigung der Szene beitragen, scheinen es ihm besonders angetan zu haben. Genannt seien hier als Beispiele nur die Engel der Verkündigung, die in ihrer Trauer höchst expressiv gestaltet sind, sowie auch die händeringende Figur der Grablegung. Dabei übernimmt Pucelle nun die Gewandung, die Haltung und den Ausdruck der Figuren beinahe exakt. Motivisch sind diese Figuren als wörtliches Zitat zu verstehen jedoch scheinen sie stilistisch wie in eine andere Sprache übersetzt.

Für Pucelle scheint die Ausdruckskraft der Figuren nicht notwendigerweise mit ihrem Stil zusammenzuhängen. Denn während er Haltungen kopiert, weist der Stil der Figuren auf ein gänzlich anderes Vorbild hin. Pucelle nimmt diese motivischen Anregungen aus der Trecentokunst und übersetzt sie in eine ihm vertraute

Formensprache. Dies scheint eine bahnbrechende Leistung zu sein. Etwas komplett Neues auf Antrieb mit etwas Vertrautem verschmelzen lassen zu können. Doch erinnert man sich zurück an die bereits gewonnene Erkenntnis, dass diese Art von expressiver Figurengestaltung, zumindest im Bereich der Drollerien keine Neuheit für den Künstler darstellt, so wird es deutlich, dass der Buchmaler im Grunde altbekannte Traditionen einfach neu verpackt. Giotto und Duccio liefern ihm ein neues Repertoire an expressiven Gesten, allerdings kann er auch auf ein bereits vorhandenes Repertoire an gestalterischen Möglichkeiten für individuelle Figuren im Bereich der Drollerien zurückgreifen. Die italienischen Vorbilder geben ihm also den Anstoß dazu die expressiven Figuren, die bis dahin nur auf die Randszenen beschränkt waren, auch in den Hauptbildraum zu übernehmen. Da er aber seine originären Figuren, wie auch die italienischen Typen in den Darstellungen verwendet, wie beispielsweise bei den Personengruppen der Kreuzigung, kann er den Stil der italienischen Künstler nicht für die gesamte Komposition übernehmen. Daher bleibt er bei seiner vertrauten Formensprache. Dennoch ist es eine herausragende Leistung wie schlüssig er die Motive anderer Künstler in seinen eigenen Stil umwandelt und wie überzeugend er sein eigenes Formengut mit dem der Trecentomaler mischt. Pucelle hat sich also im Falle des Stundenbuchs der Jeanne d'Évreux nicht mit einem wörtlichen Zitat begnügt, sondern die Figuren für den Betrachter, und um seine eigenen Figuren zu integrieren, in die für ihn gewohnte französische Formensprache übersetzt. Man könnte also sagen, dass Pucelle in diesen Miniaturen italienisch spricht, aber mit einem starken französischen Akzent.

Noch einmal zusammengefasst lässt sich sagen, dass Pucelle für seine Miniaturen von der italienischen Trecentomalerei zwei Hauptaspekte übernimmt. Einerseits bedient er sich der räumlichen, dreidimensionalen Gestaltung, sowohl der

Architekturelemente als auch der Gesamtkomposition. Andererseits gaben die expressiven Malereien Giotto's Anlass dafür die emotionale Individualität der Figuren, die bisher nur im Bereich der Drollerien denkbar war, auch auf die Hauptszenen zu übertragen.

5.2 Die französische Tradition

Um den Stil des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux aber komplett zu analysieren reicht es nicht nur auf dessen neue Errungenschaften aufgrund des Kontakts zur italienischen Kunstwelt zu verweisen. Denn trotz zahlreicher Ähnlichkeiten zur Bildgestaltung Duccio's und Giotto's gibt es doch auch zahlreiche Elemente der Miniaturmalerei Pucelles, die in ihren Wurzeln immer noch französisch bleiben. So verweisen zum Beispiel die Figuren mit ihrem Stil und ihrer Gestaltung immer noch auf die französische Tradition und ähneln in ihren Zügen keineswegs denen der Trecentomaler.

Es haben in der Vergangenheit schon viele Autoren auf diesen Umstand der, wie sie Panofsky nennt, „selektiven“ Stilwahl, hingewiesen.⁴⁵ Autoren wie Ferber oder auch Morand sprechen in ihren Analysen des Stundenbuches, trotz der deutlichen Nähe zum Trecento immer wieder von dessen stilistischer Nähe zur französischen Buchmalerei.⁴⁶

Avril meint Pucelle bleibe: „Pariser Vorgängern in der Klarheit des Ausdrucks und formalen Eleganz verpflichtet.“⁴⁷ Sie sieht Maître Honoré, dessen Werkstatt die Buchmalerei in Frankreich Ende des 13. Jahrhunderts stark prägte, als ein maßgebliches

⁴⁵ Panofsky 1953 S.26

⁴⁶ Ferber 1984 S.69, Morand 1961 S.208

⁴⁷ Avril 1978 S.14

Vorbild und stilprägend für die Kunst Pucelles und liefert somit einen konkreten Anhaltspunkt an dem man ansetzen kann, um die französischen Elemente in den Miniaturen zu konkretisieren.

An der Darstellung der Kreuzigung wurden bereits die italienischen Züge herausgearbeitet, nun soll mittels Vergleich mit einer Kreuzigungsszene aus dem Brevier Phillip des Schönen (Abb.10) gezeigt werden, warum das Werk Pucelles, trotz seiner zahlreichen Rezeptionen aus den Werken Duccios und Giotto, dennoch der französischen Tradition verhaftet blieb. Dabei soll das Brevier stellvertretend für eine Gruppe an Werken stehen, die sich alle an dem Stil des Maître Honoré orientieren. Denn da gerade die Buchmalerei im 13. Jahrhundert in Frankreich stilistisch sehr homogen ist, ist die tatsächliche Zuschreibung an Honoré, ähnlich wie bei Pucelle, schwierig und nicht zweifelsfrei möglich.

Auf den ersten Blick finden wir im Brevier weit weniger Figuren, die allesamt auf einer Bildebene nebeneinander gestellt sind. Die Größenverhältnisse der einzelnen Personen zueinander werden nicht durch Entfernung begründet, sondern liegen allein in der hierarchischen Abstufung. So ist Christus der höchste Punkt, während Johannes und Maria am nächst größten dargestellt sind. Der gute Hauptmann und Longinus sind, obwohl sie direkt neben Maria und Johannes stehen, wesentlich kleiner als diese. Noch unrealistischer ist die Tatsache, dass die beiden Schächer die kleinsten Personen im Bild sind, obwohl die Gekreuzigten den Rest der Gruppe eigentlich überragen sollten.

Auch das Moment der in Ohnmacht fallenden Maria ist hier noch nicht zu finden. Johannes und Maria finden getrennt, rechts und links vom Kreuz Platz.

Trotz dieser formalen und inhaltlichen Unterschiede gibt es doch Elemente im Brevier Phillips des Schönen, die zeigen, dass Pucelle die französische Maltradition, die auf Maître Honoré zurückgeht, nicht vollkommen vernachlässigt.

Betrachtet man zum Beispiel die beiden Gekreuzigten, so sieht man, dass diese eine ganz ähnliche Haltung einnehmen. Zwar ist auch der Christus Duccios nicht so weit von dem Pucelles entfernt, doch gibt es mehr Übereinstimmungen mit dem französischen Meister. Vor allem die Arme sind in ihrer Gestaltung und Haltung sehr ähnlich. Die Art wie die Hände nach oben gebeugt sind und der Ellenbogen die schmalste Stelle des Armes bildet, stimmt eindeutig überein. Bei Duccio hingegen sind die ans Kreuz genagelten Arme vollkommen durchgestreckt und knicken nicht an den Handgelenken nach oben.

Auch die Haltung des Körpers Christi ist näher an der Darstellung des Breviers. Der Leib wölbt sich auf dieselbe Weise am Oberkörper zuerst nach rechts und mit den Beinen dann nach links. Es entsteht eine stärkere S-Form als bei Duccio. Zwar sind die Muskeln bei Pucelle stärker durchmodelliert, doch folgen die einzelnen Modellierungslinien denen des Breviers Phillip des Schönen. Bei den Beinen allerdings scheint eine Mischung aus Duccio und dem Honorétypus verwendet worden zu sein. Die Beine sind zwar nicht, wie bei Duccio, nebeneinander angeordnet, aber sie überkreuzen sich auch nicht ganz so stark wie im Brevier. Fast scheint es, als hätte Pucelle das Bein des Christus verschoben, um so beide Knie sichtbar zu machen und damit einen plastischeren Faltenwurf zu bekommen, der realistisch nachvollziehbar ist.

Auch das Lendentuch kommt dem des Breviers näher. Es wirkt schwerer als bei Giotto, bei dem es fast transparent und federleicht scheint. Die Falten lassen das Tuch

bei Pucelle massiger und präsenter wirken. Im Brevier finden wir ebenfalls ein derart massiges Tuch, selbst wenn der Faltenwurf noch nicht so überzeugt wie bei Pucelle.

Wenn wir nun das Kreuz betrachten so finden wir beim Brevier dieselbe rechteckige Inschrift-Tafel die schräg auf dem Balken angebracht ist. Obwohl dieses Element in der sonst recht naturalistischen Darstellung fehl am Platz wirkt, war sie Pucelle anscheinend wichtig genug, um alle Bestrebungen nach Realismus beiseite zu lassen und die Tafel in sein Werk einzubauen.

Zwar finden wir im Brevier keine Engel über dem Kreuz, doch ist hier die Entsprechung für die beiden Gegenstände in den Händen der Engel zu finden. Sowohl bei Giotto als auch bei Duccio trugen die Engel nichts, sondern drückten nur Trauer über den Tod Jesu aus. Pucelle übernimmt nun diese Engel und gibt ihnen eine neue Aufgabe.

Im Brevier sehen wir links im Bild die Darstellung einer Sonne, die aus einer Art halbkreisförmigen Himmelsfleck mit Wolke zu kommen scheint. Rechts kommt aus der gleichen Konstruktion ein Mond hervor. Dieses Motiv der Sonne und des Mondes kommt in der französischen Kunst häufig vor und geht auf eine antike Überlieferung aus dem 4. und 5. nachchristlichen Jahrhundert zurück. Diese besagt, dass kurz vor Jesu Tod der Mond am Himmel zu sehen war, obwohl es Tag war.⁴⁸ Bei Pucelle finden wir nun ebenfalls die Sonne und den Mond. Die Sonne weist dieselbe runde Form auf, die durch konkave Streifen gegliedert wird. Der Mond allerdings wurde hier noch um ein Gesicht erweitert. Pucelle scheint nun das ominöse Schweben der Himmelskörper aus undefinierbaren Halbkreisen etwas zu vage gewesen zu sein. Deshalb nimmt er zwei Engel von Giotto, dessen Engelstypen er sehr zu schätzen scheint und lässt sie diese zwei

⁴⁸ Rampton 2016 S.107

Elemente aus der französischen Tradition darbringen. Vorbilder aus Italien verschmelzen mit Vorbildern aus der französischen Tradition zu einer neuen Bildlösung.

Auch die Schächer sind einen Vergleich wert. Bei Duccio sind die beiden Schächer wie Jesus mit komplett gestreckten Armen an das Kreuz genagelt, während sowohl im Brevier als auch bei Pucelle die Arme abgewinkelt sind und die Schächer an ihren Ellenbogen über den Querbalken hängen.

Während es dem Maler des Breviers jedoch sichtbar schwer fällt diese Position überzeugend umzusetzen, wendet Pucelle sein erworbenes Wissen über Schwerkraft und Plastizität an, um aus diesem Typus eine nachvollziehbare Haltung zu machen. Im Brevier sind die Hände anscheinend hinter dem Rücken verschränkt, jedoch wirkt es so als würden die Arme der Schächer an deren Ellenbogen enden. Pucelle ergänzt die Arme und ermöglicht so, dass die Schächer an den Ellenbogen schwer am Querbalken hinunter hängen können. Im Brevier Phillip des Schönen hängen die beiden an den Achseln und dadurch wirkt ihre Haltung eher wie ein extrem unbequemes Stehen als ein Herabhängen.

Das Motiv der am Kreuz hängenden, anstatt genagelten, Schächer nimmt Pucelle also aus der französischen Tradition. Allerdings verhilft er diesen zu einer neuen Körperlichkeit. Einerseits modelliert er die Gliedmaßen viel stärker durch, andererseits positioniert er die Körper in einer ähnlichen Weise wie die hängenden Schächer bei Duccio. Der linke ist in die Dreiviertelansicht gerückt und gibt so ein Gefühl von Tiefe. Die herabhängenden Köpfe erzeugen den Eindruck von Schwere und Erdanziehung. Pucelle orientiert sich also auch hier an einem französischen Typus und kombiniert ihn mit der Lösung Duccios um ihm einen realeren, naturalistischeren Eindruck zu verleihen. Dabei ist vor allem erstaunlich, dass er auch bei der starken Veränderung der

Armposition zu einer heterogen überzeugenden Lösung kommt. Vorbilder dieser Art sind weder in der italienischen, noch in der französischen Buchmalerei zu finden. Es ist also anzunehmen, dass Pucelle tatsächlich eigenständig zu einer solch innovativen Lösung gekommen ist.

Doch nicht nur motivisch bleibt Pucelle der französischen Tradition verhaftet. Wie bereits oben erwähnt unterscheiden sich die Figuren Pucelles in ihrer stilistischen Gestaltung grundsätzlich von denen Duccios oder Giotto's.

Betrachtet man die Figuren Duccios in dessen Kreuzigungsdarstellung so kann man allgemein beobachten, dass dessen Gesichter sehr schmal und kantig wirken. Alle Personen, egal ob weiblich oder männlich, haben eine lange, recht spitze Nase. Die Lippen erscheinen ein wenig schlauchbootartig aufgeblasen und die Mundwinkel ziehen stets leicht nach unten. Die Augen wirken schmal und ein wenig zusammengekniffen so als würden die Figuren vom Licht geblendet. Diese etwas verkrampft wirkende Mimik ist zweifelsohne noch ein Überbleibsel der byzantinischen Malerei und deren typische Merkmale, der gerunzelten Stirn und der Falte zwischen den Augenbrauen. Die Haare gestaltet Duccio auf zwei Arten. In einem Fall sind sie lang und nur leicht gewellt, wie zum Beispiel bei Jesu. In diesem Falle teilen sie sich meist symmetrisch in zwei bis drei Strähnen auf jeder Seite und fallen relativ geradlinig ohne viel Bewegung herab. Sie scheinen sich fast der Schwerkraft zu widersetzen, stehen meist in einem geraden Winkel vom Gesicht ab und wirken dadurch beinahe wie eine feste, harte Masse. Der andere Haartypus ist vor allem bei den weißhaarigen Männern zu finden und zeigt dicke enge Locken, meist in Verbindung mit einem Bart. Sie wirken wie viele kleine autonome Kringel, die sich um den Kopf oder das Kinn geballt haben um so eine ornamental wirkende Frisur zu erzeugen.

Die Figuren Pucelles hingegen haben allesamt eher rundliche Gesichter. Die Münder gleichen eher schmalen Strichen und die Augen sind entweder groß, geweitet und rund oder bei Christus und den Schächern sanft geschlossen. Im Allgemeinen haben die Figuren Pucelles ein lieblicheres Antlitz und wirken insgesamt weicher als die harten, spitzen Gesichter Duccios. Auch die Haare, die bei Duccio eher eine harte selbstständige Masse um den Kopf bilden, fallen bei Pucelle in großen sanften Wellen herab. Dabei ist ihr Sinn immer das Gesicht zu rahmen und somit noch weiter zu runden. Auch die Regelmäßigkeit und die Symmetrie der Strähnen rechts und links der Gesichter lassen sie dem Auge angenehmer und gefälliger erscheinen als die Duccios.

Auch in der Behandlung des Körpers gehen die beiden Darstellungen auseinander. Während Duccios Figuren recht geradlinig und beinahe wie durch Linien konstruiert wirken, kann man bei Pucelle beobachten wie sich ein gewisser innerer Schwung durch die Figuren zieht, der durch die tiefen, runden Falten der Gewänder noch betont wird. Während die Figuren bei Duccio fast wie einzelne Blöcke wirken, die nur den ihnen vorgesehenen Raum einnehmen und zum Rest des Bildes strikt abgetrennt werden, geben sich die Personen bei Pucelle wesentlich raumgreifender und in gewissem Sinne auch bewegter.

Nimmt man beispielsweise die Gruppe um die Gottesmutter auf der linken Seite so sind die Figuren bei Duccio, nicht nur farblich sondern auch durch ihre strikten Konturen stark voneinander abgegrenzt. Es wäre durchaus möglich hinter jeden Rücken und an jede Frontseite der Gestalten einen linearen Strich zu setzen und jene würden diesen geometrischen Rahmen kaum überschneiden. Bei Pucelle hingegen zeigen die Figuren wesentlich mehr Schwung. Johannes beugt sich stärker nach vorne, sein Rücken beschreibt eine S-Form und nicht mehr wie bei Giotto eine klare Linie, auch greifen die Figuren viel mehr ineinander über. Während bei Duccio die Berührung Johannes und

Marias nur auf deren Hände, die ebenfalls eine parallele Linie zum Boden bilden, beschränkt ist, verschlingen sich bei Pucelle die beiden Figuren regelrecht ineinander. Es scheint fast als würden die Faltenbögen des Gewandes des Johannes in denen der Maria weitergeführt. Bei der Armpartie zwischen den beiden Figuren ist bereits intensiveres Betrachten nötig um zu ermitteln, welche Falten zu welcher Person gehören, wo ein Arm anfängt und ein anderer endet.

Generell werden die Figuren Pucelles durch schwungvolle, rhythmische Linien modelliert, die das Auge am Körper entlangführen und so einen geschwungenen runden Eindruck erzeugen, wie er für die französische Kunst um 1300 so typisch ist. Sie stehen in starkem Kontrast zu den durchwegs parallel geführten Falten bei Duccio, die bei Richtungswechsel des Faltenwurfes hart aufeinander stoßen und so eher einen separierenden als einen weichen verbindenden Eindruck hervorrufen. Gerade im Falle des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux wird also klar, dass ein Künstler durchaus ein direktes Zitat eines anderen Künstlers anwenden kann, ihn sozusagen eins zu eins kopiert und gleichzeitig zu einem vollkommen anders wirkenden Gesamtergebnis kommen kann. Pucelle hat sich also am Formengut des Trecento bedient, ohne notwendigerweise auch dessen Stil zu annectieren.

Die Herkunft des runden, weichen Stils den Pucelle in seinen Miniaturen gebraucht, stammen, wie bereits oben erwähnt, aus Frankreich und entsprechen jenem Stil der bereits unter Honoré praktiziert wurde und dann die gesamte französische Buchmalerei dominierte.

Vergleicht man die Szenen des Heiligen Ludwigs (Abb.11) mit einer Miniatur aus dem La Somme le Roy (Abb.12) das zwischen 1290 und 1300 ausgemalt wurde und

Maître Honoré zugeschrieben wird⁴⁹, so wird der Ursprung des Figurenstil des Jean Pucelle durchaus deutlich. Die Szenen des Leben des Hl. Ludwigs sind jene Darstellungen die im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux mit Abstand noch am nächsten zur französischen Tradition stehen und zwar dadurch, dass es sich um einen französischen Lokalheiligen handelt und dadurch keine italienischen Vorbilder dafür zur Hilfe genommen werden konnten.

All die Eigenschaften der Figurendarstellung welche die Malerei Pucelles von der Duccios unterscheiden, können nun bei Honoré gefunden werden. Vergleicht man die Darstellung der beiden Könige, so kann man in beiden Fällen die Locken beobachten die das Gesicht rahmen und sich am unteren Ende von diesem wegkringeln, während in der Mitte des Kopfes ein kleiner runder Haarschopf ruht. Die Frisuren der beiden Diener, die hinter dem heiligen Ludwig stehen, sind in derselben Weise ausgeführt. Auch die Gestaltung der Krone geschieht auf sehr ähnliche Weise. Die „Zacken“ formen einen kleeblattförmigen Dreipass aus, wobei nur der mittlere Dreipass ganz gesehen wird und die beiden äußeren nur halb sichtbar erscheinen. Obwohl die Gesichter Pucelles viel mehr Modellierung und Tiefe aufweisen als die des Maître Honoré, lassen sich auch hier Gemeinsamkeiten finden. Die Augen sind mandelförmig und die Pupille wird durch einen schwarzen Punkt festgelegt. Dadurch ist es sowohl Honoré als auch Pucelle möglich dem Blick der Figuren eine dezidierte Richtung zuzuweisen und so einen gewissen Grad an Interaktion der Figuren rein durch deren Mimik zu etablieren. Auch an der Faltenbehandlung lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit festmachen. In beiden Fällen teilt sich der Mantel des Königs in der Mitte und das Innenfutter wird sichtbar. Die dadurch entstandene Falte zieht sich von der Brust plastisch modelliert bis zum

⁴⁹ Unabhängig von der Richtigkeit dieser Zuschreibung, verwende ich den Namen Honorés hier als ausführenden Maler. Der Vergleich hätte immer noch Berechtigung, wäre das Werk nur im Umfeld Honorés entstanden, da ich natürlich keineswegs beweisen möchte, dass Pucelle Maître Honoré als direktes Vorbild hatte, sondern nur zeigen will, dass er sich dem durch ihn geprägten Stil bediente, der in Frankreich weit verbreitet war.

Saumende. Die Ärmel, die zur Hand immer enger werden, zeigen trotz Übergröße die Umrisse des darunterliegenden Armes und dort wo sich der Stoff verengt entsteht eine sichelförmige Falte. Auch bei den abgewinkelten rechten Beinen kommt es zu einer ähnlichen Faltenbildung. Ober- und Unterschenkel zeichnen sich wieder gut ab und die Falten schwingen in runden Linien um die darunter liegende Extremität. Noch besser sind diese S- förmigen Linien bei Maître Honoré beim Mantel der Figur des Jonathans zu beobachten.

Es ist also festzustellen dass Pucelle, egal ob er sich italienischen oder französischen Motiven bedient, immer einen einheitlichen Stil für die Gestaltung seiner Figuren heranzieht. Egal ob nun in den Legenden des heiligen Ludwigs oder in den von Trecento geprägten Passionsszenen, die Figuren haben alle dieselben geschwungenen symmetrisch rahmenden, dekorativen Locken und ihre Körper werden rhythmisch modelliert durch bewegte, geschwungene Umrisslinien und weiche, schüsselartige Falten, die sich geschmeidig um den darunterliegenden Körper legen. Somit folgen die Figuren dem im 14. Jahrhundert in der Buchmalerei etablierten Stiltypus.

5.3 Flämische und nordfranzösische Vorbilder

Eine dritte Komponente die den Stil der Miniaturen des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux mitbestimmt, sind jene Elemente die ihren Ursprung in der flämischen und nordfranzösischen Buchmalerei haben. Der Erste, der 1907 auf die Ähnlichkeiten der Miniaturen Pucelles zu jenen der Rhein-Maas Region in seinem Aufsatz hinwies, war

Georg Vitzthum von Eckstädt.⁵⁰ Erwin Panofsky schließt an dessen Gedankengang an und spricht von Randfiguren aus dem Norden, die den Drollerien Pucelles ähneln.⁵¹ Dabei nennt er Tournai, Dijon und Verdun als jene Regionen, deren Stil dem Pucelles am nächsten kommt. Seine Theorie Pucelle sei vielleicht ein Künstler aus Flamen oder Nordfrankreich, der später nach Paris immigrierte, ist durchaus nicht ganz von der Hand zu weisen und soll in der Folge noch genauer behandelt werden. Auch Morand und Gould sprechen von vorhandenen Parallelen zur flämischen und nordfranzösischen Malerei.⁵² Auffällig ist jedoch, dass in den meisten Analysen die Verweise auf eine vorbildhafte Wirkung der flämischen Kunst auf den Bereich der Drollerien beschränkt bleiben.

Morand geht sogar so weit, den Stil Pucelles in zwei verschiedene Systeme zu gliedern. Sie spricht dabei von einem „dual aspect“ der Kunst Pucelles.⁵³ Einerseits gibt es für sie den Stil der Hauptszenen, der zur Textillustrierung dient, daher klar für den Betrachter verständlich sein muss und somit den italienischen, klar lesbaren Vorbildern folgt. Währenddessen versteht sie die Randfiguren als eine Zone der freien Gestaltung mit vielen Expressionsmöglichkeiten, die daher die Gelegenheit bot, flämische Grotesken anzuwenden.

Die folgenden Bildvergleiche sollen zeigen, dass die Miniaturen des Stundenbuches und somit auch die Kunst Pucelles weit über die Grenzen der Randfiguren hinaus eng mit dem flämischen Stil verbunden sind und dessen Miniaturmalereien wesentlich von der Kenntnis der Buchmalerei Flanderns und Nordfrankreichs abhängig sind.

⁵⁰ Vitzthum von Eckstädt 1907 S.11

⁵¹ Panofsky 1953 S.31

⁵² Morand 1962 S.4, Gould 1991 S.1

⁵³ Morand 1962 S.1

Den ersten Vergleich bietet die Seite eines Genter Psalters der 1320 bis 1330 entstanden ist. Hierbei muss immer wieder betont werden, dass das Ziel meines Vergleiches in keiner Weise ist zu zeigen, dass dieses Werk ein direktes Vorbild für Pucelle war, sondern es soll dazu dienen zu verdeutlichen, dass Pucelle mit dem Stil und dem Aussehen ähnlicher Werke, die in diesem Zeitraum in jener Region entstanden sind, vertraut war.

Durch die beinahe gleichgroßen Dimensionen⁵⁴, sowie die zeitlich nahe Entstehung zum Stundenbuch der Königin von Frankreich ist dieser Psalter für einen Vergleich gut geeignet. Auch teilt er zwei weitere Eigenschaften mit dem Stundenbuch der Jeanne d'Évreux. Ikonographisch stellt er für die flämische Malerei eine Ausnahme dar, da die Initialen vorwiegend historisierende Darstellungen aus dem Leben des Heiligen Franziskus zeigen.⁵⁵ Auch beim Stundenbuch der Jeanne d'Évreux werden historisierende Szenen eines Heiligen abgebildet, die ihrerseits eine Seltenheit in der französischen Tradition darstellen. Außerdem besteht allein durch die Thematik der Franziskus Vita ein, wenn auch vielleicht geringer, Bezug des Genter Werkes zu Italien. Der zweite Punkt den der Psalter mit dem Stundenbuch der Jeanne d'Évreux gemeinsam hat, ist, dass er laut Smeyers ebenfalls für eine Frau angefertigt wurde, laut ihm vermutlich eine Gönnerin eines Franziskanerklosters.⁵⁶

Das Folio 71 recto des Genter Psalters (Abb.13) zeigt schon auf den ersten Blick, dass sich die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken nicht nur auf den Bereich der Randfiguren beschränken. Sieht man sich das Folio 143 recto des Stundenbuches aus den Cloisters an (Abb.14), so muss man feststellen, dass der gesamte Seitenaufbau durchaus ähnlich gestaltet wurde. Die Rankenelemente rahmen einerseits oben und

⁵⁴ Das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux misst 9,4 mal 6,4 cm und der Genter Psalter 9,2 mal 6,2 cm

⁵⁵ Smeyers 1999 S.142

⁵⁶ Smeyers 1999 S.142

unten den Text, andererseits bilden sie eine Bühne und Anknüpfung für die diversen Drollerien. Oft scheinen Drolerie und Ranke sogar eins zu sein, so wie im Fall der auf der Initiale liegenden Figur bei Pucelle und der holzhackenden Drolerie im Genter Psalter. Beide scheinen quasi aus der Ranke hinauszuwachsen. Ein Phänomen, das sowohl in der flämischen Buchmalerei, als auch bei den Miniaturen Pucelles häufig verwendet wird. Auch die Tiergestalten, die flach in den Zeilenumbrüchen eingeschoben wurden, kann man in beiden Manuskripten beobachten. Sie zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie über den Textrand hinausragen und mit den Drollerien außerhalb des Textes kommunizieren. Während im Genter Psalter die Hunde, die aus den Zeilen ragen, gierig auf den Hirsch rechts geifern, versucht sich bei Pucelle ein junger Mann mit Hilfe der Ranke aus den Buchstaben zu ziehen um zum oberen Bildrand zu gelangen und sich somit der Figur in der Rüstung anzuschließen. Smeyers spricht auch davon, dass die Figuren am äußeren Bildrand sich oft auf die Hauptszene beziehen. Er nennt hier zum Beispiel einen Affen der mit einem Vogel spricht und dadurch auf die Predigt des Heiligen Franziskus in der Initiale verweist.⁵⁷

Aber auch bei der Gestaltung der Initiale und deren Einbettung in die restliche Seite gibt es Parallelen. Beide Initialen sind von einem rechteckigen Feld mit Rahmen umgeben das durch einen gemusterten Hintergrund ausgefüllt wird. Die Initiale selbst jedoch hält sich nicht an diesen Rahmen und hebt sich auch in ihrer Gestaltung von diesem ab. Während bei dem Genter Exemplar die Initiale vorwiegend durch weiße Muster lebendig, bewegt und beinahe plastisch wirkt, geht Pucelle noch einen Schritt weiter und verlebendigt die Initiale komplett, indem er sie aus kleinen Mischlingswesen bildet. Was beide Darstellungen weiters gemein haben ist, dass sich die Protagonisten der Szene der Initialen nicht an ihren vorgegebenen Rahmen halten sondern sowohl den

⁵⁷ Smeyers 1999 S.142

Buchstaben als auch den äußeren Rahmen überschneiden. Auch das Motiv des Eingreifens einer Randszene in die Initiale und die dadurch entstandene Verbindung der zwei ist eine Eigenschaft, die in beiden Werken sichtbar wird. Bei Pucelle ist es die Wache über der Initiale, die sich etwas gelangweilt mit ihrer rechten Hand am oberen Bogen festhält, während im Genter Psalter ein Drache in den äußeren Rahmen der Initiale beißt. Generell entsteht durch diese vielen Verbindungen und Bezüge der einzelnen Personen aufeinander in beiden Fällen eine Art kreisförmige Dynamik, die den Betrachter einmal um den ganzen Text herumführt.

Auch das Folio 70 verso (Abb.15) desselben Genter Psalter gibt im Vergleich mit dem Folio 61 verso (Abb.16) aus dem Stundenbuch der Jeanne d'Évreux Aufschluss darüber, dass sich beide Illuminatoren beim Aufbau ihrer Seitengestaltung desselben Grundschemas bedienten. In beiden Fällen handelt es sich hierbei um eine ganzseitige Miniatur. Beide Darstellungen sind von einem Rahmen umschlossen, der weit mehr ist als nur eine umgrenzende Linie. Die Künstler beider Werke haben sich dazu entschlossen, architektonische Elemente in die Gestaltung miteinfließen zu lassen. Der Genter Maler bedient sich einer Maßwerk-Konstruktion um das Bild in Goldgrund und floralen Hintergrund zu teilen. Auch Pucelle setzt solche Konstruktionen ein, um Kompositionen zusätzlich zu rahmen, allerdings nicht im Folio 61 verso, sondern im Folio 35 recto (Abb.17). Das Detail, das die Rahmen des Folio 61 verso und den des Genter Psalters verbindet, ist die Verwendung von kleinen Filialtürmen. Diese sind in beiden Fällen rechts und links symmetrisch zueinander angebracht und werden durch florale Elemente getrennt.

Auch können ähnliche Rankenelemente am unteren Rand des Rahmens gefunden werden. Es handelt sich dabei um dreipassartige Blätter mit spitzen Enden, die an langen, dünnen, schwarzen Ranken wachsen. Würde man die Atlantengruppe bei Pucelle

wegnehmen und die Ranken mit dem Podest des Rahmens verbinden, so würde sich dieselbe Anordnung ergeben wie im Genter Psalter, zwei in die Mitte wachsende Ranken an jedem Ende und eine nach unten wachsende Ranke in der Mitte.

Auch einigen Bildmotiven aus der flämischen Malerei scheint sich Pucelle zu bedienen. Zum Beispiel trägt die Heilige Ursula im Genter Psalter einen roten Heiligenschein, ein Motiv das mir bis dato in der Pariser Buchmalerei noch nicht begegnet ist (Abb.15). Denselben roten Heiligenschein kann man auch bei Maria in der Verkündigungsszene bei Pucelle finden (Abb.1). Selbst das rote Buch mit den zwei Schnallen, sowie auch die Kopfhaltung der beiden Heiligen, sind doch recht ähnlich. Wiederum wird hier nicht behauptet, dass es sich um ein direktes Zitat seitens Pucelles handelt, sondern eher um einen ihm durchaus vertrauten Darstellungstypus.

Auch der Vergleich mit der Heimsuchung Pucelles lohnt sich (Abb.17). Hier ist nicht nur das bereits erwähnte Maßwerk-Konstrukt zu finden, das die Szene innerhalb des Rahmens noch weiter einfasst, sondern auch das Eingliedern von Drolerie-Elementen in die Gestaltung der Hauptszene. Rechts und links des Maßwerks befinden sich im Genter Psalter nämlich zwei Vögel, die zwar einerseits naturalistisch wirken, aber andererseits sich dennoch dekorativ, symmetrisch in den Hintergrund miteingliedern als wären sie Teil des Musters und nicht ein eigenständiges, gestalterisches Element. Dieses Eingliedern einer Figur, die normalerweise Teil der Randfiguren ist, in den Hintergrund einer Hauptszene treibt Pucelle noch weiter auf die Spitze. Auch er verwendet bei der Heimsuchung Vögel im Hintergrund, lässt diese aber so raffiniert mit den Blätterranken verschwimmen, dass diese im ersten Moment gar nicht sichtbar werden. Auf den allerersten Blick scheint der Hintergrund aus rein ornamentalen Motiven zu bestehen. Allein schon durch die einfarbige Behandlung aller Motive scheinen diese zu einem Muster zu verschwimmen. Doch bei genauerer Betrachtung kann man viele Vogel motive

innerhalb des Hintergrunds erkennen, jeder einzelne anders gestaltet und viele davon untereinander oder auch auf die Hauptszene bezogen agierend.

Es ist hier keineswegs zu bestreiten, dass die qualitativen und gestalterischen Unterschiede der beiden Werke sehr groß sind. Doch deren Ausführung unterliegt zum Großteil denselben Grundschema und weist somit zumindest auf eine rudimentäre Kenntnis der flämischen Gebräuche seitens Pucelles hin. Beispiele wie die Einbindung der Vogelfiguren in den Hintergrund der Hauptszene oder die Übernahme von spezifisch flämischen Elementen wie dem Heiligenschein, zeigen, dass die Rückgriffe auf die flämisch-nordfranzösische Tradition keineswegs nur auf die Drollerien Pucelles beschränkt sind und somit auch einen höheren Stellenwert, als bis jetzt von der Forschung angenommen, einnehmen, wenn es um die Definition des Pucelle-Stils geht.

Dass es sich dabei um typisch flämische oder nordfranzösische Merkmale handelt, zeigt der Blick auf zwei Werke aus dem Pariser Umfeld, die in einen ähnlichen Entstehungszeitraum fallen wie die Genter Werke. Beide werden dem Kreis des Maître Honoré zugeschrieben. Wie bereits im vorherigen Abschnitt gezeigt, bediente sich Pucelle dessen Stil, wenn es um die Gestaltung seiner Figuren geht.

Anders jedoch verhält es sich nun mit der Gestaltung der gesamten Seite. Betrachtet man das sogenannte „Breviaire a l'usage de Paris“, das Honoré zugeschrieben wurde und um 1295 bis 1305 datiert wird, so kann man exemplarisch auf Folio 44 recto (Abb.18) sehen, dass sich in dieser Handschrift keinerlei Drollerien finden lassen. Nicht einmal die Ranke wagt es mehr als nur ein kleiner Auswuchs zu sein und damit bleibt der Zierrat auf ein Minimum beschränkt. Die längste Ranke dieses Manuskriptes teilt lediglich die zwei Spalten des Schriftspiegels in der Mitte. Keine Ranke bricht um die Ecke aus, kein Text wird gerahmt und es gibt schon gar keine Figuren oder

Bildelemente, die die Seite in eine Art Bewegungs- und Lesedynamik des Dargestellten versetzen könnten, wie es ja bei den flämischen Beispielen der Fall war.

Auch das Kalenderblatt des Februar, Folio 36 recto (Abb.19), des Martyrologe Obituaire de Saint Germain des Prés, das dem Maître Honoré zugeschrieben und auf 1250 bis 1290 datiert wird, zeigt, dass das Verständnis von Bild und Seite in Paris im ausgehenden 13. Jahrhundert ein komplett anderes war, als das in den nördlichen Regionen. Die Initiale zeigt eine ikonographisch typische Darstellung eines Manns am Kamin, wie sie später auch Pucelle im Bellevillebrevier benutzt (Abb.20). Auch die Fische als Sternzeichen des Monats findet man in genau dieser Form im Brevier bei Pucelle. Jedoch ist die Art und Weise wie diese verwendet werden grundlegend verschieden. Die Miniatur entspricht denselben gestalterischen Regeln wie die der flämischen Werke: schmückender Vierpass um rechteckigen Rahmen. Allerdings finden sich dort keinerlei Ranken oder Rahmen die von dieser Umrandung ausgehen. Keine Drolieren greifen nach der Darstellung oder lehnen sich in ihre Richtung. Die Verzierungen innerhalb des Textes, die bei Pucelle oft Tierformen annehmen sind alle rein ornamental gestaltet und auch die Darstellung der Fische, deren Platzierung am unteren Bildrand unter dem Text ja geradezu nach einer Umsetzung als Bas-de-Page Szene verlangen würde, folgt denselben strengen Regeln einer Miniatur wie die szenische Darstellung: Oben auf dem Blatt in einen Vierpass gestellt mit einem rechteckigen Rahmen beschränkt. Von der Freiheit der Figuren, die auf der Seite agieren, wie bei Pucelle oder im Genter Psalter, ist nichts zu sehen.

Gut dreißig Jahre später kommt Pucelle zu einer gänzlich anderen gestalterischen Lösung dieser Szene. Die Fische werden aus ihrem starren Rechteck befreit, der noch übrig gebliebene Vierpass macht sie flexibler und sie wandern in die Mitte der Seite, die

Szene des Mannes vor dem Kamin löst sich ebenfalls vom Rechteckrahmen. Sie wird zum Bas-de-Page umgeändert und dort von Drolerien wie Atlanten gestützt und balanciert.

Dies zeigt meines Erachtens deutlich, dass die freien und interaktiven Drolerien sowie auch Hauptszenen in ihrer Anordnung und ihrem Agieren innerhalb der Manuskriptseite auf die flämische Malerei zurückzuführen sind und sich von der Pariser Darstellungstradition unterscheiden.

Auch der Ursprung jenes Merkmals, das das Stundenbuch zu einem einzigartigen Werk in der Kunstgeschichte Frankreichs werden ließ, nämlich die "Interaktive Lebendigkeit" der Figuren, der rege Austausch zwischen Randfiguren und Hauptszene, kann in der nordfranzösischen Malerei gefunden werden. Der von mir geschaffene Begriff der "Interaktiven Lebendigkeit" bezeichnet ein Charakteristikum der Miniaturmalerei der Pucellewerkstatt, dass ich im Zuge meiner Analysen der Miniaturen beobachtet habe. Die „Interaktive Lebendigkeit“ bezieht sich vor allem auf das Verhalten, der einzelnen Figuren innerhalb der Malereien. Mehr als bei anderen Miniaturmalern seiner Zeit, schafft es Pucelle die ganze Seite zu verlebendigen. Alle Figuren erzählen gemeinsam eine Geschichte. Die Protagonisten der Hauptszene werden nicht nur lebendiger und expressiver, sondern sie beginnen auch mit den Randszenen zu kommunizieren. Viceversa nehmen die Drolerien verstärkt Bezug auf die Handlung der Hauptminiaturen und tragen zur Erzählung des Geschehens aktiv bei.

Das dominikanische Brevier aus Arras, das zwischen 1270 und 1280 datiert wird, zeigt jene Züge die als Voraussetzungen für die Entwicklung der "Interaktiven Lebendigkeit" bei Pucelle gesehen werden können. Am Folio 36 verso (Abb.21) kann man beobachten, wie sich die Figuren der Epiphanie immer mehr aus der Initiale hinaus bewegen. Einer der Könige ist komplett aus der Umrisslinie der Os verbannt worden,

sein Mantel überschneidet, genau wie bei der Epiphanie des Stundenbuches (Abb.22), den Rahmen der Initiale. Doch dem noch nicht genug, befinden sich unterhalb und oberhalb der Initiale Figuren, die klar ersichtlich erzählerisch zum Geschehen der Epiphanie dazugehören. Die Engelsfigur, die wie eine Erweiterung der tierischen Vogelranke über der Initiale aufragt, scheint die Beteiligten der Szene mit ihrem Weihrauchschwenker zu segnen. Der Mann mit den Pferden am unteren Bildrand kann als Diener der Könige verstanden werden, der deren Pferde nach der langen Reise versorgt.

Während die dargestellte Szene ohne den dritten König undenkbar wäre und man argumentieren könnte er sei aus Platzgründen hinter die Initiale gerückt worden, aber immer noch durch den Rahmen an diese gebunden, fallen der Engel und der Diener nun nicht mehr unter diese Kategorie. Sie sind nicht Bestandteil der Kernszene, die einfach aufgrund von Platzmangel nach außen rutschte, sondern sind zusätzlicher, erzählerischer Input. Beide Darstellungen sind eigentlich der Welt der Drollerien zuzuordnen. Besonders ist hier nur, dass diese sich erzählerisch an die Hauptszene in der Initiale anpassen, diese nicht nur begleiten, sondern auch erzählerisch bereichern. Genau dieses Konzept wendet Pucelle nun auch an. Er steigert es aber noch, durch ein stärkeres Verschimmen von Drolerie und Hauptszene, lässt Rahmen teilweise weg und die Randszenen treten in direkte Kommunikation mit den Protagonisten. Der Anstoß aber für eine solche Bereicherung der Hauptszene durch die Drollerien, findet seinen Ursprung eindeutig in jenen Bildlösungen die uns um 1270 in Arras begegnen.

Wenn man sich nun zusammenfassend noch einmal vor Augen führt welche Elemente jenen Stil des Stundenbuches und somit auch die Definition des Pucelle-Stils laut Forschung ausmachen, so kann man sagen, dass es sich dabei um einen Stil handelt, der von mehr als nur einem Vorbild geprägt wurde. Pucelle bedient sich eklektisch an

drei Stilen und nimmt dabei augenscheinlich von jedem nur das, was ihm interessant oder brauchbar erscheint. Die italienische Malerei dient dabei vor allem als Medium für die Beobachtung und Umsetzung der räumlichen Gestaltung der Kompositionen. Dabei steht vor allem der Aspekt der überzeugenden Illusion von Dreidimensionalität, sowohl in der Architektur als auch im gesamten Bildraum, für Pucelle im Vordergrund. Dazu orientiert er sich am Formengut Duccios und Giotto.

Von der französischen Miniaturmalerei nimmt sich Pucelle die stilistische Gestaltung seiner Figuren. Sowohl was deren Modellierung durch Falten, als auch deren Gesichtsformen betrifft, bleibt er dem Pariser Stil stark verhaftet.

Eine dritte Komponente, die das Aussehen der Miniaturen nachdrücklich bestimmt, ist die der flämischen und nordfranzösischen Miniaturmalerei. Nicht nur die Motivsprache der Drollerien in ihrer Groteske und Expressivität wird von ihm übernommen, sondern auch der generelle Aufbau der Miniatur und der Seitengestaltung, sowie die Dynamik innerhalb der Szene. Die Kommunikation der einzelnen Bildmotive der gesamten Seite untereinander und das Einfließen von Drollerie Motiven auch in die Hauptszene, zeigt, dass die Orientierung Pucelles an der flämischen Kunst tiefer geht als nur Vorbild für den Randschmuck zu sein.

Man könnte sagen, die Niederländische Kunst bietet das Grundgerüst für die Seitengestaltung und den Seitenaufbau und die französische sowie italienische Malerei werden zur näheren Ausgestaltung der Miniaturen herangezogen.

5.4 Reine Meisterhand oder Werkstattproduktion

Nun wurden also der Stil des Stundenbuches sowie dessen Motivsprache genauestens analysiert. Im Folgenden soll die Frage geklärt werden, ob man wirklich behaupten kann, dass der Stil dieses einzelnen Werkes stellvertretend als Maßstab für den Pucelle-Stil herangezogen werden kann. Alles scheint zu stehen und zu fallen mit der Annahme, dass das Stundenbuch ein komplett eigenhändiges Werk des Meisters oder zumindest nur seiner kleinen Werkstatt selbst darstellt. Als Nächstes werde ich also die Miniaturen des Stundenbuches der Jeanne d' Évreux genauer unter die Lupe nehmen, um herauszufinden, ob es wirklich möglich ist, dass ein Künstler mit nur wenigen Mitarbeitern ein gesamtes Werk eigenhändig gefertigt hat und daher dieses überhaupt als Parameter für dessen persönlichen Stil heranzuziehen ist.

Sieht man sich die beiden Folios 83 recto (Abb.23) und 54 recto (Abb.24) an, so kann man durchaus verstehen warum so viele Kunsthistoriker dazu neigen, das Werk nur einem einzigen Meister zuzuschreiben. Die beiden Seiten sind tatsächlich von einer einheitlichen Qualität und auch in einem einheitlichen Stil gestaltet. Die dreidimensionale Gestaltung erstreckt sich sogar auf den rein ornamentalen Rahmen, sodass tatsächlich der Eindruck entsteht, Pucelle hätte jedes auch noch so simple Detail persönlich ausgeführt. Tatsächlich würde ich für diese beiden Seiten durchaus behaupten, dass sie Großteils von einer einzigen Hand stammen. Es deutet alles darauf hin, dass sie von jenem Maler stammen, der vermutlich hauptsächlich für die Gestaltung der Drollerien, mit Sicherheit aber für die originären, fantasievollen Bildgestaltungen zuständig war. Betrachtet man nämlich die zwei Hauptszenen, die Flucht nach Ägypten (Abb.25) und die Geburt Christi (Abb.26), so kann man in beiden Darstellung jene Elemente finden, die normalerweise rein auf die äußeren Szenen beschränkt sind. In der

Flucht nach Ägypten kann man bei näherer Begutachtung ausmachen, dass sich der Hintergrund aus vielen kleinen Mischwesen zusammensetzt. Diese sind jedoch nicht nur Ornamente, sondern nehmen auch Blickbeziehungen zu Joseph und Maria auf. Die kleine, bärtige Kreatur links vom Kopf der Maria blickt beispielsweise grimmig in Richtung Jesu Kind, während das Chimären-Wesen rechts drohend das Maul aufreißt. Die Protagonisten bleiben von diesem Treiben nicht unbeeindruckt. Maria klammert ihre Arme schützend um das kleine Kind, während sie furchterfüllt zu dem fauchenden Mischwesen empor sieht. Auch Joseph ist sich der Gefahr, die vom Hintergrund ausgeht, bewusst und sieht sich gerade nach seiner Frau und dem Kind um, um sich zu versichern, dass beide wohlauf sind. Humoristischer Weise tut es der Esel ihm gleich. So schafft es Pucelle die Bedrohung durch Herodes mithilfe der Stimmung, die durch die Blicke und Mischwesen erzeugt wird, mit ins Bild zu holen. Damit wird der Kontext des Bildes, nämlich Flucht aus Angst, auch ohne die Kenntnisse des Textes verständlich und führt zu einer größeren Empathie des Betrachters. Die Hauptszene erfüllt somit hier eine Aufgabe, die normalerweise der Drolerie zukommt. Sie unterhält, einerseits durch den „Thrillercharakter“, andererseits durch Humor.

Dass dieses Phänomen kein Einzelfall ist, zeigt die Geburt Christi (Abb.24). Auf den ersten Blick scheint die Ikonografie, wie bereits bei der Flucht nach Ägypten klassisch. Doch auch hier schafft es der Illuminator droleriehafte Momente einzubauen. Sieht man sich beispielsweise die Figur Josephs an, so kann man erkennen, dass er den Kopf nach oben wendet und seine Hand abwehrend in einer erstaunten Geste nach oben streckt. Knapp darüber erkennt man einen Engel, der eine Karaffe trägt, wahrscheinlich als Geschenk für das Jesu Kind gedacht. Was sich aber erst auf den zweiten Blick erschließt, ist das Loch, das diese Karaffe augenscheinlich hat. Denn zwei dünne rote Strahlen, vermutlich Wein, spritzen aus ihrem unteren Ende und tropfen auf einen verdatterten

Joseph hinunter. Auch in dieser Darstellung finden wir wieder Drolierie-Elemente im Hintergrund, es handelt sich dabei um Fliegen, Vögel und Chimären, die allerdings in diesem Fall weit ornamentaleren Zweck haben als im vorherigen Beispiel. All dies zeigt uns, dass diese Miniaturen von einem Maler ausgeführt wurden, der die Sprache, den Aufbau und die Eigenarten der Drolieriegestaltung so sehr im Blut hat, dass er nicht darum herumkommt diese auch in die Hauptszene mit einzufügen.

In diesen Analysen kann man jenes Phänomen beobachten, das zum Ausnahmecharakter dieses Stundenbuches führt: Die "Interaktive Lebendigkeit" der Figuren, der Szene und ihrer Umwelt. Der rege Austausch zwischen Drolieren und marginalen Bilddekorationen, sowie den Figuren des Hintergrundes, mit den Protagonisten, der die Stimmung und den erzählerischen Gehalt der Szene enorm bereichert, ist in diesem Manuskript besonders stark ausgeprägt. Dieses eindeutige Merkmal der Malerei Pucelles wird allerdings oft zugunsten der italienischen Züge des Stundenbuches vernachlässigt, wenn es um die Definition des Pucelle-Stils geht.

In der Szene der Geburt findet sich schon der erste Hinweis auf eine nicht alleinige Ausführung der Handschrift. Die Krippe nämlich in der das Kind liegt und die gestalterisch keineswegs überzeugend dreidimensional wiedergegeben ist, wurde vermutlich schon vor den Figuren ausgeführt. An deren rechter Außenkante kann man erkennen, wie die dicke Umrisslinie des Futtertrogs den rechten Ärmel Josephs schneidet und unter dessen Gewand noch gut sichtbar ist. Pucelle bemüht sich zwar durch Höhungen zu suggerieren es handle sich bei dem dicken schwarzen Strich um eine Mantelfalte, die an dieser Stelle jedoch sinnlos und auffällig vertikal wäre. Wahrscheinlicher ist es, dass der Maler, der für die Ausführung dieser Bildelemente zuständig war mit einer anderen Position des Josephs gerechnet hatte. Ähnliche

Phänomene kann man an den Rahmen erkennen, die zweifelsohne später noch einmal überarbeitet wurden, um mehr Plastizität aufzuweisen.

Damit wird es eindeutig, dass Deuchler in seinen Ausführungen recht behält, dass es falsch wäre davon auszugehen bei dem Stundenbuch der Jeanne d' Évreux handle es sich um ein Werk, das rein von Jean Pucelle alleine ausgeführt wurde und daher stellvertretend für dessen persönlichen Stil heranziehbar ist.⁵⁸ Da es sich aufgrund der homogenen Erscheinung des Werkes aber eindeutig um wenige beteiligte Miniaturmaler gehandelt haben muss, ist davon auszugehen, dass es Aufschluss über den Stil einer Werkstatt geben kann, die Pucelle vermutlich als Meister anleitete und somit auch für den Großteil des Werkes verantwortlich war. Wahrscheinlich handelte es sich dabei um wenige Maler, vermutlich nur Pucelle selbst, einen oder auch zwei Schüler und eventuell einen Maler der für Architekturen, Rahmen und ornamentalen Dekor verantwortlich war. Allein schon die Tatsache, dass alle anderen Werke die für Pucelle gesichert sind Kollaborationen mit anderen Meistern waren, deutet darauf hin, dass die Werkstatt Pucelles nicht groß genug war, um einen großen Auftrag wie eine Bibel oder ein Brevier alleine zu bewältigen. Eine Händescheidung der einzelnen Personen in einem Werk, das von einer so eng zusammenarbeitenden Gruppe geschaffen wurde, ist beinahe unmöglich und auch nicht zwingend notwendig. Denn ob Pucelle nun alleine gearbeitet hat oder nicht, ist das Werk doch ein Zeugnis davon welcher Stil und welches Formenmotiv in der Werkstatt gebraucht wurden.

Jedoch nahm das Stundenbuch aufgrund seiner Entstehung in königlichem Auftrag und auch aufgrund der Tatsache, dass der Meister der Werkstatt enorm viele Malereien selbst ausgeführt zu haben scheint, eine Sonderstellung in der Werkstattproduktion ein und darf somit also nicht alleine als Maßstab für alle anderen Werke dieser Werkstatt

⁵⁸ Deuchler 1971 S.256

herangezogen werden. Denn ohne Zweifel ist der starke Italienbezug der Miniaturen dem Können einer Einzelperson geschuldet und man kann nicht davon ausgehen, dass auch der Rest der Werkstatt diesen sofort übernahm und ebenso gut umsetzen konnte wie der Meister, der höchstwahrscheinlich selbst in Italien gewesen war.

Es scheint mir also plausibel von einem "Pucelle-Stil" zu sprechen und damit die Arbeit dieser, vermutlich kleinen Werkstattgemeinschaft, zu bezeichnen. Jedoch würde ich der allgemeinen Auffassung widersprechen, dieser "Pucelle-Stil" sei gleichzusetzen mit einem Stil der sich am Formen- und Stilgut des italienischen Trecento orientiert.

Denn gerade dieses Festhalten an der Definition, der Pucelle-Stil sei ein Stil der von italienischen Vorbildern geprägt wurde, führt zu jenem Problem, welches in der Forschung seit Jahrzehnten aufgezeigt wird, jedoch ohne befriedigende Lösung bleibt. Warum weisen sowohl das Bellevillebrevier als auch die Billyngbibel keine oder kaum Übernahmen aus der Trecentomalerei auf, wenn sie doch von Pucelle gefertigt wurden und somit folglich auch dem Pucelle-Stil unterliegen müssten?

Meiner Meinung nach bedarf es nicht nur einer Erklärung warum diese Werke stilistisch voneinander abweichen⁵⁹, sondern auch der Re-Evaluierung jenes Terminus der den Stil jener Werkstatt beschreiben soll, die an all diesen drei Werken mitgearbeitet hat.

⁵⁹ diese sind in der Forschung bis jetzt zur Genüge geliefert worden. Siehe dafür Morand 1962, Avril 1978, Panofsky 1953

6. Der Pucelle-Stil neu definiert

Im zweiten Abschnitt meiner Arbeit wird das Ziel sein jene Elemente herauszufiltern, die diese drei Werke, die nachgewiesenermaßen von Pucelles Werkstatt gefertigt wurden, gemein haben und nach diesen Kriterien den Begriff Pucelle-Stil neu zu überdenken, sodass er auf alle drei Werke angewendet werden kann.

Da das Brevier und die Bibel jedoch Kollaborationen verschiedener Werkstätten sind, ist das Herauslesen der Pucellewerkstatt schwieriger als bei den Miniaturen des Stundenbuches. Im zweiten Schritt werde ich nun also sowohl die Billyngbibel als auch das Bellevillebrevier mit dem Stundenbuch vergleichen und versuchen so eine Art „Kernstil“ der Pucellewerkstatt herauszuarbeiten. Ergebnis soll eine Definition des Pucelle-Stils sein, die universeller anwendbar ist und sich nicht nur auf ein einzelnes Werk als charakteristische Grundlage für den Stil der Werkstatt stützt.

Dabei habe ich mich entschlossen, die Analyse in drei Gesichtspunkte zu teilen, die meiner Meinung nach das Wesen der Pucellewerkstatt ausmachen und sie von anderen unterscheiden. Einerseits ist das, das Repertoire an Figuren und Personentypen, die immer wieder Verwendung finden, so eine Art internes Musterbuch. Andererseits sind es die Gestaltungen der Architektur und Gegenstände sowie auch der Räumlichkeit innerhalb der Kompositionen. Drittens soll ein Merkmal, das sich bei meiner Analyse der Miniaturen des Stundenbuches gezeigt hat und anscheinend für Pucelles Werkstatt typisch war, untersucht werden: Ich nenne es die "Interaktive Lebendigkeit".

7. Die Billyngbibel

Die Billyngbibel erhielt ihren Namen nach dem Kopisten Robert de Billyng. Dieser wird im Kolophon auf dem Folio 642 recto explizit als deren Schreiber genannt:

„Robertus de Billyng fecit. Amen.“(Quelle IIIb) ⁶⁰

Dieses Folio gibt auch näheren Hinweis auf die beteiligten Buchmaler, denn eine dünne rote Schrift zwischen den Zeilen, die den Schreiber angeben, lautet wie folgt:

„Jehan Pucelle, Anciau de Cens, Jacquet Maci il hont enluminé ce livre-ci. Cesdte ligne de vermeillon que vous véés fu escrite en l'an de grace M.CCC et XXVII, en un jueudi darrenier jour d'avril, veille de mai, Ve die.“⁶¹

Der Text des Kolophons verrät uns also nicht nur ohne Zweifel, dass Pucelle die Miniaturen dieser Bibel gestaltete, sondern zeigt auch, dass er dies nicht alleine tat, sondern mit zwei anderen Meistern, die ihrerseits vermutlich selbst eine kleine Werkstatt hatten.

Natürlich wird durch die Mitarbeit mehrerer Meister und vermutlich auch mehrerer Werkstätten eine stilistische Analyse des Werkes erschwert und es scheint leider nicht möglich jene Miniaturen, die Pucelle geschaffen hat, mit Sicherheit zu bestimmen und von denen seiner Kollegen zu unterscheiden. Avril behauptet zwar, dass Anciau sich auf die Schmuckleisten, Zierbuchstaben und Rankenelemente konzentrierte, während Maci

⁶⁰ Vgl. Quelle IIIb, Quellenverzeichnis Abb.1

⁶¹ Vgl. Quelle III, Quellenverzeichnis Abb.1

für die filigranen Ornamente zuständig war, während Pucelle die Ausgestaltung der Hauptszenen übernahm.⁶² Dies muss jedoch reine Spekulation bleiben.

Auch die Datierung der Miniaturen wirft Probleme in der Pucelle Forschung auf. Das allgemeine Entstehungsdatum, das für die Miniaturen der Billyngbibel angesetzt wird, ist 1327, beruhend auf dem Datum, welches die Inschrift im Kolophon nennt.⁶³ Jedoch ist dabei zu beachten, dass das Datum dieser Inschrift uns lediglich mitteilt, dass zu diesem Zeitpunkt alle Miniaturen fertiggestellt waren. Die Bibliothèque Nationale de France gibt für den Entstehungszeitraum der Bibel eine Zeitspanne von 1317 bis 1337 an.⁶⁴ Die Tatsache, dass alle Miniaturen 1327 vollendet waren, heißt also nicht zwangsweise, dass nicht einige vielleicht schon mehrere Jahre davor entstanden sind.

Geht man nämlich von einer Entstehung 1327 aus, also beinahe zeitgleich mit dem vermuteten Entstehungsdatum des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux 1325 bis 1328, so scheint es durchaus verwunderlich, dass die Bibel kaum bis gar keine italienischen Charakteristika aufweist, die ja die Miniaturen des Stundenbuches dominieren.

Es wird in der Folge nötig sein, das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux mit den Miniaturen der Billyngbibel zu vergleichen. Denn das Stundenbuch kann gut als Richtlinie dafür gelten, wie innerhalb der Werkstatt gearbeitet wurde, wenn man auf andere Maler keine Rücksicht nehmen musste. Durch diesen Vergleich soll sich einerseits herauskristallisieren, ob die Miniaturen der Bibel vor, nach oder zeitgleich zu denen des Stundenbuches entstanden sind. Andererseits soll sich zeigen welche Charakteristika des Stundenbuches in der Bibel wiedergefunden werden können und somit einen Hinweis auf die tatsächliche Beteiligung Pucelles und seiner Werkstatt geben können. Dabei werde ich natürlich keineswegs versuchen eine genaue

⁶² Avril 1978 S.14

⁶³ Avril 1978 S.14, Delisle 1868 S.13, Morand 1961 S.206

⁶⁴ BNF 2018 URL: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc733117>

Händescheidung der einzelnen Miniaturen vorzunehmen, da dies ein sehr komplexes, wenn nicht sogar unmögliches Unterfangen darstellt. Ich möchte mich darauf beschränken, jene Punkte zu analysieren, in denen ich deutliche Parallelen zum Stundenbuch der Jeanne d'Évreux sehe und somit eine Beteiligung der Pucellewerkstatt sehr wahrscheinlich erscheint.

Wie bereits erwähnt, werden in der Forschung immer wieder die Unterschiede zwischen dem Stil des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux und dem der Billyngbibel hervorgehoben. Meist geben die fehlenden Trecentobezüge der Bibel Anlass dazu, anzuzweifeln, ob die beiden Werke tatsächlich von derselben Werkstatt stammen können. Es wurden in der Forschung bereits zahlreiche Argumente gefunden, die eine solche Abweichung erklären können. Die häufigsten darunter sind die andersartige Auftraggeberschaft und die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern. Einerseits wird argumentiert, dass die Miniaturen einer Bibel für einen Männerkonvent strengeren und konventionelleren Regeln unterlagen als ein Stundenbuch für eine junge Dame aus dem Adel und daher weniger innovativ und spielerisch ausgestattet werden konnten⁶⁵, andererseits wird häufig vermutet, dass sich Pucelle an den Stil seiner beiden Kollegen Anciau und Maci anpasste und daher wesentlich klassischer arbeitete.⁶⁶

All diese Aussagen mögen durchaus zutreffen, jedoch befasste sich keiner dieser Autoren damit, was die beiden Werke, trotz aller ihrer Unterschiede, verbindet. Denn nimmt man alle äußeren Einflüsse weg, so hat doch jeder Künstler seinen eigenen „Grundstil“, der sich primär aus jenen Stilvorbildern zusammensetzt, die ihn beeinflussten als er sein Handwerk erlernte. Sozusagen seine Muttersprache, die er immer, auch wenn er andere Sprachen lernt, zumindest als Akzent beibehält.

⁶⁵ Morand 1963 S.4

⁶⁶ Panofsky 1953 S.32

Genau nach jenen Elementen soll nun im Folgenden gesucht werden. Um die Betrachtungen zu erleichtern und zu strukturieren werde ich sowohl die Billyngbibel als auch das Bellevillebrevier auf drei Kriterien, die das Aussehen einer Miniatur nachgeblich formen, analysieren und diese im Hinblick auf diese Kriterien mit dem Stundenbuch der Jeanne d'Évreux vergleichen.

Einerseits werde ich mir die Figuren und Bildelemente, sowohl in ihren Formentypen, als auch in ihrer stilistischen Gestaltung ansehen. Danach sollen der Aufbau und die Gestaltung der architektonischen Bildelemente, sowie die Räumlichkeit innerhalb der Komposition näher analysiert werden. In einem dritten Schritt werde ich mich dem Phänomen der "Interaktiven Lebendigkeit" widmen, die meiner Meinung nach das Einmalige der Pucellewerkstatt darstellt.

7.1 Figurentypus und Bildelemente

Die allerersten Elemente, die das Stundenbuch aus den Cloisters und die Miniaturen der Billyngbibel gemeinsam haben, sind das Aussehen und die Gestaltung der Figuren nach dem französischen Typus, der stark von Maître Honoré und seinem Umfeld geprägt wurde.

Sieht man sich die Gestaltung der Figuren in den Szenen des Folio 254 verso (Abb.27) der Bibel an, so kann man im Vergleich mit den Figuren der Epiphanie des Stundenbuches (Abb.22) diese Ähnlichkeit gut erkennen. Hier ist vor allem auf die Gestaltung der Kronen mittels Dreipassmotiven hinzuweisen. Auch die ornamentalen

Locken rechts und links des Gesichtes, sowie die schlanken Hände mit den langen Fingern und die weich fallenden Falten decken sich.

Bei den Handhaltungen der Figuren ist ebenfalls eine Ähnlichkeit zu sehen. Vergleicht man den Zeigegestus des Königs in der Bibel mit dem mittig stehenden, nach oben verweisenden König des Stundenbuches so kann man feststellen, dass die Handposition dieselbe ist.

Auch das Phänomen, dass eine kniende Figur mit ihren Fußspitzen und einem Gewandbausch den Rand überschneidet, findet sich in beiden Miniaturen. Ein solches Ignorieren des durch den Rahmen begrenzten Bildraumes zeigt einerseits räumliches Verständnis, andererseits größere Individualität und Freiheiten der Bildfiguren, die nun nicht rein auf den ihnen zugewiesenen Raum beschränkt bleiben.

Dass diese Überschneidung kein Zufall oder gar Fehler ist, sondern Stilmittel, zeigt der Vergleich mit der Szene „Der heilige Ludwig bei der Speisung eines leprakranken Mönchs“ (Abb.28). Hier wird auf dieselbe Weise der kniende König links im Bild aus dem Rahmen hinausversetzt und so mit den Grenzen des Bildraumes der Hauptszene und des Rahmens als Begrenzung gespielt und der Bildfigur dadurch größeren Handlungsfreiraum und Lebendigkeit gegeben. Gleichzeitig dient der herausragende Fuß in beiden Fällen als Anknüpfungspunkt zu den Drollerien und somit zur restlichen Seitengestaltung, verbindet also Drollerien und Rankenwerk mit der Hauptszene. Dieses Phänomen, wie bereits in der Analyse des Stundenbuches festgestellt wurde, geht auf die Darstellungstraditionen der nordfranzösischen Buchmalerei zurück.

Auch die Ausführung von Drollerien geschieht in beiden Werken auf die gleiche Weise. Denn obwohl die Billyngbibel, vermutlich auf Grund ihres Verwendungszweckes

und ihrer Auftraggeberschaft⁶⁷, kaum Drollerien aufweist, gibt es dennoch ein Motiv aus den Drollerien des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux, das auch in der Billyngbibel beobachtet werden kann.

So finden sich auf dem Folio 334 verso (Abb.29) die Umrisslinien einer nicht vollständig ausgeführten Engelsdrolerie. Es könnte sein, dass entweder die Zeit zu knapp geworden war, oder der Auftraggeber seinen Wunsch nach ornamentaler Schlichtheit nochmals nachdrücklich verstärkte. Warum diese Drolerie nicht fertig gemalt wurde, muss aber wohl der Spekulation überlassen werden. Doch allein schon die Art und Weise wie diese Figur auf der Seite platziert wurde, kann für unseren Vergleich von Interesse sein. Denn der Engel scheint aus einer Ranke unten herauszuhängen, fast so als wäre sein Unterkörper eine Ranke und er würde von der Seite herunterbaumeln. Genau diese Art des Mis-en-Page können wir im Stundenbuch wiederfinden und zwar auf dem Folio 54 recto (Abb.30).

Einen ähnlichen Engel, zumindest die Körperhaltung betreffend, kann man in der Grablegung des Stundenbuches beobachten (Abb.31). Dass die Engel der Billyngbibel motivisch und auch gestalterisch mit denen des New Yorker Stundenbuches eng verwandt sind, zeigen auch das Folio 62 recto, auf dem die Verkündigung an die Hirten abgebildet ist, (Abb.32) und das Folio 466 verso der Bibel (Abb.33).

In beiden Fällen bedient sich der Maler einer Engelsfigur, die nur zu Hälfte zu sehen ist und vom Bildrand ausgehend aus einer, durch wellenartige Lamellen gebildeten, schaubekrönten Wolke hinausragt. Beide Darstellungen zeigen den Engel mit gestreckten Händen, in denen er eine leere Schriftrolle hält, die das Überbringen einer Botschaft suggeriert. Mit ausgestrecktem Finger adressiert der Engel seinen

⁶⁷ Morand 1963 S.4

Ansprechpartner. Während in der Billyngbibel der Engel eindeutig mit dem Propheten direkt kommuniziert und somit einen Teil der Szene bildet, handelt es sich bei dem Engel des Stundenbuches um eine Randfigur, die mit den Drollerien am unteren Ende der Seite kommuniziert.

Dennoch könnte man bei all den vorangehenden Beispielen immer noch argumentieren, dass es sich dabei um einen Figurentypus handelt, der im 14. Jahrhundert weit verbreitet war und nicht zwangsweise auf die Werkstatt Pucelles hinweisen muss, sondern maximal als Beweis dafür dienen kann, dass beide Handschriften im Pariser Umfeld entstanden sind.

Allerdings finden sich auch Ähnlichkeiten in den beiden Werken, die keineswegs nur auf dieselbe bildsprachliche Vorlage, und zwar das Umfeld um den Buchmaler Maître Honoré hindeuten, sondern einen Hinweis auf die gemeinsame Herkunft aus ein und derselben Werkstatt liefern.

Beispielsweise gibt es im Stundenbuch der französischen Königin einen Figurentypus, der einen vollbärtigen älteren Mann mit Halbglatze darstellt. Dies dürfte ein oft gebrauchter Typus in der Werkstatt Pucelles gewesen sein, da er an diversen Stellen angewandt wird, sowohl in den Hauptszenen als auch in den Randszenen. Als Beispiel dafür seien hier ein liegender Hirte der Verkündigung (Abb.34) und eine Atlanten-Figur auf Folio 102 verso (Abb.35) genannt.

In beiden Fällen hat der Mann eine hohe runde Stirn, die von einem wölkchenartigen Haarkranz gesäumt wird. Die beiden Männer tragen einen Vollbart der sich symmetrisch um das Kinn ausbreitet, ähnlich wie beim Haupthaar in kleinen Halbkreisen. Beide Männer haben die Mundwinkel nach unten gezogen und die Augenbrauen grimmig entschlossen zusammengezogen und kneifen dadurch die Augen zusammen. Bei dieser

Figur kann man sich gut vorstellen, dass sie zu einem Musterbuch der Werkstatt gehörte und somit oft von dieser verwendet wurde.

Eine sehr ähnliche Figur findet sich in der Billyngbibel. Auf Folio 261 verso (Abb.36) kann man rechts im Bild die Gestalt Hiobs sehen, der von Krankheit gezeichnet auf dem Boden hockt. Dieser Hiob wird nun als älterer grauhaariger Mann mit Vollbart und Halbglatze dargestellt. Die Haare werden mit denselben Halbkreisen ausgeformt wie bereits im Stundenbuch. Auch die hohe Stirn, die zusammengezogenen Augenbrauen und herabhängenden Mundwinkel zeigen deutlich, dass alle drei Figuren, der Atlant, der Hirte und Hiob den gleichen Ursprung haben: die Werkstatt Pucelles. Jene Figur hat nun also in ihrer Unvollkommenheit und etwas armselig, einfach wirkenden Gestaltung keinen Ursprung in der sogenannten Internationalen Gotik, die sich durch gestreckte, edle Figuren mit langen, symmetrischen Locken auszeichnet. Dies scheint ein Figurentypus zu sein, den die Werkstatt des Pucelles intern immer wieder benutzt um Männer darzustellen, die nicht dem heroischen Königstypus entsprechen.

Das Folio 356 verso der Billyngbibel (Abb.37) zeigt zwei Schächer, deren Gesichter hager und eingefallen wirken. Ihre Münder und Augen sind zu einer bösen Grimasse verzogen und wirken durch dicke schwarze Konturen noch härter. Gleichzeitig entsteht durch die starke Verdunkelung des Kolorits an den Wangenpartien und den Stirnfalten der Eindruck, die Schächer wären ausgemergelt und die Haut würde sich eng an die Knochen schmiegen und so die Gesichter der beiden totenschädelhaft und bedrohlich wirken lassen. Schon auf den ersten Blick wäre für den Betrachter ersichtlich, auch wenn er den Text nicht auf derselben Seite hätte, dass es sich um die Antagonisten der Szene handelt.

Auf dieselbe Art und Weise werden nun die Gesichter der Schächer der Geißelung Christi im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux gestaltet (Abb.38). Auch hier dient diese stilistische, beinahe schon verunstaltende und groteskisierende Gestaltungsweise dazu, die beiden Personen als die Bösewichte der Szenen hervorzuheben. Hierbei handelt es sich keineswegs um ein Stilmerkmal, das in der Buchmalerei des 14. Jahrhunderts in Paris weit verbreitet war, wie beispielsweise die symmetrischen Locken oder die sanften ausgeglichenen runden Gesichter, sondern um einen Stiltypus den die Werkstatt entwickelte um Antagonisten einer Szene klar erkennbar zu machen. Eine solch ähnliche Behandlung der Schächer in beiden Werken weist also eindeutig darauf hin, dass dieselben Leute an diesen zwei Werken tätig waren.

Diese Tatsache gepaart mit den bereits zahlreichen Vergleichen und den immer wiederkehrenden ähnlichen Figurentypen, lässt mich also mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, dass es sich bei den Ausführenden der beiden Werke um Mitglieder derselben Werkstatt handeln muss.

7.2 Räumlichkeit und Architektur

Da nun festgestellt wurde, dass die Analyse der Figurentypen durchaus zu dem Schluss führen könnte es handle sich bei den ausführenden Miniaturmalern um Angehörige derselben Werkstatt, möchte ich gerne meinen Fokus auf jenen Punkt legen, welcher der Forschung die größten Probleme bereitet. Dabei handelt es sich um das starke Differieren der Umsetzung von Raum und Architektur zwischen der Bibel und dem Stundenbuch.

Nimmt man beispielsweise die Verkündigung der Hirten des Stundenbuches (Abb.39) zur Hand und stellt sie dem Folio 463 verso der Bibel (Abb.40) gegenüber, so kann man einerseits wieder dieselben Figurentypen erkennen. Andererseits wird schon auf den ersten Blick ersichtlich, dass in der Bylling Bibel noch wenig Fokus auf das Suggestieren räumlicher Tiefe gelegt wurde.

Sieht man sich die Schafe an, so erkennt man im Fall der Bibel, dass diese streng von der Seite gezeigt und einfach flach hintereinander gestapelt werden, während bei der Verkündigung das Schafpaar viel raumgreifender scheint. Denn obwohl auch hier zwei Schafe direkt hintereinander stehen, neigt das hintere seinen Kopf leicht nach rechts und greift so in die Bildtiefe hinein, während das andere den Kopf nach links dreht und somit den Eindruck erweckt es wäre uns mehr zugewandt und somit auch näher. Der wesentlichste Unterschied allerdings, der diese zwei Darstellungen in puncto Räumlichkeit trennt, ist die Gestaltung der Landschaft. In der Bibel bildet das Gras einen flachen, bildparallelen Strich. Im Stundenbuch hingegen handelt es sich dabei um eine hügelige Landschaft die immer wieder Mulden ausbildet, die durch eine dunklere Schattierung wirken, als würden sie räumlich weiter nach hinten rücken als der Bildgrund. Auch das Einsetzen von Schattierungen unter den einzelnen Personen, sowie den Schafen führt dazu, dass beinahe ein Schlagschatten entsteht und die einzelnen Bildelemente im suggerierten Tiefenraum verortbar werden. Eine solche Art der räumlichen Verortung ist in der Billyngbibel jedoch nicht zu beobachten.

Auch bei der Umsetzung der Architektur und dem Versuch einer möglichst naturalistischen Darstellung der Gebäude wurden im Stundenbuch immer wieder die italienischen Einflüsse Duccios und Giotto's betont. Gerade dieses Bemühen und diese Art des neuen Sehens des Bildraumes sind für die Forschung eines der entscheidenden Hauptmerkmale, wenn es um die Definition des Pucelle-Stils geht.

Nimmt man beispielsweise die Verkündigungsszene des Stundenbuches (Abb.1) so findet man diese in ein kleines Haus gesetzt, das im ersten Augenblick als richtig konstruiertes, kleines Puppenhaus wirken könnte. Dass sich auf den zweiten Blick Fehler in der Konstruktion ergeben, da es damals noch keine Fluchtpunktlehre oder ähnliche mathematisch konstruierte Lösungen gab, tut dem Streben nach einer realistischen Darstellung und dem beinahe Heranreichen an diese keinen Abbruch.

Doch betrachtet man nun die Darstellung Daniels in der Löwengrube aus der Billyngbibel (Abb.41), so kann man zwar erkennen, dass der Maler sich bemüht hat, Daniel in einen runden, burgähnlichen Raum mit zinnenbewehrten Mauern und Türmen zu sperren, jedoch ist dieser mit seinem Können nicht über eine zweidimensionale Darstellung hinausgelangt. Während die Vorderfront der Mauer noch recht überzeugend wirkt, klappt der Rest des Gebäudes flach dahinter auf und bildet somit mehr einen flachen Hintergrund als den Eindruck eines faktischen Raumes. Dabei scheint der Maler an alt bewährten Mustern festzuhalten, denn die Mauern hinter Daniel wirken fast wie ein Dreipassmotiv. Während sich Maria und Gabriel also in ihrem Verkündigungshaus frei bewegen können, scheint Daniel wie vor einer gemalten Theaterkulisse zu stehen.

Doch trotz der komplett unterschiedlichen Behandlung des Bildraumes gibt es auch Darstellungen, die mit jenen des Stundenbuches übereinstimmen. Beispielsweise kann man immer wieder die Verwendung von Quaderelementen als Tische, Podeste, etc. beobachten.

Diese Quader werden immer auf dieselbe Art und Weise konstruiert. Auf Folio 234 verso der Bibel (Abb.42) wird dieser Quader als Altar eingesetzt und streckt sich widersinnig gegen ein flach wirkendes Retabel, während die Oberfläche des Blocks gegen alle Regeln der Perspektive dem Betrachter entgegen klappt und so dem

gesamten Gegenstand einen verzerrten Eindruck gibt. Man sollte nun meinen, da das Stundenbuch schon so viel besser in der Konstruktion von perspektivisch überzeugenden Raumlösungen ist, dass dort ein solches Bildelement keinen Platz hätte. Dennoch finden sich in mehreren Fällen auch im Stundenbuch solche Quader. Im Folio 83 verso (Abb.43) fallen zwei Götzenstatuen von diesen Blöcken, die meist rot oder blau sind. Auch hier klappen diese auf der Oberseite völlig verzogen dem Betrachter entgegen, was in diesem Fall allerdings das Motiv des Fallens durch den Schleudersitzartigen Eindruck noch verstärkt. In der Verkündigungsszene des Stundenbuches (Abb.1) wird dieses Bildmotiv als Sitz Marias eingesetzt. Und obwohl gerade die Räumlichkeiten dieser Szene stark an spätere, perfekt konstruierte Räume erinnern und zumindest auf den ersten Blick als Raum zu funktionieren scheinen, stellt sich der Block quer zu den Wänden und zerstört diesen perspektivischen Eindruck komplett. Hier fällt auch das oft angeführte Argument weg der ausführende Künstler der Blöcke sei nur ein Mitarbeiter gewesen und hätte es nicht besser gekonnt, da der Rest der Szene durchaus schon von einer fortgeschrittenen Kenntnis der räumlichen Konstruktion zeugt. Auch in der Geburt Christi (Abb.26), die ja wie bereits oben analysiert, vermutlich ein Werk des Meisters selbst war, findet sich ein solcher Quader. In diesem Falle als Krippe des Kindes. Hier ist dieser zwar besser in die gesamte Konstruktion integriert, doch der Block klappt immer noch seine Oberseite zum Betrachter auf, um das Kind zu präsentieren, wirkt aber dadurch wiederum verzerrt.

Es scheint als ob der Quader ein Bildelement ist, den die Werkstatt Pucelles im Repertoire hatte, lange bevor die neuen Konstruktionsmöglichkeiten aus Italien bekannt waren. Allerdings dürfte dieses Bildelement so stark in der Tradition der Werkstatt verstrickt gewesen sein, dass sie, selbst als man schon mit den Raumlösungen aus Italien

vertraut war, diese immer noch anwandte und zwar in ihrer ursprünglich verzogenen Darstellungsart.

Jedoch sind in der Billyngbibel auch Darstellungselemente zu finden, die schon weit größeres Verständnis für die Konstruktion von Architekturelementen zeigen. Im Folio 411 verso (Abb.44) der Bibel befindet sich eine Turmdarstellung neben einem Propheten. Es handelt sich dabei um einen rechteckigen Turm, mit einer zinnenbewehrten Bekrönung. Dieser ist leicht schräg in den Raum gesetzt, vermutlich um durch das Zeigen der Längsseite eine Illusion von Dreidimensionalität zu erzeugen. Obwohl der Versuch schon recht gelungen ist, scheint der gesamte Bau doch leicht verzogen, einerseits weil die Längsseite des Turmes abrupt im Nirgendwo endet und andererseits, weil die Vorderfront viel zu frontal gezeigt wird, um einen so starken Einblick auf die Seitenwand bieten zu können. Auf der Vorderseite ist, ähnlich wie bei den Quadern, eine Art Relieffenster aufgezeichnet. Dieses wirkt allerdings sehr flach und aufgesetzt. Das kleine Häuschen neben dem Turm zeigt zwar einen runden Torbogen, allerdings wirkt das ganze Gebilde sehr klein und flach, als wäre es eine Kulisse aus Pappkarton. Auch die Größenverhältnisse zum König seitlich davon, der, trotzdem er unmittelbar neben dem Gebäude steht, fast so groß wie der Turm selbst ist, verstärkt diesen versatzstückartigen Charakter.

Im Stundenbuch auf Folio 159 versos (Abb.45) finden sich eben so ein Turm. Die Unterschiede zwischen den zwei Architekturen werden hier gut sichtbar. Auch dieser Turm besitzt einen schlanken rechteckigen Aufbau und wird von einer Zinnenkrone abgeschlossen. Doch wirkt dieser Turm wesentlich plastischer und auch räumlich glaubhafter. Die beiden Stützen mit den Konsolen, die einmal von außen und vorne und einmal von innen und vorne gezeigt werden, vermitteln uns, dass wir rechts von dem Turm stehen und dieser ein kleines Vordach ausbildet, bevor dann die Hauptwand

anschließt. Die Kassettendecke gibt uns einen klaren Einblick in die Unterseite der Zinnenkrone und macht somit deutlich, dass die Figuren und der Betrachter unterhalb des Turmes stehen. Auch die hervorragenden, spitz zulaufenden Reliefverzierungen an der Front der Zinnenkrone werden durch Schattierungen so stark verdunkelt, dass sie deutlich vor die Fassade zu springen scheinen. Der Eingang des Turmes wird durch die linke Stütze leicht überschritten, sodass klar wird, dass dieser weiter hinten liegt und somit ein Tiefenzug entsteht.

Es handelt sich also in beiden Fällen um dasselbe Motiv: Hoher Turm mit rechteckiger Zinnenkrone. Selbst die Türöffnungen in beiden Darstellungen werden auf dieselbe Weise geformt. Doch während die plastische Dreidimensionalität in der Billyngbibel eher einem flachen Requisit ähnelt, kann man in der Szene des Stundenbuches einen faktisch betretbaren Turm erkennen, der die Figuren unterhalb mit der Zinnenkrone überfängt und somit eine Handlungsbühne für diese bildet. Den Unterschied zwischen den beiden Türmen bilden lediglich jene Kniffe, die Pucelle eindeutig von den italienischen Trecentomalern übernommen hat: die Volutensäulen, das übereck Stellen eines Gebäudes, die Einsicht auf die Decke, also das Entstehen von Untersicht bei einem niedrigeren Standpunkt, und auch die Verdunkelung von tiefer gelegenen Partien und das Höher von hervorspringenden Stellen wie bei der Verzierung im Zinnenbereich.

Alles weist also darauf hin, dass die Darstellungen der Billyngbibel vor dem Kontakt Pucelles zu Giotto und Duccio entstanden sein müssen. Zwar ist in den Miniaturen der Bibel schon ein erstes Interesse an der Wiedergabe naturalistischer dreidimensionaler Räumlichkeit zu spüren, allerdings fehlt es dem ausführenden Künstler anscheinend noch an den geeigneten Mitteln. Obwohl in der Forschung öfter betont wurde, dass die

Gebäude der Billyngbibel an italienische Architektur angelehnt sind⁶⁸, heißt dies nicht automatisch, dass diese aus denselben Quellen stammen müssen wie die stilistischen Vorbilder für das Stundenbuch. Es könnte sich dabei auch um Darstellungen aus portablen Tafelbildern handeln, die am Pariser Kunstmarkt zu dieser Zeit recht verbreitet waren.⁶⁹ Diese stammten zwar ebenfalls aus den Werkstätten Duccios, allerdings waren sie Massenware und reichten qualitativ nicht an die Werke des Meisters heran. So könnten sie das Interesse eines Meisters wie Pucelle geweckt haben und diesen dazu veranlasst haben sich mit räumlich naturalistischer Darstellung auseinanderzusetzen. Die Billyngbibel wäre dann also Zeugnis von den ersten Auseinandersetzungen Pucelles mit italienischer Kunst, während das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux eindeutig einen direkten Kontakt Pucelles mit den Werken der großen Meister Duccio und Giotto voraussetzt.

Diese Beobachtungen zeigen deutlich, dass die Billyngbibel mit wesentlich weniger Verständnis für das Illusionieren von Raum und die naturalistische Wiedergabe von Gegenständen ausgeführt wurde, als die Miniaturen des Stundenbuches. Dass diese Tatsache allerdings zu der Schlussfolgerung führen könnte, es könne sich bei der Werkstatt, die die Billyngbibel malte, nicht um dieselbe Werkstatt handeln, welche das Stundenbuch ausgeführt hat, wird widerlegt durch das wiederholte Auftauchen von ähnlichen Bildmotiven. Dabei handelt es sich um die Quader, deren Darstellungsweise zwar nicht den italienischen Raumlösungen entspricht, die aber auf überzeugende Weise mit ebensolchen Quadern im Stundenbuch übereinstimmen. Viel eher spricht die Beobachtung des Verwendens solcher Motive im Stundenbuch, obwohl der Künstler auch schon viel überzeugender dreidimensionale Architekturen erschaffen kann, dafür,

⁶⁸ Morand 1962, S.4, Avril 1978, S.16

⁶⁹ Strehlke 2004 S.440

dass die Billyngbibel wahrscheinlich vor dem Kontakt Pucelles zu Italien und somit vor dem Stundenbuch der Jeanne d'Évreux datiert werden muss.

Denn obwohl einige Darstellungen der Billyngbibel sich bereits mit naturalistischer Wiedergabe von Gebäuden beschäftigt, wie beispielsweise in der Turmdarstellung des Folio 411 verso, wirken diese doch mehr wie Miniaturhäuser, die weder faktisch betretbar, noch proportionsmäßig realistisch scheinen. Im Stundenbuch werden jedoch, mit Hilfe der Erkenntnisse der italienischen Trecentomalerei, die Architekturen als betretbare Räume gestaltet und auch das Streben nach nur einem stringenten Blickpunkt wird sichtbar. Gleichzeitig weist auch das Arbeiten mit Schattierungen und einer somit plastischeren Gestaltung der Dekorelemente auf einen Einfluss der Malerei Duccios und Giotto im Stundenbuch hin, all diese Elemente aber fehlen den Malereien der Billyngbibel.

7.3 „Interaktive Lebendigkeit“

Dass die Billyngbibel und das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux trotz ihrer vielen Unterschiede dennoch aus derselben Werkstatt stammen können, zeigt auch jener Aspekt der die Kunst Pucelles so grundlegend von der restlichen Buchmalerei Frankreichs im 14. Jahrhundert unterscheidet und somit als besonderes Merkmal seiner Werkstatt gewertet werden könnte. Dabei handelt es sich um die Art und Weise wie die einzelnen Figuren der Darstellungen miteinander agieren und aufeinander reagieren und das nicht nur innerhalb der für ihre extrovertierte Art bekannten Drollerien, sondern auch in den erzählerischen Hauptszenen. Dieses Phänomen der immer lebendiger werdenden Figuren, das seine ersten Ursprünge, wie schon gezeigt, in den

Wurzeln der Kunst Pucelles, der flämischen Malerei hat, nenne ich hier: „Interaktive Lebendigkeit“.

Natürlich ist das Interagieren, besonders bei Drolerien, keine Neuheit in der Buchmalerei. Vor allem in Nordfrankreich gibt es äußerst lebendige Randfiguren, die oft komische, kleine Erzählungen darstellen. Jedoch bleiben diese meist im Bereich der Randszene und greifen nicht in die Hauptszene ein, wie wir es schon beim Genter Psalter beobachten konnten (Abb.13). Oft sieht man Jagdszenen oder Kämpfe in den Drolerien, doch diese kleinen Szenen nehmen kaum auf die Hauptszene Bezug. Wenn es eine Interaktion der Drolerien mit jenen Szenen gibt, die den Text kommentieren, dann meist nur durch das Ergreifen des Rahmens oder bei Atlanten-Figuren durch ein Stützen des Miniaturfeldes.

Pucelle allerdings schafft es nun auf diese bereits im Ansatz vorhandene Verbindung von Rand und Hauptszene aufzubauen und die Randszenen auf eine Weise mit den Hauptminiaturen interagieren zu lassen, sodass diese Teil der Handlung werden, sie kommentieren und erzählerisch bereichern. Die Seite wird nun zu einer großen, einheitlichen Erzählung. Die Drolerien übernehmen die Funktion des Kommentars, während die Hauptminiatur dem Originaltext entspricht.

Diese Intensität von Austausch zwischen Szene und Drolerie ist meinen Nachforschungen nach vor Pucelle nur im Brevier von Arras zu finden. Dort ist dieses Phänomen allerdings noch nicht ganz so komplex ausgearbeitet wie bei Pucelle. Nach den Miniaturen des prominenten Stundenbuches aus der Werkstatt Pucelles finden wir allerdings mehrere Stundenbücher, die diese „Interaktive Lebendigkeit“ übernehmen. Dieses Phänomen, das nun die Darstellungen des Stundenbuches zu solch einem

besonderen Werk macht, kann auch in den Miniaturen der Billyngbibel gefunden werden.

Sieht man sich beispielsweise die Kreuztragung Folio 61 verso (Abb.46) und die Gefangennahme Christi Folio 15 verso (Abb.47) an, so kann man in beiden Darstellungen gut die zur Handlung passenden Interaktionen der einzelnen Figuren untereinander beobachten. Im Falle der Kreuztragung sticht vor allem die Blickbeziehung zwischen Maria und Jesus ins Auge. Die zwei Blicke, die sich durch die gesenkten Köpfe genau dort treffen wo das Rautenmuster des Hintergrundes eine Spitze ausbildet, vermitteln dem Betrachter sowohl Schmerz als auch tiefes Verständnis und Mitgefühl und fassen somit das Gefühlschaos, das die Mutter empfindet ob der Tatsache, dass sich der Sohn für die Erlösung der ganzen Christenheit opfern will, auf treffend menschliche Weise zusammen. Gleichzeitig verbinden diese beiden Figuren somit die zwei Gruppen, einerseits der Schächer und der folgenden Anhänger Jesu. Auch die Schächer werden aktiv in die Szene eingebunden und zwar indem sie trotz ihrer nach vorne gerichteten Köpfe leicht über ihre Schultern nach hinten schielen.

Bei der Gefangennahme Christi wird die Szene ebenfalls durch die Blickverbindungen und emotionalen Bezüge der Figuren aufeinander gegliedert. Während Judas, wie üblich, Christus umarmt um diesen zu identifizieren, verleiht Pucelle dem Geschehen hier noch weiter Tiefe indem Judas gleichzeitig verzweifelt und fast schon ängstlich über seine Schulter nach hinten schielt, wo sich jener Scherge befindet, der Christus bereits am Gewand fasst. Malchus blickt fassungslos zu Petrus hinauf, der wiederum erzürnt zu seinem Opfer starrt. Auch die Figur mit der Königskrone, die vielleicht die Königin Jeanne d'Évreux darstellen könnte⁷⁰, blickt sehr aufgewühlt und zornig auf die Soldaten

⁷⁰ In der Darstellung des heiligen Ludwigs, sowie der Kreuzigung und in einer Initiale ist eine ähnlich Figur abgebildet, von der oft spekuliert wurde es könnte sich dabei um die Besitzerin des Stundenbuches handeln.

herunter, die dabei sind Christus zu verhaften. Mit dem laternenartigen Gebilde in ihrer Hand wirkt es fast so als würde sie versuchen, ähnlich wie Petrus, Christus mit Gewalt vor einer Verhaftung zu bewahren. Statt nur wie Statisten ihre Rolle zu spielen und nebeneinander zu stehen, nehmen die Figuren im Stundenbuch also aktiv Verbindung mit den anderen Personen in der Handlung auf.

Wenn man nun die Billyngbibel nach einem ähnlichen Phänomen durchsucht, so wird man ebenfalls fündig.

Auch im Folio 19 verso der Billyngbibel (Abb.48), Mose versenkt die Soldaten des Pharao im roten Meer, lässt sich diese Art von Erzählung der Szene durch Emotionalität und Blickbeziehungen beobachten. Während der Pharao, hier als zeitgenössische Königsfigur dargestellt, fast schon bittend, verzweifelt und unterwürfig zu Moses hinaufblickt, sieht dieser warnend zu den Soldaten in der rechten Bildhälfte, die noch nicht vom Wasser verschluckt wurden. Diese erwidern dessen Blick mit angriffslustigen Mienen. Interessant ist auch die Person ganz links außen, die, würde man ihre Augen nicht sehen, teilnahmslos aus der Szene herauszumarschieren scheint. Allein durch die in den Augenwinkel gesetzten Pupillen wird diese Figur ebenfalls zum Betrachter der Szenen und nicht bloß zur lückenfüllenden Figur. So schafft es der Maler dem Betrachter nicht nur durch dessen Kenntnis des Textes zu vermitteln, dass der König mit seinen Truppen einst stolz und siegessicher gegen Moses angetreten waren, sondern er zeigt dies vor allem durch die Soldaten links, die immer noch kampfbereit wirken. Auch die Tatsache, dass diese die Macht Gottes anerkennen und einsehen müssen, dass sie Moses unterlegen waren, wird durch die Komposition verständlich. Der gefallene König, der besiegt am Boden liegt, vermittelt diese Ebene der Erzählung deutlich. Schon die Tatsache, dass Moses nicht auf den König herabsieht, wie es seine Kopfposition

eigentlich voraussetzen würde, sondern sich den noch siegessicheren Soldaten zuwendet, bezeugt dessen Überlegenheit gegenüber dem gestürzten Monarchen.

Es scheint als wäre das Setzen der Pupillen innerhalb der Augen, oft auch konträr zur Kopf- und Körperhaltung der Personen, ein Mittel, das Pucelle und seine Werkstatt dazu einsetzten, das Geschehen der Szenen noch klarer und auch emotional nachvollziehbarer zu gestalten.

Doch nicht nur innerhalb der einzelnen Hauptszenen werden die Personen durch Blickkontakte und Stellung zueinander in erzählerischen Kontext gesetzt. In der Welt der Drollerien, in der eine solche spielerische, erzählerische Verbundenheit der einzelnen Figuren keine Neuerung darstellt, schafft es die Werkstatt Pucelles dennoch innovativer vorzugehen als die zeitgenössischen Illuminatoren.

Im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux kann man beinahe auf jeder Seite beobachten, dass nicht nur die Protagonisten der Hauptszene untereinander erzählerisch interagieren, während die Drollerie Figuren ebenfalls nur untereinander eine Geschichte erzählen. Die Werkstatt Pucelles schafft es auch die Randfiguren mit Hilfe von Blicken und Gesten mit der Handlung der Hauptszene in Verbindung zu setzen und so ein einheitliches Erzählgefüge der ganzen Seite als eine Art durchdachte Gesamtkomposition zu erschaffen.

Nimmt man die Darstellungen des Folio 15 verso des Stundenbuches (Abb.48), so kann man rechts und links der Szene zwei Soldaten sehen, die leicht unterhalb der Haupthandlung die beschreibende Textzeile rahmen. Die Tatsache, dass ihnen der Unterleib fehlt und sie aus dekorativen Ranken herauszuwachsen scheinen, ordnet diese beiden Figuren eindeutig der Welt der Drollerien zu. Jedoch nehmen sie regen Kontakt mit der Hauptszene auf. Die rechte Figur hat den Blick eindeutig auf die Verhaftung

Christi gerichtet und wirkt durch das Hochstrecken eines schwer erkennbaren, länglichen Gegenstandes, der ein wenig an eine Lanze oder ein Schwert denken lässt und des Löwenschildes, als würde sie gerne aus ihrer Randposition ausbrechen und in den Kampf und das Getümmel miteinsteigen. Auf der linken Seite befindet sich eine ganz ähnliche Figur mit Löwenschild, die ebenfalls ein Schwert in der anderen Hand gefasst hält. Diese Figur streckt sich nun aber nicht mehr zur Gruppe hinauf, sondern erfüllt ein humoristisches Moment. Und zwar erzeugt das Wegknicken der Figur im Oberkörper gepaart mit ihrem vorwurfsvollen Blick nach oben, den Eindruck, die Figur hinter Petrus, deren Fuß sich genau über dem Kopf des Mannes befindet, wäre auf diesen getreten und hätte die Figur mit dem Fuß weggeschoben. Einerseits wird hier mit der, durch den fehlenden Rahmen sehr verschleierten Rolle der beiden Figuren als Atlanten der Szene gespielt, andererseits werden die beiden Drollerien in die Szene eingebunden. Der Tumult in der Hauptszene vermittelt uns einen Eindruck von Drängeln und Schubsen, wie wir ihn von diversen Massenaufläufen, bei denen Menschen so eng aneinander stehen, ja aus unserem Leben nur allzu gut kennen. Genau dieses Gefühl verkörpert nun die Randfigur und hilft somit den lebendigen Erzählungscharakter der Szene weiter zu steigern.

Dass diese Art der Verbindung von Drolerie und Hauptszene kein Einzelphänomen dieses Folios darstellt und sich nicht auf Darstellungen ohne Rahmen beschränkt, bei denen die Verschmelzung natürlich leichter ist als bei Darstellungen mit trennendem Rahmen, zeigt das Folio 61 verso (Abb.46).

In der Szene der Kreuztragung Christi fungieren die zwei Figuren unter dem Rahmen tatsächlich als Atlanten, aber gleichzeitig nehmen sie Bezug auf die Hauptszene. Während der links hockende Mann mit der linken Hand auf Christus deutet, lädt er den Betrachter mit seiner ausgestreckten rechten Hand dazu ein sich in das Geschehnis

hineinzuversetzen. Die Figur auf der rechten Seite stützt den Rahmen mit dem Ellenbogen, während er sich mit seiner Hand an die Brust greift. Gepaart mit seiner knienden Haltung erinnert das an einen Anbetungsgestus, wie wir ihn vielleicht von einer Stifterfigur oder einem Gläubigen bei einer Wunderdarstellung erwarten würden. Gleichzeitig hält er in seiner anderen Hand einen Hammer, zusammen mit seinem eindeutigen Blick auf Jesus erinnert diese Figur den Betrachter an das bevorstehende Nageln Jesu ans Kreuz und verbildlicht somit eine sonst unsichtbare Ebene der Darstellung, die Trauer und den Schrecken angesichts des bevorstehenden Todes Christi.

Diese spezielle Art und Weise der Verbindung zwischen Haupthandlung und Drolierie kann man auch in der Billyngbibel vorfinden. Das Folio 286 recto (Abb.49) zeigt in der oberen Initiale einen Ritter mit Schild und Schwert. Der Ritter würde als Einzelfigur einfach nur einen stehenden Nobelman verkörpern, doch schon im ersten Moment fallen sein nach oben gewandter Kopf und seine Blickrichtung nach rechts oben ins Auge. Dies ist ebenfalls die Richtung, in die sein Schwert zeigt. Folgt man nun dem Fokus des Ritters, so kann man am oberen Bildrand zwei Drachen, die jeweils das Ende einer Ranke bilden, ausmachen. Diese zwei Drachen scheinen in einen Kampf verwickelt zu sein. Der Ritter wirkt nun so als würde er den Kampf beobachten und ständig wachsam zu den beiden Drachen empor blicken, fast als würde er sich darauf vorbereiten den Sieger zu erlegen. Auch hier verstärken sich die beiden Darstellungen in ihrem erzählerischen Gehalt. Ohne den kampfbereiten Ritter würden die Drachen lang nicht so bedrohlich wirken. Aber die Tatsache, dass ein voll gerüsteter, gut ausgebildeter Kämpfer das Schwert gezückt und das Schild erhoben hat, macht dem Betrachter verständlich, dass die Drachen eine Gefahr darstellen. Auch der Ritter ohne die

Darstellungen der Drachen wäre einfach nur eine Abbildung eines Mannes in Rüstung anstatt die Verkörperung eines tapferen, kampfbereiten Helden.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die Billyngbibel einige Übereinstimmungen mit dem Stundenbuch der Jeanne d'Évreux aufweist, obwohl sie nicht alleine von Pucelles Werkstatt gefertigt wurde. Einige Figurentypen kehren in beiden Manuskripten immer wieder. Architekturelemente, obwohl sie nicht so plastisch gestaltet sind wie die des Stundenbuches, sind auf dieselbe Weise dargestellt. Die Lebendigkeit der Drolerie, sowie das zusehende Verschwimmen zwischen Haupt- und Randszene, verbinden die beiden Werke. Stilistische Unterschiede rühren freilich daher, dass das Stundenbuch vermutlich ein reines Werkstattprodukt ist, während Pucelle sich in der Billyngbibel mit zwei anderen Künstlern absprechen und auch zum Teil an deren Stil anpassen musste. Auch zeigen die fehlenden italienischen Merkmale in den Architekturen, dass keiner der beteiligten Künstler sich zum Zeitpunkt der Entstehung der Bibel an italienischer Malerei orientierte. Dies veranlasst mich zu dem Schluss, dass die Bibel vor einem Kontakt Pucelles mit Italien entstanden sein muss. Dies würde auch erklären, dass die Kompositionen des Stundenbuches weitaus komplexer und durchdachter erscheinen als die der Bibel. Ich schliesse mich dabei also Morands Meinung an, wenn sie schreibt:

"the Billyng Bible is invaluable in pointing to the origins of the workshop, which Pucelle's individual originality and susceptibility to foreign influence have tended to obscure."⁷¹

Die Bibel ist jenes Werk, das noch frei von den Vorbildern italienischer Kunst ist, obwohl sie in ihren Ansätzen bereits Interesse für naturalistische Darstellung, vor allem

⁷¹ Morand 1961 S.208

im Bereich der Architektur, aufweist. Es scheint als wäre die Bibel jenes Werk, das schon die Richtung prophezeit, in die sich der Stil der Werkstatt Pucelles entwickeln wird, uns aber gleichzeitig ein gutes Bild davon gibt, wo ihre ursprünglichen Wurzeln liegen. Die Billyngbibel sollte also zweifelsohne eine große Rolle spielen, wenn es darum geht, die Eigenschaften des Pucelle-Stils und vor allem dessen Ursprünge zu definieren.

8. Das Bellevillebrevier

Das zweite Werk, in dem Jean Pucelle als Beteiligter genannt wird, ist das Bellevillebrevier. Das Brevier besteht aus zwei Teilen, einem ersten Band, der ein Winterbrevier enthält und einem zweiten Band mit einem Sommerbrevier. Es ist in Paris entstanden, wird auf 1323 bis 1326 datiert und ist somit fast zeitgleich mit dem Stundenbuch der Jeanne d' Évreux entstanden.⁷² Es befindet sich heute in der Bibliothèque National in Paris.

Jean Pucelle wird auf den Folios 33 recto (Quelle IV)⁷³, 62 recto (Quelle V)⁷⁴ sowie 300 recto (Quelle VI)⁷⁵ des zweiten Bandes des Breviers erwähnt, allerdings nicht explizit als ausführender Maler, wie im Fall der Billyngbibel, sondern als Zahlender an andere Buchmaler. Es wird im Brevier nirgends schriftlich erwähnt Pucelle habe Miniaturen selbst gemalt. Die Mitarbeit anderer Miniaturmaler, sowie das Fehlen einiger wichtiger Miniaturen, vor allem im Bereich des Kalenders⁷⁶, machen es schwer die Hand

⁷² Sandler 1984

⁷³ Quellenverzeichnis Abb.2

⁷⁴ Quellenverzeichnis Abb.3

⁷⁵ Quellenverzeichnis Abb.4

⁷⁶ Im Band 1 ist nur noch das Blatt des Novembers und Dezembers vorhanden, in Band 2 lediglich der Jänner und Februar.

der Pucellewerkstatt im Bellevillebrevier auszumachen und eindeutig zu identifizieren. Wiederum konzentrierte sich die Forschung bisher eher auf die stilistischen Unterschiede der beiden Werke und begründete diese dadurch, dass Pucelle lediglich Strippenzieher und Entwerfer im Hintergrund der Produktion gewesen wäre, während die anderen Maler und seine Werkstattmitarbeiter die Miniaturen ausführten.⁷⁷

Sollte nun aber der Pucelle-Stil wirklich jenes Charakteristikum definieren, das den Stil einer ganzen Werkstatt beschreibt, so wie Deuchler das verlangt, so müsste er auch auf das Bellevillebrevier angewendet werden können.⁷⁸ Um dies möglich zu machen, wird es nötig sein Gemeinsamkeiten zwischen dem Stundenbuch der Jeanne d' Évreux, das wie bereits gezeigt ja höchstwahrscheinlich ein reines Produkt der Pucellewerkstatt darstellt, mit dem Bellevillebrevier zu vergleichen und Bild- und Gestaltungslösungen herauszufiltern, die diese beiden Werke gemein haben, anstatt sich auf deren Unterschiede zu konzentrieren.

Im Folgenden werde ich also versuchen jene Elemente des Bellevillebreviers herauszuarbeiten, die das Werk mit dem Stundenbuch aus den Cloisters verbindet. Dabei werde ich, wie schon bereits bei der Billyngbibel, nach drei Kriterien unterscheiden: Figurentypus und Bildelemente, Räumlichkeit und Architektur sowie „Interaktive Lebendigkeit“.

⁷⁷ Panofsky 1953 S.32

⁷⁸ Deuchler 1971

8.1 Figurentypen und Bildelemente

Wie bereits an der Billyngbibel gezeigt werden konnte, gibt es einige Figurentypen, die sowohl in der Bibel als auch im Stundenbuch immer wiederkehren und anscheinend so eine Art Werkstattrepertoire der Pucellewerkstatt darstellen. Bei Vergleichen von Figurentypen muss natürlich immer vorsichtig vorgegangen werden, da vor allem im 14. Jahrhundert das Aussehen und der Stil der Buchmalerei in Frankreich ein recht einheitliches Bild ergibt. Doch finden sich in den Miniaturen oft Übereinstimmungen, die nicht auf eine allgemeine Mode in der Buchmalerei zurückzuführen sind, sondern auf einen gemeinsamen Werkstattursprung hindeuten.

Noch deutlicher als bei der Billyngbibel sind diese direkten Verwandtschaften der einzelnen Figuren nun beim Bellevillebrevier zu sehen. Besonders die Vielfalt an Drolieren und Mischwesen, die ja das Stundenbuch der Cloisters unter anderem zu so einer spannenden, einzigartigen Arbeit machen, werden oft im Brevier zitiert.

Beispielsweise sitzt im Stundenbuch am Folio 116 recto (Abb.50) ein Mönch auf einer drachenschwanzartigen Ranke, die in einem Löwenkopf mit Flügeln endet und zieht sich gerade seine Socken an. Den Kopf neigt er nach unten. Im Bellevillebrevier finden wir auf Folio 24 verso (Abb.51) ebenfalls einen Mönch in einer sehr ähnlichen Haltung, der genauso auf einer beflügelten Kreatur mit dem Kopf eines Löwen reitet. Dadurch dass dieser Mönch Dudelsack spielt, ähnelt seine Haltung der jenes Mönches, der sich die Socken überstreift.

Auf Folio 83 recto des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux (Abb.52) sitzt in der Initiale ein Affe, der den linken Fuß abwinkelt, während er den rechten von sich streckt. Die linke Hand hat er auf dem Oberschenkel des angewinkelten Beins abgelegt und die

rechte streckt er von sich. Im Folio 24 verso des Breviers (Abb.53) befindet sich ein Affe, dessen Haltung, bis auf die Kopfposition, mit der des Affens im Stundenbuch übereinstimmt. Zwar ist dieser weit weniger naturalistisch gestaltet als der Affe des Stundenbuches, doch die Haltung könnte auf eine gemeinsame Vorlage hindeuten. Auch auf Folio 83 recto (Abb.54) sieht man einen Mann mit Blasebalg, der ab dem Rumpf einen höckerigen Drachenschwanz besitzt und dessen Haare wild im Wind wehen. Wiederum auf Folio 24 verso des Breviers (Abb.55) gibt es eine ähnliche Figur, die ebenfalls vom oberen Bildrand herunterstürzt mit wehendem Haar und halb Drache, halb Feenwesen ist. Hier wurden die Ohren jedoch durch Flügel ersetzt. Auf demselben Folio befindet sich eine Frau, die wiederum behaarte Ungeheuerfüße hat und einen Umhang trägt, dessen Schleier ihr halbes Gesicht verdeckt. Eine Figur die ebenfalls halb behaartes Ungeheuer mit Krallen ist, eine ähnliche geneigte, verdrehte Haltung einnimmt und auf gleiche Weise verschleiert ist, befindet sich im Stundenbuch auf Folio 149 recto (Abb.56). Auch am Folio 155 recto des Stundenbuches (Abb.57) kann man eine ähnliche Drolerie sehen. Dieser ebenfalls verschleierte Mann mit Drachenunterkörper spielt, wie auch die Figur im Bellevillebrevier, eine Art Violine.

Neben diesen großen, fast schon szenischen Drolerien, findet man auch Übereinstimmungen in kleinen Randdrolerien. Beispielsweise ist auf Folio 352 recto (Abb.57) ein Drachenkörper mit haarigen Beinen, wie sie für die Drolerien des Bellevillebreviers typisch sind, mit einem bärtigen Männerkopf zu sehen. Sowohl auf Folio 102 verso (Abb. 58), als auch im Folio 86 recto des Stundenbuches (Abb.59) kann man ebensolche Wesen beobachten. Bärtige Köpfe mit Drachenunterkörper, die nicht nur motivisch sondern auch stilistisch unbestreitbar mit der Drolerie des Breviers verwandt sind.

Jene Drollerien, die einem älteren Stiltypus entsprechen verbinden das Bellevillebrevier sowohl mit dem Stundenbuch der Jeanne d' Évreux als auch mit der Billyngbibel. Dabei handelt es sich um jene Drachen, die die Enden von Rankenmotiven zieren. Die beiden kämpfenden Drachen der Billyngbibel auf Folio 286 recto (Abb.60) sind uns ja bereits begegnet. Ein ähnliches Paar findet sich im Brevier auf Folio 422 verso (Abb.61), obwohl hier die Drachenköpfe durch Menschenköpfe ersetzt wurden. Hier kann man stilistische Übereinstimmungen beobachten, vor allem, was den rechten Drachen mit dem löwenartigen Kopf betrifft. Auf Folio 190 recto des Bellevillebreviers (Abb.62) befindet sich ein ebensolcher Drache mit weiß gepunktetem Korpus samt goldenen Stachelhöckern. Er besitzt fast wie ein Sattel aufgesetzte und farblich abgehobene Flügel, die in Beinen münden. Der Kopf, ebenfalls farblich abgehoben, sitzt auf einem langen dünnen Hals, er reißt das Maul auf, hat ein kleines Ohr und ein Bündel Haare. Auch im Stundenbuch der Jeanne d' Évreux findet man diese, im Vergleich mit den restlichen, innovativen Drollerien, etwas angestaubt wirkende Art der Verzierung. Allerdings wird sie hier nicht mehr als Hauptdrolerie gebraucht sondern verschwindet in der Ausbildung einer kleinen Initiale. Im Folio 149 recto (Abb.63) bildet der Maler den rechten Bogen des „N“ als einen Drachen mit stromlinienförmigem Körper aus, dem kleine Flügel aufgesetzt sind und auf dessen langen, dünnen Hals ein Löwenkopf steckt, der eine Ranke ausspeit. Der Rahmen der Initiale bildet, wie der Goldrahmen der Ranken im Brevier und der Bibel, einen separaten Stachelkranz um den Drachenkörper aus.

All die oben genannten Beispiele zeigen deutlich, dass an diesen Miniaturen ein und dieselbe Werkstatt zugange gewesen sein muss, die sich demselben Kanon an Motiven und stilistischen Grundlagen bediente. Natürlich könnte man nun auch behaupten, dass dieses Phänomen ein Nachahmen des Stils und der Figuren Pucelles darstellt und es sich

dabei um eine Art neuen Zeitgeschmack handelt, der durch das bedeutende Werk für die Königin von Frankreich geprägt wurde.

Diese Behauptung lässt sich aber im Vergleich mit anderen Drolerien aus dem Bellevillebrevier widerlegen. Nimmt man beispielsweise den Lautenspieler vom Folio 163 verso (Abb.64) heran, so sieht man den qualitativen Unterschied zu den bisher gezeigten Miniaturen deutlich. Die Kopfform ist zwar eine ähnliche, doch der Körper ist sehr unbewegt, wenig modelliert und wirkt insgesamt recht leblos. Vor allem im Vergleich zum Lautenspieler auf Folio 149 recto des Stundenbuches (Abb.65) wird klar, dass es sich dabei nicht um eine Miniatur der Werkstatt Pucelles handeln kann. Die Laute des Spielers auf Folio 149 recto ist weitaus naturalistischer gestaltet und die Zupfbewegung wirkt glaubhafter. Trotz nur einer einzigen Gewandfalte, wirkt die Figur weitaus stärker plastisch.

Auch im Vergleich der Drolerien innerhalb des Bellevillebreviers wird der Unterschied deutlich. Folio 13 verso (Abb.66) zeigt einen Bischof, der sich aus einer Ranke in die Seite hineinlehnt. Obwohl Faltenlinien vorhanden sind, wirkt die Figur doch flach und graphisch. Stellt man das Mischwesen mit Schwert und Schild aus Folio 213 recto (Abb.67) in direkten Vergleich dazu, so wird klar, dass diese beiden Drolerien nicht von derselben Hand und vermutlich nicht von derselben Werkstatt stammen können. Der Krieger ist mit Hilfe von hell und dunkel plastisch modelliert, die Bewegung wirkt nicht nur realistisch sondern auch dynamisch. Der Grisaille-Kopf ist überzeugend gestaltet.

Die Drolerien des Bellevillebrevier also können einen guten Aufschluss über den Stil und das Figurenrepertoire geben, die den Pucelle-Stil ausmachen, vor allem dadurch, dass sie von Drolerien anderer Werkstätten gut unterscheidbar sind.

Aber auch in den Hauptszenen des Breviers lässt sich die Spur der Pucellewerkstatt gut verfolgen. Nimmt man beispielsweise das Folio 190 recto (Abb.68) heran, so lassen sich diverse Figurentypen, die uns bereits aus den anderen zwei Manuskripten bekannt sind, wiederentdecken.

So sind die Figuren der am Boden sitzenden Frauen deutlich mit jener Figur in Zusammenhang zu bringen, die im Folio 82 verso des Stundenbuches (Abb.69) am Grab Christi sitzt. Dieses Motiv, das Pucelle von der Darstellung der Grablegung Christi bei Giotto übernimmt, ist ein erster Hinweis darauf, dass die Werkstatt um Pucelle zur Zeit der Ausführung des Breviers, im Gegensatz zur Billyngbibel, bereits Kenntnisse der italienischen Malerei hatte.

Auch die spezifische Art und Weise auf welche die Werkstatt Pucelles die Antagonisten einer Szene durch starke Modellierung der Gesichter und fast eingefallene, fratzenartige Antlitze kenntlich macht, wiederholt sich im Bellevillebrevier. Wie die Peiniger Christi in der Geißelungsszene des Stundenbuches Folio 53 verso (Abb.38) und die beiden Schächer in der Billyngbibel Folio 356 verso (Abb.37) findet man im Folio 190 recto (Abb.68) des Bellevillebreviers links zwei Schächer, deren Gesichter auf dieselbe Weise groteskisiert werden um deren bösen Charakter sichtbar zu machen.

Besonders deutlich wird die Hand der Werkstatt Pucelles an den Illustrationen der zwei Kalenderblätter des zweiten Bandes des Breviers. Die Grisaille Darstellungen machen die direkte Verwandtschaft der beiden Werke noch deutlicher und könnten qualitativ vom Meister der Pucellewerkstatt selbst stammen. Besonders das Folio 2 verso (Abb.70), der Februar des Breviers, zeigt eindeutige die Züge der Meisterhand. Alle Motive, wie der Mann links unter dessen Mantel ein Blasebalg spielendes Mischwesen hervorkommt, finden Ihresgleichen auf Folio 103 recto (Abb.71) und Folio

86 recto (Abb.72) des Stundenbuches. Jedoch gleicht keine Figur der anderen. Nie wird eins zu eins kopiert, immer werden die gleichen Versatzstücke und Konzepte neu zusammengestellt, fast so wie ein Baukastensystem aus Motiven, die zu einer komplett neuen Figur zusammengesteckt werden können. Gerade dieses dynamische Arbeiten mit den Bildmotiven deutet darauf hin, dass es nicht ein bloßes Musterbuch in der Werkstatt Pucelles gab, von dem die Werkstatt Mitarbeiter starr kopierten, sondern, dass diese Elemente zwar als Vorlage dienten doch in einem kreativen Prozess, vermutlich vom Meister selbst, neu zusammengesetzt wurden. Die immer wiederkehrenden Grundbausteine dieser Figuren helfen uns jedoch den Stil und das Formengut der Pucellewerkstatt zu identifizieren.

Es gäbe noch zahlreiche weitere gut vergleichbare Figurentypen, die sowohl in dem Brevier als auch im Stundenbuch zu finden sind. Aus Umfangsgründen der Arbeit müssen die oben genannten Beispiele allerdings exemplarisch ausreichen. Die Vielzahl der Übereinstimmungen mag freilich auch daran liegen, dass die beiden Werke beinahe zeitgleich entstanden sind und somit unmittelbar aus demselben Formenpotential schöpfen konnten.

8.2 Räumlichkeit und Architektur

Die Räumlichkeit und Architekturen des Bellevillebreviers bestätigen nun das, was uns die Figurentypen schon gezeigt haben. Die Miniaturen dieses Manuskripts sind, im Vergleich mit der Billyngbibel, denen des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux wesentlich ähnlicher, vor allem was deren italienisch inspirierte Lösungen bezüglich eines angestrebten, dreidimensionalen Realismus betrifft. Im Folio 31 recto des Breviers

(Abb.73) wird ein Turm dargestellt, von dem sich ein Bischof herablehnt. Dieser Turm ähnelt nicht nur stark italienischer Architektur, mit seinen hohen massiven Wänden und Zinnenkränzen, sowie der von unten einsichtigen Kassettendecke, sondern die architektonischen Verzierungs-elemente springen auch plastisch hervor. Wie im Folio 159 verso des Stundenbuches (Abb.74) wird der Turm durch das Herausragen der Zinnenkränze und die Untersicht auf die Kassettendecke zu einem faktisch benütz-baren Raum. Der Turm des Breviers folgt in seinem Aufbau dem des Stundenbuches. Die Gliederung durch rechteckige Vertiefungen im oberen Bereich sowie seitlich, erzeugt Plastizität, die Voluten rechts und links, die den überkragenden Oberbau halten, geben den Blick auf die Kassettendecke frei.

Allerdings wird der Raum innerhalb des Turmes im Bellevillebrevier noch besser verstanden und dementsprechend stärker genutzt. Der Mönch, der dem Bischof den Becher entgegenstreckt, steht bereits unter der Kassettendecke und bewegt sich aus der Vorhalle des Gebäudes aktiv heraus, wird sogar links von der Wand noch überschritten. Auch der Bischof, der sich vom Turm lehnt, gibt uns zu verstehen, dass die Kassettendecke jenseits der Brüstung einen entsprechenden sich in die Tiefe erstreckenden Boden hat. Währenddessen ist der Turm des Stundenbuches zwar schon ein recht überzeugendes dreidimensionales Gebilde, wird aber von den Figuren nicht betreten und wirkt somit immer noch wie ein, zwar recht plastisches, aber dennoch nur stehendes Requisit.

Wiederum lässt sich gut beobachten, dass während im Stundenbuch und im Bellevillebrevier schon versucht wird den neu entdeckten Realismus der italienischen Kunst umzusetzen, dies in der Billyngbibel noch nicht der Fall ist. Während die beiden Türme mit ähnlichen Mitteln plastisch ausgearbeitet werden, wirkt der Turm des Folio 411 verso der Bibel (Abb.75) flach. Die Verzierungen beinahe wie ein flaches Relief, von

einer Kassettendecke keine Spur und der Eingang nicht einmal für Zwerge begehbar, bleibt der Turm flache Kulisse. Wieder spricht alles dafür, dass die Bibel ohne die intensiven Kenntnisse der italienischen Malerei gefertigt wurde, die die Voraussetzung von Kompositionen wie die des Stundenbuches und des Breviers sind.

Auch im Falle der Architektur kann man im Bellevillebreviers sehr gut erkennen welche Miniaturen aus der Werkstatt Pucelles stammen könnten, da sie mit denselben Mitteln wie diese verstehen Raum zu suggerieren. In anderen Szenen wirkt es hingegen so, als wären Kompositionen Pucelles das Vorbild gewesen, der Maler hätte jedoch nicht verstanden diese glaubhaft umzusetzen. Vergleicht man beispielsweise die Verkündigung im Stundenbuch Folio 16 recto (Abb.76) mit derselben Szene im Brevier Folio 163 verso (Abb. 77), so sieht man gut, dass beide auf demselben Kompositionsschema aufbauen, das an Duccio angelehnt ist. Während aber die Figuren beim Stundenbuch im Raum stehen und agieren, scheinen die Figuren beim Brevier vor der Architektur zu stehen, allein schon weil der Engel unter dem Eingangsturm keinen Platz gefunden hätte. Der Vorraum ist zwar recht überzeugend raumgreifend gestaltet, der Maler zeigt sogar eine Kassettendecke, doch der angrenzende Raum scheint wieder in die Ebene aufzubrechen, als wäre er angestückelt worden. Die rechte Raumseite klappt seltsam zum Bildrand weg. Der Vorhang hinter Maria, der ein altes Bildmotiv wieder aufgreift, vernichtet jeden räumlichen Effekt, den die Türöffnung hinter der Gottesmutter erzeugen hätte können und der Block auf dem sie sitzt, kippt konträr zur Architektur dem Betrachter entgegen.

Andere Darstellungen, in denen ähnliche Raumlösungen weit erfolgreicher umgesetzt wurden, zeigen, dass man hier sehr wohl Werkstätten unterscheiden kann und nicht nur von einem weniger talentierten Mitarbeiter sprechen kann.

Denn auf Folio 17 verso des Breviers (Abb.78) befindet sich ein kranker Mann in einem Bett, das in einem kleinen Miniaturhaus steht, ähnlich dem der Verkündigung. Auch hier sieht man Kassettendecken, allerdings schaffen diese, mithilfe der Säulen, genug faktischen Raum zu illusionieren, dass der Mann mitsamt Bett tatsächlich den Raum bewohnen kann. Der Mönch, der sich von oben aus der Gaupe lehnt, zeugt ebenfalls von einem überzeugenden Fiktionsraum im Dachaufsatz. Auch in diesem Raum klappen die Wände seitlich auseinander und er scheint sich ein bisschen wie eine dreidimensionale Aufklappkarte in die Tiefe zu erstrecken, jedoch hat es der Künstler geschafft, genug Raumtiefe für seine Protagonisten zu kreieren. Dass hier nicht der Meister Pucelle am Werk war, wird im Vergleich mit der Verkündigung deutlich. Denn diese gaukelt uns im ersten Moment, trotz einiger Konstruktionsprobleme, einen naturalistischen, makellosen, perspektivisch korrekten Tiefenraum vor. Jedoch wird klar ersichtlich, dass der Buchmaler der Krankenszene mit seiner Vorlage weit besser umgehen konnte, als der Illuminator der Verkündigungsszene im Brevier. Dieser war offensichtlich mit den italianisierenden Bildlösungen noch nicht so vertraut und daher anscheinend nicht Teil der Pucellewerkstatt.

Allerdings zeigt das bereits genannte Folio 163 verso (Abb.78) auch einen Gegenstand, dessen Darstellung ein wenig komplexer zu analysieren ist, als die Raumkonstruktion desselben Folios. Das Lese-pult, das in dieser Form oft im Brevier vorkommt, klappt in mindestens drei Raumrichtungen weg und scheint sich fast umseitig präsentieren zu wollen. Die Ausbuchtung im Ständer unterstützt diese Drehbewegung noch zusätzlich. Man kann dieses enorme Winden, Drehen und beinahe allumsichtige Darstellen dieses simplen Gegenstandes nun auf zwei Arten lesen. Entweder sieht man es als Unverständnis des Künstlers, ein nicht besser Können und Scheitern im Versuch Dreidimensionalität herzustellen. Allerdings ist das eine Sicht, die

sehr stark geprägt ist von den Sehgewohnheiten des 21. Jahrhunderts, die durch die durchkonstruierten, auf einen stringenten Blickpunkt gerichteten Konstruktionen der Renaissance geschult sind. Uns kommt so ein Gegenstand als falsch vor. Er scheint fast wie ein Rückschritt von den Darstellungen des Stundenbuches, die unserem an den Realismus gewohnten Auge viel gefälliger erscheint. Man könnte dieses Pult aber auch als ein weiteres Steigern der haptischen Qualität dieses Gegenstandes sehen.⁷⁹ Sozusagen eine Weiterentwicklung des Pucelle-Stils, ein noch weiteres Steigern des durchaus limitierten Realismus, der sich in Italien zu entwickeln begann, zu einem fantastischen Erweitern der Ansichten um mehr als drei Dimensionen. Dieses Konzept der Allumsichtigkeit von Gebäuden oder Gegenständen ist ja durchaus eine Strategie, die dem mittelalterlichen Maler vertraut war. Darstellungen wie die des Lesepults könnten also eine Verschmelzung der in Italien gelernten Darstellungsweisen mit dem nördlich der Alpen bereits etablierten Konzept der Mehransichtigkeit sein. Das Produkt ist ein Gegenstand, der dem Betrachter förmlich entgegenkippt, fast als wäre es einer dieser Klappkarten, bei denen die Gegenstände dem Betrachter beim Aufmachen entgegenspringen.

An den beiden Folios des Breviers 214 recto (Abb.79) sowie 213 recto (Abb.80) kann man ein ähnliches Phänomen beobachten. In beiden Darstellungen sitzt eine Figur auf einem, dem Betrachter zugewandten, Thron. In der Darstellung des Propheten ist dieser allerdings räumlich etwas ambivalent gestaltet. Eine Art Zinnenkranz am Rand der Sitzfläche scheint nach oben zu ragen und den Sitzenden fast schon aus dem Bild hinauszuerwerfen. Diese Zinnen unterbrechen auch jede logische Verbindung zwischen Sitzfläche und Unterteilen des Throns. Sie schaffen sozusagen eine weitere Ebene, die diese beiden Flächen verbindet und gleichzeitig dem Betrachter entgegenschießt. In

⁷⁹ Vielen Dank an Professor Michael Viktor-Schwarz für den Denkanstoß in diese Richtung.

dieser Darstellung finden wir auch wieder dieses merkwürdige Pult, das vorher schon in der Verkündigung beschrieben wurde.

Die Darstellung Christi auf dem Thron ist hingegen perspektivisch gelungen. Der Thron befindet sich mittig im Vierpass Motiv und ist so gestaltet, dass sich in der unteren Hälfte, zwar leicht verschoben aber dennoch, ein weiterer Vierpass zwischen Thronbeinen und Rahmen ausbildet. Die Sitzfläche verengt sich nach hinten und wird so breit und tief genug um ausreichend Sitzplatz für den Salvator Mundi zu lassen. Auch die Problemstelle der Verbindung von Sitzfläche zu Vorderseite des Throns wurde souverän gelöst. Kein übersteigertes Hochklappen der Sitzfläche ist zu sehen.

Diese Beobachtungen kann man nun wiederum auf zwei verschiedene Weisen interpretieren. Entweder sieht man die Darstellung des Propheten als Unvermögen des Künstlers an, einen überzeugenden Tiefenraum zu gestalten, wie den in der Darstellung Christi, oder man sieht in der Throngestaltung der Prophetendarstellung eine Weiterentwicklung des Pucelle-Stils, einen Versuch der Steigerung des Realismus hin zu einer haptischen Qualität, die uns ein Herausspringen der Gegenstände aus der Bildebene in die Realität vorzugaukeln versucht. Statt den Raum hinter der Bildebene zu verlängern, versucht man die Gegenstände vor die Malfläche zu schieben. Obwohl beide Interpretationen der Folios durchaus möglich wären, denke ich, dass wir in der ersten Interpretationsweise sehr leicht den Fehler machen, alles was nicht unserem modernen, von der Fotografie geprägten Verständnis von richtiger, fortschrittlicher, naturalistischer Malerei entspricht als rückständig und veraltet zu bezeichnen. Stattdessen ergibt es Sinn das Bestreben die haptische, wirkliche Qualität des Abgebildeten noch weiter steigen zu wollen, auch wenn dadurch die fotorealistische Wiedergabe des Gegenstandes verloren geht.

Abseits der Gegenstände und Architekturen wird der Raum im Bellevillebrevier ebenfalls immer plastischer. Nimmt man das Folio 242 verso (Abb.81) heran, so kann man im Bas-de-Page beobachten, dass die Schafe und Hirten der Darstellung nicht nur raumlos auf einer Ranke balancieren, sondern eine Hügellandschaft als Auftrittsfäche erhalten. Diese ist nicht nur eine flache, grüne Farbfläche sondern wird durch Schatten modelliert und so zu einer plastischen, begehbaren Hügelfläche, auf der sich die Schafe nicht nur horizontal zur Bildoberfläche bewegen, sondern auch die einzelnen Hügel schräg ins Bild hinein besteigen. Dieselbe Bildlösung findet sich auch im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux auf Folio 62 recto (Abb.82). Hier kann man dieselbe bewohnbare Hügellandschaft beobachten, die durch Schatten modelliert und von Schafen in alle Richtungen begangen wird. Dass dies durchaus ein Hinweis auf die Werkstatt Pucelles ist und nicht eine allgemeine Darstellungsweise des Breviers, zeigt der Blick auf die Hauptszene desselben Folios, die Geburt Christi. Diese wirkt gegen die Bas-de-Page Darstellung flach. Die Figuren werden vor dem blauen Hintergrund nebeneinander aufgefädelt. Die Krippe des Kindes steht bildparallel und deren Liegefläche klappt der Bildfläche entgegen. Das Baby scheint auf der Krippe aufgeklebt.

Vergleicht man diese Darstellung nun mit der Geburt Christi des Stundenbuches, Folio 54 recto (Abb.83), so wird der Unterschied zur Werkstatt Pucelles deutlich. Hier wendet sich Maria dem Betrachter zu, ihr Bett scheint förmlich aus dem Bild herauszuragen. Joseph sitzt deutlich hinter ihr. Nochmals hinter den beiden, ist die Krippe des Kindes, von der vorderen Schmalseite gezeigt und setzt sich nach hinten in den Raum fort. Das Kind liegt eindeutig in der Krippe und wird von den Seitenwänden überschritten. Ochs und Esel sind kleiner dargestellt und deutlich eine Ebene nach hinten versetzt. Der Bildraum in der Geburt des Stundenbuches wirkt sofort dreimal so tief, wie jener der flach bleibenden Geburtenszene des Bellevillebreviers. Diese beiden

Darstellungen können gar nicht von derselben Werkstatt stammen. Übereinstimmungen lassen sich aber zwischen der Geburt des Stundenbuches und dem Bas-de-Page des Breviers finden. Denn die Figur des Josefs, die erstaunt nach oben blickt und die Hände überrascht hebt, hat erstaunliche Ähnlichkeit zu dem Hirten rechts im Bellevillebrevier, der eine ebensolche Kopfhaltung aufweist und eine ganz ähnliche Gestik vollführt.

Wieder wird auch in diesem Aspekt der Stil- und Formenanalyse deutlich, dass Parallelen zwischen dem Bellevillebrevier und dem Stundenbuch durchaus unleugbar sind. Es ist ebenfalls gut ersichtlich, dass beide dieser Manuskripte italienische Lösungen für die Darstellung von räumlicher Tiefe und Perspektive verwenden, während diese in der Billyngbibel einfach noch nicht vorhanden sind. Bedient man sich wieder dem Beispiel der hügeligen, schattigen Wiese mit den frei beweglichen Schafen, einerseits in der Verkündigung der Hirten des Stundenbuches auf Folio 62 recto (Abb.84), als auch im Bellevillebrevier, sowohl im Bas-de-Page auf Folio 54 recto (Abb.83) als auch in der Initiale David gegen Goliath auf Folio 17 verso (Abb.85) und vergleicht diese mit dem Folio 463 verso der Billyngbibel (Abb.86), so wird der Unterschied mehr als deutlich. Dort ist von Tiefe und Perspektive keinerlei Spur. Die Wiese ist ein flacher, bildparalleler Streifen, die Schafe sind flache, bildparallele Statisten. Selbst der Versuch mehrere Schafe hintereinander zu zeigen endet in einer Verdopplung der Umrisslinie der vorderen Schafe und nichts weiter.

Zusammenfassend ist also festzustellen, dass man aus der Analyse der räumlichen Darstellungen mehrere Schlüsse ziehen kann. Zum einen zeigen die Gestaltungen von Raum, sowie auch der Architekturen, dass die Illuminatoren des Breviers bereits mit den neuen Raumlösungen, die Pucelle erstmals im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux anwendete, vertraut waren. Im Vergleich mit den Malereien der Billyngbibel wird noch stärker deutlich, dass diese vor dem Erlangen dieser Kenntnisse entstanden sein muss.

Im Falle des Breviers hingegen scheint die Umsetzung dieser Bildlösungen sogar noch gesteigert und die Räume und Architekturen wirken noch betretbarer und plastischer.

Die zweite Erkenntnis die man im Bezug auf die Räumlichkeit gewinnen kann, ist jene, dass man anhand der Verwendung von neuartigen Raumlösungen die Beteiligung der Werkstatt Pucelles an einer Miniatur erkennen kann. Während Miniaturen der Pucellewerkstatt plastisch mit den neuen Methoden aus Italien gestaltet werden, bleiben andere flach und eher dem Bildgrund verhaftet und sind somit nicht dem Pucelle-Stil zuzuschreiben.

Als drittes verrät uns die Analyse der Architektur und der Raumgestaltung wie die Weiterentwicklung der Pucellewerkstatt nach deren Kontakt mit Italien verläuft. Hyperplastische Gegenstände deuten darauf hin, dass die Mitarbeiter der Werkstatt Pucelles versuchten die neu entdeckte plastische Wiedergabe von Gegenständen noch zusätzlich zu steigern. Durch das Einsetzen von Allumsichtigkeit der Gegenstände, gepaart mit der neuen dreidimensionalen Gestaltung entstehen Bildelemente, die wirken als würden sie dem Bildraum beinahe entkommen wollen.

8.3 „Interaktive Lebendigkeit“

Auch die sogenannte „Interaktive Lebendigkeit“, also ein Kommunizieren der einzelnen Figuren über die für die Darstellung nötige Mimik hinaus, ist im Bellevillebrevier zu beobachten. Jedoch verhält es sich selten, wie beispielsweise im Falle des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux dabei so, dass der Randschmuck und die Hauptszene zusammenspielen und dadurch ein sinnvolles Ganzes ergeben. Dies mag

aber auch daran liegen, dass in vielen Fällen, die Ausführungen des Bas-de-Page und die der Hauptszenen von unterschiedlichen Werkstätten vollzogen wurden und so ein bedeutungsvolles Zusammenspiel der beiden erschwert wird.

Auf dem Folio 214 recto des Breviers (Abb.87) finden sich in den Drolerien jede Menge Bezüge zur Hauptszene der Seite. Die aufgebrachte Menschenmenge rechts unten zeigt auf das wundersame Erscheinen des Heiligen Geistes in der Hauptminiatur. Sie gestikulieren untereinander und machen sich auf das Hauptgeschehen aufmerksam, ähnlich wie die zahlreichen Atlasfiguren des Stundenbuches. Der Vogel rechts über der Darstellung greift farblich die Farben des Mantels des Propheten auf und spiegelt auch dessen Kopfhaltung und Blickrichtung, während der Vogelkörper auf die Taube hinweist, die gerade aus den rosa-blauen Wolken segelt. Somit bietet uns diese Vogelfigur einerseits eine komprimierte Version des Erzählten, andererseits zieht sie die Hauptszene ein wenig ins Humoristische. Auch die Fischfigur links, die nach der Initiale greift, blickt zur Szene und nimmt durch das Berühren des Buchstabens Kontakt zum Geschehen auf und verbindet dieses mit dem Geschriebenen.

Auf dem Folio 242 verso (Abb. 88) nimmt die Bas-de-Page Szene noch aktiver Bezug auf die Geburt Christi. Obwohl die Szene der Hirten, die auf dem Feld die Schafe hüten, chronologisch vor der Geburt des Christuskindes liegt, blicken zwei der Hirten, rechts und links nach oben und schirmen sich die Gesichter ab, als wäre das, was sie sehen zu blendend für sie. Dem Text nach müsste hier nun eigentlich der Engel erscheinen, wie bei der Szene im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux. Das würde auch die abschirmenden Hände erklären, da sie vom göttlichen Licht des Boten geblendet wären. Stattdessen erblicken sie jedoch die Geburt Christi. Indirekt könnte ein geschulter Betrachter verstehen, dass die Hauptszene für die Hirten sozusagen eine Art indirekte Rede darstellt, eine Vision dessen was ihnen der Engel verkündet. Dass die Hauptszene

keinerlei dieser „Interaktiven Lebendigkeit“ zeigt, ist wie ich bereits gezeigt habe der Tatsache geschuldet, dass diese mit großer Sicherheit nicht von der Werkstatt Pucelles ausgeführt wurde.

Natürlich macht das unglaublich komplexe Ausstattungsprogramm der Handschrift, sowie die Zusammenarbeit von mindestens zwei Werkstätten die Händescheidung schwer. Sicherlich gab es auch einige Miniaturen an denen die Werkstätten gemeinsam gearbeitet haben, oder Miniaturen deren Entwurf die eine Werkstatt und deren Ausführung die andere Werkstatt vorgenommen hat.

Jedoch ist es mit Hilfe der Billyngbibel und des Stundenbuches der Jeanne d' Évreux möglich, einige Elemente an Komposition, Architektur und Figuren herauszuarbeiten, die auf die Beteiligung Pucelles und seiner Werkstatt hindeuten. Besonders das Moment der „Interaktiven Lebendigkeit“ ist ein schlagendes Indiz für die Beteiligung der Pucellewerkstatt. Denn in allen Darstellungen die dieses besondere Gespür für lebendige Erzählung und Interagieren der Personen aufweisen, sind auch Übereinstimmungen im Aussehen der Figuren und in der räumlichen Umsetzung der Szene mit den anderen Werken der Pucellewerkstatt zu finden. Während es also problematisch scheint auf die Beteiligung der Pucellewerkstatt zu schließen nur auf Grund einiger Übereinstimmungen in der Komposition oder in den Figurentypen, so macht ein Zusammenspiel von allen drei Gesichtspunkten, die die Arbeitsweise der Werkstatt ausmachen, doch deren Beteiligung an der jeweiligen Miniatur mehr als wahrscheinlich.

9. Zusammenfassung

Jene Person, welche die Kunstgeschichte meint, wenn sie von dem Buchmaler Jean Pucelle spricht, ist eine Persönlichkeit, die nur zum Teil auf wenigen „Hard-Facts“ beruht. Der Großteil seiner Vita ist das Ergebnis jahrelanger, kunstgeschichtlicher Arbeit und keinesfalls über jeden Zweifel erhaben. In dieser Arbeit ging es vorwiegend um den Terminus „Pucelle-Stil“, der ebenso wie sein Namensgeber Jean Pucelle ein durch die kunstgeschichtliche Forschung geformter Begriff ist. Die Wurzeln dieses Terminus stecken in der Zuschreibung eines Stundenbuches, das heute in den Cloisters aufbewahrt wird und dessen Identifikation mit einem Stundenbuch für die Königin von Frankreich, Jeanne d'Évreux, ausschlaggebend dafür ist, dass es überhaupt der Pucellewerkstatt zugeordnet werden kann.

Um die bisherige Definition des Terminus „Pucelle-Stil“ zu klären, wurde also erst einmal der Stil dieses Stundenbuches ausführlich analysiert und auf die These hin, es handle sich um ein Werk, das nur von der Werkstatt Pucelles alleine ausgeführt wurde, geprüft. Die Homogenität des Werkes sowohl in Stil, Komposition, als auch in Qualität der Miniaturen, lässt tatsächlich darauf schließen, dass an dessen Ausführung nur einige wenige Mitarbeiter einer kleinen Werkstatt beteiligt waren.

Daher ist es durchaus rechters, das Stundenbuch als zentrales Werkzeug zur Definition eines Stils der Werkstatt Pucelles heranzuziehen, wie es beispielsweise Morand vorschlägt.⁸⁰ Dennoch muss man dabei immer beachten, dass jenes Werk für die Königin von Frankreich mit Sicherheit ein Ausnahmewerk für die Werkstatt dargestellt hat. Der royale Auftraggeber forderte den Meister und seine Mitarbeiter gewiss dazu

⁸⁰ Morand 1961

heraus, etwas Außergewöhnliches zu produzieren, das in seiner Ausführung mit Sicherheit prunkvoller und aufwendiger war, als alle anderen bisher produzierten Handschriften. Noch dazu zeigen die Billyngbibel und auch das Bellevillebrevier, dass es durchaus nicht die Regel war, dass Pucelles Werkstatt alleine arbeitete. In diesen Kooperationen passte sich die Werkstatt zweifelsohne an den Stil und die Darstellungsweisen ihrer Kollegen an. Weiters zeigen die Miniaturen der Billyngbibel auch, dass es Werke gab, die der Pucellewerkstatt entsprangen, die aber vor der Berührung des Meisters mit Italien, vermutlich im Zuge der Arbeiten am Stundenbuch für die Königin, gemalt wurden und somit nicht die stilistischen Züge der italienisch inspirierten Malerei tragen, die für das Stundenbuch so charakteristisch sind.

All diese Beobachtungen zeigen nun also, dass es problematisch ist, den Stil Pucelles mit dem Stil des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux gleichzusetzen. Aber genau das wird in der bisherigen Forschung oft getan. Dadurch ergeben sich dann folglich Probleme wie die scheinbare Unvereinbarkeit des Stils der Billyngbibel, des Bellevillebreviers und dem Stil des Stundenbuches.

Es ist meines Erachtens durchaus legitim, das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux als das Hauptwerk Pucelles und seiner Werkstatt zu bezeichnen, das Prunk- und Herzstück seines Schaffens. Dadurch wird auch gerechtfertigt, dieses als Grundpfeiler für die Definition des Pucelle-Stils heranzuziehen. Jedoch zeigen uns Werke, von denen wir mit Sicherheit wissen, dass Pucelle an ihnen mitgearbeitet hat, dass das Stundenbuch alleine nicht ausreichen kann, um eine befriedigende Definition dessen zu geben, was den Stil der Werkstatt des Jean Pucelle ausmacht.

Die beiden anderen für Pucelle gesicherten Werke sollten als korrigierende Parameter eingesetzt werden, wenn es darum geht den Pucelle-Stil zu erörtern. Die

Billyngbibel schafft es, jene Aspekte der Werkstatt zu beleuchten, die vor dem Kontakt mit Italien entstanden, während das Bellevillebrevier jene Werke vertritt, die nach dem Kontakt zu Italien produziert wurden. Jene Werke in denen die Darstellungen nicht mehr so sehr den italienischen Vorlagen verpflichtet waren wie die des Stundenbuches. Das Bellevillebrevier kann Zeugnis davon geben wie die Pucellewerkstatt sich nach dem Input aus Italien weiterentwickelte und welche Lösungen sie fand, um die dort gefundene räumliche Darstellung noch weiter ins Haptische zu steigern.

Die oben gezogenen Vergleiche verdeutlichen, welche Hauptmerkmale diese drei Werke Pucelles und seiner Werkstatt gemeinsam haben: Die verschiedensten Figurentypen und die eigenwilligen Architekturen, bis zu einer lebendigen Gestaltung der einzelnen Protagonisten und Drollerien, die weit über den erzählerischen Gehalt der Hauptszenen hinausgeht. Ich behaupte dabei keineswegs die Hand Pucelles und seiner Mitarbeiter eindeutig von denen der anderen Maler unterscheiden zu können, sondern stütze mich lediglich auf jene Bildelemente, deren Bezug zum Stundenbuch klar ersichtlich ist. Dieser kleinste gemeinsame Nenner von Stundenbuch, Bibel und Brevier erlaubt es uns, uns, soweit es möglich ist, an das heranzutasten, was vielleicht den Stil der Werkstatt Pucelles ausgemacht hat.

Bei einer Zuschreibung an Pucelles Werkstatt wäre es also vollkommen gerechtfertigt, zuerst nach Ähnlichkeiten zum Stundenbuch in den Cloisters zu suchen, jedoch sollten in einem zweiten Schritt die Billyngbibel und das Bellevillebrevier als korrigierende Faktoren in die Zuschreibung miteinfließen. Denn der Stil einer Werkstatt ist keine Momentaufnahme und keineswegs ein konstanter Faktor, vielmehr ist er wie ein lebendiger Organismus. Er entwickelt sich weiter, beeinflusst durch die Umwelt und wird dadurch immer neu geprägt. Das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux ist zweifelsohne ein wichtiger stilistischer Schlüsselpunkt für die Werkstatt Pucelles. Aber

einen Stillstand in der Stilentwicklung und einen immer gleichbleibenden Stil, basierend auf nur diesem Werk, anzunehmen ist schlichtweg falsch. Man muss den Pucelle-Stil als eine Entwicklung verstehen um ihn auch nur annähernd begreifen zu können.

Die Definition des Pucelle-Stils sollte also nicht rein von den Miniaturen des Stundenbuches der Jeanne d'Évreux dominiert werden, gerade weil dieses, allein schon durch den royalen Auftraggeber bedingt, eine noch prunkvollere und einzigartige Ausstattung verlangte. Sondern sie sollte sich aus jenen Elementen zusammensetzen, die allen drei Werken, dem Stundenbuch der Jeanne d'Évreux, der Billyngbibel und dem Bellevillebrevier, gemein sind.

Abstract

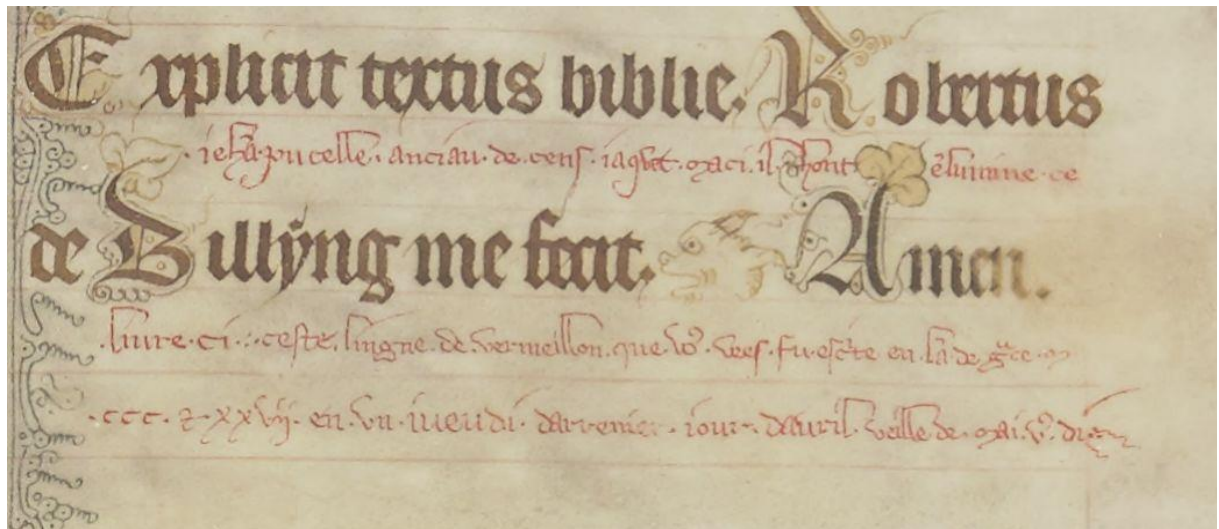
Jean Pucelle ist einer der wenigen Persönlichkeiten des Mittelalters dessen Name durch Schriftquellen fassbar ist und der mit Werken seiner Zeit in Verbindung gebracht werden kann. Gerade dieser Umstand führte zu einer regen Auseinandersetzung mit dem Miniaturmaler aus dem 14. Jahrhundert. Über mehrere Jahrhunderte haben sich Kunsthistoriker mit dem Leben und den Miniaturmalereien Pucelles beschäftigt. Im Zuge dieser Forschungen entwickelte sich der sogenannte Terminus Pucelle-Stil.

Der Terminus Pucelle-Stil sollte den Stil Pucelles und in späterer Folge auch den seiner Werkstatt beschreiben und vor allem dazu dienen Zuschreibungen an den Illuminator zu verifizieren wie auch zu falsifizieren.

Diese Arbeit versucht nun sich dem forschungsgeschichtlich gewachsenen Terminus kritisch anzunähern. Ziel soll es sein die Entstehungsgeschichte des Terminus Pucelle-Stil nachzuvollziehen. Weiters soll definiert werden was genau die heutige Forschung meint, wenn sie von Pucelle-Stil spricht.

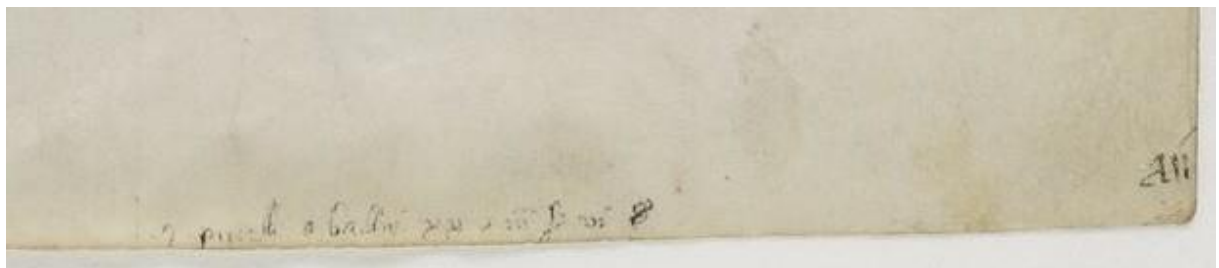
In einem zweiten Schritt soll der Pucelle-Stil anhand der historischen Quellen re-evaluiert werden. Probleme, die sich aufgrund der aktuellen Definition des Terminus im Zusammenhang mit den historischen Quellen ergeben, sollen aufgearbeitet werden. Im Vergleich der drei Hauptwerke des Künstlers, Stundenbuch der Jeanne d' Évreux, Billyngbibel und Bellevillebrevier, soll sich zeigen durch welche neuen Beobachtungen und Erkenntnisse die Probleme des aktuellen Verständnis des Terminus verringert werden können.

Quellenverzeichnis



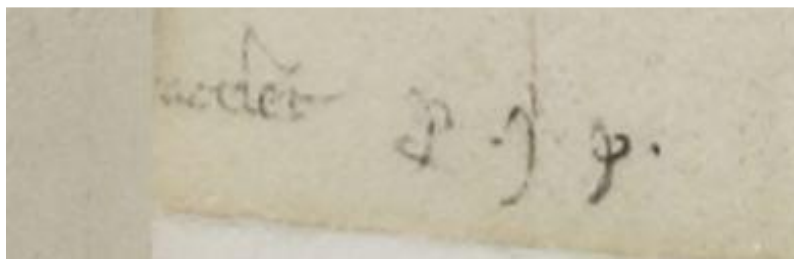
Quelle III, Abb.1

Bibel des Robert de Billyng, Jean Pucell., Anciau de Sens, Jacquet Macy, Folio 642 recto, Detail, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



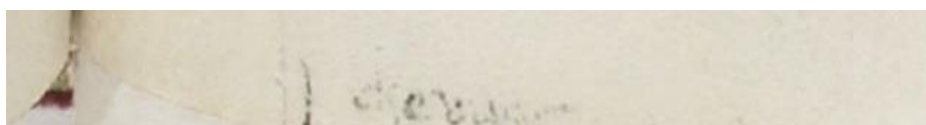
Quelle IV, Abb.2

Bréviaire de Belleville, Folio 33 recto, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Quelle V, Abb.3

Bréviaire de Belleville, Folio 62 recto, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Quelle VI, Abb. 4

Bréviaire de Belleville, Folio 300 recto, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.

Abbildungen



Abb.1

Verkündigungsszene, Folio 16 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Évreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.2

Maestà, Verkündigungsszene, Duccio, London, National Gallery, 1311.



Abb.3

Arenakapelle, Verkündigung an Anna, Giotto, Padua, 1303-1306.



Abb.4

Kreuzigung, Folio 68 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Évreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.5
Rückseite der Maésta, Kreuzigung, Duccio,
Siena, Museo dell' Opera del Duomo,
1311.



Abb.6 Arenakapelle, Kreuzigung
Christi, Giotto, Padua, 1303-05 .

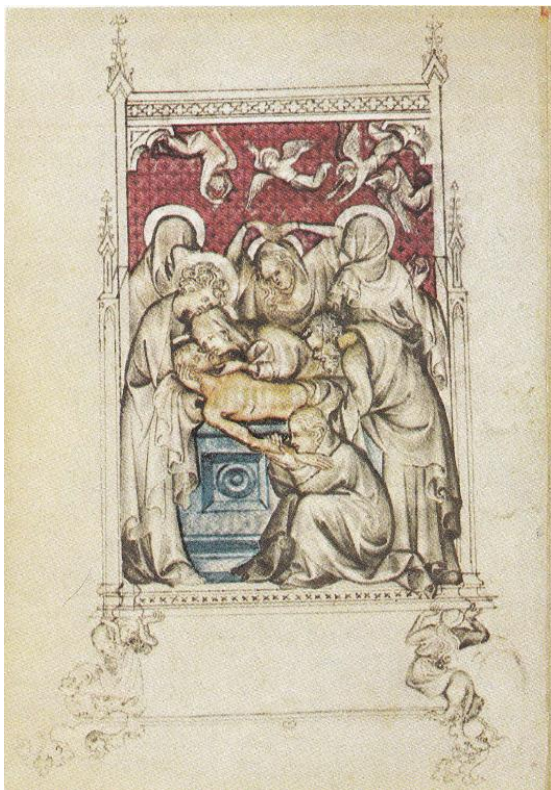


Abb.7
Beweinung, Folio 82 verso, Stundenbuch
der Jeanne d'Evreux, Pucelle, The
Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.8
Maésta, Beweinung Christi, Duccio,
London, National Gallery, 1311.



Abb.9
Arenakapelle Beweinung Christi, Giotto,
Padua, 1303-06.



Abb.10
Kreuzigung, Brevier, Maître Honoré,
Nürnberg Stadtbibliothek , Frankreich um
1300.



Abb.11
Der heilige Ludwig bei der Speisung
eines leprakranken Mönchs, Folio 124
verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux,
Jean Pucelle, The Cloisters, New York,
1325-28.



Abb.12
Detail, La Somme le Roy, Detail, Maître
Honoré , Fitzwilliam Museum, Ms. Add.
54180, 1290-1300.



Abb.13
Folio 71 recto, Psalter, ms.233, Gent,
Universitätsbibliothek Gent, ca. 1322.



Abb.14
Drollerien, Folio 143 recto, Stundenbuch
der Jeanne d'Evreux, Pucelle, The
Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.15
Folio 70 verso, Psalter ms.233, Gent,
Universitätsbibliothek Gent, ca. 1322 .



Abb.16 Kreuztragung, Folio 61 verso
Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean
Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-
28.

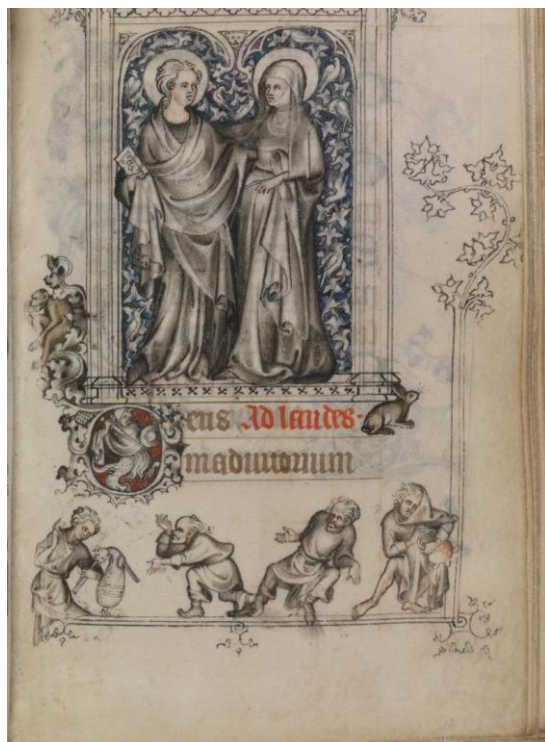


Abb.17
Heimsuchung, Folio 35 recto, Stundebuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.

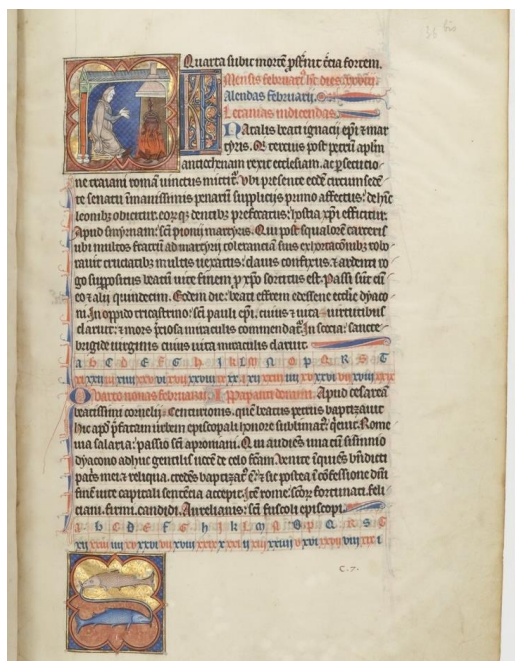


Abb.19
Folio 36 recto, Martyrologe-Obituaire de Saint Germain des Prés, Maître Honoré, 1250-90.

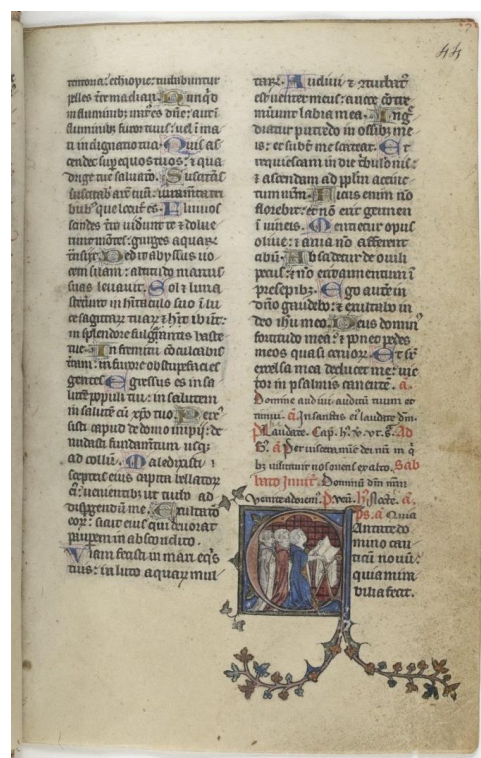


Abb.18
Folio 44 recto, Breviarium ad usum Ecclesiae Parisiensis, sogenanntes: Breviaire a l'usage de Paris, Maître Honoré, 1295-1305.

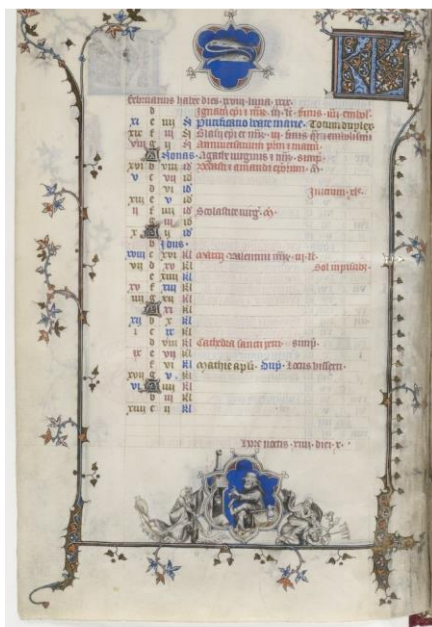


Abb.20
Bréviaire de Belleville, Folio 2 verso, Volium 2, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.21

Folio 36 verso, Dominikanisches Brevier, Arras, Deen Haag königliche Bibliothek 76 J 18, 1270-1280.



Abb. 22

Kreuztragung, Folio 61 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.23

Flucht nach Ägypten, Folio 83 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.24

Geburt Christi, Folio 54 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.25

Flucht nach Ägypten, Detail, Folio 83 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.26

Geburt Christi, Folio 54 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.27

Folio 254 verso, Bibel des Robert de Billyng, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.28

Der heilige Ludwig bei der Speisung eines leprakranken Mönchs, Folio 124 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.29

Detail, Folio 334 verso, Bibel des Robert de Billyng, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb .31

Detail, Grablegung, Folio 82 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.30, Detail, Folio 54 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.32

Detail, Folio 62 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale

Abb.33

Folio 466 verso, Bibel des Robert de Biling, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.34

Detail, Verkündigung an die Hirten, Folio 62 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.35

Detail, Folio 102 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.36

Folio 261 verso, Bibel des Robert de Biling, Jean Pucelle. Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.37

Folio 356 verso, Bibel des Robert de Biling, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.38

Geißelung, Folio 53 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.39

Verkündigung an die Hirten, Folio 62 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.40

Folio 463 verso, Bibel des Robert de Biling, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.41

Daniel in der Löwengrube, Folio 435 recto, Bibel des Robert de Billyng, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.42

Folio 234 verso, Bibel des Robert de Billyng, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.43

Detail, Folio 83 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters. New York. 1325-28.



Abb.44

Bibel des Robert de Billyng, Folio 411 verso, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935. 1317-1337.



Abb.45

Der Hl. Ludwig begräbt die Knochen der Kreuzritter, Folio 159 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.46

Kreuztragung, Folio 61 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.47

Judas Verrat, Folio 15 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.48

Mose - die Soldaten des Pharao versinken im Meer, Folio 29 verso, Bibel des Robert de Billyng, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.49

Folio 286 recto, Bibel des Robert de Billyng, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.50

Detail, Folio 116 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.51

Detail, Folio 24 verso, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.52

Detail, Folio 83 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.53

Detail, Folio 24 verso, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.54

Detail, Folio 24 verso, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.55

Detail, Folio 149 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.56

Detail, Folio 155 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.57

Detail, Folio 352 recto, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.58

Detail, Folio 102 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.59

Detail, Folio 86 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.60

Detail, Folio 286 recto, Bibel des Robert de Billyng, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.61

Detail, Folio 422 verso, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.62

Detail, Folio 190 recto, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.63

Detail, Folio 149 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.64

Detail, Folio 163 verso, Bréviaire de Belleville Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.65

Detail Folio 149 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.66

Detail, Folio 13 verso, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.67

Detail, Folio 213 recto, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.68

Folio 190 recto, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326



Abb.69

Detail, Beweinung, Folio 82 verso, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.70

Bas-de-Page, Folio 2 verso, Band 2, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.71

Detail, Folio 103 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28



Abb.72

Detail, Folio 86 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.73

Folio 31 recto, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.74

Folio 159 verso, Detail, Der Heilige Ludwig begräbt die Knochen der Kreuzritter, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.75

Details, Folio 411 verso, Bibel des Robert de Billyng, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.76

Verkündigungsszene, Folio 16 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.

Abb.77

Verkündigung, Folio 163 verso, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.78

Folio 17 verso, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.79

Folio 214 recto, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.80

Folio 213 recto, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.81

Folio 242 verso, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb.82

Verkündigung an die Hirten, Folio 62 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.83

Geburt Christi, Folio 54 recto, Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, The Cloisters, New York, 1325-28.



Abb.84
Verkündigung an die Hirten,
Folio 62 recto, Stundenbuch der Jeanne
d'Evreux , Jean Pucelle, The Cloisters,
New York , 1325-28.



Abb.85
Folio 17 verso, Bréviaire de
Belleville, Jean Pucelle, Maître du
Cérémonial de Gand., Bibliothèque
nationale de France, Département des
Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.



Abb. 86
Folio 463 verso, Bibel des Robert de Biling, Jean Pucelle, Anciau de Sens, Jacquet
Macy, Bibliothèque nationale de France, Latin 11935, 1317-1337.



Abb.87

Folio 214 recto, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand.,
Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-
1326.



Abb.88

Folio 242 verso, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle, Maître du Cérémonial de Gand., Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1048, 1323-1326.

Literaturverzeichnis

Avril 1978

Jean Avril, Buchmalerei am Hofe Frankreichs. 1310-1380, München 1978.

Blum 1949

Rudolf Blum, Jean Pucelle et la miniature parisienne du XIVe siècle, in: Scriptorium, 3 n.2, 1949, S. 211-217.

Delisle 1910

Léopold Delisle, Les Heures Dites de Jean Pucelle: Manuscrit de la Collection de M. le baron Maurice de Rothschild. Paris 1910.

Deuchler 1971

Florens Deuchler, Jean Pucelle. Facts and Fictions, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 29, 1971, S.253-256.

Ferber 1984

Stanley H. Ferber, Jean Pucelle and Giovanni Pisano, in: The Art Bulletin, Volium 66, Nr. 1, 1984, S. 65-72.

Gould 1992

Karen Gould, Jean Pucelle and Northern Gothic Art. New Evidence from Strasbourg Cathedral, in: The Art Bulletin, 74, 1992, S. 51-74.

Holladay 2006

Joan A. Holladay, Fourteenth-century French Queens as Collectors and Readers of Books: Jeanne d'Évreux and her Contemporaries, in: Journal of Medieval History, Volium 32 Nr. 2, 2006, S. 69-100.

Strehlke 2004

Carl Brandon Strehlke, Italian Paintings, 1250–1450, in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art. Philadelphia 2004.

Krieger 2003

Michaela Krieger, Pucelle, Jean [Pucele, Jehan], in: GroveArt Online, 2003, URL: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T069958>. (4.3.2019)

Morand 1962

Kathleen Morand, Jean Pucelle, Oxford 1962.

Morand 1961

Kathleen Morand, A Re-Examination of the Evidence, in The Burlington magazine, Volium 103 Nr. 699, 1961, S. 206-211.

Panofsky 1953

Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Volium 2, 1953.

Rampton 2016

Geoff Rampton, Kunststück no. 63. Pariser Elfenbeinwerkstatt „Christus am Kreuz“ um 1290/1300 Wallace Collection, London, in : Weltkunst, 115, Berlin 2016, S.106-107.

Sandler 1984

Lucy Freeman Sandler, Jean Pucelle and the Lost Miniatures of the Belleville Breviary in The Art Bulletin. 66, 1984, S. 73-96.

Smeyers 1999

Maurits Smeyers, Flämische Buchmalerei vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Welt des Mittelalters auf Pergament, Stuttgart 1999.

Vitzthum 1907

Georg Vitzthum von Eckstädt, Die Pariser Miniaturmalerei. Von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa, Leipzig 1907.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1,4,7,11: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 2,5,8: Luciano Bellosi, Duccio: the Maestà. Duccio di Buoninsegna 1255-1319, London 1999.

Abb. 3: Stiftung Hermann Fillitz. UNIDAM.

Abb. 6: Comune di Padova Settore Musei e Biblioteche. UNIDAM.

Abb. 9: La Cappella degli Scrovegni a Padova, ed. Davide Banzato u. a., Modena 2005 (Mirabilia Italiae 13), S. 134, Abb. 9. UNIDAM.

Abb. 10: Kunsthistorische Gesellschaft Wien - Bibliotheksstiftung Otto Pächt/Pächt-Archiv. UNIDAM.

Abb. 12: Millar, Eric G.: The Parisian Miniaturist Honoré. London 1959. UNIDAM.

Abb. 13,15: Smeyers 1999, S.140 Abb.42.

Abb. 14,16,17: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 18-20: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097447/> (6.1.2019).

Abb. 21: Smeyers 1999, S.122 Abb.11.

Abb. 22-26: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 27,29,33: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097447/> (6.1.2019).

Abb. 28, 31-32: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 33,36: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097447/> (6.1.2019).

Abb. 34,35: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 36,37: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097447/> (6.1.2019).

Abb. 38,39: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 40-42: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097447/> (6.1.2019).

Abb. 43, 45-47: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 44,48,49: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097447/> (6.1.2019).

Abb. 50,52,55,56: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 51,53,54,57: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451634m> (6.1.2019).

Abb. 58,59: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 60: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097447/> (6.1.2019).

Abb. 61,62: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451634m> (6.1.2019).

Abb. 63,65: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 64, 66-68: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451634m> (6.1.2019).

Abb. 69: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 70,73: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447295h> (6.1.2019).

Abb. 71,72: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 74: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 75: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097447/> (6.1.2019).

Abb. 76: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 77, 79-81: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451634m> (6.1.2019).

Abb. 78: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447295h> (6.1.2019).

Abb. 82-84: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (6.1.2019).

Abb. 85: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451634m> (6.1.2019).

Abb. 86: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097447/> (6.1.2019).

Abb. 87,88: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451634m> (6.1.2019).

