



STUDIEN ZU ROBINET TESTARD

Ein französischer Buchmaler zwischen Tradition und Moderne



Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

KATHRIN GIOGOLI

BERLIN 2024

Erstgutachter: Prof. Dr. Eberhard König
Zweitgutachter: Prof. Dr. Christian Freigang

Tag der Disputation: 15. Juni 2016

Für
André, Léon und Valentin

INHALTSVERZEICHNIS

DANK	4
1 ZUR EINFÜHRUNG	5
1.1 Quellen zur Person	6
1.2 Forschungsstand	7
1.3 Forschungsfragen – Ziel und Aufbau der Arbeit	19
2 BEOBACHTUNGEN ZUM STIL VON ROBINET TESTARD	22
2.1 Malweise, Farben und Komposition	22
2.2 Menschliche Figuren und Tiere	25
2.3 Kleidung und Zubehör	27
2.4 Raum und Räumlichkeit	29
2.5 Bordüren, Rahmen und Initialen	31
3 ROBINET TESTARD ALS HOFMALER IN COGNAC	33
3.1 Der Hof von Charles d'Angoulême und Louise de Savoie	34
3.1.1 Charles d'Angoulême	34
3.1.2 Louise de Savoie	35
3.1.3 Die Bedeutung von Büchern am Hof Angoulême/Savoie und Robinet Testards Stellung als Hofmaler	38
3.1.4 Die Zuordnung der Handschriften	42
3.2 Robinet Testards Hauptwerk: Das Stundenbuch des Charles d'Angoulême – Paris, BnF, Ms. lat. 1173	44
3.2.1 Die Verwendung von Druckgrafik im Stundenbuch des Charles d'Angoulême	48
3.2.2 Die Bilder Jean Bourdichons und eines Malers aus seinem Umkreis	53
Die Anbetung der Könige	54
Die Verkündigung	55
3.2.3 Die Miniaturen von Robinet Testard	58
Das Christuskind	58
Pfingsten	59
Die Taube des Heiligen Geistes	60
Die Verkündigung an die Hirten – Der Hirtentanz	61
Die Darbringung im Tempel	64
3.3 Resümee	66
4 IM UMBRUCH – HANDSCHRIFTEN FÜR LOUISE DE SAVOIE	70
4.1 Evrard de Conty, Le Livre des échecs amoureux moralisés – Paris, BnF, Ms. fr. 143	71
4.1.1 Zur Deutung der Eingangsminiatur	72
4.1.2 Bildquellen – die Tarocchi del Mantegna und Colard Mansions Ovide moralisé	75
4.2 Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes – Paris, BnF, Ms. fr. 599	79
4.2.1 Zur Deutung des Dedikationsbildes	82
4.2.2 Unterschiede der Qualität	84
4.2.3 Die Bedeutung der Kleidung	86
4.2.4 Bildquellen – die Tarocchi del Mantegna und die Neuf Preuses von La Manta	88
4.2.5 Zwischen Idealbild und Porträt	89
4.3 Ovide, Héroïdes bzw. Épîtres – Paris, BnF, Ms. fr. 875	91
4.3.1 Zwischen Idealbild und Porträt	94

4.4 Ovide, Héroïdes bzw. Épîtres – San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60	99
4.4.1 Zwischen Idealbild und Porträt	102
4.4.2 Bildbezüge	104
4.5 Resümee	107
5 ROBINET TESTARD VOR SEINER ZEIT ALS HOFMALER – DIE ZUSAMMENARBEIT MIT DEM MALER VON WALTERS 222 UND DEM MALER DES YVON DU FOU IN POITIERS	109
5.1 Zur Situation der Buchmalerei in Poitiers	110
5.1.1 Testards potenzielle Vorgänger – Der Maler der Marguerite d’Orléans und der Maler von Poitiers 30	115
5.1.2 Der Maler von Walters 222 und der Maler des Yvon du Fou.....	118
5.2 Das Missale von Montierneuf – Paris, BnF, Ms. lat. 873	124
5.2.1 Robinet Testards Anteil am Missale von Montierneuf	127
5.2.2 Das Hirtentanz-Motiv	129
5.3 Das Missale ad usum Pictavensem – Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer ...	130
5.3.1 Die Kreuzigung.....	132
5.3.2 Der thronende Gottvater	135
5.3.3 Bildbezüge	136
5.4 Einzelblätter eines Breviers – Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.18–9.26.....	143
5.5 Resümee	147
6 ROBINET TESTARD IN POITIERS, ROUEN, ANGERS?	151
6.1 Das La Rochefoucauld-Stundenbuch – Brüssel, KBR, Ms. 15077	151
6.1.1 Besonderheiten in den Miniaturen	154
6.1.2 Bildbezüge	156
6.1.3 Überlegungen zur Provenienz	157
6.2 Stundenbuchblätter – Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers – Privatbesitz (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert)	162
6.2.1 Die Reihenfolge und die Gestaltung der Seiten	164
6.2.2 Besonderheiten in den Miniaturen und Bildbezüge	166
Der Evangelist Matthäus.....	167
Die Geburt Christi	169
Die Anbetung der Könige.....	170
Die Beweinung	172
6.3 Ein Stundenbuch für den Gebrauch von Poitiers – New York, PML, Ms. M. 1001.....	173
6.3.1 Das Bildprogramm.....	175
6.3.2 Die Sainte Hostie miraculeuse de Dijon	178
6.3.3 Die sieben Bußpsalmen und die sieben Todsünden	183
6.3.4 Bildbezüge – Druckgrafik.....	192
6.3.5 Bildbezüge – Der Typus der historisierten Bordüren	195
6.3.6 Überlegungen zur Provenienz – eine Besitzerin aus dem Haus Anjou oder Orléans?.....	201
6.4 Resümee	206
7 ROBINET TESTARD UND DER MALER DES GENFER BOCCACCIO	209
7.1 Der Maler des Genfer Boccaccio	209
7.2 Ein Stundenbuch-Fragment – Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A. 19	214
7.3 Les Secrets de l’histoire naturelle – Les Merveilles du Monde	218
7.3.1 Testards Fassung – Paris, BnF, Ms. fr. 22971	219

Die Textdekoration	220
Die Miniaturen	222
Bildbezüge – Druckgrafik	225
Bildbezüge – Buchmalerei.....	229
7.3.2 Die Exemplare des Malers der Marguerite d’Orléans und des Malers des Genfer Boccaccio	233
Paris, BnF, Ms. fr. 1377–1379	233
Angers, BM, rés ms. 2850	235
Los Angeles, Getty Museum, Ms. 124 (2022.15) (zuvor Privatsammlung Charnacé).....	235
New York, PML, Ms. M 461.....	238
7.3.3 Testards Fassung im Verhältnis zu den Handschriften seiner Vorgänger	240
7.4 Platearius, Le livre des simples médecines	243
7.4.1 Le Livre des simples médecines – Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. Est. 28 (=α.M.5.9)	244
7.4.2 Le Livre des simples médecines – St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1.....	248
Bildbezüge.....	252
7.5 Resümee	258
8 SCHLUSSBETRACHTUNG	261
Stil, Qualität und Händescheidung	261
Vorlagen und Inspirationsquellen.....	264
Vorgänger und Zeitgenossen	267
Werdegang und Wahrnehmung	269
LITERATURVERZEICHNIS	273
ABKÜRZUNGEN	295
ANHANG 1	296
ANHANG 2	298
ANHANG 3	299
ANHANG 4	300
ANHANG 5	301
ANHANG 6	302
ANHANG 7	304
ABBILDUNGEN	
Abbildungen	307
Abbildungsverzeichnis	526
Abbildungsnachweis	535

DANK

Die vorliegende Arbeit wurde im Januar 2016 vom Fachbereich Kultur- und Geschichtswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation im Fach Kunstgeschichte angenommen. Es handelt sich bei dieser Publikation um die überarbeitete Endfassung der Dissertationsschrift.

Es war ein langer Weg! Bis ich meine Untersuchungen über Robinet Testard abschließen konnte, war die Arbeit geprägt von vielen, zum Teil längeren Unterbrechungen – das Leben verläuft nicht immer geradlinig. Aber die Begeisterung für Robinet Testards Werke hat mich nie losgelassen. Dieser außergewöhnliche Künstler hat vor ca. 500 Jahren einen eigenwilligen Bilderkosmos geschaffen, dessen Ideenreichtum und hintersinniger Humor mich immer wieder fasziniert.

Diese Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung vieler wohlwollender Menschen:

Allen voran gebührt mein tiefer und herzlicher Dank meinem Doktorvater und jahrelangem Mentor Prof. Dr. Eberhard König, der mir mit seinem unerschöpflichen Wissen die Welt der Buchmalerei nahegebracht hat. Mit unvergleichlicher Großzügigkeit hat er mir Zugang zu seinem Bildmaterial gewährt (was in Zeiten vor der Digitalisierung besonders wertvoll war), mich immer ermutigt und mit Verständnis und langmütiger Geduld meine Forschung begleitet.

Für seine Bereitschaft als Zweit-Gutachter zur Verfügung zu stehen und für seine konstruktive Kritik danke ich Prof. Dr. Christian Freigang sehr herzlich.

Zu großem Dank bin ich der FU Berlin verpflichtet, die meine Arbeit mit einem zweijährigen NaFÖG-Stipendium gefördert und damit auch die notwendigen Studienreisen ermöglicht hat.

Darüber hinaus danke ich den Mitarbeiter_innen in den verschiedenen Bibliotheken, die mir Zugang zu den kostbaren originalen Handschriften ermöglicht haben – allen voran François Avril von der Bibliothèque nationale de France in Paris, der mir erlaubt hat, das überaus fragile Stundenbuch des Charles d'Angoulême zu untersuchen. Ein besonderer Dank gebührt Roger Wieck von der Pierpont Morgan Library in New York für fachlichen Austausch und für den großzügigen Hinweis, dass es in der Free Library of Philadelphia möglicherweise noch Einzelblätter von Robinet Testard geben könnte – was sich als richtige Vermutung herausgestellt hat. Karen Lightner von der Free Library of Philadelphia hat mir diese bis dahin noch unerforschten Einzelblätter kurzfristig und unbürokratisch zugänglich gemacht – dafür vielen Dank!

Ich danke Veronique P. Day, die mir unbekannterweise ihre unveröffentlichte Dissertation anvertraut und damit einen guten Einblick in die bis dahin noch kaum erforschte Buchmalerei in Poitiers ermöglicht hat. Joris C. Heyder danke ich für sein kollegiales Teilen von Bildmaterial und den digitalen Zugang zu seiner Magisterarbeit.

Prof. John B. Friedman und Kristen Mossler Figg danke ich sehr herzlich für den lebhaften und fruchtbaren wissenschaftlichen Austausch und die vertrauensvolle gemeinsame Arbeit an unseren Publikationen über sprachliche und räumliche Distanzen hinweg. Ihr kulturhistorischer Blick hat meine Sicht auf Robinet Testard erweitert.

Meinen Kommilitoninnen Katharina Fladt, Elisabeth Krause, Dr. Juliane Marquard-Twarowski und Charis Wegener danke ich sehr herzlich für Ihre stete Anteilnahme und Ermutigung. Sie haben das Entstehen meiner Arbeit begleitet, Fragen diskutiert, Texte gelesen und kommentiert und sind über die Jahre zu engen Freundinnen geworden.

Von Herzen danke ich meinen Eltern, die mich mit ihrem Zuspruch und in schwierigen Zeiten auch finanziell unterstützt haben.

Und schließlich danke ich aus tiefstem Herzen André, Léon und Valentin. Ohne sie wäre es mir nicht möglich gewesen, diese Arbeit zu schreiben – sie sind mein Halt und haben mir die Freiheit gelassen, zu tun, was mir wichtig war. Ihnen widme ich diese Arbeit.

1 ZUR EINFÜHRUNG

Robinet Testard ist ein Buchmaler des ausgehenden 15. Jahrhunderts, der von der Forschung im Westen Frankreichs angesiedelt wird. Die Bedeutung, die seinem künstlerischen Schaffen zunehmend zuerkannt wird, kommt durch die Faksimilierung mehrerer seiner Werke zum Ausdruck, auch werden seine Arbeiten vermehrt von den Bibliotheken als Digitalisate zugänglich gemacht. Die Auseinandersetzung mit der Künstlerpersönlichkeit Robinet Testard geht jedoch selten über das hinaus, was seit Jahren bekannt ist. In den zahlreichen, aber oft nur kurzen Bemerkungen zu Testard, die meist in Zusammenhang mit einzelnen Miniaturen stehen, aber auch in den Untersuchungen ganzer Handschriften, wird er immer in Bezug zu Charles d'Angoulême gesetzt: Hingewiesen wird auf den Status als dessen „Valet de chambre“ und auf das als sein Hauptwerk geltende Stundenbuch des Charles d'Angoulême. (Abb. 1 + 2) Häufig wird angefügt, dass Charles d'Angoulême und seine Frau Louise de Savoie die Eltern des künftigen Königs François I. waren und dass Testard nach dem Tod seines Gönners von Louise de Savoie weiterbeschäftigt wurde.¹

Testards Malweise wird als altertümlich-gotisch, aber auch als fantasievoll und mit einem Sinn für Komik beschrieben. Aufgrund charakteristischer Stilmerkmale können ihm in der vorliegenden Arbeit 33 Handschriften eindeutig zugeordnet werden. Neben Büchern zum liturgischen Gebrauch hat er ein breites Spektrum an profanen Werken gestaltet, die in der Regel zwischen 1470 und 1500 datiert werden, obwohl er als Person bis zum Jahr 1531 dokumentiert ist. Die vielfältigen Arbeiten, in denen Testard die ganze Bandbreite seines künstlerischen Schaffens zeigt, enthalten zwischen einer und weit über hundert Miniaturen, mal sind sie vollständig von ihm selbst illuminiert, mal gibt es zusätzlich Bilder anderer Künstler. Wegen einiger stilistischer Eigenheiten sowie mehrerer Handschriften, die einen Bezug zu Poitiers aufweisen, wo er vor seiner Anstellung als Hofmaler gewirkt haben soll, wird er vor allem in die Tradition des Malers von Poitiers 30 und des Malers der Marguerite d'Orléans gestellt.

1 So z. B. in Couderc, Camille, *Album des Portraits d'après les collections du Département des Manuscrits*, Paris 1910, zu den Tafeln CXIX und CXX; Blum, André/Lauer, Philippe, *La Miniature française aux XVe et XVIe siècles*, Paris 1930, S. 45; Pächt, Otto/Alexander, Jonathan J. G., *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Bd. 1, Oxford 1966, S. 61; Legaré, Anne-Marie, mit Guichard Tesson, Françoise/Roy, Bruno, *Le Livre des Échecs amoureux*, Paris 1991, S. 80.

Häufig mangelt es jedoch an einer genaueren Betrachtung, um Testards Verhältnis zu den genannten Vorgängern und seinem künstlerischen Umfeld klären zu können. Auch hat sich bisher niemand mit Testards künstlerischer Entwicklung und seinem Werk im Ganzen befasst. Die vorliegende Arbeit soll dazu beitragen, diese Lücke zu schließen.

1.1 Quellen zur Person

Léon de Laborde veröffentlichte 1850 erstmals Auszüge aus dem „État des officiers domestiques de l’hostel de Ms. Charles d’Orléans, comte d’Angoulesme“, dem Rechnungsbuch des Grafen für die Jahre von 1473 bis 1487, in dem Robinet Testard 1484 namentlich als einer der „Varlets de Chambre“ aufgeführt wird; 1487 wird er als „enlumineur“ bezeichnet.² Nach Charles’ Tod bleibt Testard weiter in den Diensten von dessen Witwe Louise de Savoie, wie aus einer Auflistung aus dem Jahr 1497 in ihrem *Livre de Dépenses* hervorgeht, die Edmond Sénémaud zusammen mit dem Inventar des verstorbenen Grafen 1861 publiziert hat: „A Robinet Testard, enlumineur, la somme de trentecinq livres tournois pour ses gaiges dudit an.“³

Auch als François, Charles’ und Louises Sohn, am 1. Januar 1515 als Nachfolger von König Louis XII. den Thron besteigt, bleibt Testard weiter am Hof des Fürstenhauses beschäftigt; 1523 taucht sein Name im „l’Estat des officiers de l’hostel du Roy pour l’année commençant le 1^{er} janvier 1522 et finissant le 31 déc. 1523“ auf, wo er unter der Rubrik „Pensions d’officiers qui sont au Roy avant son avènement à la couronne“ geführt wird. Demnach scheint er sogar für den König selbst tätig gewesen zu sein: „A maistre Robinet Testard, enlumineur et varlet de chambre ordinaire du Roy, la somme de cent livres, pour sa pension durante ceste présente année, commencée le premier jour de janvier 1522 et finie le dernier jour de décembre 1523.“⁴ Laut Laborde wird Testard ein weiteres Mal als Pensionär im „l’Estat des officiers de l’hostel du Roy pour l’année commençant le premier jour de janvier mil cinq cens vingt huit et finissant le dernier jour de décembre mil cinq cens vingt neuf“ genannt.⁵ Ein letztes Mal erscheint sein Name 1531 im „l’état des indemnités distribuées par le roi aux différents membres de la maison de sa mère récemment défunte“, als François I. den Angestellten des

2 Laborde, Léon de, *La Renaissance des arts à la cour de France*, Paris 1850, S. 170–171.

3 Sénémaud, Edmond, *La Bibliothèque de Charles d’Orléans, Comte d’Angoulême au château de Cognac en 1496*, Extrait du Bulletin de la Société Archéologique et Historique de la Charente (3e et 4e trimestres de 1860, Paris 1861, S. 58–61. Er bezieht sich auf Paris, BnF, Ms fr. 8815, fol. 72.

4 Ebd. und Laborde 1850, S. 170–171.

5 Ebd.

Hauses seiner Mutter anlässlich ihres Todes Abfindungen zahlt und im Zuge dessen „le viel Robinet, peintre“ achtzig „livres“ erhält.⁶

Während seiner gesicherten Stellung am Hof Angoulême/Savoie zwischen 1484 und 1531 gestaltet Testard die meisten seiner Werke. Darüber hinaus konnten ihm Handschriften zugeschrieben werden, deren Provenienzen in den meisten Fällen nicht eindeutig feststellbar sind und die demnach für andere Auftraggeber oder Eigentümer entstanden sind bzw. sein könnten. Ein Exemplar der *Grandes Chroniques de France* (Paris, BnF, Ms. fr. 2609), an dessen Ende (fol. 375) die Jahreszahl 1471 geschrieben steht, veranlasste François Avril dazu, diese Handschrift als eine von Testards ältesten Arbeiten anzusehen und seine Ausbildung entsprechend in den Jahren davor zu vermuten.⁷ Insgesamt würde dies einen ungewöhnlich langen Schaffenszeitraum von über 60 Jahren bedeuten, – was jedoch nicht auszuschließen ist, wenn man an Künstlerpersönlichkeiten wie Michelangelo oder Tizian denkt, die weit über 80 Jahre alt geworden sind und bis zuletzt schöpferisch tätig waren.

1.2 Forschungsstand

Das *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* (Paris, BnF, Ms. lat. 1173) ist das bekannteste Werk Robinet Testards, von dem ursprünglich sein Name „Meister des Charles d'Angoulême“ abgeleitet wurde und das neben zahlreichen Grafiken auch zwei Miniaturen von Jean Bourdichon und einem engen Mitarbeiter Bourdichons enthält. Paul Durrieu bringt den Namen Robinet Testard mit dem zuvor unter dem Notnamen bezeichneten Buchmaler in Verbindung und schreibt ihm 1894 außer dem Exemplar der *Héroïdes d'Ovide* in der Übersetzung von Octovien de Saint-Gelais (Paris, BnF, Ms. fr. 875) die Ausgaben des *Livre des échecs amoureux moralisés* von Evrard de Conty (Paris, BnF, Ms. fr. 143) und *Des cleres et nobles femmes* von Giovanni Boccaccio (Paris, BnF, Ms. fr. 599) sowie das sogenannte *La Rochefoucauld-Stundenbuch* (Brüssel, KBR, Ms. 15077) und das *Missale ad usum Pictavensem*

6 Avril, François/Reynaud, Nicole (Hrsg.), *Les manuscrits à peinture en France 1440–1520*, Ausst.-Kat., Paris, Bibliothèque Nationale, 16.10.1993–16.01.1994, Paris 1993, S. 403 (im Weiteren Avril/Reynaud 1993). Avril zitiert aus der Handschrift Paris, BnF, Ms. fr. 3054, fol. 28v. Ein Digitalisat dieser Handschrift findet sich unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060032x/f47.item> (Stand 25.03.2024).

7 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 403. Inzwischen hat Laurent Hablot die Wappen auf den fols. 49v, 75v, 354v in BnF Ms. fr. 2609 als die von Jean II Mérichon, u.a. Seigneur d'Uré und von Poitiers, Kammerherr von Louis XI., identifiziert; auf fol. 375 ist das Allianzwappen Mérichon-Parthenay aus der Verbindung mit Marie de Parthenay in den unteren Bordürenrand eingefügt, begleitet von den Wappen Mérichon links und Parthenay rechts. Vgl. Hablot, Laurent, *Poitiers à la fin du Moyen Âge, une capitale artistique? Le mécénat des frères du Fou, de Jean Mérichon et de quelques autres amateurs éclairés du XVe siècle*, in: Bd. 12.2013, 2, *Les mécènes, leurs demeures et leurs jardins (XVe-XXe siècle)*, 2015, (XVe-XXe siècle), 2015, S. 227, 230 sowie 235-239.

(Poitiers, Kathedrale, ohne Nummer) zu.⁸ Er charakterisiert Testard als unausgeglichene Künstler. Im Gegensatz zu der unzureichenden Zeichnung empfindet er Testards Sinn für Farbe bemerkenswert. 1911 wiederholt Durrieu diese Einschätzung in einem allgemeineren Überblick über die Kunst Frankreichs zurzeit von Charles VIII. und Louis XII.⁹ Auch wenn die technische Qualität hinter der von Jean Bourdichon zurückbleibe, gelinge es dem Künstler, Fehler mit einer „charmanten Naivität“ auszugleichen. Als charakteristische Merkmale der Frauengesichter nennt er Pausbacken, Stupsnasen und einen gewissen verschmitzten Ausdruck, wie er später bei französischen Typen des 18. Jahrhunderts zu finden sei:

„Le miniaturiste que nous croyons être Robinet Testard est un producteur inégal, très inférieur comme science technique à Bourdichon. Il n'en est pas moins un maître tout à fait attachant, qui rachète ses défauts par une naïveté charmante dans sa gaucherie et donne souvent à ses visages de femmes, aux joues rebondies et au petit nez en trompette, une expression mutine qui semblerait presque annoncer les types bien français chers à l'art du XVIIIe siècle.“¹⁰

André Blum beschreibt 1911 einige Bilder des *Stundenbuchs des Charles d'Angoulême* in Bezug auf die Verwendung von Druckgrafik, ohne den Künstler zu identifizieren.¹¹ Er hält diesen für einen geschickten Illuminator, dem es gelinge, die druckgrafischen Werke durch die Kolorierung so in das Stundenbuch zu integrieren, dass sie mitunter nicht als solche zu erkennen seien und wie echte Miniaturen wirkten: „Ce coloriage est si habilement fait qu'il composait de véritables miniatures. La gravure disparaît quelquefois si bien qu'il est difficile de la reconnaître.“¹²

1930 bescheinigen André Blum und Philippe Lauer dem Buchmaler des *Stundenbuchs des Charles d'Angoulême* eine stilistische Nähe seiner „sehr schönen“ Miniaturen zu Bourdichon: „... ces très belles miniatures, dont le style rappelle la manière de Bourdichon“.¹³ Für die *Héroïdes d'Ovide* und das *Livre des échecs amoureux moralisés* wird Robinet Testard als Buchmaler von Louise de Savoie identifiziert. Neben der ansprechenden Farbgebung heben

8 Vgl. Durrieu, Paul/Marquet de Vasselot, Jean-Joseph, *Les Manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide*, traduites par Saint-Gelais, et un grand miniaturiste français du XVIe siècle, Paris, 1894, S. 5–7. Das *Missale ad usum Pictavensem* führt Durrieu unter der Bezeichnung „Missale de Nouaillé“ auf, da es zum Gebrauch der Abtei von Nouaillé angefertigt wurde.

9 Vgl. Durrieu, Paul, *La peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois (14–22–1589)*, in: André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Bd. IV, *La Renaissance*, Paris 1911, S. 701–771, insbesondere S. 743–744.

10 Ebd., S. 742–743.

11 Blum, André, *Des Rapports des miniaturistes français du XVe siècle avec les premiers artistes graveurs*, in: *Revue de l'art chrétien*, Nr. 22, 1911, S. 357–369.

12 Ebd., S. 366.

13 Blum/Lauer 1930, S. 87.

Blum und Lauer die sorgfältig ausgearbeitete Kleidung und die Gesichter mit den hohen Stirnen, gewölbten Augenlidern und Stupsnasen hervor: „Le front très large et haut, les paupières développées, l’extrémité du nez légèrement proéminent, ...“¹⁴

Frederic Lyna befasst sich 1948 mit dem sogenannten *La Rochefoucauld-Stundenbuch*.¹⁵ In der horizontalen Schichtung sieht er gewisse Ähnlichkeiten zur Manier des Malers des Genfer Boccaccio; die Stilisierung von Landschaft lässt ihn an einige Seiten des Wiener *Livre du Coeur d’amour épris* denken. Trotz der sorgfältigen Malweise, den außergewöhnlichen Bordüren und einigen gelungenen Kompositionen beurteilt er die Illustrationen als nur bedingt befriedigend, da es ihnen an Realismus in der Ausführung fehle, der den dargestellten Szenen erst Ursprünglichkeit und Leben verleihe: „Cependant, malgré toutes les qualités, cette illustration ne nous satisfait qu’à moitié. Il lui manque l’audace réaliste dans l’exécution qui confère l’originalité et la vie aux scènes représentées.“¹⁶ Er stellt stilistische Übereinstimmungen des *La Rochefoucauld-Stundenbuches* zum *Missale ad usum Pictavensem*, zum *Stundenbuch des Charles d’Angoulême* und auch zum *Missale von Montierneuf* (Paris, BnF, Ms. lat. 873) fest, ohne den Künstler namentlich zu benennen. Aufgrund der insgesamt hochwertigen Ausstattung hält er die Handschriften für die Produkte einer wichtigen Buchmaler-Werkstatt.¹⁷

In der Ausstellung zur französischen Buchmalerei des 13.–16. Jahrhunderts von 1955 zeigt Jean Porcher neben dem *Stundenbuch des Charles d’Angoulême* und drei weiteren von Durrieu genannten Werken¹⁸ die Handschrift der *Secrets de l’histoire naturelle, contenant les merveilles et choses mémorables du monde* (Paris, BnF, Ms. fr. 22971).¹⁹ Er führt den Künstler weiterhin unter seinem Notnamen und bezeichnet seine Bilder u. a. als „fort intéressantes“.²⁰ In seinem Überblickswerk zur französischen Buchmalerei von 1959 charakterisiert Porcher den Buchmaler als Kolorist von sicherem Geschmack, dessen trockenem Stil man den Umgang mit Kupferstechern anmerke.²¹ Diese Einschätzung führt er 1960 in einem Aufsatz über die *Secrets de l’histoire naturelle* weiter aus und bescheinigt dem Künstler bei der Gestaltung

14 Ebd., S. 88.

15 Vgl. Lyna, Frédéric, *Un livre d’heures de la maison de la Rochefoucauld* (Bruxelles, Ms. 15077), in: *Scriptorium*, 1948, Bd. 2, S. 241–252.

16 Ebd., S. 245.

17 Vgl. Ebd., S. 252.

18 Es sind dies: Paris, BnF, Ms. fr. 143; Paris, BnF, Ms. fr. 599; Paris, BnF, Ms. fr. 875.

19 Vgl. Porcher, Jean, *Les manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*, Ausst.-Kat., Paris, 1955, S. 161–163., insbesondere Nr. 342, S. 161–162.

20 Ebd., S. 162.

21 Siehe Porcher, Jean, *Französische Buchmalerei*, Recklinghausen 1959, S. 82.

dieser Handschrift eine an Druckgrafik und Email-Arbeiten angelehnte Klarheit durch Vereinfachung. Sorgfältige Technik, frische Farbigkeit und Ausgewogenheit der Komposition führt er als Merkmale der hohen Qualität an. Trotz Durrieus Ausführungen betrachtet er ihn jedoch weiterhin als Anonymus und behält den Notnamen „Maître de Charles d’Angoulême“ bei.²²

Ein *Stundenbuch für den Gebrauch von Poitiers* (New York, PML, Ms. M. 1001) stellt John Plummer 1982 im Katalog französischer Handschriften in amerikanischen Sammlungen als Werk von Robinet Testard vor. Des Weiteren fügt er dem Oeuvre einen *Roman de la Rose* von Guillaume de Lorris und Jean de Meung (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195), ein *Stundenbuch unbekanntes Ursprungs* (Paris, Firmin-Didot, 11.–16. Juni 1883, lat 16; Paris, Pierre Berès cat 66, item 11 = heute Luxemburg, BN, Ms. III 600) und ein von ihm als *Dioscurides* bezeichnetes *Livre des simples médecines* des Matthaëus *Platearius* (St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1) hinzu.²³

Indem er die Handschriften anhand einiger weniger stilistischer Beobachtungen in drei Schaffensphasen ordnet, geht er über die allgemeinen Bemerkungen zu Testards Stil hinaus: In den frühen Arbeiten sei dieser noch nicht voll ausgebildet. Die Gesichter hätten wenig Modellierung, die Figuren seien schwächig, die Landschaftsformen wenig stilisiert und Szenen insgesamt inhaltlich und stilistisch gefälliger, auch verspielter, weniger unmittelbar und episodenhafter als die späteren Bilder. Viele Miniaturen seien von Bordüren umgeben, die eine komplexe räumliche und erzählerische Wechselwirkung mit der Hauptszene zeigen. Letztere lasse sich klar von späten Jovenel-Handschriften ableiten oder von denen des Meisters der Adélaïde de Savoie. Entsprechend schätzt er das *La Rochefoucauld-Stundenbuch*, die Miniatur auf fol. 21 im *Missale von Montierneuf* und das von ihm vorgestellte *New Yorker Stundenbuch* als frühe Arbeiten ein. Den *Roman de la Rose*, das *Missale in der Schatzkammer der Kathedrale von Poitiers* (= *Missel pontifical de Raoul du Fou*; ohne Nummer), das *Stundenbuch des Charles d’Angoulême* und das *Stundenbuch unbekanntes Ursprungs* schreibt er Testards mittlerer Periode zu. Als späte Arbeiten beurteilt er den *Dioscurides*, das *Livre des échecs amoureux moralisés*, das Exemplar *Des cleres et nobles femmes* und die *Héroïdes d’Ovide*.²⁴ Darüber hinaus vermutet Plummer bei der Gestaltung der Engel im *Missale ad usum*

22 Vgl. Porcher, Jean, Les Secrets de l’Histoire Naturelle, in: L’Œil, 1960, Nr. 72, S. 42–47.

23 Vgl. Plummer, John, The last Flowering. French Painting in Manuscripts, 1420–1530, Ausst.-Kat., Pierpont Morgan Library November 1982 – Januar 1983, New York 1982, Nr. 62, S. 46–47.

24 Siehe ebd., Nr. 62, S. 46–47.

Pictavensem und einiger Räume im *La Rochefoucauld-Stundenbuch* den Einfluss des Malers eines Einzelblatts der Philip Hofer Collection in Cambridge (Ms. Typ. 269), das um 1465 in Angers oder Poitiers entstanden sei.²⁵

In der Untersuchung des von Jean Bourdichon gestalteten *Vatikanischen Stundenbuchs* (Rom, BAV, Cod. Vat. lat. 3781) geht Eberhard König 1984 im Zusammenhang mit den beiden Miniaturen, die Bourdichon und ein Mitarbeiter für das *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* angefertigt haben, kurz auf Robinet Testard ein, wobei er diesen – im Unterschied zu Blum und Lauer – klar von seinem Zeitgenossen abgrenzt: „In gedeckteren Tönen sind dort große Panoramen mit kleinen Figuren belebt. Vor allem die Gesichter mit ihren schmalen Formen, dunklen Schattierungen und sehr auffälligen Augen zeichnen den Maler aus; mit Bourdichon verbindet ihn nichts.“²⁶

François Avril beschreibt 1986 in seiner Studie zum Pariser *Platearius* (Paris, BnF, Ms. fr. 12322) Testards Malweise ebenfalls als vollkommen konträr zu dem runden und weichen Stil Jean Bourdichons und weist zugleich als mögliche Erklärung auf den Einfluss der Druckgrafik auf Testards Schaffen hin:

„Contemporain de Bourdichon avec lequel il collabora au moins une fois, dans les Heures de Charles d'Angoulême, Robinet était par tempérament aux antipodes du style arrondi, apaisé et presque trop sage de ce dernier : son dessin épuré certes, mais aigu et nerveux, et toujours expressif, semble se ressentir de l'influence de la gravure qu'il connaissait sans aucune doute.“²⁷

Trotz einiger oberflächlicher Anleihen aus der Kultur der Renaissance bescheinigt Avril Testard eine tiefgreifende gotische Ader: „Il y a chez cet enlumineur, sous des emprunts superficiels à la culture de la Renaissance, une veine encore profondément gothique, ...“²⁸ Er hält Testards Stil aufgrund seiner scharf gezeichneten und ein wenig trockenen Kompositionen für leicht wiedererkennbar. Personen mit kaum modellierten Konturen bewegten sich mit automatischen Bewegungen in Landschaften ohne Tiefe, Dreidimensionalität trete hinter abgeflachten Formen und einer intensiven Farbgebung zurück. Anhand dieser stilistischen

25 Siehe ebd., Nr. 56, S. 42–43.

26 König, Eberhard, Offizium der Madonna. Das vatikanische Stundenbuch Jean Bourdichons. Cod. vat. lat. 3781, Faksimile-Kommentar, Stuttgart und Zürich 1984, S. 72.

27 Avril, François, Étude codicologique, in: Malandin, Ghislaine/Avril, François/Lieuthaghi, Pierre (Hrsg.), *Platearius, Le Livre des simples médecines d'après le manuscrit 12322 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Paris 1986, S. 268–283, hier insbesondere S. 271. Avril schreibt diese Handschrift zwei unbekanntenen Künstlern zu, die diese exakte Kopie von Testards St. Petersburger Handschrift um 1520–1530 angefertigt haben sollen.

28 Avril 1986, S. 271.

Charakteristika stellt er einen konkreteren Zusammenhang zwischen Testard und dessen möglichen Vorgängern her.²⁹ Da diese Merkmale in der französischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts vor allem im Westen Frankreichs zu beobachten seien, geht Avril davon aus, dass Testard hier seine Ausbildung erhalten haben muss. Insbesondere den Maler der Adélaïde de Savoie – der von Eberhard König 1982 in seiner Arbeit zur französischen Buchmalerei um 1450 treffender als Maler von Poitiers 30 bezeichnet wurde und in der vorliegenden Arbeit weiter unter diesem Namen geführt wird³⁰ – sieht er als Testards unmittelbaren Vorgänger und Lehrer an, aber auch beim Maler des Gebetsbuchs der Jeanne de Laval seien Tendenzen dieser Malweise anzutreffen. Die Verwendung der italienisch anmutenden prismatischen Initialen weist ebenfalls auf Testards Ausbildung im Westen Frankreichs hin, da dieser Initial-Typus vom Maler des Genfer Boccaccio, der im Dienste des Hauses Anjou stand und hauptsächlich in Angers gearbeitet hat, in Frankreich eingeführt wurde.

Das Verzeichnis der bis dahin bekannten Werke Testards erweitert Avril um eine Reihe weiterer Handschriften:³¹ *Traktate von St. Bernhard und St. Augustin* (Paris, BnF, Ms. fr. 929); *Méditations de l'image de vie* (Paris, BnF, Ms. fr. 1817); Jean Masuyer, *Style du droit français* (Paris, BnF, Ms. fr. 4367); *Songe de vergier* (Paris, BnF, Ms. fr. 537); Giovanni Boccaccio, *Des cas des nobles hommes et femmes* (Paris, BnF, Ms. fr. 231); Guillaume de Tyr, *Roman de Heracle* (Paris, BnF, Ms. fr. 2824); *Le Régime des Princes* (Paris, BnF, Ms. Smith Lesouëf 75); 19 *Stundenbuchblätter* (Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert)³²; *Les Grandes Chroniques de France*; Raoul Le Fèvre, *Recueil des Histoires de Troye* (Paris, BnF, Ms. fr. 252); *Exemples d'humilité selon les escriptures – Le Parement des dames* (Paris, BnF, Ms. fr. 1848); *Dialogue à la louange du sexe féminin* (Paris, BnF, Ms. fr. 2242); Jacques de Cessoles, *Jeu des Eschetz moralisé* (Paris, BnF, Ms. fr. 2471); Francois Demoulins, *Traité sur les vertus cardinales* (Paris, BnF, Ms. fr. 12247). Auch die Mitarbeit Testards an einem weiteren *Livre des simples médecines* in Modena (Modena, Biblioteca Estense, Cod. Est. 28) zieht Avril anhand von Reproduktionen in Betracht.³³

29 Siehe ebd. und Anm. 28–30.

30 Vgl. König, Eberhard, *Französische Buchmalerei um 1450. Der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlin 1982, S. 33.

31 Vgl. Avril 1986, S. 281–282, Anm. 26 und 31.

32 Diese 19 Stundenbuchblätter für den Gebrauch von Poitiers wurden zum Zeitpunkt von Avrils Untersuchung im Kunsthandel angeboten (Sotheby's, 4. Juli 1984, lot. 23).

33 Vgl. Avril 1986, Anm. 52.

Ebenfalls 1986 greift Anne Matthews die Beobachtungen von André Blum auf und befasst sich eingehender mit der Verwendung von Druckgrafik im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême*.³⁴ Demzufolge haben nicht nur Kupferstiche von Israhel van Meckenem Eingang in diese ungewöhnliche Handschrift gefunden, sondern auch Arbeiten anderer deutsch-niederländischer Grafiker, wie die des Meisters E. S., des Meisters bxg, des Meisters FVB und des Meisters IAM aus Zwolle, deren Bildfindungen Robinet Testard kopiert und seiner Bildidee entsprechend abwandelt. Matthews unterstreicht am Ende ihrer Ausführungen die Einzigartigkeit dieses Stundenbuches, in dem originale Illuminationen, kolorierte Drucke und auf Druckgrafik basierende Illuminationen vermischt vorkommen. Der Buchmaler sei der einzig bekannte, der die technische und ästhetische Kluft zwischen alten und neuen Vorstellungen der Buchproduktion überwinde: „... the artist of the Angoulême Hours is the sole known instance of a parallel attempt by an illuminator to bridge the technical and aesthetic gap between the old and new worlds of book production in fifteenth-century France ...“³⁵

Eberhard König ergänzt 1989 und 2013 in einer detaillierten Beschreibung der 19 Stundenbuchblätter für den Gebrauch von Poitiers, jetzt in Privatbesitz, seine Einschätzung Testards von 1984.³⁶ Er vergleicht ihn erneut mit Jean Bourdichon und charakterisiert ihn in diesem Zusammenhang – ähnlich wie Avril – als eher gotisch-flämisch geprägten Künstler, der der Mentalität nördlich der Alpen verpflichtet sei und der stärker von der niederländischen Grafik angeregt werde als vom italienisch anmutenden Bourdichon. Da Testard hier ein Stundenbuch für den Gebrauch von Poitiers illuminiert habe, könne dies auf seine Abstammung hindeuten. Darüber hinaus würden ihn stilistische Merkmale mit zwei Künstlern verbinden, die ebenfalls in Poitiers tätig waren: Bezogen auf die „eigentümlich strengen Kompositionen“ und angesichts der „äußerst delikatsten und seltenen Farbgebung“³⁷ sieht König – ebenso wie Avril – einen engen Bezug Testards zum Meister von Poitiers 30. Der starke mimische Ausdruck der Figuren verbinde ihn dagegen eher mit dem älteren Orléans-Maler.

34 Vgl. Matthews, Anne, *The Use of Prints in the Hours of Charles d'Angoulême*, in: *Print Quarterly*, März 1986, S. 4–18.

35 Ebd., S. 18.

36 Siehe König, Eberhard, *Leuchtendes Mittelalter: 89 libri manuscripti, 89 illuminati vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, Bd. 1 (Antiquariat Heribert Tenschert XXI), Rotthalmünster 1989, Nr. 68, S. 463–470. Und ders., *Tour de France: 32 Manuskripte aus den Regionen Frankreichs; ohne Paris und die Normandie*; 13. bis 16. Jahrhundert, Bd. 2, Nr. 28, Ramsen 2013, S. 580–597.

37 Ebd., S. 468.

Im Katalog zur Pariser Ausstellung *Les Manuscrits à peintures en France* von 1993 erweitert Avril Testards Werk nochmals um ein *Stundenbuch* (Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 150) und eine Fassung von Ovids *Héroïdes* (San Marino [CA], Huntington Library, HM 60).³⁸ Außerdem weist Avril auf ein Dokument hin, aus dem hervorgeht, dass Testard anlässlich des Todes von Charles d'Angoulême damit beauftragt war, dessen Leichenwagen zu bemalen (Paris, BnF, Ms. fr. 8815, fol. 25).³⁹ Er präzisiert Testards Bildverständnis als dem seiner Zeitgenossen vollkommen entgegengesetzt: Anders als sie kümmere er sich kaum um die Annäherung an die Realität und die damit eng zusammenhängende Darstellung des Raumes nach den Gesetzen der Perspektive, die von den Italienern wissenschaftlich analysiert und dargestellt werde. Testards Illuminationen seien farblich kontrastreich und glatt in der Ausführung; die fast ohne Relief gestalteten Figuren zeichneten sich „mit fast metallischer Präzision“ vor flachen Hintergründen ab. In diesem Zusammenhang vergleicht Avril Testards Bilder mit Theaterkulissen –

„Ses enluminures d'une exécution picturale impeccable et lisse, son coloris brillant et contrasté éliminent presque totalement la troisième dimension, ses figures presque sans relief se découpent avec une précision quasi métallique sur des fonds plats comme un décor de théâtre“⁴⁰

– oder Tapisserien: „... et l'égalité intensité des nuances colorées repousse les figures au premier plan, comme sur une tapisserie.“⁴¹ Diesem statischen Eindruck verleihe die Vielfalt der Figuren- und Tiergestaltung ein Gegengewicht. Durch die fantasievolle und detailreiche Darstellung von Alltagsgegenständen oder Bekleidung und die raffinierte und kontrastreiche Verwendung von Farbe seien die Szenen belebt. Statt eine Illusion der objektiven Wirklichkeit zu suggerieren, gehe es ihm darum, so wirksam wie möglich eine visuelle Botschaft zu übermitteln. Daraus leitet Avril Testards Interesse am Werk Israhel van Meckenems und dessen deutschen Zeitgenossen ab. Da diese „courant antiréaliste“ ihre Ursprünge im Anjou und Poitou habe, nennt Avril wiederum den Maler von Poitiers 30 (Maler der Adélaïde de Savoie) und den Maler der Jeanne de Laval als Testards Mentor. Der Maler des Charles du Maine wird in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt.⁴²

38 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 403 und 408.

39 Vgl. ebd., S. 403. Das Digitalisat dieses Dokuments gibt es unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9061515f/f27.zoom.r=français%208815> (Stand 25.03.2024).

40 Avril/Reynaud 1993, S. 403.

41 Ebd., S. 406.

42 Vgl. ebd., S. 403.

In den Kommentaren zu den fünf in der Ausstellung gezeigten Handschriften (Paris, BnF, Mss. fr. 22971, lat. 1173, fr. 4367, fr. 875 und fr. 143) weist Avril nicht nur auf zum Vergleich geeignete Handschriften anderer Maler hin, sondern bemerkt auch eine stilistische Veränderung hin zur großen Form und zu einer gewissen Individualisierung der Figuren, die sich in der Illustration der *Héroïdes d'Ovide* vollziehe.⁴³ Außerdem stellt er in der Erläuterung zum *Livre des échecs amoureux moralisés* einen möglichen Bezug zu einer italienischen Bildvorlage her, indem er die personifizierte Darstellung der Musik (fol. 65v) mit der Figur des Apollo aus den sogenannten *Tarocchi del Mantegna* vergleicht.⁴⁴ Schließlich weist Avril in der Beschreibung eines Exemplars des *Rustican* von Pietro de' Crescenzi (Paris, BnF, Ms. fr. 12330), das von dem in Poitiers tätigen Maler des Yvon du Fou illustriert wurde, auf die Zusammenarbeit der beiden Buchmaler in dem *Missale von Montierneuf* hin. Stilistische Übereinstimmungen zwischen Robinet Testard und dem Maler des Yvon du Fou kann Avril hierbei nicht feststellen, er konstatiert im Gegenteil, dass der Maler des Yvon du Fou weit davon entfernt sei, dem Maler aus dem Haus Angoulême zu gleichen: „... le Maître d'Yvon du Fou est loin d'égaliser l'enlumineur des Angoulême ...“⁴⁵

Diesen Aspekt greift Véronique Day 1993 in ihrer unveröffentlichten Dissertation über die Handschriftenillustration in Poitiers im 15. Jahrhundert und ihrem darauf basierenden Artikel über den Maler des Yvon du Fou von 1996 auf.⁴⁶ Zu dem *Missale von Montierneuf* bescheinigt sie Testard eine weitere Zusammenarbeit mit dem Maler des Yvon du Fou im *Missale ad usum Pictavensem* in der Schatzkammer der Kathedrale von Poitiers (= *Missale pontifikale des Raoul du Fou*), an dem auch der Maler von Walters 222 mitgewirkt habe. Die kräftige, einfache Zeichnung, die flache Raumgestaltung und die steifen Gesten der Figuren, die sich in sparsam gestalteten Umgebungen bewegen, interpretiert Day als typische Elemente, die Testard mit Poitiers und den dort ansässigen Buchmalern verbänden. Das Stundenbuch in New York, das *La Rochefoucauld-Stundenbuch* und die *Stundenbuchblätter* in Privatbesitz (zuvor Antiquariat

43 Siehe ebd., S. 404–409. Im Zusammenhang mit der Buchmalerei aus Lyon wird auch die Handschrift Paris, BnF, Ms. fr. 12247 gezeigt, in der die Buchdeckel auf den Innenseiten mit Miniaturen von Testard beklebt sind, ebd., S. 364.

44 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 408-409.

45 Ebd., S. 409.

46 Vgl. Day, Véronique P., *Manuscript Production in Fifteenth-Century Poitiers*, unveröffentlichte Diss., Evanston 1993, S. 174–198 und Day, Véronique P., *Le Maître d'Yvon du Fou: un enlumineur poitevin au service d'Yvon du Fou, grand veneur de France*, in: *Memoires de la Société des Antiquaires de l'ouest et des Musées de Poitiers*, 5e série, Nr. 10, 1996, S. 275-306.

Bibermühle, Ramsen [CH]) sieht sie folglich als eine Gruppe von Handschriften, die aufgrund dieses speziellen Poiteviner Lokalstils dort entstanden sein müssten.

Tamara Woronowa und Andrej Sterligov publizierten 1996 aus den Beständen der Sammlung der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg einige Abbildungen aus dem von Robinet Testard illustrierten *Livre des simples médecines* des Matthaeus Platearius (St. Petersburg, RNL, Ms. Fr.F.v.VI,1), sie betonen die hohe Qualität der Malerei. Im Vergleich mit einer verwandten Vorlage (St. Petersburg, RNL, Ms. Fr.F.v.VI,2) stellen sie lediglich fest, dass Testards „Konstruktion der thematischen Illustrationen“ komplexer sei und er verstärkt Frauen in seine Kompositionen einbeziehe.⁴⁷

Im selben Jahr wurde eine Werkausgabe der von Testard illuminierten *Secrets de l'histoire naturelle* in hoher Druckqualität von Anne-Caroline Beaugendre veröffentlicht. Beaugendre geht es jedoch vorrangig um die Entwicklung des Textes und weniger um dessen bildliche Umsetzung, sodass die Informationen zu Robinet Testard nicht über das Bekannte hinausgehen. Die anderen existierenden Handschriften desselben Textes, die dem Maler der Marguerite d'Orléans (Paris, BnF, Ms. fr. 1377–1379) und dem Maler des Genfer Boccaccio (Los Angeles, Getty Museum, Ms. 124 (2022.15) (zuvor Privatsammlung Charnacé) und New York, PML, Ms. M. 461) zugeschrieben werden, werden zwar kurz erwähnt, aber nicht in Bezug zueinander und zu Robinet Testard gesetzt.⁴⁸

Deborah McGrady analysiert 2001 den *Roman de la Rose* in Hinblick auf Testards vielfältige Darstellung von Frauen als Beobachterinnen der Szenen. McGrady schließt daraus, dass Testard hier für ein vorwiegend weibliches Publikum gearbeitet habe und durch seine Illustrationen den frauenfeindlichen Tenor des Textes in Frage stelle.⁴⁹ Wie zuvor schon Blum und Lauer⁵⁰ ordnet McGrady Testard irrtümlicherweise die Handschrift des *Discours entre Entendement et Raison* (Paris, BnF, Ms. fr. 1191) zu, die für Charles de Coëtivy, Comte de Taillebourg und Schwager von Charles d'Angoulême, angefertigt wurde.⁵¹ Avril zufolge zeigt sich hier ein vollkommen anderer, stark von Bourdichon beeinflusster Stil.⁵²

47 Siehe Woronowa, Tamara/Sterligov, Andrej, Westeuropäische Buchmalerei vom 8.–16. Jh., Bournemouth 1996, S. 192–197.

48 Vgl. Beaugendre, Anne-Caroline, *Le Livre des merveilles du monde ou Secrets de l'histoire naturelle* (premier tiers du XVe siècle), édition critique, 1996 (thèse de l'École des chartes, 1992, non publiée).

49 Siehe McGrady, Deborah, Reinventing the Roman de la Rose for a Woman Reader: The Case of MS Douce 195, in: *Journal of the Early Book Society for the Study of Manuscripts and Printing History*, Vol. 4 (2001), S. 202–227.

50 Vgl. Blum/Lauer 1930, S. 87.

51 Vgl. McGrady 2001, S. 204.

52 Vgl. Avril 1993, S. 403.

Einem Hinweis von Roger Wieck folgend gelang es mir im Sommer 1999, neun *Einzelblätter eines Breviers* der Free Library of Philadelphia (Lewis M. 9.18-26) als Arbeiten von Robinet Testard und dem Maler des Yvon du Fou zu identifizieren. Diese habe ich erstmals in einem Artikel zu Testard und seinem tiefgründigen Umgang mit Druckgrafik nördlich und südlich der Alpen veröffentlicht, der 2005 in Zusammenarbeit mit dem Kulturhistoriker John B. Friedman entstanden ist.⁵³

Ein weiteres Mal erkannte François Avril 2007 die Hand Testards in einer Miniatur eines *Stundenbuch-Fragments* in Pistoia (Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A. 19) neben Bildern des Malers des Genfer Boccaccio und bestätigte in diesem Zusammenhang die 1986 geäußerte Vermutung einer Mitarbeit an der Herbarien-Handschrift in Modena.⁵⁴

Im Sommer 2016, kurz vor Abschluss der vorliegenden Studie, konnte ich eine weitere Handschrift zweifelsfrei als Arbeit Robinet Testards identifizieren: In der Bibliothèque Mazarine in Paris wird unter der Signatur 3892 eine Schrift von Adrien de Saint-Gelais mit dem Titel *Les trois Bussines* aufbewahrt,⁵⁵ deren vier illuminierte Seiten typische Charakteristika des Künstlers aufweisen. Und schließlich konnte ich dem Œuvre zuletzt noch die Handschrift Chantilly, Musée Condé, Bibliothèque, Ms. 369 zuordnen: Dieses *Livre de fauconnerie* von Jean de Francières ist mit fünf Miniaturen ausgestattet, deren Malweise ebenfalls eindeutig Testards Stil entspricht.⁵⁶

Damit ergibt sich ein Oeuvre von insgesamt 33 zum Teil außerordentlich reich bebilderten Handschriften (siehe ANHANG 1). In weiteren Beiträgen wurden Teilaspekte von Testards Werken wie modische Accessoires⁵⁷ oder einzelne Bildsequenzen, z. B. die Geschichte des

53 Vgl. Giogoli, Kathrin/Friedman, John Block, Robinet Testard, court illuminator: his manuscripts and his debts to the graphic arts, in: *Journal of the Early Book Society*, Vol. 8, 2005, S. 143–213. Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle Roger Wieck.

54 Vgl. Avril, François, A propos d'un livre d'heures français de la Biblioteca Forteguerriana de Pistoia, in: Hofmann, Mara/Zöhl, Caroline (Hrsg.), *Von Kunst und Temperament. Festschrift für Eberhard König*, Turnhout 2007, S. 36–43. Entdeckt hatte er eine Abbildung daraus bereits 1999, doch erst 2005 erfolgte eine nähere Untersuchung.

55 Informationen und digitalisierte Abbildungen dieser Handschrift finden sich unter <https://calames.abes.fr/pub/#details?id=MAZC11912> und <https://initiale.irht.cnrs.fr/codex/7323> (Stand 25.03.2024).

56 Allgemeine Angaben und die Miniaturen gibt es unter <https://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10451> (Stand 25.03.2024) Die Handschrift ist vollständig digitalisiert zu finden unter <https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=15946> (Stand 25.03.2024)

57 John B. Friedman hat sich v. a. mit modischen Details in Testards Bildern befasst. Vgl. Friedman, John B., *The Art of the Exotic: Robinet Testard's Turbans and Turban-Like Coiffure*, in: Netherton, Robin/Owen-Crocker, Gale R. (Hrsg.), *Medieval Clothing and Textiles*, Bd. 4, Woodbridge u. a. 2008, S. 173–191.

Pygmalion aus dem *Roman de la Rose*, im Verhältnis von Text und Bild besprochen,⁵⁸ die die Komplexität seiner Bildkompositionen konkretisieren, der allgemeinen Analyse seiner Arbeitsweise und der möglichen künstlerischen Zusammenhänge jedoch nichts Wesentliches hinzufügen. Bei der Präsentation des *Livre des échecs amoureux moralisés* und der *Héroïdes d'Ovide* in der 2010 gezeigten großen Ausstellung zur Kunst in Frankreich um 1500 und auch im Katalog zur Ausstellung königlicher Schätze der Bibliothek von François Ier von 2015, in der einige Werke von Testard gezeigt wurden, wird zwar auf weiteres Vorlagenmaterial aus dem Bereich der Druckgrafik verwiesen, doch gehen die Informationen zum Künstler ebenfalls kaum über das Bekannte hinaus.⁵⁹

Vier von Testards Werken wurden inzwischen faksimiliert und umfassend kommentiert: 2000 erschien das *Livre des simples médecines* aus St. Petersburg bei M. Moleiro Editor, der dazugehörige Kommentar von Natacha Elaguina, Carlos Miranda García-Tejedor u. a. erschien 2001.⁶⁰ Das *Livre des simples médecines* in Modena wurde bei Imago 2006 verlegt, der Kommentar von Ernesto Milano u. a. erschien 2008.⁶¹ Siloé, arte y bibliofilia, hat 2011 das Faksimile der *Secrets de l'histoire naturelle* erstellt. Einen deutschen Kommentar dazu hat Dieter Röschel 2012 für Anton Pfeiler verfasst,⁶² im selben Jahr ist mein Kommentar in englischer Sprache in Zusammenarbeit mit John B. Friedman und Kristen Figg entstanden, der aber erst 2018 gedruckt wurde.⁶³ Das Faksimile des *Stundenbuchs des Charles d'Angoulême*

58 Vgl. Bleeke, Marian, Versions of Pygmalion in the Illuminated Roman de la Rose (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195): The Artist and the Work of Art, in: Art History, Vol. 33/1, 2010, S. 29–53. Bleeke bezieht sich dabei auf meine künstlerische Einschätzung Robinet Testards von 2005 (siehe S. 30).

59 Vgl. Taburet-Elisabeth (Hrsg.), France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance, Ausst.-Kat., Paris, Galeries Nationales, Grand Palais, 6.10.2010–10.01.2011, Paris 2010, Nr. 86 und 87, S. 201–207. Vgl. auch Hermant, Maxence (Hrsg.), Trésors royaux. La bibliothèque de François I^{er}, Ausst. Kat., Blois, Château Royal, 04.07.– 18.10.2015, Rennes 2015 (zitiert als Hermant 2015). Im Text werden die Mss. Smith Lesouef 75, fr. 2824, fr. 143, fr. 875, fr. 1817 und lat. 1173 genannt und einzelne Abbildungen gezeigt, im Katalog werden die Handschriften BnF, Ms. Fr. 929 (No 9, S. 65), fr. 599 (No 18, S. 72-73), fr. 252 (No 24, S. 81-82), fr. 12247 (No 48, S. 110-111) vorgestellt und in den bibliografischen Angaben u.a. auf meinen in Zusammenarbeit mit John B. Friedman entstandenen Artikel von 2005 hingewiesen.

60 Vgl. St. Petersburg, Russian National Library, Fr.F.v.VI,1, Libro de los medicamentos simples, Barcelona 2000. López Piñero, José María/Elaguina, Natacha/Miranda García-Tejedor, Carlos u. a., Le livre des simples médecines, Faksimile-Kommentar, Barcelona 2001. Miranda García-Tejedor kommt bezüglich Testards künstlerischer Freiheit im Umgang mit Vorlagenmaterial zu einer ähnlichen Einschätzung. Siehe insbesondere a. a. O., S. 204.

61 Vgl. Milano, Ernesto/Trenti, Guiseppa, Herbolaire: Ms. alfa m. 5.9 = Est. 28, Modena, Biblioteca estense universitaria, Faksimile-Kommentar, Castel Guelfo di Bologna 2008. Zusammengefasst unter <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/herbolaire-facsimile> (Stand 25.03.2024).

62 Vgl. Röschel, Dieter, Welt voller Wunder: Das Buch von den Geheimnissen der Natur. Ms. fr. 22971 der Bibliothèque nationale de France, Paris, Faksimile-Kommentar, Simbach am Inn 2012.

63 Friedman, John B./Giogoli, Kathrin/Figg, Kristen, Book of Wonders of the World – Secrets of Natural History. Ms. fr. 22971 – Original held in the National Library of France, Paris, Studies and Translation, Faksimile-Kommentar, Burgos 2018.

wurde von M. Moleiro Editor angefertigt, der Kommentar von Séverine Lepape und Maxence Hermant erschien 2016.⁶⁴

1.3 Forschungsfragen – Ziel und Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Studie ist monografisch ausgerichtet und als Grundlagenarbeit zu verstehen, auf der weitere Forschungsbeiträge zu einzelnen Handschriften oder themenbezogenen Fragestellungen aufbauen können. Ziel ist es, mit Blick auf das Gesamtwerk, das Bild von Robinet Testard als Künstlerpersönlichkeit zu schärfen und neue Perspektiven auf diesen außergewöhnlichen Buchmaler zu eröffnen.

Dafür bietet sich die Methode der Stilanalyse an, bei der es auf die genaue Beschreibung von Bildern und das vergleichende Sehen ankommt, um Übereinstimmungen, Abweichungen und Besonderheiten innerhalb eines Werkes aufspüren und Hände scheiden zu können. Durch die stilkritische, vergleichende, ikonografische und ikonologische Untersuchung einzelner Handschriften oder Werkgruppen soll ein differenzierteres Bild seines Schaffens gewonnen werden. Bestehende Forschungsmeinungen werden sowohl im Hinblick auf die künstlerische Einschätzung als auch in Bezug auf die zeitliche und regionale Einordnung hinterfragt. Mittels werkimmanenter Betrachtung werden mögliche Werkstattzusammenhänge aufgezeigt und der Künstler von anderen Händen abgegrenzt. Testards Umgang mit Vorlagenmaterial, insbesondere mit druckgrafischen Quellen, sein Verhältnis zu verschiedenen Buchmalerkollegen und sein künstlerischer Werdegang sind zentrale Fragenkomplexe und stehen im Fokus dieser Arbeit. Dazu ist es notwendig, aus dem umfangreichen Oeuvre eine Auswahl zu treffen, die zur Klärung bestimmter Fragen sinnvoll erscheint. Deshalb können nicht alle Handschriften berücksichtigt werden.

Eine eingehende Stilbeschreibung in Kapitel 2 dient als Ausgangspunkt für die weitere Erforschung. Das Verhältnis von Text und Bild, das ich in meiner 1997 vorgelegten Magisterarbeit „Zum Rosenroman Douce 195 in Oxford“ ausführlicher behandelt habe,⁶⁵ spielt in dieser Arbeit nur eine untergeordnete Rolle. Soweit es zum Verständnis von Testards Arbeitsweise beiträgt, wird in den Abhandlungen zu den einzelnen Handschriften darauf eingegangen.

64 Lepape, Séverine/Hermant, Maxence, *Les heures de Charles d'Angoulême: [commentaire accompagnant le facsimilé du manuscrit latin 1173 de la BnF]*, Faksimile-Kommentar, Barcelona 2016.

65 Giogoli, Kathrin, *Zum Rosenroman Douce 195 in Oxford*, unveröffentlichte Magisterarbeit (FU Berlin), Berlin 1997.

In den nachfolgenden Kapiteln werden einzelne Handschriften themenbezogen vorgestellt und in Bezug zueinander gesetzt. Ihre Gruppierung erfolgt weitgehend unter zeitlichen und regionalen Aspekten. Erläuterungen der historischen und geografischen Zusammenhänge machen deutlich, vor welchem Hintergrund sich Testards Stil entfalten konnte. Die Werke werden zunächst jeweils unter kodikologischen Gesichtspunkten allgemein vorgestellt, um danach anhand genauer Bildbetrachtungen Miniaturen in Beziehung zu anderem Bildmaterial setzen zu können und so Besonderheiten aufzuzeigen.

Das *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* ist das zentrale Werk von Robinet Testard. Aus der eingehenden Untersuchung dieser Handschrift in Kapitel 3 ergibt sich eine Reihe von Fragen, insbesondere im Hinblick auf die außergewöhnliche Verwendung druckgrafischer Bildquellen: Es ist zu klären, ob es sich um eine vom Auftraggeber intendierte Ausnahmeerscheinung handelt oder ob bzw. wie Testard derartige Vorlagen auch in anderen Handschriften verarbeitet. Nutzt er derartiges Vorlagenmaterial erst mit seiner dokumentierten Anstellung am Hof des Fürsten oder bereits in seinen früheren Arbeiten? Wenn Testard sich der Druckgrafik als Quellenmaterial bedient, wie verhält es sich dann mit anderen Bildvorlagen? Welche Schlüsse können daraus gezogen werden und was sagt dies alles über sein künstlerisches Selbstverständnis aus? Diese Fragen bilden einen Schwerpunkt dieser Arbeit und ziehen sich durch alle Kapitel, was durch die wiederkehrende Benennung von Unterkapiteln deutlich wird.

Werke, welche Testard in einer Zeit des Umbruchs, nach dem Tod von Charles d'Angoulême, für dessen Witwe Louise de Savoie geschaffen hat, werden in Kapitel 4 behandelt. Besondere Beachtung finden hier druckgrafische Vorlagen und andere Bildquellen von südlich der Alpen. Daneben spielen Händescheidung und Testards Stellung als Hofmaler eine Rolle.

Auf Testards Verhältnis zu den Buchmalerkollegen seiner Zeit, insbesondere zu jenen, deren Illustrationen neben seinen zu sehen sind, liegt ein weiteres Hauptaugenmerk der Untersuchung. In den Kapiteln 5, 6 und 7 ist die Aufmerksamkeit sowohl auf Manuskripte gerichtet, die vor Testards dokumentierter Anstellung am Fürstenhof entstanden und nicht eindeutig zuzuordnen sind, als auch auf Handschriften, in denen Miniaturen von seiner Hand neben denen anderer Buchmaler stehen: In Kapitel 5 werden Werke vorgestellt, die einen klaren Bezug zu Poitiers und zu den dort tätigen Buchmalern, insbesondere zum Maler von Walters 222 und zum Maler des Yvon du Fou, aufweisen. Überlegungen zu Testards möglicher

künstlerischer Herkunft werden in Kapitel 6 aus Studien zu Handschriften, deren Provenienz ungeklärt ist, abgeleitet. In Kapitel 7 wird dem Zusammenwirken von Robinet Testard mit dem Maler des Genfer Boccaccio nachgegangen.

Aus diesem Themenkomplex ergeben sich wiederum zahlreiche Fragen: Wie ist ihr Zusammenwirken in einer Handschrift zu bewerten? Stehen die Miniaturen ohne weiteren Bezug nebeneinander oder kann man von einer Zusammenarbeit sprechen? Lässt sich daraus etwas über die Bedeutung der einzelnen Künstler bzw. über hierarchische Strukturen ablesen? Und wie verhält es sich schließlich mit Testards eigenen Werken? Hat er sie allein illuminiert oder kann man verschiedene Hände unterscheiden? Hatte er Gehilfen? Welchen Einfluss übte möglicherweise Testard selbst auf andere Künstler aus? Diese Erörterung führt zu weiteren Überlegungen hinsichtlich Testards künstlerischem Schaffen: Trifft die bisherige Charakterisierung zu? Wo liegen seine Ursprünge? Welche Einflüsse haben ihn geprägt? Welche Rolle spielen regionale Bezüge? Was lässt sich über die Entwicklung seines Stils aussagen? Wie verhält es sich mit der chronologischen Ordnung seiner Werke?

Die Ergebnisse, die am Ende jedes Kapitels knapp zusammengefasst sind, werden in der Schlussbetrachtung in Kapitel 8 rekapituliert, durch das klarer umrissene Profil können ihm weitere Werke zugeschrieben, einige irrige Zuschreibungen korrigiert und sein möglicher Werdegang nachgezeichnet werden.

Auch wenn der Name des Buchmalers in Quellen „Robinet Testard“ geschrieben wird, hat sich die Schreibweise „Robinet Testard“ in der Forschung durchgesetzt und wird deshalb hier beibehalten.⁶⁶ Da der Begriff „Meister“ eine gewisse Werkstatthierarchie impliziert, wird bei Künstlern, die bislang nur unter ihrem Notnamen bekannt sind, der Begriff „Maler“ verwendet.⁶⁷ Um Verwechslungen vorzubeugen, werden schließlich die Namen von Künstlern, historischen Persönlichkeiten und Werken weitgehend in der originalen Sprache beibehalten.

66 Paris, BnF, Ms. fr. 8815, fol. 25. Wann dieser Wechsel der Schreibweise stattgefunden hat, lässt sich nicht genau nachvollziehen. Mit Durrieu 1911 scheint sich die neuere Schreibweise durchgesetzt zu haben. Avril verwendet dagegen in seiner Abhandlung zum Pariser Platearius 1986 zunächst noch den ursprünglichen Namen und geht erst später zur modernen Fassung über. Vgl. Avril 1986, S. 268–283, insbesondere S. 271 ff., und ders. in Avril/Reynaud 1993, S. 403 ff.

67 Ich folge in diesem Punkt dem Vorschlag von Eberhard König, vgl. König 1982, S. 26.

2 BEOBACHTUNGEN ZUM STIL VON ROBINET TESTARD

„Alttertümlich-gotisch“, „grafisch-ornamental“, „farblich kontrastreich“, „fern der Realität, aber von charmanter Naivität“, aber auch „hübsch“, „exquisit“ und „mit allergrößter Sorgfalt gemalt“ – das sind die Merkmale, mit denen Robinet Testards Werke beschrieben werden. Alle diese Eigenschaften sind in der einen oder anderen Weise zutreffend, werden dem Künstler aber bei Weitem nicht gerecht. Um ihn als Künstlerpersönlichkeit begreifen zu können, ist es erforderlich, zunächst die grundlegenden Gestaltungsprinzipien zu erfassen, die sein gesamtes Werk durchziehen. Durch eine systematische Beschreibung der Stilmerkmale, die er – quasi nach dem Baukastenprinzip – immer wieder nutzt und nach Bedarf kombiniert und variiert, soll in diesem Kapitel ein allgemeiner Eindruck von Testards Malweise, Kompositionsschemata, Figurengestaltung, Darstellung von Raum und Verwendung von Farbe gewonnen werden.

2.1 Malweise, Farben und Komposition

Bei der Betrachtung der Miniaturen von Robinet Testard fallen einige allgemeine stilistische Merkmale sofort ins Auge: Seine Malweise ist insgesamt sehr sorgfältig, die Strichführung einheitlich und ruhig. Dabei wirken seine Bilder flächig und häufig stilisiert, statt einer weichen Modellierung bevorzugt er klar begrenzte Konturen.

Testard zeigt ein breites Spektrum gedeckter Farben, durch Abmischungen mit Schwarz oder Weiß gelangen ihm interessante Zwischentöne, wie Weißgrün, Graublau, Violett oder Rosé. Neben der Modellierung in hellerem oder dunklerem Farbton des entsprechenden Gegenstands oder Kleidungsstücks werden Akzente u. a. mit Goldschraffen gesetzt. So werden neben Kleidung auch Bäume, Bergkuppen und Gebäudeteile veredelt. Üblicherweise verwendet Testard Grün- und Brauntöne für Wiesengrund und Boden, Graublau in verschiedener Abstufung für die Hintergründe im Innenraum. Für Möbel und Accessoires benutzt er ein Braunbeige oder auch Nuancen von Grau. Blau- und Rottöne herrschen bei der Kleidung vor, es werden aber auch alle anderen Farben bis hin zu einem kräftigen Gelb zur Gestaltung der Kostüme eingesetzt. Dabei weiß er die Farben geschickt zu kombinieren und variieren sowie durch Weiß und Schwarz in den Details zu beleben.

In Raoul Le Fèvres *Recueil des Histoires de Troye* etwa ist auf fol. 73 die zeitgenössisch aufbereitete Geschichte von Herakles illustriert, der als Kind die von der eifersüchtigen Hera

geschickten Schlangen erwürgt. Die Szene ist räumlich in Haupt- und Nebenszene unterteilt: Herakles liegt zentral im Bild in einer Wiege, rechts daneben stehen Alkmene und ihr Ehemann Amphitryon und blicken verwundert auf das Kind hinab. Am linken Bildrand wärmt eine Magd Milch in einem Feuer im Kamin; im Hintergrund erscheint Hera in einem Türrahmen und blickt misstrauisch auf Herakles. Nach rechts ist der Blick in Schlafgemach freigegeben, wo Zeus und Alkmene als Liebespaar in einem Bett zu sehen sind. Auf diese Weise ist die der Hauptszene vorangegangene Zeugung des Herakles – und somit die Erklärung für Heras Zorn – in die Miniatur eingebunden. Durch das Rot des Kaminfeuers, der Decken von Wiege und Bett und von Teilen der Bekleidung, das sich leuchtend gegen die gedeckte Farblichkeit des Raumes abhebt, wird das Bild rhythmisiert. Ebenso durch das Weiß der Milch, Details der Kleidung und der Kissen in Wiege und Bett. Das kräftige Blau der Gewänder von Amphitryon und Hera betont dagegen die Bildmitte. (Abb. 3)

Gemeinhin ist die Farbe in mehreren lasierenden Schichten übereinander aufgetragen, bis sie eine deckende, glatte Oberfläche erzeugt, die Avril als „émaillé“ bezeichnet.⁶⁸ Für die Gestaltung von Boden, vor allem aber von Himmel wird manches Mal nur eine Farbschicht verwendet, wodurch diese Bereiche durchscheinender aussehen, mit dem Effekt, dass sich die Figuren stärker davon abheben. Testards Arbeitsweise in Bezug auf den Farbauftrag lässt sich besonders gut an der Miniatur zu der Region *Ofir* in den *Secrets de l'histoire naturelle* (fol. 45) nachvollziehen, da hier im linken Bereich der Hügellandschaft unter der einfachen Lasur nicht nur das Lineament der Seite, sondern auch Teile der Vorzeichnung durchscheinen. Nach rechts hin wird der Farbauftrag deckender, von der Unterzeichnung ist ab der Bildmitte nichts mehr zu sehen. (Abb. 4)

In Testards Arbeiten herrschen zumeist zwei Arten vor, Bilder zu strukturieren: Zum einen legt er sie in bildparallelen Streifen an, wodurch eine fast plakative Gliederung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund entsteht. Vertikale oder diagonale Bildelemente wie Bäume und Architektur oder Hügel und Felsen bilden ein Gegengewicht und lockern den statischen Eindruck derartiger Kompositionen auf. Beispielsweise kniet König David, der nach dem gängigen Kanon den Beginn der Bußpsalmen anzeigt, auf fol. 7 der 19 *Stundenbuchblätter* betend im Vordergrund auf einem Wiesenstreifen, seine Harfe hat er vor sich, zum rechten Rand hin, abgelegt. Der hinter ihm ansteigende Hügel verbindet sich mit den darauf und dahinter platzierten Baumgruppen, die die ansteigende Linie ausgleichen, und mit der in

68 Avril/Reynaud 1993, S. 406.

Gelbgrün angedeuteten Ebene dahinter zum Streifen des Mittelgrundes. Seine karge hellbraune Oberfläche setzt sich deutlich vom saftigen Grün des Wiesenstreifens ab. Das Blau des Himmels schließt die Miniatur im Bogenfeld nach oben ab, eine blau skizzierte Hügellandschaft mit Stadtsilhouette markiert den Horizont; zugleich konterkariert die ebenfalls in Blau gehaltene Himmelserscheinung von Gottvater den Eindruck von Räumlichkeit bzw. Entfernung. (Abb. 5)

Die zweite Bildkonzeption ist auf die Diagonale ausgerichtet. Hierbei werden die Bilder in zum Teil extremer Weise von links unten nach rechts oben (oder umgekehrt von links oben nach rechts unten) geradezu zerschnitten und dadurch gleichsam in zwei dreieckige Bildhälften geteilt. Zugleich wird die Dynamik der diagonalen Linie fast immer von davor- oder dahinterliegenden horizontalen und/oder vertikalen Bildelementen wie Baumreihen, Flussläufen oder Zäunen ausgeglichen. In der bereits genannten Miniatur zu *Ofir* ist die Bildfläche durch die Kontur des im Vordergrund aus dem Wasser aufragenden Berges radikal von links oben nach rechts unten zerteilt. Vegetationsstreifen, die gleichförmig angelegten Wellenkämme der Wasseroberfläche, der im Anschnitt gezeigte Kahn auf der rechten Seite sowie der hoch angesetzte Horizont harmonisieren hier den Bildaufbau. (siehe Abb. 4)

Häufig werden diese beiden Kompositionsschemata miteinander kombiniert. Dann schieben sich, wie etwa in der Miniatur zu *Affricque* auf fol. 2 der *Secrets de l'histoire naturelle*, von den Seiten her einfache schräge Hügel oder Felsen keilförmig ins Bild oder ragen in größerer Entfernung dreieckig zulaufend in die Höhe. (Abb. 6) Gebäudekomplexe können dabei die spitz aufragenden Felsen ersetzen; horizontale Bildelemente sorgen wiederum für Ausgleich. Die Perspektive ist meist verzerrt und es herrscht eine überwiegend gleiche Lichtsituation vor. Zusammen mit einer ans Ornamentale grenzenden Ausgestaltung mancher Bildmotive lässt dies statt atmosphärischer Räumlichkeit einen auf die Fläche ausgerichteten, leicht steifen und statischen Eindruck entstehen, den Avril – wie bereits erwähnt – mit Theaterkulissen oder Tapisserien vergleicht.⁶⁹

69 Vgl. Fußnote 42 und 43: Avril/Reynaud 1993, S. 403 und 406.

2.2 Menschliche Figuren und Tiere

In diese Bildgründe werden die Figuren gesetzt. Um Entfernung anzuzeigen, werden sie zum Hintergrund hin kleiner, wobei die Größenverhältnisse nicht mit realen Gegebenheiten übereinstimmen. Gerade im Vergleich zu Architekturelementen wirken die Akteure unnatürlich groß. Auch innerhalb von Figurengruppen stehen überproportional große Gestalten neben verhältnismäßig kleinen.

Testards Repertoire an Personen ist sehr umfangreich: er zeigt Männer, Frauen und Kinder, bekleidet oder auch nackt, vom Säugling bis zum Greis, aus sämtlichen gesellschaftlichen Schichten. Neben Königen und Königinnen, Edelleuten, Rittern, Bürgern, Gelehrten, Handwerkern, Soldaten, Klerikern, Mönchen und Nonnen, Knechten und Mägden, Bauern und Hirten gibt es – zum Teil den Vorgaben eines Textes gemäß – auch Gottheiten, Wilde und Exoten. Die Personen sind überwiegend ganzfigurig dargestellt; ihre Größe variiert teilweise sehr stark, von formatfüllend-groß bis strichmännchen-klein. Sie sind über die gesamte Bildfläche verteilt und in der Größe mehr oder weniger der Perspektive angepasst. Gelegentlich sind sie aber auch im Vordergrund bis an den unteren Rand herangerückt und nehmen die gesamte Bildhöhe ein, wie z. B. der eifersüchtige Ehemann auf fol. 60v im *Roman de la Rose*, der seiner Frau vorwirft, ihn zu betrügen. (Abb. 7)

Typisch für Testards Figuren ist eine ins Hohlkreuz gebogene Haltung, gerne in Verbindung mit einer Drehung des Körpers, bei der sie über eine Schulter zurückschauen. Häufig haben die sie ihre Hände zu weisenden Gesten erhoben, was verschiedentlich durch gestreckte Zeigefinger noch betont wird.

Frauen haben oft, unabhängig von ihrem Stand, ihren Rock vorne aufgeschürzt oder Rock oder Mantel angehoben und unter den Arm geklemmt. Hockende Frauen, mit gerade aufgerichtetem Oberkörper und parallel angewinkelten Beinen, gehören ebenfalls zum beliebten Figurenrepertoire; manches Mal ist auch ein Bein angewinkelt und das andere aufgestellt. Durch den zwischen den Oberschenkeln eingeklemmten Rock wird vorne die Kontur der Oberschenkel und Knie nachzeichnet, während er nach hinten bauschig in Knickfalten ausläuft. Die Frauen werden gerne bei Tätigkeiten wie Musizieren oder Spinnen gezeigt. (siehe Abb. 7)

Männer stehen häufig in Schrittstellung mit zum Betrachter gewandten Standbein, das gerade und in den Knien stark durchgedrückt ist; das Spielbein ist mit quergestelltem Fuß oder vor dem Körper angewinkelt positioniert. Auf der linken Hälfte der Doppelminiatur von

fol. 60v der *Grandes Chroniques de France*, in der König Dagobert I. die Baustelle der Kathedrale von Saint-Denis besucht, sind diese typischen Gesten und Haltungen zu beobachten: So steht der jugendliche Begleiter zur Linken des Königs in der charakteristischen Schrittstellung, ein weiterer Begleiter am linken Rand sowie der Steinmetz rechts haben gerade Beine mit durchgedrückten Knien. Der König selbst zeigt die weisende Geste mit ausgestrecktem Zeigefinger. (Abb. 8)

Fast immer sind die Figuren, Tiere, Gebäude und sonstigen Gegenstände konturiert, meist in der jeweiligen Farbe in einem etwas dunkleren Ton, was die Konturen weniger hart erscheinen lässt. Wenn ein stärkerer Kontrast zum Untergrund gewünscht wird, werden die Umrisse mit einer feinen braun-schwarzen Linie nachgezeichnet. Mit ebenso feinen braun-schwarzen Strichen werden in den ovalen Gesichtern auch Augen, Augenbrauen, Nase (oft nur im Bereich der Nasenspitze), Mund und Kinn akzentuiert. Haare werden durch auf die Grundfarbe aufgesetzte feine Wellenlinien, Striche oder Punkte modelliert. Soweit sichtbar, sind Ohren in der Regel zu weit vorne eingezeichnet. Insgesamt sind die Köpfe proportional zum Körper etwas zu groß angelegt.

Frauen haben eine hohe, runde Stirn und ein rundes, knubbeliges Kinn. Die Andeutung eines Doppelkinns und einer Falte am Hals knapp unterhalb des Kinns verleiht den Gesichtern im Kontrast zur Härte mancher Konturen eine gewisse Weichheit. Ein zartes Rot bezeichnet die Lippen, die Wangen sind ebenfalls mit zartem, noch hellerem Rot modelliert. Die bisweilen sehr ausdrucksvollen Augen sind wie kleine Kugeln gemalt, die sich aus einem weiß gehöhten Oberlid und einem ebenso großen, nach unten hin dunkel ausgearbeiteten Unterlid zusammensetzen, in deren Mitte der Augapfel in einem geschwungenen Schlitz zu sehen ist. Gerne stellt Testard Figuren auch im Profil dar, wobei die Frauengestalten dann, wie Durrieu bereits feststellte,⁷⁰ häufig ausgeprägte Stupsnasen haben.

Nach demselben Schema sind auch die Gesichter der Männer gestaltet, dabei aber nach Alter und Ausdruck stärker variiert, manchmal schon fast karikaturhaft verzerrt. Während die Gesichter junger Männer noch sehr denen der Frauen ähneln, haben ältere Männer, wie z. B. der bereits gezeigte eifersüchtige Ehemann aus dem *Roman de la Rose*, einen dunkleren Teint, oft von Bartstoppeln verschattete Wangen oder einen Vollbart, Falten auf der Stirn und der Nasenwurzel, um die Augen und um die Mundwinkel, außerdem ein markanteres Kinn. Durch Abstufungen von Schwarz oder Braun zu Grau in Haaren und Bart werden verschiedene

70 Vgl. Durrieu 1911, S. 742–743.

Altersstufen kenntlich gemacht. Bei besonders derben Männergestalten sind die Münder leicht geöffnet, sodass ihre Zähne zu sehen sind. (siehe Abb. 7)

Den Gesichtern seiner Figuren verleiht Testard bisweilen eine ausdrucksvolle Mimik; oft werden die Gemütszustände durch die Gestik unterstützt, indem die Hände bei Erstaunen in die Höhe geworfen werden. In der Miniatur zu *Affricque* ringt eine junge Frau in rotem Gewand beim Anblick ihres sterbenden Kindes die Hände vor Verzweiflung. (siehe Abb. 6) Nackte Körper werden sehr sorgfältig gezeichnet; die mit Braun, Grau, Weiß und Rot modellierten Muskeln, Sehnen und Gelenke lassen eine Auseinandersetzung mit anatomischen Gegebenheiten erahnen, die im Gegensatz zu den schematisch dargestellten Gesichtern und Körperhaltungen steht.

Ein besonderes Augenmerk des Künstlers gilt der Wiedergabe von Tieren. Typisch sind Hunde in allen Arten und Posen, Vögel tauchen ebenfalls zahlreich auf. Pferde werden gerne mit aus dem geöffneten Maul hängender Zunge dargestellt. Daneben gibt es in Testards Werken alle Arten einheimischer und exotischer bzw. wilder Tiere. Das Fell wird wie manches Kleidungsstück ornamental durchgebildet.

2.3 Kleidung und Zubehör

Die Kleidung spielt bei Robinet Testard eine wichtige Rolle. Er gestaltet sie – abgesehen von den christlichen Figuren in der üblichen zeitlosen Tracht – den Ständen entsprechend in überwiegend zeitgenössischer Mode von vornehm bis schlicht. Zuweilen grenzt die Musterung ans Ornamentale. Seine Vorliebe für Details und ein großer Variationsreichtum tragen zur Belebung der Bilder bei. Der Faltenwurf ist eckig, fast hartkantig; insbesondere die Gewänder sitzender oder kniender Frauen breiten sich in zahlreichen Knickfalten auf dem Boden aus.

Die Kleidung der Frauen besteht gewöhnlich aus einem schlichten einfarbigen Untergewand, über dem ein Oberkleid mit eckigem oder spitz zulaufendem Ausschnitt getragen wird. Der Ausschnitt kann schwarz abgesetzt oder geschnürt sein, immer aber wird er durch ein eingestecktes weißes Tuch bedeckt. Beim Aufraffen oder Umschlagen des Rockes wird das für gewöhnlich andersfarbige Innenfutter des Oberkleides sichtbar. Gürtel sind, soweit vorhanden, nur als schmale, locker um die Taille gebundene Schnüre, selten als Ketten oder geknotete Tücher zu sehen. Während die Kleider der einfachen Frauen schlicht gehalten sind und bestenfalls durch eine Schürze ergänzt werden, zeigt sich Testard bei der Darstellung von Gewändern höhergestellter Damen außerordentlich fantasievoll. Die Oberkleider sind

vorwiegend einfarbig, manchmal aber auch als Brokatstoffe gestaltet; oft werden sie mit breiten Borten oder Hermelinbesatz versehen, zuweilen sind sie seitlich geschlitzt. Dazu gibt es die unterschiedlichsten Formen von Ärmeln, von schlicht und eng anliegend bis hin zu sogenannten Schlepp-, Flügel- und Eselsohrärmeln. Vereinzelt werden niederartige, vorn geknöpfte Jäckchen aus Hermelin über dem Kleid getragen, es finden sich auch Surcots mit sogenannten „fenêtres d’enfer“, die aus der Mode des 13. Jahrhunderts stammen. Mitunter ergänzen weite Manteltücher darüber die Aufmachung.

Bei der Kopfbedeckung zeigt Testard ebenfalls großen Einfallsreichtum: Die einfachen Frauen tragen schlichte Haubentücher oder über der Stirn aufgeknottete Kopftücher. Bei den vornehmen Damen zeigt sich dagegen eine große Vielfalt an Frisuren, Hauben, Hüten und Turbanen, die noch dazu reich verziert sein können.⁷¹ Schmuck in Form von Ketten – oft aus groben Kettengliedern –, großen, mit Perlen verzierten Broschen und als Besatz an Kleidung rundet das Bild ab.

Die Bekleidung der Männer ist ebenfalls in großer modischer Bandbreite dargestellt, wobei stärker zwischen Alter und sozialer Schicht unterschieden wird. Es kommen sämtliche Arten männlicher Oberbekleidung vor, wobei einfache oder junge Männer zu enganliegenden Beinlingen üblicherweise Schecken oder Pourpoints tragen. Ältere Männer aus besseren Kreisen sind dagegen mit Houppelandes oder Schauben bekleidet, die vereinzelt mit Pelzbesatz oder großen Krägen versehen sind und mit Gürteln über den zum Teil feisten Bäuchen zusammengehalten werden. Gut sichtbare Geldkatzen zeigen ihren Wohlstand an. Exoten oder Wilde bzw. Figuren, die den archaischen Typ des Urzeitmenschen verkörpern, bekommen einen Überwurf aus Fell oder Stoff, mit dem sie ihre Körper notdürftig bedecken. (siehe Abb. 6) Durch die engen Beinlinge sind bei den Männern die Füße und damit auch die Schuhe besser zu sehen, die gewöhnlich ein wenig spitz zulaufend in schwarz aufgesetzt oder einfach in der Farbe der Beinlinge gehalten sind. Daneben gibt es weiche, wadenhohe Stiefel, die das Bein in Falten umspielen. Bei den zahlreichen Varianten von Kopfbedeckungen finden sich neben den oft gezeigten Filzhüten und den sogenannten „French Bonnets“ auch bei den Männern einfach gehaltene oder kunstvoll verzierte Turbane oder auch Hüte, die mit hoch aufgerichteten, phallisch wirkenden Federn geschmückt sind.

71 John B. Friedman hat sich unter dem kulturhistorischen Aspekt insbesondere mit Testards Darstellung von Turbanen befasst. Siehe Friedman, John Block, *The Art of the Exotic – Robinet Testard’s Turbans and Turban-like Coiffure*, in: Netherton, Robin/Owen-Crocker, Gale R. (Hrsg.), *Medieval Clothing and Textiles*, Bd. 4, Woodbridge 2008, S. 173–191.

In der Darstellung des eifersüchtigen Ehemanns auf fol. 60v des *Roman de la Rose* trägt beispielsweise seine Frau, die auf der rechten Seite vor einem brennenden Kamin sitzt und spinnst, ein typisches, schlichtes rotes Kleid mit weißem Einstecktuch und schwarzer Schürze; ein einfaches rotes Haubentuch bedeckt ihren Kopf. Der eifersüchtige Ehemann ist durch die ausgefranste Schürze über seiner einfachen Kleidung, die ebenfalls ausgefransten Ärmel seines groben Hemdes und den gefilzten Bauernhut als derber Charakter gekennzeichnet, während der junge Mann, der zum rückwärtigen Fenster hereinsieht, durch die grüne Jacke und rote Kappe als höhergestellter Galan zu deuten ist. (siehe Abb. 7) In der Miniatur mit dem schlangengewürgenden Herakles auf fol. 73 der *Recueil des Histoires de Troye* ist Alkmene durch ein prächtiges Kleid aus Brokatstoff mit Hermelinbesatz und einen burgundischen Hennin mit Schleier hervorgehoben; Amphitryon trägt einen leuchtend blauen Mantel über seinem roten Gewand und dazu einen roten Hut mit grüner Feder. Beide sind durch ihre schweren goldenen Ketten als hochherrschaftliches Paar kenntlich gemacht. (siehe Abb. 3)

Die Vielfalt an Bekleidung wird durch zahlreiche Gerätschaften des täglichen Lebens ergänzt. Durch die zum Teil sehr genau abgebildeten Gebrauchsgegenstände werden die Szenen belebt, manche Bilder bekommen einen fast genrehaften Charakter. Neben den sehr oft verwendeten Stäben, Stöcken oder Stangen sind bei den Männern die unterschiedlichsten Waffen und Werkzeuge in Gebrauch. Man findet bei Rittern, Soldaten und Kämpfenden Schwerter und Schilde, Dolche, Lanzen, Hellebarden, Keulen, Pfeil und Bogen, Armbrüste und sogar Gewehre. Bauern sind mit Pflügen, Eggen, Spaten, Sensen, Sichel und Äxten ausgestattet. Darüber hinaus gibt es Angeln, Körbe, Säcke, Eimer und Krüge und auch Jagdhörner. Handwerker werden mit für ihre Tätigkeit notwendigen Werkzeugen ausgestattet. Frauen werden des Öfteren mit Spinnrocken oder Haspeln dargestellt. Männliche und weibliche Musikanten spielen unter anderem Gambe, Laute, Harfe und Portativ.

2.4 Raum und Räumlichkeit

Figuren und Tiere sind in für den Betrachter einsehbaren Innenräumen, Höfen und Gärten oder aber in die offene Landschaft platziert. Der perspektivische Aufbau der Räume und Gebäude ist verzerrt und zum Betrachter hin leicht aufgeklappt. Besonders sichtbar wird dies an Mauern, die einen Garten oder Innenhof umschließen. Häufig schafft ein Streifen Wasser, Gestein oder Vegetation oder einfach ein Zaun am unteren Bildrand in Repoussoir-Funktion die nötige Distanz zum Betrachter.

Die Innenräume sind in der Regel bildparallel angeordnet, Räumlichkeit wird durch den zumeist schachbrettartig gefliesten Boden oder durch diagonal gesetzte Seitenwände erzeugt, zugleich aber durch die verzerrte Perspektive wieder negiert. Die bildparallele Rückwand gliedert Testard vereinzelt durch Blenden, zwischen die häufig Fenster gesetzt sind. In die Seitenwände, die einen Raum nach links oder rechts zum Rest der Miniatur hin begrenzen, ist oft eine Tür eingelassen oder ein Tor gibt den Blick in eine Landschaft oder in einen anderen Raum frei. (siehe Abb. 3) Dadurch entsteht ein altertümlicher Eindruck, der in starkem Kontrast zu dem allgemein üblichen Bestreben der Zeit um 1500 nach den italienisch beeinflussten Elementen Raumgestaltung, Perspektive und Naturalismus steht. Vereinzelt sind Elemente von italienischer Renaissancearchitektur angedeutet, wie Balustraden oder Arkaden.

Höfe und Gärten werden in leichter Aufsicht gezeigt und nach hinten durch eine bildparallele Mauer oder einen Zaun begrenzt. Auf manchen Bildern schließen sie mit dem oberen Bildrand ab, auf anderen wird noch ein Stück Himmel oder Landschaft darüber angedeutet. Auch in den Höfen gibt es schachbrettartig gekachelte Böden, die zur Andeutung von Räumlichkeit eingesetzt werden. Gebäude, die an einer Seite des Bildes im Anschnitt gezeigt werden, dienen ebenfalls diesem Zweck. Gärten werden zumeist durch quadratische Wiesenbeete gegliedert, an den Rändern wachsen stilisierte rote und weiße Rosen. Ein Beispiel für eine auf Grundfläche und rückwärtige Begrenzung reduzierte Komposition, die Testard häufig für Innenhöfe verwendet, ist in einem *Stundenbuch für den Gebrauch von Rom* (Luxembourg, Bibliothèque Nationale, Ms. III 600) auf fol. 31v auf einen Garten übertragen, in dem Bathseba in einem steinernen Wasserbecken mit gotisch verziertem Brunnenaufbau ihr Bad nimmt. (Abb. 9)

In den Landschaften ist die Horizontlinie in der Regel verhältnismäßig hoch angesetzt, zuweilen fast am oberen Bildrand, vereinzelt verläuft sie sehr niedrig zum unteren Bildrand hin. Häufig schließt eine Reihe stilisierter Bäume die Landschaft im Hintergrund ab. Am Horizont erscheinen angedeutete Städte und Burgen zwischen Hügeln und Bergen. Die Vegetation ist oft karg und stilisiert. Verstreute Grasflecken oder Pflanzenbüschel lockern steinigen Boden auf, Wiesen- bzw. Rasenflächen sind durch konsequente Strichelung der Bodenfläche gekennzeichnet. Einzelne Bäume dienen der Definition von Entfernung oder zur Bildgliederung.

Durch diagonale Linien skizzierte grasbewachsene oder felsige Hügel schieben sich von den Rändern her keilförmig und versetzt ins Bild, um Perspektive zu erzeugen oder sie ragen in größerer Entfernung dreieckig zulaufend in die Höhe. Wasser wird als einfache hellblaue Fläche oder durch verschiedene Ausformungen von Wellen fassbar gemacht: Es gibt einfache oder spiralförmig-ornamentale Wellenbänder in Silber, oder Wellenkämme aus Weiß oder Silber gegen Blau zusammengesetzte Spitzen werden gleichmäßig auf der blauen Grundfläche verteilt; zuweilen ist das Wasser als silberne Fläche belassen. Der Himmel wird in verschiedenen Verläufen von Blau, teils auch in zarten Rosa- und Violetttönen variiert, mal wolkenlos, mal mit weißen, dunkelblauen oder silbernen Wolken. Vereinzelt werden Sonnenuntergänge gestaltet, die die Szene trotz fehlendem Licht- und Schattenspiel mit einem Abglanz von Gold in mildes Licht tauchen.

In einer Miniatur aus dem *Livre des Echecs amoureux*, in welcher der Autor in Begleitung von *Dedit* (= Vergnügen) an den Garten gelangt, der von der Dame *Nature* bewacht wird und in dem die Göttinnen *Venus*, *Juno* und *Minerva* drei Arten des Lebens verkörpern (fol. 198v), sind viele der beschriebenen Stilmerkmale vereint. Darüber hinaus zeigt dieses Bild in besonderem Maße Robinet Testards Sinn für Humor und seine Vorliebe für Bedeutungsspielereien, wenn er der großen weißen Dogge von *Dedit* das winzige Schoßhündchen von *Nature* gegenüberstellt und an der Gartenmauer sowie an der Akelei am unteren Bildrand – hier in der profanen Bedeutung der Sexualkraft und als Aphrodisiakum –, Feuerkäfer entlangkrabbeln lässt, die im Französischen „gendarmes“ genannt werden und somit ebenfalls über den Garten und die Liebe wachen. (Abb. 10)

2.5 Bordüren, Rahmen und Initialen

Robinet Testard malt für Frankreich in der Zeit von Mitte bis Ende des 15. Jahrhunderts typische Bordüren mit blauem und goldenem, ab und zu auch rotem Akanthus. Dazwischen gibt es allerlei Sorten von Blumen, Figuren, Tieren und Grottesken. Manchmal finden sich noch Dornblattspiralen aus älterer Zeit in den Zwischenräumen.

Die Miniaturen werden meist von schmalen Goldleisten zwischen feinen schwarzbraunen Strichen gerahmt, teilweise aber auch nur von feinen schwarzbraunen oder roten Strichen. Breitere Rahmungen sind so gestaltet, dass sich aus der Zusammensetzung von farblich leicht voneinander abgesetzten äußeren breiteren und inneren schmalen Streifen eine

dreidimensionale Wirkung ergibt. Mit Überschneidungen des Bildrandes setzt sich der Maler bei manchen Miniaturen über die vorgegebenen Beschränkungen der Bildflächen hinweg.

Die Initialen haben gewöhnlich einen farbigen Buchstabenkörper, der sich gegen die Untergrundfarbe des Buchstabenfeldes abhebt. Beides, Buchstabenkörper und Buchstabenfeld, kann in Abstimmung aufeinander mit floralen Mustern versehen sein. Manchmal gibt es historisierte Initialen, die Figuren oder kleine Szenen im Binnenfeld zeigen. Der von François Avril als „prismatisch“ bezeichnete Initialtypus,⁷² eine facettierte Capitalis, bei der der Buchstabenkörper eine dreidimensionale Form imitiert,⁷³ wird von Testard ebenfalls regelmäßig verwendet und begleitet beispielsweise die Miniatur König Davids aus den *Stundenbuchblättern* (fol. 7). (siehe Abb. 5)

Insgesamt wirkt Testard Malstil flächig, auf manchen besonders sorgfältig gearbeiteten Bildern zeigt sich eine fast ornamentale Ausgestaltung. Die Stilisierungen, die Konturen, die statt weicher Modellierung in den Bildern vorherrschen, die verzerrte Perspektive, die überwiegend gleiche Lichtsituation und der häufig ähnliche Bildaufbau erzeugen trotz der gestalterischen Vielfalt statt einer atmosphärischen Räumlichkeit einen leicht steifen und statischen Eindruck. Es scheint, als werde dem Betrachter die Erzählung wie in einem Theaterstück in verschiedenen Szenen in unterschiedlich abgewandelten Kulissen vorgeführt.

72 Avril 1986, S. 281, Anm. 28.

73 Vgl. Jakobi-Mirwald, Christine, *Buchmalerei – Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin 1997, S. 65.

3 ROBINET TESTARD ALS HOFMALER IN COGNAC

Spätestens seit 1484 war Robinet Testard für den Grafen Charles d'Angoulême tätig. Für den seltenen Fall einer festen Anstellung bei Hof in der Position eines Valet de Chambre wird Testard schon zuvor seine Fähigkeiten unter Beweis gestellt haben. Um besser nachvollziehen zu können, in welchem Umfang er für das Fürstenpaar tätig war, vor allem aber auch, um sich ein Bild davon zu machen, welche Werke vor seiner gesicherten Stellung am Hof Angoulême/Savoie entstanden sind, werden die Handschriften in diesem Kapitel nach einem biografischen Abriss zu Charles d'Angoulême und Louise de Savoie zunächst ihren Auftraggebern und Besitzern zugeordnet.

Eine erste Übersicht von Testards Manuskripten in Bezug auf ihre unterschiedlichen Adressaten hat François Avril im Rahmen seiner Untersuchung des Pariser *Platearius* 1986 erstellt.⁷⁴ Diese grundlegende Zuweisung wird hier im Wesentlichen übernommen, aber eingehender erläutert und an manchen Stellen vervollständigt. Dabei werden auch weitere Arbeiten berücksichtigt, die dem Künstler im Lauf der Zeit zugeschrieben werden konnten.

Nicht immer waren die Auftraggeber einer Handschrift identisch mit deren Besitzern. Sie konnte von einer Person in Auftrag gegeben, aber an eine andere Person verschenkt, verkauft oder vererbt worden sein. Spätere Eigentümer konnten Änderungen vornehmen lassen, indem sie Miniaturen übermalen, vollenden oder ganze Blätter ergänzen oder austauschen ließen. Häufig wurde das Wappen des Vorgängers mit dem eigenen Wappen übermalt, um so das Eigentum entsprechend auszuweisen. Im Fall von Robinet Testard ist der Großteil der Handschriften aufgrund der genannten Quellen und der eindeutig originalen Wappen klar zu identifizieren. Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Arbeiten, in denen Veränderungen vorgenommen worden sind, und andere, deren Zuordnung spekulativ oder weiterhin ungeklärt bleiben muss. Zudem wurden Handschriften, die zu einem früheren Zeitpunkt begonnen worden waren, durch das Einfügen von Testards Miniaturen verändert.

Das *Stundenbuch des Charles d'Angoulême*, das auf eindrucksvolle Weise von Testards Schaffen für den Fürsten zeugt, wird im zweiten Teil dieses Kapitels ausführlich vorgestellt. Mit Blick auf die Verwendung von Druckgrafik, die Miniaturen des Buchmalerkollegen Jean Bourdichon und Testards eigene Bilder werden die zentralen Fragen der vorliegenden Arbeit

74 Vgl. Avril 1986, S. 281–282, Anm. 26 und 31.

untersucht, um erste Erkenntnisse zu Testards künstlerischer Arbeitsweise zu gewinnen und sie in den folgenden Kapiteln weiter zu vertiefen.

3.1 Der Hof von Charles d'Angoulême und Louise de Savoie

Sowohl Charles d'Angoulême als auch Louise de Savoie entstammten Familien des französischen Hochadels und waren in verwandtschaftlichen Verhältnissen mit dem Königshaus verbunden. Charles gehörte dem Haus Valois-Orléans an, spielte gesellschaftlich aber nur eine untergeordnete Rolle; Louise gewann erst mit dem Aufstieg ihres Sohnes zum Thronfolger und später zum König an Macht und Bedeutung.

3.1.1 Charles d'Angoulême

Charles d'Orléans, Comte d'Angoulême, wurde 1459 als zweiter Sohn von Jean d'Angoulême und Marguerite de Rohan geboren: Sein Vater, Jean d'Angoulême (1399⁷⁵–1467), war der dritte Sohn von Louis d'Orléans und Valentina Visconti und somit u. a. der Bruder von Charles und Marguerite d'Orléans sowie Halbbruder von Jean de Dunois. Als Enkel von König Charles V. war er zudem eng mit dem französischen Königshaus verwandt. Nachdem Jean d'Angoulême schon früh seine Eltern verloren hatte, kam er als Kind zusammen mit seinem Bruder 1412 infolge des 100-jährigen Krieges als Geisel nach England. Erst 1444, nach 32-jähriger Gefangenschaft, kehrte er nach Frankreich zurück und ließ sich im Schloss von Cognac nieder, wo zuvor schon Louis d'Orléans seine Residenz eingerichtet hatte. 1449 heiratete er Marguerite de Rohan (1412–1497), die Tochter von Alain IX, Vicomte de Rohan, und Marguerite de Bretagne. Es heißt, dass Jean einen bescheidenen und frommen Lebenswandel führte, der ihm den Beinamen „le Bon“ eingebracht hat. Er starb 1467 und wurde in der Kathedrale von Angoulême beigesetzt. Neben Charles, dem späteren Comte d'Angoulême und Auftraggeber von Robinet Testard sind aus dieser Ehe noch Louis und Jeanne hervorgegangen: Louis wurde 1455 geboren und starb bereits 1458 im Alter von drei Jahren; Jeanne lebte von 1462 bis 1520 und wurde mit Charles de Coëtivy verheiratet.⁷⁶

75 Das Geburtsjahr ist nicht gesichert: laut Dupont-Ferrier ist 1399, vgl. Dupont-Ferrier Gustave, *La date de la naissance de Jean d'Orléans, comte d'Angoulême*, in: *Bibliothèque de l'École des chartes*, Jg. 56, Nr. 1, 1895, S. 518–527. Andere Quellen nennen 1404 als Geburtsdatum von Jean d'Angoulême, z. B. Castaigne, J.-F. Eusèbe, *La vie de Jean d'Orléans, dit le Bon Jean d'Orléans, dit Le Bon, Comte d'Angoulême, aïeul de François Ier*, Angoulême 1852, S. 4.

76 Vgl. Marvaud 1850, S. 40–65, insbesondere S. 45–48.

Charles d'Angoulême blieb nach dem Tod seines Vaters in der Obhut seiner Mutter, zugleich aber wurden Jean de La Rochefoucauld und später Yvon du Fou von König Louis XI. (1423–1483) als seine Vormunde bestimmt.⁷⁷ Im Aufstand gegen die stellvertretende Regentschaft von Anne de Beaujeu und Pierre de Bourbon während der Minderjährigkeit von Charles VIII. (1470–1498), stellte sich Charles auf die Seite seines Cousins Louis d'Orléans (1462–1515) – dem späteren König Louis XII. – und setzte sich, nachdem Louis 1488 nach der Niederlage im „guerre folle“ in der Schlacht von St-Aubin-du-Cormier gefangen genommen worden war, wiederholt für dessen Freilassung ein.⁷⁸

Um Charles d'Angoulême durch eine engere Bindung an das Königshaus ruhigzustellen, wurde 1488 seine Heirat mit Louise de Savoie, der erst elfjährigen Cousine sowohl von Anne de Beaujeu als auch von Pierre de Bourbon, durchgesetzt – eine Verbindung, die bereits 1478 von Louis XI. veranlasst worden war.⁷⁹ Mit Louise bekam er zwei Kinder: Marguerite, die spätere Königin von Navarra, wurde 1492 geboren; François kam 1494 zur Welt und ging später als König François I. in die Geschichte ein. Daneben hatte Charles noch drei uneheliche Töchter: Jeanne und Madeleine gingen aus seiner Beziehung mit Antoinette de Polignac hervor, Souveraine aus der Verbindung mit Jeanne Comte (oder Lecomte).⁸⁰

Charles wurde zwar 1489 zum Gouverneur von Guyenne ernannt, bekam aber keine Gelegenheit, sich auf politischer Ebene hervorzutun. Im Rahmen des Italienfeldzuges von Charles VIII. erhielt er 1494 den Befehl, das Königreich nicht zu verlassen und dort die Stellung zu halten. Er starb am 1. Januar 1496 im Alter von 37 Jahren und wurde neben seinem Vater in der Kathedrale Saint-Pierre in Angoulême beerdigt, sein Herz neben dem seines Vaters in der Kapelle der Orléans im Couvent des Célestins in Paris.⁸¹

3.1.2 Louise de Savoie

Louise de Savoie wurde am 11. September 1476 geboren. Als Tochter von Philippe II. „sans terre“, Comte de Bresse (erst seit 1496 Duc de Savoie), und Marguerite de Bourbon stand sie

77 Vgl. Courcelles, Jean Baptiste Pierre Jullien de, *Histoire généalogique et héraldique des pairs de France, des grands dignitaires de la couronne, des principales familles nobles du royaume, et des maisons princières de l'Europe*, Bd. 8, Paris 1827, S. 42; Sénemaud 1861, S. 10–12.

78 Vgl. Sénemaud 1861, S. 10–12.

79 Vgl. Maulde La Clavière, René de, *Louise de Savoie et François Ier. Trente ans de jeunesse (1485–1515)*, Paris 1895, S. 10; Matarasso, Pauline, *Queen's Mate. Three women of power in France on the eve of the Renaissance*, Aldershot 2001, S. 33–34.

80 Vgl. Sénemaud 1861, S. 13–16.

81 Vgl. ebd., S. 12–13.

mehrfach in verwandtschaftlichen Beziehungen zum französischen Königshaus: Väterlicherseits war sie die Nichte von Charlotte de Savoie, der Frau von König Louis XI., und damit Cousine von Anne de Beaujeu, Jeanne de France (der ersten Frau von Louis d'Orléans) und dem späteren König Charles VIII.; mütterlicherseits war sie die Nichte von Pierre de Beaujeu, dem Mann ihrer Cousine Anne. Nach dem Tod ihrer Mutter im Jahre 1483 wurde sie deshalb zwar gemeinsam mit ihrem vier Jahre jüngeren Bruder Philibert am Königshof in Amboise erzogen, jedoch im Status einer armen und unbedeutenden Verwandten gehalten.⁸²

Am 16. Februar 1488 wurde sie per Vertrag mit dem 17 Jahre älteren Charles d'Angoulême verheiratet.⁸³ An dem idyllisch gelegenen, aber provinziellen und relativ unbedeutenden Hof von Charles in Cognac lebte sie mit den Geliebten ihres Mannes; ihre Kinder wuchsen zusammen auf. Die im Poitou alteingesessenen Familien der Polignac und de La Rochefoucauld verkehrten hier ebenso regelmäßig wie die Brüder Jean und Octovien de Saint Gelais. Als Charles 1496 starb, war Louise erst 19 Jahre alt. Sie übernahm sämtliche Angestellten ihres Mannes in ihre Dienste, die Mätressen ihres Mannes und deren Töchter blieben als Hofdamen ebenfalls an ihrem Hof.⁸⁴ Antoinette de Polignac war im Laufe der Zeit sogar zu einer mütterlichen Vertrauten für Louise geworden.⁸⁵

Neben der Verwaltung der Grafschaft Angoulême während der Minderjährigkeit ihres Sohnes widmete sich Louise mit für diese Zeit ungewöhnlicher Hingabe der Erziehung von Marguerite und François, zu der Charles sie zuvor testamentarisch bevollmächtigt hatte.⁸⁶ Diese Aufgabe ließ sie sich auch durch die Vormundschaftsansprüche von Charles' Cousin Louis d'Orléans als nächstem männlichem Familienoberhaupt nicht streitig machen, der Pierre de Rohan, Sire de Gié, den Cousin ihrer Schwiegermutter Marguerite de Rohan, beauftragte, über sie und ihre Kinder zu wachen. Pläne zur Wiederverheiratung lehnte Louise ebenfalls strikt ab, da sie sonst die Erziehungsvollmacht für ihre Kinder verloren hätte.⁸⁷ Mit Argusaugen wachte sie vor allem über ihren Sohn, von dem ihr prophezeit worden war, dass er einst den Thron besteigen würde.⁸⁸

82 Vgl. Marvaud 1850, S. 40–65; Matarasso 2001, S. 36–37.

83 Zum Ehevertrag siehe Maulde La Clavière 1895, S. 13.

84 Vgl. Matarasso 2001, S. 110 ff.

85 Vgl. ebd., S. 112.

86 Vgl. Marvaud 1850, S. 50.

87 Vgl. Matarasso 2001, S. 158–159.

88 Vgl. ebd., S. 113. Der HI. Franz von Paula soll Louise de Savoie geweissagt haben, sie bringe den nächsten König von Frankreich zur Welt. Vgl. auch Lecoq, Anne-Marie, François Ier imaginaire. Symbolique & politique à l'aube de la Renaissance française, Paris 1987, S. 436–438.

Am 7. April 1498 starb König Charles VIII. ohne Erben und Louis d'Orléans bestieg als sein Nachfolger König Louis XII. den Thron. Damit rückte Louises vergötterter Sohn François, den sie in ihrem „Journal“ als ihren „César“ bezeichnet,⁸⁹ in der Rangfolge der französischen Thronanwärter auf. Da auch Louis XII. keinen männlichen Erben hatte, holte er Louise und ihre Kinder an den Hof nach Blois, um den potenziellen Thronfolger in standesgemäßer Umgebung aufwachsen zu lassen. Wegen der anhaltenden Rivalität mit der Königin, Anne de Bretagne, wurde die Familie jedoch kurze Zeit später in Amboise untergebracht. Im Frühjahr 1506 wurde François mit Claude (1499-1524), der älteren Tochter des Königspaars, verlobt, um die Verbindung der beiden Häuser zu festigen. Louis XII. erkannte François damit offiziell als seinen Schwiegersohn und Erben an. Da Anne de Bretagne zeitlebens gegen diese Verbindung war, fand die Hochzeit von François und Claude erst Jahre später, einige Monate nach dem Tod der Königin, am 18. Mai 1514 statt.⁹⁰ Als kurze Zeit später Louis XII. am 1. Januar 1515 starb, folgte ihm François d'Angoulême als König François I. auf den Thron.⁹¹ Louise war jetzt die Mutter des Königs von Frankreich. Wegen der lebenslangen engen Bindung zwischen Mutter und Sohn gewann sie enorm an Bedeutung. Aus der geduldeten Verwandten des Königshauses, die durch Heirat in die Provinz abgeschoben worden war und dort ein eher bescheidenes Leben führte, war durch den glücklichen Umstand, einen lebensfähigen Sohn geboren zu haben, nach jahrelangem Hoffen und Bangen eine der einflussreichsten Frauen Frankreichs geworden. Als François im August 1515 nach Italien aufbrach, um wie seine Vorgänger seinen Herrschaftsanspruch in Mailand durchzusetzen, übertrug er Louise die Regierungsvertretung des Landes. Von Lyon aus leitete sie die Staatsgeschäfte bis zur Rückkehr ihres siegreichen Sohnes im Sommer 1516.⁹²

Während François' zweitem Feldzug in Italien, den er im August 1523 begann, übernahm Louise erneut die Regierung des Landes. Diesmal vertrat sie ihren Sohn, der nach der Niederlage bei Pavia in spanische Gefangenschaft geraten war, zweieinhalb Jahre lang, bis zu seiner Rückkehr im März 1526. Wieder residierte sie während dieser Zeit in Lyon. Sie hatte

89 Das Journal von Louise de Savoie ist zuerst abgedruckt in Guichenon, Samuel, *Histoire généalogique de la royale Maison de Savoie*, Turin 1660. Die hier verwendete Fassung findet sich in Michaud, Joseph-François/Poujoulat, Jean-Joseph-François (Hrsg.), *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Bd. 5, Paris 1838, S. 87–93.

90 Vgl. Maulde La Clavière 1895, S. 356 ff; Matarasso 2001, S. 156–160, S. 219 ff., v. a. S. 229 und 281–282 sowie Dreux du Radier, Jean François, *Mémoires historiques, et anecdotes sur les Reines et Régentes de France*, Bd. 4, Paris 1827, S. 10.

91 Vgl. Maulde La Clavière 1895, S. 387–388; Matarasso 2001, S. 285.

92 Vgl. ebd., S. 287; Dreux du Radier 1827, S. 12.

sowohl finanzielle als auch politische Schwierigkeiten zu meistern, vor allem aber setzte sie sich für die Befreiung ihres Sohnes ein, für die sie einen hohen Preis aushandelte: Als Gewähr dafür, dass François die im „Madriider Frieden“ ausgehandelten Zusagen einhalten und damit auf die italienischen Besitzungen und Burgund verzichten würde, wurden seine beiden ältesten Söhne François und Henri im Austausch für ihn als Geiseln nach Spanien geschickt.⁹³

Nach seiner Freilassung erklärte François dieses Friedensabkommen für nichtig und schloss sich in der „Liga von Cognac“ mit Papst Clemens VII., Venedig, Florenz und dem Herzog Francesco Sforza von Mailand zu einem „Heiligen Bund“ gegen den römisch-deutschen Kaiser Karl V. zusammen. Doch die Kämpfe gegen Karl V. blieben ergebnislos und rieben beide Seiten auf. 1529 trat Louise noch einmal besonders in Erscheinung: Am 3. August handelte sie mit Margarete von Österreich, der Tante des Widersachers ihres Sohnes und zugleich ihre einstige Schwägerin und Freundin, mit der sie am Hof von Anne de Beaujeu aufgewachsen war, den sogenannten „Damenfrieden von Cambrai“ aus.⁹⁴ Als Gegenleistung für den Verzicht Frankreichs auf die Ansprüche in Italien und auf Burgund wurden François' Söhne gegen ein Lösegeld freigelassen und der Krieg zwischen Frankreich und Habsburg einstweilen beendet. Der Frieden wurde zudem durch die Heirat von François I. mit Eleonore von Österreich, der Schwester Karls V., abgesichert.⁹⁵ Als Louise de Savoie, die vom Volk „la Grande Régente“ genannt wurde, am 22. September 1531 starb, wurde ihr Tod als nationaler Verlust betrauert. Ihr Sohn sorgte für ein königliches Begräbnis, obwohl sie selbst nie Königin war. Louise wurde in Saint-Denis, ihr Herz in Notre Dame in Paris begraben.

3.1.3 Die Bedeutung von Büchern am Hof Angoulême/Savoie und Robinet Testards Stellung als Hofmaler

Am Hof Angoulême/Savoie spielten Bücher von Anfang an eine große Rolle. Bereits Jean d'Angoulême besaß eine umfangreiche Bibliothek, die sich zum Teil aus Büchern zusammensetzte, die er während seiner Gefangenschaft in England erworben hatte.⁹⁶ Einige

93 Vgl. ebd., S. 38–46.

94 Vgl. ebd., S. 46–48; Matarasso 2001, S. 290.

95 Claude war 1524 verstorben. Vgl. Dreux du Radier 1827, S. 63 und zu Eleonore von Österreich, S. 65 ff.

96 Vgl. Barbier, Antoine-Alexandre, *Dissertation sur soixante traductions françaises de l'Imitation de Jésus-Christ*, Paris 1812, S. 130–131; Ouy, Gilbert, *Recherches sur la librairie de Charles d'Orléans et de Jean d'Angoulême pendant leur captivité en Angleterre, et étude de deux manuscrits autographes de Charles d'Orléans récemment identifiés*, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 99e année, N. 2, 1955, S. 273–288 und ders., *La librairie des frères captifs. Les manuscrits de Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême*, Turnhout 2007. Zur Bibliothek der Grafen von Angoulême bis zu François I. vgl. Delisle, Léopold, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale: étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie de la miniature, de la*

dieser Handschriften, die in der Bücher-Inventarliste nach Jeans Tod 1467 genannt wurden, sind in den Besitz seines Sohnes Charles übergegangen.⁹⁷ Der Bücherbestand von Charles d'Angoulême wiederum wurde anlässlich seines Todes von Francois Corlieu am 20. und 21. November 1496 inventarisiert. Der Katalog umfasst sowohl Handschriften als auch gedruckte Bücher und führt mehr als 180 Bände in 75 Abschnitten auf.⁹⁸ Sénemaud räumt der Bibliothek des Grafen auch einen achtenswerten Rang unter den fürstlichen Bibliotheken der Zeit ein, obgleich sie nicht so reich sei wie die des Vaters: „La bibliothèque du comte d'Angoulême, sans être aussi riche que celle laissée par le comte Jean son père, renferme néanmoins de beaux livres et peut prendre un rang honorable parmi les bibliothèques princières du temps.“⁹⁹

Als Louise 1488 an den Hof nach Cognac kam, fand sie bereits eine umfangreiche Auswahl an Literatur sowohl theologischen und philosophischen als auch erbaulichen Inhalts vor. Später legte sie getreu ihrem Motto „*Libris et Liberis*“ – meinen Büchern und meinen Kindern – großen Wert auf die Bildung ihrer Kinder mittels Büchern.¹⁰⁰ Neben der allgemeinen Bildung und Erziehung sollte insbesondere François mit Werken wie *Le Compas du Dauphin*, *Le Régime des Princes* oder den Schriften seines Lehrers François Demoulins wie z. B. dem *Traité sur les vertus cardinales* angemessen auf den Thron vorbereitet werden. Zugleich dienten derartige Schriften dazu, den Status des Fürstensohnes als Thronfolger nach außen zu demonstrieren und zu festigen.¹⁰¹

Die von ihrem Schwiegervater aufgebaute und von ihrem Mann ergänzte Bibliothek in Cognac bot dafür eine ideale Grundlage, und ihre Erweiterung war Louise ein Anliegen. So gab sie nach dem Tod ihres Mannes zahlreiche Handschriften bei verschiedenen Künstlern, z. B. Jean Pichore, Godefroy de Batave oder einem unbekanntem Lyonnaiser Buchmaler, in Auftrag und pflegte den regelmäßigen Kontakt zu dem Pariser Buchdrucker und Verleger Antoine

reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie, Bd 1, Paris 1868, S. 147–165.

Vgl. Laffitte, Marie-Pierre und Hermant, Maxence, *L'héritage Angoulême*, in: Hermant 2015, S. 35–43.

97 Vgl. Avril 1986, S. 268–283, besonders S. 281, Anm. 26. Siehe auch Laffitte/Hermant 2015, S. 43–48 sowie Lepape/Hermant 2016, S. 13–28.

98 Vgl. Sénemaud 1861, S. 5–6.

99 Ebd., S. 6.

100 Vgl. Matarasso 2001, S. 115 und S. 203; Orth, Myra D., *Louise de Savoie et le Pouvoir du Livre*, in: Wilson-Chevalier, Kathleen/Viennot, Éliane (Hrsg.), *Royaume de Fémynie. Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris 1999, S. 71–90.

101 Vgl. ebd., S. 71–90; Winn, Mary Beth, *Books for a Princess and her Son. Louise de Savoie, François d'Angoulême, and the Parisian libraire Antoine Vérard*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Jg. 46, Nr. 3, 1984, S. 603–617. Vgl. Laffitte/Hermant 2015, S. 48–54.

Vérard, der schon zu Charles' Lebzeiten bestanden hatte.¹⁰² Und auch Robinet Testard, den sie wie alle Angestellten ihres Mannes in ihre Dienste übernahm, erteilte sie weiterhin Aufträge.¹⁰³ Die zahlreichen erbaulichen Texte moralischen oder religiösen Inhaltes zeugen von Louises Streben nach Selbstdarstellung; sie nutzte die Macht der Bücher, um ein Bild nach ihren Vorstellungen von sich zu entwerfen und zu verbreiten, das entsprechende Reaktionen erwarten ließ. Meist wurde sie als keusche Witwe stilisiert, im *Traité sur les vertus cardinales* von François Demoulins wird sie in einer Miniatur von Guillaume II Leroy um 1510 als *Dame Prudence* (fol. 4) zur personifizierten Bedachtsamkeit.¹⁰⁴

Louises Erziehung trug Früchte: Ihre Tochter Marguerite wurde als gelehrte Frau bekannt, die selbst dichtete und deren Werk *Heptaméron* bis heute verlegt wird. Ihr Sohn François, der „Père et vray restaurateur des Arts et des Lettres“¹⁰⁵, galt als großer Förderer der Künste und Wissenschaften. Er hat nicht nur zahlreiche Künstler an seinen Hof geholt – als bekanntesten den alternden Leonardo da Vinci – und die Schule von Fontainebleau gegründet, sondern auch das Vorhaben seines Vorgängers Charles V. umgesetzt und 1537 mit der Einführung des *dépôt légal* – der Abgabe von Pflichtexemplaren gedruckter Werke – die Grundlage einer nationalen Bibliothek geschaffen.¹⁰⁶ Aus dem Inventar von 1544 ist zu schließen, dass einige Handschriften aus dem Nachlass von Charles d'Angoulême und Louise de Savoie direkt in die allgemeinen Sammlungen der königlichen Bibliothek übergegangen sind, andere verblieben in der privaten Bibliothek von François I., von der kein Inventar bekannt ist. Diese Bücher wurden nicht vor dem Ende des 16. Jahrhunderts in die allgemeine königliche Bibliothek aufgenommen und konnten anhand von Signaturen von Marie-Pierre Laffitte identifiziert werden.¹⁰⁷ François I. erweiterte die Bibliothek seiner Eltern und seines Großvaters

102 Lepape/Hermant 2016, S. 22–25.

103 Vgl. Sénemaud 1861, S. 61 ff. Siehe auch Paris 2010, S. 200. Vgl. Laffitte/Hermant 2015, S. 49–52. Zu den Büchern von Antoine Vérard für Louise de Savoie vgl. Winn, Mary Beth, Antoine Vérard, Parisian publisher (1485–1512), prologues, poems and presentations, Genf 1997, insbesondere S. 168–194.

104 Vgl. Winn, Mary Beth, Louise de Savoie, ‚Bibliophile‘, in: Journal of the Early Book Society, Vol. 4, 2001, S. 228–258; Lecoq 1987, S. 85–101 und dies./Roubaud, Jacques, Schule der Bildersprache, in: FMR – Magazin für Kunst und Kultur, Nr. 14, Mai/Juni 1988, S. 15–42.

105 Bourdeille, Pierre de, genannt Brantôme, Vie des Hommes illustres et grands Capitaines, Oeuvres du Seigneur de Brantôme: nouvelle édition, Bd. 5, Paris 1787, S. 190 (zu François I. siehe Discours Quarante-Cinquiesme, S. 180 ff.).

106 Vgl. Quentin-Bauchart, Ernest, La Bibliothèque de Fontainebleau et les Livres des derniers Valois a la Bibliothèque nationale (1515–1589), Paris 1891, S. 3–44.

107 Vgl. Avril 1986, S. 282, Anm. 36; Baurmeister, Ursula/Laffitte, Marie-Pierre, Des livres et des rois, la bibliothèque royale de Blois. Ausst.-Kat., Château de Blois, 20.06.–30.08.1992, Bibliothèque nationale, 15.10.1992–17.01.1993, Paris 1992. Laffitte, Marie-Pierre, François Ier et Blois. Collections, Inventaires, Prélèvements, Versements, in: Hermant 2015, S. 121–134.

systematisch und etablierte seine Sammlung von ca. 3000 Bänden zunächst in Blois, später in Fontainebleau.¹⁰⁸

Robinet Testard hatte also das Glück, an einen bibliophilen Hof zu gelangen und von Charles d'Angoulême in die Position eines „Valet de chambre“ erhoben worden zu sein. Dies bescherte ihm einerseits eine gesicherte Existenz, zum anderen eine vertrauensvolle Beziehung zum Fürsten.¹⁰⁹ Dass Louise de Savoie ihn nach dem Tod ihres Mannes in dieser Position übernahm, war keineswegs selbstverständlich, da mit dem Tod des Fürsten in der Regel das bestehende Dienstverhältnis erlosch und eine Übernahme von der Gunst des nachfolgenden Potentaten abhing.¹¹⁰ Es zeugt demnach von der Wertschätzung seiner Arbeiten, dass Louise – und später auch François Ier – ihn weiterbeschäftigte.

Martin Warnke zufolge war ein Hofkünstler für die „ästhetische Gesamterscheinung des höfischen Lebens“ zuständig.¹¹¹ Für Testards Zeitgenosse Jean Bourdichon ist beispielsweise belegt, dass er neben der Illumination von Büchern auch für die Gestaltung von Dekorationsmalereien, Mobiliar, Pferdesätteln, Bannern und Standarten oder sogar von Zelten oder Kleidung zuständig war¹¹² und dass er neu erworbene Bücher mit den heraldischen Zeichen seines Fürsten auszustatten oder auch administrative Tätigkeiten ausüben hatte.¹¹³ Aber auch wenn für Testard bisher nur seine zahlreichen Handschriften überliefert sind, spricht der Eintrag im Rechnungsbuch von Louise de Savoie (Paris, BnF, Ms. fr. 8815, fol. 25) zur Bemalung des Leichenwagens von Charles d'Angoulême dafür, dass die öffentliche Repräsentation des Fürstenhauses ebenfalls zu seinen Aufgaben gehörte.¹¹⁴ Da es

108 Vgl. Mortreuil, Théodore, *La Bibliothèque nationale, son origine et ses accroissements jusqu'à nos jours: notice historique*, Paris 1878, S. 13–15; Quentin-Bauchart 1891, S. 22 ff. Die Inventare sind alphabetisch und nach Kategorien geordnet abgedruckt in Omont, Henri, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, Bd. 1 (La Librairie Royale a Blois Fontainebleau et Paris au XVIe Siècle), Paris 1908, S. 12 ff.; nach dem Umzug nach Fontainebleau 1544 ab S. 155–264).

109 Philippe Lorentz gibt zu bedenken, dass mit dem Titel eines Valet de Chambre nicht unbedingt ein Vertrauensverhältnis zum Dienstherrn verbunden sein muss, sondern dass es sich schlicht um die Benennung für einen Rechnungsposten handeln kann. Vgl. Lorentz, Philippe, *Peintre et valet de chambre à la cour de France aux XIVe et XVe siècles: titre honorifique ou poste budgétaire?* In: Eichberger, Dagmar/ Lorentz, Philippe/Tacke, Andreas (Hrsg.), *The artist between court and city: (1300-1600); L'artiste entre la cour et la ville; Der Künstler zwischen Hof und Stadt*, Petersberg 2017, S. 47–54. Die langjährige Anstellung innerhalb der Fürstenfamilie spricht allerdings dafür, dass Testard sehr wohl eine vertrauensvolle Beziehung zu den unterschiedlichen Familienmitgliedern hatte.

110 Zur Stellung von Künstlern als „valets de chambre“ vgl. Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 156.

111 Ebd., S. 259.

112 Vgl. König 1984, S. 63–67.

113 Vgl. Herman, Nicholas, *Just reward? Reflections on (and new evidence for) Jean Bourdichon's Administrative Role at Court*, in: Eichberger/Lorentz/Tacke 2017, S. 55–67, insbesondere S. 56 + 62 ff.

114 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 403.

außerdem üblich war, dass der Hofstaat und insbesondere ein Künstler mitreiste, wenn sich sein Fürst auf Reisen begab,¹¹⁵ kann man davon ausgehen, dass Robinet Testard nicht in Cognac zurückblieb, als Louise mit ihren Kindern 1498 an den Königshof gerufen wurden, sondern dass er sie dorthin begleitet hat.¹¹⁶

3.1.4 Die Zuordnung der Handschriften

Anhand der Wappen kann das Fürstenpaar Angoulême/Savoie eindeutig als Besitzer einiger von Robinet Testard illuminierter Handschriften identifiziert werden: Er hat sie nicht nur in Bordüren eingearbeitet, wie beispielsweise im Dedikationsbild zu Boccaccios *Cleres et nobles femmes* (fol. 2v), oder in die Binnenfelder von Initialen, wie z. B. zu Beginn des *Roman de la Rose* (fol. 1) (Abb. 11); man findet sie auch in Architekturelementen, wie im hinteren Tor der Ummauerung des von *Nature* bewachten Gartens in Évrart de Contys *Livre des échecs amoureux moralisés* (fol. 198v) (siehe Abb. 10), auf Möbelstücken, wie im Sockel des Schreibpultes im Autorenbild von Boccaccios *Nobles hommes et femmes* (fol. 1), oder in Fenstern, wie bei den *Héroïdes* des Ovid in den Miniaturen zu *Penelope* auf fol. 1, *Phedra* auf fol. 16v und *Acontios* auf fol. 117v. Der Gebetsanfang im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* (fol. 53), dessen erste Buchstaben von oben nach unten gelesen den Namen „Charles De Valloys“ ergeben, oder die für Louise de Savoie stehende Initiale „L“, die in den *Héroïdes* in der Darstellung von *Phylis* auf fol. 5v in die Fenster eingelassen ist, deuten ebenfalls klar auf ihre Eigentümer hin. (Abb. 12)

Von den 33 überlieferten Handschriften, die Robinet Testard zugeschrieben werden können, sind 19 eindeutig für das Fürstenpaar angefertigt worden. Auf der Grundlage des Inventars der Bibliothek von Charles d'Angoulême hat Avril dem Fürsten neben dem Stundenbuch, das dort nicht verzeichnet ist, die Handschriften Paris, BnF, Mss. fr. 599; fr. 929; fr. 1817; fr. 4367; fr. 22971 und St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1 zugeordnet.¹¹⁷ Als Handschriften, die Louise de Savoie gehörten, nennt er Paris, BnF, Mss. fr. 143; fr. 252; fr. 875; fr. 1848; fr. 2242; fr. 2471 und fr. 12247. Seiner Ansicht nach scheint der Rosenroman aus der Oxforder Bodleian Library, der nicht in der Inventarliste von 1496 aufgeführt ist, ebenfalls Charles d'Angoulême gehört zu haben. Auch das Exemplar des *Regime des Princes* fehlt im Inventar, weist aber sowohl mit dem Wappen in der Initiale auf fol. 1 als auch im

115 Vgl. Warnke 1985, S. 292–293.

116 Zu dieser Einschätzung gelangt auch Röschel: vgl. Röschel 2012, S. 186.

117 Vgl. Avril 1986, S. 281, Anm. 26.

Widmungstext auf das Haus Angoulême hin und wurde wohl erst in Louises Auftrag nach dem Tod ihres Mannes angefertigt.¹¹⁸ Sheila Edmunds stimmt in ihrer Zusammenstellung der für Louise gestalteten Handschriften in Bezug auf Robinet Testard weitestgehend mit Avril überein.¹¹⁹ Lediglich das *Regime des Princes* kommt in ihrer Aufzählung nicht vor. Allerdings sieht sie im *Livre des simples médecines* eine Arbeit für Charles und Louise und in den Handschriften Paris, BnF, Mss. fr. 599 und fr. 1817 Bücher, die für Louise angefertigt wurden. Sie folgt damit Ernest Quentin-Bauchart, der diese Bücher als Bestandteil der Bibliothek von Louise de Savoie aufgeführt hat (Nr. 9 und 16).¹²⁰

Quentin-Bauchart hat allerdings – anders als Avril und Edmunds – unter der Überschrift „Livres appartenu à Francois Ier“ Testards *Livre des échecs amoureux moralisés* und den Boccaccio aus dem Erbe von Jean d’Angoulême (Paris, BnF, Ms. fr. 231) als Handschriften aufgeführt, die für François angefertigt worden sein sollen, als dieser noch nicht König, sondern der junge Comte d’Angoulême war – eine Zuordnung, die auf Paulin Paris zurückgeht.¹²¹ Die Grenzen zwischen Auftraggeber und Besitzer sind hier fließend; vor allem von Louise ist bekannt, dass sie mehrfach Handschriften anfertigen ließ, die für ihren Sohn François bestimmt waren.¹²²

Die übrigen Handschriften – das *New Yorker Stundenbuch*, das *La Rochefoucauld-Stundenbuch*, das *Stundenbuch in Luxemburg*, die *Stundenbuchblätter*, das *Missale ad usum Pictavensem*, das *Missale von Montierneuf* und die *Grandes Chroniques de France* – können zwar eindeutig als Arbeiten von Robinet Testard identifiziert werden, wurden aber laut Avril nicht für das Haus Angoulême/Savoie angefertigt. Die später hinzugefügten Handschriften in Besançon und San Marino, die *Einzelblätter* aus Philadelphia sowie die zuletzt zugeschriebenen Werke in Modena und Pistoia ebenso wie *Les trois bussines* und das *Livre de fauconnerie* enthalten ebenfalls keine Hinweise auf ihre Auftraggeber oder Besitzer.

118 Vgl. ebd., S. 281–282, Anm. 31.

119 Vgl. Edmunds, Sheila, *Manuscripts liés à d’autres membres de la maison de Savoie*, in: Paravincini Bagliani, Agostino (Hrsg.), *Les Manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Turin 1990, S. 207–214. Im Rahmen der Zusammenstellung von Handschriften für die verschiedenen Persönlichkeiten des Hauses Savoyen listet sie auch die Handschriften auf, die Louise gehörten, von ihr in Auftrag gegeben wurden oder ihr gewidmet waren.

120 Vgl. Quentin-Bauchart, Ernest, *Les Femmes bibliophiles de France (XVIe, XVIIe & XVIIIe siècles)*, Bd. 1, Paris 1886, S. 13–23. Der Beschreibung nach kann es sich bei der unter Nr. 9 beschriebenen Handschrift von Boccaccios *Cleres et nobles femmes* nur um Testards Arbeit handeln (Paris, BnF, Ms. fr. 599), bei Quentin-Bauchart ist sie allerdings mit der Signatur „n° 242“ versehen.

121 Vgl. Quentin-Bauchart 1891, S. 20 und S. 61–64, Nr. 1 und 7 sowie Paris, Alexis Paulin, *Les Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collection*, Bd. 1, Paris 1836, S. 279 ff. und Bd. 2, 1838, S. 240.

122 Vgl. Winn 1984, S. 603–617.

Auffallend ist, dass neun dieser vierzehn Handschriften einen religiösen Inhalt aufweisen bzw. zum liturgischen Gebrauch gedacht sind. Für das Fürstenpaar hat Testard dagegen außer dem *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* und einigen erbaulichen Texten nur Bücher mit profanem Inhalt gestaltet. Da mehrere Handschriften einen Bezug zu Poitiers aufweisen und darüber hinaus im *Missale ad usum Pictavensem* und im *Missale von Montierneuf* die Zusammenarbeit mit Buchmalern zu beobachten ist, die ausschließlich dort gearbeitet haben, führt Avril die Ursprünge von Testards Tätigkeit auf Poitiers zurück.¹²³ Die *Einzelblätter* aus Philadelphia gehören ebenfalls zu der Gruppe, die in Poitiers entstanden sein müssen, da auch hier die Zusammenarbeit mit einem der Poiteviner Buchmaler nachgewiesen werden kann.

3.2 Robinet Testards Hauptwerk: Das Stundenbuch des Charles d'Angoulême – Paris, BnF, Ms. lat. 1173

Das bekannteste Werk Robinet Testards ist das sogenannte *Stundenbuch des Charles d'Angoulême*, das in der Pariser Nationalbibliothek unter der Signatur Ms. lat. 1173 bei den besonders wertvollen Stücken aufbewahrt wird.¹²⁴ Es gilt nicht nur im Gesamtwerk Testards als herausragend, sondern nimmt mit seiner außergewöhnlichen Gestaltung eine Sonderstellung unter den illuminierten Handschriften dieser Zeit ein. Mit dieser Handschrift wird er gemeinhin identifiziert und von dieser wurde zunächst sein Notname als „Maître de Charles d'Angoulême“ abgeleitet.

Vermutlich gelangte die Handschrift über Henri II. – den Sohn von François I. und Enkel von Charles d'Angoulême – in den Besitz von Jean Balleldens¹²⁵, danach in die Sammlung von Jean-Baptiste Colbert¹²⁶ und schließlich mit den Handschriften der Sammlung Colbert 1732 in den Besitz der heutigen Bibliothèque nationale de France.¹²⁷

123 Avril 1986, S. 281, Anm. 26. Avril/Reynaud 1993, S. 403.

124 Für allgemeine Informationen zu dieser Handschrift vgl. Leroquais, Victor, *Les Livres d'Heures Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Bd. 1-3, Paris 1927, Nr. 38, S. 104–108; Lauer, Philippe (Hrsg.), *Catalogue Général des Manuscrits latins*, Bd. 1, Nr 1–1438, Paris 1939, S. 430–431; Avril/Reynaud 1993, S. 404–406. Das Digitalisat der Handschrift kann studiert werden unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502694t> (Stand 25.03.2024).

125 Die Handschrift ist nicht im Inventar von 1497 aufgeführt, deshalb sind die genannten Besitzer vor Balleldens zwar wahrscheinlich, aber nicht gesichert. Jean Balleldens (1595–1675) war Buchliebhaber, Advokat und Sekretär von Kanzler Pierre Séguier. Vgl. dazu *La bibliothèque d'un académicien au XVIIe siècle: inventaire et prisée des livres rares et des manuscrits de J. Balleldens, suivis de son testament*, Paris 1885, insbesondere S. 10 ff. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6536481x> (Stand 25.03.2024)).

126 Jean-Baptiste Colbert (1619–1683) war Finanzminister unter Louis XIV. Im *Catalogue de la Bibliothèque de Colbert* (Paris, BnF, Ms. Baluze 101) findet sich auf fol. 195 unter der Nr. 4820.21. der Eintrag „Heures de N. D. avec des belles miniatures.“

127 Vgl. Delisle, Léopold, *Les manuscrits de Colbert*, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Vol. 7, 1863, S. 296–304.

Aufwendig gestaltete Bordüren, Schriftseiten und Miniaturen, vor allem aber die ungewöhnliche Verwendung von Druckgrafik machen aus dieser Handschrift ein ausgefallenes Einzelstück. Entsprechend wurde es zwar häufig reproduziert, aber wenig analysiert; erst 2016 haben Séverine Lepape und Maxence Hermant die Handschrift im Zuge der Faksimilierung genauer beschrieben.¹²⁸

Anne Matthews weist bereits 1986 in ihrem Artikel über den Gebrauch von Druckgrafik in diesem Stundenbuch auf die Problematik hin, die Handschrift kodikologisch zu erfassen, da der Erhaltungszustand durch fehlerhafte Foliation und Textauslassungen vergleichsweise schlecht sei. Dennoch sichere der neuartige und ausgiebige Gebrauch von Druckgrafik der Handschrift einen Platz in der komplexen Buchgeschichte des späten 15. Jahrhunderts.¹²⁹ Wie Avril feststellt, ist die Gestaltung der Handschrift nicht homogen und es wirkt, als sei sie das Ergebnis sukzessiven Herantastens, was auf eine komplexe Ausarbeitung hinweise: „Tout est étrange, voire aberrant dans ce volume dont l'exécution semble être le résultat de tâtonnements successifs, indicant une élaboration complexe.“¹³⁰ Tatsächlich wurden etliche Blätter abgeschnitten bzw. sind nachträglich auf die übriggebliebenen Blattstege montiert.

Das Stundenbuch des Charles d'Angoulême umfasst im heutigen Zustand 115 Blatt Pergament, die an den Rändern beschnitten sind und die Maße 21,5 x 15,5 cm aufweisen. Auf dem Vorsatzblatt ist eine Seite mit handschriftlichen Notizen auf Vorder- und Rückseite zu den im Stundenbuch verwendeten Kupferstichen aufgeklebt, die auf Angaben von „M. Duchesne“ zurückgehen.¹³¹ Auf dem Vorsatzblatt sind auf verso die Signaturen der Vorbesitzer „Colbert 4821“ und „Regius 4461 4 4“ notiert.

Der Text ist in lateinischer und französischer Sprache einspaltig über 28 bis 35 Zeilen in sehr regelmäßiger, stellenweise kleinerer, Bastarda in braun-schwarzer, manchmal etwas blasserer Tinte geschrieben und entspricht nur stellenweise dem üblichen Kanon eines Stundenbuches.¹³² Verschiedene Gedichte, die so nur hier zu finden sind, und ein Prosatext in französischer Sprache zur Passion Christi (fol. 60 bis fol. 115), der als *Passion Isabeau* bekannt

128 Lepape/Hermant 2016.

129 Siehe Matthews 1986, S. 4–18.

130 Avril/Reynaud 1993, S. 404.

131 „Note communiqué par M. DuChesne, sur les figures du msc latin n° 1173fr+ (Anc. Fond Colbert no 4821)“ steht zu Beginn der Notizen. Jean Duchesne ainé war um 1830–1850 Conservateur du Departement des Estampes de la Bibliothèque Imperiale de France. Vgl. Lauer 1939, S. 430–431.

132 Vgl. Lauer 1939, S. 430–431. Zur Folge der Blätter siehe Lepape/Hermant 2016, S. 36–38.

ist und 1398 von einem unbekanntem Autor verfasst wurde,¹³³ ergänzen die gängigen Stundengebete, Evangelientexte und Suffragien.

Die Grundausstattung des Textschmucks besteht aus einzeiligen goldenen Buchstaben auf abwechselnd blauem oder rotem, auf manchen Seiten zudem noch grünem Grund, mit farblich entsprechenden Zeilenfüllstreifen in unterschiedlichen Mustern (u. a. Wellenblattranken). Avril ordnet diese Textdekoration Tours zu Beginn der 1480er Jahre zu und geht davon aus, dass der Grundstock der Handschrift bereits vollständig vorbereitet war, bevor Testard sie zur weiteren Ausgestaltung übernahm.¹³⁴ Der weitere Textschmuck stammt von Testard und ist reich und vielfältig: Die Initialen von zwei bis sechs Zeilen Höhe sind auf farbigem, teils auch schwarzem Grund entweder prismatisch oder aus Tieren oder Figuren zusammengesetzt; ihr Binnenfeld ist floral ausgeschmückt oder historisiert, wobei unterschieden werden muss zwischen einfachen Köpfen, Tieren und Figuren oder Szenen, die in Bezug zum Geschriebenen stehen. Zu Beginn besonderer Textstellen sind die Initialen bis zu viermal so groß wie bei den übrigen Textanfängen. Sie ragen hier in das Bordürenfeld, bis fast an den Blattrand, hinaus und dominieren die linke obere Ecke der Seite.

Die Seiten mit solchen Textanfängen sind zusätzlich durch Bordüren hervorgehoben, von denen keine der anderen gleicht: Neben verschiedenen Spielarten von Akanthus (fol. 19, 23, 29, 42) gibt es Bordüren, die beispielsweise aus blumentranken Knotenstöcken (fol. 27), Spruchbändern (fol. 18), ornamentierten fleurs-de-lis (fol. 35) oder einer Kombination aus Pfauenfedern und weiß-grauen Federn (fol. 25) zusammengesetzt sind und in engem Bezug zu den Miniaturen symbolischen Gehalt bekommen. Sie erinnern stark an flämische Handschriften wie z. B. das *Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund* und Kaiser Maximilians (Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, 78 B 12) oder das *Stundenbuch des Engelbert von Nassau* (Oxford, Bodleian Library, Douce 219/220), die für diese ausgefallene Art von Randschmuck bekannt sind.¹³⁵ Lediglich die Bordüren zu den Kalenderseiten weisen eine

133 Die *Passion Isabeau* wurde 1398 von Isabeau de Bavière in Auftrag gegeben und entsprechend nach ihr benannt. Es ist die Übersetzung des lateinischen Textes der *Meditationes Vitae Christi*. Der Autor ist unbekannt, zeitweise wurde die Arbeit Jean Gerson zugeschrieben. Es sind 23 Handschriften aus dem 15. Jahrhundert erhalten. Vgl. dazu DuBruck, Edelgard E., *La Passion Isabeau: une édition du manuscrit fr. 966 de la Bibliothèque Nationale de Paris avec une introduction et des notes*, New York u. a. 1990 und dies., *The Late-Medieval Theater of Salvation in Continental Europe*, in: McDonald, William C. et al. (Hrsg.), *Fifteenth Century Studies*, Vol. 23, New York 1997, S. 171–183.

134 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 404.

135 Aus der umfangreichen Literatur zur flämischen Buchmalerei vgl. z. B. König, Eberhard (Hrsg.), *Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians*, Handschrift 78 B 12, Berlin 1998; Brinkmann, Bodo, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit*, Turnhout 1997; van Buren, Anne H., *The Master of Mary*

gewisse Systematik auf und zeigen in vertikalen Streifen entlang des Textes neben den obligatorischen Tierkreiszeichen blau-goldenen Akanthus mit verschiedenen Blumen, Früchten, Tieren, Figuren und Grottesken.

Neben den 12 Kalenderseiten mit den Monatsdarstellungen im bas-de-page ist die Handschrift mit insgesamt 28 Miniaturen bzw. ornamental gestalteten Blättern ausgestattet: 20 dieser Bilder gehen in unterschiedlichster Bearbeitung auf Druckgrafik zurück, zwei ganzseitige Miniaturen stammen von Jean Bourdichon. Übrig bleiben sechs Seiten, die eigenständige Bildfindungen von Robinet Testard zeigen: Es sind dies die ganzseitigen Miniaturen zu *Pfingsten* auf fol. 17v, zur *Verkündigung an die Hirten* auf fol. 20v und zur *Darbringung* auf fol. 24v sowie als halbseitige Miniaturen, die mit der Bordüre verbunden sind, das nackte *Christuskind mit Kreuz und Fahne* auf fol. 17 und die *Taube des Heiligen Geistes* mit Spruchbändern auf fol. 18; die schematische Darstellung eines *Sonnenkreises* auf fol. 52v wurde den eigenständigen Arbeiten ebenfalls zugerechnet.

Aufgrund des auf fol. 9v, fol. 10, fol. 17v und fol. 24v, in den Bordüren und in den Miniaturen gezeigten Wappens – „d’azur à trois fleurs de lis d’or, au lambel d’argent chargé d’un croissant de gueules sur le pendant du milieu“¹³⁶ – ist die Handschrift eindeutig Charles d’Angoulême zuzuordnen. Das lateinische Gedicht zur Auferstehung Christi auf fol. 53, dessen Anfangsbuchstaben in Form eines Akrostichons von oben nach unten gelesen den Namen „Charles De Valloys“ ergeben, stellt einen weiteren, sehr persönlichen Hinweis auf den Besitzer dar.¹³⁷ Da die Wappen noch nicht im Verbund mit dem von Louise de Savoie gezeigt werden, ist anzunehmen, dass die Handschrift bereits vor der Heirat von Charles und Louise am 16. Februar 1488 vollendet war.¹³⁸ Auch kann die Handschrift nicht wesentlich vor 1480 entstanden sein, da die Stiche der *Großen Passion* von Israhel van Meckenem, die neben zahlreichen weiteren druckgrafischen Arbeiten für dieses einzigartige Gebetbuch verwendet wurden, um 1480¹³⁹ datiert werden. Anhand einer Zahlungsanweisung aus einem Fragment

of Burgundy and His Colleagues. The State of Research and Questions of Method, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 38. Bd., Heft 3/4, 1975, S. 286–309; Alexander, Jonathan J. G. (Hrsg.), The Master of Mary of Burgundy: A Book of Hours for Engelbert of Nassau, Faksimile-Kommentar, New York 1970.

136 Avril/Reynaud 1993, S. 404.

137 Das Gedicht ist vollständig abgedruckt bei Leroquais 1927, S. 105.

138 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 404. Die Jahreszahl 1466, die sich auf dem Sonnenkreis auf fol. 52v findet, ist laut Leroquais irrelevant für die Datierung, da es sich um ein eingefügtes Blatt handelt. Leroquais bringt eine weitere Jahreszahl ins Spiel: Die Handschrift muss nach 1455 entstanden sein, da sie den Hl. Vincent Ferrer erwähnt, der erst in diesem Jahr kanonisiert wurde. Vgl. dazu Leroquais 1927, S. 104–108.

139 Vgl. dazu insbesondere Schnack, Jutta, Der Passionszyklus in der Grafik Israhel van Meckenems und Martin Schongauers, Münster 1979, v. a. Kapitel IV, S. 72–75.

mit Rechnungen von Charles d'Angoulême aus den Jahren 1482–1485 hat Paul Durrieu bereits 1905 und 1908 die Miniatur mit der *Anbetung der Könige* auf fol. 22v als Arbeit von Jean Bourdichon identifiziert und entsprechend in diese Zeit datiert.¹⁴⁰ Avril schließt sich dieser Eingrenzung des möglichen Entstehungszeitraums an und übernimmt sie für die gesamte Handschrift.¹⁴¹

3.2.1 Die Verwendung von Druckgrafik im Stundenbuch des Charles d'Angoulême

Den Gebrauch dieses Mediums im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* hat Anne Matthews 1986 eingehend untersucht. Sie identifiziert insgesamt 43 Objekte deutscher und niederländischer Künstler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, welche eingeklebt und übermalt, kopiert oder als Inspirationsquelle verwendet wurden: So wurden 16 Kupferstiche von Israhel van Meckenem (u. a. eine komplette Folge seiner *Großen Passion*) direkt auf das Pergament aufgeklebt und koloriert, 17 Illuminationen setzen sich mit verschiedenen Fassungen von Figuren-Alphabeten auseinander und in 10 weiteren Illustrationen kopiert der Künstler Kupferstiche des Hausbuchmeisters, des Meisters bxx, Israhel van Meckenems, des Meisters FVB, des Meisters IAM von Zwolle und des Meisters E. S.¹⁴²

Dabei übernimmt Testard die Stiche zum Teil originalgetreu, zum Teil mit leichten Abweichungen oder er modifiziert sie in einer Weise, wie sie seinen Vorstellungen besser entsprechen. Ein Beispiel für die Freiheit, mit der Testard fremde Bildquellen nutzt und darüber hinaus auf subtile Weise die inhaltliche Aussage eines Bildes verändert, ist die Darstellung des *Ungleichen Paares* im bas-de-page der Kalenderseite für September auf fol. 5. (Abb. 13) Als Vorlage dient ein Kupferstich von Israhel van Meckenem, der keinen definierten Hintergrund aufweist und einen alten Mann zeigt, der durch sein pelzverbrämtes Gewand und den prall gefüllten Geldsack als reich charakterisiert ist. Er hat seinen linken Arm um die Taille

140 Vgl. Durrieu, Paul, Découverte de nouvelles miniatures de Jean Bourdichon, in: La Chronique des Arts, Nr. 21, Mai 1905, S. 165; ders., Le peintre Jean Bourdichon et le comte Charles d'Angoulême, père de François Ier, in: La Chronique des Arts, Nr. 7, Feb. 1908 (im weiteren Durrieu 1908a), S. 57 sowie ders. 1911, S. 740. Paul Wescher stellt die Datierung in Frage und möchte die Entstehung der Miniatur aufgrund des Stils später ansetzen. Er lässt dabei das Fehlen des Wappens von Louise de Savoie außer Acht. Auch schreibt er die übrigen Miniaturen fälschlicherweise Bourdichon zu. Die weitere Forschung bleibt bei der Datierung um 1485. Vgl. Wescher, Paul, Jean Fouquet und seine Zeit, Basel 1945, S. 90–91.

141 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 404.

142 Vgl. Matthews 1986. Lepape/Hermant 2016, S. 67–85. Zum allgemeinen Überblick über die Druckgrafik der Zeit vgl. Lehrs, Max (Hrsg.), Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. 1–9, Wien 1908–1934.

des jungen Mädchens neben ihm gelegt und streicht mit seiner Rechten über ihre linke Hand, die nach dem Geld greift. Mit leicht skeptischem Blick lässt das Mädchen diese Berührung zu, versucht aber gleichzeitig, weitere Zudringlichkeiten des Greises zu verhindern. Über den Köpfen der Personen befinden sich verschlungene leere Spruchbänder. (Abb. 14)

Testard hat die Szene in einen Innenraum mit gemauerter Rückwand verlegt, in welchen ein Hund durch ein geöffnetes Fenster auf der rechten Bildseite hereinblickt. In der linken unteren Ecke steht ein kleiner gedeckter Tisch. Der alte Mann ist hier einfacher gekleidet, seine Haut ist dunkel, der Sack, den er im Arm hält, ist nicht mit Geld, sondern mit gelben runden Früchten gefüllt, sodass man ihn für einen Bauern halten kann.¹⁴³ In seiner linken Hand hält er ein mit Wein gefülltes Glas; Fliegen umschwirren ihn und lassen seinen unangenehmen Geruch erahnen. Offensichtlich hat er zu viel getrunken und versucht jetzt, sich der jungen Frau zu nähern, die, ihrer hellen Haut und der modischen Kleidung nach zu urteilen, einem höheren Stand angehört. Es ist klar, dass die junge Frau diese intime Berührung nicht zulässt. Stattdessen hält sie mit ihrer rechten Hand demonstrativ einen Zweig mit Weinlaub, der sich aus den Spruchbändern ableiten lässt, zwischen sich und den Alten, um ihn und die lästigen Fliegen abzuwehren.

Das Motiv der ineinandergreifenden Hände an der Taille des Mädchens hat Testard aufgelöst und der Szene durch kleine Ergänzungen einen gänzlich anderen Sinn gegeben als van Meckenem. Die gesellschaftliche Stellung ist hier vertauscht: Während es bei van Meckenem noch nachvollziehbar scheint, dass ein junges Mädchen dem Werben eines wesentlich älteren, aber reichen Mannes nachgibt, ist es im umgekehrten, von Testard geschilderten Fall undenkbar, dass eine junge Frau höheren Standes die Annäherung eines älteren, einfachen Mannes duldet. Nur der angetrunkene Zustand des Alten rechtfertigt in gewissem Maße seine unziemliche Annäherung.¹⁴⁴

Auch die Miniatur auf fol. 41v, die das Totenoffizium eröffnet, macht die besondere Herangehensweise deutlich, mit der Testard druckgrafische Vorlagen in eigene Bildideen überführt. (Abb. 15) Der *Kampf zweier Männer mit dem Zentauren* des Meisters IAM von Zwolle wird hier in verkleinertem Maßstab auf das Pergament übertragen und in ein

143 Lepape sieht hier eine thematische Anpassung an den Monat September. Vgl. Lepape/Hermant, S. 75.

144 Alison Stewart hat sich ausführlich mit der Thematik der ungleichen Liebespaare beschäftigt. Siehe Stewart, Alison, *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1977. Dabei rechtfertigen Finanzkraft und soziale Stellung den Altersunterschied, sowohl in der Verbindung von altem Mann und junger Frau als auch von alter Frau und jungem Mann. Die Kombination von höhergestellter junger Frau mit armem altem Mann kommt hier allerdings nicht vor.

komplexes Landschaftsgefüge eingebunden. (Abb. 16) Die wilde Frau, die auf dem Rücken des Zentauren reitet und sich, wie dieser, von Pfeilen getroffen gegen die Angreifer zur Wehr setzt, und ein in ein Leichentuch gehüllter, in Verwesung befindlicher Leichnam, der als Personifikation des Todes lange Pfeile von einer Anhöhe auf den Zentauren schleudert, ergänzen die ursprünglich mythologische Szene und bilden die Grundlage einer christlich-moralischen Umdeutung. Die Szene kann nun als Kampf gegen das Laster verstanden werden, wobei der Zentaur als unbezähmbare wilde Bestie und die wilde Frau als Sinnbild der Wollust interpretiert werden, die das Böse an sich verkörpern, das es zu bekämpfen gilt. Der Leichnam stellt den Bezug zum Totenoffizium her.¹⁴⁵

Matthews hat zwar bereits auf die Ergänzungen hingewiesen, mit denen Testard die *Zentaurenschlacht* und das *Ungleiche Paar* verändert, allerdings ohne den Bedeutungsunterschied zu erfassen, den der Künstler damit intendiert. Gerade diese tiefgründige Art der Umdeutung fremder Bildquellen aber zeigt, wie durchdacht Testard seine Kompositionen entwickelt.

Kathryn M. Rudy führt in diesem Zusammenhang Israhel van Meckenems Rundbild als Beispiel an, das im Zentrum den Hl. Johannes den Täufer in der Wüste zeigt, umgeben von Evangelistensymbolen und Kirchenvätern. Im Stundenbuch des Charles d'Angoulême verwandelt Testard auf fol. 7v den aufgeklebten Kupferstich in ein Symbol der Eucharistie, indem er statt Johannes den Täufer in karger Landschaft einen thronenden, von Cherubim umgebenen Christus zeigt. Durch Übermalung und Ergänzungen von Propheten in den Bildecken bindet er das Tondo so in eine ganzseitige Miniatur ein, dass es auf den ersten Blick nicht als Werk eines anderen Künstlers zu erkennen ist. Rudy interpretiert dies als Versuch, mit dem Kupferstecher zu konkurrieren.¹⁴⁶

Dagegen spricht, dass Testard Druckgrafik in dieser Handschrift auf so vielfältige Weise verwendet und sie u. a. trotz Einbindung in andere Bildkompositionen oder Kolorierung offen als solche erkennbar zeigt. Es scheint auch hier vielmehr um die Aufforderung an den

145 Vgl. Belkin, Ahuva, *La Mort du Centaure. A propos de la miniature 41v du Livre d'Heures de Charles d'Angoulême*, in: *artibus et historiae – an art anthology*, Nr. 21 (XI), Wien 1990, S. 31–38. Belkin geht in ihrer Interpretation so weit, die Szene in einem persönlichen politischen Bezug zu Charles d'Angoulême zu sehen: Den Zentaur deutet sie als Louis XI., die wilde Frau als dessen Tochter Anne de Beaujeu. Gegen beide hatte Charles im „Guerre folle“ auf Seiten seines Cousins Louis d'Orléans aufbegehrt. Nach Niederschlagung der Revolte wurde Charles dazu verpflichtet, Louise de Savoie zu heiraten. Bemerkenswert ist, dass Belkin den Artikel von Matthews nicht zu kennen scheint.

146 Rudy, Kathryn M., *L'interface entre l'imprimé et le manuscrit*, in: Lepape, Séverine (Hrsg.), *Les origines de l'estampe en Europe du Nord, 1400-1470*, Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre, 17.10.2013–13.01.2014, Paris/New York 2013, S. 133-136. Israhel van Meckenems Stich ist wiederum eine Kopie des Meister E.S.

kenntnisreichen Betrachter zu gehen, sich mit dem Bildinhalt und den Änderungen zu befassen – schließlich wird Johannes der Täufer als der Wegbereiter Christi verstanden. Die Grafiken wurden auf feinsinnige Weise integriert und durch die Veränderung eine Verrätselung geschaffen, deren Auflösung sich nur dem Wissenden – in diesem Fall Charles d’Angoulême – erschließt. Larisa Grollemond¹⁴⁷ teilt diese Ansicht und ist der Meinung, dass es sich bei der Verfremdung der druckgrafischen Quellen um einen spielerische-scherzhaften Wissenstest zwischen Künstler und Betrachter handelt.

“The prints included in the *Hours of Charles of Angoulême* point to the hypothesis that the book was tailored to Charles’s specific aesthetic tastes. Visual quotations from prints were a clever kind of in-joke between artist and patron, a playful test of knowledge of a growing print collection.”¹⁴⁸

Sie betont den Charakter als Luxusobjekt, der aus der Kombination von Handschrift und Druckgrafik entstände und beide Medien durch die neuen visuellen Möglichkeiten aufwerte. Diese Art „hybrid luxury“ sei ganz auf die Vorlieben des Fürsten als potenziellen Auftraggeber ausgerichtet.¹⁴⁹

Zur Frage der Intention des Künstlers, in diesem Umfang druckgrafischen Werke und Vorlagen zu verwenden, äußert Lepape den Gedanken, dass dadurch Probleme mit der Komplexität der Komposition der Handschrift abgemildert werden oder dass mit ihnen Zeit bei der Gestaltung gewonnen werden sollte. Das ist im Hinblick auf die Einzigartigkeit dieses Werkes zu bezweifeln. Zutreffender ist dagegen ihre Annahme, dass der Einbindung von Grafik der Wunsch zugrunde liegt, ikonografische Neuheiten dieses Mediums einzubeziehen.¹⁵⁰

Dass gedruckte Kunst zur Illustration oder als Vorlage genutzt wurde, ist an sich nicht ungewöhnlich. Kupferstiche wurden schon kurz nach dem Aufkommen dieser Technik vor allem in den Niederlanden und am Niederrhein in Handschriften kopiert und eingeklebt. In der Forschung wurde dies mit der schnellen und weiten Verbreitung des neuen Mediums begründet.¹⁵¹ Auch eine den eigenen Vorstellungen entsprechende Anpassung wurde von

147 Grollemond, Larisa, Hybrid Luxuries: Manuscript and Print at the French Court of Cognac, circa 1480-1510, in: *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, Vol. 9, Nr.2, 2020, S.145-176. Den Begriff „hybrid“ für Werke, in denen gedruckter Text und gemalte Miniaturen bzw. Textschmuck kombiniert sind, wurde zuvor schon in Lepape/Hermant 2016, S. 25 und 82 verwendet.

148 Grollemond 2020, S. 155.

149 Ebd. S. 153.

150 Lepape/Hermant 2016, S. 69 und 73.

151 Die Literatur dazu ist so umfangreich, dass eine Auswahl genügen muss: Vgl. van Buren, Anne H./Edmunds, Sheila, *Playing Cards and Manuscripts: Some Widely Disseminated Fifteenth-Century Model Sheets*, in: *The Art Bulletin*, März 1974, Vol. LVI, Nr. 1, S. 12–30; Hindman, Sandra/Farquhar, James D., *Pen to Press: Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing*, College Park, Maryland 1977; Calkins, Robert G., *Parallels between Incunabula and Manuscripts from the Circle*

James Marrow bereits festgestellt: „...miniaturists who copy graphic works normally transform their subject into their own formal idiom, appropriating only compositional formulas or details“.¹⁵² In Frankreich hingegen war diese Methode vor 1500 gänzlich unüblich. Testard ist demnach einer der sehr wenigen französischen Künstler, der sich bereits zu einem früheren Zeitpunkt mit diesem Bildmaterial auseinandergesetzt hat.

Außer Testard sind nur vereinzelt französische Buchmaler bekannt, die gelegentlich ebenfalls auf Druckgrafik zurückgegriffen haben: Avril nennt den in Troyes tätigen Maler des Michault Le Peley, der in seinen Passionszyklus im Stundenbuch HM 1180 der Huntington Library in San Marino (CA) Stiche des Meisters der Bandrollen übertragen hat.¹⁵³ Der Passionszyklus des Israhel van Meckenem war sehr verbreitet und wurde u. a. in ein französisches Gebetbuch (Paris, BnF, Ms. fr. 1686) eingeklebt, welches vom Verleger und Buchdrucker Antoine Vérard 1503 herausgegeben wurde und sich im Besitz von Louise de Savoie befand.¹⁵⁴ In der weiteren Untersuchung wird sich zeigen, dass Testard Druckgrafik schon in seinen früheren Werken als Vorlagenmaterial nutzt. Diesen Aspekt lässt Lepape außer Acht, weshalb ihr Vorschlag, dass Testard zu seiner Art, Buchmalerei mit Druckgrafik zu kombinieren von Vérard angeregt worden sein soll, der ab 1485 regelmäßig gedruckte Bücher mit gemalten Frontispizen an das Fürstenpaar geliefert hat,¹⁵⁵ nicht überzeugen kann.

of the Master of Catherine of Cleves, in: *Oud Holland*, Vol. 92, 1978, S. 137–160; Marrow, James, *A Book of Hours from the Circle of the Master of the Berlin Passion: Notes on the Relationship between Fifteenth-Century Manuscript Illumination and Printmaking in the Rhenish Lowlands*, in: *Art Bulletin*, Bd. LX, 1978, S. 590–616; Schuppisser, Fritz O., *Copper Engravings of the ‚Mass Production‘ Illustrating Netherlandish Prayer Manuscripts*, in: van der Horst, Koert/Klamt, Johann-Christian (Hrsg.), *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht 10.–13.12.1989)*, Doornspijk 1991, S. 389–400 (=Schuppisser 1991a) und ders., *Martin Schongauer geht um in Europa: Die Kupferstich-Passion B. 9-20 als Vorlage für Werke spätmittelalterlicher Künstler*, in: Châtelet, Albert et al. (Hrsg.), *Le Beau Martin. Etudes et mises au point. Actes du colloque*, Colmar 1994, S. 239–250. Rudy, Kathryn M., *Image, Knife, and Gluepot: Early Assemblage in Manuscript and Print*, Cambridge 2019.

152 Marrow 1978, S. 612.

153 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 405. Zum Maler des Michault Le Peley vgl. ebd., S. 180–191 und ausführlicher dazu vgl. Avril, François/ Hermant, Maxence/Bibolet, Françoise (Hrsg.), *Très riches heures de Champagne: l'enluminure en Champagne à la fin du moyen âge*, Ausst.-Kat., Châlons-en-Champagne, Troyes und Reims, Bibliothèques municipales 2007–2008, Paris 2007, S. 50–51 und Kat. Nr. 26–37, S. 142–168, und Abb. 35–39, S. 48–49 sowie Dutschke, Consuelo W., *Guide to Medieval and Renaissance Manuscripts in the Huntington Library*, San Marino (CA) 1989, S. 545–548.

154 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 406. Ursprünglich schrieb man das Gebetbuch dem Besitz von Anne de Bretagne zu. Vgl. dazu Schuppisser, Fritz O., *Israhel van Meckenems ‚Große Passion‘ als Illustration in Gebetbüchern des französischen Hochadels: die mittelfranzösische Prosapassion von 1398 im Stundenbuch des Karl von Angoulême (Paris, Bibl. nat., Ms. lat. 1173) und Antoine Vérards Verspassion für Anna von Bretagne (Paris, Bibl. nat., Ms. fr. 1686)*, in: *Unser Bocholt - Zeitschrift für Kultur und Heimatpflege*, Jg. 42, Heft 1, Bocholt 1991, S. 16-31(=Schuppisser 1991b). Siehe auch Lepape/Hermant 2016, S. 96–97 sowie Grollemond 2020.

155 Ebd. S. 82.

3.2.2 Die Bilder Jean Bourdichons und eines Malers aus seinem Umkreis

Zwei Blätter im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* stammen nicht von Robinet Testard bzw. wurden nicht von ihm bearbeitet. Die Miniatur zur Sext mit der *Anbetung der Könige* auf fol. 22v wurde durch Paul Durrieu 1905 als Arbeit Jean Bourdichons identifiziert und 1908 aufgrund einer Zahlungsanweisung von Charles d'Angoulême als solche bestätigt:

„A Guillaume Bredin la somme de dix livres tournois par lui payée à Jean Bourdichon, enlumineur, pour avoir painté une ystoire [miniature] pour mon dit seigneur [le comte Charles d'Angoulême]. Pour ceci, comme appert par mandement de mon dit seigneur, signé de sa main rendu ci devant ou chapitre d'orfèverie, et quittance ci rendue ... X (livres).“¹⁵⁶

Der verhältnismäßig hohe Preis von 10 Livres tournois könnte sich aus der prominenten Stellung Bourdichons erklären, der als Schüler Jean Fouquets und dessen Nachfolger in der Stellung als *peintre du roi* u. a. für die Könige Louis XI., Charles VIII., Louis XII. und später für François I. tätig war.¹⁵⁷

Maxence Hermant grenzt die Zahlung anhand der anderen Rechnungen auf Ende 1484–1485 ein. Er gibt zudem zu Recht zu bedenken, dass die Zahlungsanweisung keinen Hinweis auf eine bestimmte Handschrift enthält und es deshalb nicht zwangsläufig das Stundenbuch des Charles d'Angoulême sein muss, dem diese „ystoire“ von Bourdichon zugeordnet werden kann.¹⁵⁸ Die Miniatur zur Matutin im Marienoffizium zeigt auf fol. 9v die *Verkündigung*. Sie wurde wegen der qualitativen Unterschiede lange einem Maler aus dem engsten Umkreis von Jean Bourdichon zugeschrieben.¹⁵⁹ In seiner Forschung zu Jean Bourdichon kommt Nicholas Herman zu dem Schluss, dass die Verkündigung ebenfalls Jean Bourdichon zugeschrieben werden kann, wohl aber aus einer früheren Schaffensphase stammt.¹⁶⁰

156 Durrieu 1908a. Durrieu zitiert aus einem Fragment von Rechnungen des Grafen aus den Jahren 1482–1485, das heute in den Archives Nationales unter der Signatur K 5305 aufbewahrt wird.

157 Allgemein zu Jean Bourdichon bzw. zu einzelnen Werken vgl. u. a.: Delisle, Léopold, *Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne et l'atelier de Jean Bourdichon*, Paris 1913; MacGibbon, David, *Jean Bourdichon*, Glasgow 1933; Limousin, Raymond, *Jean Bourdichon*, Lyon 1954; König 1984 und ders. 1989, Nr. 69, S. 472–487; Avril/Reynaud 1993, S. 293–305; Kren, Thomas et al. (Hrsg.), *A Masterpiece reconstructed: The Hours of Louis XII*, Aust. Kat., J. Paul Getty Museum und Victoria and Albert Museum 2005–2006, Los Angeles (CA) 2005. Und zuletzt Herman, Nicholas, *Jean Bourdichon*, in: Chancel-Bardelot, Béatrice de et al. (Hrsg.), *Tours 1500, capitale des arts. Ausst.-Kat., Tours, Musée des Beaux Arts 17.03.–17.06.2012, Tours und Paris 2012*, S. 247–251 sowie ders., *Jean Bourdichon (1457–1521): Tradition, Transition, Renewal*, unveröffentlichte Dissertation, New York University 2014.

158 Vgl. Lepape/Hermant 2016, S. 60.

159 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 405, mit Verweis auf Plummer, 1982, S. 47, 83 und 85 sowie Rosenthal, Jane, *A Vatican book of hours from the circle of Jean Bourdichon*, Cod. Lat. Vat. 3781, Yorktown Heights, NY, 1989, S. 37, 80 und 82 und Abb. 1 und 16.

160 Herman, Tours und Paris 2012, S. 247–251 sowie ders. 2014, S. 18–19, 46, 150–152 und 157 und Nr. 17.

Die Anbetung der Könige

So wie die übrigen Hauptminiaturen im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* ist auch die *Anbetung der Könige* auf fol. 22v ganzseitig gegeben. (Abb. 17) Durch die Stallarchitektur, die vom rechten Rand bis zur Mitte des Bildes reicht, ist die Seite in zwei Hälften gegliedert. Maria, die als sitzende Dreiviertelfigur das rechte untere Bildviertel für sich beansprucht, hebt sich mit ihrem intensiv blauen Mantel vom Dunkel des abendlichen Stallgebäudes ab. Das nur mit einem Lendenschurz bekleidete Kind auf ihrem Schoß dreht sich und streckt seine Ärmchen zu dem goldenen Pokal mit den darin enthaltenen Kostbarkeiten. Dargeboten wird er ihm von Melchior, dem ältesten der drei Könige. Als Halbfigur kniet er in seinen prunkvollen Gewändern demütig vor der Jungfrau und dem Kind im linken unteren Bildviertel. Seine Krone, die er sich „wie eine Manschette“¹⁶¹ über den rechten Arm gehängt hat, ist ein Motiv, das Bourdichon mehrmals wiederholt.¹⁶² Caspar und Balthasar stehen mit ihren Geschenken in gebührender Entfernung. Hinter ihnen drängt sich eine dichte Menge von isokephalisch angelegten Soldaten, die noch durch die schadhafte Öffnung des Stalls auf der rechten Seite zu sehen sind und so beide Bildhälften miteinander verbinden. Auch dies ist ein kompositorisches Mittel, das Bourdichon gerne wiederholt, wie z. B. in den um 1503–1508 entstandenen *Grandes Heures der Anne de Bretagne* (Paris, BnF, Ms. lat. 9474, fol. 64v) (Abb. 18) oder auch in einem *Missale für Jacques de Beaune* (Paris, BnF, Ms. lat. 886, fol. 31), das zwischen 1506/09 und 1511 datiert wird.¹⁶³

Bourdichon zeigt gerne Abend- oder Morgendämmerungen, deren mildes Licht sich durch einen goldgelben Lichtstreifen kurz über dem Horizont in den Formen der Landschaft reflektiert und sie zuweilen violett erscheinen lässt.¹⁶⁴ Auch im Hintergrund der Miniatur im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* zeichnet sich hinter einer grün belaubten Hügellandschaft das von den letzten Sonnenstrahlen violett gefärbte Gebirge ab. Blauer Abendhimmel bildet einen abschließenden Streifen, der Stern, dem die Weisen gefolgt sind, strahlt durch ein Loch im Dach des Stalles rechts auf Maria und das Kind herab; Joseph fehlt.

Eingefasst wird das Bild von einem schlichten, dreidimensional wirkenden Goldrahmen, der sich durch Schattierung plastisch vom dunkelgrünen Untergrund der Seite abhebt und in

161 König 1984, S. 86.

162 Vgl. ebd.

163 Vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 163 und 164, S. 297–302.

164 Eine eingehendere stilistische Analyse zu Bourdichon bietet Nancy Turner, *The Manuscript Painting Techniques of Jean Bourdichon*, in: Los Angeles (CA) 2005, S. 63–79.

dessen unterer Leiste der Beginn des Stundengebets „Deus in adiutorium meum intende ...“ geschrieben ist.¹⁶⁵ Diese Art von Rahmung kehrt in den späteren Arbeiten Bourdichons um 1490 häufig wieder, weshalb die Miniatur in diese Zeit datiert wird. Entsprechend wird davon ausgegangen, dass Testard dieses Blatt und die angrenzenden Seiten nachträglich in das Stundenbuch des Charles d’Angoulême eingefügt hat.

Allerdings ist auch die *Verkündigung* (fol 9v), die als frühe Arbeit von Bourdichon angesehen wird, auf diese Weise von ihm gerahmt. Im Vergleich mit den Darstellungen zu *Pfingsten* (fol. 17v) und zur *Darbringung* (fol 24v), bei denen Testard die dreidimensionale Rahmung imitiert, ist die Malweise der beiden Buchmaler deutlich zu unterscheiden. Man müsste deshalb entweder davon ausgehen, dass auch die *Verkündigung* aus der Zeit um 1490 stammt oder aber, dass Bourdichon Rahmen dieser Art schon früher gemalt hat. In diesem Fall wäre die Überlegung, dass die *Anbetung der Könige* mit den folgenden Seiten erst später in die Handschrift integriert wurde, kritisch zu bewerten.

Die Verkündigung

In der Darstellung der *Verkündigung* auf fol. 9v (Abb. 19), dieser im Vergleich zum Rest seines Werkes relativ frühen Miniatur, die von König „als vielleicht frühestes Beispiel einer ganzseitigen Komposition Bourdichons“¹⁶⁶ eingeschätzt wird, zeigt der Künstler noch nicht die später so typischen goldenen Reflexe, die das Licht der Abendstimmung betonen. Auch die italienisch-antikisierenden Elemente, wie beispielsweise der Rest eines Tempels in Kombination mit der Stallarchitektur in den *Grandes Heures der Anne de Bretagne*, fehlen hier. Aber seine gefällige Malweise, insbesondere seine Marienfigur mit dem so zarten weißen Teint, die in ihrer idealisierten Lieblichkeit zugleich unnatürlich statuenhaft wirkt, hat einen hohen Wiedererkennungswert. Er hüllt sie gerne in ein leuchtend ultramarinblaues Manteltuch, das oft über dem mit einem weißen Schleier bedeckten, ausgeprägt runden Kopf liegt und von dort, nachdem es das Gesicht mit kleinen Wellen umspielt hat, in gleichmäßigen Faltschwüngen den Körper umhüllt.¹⁶⁷

Maria links und der Erzengel Gabriel rechts knien ganzfigurig einander zugewandt. Die Figuren sind nur durch ein einfaches hölzernes Betpult getrennt, auf dem ein aufgeschlagenes

165 Derartige Bildeinfassungen finden sich z. B. in den Stundenbüchern in London, BL, Ms. Harley 2877, in dem sogenannten Stundenbuch für Henry VII. (London, BL, Ms. Add. 35254 V) oder auch in den *Grandes Heures der Anne de Bretagne* (Paris, BnF, Ms. lat 9474).

166 König 1984, S. 113–115.

167 Zu diesem Madonnentypus vgl. Tours 2012, S. 154–173 und 296 ff.

Buch liegt. Maria hat die Hände zum Gebet erhoben und hält den Blick demütig gesenkt, während die weiße Taube des Heiligen Geistes auf einem goldenen Lichtstrahl von der rechten oberen Ecke her direkt auf sie zu schwebt und der Erzengel Gabriel ihr mit erhobenem Zeigefinger seine Botschaft verkündet. Die Begegnung zwischen Maria und dem Engel findet in einem oben und an den Seiten von der Rahmung beschnittenen, grau gehaltenen Kapellenraum statt, der, durch Dienstbündel und farbig abgesetzte Blattwerkkapitelle und Friese gegliedert, drei Chornischen ausbildet. Vor der mittleren, rund gewölbten Nische steht ein Altar mit einem von Kerzen flankierten Retabel, das Moses zwischen zwei Betenden zeigt. In den beiden seitlichen Nischen, die spitzbogig zulaufen, sind bleiverglaste, silbern ausgemalte Rundfenster mit dem Wappen von Charles d'Angoulême in der Mitte eingelassen. Das Wappen ist ein weiteres Mal auf dem Seitenteil des Betpultes für den Betrachter gut sichtbar angebracht.

Von seiner Erscheinung her ähneln Maria in ihrer Gebetspose und der Erzengel mit den grünen Flügeln, deren Spitzen sich kreuzen, dem erhobenen Zeigefinger und dem schlichten hellen Gewand, das in feinen Falten seinen Körperumriss nachzeichnet, seinen Pendants im *Stundenbuch Charles' VIII.* (Paris, BnF, Ms. lat. 1370, fol. 47). Dort agieren die Figuren allerdings nicht in einem Raumgefüge, sondern sind von einem Brokattuch hinterfangen. Abgesehen von der vertauschten Handstellung des Engels stimmen die Figuren in Haltung und kompositorischer Anordnung mit dem schräg gestellten Betpult fast vollkommen mit denen der Verkündigungsszene auf fol. 37 des Stundenbuchs M. 380 der Pierpont Morgan Library in New York überein. Auf den Vergleich mit dieser Handschrift wurde in der Forschung bereits mehrfach hingewiesen.¹⁶⁸ Da auch die Marien vom Typ her übereinstimmen, ihr Manteltuch sich auf gleiche Weise auf dem Boden zum Vordergrund hin bauscht und schließlich die Taube in beiden Miniaturen identisch ist, kann man davon ausgehen, dass beide Arbeiten vom selben Künstler stammen. Allerdings ist das Szene hier anstelle eines gotischen Kapellenraumes in einen antikisierend anmutenden Tempelraum verlegt. Auch wird die New Yorker Handschrift um 1490 datiert, d. h. sie muss etwas später entstanden sein als die Miniatur auf fol. 9v im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême.*

Als kompositorische Vorlage kann für beide Blätter die Verkündigungsszene im Stundenbuch Ms. lat. 13305 der Pariser Nationalbibliothek (fol. 15) angesehen werden, die in

168 Wie FN 160: Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 405, mit Verweis auf Plummer, 1982, S. 47, 83 und 85 sowie Rosenthal 1989, S. 37, 80 und 82 und Abb. 1 und 16.

Tours um 1470 geschaffen wurde und dem Maler des Münchener Boccaccio zugeschrieben wird, der dem engsten Kreis um Jean Fouquet angehörte.¹⁶⁹ (Abb. 20) Maria und der Engel sind hier mitsamt dem Betpult wiederum auf sehr ähnliche Weise im Raum angeordnet, die Gestik der Figuren stimmt vollkommen mit der im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* überein und auch der Mantel der Jungfrau bauscht sich auf die gleiche Weise im Vordergrund. Der Rückgriff auf diese Handschrift verdeutlicht einmal mehr die Zusammenhänge, aus denen sich die Kunst Bourdichons und seiner Werkstatt entwickelt hat.

In der Verkündigung im Stundenbuch des Charles d'Angoulême sind Unterschiede in der Malweise erkennbar. Lepape/Hermant sehen Spuren von Übermalungen im Okular der mittleren Kapelle, in der Kleidung von Maria und dem Engel sowie in der Gebetsbank. Neben der mittleren Kapellenkuppel sind es aber vielmehr die wappengeschmückten Rundfenster sowie die Blattwerkkapitelle und Friese, die sich optisch deutlich von der übrigen duftigeren Malweise absetzen. Nicholas Herman hat hier die Hand von Robinet Testard erkannt. Als mögliche Erklärung dafür schlägt er vor, dass das Blatt von Testard begonnen und zur vollständigen Ausmalung an die Werkstatt nach Tours gesandt worden sei, um anschließend – mit den übrigen dort vorbereiteten Lagen und der zweiten Illumination von Bourdichon – wiederum nach Cognac zur weiteren Ausschmückung und Fertigstellung durch Testard zurückgeschickt zu werden.¹⁷⁰ Es ist schwer nachvollziehbar, warum ein Werk mit derart komplexer Gesamtkomposition zwischen zwei Buchmalerwerkstätten in zwei unterschiedlichen Städten hin und her geschickt worden sein soll. Tatsächlich ist die mittlere Kapellenkuppel in einem anderen Grauton und in etwas ungelinkerer Weise ausgemalt. Die Friese, welche die Kapitelle verbinden, weisen ein für Testard typisches Ornament aus einem Wechsel aus Rauten und zwei übereinandergesetzten Kreisen auf. Die bleiverglasten Scheiben mit Maßwerkeinfassung in den seitlichen Kapellenkuppeln, in die die Wappen des Auftraggebers eingelassen sind, sind nicht nur gröber ausgemalt, auf der rechten Seite ist zu sehen, dass die goldenen Strahlen, die von der rechten oberen Bildecke her den Flug der Taube des Heiligen Geistes begleiten, im Bereich des Fensters unter der Kapitelle unterbrochen

169 Zu diesem Buchmaler vgl. Avril, François (Hrsg.), Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XVe siècle, Ausst.-Kat., Paris, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, 25.03.–22.06.2003, Paris 2003, Nr. 42, S. 358.

170 Lepape/Hermant 2016, S. 61. Ich danke Nicholas Herman für diesen Hinweis auf der Tagung „Re-Inventing Traditions – On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination“, Berlin, 08.–10.06.2012.

sind. Das deutet darauf hin, dass Testard die Architekturelemente nach Erhalt der Miniaturen aus Tours auf Wunsch des Fürsten übermalt und mit dessen Wappen versehen hat.

3.2.3 Die Miniaturen von Robinet Testard

Neben einem Teil der Kalenderbilder, zahlreichen historisierten Initialen unterschiedlicher Größe und aufwendig gestalteten Bordüren hat Testard nur sechs eigenständige Miniaturen größeren Formats zu diesem außergewöhnlichen Stundenbuch beigetragen. Die Ostertafel auf fol. 52v ist keine Miniatur im eigentlichen Sinne, sondern ein kreisförmig angelegtes Kalenderschema zur Berechnung von Ostern, das sich an der Jahreszahl 1466 orientiert, die dort im umlaufenden, zweiteiligen Text genannt wird;¹⁷¹ in Bezug auf die Datierung der Handschrift kann diese Jahreszahl als *Terminus post quem* verstanden werden. Die Illuminationen zu *Pfingsten* auf fol. 17v, der *Hirtentanz* auf fol. 19v und die *Darbringung* auf fol. 24v sind ganzseitig angelegt. Die übrigen zwei Darstellungen, mit einem *Christuskind* auf fol. 17 und der *Taube des Heiligen Geistes* auf fol. 18, erscheinen halbseitig in einer Art erweitertem *bas-de-page* im Verbund mit den Bordüren.

Das Christuskind

In der Reihenfolge der Seiten erscheint zunächst auf fol. 17 das *Christuskind*, das, eingerahmt von in sich verschlungenem Geäst, unbekleidet auf einem Kissen sitzt. (Abb. 21) Das Kreuz, ausgestattet mit Dornenkrone und Standarte mit dem Schriftzug „INRI“, liegt ihm über seiner rechten Schulter, zusätzlich wird es von seiner rechten Hand und seinen gekreuzten Beinchen gestützt. Mit der linken Hand hat das Kind eine herabhängende Blüte ergriffen. Wissend, dass das Kreuz sein späteres Schicksal anzeigt, blickt der Christusknabe mit leicht zur Seite geneigtem Kopf zum Betrachter. Ein hellblauer Scheibennimbus mit weißem Strahlenmuster rahmt den Kopf mit dem blonden Haar. Das Geäst, in dem das Kind sitzt, hat akanthusartige Blätter und vereinzelt blaue Blüten mit roten, spitz zulaufenden Fruchtknoten. Die Zweige erwachsen aus beschnittenen Stämmen, die vom unteren Rand im rechten und linken Bordürenbereich bis zur Mitte des Blattes ragen; weitere Zweige rahmen als Bordüre umlaufend den Text in der oberen Hälfte der Seite. Am unteren Rand zeigt ein hellblaues Schriftband mit weißer und dunklerer Höhlung die Aufschrift „PRECOR AVCILIUM VIRGO SANCTI [SSI] MA NOBIS“ (= Ich erbitte die Hilfe unserer heiligsten Jungfrau). Die Einbettung

171 „... le nombre dor court au jour duy sur IIII selon mo(n) avis en lan de grace ung Jeuedy Mil CCCC lxvi ...“

des Kindes in ein gleichsam florales Medaillon erinnert an manche Darstellungen der Wurzel Jesse, wo die einzelnen Mitglieder der Familie ebenfalls umrahmt von Zweigen und Blättern erscheinen.¹⁷²

Es ist für französische Stundenbücher dieser Zeit höchst ungewöhnlich, das Christuskind allein als Erlöser zu zeigen. Doch ist dieses Motiv auch keine eigenständige Bildschöpfung Testards, sondern beruht wiederum auf druckgrafischen Vorlagen aus dem deutschsprachigen Raum. Es ist vereinzelt in der Zeit zwischen 1450 und 1470 zu finden, beispielsweise in dem Kupferstich *Christkind im Herzen* des Meisters E. S. von 1467. Ein Stich von Israhel van Meckenem kommt Testards Darstellung nahe, wenn auch der Christusknabe eine Schrittstellung mit angewinkeltem rechtem Bein einnimmt. Zu dem Kreuz, das er über der Schulter trägt, ist er von den Werkzeugen der Passion umgeben. Ein Spruchband (ohne Text) findet sich ebenfalls in diesem Stich und bei seitenverkehrter Ansicht stimmt die Haltung von Kopf, Oberkörper und dem das Kreuz haltenden Arm mit Testards Darstellung überein. Testard scheint seine Darstellung des Christuskindes jedoch mehr vom Meister des Martyriums der Zehntausend entlehnt zu haben, der in seiner Grafik eines *Christuskindes im Herzen* einen mit gekreuzten Beinen auf einem Kissen sitzenden Jesusknaben zeigt, dem ein Kreuz mit Dornenkrone an der Schulter lehnt. Das Herz bildet einen ähnlich geformten Rahmen wie das Geäst im Stundenbuch und ihm ist ebenfalls ein Spruchband beigegeben.¹⁷³ (Abb. 22)

All diesen Stichen gemeinsam ist aller Wahrscheinlichkeit nach ihre Funktion als sogenanntes „kleines Andachtsbild“, wie sie zu dieser Zeit weit verbreitet waren.¹⁷⁴ Diese Bildchen, meist Holzschnitte oder Kupferstiche, aber auch Zeichnungen oder Miniaturen auf Papier oder Pergament, wurden gerne zur persönlichen Kontemplation in das Gebetbuch eingelegt. Es macht entsprechend Sinn, Testards Darstellung des Christuskindes unter diesem Aspekt einzuordnen.

Pfingsten

Unmittelbar im Anschluss an die Darstellung des *Christuskindes* folgt auf fol. 17v das Bild zu

172 Zum Beispiel im Stundenbuch des Louis de Savoie (Paris, BnF, Ms. lat. 9473, fol. 102), datiert um 1450, oder auch in der Furtmayr-Bibel aus Regensburg von 1470/72, heute Augsburg, Universitätsbibliothek, Sign. Cod.I.3.2.III/IV (Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek).

173 Das Spruchband trägt die Inschrift: „drach myn wonde in dy herte byne de ic vnt finc vm dy myne“ (= trage meine Wunde in deinem Herzen, die ich in Liebe zu dir empfangen habe).

174 Vgl. dazu Beer, Manuela/Rehm, Ulrich (Hrsg.), *Das kleine Andachtsbild. Grafik vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Auswahlkatalog Museum Schnütgen, Hildesheim u. a. 2004 und Schade, Karl, *Das Andachtsbild – die Geschichte eines historischen Begriffs*, Weimar 1996.

Pfingsten (Abb. 23): Umgeben von den Jüngern kniet Maria als zentrale Gestalt in einem Kirchenraum. Einige Jünger sind noch in ihre Lektüre vertieft, andere blicken bereits wie Maria nach oben, wo sich ihnen im Scheitelpunkt der Maßwerkverblendung der Heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube offenbart. Die Taube schwebt frontal mit ausgebreiteten Flügeln in einer Aureole, deren Farbverlauf – von innen nach außen – von Rot über Orange und Gelb zu Grün wechselt.

Diese an sich gängige Darstellung besticht durch die aufwendige, in hellem Grau gehaltene Maßwerkverzierung, die zwischen vier schmalen, dem Bild vorgelagerten Pfeilern das Geschehen kuppelartig überspannt und damit den Eindruck eines Schnitzaltars evoziert. Der durch die Pfeiler entstandenen Gliederung des Bildfeldes in einen breiteren Hauptteil und zwei schmalere Seitenteile wird im Hintergrund durch die Anordnung der Fenster und die Andeutung weiterer Maßwerkverzierung entsprochen. Im Zusammenspiel mit dem Altar, der im Hintergrund steht und den Endpunkt für den zentralperspektivisch darauf zulaufenden Kachelboden darstellt, wird ein komplexes Raumgefüge angedeutet.

Unstimmigkeiten in der Kombination der Architekturelemente werden dabei geschickt durch die abwechslungsreich gestalteten Figuren mit ihren charaktvollen Gesichtern und unterschiedlichen Kopfhaltungen überspielt. Zugleich bildet der Altar mit seinem Retabel, das den gekreuzigten Christus zwischen Maria und Johannes andeutet, den Mittelpunkt des Bildes und bekommt damit einen inhaltlichen Bezug zu der dem Pfingstwunder vorangegangenen Passion Christi. Im mittleren Fenster über dem Altarretabel ist wiederum prominent das Besitzerwappen eingefügt. Ein dreidimensional angelegter Rahmen umgibt die Komposition.

Die Taube des Heiligen Geistes

In einer ganz ähnlich farblich abgestuften Aureole wird wie auf dem Pfingstbild auf fol. 18 die *Taube des Heiligen Geistes* besonders hervorgehoben. (Abb. 24) Wie das *Christuskind* auf fol. 17 erscheint sie in einer Art erweitertem bas-de-page, unterhalb der halben Seite Text. Die Taube ist hier in Dreiviertelansicht, vom Betrachter aus gesehen nach rechts gewendet; die Flügel sind angehoben und zeigen eine farbliche Abstufung von Weiß zu Dunkelgrau, der Kopf, den ein feiner Reifnimbus umgibt, ist nach links gedreht. In sich verschlungene goldfarbene Spruchbänder umgeben die Taube des Heiligen Geistes zu beiden Seiten und rahmen als Bordüre auch den gesamten Text. In schwarzer Schrift, die Anfangsbuchstaben jeweils rot hervorgehoben, sind Zeilen aus der Liturgie des Heilig-Geist-Offiziums zu lesen.

Rote und grüne Rosenkranzketten verbinden die Spruchbänder miteinander, dazwischen fallen goldene Tropfen herab, die mit Weiß und Rot plastisch modelliert sind.

Eine derart exponierte Stellung des Heiligen Geistes ist in Stundenbüchern selten zu finden, kommt aber gerade in der Zeit um 1480 vereinzelt vor. So ist im Stundenbuch Ms. lat. 1160 der Pariser Nationalbibliothek, das von Jean Colombe ausgemalt wurde, auf fol. 27 ebenfalls eine Miniatur der *Taube des Heiligen Geistes* in einer farblich abgestuften Aureole zu sehen. (Abb. 25) Es ist denkbar, dass derartige fast zeitgleiche Darstellungen mit der in dieser Zeit zunehmenden Beliebtheit von Mysterienspielen zusammenhängen, bei denen beispielsweise zu Pfingsten eine Taube als Symbol des Heiligen Geistes von der Kirchendecke herabschwebte.¹⁷⁵

Die Verkündigung an die Hirten – Der Hirtentanz

Nachdem die *Geburt Christi* auf fol. 18v durch einen eingeklebten, kolorierten und nach oben und unten durch Landschaft, Himmel und Boden erweiterten Kupferstich von Israhel van Meckenem¹⁷⁶ illustriert wird, folgt auf fol. 20v eine ganzseitige Miniatur mit der *Verkündigung an die Hirten* bzw. *dem Hirtentanz*. (siehe Abb. 2) Ursprünglich als Nebenszene der Geburt Christi angelegt, entwickelte sich die Verkündigung an die Hirten in Stundenbüchern mit umfangreichem Bildprogramm zum eigenständigen Sujet, das der Terz des Marien-Offiziums zugeordnet wird; vereinzelt wurde dazu ein Hirtentanz gezeigt.

Testard wiederum reduziert hier die eigentliche Hauptszene zur Nebenszene im Hintergrund: Ein mit palmenartigen Pflanzen bewachsener Landschaftskeil ragt im Mittelgrund von links ins Bild und teilt es formal in zwei gleich große Felder. Die bei ihren Schafen wachenden Hirten stehen im oberen Bildfeld klein am rechten Bildrand auf einem kargen Hügel, der sich von rechts ins Bild schiebt. Durch ihren Blick und die weisende Geste nach oben wird deutlich, dass ihnen soeben die Frohe Botschaft verkündet wurde. Diese wird von dem als Himmelserscheinung in blauem Camaieu gemalten Engel in Form von in sich verschlungenen, ebenfalls blau gehaltenen Spruchbändern mit dem Text zum „Gloria in excelsis deo“ offenbart.

175 Zu französischen Mysterienspielen vgl. z. B. Runnalls, Graham A., *Les mystères dans les provinces françaises (en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims)*, Paris 2003.

176 Van Meckenem hat dieses Motiv wiederum seitenverkehrt von Martin Schongauer kopiert, vgl. dazu Wolff, Martha (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch: German and Netherlandish Masters of the Fifteenth and Sixteenth Century*, Vol. 23 (früher Vol. 10), New York 1985, S. 15.

Durch seine Größe scheint sich der Engel allerdings mehr auf die tanzende Runde im Vordergrund, das Hauptthema der Miniatur, zu beziehen. Im Wechsel halten sich vier Männer und drei Frauen unterschiedlichen Alters in bäuerlich-rustikaler Kleidung an den Händen bzw. Ärmeln und tanzen auf einer Wiese in einem sich nach rechts öffnenden Reigen um einen Baum. Ein Sackpfeifenspieler, der sie musikalisch begleitet, sitzt mit gekreuzten Beinen am rechten Bildrand. Durch einige Schafe, die hinter den Tänzern grasen, wird deutlich, dass es sich bei der fröhlichen Gesellschaft ebenfalls um Hirten handelt. Zwei kleine Hunde gehen am unteren Bildrand in spielerischer Kampfhaltung aufeinander los; ein dritter springt an einem Stock empor, den der letzte Tänzer schräg zu Boden, in Richtung der rechten unteren Bildecke, streckt. Dieser Tänzer mit seinem gemusterten, hellblauen Kapuzenumhang ist als Rückenfigur gegeben, sein linkes Bein hat er, bereit für den nächsten Tanzschritt, seitlich angewinkelt. Es folgt ein älteres Hirtenpaar, das sich im Profil einander zugewandt hat; die übrigen Hirtenpaare nehmen unterschiedliche Haltungen ein. Insgesamt soll ein ausgelassener Eindruck erweckt werden. Doch wirken die Figuren in ihrer präzisen Ausarbeitung und den Konturen wie in ihren Bewegungen erstarrt. Die angedeuteten Verschattungen am Boden binden sie nicht in die Landschaft ein, sondern heben sie vielmehr vom Untergrund ab, sodass sie wie auf das Blatt aufgelegt wirken.

Im Unterschied zu dem älteren Hirtenpaar im Vordergrund, dessen tänzerisch anmutende Schreitbewegungen zum allgemeinen Figurenrepertoire gehören und in einer Vielzahl von Bildern unterschiedlichsten Inhalts zu finden sind¹⁷⁷, und auch im Vergleich zu dem Tänzer in Rückenansicht, dessen seitlich angewinkeltes linkes Bein in weniger ausgeprägter Form ebenfalls häufig in anderen Bildzusammenhängen vorkommt, ist der leicht springende Hirte, der den Reigen nach rechts führt, mit seiner ins Hohlkreuz gebogenen Haltung und dem hoch angewinkelten rechten Spielbein eine eher singuläre Erscheinung. Als Anregung könnten hier die exaltierten Bewegungen der *Moriskentänzer* in dem rundformatigen Kupferstich von Israhel van Meckenem gedient haben. Übereinstimmungen lassen sich aber auch zu einer grafischen Vorlage beobachten, die der Künstler ohnehin im gleichen Werk verwendet hat: Wie bereits erwähnt, markiert die erweiterte Ausgestaltung vom *Kampf zweier Männer mit dem Zentauren* des Meisters IAM von Zwolle auf fol. 41v den Beginn des Toten-Offiziums. (siehe Abb. 15 und 16) Abgesehen von der Armhaltung und dem weiter vorgestreckten

177 So z. B. auch in Darstellungen zu den unterschiedlichen Stationen der Passion, wie z. B. bei der Kreuztragung.

Unterschenkel seines rechten Beines stimmt der dort von rechts kommende Angreifer in seiner Körperhaltung mit der markanten Rückenlinie in seitenverkehrter Ansicht erstaunlich gut mit dem Tänzer in der *Verkündigung an die Hirten* überein.

Darstellungen von Tanzenden sind generell eher in profanen Zusammenhängen wie allegorischen Liebesromanen oder Totentänzen zu finden, in Stundenbüchern kommen sie nur vereinzelt im Zusammenhang mit der Verkündigung an die Hirten vor,¹⁷⁸ noch seltener tanzen die Hirten dabei um einen Baum. Als eines der wenigen Vergleichsbeispiele ist eine Darstellung vom Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle¹⁷⁹ aus einem von Antoine Vérard gedruckten französischen Stundenbuch zu nennen, die allerdings später entstanden ist. Hier sind die um den Baum tanzenden Hirten wieder als Nebenszene zur *Verkündigung an die Hirten* im bas-de-page untergebracht.

In der Miniatur zur *Verkündigung an die Hirten* auf fol. 19v im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* nimmt der Baum eine zentrale Stellung im Bild ein. Mit seinem hohen schlanken Stamm, der in leichter Untersicht gezeigten schirmartigen Baumkrone mit den gefächerten feinen Blättern, den kleinen roten Früchten an der Unterseite und den punktförmigen gelben Blüten darüber verbindet er die beiden Bildhälften nicht nur formal miteinander, als Blickfang gibt er auch Anlass zur Interpretation der Szene. Neben der eher allgemeinen Deutung als *Baum des Lebens* bringt man eine Gruppe von um einen Baum tanzenden Menschen mit dem Maitanz als Ausdruck der Lebensfreude in Verbindung. Ungeachtet der jahreszeitlichen Verschiebung der Weihnachtsgeschichte vom Winter in das späte Frühjahr würde damit der heidnische Brauch um Fruchtbarkeit und Erneuerung eine christologische Umdeutung erfahren.¹⁸⁰ Noch scheinen die tanzenden Hirten die Botschaft nicht empfangen zu haben. Sie blicken nicht zu der himmlischen Erscheinung empor, wie dies bereits die Hirten im Hintergrund tun. Ihr noch rein profanes Vergnügen kann sich jeden Moment, beim Erfahren der Frohen Botschaft, in die Freude über Christi Geburt und die damit verbundene Erlösung

178 Testard greift das Motiv der tanzenden Hirten selbst noch dreimal auf, jeweils im Stundenbuch M. 1001 der PML in New York auf fol. 44, im Missale von Montierneuf (Paris, BnF, Ms. lat 873) auf fol. 21 und im La Rochefoucauld-Stundenbuch (Brüssel, KBR, Ms. 15077) auf fol. 57. Im Roman de la Rose (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195) zeigt er auf fol. 7 einen Reigen von Tanzenden in profanem Zusammenhang.

179 Zu diesem Künstler, der auch unter dem Namen Maler der Très Petites Heures d'Anne de Bretagne geführt wird, vgl. Nettekoven, Ina, Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500, Diss., Turnhout 2004.

180 Vgl. Schmidt, Margarete, Warum ein Apfel, Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume, Regensburg 2000.

zum ewigen Leben wandeln. Testard gelingt es, durch die visuelle Umsetzung der zeitlichen Komponente dem Bild inhaltliche Komplexität zu verleihen.

Die Darbringung im Tempel

Die Folge der großformatigen Eigenkompositionen Testards beschließt die Miniatur zur Non mit der *Darbringung im Tempel* auf fol. 24v. (Abb. 26) Zu beiden Seiten eines Altares stehen Maria und Simeon einander in Dreiviertelansicht zugewandt. Das Bild ist nahsichtig konzipiert, d. h. die Figuren sind als Kniestücke ganz an den unteren Bildrand herangerückt; sie nehmen jeweils eine Bildhälfte und drei Viertel der Bildhöhe ein. Testard nimmt direkt Bezug auf die vorangegangene Miniatur von Bourdichon, indem er nicht nur dessen Nahsicht nachahmt, sondern auch die beiden Hauptfiguren, die jeweils eine Bildhälfte dominieren, wie dieser als Dreiviertelfiguren nah an den unteren Bildrand rückt. In Entsprechung zu Bourdichons Maria in der *Anbetung der Könige* ist Testards Maria mit dem graublauen Kleid, dem weißen, locker vor die Brust gelegten Haubentuch und dem intensiv ultramarinblauen Mantel bekleidet. Das Kind hält sie ebenfalls auf ähnliche Weise in ihren Armen. Simeon wiederum ist in seiner Kopfhaltung, im Blick und mit dem wallenden grauen Haupt- und Barthaar dem ältesten König von Bourdichons Miniatur nachempfunden. Die Figuren und Raumelemente werden zudem von der dreidimensional wirkenden Bildrahmung überschritten.

Der Raum, der den Tempel vorstellen soll, in dem die heilige Familie dem greisen Priester Simeon begegnet, ist im Hintergrund durch eine im Anschnitt gezeigte bildparallele, hintereinander versetzte Bogenarchitektur in mattem Grau-Grün strukturiert, aber nicht näher als solcher definiert. Ein Fenster und eine Tür sind angedeutet und jeweils mit dem Wappen des Auftraggebers verziert.

Maria steht mit dem Christusknaben auf dem Arm auf der rechten Bildseite. Über ihrem blauen Gewand und einem weißen Haubentuch trägt sie ihren charakteristischen ultramarinblauen Mantel, der sich in seiner Intensität von der gedämpften Farbigkeit des restlichen Bildes abhebt. Maria hält das Kind halb in ihrem Umhang geborgen und blickt leicht skeptisch zu Simeon, so als würde sie zögern, es ihm anzuvertrauen. Möglicherweise soll auch die bei Lukas 2, 22–35 erwähnte Verwunderung über die Worte des alten Mannes ausgedrückt werden, der in dem Kind den Heiland erkennt, was eine genaue Textkenntnis des Künstlers voraussetzen würde.

Bis auf ein feines weißes Tuch, das ihm locker um den Unterleib und über dem linken Unterarm liegt, ist das Kind nackt. Mit seiner Linken fasst es sich an sein linkes Knie, die Füße sind gekreuzt, mit seiner Rechten hat der Knabe eine rote Perlen- oder Korallenkette gegriffen, die er um den Hals trägt. Sein Körper ist in Dreiviertelansicht der Mutter zugewandt, der Kopf aber über seine rechte Schulter nach hinten gedreht. Der Christusknabe blickt allerdings nicht zu Simeon, sondern zu dem Messer, das vor Simeon auf dem Altar liegt. Es erinnert an die Beschneidung, die im jüdischen Ritus vor der Darbringung des Erstgeborenen im Tempel erfolgt und bei der die Mutter nicht anwesend sein darf, da sie zu diesem Zeitpunkt noch als unrein gilt.

Simeon ist als Greis mit langem, an der Stirn lichtem grauem Haar und mit langem, zweigeteiltem grauem Bart auf der linken Bildseite wiedergegeben. Er trägt ein weißes Priestergewand mit einem kostbar verzierten Umhang und hat die Hände, mit andächtigem Blick auf das Kind, zum Gebet zusammengelegt. Sein Unterkörper wird von dem schräg stehenden Altar überschritten, der in steinernem Grau gehalten und mit einer helleren Deckplatte versehen ist. Der Betrachter blickt auf eine quadratische Öffnung im Seitenteil, wo zwei Bücher so angeordnet sind, dass ihre Kanten und Ecken die der Öffnung wiederholen. Doch statt Perspektive plausibel zu machen, wirken sie eher wie eine Spielerei des Künstlers. Dennoch ist der Altar das zentrale Element, mit dem Räumlichkeit suggeriert wird. Durch die Deckplatte, deren freie Fläche der einzige Ruhepunkt im Bild ist, werden nicht nur die Hauptpersonen im Vordergrund optisch voneinander getrennt, es wird auch Distanz zu der dicht gedrängten Menschenmenge geschaffen, die im Mittelgrund hinter Maria den Raum füllt.

Die gegen Bibel und Legende hier als junge Frau dargestellte Hanna tritt hinter dem Altar als weitere zentrale Gestalt zwischen Maria und Simeon in Erscheinung; in ihrer Kopf- und Körperhaltung wirkt sie wie eine Doppelung des Simeon. Den Korb mit den zwei Tauben, die zur Auslösung der Erstgeburt geopfert werden sollen, hat sie auf dem Altar abgestellt. Trotz der perspektivischen Entfernung ist er genau zwischen dem Kopf des Christusknaben und Simeons Ellbogen platziert und stellt dadurch einen entsprechenden Bezug her.

Von den übrigen Personen sind nur die überschrittenen Köpfe zu sehen. Joseph, mit grauem Bart und grünem Hut, ist knapp hinter Maria an den rechten Rand gedrückt. Hinter ihm sind die Köpfe zweier Frauen mit turbanartigen Hauben angedeutet, eine davon zeigt ein ausdrucksvolles Profil. Hinter den Frauen, vor einer dunklen Tür, ist frontal der Kopf eines

weiteren alten Mannes mit langem grauem Bart zu entdecken. Seine ausgefallene Kopfbedeckung mutet italienisch an. Die ungewöhnliche En-face-Ansicht dieser Figur erinnert zudem an die Figur des Joseph in den zwei eng verwandten italienischen Gemälden der *Darbringung* von Giovanni Bellini und Andrea Mantegna, die beide in den 1460er Jahren angefertigt wurden.¹⁸¹ Sowohl bei Bellini als auch bei Mantegna ist Joseph auf ähnliche Weise im Hintergrund, zwischen Maria und Simeon, mit geteiltem grauem Bart in frontaler Ansicht gegeben. (Abb. 27)

Auch wenn die Gemälde mit ihrem um das halbfigurige Personenensemble noch enger gefassten Ausschnitt vor monochrom dunklem Hintergrund in ihrer Erscheinung vollkommen anders wirken als Testards Miniatur, gibt es, insbesondere im Vergleich mit der *Darbringung* von Mantegna, überraschende Übereinstimmungen, was die Gesichter der Figuren angeht. So zeigt der Joseph bei Testard mit seinen ausdrucksstarken Augen Parallelen zu dem Kopf des jungen Mannes, der bei Mantegna am rechten Bildrand erscheint. Testards Maria weist darüber hinaus große Ähnlichkeit mit der Hanna von Mantegnas Gemälde auf, die sich dort hinter Maria zum linken Bildrand wendet.

3.3 Resümee

Aus den biografischen Angaben zu Charles d'Angoulême und Louise de Savoie werden die komplexen verwandtschaftlichen Beziehungen des französischen Adels deutlich und zugleich das gesellschaftliche Umfeld, in dem Testard seine Kunst entfalten konnte. Über die Hälfte seiner bisher bekannten Handschriften hat Testard für das Fürstenpaar ausgemalt. Während er vor seiner Anstellung bei Hofe überwiegend Stundenbücher und Bücher zum liturgischen Gebrauch geschaffen hat, überwiegen seit seiner Position als Hofmaler profane Werke.

Im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* spiegeln sich in einem vielfältigen Nebeneinander von Miniaturen und Grafiken unterschiedlicher Künstler und den reich gestalteten Schriftseiten mit ihren Bordüren die künstlerischen Strömungen der Zeit. Robinet Testard verwendet deutsche und niederländische Grafiken nicht nur für eigene

181 Giovanni Bellini, *Darbringung*, um 1460–64 in Venedig angefertigt, heute Fondazione Querini Stampalia, Venedig; Andrea Mantegna, *Darbringung*, um 1465/66, Gemäldegalerie Berlin. Andrea Mantegna war der Schwager von Giovanni und Gentile Bellini; er heiratete 1454 deren Schwester Nicolosia Bellini. Aus der umfangreichen Literatur, insbesondere zum Verhältnis der beiden Künstler, vgl. Pächt, Otto, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts – Die Bellinis und Mantegna*, München 2002; Bellosi, Luciano, *Giovanni Bellini et Andrea Mantegna*, in: Agosti, Giovanni/Thiébaud, Dominique, *Mantegna, 1431–1506, Ausst.-Kat.*, Paris, Musée du Louvre, 26.9.2008–5.1.2009, Paris 2008, S. 103–151.

Kompositionen, er greift auch formal auf die dort stärker verbreitete Methode zurück, diese direkt in Handschriften zu integrieren, indem sie eingeklebt und koloriert werden. Dort, wo er sie nach seinem Bedarf in seine Bilder integriert und inhaltlich verändert, löst er sich vom ursprünglichen Maßstab, was darauf hindeutet, dass er die Vorlagen zum Teil frei übertragen haben muss.

Daneben fügt er auf subtile Weise italianisierende Elemente in seine Bilder ein und passt sich schließlich ebenso feinsinnig der Darstellungsweise seines renommierten Kollegen an. Insbesondere das gleichzeitige Auftreten Robinet Testards und Jean Bourdichons zieht unweigerlich den Vergleich der Künstler nach sich, der in der Forschung sehr unterschiedlich ausfällt. So meint man, nicht nur in Testards Miniatur der *Darbringung* auf fol. 24v oder sogar in dem auf Druckgrafik basierenden *Urteil des Salomo* auf fol. 34v eine Arbeit aus der Schule Bourdichons erkennen zu können,¹⁸² es wird sogar irrigerweise vermutet, dass die gesamte Handschrift in der Werkstatt von Jean Bourdichon entstanden sei.¹⁸³ Doch auch bei genauerer Unterscheidung kommt man zu gegensätzlichen Einschätzungen: Eberhard König weist auf die stilistische Andersartigkeit Testards hin, die er als gotisch, flämisch geprägt und der Tradition nördlich der Alpen verpflichtet ansieht und die mit dem italienisch geprägten Bourdichon nichts gemein habe.¹⁸⁴ Dagegen sieht Véronique Day trotz der Unterschiede auch Übereinstimmungen in der Behandlung der Figuren, die bei beiden Künstlern, frei von erzählerischen Elementen, eine isoliert ikonenhafte Wirkung hervorrufe. Testard mische eine gewisse Naivität seiner Figuren mit der eleganten Einfachheit Bourdichons. Dieser dagegen zeige eine Tendenz zur Vereinfachung, die der von Testards Figuren ähnlich sei. Im Unterschied zu Bourdichon, der das Volumen hervorhebe, betone Testard die Linearität.¹⁸⁵

Obwohl die Beurteilungen derart unterschiedlich, fast widersprüchlich ausfallen, haben doch alle ihre Berechtigung. Die Begründung liegt in der Art und Weise, wie Testard mit dem Fremdmaterial umgeht. Das, was er bei der Grafik anwendet, überträgt er auch auf die Bilder des Künstlers aus Tours: Er ist in der Lage, seinen Stil bis zu einem gewissen Grad den anderen Vorlagen und Bildern anzupassen. Indem er zunächst die Art der Bildeinfassung von

182 Vgl. MacGibbon, David, Jean Bourdichon. A court Painter of the fifteenth Century, Glasgow 1933, insbesondere S. 80 und S. 98–99. Belkin 1990, S. 31 und Anm. 2.

183 So z. B. von Limousin, Raymond, Jean Bourdichon, Paris 1954, S. 59: „Je suis cependant persuadé que l'on peut attribuer l'ensemble du manuscrit à l'atelier de Bourdichon et, notamment, le Charmant calendrier.“ Hansen schließt sich dieser Meinung an, vgl. Hansen, Wilhelm, Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf, München 1984, S. 220.

184 Siehe König 1984, S. 72 und ders. 1989, Nr. 68, S. 468.

185 Siehe Day 1993, S. 187–188.

Bourdichon imitiert und seine Miniatur ebenfalls mit dreidimensionalen Goldrahmen auf farbigem Grund umgibt, verleiht er ihr, wenn auch nicht ein einheitliches Erscheinungsbild, so doch – im wahrsten Sinne des Wortes – einen einheitlichen Rahmen.

Es bleibt die Frage nach der Intention des Künstlers, ein derartiges Werk zu schaffen. Unterschiedlichstes Bildmaterial wurde einerseits mit traditionellen Texten, andererseits mit individuell auf den Fürsten abgestimmten Gebeten kombiniert. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass es für diese Handschrift zumindest zum Teil Absprachen mit Charles d'Angoulême gegeben haben muss, die grundsätzliche Konzeption aber Testard überlassen blieb. Die beiden Miniaturen von Bourdichon könnten wie die Grafiken als Sammlerstücke erworben worden sein. Denkbar ist ein Auftrag, ein Konvolut gesammelter einzelner Blätter aus dem neuen Medium der Druckgrafik und von einem der wichtigsten Buchmaler der Zeit mit dem Grundstock eines Stundenbuches aus Tours zu einem sehr persönlichen Gesamtwerk für Charles d'Angoulême zu verbinden.

Eine Erklärung für Testards einzigartige Konzeption lässt sich aus Nicholas Hermans Überlegungen zu Bourdichons Rolle als Hofmaler ableiten.¹⁸⁶ Demnach bestand selbst für bereits angestellte Hofkünstler die Notwendigkeit, immer wieder Ausgefallenes zu schaffen, um das Interesse ihrer Auftraggeber aufrechtzuerhalten. Oft waren diese Werke nicht Gegenstand eines formellen konkreten Auftrags, sondern wurden in Erwartung einer zukünftigen Belohnung hergestellt: „Some of the most extraordinary objects produced for noble patrons, ..., were not the subject of a formal commission but were instead produced in anticipation of future reward.“¹⁸⁷ Für den Auftraggeber wiederum waren außergewöhnliche Stücke notwendig zur Demonstration von Macht und Prestige.¹⁸⁸ Es wird demnach auch in Testards Interesse gewesen sein, sich mit besonderen Arbeiten die Gunst seines Fürsten zu sichern, zugleich wird es in Charles' Interesse gewesen sein, seine neuesten visuellen Errungenschaften zu präsentieren und damit seine Kunstsinnigkeit und seinen guten Geschmack unter Beweis zu stellen. Dies zeigt zum einen, mit welchem Bewusstsein der Buchmaler diese besondere Aufgabe bearbeitet hat, zum anderen lässt es Schlüsse auf den Auftraggeber zu, die ihn als kunstinteressiert und gebildet erscheinen lassen.

186 Herman, Nicholas, Just Reward? Reflections on (and new Evidence for) Jean Bourdichon's Administrative Role at Court, in: Eichberger, Dagmar/Lorentz, Philippe/Tacke, Andreas (Hrsg.), The artist between court and city: (1300-1600); L'artiste entre la cour et la ville; Der Künstler zwischen Hof und Stadt, Petersberg 2017, S. 55–67.

187 Ebd. S. 56

188 Ebd. S. 63.

Eine etwas spätere Datierung – von 1482-84 auf Ende 1484-85 und vor 1488 – würde bedeuten, dass Testard die Handschrift bereits in seiner Stellung als Hofmaler von Charles d'Angoulême gestaltet hat. Damit ließe sich auch die Vorstellung auflösen, dass die Handschrift zur nachträglichen Einarbeitung der *Anbetung der Könige* zwischen den verschiedenen Städten hin- und hergewechselt ist. Robinet Testard hätte die gesammelten Stücke nach seiner Gesamtkonzeption eingeklebt oder auf die Stege der abgeschnittenen Seiten montiert und seinen eigenen Darstellungen angepasst. Die besondere Leistung Robinet Testards liegt somit in erster Linie in seinem künstlerischen Verständnis für die groß angelegte Gesamtkonzeption des Buches, indem er nicht nur die verschiedenartige künstlerische Ästhetik von gemalten und gestochenen Bildern zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfügt, sondern auch Strömungen zeitgenössischer Malerei nördlich und südlich der Alpen aufgreift und zu eigenständigen Kompositionen verarbeitet. Damit ist das *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* zu Recht als die zentrale Handschrift in seinem Werk zu betrachten.

4 IM UMBRUCH – HANDSCHRIFTEN FÜR LOUISE DE SAVOIE

Eine Besonderheit in Robinet Testards Handschriften ist die vielfältige Darstellung von Frauen. Über ihre ikonografische Notwendigkeit hinaus zeigt er sie häufig in Szenen, die bislang rein männlich besetzt waren, wie z. B. als Beifiguren in den *Secrets de l'histoire naturelle* oder im *Livre des simples médecines* des Matthaeus Platearius.¹⁸⁹ In diesem Kapitel geht es um Testards Orientierung an den Bedürfnissen einer weiblichen Leserschaft, insbesondere an denen seiner Fürstin, die für Testard zu Beginn des Jahres 1496 noch einmal an Bedeutung gewinnt. Denn nach dem Tod von Charles d'Angoulême wird sie dazu beigetragen haben, seine durchaus nicht selbstverständliche Position am Hof zu sichern.¹⁹⁰ Louise de Savoie wurde nun zu seiner Hauptauftraggeberin, bei der er weiterhin fest angestellt war. Einträge in ihrem Rechnungsbuch von 1497 belegen, dass sie den Schreiber Jean Michel und den „enlumineur“ Robinet Testard weiterbeschäftigte.¹⁹¹

Neben einigen historischen und erbaulichen Texten war sie vor allem an Werken interessiert, welche die Bedeutung von Frauen thematisieren. Dazu gehören sowohl Giovanni Boccaccios *Des cleres et nobles femmes*, die zwar der Graf selbst noch zu seinen Lebzeiten in Auftrag gegeben haben wird, die aber dem Besitz von Louise de Savoie zugeordnet werden,¹⁹² als auch die *Épîtres oder auch Héroïdes* des Ovid, die Testard nachweislich für sie illuminiert hat. Stilistisch eng verwandt ist eine zweite Fassung der *Héroïdes* des Ovid (San Marino [Ca], Huntington Library, HM 60) deren Provenienz nicht geklärt ist, die aber aus ikonografischen Gründen dem engsten Umfeld der Fürstin zuzurechnen sein dürfte. Evrard de Contys *Livre des échecs amoureux moralisés* behandelt zwar nicht das Sujet der berühmten Frauen, wurde aber ebenfalls von Louise de Savoie in Auftrag gegeben und gilt als eine der letzten bedeutenden Handschriften, die Robinet Testard illuminiert hat.¹⁹³

189 Deborah McGrady hat in ihrem Artikel zum Rosenroman Douce 195 in der Bodleian Library in Oxford bereits die Ausrichtung seiner Illustrationen auf ein weibliches Publikum untersucht. Vgl. McGrady 2001, S. 202–227.

190 Vgl. Warnke 1985, S. 156.

191 Siehe Paris, BnF. Ms. fr. 8815, fol. 72.

192 Vgl. Quentin-Bauchart 1886, S. 19, Nr. 9 und ders. 1891, S. 178, Nr. 10.

193 Diese Einschätzung äußert Avril im Katalogbeitrag zur Handschrift in Avril/Reynaud 1993, Nr. 232, S. 408–409. Marie Jacob übernimmt diese Ansicht in ihrem Katalogeintrag zu Ms. fr. 143, vgl. Paris 2010, Nr. 86, S. 201–202. Allgemein zur Handschrift vgl. auch Sénemaud 1861, S. 62, Nr. 1.

4.1 Evrard de Conty, *Le Livre des échecs amoureux moralisés* – Paris, BnF, Ms. fr. 143

Evrard de Conty, Hofarzt von König Charles V., hat das *Livre des échecs amoureux moralisés* um das Jahr 1400 als kommentierte Prosa-Version eines etwas älteren allegorischen Lehrgedichtes verfasst. Im Verlauf von über 31000 Versen gelangt der erzählende Autor nach philosophisch-theologischen Abhandlungen und nach Begegnungen mit zahlreichen antiken Gottheiten¹⁹⁴ zum Garten von *Dedit* (= Vergnügen), der dem Garten des Rosenromans nachempfunden ist. Dort wird er von der Dame seines Herzens beim Schachspiel mattgesetzt.¹⁹⁵ Die Handschrift Ms. fr. 143 der Pariser Nationalbibliothek ist eine von fünf vollständig erhaltenen Kopien dieses Textes, der hier noch auf 56 Folios ein Text der *Archilogesophie* des Jacques Legrand angefügt ist, eine Art didaktische Enzyklopädie, die Louis d'Orléans, dem Großvater von Charles d'Angoulême, gewidmet war.¹⁹⁶

Das Buch beeindruckt durch seine Größe von 51,5 x 34,5 cm und den Umfang von 416 Blatt Pergament. Es ist mit 31 Miniaturen ausgestattet, die Robinet Testard sehr textnah gestaltet hat; 30 Miniaturen illustrieren das *Livre des échecs amoureux moralisés*, nach 160 Folios ohne Textschmuck markiert ein Dedikationsbild den Beginn der *Archilogesophie*. Der zweispaltige Text ist in sehr sorgfältiger Bastarda geschrieben; abgesehen von der prismatischen Initialen im Frontispiz sowie auf fol. 104v, 198v und 359re, ist der restliche Text mit herkömmlichen Initialen in Pinselgold auf blauem Grund mit roter Füllung und weißer Musterung, Paragraphenzeichen in Gold abwechselnd auf rotem oder blauem Grund und vereinzelt farbigen Zeilenfüllstreifen schlicht dekoriert.

194 In Abhandlungen zu diversen Gottheiten wird auch mehrfach auf die entsprechenden Darstellungen in Ms. fr. 143 eingegangen, wie z. B. allgemein in Seznec, Jean, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990. Zu Natura vgl. Modersohn, Mechthild, *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonografische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin 1997, S. 170–172 und Abb. 170–174. Zu Diana vgl. Zalamea, Patricia, *Subject to Diana: picturing desire in French Renaissance courtly aesthetics*, Diss., New Brunswick (NJ) 2007, insbesondere S. 53–72 und zahlreiche Abb.

195 Zum Text vgl. Yalom, Marilyn, *Birth of the Chess Queen*, New York 2004, S. 123–127; Legaré/Guichard-Tesson/Roy 1991, S. 17 ff; Hyatte, Reginald, *The Manuscripts of the Prose Commentary (Fifteenth Century) on Les Échecs Amoureux*, in: *Manuscripta*, Bd. 26, 1982, S. 24–30. Hauptgegenstand der Untersuchung von Legaré, Guichard-Tesson und Roy ist die flämische Handschrift Paris, BnF, Ms. fr. 9197, die um 1490–1495 entstanden ist und vom Maler des Antoine Rolin illuminiert wurde. Testards Fassung wird eher am Rande erwähnt.

196 Vgl. Paris 1836, S. 279 ff, hier S. 283.; Avril/Reynaud 1993, Nr. 232, S. 408; Paris 2010, Nr. 86, S. 201.

4.1.1 Zur Deutung der Eingangsminiatur

Unter der Überschrift „Livres appartenu à Francois Ier“ hat Quentin-Bauchart Testards *Livre des échecs amoureux moralisés* als Handschrift aufgeführt, die für François angefertigt worden sein soll, als dieser noch nicht König, sondern der junge Comte d'Angoulême war – eine Zuordnung, die auf Paulin Paris zurückgeht, der sie als eine Art pädagogische Lektüre für die Kinder von Louise de Savoie angesehen hat.¹⁹⁷ Diese Annahme beruht auf der Deutung des Eingangsbildes in Verbindung mit den im Buch verteilten Wappen: Auf fol. 1 ist das Allianzwappen des Hauses Angoulême/Savoie in den unteren Rand der umlaufenden goldgrundigen Bordüre eingefügt. Ein weiteres Wappen ist im Bild selbst zu finden: Im Vordergrund, in einem Raum mit Holzgewölbedecke und auffällig gemustertem Kachelboden, ist links der Autor mit dem vollendeten Werk zu sehen. Auf der rechten Seite öffnet sich der Raum zu einem Hinterzimmer, in dem sich ein junges Paar, begleitet von einem älteren Mann mit Hund, an einem Tisch gegenüber sitzt und Schach spielt. In das Seitenteil des Tisches ist das Herrschaftszeichen der Familie Angoulême eingearbeitet. (Abb. 28)

In der Ummauerung des von der Dame *Nature* bewachten Gartens auf fol. 198v ist in der Architektur über dem Portal der Göttin *Pallas* (Athene) ein Wappen integriert, das in der Kombination Angoulême/Savoie das Feld Angoulême nochmals unterteilt und mit dem Emblem der Visconti – eine Schlange, die einen Menschen verschlingt – im unteren Viertel verbindet. Zusätzlich ist das Wappen von einer Krone und der Kette des Ordens vom Goldenen Vlies eingefasst. (siehe Abb. 10) Zweifellos ist dies als Hinweis auf die Abstammung aus dem Hause Visconti und den damit verbundenen Machtanspruch auf Mailand zu verstehen, den François später, nach seinem siegreichen Italienfeldzug 1515/16, geltend gemacht hat. Ein weiteres Mal sind die Embleme des Fürstenpaares auf fol. 359 in der Dedikationsminiatur zu Beginn der *Archilogesophie* in den Zwickeln des rahmenden Bogens im Vordergrund und im Fenster im Hintergrund zu sehen.

Aufgrund dieser Abstammungszeichen und wegen des grünen Pflanzentriebs, der bei den beiden jungen Leuten im Hintergrund der Eingangsminiatur jeweils an den Kopfbedeckungen befestigt ist, hat Paris den jungen Mann, der dem Betrachter den Rücken zuwendet, als den jungen François d'Angoulême interpretiert, die Dame, die bei dem älteren Mann auf dem Schoß sitzt, als seine Schwester Marguerite. Den älteren Mann, der der jungen Frau über die Schulter blickt und einen weißen Jagdhund an einer Kette hält, bringt er mit Artus de Gouffier

197 Vgl. Quentin-Bauchart 1891, S. 20 und S. 61–64, Nr. 1; Paris 1836, S. 279 ff. und Bd. 2, 1838, S. 240.

(1474–1519), Mentor und enger Vertrauter von François, in Verbindung: „Or, tout porte à croire que cette première miniature représente le jeune François, Marguerite sa soeur, depuis reine de Navarre, et enfin Artus de Gouffier, chevalier de l'ordre du roi ez gouverneur des enfants du comte d'Angoulême.“¹⁹⁸ Die Handschrift wäre in diesem Fall nicht vor 1506 zu datieren, da Artus de Gouffier erst in diesem Jahr den in Ungnade gefallenen Pierre de Rohan als Gouverneur von François ablöste.

Die Grenzen zwischen Auftraggeber und Besitzer sind hier fließend, denn von Louise ist bekannt, dass sie mehrfach Handschriften anfertigen ließ, die für ihren Sohn François bestimmt waren.¹⁹⁹ Und tatsächlich befand sich das Werk in der persönlichen Bibliothek von François Ier.²⁰⁰ Louise selbst hat das Wappen mit der Anspielung auf das Haus Visconti bereits 1499 als Siegel auf einem Rechnungsbeleg verwendet.²⁰¹ Die gold-blaue Bordierung, die das Wappen Angoulême/Savoie auf fol. 1 im Bereich des Hauses Savoie mit dem silbernen Kreuz auf rotem Grund umgibt, ist ein weiteres Detail, das nicht nur einen deutlichen Bezug zu Louise de Savoie herstellt, sondern auch den Entstehungszeitraum eingrenzt.

Avril sieht darin einen Hinweis auf das Jahr 1496, in dem Louises Vater Philippe II. zum Herzog von Savoyen erhoben wurde, und schließt daraus, dass die Ausmalung des Buches zu diesem Zeitpunkt bereits begonnen worden sein musste. Spätestens 1498 soll das Werk vollendet gewesen sein, da Louise mit ihren Kindern in diesem Jahr auf Anordnung des Königs nach Blois und später nach Amboise zog und Avril davon ausgeht, dass Robinet Testard in der Folge keine derart anspruchsvollen Aufträge mehr erhielt. Im Zuge dieser Überlegungen und der deutlich früheren Datierung lehnt Avril Paris' Interpretation des jungen Paares als Louises Kinder ab, die zu diesem Zeitpunkt zu jung für eine solche Darstellung gewesen wären, und deswegen auch die Auslegung der Handschrift als Lehrwerk zur Erziehung des jungen François:

„Il n'y a donc aucune raison de voir dans le volume un ouvrage destiné à l'éducation du jeune François d'Angoulême et de sa soeur Marguerite, comme le voulait Paulin Paris, qui croyait les reconnaître dans les deux personnages jouant aux échecs figurés à l'arrière-plan de la première miniature.“²⁰²

Patricia Zalamea äußert sich zu Recht verwundert über Avrils Argumentation zur Datierung. Die Vollendung der Handschrift an den Umzug der Fürstin an den Königshof zu knüpfen, hält

198 Paris 1836, S. 281.

199 Vgl. Edmunds 1990, S. 130–131; Lecoq 1987, S. 69–117; Winn 1984 und 2001.

200 Vgl. Laffitte 2015, S. 132.

201 Die entsprechende Rechnung stammt vom 6. April 1499. Vgl. Lecoq 1987, S. 48–50, insbesondere S. 49 und Anm. 63 mit Verweis auf Roman, Joseph, Inventaire des sceaux de la collection des pièces originales du Cabinet des titres à la Bibliothèque nationale, Paris 1909, Nr. 324, S. 37.

202 Avril/Reynaud 1993, Nr. 232, S. 408.

sie nicht für plausibel. Lediglich das Jahr 1496 könne aufgrund der Verleihung des Herzogstitels an Louises Vater als *Terminus post quem* akzeptiert werden, die Fertigstellung zu einem späteren Zeitpunkt sei dadurch jedoch nicht ausgeschlossen.²⁰³

Die Identifikation einer Person kann zu dieser Zeit an ihre charakterisierende Bekleidung anstelle ihrer individuellen Gesichtszüge geknüpft sein. Die Kleidung wird gleichsam zum Attribut, anhand dessen die betreffende Person wiedererkennbar wird. Eberhard König beschreibt dies am Beispiel einer Miniatur in den *Grandes Heures du duc de Berry* (Paris, BnF, Ms. lat. 919, fol. 96), in der Philipp II. der Kühne von Burgund (1342–1404) u. a. an seiner schwarzen Mütze mit der kostbaren Agraffe zu erkennen sei: „... et identifié par son bonnet noir à l’agrafe précieuse.“²⁰⁴ Auch Louise de Savoie in ihrem Witwenhabit ist ein gängiges Beispiel dieser Art der Wiedererkennbarkeit bestimmter Personen anhand von typischer Kleidung. Vor diesem Hintergrund hält Zalamea die Interpretation des jungen Schachspielers in Rückenansicht in seiner gegürteten Schecke mit den weiten Ärmeln, den roten Beinlingen und der roten Kappe als den jugendlichen François für vorstellbar, da dieser mehrfach auf ähnliche Weise dargestellt worden sei.²⁰⁵ (Abb. 29) Ferner teilt sie auch Paris’ Einschätzung als didaktisches Werk, da der Inhalt mit seiner moralisch-metaphorischen Interpretation des Schachspiels eindeutig in diese Richtung weise.²⁰⁶

Bei all diesen Betrachtungen ist zu bedenken, dass es sich hier um ein gewaltiges Buch handelt, das allein durch seinen Verbrauch an Pergament sehr teuer gewesen sein muss und mit Illustrationen von höchster Qualität ausgestattet ist. Daher ist Avrils Auffassung zu folgen, dass es unwahrscheinlich ist, dass Louise es tatsächlich nur zu rein pädagogischen Zwecken geordert haben soll. Auch die Erhebung ihres Vaters zum Duc de Savoie kann kein ausreichender Anlass für solch einen luxuriösen Auftrag gewesen sein. Gerade die unterschiedlichen Wappen an verschiedenen Stellen im Buch und die vermeintliche Darstellung von Louis d’Orléans, dem Stammvater der Familie und Namensvetter des Königs, zu Beginn der *Archilogesophie* auf fol. 359, sind vielmehr als eine Zusammenschau der Herkunft von François d’Angoulême zu lesen.

203 Siehe Zalamea 2007, S. 67, Anm. 123.

204 König, Eberhard, *La réalité du portrait dans les manuscrits enluminés*, in: Olariu, Dominic (Hrsg.), *Le portrait individuel. Réflexions autour d’une forme de représentation, XIIIe au XVe siècles* (Tagungsakten, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 6–7 Feb. 2004), Bern 2009, S. 167–189 (= König 2009a).

205 Siehe Zalamea 2007, S. 66. Der junge François ist z. B. zu sehen in Octavien de Saint-Gelais, *Le séjour d’honneur*, Paris, BnF, Rés. Vélins 2239, fol. 1v (gedruckt von A. Vérard um 1505) oder auch in Jean Gerson, *Les reigles de bien vivre*, Paris, BnF, Rés. Vélins 1764, fol. 1v (gedruckt von A. Vérard um 1506).

206 Siehe Zalamea 2007, S. 67–71.

In diesem Sinne lässt sich auch die Hintergrundszene der Eingangsminiatur deuten: Das Schach spielende Paar und der ältere Mann sitzen am Tisch mit dem Wappen des namensgebenden Hauses Angoulême. Wie bereits von Paris bemerkt, haben die beiden Schachspieler einen Pflanzentrieb, einen Spross, an ihren Kopfbedeckungen und wären demnach tatsächlich als Marguerite und François d'Angoulême anzusehen. Die junge Dame scheint auf dem Schoß des älteren Mannes zu sitzen oder gleichsam daraus zu erwachsen. Der ältere Mann wiederum hält einen weißen Hund an einer Kette, der sich zu dem Wappen umsieht, das er mit seinem geschwungenen Schwanz beinahe berührt. Auf vielen Grabmälern ist ein Hund als Symbol der Treue über den Tod hinaus abgebildet, sodass der ältere Mann – anderes als von Paris vorgeschlagen – als Charles d'Angoulême verstanden werden kann.²⁰⁷ Die abgewandte Haltung des jungen Mannes könnte im übertragenen Sinne auf die Abwesenheit von François hindeuten, die mit dem dauerhaften Ruf an den Königshof 1508 einherging.²⁰⁸ Seine Verlobung mit der Königstochter Claude im Frühjahr 1506 und die damit verbundene offizielle Anerkennung als Thronerbe geben einen adäquaten Anlass für eine Prestigeobjekt dieses Umfangs und Inhalts ab. Als Entstehungszeitraum kommt demnach zwischen 1496 und 1508 infrage.

4.1.2 Bildquellen – die *Tarocchi del Mantegna* und Colard Mansions *Ovide moralisé*

Im Katalogeintrag zur Handschrift von 1993 bringt François Avril in der Auseinandersetzung mit den Bildquellen die Darstellung der *Musique* auf fol. 65v mit dem *Apollo* und der *Musicha* der sogenannten *Tarocchi del Mantegna* in Verbindung:

„... mais on décèle également dans l'admirable personnification de la Musique (f. 65 v) assise sur deux cygnes adossés au dessin quasi héraldique des sources plus récentes, que l'artiste tire peut-être de sa connaissance de la gravure: l'Apollon de la fameuse série dite des tarots de Mantegna est assis sur un couple de cygnes au dessin absolument identique, et la Musique dans la même série est accompagnée elle aussi de l'oiseau de Léda.“²⁰⁹

Diese italienische Kupferstichfolge wird in der Forschung weder als reines Kartenspiel verstanden noch dem namensgebenden Andrea Mantegna zugeschrieben. Vielmehr lässt sich eine große Nähe zur Formensprache und Bildkonzeption der Kunst in Ferrara aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts feststellen; ikonografische und stilistische Übereinstimmungen mit

207 Maulde La Clavière hatte den älteren Mann ebenfalls als Charles d'Angoulême gedeutet, die junge Dame dagegen als Louise de Savoie. Vgl. Maulde La Clavière 1895, S. 21.

208 Zu den biografischen Daten vgl. Matarasso 2001, S. 254.

209 Avril/Reynaud 1993, Nr. 232, S. 408–409, insbesondere S. 409.

den Fresken im Palazzo Schifanoia, die um 1470 geschaffen wurden,²¹⁰ machen die Entstehung der 50 als „E-Folge“ bezeichneten Blätter um 1465 in Ferrara wahrscheinlich. Es wird angenommen, dass sie im Umkreis von Cosmè Tura und Francesco Cossa entstanden sind. Die sogenannte „S-Folge“ wurde ebenfalls in Ferrara, aber wohl erst um 1485 geschaffen.²¹¹ Die Stiche bilden in ihrer Einteilung in fünf Gruppen²¹² zu je zehn Blättern das Weltganze in einem hierarchischen System ab, durch Aufschriften und Nummerierung sind sie auf eine bestimmte Reihenfolge festgelegt. Es ist in der Forschung nicht geklärt, ob die „S-Folge“ auf der „E-Folge“ beruht oder ob beide auf eine gemeinsame dritte Vorlage zurückgehen.²¹³

Dass die Blätter schon bald als Bilder zu Sammelzwecken, zur Buchillustration oder als Vorlageblätter für Künstler und Kunsthandwerker dienten, konnte Kristen Lippincott am Beispiel des Künstlers Ludovico Lazzarelli (1447–1500) aufzeigen, der die *Tarocchi del Mantegna* als Quelle für Götter, Musen und die Freien Künste beschreibt und sie als eine Art Musterbuch genutzt zu haben scheint.²¹⁴ Die Bilderserie wurde wiederholt als ikonografische Vorlage für Wandmalereien und Buchillumination verwendet, unter anderem auch für eine französische Sammlung von Gedichten des beginnenden 16. Jahrhunderts (Paris, BnF, Ms. fr. 24461) und deren Kopien (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. fr. 5066 und Chantilly, Musée Condé, Ms. 509).²¹⁵ Neben dem Gebrauch als „Gesellschaftsspiel für Gebildete“ oder

210 Vgl. Levoni, Gianfranco, Ferrara, Modena 2010, S. 113–120; Settis, Salvatore/Bentini, Jadranka (Hrsg.), *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara / The Palazzo Schifanoia in Ferrara, Modena 2007*; Natale, Mauro (Hrsg.), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L’arte a Ferrara nell’età di Borso d’Este*, Ausst.-Kat., Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Palazzo Schifanoia, 23.09.2007–06.01.2008, Ferrara 2007.

211 Vgl. Westfehling, Uwe (Hrsg.), „Tarocchi“ – Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die „Tarock-Karten des Mantegna“, Ausst.-Kat., Wallraf-Richartz-Museum Köln, 9.11.1988–22.01.1989, Köln 1988, S. 48–52.

212 Die fünf Gruppen sind: 1. Die zehn Rangstufen und Stände der menschlichen Gesellschaft; 2. Die neun Musen und Apollo; 3. Die freien Künste und Wissenschaften; 4. Die drei kosmischen Prinzipien und die sieben christlichen Tugenden; 5. Die sieben Planeten und die höchsten himmlischen Sphären.

213 Vgl. Westfehling 1988, S. 48–52.

214 Vgl. Lippincott, Kristen, „Mantegna’s Tarocchi“ – Rezension, in: Beaumont-Maillet, Laure/Lambert, Gisèle/Trojani, François (Hrsg.), *Suites d’Estampes de la Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou Jeu du Gouvernement du Monde au Quattrocento Ferrare vers 1465*, Ausst.-Kat., Paris 1986, in: *Print Quarterly*, Vol. III, Nr. 4, 12/1986, S. 357–360. Lazzarelli soll die Mantegna-Tarocchi beschrieben haben als „una raccolta di bellissime figure di Deità de’ Gentili, con molte immagine rappresentanti le Arti Liberali“, siehe Lippincott, a. a. O., S. 358. Man findet Lazzarellis Rückgriff darauf beispielsweise in den *Fasti christianae religionis* (New Haven [CT], Yale University Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Beinecke Ms. 391) und mehr noch in *De gentiliū deorum imaginibus* (Rom, Biblioteca apostolica Vaticana, Mss.Urb. Lat. 716 und 717).

215 Vgl. Lippincott 1986, S. 358 und auch Avril/Reynaud 1993, Nr. 197, S. 354–355. Die Handschrift der Pariser Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. fr. 5066 ist digitalisiert zu sehen unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55006390m> (Stand 25.03.2024).

„Lehrspiel“ hebt Westfeling die besondere Stellung und ungewöhnlich breite Wirkung dieses Bildzyklus hervor.²¹⁶

Im Hinblick auf Testards umfassenden Gebrauch druckgrafischer Quellen im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* wäre es verwunderlich, wenn im *Livre des échecs amoureux moralisés* nur die eine von Avril genannte Miniatur diese Bezüge aufwiese. Und tatsächlich lassen sich weitere Spuren fremder Bildquellen finden. Nicht nur die Personifikation der Musik, sondern etliche andere Illuminationen basieren auf der italienischen Kupferstichfolge der *Tarocchi del Mantegna*. Die Vermischung mit Elementen der Tarot-Figuren wird bei *Apollo* auf fol. 36v, der den drei Grazien beim Tanz zusieht, besonders deutlich: Königsgleich, in einem roten Mantel mit weißem Pelzbesatz und einer Krone auf dem jugendlichen Haupt, thront er unter einem Baldachin und mit einem Ehrentuch im Rücken am rechten Bildrand. Wie im Text beschrieben lagert zu seinen Füßen ein Ungetüm mit drei Köpfen – dem eines Hundes, eines Wolfes und eines Löwen –, in seinen Händen hält er Pfeil und Bogen und die charakteristische Harfe. *Apollo* blickt zur linken Bildseite, wo die drei Grazien nackt um einen Lorbeerbaum tanzen. Eine der drei jungen Frauen ist frontal, eine von hinten und eine im Profil gegeben. Jede ist mit einer grobgliedrigen Kette geschmückt, die Haare sind zu unterschiedlichen Frisuren gebunden. Lange weiße Tücher dienen nicht nur dazu, die Gesäße der drei Schönheiten notdürftig vor dem Auge des Betrachters zu verhüllen, sondern auch, sie miteinander zu verbinden, da sie sich nicht direkt an den Händen fassen. Eine Mauer mit Zinnen und Schießscharte ist im Mittelgrund unvermittelt in die Landschaft gestellt. Sie gliedert das Bild und trennt die Bereiche von *Apollo* und den drei Grazien optisch voneinander. An der Mauer lehnen drei Pfeile in der Form der römischen Zahl XI. (Abb. 30)

Das Motiv der drei unbedeckten Grazien verwendet Testard dem Text entsprechend attributiv, ebenso wie den Lorbeerbaum, den Raben, das dreiköpfige Ungetüm, Pfeile und Bogen und die Harfe.²¹⁷ In der Ausführung greift er eindeutig auf die *Tarocchi del Mantegna* zurück: Die Frisuren der Frauengestalten gleichen denen von *Urania*, *Erato* und *Geometria*. (Abb. 31) Auch die strenge Ansicht im Profil lässt sich von *Geometria* und mehr noch von *Theologia* ableiten. *Apollo* ist in der Grundanlage der sitzenden Figur eine Kombination aus

216 Westfeling 1988, S. 14.

217 Zum Motiv der drei Grazien vgl. Mertens, Veronika, Die drei Grazien: Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994, v. a. S. 94 ff., mit einer Abbildung von Testards *Apollo* und die drei Grazien auf S. 369.

dem italienischen *Apollo* und dem *Imperator*, die Handhaltung gleicht dagegen exakt der des *Zintilomo*.

Dass sich in einer Handschrift über antike Gottheiten und Mythologie zahlreiche Adaptionen der italienischen Vorlage finden lassen, liegt nahe. So fließen beispielsweise auch in die Personifikationen von *Nature* (fol. 12 v) und *Saturn* (fol. 28v) Elemente der Tarot-Figuren mit ein: In ihrer streng frontalen Stellung mit der Krone auf dem Haupt und der aus dem geschlossenen Figurenumriss ausgreifenden Hand, die zur Kennzeichnung einen Zirkel hält, ist *Nature* der Figur der *Rhetorica* verwandt. Ihr Gewand ist ähnlich gegürtet wie das des *Apollo*, welcher ebenfalls bekrönt und in streng frontaler Ansicht gegeben ist. Die Erde, auf der *Nature* steht, und der sternengemusterte Himmel, der ihren Kopf hinterfängt, ragen jeweils als Kreissegmente von unten und oben in das Bild und sind eindeutig dem Sternen-Halbkreis der *Theologia* nachempfunden. *Saturn*, der seine Kinder verschlingt, weist Bezüge zu *Misero*, *Imperator* und *Saturno* auf. Die Zusammenstellung einzelner Motive der *Tarocchi* in einem Bild und die Größenunterschiede von Vorlage und Miniatur²¹⁸ lassen darauf schließen, dass Testard die Bildelemente frei in seine Kompositionen übertragen hat.

Doch sind die italienischen Kupferstiche nicht die einzigen Bildquellen, die Testard hier in seinen Miniaturen verarbeitet: Die Holzschnitte aus Colard Mansions *Ovide moralisé* von 1484 werden in gleichem Maße als Anregung des komplexen Bildprogramms genutzt. Dabei kommt vor allem eine Ausgabe von Antoine Vérard aus dem Jahr 1493 (Paris, BnF, Rés. g-Yc-426) den Darstellungen im *Livre des échecs amoureux moralisés* nahe, wie z. B. der auf einer Wildkatze reitende *Bacchus* (Rés. g-Yc-426, fol. 15 / Paris, BnF, Ms. fr. 143, fol. 151v), *Äskulap* mit dem schlangenumwundenen Stab (Rés. g-Yc-426, fol. 19v / Paris, BnF, Ms. fr. 143, fol. 154v) oder auch *Mars* im Streitwagen (Rés. g-Yc-426, fol. 5v / Paris, BnF, Ms. fr. 143, fol. 36). Vor dem Hintergrund, dass Vérard nicht nur Charles d'Angoulême mit gedruckten Büchern versorgt hat, sondern nach dessen Tod auch Louise de Savoie und später Francois Ier belieferte,²¹⁹ ist es naheliegend, dass Robinet Testard Zugang zu diesen Quellen hatte und sie nach Bedarf für seine Bildfindungen nutzen konnte. Schließlich vermischt Testard die italienischen und

218 Die Bildfelder der *Tarocchi* del Mantegna messen in der Regel 18,2 x 10,2 cm; die Miniaturen in Paris, BnF, Ms. Fr. 143 sind unterschiedlich groß: die Handschrift misst 51,5 x 34,5 cm, der Textspiegel 31,0 x 20,0 cm. Innerhalb des Textspiegels variieren die Miniaturen zwischen beinahe ganzseitig mit 20,0 x 28,0 cm (fol. 198v) und zahlreichen einspaltigen quadratischen Bildern von 9,3 x 9,3 cm. Dazwischen gibt es diverse zweispaltige Miniaturen und Zwischenformate.

219 Zöhl, Caroline, Selbstvergewisserung, Erziehung und Repräsentation. Die Bibliothek der Louise von Savoyen, in: Felfe, Robert / Lozar, Angelika (Hrsg.), Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006, S. 75-109.

flämisch-französischen Vorlagen sogar in einem Bild miteinander, indem er in seiner Miniatur zu *Apollo* (Ms. fr. 143, fol. 36v) die bereits beschriebenen Elemente der *Tarocchi del Mantegna* in eine Komposition des *Ovide moralisé* (Rés. g-Yc-426, fol. 6v) überträgt.²²⁰ (Abb. 32)

Der wiederholte Gebrauch unterschiedlichster druckgrafischer Quellen in dieser Handschrift legt die Vermutung nahe, dass dies nicht eine auf einige wenige Handschriften bezogene Besonderheit ist, sondern dass Testard seine Kenntnisse der zeitgenössischen Druckgrafik auch zur Ausgestaltung anderer Kodizes nutzt. Anne Matthews hat in einer kurzen Randbemerkung bereits angedeutet, dass wohl auch im *Missale von Montierneuf* die Darstellung des *Samson* (fol. 109 v) auf einer gedruckten Bildquelle beruht.²²¹ Insofern wird dieser Aspekt bei der weiteren Untersuchung von Testards Handschriften berücksichtigt werden.

4.2 Giovanni Boccaccio, *Des cleres et nobles femmes* – Paris, BnF, Ms. fr. 599

Sein Buch über die berühmten Frauen, *De claris mulieribus*, hat Giovanni Boccaccio zwischen 1361 und 1375 in lateinischer Sprache verfasst und Andrea Acciaiuoli, der Gräfin von Altavilla aus Florenz gewidmet.²²² Er erzählt die Lebensgeschichten von 104 bedeutenden Frauen, um ihnen, wie er in seiner Einführung anmerkt, im Gegenzug zu den zahlreichen Berichten über die Taten berühmter Männer ebenfalls „die Gnade einer Verewigung in einer nur ihnen gewidmeten Darstellung“²²³ zuteilwerden zu lassen.

Boccaccio greift damit zum einen das Genre antiker Exempla-Sammlungen und Porträtkataloge auf, zum anderen verwendet er mittelalterliche Vorlagen, zu denen auch die Heldenkompilation der *Neuf Preux* gehört, einer 1312 von Jacques de Longuyon innerhalb des höfischen Romans *Les Vœux du paon* abgefassten Beschreibung der neun bedeutendsten Helden aus Altem Testament, Antike und christlicher Zeit.²²⁴ Boccaccios ausschließlich auf

220 In ihrem Katalogeintrag zu Ms. fr. 143 in Paris 2010, Nr. 86, S. 201–202 geht Marie Jacob kurz auf Testards Kenntnisse der Holzstiche von Colart Mansions *Ovide Moralisé* in der Ausgabe von Antoine Vérard, insbesondere in Bezug auf Apollo und die drei Grazien ein. Jacob nennt auch das *Bestiaire d’amour* des Richard de Fournival als Inspirationsquelle, insbesondere für den auf einem Tiger reitenden Bacchus. Diese Angabe ist jedoch so allgemein, dass sie nicht nachvollziehbar ist.

221 Vgl. Matthews 1986, S. 18, Anm. 16.

222 Allgemein zu Boccaccios *De claris mulieribus* vgl. Dubois-Reymond, Irena/Augustyn, Wolfgang, *Frauen, berühmte* (Giovanni Boccaccio), in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte: RDK*, Bd. 10, Lfg. 114. Stuttgart 2010, Spalte 641–656.

223 Boccaccio, Giovanni, *De claris mulieribus* – Die großen Frauen, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Erfen, Irene/Schmitt, Peter, Stuttgart 1995, S. 17.

224 Zu Boccaccios Rückgriff auf ältere Quellen vgl. Wenzel, Michael, *Heldinnengalerie – Schönheitsgalerie. Studien zur Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470–1715*, Diss., Bad Hersfeld 2001, S. 28–

Frauen bezogene Schilderungen sind mit der wenig später als Gegenpart zu den männlichen *Neuf Preux* zusammengestellten Auswahl weiblicher Heldengestalten, den *Neuf Preuses*, vergleichbar.²²⁵ Die Viten der *Königin Semiramis von Babylon*, der *Massagentenkönigin Tomyris* und der *Amazonen Penthesilea, Lampeto, Sinope, Melanippe* und *Hippolyte*, also von sieben der neun *Preuses*, werden bereits in den *Cleres et nobles femmes* erzählt.²²⁶

Wie Ingrid Sedlacek in ihrer Untersuchung zu den *Neuf Preuses* schlussfolgert, verkörpern die neun siegreichen Kriegerinnen die Tugenden von Mut und Tapferkeit und stellen „eine Würdigung der Frauen im höfisch-ritterlichen Kontext dar, ohne ihnen gleichzeitig eine Legitimation zur tatsächlichen Macht zu verschaffen“²²⁷, da die Figuren allesamt der Antike entstammen, ein christliches Herrscherinnenideal aber fehlt. In Bezug auf die als Tugenden gewerteten Eigenschaften Schönheit und Keuschheit der Amazonen ergeben sich zudem „Parallelen zum Ideal der höfischen Dame, von der man auch während längerer Abwesenheit des kriegerischen Ehegatten die Wahrung der ehelichen Treue erwartete“.²²⁸ Diese Deutung kann teilweise auf den Zyklus von Boccaccios *Cleres et nobles femmes* übertragen werden, da er, wenn auch nicht nur über antike, hauptsächlich über heidnische Frauen berichtet. Mit seinen ambivalenten Schilderungen, in denen er einerseits vorbildhaftes Verhalten rühmt, andererseits aber auf misogynen Art²²⁹ die vermeintlich negativen Eigenschaften der Frauen beschreibt, die den Männern zum Verhängnis werden, entwickelt Boccaccio darüber hinaus „einen orthodoxen Moralkodex für Frauen, der Verhaltensvorschriften für eine Reihe von alltäglichen Situationen enthält“.²³⁰

Wie die Übersetzungen in verschiedene Sprachen und deren Verbreitung in zahlreichen Handschriften und gedruckten Ausgaben belegen, erfreuten sich die Werke Boccaccios im 15. Jahrhundert allgemein großer Beliebtheit. Von den 120 bekannten Handschriften der Werke Boccaccios in französischer Übersetzung sind 16 Abschriften der *Cleres et nobles femmes*,²³¹

29. Wenzel bezieht sich u. a. auch auf Sedlacek, Ingrid, *Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters*, Marburg 1997.

225 Vgl. Sedlacek 1997. Auf den Seiten 47–52 geht Sedlacek auf das *Livre de Leëce* des Jehan Le Fèvre ein, das zwischen 1380 und 1387 entstanden ist und als literarische Quelle der *Neuf Preuses* gilt, auf S. 53–57 beschreibt sie den 1394 verfassten Roman des Chevalier errant von Tommaso III. di Saluzzo.

226 Vgl. Wenzel 2001, S. 28–29.

227 Sedlacek 1997, S. 130.

228 Ebd., S. 43.

229 Mit der Frage, ob Boccaccios Werk als frauenfeindlich anzusehen ist oder nicht, beschäftigt sich Müller, Ricarda, *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios De mulieribus claris*, Stuttgart 1992.

230 Erfen/Schmitt 1995, S. 274.

231 Vgl. Bozzolo 1973 und auch Gathercole, Patricia M., *Illuminations on the French Manuscripts of Boccaccio's de Claris Mulieribus*, in: *Italica*, Vol. 42, Nr. 3, September 1965, S. 213–217, hier S. 217, Anm.

eine davon ist die von Robinet Testard illuminierte Handschrift Ms. fr. 599 der Pariser Nationalbibliothek.²³² Sie umfasst 94 Blatt Pergament mit den Maßen 33 x 23,5 cm, der Text ist einspaltig in sehr sorgfältiger Bastarda über 41 Zeilen geschrieben. 106 Miniaturen illustrieren den Text, neben einer Dedikationsminiatur auf fol. 2v zu Beginn und einem Autorenbild auf fol. 94v zum Abschluss der Handschrift sind weitere 104 Miniaturen jeweils an den Anfang eines Kapitels gesetzt. Sie werden von prismatischen oder floral gemusterten Initialen begleitet, die jeweils drei Zeilen hoch sind und auf farbigem Untergrund unmittelbar an die Miniatur anschließen. Eine Rubrik gibt in Kurzform Aufschluss über das jeweilige Kapitel. Das Wappen Angoulême/Savoie im unteren Bordürenfeld des Dedikationsbildes zeigt mit Sicherheit die Bestimmung der Handschrift für dieses Fürstenhaus an. (Abb. 33) Die älteren Inventarnummern „7083“ und „653“ auf fol. 1 weisen sie eindeutig als Nr. 14 in Sénemauds Zusammenstellung der Werke aus, die Louise de Savoie und ihrem Sohn gehört haben.²³³

Die 104 berühmten Frauen sind in quadratischen Bildfeldern mit einfachen Strichrahmungen überwiegend als Dreiviertelfiguren, abwechselnd en face, in Dreiviertelansicht oder im Profil gezeigt. Ihre Gesichter sind in der Manier Testards mit heller Haut, hoher Stirn, ausdrucksvollen Augen, Stupsnasen und kleinen Mündern gemalt. Sie wiederholen sich in diesem immer gleichen Schema und entsprechen damit dem höfischen Ideal von altersloser Schönheit. Patricia Gathercole, die sich mit der Darstellung von Frauen in einer zusammenfassenden Beschreibung der illuminierten französischen Handschriften befasst, betont die Gemeinsamkeiten der verschiedenen Exemplare in Bezug auf Kostümgestaltung und Farbgebung, geht jedoch nicht auf deren Unterschiede ein.²³⁴ Dabei setzt sich der von Testard gestaltete Illustrationszyklus der *Cleres et nobles femmes* deutlich von den anderen, wesentlich kleinteiligeren und oft narrativ gestalteten Ausgaben ab.²³⁵ Die Frauen füllen hier das Format in der Höhe fast vollständig aus, sodass die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf die beschriebene Person fokussiert wird. In den Hintergründen wechseln

1. Eine vollständige Liste der Handschriften findet sich bei Buettner, Brigitte, *Boccaccio's Des cleres et nobles femmes. Systems of Signification in an illuminated Manuscript*, Seattle und London 1996, S. 100.

232 Das Digitalisat ist zu sehen unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515437z> (Stand 25.03.2024). Kurze Katalogeinträge zu Ms. fr. 599 finden sich bei Quentin-Bauchart 1886, S. 19; Porcher 1955, Nr. 345, S. 163; Bozzolo 1973, S. 93–94; Callu, Florence/Avril, François (Hrsg.), *Boccace en France. De l'humanisme à l'érotisme*, Ausst.-Kat., Paris, BnF, 09.10.1975–04.01.1976, Paris 1975, S. 54. Hermant 2015, Nr. 18, S. 72–73.

233 Vgl. Sénemaud 1861, S. 70.

234 Vgl. Gathercole 1965, S. 213–217.

235 Zum Vergleich eignet sich Branca, Vittore (Hrsg.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Turin 1999 (3 Bde.). Vgl. insbesondere auch Buettner 1996.

sich Landschaften oder Innenräume ab, die durch ihre schlichte Gestaltung und eine sich wiederholende Farbgebung nicht von den Figuren ablenken. Durch die unterschiedlichen Haltungen und Tätigkeiten, vor allem aber durch die vielfältigen, zum Teil sehr außergewöhnlichen Kostüme und das abwechslungsreiche Kolorit versteht es der Maler, Monotonie zu vermeiden und seinen immer gleichen Frauentypus virtuos zu variieren.

4.2.1 Zur Deutung des Dedikationsbildes

Durch das Dedikationsbild auf fol. 2v und das Autorenbild auf fol. 94v erhalten die übrigen Bilder der 104 Frauen eine formale Klammer. (siehe Abb. 33 + Abb. 34) In der Eingangsminiatur präsentiert ein kniender Gelehrter einer Königin, die auf der linken Seite thronend von drei Damen umgeben ist, ein Buch.

Porcher interpretiert das Bild so, dass Boccaccio sein Buch der Jeanne d'Anjou, Königin von Neapel, Jerusalem und Sizilien (1326–1382), überreicht.²³⁶ Cynthia J. Brown bietet mehrere Auslegungen an: Sie bezieht die Dedikationsszene zunächst auf Boccaccio und Andrea Acciaiuoli, der er das Werk gewidmet hatte, und stellt weitergehende Überlegungen zu den Beifiguren an, die die thronende Hauptfigur flankieren. Sie wundert sich über die ältere Frau mit weißem Kopfputz und Goldkette, die dem knienden Gelehrten die Hand auf die Schulter legt, und zieht eine Deutung als Louise de Savoie in Betracht; weil Louise hier nicht in der typischen Witwentracht gezeigt ist, sei die Handschrift nach Browns Meinung noch zu Lebzeiten von Charles d'Angoulême, d. h. vor 1496, entstanden. Da die Figur ihr jedoch altersmäßig unpassend erscheint, schlägt sie in einer zweiten Deutung vor, diese Frauengestalt als Andrea Acciaiuoli anzusehen, die als Mittlerfigur zwischen Boccaccio und der späteren Leserin der französischen Übersetzung eingesetzt wäre. Die thronende Dame wäre demnach als Louise von Savoyen selbst zu verstehen, die jüngere Frau im Vordergrund als Louises Tochter Marguerite d'Angoulême, wodurch sich der angenommene Entstehungszeitpunkt der Handschrift auf das frühe 16. Jahrhundert verschieben würde, da Marguerites Erscheinung sonst zu stark von ihrem tatsächlichen Alter abweiche. In dieser Konstellation könnte der Kniende in der Dedikationsminiatur laut Brown auch als der Übersetzer oder als der Illuminator der Handschrift, d. h. als Robinet Testard aufgefasst werden. Die ältere Frauengestalt würde möglicherweise eine der von Boccaccio geschilderten Figuren repräsentieren. Mit Blick auf das Autorenbild auf fol. 94v stellt Brown das deutlich ältere Aussehen im Vergleich zur

236 Vgl. Porcher 1955, Nr. 345, S. 163.

Dedikationsminiatur fest, schließt daraus jedoch nur auf einen Zeitverlauf zwischen dem Beginn des Werkes und seiner Vollendung.²³⁷

Der Autor ist am Ende der Handschrift (fol. 94v) als ein wesentlich älterer Gelehrter mit weißem Haar in seiner Studierstube dargestellt, am rechten Bildrand flackert im Hintergrund ein Feuer im Kamin. Er blickt den Betrachter mit geöffnetem Mund direkt an; mit der rechten Hand greift er ein geschlossenes Buch, das auf einem Pult neben ihm liegt. Derselbe Gelehrte scheint bereits auf der vorletzten Miniatur durch ein Fenster zu eben jener Jeanne d'Anjou hereinzublicken, die hier an ihrem wappengewirkten Kleid deutlich als solche zu erkennen ist. (Abb. 35) Durch die stark abweichende Physiognomie und den offensichtlichen Altersunterschied der Gelehrten vom Anfang und Ende der Handschrift zeigt Testard sehr klar, dass hier nicht ein und dieselbe Person gemeint ist, da sich der Gelehrte bzw. Autor im zeitlichen Verlauf zwischen dem bearbeiteten und dem präsentierten Werk auf diese Weise stark verändert haben müsste. Die beiden Edeldamen weichen in ihrem Aussehen ebenfalls zu stark voneinander ab, als dass man sie in beiden Fällen als Jeanne d'Anjou deuten könnte. Wahrscheinlicher ist es, einen der beiden Gelehrten als den Urheber des Textes anzusehen und den anderen als seinen späteren Übersetzer oder Kopisten. Der bildlichen Logik folgend ist demnach der Ältere, der am Ende der Handschrift seine Hand auf das vollendete Werk legt und der im Bild davor noch einen direkten zeitlichen Bezug zu der letzten von ihm beschriebenen berühmten Frau herstellt, als Boccaccio zu verstehen.

Nach dem gleichen Darstellungsprinzip, der Verknüpfung der zeitlichen Komponente mit den Figuren im Bild, muss auch die Dedikationsminiatur begriffen werden. In dem Gelehrten den Schreiber Jean Michel zu sehen, der in zeitlicher Entsprechung seiner Fürstin Louise de Savoie das vollendete Buch über die berühmten Frauen überreicht, scheint aufgrund der königlichen Gewandung der Edeldame unpassend. Wenn der Gelehrte jedoch den anonymen Übersetzer von Boccaccios Werk darstellen soll, so muss auch die Identität der Dame, der das Buch zugeeignet wird, unbekannt bleiben. Allerdings ähnelt sie in ihrer Gewandung der Skulptur von Königin Isabeau de Bavière im heutigen Justizpalast von Poitiers: Das Kleid mit dem enganliegenden Oberteil, der langen Knopfleiste und der Andeutung von „Teufelsfenstern“, die Frisur in dem kinnlangen, bestickten Haarnetz zu beiden Seiten des Gesichts und die Krone stimmen weitgehend überein.

237 Vgl. Brown, Cynthia Jane, *The queen's library: image-making at the court of Anne of Brittany, 1477–1514*, Philadelphia und Oxford 2011, S. 113–116 und Anm. 20.

Isabeau de Bavière (1370–1435) war die Gemahlin von König Charles VI. (1368–1422), dem älteren Bruder von Charles d'Angoulêmes Großvater Louis d'Orléans. Die Skulpturen von Isabeau de Bavière und Charles VI. sowie von Jean de Berry und dessen Frau Jeanne de Boulogne,²³⁸ die im Großen Saal des Palastes aufgestellt sind, waren Teil des Bildprogramms des „Palais de Poitiers“, der ehemaligen Residenz der Grafen von Poitou und der Herzöge von Aquitanien, die von Jean de Berry Ende des 14. Jahrhunderts wiederaufgebaut und umgestaltet wurde.²³⁹ Da eine Reihe von Handschriften Testards einen eindeutigen Bezug zu Poitiers aufweisen und deshalb seine Herkunft aus dieser Stadt angenommen wird, ist es durchaus wahrscheinlich, dass er die Figuren im „Palais“ gekannt hat. In Analogie zu Isabeau de Bavière könnte der Gelehrte in der Dedikationsminiatur als Laurent de Premierfait interpretiert werden, der in der Regierungszeit Charles' VI. u. a. für Jean de Berry mehrere Werke Boccaccios, wie das *De casibus virorum illustrium* und das *Dekameron*, ins Französische übersetzt hat.²⁴⁰ Das würde bedeuten, dass Laurent de Premierfait hier eindeutig auch als Übersetzer der *Claris mulieribus* angesehen wurde. Die weiblichen Beifiguren sind zu unspezifisch, um sie eindeutig zuzuordnen; sie könnten vielmehr exemplarisch für die beschriebenen Frauen stehen und damit die Bedeutung der Dame unterstreichen, der das Werk übergeben wird.

4.2.2 Unterschiede der Qualität

In dieser auf den ersten Blick sehr homogen wirkenden Arbeit Testards sind bei näherem Studium deutliche Qualitätsschwankungen auszumachen. Sie sind zunächst nur in der Hintergrundgestaltung einzelner Miniaturen zu beobachten, zum Ende der Handschrift hin nehmen sie jedoch zu und betreffen die vollständige Ausmalung der Bilder. Dieser andere Stil ist uneinheitlicher und weniger dicht als der von Testard. Er wirkt insgesamt verwaschener, d. h. die Farbe ist wässriger und durchscheinender aufgetragen, die Konturlinien sind nicht konsequent gezogen, der Strich scheint mehrfach abgesetzt. Die Ausarbeitung von Haaren und

238 Jean de Berry (1340–1416) war u. a. Comte du Poitou und der Onkel von Charles VI. und Louis d'Orléans. Jeanne de Boulogne (1378–1422 oder 1424) war Jean de Berrys zweite Frau und Erbin der Auvergne.

239 Vgl. Magne, Lucien, *Le palais de justice de Poitiers*, Paris 1904; Favreau, Robert, *La ville de Poitiers a la fin du Moyen Age. Une capitale regionale. Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 4. Serie, Bd. 14 und 15, 1977–1978; Rapin, Thomas, *Les chantiers de Jean de France, duc de Berry: maîtrise d'ouvrage et architecture à la fin du Moyen âge*, Diss., Poitiers 2010. Zur Kunst der Zeit von Charles VI. und auch Jean de Berry vgl. Taburet-Delahaye, Élisabeth et al. (Hrsg.), Paris, 1400. *Les arts sous Charles VI*, Ausst.-Kat., Musée du Louvre, 26.03.–12.07. 2004, Paris 2004, zu den Skulpturen insbesondere Nr. 1, S. 30.

240 Vgl. Hedeman, Anne D., *Translating the Past: Laurent de Premierfait and Boccaccio's De Casibus*, Los Angeles 2008.

Höhungen erscheint im Gegensatz dazu oft zu dicht, sodass hier der Eindruck von Massigem entsteht. Im Vergleich von *Juno* auf fol. 7v und *Curie* auf fol. 71 tritt die unterschiedliche Sorgfalt in der Modellierung der nackten Frauenkörper besonders deutlich zutage. (Abb. 36 + Abb. 37)

René de Maulde La Clavière hatte diese Unterschiede der Hände 1895 in seinem Buch über Louise de Savoie und François I. nur für die letzten 25 Miniaturen angemerkt und vorgeschlagen, nicht allein von Testard, sondern von seiner Werkstatt zu sprechen: „Quand nous parlons de Testard, nous entendons parler de son atelier; car, si le procédé technique ne varie pas, l'exécution trahit des mains fort diverses et extrêmement inégales.“²⁴¹ Er beschreibt diese andere Art der Ausführung als deutlich minderwertigere Arbeit eines Schülers, die nichts von Testards Feinheit der Pinselführung und dem Schwung des Anfangs spüren lasse, zum Ende hin, von Blatt zu Blatt, jedoch leichte Fortschritte erziele, sodass er sich seines Meisters als nicht ganz unwürdig erweise:

„... dans les vingt-cinq dernières miniatures, qui sont lourdes incorrectes, qui n'ont plus la finesse de touche, la transparence, l'entrain du début, on sent le pinceau d'un élève, appliqué d'ailleurs, suivi de près, conseillé, qui accomplit un progrès de feuille en feuille, et qui, à la fin, ne devient pas trop indigne du maître sous les yeux duquel il travaille.“²⁴²

Schließlich wundert sich Maulde La Clavière über den abrupten Wechsel vom Meister zum Schüler und sieht die Erklärung im Tod von Charles d'Angoulême, ohne allerdings seine Annahme in Bezug auf Robinet Testard näher zu erläutern.²⁴³ Verfolgt man diesen Gedanken weiter, so wäre der Tod des Grafen tatsächlich ein plausibler Grund für Testards Unterbrechung seiner Arbeit an den *Cleres et nobles femmes*, da er laut dem von François Avril genannten Eintrag im Rechnungsbuch von 1496/97 damit beauftragt war, den Leichenwagen für den Verstorbenen zu bemalen.²⁴⁴ Dies würde auch einen genaueren Anhaltspunkt zur Datierung der Handschrift geben: Sie wäre somit zum Zeitpunkt des Todes von Charles d'Angoulême am 1. Januar 1496 noch nicht fertig gestellt gewesen, sicherlich dann aber im Laufe des Jahres 1496 vollendet worden. Folglich muss die Handschrift spätestens 1495 in Auftrag gegeben und noch zu Charles' Lebzeiten begonnen worden sein.

241 Maulde La Clavière 1895, S. 23, Anm. 2.

242 Ebd., S. 26.

243 Vgl. Ebd.

244 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 403. Der entsprechende Eintrag findet sich in Paris, BnF, Ms. fr. 8815, fol. 25, im Abschnitt der „Despence extraordnie“ [sic!], siehe <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9061515f/f27.zoom.r=fr%208815> (Stand 25.03.2024).

4.2.3 Die Bedeutung der Kleidung

Der Kleidung, die Testard in manchen Miniaturen beinahe extrem übersteigert, kommt hier eine besondere Bedeutung zu. Wie Buettner dies für die von ihr untersuchte Handschrift der *Cleres et nobles femmes*, Ms. fr. 12420 der Pariser Nationalbibliothek vom Beginn des 15. Jahrhunderts exemplarisch erläutert, ist sie der wesentliche Indikator zur Differenzierung von sozialem Status und Familienstand.²⁴⁵ Durch die Kleidung werden die stereotypen Frauengestalten als Personen greifbar. In vielen Fällen sind die Figuren dann anhand bestimmter Attribute oder Symbole zu identifizieren, wie beispielsweise *Marcia*, deren Fähigkeiten als Malerin und Bildhauerin gerühmt werden. Auf fol. 58 von Testards Fassung ist sie als Bildhauerin dargestellt, welche in einem einfachen roten Gewand, mit weißer Schürze und hochgebundenem weißen Kopftuch, mit Hammer und Meißel an einer Frauenfigur arbeitet, die sie fast vollständig aus einem Steinblock herausgearbeitet hat.

Auf einigen Bildern dienen zusätzliche Figuren dazu, die Charakteristika oder die Geschichte einer bestimmten Frauengestalt zu verdeutlichen. Die großzügige *Busa* etwa, eine reiche Edelfrau aus Apulien, ließ nach der Niederlage gegen Hannibal rund zehntausend verletzte Männer auf ihren Besitzungen aufnehmen und auf eigene Kosten gesundpflegen, sodass sie danach wieder kämpfen konnten. Testard zeigt sie auf fol. 59v als vornehme Frau im Profil. Mit einem Kochlöffel rührt sie Essen in einer Schüssel, die sie zwei ärmlich gekleideten Männern mit dunklem Inkarnat und groben Gesichtszügen reicht, welche sich in einem Durchlass am linken Bildrand drängen. Ohne die beigelegten Männergestalten wäre sie kaum als die beschriebene Person zu verstehen.

In einigen Fällen zeigt Testard die charakterisierenden Attribute, wie sie im Text beschrieben werden, sodass man auf eine genaue Textkenntnis des Buchmalers schließen kann. Auf fol. 11v wird *Europa* nicht, wie in der an der antiken Sage ausgerichteten Ikonografie, von Jupiter selbst in Gestalt eines weißen Stieres davongetragen. Bei Boccaccio wird sie stattdessen auf Jupiters mit einem Stiersymbol geschmückten Schiff entführt. Entsprechend befindet sich Europa in Testards Miniatur auf einem Schiff, das von einem dunkelhäutigen Jungen gesteuert wird. Wie im Text zu lesen ist, ist am Bug eine Fahne mit einem weißen Stier darauf befestigt: „... et de la fut tantost ravye et mise en une nef de q enseigne ou le signe

245 Vgl. Buettner 1996, S. 60–64. Das Exemplar Paris, BnF, Ms. fr. 12420 gehörte Philipp II. dem Kühnen, der es 1403 von dem Handschriftenhändler Jacques Raponde erwarb.

estoit ung thoréau bla(n)c“.²⁴⁶ (Abb. 38) Ein weiteres Beispiel für Testards Textnähe ist die Darstellung von *Sabine Pompee*: Die Frau Neros wird im Text als außerordentlich schöne Frau geschildert, die ihr Gesicht in der Öffentlichkeit immer mit einem Schleier verhüllte. Testard zeigt auf fol. 81v eine extravagant gekleidete Frau mit einer auffallenden Flügelhaube, deren Gesicht unterhalb der Augen von einem Schleier bedeckt wird.

Doch es gibt auch zahlreiche Darstellungen, in denen diese Merkmale so allgemein sind oder vollständig fehlen, dass die Frauen allein vom Bild her nicht zu identifizieren sind und dadurch beliebig wirken. *Thisbe* auf fol. 13 wird nicht gezeigt, wie sie sich – der vertrauten Ikonografie gemäß – aus Kummer über den vermeintlichen Tod ihres geliebten Pyramus ebenfalls umbringt, sondern als eine Frau, die in einem unbestimmten Innenraum in einem Buch liest, das auf der linken Bildseite auf einer Kommode liegt.

Dass Testards *Cleres et nobles femmes* aufgrund ihrer Kleidung und Attribute verschiedenen Gruppierungen zugeordnet werden können, hat Marie-Hélène Tesnière 1999 festgestellt. Sie teilt die Frauen in vier Kategorien ein: die Tugendhaften, die mit einer Handarbeit beschäftigt sind, die Kurtisanen, die Kriegerinnen und die Poetinnen.²⁴⁷ Doch ergibt sich aus Testards Miniaturen ein differenzierteres Bild: Neben den stolzen Kriegerinnen zu Fuß oder zu Pferde und den machtbewusst thronenden Regentinnen gibt es auch die Verzweifelten und die von Männern Gepeinigten. Frauen in der Rolle als Lustobjekte stehen den keusch Verhüllten gegenüber. Frauen, die bei häuslichen Arbeiten oder in ihrer Funktion als Hüterin und Nährerin von Kindern gezeigt werden, wechseln mit Künstlerinnen, Musikerinnen und gebildeten Frauen ab, die lesen oder schreiben. Schließlich bilden Damen in extravaganen Gewändern und Kopfbedeckungen einen Gegensatz zu den bescheiden gekleideten Frauen der einfachen Stände. Testard deutet damit den Text in eine „allumfassende Darstellung des weiblichen Geschlechtscharakters“, die „sämtliche Erscheinungsformen des Naturstandes ‚Frau‘ in alltäglichen und extremen Situationen“ umfasst, wie Erfen und Schmitt dies von Boccaccio intendiert sehen.²⁴⁸

Im Text werden viele der Frauengestalten wegen ihrer kühnen Taten, oft aber auch wegen ihrer außerordentlichen Schönheit gerühmt. Durch seine Illustrationen, in denen die

246 Giovanni Boccaccio, *Des cleres et nobles femmes*, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 11v. Die betreffende Textstelle findet sich in den beiden Zeilen unmittelbar unterhalb der Miniatur.

247 Tesnière, Marie-Hélène, *I codici illustrati del Boccaccio francese e latino nella Francia e nelle Fiandre del XV secolo*, in: Branca, Vittore (Hrsg.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Bd. 3, Turin 1999, S. 3–17, hier S. 12–13 und S. 66.

248 Siehe Erfen/Schmitt 1995, S. 263.

idealtypischen Frauen überwiegend in exklusiven Gewändern mit raffinierten Accessoires und in erlesener Farbgebung vorgeführt werden, vernachlässigt der Buchmaler eindeutig den martialischen Aspekt der Erzählung und stellt stattdessen den der Schönheit in den Vordergrund. Dem entspricht die Beobachtung von Patricia Gathercole, die verallgemeinernd für alle illuminierten französischen Fassungen von *De Claris Mulieribus* mit Blick auf Kostüm und Farbe einen eher romantischen Ton ausmacht: „The art inspires gracefulness, not terror.“²⁴⁹

4.2.4 Bildquellen – die *Tarocchi del Mantegna* und die Neuf Preuses von La Manta

Im Gesamteindruck der Handschrift sticht die Kleidung als besonderes Gestaltungselement deutlich hervor. Insbesondere die der Zeit entsprechende aktuelle Mode trägt dazu bei, die historischen Frauengestalten aus der Vergangenheit zu lösen und dem weiblichen Publikum des ausgehenden 15. Jahrhunderts näherzubringen. Mehr noch: Testard spielt hier mit der Rolle, welche die Mode laut Michael Wenzel über die ständische Unterscheidung hinaus „für das kulturelle Prestige von Nationen und die nationale Differenzierung und Identitätsstiftung“²⁵⁰ hat, indem er bereits in dieser Handschrift zahlreiche Details aus den *Tarocchi del Mantegna* verwendet. Elemente der italienischen Renaissance verbindet er so mit Merkmalen der französischen Gotik. Neben Gewändern, die sich, wie in der Darstellung von *Venus* auf fol. 10, der französischen Mode um 1450 gemäß durch *Surcots* mit „Teufelsfenstern“ oder, wie bei *Sempronie* auf fol. 68, durch burgundische *Hennins* und weite *Schleppärmel* auszeichnen, stehen solche, deren Erscheinungsbild deutlich italienisch geprägt ist. *Minerve* auf fol. 9 trägt das Kleid und den Schild von *Philosophia* aus den *Tarocchi* (Abb. 39 + Abb. 40), *Cassandras* Frisur auf fol. 29 gleicht der von *Erato* oder auch *Geometria*. *Medusa* auf fol. 19, deren Haupt der Lorbeerkranz von *Poesia* ziert und die das Instrument von *Thalia* spielt, ist sogar in der ganzen Figur aus Versatzstücken dieser beiden Musen zusammengesetzt. Die beiden Königinnen der Amazonen, *Orichie* und *Anthiope* (fol. 18 v), sind wiederum mit dem Lorbeerkranz von *Poesia* und *Fortezas* Brustpanzer mit dem Löwengesicht ausgestattet.

Testards halbfigurige Darstellungen der *Cleres et nobles femmes* stehen in der Tradition der berühmten Männer und Frauen, die dem Betrachter im 14. und 15. Jahrhundert sowohl

249 Gathercole 1965, S. 216.

250 Wenzel 2001, S. 105.

in Gestalt von Heiligen, Sibyllen und Propheten, *Uomini famosi* oder auch als *Neuf Preux und Neuf Preuses* als Vorbilder präsentiert wurden. Der Kanon der *Neuf Preuses* ist auf vielfältige Weise in Miniaturen, als Skulpturen oder auf Tapisserien abgebildet, wobei den Kriegerinnen immer eine Waffe als Attribut und ein Wappen zur Identifikation beigegeben ist.²⁵¹ Die wohl bekannteste Darstellung der *Neuf Preuses* ist der Freskenzyklus im *Sala baronale* im Kastell von La Manta im Piemont, dessen Entstehungszeitraum zwischen 1411 und 1440 angesetzt wird und für den neben anonymen Künstlern aus Frankreich oder dem Piemont auch Jacques d'Yverni und Giacomo Jacquiero als Urheber in Betracht kommen.²⁵² Die neun Heldinnen sind hier in prachtvollen Gewändern des beginnenden 15. Jahrhunderts ganzfigurig und in zeitloser, dem höfischen Ideal folgenden Schönheit dargestellt.²⁵³ (Abb. 41)

Dass Testard die Fresken von La Manta persönlich gekannt haben könnte, ist eher unwahrscheinlich. Dennoch lässt sich zwischen der Darstellung der *Deipyle* in La Manta und der *Sempronie* auf fol. 65v der *Cleres et nobles femmes* in Bezug auf die ausgefallene Kleidung mit der schwarzen gezaddelten Haube und dem Gewand mit den weiten, bis zum Boden reichenden gezaddelten Ärmeln eine gewisse Übereinstimmung feststellen. *Sophonisbes* rotes Kleid mit dem blauen Blütenmuster auf fol. 60v (Abb. 42) erinnert an das der *Hippolyte* in La Manta, ebenso wie die ungewöhnlich gefaltete Schleierhaube der *Pompeia Paulina* auf fol. 80v an die der *Teuta*. Und schließlich ähnelt *Penthesileas* wehendes Haar auf fol. 27v auffällig dem der *Sinope* (Abb. 43). Will man derartige Parallelen nicht nur als rein zufällig betrachten, könnte man mündliche Berichte oder Zeichnungen von auf Reisen Gesehenem als Grundlage der späteren Darstellung vermuten. Dies ist aufgrund der mehrfachen Italienfeldzüge der französischen Könige um 1500, die von Lyon aus durch das Piemont nach Mailand führten, nicht völlig abwegig. Zugleich könnte auf diesem Wege auch eine Ausgabe der *Tarocchi del Mantegna* in Testards Hände gelangt sein.

4.2.5 Zwischen Idealbild und Porträt

Maulde La Clavière meint in seiner Lebensbeschreibung von Louise de Savoie und François I., in manchen Frauengestalten die Porträts einiger Damen, die für das Fürstenhaus

251 Vgl. Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Les Neuf Preuses, l'invention d'un nouveau thème iconographique dans le contexte de la guerre de Cents Ans*, in: Capdevila, Luc (Hrsg.), *Le Genre face aux mutations, Masculin et féminin du Moyen Age à nos jours*, Rennes 2003, S. 279–290.

252 Wenzel erwähnt die Eingrenzung des Entstehungszeitraums zwischen 1415 und 1420. Vgl. Wenzel 2001, S. 29 und Anm. 71.

253 Vgl. Sedlacek 1997, S. 100–108; Wenzel 2001, S. 29–32.

Angoulême/Savoie von Bedeutung waren, wiedererkennen zu können.²⁵⁴ So sieht er in *Argis* auf fol. 24v Antoinette de Polignac, die eine Geliebte von Charles war und später als Hofdame in Diensten von Louise blieb. *Deianira* auf fol. 21 bringt er mit Louise selbst in Verbindung. Wegen des Rautenmusters im Hintergrund ordnet er *Semiramis* auf fol. 5v Marguerite de Rohan, der Mutter von Charles, zu, deren Familienwappen goldene Rauten auf rotem Grund zeigt. In *Opis* auf fol. 7 vermutet er sogar Charlotte de Savoie, die Gemahlin von Louis XI. und Tante von Louise. Schließlich will Maulde La Clavière Charles d'Angoulême selbst gleich mehrfach erkannt haben, so auf fol. 21 als *Herkules*, auf fol. 24 als *Cephalus*, der mit Pfeil und Bogen auf *Procris* zielt, und auf fol. 68 als Zuhörer im Fenster, der *Sempronie* beim Musizieren lauscht.²⁵⁵

Auch wenn die Idee nahe liegt, die edlen Damen des Hauses Angoulême/Savoie mit den Heldinnen der Vergangenheit gleichsetzen zu wollen, so wirkt die Auswahl in dieser Handschrift recht willkürlich (Rautenmuster, die auf das Wappen der Rohan anspielen könnten, finden sich auch bei *Thisbe* auf fol. 13 und bei *Niobe* auf fol. 15). Auch eine für die Zeit übliche Identifizierung anhand charakteristischer Kleidungsstücke ist hier nicht gegeben.

Vor allem aber zeigen die einzelnen Gesichter keinerlei individuelle Ausprägungen, sodass hier nicht von Porträts im eigentlichen Sinn gesprochen werden kann, sondern immer von Idealisierungen auszugehen ist. Der Betrachter bekommt vielmehr den für Testard charakteristischen, gleichbleibenden weiblichen Idealtypus vorgeführt, den er in wenigen fest gefügten Haltungen, wie in Dreiviertelansicht, im Profil nach links oder nach rechts gewendet, mit gekreuzten oder unterschiedlich angewinkelten Armen, mit geneigtem Kopf oder en face, schematisch variiert. Dieser Mangel an Individualität, der die berühmten Frauen, die ja in der Vergangenheit tatsächlich gelebt haben, realitätsfern erscheinen lässt, verleiht ihnen im Gegenzug, ähnlich einer personifizierten Allegorie, etwas Allgemeingültiges. Die Frauen werden hier gleichsam zu einer Chiffre für den abstrakten Begriff der schönen und ruhmreichen Heldin, mit der sich die zeitgenössische Betrachterin identifizieren kann und die es ihr erleichtert, sich mit der moralisierenden Botschaft des Textes auseinanderzusetzen.

Angesichts des besonderen Interesses für Kleidung in der Zeit des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts erweckt die Folge fantasievoller Gewänder beim schnellen Blättern den Eindruck, man habe es hier mit einer Art Kostümbuch, gleichsam der frühen Form

254 Vgl. Maulde La Clavière 1895, S. 24–25.

255 Vgl. Ebd.

eines Modejournals, zu tun. Dieses Interesse zeigt sich sogar in einem Gebetbuch aus dem Besitz des Kardinals George d'Amboise (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 264), das wegen einer Reihe weiblicher Halbfiguren in italienischen Gewändern, auf deren regionale Herkunft in vereinzelt Inschriften hingewiesen wird, von Michael Wenzel auch als ein „Frauen- und Trachtenbuch“ bezeichnet wird.²⁵⁶

4.3 Ovide, Héroïdes bzw. Épîtres – Paris, BnF, Ms. fr. 875

Die beiden Handschriften der *Épîtres d'Ovide* in Paris und San Marino sind zwar ebenfalls mit schönen Kostümen und interessantem Kopfputz ausgestattet, dennoch sind sie weniger stark auf die Mode ausgerichtet. In den zwischen 8 und 4 v. Chr. verfassten *Epistulae Heroidum* lässt Ovid in 21 fiktiven Briefen (15 Einzelbriefe und drei Briefpaare mit den Antwortschreibern der jeweiligen Männer) berühmte Frauen der griechischen Mythologie zu Wort kommen, die um ihre verlorene Liebe trauern. 1496 vollendete Octovien de Saint-Gelais (1468–1502), Bischof von Angoulême, die Übersetzung der *Héroïdes d'Ovide* ins Französische. Eine der ersten illuminierten Handschriften dieses beliebten Werkes²⁵⁷ – wenn nicht sogar die erste – war mit Sicherheit die Handschrift Ms. fr. 875 der Pariser Nationalbibliothek.²⁵⁸ Avril nimmt an, dass Saint-Gelais, der seine Karriere dem Haus Angoulême verdankt,²⁵⁹ der Witwe seines Gönners sehr bald eine Abschrift seiner Übersetzung zur Verfügung gestellt haben wird.²⁶⁰ Pauline Matarasso vermutet sogar, dass Saint-Gelais, der das Werk König Charles VIII. gewidmet hatte, ebenso beabsichtigte, mit dieser Arbeit Louise zu gefallen.²⁶¹ Der Eintrag im Rechnungsbuch

256 Siehe Wenzel 2001, S. 103. Das Digitalisat der Handschrift ist zu sehen unter <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/4eb290ef-8a15-41b5-9046-ce355dede25e/> (Stand 25.03.2024). George d'Amboise (1460–1510) war u. a. Erzbischof von Rouen, Minister unter Louis XII. und ein bedeutender Kunstsammler.

257 Das Werk war sehr erfolgreich, bis heute sind laut Avril 14 Handschriften erhalten, die oft sehr luxuriös ausgestattet sind und reich illuminiert wurden. Im Verlauf des XVI. Jh. wurden zwei Ausgaben gedruckt. Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 407–408. Die Handschriften sind: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. Oc. 65; London, BL, Ms. Harley 4867; Oxford, Balliol College, Ms. 383; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. Rés. 5108; Paris, Bibliothèque de la Chambre des Députés, Ms. 1466; Paris, BnF, Mss. fr. 873, 874, 875; 876–877, 1641 und 25397; San Marino (CA), Huntington Library, Ms. HM 60 und Wien, ÖNB, Cod. 2624. Vgl. dazu auch Brown 2011, S. 351, Anm. 7.

258 Siehe auch Paris 2010, Nr. 87, S. 202–203 sowie Oget, Nicolas, Les Héroïdes, chef-d'oeuvre de la bibliothèque de Louise de Savoie, in: Art de l'Enluminure, Nr. 69, Juni/Juli/August 2019, S. 4–29, Abb. 30–61.

259 Wie Matarasso beschreibt, bestimmte neben der Familie Polignac die Familie Saint-Gelais das höfische Leben in Cognac, indem sie die verschiedensten Ämter bekleidete. Octoviens ältester Bruder, Jean de Saint-Gelais, war u. a. Berater und Vertrauter von Charles d'Angoulême. Vgl. Matarasso 2001, S. 111.

260 Vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 231, S. 407–408.

261 Vgl. Matarasso 2001, S. 111.

von Louise de Savoie aus dem Jahr 1496/1497 dokumentiert denn auch den Auftrag an ihren Schreiber Jean Michel, das nötige Pergament für eine Abschrift der *Héroïdes* zu besorgen:

„A Johannes Michel, escripvain de madite dame, la somme de cent cinq sols tournois pour avoir trois douzaines et demye de parchemin pour faire le livre des espitres d'Ovyde que madite dame lui fait de présent fere ...“²⁶²

Entsprechend muss dieser Eintrag als *Terminus post quem* gewertet werden. Das Wappen des Hauses Angoulême/Savoie, das beispielsweise bei der Darstellung von *Penelope* auf fol. 1, *Phèdre* auf fol. 16v und *Acontius* auf fol. 117v im Hintergrund in die Fenster eingearbeitet ist, sowie die Initiale „L“ in den oberen Fensterflügeln der Darstellung von *Phyllis* auf fol. 5v, stellen einen klaren Bezug zu Louise de Savoie als Auftraggeberin her. (siehe Abb. 12) Die Miniaturen wurden Robinet Testard bereits 1894 von Durrieu zugeschrieben.²⁶³

Die Handschrift BnF Ms. fr. 875 besteht aus 138 Blatt Pergament mit den Maßen 36 x 25 cm. Der Text ist in 34 Zeilen einspaltig in sehr regelmäßiger Bastarda geschrieben und im Dekor zurückhaltend, d. h. es gibt keine Bordüren, und nur im Text unterhalb der ersten Miniatur (fol. 1) füllen Spiralbänder und Knotenstücke die Zeilen. Zu Beginn der einzelnen Briefe stehen jeweils farblich hervorgehobene, z. T. prismatische Initialen in Gold auf blauem oder rotem Grund, das Binnenfeld ist jeweils im Kontrast zum Buchstabengrund in Rot oder Blau mit weißem floralem Muster gehalten. Die Satzmajuskeln sind gelb betont.

Nur bei 19 der insgesamt 21 Briefe zeigt eine Miniatur deren Beginn an, die Briefe von *Medea* und *Sappho* sind zwar vorhanden, aber die Seiten mit den Bildern und Textanfängen dazu fehlen. Die Miniaturen nehmen drei Viertel der Seite ein und sind von feinen Rahmen in Gold oder Rot zwischen schwarzen Linien eingefasst. Der Text beginnt entweder ein paar Zeilen unterhalb einer Illumination oder endet ein paar Zeilen darüber. Ein breiterer, glatter, auf dreidimensionale Wirkung angelegter Rahmen in Muschelgold umgibt Text und Bild. Er hebt sich jeweils plastisch von einer Borte in unterschiedlicher Farbe und Musterung ab.

Es ist wahrscheinlich, dass Testard die erste illuminierte Fassung der *Héroïdes* von Saint-Gelais geschaffen hat. In diesem Fall hätte er – wie Nicolas Oget richtig anmerkt – keine direkten Vorbilder gehabt, auf die er sich hätte beziehen können,²⁶⁴ stattdessen hätte er die Konzeption des Bildprogramms selbst entwickelt: Formatfüllend dominieren die antiken

262 Paris, BnF, Ms. fr. 8815, fol. 29v. Übersetzt: „Für Johannes Michel, Schreiber von Madame, die Summe von 105 Sols Tournois für 3,5 Dutzend Pergament, um das Buch der *Épîtres d'Ovide* zu machen, das Madame gegenwärtig in Auftrag gegeben hat ...“ Siehe auch Sénemaud 1861, S. 61.

263 Vgl. Durrieu/Marquet de Vasselot 1894, S. 331–347 und S. 433–453.

264 Vgl. Oget 2019, S. 15.

Heldinnen (und Helden) das Bild. Halbfigurig und meist in Dreiviertelansicht sind sie mit dem Schreiben ihrer Briefe befasst. Die ausgefallenen und teils exotisch wirkenden Gewänder und Kopfbedeckungen sind sehr detailreich und in abwechslungsreicher Farbgebung gestaltet. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt jedoch auf den Gesichtern und dem Ausdruck der Gefühle, die sich darin spiegeln. Im Verhältnis zum restlichen Körper sind die Köpfe und Hände überproportional groß und heben sich mit ihrer feinen Ausarbeitung von der eher grafisch anmutenden Erscheinung der restlichen Gestalt und deren Umfeld ab. Der Raum, in dem oder vor dem die Figuren agieren, ist eng bemessen; als Hintergründe dienen schlichte Architekturen, meist mit Fensterausblicken auf stilisierte Landschaften oder Gewässer, vereinzelt befinden sich die Protagonisten auch in freier Natur oder vor gemusterten Gründen ohne nähere Raumdefinition.

Ein besonders eindringliches Beispiel für die Dramatik dieser Art der Komposition bietet die Figur der *Canace* auf fol. 58, die aus der inzestuösen Verbindung mit ihrem Bruder Makareus ein Kind hatte, woraufhin ihr Vater das Kind tötete und sie selbst zum Suizid zwang. Der Betrachter wird Zeuge des tragischen Moments, in dem sich *Canace* ersticht: Um sich den Dolch, den sie in ihrer linken Hand hält, besser in die Brust stechen zu können, hat sie den durchscheinenden weißen Ärmel ihres Unterkleides bis zum Ellenbogen hochgeschoben. Den Brief, den sie zum Abschied geschrieben hat, hat sie vor sich abgelegt. Er überschneidet den Rahmen des Bildes und greift so optisch in den Raum des Betrachters über. Und während das Blut auf dramatische Weise über ihr braunes Gewand und den Brief spritzt, hält sie noch ihre Schreibfeder in der Hand, als ob sie gerade erst das letzte Wort vollendet hätte. Ein leuchtend rotes Bett, das auf der rechten Seite den Kopf *Canaces* mit dem aufgebundenen weißen Tuch hinterfängt, zeigt den Ausgangspunkt des Unglücks an. Nach links öffnet sich ein Ausblick in einen anderen Raum, in dem ein kleines Feuer am Boden unter einem Fenster brennt; eine junge Frau in rotem Gewand hockt hier und hält das wohl tote, nackte Baby auf einem Tuch in ihrem Schoß. (Abb. 44)

Der stark vergrößerte Maßstab, den Testard auf die *Héroïdes* anwendet, unterscheidet sie formal deutlich von seinen übrigen Arbeiten. Die Steigerung der Bildwirkung durch das „dramatic close-up“²⁶⁵, das mit dem räumlich eng gefassten Ausschnitt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die dargestellte Figur oder Person und ihren momentanen

265 Vgl. Ringbom, Sixten, Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Åbo 1965, insbesondere S. 48, 193–210.

Gefühlsausdruck lenkt statt auf eine konkrete Handlung, erzeugt eine gewisse emotionale Nähe; erzählerische Elemente finden sich vereinzelt Hintergrund, wie etwa das tote Kind bei Canace, das davonselnde Schiff des Aeneas bei Dido oder die brennende Kerze bei Hero, welche Leander den Weg weist.

In ihrer leicht spröden Manier erinnern die Illustrationen insbesondere an die Kupferstiche der *Betenden hl. Jungfrau Maria* des Meisters E. S. oder die *Sibyllen* vom Meister der Bandrollen. (Abb. 45) Dieses Kompositionsschema, das sich von byzantinischen Ikonen ableiten lässt, wird vorwiegend für Andachtsbilder und Porträts verwendet. In der Buchmalerei kommt es zunächst in flandrischen Stundenbüchern vor 1480 vor, ehe es um 1500 in Frankreich von Testards Zeitgenossen Jean Bourdichon aufgegriffen und gleichsam zu dessen Markenzeichen wird.²⁶⁶ (Abb. 46)

4.3.1 Zwischen Idealbild und Porträt

Wohl aufgrund dieser Nahsicht wurden auch Testards *Héroïdes* porträtartige Züge zugeschrieben.²⁶⁷ *Laodamie* auf fol. 71v wird von René de Maulde La Clavière als besonders gelungenes und lebendiges Porträt von Louise de Savoie deklariert. Er begründet seine Behauptung damit, dass auf ihrem Brief die Buchstaben „L...se“ zu erkennen seien.²⁶⁸ Im Widerspruch dazu beschreibt er, dass sich hier ein bestimmter Typ Frau wiederhole, allerdings habe es der Künstler verstanden, dieses einförmige Grundschema durch Pose, Physiognomie und Gewand auf erstaunliche Weise zu variieren.²⁶⁹ Avril löst diesen Widerspruch auf, indem er die Darstellung scheinbar authentischer Porträts an einer gewissen Suche nach Individualisierung in den sehr sorgfältig ausgearbeiteten Gesichtern bei der sonst üblichen trockenen und grafischen Malweise Testards feststellt: „L'exécution est sèche et graphique, comme toujours chez Testard, mais les visages, trop grands par rapport au reste du corps et très soigneusement modelés, dénotent une certaine recherche d'individualisation et semblent d'authentiques portraits: ...“²⁷⁰

266 Vgl. ebd. Zu Bourdichon in diesem Zusammenhang vgl. auch König 1989, Nr. 69 (Fouquet und Bourdichon? Ein rätselhaftes Stundenbuch aus Tours um 1480), S. 482.

267 Vgl. Couderc 1910, Tafel CXX zeigt fol. 117v aus Ms. fr. 875 mit der Bildunterschrift „Personnage inconnu“; Blum/Lauer 1930, S. 47, Pl. 67 mit Bezug auf Héro, fol. 110: „Elle a toutes les allures d'un portrait.“

268 Vgl. Maulde La Clavière 1895, S. 51, Anm 1.

269 Siehe ebd., S. 50–51.

270 Avril/Reynaud 1993, S. 408.

Wie in den *Cleres et nobles femmes* zeigt Robinet Testard auch in dieser Handschrift seinen charakteristischen Typ Frau, der mit blonden bzw. goldenen Haaren, blauen Augen, weißer Haut mit rosa Wangen, einem kleinen roten Mund und einer hohen Stirn den Vorgaben des gängigen Schönheitsideals entspricht.²⁷¹ Dies dürfte ihm ganz konkret aus seiner Arbeit am *Roman de la Rose* bekannt gewesen sein, wo *Oiseuse* (Müßigkeit) entsprechend beschrieben ist (fols. 5–5v). Er mischt diese Idealvorstellung mit den optischen Merkmalen seiner Fürstin, wie z. B. dem hellbraunen Haar, den graublauen Augen, den geschwungenen Augenbrauen, der kräftigen Nase und dem schmalen Mund.²⁷² Testard geht sogar so weit, Figuren, die er in der Handschrift der *Cleres et nobles femmes* zeigt, zu übernehmen. *Oenone* auf fol. 23v in Ms. fr. 875 unterscheidet sich zwar in ihrer modischen Gewandung stark von *Europa* auf fol. 11v und *Criolle* auf fol. 41v in Ms. fr. 599, das strenge Profil und das kunstvoll um den Kopf mit den blonden Flechten gebundene und am Hinterkopf geknotete Tuch sind jedoch bei allen drei Figuren gleich. (Abb. 47 + siehe Abb. 38)

Entsprechend sind die Frauenbildnisse der *Héroïdes* wiederum nicht als Porträts im Sinne der physiognomischen Übereinstimmung mit einem bestimmten Menschen zu verstehen, sondern als vom Text gelöste Idealisierungen. Pauline Matarasso geht auf diese Diskrepanz zwischen allgemeiner Typisierung und porträthafter Individualisierung ein und sieht weniger ein einzelnes Porträt von Louise in einem der Bilder als vielmehr einen Typ von Frau, der Merkmale von Louises Erscheinungsbild aufgreift und in verschiedenen Figuren verarbeitet. Bezüge auf das Wappen oder ihren Namen in den Fenstern verstärken diesen Eindruck, wären jedoch bei einem tatsächlichen Porträt laut Matarasso nicht nötig gewesen. Der Maler aber, der so präzise in den Details sei, bleibe in Bezug auf den Charakter eher allgemein. Er male nicht die Gräfin, sondern er schmeichle ihr auf delikate Weise, indem er sie sich als *Phaedra* oder *Penelope* vorstellen lasse. Da Louise als leidenschaftliche Briefeschreiberin bekannt sei, könne sie zweifellos in all den Posen und zwischen den verschiedenen Schreibutensilien wiedererkannt werden.²⁷³ Die Argumentation für eine idealisierte Vorstellung von Louise als Briefeschreiberin macht im Unterschied zum reinen Porträt mehr Sinn, doch ist auch diese Vorstellung komplexer. Anneliese Pollock Renck sieht Testards Fokussierung auf die schreibenden Frauen im Zusammenhang mit der Übersetzung des antiken Textes durch Saint-

271 Allgemein dazu vgl. Wenzel 2001. Vgl. auch Oget 2019, S. 18.

272 So beschrieben bei Matarasso 2001, S. 114–115.

273 Siehe ebd.

Gelais.²⁷⁴ Im Unterschied zu Ovid habe dieser weniger den physisch-emotional geprägten Geisteszustand der verlassenen Frauen betont als ihre eigenständige Haltung. Statt der eher passiven, verletzlichen Klage über den Verlust des Geliebten, reflektierten die schreibenden Frauen ihre Situation, bezwängen ihren Liebeskummer und würden ihre eigene Geschichte aktiv in die Hand nehmen: „...comme des femmes qui écrivent, qui domptent leur chagrin et prennent en main la construction de leurs propres histoires.“²⁷⁵ Pollock-Renck betont die abweichende Figurenauffassung von Testard, der die Frauen zentral im Bild, meist allein, elegant gekleidet und schreibend zeigt, im Gegensatz zu denen der anderen Handschriften dieses Textes²⁷⁶, geht aber nicht auf das Thema der Porträthaftigkeit ein.

Das auf den Begriff der Briefe schreibenden Frau konzentrierte Idealbild dient dabei als Identifikationsgrundlage. Da nur eine gebildete Frau des Lesens und Schreibens kundig war, wird sie nicht nur zur Verfasserin der Briefe, sondern zum Synonym für die allgemeingebildete Frau. Um dies zu verdeutlichen, bedient sich Testard nicht nur der porträtartigen Nahaufnahme, sondern auf eindringliche Weise auch des bisher weitgehend männlich dominierten Motivs des Autorenbildes.²⁷⁷ Frauen, insbesondere Heilige und allen voran Maria in der Verkündigungsszene, wurden bestenfalls lesend dargestellt. Das Schreiben als kreativer Akt war bislang als Folge göttlicher Eingebung in Evangelistendarstellungen oder bei den Kirchenvätern auszumachen, später auch vermehrt im profanen Bereich. Erst mit Christine de Pizan (1365–1430) wird in den Miniaturen zu ihren Werken eine Frau als eigenständige Autorin gezeigt.

Oget sieht in den Frauengestalten ebenfalls nicht ein Porträt von Louise de Savoie im eigentlichen Sinn, sondern eher eine Projektionsfigur für die mythologischen Heldinnen und bezieht dies auf den Verhaltenskodex für adlige Frauen zu dieser Zeit.²⁷⁸ Mit Ausnahme von Briséis (fol. 10v) und Canace (fol. 58) würden die *Héroïdes* in den Darstellungen ihr grausames Schicksal gefasst hinnehmen. Dies entspräche den Erziehungsprinzipien von Anne de France, die Louise als Kind selbst an deren Hof erfahren habe – sich immer würdig und gemäßigt zu

274 Pollock Renck, Anneliese, Traduction et adaptation d'un manuscrit des XXI Epistres d'Ovide appartenant à Louise de Savoie (Paris, BnF, fr. 875), in: Brown, Cynthia/Legaré, Anne-Marie (Hrsg.), Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance, Turnhout, 2016, S. 221-239.

275 Pollock Renck 2016, S. 232.

276 Insbesondere betont Pollock Renck den Unterschied zum Exemplar Oxford, Balliol College MS 383.

277 Vgl. Giogoli, Kathrin, Author portraits, in: Dunphy, Graeme (Hrsg.), Encyclopedia of the Medieval Chronicle, Bd. 1, Leiden und Boston 2010, S. 129–133.

<https://referenceworks.brill.com/display/entries/EMCO/SIM-00249.xml> (Stand 25.03.2024).

278 Vgl. Oget 2019, S. 18 ff.

benehmen und sich nicht von seinen Emotionen beherrschen zu lassen bzw. „rien faire qui puisse susciter l'expression de sentiments trop expressifs“.²⁷⁹

Unter dem bereits mehrfach genannten Aspekt der Identifizierung der Figuren anhand ihrer typischen Gewänder kann *Laodamie* auf fol. 71v aus dem Reigen der *Héroïdes* durchaus mit Louise in Zusammenhang gebracht werden: *Laodamie* ist als schwarz-blau bzw. dunkel gekleidete Frau dargestellt; sie sitzt in Dreiviertelansicht vor einem braungemusterten Ehrentuch auf der linken Bildseite an ihrem Schreibpult und blickt sinnend aus einem rundbogigen Fenster, das sich unmittelbar vor ihr am rechten Bildrand befindet. Den linken Arm hat sie rechtwinklig auf der Schreibunterlage aufgestützt, mit der erhobenen Hand scheint sie dem davonfahrenden Schiff, das im Ausblick zu sehen ist, einen Abschiedsgruß hinterherzuschicken. Sie hält, mit der Feder in ihrer Rechten, beim Schreiben des Briefes inne, den sie mit einem nicht zu entziffernden Wort bereits begonnen hat. Neben Tintenfässchen und Federetui ist eine kleine runde Frucht an der vorderen Tischkante abgelegt. (Abb. 48)

Die Witwentracht, mit Brokatmuster kostbar gestaltet, kann als Hinweis auf *Laodamies* nahes Schicksal gedeutet werden, denn ihr geliebter Ehemann Protesilaos, den sie in ihrem Brief zur Vorsicht im Trojanischen Krieg mahnt, fällt schon beim Verlassen des Schiffes als erster. Auch Louise de Savoie legt nach dem Tod ihres Mannes den Witwenhabit nicht mehr ab und sogar der Text kann als Anspielung auf Charles' Tod verstanden werden, da auch er kurz nach dem Antritt einer Reise stirbt: Er war im Dezember 1495 nach Lyon gerufen worden, um dort den König nach dessen Rückkehr aus Italien zu treffen. Doch bereits auf dem Weg nach Angoulême wurde Charles krank und verstarb kurze Zeit später.²⁸⁰

Diese verschlüsselte Identifikation mit einer mythologischen Gestalt der Antike, die sowohl den abstrakten Begriff der gebildeten Frau als auch den Inbegriff der über den Tod hinaus treuen Ehefrau verkörpert, bildet in gewisser Weise die Grundlage für das spätere Erscheinungsbild von Louise de Savoie: Auf zahlreichen Dedikationsbildern wird sie in Witwenhabit gezeigt, so z. B. in den *Chants royaux du Puy Notre Dame d'Amiens* (Paris, BnF, Ms. fr. 145, fol. 1v) (Abb. 49), die der Pariser Buchmaler Jean Pichore 1518 für sie illuminiert

279 Oget 2019, S. 23. Oget geht auf *Les enseignements d'Anne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne, à sa fille Susanne de Bourbon* (St. Petersburg, NLR, MS fr. Q. v. III. 2) ein, die nach 1503 aufgeschrieben wurden und merkt in FN 40 an, dass Louise selbst ihrer Tochter einen ähnlichen Text, *Le Dialogue à la louange du sexe féminin* (Paris, BnF, Ms. fr. 2242) mit auf den Weg gegeben hat.

280 Vgl. Matarasso 2001, S. 110.

hat²⁸¹ oder auch in ihrer Selbstinszenierung als *Dame Prudence* im *Traité sur les vertus cardinales* des François Desmoulins von 1510 (fol. 4). Diese Art der Charakterisierung nimmt damit sowohl die vor allem im 17. Jahrhundert beliebte Mode des verschlüsselten literarischen Porträts vorweg als auch die Ikonografie der Witwe, die Baumgärtel „als Sinnbild für absolute Gattentreue“ beschreibt.²⁸² Die Frucht auf dem Tisch kann in Bezug darauf gedeutet werden: Für einen Apfel als Symbol der Liebe oder als Zeichen für den Ursprung des Trojanischen Krieges erscheint die Frucht zu klein. Eine Mirabelle dagegen würde in Testard'scher Manier als übertragenes Wortspiel (mirabilis = lat. bewundernswert, erstaunlich, schön anzusehen) seine Verehrung für seine Auftraggeberin zum Ausdruck bringen.

Nach diesem Schema ist die Figur der *Hélène* auf fol. 92 aufgrund des roten Kleides und des schwarzen, mit Stickerei verzierten Haubentuchs auf Anne de Bretagne zu beziehen, die in Miniaturen verschiedener Buchmaler ähnlich gekleidet ist.²⁸³ (Abb. 50 + Abb. 51) Die in die Borte des Tuches eingearbeiteten Buchstaben „A“ stützen diese Vermutung zusätzlich.

Paris auf fol. 83 und *Acontius* auf fol. 117v sind in diesem Zusammenhang aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls als Porträts zu werten.²⁸⁴ Der Text auf Paris' Schriftstück stimmt in Teilen mit einem Gedicht von Charles d'Orléans, dem Vater von Louis XII. und Onkel von Charles d'Angoulême, überein, doch ist er zu fragmentarisch, um hier eine gesicherte Aussage zu treffen.²⁸⁵ (Abb. 52) In Bezug auf die nachfolgende Darstellung der *Hélène* alias Anne de Bretagne ist eine Deutung von *Paris* als Charles VIII. oder Louis XII. naheliegend.

281 Zu diesem Buchmaler vgl. insbesondere Zöhl, Caroline, Jean Pichore. Buchmaler, Grafiker und Verleger in Paris um 1500, Turnhout 2004.

282 Baumgärtel, Bettina, Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert. Inszenierungen französischer Regentinnen, in: Block, Gisela/Zimmermann, Margarete (Hrsg.), Querelles – Jahrbuch zur Frauenforschung, Bd. 2, Berlin 1997, S. 147–182, hier S. 152.

283 So z. B. im Gebetbuch der Anne de Bretagne, New York, PML, Ms. M. 50, fol. 10v, das Jean Poyer um 1492–1495 illuminiert hat; Antoine du Four, Les Vies des Femmes celebres, Nantes, Musée départemental Dobrée, Ms. 17, fol. 1, Jean Perréal zugeschrieben, um 1508; Jean Marot, Le Voyage de Gênes, Paris, BnF, Ms. fr. 5091, fol. 1, Jean Bourdichon um 1508.

284 René de Maulde La Clavière hat die Worte auf Acontius' Brief folgendermaßen entziffert: „Oger Varigot van Orp van Alderraert / teler commesy do gelf vidont mel bedat so ergulis.“ Er hat sie sogar als Flämisch gedeutet. Bei Paris hat er das Wort „Va-t'en“ festgestellt und es auf einen jungen Sire de Vatan bezogen, der mit Louis d'Orléans eng befreundet gewesen sein soll. Siehe Maulde La Clavière 1895, S. 52.

285 Der Text auf Paris' Zettel liest sich wie folgt: „VATEN MON AMOU /RE DESIR DEVRs MON A /MOU JOVAYE VATE /SOUVENIS /MANOIE /MO /ONCE V...“

Das betreffende Gedicht von Charles d'Orléans lautet:

„Va tost mon amoureux desir // Sur quanque me veulx obéir // Tout droit vers le manoir de joye, // Et pour abrégier ta voye, // Prens ta guide doux souvenir. // Mets peine de me bien servir, // Et de ton messaige acomplir // Tu congnois ce que je voudroye. // Va tost mon amoureux desir, // Sur quanque me veulx obéir, // Tout droit vers le manoir de joye. // Recommende-moy à Plaisir, // Et se brief ne peux revenir, // Fay que de toy nouvelles oye: // Et par bon Espoir les m envoie // Ne veuilles au besoing faillir // Va tost mon amoureux desir.“

Poésies de Charles d'Orléans, Paris 1809, S. 81.

Acontius wirkt ein wenig älter und weist im Hinblick auf die in die Fenster eingelassenen Wappen Angoulême/Savoie eine Beziehung zu diesem Haus auf, wenn er nicht sogar als der verstorbene Charles d'Angoulême selbst zu interpretieren ist.

Wie schon beim *Livre des échecs amoureux moralisés* geht Avril von der Vollendung der Handschrift, einschließlich der Illumination, bis zum Jahr 1498 aus, da Louise mit ihren Kindern im Zuge der Thronbesteigung von Louis XII. an den Hof berufen wurde und zunächst in Blois und später in Amboise residierte.²⁸⁶ Nach dem Umzug der Fürstenfamilie in ein gesellschaftlich bedeutenderes Umfeld soll der Künstler Avril zufolge keine relevanten Arbeiten mehr ausgeführt haben. Die Datierung wird, bezogen auf den Arbeitsprozess und die dafür benötigte Zeit, zutreffend sein, die Argumentation erscheint jedoch wenig schlüssig, Denn abgesehen davon, dass Testard zeitgleich zwei umfangreiche Werke konzipiert und umgesetzt haben müsste, ist es wahrscheinlicher, dass er als fest angestellter Bediensteter die Fürstin bei diesem Umzug begleitete und ihr dort für weitere Aufträge zur Verfügung stand. Insbesondere seine zweite Fassung der *Héroïdes d'Ovide* scheint dies zu belegen.

4.4 Ovide, Héroïdes bzw. Épîtres – San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60

Robinet Testards zweite Version der *Héroïdes* oder *Épîtres* von Ovid ist die Handschrift HM 60 in der Huntington Library in San Marino, Kalifornien.²⁸⁷ Der französische Text in der Übersetzung von Octovien de Saint-Gelais ist auf 131 Blatt Pergament mit den Maßen 24,3 x 16,7 cm – also deutlich kleiner als BnF, Ms. Fr. 875 – einspaltig, über 36 Zeilen, in sehr regelmäßiger Bastarda geschrieben. Der Textdekor ist wiederum schlicht gehalten, nur zu Beginn auf fol. 3 erstreckt sich eine prismatische Initiale in Gold auf farbigem quadratischem Grund über vier Zeilen. Die übrigen Anfangsbuchstaben sind zwei Zeilen hoch, ebenfalls in Gold auf rotem Grund mit goldener Musterung oder alternierend auf Blau mit rotem Binnenfeld gesetzt, die Rubriken sind in blassem Rot geschrieben. Obwohl es keinerlei Wappen oder andere Hinweise auf die Besitzverhältnisse gibt, wurde die Handschrift aufgrund der vermeintlichen Porträtähnlichkeit von *Deianira* auf fol. 46 Anne de Bretagne zugeschrieben.²⁸⁸

286 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 407–408.

287 Allgemeine Informationen der Bibliothek zur Handschrift und digitalisierte Miniaturen findet man unter <https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/49374> (Stand 25.03.2024). Vgl. auch De Ricci, Seymour/Wilson, William H., *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York 1935–37, S. 47 und Dutschke 1989, S. 123.

288 Vgl. *Catalogue of the Library of Robert Hoe of New York: illuminated manuscripts, incunabula, historical bindings, early English literature, rare Americana, French illustrated books, eighteenth century English*

In seiner wechselvollen Geschichte befand sich das Manuskript im Besitz des Schweizer Theologen und Bibelforschers Jean Le Clerc (1657–1736),²⁸⁹ des amerikanischen Druckmaschinenherstellers und Sammlers Robert Hoe (1784–1833),²⁹⁰ des Mathematikers und Büchersammlers Guglielmo Libri (1803–1869),²⁹¹ des Börsenmaklers und Kunstsammlers Edwin Henry Lawrence (1819–1891),²⁹² des Antiquars Bernard Quaritch (1819–1899)²⁹³ und des renommierten Buchhändlers George D. Smith (1870–1920)²⁹⁴, der es schließlich 1918 an den Großindustriellen und Begründer der gleichnamigen Bibliothek Henry E. Huntington (1850–1927) verkaufte.²⁹⁵

Die Handschrift enthält 21 annähernd quadratische Miniaturen, die mit der Verfasserin des jeweiligen Briefes den Beginn jedes neuen Kapitels anzeigen. Gesichter und Hände der Figuren wurden im 18. Jahrhundert vermutlich von derselben Hand übermalt, die das Frontispiz auf fol. 1 ausgeführt hat: Es zeigt ein blaues Medaillon mit dem Bildnis Ovids im Profil, das von einer kunstvollen goldenen Architekturräumung umgeben ist. In einer Kartusche sind darunter der Titel des Werkes und der Hinweis auf seinen Übersetzer als rote Inschrift eingefügt. Die Illuminationen wurden von Nicole Reynaud eindeutig Robinet Testard zugeordnet, dessen Stil trotz der Übermalungen deutlich zu erkennen ist.²⁹⁶

authors, autographs, manuscripts, etc., to be sold by the Anderson Auction Company, April 24, 1911 – November 18, 1912, Bd. I, New York 1911, Nr. 2168, S. 375. Vgl. Brown 2011, S. 193.

289 Zu Jean Le Clerc vgl. Vincent, Benjamin, *A Dictionary of Biography, Past and Present: Containing the chief events in the lives of eminent persons of all ages and nations*, London 1877, S. 337. Zum Verkauf der Handschrift in Amsterdam am 6. September 1735, vgl. Hoffmann, F. L., *Handschriften, welche in Katalogen öffentlich verkaufter Bibliotheken verzeichnet sind*, in: *Serapeum*, Bd. 19, 1858, S. 194–98, S. 197.

290 Zu Robert Hoe vgl. Bogeng, Gustav A. E., *Die grossen Bibliophilen: Geschichte der Büchersammler und ihrer Sammlungen*, Leipzig 1922, S. 472–473. Zur Handschrift in der Sammlung Hoe vgl. Bierstadt, Oscar Albert, *The Library of Robert Hoe: a Contribution to the History of Bibliophilism in America*, New York 1895, S. 16–18 und Abb. auf S. 112 und 123 sowie Shipman, Carolyn, *A Catalogue of Manuscripts Forming a Portion of the Library of Robert Hoe*, New York 1909, S. 153–55. Zum Verkauf bei Anderson, New York, am 24. April 1911, Nr. 2168, S. 374–375.

291 Zu Guglielmo Libri vgl. Giacardi, Livia, Libri, Guglielmo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 65, 2005. https://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-libri_%28Dizionario-Biografico%29/ (Stand 25.03.2024). Sein Verkauf bei Sotheby's am 25. Juli 1862, lot 429.

292 Zu Edwin Henry Lawrence vgl. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG59149> (Stand 25.03.2024). Sein Verkauf bei Sotheby's am 9. Mai 1892, lot 484.

293 Zu Bernard Quaritch vgl. <https://www.quaritch.com/about/our-history/> (Stand 25.03.2024).

294 Zu George D. Smith vgl. Heartman, Charles F., *George D. Smith, G.D.S., 1870–1920: a memorial tribute to the greatest bookseller the world has ever known*, Beauvoir (Ms.) 1945.

295 Zu Henry E. Huntington vgl.

http://media.huntington.org/uploadedfiles/Files/PDFs/pr_hugabouthenry.pdf (Stand 25.03.2024).

296 Vgl. Information der Huntington Library

<https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/49374> (Stand 25.03.2024).

Testard hat das Exemplar der Huntington Library auf ähnliche Weise gestaltet wie die Handschrift in Paris. In der Regel schließt sich der Text des jeweils neuen Kapitels mit mehreren Zeilen unmittelbar unterhalb der Miniatur an, zuweilen endet ein Kapitel auch in wenigen Zeilen darüber. Bild und Text sind auf gleiche komplexe Weise gerahmt wie in Ms. fr. 875: Um die Miniaturen sind feine Strichrahmungen in Gold oder Rot zwischen schwarze Linien gesetzt; Miniatur und Text sind wiederum von breiteren Rahmen in Muschelgold, zum Teil mit dreidimensionaler Wirkung, eingefasst und zusätzlich von Bordüren in unterschiedlicher Farbe und Musterung umgeben. Die antiken Heldinnen werden auch hier zumeist halbfigurig, formatfüllend und in ausgefallenen Gewändern beim Verfassen ihrer Briefe gezeigt. Die Architekturen und Landschaften, die den Hintergrund bilden, sind einfach gehalten.

Neben diesen Übereinstimmungen sind auch einige Unterschiede auszumachen: Abgesehen von den fehlenden Wappen sind hier die Gewänder – anders als in Ms. fr. 875, wo noch modische Elemente aus der Zeit vor 1450 zu finden sind – durch die vermehrte Verwendung von Brokatstoffen und verzierten Borten noch opulenter gestaltet und in den modischen Details, wie geschlitzten oder gepufften Ärmeln, konsequenter dem beginnenden 16. Jahrhundert verhaftet. Im Vergleich zu den gotischen Maßwerkverblendungen im Hintergrund von *Phaedra* auf fol. 17 mutet die rosa marmorierte Säulengalerie im Hintergrund zu *Oenone* auf fol. 23v deutlich italienisch an. (Abb. 53) Die Farbgebung geht insgesamt ins Pastellige, der Kontrast zur Umgebung fällt weniger stark aus. Rosen oder ein schmaler Reif auf gelöstem blondem Haar, wie bei *Hypsipyle* auf fol. 30 oder bei *Hero* auf fol. 105, sind zwar nicht neu in Testards Repertoire, verleihen manchen Heldinnen aber eine gewisse Lieblichkeit. Dieser Eindruck wird durch die Übermalung aus dem 18. Jahrhundert, die den Gesichtern und Händen die harten Konturen nimmt und sie rosig modelliert, noch verstärkt und dementsprechend verfälscht. (Abb. 54)

Insgesamt wirken die Bilder gefälliger und weniger konsequent in der Umsetzung des immer gleichen Motivs. Das Figurenformat ist nicht ganz so streng auf die Halbfigur begrenzt wie in den Pariser *Héroïdes*, wo nur *Leander* auf fol. 101v als ganze Figur abgebildet ist, und lässt sowohl Kniestücke als auch ganzfigurige Ansichten zu, wie z. B. in der Darstellung von *Ariadne*, die auf fol. 52 weinend und händeringend am Ufer des Meeres sitzt, um dem treulosen Theseus nachzutruern. Vor allem aber sind hier nicht alle berühmten Frauen der Antike beim attributiven Akt des Briefeschreibens oder zumindest mit ihren bereits

vollendeten und zusammengefalteten Schriftstücken oder mit Tintenfass und Feder dargestellt: Bei manchen der berühmten Gestalten, wie bei der weinenden *Ariadne*, auf fol. 52 oder der hinter einer Zinnen bewehrten Mauer hockenden *Hero* auf fol. 105 gibt es überhaupt keinen Hinweis auf einen Brief. Damit ist die Abstraktion auf den Begriff der gebildeten bzw. schreibenden Frau nicht mehr so eindeutig gegeben wie in der Pariser Handschrift.

4.4.1 Zwischen Idealbild und Porträt

Acontius auf fol. 112 ist ebenfalls ohne Schreibutensilien dargestellt. Er thront nach links gewandt in leicht gebeugter Haltung auf einem mit goldgemustertem grünem Stoff bedeckten Armlehnstuhl. Seine Kleidung ist vornehm, er trägt einen kostbaren hellvioletten, mit Hermelin gefütterten Brokatmantel mit goldenen Schließen über einem schwarzen, golddurchwirkten Oberteil. Den Kopf mit dem halblangen braunen Haar ziert ein rotes Barett mit aufgestellter Krempe und mit einer feinen goldenen Krone darauf. Das Gesicht wird von einem Vollbart gerahmt und wirkt durch die spätere Übermalung markant. *Acontius* Nase ist schmal und leicht gebogen, die Unterlippe etwas vorgeschoben, der Blick seiner blaugrauen Augen geht ins Leere. (Abb. 55)

Dem Katalogeintrag der Huntington Library zufolge soll hier Louis XII. dargestellt sein.²⁹⁷ Bei der Interpretation der Figur des *Acontius* als Louis XII. wird allerdings außer Acht gelassen, dass dieser nie mit Bart abgebildet wurde und seine Nase auf anderen Darstellungen nicht gekrümmt ist. Im Gegensatz dazu ist Charles VIII., der erste Gemahl von Anne de Bretagne, dem noch dazu die Übersetzung der *Héroïdes* von Octovien de Saint-Gelais gewidmet wurde, mehrfach mit Bart porträtiert, und seine sehr große, gebogene Nase fällt deutlich ins Auge. Das von Jean Perréal²⁹⁸ gemalte mutmaßliche Porträt von Charles VIII.²⁹⁹ zeigt physiognomische Details, die auch der antike Held von Robinet Testard aufweist, ebenso wie eine Büste des Königs, die in verschiedenen Ausführungen existiert und im Original im Museo Nazionale Del Bargello in Florenz aufbewahrt wird. (Abb. 56) Es ist deshalb wahrscheinlicher, *Acontius* mit Charles VIII. gleichzusetzen statt mit Louis XII. Und sogar die Geschichte des *Acontius*, der die schöne Cydippe durch eine List zur Frau gewann, passt in gewisser Weise zu

297 „f. 112, *Acontius* (has been suggested to represent Louis XII)“, Dutschke 1989, S. 123. Brown referiert die Überlegungen zur Porträt-Zuschreibung der älteren Forschung, vgl. Brown 2011, S. 192–198.

298 Jean Perréal (ca. 1460–1530) war u. a. für Charles VIII., Louis XII. und François I. tätig. Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 365 ff.

299 Das Bild ist in den vorderen Buchdeckel des Stundenbuchs Paris, BnF, Ms. lat. 1190 eingeklebt. Vgl. auch Avril/Reynaud 1993, Nr. 206, S. 366–368.

Charles VIII., der die Ehe mit Anne de Bretagne erwirkte, indem er ihre Verbindung mit Maximilian I. (1459–1519) annullieren ließ.

Passend dazu wird Anne de Bretagne in der Gestalt der *Deianira* auf fol. 46 wiedererkannt.³⁰⁰ (Abb. 57) Als einzige der Frauen ist sie im Profil gemalt. Sie trägt ein leuchtend rotes Kleid mit weiten Ärmeln, darüber ein blaues Manteltuch, das auch den Kopf mit dem weißen Haubentuch und die Schultern bedeckt – eine Kombination, die an die Jungfrau Maria erinnert. Sehr weit am Hinterkopf ist eine filigrane Krone befestigt. *Deianira* sitzt, ebenfalls nach links gewandt, in einem gotisch verzierten und mit einem goldgemusterten roten Ehrentuch ausgeschlagenen Armlehnstuhl an einem mit grünem Tuch bedeckten Tischchen vor einem Fenster. Sinnend blickt sie nach draußen in die Landschaft, die wie ihr Gesicht und die Hände übermalt wurde; auch die durch das Fenster einfallenden Lichtstrahlen stammen aus der späteren Zeit. Vor ihr ausgebreitet liegt das Papier, auf das sie bereits zwei Zeilen in einer unlesbaren Pseudoschrift geschrieben hat.

Die Frage der Identifizierung wichtiger Persönlichkeiten aus Testards Zeit ist aufgrund der Veränderungen aus dem 18. Jahrhundert noch schwerer zu beantworten als für die Schwester-Handschrift in Paris. Dies gibt auch Cynthia Brown zu bedenken, die eine Notiz der Huntington Library zitiert, in der auf die Übermalungen eingegangen wird.³⁰¹ Darin wird u. a. erwähnt, dass bei der Figur, die Anne de Bretagne repräsentieren soll, die Konturen von Nase und Kinn stark retuschiert wurden bzw. dass diese Gesichtspartien ursprünglich deutlich kräftiger gestaltet waren.³⁰² (Abb. 58) Dies ist besonders interessant in Hinblick auf das naturalistische Porträt, das Jean Perréal um 1492 vermutlich von Anne de Bretagne angefertigt hat und das ein junges Mädchen mit kräftigem Kinn und sehr ausgeprägter Nase zeigt.³⁰³ Rekonstruiert man die Nase in der Miniatur von Robinet Testard, so ist das Profil der gezeigten Dame zwar immer noch geschönt, kommt aber dem schonungslosen Blick von Perréal schon recht nahe. (siehe Abb. 51)

Zwei weitere Figuren, *Paris* auf fol. 80 und *Helena* auf fol. 88v, haben Briefe mit lesbaren Worten vor sich liegen, die mit denen von *Paris'* Brief in Testards Pariser Fassung (fol. 83)

300 Ebd.: „f. 46, Deianira (has been suggested to represent Anne of Brittany)“.

301 Vgl. Brown 2011, S. 193–194.

302 Vgl. ebd. Brown zitiert eine maschinengeschriebene Notiz einer oder eines gewissen J. Preston vom September 1981, die ihr von der Huntington Library zugänglich gemacht wurde. Es kann sich hier nur um Jean Fiora Preston handeln, die 1960–1977 Kuratorin für Handschriften an der Huntington Library war.

303 Dieses Bild ist in den hinteren Buchdeckel des bereits genannten Stundenbuchs Paris, BnF, Ms. lat. 1190 eingeklebt. Vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 206, S. 366–368.

übereinstimmen.³⁰⁴ Die beiden Darstellungen des jungen Mannes – einmal mit dunklem Haar in Paris, BnF, Ms. Fr. 875 und sehr blondem in San Marino – weichen jedoch so stark voneinander ab, dass hier nicht dieselbe reale Person gemeint sein kann und eine Zuordnung deshalb nicht möglich ist.

Aufgrund der vermuteten Porträts wurde angenommen, dass die Handschrift für Anne de Bretagne und Louis XII. um 1499, dem Jahr ihrer Hochzeit, angefertigt wurde.³⁰⁵ Da das Bild des *Acontius* durchaus anders, nämlich als Charles VIII., aufgefasst werden kann, war das Werk der berühmten Frauen möglicherweise nur für Anne de Bretagne bestimmt – zumal bekannt ist, dass das Thema der berühmten Frauen (und Männer) für sie eine wichtige Rolle gespielt hat.³⁰⁶ Als Auftraggeberin von Robinet Testard kommt sie jedoch nicht in Betracht. Denkbar ist, dass Louise de Savoie ihren Hofbuchmaler beauftragt hat, ein zweites Exemplar der *Héroïdes* zu illuminieren, um es der Königin zu einem gegebenen Anlass zu überreichen. Neben der bereits genannten Hochzeit des Königspaares im Januar 1499 käme die Geburt der Tochter Claude im Oktober desselben Jahres für eine Schenkung in Betracht. Schließlich wäre auch der Tag der zweiten Krönung von Anne de Bretagne am 18. November 1504³⁰⁷ ein angemessenes Ereignis für ein derartiges Präsent gewesen.

4.4.2 Bildbezüge

Dieser spätere Entstehungszeitpunkt ist im Hinblick auf zwei Exemplare der *Héroïdes* plausibel, die der Pariser Buchmaler und Grafiker Jean Pichore³⁰⁸ um 1502–1504 illuminiert hat (Paris, BnF, Mss. 873 und 874): Pichore hat beide Handschriften mit ganzseitigen Bildern ausgestattet, wobei Ms. fr. 874 mit 43 Miniaturen mehr als doppelt so viele enthält wie Ms. fr. 873 mit 21. Die Heldinnen (und Helden) hat er jeweils ganzfigurig in einem erzählerischen Kontext in weitläufigen Räumen und Landschaften dargestellt. In Ms. fr. 874 sind die Ereignisse zu den

304 Paris ist dabei, den Brief zu schreiben; das bisher Geschriebene lautet „Vaten mon Am...“. Helena hat schon etwas mehr geschrieben: „Vaten mon amoure(u)x de/sirder verg...“.

305 Vgl. Bierstadt 1895, S. 17 sowie Shipman 1909, S. 153–155. Brown bezieht sich auf diese Quellen, vgl. Brown 2011, S. 193.

306 Anne de Bretagne besaß nicht nur eine Tapiserie mit dem Sujet der Neuf Preux und eine von Antoine Vérard herausgegebene illustrierte Ausgabe von Christine de Pizans *Cité des Dames* mit einem an sie gerichteten Prolog, sondern nach der Eroberung Mailands durch die Franzosen 1499 auch eine Sammlung von 27 italienischen Porträts von mit dem Hause Sforza in Verbindung stehenden Frauen und Männern. Außerdem gab Anne bei ihrem Kaplan Antoine Du Four ein Werk über das Leben berühmter Frauen in Auftrag: *Les vies des femmes célèbres* war 1504 vollendet und wurde 1506 von Jean Pichore illuminiert (Nantes, Musée départemental Dobrée, Ms. 17). Vgl. Brown 2011, Kap. 3, S. 108–180.

307 Zu den biografischen Daten vgl. ebd., S. 168 ff.

308 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 282 ff. und S. 410 ff sowie Zöhl 2004.

einzelnen Frauen (und Männern) meist über zwei bis drei Seiten verteilt; in einigen Fällen werden die Figuren von einem Zelt hinterfangen, in deren Tuch emblematisch die Initialen „IN“, „ID“ oder „IE“ eingelassen sind. Pichore orientiert sich in der Gestaltung der Kostüme und Innenräume deutlicher an italienischen Vorbildern und verleiht seinen Figuren durch exaltierte Gesten und Bewegungen einen dramatischeren Effekt als Testard.

Doch während die Handschrift Ms. fr. 873, die für Louise de Savoie angefertigt wurde, über die Besitzerin hinaus wenig mit den Arbeiten Testards gemein hat, findet sich in Pichores Handschrift Ms. fr. 874 eine ungewöhnliche Übereinstimmung zwischen der Figur der *Briseis* auf fol. 19v zur Darstellung der *Sappho* auf fol. 123 in der von Testard illuminierten Handschrift HM 60 in San Marino: Beide Frauengestalten tragen über einem Untergewand, von dem nur die roten, gepufften Ärmel zu sehen sind, den genau gleichen Mantel aus grauem Brokatstoff, der den Körper steif und faltenlos bedeckt. Eine von Perlenreihen gesäumte Borte im Vorderteil, ein durch die gleiche Borte eingefasster Ärmelschlitz mit einer Reihe perlen- und edelsteingeschmückter goldener Quadrate sowie Zaddeln, die links und rechts der Arme herabfallen, bilden die auffällige Verzierung dieses Kleidungsstücks, das sich auf beiden Bildern gleicht. Und auch wenn der Kopfschmuck unterschiedlich gearbeitet und *Sappho*, anders als *Briseis*, nur halbfigurig gegeben ist, stimmen die beiden Figuren über die Kleidung hinaus auch in ihrer Haltung und Gestik überein. Sogar das grüne Tischchen mitsamt Tintenfass und Federhülle, auf dem beide jeweils ihren Brief abgelegt haben, ist identisch. (Abb. 59 + Abb. 60)

Es muss also eine Vorlage gegeben haben, auf die beide Buchmaler Zugriff hatten, was wiederum für den gleichen Entstehungszeitraum der Handschriften spricht. Da dies das einzige Beispiel für eine derartige Kongruenz der beiden Künstler ist, sind die Werke aber wohl weitgehend unabhängig voneinander entstanden. Es ist naheliegend, davon auszugehen, dass Pichore seine Anweisungen zur Ausmalung der *Héroïdes* von Anne de Bretagne erhalten hat. Die *Chants royaux du Puy Notre Dame d'Amiens* hat Pichore jedoch 1518 in Paris für Louise de Savoie angefertigt, so dass auch sie als Auftraggeberin in Betracht kommt. Da die Handschriften von Pichore und Testard zeitgleich entstanden sein dürften, könnte man sich sogar einen Wettstreit unter Künstlern vorstellen, der von den Fürstinnen inszeniert wurde.

Neben dieser Verbindung zu einem zeitgenössischen Buchmaler gibt es, ähnlich wie für die *Cleres et nobles femmes* in Bezug auf die Fresken der *Neuf Preuses* in La Manta, auch für die *Héroïdes* in San Marino Anklänge an eine Bildfolge in Italien. Einzelne Figuren weisen Elemente auf, die an den Zyklus der *Uomini famosi* im Studiolo des Herzogs Federico da

Montefeltro in Urbino erinnern. Diese Bildfolge geht auf die Lebensbeschreibungen in Francesco Petrarca's zwischen 1338 und 1358 entstandenen *De viris illustribus* zurück. In der Serie von Urbino sind ausnahmslos halbfigurige Männergestalten dargestellt. Der aus Flandern stammende Joos van Gent³⁰⁹ hat im Auftrag des Herzogs Federico da Montefeltro 1473/74 in engen Bildausschnitten 28 Pseudoporträts von Philosophen, Dichtern, Mathematikern, Rechtsgelehrten, Medizinern, Theologen, Kirchenvätern und Päpsten von der Antike bis zu seiner Gegenwart gemalt. Jeder der Gelehrten ist mit einem Attribut ausgestattet und durch eine Inschrift in der gemalten Rahmung zu identifizieren. Im intimen Raum des fürstlichen Studierzimmers wurden die Bilder in einem komplexen Bezugsschema in zwei Reihen übereinander über den mit Trompe-l'œil-Intarsien getäfelten Wänden aufgehängt.³¹⁰ Es sind ausschließlich gelehrte Männer zu sehen, wodurch hier das herkömmliche Ideal als siegreicher Kämpfer um die humanistisch geprägte Vorstellung des gelehrten Herrschers erweitert wird.

In Anlehnung an den *Augustinus* aus Urbino (heute Paris, Louvre) hebt Testards *Phaedra* auf fol. 17 ihre Hand in Augenhöhe vor sich, und auch die ungewöhnliche Farbkombination von Grün mit goldener Musterung findet sich in ihrem Obergewand wieder. *Hermione* auf fol. 42 ähnelt in der gesamten Körperhaltung und mit dem angewinkelten rechten Arm *Ptolemäus*. Die Gewänder beider Figuren sind blau und mit verzierten Borten eingefasst; den Kopf zieren bei *Ptolemäus* ein am Hinterkopf geknotetes rosafarbenes Tuch und eine Krone, *Hermione* trägt eine Art rote Hörnerhaube mit prachtvollem Muster, deren obere Wülste mit rosafarbenen Rosen geschmückt sind. Schließlich gleicht *Medea* auf fol. 62 in ihrer Pose dem *Seneca*, und die Gewänder der beiden zeigen eine Kombination von Blau und Grün. So wie das Gesicht von *Seneca* von seiner roten Gugel mit weißem Futter eingefasst wird, wird auch

309 Auch bekannt als Joos van Wassenhove, aktiv zwischen 1460 und 1480. Vgl. Châtelet, Albert, Pedro Berruguete et Juste de Gand, in: *Actas del XXIII congreso internacional de historia del arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico* (September 1973), Granada 1976, S. 335–343 ; Evans, Mark L., 'Uno maestro solenne': Joos van Wassenhove in Italy, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art*, Nr. 44, 1993, S. 75–110 ; Reynaud, Nicole/Ressort, Claudie, *Les portraits d'Hommes illustres du Studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete*, in: *Revue du Louvre*, Jg. 41, Nr. 1, 1991, S. 82–116.

310 Das Gesamtensemble wurde 1631 in einzelne Bildnisse zerlegt. Je 14 Bildnisse befinden sich heute in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino, die anderen 14 Bildnisse befinden sich im Besitz des Louvre in Paris. Vgl. Snyder, James, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, The Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York 1985, S. 165–168. Zum Studiolo von Urbino vgl. insbesondere S. 168 mit dem Hinweis auf Pedro Berruguete, von dem man annimmt, dass er an der Vollendung der Serie der berühmten Männer mitgewirkt hat. Vgl. dazu auch Raggio, Olga, *Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and its Studiolo (The Gubbio Studiolo and its Conservation, Bd. 1.)*, New York 1999, S. 43–44. Zum Bildprogramm vgl. Cheles, Luciano, *The „Uomini Famosi“ in the „Studiolo“ of Urbino: An Iconographic Study*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. 102, 1983, S. 1–7.

Medeas Gesicht von einem weißen Gebende und einem darüberegelegten roten Schleiertuch gerahmt. (Abb. 61 + Abb. 62) Über diese beabsichtigten oder zufälligen Übereinstimmungen hinaus, die Testards Bezug zur italienischen Kunst neben dem erwiesenen Rückgriff auf die *Tarocchi del Mantegna* um eine interessante Facette erweitern, ist es die humanistische Ausprägung dieser Bildnisreihe berühmter Männer aus Urbino, die auf die von Testard illuminierten Handschriften der *Héroïdes* übertragen werden kann.

4.5 Resümee

Mit der abwechslungsreichen Gestaltung der Gewänder richtet sich Testard in den in diesem Kapitel beschriebenen Handschriften auf den Geschmack seiner weiblichen Rezipientin aus. Anders als noch bei den von Charles d'Angoulême in Auftrag gegebenen *Cleres et nobles femmes*, die, abgesehen von Tugendhaftigkeit und Mut, den Aspekt der idealen Schönheit der Frauen betonen und ähnlich der personifizierten Tugenden und Laster auf allegorische Weise moralisierende Handlungsanweisungen für seine Frau darstellten, steht in den von Louise de Savoie selbst in Auftrag gegebenen Bildnissen der *Héroïdes* das humanistische Idealbild der schönen, vor allem aber gebildeten Frau im Vordergrund, die im schöpferischen Akt des Schreibens ihre Gefühle zum Ausdruck bringt.

Wieder lassen sich zahlreiche Bildquellen feststellen, die Testards Kompositionen inspiriert zu haben scheinen. Neben Kupferstichen des Meisters E.S. und des Meisters der Bandrollen sowie auch Illuminationen seines Buchmalerkollegen Jean Bourdichon sind hier vor allem die Holzschnitte aus Colard Mansions *Ovide moralisé* zu nennen. Deutlich ist der Einfluss italienischer Kunst auszumachen, wie der Freskenzyklus der *Neuf Preuses* ist im *Sala baronale* im Kastell von La Manta und der Zyklus der *Uomini famosi* im Studiolo des Herzogs Federico da Montefeltro in Urbino. Insbesondere die Bilder der *Tarocchi del Mantegna* müssen dem Künstler schon vor dem Tod von Charles d'Angoulême 1496 zur Verfügung gestanden haben, da er sie bereits intensiv für die Ausmalung der *Cleres et nobles femmes* und nicht erst im *Livre des échecs amoureux moralisés* nutzt. Die unterschiedlichen Größenverhältnisse lassen darauf schließen, dass Testard die Vorlagen frei Hand und passend zu seinen Kompositionen abgezeichnet hat. Ferner zeigt er wiederholt eine sehr genaue Textkenntnis, die gekonnt in Bilder übersetzt und mit Anspielungen für den oder die wissende Betrachterin bereichert wird.

Darüber hinaus verbindet alle vier Handschriften die Frage nach der Porträtbarkeit einiger Figuren. Im für Robinet Testard ungewöhnlichen Kompositionsschema einer auf das

Gesicht konzentrierten Nabsicht, die er von den *Cleres et nobles femmes* zu den *Héroïdes* steigert,³¹¹ überträgt er das Schema des christlichen Andachtsbildes in einen profanen Bereich. Ein Ortswechsel im Gefolge seiner Fürstenfamilie an den Hof nach Amboise könnte ihn dazu angeregt haben, sein gewohntes Figurenformat zugunsten dieser neuen Bildidee aufzugeben. Hier musste er sich möglicherweise im Hinblick auf die starke Konkurrenz zu den am Königshof beschäftigten Malern wie Jean Bourdichon oder Jean Perréal neu beweisen und seinen gotisch geprägten Stil durch Übersteigerung der Formen und Betonung der grafischen Elemente dem Wunsch nach Neuem anpassen.

Qualitative Unterschiede treten vor allem in Ms. fr. 599 deutlich zu Tage und legen die Mitarbeit eines Gehilfen nahe. Für die Datierung der Handschriften ergibt sich eine Erweiterung des Entstehungszeitraumes von bisher um 1496–1498 auf 1495 bis mindestens 1510: Paris, BnF, Ms. fr. 599 wurde spätestens 1495 bis 1497 begonnen; Paris, BnF, Ms. fr. 143 wird dagegen frühestens 1496 bis 1508 entstanden sein; für Paris, BnF, Ms. fr. 875 ist der Beginn frühestens 1497 bis 1499/1500 nachweisbar; San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60 wird danach, zwischen 1502–1510 angefertigt worden sein.

311 Brown stellt das ebenfalls fest, bezieht diese Erkenntnis aber nur auf die Handschrift HM 60 in der Huntington Library, San Marino (CA), vgl. Brown 2011, S. 198.

5 ROBINET TESTARD VOR SEINER ZEIT ALS HOFMALER – DIE ZUSAMMENARBEIT MIT DEM MALER VON WALTERS 222 UND DEM MALER DES YVON DU FOU IN POITIERS

Von den insgesamt 33 bisher bekannten Werken, die Testard illuminiert hat, können 19 eindeutig als Arbeiten für das Haus Angoulême/Savoie identifiziert werden. Von den übrigen Handschriften können nur drei aufgrund von identifizierten Wappen den jeweiligen Besitzern zugeordnet werden. Bemerkenswert ist, dass neun dieser vierzehn Werke religiösen Inhalts bzw. zum liturgischen Gebrauch gedacht sind: vier Stundenbücher, zwei Stundenbuchfragmente, zwei Missalen und das Fragment eines Breviers. Für das Fürstenpaar hat Testard dagegen außer dem *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* und einigen erbaulichen Texten nur Bücher mit profanem Inhalt gestaltet.

Von den vierzehn Handschriften weisen sechs einen Bezug zu Poitiers auf, da der jeweilige Text dem liturgischen Gebrauch dieser Stadt entspricht. Wiederum drei dieser Manuskripte – das *Missale von Montierneuf* (Paris, BnF, Ms. lat. 873), das *Missale ad usum Pictavensem* (Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer) und die *Einzelblätter eines Breviers* (Philadelphia, Free Library, Lewis M 9.18–9.26) – sind in Zusammenarbeit mit Buchmalern entstanden, die in Poitiers tätig waren und die mit den Notnamen „Maler des Yvon du Fou“ und „Maler von Walters 222“ bezeichnet werden.

Im Folgenden werden diese drei Handschriften untersucht, um mögliche Werkstattzusammenhänge zu klären und der Frage nachzugehen, inwieweit Testard in Poitiers tätig war. Zum besseren Verständnis wird ein Abriss zur Situation der Buchmalerei in Poitiers und zu den mit der dortigen Handschriftenproduktion in Verbindung stehenden Auftraggebern und Buchmalern vorangestellt. Es wird auf den Maler der Marguerite d'Orléans und den Maler von Poitiers 30 eingegangen, da diese beiden Buchmaler einige Zeit in Poitiers gewirkt haben und bislang als stilprägend oder gar als Lehrmeister von Robinet Testard angesehen werden. Der Maler von Walters 222 und der Maler des Yvon du Fou werden als unmittelbare Mitarbeiter Testards im Anschluss daran kurz vorgestellt. In ihrer unveröffentlichten Dissertation von 1993 hat sich Veronique Day ausführlich mit der Handschriftenproduktion in Poitiers befasst.³¹² Eberhard König hat in den letzten Jahren Abhandlungen zu mehreren

312 Vgl. Day 1993. Da mir nur das Kapitel V. zu Robinet Testard in der ursprünglich ausgedruckten Fassung vorliegt, in der übrigen Datei aus technischen Gründen aber keine Seitenzahlen angezeigt werden, können diesbezüglich nur unvollständige Angaben gemacht werden.

Stundenbüchern vorgelegt, die ebenfalls wichtige Erkenntnisse zur Buchmalerei in Poitiers geliefert haben.³¹³ Darauf baut dieses Kapitel auf, ihre Ergebnisse werden zusammenfassend referiert und in Bezug zu Testards Handschriften ausgewertet.

5.1 Zur Situation der Buchmalerei in Poitiers

Poitiers liegt im mittleren Westen Frankreichs am Fluss Clain und ist heute mit nur 83.500 Einwohnern die Hauptstadt des Departements Vienne und der Region Poitou-Charentes. Wegen der geografisch günstigen Lage im Zentrum verschiedener Provinzen und als wichtige Station auf der „Via Tournensis“, einer der Pilgerrouten durch Frankreich nach Santiago de Compostela zum Grab des Apostels Jakobus, nahm Poitiers schon früh eine wichtige Stellung für den Südwesten Frankreichs ein. Durch die Gräber der Stadtheiligen St. Hilarius und Ste. Radegunde wurde Poitiers überdies zu einem bedeutenden religiösen Zentrum und zu einem weiteren Anziehungsort für Pilger. In der Stadt und in der Region entstanden zahlreiche, vorwiegend romanische und gotische Kirchen, deren wichtigste für Poitiers die Kirchen *Notre Dame La Grande*, *Saint Hilaire*, *Sainte Radegonde* und *Saint-Jean de Montierneuf* sowie die Kathedrale *Saint Pierre* sind.³¹⁴

Im Verlauf der Geschichte geriet Poitiers abwechselnd unter französische und englische Herrschaft,³¹⁵ bis es seit 1370, nach der Rückeroberung durch den Feldherren Bertrand du Guesclin im hundertjährigen Krieg, französisch blieb. Als infolge des weiteren Kriegsgeschehens Paris von den Engländern besetzt wurde, verlegte Charles VII. seinen Hof und die Finanzadministration nach Bourges, das Parlament mitsamt dem Obersten Gerichtshof und der königlichen Verwaltung jedoch nach Poitiers. Somit hatte die Stadt zeitweilig den

313 Vgl. König, Eberhard, Das Provost-Stundenbuch. Der Meister der Marguerite d'Orléans und die Buchmalerei in Angers (Illuminationen. Studien und Monographien, hrsg. von Heribert Tenschert, Bd. 4), Ramsen und Rotthalmünster 2002; ders., Der Meister von Poitiers 30. Ein unbekanntes Gegenstück zum Stundenbuch der Adélaïde von Savoyen (Illuminationen. Studien und Monographien, hrsg. von Heribert Tenschert, Bd. 12), Ramsen und Rotthalmünster 2006 sowie ders., Das Stundenbuch aus Poitiers in der Lissabonner Stiftung Gulbenkian: Begleitband zur Faksimile-Ausgabe des Ms. L.A. 135 Museu Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Simbach am Inn 2009 (= König 2009b; der Kommentar erschien auch in spanischer Fassung: Ders., Los pintores del Libro de Horas de Poitiers, in: Planas Badenas, Josefina/Nascimento, Aires/König, Eberhard et al., Libro de horas Gulbenkian (Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, inv. L.A. 135), Faksimile-Kommentar, Madrid 2009, S. 81–132). An dieser Stelle gilt mein besonderer Dank Eberhard König, der mir mit unvergleichlicher Großzügigkeit Zugang zu seinem Material gewährt hat.

314 Soweit nicht anders angegeben beziehe ich mich im Folgenden hauptsächlich auf Day 1993 und Favreau 1977–1978.

315 Eleonore von Aquitanien (1122–1204), zu deren Besitz u. a. die Grafschaft Poitou gehörte, heiratete in zweiter Ehe Heinrich II. aus dem Haus Plantagenet, der 1154 König von England wurde. Allgemein vgl. dazu Ehlers 1987, Kapitel 3. und 4., insbesondere S. 129 ff.

Status als Hauptstadt des verbliebenen Reiches inne.³¹⁶

Das politische und gesellschaftliche Leben der Stadt wurde im 15. Jahrhundert von einigen alteingesessenen Familien mitbestimmt, die einflussreiche Positionen innehatten: So war Jacques Jouvenel des Ursins, Bruder des einflussreichen, von Jean Fouquet porträtierten Kanzlers Guillaume Jouvenel des Ursins, von 1449 bis zu seinem Tod 1457 Bischof von Poitiers. Mehrere Mitglieder der Familie Amboise bekleideten hier ebenfalls wichtige politische und kirchliche Ämter.³¹⁷ Darüber hinaus übten die Familien der Rochechouart, La Trémoille, Richmond, du Bellay und du Fou großen Einfluss in der Region aus.

Die Familie du Fou stammte ursprünglich aus der Bretagne, bis sich 1461 Yvon, Seigneur du Fou (†1488),³¹⁸ in der Gegend von Lusignan niederließ, das er von König Louis XI als Geschenk erhalten hatte. Yvon du Fou machte als königlicher Beamter Karriere³¹⁹ und bekam 1461 durch seine Heirat mit Anne Mouraud, einer Tochter aus wohlhabendem und einflussreichem Haus aus Poitiers,³²⁰ Zugang zum lokalen Adel. Aus der Verbindung mit Anne gingen u. a. die Söhne Jacques und François hervor, die später unter François I. Karriere machten. Nach dem Tod seiner ersten Frau 1479 heiratete Yvon du Fou Catherine de Vivonne. Als Jean d'Angoulême 1467 starb, wurde Yvon von Louis XI. zu einem der Vormunde des

316 Das Parlament war von 1418–1436 in Poitiers angesiedelt. Vgl. dazu insbesondere Du Fresne De Beaucourt, Gaston, *Histoire de Charles VII*, 6 Bde., Paris 1881–1891, Bd. 1, Kap. X. „L'administration du Dauphin 1418–1422“, S. 352–356. Allgemein zu Charles VII. vgl. Müller, Heribert, Karl VII. 1422–1461, in: Ehlers, Joachim (Hrsg.), *Die französischen Könige des Mittelalters. Von Odo bis Karl VIII. 888–1498*, München 1996, S. 293–307.

317 Zwei Brüder von George d'Amboise, der als Erzbischof von Rouen ein enger Vertrauter und Minister von Louis XII. war und als Liebhaber italienischer Kunst galt, hatten wichtige Ämter inne: Charles I. d'Amboise (1430–1481) war unter Louis XI. u. a. Sénéchal von Poitou; Pierre III. d'Amboise (um 1450–1505) wirkte von 1481 bis zu seinem Tod als Bischof von Poitiers. Weitere Mitglieder dieser Familie, die eine enge Verbindung zur Stadt aufweisen, waren Anne de Prye, Äbtissin des Trinitäts-Konvents von Poitiers (1484–1500), und ihr Bruder René, der seit 1489 Dekan von St. Hilaire war. Vgl. Day, Veronique P., *Recycling Radegund: identity and ambition in the Breviary of Anne de Prye*, in: Areford, David S./Rowe, Nina A. (Hrsg.), *Excavating the medieval image: manuscripts, artists, audiences. Essays in honor of Sandra Hindman*, Aldershot 2004, S. 151–178, insbesondere S. 152.

318 Zu Yvon du Fou vgl. Day 1996, S. 275–306, v. a. S. 279–280 mit bibliografischen Notizen zu Yvon du Fou in Anm. 25. Vgl. dazu auch Favreau, Robert, *Seigneurs et bourgeois en Poitou aux XIVe–XVe siècles: autour du fief de l'Armenteresse ou du Fou*, in: *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, Ser. 4, Bd. 17, 1983, S. 179–192, v. a. S. 189–191 sowie ders., *La famille du Fou*, in: *Revue historique du Centre-Ouest*, 12. 2013, 2, *Les mécènes, leurs demeures et leurs jardins (XVe-XXe siècle)*, 2015, S. 243–254.

319 Yvon du Fou war seit 1461 „écuyer du roi“, 1462 dann Hauptmann von Schloss Lusignan und 1464 „premier échanson du roi“. 1472 wurde er zum „Grand Veneur de France“ befördert, 1475 zum Gouverneur von Angoumois, Generalleutnant der königlichen Armee in Roussillon und Cerdagne und Gouverneur von Dauphin. Schließlich wurde er 1485 Sénéchal des Poitou und blieb in diesem Amt bis zu seinem Tod am 2. August 1488. Als 1468 sein Schwiegervater starb, erbte er die Lehnsherrschaft von l'Armenteresse und wurde zudem „Maitre des Eaux et Forêts“. Vgl. Day 1996, S. 280.

320 Anne Mouraud war die Tochter von Jeanne Larcher und Jean, Seigneur de la Roche und Les Touches de Lezay, einem wohlhabenden und angesehenen Stadtrat von Poitiers. Vgl. Day 1996, S. 280.

minderjährigen Charles d'Angoulême bestimmt.

Véronique Day charakterisiert Yvon du Fou als aufstrebenden jungen Edelmann, der schnell zu sozialem Ansehen kam und sich erfolgreich in die Provinz Poitou einführte.³²¹ Aufgrund seiner guten Beziehungen zum König hatte er eine einflussreiche Position im Stadtrat von Poitiers inne, für den er dann auch diplomatische Aufgaben übernahm.³²² Seinen Wohlstand und seinen politischen Einfluss demonstrierte er durch verschiedene Bauvorhaben.³²³ Um sich als Mann von Bildung und Geschmack darzustellen, gab er eine Reihe von profanen Handschriften mit reichem Bildprogramm in Auftrag,³²⁴ die größtenteils von dem nach ihm benannten Maler des Yvon du Fou und dem Maler von Walters 222 illuminiert wurden und die anhand des Wappens³²⁵ identifiziert werden können.

321 Vgl. Day 1993, Kapitel IV.1., mit Verweis auf Favreau 1983.

322 „La commune lui demanda comment se gouverner auprès du roi.“ (die Angehörigen des Stadtrates baten ihn, sie vor dem König zu vertreten.) Favreau 1977–1978, S. 364.

323 Dazu zählt der Bau des Schlosses von La Gruzalière und des Schlosses du Fou. Zwischen 1474 und 1475 gab er eine private Kapelle in Auftrag, die St. Anne, der Schutzheiligen seiner Frau, gewidmet ist. Sie befindet sich im rechten Flügel von Nôtre Dame la Grande von Poitiers und war als Grabstätte für ihn und seine Frau vorgesehen. Das Grab ist heute zerstört, nur ein Teil der Kapelle mit dem Wappen ist noch erhalten. Vgl. Day 1993, Kapitel IV.1. und Favreau 1983, S. 190.

324 Day nennt in ihrer Dissertation von 1993, Kapitel IV.1., und ihrem Artikel von 1996, S. 282, folgende Handschriften: Pierre le Gros, Jardin des Nobles, zunächst in St. Germain des Prés (Ms. 172) aufbewahrt, jetzt wahrscheinlich in der Eremitage in St. Petersburg; eine Kopie dieser Handschrift existiert in der Bibliothèque Nationale de France in Paris (Ms. fr. 193); Pietro de Crescenzi, Rustican ou Livre des Profits Champêtres (Paris, BnF, Ms. fr.12330), mit ausgeschnittenen folia (Paris, Bibliothèque de l'École des Beaux Arts, Mn.Mas 96 und Mn.Mas 96); zwei Bände des Titus Livius (Paris, BnF, Mss. fr. 20313 und 20314); La Chronique des Rois de France (Chantilly, Musée Condé, Ms. 869); Les Faits des Romains (Paris, BnF, Ms. fr. 23084); Lancelot du Lac (Paris, BnF, Ms. fr.111); Politiques d'Aristote (Paris, BnF, Ms. fr. 22500). Möglicherweise befand sich auch eine Kopie der Sept livres de Josephus sur la Guerre des Juifs, das heute in zwei Bände geteilt ist, im Besitz des Yvon du Fou (Paris, BnF, Mss. fr. 248 und 249).

Außerdem besaß er auch eine Fassung der Histoires Anciennes Jusqu'à César, die auch als ‚Hystoires du Monde‘ bezeichnet werden. Diese Handschrift befand sich zuletzt laut König im Besitz des Antiquars Heribert Tenschert (Ramsen/Schweiz, Privatbesitz Heribert Tenschert, Antiquariat Bibernmühle), vgl. König, 2007, S. 114. Zuvor wurde sie unter den Signaturen London Sotheby's 26. Nov. 1985, lot 107; Philadelphia (PA), University of Pennsylvania, Rare Book and Manuscript Library, Lawrence J. Schoenberg Collection, Ms. Ljs017; London Sotheby's 06. July 2006, lot 64 geführt. Die Handschrift wurde von der Schoenberg Collection digitalisiert und katalogisiert: <https://openn.library.upenn.edu/Data/0001/html/ljs17.html> (Stand 25.03.2024). Weitere Informationen bietet auch Sotheby's unter <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/western-manuscripts-l06240/lot.64.html> (Stand 25.03.2024).

325 Das Wappen von Yvon du Fou besteht aus „d'azur la fleur de lys d'argent, chargé de deux perviers affrontés du même, becqués et membrés d'or“ (silberne Lilie auf Azurblau, mit zwei flankierenden Falken, Schnabel und Klauen in Gold), über das häufig noch am Scheitelpunkt der Erzengel Michael in goldener Rüstung einen Ritterhelm mit Helmzier hält und das von zwei wilden Männern flankiert wird. Durch seine Verbindung mit Anne Mouraud erscheint das Wappen auch gevierteilt, mit je einem roten geflügelten Drachen auf goldenem Grund. Vgl. auch Deuffic, Jean-Luc, Notes de bibliologie. Livres d'heures et manuscrits du Moyen Age identifiés (XIVe–XVIe siècles), Pecia. Le livre et l'écrit, Nr. 7, Turnhout 2009, hier v. a. „Les manuscrits d'Yvon du Fou, conseiller et chambellan de Louis XI“, S. 221–245.

Diese beiden Künstler haben auch für Yvons Bruder Raoul du Fou gearbeitet, der eine Karriere im Klerus machte. Er war u. a. Abt von Nouaillé – ein Amt, das er bis zu seinem Tode innehatte –, zwischen 1470 und 1480 Bischof von Angoulême und schließlich Bischof von Évreux bis zu seinem Tod 1510.³²⁶ Wie schon sein Bruder stellte auch Raoul du Fou seine soziale Stellung durch verschiedene ambitionierte Bauvorhaben zur Schau, was ihm schließlich die Bezeichnung „magnificentissimus aedificiorum instaurator“ (großartigster Stifter von Bauwerken) einbrachte.³²⁷ Nur wenige Handschriften aus seinem Besitz sind bekannt:³²⁸ Neben dem sogenannten *Pontifical de Poitiers* aus dem Erbe von Jacques Jouvenel des Ursins³²⁹ gehörten Raoul du Fou laut einem Inventar von 1504 ein *Missale für den Gebrauch von Évreux* (Évreux, BM, Ms. lat. 99)³³⁰ (Abb. 63) und ein *Pontifikale* (Paris, BnF, Ms. lat. 963), die beide von Buchmalern aus Rouen ausgemalt wurden.³³¹ Außerdem besaß er noch ein kleineres, stärker beschädigtes *Missale* (Poitiers, BM, Ms. 27)³³² und schließlich das *Missale ad usum Pictavensem* aus der Schatzkammer der Kathedrale von Poitiers³³³ mit Miniaturen des Malers von Walters 222, des Malers des Yvon du Fou und Robinet Testards.

Die Handschriftenproduktion in Poitiers wurde zum einen durch die Anwesenheit des königlichen Hofes und der Regierungs- und Verwaltungsangestellten begünstigt, zum anderen stieg die Nachfrage an Büchern durch Kleriker, Gelehrte und Studenten, die mit der Gründung der Universität 1431 in die Stadt kamen. Nachdem 1534 Calvin hier gewirkt hatte, bekannte sich Poitiers als eine der ersten französischen Städte zu dessen reformatorischen Lehren. In

326 Vgl. Mallat, Joseph, Note bibliographique sur Raoul du Fou, in: Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord IX, 1882, S. 62–64; Favreau 1983, S. 191 und ders. (o. J.).

327 Vgl. Crozet, René, Aspects sociaux de l'art du Moyen Age en Poitou, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers (B.S.A.O.), Ser. 4, Vol. 3, 1955, S. 16. Neben dem alten Römer-Gelände in Poitiers ließ Raoul du Fou das nach seinem Bistum benannte „Hôtel d'Évreux“ bauen, die Klöster von Noyers (Touraine) und St. Julien de Nouaillé im Süden von Poitiers restaurieren und verschiedene kirchliche Gebäude renovieren. In Évreux leitete er die fortschreitenden Umgestaltungsarbeiten der Kathedrale, die im 12. Jahrhundert begonnen worden waren, und gab sein Grabmal und den Bau eines neuen Bischofspalastes in Auftrag. Vgl. Mallat 1882, S. 62–64.

328 Einen Überblick gibt Deuffic 2009, S. 221–245.

329 Die Handschrift wurde 1871 durch einen Brand zerstört. Vgl. dazu Reynolds, Catherine/Stratford, Jenny/Jollet, Étienne, Le manuscrit dit 'Le Pontifical de Poitiers', in: Revue de l'Art, Nr. 84, 1989, S. 61–80; Firmin-Didot, Ambroise, Le Missel de Jacques Jouvenel des Ursins, Paris 1861; Vallet de Viriville, Auguste, Notice de Quelques Manuscrits Précieux – IV. Pontifical dit de Poitiers ou de Jacques Jouvenel des Ursins, in: Gazette des Beaux-Arts, Nr. 21, 1866, S. 471–488.

330 Zu dieser Handschrift vgl. Favreau 1983, S. 191; Leroquais, Victor, Sacramentaires et missels dans les bibliothèques publiques de France, Bd. 3, Paris 1924, Nr. 806, S. 227 sowie auch Blanquart, François Marie Alfred/Porée, Adolphe-André, Le Missel de Raoul du Fou, in: L'album artistique et archéologique. Société des amis des arts du département de l'Eure, 4e série, 1912, S. 27–42 und 56.

331 Vgl. Day 1993, Kapitel IV.2a.

332 Zu dieser Handschrift zuletzt Mercier, Aurelie, Un missel poitevin du XVe siècle: Le ms 27 (108) de la médiathèque de Poitiers, in: Revue historique du Centre-Ouest, 2011, Nr. 10, S. 111–131.

333 Vgl. Favreau 1983, S. 191; Leroquais 1924, Nr. 806, S. 227 sowie Blanquart/Porée 1912, S. 27–42 und 56.

der Folge konzentrierte sich die Buchproduktion auf schmucklose, gedruckte didaktische Texte. Im Zuge der Religionskriege und während der französischen Revolution wurden zahlreiche der illuminierten Manuskripte vernichtet. Im Gegensatz zu Städten wie Tours, Bourges oder Angers, die als Zentren der Buchmalerei gelten und mit prominenten Künstlern wie Jean Fouquet, Jean Bourdichon, Jean Colombe, Georges Trubert oder Barthelemy d'Eyck in Verbindung gebracht werden können, ist über die Buchmalerei aus Poitiers infolgedessen noch immer relativ wenig bekannt. Anhand der Handschriften, die der Zerstörung entgangen sind, lässt sich dennoch die Entwicklung eines eigenen lokalen Stils ableiten. 2013 wurden in Poitiers 34 Stundenbücher vorgestellt, die die Kenntnis über die Buchmalerei dieser Region erweitern.³³⁴

Generell kann man zwei Sorten von Handschriften unterscheiden, die hier entstanden sind: Die mit nur wenig Textschmuck versehenen Manuskripte, deren Hauptaugenmerk auf dem Inhalt des Textes lag, wurden zunächst von Mitgliedern der verschiedenen Kirchen selbst für den täglichen Gebrauch hergestellt. Mit Einführung des Buchdrucks in Poitiers 1479 deckten die überwiegend schmucklosen Texte als günstige Massenware den Bedarf der Gelehrten und Studenten. Daneben wurden Handschriften von professionellen Schreibern und Illuminatoren angefertigt. Diese Arbeiten wirken in Bezug auf Schrift und Dekor homogener und sind üblicherweise mit Miniaturen versehen, da hier der Charakter als Luxus- und Prestigeobjekt im Vordergrund stand. In den komplexen Architektur-Rahmungen, in denen die Figuren agieren, den ornamentalen Hintergründen, den Landschaften mit ihren stereotypen Felsformationen und Vegetationen und einer von Blau- und Rottönen dominierten Farbigkeit, lassen sich in den christlichen Werken noch bis in die 1450er Jahre stilistische und ikonografische Elemente erkennen, die aus der Pariser Tradition stammen und deutlich dem Boucicaut-Maler, dem Bedford-Maler und in einem Fall auch Jacquemart de Hesdin verpflichtet sind.³³⁵

334 Siehe Angeles, Blanca (Hrsg.), *Livres d'heures en lumière. Vie quotidienne et prières, 1400-1533*, Ausst. Kat., Médiathèque François-Mitterrand, Poitiers, 03.09.–02.11.2013, Poitiers 2013. Zuvor wurden in einer Ausstellung 1998 die zwei Stundenbücher Ms. 1096 und 1097 vorgestellt, vgl. Hurtaud, Marie Caroline et al. (Hrsg.), *Riches heures de Poitiers*, Ausst.-Kat., Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, 09.07.–12.09.1998, Poitiers 1998. Die Handschriften sind digitalisiert und zu sehen unter <https://patrimoine.bm-poitiers.fr/patrimoine-numerise.aspx>. (Stand 25.03.2024)

335 Day beschreibt als Handschriften in der Tradition des Boucicaut- und des Bedford-Malers das Missale in Paris, BnF, Ms. lat. 872; die Stundenbücher für den Gebrauch von Poitiers (Paris, BnF, Ms. lat. 922 und Poitiers, BM, Ms. 44) und das Stundenbuch für den Gebrauch von Saintes (Poitiers, BM, Ms. 54). Für ein weiteres Stundenbuch für den Gebrauch von Poitiers (New York, PML, Ms. M. 743) hat Day einen Bezug zu einem Freskenzyklus hergestellt, den Jacquemart de Hesdin für Jean de Berry 1398 im Schloss von Poitiers gestaltet hat. Das Stundenbuch in Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 289 ist wiederum dem

In den profanen Handschriften konnten sich eher eigenständige Bildprogramme durchsetzen, da hier die bildliche Tradition weniger ausgeprägt war.³³⁶ In den Arbeiten der 1460er und 1470er Jahre machen sich verstärkt Einflüsse aus den benachbarten regionalen Schulen bemerkbar, die durch reisende Buchmaler, wie den Maler der Marguerite d'Orléans oder den Maler von Poitiers 30 in die Stadt gebracht wurden oder durch die Zusammenarbeit mit Künstlern aus dieser Gegend, wie beispielsweise dem Maler des *Jean Charpentier*,³³⁷ gefördert wurden. Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts wurden zunehmend Bildvorlagen aus unterschiedlichen Genres wie Fresken, Tapisserien und Malerei in der Buchmalerei aufgegriffen. Insgesamt ist eine Entwicklung zur Linearität in der Zeichnung und zur Reduzierung von Details zu beobachten; die Figuren wirken steif und agieren mit mechanischen Gesten in flachen Räumen, als Farben werden vermehrt Pastelltöne eingesetzt.

5.1.1 Testards potenzielle Vorgänger – Der Maler der Marguerite d'Orléans und der Maler von Poitiers 30

Der Maler der Marguerite d'Orléans ist nach seinem Hauptwerk, dem sogenannten *Stundenbuch der Marguerite d'Orléans* (Paris, BnF, Ms. lat. 1156B) benannt, das um 1430 entstanden und für seine außergewöhnlichen Bordüren und die ausdrucksstarken Gesichter seiner Figuren bekannt ist.³³⁸ Als reisender Künstler war er zunächst in Paris, Bourges, Rennes und Angers tätig, um 1450 in Poitiers und um 1460 wiederum in Angers.³³⁹ Aus der mehr als

Bedford-Maler verpflichtet, zeigt aber auch Ähnlichkeiten mit Kompositionen des Malers der Marguerite d'Orléans, vgl. Day 1993, Kapitel II.3a.

336 Day geht hier auf das mit 72 aquarellierten Federzeichnungen auf Papier besonders reich bebilderte Exemplar der sogenannten *Coustumiers de Poitou* (Niort, BM, Ms. 18) ein, das um 1461 entstanden ist. Vgl. Day 1993, Kapitel II.3b.

337 Unter dem Notnamen Maler des Jean Charpentier hat Nicole Reynaud zwei Buchmaler, den Maler von Morgan 96 und den Maler von Morgan 399, zusammengefasst, die sich stilistisch sehr ähnlich sind. Er ist hauptsächlich in Tours zu verorten. Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 288–291. Vgl. auch Plummer 1982, Nr. 59–61, S. 44–46 und S. 51–52. Zuletzt Gautier, Marc-Édouard, *Le Maître de Jean Charpentier*, in: *Tours 2012*, S. 261–262 und Kat. Nr. 96 und 97, S. 342–345.

338 Eine zusammenfassende Beschreibung des Buchmalers findet sich in Avril/Reynaud 1993, S. 28 und Nr. 5. Grundlegend zu diesem Künstler hat Eberhard König gearbeitet, vgl. König 1982, insbesondere S. 22, 108 und 226–231; ders., *Les heures de Marguerite d'Orléans: reproduction intégrale du calendrier et des images du manuscrit latin 1156 B de la Bibliothèque Nationale* (Paris), Paris 1991; ders. 2002 sowie ders., *Die Très Belles Heures de Notre Dame*, eine datierte Handschrift aus der Zeit nach 1404, in: Smeyers, Maurits/Cardon, Bert (Hrsg.), *Flanders in a European perspective: Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad: Proceedings of the International Colloquium*, Leuven, 7–10 September 1993, Leuven 1995, S. 41–61. Und zuletzt ders., *Das Stundenbuch der Margarete von Orléans*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1156B. Faksimile-Kommentar, Luzern 2013. Frühere Darstellungen des Künstlers finden sich bei Leroquais 1927 und ders., *Supplément aux Livres d'heures manuscrites de la Bibliothèque nationale (Acquisitions récentes et donation Smith-Lesouëf)*, Mâcon 1943, Nr. 21, Bd. 1, S. 67–70.

339 Vgl. König 1991, insbesondere S. 95–104.

30 Jahre dauernden Schaffensphase lassen sich dem Künstler bislang elf Handschriften zuschreiben.³⁴⁰ (siehe ANHANG 2) In manchen davon stehen Miniaturen von seiner Hand neben denen anderer Buchmaler, wie in dem um 1450 datierten *Stundenbuch für den Gebrauch von Poitiers* (Paris, BnF, Ms. Rothschild 2534), das auch Bilder des Malers von Poitiers 30 enthält.³⁴¹

Die Arbeiten des Malers der Marguerite d'Orléans sind stark vom Boucicaut-Maler und vom Mazarine-Maler geprägt, sodass man annehmen kann, dass er in Paris ausgebildet wurde; zudem war er mit dem Werk der Limburg-Brüder vertraut.³⁴² Er selbst hat wiederum starken Einfluss auf den Jouvenel-Maler und dessen Mitarbeiter, insbesondere auf den Maler des Genfer Boccaccio, ausgeübt.³⁴³ In Poitiers ist er bei der Ausmalung eines Stundenbuches (Paris, BnF, Ms. Rothschild 2534) offenbar mit dem Maler von Poitiers 30 in Kontakt gekommen.³⁴⁴ Neben der Genauigkeit der Zeichnung, dem großen Detailreichtum und den lebendigen Gesichtern der Figuren mit ihren ausdrucksstarken Augen hebt König besonders den für den Künstler charakteristischen Umgang mit Farbe in den anderen Handschriften hervor. Durch das Übereinanderlegen mehrerer Farbschichten werde ein glänzender, emailartiger Effekt erzielt.³⁴⁵ König stellt außerdem fest, dass der Orléans-Maler zahlreiche Vorlagen auf unübliche und einfallsreiche Weise genutzt hat, wie am Beispiel der wilden Tiere auf fol. 20 im ersten Teil der *Secrets de l'histoire naturelle* (Paris, BnF, Ms. fr. 1377) zu beobachten ist, die er etwas später in völlig anderem Zusammenhang im *Stundenbuch der*

340 In seinem Kommentar zum Provost-Stundenbuch bietet König eine chronologische Übersicht über die Werke, mit knappen Anmerkungen zu deren Einordnung und den wichtigsten Literaturhinweisen. Vgl. König 2002, S. 105–106. In jüngster Zeit konnte die Hand des Künstlers in zwei weiteren Stundenbüchern, dem Belleville-Stundenbuch aus Texas und dem Stundenbuch von Valence, nachgewiesen werden, vgl. Seidel, Christine, Der Meister der Margarete von Orléans und Bourges in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: König 2013a, S. 137–166. Das Digitalisat des Belleville-Stundenbuches findet man unter https://norman.hrc.utexas.edu/mnemGal/8/HRC_8.pdf (Stand 25.03.2024), Bilder aus dem Stundenbuch von Valence unter <https://www.lectura.plus/3531-manuscrits-et-enluminures-les-livres-dheures-du-15e-siecle.html#livre-dheures-a-lusage-de-rome-bibliotheque-de-valence> (Stand 25.03.2024)

341 Vgl. König 1982, S. 22–25 und 226–231; ders. 1991, S.101 und ders. 2002, S. 86–88 sowie ders. 2006, v. a. S. 161–162 und 169. Vgl. auch Avril/Reynaud 1993, S.123–126 sowie Lepart, Armel, Le Livre d'heures de Marie de Rieux: manuscrit à peinture du XVe siècle, Morbihan 2002.

342 Vgl. König 1991, S.73 ff. und ders. 2002, S. 56; Avril/Reynaud 1993, S. 28–29.

343 Vgl. vor allem König 1982.

344 Vgl. König 1982, S. 225–231; ders. 1991, S. 101 und ders. 2002, S. 87–88; Avril/Reynaud 1993, Nr. 65, S. 125–126.

345 Siehe König 1991, S. 53. Eine ausführlichere Beschreibung des Stils des Malers der Marguerite d'Orléans bei König 2002, S. 66 ff.

Marguerite d'Orléans in der Bordüre zur Hl. Margarete (Paris, Ms. lat. 1156 B, fol.176) gemalt hat.³⁴⁶

Der Maler von Poitiers 30, auch bekannt als Meister der *Adélaïde de Savoie*,³⁴⁷ ist ein Buchmaler, der von etwa 1450 bis circa 1480 tätig war, zunächst in Angers und später in Poitiers.³⁴⁸ Aktuell werden ihm zehn Handschriften zugeschrieben, zwei weitere Handschriften gelten als eng verwandte Nachfolgewerke.³⁴⁹ (siehe ANHANG 3) Sein bekanntestes Werk, das Stundenbuch der *Adélaïde de Savoie* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 76), ist für seine umlaufenden historisierten Bordüren berühmt, insbesondere für die Genreszenen mit denen der Kalender geschmückt ist, wie z. B. das Lanzenstechen auf dem Wasser (fol. 7), die Apfelernte (fol. 10v) oder die Schneeballschlacht (fol. 12v). Als Mitglied der Jouvenel-Werkstatt hat der Maler von Poitiers 30 am *Mare historiarum* des Giovanni Colonna für einen Angehörigen der Familie Jouvenel des Ursins (Paris, BnF, Ms. lat. 4915) mitgearbeitet, in anderen Arbeiten stehen seine Miniaturen u. a. neben denen des Meisters der Marguerite d'Orléans (Paris, BnF, Ms. Rothschild 2534) und von Mitarbeitern aus der Werkstatt Jean Fouquets (Chantilly, Musée Condé, Ms. 76).³⁵⁰

Seine Figuren haben wegen ihrem „kalkigen“³⁵¹ Inkarnat, den flächigen Gesichtern und den unorganisch aufgesetzten, wie Kappen wirkenden Frisuren einen hohen Wiedererkennungswert. Vor allem die Frauen sind durch übergroße Köpfe mit hoher Stirn und glattem Haaransatz charakterisiert. Mimik ist kaum vorhanden und Gesten sind sparsam und

346 Vgl. ebd., S. 73 ff. und v. a. S. 82–83.

347 Der Künstler erhielt seinen Notnamen nach dem Stundenbuch in Chantilly (Chantilly, Musée Condé, Ms. 76 (1362)), das sich zeitweise im Besitz der Adélaïde von Savoyen, einer Tochter Ludwigs XIV., befand. Da dieser Name mit einem Bezug zum 17. Jahrhundert für einen Maler des 15. Jahrhunderts unpassend erscheint und ihn zudem irreführenderweise mit Savoyen in Verbindung bringen kann, hat König den Notnamen Maler von Poitiers 30 vorgeschlagen, der sich auf ein Missale mit dieser Signatur in der BM in Poitiers bezieht und den Maler treffend in der Region des Poitou verortet. Bislang hat sich der neue Name noch nicht vollständig durchgesetzt. Vgl. König 1982, S. 32 und ausführlicher zu dieser Diskussion vgl. König 2006, S. 167–170.

348 Mit diesem Buchmaler hat sich Eberhard König ebenfalls eingehend befasst: Vgl. König 1982, insbesondere S. 32–34, S. 92–93, S. 108 und S. 133–134; ders. 2006 sowie ders. 2009 und 2009b. Allgemein zu diesem Künstler vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 123–126 und Avril 2003, S. 397–401.

349 Vgl. König 2006, S. 179.

350 Zu diesem Stundenbuch vgl. Bouissounouse, Janine, *Jeux et Travaux d'après un Livre d'heures du XVe siècle*, Paris 1925; Meurgey, Jacques, *Les Principaux manuscrits a peintures du Musée Condé à Chantilly*, Paris 1930, S. 97; König 1982, S. 33 ff. und ders. 2006, S. 153 ff., zu den historisierten Bordüren und dem Verhältnis zu Testard insbesondere S. 170. Vgl. auch Vergne, Frédéric, *La Bibliothèque du Prince: Château de Chantilly. Les manuscrits*, Paris 1995 sowie Avril 2003, Nr. 54, S. 397–398. Zum Kalender vgl. auch Hansen 1984, S. 201–203 und zahlreiche Abb. Und wiederum König 2007, S. 91–106. (dt. 2009, S. 23–48). Die Handschrift ist digitalisiert: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=231> (Stand 25.03.2024)

351 König 1982, S. 32 und ders. 2006, S. 156.

wenig ausgreifend eingesetzt, sodass die Figuren insgesamt kompakt und ein wenig hölzern wirken. Räume sind dagegen meist komplex angelegt und weit in die Tiefe geführt, ebenso wie Landschaften, in denen horizontale Bildebenen hintereinander gestaffelt werden. Die Farbe ist meist gleichmäßig und stark deckend aufgetragen. Eine Besonderheit dieses Malers ist seine Auseinandersetzung mit Licht und Schatten: In der Darstellung unterschiedlicher Tageszeiten gelangen ihm zuweilen beeindruckende Lichtstimmungen, wie beispielsweise in der *Verkündigung an Maria* im Stundenbuch der Adélaïde de Savoie (Chantilly, Musée Condé, Ms. 76, fol. 15), wo ein nächtlicher kirchenartiger Raum im hinteren Bereich von dem überirdischen Schein der göttlichen Verheißung erleuchtet wird, während im Hintergrund die gelb leuchtenden Fenster einer Stadt zu sehen sind. Im Stundenbuch aus der Sammlung Rothschild wird die Hügelkuppe der nächtlichen Landschaft in der *Verkündigung an die Hirten* im Mittelgrund so von den Strahlen der Engel beleuchtet, dass ihr Schein bis zu den erstaunten Hirten im Vordergrund reicht und diese nach vorne Schatten werfen (Paris, BnF, Ms. Rothschild 2534, fol. 75). Und auf ihrer *Flucht nach Ägypten* ist die Heilige Familie in demselben Stundenbuch vor einem Sonnenuntergang zu sehen, der sich im Hintergrund im Gewässer vor einer Stadt spiegelt und dessen Abglanz die Türme der Stadt anstrahlt, während sich am nächtlichen Himmel darüber schon die Sterne zeigen (Paris, BnF, Ms. Rothschild 2534, fol. 84v). König hat darauf hingewiesen, dass dieses Phänomen, das bislang als Neuerung von Barthelemy d'Eyck galt, hier vom Maler von Poitiers 30 bereits gekonnt eingesetzt wird.³⁵² Doch trotz der genrehaften Szenen, in denen er gerne Frauen und Kinder zeigt, und trotz des zuweilen reizvollen Lichtspiels wirken die Miniaturen des Malers von Poitiers 30 seltsam steif und unbelebt.

5.1.2 Der Maler von Walters 222 und der Maler des Yvon du Fou

John Plummer hat den Hauptmaler des Stundenbuchs W. 222 der Walters Art Gallery in Baltimore erstmals mit dem Notnamen „Master of Walters 222“ bezeichnet.³⁵³ Da das Stundenbuch trotz eines auf die Bretagne ausgerichteten Kalenders liturgische Besonderheiten für den Gebrauch von Poitiers aufweist und auch zwei weitere Handschriften mit Miniaturen von seiner Hand mit dieser Stadt in Verbindung gebracht werden können, nimmt Plummer an, dass der Künstler von dort stammen muss. In Bezug auf den Stil stellt

352 Vgl. König 2006, S. 174.

353 Vgl. Plummer 1982, Nr. 57, S. 43.

Plummer lediglich fest, dass der Maler von der Jouvenel-Gruppe abstammt und schlussfolgert daraus, dass dieser Buchmaler im Loiretal, möglicherweise in Nantes, seine Ausbildung erhielt, dann aber hauptsächlich in Poitiers arbeitete.³⁵⁴

Lilian Randell präzisiert Plummers Ausführungen und beschreibt einige Charakteristika des Stils des Malers von Walters 222: So nähmen seine Figuren meist steife Posen ein und hätten überproportional große Köpfe und große Gesichter mit einer vorgewölbten Stirn. Die Haut sei in einem blassen gräulichen Gelbbraun aufgetragen und leicht in blassem Braun und Rot modelliert, wobei bei den männlichen Figuren mehr Rot verwendet werde. Die Gesichtszüge würden in Braun gezeichnet, die Nasen seien lang und häufig nach oben gebogen. Das Haar werde in blassem Braun mit goldener Höhlung, Dunkelbraun oder Schwarz gemalt, Kleidung mit lebendigen Farben gestaltet, gerne in Blau, Gold, Rot, Hellbraun oder Violett, z. T. auch mit Weiß abgemischt. Der Faltenwurf wirke unbeholfen und werde in einem jeweils dunkleren Ton der Grundfarbe angedeutet und mit Gold gehöhnt. Gerne würden sorgfältig ausgearbeitete Architekturen als Schauplätze verwendet.³⁵⁵

Veronique Day ergänzt diese Beschreibung und charakterisiert die Figuren des Malers von Walters 222 als unverwechselbar puppenhaft und zierlich, dazu seien sie mit einem charmanten Ausdruck und präziösen Gesten versehen.³⁵⁶ (Abb. 64) Der karikaturartige Aspekt der grotesken Figuren, welche zusammen mit zarten Blumen die Bordüren zieren, fließe manchmal in die Hauptszenen mit ein, insbesondere dann, wenn ältere, exotische oder grimmige Figuren darzustellen seien.³⁵⁷ In Stil und Ikonografie seien Übereinstimmungen mit Künstlern aus dem Loire-Tal und Tours zu beobachten, hier vor allem mit Mitgliedern der Jouvenel-Werkstatt, wie den Malern des Oxforder Stundenbuches (Oxford, Bodleian Library, Ms. Add. A. 185)³⁵⁸; besonders stark seien die Arbeiten vom Maler von Poitiers 30 beeinflusst. Das Seitenlayout des Malers von Walters 222 zeige eine Entwicklung, die ebenfalls in verschiedenen Gegenden zu beobachten sei. Mit gotischen Architekturrahmen, die oft mit

354 Vgl. ebd. Dieser Einschätzung schließen sich Roger Wieck und Christopher de Hamel an. Vgl. Wieck, Roger S., *Time Sanctified – The Book of Hours in Medieval Art and Life*, New York 1988, Nr. 45., S. 190 und Abb. 7 und 78 sowie De Hamel, Christopher, *Western manuscripts and miniatures*, Auktionskatalog Sotheby's, London, 18. Mai 1981, lot 11; 26. November 1985, lot 107 und 17. Dezember 1991, lot 79.

355 Randall, Lilian M. C., *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Bd. 2, Baltimore und London 1992, Nr. 142, S. 207–212.

356 Day 1993, Kapitel III.3.

357 Ebd.

358 Ebd. Die komplexen Werkstattzusammenhänge werden bei König 1982 erläutert. Das Digitalisat gibt es unter <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/p/ef71b5c3-5716-4fcd-8b7d-05f416ffd4ff> (Stand 25.03.2024).

skulpturalen Motiven verziert seien, grenze er jede Szene von der Bordüre und dem Text ab. Durch die abgeteilten Szenen, die vom Bedford-Maler eingeführt wurden, entstehe ein Tableau-Effekt, der auf verschiedenen Ebenen angelegt sei. Auch die Unterteilung von Hauptszene und bas-de-page durch eine sorgfältige Architektur, welche das Verhältnis zwischen Miniatur und Text zugunsten des Bildes verändere, zeige eine Affinität zu Malern aus Tours.³⁵⁹

In seinem Kommentar zum Stundenbuch LA 135 der Stiftung Gulbenkian in Lissabon erläutert Eberhard König das Verhältnis zwischen dem Maler von Walters 222, den er als Hauptmaler der Handschrift identifiziert, und dem Maler von Poitiers 30, dem er die Ausmalung der Kalenderbilder zuschreibt. König konkretisiert Plummers knappe Bemerkung der Bezüge zur Jouvenel-Werkstatt, indem er Zusammenhänge zu den dort gebräuchlichen Bildmotiven aus der Tradition der Boucicaut-Werkstatt, der Limburg-Brüder und des Bedford-Malers aufzeigt. Er erkennt im Maler von Walters 222 speziell in Hinblick auf die Behandlung der Köpfe und Gesichter einen Schüler des Malers der Marguerite d'Orléans.³⁶⁰ Aufgrund der Position als Hauptverantwortlicher der Handschrift und des reicheren Bildmaterials plädiert König für eine Umbenennung in *Meister des Lissabonner Stundenbuchs aus Poitiers*.³⁶¹

Die aktive Zeit des Malers von Walters 222 kann zwischen 1465 und 1485 eingegrenzt werden.³⁶² Bisher sind 15 Handschriften bekannt, an deren Ausmalung er in diesem Zeitraum ganz oder teilweise beteiligt war und von denen einige für Yvon du Fou angefertigt wurden. (siehe ANHANG 4) Da ein Großteil seiner Arbeiten in Zusammenarbeit mit Gehilfen und anderen Buchmalern entstanden ist, schlussfolgert Day, dass der Maler von Walters 222 eine große Werkstatt geleitet und Buchmaler der nachfolgenden Generation ausgebildet haben muss. Day zufolge zeigt sich darin eine Parallele zu dem Poiteviner Buchmaler Jean Gillemer, der 1472 der Spionage im Konflikt zwischen König Louis XI. und dessen Bruder Charles de France, Graf von Guyenne, angeklagt war.³⁶³ In den Prozessakten ist eine Befragung durch

359 Day 1993, Kapitel III.3.

360 Vgl. König 2009b, S. 49 ff. Zur Handschrift vgl. auch Avril 2003, Nr. 55, S. 399–401.

361 Vgl. König 2009b, S. 58–59.

362 Vgl. Day 1993, Kapitel III.3.

363 Vgl. Day, Veronique P., Portrait of a Provincial Artist: Jehan Gillemer, Poitevin Illuminator, in: *Gesta*, Bd. XLI/1, 2002, S. 39–49. Day bezieht sich dabei auf Lecoy de la Marche, Albert, Interrogatoire d'un enlumineur par Tristan L'Ermite, in: *Revue de l'Art Chrétien*, Ser. 5, Nr. 3, 1891/92, S. 396–408. Eine deutsche Übersetzung der Verhörprotokolle findet sich unter <https://manuscripta.at/online/Gillemer%20dt.pdf> (Stand 25.03.2024), vgl. dazu auch Rischpler, Susanne, Verhör des Illuminators Jehan Gillemer (Tours, 1471). Deutsche Übersetzung der in den Archives nationales in Paris unter der Signatur „J 950, nos 13, 14“ aufbewahrten Befragungsprotokolle (mit Einleitung und Originaltext). Wien 2010. https://manuscripta.at/Ma-zu-Bu/dateien/Gillemer_dt.html

Tristan l’Hermite dokumentiert, aus der zahlreiche Details über Leben und Arbeitsweise dieses Buchmalers hervorgehen, u. a. dass er sieben Gehilfen hatte und viel gereist ist, z. B. von Poitiers nach Bordeaux, le Mans, Lyon und Paris und auch bis nach Flandern und in die Lombardei.³⁶⁴ Jean Gillemmer scheint zwischen 1465 und 1480 gearbeitet und überwiegend liturgische oder devotionale Handschriften für Auftraggeber der Mittelschicht geschaffen zu haben. Day sieht darin weitere Hinweise, die für eine Identifizierung des Malers von Walters 222 mit Jean Gillemmer sprechen.³⁶⁵ Sie widerspricht damit der These von François Avril, der Jean Gillemmer wegen seiner Kenntnisse italienischer Kunst mit dem Maler des Charles de France in Verbindung bringt.³⁶⁶ Da die Diskussion um die Identität des Künstlers noch nicht abgeschlossen ist, wird er in der vorliegenden Arbeit weiter mit seinem Notnamen bezeichnet.

Aus der engen Zusammenarbeit in mehreren Handschriften und einigen stilistischen Übereinstimmungen folgert Day, dass der Maler des Yvon du Fou vom Maler von Walters 222 ausgebildet wurde. Da in einigen Werken der Maler von Walters 222 zwar beteiligt ist, die wichtigeren Bilder jedoch von dem jüngeren Künstler ausgeführt wurden,³⁶⁷ nimmt sie außerdem an, dass diesem möglicherweise die Leitung der Werkstatt anvertraut wurde, als der Maler von Walters 222 eine größere Gruppe von Kunsthandwerkern aus Altersgründen nicht mehr beaufsichtigen konnte.³⁶⁸

Die Arbeiten des Malers des Yvon du Fou, der seinen Notnamen seinem wichtigsten Auftraggeber verdankt, wurden erstmals von Day im Rahmen ihrer unveröffentlichten Dissertation von 1993 zur Handschriftenproduktion im Poitiers des 15. Jahrhunderts untersucht und in einem nachfolgenden Artikel über diesen Maler 1996 zusammengefasst.³⁶⁹ Day hat ihm 13 Handschriften zugeschrieben, die überwiegend profane Texte illustrieren.³⁷⁰ Sieben dieser Werke wurden für Yvon du Fou angefertigt, sechs sind in Zusammenarbeit mit

(Stand 25.03.2024). Eine Auswertung der Protokolle unter kunsthistorischem Aspekt bei Rischpler, Susanne, Die Verhörprotokolle des Illuminators Jehan Gillemmer als Quelle für Kunsthistoriker, in: Beier, Christine/Kubina, Evelyn Theresia (Hrsg.), Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit, Wien 2014, S. 66–79.

364 Vgl. Day 1993, Kapitel III.1. Ein Rätsel auf einem Stück Pergament enthält die Namen seiner Gehilfen: Charles, Simon, André, Pierre, Guillaume, Jehan und Etienne. Vgl. auch Rischpler 2010, S. 8, Abschnitt 28.

365 Vgl. Day 1993, Kapitel III.3. und dies. 2002, S. 39–49.

366 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 158–163, insbesondere S. 159 sowie Day 2002, S. 40.

367 Neben dem Missale von Montierneuf (Paris, BnF, Ms. lat 873) und dem *Missale ad usum Pictavensem* (Poitiers, Kathedrale, ohne Nummer) sind dies die Handschriften La Chronique des Rois de France (Chantilly, Musée Condé, Ms. 869) und die Histoire Ancienne Jusqu’à César (Ramsen [CH], Privatbesitz Heribert Tenschert, Antiquariat Bibernmühle), vgl. Day 1993, Kapitel IV.1. und dies. 1996, S. 282 ff.

368 Vgl. Day 1993, Kapitel III.3.

369 Vgl. Day 1993, Kapitel IV. und dies. 1996.

370 Vgl. ebd.

dem Maler von Walters 222 entstanden, und wiederum an zwei dieser sechs Handschriften hat auch Robinet Testard mitgewirkt. Die in der vorliegenden Arbeit vorgestellten *Einzelblätter* eines Breviers (Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.18–9.26), die teils von Testard und teils vom Maler des Yvon du Fou illuminiert wurden, ergänzen die Werkliste. (siehe ANHANG 5)

Anhand dieser Handschriften erörtert Day die stilistische Entwicklung des Malers des Yvon du Fou.³⁷¹ In den frühen Arbeiten wie dem sogenannten *Tourotte-Stundenbuch* (Baltimore, Walters Art Gallery, Walters W 222) und den *Chroniques des Rois de France* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 869), in denen einige Miniaturen von seiner Hand neben denen seines Lehrers, des Malers von Walters 222, stehen, zeige er in Übereinstimmung mit diesem noch verhältnismäßig kleine Figuren, die deutlich begrenzt in ein architektonisches Umfeld platziert seien. Die Anatomie der Figuren und Pferde sei noch unreif, aber seine Vorliebe für farbige orientalische Gewänder sei schon in manchen Illustrationen zu erkennen. In der *Histoire Ancienne Jusqu'à César* (Ramsen [CH], Privatbesitz Heribert Tenschert, Antiquariat Bibermühle) zeichne sich das Ende der Lehrzeit ab, die Komposition zeige schon eine ausdrucksvollere und sicherere Zeichnung. In den reifen Arbeiten wie dem *Rustican* (Paris, BnF, Ms. fr. 12330) und den zwei Bänden des *Titus Livius* (Paris, BnF, Ms. fr. 20313 und 20314) würden die Figuren größer gestaltet. Hier entwickle er großräumige Kompositionen mit ausdrucksstarken Figuren. In den *Propriétés des Choses* (Paris, BnF, Ms. fr. 218) kopiere der Maler des Yvon du Fou die Holzschnitte einer gedruckten Ausgabe des in Lyon ansässigen Druckers Johannes Siber.³⁷² Er kopiere sie aber nicht genau, sondern übernehme nur den allgemeinen Bildaufbau und das Arrangement der Figuren aus den Drucken und komponiere daraus seine eigenen Bildvarianten. Sein Stil, der durch große, fest umrissene Figuren mit einfachen Linien, Landschaften mit wenig Details und flache, in dünnen Schichten aufgetragene Farbflächen gekennzeichnet sei, komme mit seiner linearen Qualität und den einfachen Umrissen bereits dem formalen Vokabular von Holzschnitten nahe, sodass diese leicht in die eigene Gestaltung integriert werden könnten.

In ihrem Artikel von 1996 ergänzt Day, dass in die vereinfachten Konturen der Gesichter mit sparsamen Linien große geometrische Formen eingeschrieben seien. Im Faltenwurf

371 Vgl. Day 1993, Kapitel IV.3.

372 Siehe Day 1996, S. 301–305. Day bezieht sich auf eine Ausgabe, die um 1482 in Lyon gedruckt wurde, heute Paris, BnF, Impr. Res. R. 376. Paris, BnF, Ms. fr. 218 wird auf 1485 datiert, das Digitalisat ist zu finden unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100225036> (Stand 25.03.2024)

würden die Details zugunsten des Gesamteindrucks verdrängt, das Glatte werde dem Voluminösen gegenüber bevorzugt. Die Verkürzungen seien nicht immer gelungen und gäben einer Vereinfachung der Formen Raum in einer geometrischen, manchmal eckigen Zeichnung, was besonders auf die Behandlung der Hände zutrefte, die oft starr und ohne Ausdruck seien. Der Maler des Yvon du Fou bevorzuge eine Palette aus pastelligen Farben, die in den reiferen Arbeiten intensiver würden. Sein Kolorit sei einfach, mit einer Vorliebe für warme Farben sowie Gelb- und Orange-Töne, die häufig mit Gold und Silber gehöht würden.³⁷³

Neben der Schlichtheit in Bezug auf Zeichnung und Komposition, die Day in Zusammenhang mit der modernen Technik des Buchdrucks sieht, stellt sie in der Behandlung ikonografischer Themen und räumlicher Gliederung Parallelen zu den Künstlern des Loire-Tals fest, insbesondere zu Jean Fouquet und Jean Colombe.³⁷⁴ Sie vergleicht einige Kompositionen im *Missale ad usum Pictavensem* (Poitiers, Kathedrale, ohne Nummer) und im *Missale von Montierneuf* (Paris, BnF, Ms. lat. 873) mit denen Colombes im *Stundenbuch des Louis de Laval* (Paris, BnF, Ms. lat. 920) und Fouquets im *Stundenbuch des Etienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 71 u. a.). Im Aufbau der Schlachtenszenen und der architektonischen Gliederung des *Titus Livius* sieht sie Ähnlichkeiten mit den *Grandes Chroniques de France* (Paris, BnF, Ms. fr. 6465) von Fouquet. Und auch flämische und deutsche Motive führt Day als Inspirationsquelle für seine Arbeiten an und nennt das *Liebesspaar im Garten im Rustican* (Paris, École des Beaux Arts, M. 96) als Beispiel für die Entlehnung einer Druckgrafik des Hausbuchmeisters.³⁷⁵ (Abb. 65)

Der Vergleich mit den Arbeiten von Robinet Testard fällt bei Day dagegen eher dürftig aus, obwohl dies in Anbetracht der engen Zusammenarbeit in mehreren Werken plausibel wäre. Stattdessen liefert Day eine allgemeine Stilbeschreibung zu Testards Handschriften im Hinblick auf einen Poiteviner Lokalstil und konstatiert den Einfluss des Malers des Yvon du Fou auf ihn, ohne jedoch auf die qualitativen Unterschiede der beiden Maler einzugehen.³⁷⁶ Dementgegen kann Avril keine stilistische Übereinstimmungen zwischen Robinet Testard und dem Maler des Yvon du Fou feststellen, er merkt im Gegenteil an, dass der Maler des Yvon du Fou weit davon

373 Siehe ebd. S. 302.

374 Vgl. ebd., S. 303–304.

375 Vgl. Day 1993, Kapitel IV.3.

376 Vgl. Day 1993, Kapitel V.1., S. 181–192.

entfernt sei, dem Maler aus dem Haus Angoulême zu gleichen.³⁷⁷ Die folgende, genauere Analyse der gemeinsamen Arbeiten führt zu Erkenntnissen über Testards Verhältnis zu seinen Buchmalerkollegen und zu seiner Stellung in Poitiers. Dies ermöglicht, Testard in einen größeren Zusammenhang einzuordnen.

5.2 Das Missale von Montierneuf – Paris, BnF, Ms. lat. 873

Das *Missale von Montierneuf*, das unter der Signatur lat. 873 in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt wird, umfasst 292 Blatt Pergament mit den Maßen 46,5 x 33,2 cm.³⁷⁸ Der lateinische Text ist in zwei Spalten zu je 32 Zeilen in einer regelmäßigen Textura in schwarzer Tinte mit roter Reglierung und roten Rubriken geschrieben. Er ist von teils breiten, konturierten goldenen Leisten eingefasst; auch zwischen die Spalten ist eine goldene Leiste gesetzt, die vereinzelt mit Blumen verziert ist. Neben den Kalenderbildern (fols. 2–7v) und den ganzseitigen Miniaturen der *Kreuzigung* auf fol. 163v und des *Jüngsten Gerichts* auf fol. 164 ist die Handschrift mit zahlreichen historisierten Initialen geschmückt. Die vollständig umlaufenden Bordüren sind mit Vignetten ausgestattet und mit blauem und goldenem Akanthus, Blumen, Früchten, Tieren, Monstern und Grottesken aller Art reich dekoriert. Der Textschmuck besteht aus blauen oder blassroten Versalien mit weißer Musterung auf Goldgrund, goldenen Initialen auf blauem und blassrotem Grund, bis zu fünf Zeilen hohen Initialen mit Blattwerk und weißer Musterung auf Goldgrund und großen, siebenzeiligen historisierten Initialen zu Beginn eines Textteils. Für das Gold wurde Blattgold verwendet; im übrigen Text markieren gelb kolorierte Lombarden die Satzanfänge.

Auf mehreren Seiten ist das Wappen der Familie Taveau eingefügt.³⁷⁹ Auf fol. 109 scheint ein anderes Wappen durch, was als Indiz dafür angesehen werden kann, dass die Handschrift erst später in den Besitz dieser Familie übergegangen ist, die dann die Wappen des ursprünglichen Eigentümers übermalen ließ. Das Frontispiz auf fol. 1 zeigt eine üppige Bemalung aus dem 18. Jahrhundert und ist laut Day dem Parlamentspräsidenten François Le

377 Avril geht nur kurz auf den Maler des Yvon du Fou ein, stellt aber einen deutlichen Qualitätsunterschied zu dessen Zeitgenossen Testard fest, der nur temporär in Poitiers tätig war und ihm weit überlegen war. Vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 233, S. 409.

378 Die Handschrift gibt es in digitalisierter Form unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024153f> (Stand 25.03.2024).

379 Auf fol. 4, 10, 24v, 26, 109, 109v, 128v und 213v. Vgl. Day 1993, Katalog. Im Wappen der Familie Taveau ist das Wappenfeld in den unteren zwei Dritteln golden, der Streifen des oberen Drittels ist rot ausgemalt, mit zwei Pfählen von Eisenhutfeh.

Cire zuzuordnen.³⁸⁰ In einem ovalen Lorbeerkranz steht in goldenen Lettern der Titel der Handschrift: „Missale secundum usum ecclesiae pictatavie(ensis)“. Die Kartusche wird von Engeln begleitet, zwei davon halten ein Tuch mit dem Gesicht Christi. Auf fol. 292 findet sich nach dem Ende des Textes ein späterer handschriftlicher Eintrag in blasser Tinte: „D(omi)ne deus meus in te speravi salv(um) me fac“ und die Unterschrift „De Rochechouart“.

Der ursprüngliche Auftraggeber ist unbekannt. Leroquais zufolge ist der Kalender der Abtei von Montierneuf der Diözese von Poitiers zuzuordnen, der Rest des Missales ist zum Gebrauch von Poitiers eingerichtet.³⁸¹ Er hält es für wahrscheinlich, dass das Missale ursprünglich für Poitiers angefertigt wurde, dann aber, dem Kalender nach zu urteilen, im Gebrauch von Montierneuf war. In Verbindung mit dem Nachsatz auf fol. 292 wäre es laut Leroquais denkbar, dass die Handschrift Louis de Rochechouart gehört hat, da dieser von 1500–1505 Abt von Montierneuf war.³⁸² Diesem Vorschlag schließt sich Day an: Durch ihn sei das Missale möglicherweise später in den Besitz der Familie Taveau gelangt, da die Familie Rochechouart Verbindungen zur Familie Taveau de Morthemer aufweise. Als möglicher Eigentümer käme ein gewisser François Taveau de Morthemer in Betracht, der ebenfalls Abt war und das Missale im 16. Jahrhundert besessen haben soll.³⁸³

Von der Beurteilung des Bildschmucks ausgehend vermutet Day, dass die Handschrift in den 1480er Jahren entstanden sein muss und für einen Geistlichen angefertigt wurde, der mit dieser Abtei eng verbunden war. In der Zeit von 1471–1475 war Jean de Chateaufort Abt von Montierneuf, zwischen 1486–1494 ist Charles de St. Gelais als Abt dokumentiert. Für die Jahre dazwischen, 1475–1486, die für die Entstehung ausschlaggebend sein könnten, gibt es keine Nennung. Day hält Pierre d’Amboise als weiteren Auftraggeber für möglich, da er als Bischof von Poitiers in den Jahren 1481–1505 hier eine wichtige Rolle spielte. Das Wappen, das auf fol. 109 unter dem der Familie Taveau durchscheint, könnte das der Familie Amboise³⁸⁴ gewesen sein und wäre eine Bestätigung für Days Theorie, ebenso wie das Kreuz und die Bischofs-Mitra, die neben dem Wappen der Taveau auf fol. 24v zu sehen sind. Und schließlich würde ein wohlhabender und angesehener Auftraggeber auch die außerordentlich reiche Ausstattung mit zahllosen Illuminationen erklären.

380 Vgl. ebd.

381 Vgl. Leroquais 1924, Nr. 759, S. 186–188.

382 Vgl. ebd., S. 187.

383 Siehe Day 1993, Kapitel IV.2c und dies. 1996, S. 297, Anm. 61.

384 „palé d’or et de gueules“ = gepfählt in Gold und Rot.

Zunächst wurde das *Missale von Montierneuf* von Durrieu und Marquet de Vasselot einem Rouennaiser Buchmaler zugeschrieben.³⁸⁵ Tatsächlich aber sind hier die Hände des Malers des Yvon du Fou, des Malers von Walters 222 und Robinet Testard zu erkennen. Day identifiziert einen weiteren Künstler, der dem Maler des Wiener Mamerot/Maler des Yale-Missale nahesteht;³⁸⁶ derselbe Buchmaler könnte gemeint sein, der König zufolge schon im Lissaboner Stundenbuch der Stiftung Gulbenkian mit dem Maler von Walters 222 und dem Maler von Poitiers 30 zusammengearbeitet hat.³⁸⁷ Dieser Nachfolger von Fouquet wurde inzwischen von Samuel Gras als „Maler der Jeanne de France“ definiert und von Christine Seidel etwas präziser als „Maler des Boccace der Jeanne de France“ bezeichnet.³⁸⁸

In Bezug auf die Gliederung der Seiten und das Dekor sieht Day außerdem Übereinstimmungen zu dem Missale (New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms. 425),³⁸⁹ dem der Maler des Wiener Mamerot/Maler des Yale-Missale seinen zweiten Notnamen verdankt und in dem er wiederholt an der Seite von Jean Colombe und dem Maler des Jean Charpentier gearbeitet hat.³⁹⁰ Dies würde wiederum auf eine Vernetzung der Städte

385 Vgl. Durrieu/Marquet de Vasselot 1894, S. 331–347 und 433–453.

386 Vgl. Day 1993, Kapitel IV.3. und Katalog, S. 578.

387 Vgl. König 2007, S. 125.

388 Der Maler der Jeanne de France / Maler des Boccace der Jeanne de France wird nach dem Exemplar Paris, BnF, Français 227 des *Des cas des nobles hommes et femmes* von Giovanni Boccace für Jeanne de France (1435–1482), duchesse de Bourbon so benannt. Vgl. Gras 2014, S. 6–7 und ders. 2016, insbesondere S. 21 sowie Seidel 2017, S. 67–68. Jeanne de France (1435–1482) war die Tochter von Charles VII. und Marie d'Anjou, und wurde 1452 mit Jean II de Bourbon verheiratet. Sie ist nicht zu verwechseln mit Jeanne de France, bzw. Jeanne de Valois (1464–1505), Tochter von Louis XI. und Charlotte de Savoie, erste Ehefrau von Louis XII.

389 Vgl. Day 1993, Kapitel IV.3. und Katalog, S. 578.

390 In der vorliegenden Arbeit wird der doppelte Notname für diesen Maler beibehalten, da die Namenszuschreibungen der aktuellen Forschungen von Samuel Gras noch nicht abschließend geklärt sind: Der Maler des Wiener Mamerot erhielt seinen Namen 1974 von Otto Pächt und Dagmar Thoss, die ihn nach der einzigen Version der *Histoire des neuf preux et des neuf preuses* von Sébastien Mamerot in Wien benannten (Wien, ÖNB, Cod. 2577–78); Vgl. Pächt, Otto/Thoss, Dagmar, *Die Illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Französische Schule I, 2 Bde.*, Wien 1974, S. 69–79. Nicole Reynaud identifizierte die Hand dieses Künstlers im Missale in New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms. 425 und bezeichnete ihn als Maler des Yale-Missale. In beiden Handschriften hat er neben anderen Künstlern gearbeitet, u. a. neben Jean Colombe. Er ist zwischen Bourges und Tours anzusiedeln und für die Jahre 1468–1475 belegt. Vgl. Avril/Reynaud 1993, insbesondere Nr. 77–79a, S. 152–155 und Avril 2003, Nr. 51 und 52, S. 386–394. Samuel Gras meint den Maler des Wiener Mamerot/Maler des Yale-Missale mit dem Maler des Christophe de Champagne gleichsetzen zu können und identifiziert ihn mit dem dokumentarisch belegten Guillaume Piqueau. Vgl. Gras, Samuel, *La vallée de la Loire à l'époque de Jean Fouquet: la carrière de trois enlumineurs actifs entre 1460 et 1480*, Diss., Lille 2016. Dem widerspricht Christine Seidel deutlich, die dem Maler des Christophe de Champagne unter Vorbehalt den Namen Guillaume Piqueau zuweist und ihn stilistisch als direkten Nachfolger den Maler des Wiener Mamerot/Maler des Yale-Missale unterscheidet. Vgl. Seidel, Christine, *Jean Colombe, Guillaume Piqueau, Louis Fouquet (?)*: zwei unbekannte bedeutende Stundenbücher aus dem Fouquet-Kreis um 1475, Ramsen 2014, S. 95–109. Und dies., *Zwischen Tradition und Innovation: die Anfänge des Buchmalers Jean Colombe und die Kunst in Bourges zur Zeit Karls VII. von Frankreich*, Diss., Simbach am Inn, 2017, insbesondere S. 61–76.

des Loire-Gebietes schließen lassen und künstlerische Einflüsse erklären. Da der Maler des Yvon du Fou den Großteil der Seiten – einschließlich der Kanonseiten als dem wichtigsten Teil der Handschrift auf fol. 163v und 164 – ausgemalt hat, wird er von Day zu Recht als hauptverantwortlicher Künstler des *Missale von Montierneuf* angesehen.³⁹¹ (Abb. 66 + Abb. 67) Die übrigen Maler haben die Vignetten, Bordüren und historisierten Initialen einzelner Seiten ausgemalt, dazu waren mehrere Gehilfen und Dekorateurs an der weiteren Ausgestaltung beteiligt; Bilder des Malers von Walters 222 finden sich u. a. auf den folios 19, 24v oder 122v.

5.2.1 Robinet Testards Anteil am Missale von Montierneuf

John Plummer schreibt Robinet Testard ohne weitere Angaben die Gestaltung von fol. 21 im Missale von Montierneuf zu. Avril und Day schließen sich dem an: Insbesondere der *Hirtentanz* im bas-de-page wurde seitdem in diesem Zusammenhang zitiert.³⁹² Anne Matthews hatte dagegen bereits vermutet, dass auch fol. 109 eine Darstellung von Testard enthält, die auf einer gedruckten Bildquelle basiert.³⁹³ Die Durchsicht des Originals ergab schließlich, dass nicht nur fol. 21 und fol. 109 von Testard illuminiert wurden, sondern auch fol. 10, fol. 17v und fol. 199.

Auf fol. 10, der sehr sorgfältig gestalteten Seite mit dem Textanfang des Missales, ist der *büßende König David* im Binnenfeld der über acht Zeilen hohen Initiale „A“ (zu „Ad te levavi ...“) zu sehen. Die umlaufende Bordüre ist mit Akanthus, Blumen, Drôlerien und Tieren geschmückt, ein großer, grotesker Kopf in Dreiviertel-Profil, mit aufgerissenem Mund, Falten und mit Warzen auf der Nase füllt die linke untere Ecke aus. In der Vignette im rechten Rand führen zwei Jünger Christi eine Eselin und ihr Fohlen aus einer Stadt hinaus. Diese selten gezeigte Szene aus Matthäus 21, 1–6 geht dem eigentlichen Einzug Jesu in Jerusalem voran. Im unteren Rand wird das Wappen der Familie Taveau, hinter dem ein Bischofsstab hervorragt, von den knienden Erzengeln Michael und Gabriel gehalten.

In der Bordüre von fol. 17v weisen der *lesende Mönch*, der *Soldat* und die *Löwen* typische Charakteristika von Robinet Testards Malweise auf. Auf fol. 21 (Abb. 68) beginnt die Weihnachtsmesse mit einer großen, siebenzeiligen Initiale „P“ (zu „Puer est natus ...“). Im

391 Vgl. Day 1993, Katalog, S. 557 ff.

392 Vgl. Plummer 1982, Nr. 62, S. 47; Avril/Reynaud 1993, S. 403; Day 1993, Kapitel V.1.

393 Vgl. Matthews 1986, S. 18, Anm. 16. Gemeint ist die Darstellung des Samson nach einem Kupferstich von Israhel van Meckenem.

Binnenfeld ist die *Geburt Christi* dargestellt: Maria, Joseph und drei Engel knien im Gebet um das Christuskind, das auf einem weißen Tuch auf einer geflochtenen Kiste wie auf einem Altar liegt. Von links blicken Ochs und Esel durch ein Fenster in einen Innenraum, der hier kein Stall mehr ist, sondern mit seinem gefliesten Boden und den Wandvorlagen an eine Kirche erinnert. In der umlaufenden Bordüre finden sich am oberen Rand Tiere und in der linken unteren Ecke eine groteske Ritterfigur mit aufgerissenem Mund, die frontal aus einer Blüte erwächst, die dem Stil nach ebenfalls von Robinet Testard gemalt wurden. In den rechten Rand ist die *Verkündigung an die Hirten* eingefügt, bei der einer der Hirten die frohe Botschaft bereits vernommen und die Hände zum Gebet erhoben hat, während ein anderer noch unwissend mit einem Hund spielt, der an ihm hochgesprungen ist. Das Bildfeld im bas-de-page zeigt die Freude der Hirten über die frohe Botschaft, die sich in ihrem *Hirtentanz* ausdrückt.

Der Textteil zu Ostern wird auf fol. 109 von der großen Initiale „R“ (zu „Resurrexi et atque tecum sum ...“) eingeleitet, in der die *Auferstehung Christi* zu sehen ist. Im unteren Bordürenrand halten wiederum Engel das Wappen Taveau, Reste des ursprünglichen Wappens scheinen darunter durch. Rechts in der Bordüre kämpft *Samson* mit dem Löwen. Er hat den sich aufbäumenden Löwen zwischen seinen Beinen eingeklemmt, beugt sich mit vor Anstrengung geöffnetem Mund über das wilde Tier und reißt ihm mit beiden Händen das Maul auf. Der Rest der Bordüre wurde offenbar nicht vollständig von Testard ausgemalt, denn die Vogelgestalt in Orange, mit lockerer schwarzer Binnenzeichnung, weicht deutlich von der typisch ornamenthaften Ausführung Testards ab.

Das Sanktorale beginnt auf fol. 199. In der großen Initiale „E“ (zu „Et cum sedebit principes ...“) ist das *Martyrium des Heiligen Stephanus* dargestellt, der als erster Märtyrer der Kirche den Zyklus der Heiligenfeste anführt. In der Vignette der Bordüre sieht man, wie er einem Richter vorgeführt wird. Dieser hat seine Beine lässig übereinandergeschlagen – ein Motiv, das Testard wiederholt aufgreift und das auch in einer seiner spätesten Handschriften, den *Exemples d'Humilité selon les escriptures (le Parement des Dames)* (Paris, BnF, Ms. fr. 1848) auf fol. 1 zu sehen ist.

Die Bilder sind sehr fein und detailfreudig gezeichnet, was beispielsweise an St. Michaels Rüstung mit den genau ausgearbeiteten Verschlüssen auf fol. 10 gut zu erkennen ist. Leroquais hatte den lesenden Mönch, ebenso wie den *Hirtentanz* auf fol. 21 und den *Samson* auf fol.

109, neben einigen anderen Figuren und Tieren auf anderen Blättern als besonders pittoreske Szenen hervorgehoben, ohne jedoch einen Buchmaler zu identifizieren.³⁹⁴

5.2.2 Das Hirtentanz-Motiv

Der *Hirtentanz* ist eines der wenigen Motive, die Testard in seinen Handschriften mehrfach aufgreift. Auf fol. 21 im Missale von Montierneuf sitzt ein Dudelsackspieler ganz am rechten Rand und spielt zum Tanz auf, zu dem sich frontal je drei Frauen und drei Männer im Wechsel in einer Reihe aufgestellt haben. Sie halten sich an den Händen und machen unterschiedliche Tanzschritte, zwei der Männer haben dabei ein Bein hoch angewinkelt. Ihre Hüte, Hauben und Kränze sind mit grünen Zweigen geschmückt. Kleidung und Accessoires, wie die um die Hüften geschnürten Bündel, eine Geldkatze unter einem aufgeschürzten Rock, zu den Knien herab gerollte Strümpfe oder ein am Gürtel befestigtes Weinbrandfässchen, verleihen der Szene Lebendigkeit und einen genrehaften Charakter. Der Hund, der zwischen dem Dudelsackspieler und der ersten Tanzenden sitzt, zu ihr hochblickt und bettelnd eine Pfote an ihr Kleid hebt, unterstreicht diesen Eindruck.

Ganz ähnlich gestaltet ist der *Hirtentanz* im bas-de-page der Miniatur zur *Geburt Christi* auf fol. 44 im Stundenbuch M. 1001 der Pierpont Morgan Library in New York. (Abb. 69) Zwar zeigt Testard hier eine Tänzerin weniger, der Musikant ist selbst zum Tänzer geworden und der Hund wurde auf die andere Seite verschoben, aber in der Grundanlage der in einer Reihe tanzenden Hirtenpaare stimmen die beiden Bilder überein. Im bas-de-page zur *Geburt Christi* im sogenannten *La Rochefoucauld-Stundenbuch* (Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 57) malt Testard eine ganz ähnliche Tänzergruppe, die wie eine Mischform aus denen des *Missales von Montierneuf* und denen des *New Yorker Stundenbuchs* wirkt. (Abb. 70) Im wohl prominentesten Beispiel für eine Tanz-Szene, dem ganzseitigen *Hirtentanz* im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême*, bei dem die Hirten auf fol. 19v um einen Baum tanzen, wandelt Testard das Motiv zu einem Kreistanz um. (siehe Abb. 2) Als Zwischenstufe dazu kann seine Miniatur im *Roman de la Rose* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, fol. 7) angesehen werden, in welcher die Dame *Cortoisie* den *Liebenden* einlädt, eine Carole mitzutanzten.

394 Vgl. Leroquais 1924, Nr. 759, S. 187.

5.3 Das Missale ad usum Pictavensem – Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer

Die zweite bislang bekannte Handschrift, die im Zusammenwirken der drei Künstler entstanden ist, ist das *Missale ad usum Pictavensem (mit Ergänzungen für die Abtei Saint-Junien de Nouaillé)*, das heute in der Schatzkammer der Kathedrale St. Pierre in Poitiers aufbewahrt wird.³⁹⁵ Barbier de Montault hat es 1892 als erster beschrieben und als *Missel pontifical de Raoul du Fou* bezeichnet, Lyna nennt es *Le Pontifical de Poitiers adapté à l'usage de l'Abbaye de Noaillé dit Pontifical de Raoul du Fou*.³⁹⁶ Obwohl das Manuskript unvollständig ist, hat Leroquais aus der Liturgie geschlussfolgert, dass es sich weder um ein Pontifikale noch um ein Missale pontifikale handelt, da die Feste und Litaneien fehlen, die nur einem Bischof vorbehalten sind. Er stuft die Handschrift als Missale mit den wichtigsten Festen ein und ordnet sie aufgrund einiger Messen und Heiligenfeste dem Gebrauch von Poitiers zu. Die Messe auf fol. 73v und 74 für St. Junien, den Schutzheiligen von Nouaillé, macht sie als späteren Besitz der Abtei von Nouaillé nachvollziehbar.³⁹⁷

Die Handschrift ist mit 75 Blatt Pergament nur noch als Fragment erhalten und mit den Maßen 44,5 x 31,5 cm beinahe genauso groß wie das *Missale von Montierneuf*. Der lateinische Text ist in zwei Spalten zu je 32 Zeilen geschrieben und mit roter Reglierung und Rubriken versehen. Die gotische Schrift in dunkelbrauner Tinte ist weniger gleichmäßig, es sind mehrere Hände zu unterscheiden. Der Textschmuck besteht aus gelb gehöhten Lombarden und bis zu

395 Die Handschrift war zum Zeitpunkt meiner Untersuchung aufgrund von Restaurierungsarbeiten nicht zugänglich. Meine Beschreibung stützt sich deshalb im Wesentlichen auf das Bildmaterial, das mir dank freundlicher Unterstützung der Mitarbeiter vom Office de Tourisme in Poitiers zur Ansicht überlassen wurde. Weiteres Material wurde trotz mehrmaliger Anfragen nicht zur Verfügung gestellt. Außerdem beziehe ich mich vor allem auf Leroquais, Victor, *Les Pontificaux Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France*, Bd. 3, Paris 1937, S. 446–450 und Day 1993. 2017 wurde die Handschrift im Rahmen der Ausstellung *Une Renaissance en Normandie in Evreux* ausgestellt, vgl. Calame-Levert, Florence/Hermant, Maxence/Toscano, Gennaro (Hrsg.), *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise, bibliophile et mécène*, Ausst. Kat., Evreux, Musée d'art, histoire et archéologie, 08.07.–22.10.2017, Paris 2017, Cat. Nr. 11, S. 53–54.

396 Vgl. Barbier de Montault, Xavier, *Le Missel Pontifical de Raoul du Fou*, in: *Revue Poitevine et Saintongeaise*, 9. Jg., 1892, S. 77–80 und Lyna 1948, S. 251. Obwohl diese Titel unzutreffend sind, werden sie vereinzelt noch heute so verwendet, wie z. B. bei Claudine Landry-Delcroix, *La peinture murale gothique en Poitou (XIIIe–XVe siècle)*, Rennes 2012, S. 113. Auch die Bezeichnung als *Missel de Raoul du Fou* ist heikel, da es einerseits nicht vollkommen erwiesen ist, dass Raoul du Fou der Auftraggeber/Besitzer der Handschrift war, andererseits könnte es mit der Handschrift *Évreux*, BM, Ms. lat. 99 verwechselt werden, die unter diesem Namen bekannt ist. Deshalb wird hier die Bezeichnung genutzt, die in der Ausstellung in Evreux 2017 verwendet wurde, vgl. Paris 2017, Kat. Nr. 11, S. 53–54.

397 Vgl. Leroquais 1937, hier insbesondere S. 447–449. Day nimmt an, dass es weitere wichtige Miniaturen gab, die jetzt fehlen. Vgl. Day 1993, Katalog.

vier Zeilen hohen, abwechselnd roten und blauen Initialen auf Goldgrund, mit weißer Musterung des Buchstabenkörpers und Weinlaub im Binnenfeld. Daneben gibt es einige historisierte Initialen in Hellrot oder Blau mit weißer Musterung sowie Zeilenfüllstreifen mit stilisierten floralen oder geometrischen Mustern, ebenfalls auf Goldgrund. Die umlaufenden Bordüren sind mit blauem und goldenem Akanthus, verschiedenen Blumen und Früchten, Grottesken, Insekten und weiteren Tieren versehen. Florale Borten auf Goldgrund finden sich auch zwischen den Textspalten und neben einigen Initialen.

Die Gestaltung der Handschrift ist nicht einheitlich: Auf den Blättern 29 bis 36v wurden zahlreiche Initialen und Bordüren auf das Pergament geklebt; auf fol. 1 ist von anderer Hand eine Miniatur zur Messe der *Ste. Radegonde* eingefügt worden, die sie als Königin im Nonnenhabit zeigt. (Abb. 71) Eine nachträglich eingefügte Miniatur neben einer aufgeklebten Bordüre zeigt auf fol. 73v den späteren Besitzer, der vor *St. Junien* kniet. Sein Wappen – ein erhobener blauer Löwe mit goldenen Krallen und goldener Krone auf rotem Hauptfeld mit silbernem Schildhaupt – befindet sich links oben vor einer Säule und wurde auf fol. 6 über das des ursprünglichen Besitzers gemalt. Leroquais hat das Wappen der Familie Mareuil zugeordnet und Jean de Mareuil, einen Enkel von Yvon du Fou, als den späteren Besitzer identifiziert, unter dem auch die Veränderungen der Handschrift vorgenommen worden sein sollen.³⁹⁸ Von 1540 bis zu seinem Tod 1574 war er u. a. Abt von Nouaillé und somit nicht nur familiär eng mit Raoul du Fou, seinem Großonkel mütterlicherseits, verbunden, sondern auch von Amtes wegen, da dieser zu seinem Amt als Bischof von Évreux von 1473 bis 1510 ebenfalls Abt von Nouaillé war.³⁹⁹ Aus dem, was auf fol. 6 von der Übermalung des originalen Wappens noch zu sehen ist – Mitra, Kreuz und die zu beiden Seiten knienden Engel –, lässt sich schließen, dass das Werk höchstwahrscheinlich von Raoul du Fou in Auftrag gegeben wurde.⁴⁰⁰

Neben vierzehn historisierten Initialen, die größtenteils vom Maler von Walters 222 ausgeführt wurden (Abb. 72) und zwei Miniaturen mittlerer Größe, die von unterschiedlichen Malern stammen, stehen die beiden ganzseitig illuminierten Kanonseiten mit einer von Robinet Testard gestalteten volkreichen *Kreuzigung Christi* und dem *thronenden Gottvater*.⁴⁰¹

398 Vgl. Leroquais 1937, S. 448 und S. 450. Jean de Mareuil (1526–1574) war der Sohn von Jean de Mareuil, Baron de Montmoreau und Villebois, Seigneur de Vibrac und Louise du Fou du Vigeon, der Tochter von Yvon du Fou.

399 Vgl. Leroquais 1937, S. 448.

400 Vgl. Leroquais 1937, S. 448–449 und Paris 2017, Kat. 11, S. 53.

401 Vgl. Leroquais 1937, S. 450. Day 1993, Katalog.

Diese werden von schmalen Leisten gerahmt, zum Falz hin gibt es jeweils noch einen schmalen Bordürenstreifen. Der übrige Randbereich ist in unterschiedlich große Kompartimente gegliedert, in die der Maler des Yvon du Fou zur *Kreuzigung* die *Stationen der Passion Christi* gemalt hat, *Gottvater* hat er mit *Propheten, Seraphim und Cherubim* umgeben.

5.3.1 Die Kreuzigung

In der Komposition der *Kreuzigung* auf fol. 37v hat Testard einen klaren Bildaufbau entwickelt, der durch das Kreuz nicht nur in eine Gruppe der Trauernden auf der linken und eine Gruppe von Soldaten auf der rechten Bildseite unterteilt wird,⁴⁰² sondern auch in den Bereich der Sterbenden oben und den der Lebenden unten. Leicht aus der Mitte nach rechts versetzt, aber doch zentral, ragt Christus an einem Tau-Kreuz zwischen den zwei Schächern aus einer Ansammlung von Menschen empor. (Abb. 73) Die Inschrift „INRI“ ist in goldenen Lettern auf einem roten Spruchband an einem schmalen Stab oberhalb des Kreuzesstammes angebracht und liegt gleichsam auf der oberen Bildbegrenzung auf. Christus ist im Dreinageltypus dargestellt. Sein lang gestreckter Körper, der verhältnismäßig kleine Kopf und die dünnen Arme sind für Testard eher ungewöhnlich. Der Gekreuzigte hat die Augen geschlossen, der Kopf ist ihm auf seine rechte Schulter gesunken. Unter der grünen Dornenkrone quellen Blutstropfen hervor, ebenso aus seinen Wunden an Händen und Füßen; aus der Seitenwunde ist das Blut bis zu dem weißen, vorne eingeschlagenen Lendentuch geflossen.

Die Schächer hängen zu beiden Seiten Christi mit über die Querbalken gebundenen Armen in verrenkten Haltungen an etwas niedrigeren, parallel angeordneten Tau-Kreuzen. Auch sie haben relativ lange Gliedmaßen, ihre nackten Körper sind wie der von Christus sorgfältig ausgearbeitet. Den schlechten Schächer zur Linken Christi zeigt Testard in extremer Linienführung im Profil. Sein Kopf hängt bereits leblos nach unten, sodass die Wirbel im Nacken deutlich hervortreten. Der reumütige Schächer zur Rechten Christi scheint sich noch gegen den nahen Tod zu wehren: Er ist frontal ans Kreuz gefesselt und hat den Blick gen Himmel gerichtet, sodass sein Gesicht in verlorenem Profil verkürzt von unten gegeben ist. Seine Beine sind nicht festgebunden und zappeln in der Luft, wobei durch die Linksdrehung des Körpers das rechte Bein hinter dem Kreuzesstamm verschwindet, das linke dagegen mit

402 Vgl. Landry-Delcroix 2012, S. 113 und Abb. 79. Landry-Delcroix vergleicht die Kreuzigung im Fresko der Chapelle Ste.-Catherine in Boismorand (Vienne) aufgrund der Aufteilung der Personengruppen unter dem Kreuz Christi eher allgemein mit Testards Darstellung der Kreuzigung im *Missale ad usum Pictavensem* (fol. 37v) und zeigt sie als ganzseitige Abbildung,

von vorne gezeigtem nacktem Fuß leicht den Bildrand überschneidet. Die Seelen der Schächer werden jeweils in Gestalt eines nackten Kindes von einem Engel in weißem Gewand links und einem schwarzen Dämon rechts im oberen Bordürenfeld davongetragen.

Links unter dem Kreuz sinkt Maria vor seelischem Schmerz zu Boden. Ihr Kopf neigt sich, dem ihres Sohnes gleich, zu ihrer rechten Schulter. Maria wirkt noch sehr jung und scheint, den Falten ihres blauen Kleides nach zu urteilen, ebenfalls ungewöhnlich lange Beine zu haben. Ein weißes Haubentuch bedeckt ihr Haar, darüber liegt offen ein hellgraues, fast weißes Manteltuch und bauscht sich in eindrucksvollen Knickfalten auf dem Boden. Mit ihrer Rechten quer vor dem Körper hält sie das Manteltuch auf ihrer linken Seite fest, damit es ihr nicht vom Körper gleitet. Johannes kniet in blaugrauem Gewand und gerafftem braunen Tuch über seiner rechten Schulter hinter Maria, um sie zu stützen. Er hat den Kopf in den Nacken gelegt und blickt auf gleiche Weise zu Christus empor wie Maria Magdalena, die den Kreuzesstamm statt in tiefer Verzweiflung eher wie zum Gebet umfasst. Auch sie trägt unter ihrem zu Boden gleitenden braunen Manteltuch ein blaues Kleid und ein weißes Haubentuch, wodurch sie, schräg hinter der Gottesmutter kniend, wie deren Doppelung wirkt. Dieser Eindruck wird noch durch die Stellung der jeweils rechten Arme der beiden Frauen verstärkt, die in die gleiche Richtung weisend eine Diagonale bilden. Die Gruppe wird durch zwei weitere Marien in höfischen Gewändern ergänzt, die hinter Johannes, direkt unter dem Kreuz des guten Schächers stehen. Sie sind einander zugewandt und verstärken mit ihren weisenden Gesten den Blick des Johannes zu Christus. Wie die übrigen Trauernden sind auch sie mit dezenten Heiligenscheinen aus feinen Goldstreifen ausgestattet, Christus ist mit einem goldenen Kreuznimbus bekrönt.

Ihnen gegenüber haben sich auf der rechten Bildseite einige Soldaten und Juden in exotischen Gewändern weitgehend vom Geschehen abgewendet. Ein Reiter, der hinter der Menschenmenge von rechts ins Bild kommt, bildet den Gegenpart zu der begleitenden Maria, die am linken Bildrand im Profil gegeben ist. Zwei zu Füßen des Kreuzes sitzende Soldaten sind beim Würfeln um den Mantel Christi in einen handgreiflichen Streit geraten, bei dem der eine den anderen am Kragen packt, dieser ihn aber am Schopf gefasst hat und mit einem gezückten Dolch bedroht. Nur der Hauptmann ist der Szene zugewandt. Er blickt zu Christus auf und gibt mit seiner weisenden Geste zu verstehen, dass er ihn als den Sohn Gottes erkannt hat. Als Greis mit längerem grauem Haar und grauem Vollbart ist er in Dreiviertel-Ansicht von hinten gezeichnet und leicht vom rechten Bildrand überschritten. Die orientalische Kleidung und der

auffällige Schild mit einer grotesken Fratze verleihen ihm ein exotisches Aussehen. Ein Schwert hängt ihm locker an der Seite, sein feister Wanst wird durch den angedeuteten Gürtelinschnitt betont. Abgerundet wird die Szene durch Longinus und Stephaton, die im Mittelgrund auf der linken Bildseite stehen und vertraulich miteinander sprechen.

Hinter diesen geben im Mittelgrund zwei versetzt zu den Seiten hin ansteigenden Hügel den Blick auf eine befestigte Stadt frei, die als Bildvokabel für Jerusalem steht. Den Horizont bilden Hügel mit Städten oder Burgen. Der Himmel ist in einem Verlauf von hellen zu dunkelblauen breiten Streifen angelegt, die jeweils durch lang gezogene Wolkenbänder in Dunkelblau mit Gold voneinander abgesetzt sind. Die Farbigkeit ist insgesamt gedämpft: Neben reichlich Blau, Grau und Weiß werden Mischfarben wie ein gedecktes Hellgrün verwendet. Auch das Rot ist gedämpft, in verschiedenen Details werden Akzente in Gold, kräftigem Karminrot und Orange gelb gesetzt.

Die Miniatur ist mit größter Sorgfalt ausgearbeitet, dabei wurde die Farbe einheitlich deckend aufgetragen. Schattierungen in den Faltenwürfen und vor allem die nackten Körper der Gekreuzigten sind mit allerhöchster Präzision modelliert, Rippen, Bauch, Muskeln und sogar Wirbel zeugen von einer real gedachten Anatomie. Die Malweise, das Kolorit, die Vorliebe für Details und Muster, das Spiel mit optischen Verschränkungen und die Darstellung bestimmter Physiognomien, wie die des finster dreinblickenden Soldaten in seiner italienisch anmutenden Rüstung, weisen die Miniatur eindeutig als Arbeit von Robinet Testard aus.

Demgegenüber lässt die Qualität der Illumination der umlaufenden Bildfelder deutlich nach. Von links oben nach rechts unten sind die Szenen der *Passion Christi* dargestellt: *Verrat – Christus vor Kaiphas – Christus vor Hannas – Geißelung – Christus vor Pilatus – Kreuztragung – Kreuzannagelung – Kreuzabnahme*. Im Vergleich zum Hauptbild wirken die Figuren plumper, die Ausführung ist weniger kleinteilig und insgesamt schlichter gehalten, die Malweise entspricht der des Malers des Yvon du Fou.

Die Miniatur der *Kreuzigung* wurde bereits 1892 von Xavier Barbier de Montault behandelt.⁴⁰³ Er erwähnt dabei eine Rose, die über der Inschrift „INRI“ im oberen Bordürenfeld zwischen den Seelen der beiden Schächer als *Blume der Passion* eingefügt ist: „La croix est taillée en tau, et au-dessus une tigette de fer élève un écriteau rouge, marqué de l’inscription traditionnelle : I :N :R :I, précédée et suivie d’une rose, qui par sa couleur est la

403 Vgl. Barbier de Montault, 1892, S. 77–80.

fleur de la Passion.⁴⁰⁴ Auf der Schwarz-Weiß-Abbildung, die den Artikel begleitet, ist diese Rose auch deutlich auszumachen, während sie auf dem aktuellen Bildmaterial fehlt. Eine vergrößerte Ansicht dieses Bildausschnitts zeigt keine Spuren von Übermalung, der Farbton des Himmels scheint ungebrochen und auch die Konturen, die der Schwarz-Weiß-Abbildung nach an die Blüte angrenzten, wirken einheitlich. Vermutlich wurde sie erst nach Fertigstellung des Bildes, zu einem späteren Zeitpunkt, aufgeklebt, wie auch andere Bilder und Bordüren in der Handschrift. Nach Barbier de Montaults Beschreibung muss sie wieder abgelöst worden sein oder sie ist verloren gegangen.

5.3.2 Der thronende Gottvater

Als Pendant zur *Kreuzigung Christi* ist auf fol. 38 der *thronende Gottvater* mit den *Evangelistensymbolen*, *Ecclesia* und *Synagoge* abgebildet. (Abb. 74) Wie bei den Figuren der *Kreuzigung* wirken die Gestalten lang und schlank. Gottvater ist – seiner Würde angemessen – in der Mitte der oberen Bildhälfte auf einem grün ausgeschlagenen Thron mit Baldachin platziert. Er ist in weiße, mit einem feinen roten Saum eingefasste Gewänder gekleidet, die sehr sorgsam in einem Grauton modelliert sind, mit dem auch die wallenden Haare und der Vollbart gemalt sind. Darüber hinaus ist er mit einer weiß-goldenen Tiara und einem großen goldenen Reichsapfel ausgestattet. Seraphim flankieren den Thron, daneben erscheinen die geflügelten Evangelistensymbole am Himmel: links der Adler des Johannes und der Stier von Lukas, rechts der Engel des Matthäus und der Löwe von Markus. Gottvater hat seine rechte Hand im Segensgestus erhoben, sein Blick ruht auf *Ecclesia*, der Personifikation der Kirche, die in der unteren Bildhälfte am linken Bildrand steht. Sie ist als Jungfrau in rotem Gewand, goldenem Manteltuch und mit einer Krone auf dem gelösten langen Haar gegeben. In den Händen hält sie einen abgedeckten goldenen Messkelch mit einer Hostie darüber. Mit erhobenem Haupt erwidert sie ehrfürchtig Gottes Blick.

Als Gegenstück zu *Ecclesia* steht auf der rechten, unteren Bildhälfte die eher selten vorkommende Gestalt des Mose als Personifikation der *Synagoge*.⁴⁰⁵ Mose, mit den ihn

404 Barbier de Montault 1892, S. 79.

405 Zur Personifikation der Synagoge vgl. Schiller, Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1976, Bd. 4,1, S. 38 ff. In den Illustrationen zur *Bible moralisée*, in der Altes und Neues Testament typologisch gegenübergestellt und kommentiert werden, wird laut Schiller die seltenere Darstellung der Gestalt der Synagoge häufiger durch Juden, Mose oder andere alttestamentliche Motive personifiziert. Diese treten aber weniger als Gegner des christlichen Glaubens auf, sondern stehen im Dialog mit Christus oder der Ecclesia.

kennzeichnenden Hörnern auf dem Kopf, hat wie Gottvater langes graues Haar und einen langen grauen Vollbart. Über dem blauen Gewand mit breitem Saum trägt er ein rotes, diagonal vor dem Körper gerafftes Manteltuch. In seiner rechten Hand hält er als Attribut der *Synagoge* ein zerbrochenes Banner mit zusammenhanglosen weißen Buchstaben. Er hat sich von Gott abgewandt und blickt nach unten zu den Gesetzestafeln, die ihm aus seiner linken Hand zu gleiten drohen.

Zwischen *Ecclesia* und *Synagoge* befinden sich neun musizierende Engel in dem hohen, mit Maßwerk verzierten Podest des Gottesthrones. In schlichten mittelgrauen Gewändern und mit Flügeln, die wie die der Evangelistensymbole in ornamental aufgefasster Abstufung von Braun zu Gold ausgemalt sind, sind sie halbfigurig und spiegelbildlich angeordnet, d. h. vier Engel nehmen jeweils gegengleiche Haltungen ein und spielen das gleiche Instrument, der Engel in der Mitte spielt demgemäß zwei Flöten gleichzeitig.

Gerahmt wird die Miniatur zur Hälfte von sechs männlichen Figuren, die der Maler des Yvon du Fou als bärtige alte Männer halbfigurig, in exotischen Gewändern und in rechteckigen Bildfeldern vor unterschiedlich gemusterte blaue oder rote Hintergründe gemalt hat. Fünf von ihnen sind durch die Spruchbänder mit ihren Namen – Jacob, David, Ezechiel, Samuel und Daniel, – als Propheten und weitere wichtige Gestalten des Alten Testamentes zu identifizieren. Der restliche äußere und obere Bordürenraum ist mit abwechselnd angeordneten Cherubim und Seraphim ausgefüllt. Zum Falz hin wurde wiederum ein schmaler Streifen Bordüre mit Akanthus und floralen Motiven beibehalten.

5.3.3 Bildbezüge

Die unmittelbare Zusammenarbeit von Robinet Testard mit dem Maler des Yvon du Fou legt den Vergleich der Kanonseiten des *Missale von Montierneuf* (fol. 163v und 164) und des *Missale ad usum Pictavensem* (fol. 37v und 38) nahe. Doch abgesehen von dem Sujet der *Kreuzigung* auf der Verso-Seite und den Szenen der *Passion* in den umlaufenden Bildfeldern lassen sich nicht allzu viele Gemeinsamkeiten ausmachen. Schon auf der Recto-Seite steht Testards *thronender Gottvater* einem *Jüngsten Gericht* vom Maler des Yvon du Fou gegenüber.

In der Miniatur der *Kreuzigung* selbst weist lediglich die Figur des gekreuzigten Christus eine gewisse Ähnlichkeit auf, wobei die detaillierte Ausarbeitung des Körpers für den Maler des Yvon du Fou eher ungewöhnlich ist, ebenso wie der sich üppig im Vordergrund

ausbreitende Faltenwurf des Umhangs der Maria Magdalena. (vgl. Abb. 66 + Abb. 73) Die Miniatur wirkt so, als hätte ein anderer Künstler die Vorzeichnung geschaffen, die der Maler des Yvon du Fou später ausgemalt hat. Veronique Day hält die Kanonseiten im *Missale von Montierneuf* von flämischer Kunst inspiriert, was den untypischen Eindruck erklären könnte.⁴⁰⁶ Day sieht denn auch eine größere Nähe von Testards *Kreuzigung* zu der von Jean Fouquet im *Stundenbuch des Etienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé), (Abb. 75) merkt dabei jedoch lediglich an, dass die verzweifelte Maria bei Testard auf ähnliche Weise wie bei Fouquet ohnmächtig in die Arme von Johannes sinkt.⁴⁰⁷

In der Gegenüberstellung der drei Miniaturen treten zwar jeweils eine Reihe übereinstimmender Elemente zu Tage, zugleich gibt es aber mindestens ebenso viele Unterschiede: Der Bildaufbau mit Christus und zwei Schächern an hohen Kreuzen, dem Bereich des Himmels, der etwas mehr als ein Drittel des Bildfeldes einnimmt, und den verschiedenen Figurengruppen, die sich in der unteren Bildhälfte um die Kreuze versammeln, ähneln sowohl beim Maler des Yvon du Fou als auch bei Robinet Testard der Komposition von Fouquet. Doch schon die Trauernden sind unterschiedlich aufgefasst. Bei Fouquet bilden sie links im Vordergrund eine separate Figurengruppe. Maria ist in blaue Gewänder gekleidet, ein weißes Schleiertuch fällt ihr vor der Brust diagonal zur linken Hüfte. Der Ohnmacht nahe sinkt sie nieder und muss von dem hinter ihr knienden Johannes gestützt werden, ihre Hände hängen kraftlos nach unten. Maria Magdalena ist als eine der drei begleitenden Frauen nicht näher zu bestimmen.

Beim Maler des Yvon du Fou kann Maria noch stehen; sie trägt ebenfalls ein blaues Manteltuch, allerdings über einem beigeen Gewand. Das weiße Schleiertuch verläuft auf gleiche Weise wie bei Fouquet diagonal vor der Brust und ihre Arme hängen gestreckt herab. Anders als bei Fouquet ist jedoch Maria Magdalena von zentraler Bedeutung. Sie kniet am Fuße des Kreuzes und bildet in der innigen Umarmung des Kreuzesstammes gleichsam eine Einheit mit diesem. Ihr rotes Manteltuch, das sich in zahlreichen Knickfalten zum Vordergrund

406 Vgl. Day 1993, Kapitel IV.3. Sie bezieht dies in der Kreuzigungsdarstellung auf Maria, Maria Magdalena und die Schächer, ohne konkrete Beispiele zu nennen. Für einige Figuren, die in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes dem Höllenschlund zugeführt werden, nennt sie Rogier van der Weydens Altar des Jüngsten Gerichtes in Beaune, Museum Hôtel-Dieu, als Anregung.

407 Vgl. Day, Kapitel V, S. 187. Die aktuelle Forschung aus der umfangreichen Literatur zu Jean Fouquet bietet der Katalog zur Ausstellung von François Avril 2003 sowie Inglis, Erik, Jean Fouquet and the Invention of France: Art and Nation After the Hundred Years War, New Haven und London 2011. Speziell zum Stundenbuch des Étienne Chevalier vgl. Avril 2003, Nr. 24, S. 193–217 und Reynaud, Nicole, Jean Fouquet, Les Heures d'Étienne Chevalier, Dijon 2006.

hin ausbreitet, wirkt wie das Wurzelwerk eines Baumes, aus dem der Kreuzesstamm emporwächst. Da sie von keiner der sie umgebenden Figuren überschritten wird, zieht sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und drängt die trauernde Maria, die auf der linken Bildseite leicht versetzt hinter ihr steht, im wahrsten Sinne des Wortes in den Hintergrund. Haltung und Anordnung von Maria Magdalena und der Gottesmutter weisen große Ähnlichkeit zu der *Kreuzigung* auf, die Robinet Testard in dem einige Jahre früher datierten *New Yorker Stundenbuch* (New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 76) gemalt hat. (Abb. 76) In Stundenbüchern aus dem Umkreis des Malers der Échevinage de Rouen, der von ca. 1455 bis 1485 in Rouen aktiv war und dort einer großen Werkstatt vorstand, sind sie ebenfalls gelegentlich auf diese Weise dargestellt.⁴⁰⁸

Auch bei Testard schlingt Maria Magdalena ihre Arme um den Kreuzesstamm, doch dient sie hier als Steigerung der Gottesmutter. Diese wiederum sinkt auf ähnliche Weise in die Knie wie bei Fouquet, bringt dabei aber noch die Kraft auf, ihr hellgraues, fast weißes Manteltuch festzuhalten. Durch den hellen Umhang wird sie zum Blickfang, der dem Betrachter den Einstieg ins Bild eröffnet. Die helle Farbe des Mantels vermittelt eine starke Assoziation zu Fouquets *Pietà von Nouans* (Nouans-les-Fontaines, Kirche) und auch seine *Madonna mit Kind und Engeln* auf dem rechten Flügel des *Diptychons von Melun* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) wird auf diese Weise optisch hervorgehoben. Darüber hinaus ist Maria in Bildern der Kreuzigung eher in der altniederländischen Malerei mit einem weißen bzw. hellen Manteltuch dargestellt.⁴⁰⁹ Eine Tafel aus Landshut (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Gemäldesammlung, WRM 0753) zeigt ebenfalls eine Muttergottes in weißem Gewand. In der Anordnung der Figuren unter dem Kreuz ist sie Testards Darstellung recht ähnlich. (Abb. 77)

Soldaten, die um das Gewand Christi wüfeln, gibt es auch bei Fouquet. Bei ihm lagern sie jedoch zu viert friedlich im Vordergrund als eine eigene, in sich geschlossene Figurengruppe, die durch eine Menschenmenge vom Geschehen am Kreuz abgetrennt ist. Der Maler des Yvon du Fou hat sie durch zwei zu klein geratene bewaffnete Krieger mit hohen Schilden ersetzt,

408 Der Maler der Échevinage de Rouen ist auch unter dem Namen „Maler des Genfer Latini“ oder „Maler der Bouquechardièrè“ bekannt; der Name Jacobus ten Eyken wurde ihm fälschlicherweise zugeordnet, dieser ist vielmehr als Schreiber dokumentiert. Zu diesem Künstler vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 168–173; Rabel, Claudia, *Artiste et clientèle à la fin du Moyen Age: les manuscrits profanes du Maître de l'échevinage de Rouen*, in: *Revue de l'Art*, 1989, Nr. 1. S. 48–60. Siehe auch König, Eberhard, *Die Meister der Schöffen von Rouen und weitere normannische Manuskripte*, Ramsen 2014.

409 Man findet sie bei Jan van Eycks *Berliner Christus am Kreuz* (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie), Rogier van der Weydens *Kreuzigung Christi* (El Escorial, Kloster San Lorenzo) oder dessen *Kreuzigungs-Diptychon* (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, linker Flügel).

die sich von der rechten unteren Ecke her dem Ereignis nähern. Bei Testard wiederum gehen sie direkt unter dem Kreuz handgreiflich aufeinander los. Diese Szene findet man in der Buchmalerei der Zeit verschiedentlich auf ähnlich drastische Art geschildert, so auch in dem bereits erwähnten *Missale von Évreux* aus dem Besitz des Raoul du Fou (Évreux, BM, Ms. lat. 99, fol. 89v).⁴¹⁰ (Abb. 78)

Bei Fouquet hat sich eine dicht gedrängte Menschenmenge teils zu Fuß, teils hoch zu Ross im Kreis um die Gekreuzigten versammelt, sodass sie mit einer Reihe von Rückenfiguren nicht nur die Gruppe der Trauernden und die der würfelnden Soldaten vom Geschehen trennen, sondern auch den Betrachter auf Distanz halten. Nach oben schließt die Menschenmenge isokephalisch ab, zum Hintergrund hin gibt eine Lücke zwischen den Reitern den Blick auf eine Stadt und ferne Landschaft frei. Der Maler des Yvon du Fou hat ebenfalls zahlreiche Zuschauer um die Kreuze versammelt, auch gibt es einige berittene Befehlshaber auf der rechten Bildseite, doch fehlen die abweisenden Rückenfiguren. Der Blick in die Landschaft ist weit, die Horizontlinie liegt wesentlich höher als bei Fouquet und Testard. Im Vergleich dazu gibt es bei Testard nur wenige Figuren, die dem Geschehen beiwohnen und in lockerer Folge um die Kreuze herumstehen; nur ein einzelner Reiter kommt von rechts ins Bild.

Die Schächer hängen bei Fouquet an diagonal auf Christus ausgerichteten Kreuzen. Sie sind ihm zugewandt und wie dieser in gestreckter Haltung ans Kreuz genagelt. Die vertikale Ausrichtung der Kreuze wird durch aufragende Lanzen und Standarten betont. Beim Maler des Yvon du Fou sind die Schächer an parallel zu Christus stehenden Kreuzen mit Stricken festgebunden und winden sich in verrenkten Haltungen. Testard hat die Kreuze der Schächer ebenfalls parallel zum Kreuz Christi angeordnet, dabei aber weiter nach außen gerückt, sodass die Querbalken jeweils vom Bildrand überschritten werden. Die Schächer nehmen nicht nur andere Haltungen ein; einer ist so ins Profil gedreht, dass die Position des Kreuzes und die Körperhaltung real nicht zusammenpassen würden.

Testards Kreuzigungsminiatur weist kompositorisch einen engen Bezug zu der von Fouquet auf. Doch anders als manche Nachfolger von Fouquet, die seine Komposition genau übernehmen,⁴¹¹ wählt Testard nur einzelne Versatzstücke, die er mit Elementen aus

410 Vgl. Favreau 1983, S. 191; Leroquais 1924, Nr. 806, S. 227; Blanquart/Porée 1912, S. 27–42 und 56.

411 So in einem Stundenbuch für den Gebrauch von Rom von angevinischen Buchmalern um 1455–65 (Privatbesitz (zuletzt Ramsen (CH) Antiquariat Bibernmühle), fol. 54, ein Teil des sog. Stundenbuches der Maria Stuart); ebenso im Stundenbuch zum Gebrauch für Rom (Den Haag, KB, Ms. 74 G 28, fol. 47v), das in Tours um 1470–75 vom Meister des Münchener Boccaccio und einem Schüler illuminiert wurde, oder

verschiedenen anderen Bildvorlagen kombiniert und zum Teil überspitzt umsetzt, wie z. B. das im Profil gesehene gesenkte Haupt des schlechten Schächers mit der extremen Ansicht der Halswirbelsäule. Auf diese Weise gelingt Testard ein ganz eigener Gesamteindruck, sowohl im Hinblick auf den Bildaufbau als auch auf die Interpretation des Themas. Der entscheidende Unterschied zwischen den drei Miniaturen liegt jedoch im jeweils dargestellten Moment um den Tod Christi: Bei Fouquet ist Christus noch bei Bewusstsein. Er hält den Kopf aufrecht, Stephaton reicht ihm den Essigschwamm empor, es ist der Moment, bevor Christus stirbt. Beim Maler des Yvon du Fou erhält Christus unmittelbar nach Eintritt des Todes den Lanzenstich, der seinen Tod bezeugen soll. Bei Testard zeigt die Seitenwunde an, dass er den Lanzenstich schon erhalten hat, die Peiniger unterhalten sich im Hintergrund, die Passion Christi ist hier bereits vollendet.

Die Figur des *thronenden Gottvater* wird durch das weiße Gewand ebenfalls auf besondere Weise hervorgehoben und korrespondiert mit der Maria auf der gegenüberliegenden Seite. Die den Gottesthron flankierenden Seraphim und die alternierenden Engel im Bordürenfeld lassen wiederum an Fouquets Antwerpener Madonna (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) denken. Blätter aus Fouquets *Stundenbuch für Étienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé), wie die des *St. Hilaire*, könnten die stufenförmige Anordnung inspiriert haben: Der Podestbereich des Thrones mit den musizierenden Engeln entspricht annähernd dem Textfeld in einer Seitenaufteilung, in der üblicherweise eine große Miniatur über einem Stück Text vorgesehen war. Fouquet hatte begonnen, diese Textfelder in die Bebilderung des gesamten Blattes mit einzubeziehen und als Gliederungselement für die Aufteilung der Szenerie in einen oberen und einen unteren Bereich zu nutzen.⁴¹² (Abb. 79)

Der durch das Grün der Böden und des Baldachins betonte stufenartige Aufbau von Testards Miniatur und insbesondere die Thematik erinnern zudem an die in Stufen angelegte Komposition des *Lebensbrunnens* (oder *Triumph der Ecclesia über die Synagoge*) aus der Werkstatt des Jan van Eyck (Madrid, Museo del Prado).⁴¹³ Dort stehen sich zu Füßen des von

auch bei Jean Bourdichon in einem Einzelblatt aus einem Stundenbuch (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 28943). Vgl. Avril 2003, S. 334–335 und 404.

412 Vgl. Avril 2003, Nr. 24, S. 193–217, hier v. a. S. 200–202.

413 Zuschreibung und Datierung dieses Werkes sind umstritten. Vgl. dazu Bruyn, Josua, Van Eyck problemen: de Levensbron, het werk van een leerling van Jan van Eyck, Utrecht 1957; Herzner, Volker, „Der Madrider Lebensbrunnen aus der Werkstatt Jan van Eycks und die zielsicheren Irrwege der Forschung“, in: Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion, 2011-9. https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/113/1/Herzner_Madrider_Lebensbrunnen.pdf (Stand 25.03.2024); Pereda, Felipe, Eyes that

Maria und Johannes flankierten Christus-Gottes *Ecclesia* und *Synagoge* im unteren Bereich ebenfalls gegenüber. Sie sind nicht der gängigen Ikonografie nach als weibliche, sondern als männliche Personifikationen gegeben: *Ecclesia* führt als Papst mit Tiara eine Gruppe christlicher Würdenträger an, *Synagoge* hat zwar verbundene Augen und eine zerbrochene Lanze, ist aber als jüdischer Hohepriester dargestellt, der eine Gruppe von Juden hinter sich versammelt hat. (Abb. 80) Musizierende Engel schaffen beide Male eine Verbindung zwischen den Sphären.

Als Pendant zu *Ecclesia* Mose anstelle der blinden *Synagoge* zu zeigen, lässt ferner auf Testards Kenntnis der von den Limburg-Brüdern begonnenen *Bible moralisée* (Paris, BnF, Ms. fr. 166) schließen, die von unterschiedlichen Buchmalern in mehreren Etappen illuminiert wurde.⁴¹⁴ Auf den folios 41–48, die der Maler des Genfer Boccaccio zum Buch Deuteronomium und Josua illustriert hat,⁴¹⁵ werden Szenen des alten Gesetzes („loy premier“) denen des neuen Gesetzes („loy nouvelle“) gegenübergestellt. *Mose* und *Christus* treten dabei als Vertreter der Gesetze auf, *Synagoge* und *Ecclesia* stehen für die personifizierte Gesetze selbst. Mit dem *Tod des Mose* auf fol. 46v scheint *Ecclesia* nicht so sehr über *Synagoge* zu triumphieren, sondern sie vielmehr abzulösen.⁴¹⁶ Diese Aussage wollte möglicherweise auch Testard vermitteln.

Auf beiden Kanonseiten lassen sich schließlich Bezüge zu den im 15. Jahrhundert üblichen Passionsspielen ablesen: Die stufenförmige Anordnung der Recto-Seite mit *Gottvater* wirkt wie eine Theaterkulisse und Maria Magdalena spielt in der Passion, die Jean Michel 1486 in Angers verfasst hat, als büßende Sünderin eine zentrale Rolle. Gewalttätige und vulgäre Szenen, insbesondere während der Kreuzigung, werden in der *Passion d’Auvergne* aus Clermont-Ferrand von 1477 beschrieben. Eine allegorische Auseinandersetzung zwischen *Ecclesia* und *Synagoge* findet sich bereits am Ende des 13. Jahrhunderts in der Passion des Palatinus.

they should not see, and ears that they should not hear: Literal Sense and Spiritual Vision in the Fountain of Life, in: Dekoninck, Ralph/Guiderdoni, Agnès/Granjon, Émile (Hrsg.), *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Leuven 2013, S. 113–155, S. 117–120.

414 Zur *Bible moralisée* (Paris, BnF, Ms. fr. 166) vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 56, S. 115–116; König, Eberhard, *La Bible Moralisee*, in: Gautier, Marc-Édouard (Hrsg.), *Splendeur de l’enluminure: le roi René et les livres*, Ausst.-Kat., Château d’Angers 3.10.2009–03.01.2010, Angers 2009, Nr. 3, S. 212–215 (im Weiteren zitiert als König 2009c, Nr. 3) sowie König, Eberhard/Lowden, John, *The Bible Moralisee of the Limbourgs: from the Limbourg brothers to Georges Trubert*, Valencia 2010.

415 Vgl. König, Eberhard, *Le Maître de Boccacce de Genève*, in: Angers 2009, S. 133–143 (im Weiteren zitiert als König 2009c, GBM), hier insbesondere S. 133 und S. 138–139.

416 Das würde der Einschätzung von Schiller entsprechen. Vgl. Schiller 1976, Bd. 4,1, S. 38 ff.

Dass die Gewandfarbe generell nicht ohne Bedeutung war, kann man Emile Mâle entnehmen, der Stellen aus der Passion des Arnoul Gréban und des Jean Michel zitiert, wonach Christi Gewand weiß sein müsse, das Gewand der Maria unter dem Kreuz aber dunkelblau, fast schwarz, um an eine Witwe ebenso wie an eine Nonne zu erinnern.⁴¹⁷ Dies spricht dafür, dass die helle Farbe der Gewänder, mit denen Christus, der Gottessohn, Maria, die Gottesmutter, und Gottvater selbst bei Testard optisch miteinander verbunden sind, von den Mysterienspielen inspiriert wurde.

Im Hinblick auf die Gesamtanlage der Kanonseiten sieht Veronique Day einen engen Bezug zu dem bereits erwähnten *Missale von Évreux* aus dem Besitz des Raoul du Fou (Évreux, BM, Ms. lat. 99) (siehe Abb. 78), das ebenfalls auf verso eine ganzseitige *Kreuzigung* enthält, die von Vignetten mit Bildern der *Passion* im Bordürenfeld umgeben ist.⁴¹⁸ Alle drei Handschriften stünden damit in der Tradition der Boucicaut-Werkstatt und des Bedford-Malers, die ihre Miniaturen oftmals durch szenische Darstellungen im Bordürenfeld erweitert haben.⁴¹⁹ Bereits im *Stundenbuch des Herzogs von Bedford* ist die Darstellung der *Kreuzigung* durch Medaillons mit Szenen der *Passion* im Bordürenfeld ergänzt (London, BL, *Add Ms. 18850, fol. 144*).⁴²⁰ Kenntnisse von Arbeiten dieses Künstlers im Kreis der Poiteviner Buchmaler lassen sich möglicherweise vom sogenannten *Pontifikale von Poitiers* – auch bekannt als *Missel de Jacques Juvenal des Ursins* – herleiten, das seiner Werkstatt zugeschrieben wird und das nach dem Tod des Besitzers 1457 an Raoul du Fou übergegangen ist.⁴²¹

Die Verbindung zum *Missale von Évreux* zeigt sich schließlich in der Miniatur der *Ste. Radegonde* (Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer, fol. 1), die eine

417 Vgl. Mâle, Emile, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1908, S. 64.

418 Auf der Recto-Seite wird eine Marienkrönung mit einer Darstellung der Hölle im unteren Bereich wiedergegeben. In der Bordüre sind die vier Evangelisten und die Hl. Veronika untergebracht.

419 Day überlegt in diesem Zusammenhang, ob sich diese spezielle Gestaltung der Kanonseiten aus der Tradition des Bedfordmalers von Poitiers aus verbreitet hat, da sie für Rouen unüblich war. Siehe Day 1993, Kapitel IV. Diese Art der Bordüren- oder besser Randgestaltung hat sich weit verbreitet. Man findet Kanonseiten, die auf ähnliche Weise arrangiert sind, in Handschriften aus Paris, die alle um 1490/92 datiert werden, wie z. B. Paris, BnF, Ms. Lat. 859 sowie Paris, Bibl. Mazarine, Ms. 410 und Ms. 412. Auch das Missale des Jean de Foix (Paris, BnF, Ms. lat. 16827), das in der Gegend von Toulouse entstanden und 1492 datiert ist, entspricht diesem Gestaltungsschema.

420 Das Bedford-Stundenbuch wurde 2006 faksimiliert. Vgl. dazu König, Eberhard, *Die Bedford Hours. Das reichste Stundenbuch des Mittelalters, Faksimile-Kommentar*, Darmstadt 2007. Ein Digitalisat der Handschrift sowie Informationen und einen Überblick über die umfangreiche Bibliografie findet man auf den Internetseiten der British Library unter https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_18850 (Stand 25.03.2024).

421 Vgl. hier v. a. Reynolds/Stratford 1989, S. 61. Die Handschrift wurde 1871 bei einem Brand zerstört, sodass eindeutige Bildbezüge zu dieser Handschrift nicht hergestellt werden können.

frappierende Ähnlichkeit zu der Miniatur aufweist, die Raoul du Fou zwischen dem Hl. Maurus und dem Hl. Jakobus zeigt (Évreux, BM, Ms. lat. 99, fol. 218). Wie die Figuren dort hat auch *Ste. Radegonde* einen verhältnismäßig kleinen Kopf und einen lang gestreckten Körper und wie der Hl. Maurus trägt auch sie ein schwarzes Gewand mit weiten Ärmeln unter dem blauen Manteltuch mit dem königlichen Fleur-de-lis-Muster. (vgl. Abb. 71 + Abb. 63) Die Miniaturen stammen offenbar vom selben Buchmaler aus dem Umkreis des sogenannten Malers der Échevinage de Rouen.

5.4 Einzelblätter eines Breviers – Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.18–9.26

Bei den neun *Einzelblättern eines Breviers*, die in der Free Library of Philadelphia unter der Signatur Lewis M. 9.18-26 aufbewahrt werden, handelt es sich um ausgeschnittene Miniaturen mit Resten von Text und Dekor. Die einzige Information dazu bestand aus einem Eintrag auf einer Karteikarte, den Meta Harrsen in den 50er Jahren verfasst hatte. Darauf wird die Entstehung der Bilder auf 1460 datiert und vermerkt, dass sie zwei Malern zuzuordnen seien: Einer soll die ersten drei Blätter gemalt haben, ein zweiter von geringerer Qualität die übrigen sechs. Aufgrund einiger charakteristischer Textstellen und Bilder wurden sie als Fragmente eines Breviers erkannt, die aus ihrem ursprünglichen Gesamtkontext gelöst worden sind. Das Studium der Originale ergab, dass fünf dieser neun Miniaturen – Blatt 9.18, 9.19, 9.20, 9.25 und 9.26 – eindeutig als Arbeiten Robinet Testards identifiziert werden können, die übrigen vier – Blatt 9.21, 9.22, 9.23 und 9.24 – stammen vom Maler des Yvon du Fou.⁴²² Die Verbindung der beiden Künstler lässt den Schluss zu, dass das ursprüngliche Brevier in oder für Poitiers entstanden ist.

Alle Blätter tragen auf der Rückseite den Stempel ihres Vorbesitzers J. F. Lewis, der zuweilen auch handschriftlich das dargestellte Sujet notiert hat.⁴²³ Zudem gibt es Bibliotheksvermerke auf den Rückseiten der Passepartouts, die Informationen zu Entstehungsort und -zeit und Notizen zur Identifizierung der dargestellten Motive enthalten. Mit Ausnahme von Blatt 9.24 wurden alle Miniaturen, einschließlich der unmittelbar

422 Die Miniaturen habe ich erstmals vorgestellt in Giogoli/Friedman 2005, S. 150–153.

423 Zu J. F. Lewis vgl. Tanis, James R./Thompson, Jennifer A. (Hrsg.), *Leaves of Gold: Manuscript Illumination from Philadelphia Collections*, Aust.-Kat., Philadelphia Museum of Art, 10.03.–13.05.2001 und Nashville, Frist Center for the Visual Arts, 28.09.2001–06.01.2002, Philadelphia (Pa.) 2001, S. 8–10. Zu den hier vorgestellten Einzelblättern gibt es in dem Katalog keinen Eintrag. Ebenso wenig bei Wolf, Edwin, *A Descriptive Catalogue of the John Frederick Lewis Collection of European Manuscripts in the Free Library of Philadelphia*, Philadelphia 1937.

anschließenden großen Initialen, überwiegend entlang der gold-blauen oder gold-roten Spalten-Trennleisten ausgeschnitten. Sie sind hochrechteckig und mit den Maßen von ca. 4,5 x 5,6 cm annähernd gleich groß; die Blätter 9.19 und 9.26 haben einen rundbogigen Bildabschluss und sind entsprechend 7,2 cm hoch. Auf diesen beiden Blättern sind noch Reste der floralen Bordüren zu sehen.

Die großen Zierinitialen unterhalb der Bilder variieren in der Höhe zwischen vier bis sechs Zeilen, die farbige gefüllten Buchstabenkörper in Blau oder Rot mit weißer Musterung sind auf Goldgrund aufgesetzt, wobei auf den von Testard illuminierten Blättern Blattgold verwendet wird, beim Maler des Yvon du Fou hingegen Pinselgold. Die Binnenfelder sind mit Dornblattornamentik oder – auf zwei Blättern des Malers des Yvon du Fou (9.21 und 9.22) – mit einem Kugelmuster in Rauten, jeweils in alternierender roter und blauer Farbe, verziert. Die braun-schwarze Bastarda zeigt Abweichungen in Schriftbild und Größe, die der Zuordnung der Blätter zu den Malern entsprechen und auf unterschiedliche Textteile schließen lassen. Neben den großen Zierinitialen gibt es Satzmajuskel in Gold mit schwarzem oder in Blau mit rotem Fleuronné. Rubriken geben die Gebetsstunden an. Der Text der Rückseiten und teils auch die roten Zeilenlinien scheinen an den Stellen der Miniaturen durch, die hell gestaltet sind oder wo Farbe weniger dick aufgetragen wurde.

Die Bilder selbst sind durch rote Konturstriche oder schmale Goldleisten schlicht gerahmt. Sie zeigen im Einzelnen von Robinet Testard: 9.18 – *David, im Fluss badend*; 9.19 – *Kindermord*; 9.20 – *David musiziert*; 9.25 – *Gott ermahnt Salomon*; 9.26 – *Moses* (Abb. 81, 82, 83, 84 + 85) und vom Maler des Yvon du Fou: 9.21 – *St. Cecilia*; 9.22 – *Christus und die Apostel*; 9.23 – *Ein Apostel* (Paulus oder Matthäus); 9.24 – *St. Andreas* (Abb. 86, 87, 88 + 89). Wie schon das Schriftbild, so zeigt auch die Zuordnung der Bildmotive, dass die beiden Maler verschiedene Textteile bearbeitet haben. Da der Maler des Yvon du Fou hier durchweg mit Heiligendarstellungen vertreten ist, wird er für die Ausschmückung der Suffragien zuständig gewesen sein, wohingegen Robinet Testard, den überwiegend szenischen Darstellungen zufolge, für die Bebilderung der Offizien verantwortlich gewesen sein muss.

Die stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Malern sind offenkundig: Insgesamt wirken die vier Miniaturen des Malers des Yvon du Fou einfacher und gröber, fast schon plump. In seinen auf die Vertikale ausgerichteten Kompositionen stellt er die Heiligen ganzfigurig und formatfüllend in die Bildmitte, in Dreiviertel-Ansicht mal nach links, mal nach rechts gewendet, auf Blatt 9.22 stehen Christus rechts und seine Jünger links einander

gegenüber. Die Figuren erscheinen blockhaft und steif, wenig modelliert, die Mimik wird kaum variiert und die Gestik auf einen schematisch angewandten Zeigegestus reduziert. Sie tragen durchweg lange, gerade fallende Gewänder mit einfachen Bordürensäumen, darüber ein Manteltuch, das jeweils unter dem rechten oder linken angewinkelten Arm gerafft ist, wodurch harte Knickfalten entstehen. Die Haare wirken wie aufgestülpt, nur wenige Striche geben der einheitlichen Farbfläche Struktur; die Männer haben durchweg Vollbärte in ähnlicher Beschaffenheit. Sämtliche Heiligenscheine sind als einfache goldene Scheiben gemalt, in Christi Heiligenschein ist zusätzlich ein rotes Kreuz angedeutet. Die Hintergründe, sowohl die drei Innenraumdarstellungen als auch die einzelne Landschaftsdarstellung, sind stark vereinfacht, ihr kulissenartiger Charakter wird durch angedeutete Schlagschatten noch unterstrichen.

Die Farbpalette zeigt dem Gesamteindruck entsprechend wenig Bandbreite, die gedämpften, zum Teil grau abgemischten Farben sind stark deckend aufgetragen. Ein wenig phantasielos wird bei der Kleidung zwischen Blau und Gold für Gewand und Manteltuch abgewechselt. Lediglich Christus ist in ein purpurfarbenes bzw. gedämpft violettes Gewand und Manteltuch gekleidet, ebenso wie ein Jünger am linken Bildrand, der sich dadurch besser von der vor ihm stehenden Figur absetzt. Rot wird nur zur Akzentuierung in den Gesichtern verwendet, ein Braunrot dient zur Konturierung der Figuren und zur Höhung der Gewänder. Helles Braun und Grün wird nur zur Kolorierung des Bodens benutzt, sowohl für den Wiesengrund der Landschaftsdarstellung von Blatt 9.24, als auch für die Böden der Innenräume von Blatt 9.22 und 9.23. Die *Hl. Cecilia* steht auf hellblauem Grund, eine Farbe, die der Maler des Yvon du Fou sonst für den Himmel verwendet.

Einen ganz anderen Eindruck erwecken die Miniaturen von Robinet Testard. Wie man am nackten Oberkörper des im Wasser stehenden König David auf Blatt 9.18 besonders gut erkennen kann, sind die Gestalten feiner modelliert, Haare und Bärte wirken organisch gewachsen. (siehe Abb. 81) Kleine Details und Accessoires zeugen von Vielfalt und bereichern die Szenen. Im Unterschied zu den statischen Heiligen agieren die Figuren dem Bildmotiv entsprechend. In ihrer Mimik und Gestik wirken sie lebendiger, auch wenn der für Testard typische Grad an Steifheit beibehalten wird. Die Farbpalette ähnelt der des Malers des Yvon du Fou, mit einem Spektrum an Blau- und Rottönen für die Kleidung, Grünbraun für Wiesengrund und Boden und Graublau in verschiedener Abstufung für die Hintergründe im Innenraum. Anders als sein Kollege weiß Testard die Farbigkeit jedoch geschickt zu variieren

und durch Weiß und Schwarz in den Details zu ergänzen, so z. B. bei dem Hermelinsaum oder -kragen auf Blatt 9.20 und 9.25. Außerdem verwendet er auf Blatt 9.18 und 9.20 ein Braunbeige für Möbel und Zubehör und setzt Gold sparsamer, nur für manche Accessoires und zur Höhung der Kleidung ein. Die Farbe ist dünn lasierend aufgetragen, wodurch sich zwar vereinzelt durchscheinende Stellen bilden, die Miniaturen an sich jedoch filigraner und weniger schwer wirken.

Auffällig in diesen wenigen Einzelblättern ist Testards wiederholt auf die Diagonale ausgerichtete Bildkonzeption, die den Blättern 9.18, 9.19, 9.20 und 9.25 zugrunde liegt. Horizontale und vertikale Elemente, wie eine Reihe von Baumstämmen und -wipfeln oder die Strukturierung der Wände, gleichen das stellenweise fast überzogen wirkende Spiel mit den schrägen Linien aus. So bilden in der Szene des *Kindermordes* auf Blatt 9.19 die Arme der Mutter, die ihr Kind verteidigt und die von Herodes ausgesandten Soldaten mit ihren geschulterten Lanzen ein aufgestelltes, ein sich nach links öffnendes Dreieck, das im Baldachin von Herodes Thron ausläuft. Auf geistreiche Weise werden so die beiden durch eine zentral ins Bild gesetzte halbhohe Mauer deutlich voneinander getrennten Bereiche des Herodes mit seinen Beratern oben und der mit den Soldaten ringenden Mutter unten miteinander in Beziehung gesetzt.

Blatt 9.20 zeigt den Beginn von Psalm 80 (81), der mit *König David beim Glockenspiel* illustriert wird. Die Raumsituation wird hier von den Musikinstrumenten des Königs bestimmt. David sitzt rechts auf einer hölzernen Bank und wendet sich mit erhobenem Hämmerchen seinem Musikinstrument, einem Tintinnabulum zu, das als großer kastenförmiger Unterbau mit einer darauf befestigten Balkenkonstruktion, an der zwei Glocken aufgehängt sind, raumgreifend diagonal im Bild steht. Die Kanten des Unterbaus bilden Linien, die von links unten nach rechts oben verlaufend das Bild zerteilen und die ihre überspitzte Verlängerung einmal im Griff des Hämmerchens und weiter im Nasenrücken des im Profil gezeigten Königs findet. Durch weitere diagonale Linien, die sich von den Möbeln in der Figur des musizierenden David fortsetzen, wird er kompositorisch eng mit seinem Instrument verbunden. Zusätzlich wird er durch die ebenfalls schräg gestellte Sitzbank, die im gleichen Beigeton wie das Instrument gestaltet ist, farblich gerahmt. Sein Attribut, die Harfe, ist genau gegenläufig auf dem Unterbau abgelegt und hält die Konstruktion im Gleichgewicht, die vertikalen und horizontalen Pfosten der Glockenaufhängung stabilisieren sie. Im Hintergrund schaffen die vertikalen Linien der gotischen Wandstruktur den nötigen optischen Ausgleich.

Die Darstellung des *Mose* auf Blatt 9.26 fällt aus dem beschriebenen Schema und zeigt eine aufrecht stehende, formatfüllende Figur, die frontal und zentral ins Bild gestellt ist. Doch selbst hier unterscheidet sich Testards Gestaltung grundlegend von der seines Malerkollegen. Er versteht es, die Blockhaftigkeit des Mose aufzulockern, indem er ihn einerseits im Dreiviertelprofil nach rechts blicken lässt, andererseits ist sein rechtes Bein leicht zur linken Seite hin ausgestellt. Diese Gegenbewegung innerhalb der Gestalt wird durch das seitlich bis zum Kragen geschlitzte Manteltuch unterstrichen: Frontal fällt es in langen geraden Falten herab und betont die Statik der Figur; durch den Schlitz fällt das Manteltuch jedoch so, dass seine goldene Saumlinie die leicht kontrapostische Haltung nachzeichnet. Durch den Schwung der erhobenen Hände, der in dem sich zu Boden ausrollenden Spruchband endet, wird die Blockhaftigkeit ebenfalls abgemildert. Ein Rauten-Muster mit einbeschriebenen schematischen Blüten in feinen goldenen Linien auf rotem Grund lockert die Komposition im Hintergrund auf.

Da es sich bei den Einzelblättern um das Fragment eines Breviers handelt, ist es wahrscheinlich, dass der Auftraggeber dem Klerus angehört hat.⁴²⁴ Dass die beiden Buchmaler unterschiedlich wertgeschätzt wurden, zeigt sich wiederum in der Zuordnung der Bilder: die Miniaturen, welche die Haupttexte des liturgischen Ablaufs hervorheben, wurden Robinet Testard anvertraut, der im Umgang mit Komposition, Farbe und Modellierung als der geschicktere Künstler anerkannt war. Ihn ließ man die diffiziler zu gestaltenden Motive und vor allem auch die Seiten mit dem kostspieligeren Textschmuck – Blattgold statt Pinselgold in den Initialen – ausmalen. Dem schlichter arbeitenden Maler des Yvon du Fou überließ man dagegen den Suffragien-Teil mit den relativ gleichförmig zu gestaltenden Heiligen.

5.5 Resümee

Auch wenn Poitiers zeitweilig zur Hauptstadt des französischen Reiches wurde, hat sich die Stadt doch nie zu einem Zentrum der Buchmalerei entwickelt. Bedeutende Buchmaler wie der Maler der Marguerite d'Orléans, der Maler von Poitiers 30 und auch der Maler von Walters 222 haben nur temporär hier gewirkt. In den drei Handschriften, die in diesem Kapitel behandelt wurden, lässt sich eine Verbindung zwischen Robinet Testard und dem Maler von Walters 222 und zum Maler des Yvon du Fou nachweisen. Diese direkte Zusammenarbeit macht Testards Aufenthalt in Poitiers plausibel. Die Stadt kann als wichtige Station vor seinem

424 Vgl. dazu Dutschke, Consuelo W., *Liturgical Manuscripts*, in: Tanis/Thompson 2001, S. 130–132.

Wechsel an den Fürstenhof angesehen werden, der möglicherweise kurz darauf durch die Verbindung zwischen dem Haus du Fou und Charles d'Angoulême zustande kam.

Alle drei Handschriften, in denen Miniaturen von Robinet Testard neben denen des Malers von Walters 222 und des Malers des Yvon du Fou stehen, sind in klerikalem Kontext entstanden und um 1480–1484 zu datieren.⁴²⁵ Mit Bezügen u. a. zu den Gebrüdern Limburg, Jan van Eyck, Jean Fouquet, zur Jouvenel-Werkstatt und dem Maler des Genfer Boccaccio, zu Passionsspielen und zur Touroner und Rouennaiser Buchmalerei werden darin nicht nur unterschiedlichste künstlerische Einflüsse deutlich, welche Testards umfangreichen Kenntnisse französischer und niederländischer Kunst erklären, die er als Anregung für seine Bildideen nutzt, sondern es treten auch große Qualitätsunterschiede zwischen den Künstlern zutage.

An der Zuordnung des Bildschmucks lässt sich die Wertschätzung der Auftraggeber und eine gewisse Rangfolge der Buchmaler ablesen: Im *Missale von Montierneuf* war Testard an der Ausarbeitung einiger historisierter Initialen und Bilder im Randbereich beteiligt, im *Missale ad usum Pictavensem* war er für die Illumination der großformatigen Kanonseiten verantwortlich. Von den Blättern des *Brevier-Fragmentes* in Philadelphia sind ihm die Miniaturen mit den anspruchsvolleren Themen zuzuschreiben.

Entgegen Days Einschätzung, dass der Maler des Yvon du Fou künstlerisch Einfluss auf Testard ausgeübt haben soll,⁴²⁶ ist deshalb ein umgekehrtes Szenario einleuchtender: Testards Stil wirkt hier bereits sehr ausgereift. Er wird demnach als bereits geschulter Buchmaler zeitweise in die Werkstatt des Malers von Walters 222 und des Malers des Yvon du Fou gekommen sein; dort hätte er zur Erprobung seiner Fähigkeiten einzelne kleinere Bilder im *Missale von Montierneuf* ausgemalt und dann den Auftrag zur Gestaltung eines Breviers bekommen, den er zusammen mit dem Maler des Yvon du Fou ausführte. Eine Beteiligung des Malers von Walters 222 daran und welche Position er hier gegebenenfalls im Verhältnis zu Testard einnahm, kann aufgrund des fragmentarischen Zustandes nicht festgestellt werden. Schließlich wurde Testard mit der Illumination der Hauptseiten des *Missale ad usum Pictavensem* beauftragt, das möglicherweise von einem Künstler aus der Werkstatt des Malers der Échevinage de Rouen vorbereitet oder begonnen worden ist.

425 Day datiert das *Missale von Montierneuf* und auch das *Missale ad usum Pictavensem* aufgrund des Bildschmucks in die 1480er Jahre. Vgl. Day 1993, Kapitel V, S. 180.

426 Vgl. Day 1993, S. 180–182 und S. 191.

Der Maler des Yvon du Fou wird im Zuge der jeweiligen Zusammenarbeit von Testard oder auch vom Maler des Wiener Mamerot/Maler des Yale-Missale angeregt worden sein, in seinen späteren Arbeiten, wie z. B. dem *Titus Livius* (Paris, BnF, Ms. fr. 20313 und 20314), Figuren stärker zu differenzieren und vermehrt mit orientalischen Gewändern und Kopfbedeckungen auszustatten. (Abb. 90) Innenräume durch filigrane Maßwerkverzierungen der Rückwand zu strukturieren, wie man es in der nach 1486 datierten Handschrift der *Propriétés des Choses* (Paris, BnF, Ms. fr. 218) des Malers des Yvon du Fou beobachten kann, ist jedoch ein gestalterisches Element, mit dem er eindeutig auf Robinet Testard Bezug nimmt. Die Wandgestaltung von fol. 373 weist beispielsweise starke Ähnlichkeit mit der in dem Blatt des musizierenden David aus Philadelphia auf. (Abb. 91) Darüber hinaus ist die Darstellung der wilden Tiere auf fol. 325 und der Vogelarten auf fol. 185v Testards Bildern aus den *Secrets de l'histoire naturelle* (Paris, BnF, Ms. fr. 22971, z. B. fol. 6, 15v, 29, 41) ebenfalls sehr ähnlich. (Abb. 92 + Abb. 93) Und schließlich dürfte die Zusammenarbeit mit Robinet Testard den Maler des Yvon du Fou dazu bewegt haben, auf druckgrafische Bildquellen zurückzugreifen.

Auch der Maler der Marguerite d'Orléans und der Maler von Poitiers 30 haben einige Zeit in Poitiers gewirkt – beide werden als stilprägend für Testard und deshalb als seine Lehrmeister angesehen.⁴²⁷ Die Fähigkeit, Bildmotive nach Belieben zu variieren und in unterschiedlichen Zusammenhängen zu gebrauchen, verbindet Robinet Testard dabei weit mehr mit dem Maler der Marguerite d'Orléans als die bis dahin aufgeführten stilistischen Ähnlichkeiten bezüglich der Konturierung der Figuren, der ausdrucksvollen Gesichter oder auch des emailhaften Farbauftrags. Eine direkte Begegnung der beiden Buchmaler ist allerdings unwahrscheinlich, da die späten Arbeiten des Malers der Marguerite d'Orléans um 1460 datiert werden,⁴²⁸ Testards Schaffen aber erst um ca. 1470 einsetzt. Kenntnisse von Arbeiten des älteren Künstlers könnte er über das komplexe Beziehungsgeflecht der Buchmaler-Werkstätten erlangt haben, hier vor allem über die Bezüge zur Jouvenel-Werkstatt und den Maler von Walters 222 als möglichen Schüler des Malers der Marguerite d'Orléans. Ein weiterer Berührungspunkt von Robinet Testard und dem Maler der Marguerite d'Orléans liegt in dem verwandtschaftlichen Verhältnis ihrer jeweiligen Auftraggeber. Marguerite d'Orléans, für die der Maler der Marguerite d'Orléans das namengebende Stundenbuch

427 Vgl. Avril 1986, S. 271 und Anm. 28–30; Avril/Reynaud 1993, S. 403; König 1989, S. 468 und ders. 2013b, S. 596.

428 Die *Grandes Chroniques* in Châteauroux, BM, Ms. 5 und Paris, BnF, Cabinet des Estampes, Ms. Ad. 133 gelten als die ältesten Arbeiten des Malers der Marguerite d'Orléans. Vgl. u. a. König 1991, S. 103-104 und ders. 2002, S. 106.

geschaffen hat, war die Schwester von Jean d'Angoulême und Tante von Charles d'Angoulême.

Für den Maler von Poitiers 30 lässt sich keine direkte Verbindung aus den hier beschriebenen Handschriften ableiten. Mögliche Einflüsse dieses Buchmalers, die in der Forschung konstatiert wurden, lassen sich ebenfalls über mögliche Verbindungen zur Jouvenel-Werkstatt und den Maler von Walters 222 als Mittler erklären.

6 ROBINET TESTARD IN POITIERS, ROUEN, ANGERS?

Drei weitere Handschriften – das *La Rochefoucauld-Stundenbuch* (Brüssel, KBR, Ms. 15077), die *Stundenbuchblätter* (Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert) und das *Stundenbuch in New York* (PML, Ms. M. 1001) – werden aufgrund spezieller Heiliger oder Gebetswendungen der Diözese Poitiers zugeordnet. Nur bei dem Brüsseler Stundenbuch gibt es einen Hinweis auf einen potenziellen Auftraggeber oder Besitzer; bei den Stundenbuchblättern und beim *New Yorker Stundenbuch* ist die Provenienz gänzlich ungeklärt. Um weitere Einsichten in Testards Werdegang und seine Position in Poitiers zu gewinnen, steht deshalb in diesem Kapitel bei der Untersuchung der Manuskripte neben den Besonderheiten der Gestaltung die Frage nach dem Entstehungszusammenhang im Vordergrund.

6.1 Das La Rochefoucauld-Stundenbuch – Brüssel, KBR, Ms. 15077

Mit der Sammlung von Karel van Hulthem (1764–1832) gelangte das *La Rochefoucauld-Stundenbuch* 1837 in den Besitz der Koninklijke Bibliotheek van België (KBR) in Brüssel, wo es unter der Signatur Ms. 15077 aufbewahrt wird. Den im Kalender genannten Heiligen zufolge ist die Handschrift für den Gebrauch von Rouen bestimmt,⁴²⁹ in den Fürbitten werden allerdings unter anderem der Hl. Hilarius und die Hl. Radegunde angerufen, die einen möglichen Bezug zu Poitiers herstellen.⁴³⁰

Die Handschrift umfasst 201 Blatt Pergament mit den Maßen 14 x 10,5 cm, dazu hat sie insgesamt acht Schutzblätter, jeweils zwei Blätter Papier und Pergament vorne und hinten.⁴³¹ Frédéric Lyna betont in seinem Artikel über das *La Rochefoucauld-Stundenbuch* die Qualität der Illustrationen und geht ausführlich auf die Vielfalt der Bordüren ein. Bei der in Streifen

429 Vgl. Lyna 1948, hier insbesondere S. 241. Lyna listet die Heiligen entsprechend ihrer Zuordnung zu Rouen auf: Saint Salif (11.1.), Translation der Reliquien von Sainte Anne (30.1.), Saint Sever (1.2.), Saint Hue (9.4.), Saint Godart (8.6.), Translation des Saint Romain (17.6.), Saint Évod (8.10.), Saint Nigaise (11.10), Saint Michiel (16.10.), Saint Mellon (21.10.), Saint Romain, in Rot (22.10.); Saint Ursin (30.12.); von einer zweiten Hand wurden noch folgende Heilige hinzugefügt: Saint Honorine (18.1.), die vier gekrönten Märtyrer (7.11.), Saint Theodore (8.11.), Octave de Saint Martin (18.11.), Saint Columbien (21.11.), Saint Grisogon (24.11.). Sainte Honorine erscheint ebenfalls im Kalender für Rouen.

430 Der Hl. Hilarius und die Hl. Radegunde sind zwar die Schutzheiligen von Poitiers, werden aber auch in anderen Gegenden Frankreichs verehrt, wie zahlreiche nach ihnen bekannte Kirchen belegen; u. a. gibt es eine Église St. Hilaire in Rouen und eine Église Ste. Radegonde in Giverny, in der Nähe von Rouen. Vgl. auch Grotefend, Hermann, Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, 13. Aufl., Hannover 1991.

431 Vgl. van den Gheyn, Joseph, Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique, Bd. 1 (Écriture sainte et Liturgie), Brüssel 1901, Nr. 750, S. 466; Lyna 1948, S. 241.

angelegten Hintergrundgestaltung fühlt er sich an den Maler des Genfer Boccaccio erinnert, in der vereinfachenden Stilisierung der Landschaftselemente dagegen führt er das Wiener *Coeur d'Amour epris* zum Vergleich an.⁴³² Er ordnet die Handschrift allgemein dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu und präzisiert diese Angabe aufgrund der Stilistik auf 1480 oder ein wenig später.⁴³³

Der lateinische Text ist einspaltig über 18 Zeilen in sehr regelmäßiger Bastarda in braunschwarzer Tinte mit roter Reglierung und roten Rubriken geschrieben. Bei den Antiphonen ist die Schrift zum Teil etwas kleiner gehalten. Die Textinitialen sind ein bis zwei Zeilen hoch, mit Pinselgold auf roten oder blauen Grund geschrieben und mit unterschiedlichen goldenen Mustern verziert. In Entsprechung dazu sind die Zeilenfüllstreifen gehalten, die Versalien sind gelb laviert. Die Initialen zu Beginn der Kapitel sind drei bis vier Zeilen hoch und in verschiedenen Farben meist prismatisch auf quadratischem Untergrund angelegt, mit unterschiedlichen Farben und Mustern im Binnenfeld. Bei den Buchstaben, die auf schwarzen Grund gemalt sind, wirken die Farben leuchtend und erzeugen reizvolle Effekte. Sie ähneln sehr denen des Malers des Genfer Boccaccio, der insbesondere in seinem *Livre des prouffitz champestres et ruraulx* oder *Rustican* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 340 IXIX C25, früher Ms. 603), der französischen Fassung von Pietro de' Crescenzi's landwirtschaftlichen Abhandlung *Ruralia commoda*, prismatische Initialen auf schwarzem Grund mit farbiger Akanthusfüllung zeigt.⁴³⁴ Die Buchstaben, in die Testard das Bildnis der Jungfrau mit dem Kind (fol. 29), den Kopf König Davids (fol. 92) oder den eines Propheten (fol. 118) eingefügt hat, erinnern ebenfalls an den Maler des Genfer Boccaccio, der sie gerne mit den Köpfen oder halbfigurigen Darstellungen von Heiligen oder besonderen Persönlichkeiten füllt, wie in der *Pantheologia* des Rainerius von Pisa (Lissabon, Biblioteca Nacional, Ms. il. 138) oder in den *Epistolae* des Heiligen Augustinus (Marseille, BM, Ms. 209).⁴³⁵

Zu den Monatsdarstellungen und Sternzeichen im Kalender ist die Handschrift mit 25 Miniaturen ausgestattet. Der Bordürenschnuck auf allen Seiten beeindruckt mit seiner Vielfalt und verleiht der Handschrift einen insgesamt reichen Eindruck: Der Text wird von dreiseitigen, jeweils nach außen gerichteten Bordüren eingefasst, bei denen der

432 Vgl. Lyna 1948, S. 244. Lyna nennt den Maler des Genfer Boccaccio, allerdings ohne nähere Bestimmung, d. h. ohne Hinweis auf die Verbindung zur Jouvenel-Werkstatt. Es ist demnach nicht nachvollziehbar, ob er sich mit den Theorien von Durrieu und Pächt zur „Jeunesse de Fouquet“ auseinandergesetzt hat.

433 Vgl. Lyna 1948, S. 242.

434 Zu dieser Handschrift vgl. Angers 2009, Nr. 39, S. 336–338.

435 Diese Handschriften werden ebenfalls beschrieben in Angers 2009, Nr. 41 und 42, S. 344–347.

Pergamentgrund zwischen blau-goldenem oder blau-gelbem Akanthus durchscheint und die von unterschiedlichen Blumen, Früchten und Tieren belebt sind. Neben Grottesken muten fantasievolle Figuren, wie eine Frau, die Garn wickelt (fol. 61) oder eine andere, die sich ihr Haar kämmt (fol. 39v), zum Teil genreartig an; sie entsprechen sich größtenteils auf Vorder- und Rückseiten. Auch die Miniaturen werden von umlaufenden, sehr abwechslungsreichen Bordüren gerahmt: Außer verschiedenfarbigem Akanthus mit Blumenranken, Früchten, Tieren und Figuren auf farbigem oder goldenem Grund gibt es gotische Architekturen mit ergänzenden Szenen im bas-de-page und in den Seitenfeldern sowie Bordüren mit Medaillons, Federn, Edelsteinen, Rauten und Weinreben. An den Seiten, deren Bildeinfassungen aus Architekturelementen bestehen, wie z. B. die *Verkündigung* auf fol. 29 oder *König David* auf fol. 92, ist zu erkennen, dass die Handschrift beschnitten wurde, da die oberen Spitzen fehlen.

Das Bildprogramm entspricht der Tradition:⁴³⁶ Die Evangelien werden mit der Darstellung des jeweiligen Evangelisten eingeleitet (fol. 7 *Johannes*, fol. 9 *Lukas*, fol. 11 *Matthäus*, fol. 13 *Markus*); die Mariengebete sind mit einer *Maria lactans* (fol. 14v) zum „Obsecro te ...“ und einer *Pietà* (fol. 24v) zum „Stabat mater ...“ illuminiert; das Marienoffizium zeigt die typischen Miniaturen zu den Stundengebeten, d.h. die *Verkündigung* (fol. 29) zur Matutin, die *Heimsuchung* (fol. 46v) zur Laudes, die *Geburt Christi* (fol. 57) zur Prim, die *Verkündigung an die Hirten* (fol. 61) zur Terz, die *Anbetung der Könige* (fol. 64v) zur Sext, die *Darbringung* (fol. 67v) zur Non, die *Flucht nach Ägypten* (fol. 71) zur Vesper und die *Krönung der Jungfrau Maria* (fol. 75v) zur Komplet.; die Bußpsalmen beginnen mit einem Bild *König Davids* (fol. 92); die Heilig-Kreuz-Horen sind mit einem Passionszyklus ausgestattet, d. h. im Einzelnen mit der *Gefangennahme Christi* (fol. 112) zur Matutin, Laudes fehlt, *Christus vor Pilatus* (fol. 113v) zur Prim, der *Kreuztragung* (fol. 114v) zur Terz, der *Kreuzannagelung* (fol. 115v) zur Sext, *Christus am Kreuz* (fol. 116v) zur Non, der *Kreuzabnahme* (fol. 117v) zur Vesper und der *Grablegung* (fol. 118v) zur Komplet; die Heilig-Geist-Horen sind mit der *Ausgießung des Hl. Geistes* (fol. 119v) illustriert; *Hiob auf dem Dung* (fol. 123) leitet das Totenoffizium ein, und die *Messe des Heiligen Gregor* (fol. 159v) schließt die Bildfolge ab. In den Suffragien gibt es keine großen Miniaturen, einige Heilige sind aber im Bordürenbereich zu ihrem Text dargestellt (z. B. fol. 174 *Petrus*, fol. 174v *Petrus und Paulus*).

436 Allgemein zum Aufbau von Stundenbüchern vgl. Wieck, Roger S., *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, New York 1997 sowie König, Eberhard/Bartz, Gabriele, *Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst. Die Gattung in Handschriften der Vaticana*, Stuttgart und Zürich 1998.

6.1.1 Besonderheiten in den Miniaturen

Die hochrechteckigen Miniaturen haben einen rundbogigen Abschluss, der in manchen Bildern durch Architekturrahmen überdeckt ist. Einige wenige Figuren dominieren das Format, Landschaften oder Räume sind schlicht gehalten und dienen den übersichtlichen Szenerien als Kulisse. Die Ausführung ist insgesamt sorgfältig und weist typische Merkmale von Testards Stil auf, wobei die Gesichter der Frauen und Engel weniger hart wirken; das Braun, das statt eines Grau zur Modellierung verwendet wurde, gibt ihnen einen insgesamt weicheren, lieblicheren Ausdruck. Außergewöhnliche Gestaltungselemente stehen neben herkömmlichen Bildmotiven, leichte Abwandlungen traditioneller Darstellungen werden oft erst beim wiederholten Ansehen wahrgenommen und verleihen den Bildern besondere Finesse:

So ist in der *Verkündigung* auf fol. 29 der Erzengel Gabriel zwar durch die Architekturrahmen von der Hauptminiatur mit der lesenden Maria getrennt und in den Bereich der Bordüre versetzt, seine rechte Hand ragt jedoch hinter der trennenden Säule in den Raum zu Maria hinein. Eine rote Perlenschnur geht von seinem Handgelenk aus und ist so über eine kleine Bank zwischen den beiden Figuren drapiert, dass sie mit der zehnten Perle beinahe bis an die linke Hand der Jungfrau reicht. Testard deutet mit der Perlenschnur einen Rosenkranz an,⁴³⁷ zu dem das *Ave Maria* gebetet wird, und ersetzt damit auf subtile Art das sonst gewohnte Spruchband mit dem Engelsgruß. Zugleich schafft er eine optische Verbindung zwischen den Sphären von Maria und dem Engel. Eine Feige, die auf der Bank neben der Perlenschnur liegt, veranschaulicht als Symbol der Fruchtbarkeit zudem den Sinngehalt der göttlichen Botschaft. (Abb. 94)

In anderen Bildern setzt sich Testard über die Grenzen des Bildfeldes hinweg, wie beispielsweise in der Miniatur der *Maria lactans* auf fol. 14v, wo der Thron der Muttergottes zum inneren Falz und nach oben hin über die rahmende Bildkontur hinaus gezeichnet ist. In der Miniatur zur *Kreuzigung* auf fol. 116v ist es Marias Hand, die mit den Fingerspitzen aus dem Bildfeld ragt, und in der *Verkündigung an die Hirten* auf fol. 61 hängt der Vorderhuf eines weißen Schafbocks, der am linken unteren Bildrand kauert, ganz unauffällig genau über diese Ecke hinaus.

437 Zur Rosenkranzthematik vgl. Bredow-Klaus, Isabel von, Heilsrahmen. Spirituelle Wallfahrt und Augentrug in der flämischen Buchmalerei des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, München 2005, S. 112–116. Auf S. 115 schildert Bredow-Klaus, dass Rosenkränze u. a. aus offenen Schnüren mit zehn Perlen bestanden und dass diese sogenannten ‚Zehner‘ vor allem bei Männern beliebt waren.

Wesentlich drastischer wird der Rand in der Darstellung der *Kreuzannagelung* auf fol. 115v überschritten. (Abb. 95) Das Kreuz zerteilt durch seine diagonale Lage das Bildfeld in drei annähernd gleichgroße Dreiecke, wobei der Scheitelpunkt von Kreuzesstamm und Querbalken die Mitte des Bildes markiert; Christi Kopf ist leicht nach rechts zur Seite geneigt. Der Gottessohn wird auf sehr anschauliche Weise ans Kreuz geschlagen: Ein in der linken oberen Ecke auf dem Boden sitzender Henkersknecht zieht mit aller Kraft an den Seilenden, mit denen Christi rechte Hand umwickelt ist, wobei er sich mit dem rechten Fuß am Querbalken abstemmt. In der rechten unteren Ecke kniet ein Soldat so mit aufgestelltem rechtem Bein, dass sein linker Fuß mit dem Spann genau auf dem unteren Bildrand aufliegt. Er schlägt einen langen Nagel in Christi linke Hand, sodass das Blut zu Boden tropft und knapp über dem rechten Fuß des Schergen eine kleine Lache bildet. Die Schuhspitze überschneidet dort nur leicht den linken Bildrand. Das Ende des Balkens mit den Fingern der Hand Christi reicht dagegen bis in die Bordüre hinein, die hier aus kleinen viereckigen Kompartimenten besteht, die durch ein rot-goldenes Liniennetz voneinander getrennt und jeweils von einer Frucht oder Blüte auf dunkelgrünem Grund ausgefüllt sind. Der Kreuzesstamm wiederum ist so lang, dass er über die linke untere Ecke hinaus bis weit in den äußeren Bordürenrand ragt. Blut sickert aus den Füßen Christi, die in eben dieser Ecke bereits angenagelt sind, sodass der rote Untergrund der Initiale wirkt, als sei er vom Blut des Gottessohnes durchtränkt.

Anders als in den übrigen Bildern, in denen die Überschneidungen des Rahmens als der Vollständigkeit der Darstellung geschuldet verstanden werden könnten, versucht Testard hier durch die Andeutung von Schatten unter Christi Körper Dreidimensionalität zu erzeugen, als sei das Kreuz aus der zweidimensionalen Fläche gelöst und auf das Pergament aufgelegt. Durch das Annageln von Hand und Füßen wird es hingegen wieder in die Miniatur eingebunden und durch eine überschneidende Gitterlinie der Kompartimentbordüre am unteren Ende des Kreuzesstammes gleichsam auf der Seite festgeklemmt. Durch diese optische Illusion, mit der Testard in den Raum des Betrachters vordringt, wird das Geschehen für diesen greifbarer und spricht ihn emotional stärker an.

6.1.2 Bildbezüge

Zur Bebilderung des Heilig-Kreuz-Offiziums folgt Testard in dieser Handschrift weitgehend dem gebräuchlichen Schema,⁴³⁸ zeigt statt der *Geißelung* zur Terz auf fol. 114v jedoch die *Kreuztragung* und fügt zur Sext auf fol. 115v die oben beschriebene, weniger gebräuchliche Darstellung der *Kreuzannagelung* ein. Man findet dieses Motiv vorwiegend im Nordwesten Frankreichs, abgeleitet aus Illuminationen, die es in vielfigurige Kreuzigungsdarstellungen einbinden, wie in den *Grandes Heures du duc de Berry* (Paris, BnF, Ms. 919, fol. 74) und nachfolgend u. a. beim Rohan-Maler (Cambridge, Founders 62, fol. 119) und beim Maler der Marguerite d'Orléans (Paris, BnF, Ms. lat. 1156B, fol. 139). Zum eigenständigen Bildthema wird es insbesondere in den *Belles Heures* der Limburg-Brüder (New York, The Cloisters, fol. 141v) und später im Jouvenel-Kreis, wie beispielsweise in *Stundenbüchern* des Jouvenel-Malers (Paris, BnF, Ms. NAL 3211, fol. 314) (Abb. 96) oder auch des Malers von Poitiers 30 (Paris, BnF, Ms. Rothschild 2534, fol. 129 oder Horae B.M.V. für den Gebrauch von Rom, (Utopia, armarium codicum bibliophilorum, Cod. 105, fol. 158v).⁴³⁹ (Abb. 97) In all diesen Bildern ist das Kreuz ebenfalls diagonal ins Bild gelegt, doch mündet der Kreuzesstamm in der rechten statt in der linken unteren Ecke; auch schlägt der Scherge dort nicht eine Hand, sondern die Füße Christi ans Kreuz, sodass der Querbalken auf der anderen Seite mit den darauf gespannten Armen Christi eine durchgehende Linie von links unten nach rechts oben bildet. Im Stundenbuch Cod. 105 übersteigert der Maler von Poitiers 30 diese Diagonale noch durch einen Helfershelfer, der sich mit durchgedrückten Beinen und nach hinten gelehntem Oberkörper gegen den Querbalken stemmt, um mit aller Kraft Christi linken Arm zu spannen. Testard scheint sich für seine Komposition sowohl auf den Maler von Poitiers 30 zu beziehen, was die Übersteigerung der Diagonale angeht, als auch auf den Jouvenel-Maler, dessen Kreuz das Format voll beherrscht und dessen am unteren Bildrand knieender Scherge seinem Soldaten in der Körperhaltung stark ähnelt. Andererseits stimmt Testards knieender Soldat in

438 Ein vollständiger Passionszyklus zur Illustration des Heilig-Kreuz-Offiziums oder auch des Marienoffiziums in Stundenbüchern enthielt in der Regel die folgenden sieben Miniaturen: Verrat und Gefangennahme im Garten Gethsemane zur Matutin, Christus vor Pilatus zur Prim, Geißelung/Verspottung zur Terz, Kreuztragung zur Sext, Kreuzigung zur Non, Kreuzabnahme zur Vesper und Grablegung zur Komplet. Vgl. dazu König 1982, S. 125 und Wieck 1988, S. 90, ders. 1997, S. 80 sowie auch Büttner, Frank O., Sehen – verstehen – erleben. Besondere Redaktionen narrativer Ikonografie im Stundengebetbuch, in: Kaspersen, Søren/Haastrup, Ulla (Hrsg.), Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe, Kopenhagen 2004, S. 89–148.

439 Vgl. König 1982, Kap. III., S. 111–135; ders. 2006, insbesondere S. 42; sowie König, Eberhard/Nettekoven, Ina/Tenschert, Heribert, Leuchtendes Mittelalter, Neue Folge IV, 32 illuminierte Manuskripte aus Frankreich vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, Ramsen 2007, Nr. 31, S. 382–396.

hohem Maße mit dem um Christi Mantel streitenden Schergen im Kreuzigungsbild der *Großen Passion* von Israhel van Meckenem überein, der dort in vergleichbarer Haltung ebenfalls ganz in die rechte untere Bildecke platziert ist. (Abb. 98)

Die *Flucht nach Ägypten* (fol. 71) (Abb. 99) scheint im Hinblick auf Maria und den Esel von Martin Schongauer inspiriert zu sein, (Abb. 100) bekommt jedoch durch die schlichte Veränderung der Stellung des Esels eine andere Note: Maria reitet auf beiden Darstellungen nach rechts und hält mit einem gestreckten Arm den Zügel, auch wenn sie bei Testard im Unterschied zu Schongauer dem Betrachter zugewandt auf dem Rücken des Tieres sitzt. Der Esel hat jeweils seinen Kopf zu einem Grasbüschel in der rechten unteren Ecke gebeugt und die langen, schräg vom Kopf stehenden Ohren weisen große Ähnlichkeit zueinander auf. Doch bei Schongauer ist der Esel stehengeblieben, sodass Maria die Kontrolle über das Tier behält und weiterhin im Gleichgewicht bleibt. Bei Testard dagegen zeigt das gebeugte linke Vorderbein des Esels an, dass er eigentlich noch läuft – obwohl er bereits die Spitzen des Grasbüschels im Maul hat. Auch sitzt Maria etwas weiter vorn, zum Hals des Tieres hin, weil der Zügel kürzer ist. Dadurch wirkt sich die Bewegung des Esels anders aus und droht Maria ins Schwanken zu bringen. Es schwingt ein starkes Gefühl von Zärtlichkeit mit, wenn Joseph stützend seine Hand auf Marias Schulter legt, um zu verhindern, dass sie, mit dem gewickelten Kind im Arm, vom Esel fällt. Üblicherweise blickt sich Joseph höchstens zu Maria um; dass er sich hier Maria schützend zuwendet, den Blick dabei synchron auf den Kopf des Esels gerichtet, und sie sogar berührt, ist höchst ungewöhnlich, wenn nicht sogar einzigartig.

6.1.3 Überlegungen zur Provenienz

Als Hinweis auf die Herkunft der Handschrift interpretiert Lyna das Wappen in der *Heimsuchung* auf fol. 46v: Begleitet von einer Magd ist Maria durch ein Stadttor am linken Bildrand getreten. Elisabeth ist durch das Tor einer aufwendiger gestalteten Architektur am rechten Bildrand gekommen und vor Maria in die Knie gesunken. Über diesem rundbogigen Tor tragen männliche Figuren ein Wappen, welches der Familie de La Rochefoucauld zugeordnet werden konnte.⁴⁴⁰ Zwei Wappen, die in die Binnenfelder der Initialen von fol. 57 und fol. 123 eingefügt wurden, sind dagegen leer geblieben. Lyna formuliert in diesem Zusammenhang nur sehr vage, dass François I. de La Rochefoucauld den Wunsch gehabt

440 Vgl. Van den Gheyn 1901, Nr. 750, S. 466; Lyna, 1948, S. 242: „burelé, à trois chevrons brochant sur le burelé, le premier chevron écimé“.

haben könnte, eine derartige Handschrift zu besitzen: „... pouvait avoir conçu le désir de posséder lui aussi un recueil aussi précieux.“⁴⁴¹

François I. de La Rochefoucauld (1450–1517) entstammte einer der bedeutendsten Adelsfamilien Frankreichs, die in der Region Poitou-Charente ansässig war, machte als „conseiller et chambellan“ der Könige Charles VIII. und Louis XII. Karriere und wurde 1494 zum Paten von François d’Angoulême auserwählt. Dieser machte ihn nach seiner Thronbesteigung 1515 zu seinem „chambellan ordinaire“ und erhob 1528 als Zeichen seiner Verbundenheit mit der Familie die Baronie de La Rochefoucauld zur Grafschaft. Zuvor hatte schon Jean de La Rochefoucauld (1435–1471), der Vater von François, die einflussreiche Stellung als „conseiller et chambellan“ unter den Königen Charles VII. und Louis XI. inne. Durch seine Vormundschaft für Charles d’Angoulême war er eng mit dem Haus d’Angoulême verbunden.⁴⁴²

Mit der Familie de La Rochefoucauld wäre neben den Brüdern du Fou eine weitere wichtige Verbindung zu Charles d’Angoulême als dem künftigen Auftraggeber Robinet Testards gegeben. Allerdings ergeben sich diesbezüglich einige Fragen, welche die Entstehung der Handschrift in einen anderen Kontext rücken könnten: Sollte tatsächlich François de La Rochefoucauld der Besitzer der Handschrift gewesen sein, verwundert es, dass die eigentlich als Besitzmarken vorgesehenen Wappenfelder (auf fol. 57 und fol. 123) in einer Handschrift, die sonst vollständig ausgemalt ist, leer geblieben sind. Stattdessen ist sein Familienwappen in einer Hintergrundarchitektur in der Miniatur zur *Heimsuchung* (fol. 46) vergleichsweise unauffällig eingefügt. Sieht man in ihm jedoch lediglich den Auftraggeber, der die fertige Handschrift jemandem zueignen wollte, so wird das zurückgenommene Wappen im Hintergrund erklärlich, auch die leeren Wappenfelder würden einen Sinn ergeben, sofern es nicht zur Schenkung gekommen ist oder die Felder dann später nicht mehr ausgefüllt wurden.

Die im Kalender genannten Heiligen zeigen den Gebrauch für Rouen an und nicht, wie man es bei einem Auftraggeber bzw. Besitzer aus der Region Charente erwarten könnte, den Gebrauch für Poitiers. Zwar sind auch St. Hilaire und Ste. Radegonde, die charakteristischen Heiligen für Poitiers, im Kalender verzeichnet, doch werden sie in anderen Regionen ebenfalls verehrt, sodass sie nicht als eindeutiger Beleg für eine Verbindung der Handschrift mit Poitiers erachtet werden können.

441 Lyna 1948, S. 242.

442 Vgl. Courcelles 1827, S. 42.

Die Randdekoration weist ebenfalls eher in den Norden Frankreichs, wenn Testard mit seinen floral gestalteten Bordüren auf farbigem Grund und den raffinierten Farbkombinationen Eigenheiten flämischer Buchmalerei aufgreift.⁴⁴³ Die Kombination von Akanthus, Blumen und Früchten auf weinrotem (fol. 117v), grünem (fol. 113v und 115v) oder auch leuchtend blauem (fol. 67v) Grund erinnert an die prächtigen Bordüren im *Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund* (Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12, fol. 47v, fol. 143 und fol. 79, fol. 298, fol. 336, fol. 351v)⁴⁴⁴ oder im *Stundenbuch des Engelbert von Nassau* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219, fol. 74v, fol. 85v und fol. 139 sowie fol. 38).⁴⁴⁵ Auch die Darstellung von Rautenmustern (fol. 75v) und Edelsteinen (fol. 116v) mag von diesen flämischen Stundenbüchern inspiriert worden sein (Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12, fol. 332 oder auch fol. 90v und fol. 191 und fol. 338v; Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219, fol. 40) obwohl es zwischen den Miniaturen selbst keinerlei Übereinstimmungen gibt.

Die Weinrebe, Symbol des Opfertodes Christi, ist häufig in Randdekorationen von Stundenbüchern aus Rouen zu finden.⁴⁴⁶ Testard zeigt im *La Rochefoucauld-Stundenbuch* allerdings den ganzen Ast eines Weinstocks, der sich auf silbernem Grund mit grünen Weinblättern und üppigen blauen Trauben um die *Grablegung Christi* (fol. 118v) rankt und damit Ähnlichkeit zu einem weiteren flämischen Stundenbuch aus der Zeit um 1480 aufweist: Im *De Gros-Carondelet Stundenbuch* ist die Verkündigung an die Hirten auf fol. 94 ebenfalls von dem Ast eines Weinstocks umgeben, wenn auch seitenverkehrt und auf goldfarbenem Grund.⁴⁴⁷ (Abb. 101 + 102) Schließlich ahmt Testard den Stil flämischer Bordüren nach, wenn er zur *Kreuzigung* auf fol. 116v gekreuzte Straußenfedern und Edelsteine auf Goldgrund in die

443 Vgl. Lyna 1948, S. 246.

444 Zu dieser Handschrift vgl. König 1998 sowie Brinkmann 1997. Eine ausführliche Bibliografie zur flämischen Buchmalerei hat Erik Drigsdahl auf den Seiten des CHD Center for Håndskriftstudier i Danmark zusammengestellt: <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/misc/GBBibl1988.html> (Stand 25.03.2024).

445 Vgl. dazu Alexander 1970 und van Buren 1975, S. 286–309.

446 So z. B. in den Stundenbüchern des Meisters der Echévinage de Rouen und seiner Werkstatt die um 1470 bis 1480 entstanden sind, wie New York, PML, Ms. M. 167, fol. 13 und 102 oder New York, PML, Ms. M. 172, fol. 63 und 78; oder auch in einem Stundenbuch für den Gebrauch von Rouen in Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 429, fol. 13, fol. 31 und fol. 74v.

447 Das De Gros-Carondelet-Stundenbuch wurde von Ketterer Kunst in der Auktion 391/Wertvolle Bücher am 21.05.2012 unter der Nummer Lot: 6 versteigert. Laut Hanno Wijsman ist es derzeit im Besitz der Dr. Jörn Günther Rare Books AG in Basel. Das Stundenbuch ist um 1480 entstanden und zeigt spätere Übermalungen, die ebenso wie die Zuschreibung an verschiedene Künstler von Bodo Brinkmann und Hanno Wijsman unterschiedlich eingeschätzt werden. Vgl. Brinkmann, Bodo, De Gros-Carondelet-Stundenbuch. Sonderkatalog, 391. Auktion, Montag, 21. Mai 2011, Ketterer Kunst, Hamburg, Hamburg 2012 und Wijsman, Hanno, Les Heures Gros-Carondelet vendues à Hambourg: informations supplémentaires sur le manuscrit, in: Libraria, Paris, IRHT, 2012. <https://libraria.hypotheses.org/418> (Stand 16.05.2022)

Felder zwischen den darin eingelassenen Medaillons (bzw. einem rechteckigen Bildfeld) mit halbfigurigen Engeln, welche die Marterwerkzeuge halten, einfügt. (Abb. 103)

In eine ganz andere Richtung weist der handschriftliche Eintrag eines späteren Besitzers auf dem des Stundenbuches, der in dem Motiv der drei Straußenfedern am unteren Rand von fol. 116v nicht ein christliches Jenseits-Symbol, sondern ein heraldisches Zeichen des Prinzen von Wales sah: (Abb. 104) „... pareil provenir des Princes / de Galles qui avaient les / trois plumes ...“⁴⁴⁸ Dieses Emblem geht auf Edward of Woodstock, den Schwarzen Prinzen (1330–1376), zurück und wurde in der Folge meist mit drei gebündelten Federn in einer Krone und in Verbindung mit seinem Motto „Ich dien“ verwendet.⁴⁴⁹

Geht man diesem Gedanken nach, ließe sich – rein hypothetisch – in Zusammenhang mit der Kreuzigung in der Hauptminiatur verschlüsselt ein Hinweis auf den Tod des Prinzen von Wales konstruieren.⁴⁵⁰ Im Hinblick auf eine französische Handschrift wäre eine Anspielung auf Edward of Westminster am einleuchtendsten.⁴⁵¹ Er war ein Enkel von René d’Anjou, der einzige Sohn von dessen Tochter *Marguerite* und dem englischen König Henry VI. Im Zuge der „Rosenkriege“, der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Häusern Lancaster und York um den englischen Thron,⁴⁵² waren Edward und seine Mutter mehrfach gezwungen, die

448 „... Solcherlei stammt von den Prinzen von Wales, die die drei Federn haben ...“; handschriftliche Notiz auf dem ersten Pergament-Vorsatzblatt. Vgl. auch van den Gheyn 1901, S. 466, Kat. Nr. 750, der eher allgemein auf die Möglichkeit der Deutung als heraldisches Symbol hinweist.

449 Zum heraldischen Zeichen der drei Federn vgl. Boutell, Charles, *The Handbook to English Heraldry*, Arthur Charles Fox-Davies (Hrsg.), 11. Ausgabe, London 1914, S. 230–236. Auch die Familie Medici nutzte zuweilen drei Federn als heraldisches Symbol, das bekannteste Beispiel dürfte hier der *desco da parto* (Geburtsscheibe) von Lo Scheggia anlässlich der Geburt von Lorenzo de’ Medici 1449 sein, der sich im Metropolitan Museum of Art in New York befindet. Mein Dank gilt an dieser Stelle Eberhard König für diesen Hinweis. Allerdings sind die Federn bei den Medici immer mit einem Diamantring verwoben, oft auch dreifarbig in Weiß, Rot und Grün gemalt und mit einem Spruchband mit dem Wort *Semper* versehen, sodass eine Deutung in diese Richtung auszuschließen ist.

450 König schildert die Vorliebe für heraldische Assoziationen am Beispiel des Stundenbuchs der Marguerite d’Orléans und des Berliner Stundenbuchs der Maria von Burgund, vgl. König 1998, S. 109–110.

451 Tatsächlich sind im für die Handschrift relevanten Entstehungszeitraum gleich drei der potenziellen englischen Thronfolger verstorben: Edward of Westminster (*1453) starb 1471 in der Schlacht von Tewkesbury oder kurz danach; Vgl. Sarnowsky, Jürgen, *England im Mittelalter*, Darmstadt 2002, hier insbesondere S. 191; Griffiths, Ralph A., *Edward (Edward of Westminster), prince of Wales (1453–1471)*, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/8524> (Stand 25.03.2024). Edward V. (*1470) verschwand 1483, kurz nach dem Tod seines Vaters Edward IV., im Tower von London und wurde dort vermutlich zusammen mit seinem Bruder ermordet. Vgl. Horrox, Rosemary, *Edward V (1470–1483)*, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/8521> (Stand 25.03.2024); Krieger, Karl-Friedrich, *Geschichte Englands*, Bd. 1, München 2009 (1. Auflage 1990), insbesondere S. 233. Und Edward of Middleham (*1473) starb 1484, wohl infolge seines labilen Gesundheitszustandes. Vgl. Hammond, Peter W., *Edward of Middleham, Prince of Wales*, Cliftonville 1973, S. 40.

452 Vgl. Sarnowsky 2002, v. a. Kapitel 4., S. 184–195.

Flucht zu ergreifen, u. a. nach Flandern und Frankreich. Mehrere Jahre verbrachten sie in Kœur-la-Petite (sic!), in einem der Schlösser René d'Anjous im Herzogtum Lothringen im Exil. Belegt sind überdies Aufenthalte in Rouen und Paris, in Amboise wurde Edward 1470 Taufpate des französischen Thronfolgers Charles, der später als Charles VIII. Louis XI. nachfolgen sollte, und noch im selben Jahr wurde er in Angers mit Anne Neville verheiratet. Bald danach kehrte er mit seiner Mutter nach England zurück, wo er am 4. Mai 1471 bei dem erneuten Versuch, die Machtansprüche seines Vaters zurückzuerlangen, im Alter von nur 18 Jahren getötet wurde.⁴⁵³

Marguerite d'Anjou (1430–1482), Tochter von René d'Anjou und dessen erster Frau Isabelle de Lorraine, wurde 1445 mit Henry VI. von England (1421–1471), dem letzten König aus dem Haus Lancaster, verheiratet. Als 1453 ihr einziger Sohn Edward of Westminster, Prince of Wales, geboren und Henry VI. vorübergehend regierungsunfähig wurde, versuchte sie, die Regentschaft für ihren Sohn zu sichern. Durch ihre Machtpolitik war sie maßgeblich an den „Rosenkriegen“ beteiligt. 1471 wurde Margarete gefangen genommen, nachdem ihr Sohn in der Schlacht von Tewkesbury getötet und kurze Zeit später Henry VI. ermordet worden war. Erst 1475 wurde sie im Zuge des Vertrags von Picquigny, der den 100-jährigen Krieg zwischen England und Frankreich offiziell beendete, von ihrem Cousin, dem französischen König Louis XI., freigekauft. Sie kehrte nach Frankreich zurück und lebte dort bis zu ihrem Tod 1482.⁴⁵⁴

Das Stundenbuch mit seinen Anspielungen auf nordfranzösische und flämische Buchmalerei und dem möglichen Hinweis auf den Tod des Prinzen von Wales könnte demnach für Marguerite d'Anjou konzipiert worden sein – zumal auch Henry VI. zwei gekreuzte Straußenfedern in Gold und Silber im Schild geführt haben soll.⁴⁵⁵ Die leeren Wappenfelder ließen sich damit erklären, dass es aufgrund ihres Todes am 25. August 1482 nicht mehr zu einer Übergabe der Handschrift gekommen ist. Dies würde zugleich den terminus ante quem für die Datierung des Werkes bedeuten, was wiederum mit Lynas Einschätzung übereinstimmt.

453 Vgl. ebd., S. 190-191 sowie Griffiths 2004.

454 Vgl. Sarnowsky 2002, S. 183 ff. und S. 245; Maurer, Helen E., Margaret of Anjou. Queenship and power in late medieval England, Woodbridge u. a. 2003; Dunn, Diana E. S., Margaret [Margaret of Anjou] (1430–1482), queen of England, consort of Henry VI, in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004.

455 Zur Heraldik diesbezüglich vgl. Burke, Bernard, The General Armory of England, Scotland, Ireland, and Wales, London 1884, S. XV.

Da Testard die Federn leicht abweichend von ihrer heraldischen Form und ohne weitere Erkennungszeichen gemalt hat und sich auch sonst in der Handschrift – abgesehen von dem versteckten Hinweis auf die Familie de La Rochefoucauld – keine Besitzhinweise finden lassen, muss diese Theorie zur Provenienz hypothetisch bleiben.

Darüber hinaus hat er eine Bordüre im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* (Paris, BnF, Ms. lat. 1173) mit ganz ähnlich angeordneten Federn verziert. Im Anschluss an die ganzseitige Miniatur der *Darbringung*, ist dort auf fol. 25 der Textbeginn zur Non des Marienoffiziums mit grau-weißen, teils gekreuzten Straußenfedern umgeben. Sie sind statt mit Engeln und Edelsteinen mit kleinen Pfauenfedern, einem Symbol für die Unsterblichkeit, kombiniert und somit christlich konnotiert. Durch die eindeutige Ausrichtung dieses Stundenbuches auf Charles d'Angoulême kommt eine Deutung als heraldisches Zeichen der Prinzen von Wales hier nicht in Betracht.

Abgesehen von den Federn zeigen die Bordüren im Brüsseler Stundenbuch, die auf flämische und nordfranzösische Handschriften anspielen, die prismatischen Initialen auf farbigem oder schwarzem Grund mit farbiger Akanthusfüllung und der Bezug auf die *Große Passion* von Israhel van Meckenem in der *Kreuzannagelung* auf fol. 115v eine enge stilistische Verbindung der beiden Handschriften. Da das *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* zwischen 1482 und 1485 datiert wird, erweist sich Lynas Einschätzung des Entstehungszeitraums des *La Rochefoucauld-Stundenbuches* um 1480 oder etwas später wiederum als stimmig. Es wird demnach kurz vor dem *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* entstanden sein und somit vor der für 1484 dokumentierten festen Anstellung Testards bei Hofe.

6.2 Stundenbuchblätter – Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers – Privatbesitz (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert)

Die 19 Stundenbuchblätter in lateinischer Sprache mit Miniaturen von Robinet Testard haben die Maße 17,7 x 12,0 cm. Sie sind so in Passepartouts eingefügt, dass auch der Text auf den Rückseiten zu sehen ist und wurden Ende des 19. Jahrhunderts von Joseph William Zaehnsdorf⁴⁵⁶ in rotes Maroquin mit Goldverzierungen neu gebunden. Auf Vorder- und Rückseite des Einbandes ist jeweils ein Email-Medaillon aus Limoges eingesetzt, das vorne die

456 Joseph William Zaehnsdorf (1853–1930) war wie sein Vater ein international anerkannter Buchbinder. Vgl. Lee, Sidney (Hrsg.), *Dictionary of National Biography*, London 1885–1900, Bd. 63, S. 408.

Halbfigur eines Apostels, hinten ein *Noli me tangere* zeigt. Die Medaillons haben einen Durchmesser von 3,9 cm, werden um 1500 datiert und dem Meister des Orléans-Triptychons zugeschrieben.⁴⁵⁷ Jegliche Hinweise auf den ursprünglichen Eigentümer fehlen. Die bewegte Geschichte dieses Stundenbuchfragments lässt sich bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen: Aus dem Bestand der Hamilton Collection wurde es 1889 von Henry Hucks Gibbs, 1. Lord Aldenham, erworben und nach dem Tod von dessen ältesten Sohn 1937 wieder zum Verkauf angeboten. Danach wechselten die Blätter mehrfach den Besitzer und befinden sich seit dem Verkauf 2013 durch Heribert Tenschert in unbekanntem Privatbesitz.⁴⁵⁸

Jedes der 19 Blätter zeigt eine große Miniatur, die von einer umlaufenden floralen Bordüre eingefasst ist. Die Bildfelder sind zumeist rundbogig, manche haben einen eingezogenen Bogen. Der drei oder vier Zeilen hohe Textanfang unterhalb der Miniaturen ist jeweils durch eine große Initiale markiert. Auf den Rückseiten ist der Text über 16 Zeilen fortgeführt und mit Zierinitialen und Zeilenfüllstreifen oder einfachen Rubriken versehen. Als Schrift wird Textura in braun-schwarzer Tinte verwendet.

457 Vgl. König 1989, Nr. 68, S. 463–470, hier S. 463 sowie ders., 2013b, S. 580-597.

458 Die Blätter befanden sich u. a. in der Hamilton Collection, bevor sie zusammen mit dieser Sammlung 1889 von Sotheby's in London unter der Lot-Nummer 83 zum Verkauf angeboten wurden. Vgl. dazu *Catalogue of Ninety-One Manuscripts on Vellum, Illuminated by English (Anglo-Saxon), Byzantine, French, Flemish, Dutch, Burgundian, German, Italian and Spanish Artists, of the VIIIth to the XVIIth Century, chiefly from The Famous Hamilton Collection, and till lately in the possession of The Royal Museum of Berlin, Auction 23 May 1889 by Sotheby, Wilkinson & Hodge, London 1889, S. 74.* Nachdem er die Blätter ersteigert hatte, ließ der Bankier und Politiker Henry Hucks Gibbs, 1. Lord Aldenham (1819–1907) den alten Samteinband entfernen und durch den neuen Maroquin-Einband von Zaehnsdorf ersetzen. Die Blätter gingen als Bestandteil der Aldenham Library an Henrys Sohn Alban George Henry Gibbs, 2. Lord Aldenham (1846–1936) über und wurden nach dessen Tod am 23. März 1937 wiederum bei Sotheby's (Lot 232) versteigert. Vgl. *A Selection of Illuminated Manuscripts from the 13th to the 16th Centuries: The Property of Mr. J. R. Ritman and Sold for the Benefit of the Bibliotheca Philosophica Hermetica, Amsterdam; lot 42, Sale L00509, Auction London, Thursday 6 July 2000, Sotheby's Auktionskatalog, London 2000.* Vgl. auch Rudd, Helen, *Catalogue of the Aldenham library, mainly collected by Henry Hucks Gibbs, First Lord Aldenham, Letchworth 1914, S. 212 und 314* sowie *The Aldenham Library. Catalogue of the famous library, the property of the Rt. Honourable Lord Aldenham. The first portion which will be sold by auction by Messrs. Sotheby and Co. Auction London 22.–24.03.1937, Sotheby's Auktionskatalog, London 1937.* Später gehörte es Martyn Skinner, der das Stundenbuchfragment am 3. Juli 1984 bei Sotheby's ein weiteres Mal veräußerte. Es wurde vom Antiquar Heribert Tenschert erworben und 1989 an Joost R. Ritman weiterverkauft. Um seine Bibliothek weiter finanzieren zu können, musste sich Ritman von Teilen seiner Bibliothek trennen, so auch von diesem Objekt, das am 6. Juli 2000 als Lot 42 bei Sotheby's wieder in den Handel kam und dort von Tenschert zurückerworben wurde. <https://embassyofthefreemind.com/en/library/about-the-library/founder> (Stand 25.03.2024) und *Sotheby's Auktionskatalog, London 2000.* 2013 bot Tenschert die Stundenbuchblätter erneut zum Verkauf an, sie befinden sich seitdem in unbekanntem Privatbesitz. Vgl. König 2013b, S. 580-597. Ich danke Eberhard König für diese Information und die Möglichkeit, die Blätter im Original zu sehen.

6.2.1 Die Reihenfolge und die Gestaltung der Seiten

Die Reihenfolge, in der die Blätter gebunden sind, weicht von der für ein Stundenbuch üblichen ab: Auf fol. 1 ist der *Evangelist Matthäus* zu sehen, auf fol. 2 der *Evangelist Markus* und auf fol. 3 der *Evangelist Lukas*. Vor *Johannes auf Patmos* auf fol. 5 ist *Maria Magdalena* auf fol. 4 eingefügt. Der *Hl. Christophorus* trägt das segnende Christuskind auf fol. 6 durch den Fluss, der reuige *König David* betet auf fol. 7 um Vergebung, und auf fol. 8 steht die *Hl. Barbara* neben einem massiven Turm. Der *Hl. Sebastian* wird auf fol. 9 von Pfeilen durchbohrt, auf fol. 10 wird *Hiob auf dem Dung* von einer Frau mit Essen versorgt und von zwei Freunden besucht, während auf fol. 11 ein Hirte und eine Hirtin in der *Hirtenverkündigung* über die Frohe Botschaft staunen. Die *Heimsuchung* ist auf fol. 12 dargestellt, auf fol. 13 die *Geburt Christi*, auf fol. 14 die *Anbetung der Könige*, auf fol. 15 die *Darbringung im Tempel* und auf fol. 16 die *Flucht nach Ägypten*, was unter Auslassung der *Verkündigung* und Verschiebung der *Hirtenverkündigung* weitgehend dem Bilderkanon eines Marienoffiziums entspricht. Abschließend ist auf fol. 17 die *Kreuzigung* mit Maria und Johannes, auf fol. 18 die *Beweinung* und auf fol. 19 das Pfingstbild mit der *Ausschüttung des Hl. Geistes* zu sehen.

Obwohl der Kalender und der Großteil der Textseiten verloren sind, konnte Eberhard König in seiner Beschreibung der Handschrift anhand der vorhandenen Textfragmente nicht nur den liturgischen Gebrauch für Poitiers erkennen, sondern auch die originale Reihenfolge der Blätter und den Textbestand des Stundenbuches rekonstruieren:⁴⁵⁹ Auf die Auszüge aus den Evangelien folgt das Marienoffizium, in welches die Heilig-Kreuz-Horen und die Heilig-Geist-Horen zu den jeweiligen Gebetszeiten eingeschaltet sind. Es folgen die Bußsalmen, das Toten-Offizium, die Heiligen-Suffragien und das Gebet *Stabat Mater*. Die Einordnung der Heilig-Kreuz-Horen und Heilig-Geist-Horen ins Marienoffizium lässt einen „logischen Aufbau nach dem Nutzen im Gebrauch“⁴⁶⁰ erkennen. Dieser Stundenbuchtypus ist in Westfrankreich anzutreffen, wie z. B. im Provost-Stundenbuch, in dem der Maler der Marguerite d’Orléans mitgewirkt hat.⁴⁶¹ Die richtige Folge der Blätter lautet demnach:⁴⁶²

- Auszüge aus den Evangelien: *Johannes* (fol. 5), *Lukas* (fol. 3v), *Matthäus* (fol. 1), *Markus* (fol. 2)
- Marien-Offizium mit *Heimsuchung* (fol. 12v) zu den Laudes, Hl.-Kreuz-Matutin mit *Kreuzigung* (fol. 17v) mit dem Ende der Marien-Laudes auf der Rückseite, Hl.-Geist-

459 Vgl. König 1989, S. 464 ff. und ders. 2013b, S. 582–583.

460 Hinweis von Eberhard König in einem persönlichen Gespräch über die Handschrift (2007).

461 Vgl. König 2002, insbesondere S. 70–86 sowie König/Nettekoven/Tenschert 2007, S. 359–366.

462 Vgl. König 1989, S. 464 und ders. 2013b, S. 582–583.

Matutin *Pfingsten* (fol. 19), *Geburt Christi* (fol. 13) zur Marien-Prim, *Verkündigung an die Hirten* (fol. 11v) zur Marien-Terz mit dem Ende der Hl.-Geist-Prim auf der Rückseite, *Anbetung der Könige* (fol. 14v) zur Marien-Sext mit Hl.-Kreuz- und Hl.-Geist-Terz auf der Rückseite, *Darbringung* (fol. 15) zur Marien-Non und *Flucht nach Ägypten* (fol. 16) zur Marien-Vesper

- *König David* (fol. 7) zu den Bußpsalmen
- *Hiob auf dem Dung* (fol. 10) zum Totenoffizium
- die Heiligensuffragien mit *Sebastian* (fol. 9v), *Christophorus* (fol. 6) mit Ende des Sebastian-Gebets auf der Rückseite, *Barbara* (fol. 8v) mit Ende des Christophorus-Gebets auf der Rückseite, *Magdalena* (fol. 4v) mit Ende des Barbara-Gebets auf der Rückseite und *Beweinung* (fol. 18v) zum Stabat Mater mit dem Ende des Magdalenen-Gebets auf der Rückseite

Die Marien-Matutin, zu der üblicherweise die *Verkündigung* gezeigt wird, und die Marien-Komplet mit *Marienkronung* oder *Mariantod* fehlen, ebenso wie die *Hl. Apollonia*, die dem Text nach vor dem *Hl. Sebastian* gestanden haben muss.

Bei der Durchsicht der Blätter fallen zwei unterschiedliche Dekorationssysteme auf, d. h., es gibt für den Hauptteil und die Heiligenlitanei zwei verschiedene Arten von Schrift, Initialen, Textdekor und Bordüren. Im Hauptteil ist die Textura gleichmäßig und steil geschrieben, die Initialen sind in Gold mit Blau oder Rot prismatisch angelegt, auf farbige, mit filigranen Mustern versehene Flächen gesetzt und mit Akanthus in Gold mit Blau und Rot auf grünem Grund ausgefüllt. Lediglich bei *Johannes auf Patmos* gibt es eine farbige Feldinitiale mit goldener Musterung, das Binnenfeld der Initiale ist hier, wie auch bei *Markus*, mit Blumen statt mit Akanthus gefüllt.

Der übrige Text in diesem Teil des Stundenbuches ist mit ein- oder zweizeiligen Initialen überwiegend in Gold auf blauem oder rotem Feld mit feiner weißer Musterung verziert, die Zeilenfüllstreifen alternieren in Rot mit goldener oder in Blau mit weißer Musterung. Im Unterschied dazu ist die Textura bei den Suffragien kleiner und gedrungener gehalten und weniger sorgfältig ausgeführt. Die Texte werden hier von großen Feldbuchstaben in Rot oder Blau mit goldenem Muster auf vorwiegend blauem Grund mit weißer Musterung und mit gemusterten Farbflächen im Binnenfeld eingeleitet. Zeilenfüllstreifen fehlen, dafür gibt es in diesem Bereich neben den kleineren Feldinitialen gelb lavierte Versalien und Rubriken. Prismatische Initialen kommen bei Testard häufig vor – er verwendet sie bereits in seinen frühen Werken wie den auf 1471 datierten *Grandes Chroniques de France* (Paris, BnF, Ms. fr.

2609)⁴⁶³ bis zu seinen späten Arbeiten wie den *Heroïdes d'Ovide* (Paris, BnF, Ms. fr. 875), sodass sie als Indiz zur Eingrenzung des Entstehungszeitraumes der Handschrift ungeeignet sind.

Etwas anders verhält es sich mit den Bordüren: Im Hauptteil entsprechen sie mit ihrer Mischung aus blau-goldenem Akanthus, Blumen, Vögeln und zuweilen Grottesken am unteren Rand einem Dekorationsschema, das seit ca. 1460 üblich und noch in den 1480er Jahren weit verbreitet war. Die Bordüren, welche die Heiligen rahmen, sind lockerer gestaltet, mit Blumenzweigen, die von einem Akanthusblatt ausgehen. Vergleichbare Bordüren hat Testard nicht nur im Brüsseler *La Rochefoucauld-Stundenbuch* gemalt, das um 1480 datiert wird, sondern auch in einem Buch zur Rechtsprechung von Jean Masuyer, *Style du droit français* (Paris, BnF, Ms. fr. 4367), das 1483 von einem J. Régneume aus Tours ins Französische übersetzt wurde und infolgedessen um 1483–85 entstanden sein muss.⁴⁶⁴ Es liegt nahe, die Entstehung der Einzel-Blätter ebenfalls in diesen Zeitraum zu datieren.

König schlägt im Hinblick auf die unterschiedlichen Schriften und Dekorationssysteme eine Entstehung in zwei Etappen vor: die erste umfasst den Grundbestand des Stundenbuchs und soll um 1470 bereits vorbereitet gewesen sein, um dann „zehn oder sogar zwanzig Jahre später“ für einen anderen Besitzer in den Suffragien nach dessen Vorstellungen – zwar von einem anderen Schreiber, aber von demselben Buchmaler – angepasst worden zu sein.⁴⁶⁵ Die Unterscheidung der Blätter in zwei Entstehungsphasen aufgrund des abweichenden Schriftbildes und der Art der Bordürengestaltung ist nachvollziehbar. Die Miniaturen scheinen jedoch von Robinet Testard durchgehend gearbeitet worden zu sein.

6.2.2 Besonderheiten in den Miniaturen und Bildbezüge

Den Abschnitten des Stundenbuches gemäß sind die Figuren in den szenischen Miniaturen zum Marienoffiz kleiner gehalten, wohingegen die Evangelisten und mehr noch die Heiligen das Bildfeld füllen und zum Teil geradezu monumental wirken. So wie die *Hl. Magdalena* auf fol. 4v, die nach links gewendet in einem leeren Raum mit angedeutetem Tonnengewölbe

463 Zur Datierung von Paris, BnF, Ms. fr. 2609 vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 403.

464 Zu dieser Handschrift vgl. ebd., Nr. 230, S. 406. Avril führt zum Vergleich die Handschrift mit der originalen Übersetzung (Paris, BnF, Ms. fr. 4368) an, die wohl kurz zuvor entstanden ist und auf deren Bilder sich Testard bezieht. Vgl. auch Delisle, Léopold, *Inventaire général et méthodique des manuscrits français de la Bibliothèque nationale*, Bd. 2, Paris 1878, S. 11, wo Testards Handschrift nach fr. 4368 aufgeführt und nur knapp als „même ouvrage“ bezeichnet wird.

465 König 1989, S. 467 und ders. 2013b, S. 584–588.

steht, den sie weitgehend ausfüllt. Oder wie die *Hl. Barbara* (fol. 8v), die in einem roten Kleid, umbrafarbenem Manteltuch und mit einem exquisiten Turban, die gesamte Bildhöhe einnimmt. Ihre Imposanz wird noch durch den beige gestellten Turm unterstrichen, der zwar nur so hoch ist wie die Heilige, mit seiner Breite aber das Bildformat sprengt und den linken Bordürenbereich beansprucht. (Abb. 105) Dennoch wirken die Figuren homogen und die Farbigkeit der Bilder ist in sich stimmig; insbesondere die Gewänder weisen in den Höhungen einen goldenen Abglanz auf, der die Miniaturen miteinander verbindet.

Manche Figuren sind langgestreckt und feingliedrig und erinnern an diejenigen der Kanonbilder im *Missale ad usum Pictavensem*, die ebenfalls in diese Zeit datiert werden⁴⁶⁶ und die zeitliche Einschätzung stützen. (siehe Abb. 73 + 74) Sie sind überaus sorgfältig gearbeitet, Gewänder und Körper plastisch ausgeformt. Besonders die Gesichter der *Evangelisten* sind mit Falten auf der Stirn, um die Augen und an Hals und Wangen fein modelliert, sodass sie ein individuelles Gepräge erhalten. Die Figur des *Hiob* auf fol. 10 wurde in einer späteren Zeit übermalt und wirkt im Vergleich zu seinem Umfeld merkwürdig verwischt. (Abb. 106) *Maria Magdalena* hat ein für Testard sehr untypisches, weiches Gesicht, sodass man ebenfalls eine Übermalung aus dem 19. Jahrhundert annehmen kann.⁴⁶⁷ Einige der Szenen oder Figuren sind so variiert, dass sie trotz bekannter Thematik ungewöhnlich erscheinen.

Der Evangelist Matthäus

Eine besonders beeindruckende Miniatur, in der Testards Originalität deutlich zum Ausdruck kommt, ist die Darstellung des *Evangelisten Matthäus* auf fol. 1 (Abb. 107): Konzentriert, im Profil nach links gedreht und den Kopf leicht in den Nacken gelegt, prüft *Matthäus* mit geblähten Wangen und gespitzten Lippen seinen Federkiel, den er sich mit angewinkeltem rechtem Arm in senkrecht aufwärts weisender Bewegung vor sein Gesicht hält. Seine Kleidung, ein bodenlanger blauer Mantel über einem roten Untergewand und eine rote Kappe mit aufgestellter Krempe auf einer blauen Haube, kennzeichnen ihn als Gelehrten des ausgehenden 15. Jahrhunderts, ein sehr feiner goldener Reif deutet den Heiligenschein an. Der Evangelist sitzt auf einer hölzernen Bank; um sein Evangelium besser auf der Schriftrolle niederschreiben zu können, welche er mit der linken Hand über sein rechtes Knie gelegt hat, stützt er seinen rechten Fuß auf einem Schemel ab.

466 Zur Datierung der Kanonbilder im *Missale ad usum Pictavensem* vgl. Day 1993, Chapter IV.

467 Vgl. König 1989, S. 470 und ders. 2013b, S. 597.

Der kleine Engel, der ihm als Attribut beigegeben ist, hockt in rotem Gewand und mit hoch aufgestellten, sich an den Spitzen kreuzenden Flügeln hinter ihm am rechten Bildrand auf dem Boden. Er scheint eingeschlafen zu sein, denn sein Kopf ruht mit geschlossenen Augen auf seinem angewinkelten rechten Arm, mit dem er sich auf die Sitzbank lehnt.

Der Raum, in dem sich die beiden Figuren befinden, ist nur durch die angedeuteten perspektivischen Linien des gekachelten Bodens definiert. In die braune Rückwand ist ein rundbogiges Element eingelassen, das wie die perspektivische Doppelung des Miniaturformates wirkt und dessen dunkler Grund die Gestalt des Evangelisten hinterfängt, wodurch sein sorgfältig modelliertes Gesicht, seine Hand mit dem weißen Federkiel und die bereits beschriebene Schriftrolle besonders hervorgehoben werden. Die angedeuteten Schatten der schräg gestellten Möbelstücke deuten eine von links vorne scheinende Lichtquelle an. Der Text beginnt im Schriftfeld unter der Miniatur in lateinischer Sprache.

Im Vergleich zu den drei übrigen recht konventionell gezeigten Evangelisten – *Johannes* auf der Insel Patmos mit einem aufgeschlagenen Buch auf dem Schoß und dem Adler neben sich (fol. 5), *Markus* und *Lukas* jeweils als Gelehrte in einer Schreibstube, die gerade dabei sind, ihre Evangelien an einem Schreibpult niederzuschreiben und deren geflügelte Symboltiere Löwe und Stier zu ihren Füßen wachen (fols. 2 und 3) – ist die Darstellung des *Matthäus* mit dem schlafenden Engel an seiner Seite höchst ungewöhnlich. Auf den ersten Blick scheint es, als würde *Matthäus* nach vollendeter Arbeit auf den Federkiel pusten, um die restliche Tinte zu trocknen, und der Engel sei nach dem anstrengenden Akt der verbalen Schöpfung ermattet eingeschlafen.⁴⁶⁸ Doch kann die eigenwillige, humoristisch wirkende Bildfindung auch als komplex durchdachte Interpretation zum Begriff der Inspiration gedeutet werden: Mit der Darstellung eines Schlafenden ist in der Kunsttradition meist ein Träumender gemeint. Bereits seit der Antike werden Träume in Zusammenhang mit Prophezeiungen und Visionen gesehen. Im Denken der Renaissance gilt der „wahre“ Traum, in dem die Seele nicht vom materiellen Körper dominiert wird, als Zeichen der spirituellen Überlegenheit, indem er die direkte Zwiesprache mit Gott manifestiert.⁴⁶⁹ Mit dieser Thematik hat sich Testard ein weiteres Mal in seinem für Charles d'Angoulême und Louise de Savoie ausgemalten *Roman de la Rose* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195) auseinandergesetzt, in welchem er den

468 Siehe König 1989, S. 463 und ders. 2013b, S. 590.

469 Vgl. Zehnpfennig, Marianne, 'Traum' und 'Vision' in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Essen 1979; Ruvoldt, Maria, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge 2004.

Autor bzw. die Autoren in einer Doppelminiatur auf fol. 1 einmal als schreibenden Gelehrten und einmal als auf dem Bett liegenden Schlafenden zeigt. (siehe Abb. 11) Der schlafende Engel in der Stundenbuch-Miniatur kann folglich als Träumender verstanden werden, den eine göttliche Eingebung erfüllt.

Ähnlich ist wohl das einzige weitere bekannte Beispiel des Evangelisten Matthäus mit schlafendem Engel zu verstehen, das sich in der Predella des Altars von Schloss Blutenburg befindet, der dem um 1480 in München tätigen Jan Pollack und seiner Werkstatt zugeschrieben wird.⁴⁷⁰ Als Teil der Reihe der vier Evangelisten, die alle halbfigurig ihr Bildfeld ausfüllen und jeweils ihre Symbolgestalten auf dem Schoß tragen, hält Matthäus hier seine kleine schlafende, bzw. träumende Beifigur väterlich im Arm, das Evangelium liegt als aufgeschlagenes Buch vollendet vor ihm. (Abb. 108)

In der Miniatur von Robinet Testard ist *Matthäus* trotz der bereits beschriebenen Schriftrolle noch dabei, sein Werk zu Papier zu bringen. Die hoch aufgestellten Flügel des Engels ragen in abgestuften blauen Federn so hinter dem Rücken des Evangelisten auf, dass sie, verstärkt durch die farbliche Übereinstimmung mit dessen Mantel, ihm gleichsam von seinem Begleiter verliehen worden zu sein scheinen. Wieder zeigt Testard sein ausgeprägtes haptisches Gespür, wenn die Spitze des linken Flügels knapp über der Schulter des *Matthäus* verläuft, um dann mit dem Ende dessen Heiligenschein gerade noch zu berühren. Der biblische Autor und sein Genius verschmelzen auf diese Weise zu einer Einheit. Derart von der göttlichen Eingebung durchdrungen, bläht Matthäus schließlich seine Wangen, um seiner Feder mit gespitzten Lippen im ursprünglichen Sinne des lateinischen Wortes „Inspiration“ den Geist einzuhauchen.

Die Geburt Christi

Bei der *Geburt Christi* auf fol. 13 durchmischt Testard traditionelle Kompositionen mit zeitgenössischer Druckgrafik: Die zentrale Stallarchitektur rahmt die Szene mit einer an die Bildränder gesetzten Konstruktion aus schmalen Holzpfosten und Streben und einem darauf aufliegenden, den Bogen des Bildfeldes füllenden Dach, in das mittig ein Giebelfenster gesetzt ist. (Abb. 109) Diese Art von Stallaufbau ist denen vergleichbar, die mehrfach in Stundenbüchern des Jouvenel-Malers vorkommen, sowohl bei *Geburtsszenen* als auch bei der

470 Vgl. dazu Hausenstein, Wilhelm, Die Welt um München, München 1929, S. 190–195 sowie Langer, Andrea, Pollack, Jan, in: Neue Deutsche Biographie 20, 2001, S. 593–594. (<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118831860.html> , Stand 25.03.2024)

Anbetung der Könige (z. B. Paris, BnF, Ms. NAL 3211, fol. 112 und fol. 145; *Stundenbuch des Louis d'Anjou, Bâtard de Maine*, Cambridge, FM, Ms. 39-1950, fol. 76; oder London, BL, Add. Ms. 28785, fol. 142v). Leicht abgewandelt gestaltet auch der Maler der Marguerite d'Orléans seine Stallarchitektur (Tours, BM, Ms. 217, fol. 5), die möglicherweise auf eine Komposition des Rohan-Malers zurückgeht, die dieser in einem *Stundenbuch des René d'Anjou* (Paris, BnF, Ms. lat. 1156A, fol. 48) verwendet hat. Bei Testard ist der zentral nach hinten fluchtende, luftige Raum durch massive graue Wände ersetzt. Jedoch erscheinen wie beim Jouvenel-Maler im Stundenbuch in Cambridge Ochs und Esel auf der rechten Seite in einem Fensterauslass; der greise Joseph ist ebenfalls am linken Bildrand hinter der betenden Maria platziert, in einem ebenso roten Gewand mit blauer, vom Kopf gestreifter Gugel. Die mit geflochtenen Weidenruten eingefasste, mit Heu gefüllte Futterkrippe, über die sich im Stundenbuch des Jouvenel-Malers die Tiere beugen, ist bei Testard weiter in den Raum geschoben und dient als Unterlage für das Christuskind, das hier zusätzlich auf ein weißes Kissen gebettet ist. (Abb. 110)

Die ungewöhnliche Haltung der Tierköpfe, mit dem frontal blickenden Ochsen und dem den Kopf im Profil hebenden Esel kann eindeutig einer Grafik des Meisters E. S. zugeordnet werden. In einer Variante der *Geburt Christi* zeigt jener Meister ebendiese Tierköpfe in einem Durchgang des Stalls auf der linken Seite (Paris, BnF, Estampes et photographie, RESERVE EA-40-FOL, EcN 71. Bartsch 13. Lehrs 23, *Geburt, Meister E.S.*). Die frontale Position des Joseph sowie die stärker zum Betrachter gewandte Maria, deren Manteltuch hier zunächst relativ gerade herabfällt, sich dann aber in üppigen Falten zum Vordergrund hin ausbreitet, scheint ebenfalls aus der druckgrafischen Vorlage übernommen worden zu sein. (Abb. 111)

Die Anbetung der Könige

Die *Anbetung der Könige* (fol. 14) findet nicht wie sonst üblich in einem Stall, sondern in einem mit Fliesen ausgelegten Raum statt, in dem Maria mit dem Kind zentral im Bild auf einem roten, schräg von vorne gezeigtem Bett thront. (Abb. 112) Die drei Könige haben sich um sie herum platziert, wobei einer von ihnen schwarz ist, was „in Frankreich höchst ungewöhnlich“⁴⁷¹ war. Er steht zur Rechten der ihm zugewandten Maria und spricht mit erhobener linker Hand zu ihr. Das leuchtende Gelb seiner Beinlinge, Ärmel und des Turbans

471 König 1989, S. 464.

bilden einen lebendigen Kontrast zu seiner blauen Tunika, dem blauen Gewand Marias und zu dem leuchtenden Rot des Bettes.

Tatsächlich werden Schwarze zu dieser Zeit eher selten dargestellt, man findet sie vorwiegend im deutschsprachigen und niederländischen Raum: In Gestalt der *Königin von Saba*, wie beispielsweise in Konrad Kyesers *Bellifortis* (Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. philos 63, fol. 122, vor 1430), des *Hl. Mauritius*, z. B. als Skulptur im Magdeburger Dom (um 1250) oder aber des *Caspar*, einem der Heiligen Drei Könige, wie im *Dreikönigsaltar* von Hans Memling (Madrid, Museo del Prado, um 1470). Mehrfach kommen sie auch bei Martin Schongauer vor, z. B. in der gegen 1480 entstandenen Tafel des Hochaltars der Dominikanerkirche in Colmar (heute im Musée Unterlinden, Colmar). In Frankreich gibt es vereinzelte Beispiele von Schwarzen als Stellvertreter fremder Länder bzw. Erdteile aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, wie in den Miniaturen der Limburg-Brüder in den *Très Riches Heures* des Jean de Berry (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fols. 27v und 28, besonders beeindruckend auch auf fol. 193) oder auch in den *Merveilles du Monde* aus der Werkstatt des Boucicaut-Malers (Paris, BnF, Ms. fr. 2810, fol. 84v).

Testard selbst hat weitere dunkelhäutige Menschen in den Stichen der *Passion* von Israhel van Meckenem im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* koloriert, die dort in der *Geißelung* und in der *Verspottung* als Schergen erscheinen (Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 80v und fol. 87v). Im profanen Kontext der *Secrets de l'histoire naturelle* hat er überdies schwarze Frauen gemalt (Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 2 *Amazonie* und fol. 8 *Boecia*).

Seine Figur des dunkelhäutigen Königs in der *Anbetung der Könige* weist eine überraschende Nähe zum schwarzen König in einem *Schachzabelbuch* aus Konstanz von 1479 auf (Wien, ÖBN, Cod. Nr. 3049, fol. 138). (Abb. 113) Obwohl er sitzt, stimmt dieser König in seiner Haltung mit dem nach rechts gedrehten Körper, der angewinkelten linken Hand und dem mit spitzem Fuß gestreckten rechten Bein vor einem quer gestellten linken Fuß weitgehend mit Testards Caspar überein. Auch die blau-gelbe Farbkombination der Kleidung – wenn auch vertauscht an Beinen und Oberkörper – und die Krone auf einem umwickelten Turban, weisen Ähnlichkeiten auf. Dass sich Testards schwarzer König auf einem schachbrettartig gefliesten Boden bewegt und er dabei nur die helleren Fliesen betritt, passt zum Thema des Schachspiels und zeigt mit diesem Doppelsinn einmal mehr Testards Lust am Spiel mit Bildern. Zugleich ist eine Anspielung auf den u.a. in Burgund und Angers verehrten Hl. Mauritius naheliegend. Die gedrehte Haltung des nackten Christuskindes auf Marias Schoß

stimmt hingegen fast vollkommen mit dem Kind in der bereits erwähnten, vom Jouvenel-Maler illuminierten *Anbetung der Könige* in einem *Stundenbuch* für den Gebrauch von Angers überein (Paris, BnF, Ms. NAL 3211, fol. 145). (Abb. 114)

Die Beweinung

Die Gestaltung der Muttergottes in der *Beweinung* auf fol. 18 kennt man bereits aus dem *La Rochefoucauld-Stundenbuch* (Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 115v und 116v) (Abb. 115 + siehe Abb. 97 und 103) und vor allem aus dem *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* (Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fols. 17v und 24v). Wieder trägt sie das ultramarinblaue Manteltuch, das im Bereich des Scheitels auf ihrem Kopf einen markanten Knick ausbildet, über einem zarten, durchscheinenden Schleiertuch, welches von ihrem Kopf herab in einem Schwung quer über ihre Brust gelegt ist. Sie steht in engem Bezug zu dem Typus der Jungfrau, den Jean Bourdichon vorwiegend in Tours etabliert hat und den er im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* in der Miniatur der *Anbetung der Könige* präsentiert (Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 22v). (siehe Abb. 17)

Die Grundkomposition der *Beweinung*, bei der Maria mit gekreuzten Armen oder betend um ihren toten Sohn trauert und dieser ihr, den Kopf nach links gerichtet, beinahe waagrecht auf dem Schoß liegt, gibt es in Tours und Umgebung häufiger, sowohl in Miniaturen als auch als Skulpturen.⁴⁷² Gerne werden dieser Gruppe auch Johannes und Maria Magdalena sowie weitere betende bzw. trauernde Gestalten beigegeben. Entscheidenden Einfluss schreibt man der *Pietà von Nouans-les-Fontaines* von Jean Fouquet (Stiftskirche Saint-Martin in Nouans-les-Fontaines) von 1460/65 zu.⁴⁷³

Testards *Beweinung* in den *Stundenbuchblättern* zeigt in der Figur der Maria mit den gefalteten Händen, dem verunklarten Bereich der Knie und dem Ausdruck entrückter Trauer Kenntnisse des Vorbildes aus Tours. Die eigenwillig überstreckte Haltung des toten Christus, dessen Kopf von Johannes auf der linken Bildseite in einem 45-Grad-Winkel zur Schulterachse gehalten wird, lässt dagegen eher an die um 1455 entstandene *Pietà aus Villeneuve-les-Avignon* von Enguerrand Quarton (Paris, Musée du Louvre) denken, bei der Johannes dem in einem Bogen überstreckt über dem Schoß seiner betenden Mutter liegenden Christus auf

472 Vgl. dazu Tours 2012, S. 138–153.

473 Vgl. ebd. Zur *Pietà* von Nouans vgl. insbesondere auch Avril 2003, Nr. 17, S. 155–163.

andächtige und behutsame Weise die Dornenkrone vom Kopf nimmt und diesen dabei ebenfalls in einem Winkel von 45 Grad zur Schulterachse des Toten anhebt. (Abb. 116)

Die *Pietà* von Quarton weist wiederum interessante Parallelen zu einer Miniatur im *Stundenbuch der Marguerite d'Orléans* (Paris, BnF, Ms. lat. 1156B, fol. 23) auf, in der Maria mit Blick auf ihren toten Sohn den Kopf auf sehr ähnliche Weise nach links neigt, Christus ebenfalls in einem überstreckten Bogen auf ihrem Schoß liegt und ein kleiner Engel auf der linken Seite vorsichtig die Dornenkrone von Christi Kopf zieht. (Abb. 117) Diese Figurenanordnung von Mutter und Sohn dürfte auch Testard nicht unbekannt gewesen sein: Seinem leblosen Christus fällt nicht, wie meist bei *Beweinungs-* bzw. *Pietà*-Darstellungen, der linke Arm schlaff zu Boden, er wird auch nicht von der Muttergottes ergriffen, um den Toten besser zu halten; stattdessen ist der Arm genauso wie beim Maler der Marguerite d'Orléans locker angewinkelt, sodass die Hand im Lendenbereich auf dem Körper liegt. Dass der Maria des Orléans-Malers unter ihrem charakteristischen blauen Manteltuch ein weißes Schleiertuch aus zartem, durchscheinendem Stoff von der rechten Seite ihres Kopfes herab in einem Schwung quer über die Brust gelegt ist, könnte ein weiteres Indiz für Testards Rückgriff auf diese Miniatur sein. Denn sowohl bei Bourdichon als auch bei Fouquet ist der weiße Schleier, der das Gesicht der Maria unter dem blauen Manteltuch umspielt, immer aus festerem, undurchsichtigem Stoff als bei Testard und dem Maler der Marguerite d'Orléans.

6.3 Ein Stundenbuch für den Gebrauch von Poitiers – New York, PML, Ms. M. 1001

Schon beim ersten Blättern offenbart sich die Erlesenheit des Stundenbuches M. 1001 der Pierpont Morgan Library in New York. Auf 165 Blatt feinstem Pergament mit den Maßen 14,8 x 10,8 cm sind Text, Bilder und Dekor überaus sorgfältig gearbeitet. Die Handschrift wird um 1475 datiert.⁴⁷⁴ Im 18. Jahrhundert wurde sie von dem Pariser Buchbinder Nicolas Denis Derôme le Jeune in blaues Maroquin mit Goldprägung gebunden, den jetzigen Einband aus weißgegerbtem Schweinsleder erhielt sie 1988 von Deborah Evetts im Auftrag der Pierpont Morgan Library.⁴⁷⁵

474 Vgl. Wieck 1997, S. 104.

475 An dieser Stelle möchte ich Mrs. Deborah Evetts danken, die mir Einsicht in ihre handschriftlichen Unterlagen zur Handschrift gewährt hat. Weitere Informationen zur Handschrift und die Bilder zur Ansicht gibt es unter <http://corsair.morganlibrary.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=76937> (Stand 25.03.2024).

Annähernd gleich groß wie das *La Rochefoucauld-Stundenbuch*, weist es im Unterschied dazu mit den im Kalender und in der Litanei angeführten Heiligen Hilarius, Radegunde, Philibert und Venantius Fortunatus deutlich auf einen Gebrauch für Poitiers hin, der Hl. Eparchius (Cybar) ist überdies Angoulême zuzuordnen. Die Provenienz lässt sich bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgen, die ursprünglichen Besitzverhältnisse sind unbekannt.⁴⁷⁶ Zwischendurch befand sich das Stundenbuch u. a. für kurze Zeit im Berliner Kupferstichkabinett;⁴⁷⁷ aus Mitteln des Fellows Fund konnte die Pierpont Morgan Library in New York die Handschrift schließlich 1979 von Hans Peter Kraus erwerben.⁴⁷⁸

Der lateinische Text ist mit braunschwarzer Tinte in regelmäßiger Bastarda über 16 Zeilen geschrieben, es gibt die übliche rote Reglierung und rote Rubriken. In den Suffragien kann man einen Schriftwechsel beobachten: Die Schrift ist hier vereinzelt etwas kleiner und hält manches Mal nicht die Linie, wie beispielsweise auf fol. 161 am Textbeginn zur *Hl. Barbara* unterhalb der Miniatur. Die Initialen sind zwischen einer und vier Zeilen hoch, in Gold auf rotem oder Silber auf blauem viereckigem Grund gemalt und in den Binnenfeldern mit floraler Musterung in der Farbe der Initialen versehen; passend dazu sind die Zeilenfüllstreifen gestaltet. Rot eingefasste rechteckige Bordürenstreifen in der Höhe des Textspiegels schmücken die Textseiten jeweils an den äußeren Rändern. In lockerem Strich sind Akanthus

476 Vgl. ebd. 1815 ging die Handschrift aus der Sammlung des Grafen Justin de Mac-Carthy Reagh an William Beckford über. Vgl. dazu auch Bogeng, Gustav A. E., *Die grossen Bibliophilen: Geschichte der Büchersammler und ihrer Sammlungen*, Leipzig 1922, S. 162–163 und S. 440–442. Zur Sammlung des Grafen Mac-Carthy Reagh vgl. *Catalogue des livres rares et précieux de la bibliothèque de feu M. le comte de Mac-Carthy Reagh*, Paris 1815, Bd. I, Nr. 408, S. 66. Durch die Verbindung von Beckfords Tochter Susan Euphemia mit Alexander Douglas, dem 10. Duke of Hamilton, wurde die Handschrift mit der „Beckford Library“ durch Erbschaft Teil der exklusiven Sammlung Hamilton. Vgl. Boese, Helmut, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden 1966, S. IX, XVI–XVIII.

477 Als die Beckford-Hamilton-Bibliothek 1882 bei Sotheby's zum Verkauf angeboten wurde, gelang es der Preussischen Regierung, diese vollständig zu erwerben. Vgl. Boese 1966, S. XVII–XVIII und Anm. 2 sowie Bogeng 1922, S. 442. Um den hohen Preis für die Sammlung begleichen zu können, mussten jedoch einige Handschriften wieder veräußert werden, das Stundenbuch wurde 1887 von dem Kunsthändler und Antiquar Frédéric Spitzer gekauft. Vgl. Boese 1966, S. 161, Nr. 319; *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 13 (Lfg. 59, 2007), S. 39; Spitzer, Frédéric (Hrsg.), *La collection Spitzer. Antiquité, Moyen Age, Renaissance*, Paris 1890, Bd. 5, S. 138. 1893 wurde Spitzers Sammlung aufgelöst, das Stundenbuch wurde von Robert Hoe ersteigert. Vgl. Bogeng 1922, S. 472–473; Hoe, Robert, *A Catalogue of Manuscripts – Forming a Portion of the Library of Robert Hoe*, New York 1909, S. 1 und S. 97–99. Nach Hoes Tod gelangte es 1911 in den Besitz des Industriellen Charles Gillet aus Lyon. Vgl. dazu Lot. 2135 im *Catalogue of the Library of Robert Hoe der Anderson Auction Company*, New York, May 1, 1911, S. 360–361. Zu Charles Gillet vgl. Lutz, Jean-François, *Dons et legs à la Bibliothèque municipale de Lyon 1850–1950*, Lyon 2003, S. 139–141. Von dort kam es in die Hände des nach New York emigrierten Buchhändlers und Antiquars Hans Peter Kraus. Vgl. Kraus, H. P., *Rare Books and Manuscripts*, New York, o. J., S. 1–10. (unveröffentlichtes Dossier zur Handschrift aus den Unterlagen der Pierpont Morgan Library.)

478 <http://corsair.morganlibrary.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=76937> (Stand 25.03.2024). Vgl. auch Ryskamp, Charles (Hrsg.), *Nineteenth report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library, 1978–1980*, New York 1981, S. 48–49.

und florale Motive unter Verwendung von Violett und mit Rosa abgesetztem Weiß auf goldenem Grund gemalt. Anstelle der üblichen Kalenderbilder und Sternzeichen ist der Kalender ebenfalls mit diesen Streifen verziert.

Kleine Blattweiser markieren die verschiedenen Textanfänge und damit zugleich die illuminierten Seiten. Das Stundenbuch ist mit insgesamt 39 Miniaturen ausgestattet, 38 großen und einer kleinen; 20 der großen Miniaturen sind von historisierten Bordüren umgeben, die übrigen sind dem Dekor der Textseiten entsprechend umlaufend von Akanthus und floralen Elementen auf goldenem Grund gerahmt.

6.3.1 Das Bildprogramm

Das Bildprogramm ist äußerst komplex und in manchen Teilen ungewöhnlich. Die Illustration zu den *Evangelien* ist auf fol. 13 in einer Hauptminiatur zusammengefasst: Das rechteckige Bildfeld ist unter Einbeziehung des Bordürenbereiches bis an die Seitenränder erweitert, sodass es zwei Drittel des gesamten Blattes einnimmt. Durch rahmende Konturstriche ist es wiederum in vier gleich große Felder unterteilt, in denen je ein *Evangelist*, begleitet von seinem Attribut, bei der schöpferischen Arbeit als Autor zu sehen ist. Im bas-de-page wird das *Martyrium* eines Heiligen gezeigt, der nackt, an Händen und Füßen gefesselt, zu Tode geschleift wird.⁴⁷⁹ (Abb. 118) Diese Art der Evangelisten-Darstellung ist wiederum charakteristisch für Rouennaiser Buchmalerei,⁴⁸⁰ man findet sie in den meisten Stundenbüchern aus der Werkstatt des Malers der *Échevinage de Rouen*, die zwischen 1460 und 1480 entstanden sind, ebenfalls jeweils auf fol. 13.⁴⁸¹ Die in sich gedrehte Figur des sich nach hinten umwendenden Evangelisten, der prüfend seine Feder emporhebt, gibt es dort ebenfalls häufig.

479 Robert Hoe hatte ihn als Hl. Hippolytus identifiziert, bei Wieck wird er jedoch als Markus aufgeführt. Markus erscheint auf einer Seite mit den Evangelisten sinnvoller, doch weist die Ikonografie eher auf den Hl. Hippolytus hin. Vgl. Hoe 1909, S. 97 und Wieck 1988, Nr. 53, S. 195. Der Legende nach wurde der Hl. Hippolytus an den Füßen mit einem Strick gebunden und von Pferden zu Tode geschleift. Vgl. Stadler, Johann E. et al., Vollständiges Heiligen-Lexikon, Bd. 2, Augsburg 1861, S. 751 und Keller 2005, S. 308–309. Der Hl. Markus der Evangelist wurde während eines Gottesdienstes von christenfeindlichen Einwohnern Alexandrias am Altar überfallen und mit einem Strick um den Hals zu Tode geschleift. Vgl. Stadler, Bd. 4., Augsburg 1875, S. 113 und Keller 2005, S. 432–433.

480 Diese Tradition merkt auch König 2009b, S. 99 an; in Anm. 62 nennt König ein Beispiel aus einem Stundenbuch des Boucicaut-Malers, da dies für die Auswirkung auf den Jouvenel-Kreis von Bedeutung sein könnte.

481 Vgl. König, Eberhard, Leuchtendes Mittelalter, Bd. 2 (Antiquariat Heribert Tenschert XXV), Rotthalmünster 1990, Nr. 46, S. 538; Rabel 1989. Die Pierpont Morgan Library in New York besitzt eine ganze Reihe dieser Stundenbücher, z. B. Mss. M. 131, M. 137, M. 167, M. 312, M. 1093 und M. 1158.

Auf fol 17v schließt sich eine Seite ohne Text, aber mit einem Bordürenstreifen an, auf der die *Sainte Hostie miraculeuse de Dijon* abgebildet ist. Das Marienoffizium ist mit der herkömmlichen Bildfolge versehen und durch die zusätzlichen Szenen im Rand reich bebildert: So wird die *Verkündigung* zur Matutin auf fol. 18 mit Szenen aus dem *Leben der Jungfrau* ergänzt; es folgt die *Heimsuchung* zur Laudes auf fol. 34 mit der *Geburt Johannes des Täufers* im bas-de-page, im rechten Rand sieht man ihn vor einer Menschenmenge predigen. Die *Geburt Christi* zur Prim auf fol. 44 ist von einer ländlichen Szene umgeben, mit einem *Hirtentanz* im unteren Bereich. Zur Terz auf fol. 48 sieht man die *Verkündigung an die Hirten*, die zuvor noch ahnungslos waren. Genrehafte Szenen mit einer Frau, die eine Ziege melkt, und einem Kind, das ein Spielzeugwägelchen hinter sich herzieht, vervollständigen das Hauptbild. Zur Sext ist auf fol. 51 die *Anbetung der Könige* mit Szenen der Reise und des Zusammentreffens der Könige samt Gefolge im Bordürenfeld zu sehen. Zur Non auf fol. 54 ist mit der *Darbringung im Tempel* die seltener dargestellte *Beschneidung* im bas-de-page gezeigt, am rechten Rand betet die Jungfrau mit dem Kind auf dem Arm in Begleitung zweier weiterer Frauen vor einem Altar. (Abb. 119) Die Vesper ist auf fol. 57 mit der *Flucht nach Ägypten* illuminiert, umgeben von Herodes, der seine Soldaten aussendet, und dem *Kindermord* im unteren Bereich. (Abb. 120) Die *Krönung der Jungfrau Maria* zur Komplet auf fol. 62, begleitet von *Marietod* und *Himmelfahrt*, beschließt das Marienoffizium.

Das Heilig-Kreuz-Offizium und das Heilig-Geist-Offizium sind im Unterschied dazu wieder mit nur einer Miniatur ausgestattet. Die *Kreuzigung Christi* zu Beginn des Heilig-Kreuz-Offiziums auf fol. 76 wird im umlaufenden Bildfeld von dem *Streit der Schächer um den Mantel* unten und der *Hl. Veronika mit dem Schweißstuch* am rechten Rand ergänzt. Das *Pfingstbild* auf fol. 80 eröffnet das Heilig-Geist-Offizium und ist von *Christus auf dem Weg nach Emmaus* im bas-de-page und *Christi Himmelfahrt* am rechten Rand umgeben. Die Bußpsalmen werden von einem Zyklus der *Sieben Todsünden* begleitet, mit *Hochmut* auf fol. 84, *Neid* auf fol. 86, *Zorn* auf fol. 88, *Geiz* auf fol. 91, *Maßlosigkeit* auf fol. 94, *Trägheit* auf fol. 97 und *Wollust* auf fol. 98. Im Anschluss daran leitet ein *Jüngstes Gericht* die Toten-Vesper auf fol. 109 ein. Im rahmenden Bildfeld sind in der Himmelsregion die Heiligen und geretteten Seelen zu sehen, während am unteren Rand ein brennender Karren mit Sündern, gezogen und begleitet von Teufelsgestalten, in den qualmenden Höllenschlund gefahren wird. Auf fol. 114 folgt zur Matutin die Darstellung von *Hiob auf dem Dung*, begleitet von der *Auferweckung des Lazarus*.

Mit dem Bild der *Madonna mit Kind und musizierenden Engeln* schließen sich die Mariengebete „Obsecro te“ und „O intemerata“ auf fol. 139 dem Totenoffizium an. Es folgen die Suffragien mit dem *Hl. Sebastian* (fol. 145), dem *Hl. Antonius* (fol. 146) und dem *Hl. Christophorus* mit dem Christuskind auf den Schultern (fol. 147), einer Darstellung des *Gnadenstuhls* (fol. 148v), dem *Erzengel Michael* im Kampf gegen den Teufel (fol. 149v), *Johannes dem Täufer* (fol. 150v), dem *Hl. Stephanus* (fol. 151v), dem *Hl. Laurentius* (fol. 152v) und dem *Hl. Georg*, der den Drachen tötet (fol. 153v). Die Suffragien werden von den fünf Gebeten des *Hl. Gregor* mit der entsprechenden Miniatur der *Messe des Hl. Gregor* auf fol. 154v unterbrochen. Der *Hl. Martin*, der seinen Mantel teilt (fol. 156), die *Hl. Maria Magdalena* (fol. 157), die *Hl. Appolonia* (fol. 158), die *Hl. Katharina* (fol. 159), die *Hl. Margarete*, die aus einem Drachen steigt (fol. 160), die *Hl. Barbara* (fol. 161) und *alle Heiligen* (fol. 162) vervollständigen die Heiligenfürbitten. Im Anschluss an das Gebet zur *Hl. Margarete* findet sich eine spätere handschriftliche Notiz: „Sy tamour ty Garde / Bon Heur / Remor ne tennuye.“⁴⁸²

Bereits die frühen Sammler hatten die außergewöhnliche Qualität des Stückes erkannt: Im Verkaufskatalog der Sammlung Mac-Carthy Reagh von 1815 wird die Besonderheit der Themen und die delikate Ausführung der schönen Miniaturen vermerkt.⁴⁸³ Bei Beckford werden 1819 neben den schönen Miniaturen die besonders fantasievollen Bordüren erwähnt und die Darstellung der Sieben Todsünden als „in a style of the wildest extravagance“⁴⁸⁴ beschrieben. Im Verkaufskatalog der Hamilton Collection von 1882 wird als Urheber der schönen Miniaturen und exquisiten Bordüren ein belgischer Künstler vermutet,⁴⁸⁵ und Robert Hoe hält die Handschrift für eines der besten Beispiele französischer Miniaturmalerei seiner Zeit und schwärmt von der Komposition, der Technik und dem Kolorit:

482 Was in etwa heißt: „Wenn deine Liebe dich bewacht, Glückseligkeit, Reue stört dich nicht.“

483 Im Catalogue des Livres Rares et Précieux de la Bibliothèque de Feu M. Le Comte de Mac-Carthy Reagh, Bd. I., Paris 1815, S. 66 heißt es: „408. Preces piaae. In-8. m. bl. dent. tabis. MANUSCRIT gothique sur Vélin, orné de 38 belles miniatures, entourées de riches bordures remarquables par la singularité des sujets qui y sont représentés. Elles sont exécutées avec la plus grande délicatesse.“

484 Clarke, William, Repertorium Bibliographicum or some Account of the most celebrated British Libraries, Bd. 1, London 1819, S. 226: „Preces Piaae, 8vo. with thirty-eight beautiful miniatures; the borders are most singularly fanciful; and the seven mortal sins are depicted in a style of the wildest extravagance.“

485 „319 HORAE BEATAE MARIAE VIRGINIS, in Usum Romanum, cum Calendario. MANUSCRIPT ON VELLUM (6 by 41/4 inches), extensively decorated with 39 BEAUTIFUL MINIATURES, 326 EXQUISITE BORDERS (20 ornamented with ELEGANT PAINTINGS, the others being floriated), and numerous CAPITAL LETTERS, all finely illuminated in gold and colours, by a Belgian Artist, very precious on account of the Delineation of Costumes, blue marocco extra, borders of gold, gilt edges, by Derome le Jeune, with his ticket, from the MacCarthy Collection. 8vo. SAEC XV“ In: Douglas-Hamilton, William Alexander Louis Stephen, Catalogue of the Magnificent Collection of Manuscripts from Hamilton Palace (1882), S. 53.

„It is remarkable for composition, technique, colouring, and finish, and for its freshness and purity. The colouring is especially exquisite, in brilliant blues, reds, greens, etc., softened by camaïeu d'or, and many of the subjects are unusual, e. g., the Seven Cardinal Sins with their accompanying scenes.“⁴⁸⁶

Bei Kraus wird es schließlich als Meisterwerk französischer Malerei des 15. Jahrhunderts bezeichnet und die Qualität der Miniaturen, reiche Dekoration und einfallsreiche Ikonografie vermerkt: „... notable for the great quality of its miniatures, for the richness and profusion of its decoration, and for its very imaginative, even bizarre iconography, especially as regards the illustration of the Seven Penitential Psalms“.⁴⁸⁷ Der mehrfach erwähnte Todsünden-Zyklus, die genrehaften Randszenen und die *Sainte Hostie miraculeuse de Dijon* sind nicht nur ikonografisch bemerkenswert, sondern bieten Vergleichsmöglichkeiten, die zur Klärung von Testards künstlerischer Herkunft beitragen.

6.3.2 Die *Sainte Hostie miraculeuse de Dijon*

Fol. 17v ist für einen Text vorbereitet und mit einem gerahmten Bordürenstreifen am äußeren Rand ausgestattet, aber nicht beschrieben. Im bas-de-page-Bereich ist eine Hostie mit einem Durchmesser von ca. 5,5 cm abgebildet, die aufgrund ihres spezifischen Aussehens als die *Sainte Hostie miraculeuse de Dijon*, die heilige blutende Hostie von Dijon, zu identifizieren ist.⁴⁸⁸ (Abb. 121) Mit feinen weißen Strichen ist *Christus als Weltenrichter* auf sehr hellem grauem Grund gezeichnet. In sein Manteltuch gehüllt sitzt er frontal mit ausgebreiteten Armen auf einem breiten Bogen mit Rautenmuster. Neben ihm sind die Werkzeuge der Passion angedeutet: zu seiner Rechten die Geißelsäule, zu seiner Linken die Lanze und drei Kreuzesnägel. Rote, wie Blut wirkende Flecken, erscheinen an den Wunden des Auferstandenen, d. h. an seinen Händen, Brust, Knien und Füßen, dazu an den

486 Hoe 1909, S. 98–99.

487 Kraus o. J., S. 1.

488 Roger Wieck hat sich eingehend mit der Thematik befasst, vgl. Wieck, Roger S., *The Sacred Bleeding Host of Dijon in Book of Hours*, in: Hofmann/Zöhl 2007, S. 393–404 (im Weiteren Wieck 2007a) ; ders., *The sacred bleeding host of Dijon in choir books and on posters*, in: Biemans, Jos et al. (Hrsg.), *Manuscripten en miniaturen: Studies aangeboden aan Anne S. Korteweg bij haar afscheid van de Koninklijke Bibliotheek, Zutphen 2007*, S. 385–396 (im Weiteren Wieck 2007b) ; ders., *Illuminating Faith: The Eucharist in Medieval Life and Art*, Ausst.-Kat., New York, Pierpont Morgan Library, 17.05.–02.09.2013, New York 2014 und zuvor ders. 1988, S. 107–108. Vgl. auch Arbaumont, Jules d', *Essai historique sur la Sainte Chapelle de Dijon*, Dijon 1863, insbesondere S. 67–69 ; Quarré, Pierre, *Un Réliquaire de la Sainte Hostie à l'Église Saint-Michel de Dijon*, in: *Bulletin de la Société nat. des Antiquaires de France*, Paris 1942 (Séance du 18 Juin 1941) avec Bibl., S. 183–190 ; ders., *Le roi René prisonnier du duc de Bourgogne à Dijon et son oeuvre de peintre*, in: *Revue du Louvre et des musées de France*, 1964, S. 67–74; Pächt, Otto, *René d'Anjou et les van Eyck*, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, Paris 1956, No 8, S. 41–67 sowie Randall 1992, S. 393 ff.

Marterwerkzeugen, im Heiligenschein und im Regenbogen. In der Mitte des Strahlenkranzes, der das Bild Christi säumt, ist wiederum mit unregelmäßigem rotem Strich ein feiner Kreis einbeschrieben. Eine zarte goldene Linie rahmt die gesamte Oblate.

Der Legende nach soll die Hostie angefangen haben zu bluten, nachdem ein Jude versucht hatte, sie zu zerstören. Erst im 19. Jahrhundert fand man heraus, dass die Bakterienart *Micrococcus prodigiosus* wie Blut wirkende rote Flecken auf Nahrungsmitteln, insbesondere auf Getreideprodukten, hervorrufen kann und das „Wunder“ der blutenden Hostien rein chemische Ursachen hat.⁴⁸⁹ Im September 1433 hatte Papst Eugen IV. die wundersame blutende Hostie dem burgundischen Herzog Philippe III., genannt *le Bon*, als Geschenk für seine Unterstützung beim Konzil von Basel überreicht. Dieser ließ sie nach Dijon bringen, wo sie in der Sainte Chapelle des Palastes der Herzöge von Burgund bis zu ihrer öffentlichen Verbrennung im Zuge der Revolution 1794 aufbewahrt wurde. 1454 stiftete Isabelle de Portugal, die dritte Frau von Philippe le Bon, eine kostbare Monstranz für die Hostie, die auf allen nachfolgenden Darstellungen erscheint. Der Kult wurde zunehmend populär⁴⁹⁰ und erreichte seinen vorläufigen Höhepunkt, als König Louis XII. nach der Genesung von schwerer Krankheit seine Krone 1505 der wundersamen Reliquie als Zeichen der Dankbarkeit stiftete. In der Folge wurde sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermehrt abgebildet.⁴⁹¹

Die ältesten Darstellungen dieses speziellen Kultgegenstandes sind in zwei Stundenbüchern von René d'Anjou zu finden (Paris, BnF, Ms. lat. 1156A, fol. 22 und London, BL, Egerton Ms. 1070, fol. 110). Renés Verehrung für diese Hostie, für die er im Oktober 1436 sogar eine tägliche Messe gestiftet hatte, geht auf die Zeit seiner Gefangenschaft unter Philippe le Bon in Dijon von Juli 1431 bis Februar 1437 zurück.⁴⁹² Er ließ in die zwei Stundenbücher, die durch Erbschaft in seinen Besitz gelangt waren, nachträglich je fünf Miniaturen einfügen, darunter jeweils ein Bild der heiligen Hostie.

Das Pariser Stundenbuch wurde vom Rohan-Maler um 1435 illuminiert, die ergänzten Miniaturen stammen ebenfalls aus dieser Zeit und werden einem Buchmaler zugeschrieben,

489 Vgl. Wieck 2007-1, Anm. 3, S. 400.

490 Wieck nennt eine Bruderschaft des Heiligen Blutes, die 1484 speziell zu Ehren der Hostie gegründet worden sein soll. Vgl. Wieck 2007, S. 394. Quarré berichtet von einer seit 1486 jährlich stattfindenden Prozession der Sainte Hostie durch die Stadt als wichtigste religiöse Zeremonie von Dijon. Vgl. Quarré 1964, S. 69.

491 Vgl. Wieck 2007-1, S. 394 ff.

492 Im Juli 1431 war René in der Schlacht von Bulgnéville von Philippe le Bon gefangen genommen und nach Dijon gebracht worden. Von Mai 1432 bis zum Februar 1435 wurde er gegen Geiselhaf seiner beiden jüngsten Kinder, Jean und Louis d'Anjou, auf freien Fuß gesetzt, danach musste René die Haft bis zu seiner endgültigen Freilassung im Februar 1437 wieder antreten. Vgl. Quarré 1964, S. 67–68.

der in der Gegend von Besançon tätig war.⁴⁹³ Dem Bild der Hostie schließt sich hier der Beginn des Gebetes zu ihrer Verehrung, *O salutaris hostia*, an, das auf fol. 22v endet.⁴⁹⁴ In der Miniatur halten vier Engel in Blau die Hostie: Zwei von ihnen knien auf einem Wiesenboden, der das untere Bildviertel füllt. Die anderen beiden schweben vor rötlichem Himmelsgewölk und blicken auf die heilige Oblate hinab. Hinter der Hostie und den Engeln erhebt sich das Kreuz beinahe über die gesamte Bildhöhe; um den Schnittpunkt der Kreuzesbalken hängt die Dornenkrone. (Abb. 122)

Das von dem nach dieser Handschrift benannten Egerton-Meister illuminierte Londoner Stundenbuch wird auf 1410 datiert, die zusätzlichen Bilder sind um 1442/43 entstanden und stammen von Barthelemy d'Eyck.⁴⁹⁵ Die entsprechende Darstellung der Hostie auf fol. 110 ähnelt in der Bildaufteilung stark der Version des Vorgängers, doch wird die Reliquie hier nur von den zwei auf dem Boden knieenden Engeln emporgehoben, die beiden schwebenden Engel fehlen. Auch ist der Hintergrund hier nicht als Himmel gestaltet, sondern als eine violett eingefärbte Rückwand, an der sich deutlich die Schatten der Figuren und Gegenstände abzeichnen. Die Hostien dagegen gleichen sich, abgesehen von ihrer Malweise: Beide zeigen einen frontal auf einem Regenbogen thronenden, in seinen Mantel geschlungenen Christus als *Weltenrichter* mit erhobenen Händen, den Blick unter dem Heiligenschein leicht nach links gewandt. Zu seiner Rechten ist ein Kreuz mit Dornenkrone angedeutet, zu seiner Linken eine Lanze und drei Kreuzesnägel. 29 blutrote Flecken sind über das Bild verteilt und markieren die Wundmale und Passionswerkzeuge. Der glatte Rand ist nach innen und außen durch kordelartig wirkende Streifen gerahmt, wobei der innere Kreis doppelt so breit wie der äußere und zusätzlich mit einem roten Strich versehen ist. Am äußeren Rand der Hostie erscheint unten links eine größere blutig rote Stelle; rechts oberhalb der Mitte ragt eine wie ausgestanzt wirkende graue Spitze fast bis an den inneren Rand heran. (Abb. 123)

Zu den drei genannten Exemplaren sind bisher acht weitere handgeschriebene und einige gedruckte Stundenbücher bekannt, die jeweils mit einer Miniatur der *Sainte Hostie*

493 Dessen Hand glaubt man auch im Stundenbuch New York, PML, Ms. M. 293 wiederzuerkennen. Vgl. Wieck 2007-1, Anm. 10, S. 401 und König, Eberhard, Les Heures de René d'Anjou, in: Angers 2009, Nr. 1, S. 200–205.

494 Wieck druckt den Text mit englischer Übersetzung ab, Vgl. Wieck 2007-1, S. 396–397 und Anm. 22.

495 Vgl. Schilling, Rosy, The Master of Egerton 1070 (Hours of René d'Anjou), in: Scriptorium, Bd. 8, 1954, S. 272–282. Schilling untersucht die Handschriften des Egerton-Meisters und ihren Bezug zum Boucicaut-Meister und den Limburg-Brüdern. Auf die ergänzten Miniaturen des Londoner Stundenbuches geht sie allerdings nicht näher ein. Vgl. auch König 1996, insbes. S. 37 und Farbabb. 3 sowie ders., Les Heures Egerton, in: Angers 2009, Kat. Nr. 2, S. 206–207.

miraculeuse de Dijon ausgestattet sind.⁴⁹⁶ Sie alle zeigen die Reliquie in der von Isabelle de Portugal gestifteten Monstranz – mal in der eckigen Form, mal vereinfacht nur im inneren Ring; mal mit den zwei Engeln am Fuß der Monstranz, mal ohne – und immer mit der Krone Louis' XII. an der Spitze. Das Gebet zu ihrer Verehrung schließt sich in allen Exemplaren an die Miniatur an, zum Teil erweitert von ihrer in Vierzeilern geschilderten Legende. Tatsächlich wurden all diese Stücke laut Wieck in Stundenbücher des ausgehenden 15. Jahrhunderts eingefügt und sind in die Zeit zwischen 1520 und 1540 zu datieren. (Abb. 124) Damit weisen sie eine relativ große zeitliche Distanz zu den Darstellungen ohne Monstranz auf.

Wie bei Testard blickt Christus bei all diesen späten Exemplaren frontal zum Betrachter, das Kreuz zu seiner Rechten ist zu einer Martersäule mutiert; auch der äußere rahmende Kreis fehlt, und der innere Streifen mit dem blutroten Strich ist nicht mehr kordelartig gedreht, sondern deutet mit nebeneinandergesetzten geraden Strichen einen Strahlenkranz an. Da der äußere Rand im Laufe der Zeit abgebröckelt ist und alle weiteren Versionen die beschriebenen Veränderungen aufweisen, scheinen die unregelmäßigen Flecken am Rand der Hostien in den Stundenbüchern des René d'Anjou schon Anzeichen der Beschädigung gewesen zu sein.⁴⁹⁷ Testards Hostie kann nicht eindeutig als Vorlage für die späteren Abbildungen festgestellt werden; aus den verwandtschaftlichen Beziehungen der Familie Angoulême/Savoie zu König Louis XII.⁴⁹⁸ ließe sich immerhin eine Verbindung konstruieren. Zweifelsohne aber nimmt seine Darstellung sowohl zeitlich als auch formal eine Mittlerposition zwischen den Illuminationen in den Stundenbüchern René d'Anjous und den späteren Fassungen in der Monstranz ein.

Testard hat die Hostie ohne jede Beigabe, weder mit Engeln noch mit Kreuz oder Monstranz, nach den Evangelientexten und unmittelbar vor dem Beginn des Marienoffiziums

496 Wieck zählt die Handschriften in Anm. 20 auf: Baltimore, Johns Hopkins University, John Work Garrett Library, Garrett Ms. 14, fols. 1v–2; Baltimore, Walters Art Museum, Ms. W. 291, fols. 17v–18, das Stundenbuch des Ogier Bénigne; Beaune, BM, Ms. 60, fol. 26v–27; New York, Privatbesitz, ohne Nummer, vier Einzelblätter aus einem Stundenbuch; Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Mn. Mas. 175; Lancashire, Stonyhurst College, Ms. 45, fols. 1v–2; Wien, ÖNB, Cod. 1857, fols. 1*v–2*, eingefügt in das Stundenbuch der Maria von Burgund; auf das sogenannte Machéco-Stundenbuch, London, BL, Add. Ms. 31240, fol. 20v, geht Wieck gesondert ein, vgl. Wieck 2007-1, S. 397 und Anm. 24, Abb. S. 396.

497 Quarré hatte sich noch über den roten Fleck am äußeren Rand sowie über den roten Kreis gewundert: „Mais pourquoi ce cercle rouge sur la torsade inférieure et cette large tache couleur de sang à la partie inférieure gauche de la torsade extérieure?“ Quarré 1964, S. 71. Im Vergleich mit der Hostiendarstellung von Robinet Testard, bei der der äußere Rand fehlt, weist Wieck auf die Beschädigung hin. Er schildert den Verbleib der abgebrochenen Stücke und beschreibt die Veränderungen der bildlichen Erscheinung der Hostie, die er ebenfalls auf die Beschädigungen zurückführt. Vgl. Wieck 2007-1, Anm. 14.

498 Zu den biografischen Angaben vgl. Matarasso 2001, S. 156–157.

mit der Miniatur der *Verkündigung*, gemalt. Die Platzierung an dieser signifikanten Stelle im Stundenbuch macht die Bedeutung der Hostie für den Besitzer bzw. die Besitzerin der Handschrift deutlich. Das begleitende Gebet *O salutaris hostia* fehlt, woraus Roger Wieck schließt, dass der Besitzer bzw. die Besitzerin des Stundenbuches das Gebet „by heart“, also auswendig, gekannt haben muss.⁴⁹⁹

In ihrer puren Form und der hervorgehobenen Stellung bietet Testards Hostie weitere Deutungsmöglichkeiten: Mit Bezug auf die Eucharistie eignet sie sich in besonderer Weise zur Kontemplation⁵⁰⁰ und kann als Zeichen des Opfers verstanden werden, um Heil und Versöhnung zu erlangen. Mit dem Bild von *Christus als Weltenrichter* wird darüber hinaus ein Bezug zum *Jüngsten Gericht* hergestellt. Betrachtet man sie nicht als ungewöhnliches, separates Phänomen, sondern im Gesamtkontext der Handschrift, so ergibt sich ein komplexes Sinngefüge der Miniaturen: Die *Hostie* auf fol. 17v und die Miniatur des *Jüngsten Gerichts* zu Beginn des Toten-Offiziums auf fol. 109 zeigen beide *Christus als Weltenrichter*. Sie bilden eine rahmende Klammer für die Szenen der Heilsgeschichte und die Bußpsalmen mit den Bildern der *Todsünden*. Die Besinnung darauf soll den frommen Beter vor der ewigen Verdammnis bewahren, die ihm in der Miniatur des *Jüngsten Gerichtes* in Form eines furchterregenden, qualmenden, schwarzen Höllenschlunds, in welchen teuflische Gestalten die verdammten Seelen in einem brennenden Karren führen, auf das Anschaulichste vor Augen geführt wird. Die Hostie, Sinnbild der Transsubstantiation, spiegelt darüber hinaus in der unmittelbaren Gegenüberstellung das Thema der *Verkündigung* an Maria, welches für die wundersame Menschwerdung Christi steht.

Im speziellen Fall der *Sainte Hostie miraculeuse de Dijon* muss man sich fragen, wofür sie zum Zeitpunkt der Entstehung der Handschrift, um 1475, noch stand und was Testard veranlasst haben könnte, sie zu malen: Wegen ihrer Unzerstörbarkeit galt sie als ein starkes Zeichen des Glaubens bzw. ein „Beleg gegen Glaubenszweifler“,⁵⁰¹ zugleich stand sie im Hinblick auf die Zerstörungslegende auch für Frevel und Juden Hass – Pächter zufolge wurde sie

499 Siehe Wieck 1997, S. 104.

500 Vgl. Izbicki, Thomas, *The Bleeding Host of Dijon: Its Place in the History of Eucharistic Devotion*, in: Mazour-Matusevich, Yelena/Korros, Alexandra (Hrsg.), *Saluting Aron Gurevich. Essays in History, Literature and Other Related Subjects*, Leiden und Boston 2010, S. 227–246, insbesondere S. 241: „The free-standing image in the Pierpont Morgan manuscript particularly invites contemplation without dictating the recitation of prayers. It provides no instructions or texts to recite; however, a pious reaction might be inspired by gazing at an image of Christ similar to the one that could be seen by visitors to Dijon.“

501 Bautier, Robert-Henri (Hrsg.), *Lexikon des Mittelalters*, Bd. II, München und Zürich 1983, S. 292, in Bezug auf Bluthostien allgemein.

sogar als Symbol zur Propaganda für einen Kreuzzug gegen die Türken eingesetzt.⁵⁰² Ferner kann sie als Hinweis auf das Haus Burgund und die Stadt Dijon verstanden werden, da sie hier in besonderer Weise verehrt wurde. Wieck zufolge soll Testards *New Yorker Stundenbuch* bald nach seiner Fertigstellung nach Burgund gelangt sein, um dort das Bild der Hostie einzufügen: „Apparently, however, this manuscript soon wandered to Burgundy, for an image of the Dijon wafer was added shortly after the book was completed.“⁵⁰³ Dass in einem Stundenbuch dieser Qualität die Hostie als einziges Bild nachträglich, von einem anderen Maler an einem anderen Ort ergänzt worden sein soll, noch dazu an einer Stelle, die sich nahtlos in den Rest der Handschrift einfügt, ist kaum nachvollziehbar. Die mit der übrigen Handschrift übereinstimmende Farbigkeit sowie die komplexe Gesamtkonzeption sprechen vielmehr dafür, dass das Bild der Hostie zusammen mit den anderen Miniaturen von Testard gemalt wurde.⁵⁰⁴

Die Tatsache, dass vor Testards *New Yorker Stundenbuch* von den heute bekannten Beispielen nur die zwei Stundenbücher von René d’Anjou in Paris und London das Bild der *Wundersamen Hostie* enthalten, stellt schließlich einen Bezug zu René d’Anjou und seiner Geschichte her. Diesbezüglich kann sie als Symbol für Gefangenschaft oder die Befreiung aus Gefangenschaft gedeutet werden. Auch wenn ein direkter Kontakt zu René, der sich 1471 in die Provence zurückzog, unwahrscheinlich ist, gibt es über die Verbindung zum Maler des Genfer Boccaccio⁵⁰⁵ einen Bezug zu dessen künstlerischem Umfeld und damit eine Möglichkeit, Testards Kenntnis des Motivs zu erklären.

6.3.3 Die sieben Bußpsalmen und die sieben Todsünden

Die sieben Laster *Superbia* (Hochmut), *Avaritia* (Geiz), *Invidia* (Neid), *Ira* (Zorn), *Luxuria* (Wollust), *Gula* (Völlerei) und *Acedia* (Trägheit) werden im allgemeinen Sprachgebrauch mit den Todsünden gleichgesetzt.⁵⁰⁶ Todsünden gelten als besonders schwerwiegende Verstöße gegen die bestehende Ordnung, die aus freiem Willen und mit vollem Bewusstsein begangen

502 Vgl. Pächt 1956, No 8, S. 41–67, hier S. 49, Anm. 37.

503 Wieck 2007-1, S. 394.

504 Meiner Einschätzung stimmt Wieck in einem Briefwechsel per E-Mail vom 7. August 2007 zu.

505 Vgl. dazu Avril 2007, S. 36–43.

506 Vgl. Katechismus der Katholischen Kirche, München u. a. 1993, 3. Teil, 1. Abschnitt, 1. Kapitel, Artikel 8 V, 1866, S. 490.

werden und damit eine vollkommene Abwendung von Gott bedeuten. In der Konsequenz ziehen sie die Strafe der ewigen Verdammnis nach sich.⁵⁰⁷

Die moralisch-philosophische Auseinandersetzung mit der Sündhaftigkeit des Menschen – und im Zuge dessen mit den Todsünden – nahm im mittelalterlichen Denken einen großen Raum ein. Besonders der Kampf zwischen Tugenden und Lastern, der in der um 400 n. Chr. von Aurelius Prudentius verfassten *Psychomachia* geschildert wurde, war ein beliebtes Thema, das in zahlreichen Abhandlungen, wie beispielsweise dem *Hortus Deliciarum* der Herrad von Landsberg, der *Pèlerinage de la vie humaine* des Guillaume de Deguileville oder auch dem *Roman de la Rose* von Guillaume de Lorris und Jean de Meung, aufgegriffen und variiert wurde.⁵⁰⁸ Entsprechend verbreitet war die bildliche Umsetzung, sei es in der Kathedralplastik, in Wandmalereien, Tapisserien oder in der Buchmalerei.⁵⁰⁹ Das Reitermotiv, bei dem die Tugenden und Laster als Ritter aufgefasst werden, wurde im 14. Jahrhundert in dem anonym verfassten Tiertraktat *Etymachia* entwickelt. Ihnen werden jeweils symbolisch konnotierte Rüstungsteile und gemäß dem Bestiarium ein symbolisches Tier zugeordnet; die ursprüngliche Kampfszene ist zu einer Prozession mutiert.⁵¹⁰ Da die Symbolik in ihrer Vielfältigkeit stark variiert, lässt sich keine vollständige Übereinstimmung zwischen den Zyklen feststellen.

Mit der aus dem Bewusstsein der Sündhaftigkeit erwachsenden Angst vor dem Zorn Gottes und den drohenden jenseitigen Strafen in Hölle und Fegefeuer entwickelte sich im

507 Vgl. Katechismus der Katholischen Kirche, München u. a. 1993, 3. Teil, 1. Abschnitt, 1. Kapitel, Artikel 8 IV, v. a. 1859–1861, S. 487–489.

508 Zur Thematik der Sieben Todsünden vgl. Bloomfield, Morton W., *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, Michigan 1952 (Reprint 967); Norman, Joanne S., *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York 1988; O'Reilly, Jennifer, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York 1988; Blöcker, Susanne, *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*, Münster und Hamburg 1993 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 8); Casagrande, Carla/Vecchio, Silvana, *Histoire des Pèchés Capiteaux au Moyen Âge*, Paris 2003; Newhauser, Richard G. (Hrsg.), *In the Garden of Evil: The Vices and Culture in the Middle Ages*, Toronto 2005; Flüeler, Christoph/Rohde, Martin (Hrsg.), *Laster im Mittelalter*, Berlin und New York 2009 sowie Newhauser, Richard G./Ridyard, Susan J. (Hrsg.), *Sin in Medieval and Early Modern Culture: The Tradition of the Seven Deadly Sins*, Woodbridge 2012.

509 So z. B. das Relief im Sockel des mittleren Westportals von Notre Dame in Paris von um 1200–1210; die Fresken mit den allegorischen Darstellungen der Laster von Giotto di Bondone in der Arenakapelle in Padua um 1306; die Fresken der Kirche Saint-Sulpice in Roussines, unweit von Angoulême, um 1400; ein Bildteppich mit dem Kampf der Tugenden und Laster, Regensburg, Altes Rathaus, um 1400. Aus den unzähligen Beispielen aus der Buchmalerei vgl. z. B. ein Exemplar der *Somme le roi*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 6329, auf fol. 145v beispielsweise die Gegenüberstellung von Mitgefühl und Geiz.

510 Als eine der frühesten *Etymachia*-Illustrationen gilt die Darstellung in der *Lumen animae* des Gotfridus (Vorau, Stiftsbibliothek, Ms. 130) um 1332. Vgl. Blöcker 1993, S. 190 ff.

Spätmittelalter ein ausgeprägtes Bemühen um Buße als Kampf gegen das Böse.⁵¹¹ Aus der zahlenmäßigen Übereinstimmung von Todsünden und Bußpsalmen ergab sich deshalb schon früh ein Bezug zueinander.⁵¹² Die sieben Bußpsalmen sind ein wichtiger Bestandteil eines Stundenbuches: Hier sollte der Beter nach dem Vorbild König Davids durch das Rezitieren der Psalmen 6, 31, 37, 50, 101, 129 und 142⁵¹³ dazu angeregt werden, über die eigenen Fehler nachzudenken und um Vergebung zu bitten. Durch diese vorab geleistete Reue konnte er hoffen, vor schweren Fehlritten und der damit verbundenen ewigen Verdammnis bewahrt zu bleiben.

Statt mit einer einzelnen Miniatur des gealterten, reuevoll betenden *König David*, die diesen Teil eines Stundenbuches üblicherweise einleitet,⁵¹⁴ hat Testard sein *New Yorker Stundenbuch* im Abschnitt der Bußpsalmen auf ungewöhnliche Weise mit einem vollständigen Zyklus der *Sieben Todsünden* illustriert. Die Miniaturen sind hochrechteckig und nehmen unter Einbeziehung des Bordüren- und bas-de-page-Bereiches die ganze Seite ein. Sie sind in zwei Bildfelder gegliedert, in die der zweizeilige Textanfang mitsamt der Initiale so integriert ist, dass er die Trennung der beiden Bildfelder betont; alle drei Teile sind mit einer gold-roten Strichrahmung eingefasst. Im oberen, größeren Bereich der Hauptminiatur reitet, jeweils formatfüllend und in Seitenansicht mal nach rechts, mal nach links gewendet, eine männliche Personifikation der Sünde auf einem Symboltier. Stilisierte Hügellandschaften oder schaukastenartig wirkende, meist mit blau-goldenen Brokatstoffen ausgeschlagene Innenraumkonstruktionen dienen als Kulisse.

Jedem der sieben Psalmen hat Testard eine Todsünde zugeordnet; die jeweils dazu passende Teufelsgestalt erscheint entweder im bas-de-page oder in der Hauptminiatur. Durch

511 Vgl. Dinzelbacher, Peter, *Angst im Mittelalter – Teufels-, Todes- und Gottese Erfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn u. a. 1996.

512 Vgl. Wieck 1997, S. 91 ff.

513 Nach der Zählung der Vulgata.

514 König David wird als Verfasser der Psalmen angesehen. Auch Darstellungen von David, der Goliath besiegt oder David, der Bathseba im Bad beobachtet, werden, wenn auch seltener, zur Illustration dieses Textteils verwendet; gelegentlich sind die Szenen der Davidsgeschichte auf einer Seite miteinander kombiniert. So wie beispielsweise in einem Stundenbuch für den Gebrauch von Paris (Paris, Petit Palais, Dutuit 35, fol. 93), das dem Dunois-Meister zugeschrieben wird und um 1450 entstanden ist, oder in einem französischen Stundenbuch der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Cod. lat. 10092, fol. 112), das ans Ende des 15. Jahrhunderts datiert wird. Ebenfalls gebräuchlich sind Miniaturen des Jüngsten Gerichtes, die den Sinn der Bußpsalmen mahnend zusammenfassen. Vgl. Wieck 1997, S. 91 ff. Robinet Testard ist mit all diesen Bild-themen vertraut: In den Stundenbuchblättern in Privatbesitz (zuvor Antiquariat Bibernmühle, Ramsen [CH]) zeigt er den Betenden David mit seiner Harfe (Blatt 7), im Luxemburger Stundenbuch eine Bathseba im Bad (BN, Ms. III 600, fol. 31v) oder eine Kombination der Davidsgeschichten im La Rochefoucauld-Stundenbuch.

Spruchbänder sind sowohl die Sünden als auch die Teufel gekennzeichnet. Im unteren Miniaturteil werden die abstrakten Sündenpersonifikationen in Genreszenen übersetzt.

Der erste Psalm (Psalm 6) wird auf fol. 84 mit einer Darstellung von *Orgueil* (Superbia), eingeleitet, die als Wurzel allen Übels angesehen wird.⁵¹⁵ (Abb. 125) Ein modisch gekleideter Jüngling mit langem goldgelocktem Haar sitzt nach rechts gewendet auf einem Löwen. Selbstverliebt blickt er in einen runden Spiegel, den er sich mit seiner linken Hand vor das Gesicht hält; in der Rechten hält er ein Szepter nach hinten. Im unteren Miniaturteil sitzt links *Luzifer* mit mächtigem Geweih, Speiß und schwerer Eisenkette um den Hals und zeigt auf eine höfische Gesellschaft, in deren Mitte eine vornehme Dame in burgundischer Mode einen Freier zurückweist und sich einem anderen jungen Mann zuwendet.

Psalm 31 wird auf fol. 86 mit der Personifikation von *Envie* (Invidia) illustriert. Ein vornehm gekleideter Herr mit einer Elster auf seiner nach hinten gestreckten rechten Hand reitet auf einem Kamel zum rechten Bildrand. (Abb. 126) In der linken unteren Ecke zeigt der höhnisch grinsende *Bellezebuth* (sic!) auf mehrere Männer, die sich auf der rechten Seite diskutierend und gestikulierend um den mit kostbaren Gefäßen und einem Berg Goldmünzen bedeckten Tisch eines feisten Geldwechslers oder Pfandleihers versammelt haben.

Auf fol. 88 ist *Ire* (Ira) zur Illustration von Psalm 37 dargestellt. (Abb. 127) Ein Mann in schlichtem Gewand reitet nach links auf einem Leoparden. Während er sich mit der rechten Hand ein langes Messer in die eigene Brust rammt, beißt er in ein Herz, das er in seiner Linken hält. Ein grauschwarzer *Leviathan* mit roten Flügeln folgt Tier und Reiter vom rechten Bildrand her. Im unteren Miniaturteil streiten sich links mehrere Frauen in einer Landschaft vor einem Häuschen. Rechts sind drei Männer in Streit geraten und handgreiflich aufeinander losgegangen. Zwischen den beiden Gruppen haben sich zwei Hunde kämpfend ineinander verbissen.

Psalm 50 beginnt auf fol. 91 mit einem Bild von *Avarice* (Avaritia). (Abb. 128) Auf einem Wolf, der sein Maul weit aufgerissen hat, reitet ein Mann nach rechts. Eine große, schwarze, prall gefüllte Geldkatze hängt gut sichtbar an seinem Gürtel; aus einem roten Beutel lässt er Goldstücke auf den Boden regnen. *Mammon* kauert als geflügelter Dämon im Hintergrund. Im bas-de-page sind Gruppen von Männern und Frauen zu sehen, manche haben ebenfalls prall gefüllte Geldbeutel. Rechts sitzt – wie zuvor schon bei *Envie* – ein Kaufmann hinter einem Tisch

515 Vgl. Buch Jesus Sirach (10,15).

vor einem Berg Goldmünzen. Ein Mann mit einem weißen Sack über der Schulter scheint mit ihm handeln zu wollen.

Glotonie (Gula) wird auf fol. 94 Psalm 101 zugeordnet. (Abb. 129) Ein nachlässig gekleideter Mann mit kurzem blondem Lockenschopf sitzt nach links gerichtet und weit zurückgelehnt auf einem Schwein. Er trinkt aus einem Krug und hat sich dabei vor lauter Gier die Brust mit Wein bekleckert. Als nächstes wird er wohl in eine dicke Schinkenkeule beißen, die er in seiner Linken hält; ein Bund Lauchzwiebeln steckt noch dazu in seinem Gürtel. Im unteren Miniaturteil hält sich der geflügelte Dämon *Berich* Mund und Nase zu und weist auf eine Tischgesellschaft auf der rechten Seite. Dort wird ausgiebig gegessen und getrunken, am linken Ende der Tafel beugt sich ein Mann von seinem Sitz zur Seite, um sich zu übergeben. Ihm wird von seiner Tischnachbarin geholfen, die ihm den Kopf stützt.

Die Darstellung von *P(ar)esse* (Acedia) illustriert Psalm 129 auf fol. 97. (Abb. 130) In einer Landschaft ist ein Esel vor Ermüdung zusammengebrochen; sein Reiter hat die Augen ebenfalls geschlossenen und droht vom Tier zu fallen, hält aber noch mit beiden Händen die Zügel des roten Zaumzeugs. Im unteren Bildfeld kniet der Teufel *Astarot* und zeigt auf eine Gruppe von Menschen, die in ihren Tätigkeiten innehalten: Eine Frau ist über ihren Spinnrocken gebeugt eingeschlafen, zu ihren Füßen hat sich ein Hund zusammengerollt. Vor einer Schuhmacherwerkstatt auf der rechten Seite stützt der Schuster mitten beim Zuschneiden des Leders dösend seinen Kopf in die Hand, sein Gehilfe ist mit der Arbeit im Schoß ebenfalls eingeknickt. Auch der Kunde stützt sich müde auf die Werkbank. Nur ein Junge, der hinter ihm steht, ist noch wach; er legt ihm die Hand auf die Schulter, um ihn zu wecken.

Für Psalm 142 ist auf fol. 98 als letzte der sieben Todsünden *Luxure* (Luxuria) gezeigt, welche als modisch gekleideter junger Mann mit langem blondem Lockenhaar auf einem Ziegenbock nach rechts reitet. (Abb. 131) Eine Nachtigall sitzt auf seiner nach hinten gestreckter rechter Hand, zugleich fasst er mit seiner Linken sanft eines der Hörner des Ziegenbocks. Im bas-de-page zeigt der grauschwarze Teufel *Asmodeus* auf drei Männer, die eine junge Frau in ihrer Mitte umwerben; am rechten Rand wehrt sich eine andere Frau gegen einen Mann, der ihr zudringlich unter den Rock greift.

Die Einzigartigkeit der Bildfindungen und die qualitativ hochwertige Ausführung der Miniaturen werden im Katalogeintrag bei Kraus⁵¹⁶ und von Roger Wieck⁵¹⁷ zwar vermerkt, aber erst William Voelkle hat Testards Zyklus der *Sieben Todsünden* in einem Artikel 1987 eingehend erörtert.⁵¹⁸ Voelkle, der die Miniaturen hier erstmals veröffentlicht hat, liefert neben kurzen Beschreibungen auch Interpretationen für die der *Etymachia* entlehnte Verwendung der Tiere: Demzufolge wird *Orgueil* der Löwe zugeordnet, der nach der Beschreibung im Bestiarium das mächtigste der wilden Tiere ist, das sich allen anderen gegenüber durchsetzt und das hochmütig in Bezug auf die Stärke seines eigenen Wesens ist. Der Leopard, den *Ire* reitet, wütet laut *Bestiarium* mit Gewalt und neigt zum Blutvergießen, dem Wolf von *Avarice* wird Habgier nachgesagt. Der Esel von *Paresse* gilt als Tier, das sich langsam bewegt, und der Ziegenbock, der zu *Luxure* gehört, wird als Inbegriff der Triebhaftigkeit angesehen.⁵¹⁹

Die sinngemäße Zuordnung der Teufelsgestalten leitet Voelkle aus Bibelstellen und anderen theologischen Schriften ab, wie z. B. *Luzifer*, der laut Jesaja 14, 12–14 wegen seines Hochmutes zum gefallenen Engel wurde, oder *Mammon*, der als Herr des Geldes *Avarice* entspricht. Dabei stößt er auch auf Widersprüchlichkeiten in Testards Darstellungen, wie die einzigartige Verwendung des Kamels bei *Envie*, das Voelkle der *Avarice* zuordnet, das in der *Etymachia* jedoch meist in Verbindung mit *Superbia* verwendet wird.⁵²⁰ Auch der vom Esel stürzende Reiter der *Paresse* ist ein Motiv, das sich eigentlich auf *Superbia* bezieht.⁵²¹ Noch

516 Vgl. Kraus o. J., S. 2–3. Kraus konstatiert einen erstaunlichen Realismus und die beinahe fotografische Qualität der Bilder. Zudem vermerkt die weitverbreitete Verwendung von reitenden Todsünden-Personifikationen zu der Zeit, insbesondere in der französischen Wandmalerei, und bezieht sich hier auf Émile Mâle, der neun Vergleichsbeispiele nennt. Vgl. Mâle 1908, S. 353–360.

517 Vgl. Wieck 1988, S. 99–100 und Nr. 53, S. 195 sowie ders. 1997, Nr. 75, S. 96.

518 Vgl. Voelkle, William M., Morgan Manuscript M. 1001: The Seven Deadly Sins and the Seven Evil Ones, in: Farkas, Ann E. et al. (Hrsg.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in Honour of Edith Porada*, Mainz am Rhein 1987, S. 101–114 und Tafeln XXXVII–LIV.

519 Vgl. ebd., S. 102–107. Voelkle bezieht sich auf die Übersetzung der Handschrift in Cambridge, University Library, Ms. ci. 4.26 von White, Terence H., *The Bestiary, A Book of Beasts*, New York 1954.

520 Vgl. ebd., S. 103. Laut Voelkle wird das Kamel wegen seiner Fähigkeit, Wasser zu speichern, *Avarice* zugeordnet. Er bezieht sich dabei auf eine Abhandlung zu Edmund Spensers *Versepos The Faerie Queene*, lässt allerdings außer Acht, dass dies erst 1580, also weit nach Testards Darstellung, verfasst wurde. Vgl. Norman 1988, v. a. S. 203–213 und S. 246, Abb. 99, 103 und 104. Harris, Nigel/Williams-Krapp, Werner, *Etymachie-Traktat. Ein Todsündentraktat in der katechetisch-erbaulichen Sammelhandschrift Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. 160*, München 1995, insbesondere S. 28. Im *Etymachie-Traktat*, das Johann Bämle 1474 in Augsburg gedruckt hat, heißt es, „... da ist die hochfart / der selb bott kumpt geritten / und siezt auff aine Dromedari ...“ in: „Hienach volget ein schoenemateri von den Siben todsünden vnd von den Syben tugenden darwider“, Augsburg [14]74, München, BSB, Digitale Sammlungen, 2 Inc. c. a. 300, Bild 7.

521 Vgl. Blöcker 1993, S. 68 und Casagrande/Vecchio 2003, S. 342 ff. Das Motiv der vom Pferd stürzenden *Superbia* findet sich an diversen Kathedralportalen des 13. Jahrhunderts, z. B. in Paris, Chartres oder Metz, aber auch im Stundenbuch des Herzogs von Bedford (London, BL, Add. Ms. 18850, fol. 96) im Medaillon unten links.

verwirrender ist die Geste der Personifikation von *Avarice*, die einen Beutel voll Münzen ausschüttet – ein Motiv, das normalerweise im Zusammenhang mit der kontrastierenden Tugend der Großzügigkeit erscheint.⁵²²

Nach einer vergleichenden Analyse der bildnerischen Verknüpfungen von Todsünden und Bußsalmen⁵²³ kommt Voelke zu dem Schluss, dass die Folge von Einzelminiaturen mit *reitenden Todsünden* im um 1450 entstandenen *Dunois-Stundenbuch* (London, BL, Henry Yates Thompson Ms. 3, fols. 159, 162, 165v, 168v, 172v und 174)⁵²⁴ (Abb. 132) der von Testard am nächsten kommt. Dort würden jedoch Frauen als Reitende dargestellt und auch die abweichende Zuordnung mehrerer Tiere trenne die Handschriften wiederum voneinander.⁵²⁵ Abschließend erklärt Voelke, dass Testard mit der Darstellung der Todsünden dem Beter die Konsequenzen für lasterhaftes Verhalten vor Augen führe, um ihn vor Fehlritten zu bewahren.⁵²⁶

In Ergänzung zu Voelke sieht Susanne Blöcker in Testards Fassung statt der bisherigen Aneinanderreihung der Szenen oder Typenfiguren eine anekdotische Erzählstruktur, die in der genrehaft-exemplarischen Inszenierung der bas-de-page-Szenen die typischen Verhaltensweisen der Sünder zeige. Abweichungen von der tradierten Bildsprache sieht sie im Einfluss der zeitgenössischen Literatur begründet, die zunehmend burleske Schwänke und Gleichnisse aus dem alltäglichen Leben zur Veranschaulichung von Tugenden und Sünden verwende.⁵²⁷

522 Vgl. Voelke 1987, S. 103 und S. 105, Anm. 32.

523 Vgl. ebd., S. 107. Erste Beispiele sind in Paris um 1420 entstanden, am bekanntesten ist die Miniatur mit dem Büßenden David und den Todsündendarstellungen in den umgebenden Medaillons im Bedford-Stundenbuch (London, BL, Add. Ms. 18850, fol. 96). In Anm. 45 nennt Voelke die Miniaturen in den Stundenbüchern in New York, PML, Ms. M. 453, fol. 98 und Wien, ÖNB, Cod. 1855, fol. 153v als Vergleichsbeispiele. Norman nennt im Zusammenhang mit dem Büßenden David noch weitere Handschriften aus der Sammlung von Henry Yates Thompson, die aber alle etwas später datiert werden als Morgan M. 1001, so ein flämisches Stundenbuch um 1490, ein italo-flämisches Stundenbuch des frühen 16. Jahrhunderts und das Stundenbuch des Admiral Prigent de Coëtivy um 1480, vgl. Norman 1988, S. 178, Anm. 10.

524 Zum Dunois-Stundenbuch siehe die Informationen der British Library mit Bibliografie und digital verfügbaren Abbildungen unter <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6439&CollID=58&NStart=3> (Stand 25.03.2024). Es wird dort zwischen 1440 und 1450 bzw. nach 1436 datiert.

525 Siehe Voelke 1987, S. 107–108. Voelke geht allerdings nicht im Einzelnen auf die Unterschiede ein: So reitet Neid im Dunois-Stundenbuch auf einem weißen Hund, Völlerei auf einem Wolf und Geiz auf einem Affen. Bei Testard ist dem Neid das Kamel zugeordnet, der Völlerei das Schwein und dem Geiz der Wolf.

526 Siehe Voelke 1987, S. 114.

527 Siehe Blöcker 1993, insbesondere S. 186–188 und Katalog Nr. 42, S. 293–295, Abb. 11a–g. Susanne Blöcker beleuchtet in ihrer Untersuchung zur Ikonografie der Sieben Todsünden die Texttradition und deren Verarbeitung in der bildenden Kunst unter besonderer Berücksichtigung der niederländischen und deutschen Malerei und Grafik in der Zeit von 1450 bis 1560. Sie bezieht dabei auch Testards Zyklus in ihre Analyse mit ein und liefert in ihrem Katalogteil Kurzbeschreibungen der Miniaturen.

Die Kombination von Teufeln als Stellvertreter der Hölle mit ihren zu befürchtenden Qualen und den Todsünden geht in ihrer Grundidee auf babylonische Quellen des 7. Jahrhunderts zurück, aber erst seit dem 13. Jahrhundert wurde jeder Sünde ein bestimmter Dämon zuordnet.⁵²⁸ Sie erlangte im 15. Jahrhundert zunehmende Popularität und fand zum einen in Moraltraktaten und geistlichen Schauspielen, zum anderen in der Gestaltung von Handschriften und Wandmalereien reichen Niederschlag.⁵²⁹ Zeitgleich zu Testards Handschrift sind die Miniaturen einer *Cité de Dieu* des Augustinus anzusetzen,⁵³⁰ in welcher in einer völlig anderen Bildidee Teufel vor einer in Kompartimente gegliederten Stadt tanzen und die Laster mit den entsprechenden Tugenden in genreartigen Szenen veranschaulicht werden. In einigen französischen Provinzkirchen der Region um Poitiers sind in Wandmalereien des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts ebenfalls die Todsünden zu sehen, die auf Symboltieren reiten und in einer Prozession zum Höllenschlund geführt werden.⁵³¹ Durch die Verbindung von reitenden Sündenpersonifikationen, Teufeln und Genreszenen bleibt Testards Zyklus jedoch einmalig.

Daraus ergibt sich in der Konsequenz die Frage, welche motivischen Vorlagen Testard abgesehen von den Todsünden-Reitern im Dunois-Stundenbuch zur Verfügung gestanden haben könnten. Eine Miniatur im vom Jouvenel-Maler illuminierten *Stundenbuch der Jeanne*

528 Vgl. Voelke, 1987, S. 113–114.

529 Als einige wenige Beispiele seien hier in Bezug auf Literatur und Schauspiel auf den „Processus Luciferi contra Jesum Christum“ des Jacobus de Teramo von 1382 verwiesen, das besser bekannt ist als das Buch „Belial“, und mit der Übersetzung des Nikolaus von Rohrbach 1461 und zahlreichen gedruckten Versionen, z. B. Augsburg 1473 oder 1476 (von Johann Bämmler), vor allem im ausgehenden 15. Jh. weite Verbreitung fand. Eine französische Ausgabe erschien 1485 in Lyon. In den „Redentiner Osterspielen“ von 1464 wiederum treten ganze Scharen von Teufeln auf.

530 Paris, BnF, Ms. fr. 18, fol. 3v; Den Haag, Rijksmuseum Meermannno Westreenianum, Ms. 10 A 11, fol. 6; die beiden Handschriften sind um 1478 entstanden, die Darstellung der Weltlichen Stadt ist identisch. Vgl. auch Blöcker 1993, Nr. 44 und 45, S. 296–299, die in ihrem Katalogteil Kurzbeschreibungen der relevanten Bilder liefert. Voelke bezieht sich auf die Den Haager Handschrift, vgl. Voelke, 1987, S. 111.

531 Voelke verweist ebenfalls auf Mâle, vgl. Voelke 1987, S. 108, Anm. 48, S. 109, Anm. 53 und S. 112, Anm. 72. Allerdings weist nur der Zyklus von St. Pierre-ès-Liens in Martignac namentlich gekennzeichnete Dämonen auf, vgl. Voelke, 1987, S. 110. Roussines ist aufgrund seiner Lage interessant, da es sich nur ca. 40 km von Angoulême und 20 km von Rochefoucauld entfernt befindet. Auch Jérôme Baschet geht in seinem Beitrag zur Geschichte der Sieben Todsünden kurz auf den Zyklus im New Yorker Stundenbuch ein, widmet sich aber im Wesentlichen der Entwicklung des Themas in der Wandmalerei. Einen interessanten Vergleich bietet hier das um 1470 entstandene Fresko in San Fiorenzo in Bastia Mondovì im Piemont, bei dem der Zug der Sieben Todsünden im unteren Bilddrittel von Teufeln in den Höllenschlund geführt wird. Darüber werden dem Betrachter die von den Teufeln vorgenommenen Höllenqualen sehr anschaulich vor Augen geführt. Vgl. Baschet, Jérôme, *Les sept péchés capitaux et leur châtements dans l'iconographie médiévale*, in: Casagrande/Vecchio 2003, S. 339–385. Ergänzend seien noch die Todsünden-Umzüge in den Kirchen St.-Martin in Champniers (Vienne) und St.-Martin in La Pommeraie-sur-Sèvre (Vendée) genannt, die ebenfalls von einem Teufel zur Hölle geführt werden. Vgl. Landry-Delcroix 2012, S. 155–161, S. 239–241 und S. 276–277.

de France (Paris, BnF, Ms. NAL 3244) war Voelkle wie Bloecker noch unbekannt, da es erst 2012 von der Pariser Bibliothèque nationale de France aus der Sammlung Martin Le Roy⁵³² erworben werden konnte und zuvor nur in vier Schwarz-Weiß-Abbildungen verfügbar war. Die Handschrift wird auf 1452 datiert und soll anlässlich der Hochzeit von Jeanne (1435–1482), der Tochter von König Charles VII. und Marie d’Anjou, mit Jean II. (1426–1488), Comte de Clermont und später Duc de Bourbon, entstanden sein.⁵³³

Hier beginnen die Bußpsalmen auf fol. 127 mit einem in der Landschaft knieenden *König David* mit Harfe in der Hauptminiatur, der zu einer Gotteserscheinung am Himmel fleht. In das umlaufende Bordürenfeld sind die reitenden Todsünden gemalt: *Superbia*, *Invidia* und *Ira* sind am rechten Rand in jeweils annähernd quadratische Abschnitte mit schmalen Bodenstreifen und Mustergrund eingefügt, *Avaritia*, *Gula* und *Acedia* reiten im bas-de-page hintereinander in einer Landschaft, die sich in den zum Falz hin schmaleren Randstreifen weiterzieht, wo sich schließlich noch *Luxuria* befindet. (Abb. 133) Auch wenn hier *David* und die *Todsünden* wiederum auf einer Seite zusammengefügt sind, gibt es mit der auf einem Bock reitenden weiblichen Figur der *Luxuria* und den Sündentieren Löwe für *Superbia*, Esel für *Acedia* und dem weißen Hund für *Invidia* Übereinstimmungen mit dem *Dunois-Stundenbuch* (London, BL, Henry Yates Thompson Ms. 3, fols. 159, 162, 172v). Abweichend ist dagegen die Verwendung eines männlichen Reiters für *Invidia*, eines Esels für *Ira* sowie des Leoparden für *Avaritia*. Das Schwein als Sündentier für *Gula* und die Reihenfolge der Sünden im Ganzen⁵³⁴ unterscheiden die Darstellung des Jouvenel-Meisters ebenfalls von der Arbeit des Dunois-Meisters,⁵³⁵

532 Victor-Prosper Martin Le Roy (1842–1918) war ein bekannter französischer Sammler mittelalterlicher Kunst und Schwiegervater des Kunsthistorikers Jean-Jacques Marquet de Vasselot (1871–1946). Vgl. Tomasi, Michele, Marquet de Vasselot, Jean-Joseph, in: Sénéchal, Philippe/Barbillon, Claire (Hrsg.), *Dictionnaire critique des historiens de l’art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris 2009, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/marquet-de-vasselot-jean-joseph.html> (Stand 25.03.2024).

533 Vgl. Avril, François, *Les Heures de Jeanne de France, duchesse de Bourbon, un chef-d’œuvre du Maître de Jouvenel retrouvé*, in: *art de l’enluminure*, Nr. 47, 2012, S. 4–66; König 1982, S. 48–49, 57–63 und 80–82. Siehe dazu auch Gras 2016, S. 37ff. Zwei Miniaturen – die Kreuzannagelung auf fol. 263v und die Kreuzigung auf fol. 270v – werden Jean Fouquet zugeschrieben, siehe dazu bei Avril 2012 insbesondere S. 18–20 und bei König 1982, S. 80–82. Die gesamte Handschrift ist digitalisiert und kann unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8571085n> (Stand 25.03.2024) studiert werden.

534 Im *Stundenbuch der Jeanne de France* folgen *Superbia*, *Invidia*, *Ira*, *Avaritia*, *Gula*, *Acedia* und *Luxuria* einander statt wie im *Dunois-Stundenbuch* *Superbia*, *Invidia*, *Acedia*, *Ira*, *Gula*, *Luxuria* und *Avaritia*.

535 Avril vergleicht die Todsünden-Folge im *Stundenbuch der Jeanne de France* ebenfalls mit dem *Dunois-Stundenbuch*, in der Kombination mit dem Büßenden David im Hauptfeld sieht er Übereinstimmungen zu einer Miniatur aus einem weiteren *Stundenbuch* aus der Bedford-Nachfolge aus der Sammlung Scott Schwartz, New York. Als Beispiel, wie sich die Pariser Vorlage verbreitet hat, führt Avril noch die entsprechende Miniatur in einem flämischen *Stundenbuch* an, das Liévin van Lathem um 1470 ausgemalt hat (Paris, BnF, Ms. NAL 215, fol. 122v). Vgl. Avril 2012, S. 16–18.

stimmen aber mit Testards Gestaltung überein, sodass man darin ein Bindeglied zwischen den Handschriften und eine weitere Anregung für Testards Bildfindung sehen kann.

6.3.4 Bildbezüge – Druckgrafik

Wieder lassen sich in Testards Miniaturen zahlreiche Rückgriffe auf druckgrafische Vorlagen feststellen. Bezogen auf die Reiterfiguren lassen sich Vergleiche zum zeitgenössischen Kartenspiel ziehen. Auch wenn die Darstellung von Reitern allgemein weit verbreitet und oft stereotyp ist, zeigen sich bei Testard in der Anlage der reitenden Sünden Parallelen zu dem um 1466 entstandenen *Großen Kartenspiel* des Meisters E. S.⁵³⁶ Dabei kopiert Testard die grafischen Vorlagen nicht einfach, sondern wandelt sie in einer Zusammenschau kreativ ab, wodurch sie ihr ganz eigenes Gepräge erhalten.

So erinnert z. B. der *Menschen-Unter* des Meisters E. S., der mit nach hinten gestrecktem linkem Arm auf einem Kamel reitet, in seinen Grundzügen an die Personifikation von *Envie*, doch ist die Haltung des Kamels bei Testard mit der ausgeprägten Rundung des Halses und der ornamental angelegten Mähne eher dem Pferd des *Menschen-Ober* des Meisters E. S. abgeschaut. (Abb. 134) Der *Menschen-Unter* ähnelt in seiner geckenhaften Erscheinung, mit den wallenden Haaren und der Feder am Hut der Figur von *Orgueil*, die ebenfalls einen Arm nach hinten streckt. Der Reiter, der den *Wappen-Unter* des Meisters E. S. vorstellt, stimmt hingegen in seinem über die Schulter nach hinten gerichteten Blick und der sich daraus ergebenden in sich gedrehten Körperhaltung mit *Luxure* überein; von dieser Karte lassen sich auch der Gesichtsausdruck von *Ire* und ihr Stab ableiten. *Luxures* Griff ans Horn des Ziegenbockes könnte dagegen dem *Vogel-Ober* des *Großen Kartenspiels* entlehnt sein, bei dem ein wilder Mann auf einem Einhorn reitet und das Horn des Tieres umfasst.

Und nicht nur für die Reiterfiguren der *Todsünden* lassen sich Rückgriffe auf druckgrafische Vorlagen ausmachen. Die Miniatur zur Terz mit der *Verkündigung an die Hirten* auf fol. 48 (Abb. 135) ist im umgebenden Bordürenfeld mit einer ländlichen Szene mit genrehafem Charakter ausgestattet. Im bas-de-page sieht man in einen Innenhof, in dem sich eine Schafherde, Ziegen, ein Esel, ein Pferd und mehrere Hunde von einem Stall aus nach rechts bewegen. In der linken Ecke befinden sich zwei Frauen vor einem Haus; eine von ihnen melkt eine Ziege, die andere ruft nach einem Kind, das in der Mitte ein Spielzeugwägelchen

536 Einen Überblick über diese Spielkarten bietet Lehrs, Max, Die Spielkarten des Meisters E. S. 1466: in heliographischen Nachbildungen, Berlin 1891. Einige Karten fehlen, u. a. Hunde-König und -Ober sowie der Wappen-Ober, die möglicherweise weitere Vergleiche geboten hätten.

hinter sich herzieht. Durch einen Bretterzaun ist der Hof von einer Weidelandschaft am rechten Rand abgeteilt, auf die Hirten ihr Vieh treiben.

Einige der Tiere basieren auf druckgrafischen Vorlagen des Meisters der Spielkarten, wie die vom rechten Bildrand überschrittene Kuh auf der Weide am rechten Rand, die sich mit dem Hinterhuf am Hals kratzt und dabei den Kopf weit zu ihrem Rücken umwendet. Sie wird von dem Hirschen angeregt worden sein, der sich in der Spielkarte der *Hirsch-Neun* (Paris, BnF, Cabinet of the Estampes) unten rechts mit dem Hinterlauf die Schnauze kratzt, in Kombination mit den darüber liegenden Tieren, die ihre Köpfe nach hinten drehen. Eine weitere Kuh ahmt Testard mit ihrer Dreiviertel-Ansicht von hinten und zugleich schräg nach oben gerichteter Stellung dem Hirsch links unten in der Spielkarte nach.⁵³⁷ (Abb. 136) Die Figur wiederholt er in seitenverkehrter Ansicht in dem nach rechts springenden Pferd vor dem Bretterzaun.

Nahezu identisch kehrt das rechts in der Mitte der Spielkarte liegende Reh an anderer Stelle im *New Yorker Stundenbuch* wieder: Auf fol. 150v ist es das Lamm, das in den Armen des *Hl. Johannes des Täufers* auf einem rot eingeschlagenen Buch liegt. Mit Standarte und Heiligenschein ausgestattet, stellt es als das Lamm Gottes das Attribut des Heiligen dar und erfährt somit eine Wandlung vom profanen zum christlichen Kontext. (Abb. 137)

Testards Christuskind, das in der Miniatur der *Madonna mit Kind und musizierenden Engeln* zum *Obsecro te* auf fol. 139 mit einem gestreckten und einem angewinkelten Bein ungewohnt offen auf dem Schoß der Madonna sitzt, findet man wiederum ähnlich freizügig in einer *Anbetung der Könige* des Meisters E.S. (München, Staatliche Grafische Sammlung, RBA 116 079).⁵³⁸

Ein weiteres Mal greift Testard im *New Yorker Stundenbuch* im Zusammenhang mit dem Thema „Spiel“ auf das Kartenspiel des Meisters E. S. als Vorlage zurück. Das Heilig-Kreuz-Offizium wird auf fol. 76 mit einer vergleichsweise herkömmlich gestalteten *Kreuzigung Christi* über einem zweizeiligen Textfeld eingeleitet. (siehe Abb. 76) Auch diese Miniatur ist von einem durchgehend historisierten Bildfeld eingefasst, am schmaleren linken Rand steht eine Gruppe Soldaten in einer weiten Wiesenlandschaft, am rechten Rand, in Begleitung mehrerer Frauen, hält die *Hl. Veronika* das Schweiß Tuch mit dem Antlitz Christi. Im Bereich des bas-de-

537 Diese Spielkarte ist zu sehen in Lehrs 1891, Tafel 11, Nr. 20. Vgl. dazu auch Geisberg, Max (Hrsg.), *Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte; Bd. 66), Straßburg 1905. Eine Sammlung der Drucke des Meisters der Spielkarten wird im Cabinet des Estampes der Nationalbibliothek in Paris aufbewahrt und ist online verfügbar unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200358m> (Stand 25.03.2024).

538 Zu sehen bei Wolff 1985, Nr. 7, S. 20.

page streiten sich drei Soldaten auf drastische Weise um Christi Gewand. Ihre überzogenen Posen lassen sich ebenfalls – teils in spiegelverkehrter Ansicht – von Figuren des *Großen Kartenspiels* des Meisters E.S. ableiten.⁵³⁹ Der Soldat rechts, der bei Testard mit gestrecktem rechten und leicht angewinkeltem linken Bein und mit nach links ausgreifenden Armen am Mantel zerrt, findet sich beispielsweise auf der *Menschen-Vier* links unten wieder; derjenige, der in der Miniatur in der Mitte auf dem Mantel sitzt, hat sich extrem ins Hohlkreuz nach hinten gebogen, um sich gegen seinen Angreifer auf der linken Seite zu wehren. Dieser wiederum steht mit einem extrem überstreckten rechten Bein hinter dem rücklings vor ihm Sitzenden, um ihn mit dem Dolch in seiner weit nach hinten gestreckten Hand, zu erstechen. Er ahmt in spiegelverkehrter Ansicht die Pose in der *Menschen-Neun* rechts oben nach. (Abb. 138 + Abb. 139)

Hinter den Kämpfenden ist auf einem hölzernen Bänkchen der Stein des Anstoßes, ein Tric-Trac-Spiel, zu sehen: Das Würfeln um den Mantel Christi wird damit zum lasterhaften Spiel, das in einen bedrohlichen Streit ausartet. Dies wiederum steht für *Ira* und stellt so einen Zusammenhang zur Todsünden-Thematik her. Mit dem Kreuzestod des Gottessohnes darüber wird dem Betrachter die Erlösung von den Sünden vergegenwärtigt.

Kartenspiele wurden als druckgrafische Werke vor allem im deutschsprachigen und niederländischen Raum wegen ihrer künstlerischen Qualität vielfach als Bildvorlagen benutzt⁵⁴⁰ und als Sammelobjekte geschätzt.⁵⁴¹ Doch haftete dem Kartenspiel auch der Ruf des Lasterhaften an, da es die Menschen vom Kirchengang oder von der Arbeit abhalten und etliche Spieler in den Ruin treiben würde. Als *Gebetbuch des Teufels* gegeißelt, verbot die Kirche gegen Ende des 14. Jahrhunderts das Kartenspiel und stellte es sogar unter Strafe.⁵⁴² Die stilistische Nähe von Testards Todsünden zu den Figuren eines populären Kartenspiels in Verbindung mit Teufelsgestalten kann folglich als Anspielung auf die Lasterhaftigkeit des Spiels verstanden werden, die der Interpretation der Bußpsalmen eine weitere Ebene hinzufügt. Testard legt seinem *New Yorker Stundenbuch* somit ein weiter gefasstes christlich-

539 Vgl. dazu auch Koreny, Fritz (Hrsg.), *Spielkarten. Ihre Kunst und Geschichte in Mitteleuropa*. Ausst.-Kat., 12.9.–3.11.1974 Grafische Sammlung Albertina, Wien 1974, Nr. 21, S. 64–66.

540 Vgl. ebd., S. 14. Sowie van Buren/Edmunds 1974 und Lehmann-Haupt, Hellmut, *Gutenberg and the Master of the Playing Cards*, New Haven und London 1966.

541 Vgl. Blöcker 1993, S. 47–48.

542 Vgl. Grupp, Claus D., *Spielkarten und ihre Geschichte. Historisches um des Teufels Gebetbuch*, Leinfelden 1973, S. 16–17. Beispielsweise wurden Kartenspiele 1376 in Florenz unter Strafe gestellt, 1378 in Regensburg und Konstanz verboten. Vgl. dazu auch Netchine, Eve (Hrsg.), *Jeux de princes, jeux de vilains*, Ausst.-Kat., Bibliothèque nationale de France und Bibliothèque de l’Arsenal 17.03.–21.06.2009, Paris 2009.

moralisches Konzept von Sünde und Vergebung zugrunde. Dieses geht über den Abschnitt der Bußpsalmen hinaus und bindet auch die Miniaturen der *Sainte Hostie miraculeuse de Dijon* und des *Jüngsten Gerichtes* mit ein.

6.3.5 Bildbezüge – Der Typus der historisierten Bordüren

Aus den historisierten Bordüren, welche die Hauptminiaturen umgeben, können weitere Einsichten über Testards künstlerische Prägung gewonnen werden. Sie ergänzen den für ein Stundenbuch üblichen Bilderkanon biblischer Szenen und beleben ihn durch genrehafte Elemente. Einzigartig ist nicht nur die bereits beschriebene ländliche Szene zur *Verkündigung an die Hirten* auf fol. 48 mit dem Kind, das ein Spielzeugwägelchen hinter sich herzieht (siehe Abb. 135), sondern auch die begleitende Darstellung des *Kindermordes* zur Miniatur mit der *Flucht nach Ägypten* auf fol. 57. Statt der verzweifelten Frauen, die ihre toten Kinder beklagen, dem Gemetzel der Soldaten aber meist passiv zusehen, wehren sich die Frauen in Testards Darstellung aktiv, indem sie den Soldaten kräftig ins Gesicht greifen oder die Schneide der todbringenden Schwertlanze mit der bloßen Hand umfassen. Andere verstecken ihre Kinder, wie die Frau auf der linken Seite, die mit einem Blick über die Schulter in einem Haus verschwindet, oder diejenige, die sich in der rechten unteren Ecke in gebückter Haltung vorsichtig umschaute und ihre etwas älteren Kinder hinter einer schräggestellten halbhohe Mauer, die sie von dem grausamen Geschehen abschirmt, quasi aus dem Bild hinaus wegschickt. (siehe Abb. 120)

Gemeinhin werden die umlaufenden historisierten Bordüren als wesentlicher Hinweis auf Testards künstlerische Nähe zum Maler von Poitiers 30 interpretiert. König hebt die Besonderheit der Kalenderbilder im *Stundenbuch der Adélaïde de Savoie* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 76),⁵⁴³ dem Hauptwerk dieses Künstlers, mehrfach hervor und sieht in ihm den ersten, der diesen neuen Typ der bebilderten Randgestaltung hervorgebracht hat:

„Vielleicht ist er der erste gewesen, der eine revolutionäre Art von Bordüren entwickelte: Sie füllten als Bild vor dem Pergament, in dem erst der Text Platz findet, den ganzen Rand der Seite. Erst später tauchen solche Randmalereien in der flämischen Buchmalerei auf ...“⁵⁴⁴

Der Typus der historisierten Bordüren wurde aus der Pariser Tradition des Boucicaut-Kreises und der Bedford-Werkstatt entwickelt. Die Seitenränder wurden hier durch komplexe

543 Allgemein zu diesem Stundenbuch vgl. Bouissounouse 1925; Meurgey 1930, S. 97–98; König 1982, S. 33 ff; ders. 2006 und ders. 2009, v. a. S. 35–42 und 47–49.

544 König 2009b, S. 25.

Architekturen in Bildräume gegliedert, in denen die zur Geschichte der Hauptminiatur gehörenden Szenen untergebracht werden konnten.⁵⁴⁵ König spricht diesbezüglich dem Maler von Poitiers 30 einen weitreichenden Einfluss zu, sowohl im Hinblick auf die Gent-Brügger Buchmalerei als auch auf nachfolgende Künstler in seinem näheren Umfeld – und damit auch auf Testard: „Spätere Buchmalerei in Poitiers bleibt entschieden von diesem Künstler beeinflusst; das gilt noch für Robinet Testard, dessen Schaffen bis in die Zeit von König Franz I. reicht.“⁵⁴⁶ Ähnlich hatte sich Avril 1993 geäußert, der das *Stundenbuch der Adélaïde de Savoie* als „le plus spectaculaire“ und die neuartige Randgestaltung als „formule ingénieuse“ bezeichnet.⁵⁴⁷ Nachdrücklich betont er in diesem Zusammenhang Testards stilistische Abhängigkeit vom Maler von Poitiers 30 und begründet damit seine Anfänge in Poitiers:

„Elle [die „formule ingénieuse“] sera également reprise dans un livre d’heures à litanies poitevines de la Pierpont Morgan Library (ms. 1001), oeuvre de jeunesse de Robinet Testard. Ce dernier fit sans doute ses débuts à Poitiers auprès du Maître d’Adélaïde de Savoie, auquel il est redevable de sa manière de peindre en tons plats et sans profondeur, et de ses bordures florales d’un bel effet décoratif.“⁵⁴⁸

Der Zusammenhang zwischen Robinet Testard und dem Maler von Poitiers 30 mag im Hinblick auf die historisierten Bordüren offensichtlich scheinen, bei näherer Betrachtung erweist sich diese Verbindung jedoch als nicht ganz so ausgeprägt. Außer im *Stundenbuch der Adélaïde de Savoie* hat der Maler von Poitiers 30 nur den Kalender in einem Stundenbuch aus der Stiftung Gulbenkian (Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135) mit diesen sehr markant bebilderten Bordüren ausgestattet, in allen anderen Handschriften hat er die Ränder auf herkömmliche Weise floral gestaltet, teils mit eingefügten Grottesken, Rundbildern oder kleinen szenischen Elementen.

Bei aller formaler Ähnlichkeit gibt es nur wenige konkrete Beispiele, bei denen sich ein motivischer Bezug zwischen Testard und dem Maler von Poitiers 30 herstellen lässt. Lediglich im Stundenbuch M. 1001 in New York gibt es vereinzelt vergleichbare Figuren, wie etwa der Hirte, dem bei Testard auf fol. 48 in der Hauptminiatur der *Hirtenverkündigung* vor Aufregung der Hut weit ins Gesicht gerutscht ist. Im *Stundenbuch der Adélaïde de Savoie* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 76) steht ein Hirte in ähnlicher Haltung und mit ähnlich verrutschter Kopfbedeckung auf fol. 29 neben der Geburtsszene im rechten Rand. Ferner erinnern Testards

545 König beschreibt dies ausführlicher in König 1982, S. 62–64. Vgl. auch Avril 2003, Nr. 55, S. 401 und König 2009b, S. 28.

546 König 2006, S. 184. Außerdem König 2006, S. 153 und 170. Ders. 2009, S. 24.

547 Avril/Reynaud 1993, S. 123.

548 Ebd.

hintereinander angeordneten schwarzen und weißen Schafe im bas-de-page zur *Verkündigung an die Hirten* (New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 48) an die Schweineherde in Beige, Braun und Schwarz, die in der Kalender-Miniatur zu *November* vom Maler von Poitiers 30 von einigen Schweinehirten für die Mast zu einem Wald getrieben wird (Chantilly, Musée Condé, Ms. 76, fol. 11). (Abb. 140) Die Tiere sind auf vergleichbare Weise gruppiert und beide Male gibt es ein Tier, das im Gedränge dem vorderen mit den Vorderläufen auf den Rücken gesprungen ist. Der kleine Junge bei Testard imitiert dazu mit seinem erhobenen linken Bein und dem linken ausgestreckten Arm den schwarz-weiß gekleideten Hirten des Meisters von Poitiers 30.

Etwas mehr Übereinstimmungen lassen sich zwischen Testards *New Yorker Stundenbuch* und den Stundenbüchern in Lissabon (Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135) und Madrid (Madrid, BN, Ms. Vitr. 25-3) beobachten, die als Nachfolgewerke des Malers von Poitiers 30 gelten.⁵⁴⁹ König unterscheidet im Lissabonner Stundenbuch vier Hände, von denen der Maler von Poitiers 30 einzig den Kalender beigetragen hat. Den Maler von Walters 222 stellt er als hauptverantwortlichen Maler heraus, der den Hauptmaler des Madrider Stundenbuchs und einen Nachfolger Fouquets in die Ausgestaltung mit einbezogen hat.⁵⁵⁰ König datiert die Handschrift um 1460/65 und somit vor das berühmtere Stück aus Chantilly.⁵⁵¹ Den Künstler aus der Fouquet-Nachfolge – der inzwischen als Maler der Jeanne de France näher bestimmt wurde –⁵⁵² siedelt er im Umfeld des Malers des Wiener Mamerot /Maler des Yale-Missale an.⁵⁵³ Die Handschrift aus Madrid datiert er um 1480.⁵⁵⁴ Gras gibt für das Madrider Stundenbuch einen Entstehungszeitraum zwischen 1465 und 1470 an und begründet dies einerseits mit einer stilistischen und ikonografischen Analyse, andererseits mit

549 Vgl. König 2009b, insbesondere S. 62. Zum Stundenbuch in Lissabon vgl. auch Avril 2003, Nr. 55, S. 399–401; König 2006, S. 31 ff. Zum Stundenbuch in Madrid vgl. auch Garcia, Elisa Ruiz, *Libro de horas de los retablos: Ms. Vitr. 25-3 de la Biblioteca Nacional, Faksimile-Kommentar*, Barcelona 2005 sowie Gras, Samuel, *Un livre d'heures à l'usage de Rome conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne*, in: *art de l'enluminure*, Nr. 50, 2014, S. 2–27.

550 Vgl. König 2009b, S. 71 ff.

551 2006 hatte König die Handschrift aus Lissabon noch um 1475 datiert. 2009 kommt er nach einer Analyse der Kalender in Lissabon und Chantilly zu dem Schluss, dass das Lissabonner Stundenbuch früher entstanden sein muss. Vgl. König 2009b, S. 39–42, 87–90 und 101–102.

552 Vgl. König 2007, S. 125. Vgl. Gras 2014, S. 6–7 und ders. 2016, insbesondere S. 21. Vgl. Seidel 2017, S. 67–68. Siehe auch FN 392.

553 Vgl. ebd., S. 71–85 und 87–101.

554 Vgl. König 2006, S. 179. Hier benennt er den ausführenden Künstler noch als Maler des Jean Charpentier, nimmt dann jedoch Abstand von dieser Zuschreibung. Vgl. König 2009b, S. 60 ff. und S. 85 und 99. Zum Maler des Jean Charpentier vgl. auch Randall 1992, S. 212–216, Nr. 143 sowie Avril/Reynaud 1993, Nr. 158 und 159, S. 288–290.

einem liturgischen Kalendereintrag, den es laut Leroquais erst ab 1468 gegeben haben soll.⁵⁵⁵ Das würde allerdings nicht ausschließen, dass die Handschrift erst später entstanden ist.

In beiden Stundenbüchern gibt es zahlreiche umlaufende historisierte Bordüren, die das Hauptbild ergänzen. Abgesehen von der speziellen Randgestaltung ist es die von Fouquet entlehnte Aufteilung einiger Bildseiten in eine über das ursprüngliche Bildfeld hinaus erweiterte querrechteckige Miniatur oben und einen zweiten um den Text herum geführten Bildbereich unten, welche die drei Handschriften miteinander verbindet. Wie bei Testard werden außerdem in beiden Stundenbüchern die vier *Evangelisten* nach Rouennaiser Art in vier fast quadratischen Bildfeldern auf einer Seite, jeweils auf fol. 13, zusammen abgebildet.⁵⁵⁶ Zur *Verkündigung an die Hirten* wird in diesen Stundenbüchern im bas-de-page wie bei Testard, ausgehend von einem Stall am linken Rand, eine Schafherde gezeigt, die auf die Weide getrieben wird – wobei Testard die Szene anstelle von Hirten mit Kind und Frauen ausstattet (New York, PML, Ms. M 1001, fol. 44; Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135, fol. 47v und Madrid, BN, Ms. Vit. 25-3, fol. 44). (Abb. 141 + 142, vgl. Abb. 135) In Madrid wird die Schafherde noch von einigen Rindern begleitet, die rechts neben dem Textfeld in den Bordürenrand biegen, weshalb diese Miniatur der von Testard noch näher kommt.

Zur *Geburt Christi* wird in allen drei Handschriften im bas-de-page ein *Hirtentanz* gezeigt (Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135, fol. 43v und Madrid, BN, Ms. Vit. 25-3, fol. 38; New York, PML, Ms. M 1001, fol. 44) (Abb. 143, 144 + 145), bei dem sich, wie bei einer Farandole, abwechselnd Männer und Frauen an den Händen fassen und von einem Tänzer in einem offenen Reigen angeführt werden.⁵⁵⁷ Bei Testard spielt rechts am Ende der Reihe ein Dudelsackspieler die Musik, in Lissabon befindet dieser sich zusammen mit einem Flötenspieler im linken Bordürenbereich und ist aufgrund der Distanz zu den Tanzenden kleiner gegeben. In Madrid tauchen die gleichen Musiker wie in Lissabon im rechten Rand auf.

Eine Darstellung des *Hirtentanzes*, der Testards Fassung wesentlich stärker ähnelt, gibt es im bereits erwähnten *Stundenbuch der Jeanne de France* (Paris, BnF, Ms. NAL 3244). Der Jouvenel-Maler hat ihn auf fol. 91 ins bas-de-page einer vollständig historisierten Bordüre gesetzt, welche die Hauptminiatur mit der *Verkündigung an die Hirten* und den Textbeginn mit einer pastoralen Landschaft als durchgehend gestaltetes Bild umgibt. (Abb. 146) Wie bei

555 Vgl. Gras 2014, S. 6 und Gras 2016, S. 68.

556 Zu diesem Motiv vgl. König 2009b, S. 99.

557 Wie bereits in Kapitel 5 beschrieben, ist der Hirtentanz eines der wenigen Motive, die Testard in mehreren Handschriften auf ähnliche Weise wiederholt hat: im La Rochefoucauld-Stundenbuch (Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 57) und im Missale von Montierneuf (Paris, BnF, Ms. lat. 873, fol. 21).

Testard halten sich hier je zwei Männer und zwei Frauen abwechselnd an den Händen, neben denen, wenn auch links statt rechts, ein Dudelsackspieler steht. Testards Hirte im braunen Hemd und mit dem um die Hüfte geschnürten Hirtentäschchen ist demjenigen des Jouvenel-Malers nachempfunden, der als zweiter von rechts tanzt – lediglich die Beinstellung ist seitenverkehrt abgebildet. Der *Hirtentanz* des Jouvenel-Malers ist ins bas-de-page einer vollständig historisierten Bordüre gesetzt, die mit einer pastoralen Landschaft Hauptminiatur und Textbeginn als durchgehend gestaltetes Bild umgibt.

Insgesamt sind zehn Blätter im *Stundenbuch der Jeanne de France* mit umlaufenden Bordüren, die als durchgehendes Bild aufgefasst sind, ausgestattet.⁵⁵⁸ Das Manuskript wird früher als die vergleichbaren Arbeiten des Malers von Poitiers 30 datiert und es gibt noch frühere Ansätze in der Jouvenel-Werkstatt, die Ränder als Bild mit Bezug auf die Hauptminiatur zu gestalten. Das *Stundenbuch des Louis d'Anjou, Bâtard de Maine* (Cambridge, FM, Ms. 39-1950) aus den 1440er Jahren wirkt, als könne man darin die Entwicklung der Bildbordüren nachvollziehen: Einmal ist das Bordürenbild zu einem Drittel oder zur Hälfte um Hauptminiatur und Eingangstext herumgeführt, dann wieder nimmt das Bordürenbild drei Viertel der Seite ein oder bedeckt zwar schon vollständig das Blatt, ist aber am äußeren Rand noch durch Architektur gegliedert. Die restlichen Bereiche sind mit dem sonst üblichen floralen Dekor gefüllt. Zur *Grablegung* auf fol. 160 rahmt das Bordürenbild jedoch bereits vollständig die Hauptminiatur mit der Darstellung einer *Totenmesse* und bezieht sich mit einer Beerdigungsszene inhaltlich darauf.

Als weitere Anregung für Testard könnte nicht nur in Bezug auf die *reitenden Todsünden*, sondern auch in Hinblick auf die historisierten Bordüren das *Dunois-Stundenbuch* gedient haben.⁵⁵⁹ Auch hier wird die Hauptminiatur mit dem *Jüngsten Gericht* auf fol. 32v in einer umlaufenden Bildbordüre gleichsam fortgesetzt. Im linken Rand steigen über dem auf einem Kissen knienden Stifter die erlösten Seelen in den Himmel auf, die Verdammten auf der rechten Seite werden nach unten in einen aufgerissenen Höllenschlund gestoßen. Der *Höllenschlund* auf fol. 109 in Testards *New Yorker Stundenbuch* ist dem im *Dunois-Stundenbuch* vergleichbar: Beide Male ist er weit aufgerissen in der rechten unteren Ecke platziert und Qualm steigt in den Himmel auf. Die nackte, weit nach vorne gebeugte Gestalt,

558 Die Verkündigung an Maria auf fol. 35 mit der umlaufenden verschachtelten Architektur, die Raum für verschiedene Episoden der Mariengeschichte bietet, ist noch ganz dem Vorbild des Mazarine-Malers und des Bedford-Malers verpflichtet.

559 Zur Verbindung zwischen Arbeiten der Jouvenel-Werkstatt und dem Dunois-Stundenbuch vgl. König 1982, S. 62–63.

die im *Dunois-Stundenbuch* gerade vom Erzengel Michael mit einem langen Speer in den Abgrund gestoßen wird, ist bei Testard zu einer Teufelsgestalt mutiert, die über dem Höllenschlund schwebt und sich zur rechten Ecke der Hauptminiatur beugt, als wolle sie die dort mit dem Kopf auftauchende Gestalt eines Priesters als nächstes ins Verderben zerren. (Abb. 147 + 148)

Schließlich hat sich auch der Maler des Genfer Boccaccio mit diesem Bordürentypus beschäftigt. Im Fragment des *Stundenbuches der Philippe de Gueldre* (New York, PML, Ms. M 263) sind die um 1470–1475 datierten Hauptbilder der *Passion* mit den dazugehörigen Episoden gerahmt.⁵⁶⁰ Fünf der sieben Miniaturen sind vollständig von historisierten Bordüren umgeben, zwei sind nur zur Hälfte bebildert, die andere Hälfte ist mit Akanthus ausgefüllt. Zur *Grablegung* auf fol. 45 lagern im bas-de-page die Soldaten, die das Grab bewachen sollen. Zwei von ihnen, die die Gewänder Christi vom Boden aufheben, könnten wiederum mit den kämpfenden Soldaten im bas-de-page von Testards *Kreuzigung* auf fol. 76 in Verbindung gebracht werden; die architektonische Nische mit dem von Soldaten umringten Pilatus kehrt bei Testard auf ähnliche Weise, als von Soldaten umringter Herodes, im rechten Rand zur *Flucht nach Ägypten* auf fol. 57 wieder. (Abb. 149)

Durchgängig als Bild aufgefasste Bordüren, die sich auf die Hauptminiatur beziehen, existieren demnach schon eine Weile, bevor der Maler von Poitiers 30 sie auf besonders ausdrucksstarke Weise in Szene setzt. Auf welche Weise sich der Typus der umlaufend bebilderten Bordüre verbreitet hat bzw. wie sich die Weitergabe von Gestaltungsideen vollzogen haben könnte, hängt nicht zuletzt von der Datierung der einzelnen Stücke ab, die aber nicht immer als gesichert gelten kann. Festzuhalten ist, dass sie aus der Tradition des Boucicaut- und des Bedford-Kreises entwickelt wurde. Man findet Beispiele bereits beim Dunois- und beim Jouvenel-Maler, später beim Maler von Poitiers 30 und seinen Nachfolgern sowie auch beim Maler des Genfer Boccaccio.

Dass Testards Rand-Illuminationen auf den Maler von Poitiers 30 und seine Nachfolger zurückzuführen sind, wie dies in der Forschung bisher konstatiert wird,⁵⁶¹ wird durch diese neuen Erkenntnisse in Frage gestellt. Was zunächst als eindeutige Zugehörigkeit von Testards

560 Vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 59, S. 119 und König, Eberhard, *Les Heures de Philippe de Gueldre*: Angers 2009, Nr. 37, S. 330–331. (im Weiteren zitiert als König 2009c, Nr. 37) Die kleinformigen Heiligenbilder stammen von einer anderen Hand und werden um 1485 datiert. Auch für diese Handschrift sind digitalisierte Bilder verfügbar: <https://www.themorgan.org/manuscript/76863> (Stand 25.03.2024).

561 Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 123; König 2006, S. 184 und ders. 2009b, S. 18.

New Yorker Stundenbuch zu den Handschriften aus Lissabon und Madrid erscheint, stellt sich als nur partielle Nähe heraus. Als direkter Bezug zu Testards Arbeit kommt noch eher das Lissabonner Stundenbuch in Betracht, in dem laut König die Hauptverantwortung beim Maler von Walters 222 lag. Im *Missale ad usum Pictavensem* und im *Missale von Montierneuf* trifft Testard auf diesen Buchmaler und auch der Wiener Mamerot/Maler des Yale-Missale hat in diesem Werkstattverbund mehrere Miniaturen zum *Missale von Montierneuf* beigetragen.⁵⁶² Auch wenn das Madrider Stundenbuch eine große Nähe zu dem aus Lissabon aufweist, wirkt es stilistisch nicht wie eine Vorgängerhandschrift zu Testards Fassung. Denkbar ist, dass das Madrider Stundenbuch und Testards *New Yorker Stundenbuch* parallel entstanden sind und sich beide in ihrer Gestaltung auf die Lissaboner Handschrift beziehen.

Der Vorlagentransfer geht demnach im *New Yorker Stundenbuch* kaum über das hinaus, was man in Testards anderen Arbeiten beobachten kann: Immer gibt es nur vereinzelte Übereinstimmungen zu anderen Handschriften und anderen Medien; diese können zeitlich wesentlich früher entstanden sein oder sie sind regional anders zu verorten. Die Art der Blattaufteilung hat Testard bereits früh, 1471, in den *Grandes Chroniques de France*, zur Illustration der Eroberung Trojas gewählt (Paris, BnF, Ms. fr. 2609, fol. 12). Zweifellos hat er hier Anregungen aus dem Stundenbuch der Marguerite d'Orléans (Paris, BnF, Ms. lat. 1156B, fol. 163 oder fol. 174) verarbeitet. (Abb. 150 + 151) Verschiedentlich lassen sich Rückgriffe auf den Dunois-Maler und den Jouvenel-Maler feststellen. Das Stundenbuch *der Philippe de Gueldre* (New York, PML, Ms. M. 263) vom Maler des Genfer Boccaccio kommt ebenso als Anregung in Betracht wie die Arbeiten des Malers von Poitiers 30, zumal es sich hierbei um ein Fragment handelt und in weiteren Miniaturen möglicherweise noch deutlichere Verbindungen erkennbar geworden wären.

6.3.6 Überlegungen zur Provenienz – eine Besitzerin aus dem Haus Anjou oder Orléans?

In diesem Zusammenhang stellt sich einmal mehr die Frage nach den ursprünglichen Besitzern bzw. Auftraggebern der Handschrift. Die männliche Gebetsform lässt offen, ob sie für einen Mann oder eine Frau angefertigt wurde. Obwohl es keinerlei spezifische Anzeichen gibt, meint man bei Kraus doch genug Anhaltspunkte gefunden zu haben, um eine Besitz-Zuschreibung vornehmen zu können: Wegen der im Kalender genannten Lokal-Heiligen Hilarius, Radegunde,

562 Im *Missale von Montierneuf*, Paris, BnF, Ms. lat. 873 und im *Missale ad usum Pictavensem*, Poitiers, Kathedrale, ohne Nummer.

Philibert und Venantius Fortunatus, die Poitiers zugeordnet werden, und Eparchius (Cybar), der vor allem in Angoulême verehrt wird, wird bei Kraus davon ausgegangen, dass der/die potenzielle Besitzer/in in dieser Region ansässig gewesen sein müsse.⁵⁶³

Eine grün gekleidete junge Frau mit hoher Haube und offenem langen Haar erscheint gleich zweimal auf fol. 54: In der Hauptminiatur der *Darbringung* sieht man sie im Gefolge hinter Maria am linken Bildrand und ein weiteres Mal kniet sie betend im Bordürenbild neben der Hauptminiatur neben Maria mit dem Christusknaben und einer weiteren Heiligen vor einem Altar. Sie wird als die ursprüngliche Eigentümerin des Stundenbuches vermutet. (siehe Abb. 119) Das Altartuch mit goldenem fleurs-de-lis-Muster auf rotem Grund deutet Kraus als sicheren Hinweis auf eine Prinzessin des französischen Herrscherhauses, namentlich aus dem Haus Orléans:

„Presentation in the Temple. With, Circumcision. Also, with the Virgin, Child, St. Anne, and a lady, undoubtedly the owner for whom this manuscript was created, kneeling before an altar with a semis of fleur de lys. This picture is of the utmost importance in determining the original ownership of the manuscript. The fleur de lys design on the altar makes it very certain that the owner was a Princess of the house of France, (or, of course, of the Orléans branch).“⁵⁶⁴

Es soll sich demnach bei der jungen Beterin mit großer Wahrscheinlichkeit um Louise de Savoie, die Frau von Charles de Valois, Duc d’Orléans, Comte d’Angoulême, handeln. Beim Vergleich von Testards *New Yorker Stundenbuch* mit dem *Stundenbuch des Charles d’Angoulême* wird aus der Ähnlichkeit mancher Miniaturen geschlossen, dass die Handschriften etwa zur selben Zeit entstanden seien, was wiederum zeitlich zu Louise als Besitzerin passen würde.

Die vage Überlegung von Victor Leroquais, aufgrund der späteren handschriftlichen Notiz im Anschluss an das Gebet zur Hl. Margarete, Marguerite de Rohan, die Frau von Jean und Mutter von Charles d’Angoulême, als ursprüngliche Besitzerin der Handschrift anzunehmen, wird bei Kraus abgelehnt.⁵⁶⁵ Marguerite de Rohan sei zum angenommenen Zeitpunkt der Datierung bereits verwitwet gewesen und entsprechend in einem anderen Stundenbuch dargestellt.⁵⁶⁶ Da die Beterin auf fol. 54 aber ein junges Mädchen zeige, müsse das *New Yorker*

563 Siehe Kraus o. J., S. 1–10, insbesondere S. 7.

564 Ebd., S. 3.

565 Vgl. Leroquais, Victor, Bibliothèque de la Ville de Lyon. Exposition de mss. à peintures. Catalogue descriptif, 1920, Nr. 42, und Tafel XLIV.

566 Kraus bezieht sich auf das Stundenbuch der Marguerite de Rohan, das er aufgrund der Vorhänge, deren Musterung das Wappen Angoulême und Rohan zeigt, eindeutig der Gräfin zugeordnet. Vgl. Kraus o. J., S. 8. Zur Zeit von Kraus’ Beschreibung noch im Verkauf von Firmin Didot (Part IV, 1882, No. 17), heute Princeton, University Library, Robert Garrett Collection, Ms. 55. Vgl. Jean-Luc Deuffic, Marguerite de

Stundenbuch andernfalls ca. 1440 datiert werden, was im Hinblick auf die Miniaturen deutlich zu früh angesetzt sei. Auch die Überlegung, in der Figur des alten, bärtigen Mannes bei den vier *Evangelisten* (fol. 13), der *Anbetung der Könige* (fol. 51) und der *Flucht nach Ägypten* (fol. 57) Jean d'Angoulême wiedererkennen zu wollen, wird zu Recht für abwegig gehalten.⁵⁶⁷ Es wird entgegengesetzt, dass der Eintrag nach dem Gebet zur Hl. Margarete ebenso von Marguerite d'Angoulême stammen könnte, und es wird weiter für Louise de Savoie als ursprüngliche Besitzerin argumentiert, indem das Thema der Miniatur, die *Darbringung*, mit der Geburt eines ihrer Kinder in Verbindung gebracht wird. Darüber hinaus wird eine Ähnlichkeit der Beterin zu 20 bis 35 Jahre später entstandenen Portraits der Fürstin festgestellt. Das Fehlen eines besitzzuweisenden Wappens in dieser Handschrift überrascht ebenfalls nicht, da bekannt sei, dass Charles d'Angoulême und Louise de Savoie ihre Wappen gewöhnlich auf den Bücherschnallen zur Schau gestellt hätten.⁵⁶⁸

Der Zuschreibung an Louise de Savoie kann hier nicht zugestimmt werden, mehrere Gründe sprechen dagegen: Auch wenn nicht in allen Handschriften Louises ihre Wappen zu finden sind, so hat sie doch in den meisten Fällen sehr großen Wert auf einen derart eindeutigen Besitzhinweis gelegt. Die Bücher, die Robinet Testard nachweislich für sie illuminiert hat, sind nach ihrer Eheschließung mit Charles d'Angoulême 1488 entstanden; das Wappen Angoulême/Savoie ist dort in den Bordüren, in den einleitenden Initialen oder auch integriert in die Miniaturen in Fenstern oder Möbeln zu finden.⁵⁶⁹ Handschriften anderer Künstler lässt sie ebenfalls gerne mit ihrem Wappen oder ihrem Emblem, einem Flügel, schmücken.⁵⁷⁰ Die bei Kraus erwähnten Bücherschnallen ergänzen diese Besitzhinweise, ersetzen sie aber nicht vollständig. Nicht nachvollziehbar ist auch der Versuch, in über 20 Jahre später entstandenen Miniaturen Portraitähnlichkeiten feststellen zu wollen. Der Gesichtstypus der Beterin in der Darbringungsminiatur gleicht dem der übrigen weiblichen Figuren von Robinet Testard und weist keine individuellen Merkmale auf. In späteren

Rohan (+ 1496), et ses livres manuscrits, in: Notes de bibliologie: Livres d'heures et manuscrits du Moyen Âge identifiés (XIVe–XVIe siècles). (Pecia: Le livre et l'écrit 7.) Turnhout 2009, S. 129-133.

567 Siehe Kraus o. J., S. 8-9. Kraus bezieht sich dabei auf Leroquais, der diese Theorie selbst für unwahrscheinlich hält.

568 Siehe Kraus o. J., S. 7–10.

569 Das Wappen Angoulême/Savoie findet sich beispielsweise in den Heroïdes d'Ovide (Paris, BnF, Ms. fr. 875) mehrmals in den Fenstern.

570 In den Chants Royaux du Puy Notre Dame d'Amiens von Jean Pichore befindet sich das Wappen von Louise de Savoie in der Thronarchitektur (Paris, BnF, Ms. fr. 145, fol. 1v). Die Bordüren von Pichores Fassung der Heroïdes d'Ovide (Paris, BnF, Ms. fr. 873) zeigen eine Kombination von Windmühlenflügeln, Vogelflügeln und der Initiale „L“ auf Goldgrund.

Handschriften lässt sich Louise gerne auf idealtypische Weise als tugendsame Witwe darstellen, ist aber wiederum nicht vom allgemeinen Frauentypus des jeweiligen Buchmalers zu unterscheiden, sondern lediglich durch ihren charakteristischen Witwenhabit in Verbindung mit dem Wappen zu identifizieren.⁵⁷¹

Die Zuschreibung an Louise de Savoie ist vor allem im Hinblick auf die Datierung der Handschrift problematisch. Üblicherweise wird das *New Yorker Stundenbuch* um 1475 datiert. Zu diesem Zeitpunkt war Louise de Savoie aber noch nicht bzw. gerade erst geboren. Man müsste es demnach wesentlich später ansetzen, ins Jahr ihrer Heirat mit Charles d'Angoulême 1488 oder, bezogen auf die Geburt ihrer Kinder, sogar erst nach 1492 oder 1494. Dies wäre jedoch angesichts des Stils der Miniaturen nicht schlüssig, der denen des *La Rochefoucauld-Stundenbuches* nahekommmt.

In Testards *New Yorker Stundenbuch* gibt es einige signifikante Merkmale, die bisher noch nicht als Hinweise auf die Provenienz gedeutet wurden und die andere Zuschreibungsmöglichkeiten eröffnen: Die hochwertige Ausarbeitung der Handschrift lässt auf eine Anfertigung für eine Person aus höchsten Kreisen schließen. Neben dem Zyklus der *Todsünden* ist die *Sainte Hostie miraculeuse de Dijon* das ungewöhnlichste Bild der Handschrift. Abgesehen von dem Opfergedanken und der Thematik von Schuld und Vergebung ist sie mit René d'Anjou und der Zeit seiner Gefangenschaft in Dijon zu assoziieren. Die Hostie wäre demnach eine Anspielung auf eine Person aus dem engeren Umfeld von René d'Anjou, die zugleich, wie dieser selbst, in Gefangenschaft geraten und schließlich befreit worden war. Legt man den Hl. Eparchius in diesem Zusammenhang nicht regional auf die Gegend um Angoulême fest, sondern deutet ihn inhaltlich, dann würde auch er ins Bild passen: In der Heiligenlegende wird berichtet, dass er von dem Geld, das Spender ihm zukommen ließen, Gefangene freikaufte.⁵⁷² Deutet man nun diese Aspekte in Verbindung mit der weiblichen Begleitfigur in der Darbringungsminiatur und der Datierung der Handschrift auf um 1475, so stößt man – wie schon im *La Rochefoucauld-Stundenbuch* – auf die Geschichte von Renés Tochter Marguerite d'Anjou, die mit dem englischen König Henry VI. verheiratet war. Im Zuge der machtpolitischen Auseinandersetzungen um die englische Thronherrschaft verlor sie nicht nur ihren Mann und ihren Sohn, sondern geriet selbst in Gefangenschaft, aus der sie 1475 von König Louis XI. freigekauft wurde.

571 Vgl. ebd.

572 Vgl. Stadler 1861, S. 70.

Die Miniatur des *Erzengels Michael* auf fol. 149v, der den Teufel vor blauem Hintergrund mit goldenem fleurs-de-lis niederkämpft, könnte dabei auf Louis XI. bezogen werden, der 1469 den *Ordre de Saint Michel* als Gegenpart zu dem von Philippe le Bon 1430 etablierten burgundischen *Ordre de la Toison d'or* gründete.⁵⁷³ Wem auf fol. 114 das blaugrundige Wappen in der Architektur am rechten Rand über der *Auferweckung des Lazarus* – neben der Hauptminiatur des *Hiob*, also desjenigen, der alles verloren hat – gegolten haben mag, ist nicht zu erkennen. Die roten und blauen Ehrentücher mit goldenem fleur-de-lis-Muster an verschiedenen Stellen im Stundenbuch sowie das bekrönte Wappen mit den drei heraldischen Lilien, das auf fol. 54 neben der *Flucht nach Ägypten* in der Randarchitektur zum *Kindermord* über Herodes angebracht ist, stellen ebenfalls einen Bezug zum französischen Königshaus her, sodass ein Auftraggeber oder Besitzer aus diesem Umfeld denkbar wäre. (siehe Abb. 120)

Eine andere Auslegung in Verbindung mit den heraldischen Anspielungen ergibt sich, wenn man die Miniatur der *Darbringung* (fol. 54) und die dazugehörige Randdarstellung als Stifterbild genauer betrachtet. In der Regel wird der dargestellte Stifter/in von einem/einer Heiligen in der Funktion als Namenspatron/in begleitet. In Testards Miniatur folgt gleich eine ganze Schar von zumeist weiblichen Figuren der heiligen Familie, doch nur die Prophetin Hanna, die nach Lukas 2, 36–38 das Christuskind als Erlöser erkennt, ist durch einen Heiligenschein aus der Menge herausgehoben. In der Hauptminiatur ist nur ihr von einem roten Tuch bedeckter Kopf hinter Joseph und Maria auszumachen; in der Randszene kniet sie als Rückenfigur in rotem Mantel mit weißem Haubentuch links neben Maria. Im Lateinischen wird sie mit *Anna*, im Französischen mit *Anne* oder auch *Jeanne* übersetzt.

In Kombination mit dem heraldisch gemusterten Altartuch ergäbe sich daraus der Hinweis auf eine französische Prinzessin gleichen Namens. Sowohl Anne de Beaujeu (1461–1522), als auch Jeanne de Valois (1464–1505), die Töchter von König Louis XI. und Charlotte de Savoie, kommen dafür in Betracht.⁵⁷⁴ Die Hostie kann mit Burgund in Verbindung gebracht werden,

573 Zur Geschichte dieser Orden vgl. Pastoret, Emmanuel (Hrsg.), *Ordonnances des rois de France de la troisième race*, Bd. 17, Paris 1820, S. 236–255.

574 Zu Anne de Beaujeu vgl. Cluzel, Jean, *Anne de France, fille de Louis XI, duchesse de Bourbon*, Paris 2002. Erwähnenswert ist hier ein von Jean Colombe aufwendig ausgemaltes Stundenbuch, das auf 1473–1475 datiert wird und im Auftrag von Charlotte de Savoie für ihre Tochter Anne de Beaujeu bzw. Anne de France kurz vor ihrer Vermählung mit Pierre de Beaujeu angefertigt worden sein soll (New York, PML, Ms. M. 677). Jean Colombe stand zwar zu dieser Zeit nachweislich in den Diensten der Königin, die Argumente, mit denen die Zuschreibung an Anne de Beaujeu gerechtfertigt wird, sind jedoch nicht weniger spekulativ als die hier vorgestellten Überlegungen. Vgl. Dazu Legaré, Anne Marie, *Charlotte de Savoie's Library and Illuminators*, in: *Journal of the Early Book Society for the Study of Manuscripts and Printing History*, Vol. 4, New York 2001, S. 32–67, insbesondere S. 45–46; Dies., *Charlotte de Savoie (V. 1442–1483) ‚Aimoit fort la Lecture et les Livres ...‘*, in: Freigang, Christian/Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.),

denn einerseits hatte sich Louis XI. nach dem Zerwürfnis mit seinem Vater Charles VII. in den Jahren 1456–1461 an den burgundischen Hof von Philipp le Bon geflüchtet,⁵⁷⁵ andererseits war Pierre de Beaujeu, II. Duc de Bourbon (1438–1503), mit dem Anne 1473 verheiratet wurde, ein Enkel des burgundischen Herzogs Jean sans Peur (1371–1419) und Neffe von Philippe le Bon. Die Hochzeit und die Geburt des gemeinsamen Sohnes Charles (*1476) würden nicht nur der Datierung der Handschrift nahekommen, sondern auch zum Thema der Darbringung passen. Und schließlich wurde die Hl. Radegunde am französischen Königshof dieser Zeit besonders verehrt: Unter Louis XI. fanden mehrere Prozessionen zu Ehren der Heiligen statt, und Charlotte de Savoie wird in einer *Vie de sainte Radegonde* zu Füßen der Heiligen präsentiert (Paris, BnF, Ms. Fr. 5718, fol. 2).⁵⁷⁶ Dieses Bild hat ausgerechnet der Maler von Walters 222 gemalt, der neben Robinet Testard an der Ausmalung des *Missale von Montierneuf* und des *Missale ad usum Pictavensem* mitgewirkt hat. Von wem die spätere handschriftliche Notiz zur Hl. Marguerite stammt, bleibt unklar. Wie Marguerite d'Angoulême war auch Margarete von Österreich schriftstellerisch tätig. Und wie Louise de Savoie wurde auch sie am Hof von Anne de Beaujeu erzogen, sodass die Handschrift auf die eine oder andere Weise hätte weitergegeben werden können.

6.4 Resümee

Die drei in diesem Kapitel vorgestellten Handschriften weisen eine Fülle an außergewöhnlichen Bildideen auf, in denen Testards Gespür für feine Nuancierungen traditioneller Motive, sein haptisches Empfinden und sein Sinn für visuelle Spielereien deutlich zum Ausdruck kommen. Auch seine Fähigkeit, Miniaturen zu einer komplexen Gesamtkonzeption zusammenzustellen wird erneut deutlich. Die Stundenbücher bzw. Stundenbuchblätter sind zwischen 1474 und 1484 entstanden und gelten ebenfalls als Werke Poiteviner Buchmalerei. Durch die genaue Untersuchung eröffnen sich weitere Möglichkeiten,

Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, Berlin 2005, S. 101–122, hier v. a. S. 113. In der Beschreibung der Pierpont Morgan Library wird noch auf die Abkürzung ANE auf den folios 18, 21v, 25 und 50v sowie auf die Tatsache hingewiesen, dass die Initiale A bei St. Anna in der Litanei auf fol. 239v großgeschrieben ist. Was das Muster aus den Initialen A+V in der Wandverkleidung zu David und Bathseba auf fol. 213v bedeuten könnte, bleibt ungeklärt. Vgl.

<http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0677a.pdf> S. 4 (Stand 25.03.2024).

575 Später hat Louis XI. Burgund in erbitterten Auseinandersetzungen mit Charles le Temeraire unterworfen. Vgl. dazu Knecht, Robert J., *The Valois: Kings of France 1328–1589*, London 2007, S. 86 ff.

576 Vgl. Méridol, Christian de, *Le culte de Sainte Radegonde et la monarchie française à la fin du Moyen Âge*, in: *Les Religieuses dans le cloître et dans le monde des origines à nos jours: Actes du deuxième colloque international du C.E.R.C.O.R., Poitiers, 29.9.–2.10.1988*, Université de Saint-Étienne, 1994, S. 789–796, hier S. 794.

über darüberhinausgehende Zuschreibungen und Verortungen nachzudenken: Einzelne Bildmotive und manche stilistische Eigenart lassen sich, wie auch einige der Heiligen im Kalender des *La Rochefoucauld-Stundenbuches*, mit Rouen und der dort ansässigen Buchmalerwerkstatt des Malers der *Échevinage de Rouen* in Zusammenhang bringen. Raoul du Fou, der Besitzer des *Missale ad usum Pictavensem*, kann als Bischof von Évreux und Abt von Nouaille als Mittler zwischen der Buchmalerei aus Poitiers und dem Norden Frankreichs fungiert haben.

Die liturgische Zuordnung eines Ortes muss dabei nicht zwingend die Herstellung in dieser Stadt oder Region bedeuten. Mehrfach wurde inzwischen festgestellt, dass beispielsweise aus Tours oder Bourges stammende Buchmaler ebenso für Angers oder Poitiers gearbeitet haben.⁵⁷⁷ Auch haben Künstler wie der Maler der Marguerite d'Orléans oder der Maler von Poitiers 30 mit ihren Aufenthalten an unterschiedlichen Orten für neue Anregungen aus anderen Regionen gesorgt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass im Vergleich verschiedener Bildmotive kaum Übereinstimmungen zum Maler von Poitiers 30 hergestellt werden können. Potenzielle Ähnlichkeiten gehen nicht über das Maß hinaus, was sich auch zu anderen Künstlern bzw. Bildvorlagen feststellen lässt. Was Testard grundlegend vom Maler von Poitiers 30 trennt, ist dessen Sinn für die Darstellung von Licht. Dieses Empfinden für Lichtstimmungen lässt Testard weitgehend vermissen. Gelegentlich versieht er Bäume, Berge oder Gebäude mit einem Abglanz von Gold; die wenigen Fälle von Schatten, die er malt, scheinen nicht eine bestimmte Lichtquelle zu definieren, sondern vielmehr eine Plastizität zu erzeugen, welche die Figuren aus der Bildebene löst. Zuweilen gelangen ihm prächtige Sonnenuntergänge, doch scheint es ihm auch hier nicht so sehr auf eine durch Licht, sondern vielmehr auf eine durch Farbe erzeugte Atmosphäre anzukommen.

Unabhängig von dem Kontext, in dem die Handschriften entstanden sein könnten – sei es im Umkreis von Testards späterem Auftraggeber Charles d'Angoulême im Umkreis eines Mitglieds der Familie Anjou oder auch im Umfeld des Königshauses – lassen sich auch darin zahlreiche künstlerische Einflüsse ablesen, die Testard in seinem Werk verarbeitet: Wieder gibt es Miniaturen, die von Kompositionen der älteren Buchmalergeneration, u.a. vom Boucicaut-Maler, dem Bedford-Maler, den Limburg-Brüdern, dem Dunois-Maler und auch vom Maler der Marguerite d'Orléans inspiriert sind. Insbesondere im *New Yorker Stundenbuch*

577 Vgl. König 2009b, S. 61–62. In der Überlegung, den Maler des Madrider Stundenbuchs mit dem Maler des Jean Charpentier zu verbinden, folgt König der Einschätzung von Avril/Reynaud 1993, S. 288–290, die diesen Buchmaler in Tours verorten.

mit den historisierten Bordüren sind offensichtliche Bezüge zu Arbeiten des Jouvenel-Malers zu erkennen; im *La Rochefoucauld-Stundenbuch* und in den *Stundenbuchblättern* stellen neben manchen Bildmotiven und der Art der Randgestaltung vor allem die prismatischen Initialen eine starke Verbindung zum Maler des Genfer Boccaccio her. Verbindungen zum Jouvenel-Maler und den Künstlern aus dessen Werkstatt würden diese Vielfalt der Bildbezüge erklären. Ein früherer Aufenthalt Testards in Angers ist deshalb denkbar.

Druckgrafische Werke nutzt Testard auch hier wieder vielfach als Musterblätter. Mit einem hohen Maß an künstlerischer Freiheit übernimmt er sie stückweise und unabhängig von ihrem ursprünglichen Bildinhalt. Dabei kommt es ihm nicht darauf an, ob etwa eine Kuh oder ein Pferd in der Position eines anderen Tieres gegeben wird, bestimmend ist nur die Gestalt des Modells. Durch den Nachweis zahlreicher druckgrafischer Zitate im New Yorker Stundenbuch M. 1001, einer seiner frühesten Arbeiten, wird klar, dass Robinet Testard sich bereits weit vor seiner offiziellen Anstellung am Hof von Charles d'Angoulême mit diesem Medium auseinandergesetzt hat. Angesichts der zahlreichen Bildquellen, von Buchmaler-Werkstätten früherer Generationen und Regionen bis zu Druckgrafik, kann man von einer umfassenden Musterblattsammlung ausgehen, auf die Testard zurückgreifen konnte – sei es von ihm selbst angelegt oder von den Buchmalern erstellt, bei denen er ausgebildet wurde und die er dann weitergeführt und erweitert hat.

7 ROBINET TESTARD UND DER MALER DES GENFER BOCCACCIO

In einigen der zuvor beschriebenen Handschriften konnte aufgrund stilistischer Besonderheiten auf eine Verbindung Testards zum Maler des Genfer Boccaccio geschlossen werden. Um die noch eher allgemein gehaltenen Beobachtungen konkreter fassen zu können, wird in diesem Kapitel näher auf das Verhältnis der beiden Buchmaler eingegangen. Es werden Handschriften vorgestellt, in denen beide Künstler gewirkt haben, bzw. die in engem inhaltlichem Bezug zueinander stehen. Zum besseren Verständnis werden einige Informationen zum Maler des Genfer Boccaccio vorangestellt.

7.1 Der Maler des Genfer Boccaccio

Im Rahmen der Ausstellung über die Handschriften für René d'Anjou wurden 2009 in Angers zahlreiche Arbeiten des Malers des Genfer Boccaccio präsentiert.⁵⁷⁸ Sein Notname ist von einer Kopie von Giovanni Boccaccios *De casibus virorum illustrium* in der französischen Übersetzung von Laurent de Premierfait abgeleitet, die er um 1460 illuminiert hat und die heute in Genf in der Bibliothèque de Genève unter dem Titel *Des cas des nobles hommes et femmes* mit der Signatur Ms. fr. 191 aufbewahrt wird.⁵⁷⁹ (Abb. 152)

Zunächst wurden seine Arbeiten 1904 und 1908 von Paul Durrieu und noch 1940/41, mehr als 30 Jahre später, von Otto Pächt als Frühwerk von Jean Fouquet gedeutet.⁵⁸⁰ Erst Jean Porcher machte den entscheidenden Schritt zur Händescheidung und verwendete 1955 erstmals den Namen „maître de Jouvenel des Ursins“, den er 1959 auch als „maître du Boccaccio

578 Grundlegend zu diesem Künstler vgl. König 1982 sowie ders., Un atelier d'enluminure à Nantes et l'art du temps de Fouquet, in: *Revue de l'art*, Nr. 35, 1977, S. 64–73. Außerdem ders., *Das liebentbrannte Herz: Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996, insbesondere S. 103–115. Sterling und Avril beziehen sich im Wesentlichen auf König 1982, vgl. Sterling, Charles, *La peinture médiévale à Paris: 1300–1500*, Bd. 2, Paris 1990, S. 76–175 und Avril/Reynaud 1993, S. 109 ff. Umfassende Informationen zu diesem Buchmaler liefern Avril 2007, S. 36–43 sowie König 2009c, GBM, mit Katalogeinträgen zu den Handschriften, insbesondere Nr. 21, 33–42 und 46.

579 Vgl. Aubert, Hippolyte, *Notices sur les manuscrits Petau conservés à la bibliothèque de Genève (Fonds Ami Lullin)*, Paris 1911, S. 586–591. Und zuletzt König, Eberhard, *Le Livre des cas des nobles hommes et femmes*, traduit en français par Laurent de Premierfait, in: Angers 2009, Nr. 38, S. 332–335 (im Weiteren zitiert als König 2009c, Nr. 38) sowie Hochuli-Dubuis, Paule, *Catalogue des Manuscrits français 1–198*, Genf 2011, S. 354–355.

580 Vgl. Durrieu, Paul, *La question des oeuvres de jeunesse de Jean Fouquet*, in: *Recueil de mémoires publié par la Société nationale des Antiquaires de France à l'occasion de son centenaire*, Paris 1904, S. 111–119; ders., *Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Fouquet*, Paris 1908 (Durrieu 1908b) und Pächt, Otto, *Jean Fouquet: A Study of his Style*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Nr. 4, 1940–1941, S. 85–102.

de Genève“ bezeichnete.⁵⁸¹ Zuvor hatte Frédéric Lyna 1948 in der Beschreibung des *La Rochefoucauld-Stundenbuchs* den Maler des Genfer Boccaccio zum Vergleich genannt, ohne jedoch den Kontext zur Jouvenel-Werkstatt herzustellen oder auf die Debatte um einen frühen Fouquet einzugehen.⁵⁸² Eberhard König gelang 1982 eine neue Sicht auf den Jouvenel-Maler und seine Werkstatt: Ausgehend vom *Mare historiarum* des Giovanni Colonna (Paris, BnF, Ms. lat. 4915), das um 1448 für Guillaume Jouvenel des Ursins, den Kanzler von Charles VII. und später von Louis XI., angefertigt worden war, konnte König elf Künstler unterscheiden, wobei er den Maler des Genfer Boccaccio als den talentiertesten Schüler des Jouvenel-Malers herausstellte.⁵⁸³ Seine aktive Zeit kann auf ca. 1440 bis 1475/80 eingegrenzt werden, zu lokalisieren ist er möglicherweise in Nantes, mit Sicherheit aber vor allem in Angers.⁵⁸⁴ In der Jouvenel-Werkstatt war er außer am *Mare historiarum* an der Ausmalung einiger, hauptsächlich liturgischer Handschriften beteiligt, zu denen er einzelne Miniaturen beigetragen hat, wie beispielsweise die Darstellung des *thronenden Gottvaters* (fol. 186) oder den *Schmerzmann* (fol. 35) im sogenannten *Stundenbuch der Maria Stuart* (Paris, BnF, Ms. lat. 1405 und Privatbesitz, zuletzt Antiquariat Bibernmühle). In dieser Handschrift stehen seine Bilder, wie auch im *Mare historiarum*, unter anderem neben denen des Malers von Poitiers 30, der gelegentlich ebenfalls in der Werkstatt mitgearbeitet hat.⁵⁸⁵ Abgesehen von der künstlerischen Beziehung der Jouvenel-Gruppe zum Maler der Marguerite d’Orléans und zu Jean Fouquet ist die Mitwirkung an der *Bible Moralisée* (Paris, BnF, Ms. fr. 166, fol. 41–46v) aufschlussreich für die stilistische Entwicklung des Malers des Genfer Boccaccio, da er hier in Kontakt mit Arbeiten der Limburg-Brüder kam.⁵⁸⁶ Ihre Miniaturen übten starken Einfluss auf sein künstlerisches Verständnis aus, ebenso wie die von Barthelemy d’Eyck, als er für René d’Anjou oder dessen Umfeld arbeitete.⁵⁸⁷

581 Vgl. Porcher 1955, S. 118–119 und Nr. 274–290, S. 131–137 sowie ders. 1959, S. 87.

582 Vgl. Lyna 1948, S. 244.

583 Vgl. König 1982, S. 27–41 und Avril/Reynaud 1993, Nr. 54, S. 113 sowie Sterling 1990, S. 83–86.

584 Königs Überlegungen, die Anfänge der Jouvenel-Werkstatt in Nantes zu lokalisieren, wurden von der Forschung nicht angenommen; inzwischen hat König seine ursprünglichen Ansichten dazu überarbeitet. Vgl. dazu König 1982, 1996 und ders. 2009b, S. 7–21, v. a. S. 10; Avril/Reynaud 1993, S. 109–110 und Avril 2003, S. 414–417. König selbst fasst die Diskussion auch in seiner Abhandlung über den Maler von Poitiers 30 zusammen. Vgl. König 2006, S. 161–164.

585 Zu dieser Handschrift siehe Avril 2003, Nr. 56, S. 402–407; König 2013b, Nr. 24, S. 478–522 und Seidel 2017, S. 140ff.

586 Vgl. Lowden, John, *The Making of the Bibles Moralisées: Volume I: The Manuscripts*, University Park (PA) 2000, v. a. S. 251–284 und zu den Lagen S. 302–304. Zuletzt König/Lowden 2010.

587 Zum Verhältnis von Barthelemy d’Eyck und dem Maler des Genfer Boccaccio vgl. vor allem König 1996.

Aktuell können dem Maler des Genfer Boccaccio 28 Handschriften zugeschrieben werden, die er entweder ganz oder teilweise illuminiert hat. Zu den 27 bisher bekannten Werken ist im Juli 2020 ein bis dahin unveröffentlichtes Stundenbuch aus der Sammlung Bouruet Aubertot dazugekommen, das um 1460 in Angers und/oder Tours entstanden ist. Es enthält acht Miniaturen, von denen sechs Miniaturen vom Maler des Genfer Boccaccio illuminiert wurden, zwei wurden dem Maler des Münchner Boccaccio zugeschrieben.⁵⁸⁸ (siehe ANHANG 6) Nur neun dieser Werke sind umfassendere Arbeiten des Künstlers,⁵⁸⁹ die übrigen enthalten lediglich einzelne Miniaturen oder historisierte Initialen von seiner Hand, manche stehen im Kontext mit verschiedenen Buchmalern. Etwa die Hälfte der Arbeiten sind seit den 1460er Jahren in Zusammenhang mit dem Angeviner Hof von René d'Anjou entstanden.⁵⁹⁰ Ein direkter Bezug zu Barthelemy d'Eyck, dem bevorzugten Künstler von René d'Anjou, ergibt sich durch die Vollendung der *Théséide* in Wien (Wien, ÖBN, Codex Vindobonensis 2617).⁵⁹¹ Bei den übrigen Handschriften ist eine Besitzzuweisung entweder an René oder dessen Bruder Charles nicht eindeutig belegbar, das New Yorker *Livre des Secrets d'histoire naturelle* (New York, PML, M 461) scheint allerdings aufgrund des Wappens in den Miniaturen zu Campainie (fol. 15v) und Ululande (fol. 79) für René selbst oder seinen engsten Umkreis geschaffen worden zu sein.⁵⁹²

Acht der in Angers gezeigten Handschriften⁵⁹³ sowie ein Gebetbuch (Saint Germain-en-Laye, BM, Ms. R. 60732)⁵⁹⁴ sind mit den für den Maler des Genfer Boccaccio charakteristischen historisierten Initialen geschmückt: Diese von Avril als „lettrines prismatiques“⁵⁹⁵

588 Aktualisierung der Liste, die König 1982 zusammengestellt hat und die zu diesem Zeitpunkt 21 Handschriften umfasste. Vgl. dazu König 1982, S. 253. Das neu entdeckte Stundenbuch aus der Sammlung Bouruet Aubertot wurde am 17.07.2020 mit unbekanntem Verbleib versteigert, siehe Binoche et Giquello (Hrsg.), Collection Bouruet-Aubertot. Mobilier Objets d'art, Vente 17 juillet 2020, Hôtel Drouot, Aukt. Kat., Paris 2020, S. 70–81, abrufbar unter <https://www.gazette-drouot.com/telechargement/catalogue?venteld=103123> (Stand 18.08.2022)

589 Im ANHANG 6 die Nr. 2, 4, 10, 14, 17, 18, 20, 22 und 26.

590 Im ANHANG 6 die Nr. 9–11, 14–20 und 22–24. Vgl. Angers 2009, Nr. 21, 33–42 und 46.

591 König 1996, S. 103–115.

592 Vgl. Nordenfalk, Carl, Französische Buchmalerei 1200–1500, in: Kunstchronik, 9. Jg., Juli 1956, Heft 7, S. 179–189 und Abb. 4, hier S. 187. Nordenfalk erwähnt das Wappen von René d'Anjou, unterscheidet aber noch nicht den Maler des Genfer Boccaccio vom Jouvenel-Maler. Vgl. dazu auch König 1982, S. 92 und Avril, François, De quelques réflets italiens dans les manuscrits enluminés à la cour de René d'Anjou, in: Babelon, Jean-Paul (Hrsg.), Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel, Rom 1987, S. 43, Nr. 8. Vgl. ebenfalls Beaugendre 1996, S. 81 und zuletzt König, Eberhard, Le livre des secrets d'histoire naturelle, in: Angers 2009, Nr. 35, S. 324–325 (im Weiteren zitiert als König 2009c, Nr. 35).

593 Im ANHANG 6 die Nr. 14, 18–23 und 26.

594 Zu diesem Gebetbuch vgl. Antoine, Élisabeth, Un mystérieux livre de prières enluminé à la fin du XVe siècle, in: Art de l'enluminure, Nr. 7, Dez. 2003–Feb. 2004, S. 2–28, insbesondere S. 13–14 (mit Abbildungen auf S. 29–64.)

595 Avril 1987, S. 41.

bezeichneten Initialen haben ihren Ursprung in der italienischen Handschrift *De situ orbis* von Strabon (Albi, BM, Ms. 77).⁵⁹⁶ Dieses geografische Werk war René d'Anjou 1459 von dem venezianischen Staatsmann Jacopo Antonio Marcello überreicht worden. Es galt zunächst als Arbeit Andrea Mantegnas, wird heute jedoch dessen Schwager Giovanni Bellini zugeschrieben.⁵⁹⁷ Der Maler des Genfer Boccaccio übernimmt die Gestaltungsweise der humanistischen Schriftform, wandelt sie jedoch nach seinen eigenen, noch von der gotischen Tradition geprägten Vorstellungen ab. Inspiriert durch eine weitere italienische Handschrift, die *Cosmographia* von Claudius Ptolemaeus (Paris, BnF, Ms. lat. 17542), die René 1457 geschenkt bekommen hatte, ergänzt er diese Initialen durch Grottesken und halbfigurige Portraits.⁵⁹⁸

König hat den Stil des Malers des Genfer Boccaccio 1982 eingehend beschrieben und später um geringfügige Details ergänzt:⁵⁹⁹ Insgesamt sei der Stil dieses Künstlers noch sehr spätgotisch geprägt. In Anlehnung an die Limburg-Brüder zeige er Innenräume gerne wie in einem Schaukasten aus gotischer Bogen-Architektur. Seine Figuren, deren Köpfe im Verhältnis zum Körper immer ein wenig zu groß geraten,⁶⁰⁰ wirkten trotz einer gewissen Steifheit durch die Modellierung mit gestrichelten Linien und Punkten lebendig. Männer hätten in der Regel ausdrucksstarke Gesichter, die durch passende Gesten unterstützt würden, Frauen seien zierlich gestaltet. Die Farbigkeit sei gedämpft, der Maler benutze gerne Gelb- und Brauntöne und entwickle eine warme Tonalität. Gold werde häufig zur Höhung eingesetzt, sogar Wolken bekämen einen goldenen Schimmer. Kleidung werde mit zahlreichen kleinen Knickfalten versehen; Hüte wirkten oft ein wenig zu hoch aufgesetzt. Seine Vorliebe für kostbare Stoffe lasse den Einfluss von Barthelémy d'Eyck erkennen. Wegen seines Kolorits und seiner Darstellung von Brokat werde er in der älteren Literatur für einen aus Flandern stammenden Künstler gehalten. Sein Sinn für Licht und Perspektive sei dagegen noch nicht voll ausgereift.

596 Das Digitalisat dieser Handschrift kann man ansehen unter <https://cecilia.mediatheques.grand-albigeois.fr/viewer/107/?offset=#page=7&viewer=picture&o=&n=0&q=> (Stand 25.03.2024). Der Titel ist irreführend, da er eher mit dem bekannteren Werk von Pomponius Mela verbunden ist. In der Handschrift für René d'Anjou wird auf fol. 7 jedoch dieser Titel verwendet. Zu der besonderen Schriftart vgl. Meiss, Millard, *Andrea Mantegna as Illuminator: An Episode in Renaissance Art, Humanism, and Diplomacy*, Glückstadt/Hamburg 1957; Avril 1986, S. 268–283, vor allem S. 281, Anm. 28; ders. 1987, S. 39–47 sowie Thiébaux, Dominique, *Strabon. De situ orbi geographia*, in: Angers 2009, Nr. 6, S. 226–229.

597 Ebd.

598 Die Handschrift wurde von einem Künstler aus Padua illuminiert. Vgl. Thiébaux, Dominique, *Ptolémée – Cosmographia*, in: Angers 2009, Nr. 5, S. 224–225.

599 Vgl. König 1982, S. 30–32; ders. 1996, S. 103–115 und ders. 2009c, GBM. Außerdem Avril/Reynaud 1993, S. 106 und 109–119 sowie Avril 2007.

600 Siehe Avril 2007, S. 37.

Den Horizont setze er meist sehr hoch an; um räumliche Tiefe zu erzeugen, lege er Landschaft in hintereinander gestaffelten Streifen an und reduziere die Farbigkeit zum Horizont hin.⁶⁰¹

Gemäß der Vorgabe des älteren Modells des *Livre des Secrets de l'histoire naturelle* übernimmt der Maler des Genfer Boccaccio in seinen beiden Kopien dieser Handschrift die ungewöhnliche Technik der kolorierten Federzeichnung, bei der er zarte Pastell-Töne zeigt. Sein Duktus wirkt bei dieser Malweise, die er auch im Stundenbuch für Philippa von Geldern anwendet, unruhiger.⁶⁰²

Zu ergänzen ist die Vorliebe dieses Buchmalers, das Bildfeld nicht nur horizontal oder vertikal zu gliedern, sondern auch mittels einer extremen Diagonale, die das Bild meist in Form eines Abhangs zerteilt, wie beispielsweise im *Livre des Stratagèmes* (Brüssel, KBR, Ms. 10475, fol 8). Ein weiteres wiederkehrendes Detail ist eine breite goldene Borte an den Gewändern, die mit großen, abwechselnd roten und blauen Edelsteinen besetzt ist, zwischen die jeweils zwei Perlen eingefügt sind. Ein Beispiel dafür ist in einer Miniatur des *Speculum historiale* des Vincent de Beauvais (Lissabon, BNP, Ms. II. 126, fol. 132) zu sehen. (Abb. 153)

In der älteren Forschung wurde versucht, den Künstler mit einem bestimmten Namen in Verbindung zu bringen.⁶⁰³ Wegen seiner flämischen Eigenschaften und seinem engen Verhältnis zum Jouvenel-Maler wollte Charles Sterling ihn mit dem Pariser Buchmaler Colin d'Amiens identifizieren, den Jouvenel-Maler mit dessen Vater André d'Ypres.⁶⁰⁴ Da aber keine Beziehungen des Malers des Genfer Boccaccio zu Paris nachgewiesen werden können, wurde diese Zuschreibung abgelehnt.⁶⁰⁵ Auch eine Gleichsetzung mit Coppin Delf, einem Künstler, der auf den Zahlungslisten René d'Anjous erscheint, wurde überlegt,⁶⁰⁶ konnte aber ebenfalls

601 Siehe König 1982, S. 30–32.

602 Vgl. König 2009c, Nr. 37. König betont die Besonderheit, dass die Ausmalung eines Stundenbuches mit kolorierten Federzeichnungen extrem selten ist.

603 Zusammengefasst in Avril/Reynaud 1993, S. 113 und König 1996, S. 107–110.

604 Vgl. Sterling 1990, S. 76–175.

605 Nicole Reynaud hat versucht den Coëtivy-Master mit dem Namen Colin d'Amiens und den Maler des Dreux Budé mit André d'Ypres in Verbindung zu bringen. Vgl. Reynaud, Nicole, Le maître de Dreux-Budé, in: Avril/Reynaud 1993, S. 53–69. Ina Nettekoven hat festgestellt, dass auch diese Zuschreibungen nicht stimmig sind. Vgl. Nettekoven 2004, S. 34–35. Zusammengefasst hat diese Diskussion König 2006, S. 159–163 und 165.

606 Vgl. Schaefer, Claude, Le maître de Jouvenel des Ursins (Coppin Delf?), illustrateur du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, in: Arquivos do Centro Cultural Português, VIII, 1974, S. 81–114. Detaillierte Informationen zu Coppin Delf ohne die Verbindung zum Maler des Genfer Boccaccio findet man bei Lecoy de la Marche, Albert, *Le roi René. Sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires*, Paris 1875 (Neuaufgabe Genf 1969), S. 91–95.

nicht überzeugen, da Coppin Delf eher als Freskenmaler bekannt ist, nicht aber als Buchmaler.⁶⁰⁷

7.2 Ein Stundenbuch-Fragment – Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A. 19

Die konkrete Zusammenarbeit zwischen Robinet Testard und dem Maler des Genfer Boccaccio konnte François Avril 2007 im Fragment eines französischen Stundenbuches nachweisen, das heute in der Biblioteca Forteguerriana in Pistoia unter der Signatur Ms. A. 19 aufbewahrt wird.⁶⁰⁸ Bereits 1999 hatte er eine Abbildung daraus entdeckt, doch erst 2005 erfolgte eine nähere Untersuchung: Das Fragment besteht aus 84 Blättern mit den Maßen 10,5 x 7,8 cm, die drei erhaltenen Miniaturen sind nur 5,7 x 3,4 cm groß. Das Format stimmt mit dem Typus des sogenannten „kleinen Stundenbuches“ überein, der in der Werkstatt des Jouvenel-Malers mehrfach verwendet wurde.⁶⁰⁹ Das Fragment entspricht laut Avril im Umfang etwa einem Drittel bis einem Viertel eines normalen Stundenbuches und enthält im Wesentlichen den Teil des Totenoffiziums, das auf fol. 2 mit der Miniatur von *Hiob auf dem Dung* eingeleitet wird. Vom Marienoffizium ist nur ein kleiner Teil mit der Darstellung der *Geburt Christi* auf fol. 74 und der *Flucht nach Ägypten* auf fol. 79v erhalten.⁶¹⁰

Die drei Szenen sind in Semi-Grisaille gehalten, die Figuren vorwiegend in Weiß und Grau gegeben, die Landschaft bzw. der Hintergrund sind dagegen farbig gefasst und korrespondieren mit den jeweiligen umlaufenden Bordüren und den Initialen. Aufgrund stilistischer Merkmale konnte Avril die Miniaturen eindeutig dem Maler des Genfer Boccaccio (fol. 2 und fol. 79v) (Abb. 154 + 155) und Robinet Testard (fol. 74) (Abb. 156) zuordnen.⁶¹¹ Er unterscheidet die nervöse und zunehmend gepunktete Malweise, die zusammen mit gedrungenen Figuren mit übergroßen Köpfen und einem Himmel in vertikal gestrichelter Abstufung von Blau zu Weiß die späten Arbeiten des Malers des Genfer Boccaccio

607 Vgl. Avril 1987, S. 43, Anm. 12 sowie König 2009c, GBM, S. 142–143.

608 Vgl. Avril 2007, S. 36–43. Beschrieben und reproduziert auch bei Murano, Giovanna/Savino, Giuseppe/Zamponi, Stefano (Hrsg.), *I Manoscritti medievali della provincia di Pistoia*, Florenz 1998, Nr. 160, Tafel CLXXIV. Eine frühere Reproduktion findet man bei Santoli, Quinto, *La Biblioteca Forteguerriana di Pistoia*, Pistoia 1932, Abb. 12.

609 Als solche bezeichnet von König 1982, S. 56–67. Zum Typus der kleinen Stundenbücher gehören z. B. das Stundenbuch des Louis d’Aragon, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 39-1950; New York, PML, Ms. M. 199; das Stundenbuch der Jeanne de France, jetzt Paris, BnF, Ms. NAL 3244 sowie Paris, BnF, Ms. lat. 1405. Vgl. dazu auch Avril 2007, S. 37 und S. 42, Anm. 4.

610 Vgl. Avril 2007, S. 42, Anm. 5: Totenoffizium auf den fols. 2–72: Vigilien fols. 2–18, 49–72, Laudes fols. 19–48; Teile des kleinen Offiziums der Jungfrau, vom Ende der Laudes zur Prim fols. 73–75 und von Non zu Vesper fols. 76–80.

611 Vgl. Avril 2007, S. 37.

kennzeichnen,⁶¹² von der noch nicht voll ausgeformten Manier eines noch frühen Robinet Testard. Dessen glattere Malweise lasse bereits eine Reduzierung der Raumtiefe bzw. eine stärkere Ausrichtung auf die Fläche und eine Vorliebe für Gegensätzlichkeiten erkennen. Den Zeitraum 1470–75 sieht Avril als Schnittstelle zwischen dem reifen Genfer-Boccaccio-Maler und dem noch jungen Robinet Testard und datiert die Handschrift entsprechend.⁶¹³

Der Genfer-Boccaccio-Maler zeigt die Szenen der *Flucht nach Ägypten* und des *Hiob auf dem Dung* in hochrechteckigen Bildfeldern mit Bogenabschluss. Die umlaufenden Bordüren sind mit Akanthus, Blumenzweigen und Vögeln auf Pergamentgrund verziert; auf fol. 79v ist zentral unter dem Text ein Pfau eingefügt, der flügellose, rosige Putto im bas-de-page von fol. 2 wirkt seltsam fremd und scheint von einer anderen Hand zu stammen. Die ockerfarbenen Initialen zu dem einleitenden Text unterhalb der Miniaturen sind drei Zeilen hoch und entsprechen dem üblichen prismatischen Buchstabentyp auf farbigem Grund mit Akanthusmusterung im Binnenfeld. Die Figurengruppen nehmen jeweils etwa zwei Drittel der Bildhöhe ein. Sie sind im Vordergrund bis fast ganz an den unteren Rand gerückt, wobei der Streifen Wiese, zu dem sich der Esel in der *Flucht nach Ägypten* hinunterbeugt, hier die vermeintliche Repoussoir-Funktion nicht wirklich erfüllt. Die Hauptfiguren – die von einem Engel begleitete Maria, die mit dem Kind auf einem Esel reitet, und der mit gestreckten Beinen auf dem Dung sitzende Hiob – sind jeweils links platziert und blicken nach rechts. Josef und Hiobs Freunde wenden sich ihnen von der rechten Seite her zu, wobei Josef sich über die Schulter zu Maria umschaute. Hinter den Szenen erstreckt sich jeweils eine weite Landschaft, die im Hintergrund verblaut.

Testard nutzt für die Darstellung der *Geburt Christi* ebenfalls das hochrechteckige Format, lässt es aber nicht in einem Bogen enden, sondern gestaltet den oberen Bereich als Dach der Stallarchitektur, deren schmale Stützbalken die Miniatur zugleich zu den Seiten hin begrenzen. Der offene Giebel ist in der Breite des äußeren Rahmens in perspektivischer Verkürzung zu sehen. In die Mitte des Daches ist eine Gaube eingelassen, wie sie auch in der Geburtsszene seiner *Stundenbuchblätter* im Privatbesitz (vorher Ramsen (CH), Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert) (siehe Abb. 109) zu finden ist. In weißen Gewändern kniet Maria auf der linken Seite betend vor ihrem Kind, das auf ein weißes Tuch gebettet von drei Engeln sachte

612 Avril bezieht sich auf das Stundenbuch der Philippa von Geldern (New York, PML, Ms. M. 263), aber auch auf Pietro de'Crescenzi Rustican (Chantilly, Musée Condé, Ms. 340 [ancien 603]). Vgl. Avril 2007, S. 37–38 und Anm. 8 und 10. Die Miniatur des Hiob vergleicht er mit einer adäquaten Darstellung auf einem Einzelblatt aus Paris, Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts, coll. Masson, n° 170.

613 Vgl. Avril 2007, S. 37 und 39.

emporgehoben wird. Versonnen und fast lächelnd blickt sie auf den Christusknaben hinab, der seiner Mutter die Ärmchen entgegenstreckt. Josef runzelt eher besorgt die Stirn. Er kniet – ebenfalls weiß gewandet – hinter Maria und wird durch die hochaufragenden Engelsflügel geradezu von dem Kind ferngehalten. Sein Kopf befindet sich auf gleicher Höhe mit denen von Ochs und Esel, die im Hintergrund von links und rechts über die halbhohen Mauern in den Stall hineinschauen. Doch zugleich ist Joseph vor dem goldgemusterten blauen Ehrentuch und direkt unterhalb der Gaube so zentral im Bild positioniert, dass seine Stellung als irdischer Vater und Beschützer des göttlichen Kindes betont wird. Zwei Engel knien in der vollfarbigen Bordüre zwischen rot-blauem Akanthus und Blumen im bas-de-page auf einem Wiesenstreifen. Mit dem „GLORIA IN EXCELSIS“ auf dem blauen, in sich verschlungenen Spruchband, das sie zwischen sich halten, beziehen sie sich auf die Weihnachtsszene im Hauptbild. Ein dritter Engel kniet in Anbetung des Kindes im Bordürenfeld rechts oben. Gegenüber in der linken oberen Bordürenecke hockt ein grüner Papagei, der sich zum Geschehen umwendet. Er kann als Zeichen der Jungfräulichkeit Mariens verstanden werden, aber auch als Sinnbild des Logos.⁶¹⁴ Die Initiale, die im Binnenfeld des blauen prismatischen Buchstabenkörpers ein wie eine Vera Ikon in Gold gezeichnetes Antlitz Christi auf rotem Grund ziert, zeigt das kommende Schicksal an.

Die Stallarchitektur entspricht mit den seitlich rahmenden Pfosten und der Dachgaube den bereits beschriebenen Vergleichsbeispielen des Jouvanel-Malers. Im *Stundenbuch aus Lissabon* (Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135, fol. 43v) wird die Konstruktion vom Maler von Walters 222 aufgegriffen und im späteren *Stundenbuch in Madrid* (Madrid, BN, Vit. 25-3, fol. 38) vom Maler des Madrider Stundenbuches kopiert.⁶¹⁵ Das Semi-Grisaille der Figuren, die perspektivisch verkürzte Seitenansicht des Stalles, der im Profil gezeigte Eselskopf und vor allem die Engel, die das Christuskind mit der Unterlage leicht der betenden Mutter entgegenheben, ähneln dagegen der *Geburt Christi* im *Stundenbuch des Kanzlers Guillaume Jouvanel des Ursins* (Paris, BnF, Ms. NAL 3236, fol. 13), welches der Dunois-Maler um 1445–50 illuminiert hat.⁶¹⁶ (Abb. 157)

614 Vgl. Büttner, Frank/Gottdang, Andrea, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006, S. 132.

615 Dem Nachfolger des Meisters des Jean Charpentier zugeschrieben von König 2009b, S. 60–85. Vgl. dazu auch Gras 2014, S. 2–27.

616 Zu diesem Stundenbuch vgl. Reynaud, Nicole, Les Heures du chancelier Guillaume Jouvanel des Ursins et la peinture parisienne autour de 1440, in: *Revue de l'Art*, 1999, Bd. 126, Nr. 126, S. 23–35.

Und wie bei dem Weihnachtsbild der *Stundenbuchblätter* im Privatbesitz (vorher Ramsen (CH), Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert) (fol. 13) kombiniert Testard ein überliefertes Bildmotiv mit Elementen einer druckgrafischen Vorlage des Meisters E. S.: Neben dem frontalen Kopf des Ochsen und der leicht zum Betrachter gedrehten Maria in einem Manteltuch, das den Blick auf ihre schlanke Gestalt freigibt und sich zugleich in reichen Falten im Vordergrund ausbreitet, sind es die drei Engel, die um das Christuskind herum gruppiert sind, die besonders an den Kupferstich erinnern. (siehe Abb. 111) Der Rückgriff auf die Druckgrafik ist hier noch nicht so ausgereift wie in den späteren Arbeiten, doch zeigt dieses Beispiel, dass Testard sich schon zu Beginn seiner Laufbahn mit derartigem Vorlagenmaterial auseinandergesetzt hat. Zudem bindet er bereits in seinen frühen Arbeiten die überkommenen Bildmotive in eine komplexe Struktur ein, bei der Hauptbild und Randmotive miteinander korrelieren.

Die Verbindung zwischen den beiden Künstlern, die von Plummer und Avril hauptsächlich auf die Verwendung des prismatischen Initialtypus bezogen wurde, erhält durch das Nebeneinander ihrer Illuminationen in dem *Stundenbuchfragment* aus Pistoia eine eindeutige Bestätigung.⁶¹⁷ Anders als in seinen früheren Einschätzungen schließt Avril eine gelegentliche Zusammenarbeit in Angers nicht aus, wie z. B. in einer Ausgabe des *Livre des simples médecines* des Matthaeus Platearius in der Biblioteca Estense in Modena (Modena, Biblioteca Estense, Ms. Alfa.M. 5.9.-Est. 28).⁶¹⁸ An ein Lehrer-Schüler-Verhältnis der beiden Künstler mag Avril dennoch nicht glauben, da er Testard als bereits voll entwickelte Künstlerpersönlichkeit mit einem völlig anderen Temperament wahrnimmt.

„Cette collaboration répétée ne signifie pas pour autant qu’il exista un rapport de maître à élève entre les deux artistes. Dès l’époque précoce où il travailla aux côtés du Maître du Boccace, Robinet était une personnalité pleinement formée et il avait clairement défini ses choix artistiques, pour lesquels il n’était redevable que marginalement à son devancier.“⁶¹⁹

Er sieht ihn weiterhin eher in der Nachfolge des Malers von Poitiers 30 und des Malers der Jeanne de Laval, der ebenfalls eng mit dem Jouvenel-Kreis verbunden ist.⁶²⁰ Abgesehen von

617 Vgl. Avril 2007, S. 39–40 und Anm. 16 mit Verweis auf Plummer 1982, Nr. 45, S. 34 und Nr. 62, S. 47; Avril 1987, S. 42 und 44, Anm. 23 sowie Avril/Reynaud 1993, Nr. 58, S. 118.

618 Vgl. Avril 2007, S. 40.

619 Ebd.

620 Ebd. Zum Maler der Jeanne de Laval gibt es bisher nur wenig Informationen. Eine erste grundlegende Einschätzung des Künstlers hat König geliefert, vgl. König 1982, S. 13, 84–85, 105, 112, 115–116, 124, 134, 159, 166, 188 und 256. Die weitere Forschung basiert weitgehend auf König: vgl. Mérindol, Christian de, *Le roi René et la seconde maison d’Anjou, emblématique, art, histoire*, Paris 1987, v. a. S. 90–91; Avril/Reynaud 1993, S. 126–127; Avril 2003, Nr. 57, 408–413; Legaré, Anne-Marie, Psautier de

stilistischen Gemeinsamkeiten, die sich im Wesentlichen auf den glatten, deckenden Farbauftrag beschränken, gibt es in den bislang bekannten Werken dieser vermeintlichen Vorgänger jedoch nichts Konkretes, was über Testards üblichen Umgang mit Bildquellen hinausgeht. Da es sich bei dem Stundenbuch in Pistoia um ein Fragment handelt, kann man davon ausgehen, dass die ursprüngliche Handschrift mit weiteren, dem Kanon eines Stundenbuches entsprechenden Miniaturen ausgestattet war. Es ist möglich, dass weitere Bilder vom Maler des Genfer Boccaccio und/oder von Robinet Testard illuminiert wurden oder dass weitere Hände zu unterscheiden wären. Dass diese nicht erhaltenen Miniaturen weitere Erkenntnisse über das Verhältnis der beiden Künstler bieten würden, sollte deshalb bei künftigen Überlegungen zur künstlerischen Herkunft Testards berücksichtigt werden.

7.3 Les Secrets de l'histoire naturelle – Les Merveilles du Monde

Die Handschriftengruppe, die Robinet Testard mit dem Maler des Genfer Boccaccio und auch mit dem Maler der Marguerite d'Orléans verbindet, behandelt einen seltenen Text, der außer in einigen gedruckten Ausgaben nur in fünf illuminierten Fassungen erhalten ist: Der genaue Titel dieses Werkes lautet *Les Secrets de l'histoire naturelle – Les Merveilles du Monde*. Es sollte nicht mit dem Reisebericht des Marco Polo verwechselt werden, dessen französische Fassung ebenfalls unter dem Titel *Le livre des merveilles du monde* geführt wird und dessen bekannteste Handschrift, Ms. fr. 2810 der Bibliothèque nationale in Paris, mit 84 Miniaturen aus der Boucicaut-Werkstatt geschmückt ist.⁶²¹ Auch für Jean de Mandevilles Schilderung der Reise ins Heilige Land ist der Titel *Le livre des merveilles du monde* gebräuchlich. Der Text wurde von einem anonymen Autor zwischen 1371 und 1428 in Frankreich verfasst und bezieht sich auf zahlreiche bedeutende Gelehrte, wobei Plinius, Solinus sowie Gervais de Tilbury am häufigsten zitiert werden. Er ist in zwei Teile gegliedert: Im ersten Teil werden die geografische Lage und die Besonderheiten einzelner, mitunter mythologischer Länder oder Regionen beschrieben. Jedem dieser Gebiete ist ein Kapitel gewidmet, das zwischen wenigen

Jeanne de Laval, in: Angers 2009, Nr. 45, S. 351–354. Aktuell bereitet Marine Maillard eine Doktorarbeit mit dem Titel „Le maître de Jeanne de Laval: œuvres et sources d'inspiration d'un enlumineur angevin du XVe siècle“ zu diesem Künstler vor.

621 Zur Handschrift Paris, BnF, Ms. fr. 2810 vgl. Porcher 1955, S. 82–83 und ders. 1959, S. 66. Außerdem Meiss, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, London und New York 1968, S. 117, Abb. 80–100; Avril/Reynaud 1993, Nr. 1, S. 19; Avril, François/Gousset, Marie-Thérèse/Tesnière, Marie-Hélène et al. (Hrsg.), *Marco Polo. Das Buch der Wunder: Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, Faksimile-Kommentar*, Luzern 1996 sowie Bartz, Gabriele, *Der Boucicaut-Meister. Ein unbekanntes Stundenbuch*, Rotthalmünster 1999.

Zeilen und mehreren Seiten lang sein kann. Diese insgesamt 56 Kapitel sind weitgehend alphabetisch geordnet und jeweils zu Beginn mit einer Miniatur ausgestattet. Im zweiten, unebilderten Teil wird das Wesen der Dinge, wie Vögel, Bäume, Steine etc., in 17 umfassenden Kapiteln behandelt, im Stil vergleichbar mit dem *Livre des propriétés des choses*, das Bartholomaeus Anglicus um 1230/1240 geschrieben hat.⁶²²

7.3.1 Testards Fassung – Paris, BnF, Ms. fr. 22971

Die jüngste Fassung der *Secrets de l'histoire naturelle* ist die von Robinet Testard illuminierte Handschrift, die unter der Signatur Ms. fr. 22971 in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt wird.⁶²³ Sie umfasst 95 Blatt Pergament sowie zwei Vorsatzblätter und ein Nachsatzblatt mit den Maßen 31,0 x 20,5 cm. Die großzügigen Ränder lassen vermuten, dass sie nur wenig beschnitten wurde. Im Textspiegel von 19,3 x 13,0 cm wurde der Text mit zahlreichen Abkürzungen in äußerst sorgfältiger Bastarda einspaltig über 40 Zeilen geschrieben, Oberlängen sind am oberen Rand deutlich ausgearbeitet und bilden gelegentlich kleine Gesichter aus.

Vor fol. 1 ist ein Anschnitt sichtbar, der darauf hindeutet, dass die erste Seite abgetrennt und durch ein Vorsatzblatt ersetzt wurde. Im Unterschied zu den übrigen Lagen mit je vier Blatt weist die erste zudem nur sieben statt der üblichen acht folios auf. Es ist denkbar, dass auf der fehlenden Seite ein Index und der Prolog des Übersetzers aufgeschrieben waren oder dass sich hier ein Hinweis auf den ursprünglichen Besitzer befand. Die einzigen Spuren eines früheren Eigentümers sind die Notizen „Gaignieres no. 92“ [sic!] auf fol. 1 und „Traduction du Solin“ in einer Schrift des 17. oder 18. Jahrhunderts auf dem Vorsatzblatt. Der Buchblock ist mit Goldschnitt versehen, der Kalbsledereinband in einer Bindung aus dem 17. Jahrhundert ist sehr abgegriffen und an den Ecken beschädigt; auf dem Buchrücken sind in Gold Verzierungen, schreitende Löwen und die Worte „ANCIEN MIGNA“ geprägt.

622 Vgl. ebd. Den Text hat John B. Friedman eingehend analysiert.

623 Vgl. Omont, Henri et al., *Catalogue général des manuscrits français. Anciens petits fonds français*, Paris 1902, Bd. 2, S. 22–23. Die Handschrift wurde in der von Porcher organisierten Ausstellung von 1955 gezeigt, vgl. Porcher 1955, Nr. 342, S. 161, und von diesem 1960 kurz besprochen, vgl. Porcher 1960, S. 42–47. 1993/94 war sie in der großen Pariser Ausstellung von François Avril und Nicole Reynaud zu sehen, vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 228, S. 404. 1996 erschien ein Quasi-Faksimile mit einem allgemeinen Kommentar von Anne-Caroline Beaugendre, vgl. Beaugendre 1996. Die Handschrift wurde von dem Verlag Siloé, arte y bibliofilia aus Burgos faksimiliert, der deutscher Begleitkommentar von Röschel erschien 2012, der englische Kommentarband wurde 2018 gedruckt, siehe Friedman/Giogoli/Figg 2018.

Testards Exemplar der *Secrets de l'histoire naturelle* wurde von Charles d'Angoulême in Auftrag gegeben.⁶²⁴ Gegen Ende des 17. Jahrhunderts gelangte es in die Sammlung von François Roger de Gaignières, einem entfernten Abkömmling des Hauses von Guise. Als bedeutender Genealoge und Antiquar, Buchliebhaber und Sammler ließ Gaignières die *Secrets de l'histoire naturelle* neu binden, um sie seinen anderen Büchern anzupassen.⁶²⁵ Seine umfangreiche Bibliothek, die insbesondere zahlreiche geografische und topografische Werke enthielt, schenkte er 1711 dem „Sonnenkönig“ Louis XIV.; als Teil der königlichen Bibliothek ging sie schließlich in den Bestand der Bibliothèque nationale de France in Paris über.⁶²⁶ Aus der Verbindung Gaignières zum Adelsgeschlecht der Guise könnte der Weg der Handschrift in seinen Besitz erklärt werden: Claude de Lorraine war ein Weggefährte von François I.; beinahe gleichaltrig, wurde er bei Hofe zusammen mit dem künftigen König erzogen und kämpfte später an dessen Seite in einigen wichtigen Schlachten in Italien. Als Ausdruck des hohen Ansehens, das er bei Louise de Savoie und François I. genoss, wurde er 1528 zum 1. Herzog von Guise erhoben.⁶²⁷ Es wäre denkbar, dass die Handschrift zu diesem Anlass Claude de Lorraine überreicht wurde und so aus dem Haus Valois an das Haus Guise übergegangen ist.

Die Textdekoration

Abgesehen von den Miniaturen und den meist drei Zeilen hohen Initialen zu Beginn jedes Kapitels ist der Text in Ms. fr. 22971 selbst nur wenig dekoriert. Versalien sind gelb laviert; vereinzelt gibt es Zeilenfüllstreifen in Rot oder Blau mit floralem Muster in Gold, manchmal sind es auch einfach nur goldene Streifen, Knotenstücke oder mit der Feder gezeichnete und farbig kolorierte Spiral-, Rauten- oder Blumenbänder, die den Rest einer Zeile füllen. Es gibt jedoch keinerlei Rubriken, die dem Leser die Orientierung erleichtern würden. Dies spricht wiederum für ein nun verlorenes Inhaltsverzeichnis mit einer sorgfältigen Zuordnung von Themen und Seitenzahlen.

624 Der Eintrag unter Nr. 7 im Inventar des Fürsten lautet „Merveilles du Monde“ und bezieht sich möglicherweise auf Paris, BnF, Ms. fr. 2810. Testards Handschrift könnte mit den unter der Nr. 60 geführten „Mystères du Monde“ gemeint sein. Vgl. Sénemaud 1960, S. 149 und S. 176.

625 Vgl. Delisle 1868, S. 335–356, v. a. S. 353–354. Zu diesem Sammler vgl. Romet, Clothilde, Le Collectionneur François-Roger de Gaignières (1642–1715). Biographie et méthodes de collection, Catalogue de ses manuscrits, Diss. 2007, zusammengefasst unter <http://theses.enc.sorbonne.fr/2007/romet> (Stand 25.03.2024).

626 Vgl. ebd. und Avril/Reynaud 1993, Nr. 228, S. 404.

627 Zu Claude de Lorraine (1496–1550) vgl. Poull, Georges, La maison ducale de Lorraine, Nancy 1991 sowie Roche, François, Claude de Lorraine, 1. Herzog von Guise, Chaumont 2005.

Im ersten, geografischen Teil der Handschrift sind verschiedene Arten von Initialen zu unterscheiden: Die meisten sind in gängiger Weise in Blau, Gold oder Rot auf wechselseitig goldenen, roten oder blauen Grund gemalt. Die Buchstabenkörper selbst sind entweder mit Akanthus in Gold oder Silber oder mit feinen weißen Mustern geschmückt. Daneben verwendet Testard auch in dieser Handschrift den Typ der vom Maler des Genfer Boccaccio tradierten prismatischen Initiale. Die Binnenfelder der Buchstaben sind mit diversen Blüten, Ornamenten, Palmetten, Akanthus oder Goldmusterung vielfältig gestaltet. Nur drei der Initialen im ersten Teil sind schwarzgrundig. Im zweiten Teil der Handschrift, in der Abhandlung von der Beschaffenheit der Dinge, gibt es mehr Anfangsbuchstaben als Kapitel,⁶²⁸ was wohl auf einen Irrtum des Schreibers zurückzuführen ist, der den Text mit den entsprechenden leeren Stellen angelegt hat. Insgesamt wirken die Initialen in diesem Textteil homogener. Von den beiden ersten abgesehen sind alle anderen Initialen in Gold mit roter Höhlung auf schwarzem Grund gemalt, die Binnenfelder sind wie im ersten Teil mit Blumen, Ornamenten oder Akanthus gefüllt. Sie lassen sich besonders gut mit den Initialen aus dem *Rustican* des Malers des Genfer Boccaccio (Chantilly, Musée Condé, Ms. 340) vergleichen. (Abb. 158 + 159)

Die prismatischen Initialen sind ein wichtiges stilistisches Element, das zur Einordnung der Handschrift sowohl in Bezug auf die anderen Fassungen der *Secrets de l'histoire naturelle* herangezogen werden kann als auch im Hinblick auf die Stellung in Testards eigenem Schaffen. Diese spezielle Buchstabenform wurde laut Avril in Frankreich erstmals vom Maler des Genfer Boccaccio verwendet.⁶²⁹ Abgesehen von vereinzelt Beispielen aus dem Angeviner Umfeld und einer *Chronik der Bretagne* (Paris, BnF, Ms. fr. 8266, datiert 1480/82) wurden sie in größerem Umfang nur noch von Robinet Testard übernommen.⁶³⁰ Somit stehen sie für einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Robinet Testard und dem Maler des Genfer Boccaccio.⁶³¹

Testard selbst gebraucht prismatische Initialen häufig, vor allem in den Werken, die er für Charles d'Angoulême und Louise de Savoie angefertigt hat: außer in den *Secrets de l'histoire naturelle* kommen sie beispielsweise im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême*, im Pariser Manuskript der *Heroïdes* und im *Livre des échecs amoureux moralisés* vor. Eine vergleichbare

628 Zu den 17 Kapiteln gibt es 25 Anfangsbuchstaben (z. B. auf fol. 70v oder fol. 78v)

629 Avril 1986, S. 281, Anm. 28.

630 Vgl. Avril 1987, insbesondere S. 41–42.

631 1986 hatte Avril dies noch allgemeiner als einen Hinweis auf Testards Ausbildung im Westen Frankreichs formuliert. Vgl. Avril 1986, S. 281, Anm. 28.

Vielfalt der Buchstaben lässt sich in Boccaccios *Des cleres et nobles femmes* feststellen, die Testard für das Fürstenpaar zwischen 1488 and 1496 ausgemalt hat. Die besondere Ausgestaltung der Buchstabenform auf schwarzem Grund und mit üppigem Akanthus im Binnenfeld gebraucht er bereits in seinen frühen Arbeiten wie in den *Grandes Chroniques de France* oder im *La Rochefoucauld-Stundenbuch*, die er vor seiner Stellung als Hofmaler illuminiert hat.⁶³²

Die Miniaturen

Die 56 Miniaturen zu den Beschreibungen der einzelnen Länder und Regionen der Erde sind meist annähernd quadratisch angelegt und messen durchschnittlich 13,0 x 13,0 cm. Zu einigen sehr kurzen Kapiteln gibt es kleinere Bilder, bei denen der Text daneben aufgeschrieben ist. Die Rahmung besteht in der Regel aus feinen, schwarz oder rot konturierten goldenen Leisten, manche sind an den Seiten und oben breiter und dreidimensional angelegt. Mit Überschneidungen der oberen Ränder durch Turmspitzen, Kreuzblumen von Wimpergen oder auch Flügelspitzen von Vögeln oder Engeln setzt sich der Maler vereinzelt über die vorgegebenen Beschränkungen der Bildflächen hinweg.

Einige allgemeine Beobachtungen lassen sich zusammenfassen: In manchen Bildern setzt Testard den Text sehr detailliert um, in anderen scheint er sich nur auf einige Schilderungen zu Beginn der Kapitel zu beziehen. Zuweilen löst er sich völlig von der Textvorlage und macht ein Land durch Allegorien oder Symbole kenntlich. Ein besonders treffendes Beispiel bildet hier die Miniatur zu *Gaule* (fol. 25), in der es Testard gelingt, mit dem Hahn als Symboltier für Gallien dem Betrachter auf den ersten Blick klarzumachen, um welches Land es sich handelt. Im Rest des Bildes ist statt der beschriebenen Wunder, wie die zu bestimmten Zeiten stattfindende Verwandlung der Menschen aus der Auvergne in Werwölfe oder eine Quelle, mit deren Hilfe man Schuldige von Unschuldigen unterscheiden kann, mit einem höfischen Paar zu Pferde und einer Schäferidylle im Mittelgrund offensichtlich das für Frankreich typische Liebeswerben thematisiert. (Abb. 160)

Die Szenen werden fast immer in der für Testard typischen Weise in schräger Aufsicht von vorne gegeben, in Landschaften mit hohem Horizont und mit horizontal abgestuften Streifen

632 Avril listet als Beispiele, in denen Testard prismatische Initialen verwendet, die Handschriften Paris, BnF, Mss. fr.143, 875, 929, 22971 und lat. 1173 auf. Vgl. Avril 1987, S. 44, Anm. 23. Man findet sie auch in Paris, BnF, Ms. fr. 2471 und in den Stundenbuchblättern in Privatbesitz (zuvor Antiquariat Bibermühle, Ramsen [CH]), Besançon, BM, Ms. 150, Luxemburg, BN, Ms. III 600 und San Marino, Huntington Library, HM 60.

von Vorder-, Mittel- und Hintergrund oder mit diagonalen, versetzt angeordneten, keilförmigen Landmassen. Gegenläufige Bildelemente wie Baumreihen, Flüsse, Zäune oder Bäume, Hügel, Felsen und/oder Architektur sorgen wiederum für den visuellen Ausgleich.

Manche dieser Kompositionen sind allerdings stark übersteigert und zeigen eine diagonale Teilung des Bildfeldes in zwei Hälften, wie beispielsweise *Asia* (fol. 7v), *Egypte la Haute* (fol. 16v) oder *Offir* (fol. 45). Ein anderes formales Extrem sind die kreisrunden Inseln von *Bretagne la Grant* (fol. 9v), *Seres* (fol. 58) und vor allem *Melos* (fol. 43). Einige Miniaturen zeigen aufwendige in die Landschaft eingebundene Architekturen als Kulisse für die Schilderungen des Textes, wie z. B. *Asia* (fol. 7v) und *Scicie* (fol. 54). Andere Darstellungen, wie zu *Europe* (fol. 23v) und *Frise* (fol. 24) sind vollständig in Innenräume verlegt oder sie spielen sich in einer Art Innenhof aus Boden und halbhoher Rückwand ab, der das Bild in zwei horizontale Teile gliedert, wie bei *Elespont* (fol. 18v), *Sidonie* (fol. 41v) und *Neorgie* (fol. 44v). *Amazonie* (fol. 2) ist die einzige Miniatur mit einer Architektur, die das Bildfeld in zwei vertikale Hälften teilt.

Die Hintergründe bestehen aus schematischen Hügeln mit angedeuteten Burgen oder Städten hinter einem Streifen Wasser. Der Himmel ist unterschiedlich ausgearbeitet: Mal ist er in farblich abgestuften, stark deckenden Streifen gemalt, mal nur als dünn lasierte Fläche aufgetragen oder als Mischform, d. h. als Streifen in dünnem Farbauftrag. Er kommt auch als einfache hellblaue Fläche vor oder ist in hellem Violett gehalten, mit Wolken in Blau oder Silber oder ohne. Vereinzelt gibt es Sonnenuntergänge, die teils mit Gold ausgeschmückt sind. Die Bilder zu *Bretagne la Grant* (fol. 9v), *Cypre* (fol. 13v), *Sérès* (fol. 58) und *Ululande* (61v) kommen ganz ohne Himmel aus, da hier die Wasseroberfläche bis zum oberen Bildrand reicht und der Horizont nur durch felsige Inseln oder Schiffe zu begreifen ist. Um den transzendentalen Charakter von *Paradis terrestre* (fol. 46) zu illustrieren, hat Testard die Miniatur anstelle von einem szenischen Hintergrund mit Goldgrund ausgestattet. Für die Kolorierung der Miniaturen verwendet Testard seine charakteristischen Farben, die er im Bild an verschiedenen Stellen wiederholt – er erreicht so eine gewisse Vereinheitlichung und vermeidet, dass sie optisch auseinanderfallen. Gold erzeugt bei der Höhung der Kleidung einen irisierenden Effekt. Die Miniaturen zu *Sardaigne* (fol. 53v), *Scicie* (fol. 54), *Europe* (fol. 23v) und *Frise* (fol. 24) sind durch Flecken und Verwischungen stark beschädigt.

Die unterschiedlichen, in der Gesamtheit jedoch homogenen Kompositionen zeigen, dass der Künstler ein durchgängiges Konzept für die Handschrift entwickelt hat. In der Ausführung

werden allerdings starke Qualitätsschwankungen sichtbar, die gegen Ende der Bebilderung zunehmen: Einige Miniaturen sind sehr sorgfältig, mit einer gleichmäßigen Dichte des Farbauftrags ausgemalt, andere dagegen mit schnellen, beinahe schlampigen Pinselstrichen gearbeitet, bei denen der Farbauftrag wässrig und unscharf wirkt. Diese Abweichungen treten in der Gestaltung des Himmels und der Landschaft besonders zutage. Zugleich sind in diesen Bildern, wie z. B. auf fol. 57v in der Miniatur zu *Sirie*, menschliche Figuren und Tiere sorgfältig ausgearbeitet und zum Teil äußerst aufwendig modelliert. (Abb. 161)

Diese Unterschiede der Ausführung korrelieren offenkundig mit der Ordnung der Lagen. Im Hinblick auf den Herstellungsprozess deutet dies auf eine Arbeitsteilung zwischen mehreren Buchmalern innerhalb eines Werkstattverbundes hin. Testard wäre in diesem Szenario als verantwortlicher Meister anzusehen, der die Kompositionen vorgibt, die Vorzeichnungen anfertigt und die nötigen Anweisungen zum Aussehen der Bilder erteilt. Einer oder mehrere Gehilfen hätten dann die Miniaturen vorbereitet, indem er oder sie zunächst einen ersten Farbauftrag als Untergrund für Boden, Wasser, Felsen und Himmel gemalt und – je nach Vorgabe – in mehreren Arbeitsgängen danach die Ausarbeitung des Bildes weiter vervollständigt. Abschließend hätte Testard den Darstellungen den letzten Schliff gegeben und die anspruchsvollen Partien, wie Gesichter, Kleidung und filigrane Muster, ausgearbeitet.

Wie schon beim Textdekor, so gibt es auch in den Miniaturen Bildelemente, die sich in einer Reihe von Werken Testards für Charles d'Angoulême und Louise de Savoie wiederfinden. In der Kleidung, besonders in den ausgefallenen Kopfbedeckungen, lassen sich Parallelen zu seinen *Cleres et nobles femmes* (Paris, BnF, Ms. fr. 599) ablesen:⁶³³ Die teils mit zusätzlichen Schleiern versehenen herzförmigen Hauben oder gemusterten Hennins in Miniaturen wie *Sidonie* (fol. 41v) oder *Sabbe* (fol. 52v) entsprechen z. B. denen von *Hecube* (fol. 28v) oder *Constance* (fol. 90). Die Hl. Helena in der Miniatur zu *Chypre* (fol. 13v) erinnert an die Königin von der Dedikationsminiatur der *Cleres et nobles femmes* (fol. 2v), der Kopfputz einer Begleiterin Helenas gleicht dagegen dem von *Pamphile* (fol. 40) in der Vergleichshandschrift. (Abb. 162 + vgl. Abb. 33)

Zugleich werden einzelne Bildmotive bzw. Figuren in bestimmten Haltungen oder auch Tiere in unterschiedlichen Bildzusammenhängen wiederverwendet: Der Komposition von *Boecia* (fol. 8v), mit einer Gruppe vornehmer Damen neben einem See, kommt im *Livre des échecs amoureux moralisés* die Illumination zu *Diana* (fol. 116) nahe, in der die Jagdgöttin mit

633 Vgl. auch Giogoli/Friedman 2005 und Avril/Reynaud 1993, Nr. 232, S. 408-409.

ihren Gefährtinnen zu einem ähnlichen See gelangt, hinter dem ein Hirsch lagert. Der gallische Hahn von fol. 25 kehrt in der Darstellung von *Mercur* (fol. 112v) als dessen geweihtes Tier wieder. Einer der wilden Männer aus *Cedar* (fol. 13) schwingt eine Keule mit weit über den Kopf erhobenen Armen und angehobenen linken Bein. Die durch die ausholende Bewegung überstreckte Haltung in ein starkes Hohlkreuz findet sich im *Livre des simples médecines* aus St. Petersburg wieder. Dort wird die Figur auf fol. 143⁶³⁴ zur *Gewinnung von Alaun* in seitenverkehrter Ansicht gezeigt, aus der Keule ist eine Spitzhacke geworden. Der Mann, der in den *Secrets de l'histoire naturelle* auf fol. 53, in der Darstellung von *Saxe*, seinen Spaten mit dem Fuß tief in die Erde stößt, kehrt in der St. Petersburger Handschrift ebenfalls auf fol. 143 bei der *Gewinnung von Gold* wieder. Und schließlich wird der Mann mit der Egge in der Illustration zu *Macedonie* (fol. 42v) im *Livre des simples médecines* auf fol. 72v zu demjenigen, der, mit einem Kescher ausgestattet, zusammen mit einer Frau *Aloe* aus einem Fluss sammelt.

Da es sich bei Testards Fassung der *Secrets de l'histoire naturelle* aller Wahrscheinlichkeit nach um die Handschrift handelt, die nach dem Tod des Charles d'Angoulême 1496 im Inventar seiner Bibliothek unter Nr. 60 als *Mystères du monde* aufgeführt ist,⁶³⁵ muss sie vor dessen Tod entstanden sein. Alle genannten Vergleichsarbeiten Testards werden in die Zeit kurz vor und kurz nach dem Tod des Fürsten datiert, sodass es sinnvoll erscheint, Ms. fr. 22971 zeitlich in die Nähe dieser Werke zu rücken. Sie wäre demnach nicht, wie von Avril vorgeschlagen, in die Zeit um 1480–85 einzuordnen,⁶³⁶ sondern später, zwischen 1485 und 1495, zu datieren.

Bildbezüge – Druckgrafik

Wie in der vorliegenden Arbeit schon für das *New Yorker Stundenbuch* M. 1001 festgestellt werden konnte, nutzt Testard zur Darstellung von Tieren gerne die Arbeiten des Meisters der Spielkarten als Vorlage. Auch in den *Secrets de l'histoire naturelle* lassen sich diese Bildquellen vielfach nachweisen. Dabei übernimmt er sie wiederum entweder direkt, wie z. B. den Bären mit dem zu Boden gesenkten Kopf auf der *Tier-Neun* des Spielkartenmeisters (Wien, Grafische Sammlung Albertina, L.I.132.98 oben rechts), der in den *Secrets de l'histoire naturelle* mehrfach vorkommt (Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fols. 37v, 41 und 44v), oder er überträgt ihre

634 Die Seitenzählung der gesamten Handschrift weicht bei Woronowa/Sterligov von der Zählung der Faksimile-Ausgabe von M. Moleiro Editor, S. A. ab. Bei Woronowa/Sterligov ist hier fol. 140 angegeben.

Ich beziehe mich im Weiteren auf die Zählung durch M. Moleiro Editor, S. A.

635 Vgl. Sénemaud 1860, S. 176.

636 Vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 228, S. 404.

Körperhaltungen auf andere Tiere. Der Bär, der sich in Testards Miniatur zu *Neorgie* (fol. 44v), das als sehr kaltes und von wilden Tieren bewohntes Land beschrieben wird, rechts unten zum Wasser beugt und dabei in Schrittstellung von schräg hinten gezeigt wird, stimmt mit dem äsenden Hirschen der *Hirsch-Neun* vom Meister der Spielkarten überein (Paris, BnF, Cabinet des Estampes, links oben). (Abb. 163 + vgl. Abb. 136)

In der Miniatur zu *Pigmees* (fol. 47), wo die kleinen, aber klugen und mutigen, teils auf Schafen reitenden Einwohner des Landes sich gegen eine Schar von einfallenden Kranichen verteidigen, sind die Vögel mit ihren extrem gekrümmten Hälsen den Stichen des Meisters der Spielkarten oder des Meisters E. S. entlehnt. Der Kranich, der seinem Gegner ins Bein beißt, erinnert z. B. an denjenigen mit ähnlich stark gebeugtem Hals in der Karte der *Vogel-Fünf* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 304 Gud. lat. 8°, Hinterdeckel unten links).⁶³⁷ Zahlreiche weitere Beispiele von Hunden, Kühen, Kamelen, Pferden und Vögeln beruhen ebenfalls auf dem Vorlagenmaterial dieses deutschen Kupferstechers.

Doch nicht nur Tiere werden von Testard in den *Secrets de l'histoire naturelle* imitiert. In der Miniatur zu *Angleterre* (fol. 3) werden die im Text beschriebenen kuriosen Dinge, – wie eine Quelle, die Pferde von unterschiedlicher Statur gleich macht, einen Friedhof, bei dem die Gräber automatisch die für die Toten richtige Größe annehmen, oder eine Höhle, durch die man in eine schöne und warme Gegend gelangt und von der ein Schwein jedes Mal mit einer Schar Ferkel zurückkehrt – nur nebensächlich dargestellt. Stattdessen malt er zwei Karavellen mit gerefften Segeln, die im Vordergrund das Bild dominieren. (Abb. 164) Eines der beiden Schiffe fährt gerade nach rechts aus dem Bild hinaus. Durch die an der Reling angebrachten englischen Wappenschilder und die Langbogenschützen an Deck spielt Testard zweifellos auf den Hundertjährigen Krieg an und damit auf die tragische Familiengeschichte von Charles' Vater Jean d'Angoulême, der als Kind als Geisel nach England gebracht und dort für 32 Jahre gefangen gehalten wurde. Das zweite Schiff kommt etwas weiter hinten von links ins Bild und wird teilweise von einem Landstück verdeckt. Mit nur zwei Männern als Besatzung und Holzfässern anstelle der Wappen an der Reling ist es dem ersten deutlich nachgeordnet. Deshalb fällt nicht sofort auf, dass gerade dieses Schiff mit seinem bauchigen Rumpf, dem nach innen gebogenem breitem Galion, den Klüsen im Schanzkleid und den hohen

637 Die Abbildung ist zu sehen in Lehrs, Max, *Late Gothic Engravings of Germany & the Netherlands*, New York 1969, Abb. 16. Vgl. auch Bevers, Holm, *Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*, Ausst.-Kat., Staatliche Grafische Sammlung München, 10.12.1986-15.02.1987, Kuperstichkabinett Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 11.04.–14.06.1987, München 1986, insbesondere S. 86–87.

Bogenrippen auf dem Oberdeck eine sehr detailgetreue Nachbildung des Kupferstichs *Schiff, das nach rechts segelt* von Israhel van Meckenem ist (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, IvMeckenem AB 3.42). (Abb. 165)

Und Testard geht bei der Übernahme fremden Bildmaterials noch einen Schritt weiter. In der bereits erwähnten Miniatur zu *Amazonie* (fol. 2), in der die zivile und die militärische Regierung des Landes von zwei Königinnen ausgeübt wird, teilt er das Bild vertikal in zwei Hälften. Auf der linken Seite reitet die militärische Königin als Heerführerin mit einem Zug bewaffneter Kriegerinnen durch ein Tor in einen Burghof ein. Rechts thront die von ihrem Gefolge umgebene zivile Herrscherin in einer komplexen, perspektivisch nach rechts ausgerichteten Rundbogenarchitektur mit Tonnendecke und hölzerner Stützbalkenkonstruktion. Ein gemustertes Ehrentuch verdeckt einen weiteren, sich nach hinten öffnenden rundbogigen Durchgang. Von links nähert sich eine Dame in Rot durch einen weiteren Torbogen und reicht der Königin in demütiger Haltung ein Päckchen. Eine junge Musikantin hockt im Vordergrund auf dem Boden und spielt eine Rebec; links neben ihr kratzt sich ein Hund mit seinem linken Hinterbein am Hals. Die Arkade, die den Blick in den Raum eröffnet, rahmt die Szene und setzt sie zugleich auf elegante Weise von dem Schauplatz in der linken Bildhälfte ab. (Abb. 166)

Testard hat hier die Architektur der *Fußwaschung* von Israhel van Meckenems *Großer Passion* bis ins Detail des in der Bildmitte aufragenden Pilasters übernommen. (Abb. 167) Diese spielt sich in einem Innenraum ab, der ebenfalls von einem steinernen Bogen mit Stützbalkenkonstruktion und behauenen Strebepfeilern gerahmt wird. Hier kniet Christus im Vordergrund und trocknet einem vor ihm sitzenden Jünger über einer flachen Waschschüssel einen Fuß. Seine übrigen Jünger drängen von links durch einen Durchgang aus einem engen, ummauerten Hof herein. Die schachbrettartig angeordneten Fliesen am Boden betonen die perspektivische Verkürzung der Architektur und führen durch eine weitere Passage in einen rückwärtig gelegenen Raum, in welchem Christus mit seinen Jüngern beim Abendmahl sitzt. Außerhalb des Gebäudes ist die Szene von *Christus am Ölberg* links im Hintergrund zu sehen.⁶³⁸ Testard ist mit van Meckenems Komposition aus dem *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* (Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 59v) vertraut und kopiert die Architektur bis auf wenige Abweichungen sehr detailgetreu. Er passt sie, völlig losgelöst von der ursprünglichen

638 Abgebildet in Koreny, Fritz, (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch, Early German Artists, Israhel van Meckenem, Wenzel von Olmütz, and Monogrammists*, Bd. 9, New York 1981, Abb. 10, 20.

Thematik und der von vorne nach hinten zu lesenden Erzählfolge, den Erfordernissen des eigenen Bildinhaltes an. Bei ihm wird der ursprünglich zweitrangige Innenhof zu einem eigenständigen Bildbereich; anstelle einer fortlaufenden Geschichte inszeniert er zwei abstrakte Begrifflichkeiten nebeneinander. Der kniende Christus wird durch die Musikantin ersetzt.

In anderen Bildern gelingt Testard ein subtiler Bedeutungswechsel. Seine wohl bemerkenswerteste Umdeutung eines christlichen Bildmotivs zeigt er in der Darstellung eines Kindes in der Miniatur zu *Sidonie* (fol. 41v). (Abb. 168) Er illustriert hier den Götzendienst, der laut Beschreibung des Landes dort vor der Christianisierung geherrscht haben soll: Im Hintergrund ist die Sitte dargestellt, wonach die Toten mit ihrem gesamten Gefolge und all ihrer Habe verbrannt wurden. Durch eine halbhohe, quer ins Bild gesetzte Mauer ist die Szene vom Vordergrund abgetrennt; ein großer, weißer Jagdhund verstellt am linken Rand den Durchgang zwischen den Bereichen. Vorne rechts knien drei Figuren vor einem unter einem Ziborium aufgebauten Altar und beten. Links, zwischen dem Hund und den Betenden, steht beinahe frontal ein kleiner nackter Junge, nur leicht mit einem offenen, bodenlangen weißen Hemd bekleidet und mit einer roten Kappe auf dem blonden Schopf. Er spielt mit einer Nussmühle und blickt dabei aus den Augenwinkeln zu den Erwachsenen.

Dieses genrehafte und für die Illustration des Textes auf den ersten Blick nicht notwendige Motiv, erweist sich als zentral für die Deutung des Bildes. Der Knabe in seinem langen Hemd, der beinahe frontalen Kontraposthaltung mit dem leicht angewinkelten rechten Bein und den zur Brust geführten Händen erinnert an den *segnenden Christusknaben*, den Israhel van Meckenem von einem Gemälde Martin Schongauers (Frankfurt am Main, Städel Museum) in eine Grafik übertragen hat. Das Christuskind blickt gerade zum Betrachter, seine rechte Hand hat es zum Segensgruß erhoben, in der Linken hält es den Reichsapfel. Das Hemdchen ist am Kragen geschlossen und umspielt den nackten Körper mit einem dynamisch flatternden Bausch. Ein auffälliger Kreuznimbus umgibt den Kopf. Noch größer ist die Übereinstimmung zum Kupferstich des *segnenden Christusknaben* des Meisters E. S., wenn auch in seitenverkehrter Ansicht. Zwar flattert das Hemd noch etwas höher als bei van Meckenem, aber hier hat das Kind den Kopf leicht geneigt, der Kreuznimbus ist dezenter angelegt und vor allem hat es die Arme nicht nach außen gerichtet, sondern vor den Körper gehoben. Durch die leicht zur Seite gedrehte Stellung erscheint der Reichsapfel in seiner Hand, insbesondere das aufgesetzte Kreuz, in perspektivischer Verkürzung. Die so entstandene Schrägstellung des

Kreuzes überträgt Testard nun auf die Flügel der Nussmühle. Aus dem Reichsapfel, dem Herrschaftszeichen über die Welt, wird so ein zu der Zeit gebräuchliches Kinderspielzeug, aus dem Christusknaben ein einfaches Kind. (Abb. 169)

Bildbezüge – Buchmalerei

Neben Druckgrafiken hat Testard auch Werke früherer Buchmaler als Anregung genutzt. Obwohl es keine direkten Anleihen gibt, kann das *Livre des merveilles* (Paris, BnF, Ms. fr. 2810) als Inspirationsquelle angesehen werden, da es sich wohl zeitweilig im Besitz von Charles d'Angoulême und später von François I. befand.⁶³⁹ Diese Zusammenstellung von Reiseberichten wird auf 1410–1412 datiert und ist mit 265 Miniaturen u. a. des Mazarine-Malers, des Boucicaut-Malers und des Egerton-Malers reich geschmückt.⁶⁴⁰ Vor allem die Schilderung des Marco Polo (fol. 1–96v) ist voll von Wundern, exotischen Figuren und Tieren. Es gibt schwarze Menschen (fol. 84), Skiapoden und Blemmyer (fol. 29v), Elefanten (fol. 59) und Drachen (fol. 55v) ebenso wie Kamele, Bären und Einhörner, die der Mazarine-Maler z. B. in der Miniatur über die Tiere von Malabar (fol. 85) illustriert hat. Außerdem herrscht in den Miniaturen dieses Abschnitts eine klare, zuweilen zweigeteilte Struktur mit diagonalen Elementen vor. Viele Bilder werden zudem am unteren Rand mit einem bogenförmigen Landstück versehen, das als Repoussoir Distanz zum Betrachter schafft.

In der Miniatur zu *Egyppte la haulte* (fol. 16v) zeigt Testard verschiedene Stationen aus dem Leben Antonius' des Großen. In dieser Komposition zerteilt er mit einem Fluss die Bildfläche auf kühne Weise von links oben nach rechts unten diagonal in zwei annähernd gleich große Hälften. (Abb. 170) Das obere, fernere Bilddreieck füllt er mit der für seine Zeit äußerst ungewöhnlichen Darstellung von Wüste: Den sich wellig bis zum Horizont erstreckenden heißen Wüstensand gestaltet er aus Reihen feiner dunkelbrauner und weißer Punkte und Striche, die er in ornamentaler Gleichförmigkeit auf das helle Beige des Untergrundes setzt. In der Miniatur zu *Affricque* (fol. 1), dem ersten Bild der Handschrift, erscheint ebenfalls ein

639 Im Inventar der Bibliothek von Charles d'Angoulême gibt es unter Nr. 7 den Eintrag „Le Livre des Merveilles du Monde“, der dahingehend gedeutet werden kann. Vgl. Sénemaud, 1861, S. 149. Vgl. dazu auch Becdelièvre, Véronique de, Katalogeintrag in der Datenbank Archives et manuscrits der BnF, Paris, Abschnitt Historique de la conservation, S. 4 <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc77943x> (Stand 25.03.2024). Die digitalisierte Handschrift ist zu sehen unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n> (Stand 25.03.2024).

640 Vgl. ebd und dazu auch Omont, Henri (Hrsg.), *Livre des merveilles: Marco Polo, Odoric de Pordenone, Mandeville, Hayton, etc. Reproduction des 265 miniatures du ms. franç. 2810 de la Bibliothèque nationale*, Paris 1907 sowie Avril/Gousset/Tesnière 1996.

schmales Stück Wüste im Hintergrund, dort ist sie jedoch noch nicht so stark entwickelt wie in der Miniatur zu *Egipte la haulte*.

Die Begegnung von Antonius dem Großen und dem Zentauren, die hier im Vordergrund stattfindet, ist ein wenig gezeigtes Motiv. Dem Text nach wies ein Zentaur dem Hl. Antonius, der den Eremiten Paulus von Theben aufsuchen wollte, den richtigen Weg durch die Wüste. Antonius ruht sich bei Testard am linken Bildrand auf einem Sitz aus gesägten Baumstämmen und Ästen von seiner Wanderung aus. Er ist in ein graues Manteltuch gehüllt und mit einem roten Buch und einem auffälligen Rosenkranz ausgestattet. An seinem feinen goldenen Nimbus und dem Pilgerstab mit dem blauen T-Zeichen, das sich auf seinem schwarzen Mantel wiederholt, ist er leicht zu erkennen. Die Falten auf der Stirn, das graue wallende Haar unter der roten Kappe und der lange graue Bart zeigen sein hohes Alter an. Er blickt den Zentauren fragend an. Dieser steht zentral vor ihm, ganz an den unteren Bildrand gerückt. Mit geöffnetem Mund und den für Testard typischen sichtbaren Schneidezähnen spricht er zu dem Heiligen. Der naturalistisch durchgearbeitete, nackte Oberkörper des Zentauren bildet einen spannungsreichen Kontrast zu seinem gescheckten Pferdekörper und seinem wild gelockten Haar und Bart, deren Gestaltung ans Ornamentale grenzt und seinen Charakter als Fabelwesen unterstreicht. In seiner rechten Hand hält er eine erhobene Keule, seinen linken Arm streckt er nach hinten und zeigt mit deutlich weisender Geste zum rechten Bildrand. Dort kauert in der unteren Bildecke ein Äffchen, das hier als Sinnbild der Boshaftigkeit gedeutet werden kann; ein geflügelter Drache taucht als Symbol des Teufels etwas weiter oben im Fluss auf. Testard gibt damit über den Text hinaus einen Hinweis auf die Versuchungen des Antonius, vor denen der Zentaur den heiligen Mann zu warnen scheint.

Eine ganz ähnlich konzipierte Miniatur mit dem Motiv Antonius' des Großen wurde von den Limburg-Brüdern in den *Belles Heures* des Jean de Berry (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Acc. No. 54.1.1, fol. 192) gemalt.⁶⁴¹ Dort stehen Antonius und

641 Grundlegend zu den Limburg-Brüdern vgl. Meiss, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbours and their Contemporaries*, New York 1974. In den vergangenen Jahren gab es einige wichtige Ausstellungen und Publikationen zu den Künstlern bzw. zu ihren Arbeiten: Vgl. König, 1995, S. 41–61; ders., *Die Belles Heures des Duc de Berry. Sternstunden der Buchkunst*, Stuttgart und Luzern 2004; Dückers, Rob et al., *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400–1416*, Ausst.-Kat., Museum Het Valkhof, Nijmegen, 28.08.–20.11.2005, Nijmegen 2005 und ders. (Hrsg.), *The Limbourg Brothers. Reflections on the Origins and the Legacy of Three Illuminators from Nijmegen*, Leiden und Boston 2009 sowie Husband, Timothy B., *The Art of Illumination. The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, Ausst.-Kat., J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 18.11.2008–08.02.2009 und *The Metropolitan Museum of Art, New York, 22.09.2009–13.06.2010*, New York und New Haven (CT) 2008 und Grollemund, Hélène/Torres, Pascal (Hrsg.), *Les Belles Heures du Duc de Berry*, Ausst.-Kat., Musée du Louvre, Paris, 05.04.–25.06.2012, Paris 2012.

der Zentaur ebenfalls im Vordergrund auf der linken Seite einander zugewandt in einem Bildfeld, das durch die Andeutung des Roten Meeres und ein weiteres Gewässer von oben links nach unten rechts diagonal zerteilt wird. (Abb. 171) Die Seltenheit des Bildmotivs legt Testards Kenntnis der älteren Darstellung nahe.

Weitere Miniaturen beziehen sich ebenfalls auf Werke der Limburg-Brüder: In der prächtigen Prozession der Königin von Saba auf dem Weg nach Jerusalem zu König Salomon in der Illustration zu *Sabbe* (fol. 52v) sind Figuren aus den Kalenderbildern für Mai und August in den *Très Riches Heures* des Jean de Berry (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 5v und 8v) auszumachen.⁶⁴² Im Kalenderbild für Mai sitzt eine Reiterin in grüner Kleidung in annähernd gleicher Position im Damensitz auf einem Schimmel wie die Königin von Saba bei Testard. Einer der Reiter vor ihr dreht sich auf die gleiche Weise zu ihr um wie die junge Dame im roten Gewand, die bei Testard hinter der Königin reitet. Die Kalenderseite für August ist in seitenverkehrter Ansicht ähnlich. In umgekehrter Folge weisen die Pferde große Übereinstimmung in ihrer Haltung auf und der Zug wird wie bei Testard von einem Mann zu Fuß begleitet. (Abb. 172 + 173)

Auch der Junge, der in der Illumination zu *Medie* (fol. 43v) auf den Baum klettert, um an die wundersamen Früchte zu gelangen, verbindet Testards Komposition mit einer Miniatur der Limburg-Brüder in den *Très Riches Heures*. Er ist der Geschichte des Zachäus auf fol. 173v entlehnt, der dort auf einen Baum klettert, um Jesu Einzug in Jerusalem besser sehen zu können. Der prall gefüllte offene Sack Getreide, der in der Miniatur zu *Bactria* (fol. 8) zentral am unteren Bildrand steht, kann dagegen als Anspielung auf die von Barthélemy d'Eyck vollendete Seite für Oktober (fol. 10v) in der prominenten Vorgängerhandschrift angesehen werden. Dort ist ein offener Sack ebenfalls gut sichtbar am unteren Bildrand abgestellt.⁶⁴³

Bezüge zu zeitgenössischen Buchmalern lassen sich schwerer nachweisen. Der Figurentypus der jungen Schäferinnen, die in der Miniatur zu *Italie* (fol. 38) vor einer Burg auf der Wiese hocken und weben, erinnert vage an Jean Fouquets Darstellung der Hl. Margarete

642 Zu den *Très Riches Heures* des Jean de Berry vgl. insbesondere Longnon, Jean/Cazelles, Raymond (Hrsg.), *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry: Musée Condé, Chantilly, New York 1989* sowie Cazelles, Raymond/Rathofer, Johannes, *Das Stundenbuch des Duc de Berry: Les Très Riches Heures, Wiesbaden 1996*.

643 Vgl. ebd., Tafel 11. Zur Oktober-Miniatur allgemein vgl. König, Eberhard, *Un grand miniaturiste inconnu du 15e siècle français: Le peintre de l'Octobre des Très Riches Heures du Duc de Berry*, in: *Dossiers de l'Archéologie*, Nr. 16, 1976, S. 92–123 und ders. 1996. Vgl. dazu auch Reynaud, Nicole, *Petite note à propos des Très Riches Heures du duc de Berry et de leur entrée a la cour de Savoie*, in: Hofmann/Zöhl 2007, S. 273–277. Die Frage zur Ausarbeitung der Oktoberseite ist noch nicht abschließend geklärt.

als Schäferin im Kreis ihrer Gefährtinnen und bei ihrer Begegnung mit dem römischen Präfekt Olybrius im *Stundenbuch des Étienne Chevalier* (Paris, Musée du Louvre, Département des Miniatures et Enluminures, M. I. 1093).⁶⁴⁴ Die springenden Pferde mit den angewinkelten Vorderbeinen und lang gestreckten Hinterbeinen in Testards Miniaturen zu *Bahaigne* (fol. 9) und *Scocie* (fol. 56v) ähneln denen, die Jean Colombe mehrfach zeigt, wie z. B. in der Fassung von Sébastien Mamerots *Histoire et faits des neuf preux et des neuf preues* (Wien, ÖNB, Cod. 2578, fol.77) oder in *Les Passages d'outremer* desselben Autors (Paris, BnF, Ms. fr. 5594, fol. 193v). Letztlich sind die Tierdarstellungen zu allgemein, um einen eindeutigen Zusammenhang zwischen den Buchmalern herstellen zu können.⁶⁴⁵ (Abb. 174 + 175)

Eindeutiger ist der Rückgriff auf den Madonnentypus, den Jean Bourdichon um 1475 entwickelt hat.⁶⁴⁶ Die Maria mit Kind, die Testard in der Miniatur zu *Sirie* (fol. 57v) als das wundersame Abbild der *Notre Dame de Sednaya* präsentiert, ist wie bei Bourdichon in ein blaues Manteltuch gehüllt, das auf dem Kopf eine kleine Falte ausbildet, der feine durchscheinende Schleier darunter fällt in einem zarten Schwung über das Dekolleté. Auch die Art, wie Maria das Kind auf ihrem Schoß an der Hüfte hält und mit der anderen Hand die Füße stützt, ähnelt trotz der ein wenig überspitzten Position des Kindes mit den rechtwinklig gestreckten Beinchen der Anordnung in der *Anbetung der Könige*, die Jean Bourdichon für das *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* (Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 22v) beigetragen hat. (siehe Abb. 161 + Abb. 17)

Zuweilen greift Testard auch Bildideen aus der Tafelmalerei auf. Das Brautpaar im Zentrum der Miniatur zu *Frise* (fol. 24), dessen Text u. a. von den keuschen Moralvorstellungen der Friesen und den Vorteilen der Heirat in einem reiferen Alter handelt, erinnert entfernt an die *Arnolfini-Hochzeit* des Jan van Eyck (London, National Gallery, um 1434).⁶⁴⁷ Deutlicher in

644 Aus der umfassenden Literatur zu diesem Stundenbuch sei vor allem auf den Ausstellungskatalog von François Avril, Paris 2003 verwiesen, insbesondere S. 193–217. Vgl. außerdem Avril/Reynaud 1993, S. 130–148 und Schaefer, Claude (Hrsg.), *Das Stundenbuch des Étienne Chevalier*, München 1971.

645 Zu Jean Colombe vgl. v. a. Durrieu, Paul, Jean Colombe, peintre enlumineur de Bourges au XVe siècle, in: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Bd. 67.4, 1923, S. 341–343; Avril/Reynaud 1993, S. 326–338; Delcourt, Thierry, *Die Passages d'Outremer*, ein Meisterwerk der französischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, in: Delcourt, Thierry/Quérel, Danielle/Masanès, Fabrice (Hrsg.), *Mamerot, Les Passages d'Outremer. Eine Chronik der Kreuzzüge*, Köln 2009, S. 10–12. Christine Seidel hat sich in ihrer Dissertation eingehend mit diesem Buchmaler befasst, siehe Seidel 2017, hier insbesondere S. 160–161.

646 Zu diesem Madonnentypus vgl. Charron, Pascale/Girault, Pierre-Gilles, *Les images du Christ bénissant et de la Vierge en oraison: Etude sur la genèse d'un motif*, in: Tours 2012, S. 154–159.

647 Aus der umfassenden Literatur zu diesem Gemälde vgl. v. a. Panofsky, Erwin, *Jan van Eyck's Arnolfini-Portrait*, in: *The Burlington Magazine*, Nr. 64, 1934, S. 112–127; Hall, Edwin, *The Arnolfini Portrait*:

der Stimmung von Zuneigung und in der Gestaltung der Köpfe ist jedoch der Bezug zum *Gothaer Liebespaar* (Gotha, Herzogliches Museum, um 1480–85), das dem Hausbuchmeister zugeschrieben wird, auf dessen Grafik Testard in seinem Werk ebenfalls mehrfach zurückgreift.⁶⁴⁸ (Abb. 176 + 177)

7.3.2 Die Exemplare des Malers der Marguerite d'Orléans und des Malers des Genfer Boccaccio

Das älteste Manuskript und zwei Miniaturen aus einer verlorenen Handschrift⁶⁴⁹ wurden vom Maler der Marguerite d'Orléans angefertigt, zwei nahezu identische Kopien davon hat der Maler des Genfer Boccaccio ausgemalt, die jüngste Fassung stammt von Robinet Testard.⁶⁵⁰

Paris, BnF, Ms. fr. 1377–1379

Das älteste der fünf erhaltenen Exemplare der *Secrets de l'histoire naturelle* ist die vom Maler der Marguerite d'Orléans illuminierte Handschrift mit der Signatur Ms. fr. 1377–1379 der Pariser Nationalbibliothek.⁶⁵¹ Sie verfügt als einzige über den vollständigen Text und kann somit als ursprüngliche Fassung gelten.⁶⁵² Einer Inschrift am Ende des Buches zufolge wurde sie im März 1427 (nach neuer Rechnung 1428) in Bourges für einen dort ansässigen Kaufmann namens „maistre Renaud“ geschrieben.⁶⁵³

Die Handschrift ist demnach während des 100-jährigen Krieges in einer wohlhabenden Stadt entstanden, in welcher die Limburg-Brüder einige Jahre zuvor unter der Ägide von Jean

Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait, Berkeley, CA 1994; Yiu, Yvonne, Jan van Eyck, Das Arnolfini-Doppelbildnis: Reflexionen über die Malerei, Frankfurt am Main 2001.

648 Zu diesem Gemälde vgl. Hess, Daniel, Das Gothaer Liebespaar, Frankfurt am Main 1996; Schuttwolf, Allmuth (Hrsg.), Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, Ausst.-Kat., Schloss Friedenstein, Gotha, 01.05.–28.06.1998, Ostfildern-Ruit 1998.

649 Die ausgeschnittenen Miniaturen zu Mélos und Médie sind zusammen in einem Rahmen montiert; sie wurden im Juli 2017 von der Bibliothèque municipale von Angers erworben und befinden sich dort unter der Signatur Rés. Ms. 2850, siehe Gautier, Marc-Edouard Les Merveilles du monde ou Les secrets de l'histoire naturelle, et autres acquisitions récentes du temps du roi René, Ausst. Kat., Bibliothèque municipale d'Angers, 21.12.2017 – 03.02.2018, Angers 2017.

650 Ausführlich dazu Friedman/Giogoli/Figg 2018.

651 Eberhard König hat die Handschrift erstmals 1991 dem Maler der Marguerite d'Orléans zugeordnet, vgl. König 1991, S. 28–29, zu Ms. fr. 1377–1379 insbesondere S. 83–86. François Avril bezieht sich 1993 weitgehend auf König, vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 28–29. Anne-Caroline Beaugendre liefert 1996 im Zusammenhang mit den drei anderen Ausgaben eine kurze Beschreibung der Handschrift. Vgl. Beaugendre 1996, S. 80 ff.

652 Vgl. Catalogue général des manuscrits au fonds français, Bd. 1, Paris 1868, S. 220; König 1991, S. 83–86 sowie Beaugendre 1996, S. 80–83.

653 Vgl. Beaugendre 1996, S. 80. Das Kolophon wird schon in der kuratorischen Beschreibung genannt und später von König 1991, S. 84 erwähnt.

de Berry ein hohes künstlerisches Niveau etablierten und die vorübergehend in den Rang der königlichen Hauptstadt aufstieg, als sich Charles VII. während der Belagerung von Orléans durch die Engländer hierher zurückzog. Es ist auch die Zeit des Aufstiegs des einflussreichen Kaufmanns Jacques Cœur, der ein wichtiger Vertrauter und Geldgeber des Königs wurde und seinerseits 1432 eine Reise in den Orient unternahm. In diesem Zusammenhang erscheint Beaugendres Überlegung zur Provenienz, die den Auftraggeber der *Secrets de l'histoire naturelle* im Umfeld von Charles VII. vermutet, durchaus zutreffend.⁶⁵⁴ Im 17. Jahrhundert gelangte das Werk in den Besitz des Grafen Philippe de Béthune,⁶⁵⁵ der es in drei schmale Bände teilen und in rotes Maroquin neu binden ließ.⁶⁵⁶ 1662 ging es als Geschenk an Louis XIV. in die Königliche Bibliothek über.⁶⁵⁷

Der Text ist in 34 Zeilen in französischer Bastarda auf Pergament geschrieben. An den Resten einer älteren Paginierung und an der Zeichnung dreier nackter Tänzer am oberen Bildrand von fol. 4 des ersten Bandes (Ms. fr. 1377) kann man erkennen, dass die Blätter beschnitten wurden; die Handschrift misst im heutigen Zustand ca. 27,5 x 22,5 cm.

Jedes Kapitel des geografischen Teils hat der Maler der Marguerite d'Orléans zu Beginn mit einer querrrechteckigen kolorierten Federzeichnung illustriert. Durch die feinen schwarzen Konturen und farbig lavierten Flächen in Moosgrün, Braun, Weinrot und Blau entsteht ein wechselnder Effekt von Grisaille und *Camaïeu*. Die ungerahmten Bilder erstrecken sich über die gesamte Breite des Textes und sind jeweils zwölf bis dreizehn Zeilen hoch. In dem etwas flachen, rechteckigen Bildfeld sind verschiedene Szenen sehr textgetreu eng nebeneinander dargestellt. Sie werden meist in einem 45°-Winkel in frontaler Aufsicht gezeigt und sind nur durch einzelne Landschaftselemente voneinander getrennt. Viele Figuren erzeugen zuweilen einen überfüllten und etwas unübersichtlichen Eindruck. An manchen Stellen ist die Nähe zum *Stundenbuch der Marguerite d'Orléans* besonders gut nachzuvollziehen, wie z. B. in der Miniatur zu *Pygmeé* (Paris, BnF, Ms. fr. 1378, fol. 33): Der Kampf der Pygmäen gegen die

654 Vgl. Beaugendre 1996, S. 80.

655 Philippe de Béthune (1561–1649) war ein bekannter Sammler und besaß zeitweise über 1900 Handschriften; viele Manuskripte hat er aus der Sammlung des Kardinals Charles de Bourbon-Vendôme (1523–1590) erworben. Vgl. *Catalogues des anciens manuscrits de la collection de Béthune*, Paris, BnF, Ms. fr. 4753, in: *Catalogue des manuscrits français de la Bibliothèque nationale: ancien fonds Paris 1895*, Bd. 4, S. 200; Delisle 1868, S. 266–270, insbesondere S. 267. Vgl. außerdem Bogeng, Gustav Adolf Eric, *Die grossen Bibliophilen*, Leipzig 1922, Rpt. Hamburg 2011, S. 83.

656 Ms. fr. 1377 umfasst jetzt 56 folios, fr. 1378 46 folios und fr. 1379 41 folios. Der Einband ist mit dem vergoldeten Prägestempel von Béthunes Wappen und dem Monogramm „PP“ in den Ecken versehen.

657 Vgl. Sainte-Marie, Anselme de, *Histoire de la Maison Royale de France, et des grands officiers de la couronne*, Paris 1728, Bd. 4, S. 224.

Kraniche hat seine Entsprechung in der Bordürengestaltung zur Aussendung der Apostel (Paris, BnF, Ms. lat. 1156B, fol. 148). (Abb. 178 + 179)

Angers, BM, rés ms. 2850

2017 sind im Kunsthandel zwei in einem Rahmen montierte Einzelminiaturen einer weiteren Handschrift der *Secrets de l'histoire naturelle* aufgetaucht. Die Blätter stammen aus der Sammlung von Jacques Bacri und gingen in der Auktion unter lot. 19 von Sotheby's am 30. März 2017 zunächst an Sandra Hindmans Galerie Les Enluminures; im August 2017 wurden sie von dort für die Bibliothèque municipale von Angers erworben, wo sie unter der Signatur rés ms. 2850 aufbewahrt werden.⁶⁵⁸

Die Miniaturen zeigen die Illustrationen zu Mélos und Médie. Sie sind ebenfalls in querrrechteckigen, ungerahmten Bildfeldern über die ganze Textbreite untergebracht und als mit Wasserfarbe kolorierte Federzeichnungen auf Pergament ausgeführt. Im Unterschied zu der Pariser Fassung sind die Konturen nicht ganz so klar umrissen, durch die feine und dichtgesetzte Strichelung der Ausmalung entsteht ein weicherer, malerischer Eindruck. In der Beschreibung von Sotheby's wurden die Bilder mit dem New Yorker Exemplar verglichen und einem Mitglied der Jouvenel-Werkstatt um 1450 zugeschrieben.⁶⁵⁹ Gautier identifiziert dagegen den Maler der Marguerite d'Orléans als ausführenden Künstler und datiert sie auf 1430–1450; in der chronologischen Reihenfolge sieht er sie an zweiter Stelle.⁶⁶⁰

Los Angeles, Getty Museum, Ms. 124 (2022.15) (zuvor Privatsammlung Charnacé)

Von der Handschrift Paris, BnF, Ms. fr. 1377–1379 – oder möglicherweise von der verlorenen Handschrift, von der jetzt die zwei Miniaturen in Angers bekannt sind – existieren zwei Kopien, die nicht nur den Text reproduzieren, sondern auch die Bilder. Beide werden dem Maler des Genfer Boccaccio zugeschrieben.⁶⁶¹ Obwohl es Beispiele für die genaue Wiedergabe von Bildern und sogar ganzer Handschriften gibt, ist es doch sehr ungewöhnlich, dass ein und

658 Vgl. Gautier, Marc-Edouard *Les Merveilles du monde ou Les secrets de l'histoire naturelle, et autres acquisitions récentes du temps du roi René*, Ausst. Kat., Bibliothèque municipale d'Angers, 21.12.2017 – 03.02.2018, Angers 2017, S. 2–9.

(<https://commulyse.angers.fr/ark:/54380/a011538653855hFb2Fu/1a61f1e77b>) (Stand 25.03.2024)

659 Vgl. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/collection-bacri-pf1719/lot.19.html> (Stand 25.03.2024)

660 Vgl. Angers 2017, S. 4.

661 Vgl. König 1982, S. 32, 92 und 184; Mérimodol 1987, S. 340; Avril/Reynaud 1993, S. 404; sowie zuletzt König, Angers 2009c, Nr. 35. Die Kopien wurden zunächst dem Jouvenel-Maler zugeschrieben, vgl. Porcher 1955, Nr. 274, S. 131 und Nordenfalk 1956.

dasselbe Manuskript gleich zwei Mal von demselben Künstler abgemalt wurde. Bei der ersten dieser Ausgaben handelt es sich um ein Fragment, das sich bis vor Kurzem im Privatbesitz der Familie Charnacé befand und im Frühjahr 2022 vom Getty Museum in Los Angeles erworben wurde; es wird dort unter der Signatur Ms. 124 (2022.15) geführt.⁶⁶² Die zweite Fassung wird mit der Signatur Ms. M. 461 in der Pierpont Morgan Library in New York aufbewahrt.

Obwohl die Handschrift der Familie Charnacé (jetzt Getty Museum, L.A.) in der Pariser Ausstellung von 1955 gezeigt wurde, ist nur wenig über sie bekannt: Porcher führt den Jouvenel-Maler als den ausführenden Künstler an und erwähnt die Notiz des Namens „Jehan Bregerault“ auf fol. 87, den er für den möglichen Vorbesitzer hält.⁶⁶³ Weitere Informationen stammen vom Ende des 19. Jahrhunderts: 1897 wurde die Handschrift mit der Sammlung des Pariser Architekten Pierre-Henri Gélis-Didot verkauft.⁶⁶⁴ Später gehörte sie dem Kunsthistoriker Comte Paul Durrieu und gelangte schließlich durch die Heirat von dessen Tochter Gabrielle mit dem Baron Gautier de Charnacé in den Besitz dieser Familie.⁶⁶⁵ Sie wird als die frühere der beiden Kopien angesehen und vor 1460 datiert.⁶⁶⁶

Bisher wurden kaum Bilder dieses Fragments veröffentlicht und nur sehr wenigen Forschern war es gestattet, das Original zu sehen. Die folgenden Eindrücke beziehen sich auf die wenigen existierenden Abbildungen von John B. Friedman, die nur einen groben Eindruck des Werkes vermitteln können.⁶⁶⁷ Nur 65 Blätter der Handschrift sind erhalten (fols. 32 bis 97); sie sind 30,5 x 23,0 cm groß und mit 20 querrrechteckigen Abbildungen versehen, deren Format der älteren Vorlage entspricht.⁶⁶⁸

662 Vielen Dank an John B. Friedman für diesen Hinweis.

663 Siehe Porcher 1955, Katalogeintrag zur Nr. 274, S. 131: „On lit au f. 87 le nom de dom Jehan Bregerault, demeurant à Rennes (XVI^e siècle), ce qui n'est pas loin de la Basse-Loire, région où s'exerça l'activité du peintre, mais l'origine exacte du ms. est inconnue.“

664 Vgl. *Catalogue des Manuscrits et Miniatures du XI au XVII^e siècle. Ouvrages d'ornementations des XVII^e et XVIII^e siècles. Estampes composant la Collection de M. P. Gélis-Didot, Paris 1897, Nr. 14, S. 12.*

665 Vgl. Craig, Patricia C., Aikens, Barbara D. et al., *A Finding Aid to the Jacques Seligmann & Co. Records, 1904–1978, bulk 1913–1974, in the Archives of American Art by, Series 2: Collectors Files: Collectors. Charnacé, Baron Gautier de and Baronne née Gabrielle Durrieu, 1954–1957. (Box 179, Folder 27).*

666 Porcher datiert das Stück auf 1440–1450 und schreibt es dem Jouvenel-Maler zu, vgl. Porcher 1955, Nr. 274, S. 131. König datiert 1982 die Handschrift der Sammlung Charnacé, jetzt Los Angeles, Getty Museum, noch vorsichtig auf „1455 (?)“, die New Yorker Handschrift auf „1460/70“, vgl. König 1982, S. 184 und S. 234–235, Beaugendre datiert die Stücke auf 1460 (Charnacé, jetzt Los Angeles, Getty Museum) und 1460–1470 (New York), vgl. Beaugendre 1996, S. 81. Im Ausstellungskatalog Angers 2009 sieht König das New Yorker Exemplar um 1460 entstanden und das Charnacé-Exemplar, jetzt Los Angeles, Getty Museum, eindeutig als das frühere an, vgl. König 2009c, Nr. 35.

667 Mein Dank gilt hier besonders John B. Friedman, der seine Erkenntnisse und sein Material großzügig mit mir geteilt hat und mit dem es ein besonderes Vergnügen ist, zusammenarbeiten.

668 Persönliche Notiz von John B. Friedman. Die Informationen des Getty Museum sind zu finden unter <https://www.getty.edu/art/collection/object/10A38V> (Stand 20.03.2024)

Trotz des spärlichen Materials lassen sich einige allgemeine Beobachtungen festhalten: Der Text ist in regelmäßiger Bastarda in dunkelgrauer Tinte geschrieben und mit ähnlichem Textdekor wie beim Maler der Marguerite d'Orléans ausgestattet. Die Bilder des älteren Manuskriptes wurden zwar sehr detailgetreu kopiert, dennoch bilden die feinen Strichrahmungen und das Hinzufügen oder Weglassen einzelner Figuren oder Landschaftselemente signifikante Unterschiede. In der Miniatur zu *Messie* (Paris, Ms. fr. 1378, fol. 30v und Los Angeles, Ms. 124 (2022.15) fol 18v (zuvor Privatsammlung Charnacé)) hat der Maler des Genfer Boccaccio beispielsweise einen weiteren Schnitter auf der linken Bildseite gemalt, um die im Text erwähnte Fülle an Getreide, die geerntet werden muss, deutlicher auszudrücken. Den Mann auf der rechten Seite, der mit wundersamen Kräutern gemischtes Öl in ein Feuer gießt, lässt er sich vom Feuer wegdrehen, um die besondere Eigenschaft der Entflammbarkeit vorzuführen. Die Bäumchen in der Bildmitte, durch die zusammen mit der klaren Begrenzung des Feldes die Aufteilung des visualisierten Textes in zwei Bereiche betont wurde, lässt er weg, stattdessen hat er im Hintergrund einige Hügelreihen hinzugefügt, die zunehmend verblauen und so einen stärkeren räumlichen Effekt erzielen. (Abb. 180 + 181)

Dieses Verständnis des Künstlers für Volumen und räumliche Tiefe bildet den wohl grundlegendsten Unterschied. Anders als in der Pariser Handschrift des Malers der Marguerite d'Orléans umgrenzt der Maler des Genfer Boccaccio seine Figuren und Tiere sowie manchen Baum oder Strauch nicht mit klaren Konturen, sondern modelliert sie mit kleinen Tupfen oder Stricheln. Dadurch bleiben sie nicht so sehr in der Fläche verhaftet, sondern heben sich plastischer vom Untergrund ab. Die Farbpalette ist der Vorgänger-Handschrift angepasst, aber ein wenig erweitert und auf gänzlich andere Art eingesetzt. Zu den lasierten Schichten in Moosgrün, Braun, Weinrot und Blau verwendet er kräftigere Farben für die Akzentuierung von Details und Gold zur Höhung, vor allem von Wolken und Bäumen. Im Unterschied zum Maler der Marguerite d'Orléans, der die Farben überall mit gleicher Intensität aufträgt und die Bildebenen in hintereinander gesetzten Schichten anlegt, schafft der Maler des Genfer Boccaccio durch Farbverläufe, besonders durch ein Verblauen zum Horizont hin, atmosphärische Räumlichkeit. Der malerische Eindruck stimmt stilistisch eher mit den zwei Miniaturen in Angers überein, so dass hier möglicherweise eine Handschrift vorlag, die als unmittelbarere Vorlage genutzt worden ist.

New York, PML, Ms. M 461

Die Handschrift M. 461 der Pierpont Morgan Library in New York ist die zweite Kopie, die der Maler des Genfer Boccaccio von einer der Ausgaben der *Secrets de l'histoire naturelle* des Malers der Marguerite d'Orléans angefertigt hat.⁶⁶⁹ Sie besteht aus 129 Blatt Pergament mit den Maßen 28,1 x 22,0 cm und wird aufgrund stilistischer Beobachtungen etwas später als die Kopie in Los Angeles (zuvor Privatsammlung Charnacé), um 1460, datiert.⁶⁷⁰ Der Einband aus rotem Maroquin mit Goldprägung stammt aus dem 18. Jahrhundert.⁶⁷¹ Den Informationen der Pierpont Morgan Library zufolge gehörte sie im 16. Jahrhundert einem spanischen, möglicherweise katalanischen Reisenden, der zahlreiche textkritische Kommentare an die Seitenränder geschrieben hat. Nach mehreren Besitzerwechseln wurde sie 1911 von Léon Gruel an John Pierpont Morgan verkauft.⁶⁷²

Der Text ist einspaltig über 36 Zeilen in einer kraftvollen Bastarda in braun-schwarzer Tinte geschrieben, Der Schreibstil weist einige Charakteristika aus der Picardie und der Normandie auf, weshalb ein Schreiber aus dieser Region vermutet wird.⁶⁷³ Mit dem Nachsatz „Ci fenist le livre des merveilles du monde“ endet der Text. Nur in dieser Fassung gibt es ein Inhaltsverzeichnis und einen Prolog und zu den üblichen 56 Illustrationen der Länder und Regionen ist nur die New Yorker Handschrift zusätzlich mit einem Autorenbild zu Beginn der Vorrede auf fol. 3 ausgestattet. Diese Komposition ist ein direkter Rückgriff auf die Darstellung des *Hl. Hieronymus* auf dem Vorsatzblatt der *Bible moralisée* (Paris, BnF, Ms. fr. 166),⁶⁷⁴ die

669 Grundlegend dazu siehe die kuratorische Beschreibung der Pierpont Morgan Library unter: <http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0461a.pdf> (Stand 25.03.2024). Vgl. außerdem Méridol 1987, S. 340; Avril/Reynaud 1993, S. 404 sowie zuletzt König 2009c, Nr. 35.

670 Vgl. König 2009c, Nr. 35 sowie auch Beaugendre 1996, S. 81. Zwischenzeitlich hatte König die Handschrift etwas später, auf um 1460–1470 datiert, vgl. König 2002, S. 184.

671 Vgl. dazu die kuratorische Beschreibung der Pierpont Morgan Library, S. 9.

672 Vgl. ebd. Im 17. Jahrhundert scheint sie nach Frankreich zurückgekehrt zu sein, wie die Signatur Castaignet am Ende der ersten Seite vermuten lässt. Später befand sie sich im Besitz des Gelehrten und Sammlers Jean-Baptiste-Joseph Barrois, wurde 1849 von Bertram Ashburnham, dem 4. Earl of Ashburnham erworben und von dessen Sohn wieder veräußert. Mit dem letzten Teil dieser Sammlung wurde sie im Juni 1901 als Lot 397 bei Sotheby's von Bernhard Quaritch dem Jüngeren ersteigert und befand sich später im Besitz von Léon Gruel. Vgl. dazu The Ashburnham Library. Catalogue of the portion of the famous collection of manuscripts, the property of the Rt. Hon, the Earl of Ashburnham, known as the Barrois Collection. Which will be sold by auction, London 1901, S. 145; Busby, Keith / Nixon, Terry et al. (Hrsg.), Les Manuscrits de Chrétien de Troyes, Amsterdam and Atlanta 1993, Bd. 1, S. 94–95; Ricci, Seymour de, English Collectors of Books and Manuscripts: (1530–1930) and their Marks of Ownership, Cambridge 1930, S. 131–137 und Roden, Robert F., Ashburnham Sale, The New York Times, 29.6.1901, Section The New York Times SATURDAY REVIEW OF BOOKS AND ART, Page BR7, Lot. 397.

673 Vgl. die kuratorische Beschreibung der Pierpont Morgan Library, S. 9.

674 Vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 56, S. 115–116; Beaugendre 1996, S. 87, Anm. 6 sowie König 2009c, Nr. 3.

einem Nachfolger der Limburg-Brüder zugeschrieben wird, der nach dieser Zeichnung „Meister des Hl. Hieronymus im Gehäus“ genannt wird.⁶⁷⁵

Auf fol. 4 beginnt die eigentliche Illustration des Textes. Die Bilder sind sehr sorgfältig ausgeführt, vor allem die Gesichter seiner Figuren hat der Künstler mit Falten um die Mundwinkel und Augenhöhlen eindrucksvoll herausgearbeitet. Grundsätzlich entsprechen die Bilder denen von Ms. fr. 1377–1379 bis in die Einzelheiten. Doch anders als in Ms. fr. 1377–1379 – und im Fragment Angers, BM, Ms. 2850 – und deutlicher als in der Kopie in Los Angeles (zuvor Privatsammlung Charnacé) sind alle Miniaturen gerahmt. Sie alle haben wiederum ein querrrechteckiges Format über die gesamte Breite des Textes, aber einige sind höher als die vergleichbaren Illustrationen der anderen Handschriften, sodass ein völlig anderes Raumgefüge entsteht. In diesen Bildern wirken die Figuren und Landschaftselemente nicht mehr so eng gedrängt, dazu bekommt der Himmel mehr Weite und erzeugt den Eindruck größerer Entfernung. Besonders beeindruckend ist dem Maler des Genfer Boccaccio in der New Yorker Handschrift die menschenleere Landschaft in der Miniatur zu *Asia* (M. 461, fol. 11v) gelungen, mit der er sich grundlegend vom Maler der Marguerite d’Orléans unterscheidet (fr. 1377, fol. 10). Durch einen veränderten Blickwinkel nimmt er eine geringere Distanz zum Geschehen ein, und anstelle einer schrägen Aufsicht bevorzugt er eine Perspektive, die beinahe von der normalen Augenhöhe ausgeht. (Abb. 182 + Abb. 183)

Der wesentliche inhaltliche Unterschied in der New Yorker Handschrift, der im Fragment in Los Angeles (zuvor Privatsammlung Charnacé) aufgrund der fehlenden Bilder ungeklärt bleiben muss, besteht in den Details, die auf bestimmte Orte, Zeiten oder Personen hindeuten. Wegen der heraldischen Zeichen des Hauses Anjou-Neapel in der Miniatur zu *Champaigne* (fol. 15v) und des Hauses Anjou moderne, ohne Jerusalem, zu *Ululande* (fol. 79) kommen König und zuvor Nordenfalk und Merindol zu der Überzeugung, dass die Handschrift mit großer Wahrscheinlichkeit von René d’Anjou selbst oder einer Person aus seinem engsten Umfeld in Auftrag gegeben worden ist.⁶⁷⁶

Der Künstler erweitert die inhaltliche Ebene des Textes um den zeitlichen Faktor und schafft damit einen Bezug zu seiner eigenen Gegenwart. Deutet man darüber hinaus manche

675 Zu diesem Künstler vgl. insbesondere Meiss, Millard, French and Italian Variations of an Early 15th Century Theme: Saint Jerome in his Study, in: Gazette des Beaux Arts, Nr. 105, 1963, S. 147–170 und Pächt, Otto, Zur Entstehung des Hieronymus im Gehäus, in: Pantheon, Nr. 21, 1963, S. 131–142. Zur Handschrift der Bible Moralisée, Paris, BnF, Ms. fr. 166 vgl. zuletzt König 2009c, Nr. 3 sowie König/Lowden 2010.

676 Vgl. Nordenfalk 1956, S. 187; Méridol 1987, S. 340; Beaugendre 1996, S. 81 und König 2009c, Nr. 35.

Details als Zeichen für einen übergeordneten Begriff, so könnte das Kirchengebäude in der Miniatur zu *Bretaigne la grant* (fol. 13v) (Abb. 184) tatsächlich mit viel Fantasie als Westminster Abbey interpretiert werden, wie Beaugendre es vorschlägt.⁶⁷⁷ Folglich wäre die Kirche als eine Vokabel für England zu verstehen. Die Turmarchitektur im Bild zu *Sardaigne* (fol. 69v) könnte in diesem Zusammenhang mit den Nuraghen, den für Sardinien typischen prähistorischen Turmbauten, assoziiert werden und würde im übertragenen Sinne jene Insel repräsentieren. (Abb. 185) Dieses Prinzip, Länder oder Regionen durch Symbole oder Wahrzeichen kenntlich zu machen ist auch wesentlich für das Verständnis von Robinet Testards Miniaturen.

7.3.3 Testards Fassung im Verhältnis zu den Handschriften seiner Vorgänger

Stellt man den vier Vorgängerhandschriften der *Secrets de l'histoire naturelle* die Fassung von Robinet Testard gegenüber, so scheint seine Unabhängigkeit diesbezüglich offensichtlich. Tatsächlich unterscheiden sich seine Miniaturen nicht nur durch die lebendige Farbigkeit und den stärkeren Farbauftrag von den lichten, kolorierten Federzeichnungen seiner Vorgänger, sondern auch durch die verstärkte Darstellung von Frauen und die teils aufwendige Zeichnung der Figuren, ihrer Kleidung und modischer Accessoires. Vor allem aber richtet Testard sein Augenmerk nur auf wenige Teile des Textes: Statt wie seine Vorgänger so viel wie möglich von der Erzählung zu zeigen und dadurch den unruhigen Eindruck von „Wimmelbildern“ zu erzeugen, versteht es Testard, durch die Reduzierung der Szenen oder die allegorische Verwendung von Bildbegriffen die Kompositionen zu beruhigen und eine klarere Struktur zu schaffen.

Mit Blick auf die zahlreichen Rückgriffe auf Werke anderer Künstler scheint es jedoch verwunderlich, dass Testard sich in den *Secrets de l'histoire naturelle* nicht auf seine beiden unmittelbaren Vorgänger bezogen haben soll, wie Porcher behauptet.⁶⁷⁸ Avril bekräftigt zunächst diese Unabhängigkeit von Testards Fassung: „Bien qu'exécuté à une vingtaine d'années de distance des deux exemplaires angevins, le cycle du manuscrit de Testard est indépendant de ces derniers.“⁶⁷⁹ Angesichts der Zusammenarbeit der beiden Buchmaler im *Stundenbuchfragment aus Pistoia* relativiert er allerdings 2007 seine Einschätzung und räumt

677 Vgl. dazu die kuratorische Beschreibung der Pierpont Morgan Library, S. 3. Beaugendre bezieht sich darauf, ohne diese Quelle zu nennen, vgl. Beaugendre 1996, S. 81.

678 Vgl. Porcher 1960, S. 45.

679 Avril/Reynaud 1993, S. 404.

ein, dass Testard eine der Versionen des Genfer-Boccaccio-Malers gekannt haben wird und sich davon frei inspirieren ließ.⁶⁸⁰ König drückt dies allgemeiner aus: „... tandis que Robinet Testard conçut un cycle tout à fait libre“.⁶⁸¹

Bei näherer Betrachtung weisen etliche Details auf eine gewisse Verwandtschaft zu den Miniaturen des Malers der Marguerite d’Orléans und des Genfer-Boccaccio-Malers hin: Zu Wasser, das spiralförmige Wirbel ausbildet, zerklüfteten Felsformationen, goldenen Wolken und weiteren stilisierten Landschaftselementen malt Testard manche Inseln, wie z. B. in der Miniatur zu *Bretaigne la grant* (fol. 9v), in der Grundanlage auf die gleiche Weise wie seine Vorgänger. Insbesondere *Melos*, die als rundeste aller Inseln beschrieben wird, wird in allen Versionen der *Secrets de l’histoire naturelle* mit Bezug auf den Text in perfekter Kreisform präsentiert (fr. 22971, fol. 43; fr. 1378, fol. 29; Los Angeles (zuvor Privatsammlung Charnacé), fol. 61; M. 461, fol. 57v), mit der Horizontlinie des Wassers auf ungefähr der gleichen Höhe des Bildfeldes. *Paradis terrestre* (fol. 46) zeigt Testard als ummauerten und von Engeln bewachten Garten Eden. Der Streifen von loderndem Feuer am unteren Rand der Miniatur ist jedoch mit Sicherheit auf die Bildidee in den früheren Handschriften zurückzuführen (fr. 1378, fol. 32; M. 461, fol. 60v). (Abb. 186 + Abb. 187) Die figurlose Konzeption mancher Landschaftsdarstellungen, wie in der Illustration zu *Eolyes* (fol. 19v) oder auch *Lytonie* (fol. 42) scheint ganz offensichtlich von den vergleichbaren Miniaturen zu *Eolyes* (fr. 1377, fol. 26v; M. 461, fol. 26), *Ile* (fr. 1378, fol. 21; Los Angeles (zuvor Privatsammlung Charnacé), fol. 44; M. 461, fol. 50) oder *Trapo* (fr. 1379, fol. 2v; M. 461, fol. 76) der Vorgänger inspiriert worden zu sein.⁶⁸² Auch Röschel stellt die Nähe zu den Vorgängern fest und hält sie in zwanzig Miniaturen für gut wiedererkennbar und bei neun weiteren sogar für besonders groß. Abweichungen in der Anordnung führt er auf das unterschiedliche Bildformat zurück.⁶⁸³

Wie schon das übrige Vorlagenmaterial überträgt Testard auch Bildelemente seiner Vorgänger in andere inhaltliche Zusammenhänge. Die kreisrunde Form von *Ile* aus den früheren Handschriften (fr. 1378, fol. 21; Los Angeles (zuvor Privatsammlung Charnacé), fol. 44; M. 461, fol. 50) versetzt er in seine Illustration von *Seres* (fol. 58). Die unregelmäßige Form der Hauptinsel aus der Miniatur zu *Bretaigne la grant* aus der New Yorker Version der

680 Vgl. Avril 2007, S. 36–43, hier S. 40.

681 Vgl. König 2009c, Nr. 35.

682 Zur Darstellung von Landschaft vgl. Pächt, Otto, La terre de Flandres, in: Pantheon, Nr. 36, 1978, S. 3–16.

683 Vgl. Röschel 2012, S. 13–14. Als die neun Bilder mit der größten Übereinstimmung nennt Röschel Baktrien, Bötien, Böhmen, Großbritannien, die Äolischen Inseln, die Insel, Irland, Melos und Ululand. Er erläutert seine Ansicht an den Beispielen von Baktrien und Irland, die jedoch wenig treffend erscheinen.

Secrets de l'histoire naturelle (M. 461, fol. 13v) wird bei Testard in der Illustration zu *Boeotia* (fol. 8v) zu einem See, der das rechte untere Bildviertel ausfüllt. Und die gegenläufig hintereinander gestellten Rinder aus der New Yorker Miniatur zu *Saxone* (fol. 69), von denen ein Tier den Kopf erhob, das andere sich zum Fressen zu Boden geneigt hat, kehren bei Testard mit seitenverkehrt gemalten Köpfen als Pferde im Bild zu *Espaigne* (fol. 28v) wieder. Obwohl die Anordnung der Tiere auf einer diagonalen Fläche in Testards Illustration zu *Libie* (fol. 41) auf den ersten Blick an eine Miniatur des Malers des Bartholomaeus Anglicus im *Livre des propriétés des choses* um 1445/1450 (Paris, BnF, Ms. fr. 136, fol. 135) erinnert, ist die Art, wie die Tiere in einer Gruppe zusammengestellt sind, den früheren Darstellungen (fr. 1378, fol. 26v; M. 461, fol. 55) eng verwandt. (Abb. 188, 189, 190 + 191) Vielmehr zeigen einzelne Tiere in der Miniatur des *Livre des propriétés des choses*, wie der Drache mit seinem geringelten Schwanz und ausgestreckten Flügeln, die hyänenartige Bestie und sogar der Leopard, der Bär und der Löwe bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu ihren Entsprechungen in der Pariser Handschrift des Malers der Marguerite d'Orléans und wurden vermutlich davon abgeleitet. Im Rückgriff auf das Bild in der New Yorker Handschrift des Malers des Genfer Boccaccio hat Testard Positionen einzelner Tiere auf andere übertragen. Der Löwe wird bei ihm zum Wolf im Vordergrund, während der Bär zur Hyäne mutiert. Für andere Tiere, wie etwa den Löwen in Frontalansicht in der Mitte oder den Bären rechts im Vordergrund, greift Testard erneut, wie schon bei den Bären in seiner Illustration zu *Irlande* (fol. 37v), auf druckgrafische Vorlagen zurück.

Eine Miniatur ist für den Kontakt zwischen dem Maler des Genfer Boccaccio und Robinet Testard – abgesehen von dem bereits beschriebenen Textdekor der „prismatischen“ Initialen – besonders aufschlussreich: In der Darstellung von *Champaigne* auf fol. 11 entlehnt Testard nicht nur die Architektur des vertieften, doppelt rundbogigen Stadttors von dem älteren Buchmaler, sondern er versieht das Tympanon ebenfalls mit einem identifizierbaren heraldischen Zeichen. Im Unterschied zu seinem Vorgänger hat Testard lediglich das Wappen des Königreiches Jerusalem abgebildet, welches zur Identifikation von Neapel und dem Anspruch des Hauses Anjou auf dieses Königreich dient. Indem er das Emblem des Königs René von Anjou nicht mehr zeigt, deutet er indirekt auf den Verlust von dessen diesbezüglichen Machtansprüchen und damit auf eine andere Zeit hin. (Abb. 192 + 193)

Einige der älteren Motive und kompositorischen Strukturen scheinen schließlich als Grundlage für Testards Bilder gedient zu haben, wenngleich er sie mit großem Einfallsreichtum

verändert. Die Miniatur zu *Egipte la haulte* (fol. 16v), die bei Testard eine überspitzte Ausrichtung auf die Diagonale erfährt, wird beim Maler des Genfer Boccaccio in der New Yorker Handschrift (M. 461, fol. 22v) auf ähnliche Weise von einem diagonal verlaufenden Fluss und einem optisch angrenzenden Berg von links oben nach rechts unten in zwei Bildhälften gegliedert. Diese Komposition wurde bereits vom Maler der Marguerite d'Orléans angelegt (fr. 1377, fol. 22v), tritt dort aber aufgrund des schmaleren Bildfeldes nicht so augenfällig zutage. Ob sich die beiden älteren Buchmaler an dieser Stelle ebenfalls auf den Hl. Antonius aus den *Belles Heures des Jean de Berry* (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Acc. No. 54.1.1, fol. 192) beziehen, ist nicht ersichtlich. Dass der Maler der Marguerite d'Orléans dieses Stundenbuch, das sich um 1430 im Besitz von Yolande d'Aragon, der Mutter von René d'Anjou, befand, gekannt hat, ist jedoch durch mehrfache und zum Teil sehr genaue Rückgriffe auf dieses Werk zu belegen.⁶⁸⁴ Der Maler des Genfer Boccaccio wird durch seine Fortführung der Illumination an der von den Limburgs begonnenen *Bible Moralisée* (Paris, BnF, Ms. fr. 166, fol. 41–46v) mit deren Arbeit vertraut gewesen sein. Aus der Beziehung Testards zum Maler der Marguerite d'Orléans und zum Maler des Genfer Boccaccio lässt sich sein Zugang zum Bildmaterial der Limburgs erklären.

7.4 Platearius, *Le livre des simples médecines*

Das *Livre des simples médecines* ist die französische Übersetzung des *Circa instans* – auch bekannt als *De simplicibus medicinis* oder *Secreta salernitana* –, eines alphabetisch geordneten Arzneimittelbuches des Mattheus Platearius aus der Mitte des 12. Jahrhunderts mit rund 270 Beschreibungen von Pflanzen, Mineralien und tierischen Substanzen, deren Wirkung und Anwendung.⁶⁸⁵ Zwei illuminierte Handschriften geben wiederum Aufschluss über Testards Verhältnis zu seinen Vorgängern, insbesondere zum Maler des Genfer Boccaccio.

684 Vgl. König 1991, S. 57.

685 Mattheus Platearius († 1161) stammte aus einer Ärztefamilie aus Salerno. Zur Gliederung der Handschrift vgl. Avril 1986, S. 268 und Anm. 1-7 und Lieuthaghi, Pierre, *Commentaire historique, botanique et médical*, in: Maladin, Ghislaine/Avril, François/Lieutaghi, Pierre (Hrsg.), *Matthaeus Platearius, Le Livre des simples médecines: d'après le manuscrit français 12322 de la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris 1986, S. 84-312.

7.4.1 Le Livre des simples médecines – Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. Est.28 (=α.M.5.9)

François Avril konnte in einem *Livre des simples médecines* mit der Signatur Ms. Est. 28 (=α.M.5.9) in der Biblioteca Estense Universitaria in Modena⁶⁸⁶ ein weiteres Mal die Hand Robinet Testards neben der des Malers des Genfer Boccaccio identifizieren.⁶⁸⁷ Die Gestaltung dieses als „Herboltaire“ oder „Grant Herbier“⁶⁸⁸ bezeichneten Werkes basiert auf dem *Tractatus de herbis* des Bartholomäus Mini, als dessen älteste Fassung die Handschrift Egerton 747 in der British Library in London angesehen wird.⁶⁸⁹ Die Anordnung der Pflanzen und medizinischen Substanzen geht dabei auf das antike Vorbild der *Materia Medica* des Pedanios Dioskurides zurück, bindet aber im Hinblick auf die figürlichen Darstellungen auch Elemente des *Tacuinum sanitatis*, einer Abhandlung zur gesunden Lebensweise des Ibn Butlan aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, und stellenweise auch des *Livre des propriétés des choses* von Bartholomäus Anglicus aus dem 13. Jahrhundert mit ein.

In seiner Klassifikation ikonografischer Überlieferungen von illuminierten Herbarien ordnet Felix A. Baumann das Manuskript Est. 28 aus Modena innerhalb der französischen Manuskripte aus der Mitte des 15. Jahrhunderts der „Gruppe 2“ zu, die sich auf fünf westfranzösische Exemplare bezieht.⁶⁹⁰ Die Miniaturen der Fassung in Sankt Petersburg, NLR, Fr.F.v.VI,2 vom Maler des Charles du Maine sieht Avril als Ausgangspunkt für das sehr ähnliche Bildprogramm dieser Gruppe an, auf die auch in der Kopie in Modena zurückgegriffen wird.⁶⁹¹

686 Die Handschrift in Modena wurde 2006 faksimiliert, ein Digitalisat ist abrufbar unter:
<https://edl.cultura.gov.it/item/64joo2lqv8> (Stand 25.03.2024).

687 Vgl. Avril 2007, S. 40 und Anm. 18 und zuvor ders. 1986, S. 283, Anm. 52.

688 Siehe Camus, Giulio, *L'opera salernitana ‚Circa Instans‘ ed il testo primitivo del Grant Herbier en français - secondo due codici del sec. XV conservati nella Regia Biblioteca Estense, Modena 1886*, S. 10-13; Anderson, Frank J., *An Illustrated History of the Herbals*, New York 1997, S. 98 ff. Anderson erläutert die Irritation, die durch die Verwendung des Begriffes „Grant Herbier“ entsteht, da er sich zum einen auf die gedruckten Ausgaben des „Le grant Herbier en francoys“ bezieht, zugleich aber auch eine umfangreichere Version des Circa instans (=Secrets de Salerne) meinen kann.

689 Die Handschrift wird zwischen 1280 und 1310 datiert. Das Digitalisat der British Library mit entsprechendem Eintrag unter
<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8319> (Stand 25.03.2024). Vgl. dazu auch Pächt, Otto, *Early italian nature studies and the early calendar landscape*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 13, 1950, S. 13-47, hier S. 28 ff. sowie Collins, Minta, *Medieval Herbals. The Illustrative Traditions*, London 2000, S. 239-265 und Abb. XXII-XXIV.

690 Vgl. Baumann, Felix Andreas, *Das Erbario Carrarese und die Bildtradition des Tractatus de herbis. Ein Beitrag zur Geschichte der Pflanzendarstellung im Übergang von Spätmittelalter zu Frührenaissance*, Bern 1974, S. 121. Zu dieser Gruppe gehören Paris, BnF, Mss. fr. 1309-1312; Paris, BnF, Ms. fr. 1307; Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. Est. 28 (=α.M.5.9). St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1 und Paris, BnF, Ms. fr. 12322 werden als späte Ausläufer dieser Gruppe angesehen. Vgl. dazu auch Avril 1986, S. 275 ff. und Collins 2000, S. 281-283.

691 Vgl. Avril, François, *Le Livre des simples médecines ou Les Secrets de Salerne*, in: Angers 2009, Nr. 32, S. 315-319. Zuvor ders. 1986, S. 275 und S. 283, Anm. 52.

Das *Livre des simples médecines*, Ms. Est. 28 in der Biblioteca Estense Universitaria in Modena, wird um 1470 datiert. Es ist in altfranzösischer Bastarda geschrieben und umfasst 170 Blatt Pergament sowie ein Vorsatz- und ein Nachsatzblatt. Die Seiten sind beschnitten und noch 20,5 x 29,2 cm groß.⁶⁹² Der abgegriffene und durch Wurmlöcher beschädigte braune Ledereinband stammt aus dem 18. Jahrhundert.⁶⁹³ Vor- und Nachsatzblatt sowie die Innenseiten der Buchdeckel sind mit medizinischen Anmerkungen früherer Besitzer beschrieben. Der Name „d’Urfe“ auf der Verso-Seite des Vorsatzblattes weist auf einen früheren Besitzer hin.⁶⁹⁴ In der Unterschrift „Jehan Duboys“ am Ende der Handschrift auf fol. 170v wird der Schreiber vermutet, der auch einige der Kommentare verfasst haben soll.⁶⁹⁵ Dass sich ein Schreiber bzw. Kopist zur Entstehungszeit der Handschrift auf solch offensichtliche Weise verewigt haben soll, ist eher unüblich. Wahrscheinlicher ist es, hier den Namen eines möglichen Vorbesitzers zu sehen, aufgrund der fachbezogenen Anmerkungen könnte man auf einen Arzt oder Pharmakologen schließen.

Eine neun Zeilen hohe prismatische Initiale auf braunem Grund und mit Blumenmuster im Binnenfeld leitet den Text ein, der in zwei Spalten über 43 Zeilen angelegt ist. Über 500 Pflanzen und Mineralien werden in weitgehend alphabetischer Anordnung beschrieben. Zwei Zeilen hohe Initialen, meistens abwechselnd in Gold und Blau, sind mit schwarzem oder rotem Fleuronné verziert und zeigen jeweils den Beginn eines neuen Textabschnitts an. Rote und blaue Zeilen-Anschlusszeichen sowie Indizes der Pflanzen und Stoffe zu jedem neuen Buchstaben, die bis fol. 31 ebenfalls zusätzlich mit Fleuronné geschmückt sind, geben dem Text zusätzlich Struktur.

692 Die Handschrift ist vollständig katalogisiert bei Fava, Domenico/Salmi, Mario, *I Manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*. Bd. 2, Mailand 1973, Nr. 192, S.128–134.

693 Zu dieser Zeit leitete Girolamo Tiraboschi die Bibliothek. Vgl. Ford, Jeremiah, Girolamo Tiraboschi, in: *The Catholic Encyclopedia*, Bd. 14, New York 1912 und Di Pietro Lombardi, Paola, Girolamo Tiraboschi, Rimini 1996.

694 Hierbei direkt auf Honoré d’Urfé zu schließen, der für seinen zu Beginn des 17. Jahrhunderts verfassten Schäferroman *L’Astrée* bekannt ist, erscheint ein wenig übereilt. Vgl. dazu die Einschätzung von Milano, Ernesto/Trenti 2008. Zunächst wird die Handschrift im Besitz von Claude d’Urfé (1501–1558) gewesen sein, der unter Louis XI. die ranghohe Stellung des „Grand Écuyer“ inne hatte. Claude wurde ein enger Vertrauter von François I. und u. a. „Gouverneur du Dauphin et des Enfants de France“. Er galt als Förderer der Kunst und besaß eine umfangreiche Bibliothek, in der unter anderem ein „Grant Herbier“ vermerkt gewesen sein soll, das mit der Handschrift aus Modena identifiziert werden könnte. Zur Familie d’Urfé, insbesondere zu Claude d’Urfé vgl. Lainé, P.-Louis, *Dictionnaire véridique des origines des maisons nobles ou anoblies du royaume de France, contenant aussi les vrais ducs, marquis, comtes, vicomtes et barons*, Paris 1819, Bd. 2, S. 444. Zur Handschrift in Modena vgl. Vernet, André, *Les manuscrits de Claude d’Urfé (1501–1558) au château de La Bastie* in: *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 120. Jg., Nr. 1, 1976. S. 81–97, insbesondere S. 96. (Est. XII.K.16 ist die alte Signatur von Est. 28.)

695 Vgl. Milano/Trenti 2008.

391 der medizinischen Beschreibungen sind mit je einer randlosen Miniatur versehen, 355 davon illustrieren Blumen, Kräuter, Bäume und Wurzeln, 26 zeigen Mineralien und Tiere stellvertretend für ihre medizinisch nutzbaren Substanzen. Dazu gibt es zehn figürliche Darstellungen, die hauptsächlich Männer bei der Gewinnung und Herstellung verschiedener Stoffe abbilden, aber auch eine Mumie in einem Sarkophag für *Mumia* (Mumienpulver, fol. 108) und eine nackte Frau, um die menschliche Gestalt der *Mandragora* (Alraune, fol. 108v) zu veranschaulichen.

Die Bilder, in denen Männer bei der Gewinnung von *Aloe* (Aloeholz, fol. 3), *Antimonium* (Antimon, fol. 8) (Abb. 194) und *Terebentine* (Terpentin, fol. 165) gezeigt werden, identifiziert Avril aufgrund der charakteristischen Malweise neben der Initiale zu Beginn des Textes als Arbeiten des Malers des Genfer Boccaccio.⁶⁹⁶ Lediglich der Mann, der nach *Souffre* (Schwefel, fol. 150v) gräbt, unterscheidet sich in der Ausgestaltung durch fester umrissene, teils konturierte Formen und einen anderen Gesichtstypus von den übrigen Figuren, weshalb Avril diese Miniatur Robinet Testard zuschreibt.⁶⁹⁷ (Abb. 195) Die Gestalt erweckt den Eindruck, als hätte Testard eine vom Maler des Genfer Boccaccio vorbereitete Figur ausgearbeitet.

Dass Testard zu einer Handschrift mit über 390 Abbildungen nur eine einzige Miniatur beigetragen haben soll,⁶⁹⁸ ist allerdings schwer vorstellbar. Die an vielen Stellen im Manuskript zu beobachtende unterschiedliche Art des Farbauftrags lässt andere Schlüsse zu: In manchen Bildern ist die Kolorierung dünn und stellenweise fast durchscheinend aufgetragen, wie beispielsweise bei der Figur des Mannes zur Gewinnung von *Terebentine* (fol. 165), aber auch bei dem Mann, der in Rückenansicht nach *Bolus armenicus* (Tonheilerde, fol. 25) gräbt, bei den *Belliculi marinis* (Meerschnecken, fol. 30), der im offenen Grab liegenden Mumie zu *Mumia* (fol. 108) oder dem Ofen zur Herstellung von *Verre* (Glas, fol. 167). Verschiedene Pflanzen, wie z. B. die *Acacia* (Schlehenpflaume, fol. 8v) oder der *Agaricus* (Heilpilz, fol. 9), wirken durch diese Art der Ausmalung sehr filigran. Die Malweise entspricht dem, was man vom Maler des Genfer Boccaccio aus dem *Stundenbuch der Philippe de Gueldre* und aus seinen Kopien der *Secrets de l'histoire naturelle* kennt, sodass davon ausgegangen werden kann, dass auch diese Bilder von ihm stammen.

696 Vgl. Avril 2007, S. 40 und 43, Anm. 18.

697 Vgl. ebd. und zuvor ders. 1986, S. 275 und Anm. 52. Bei Fava/Salmi wird hier der Stil von Jean Colombe vermutet, vgl. Fava/Salmi 1973, S. 134.

698 Vgl. Avril 2007, S. 40 und 43, Anm. 18.

In den Darstellungen, in denen Männer beim Abbau von *Aurum* (Gold, fol. 3v), *Alun* (Alaun, fol. 5v) und *Auripigmentum* (Auripigment, fol. 17v) zu sehen sind, ist der Farbauftrag etwas kräftiger. Diese Gestalten unterscheiden sich zwar – wie auch die Männer bei der Gewinnung von *Aloe* (fol. 3) und *Antimonium* (fol. 8) – in Körperbau und Volumen von dem schwächtigen Mann bei der Terpentingewinnung (fol. 165), in der Ausarbeitung der Kleidung und der Landschaft stimmen sie jedoch stilistisch weitgehend mit den Figuren überein, die der Genfer-Boccaccio-Maler in seinem Exemplar von Pietro de' Crescenzi's *Rustican* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 340) malt, beispielsweise in der Zusammenschau der *Arbeiten der zwölf Monate des Jahres* auf fol. 303v. (Abb. 196 + 197) Auch zahlreiche Pflanzen sind auf diese Weise gemalt, wie beispielsweise *Apollinaris* (Huflattich) und *Altea* (Eibisch) auf fol. 20. Der Strich wirkt weich und leicht, dabei zugleich sehr sicher gesetzt. Blätter erhalten durch die Kombination verschiedener Grüntöne einen changierenden Effekt, wie am Beispiel von *Apium* (Sellerie, fol. 7) oder *Castanee* (Esskastanie, fol. 55v) besonders gut zu erkennen ist. (Abb. 198)

In Miniaturen, in denen das Erscheinungsbild der Pflanzen schematischer wird, ist die Farbe stärker deckend aufgetragen. Doch auch hier ist die Ausführung nicht immer einheitlich, manche Pflanzen wirken schnell hingestrichen, wie z. B. *Branca ursina* (Bärenklau) und *Berberice* (Berberitze) auf fol. 29v, andere dagegen sind sorgfältig ausgearbeitet, wie beispielsweise die *Lupine* (Lupine bzw. Wolfsbohne fol. 98) oder *Lapsus barbatus* (Königskerze, 164v). Der deckende Farbauftrag und die bisweilen gleichförmige, ans Ornamentale grenzende Durchgestaltung wie bei der *Lingua canis* (Hundszunge) und der *Lingua ircina* (Gewöhnlicher Natternkopf, fol. 104) (Abb. 199) stimmen weitgehend mit Robinet Testards Stil überein, so dass er bezüglich dieser Pflanzen als der ausführende Künstler angesehen werden kann. Die Moschustiere zu *Musc* (Moschus, fol. 113) passen ebenfalls zu der Art, wie Testard ganz ähnliche Tiere in der Miniatur zu *Neorgie* (Norwegen) in den *Secrets de l'histoire naturelle* (fr. 22971, fol. 44v) darstellt. Die *Mandragora* (Alraune, fol. 108v) mit ihrer menschenartigen Wurzel zeigt eine weibliche Gestalt, die eindeutig dem Frauentypus von Testard entspricht. Und Steine, wie beispielsweise *Lapislazuli* (fol. 94), bildet Testard über 20 Jahre später in einem weiteren Exemplar des *Livre des simples médecines* beinahe identisch ab.

7.4.2 Le Livre des simples médecines – St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1

In diesem *Livre des simples médecines*, das in der Russischen Nationalbibliothek in Sankt Petersburg unter der Signatur Fr.F.v.VI,1 aufbewahrt wird, hat Robinet Testard etliche Darstellungen des Exemplars aus Modena übernommen und in szenische Zusammenhänge kopiert.⁶⁹⁹ Es besteht aus 170 Blatt Pergament mit Goldschnitt und ist 26,0 x 35,5 cm groß. Der Text ist in zwei Spalten über 44 Zeilen in französischer Bastarda geschrieben. Anders als die früheren Ausgaben ist diese Fassung in einen Text- und einen Abbildungsteil gegliedert. Die Handschrift ist im Ganzen mit 119 illuminierten Seiten ausgestattet, zwei viertelseitige Miniaturen sind im Text untergebracht. Im Unterschied zu den bisherigen Versionen sind alle Bilder mit einem Rahmen versehen.

Der Text selbst ist hier nicht alphabetisch geordnet, sondern in die fünf Gruppen „Kräuter und Blumen“, „Bäume und ihre Harze“, „Metalle und Mineralien“, „tierische Substanzen“ und „sonstige Stoffe“ gegliedert. Eine alphabetische Übersicht der Mittel mit ihren Anwendungsgebieten ist ihm auf den folios 4–12 vorangestellt. Das Verzeichnis und die verschiedenen Gruppen werden jeweils von einer vier Zeilen hohen, gemusterten farbigen Initiale auf gemustertem rotem Grund eröffnet, die einzelnen Abschnitte sind durch kleinere, zweizeilige Feldinitialen in Gold auf rotem oder blauem Grund angezeigt und mit Lombarden in Blau oder Rot, Paragrafenzeichen und floralen Zeilenfüllstreifen strukturiert. Der Einband aus grünem Saffianleder mit Goldprägungen auf Vorder- und Rückseite stammt aus dem 16. Jahrhundert; auch eine Paginierung wurde zu dieser Zeit vorgenommen.⁷⁰⁰ Das Werk wurde offenbar für so attraktiv befunden, dass man zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine genaue Kopie davon anfertigen ließ.⁷⁰¹ Diese befindet sich heute unter der Signatur Ms. fr. 12322 in der Pariser Nationalbibliothek.⁷⁰² Der bisher nicht identifizierte Künstler hat die Bilder mit

699 Die Handschrift wurde Robinet Testard von Laborde zugeschrieben, vgl. Laborde, Alexandre de, *Les principaux Manuscrits à peintures conservés dans l'ancienne Bibliothèque Impériale Publique de Saint-Pétersbourg*, Bd. 2, Paris 1936–1938, S. 162–163. Ein Faksimile wurde 2000 von M. Moleiro Ed. angefertigt, vgl. dazu López Piñero, José María/Elaguina, Natacha/García-Tejedor, Carlos Miranda, *Le Livre des simples médecines*, Faksimile-Kommentar, Barcelona 2001. Leider war es mir nicht möglich, die Petersburger Handschrift im Original zu studieren. Die Beobachtungen dazu stützen sich auf das umfangreiche Abbildungsmaterial.

700 Vgl. Avril 1986, S. 270.

701 Vgl. Avril 2009, Nr. 32, S. 315–319, insbesondere S. 316. Die genaueste Analyse dazu bei Avril 1986.

702 Zu dieser Handschrift vgl. Baumann 1974, S. 111 und 121; Collins 2000, S. 282–283; Imbault-Huart, Marie-José (Hrsg.), *La Médecine au Moyen Age à travers les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1983, Nr. 66, S. 146–147. Imbault-Huart identifiziert die Kopie als Werk Robinet Testards, doch sind die stilistischen Unterschiede so groß, dass sie eindeutig von einer anderen Hand stammen muss.

großer Genauigkeit übernommen, zeigt aber einen unruhigeren Strich und eine etwas verwaschene Ausmalung.

Testard ist der Einzige, der ein *Livre des simples médecines* mit einem ganzseitigen Autorenbild auf fol. 3v eröffnet.⁷⁰³ Er zeigt den Gelehrten zentral im Bild in einem komplexen Raumgefüge. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird auf das aufgeschlagene Buch gelenkt, in welches der Gelehrte schreibt und dessen Größe im Verhältnis in etwa dem der realen Handschrift entspricht. Den Beginn des Verzeichnisses markiert auf fol. 4 eine umlaufende Bordüre mit Blumen auf farbigem Grund und Spruchbändern, die auf den Inhalt des Buches hinweisen: „Le livre des/herbes et de/tous arbres/et les mines/et metaus/les pierres/et bestes“.⁷⁰⁴ Eine geflügelte Dame mit noblem Kopfputz, einem Hündchen auf dem Schoß und einem Pfeil in der Hand hockt in der rechten unteren Ecke. Daneben, in der Mitte der Bordüre unterhalb des Textes ist ein übermaltes bekröntes Wappen mit einem goldenen Herz mit dem Buchstaben „V“ und einer umlaufenden feinen goldenen Linie auf blauem Grund eingelassen. (Abb. 200) Das Wappen ist bislang nicht identifiziert. Avril nimmt an, dass ursprünglich das Wappen Angoulême/Savoie zu sehen war,⁷⁰⁵ und ordnet das Manuskript einem Inventareintrag der Bibliothek von Charles d’Angoulême zu: „Item l’Arboliste, historié et escript à la main, en parchemin, couvert de satin verbouche, à deux fermoers, aux armes des mesd[its] s[eigneu]r et dame.“⁷⁰⁶ Den Entstehungszeitraum grenzt er entsprechend auf zwischen 1487 und 1496 ein, d. h. auf die Zeit der dokumentierten Anstellung Testards am Hofe des Fürsten und vor dem Tod von Charles d’Angoulême.⁷⁰⁷

Der weitere Verbleib der Handschrift ist unklar. Die Bezeichnung „Le grant Herbier“ unter der Nr. 107 im Bestandsverzeichnis der Bibliothek von François I., dem „Répertoire alphabétique de la Librairie de Blois“ von 1518, ist zu vage, um sie auf die St. Petersburger Handschrift von Robinet Testard beziehen zu können. Und auch der Eintrag „Le livre des Natures des herbes“ unter der Nr. 146, der sich nach dem Umzug der königlichen Bibliothek von Blois nach Fontainebleau im Inventar von 1544 unter der Nr. 1299 als „Ung autre livre, en

703 Vgl. Avril 1986, S. 270 und ders. 2009, Nr. 32, S. 316.

704 „Das Buch der/Gräser und von/allen Bäumen/und den Mineralien/und Metallen/der Steine/und Tiere“.

705 Vgl. Avril 1986, S. 271–272 und Anm. 32-33.

706 Vgl. Séméaud 1860, S. 159, Nr. 32.

707 Vgl. Avril 1986, S. 271–272 und Anm. 34, mit Verweis auf einen Inventareintrag in Paris, BnF, Ms. fr. 22335, fol. 273.

parchemyn, couvert de veloux rouge, intitulé: „Le livre de la nature des herbes“ wiederfindet, ist für eine eindeutige Zuordnung zu allgemein.⁷⁰⁸

Die Signatur „Charles“ auf den folios 3 und 111 wurde von de Laborde zunächst auf den Enkel von François I., König Charles IX. von Frankreich (1550–1574), bezogen.⁷⁰⁹ Anhand eines Briefes konnte Natacha Elaguina jedoch die zuvor von Tamara Woronowa geäußerte Vermutung belegen, dass die Unterschrift mit der von Kaiser Karl V. identisch ist.⁷¹⁰ Die Zuordnung des übermalten Wappens zu einem Leibarzt Karls V. ist nicht eindeutig.⁷¹¹ Lediglich die ergänzenden Einträge zu den Pflanzen im Abbildungsteil deuten darauf hin, dass sich das Werk im 16. Jahrhundert in den Händen eines erfahrenen Botanikers befunden haben muss.⁷¹² Erst am Ende des 17. Jahrhunderts gibt es im Inventar der umfangreichen Bibliothek des Kanzlers Pierre Séguier einen Hinweis auf den weiteren Verbleib des Manuskriptes.⁷¹³ Dazu sind auf fol. 1 Spuren eines auf einen schmalen Streifen Papier gedruckten Exlibris zu erkennen, das Henri Charles du Cambout de Coislin, Bischof von Metz und Urenkel Séguiers, üblicherweise in seine Bücher einklebte.⁷¹⁴ Die Signaturen „216“, „n° 397“ und „n. 1817“ stimmen wiederum mit Inventarvermerken der Bibliothek des Kanzlers Séguier und später der Abtei von Saint-Germain-des-Prés überein, wo die Sammlung von de Coislin untergebracht worden war und nach seinem Tod 1732 verblieb.⁷¹⁵

708 Vgl. Omont 1908, darin S. 15, S. 23 und S. 219.

709 Vgl. Laborde 1936–1938, S. 162–164.

710 Vgl. Elaguina, Natacha, *The livre des simples médecines by Matthaeus Platearius in the National Library of Russia Collection*, in: López Piñero/Elaguina/García-Tejedor 2001, S. 128–130 und S. 147, Anm. 44. Zuvor Woronowa/Sterligov 1996, S. 233.

711 Vgl. ebd.

712 Vgl. Avril 1986, S. 282, Anm. 39. Auf fol. 141 und 129v gibt es Einträge zu Giovanni Franco Manardo und Jean Ruel, bekannte Ärzte und Verfasser medizinischer Werke im 16. Jahrhundert.

713 Pierre Séguier (1588–1672) war Kanzler von Frankreich unter Louis XIII. und Louis XIV. Im Inventar seiner Bibliothek gibt es im Abschnitt „Des Miniatures“ den Eintrag „Le Livre des herbes, mines, & metaux, fol. maroquin bleu doré, avec miniature“, siehe Le Cointe, François (Hrsg.), *Catalogue des manuscrits de la bibliotheque de defunt Monseigneur le chancelier Seguier*, Paris 1686, S. 19 (139).

714 Nach dem Tod des Kanzlers ging die Bibliothek zunächst an seine Tochter Marie und deren Ehemann Pierre-César de Cambout de Coislin über, anschließend an deren Sohn Pierre du Cambout de Coislin, Bischof von Orléans, und erst dann an dessen Neffen Henri Charles du Cambout de Coislin, den Urenkel von Pierre Séguier. Vgl. Avril 1986, S. 281, Anm. 24. Elaguina zeigt eine Rekonstruktion dieser Stelle, vgl. Elaguina 2001, S. 131–132 und Anm. 50.

715 Zur Signatur „216“ siehe Le Cointe 1686, S. 19 (139) „Le Livre des herbes, mines, & metaux, fol. maroquin bleu doré, avec miniature“. Zur Signatur „n° 397“ siehe Montfaucon, Bernard de, *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova*, Paris 1739, Bd. 2. Dort findet sich im Verzeichnis der „Bibliotheca Monasterii S. Germani A Pratis“ auf S. 1093 der Eintrag „Nr. 397. Traité des plantes, des arbres, &c.“ Zur Signatur „n. 1817“ siehe Delisle, Léopold, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1874, Bd. 2, S. 52–58, der dort einen Auszug aus dem Inventar der Bibliothek von Saint-Germain-des-Prés der nach Russland verkauften Bücher abdruckt, darunter: „1817. Traité des plantes, des arbres, mines, pierres, bêtes, etc. Belles enluminures. - A l'Ermitage.“ Vgl. auch Franklin, Alfred, *Les anciennes*

Während der französischen Revolution wurde das Manuskript 1792 zusammen mit vielen anderen Werken in Frankreich unter ungeklärten Umständen von dem russischen Diplomaten Peter Dubrovsky erworben, der es 1805 der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek in Sankt Petersburg gegen einen gut dotierten Posten als Konservator der Bibliothek vermachte.⁷¹⁶ Seine Signatur „Ex museo Petri Dubrowsky“ findet sich am Blattrand unterhalb des Wappens auf fol. 4 und zu Beginn des Abbildungsteils auf fol. 112 am oberen Rand.⁷¹⁷

Die Beschreibungen der Pflanzen und Stoffe enden auf fol. 110v. Neben dem ganzseitigen Autorenbild auf fol. 3v gibt es im Text zwei viertelseitige Darstellungen zur Gewinnung von *Aloe* (Aloeholz, fol. 75v) und *Aurum* (Gold, fol. 98v). Der Abbildungsteil folgt auf den fols. 112–169v. Auf diesen 58 Blatt Pergament sind insgesamt 386 Illustrationen untergebracht, die erste Miniatur mit *Aloen* (Aloe) und zwei Arten *Apium* (Sellerie) auf fol. 112 ist durch eine Bordüre hervorgehoben. Die pastelligeren Farben des Akanthus und der eingefügten Drôlerien lassen einen anderen Zeitgeschmack erkennen als die vollfarbige Bordüre zu Beginn der Handschrift. Fol. 162 mit der ganzseitigen Zusammenstellung von *Must* (Moschustiere), *Avellaines* (Haselnuss), *Cerasa* (Kirsche) und *Fraxinus* (Esche) ist ebenfalls mit Randdekor versehen. (Abb. 201)

bibliothèques de Paris. La Bibliothèque de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés, in: Techener, Léon (Hrsg.), Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, Paris 1865, 16. série, S. 174–190, v. a. S. 188–190.

716 Zu Peter Dubrovsky (1754–1816) vgl. Gille, Florent A., Musée de l'Ermitage impérial. Notice sur la formation de ce musée et description des diverses collections qu'il renferme avec une introduction historique sur l'Ermitage de Catherine II, St. Petersburg 1860, S. 25–27. Offenbar bestand die Sammlung Dubrovsky zum großen Teil aus Handschriften, die bei einem Umzug der Bibliothek von Saint-Germain-des-Prés abhandengekommen waren. Delisle vermerkt die sonderbaren Umstände des Erwerbs und bedauert das Verschwinden historisch bedeutsamer Werke ins Ausland. Um diesen Verlust deutlich zu machen, zitiert er aus dem Inventar der Bibliothek von Saint-Germain-des-Prés die nach Russland verkauften Bücher, vgl. Delisle 1874, S. 52–58. Auch Laborde weist auf diesen sonderbaren Zusammenhang hin, vgl. Laborde, Alexandre de, De quelques manuscrits à peintures des bibliothèques de Pétrograd, in: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 61e année, Nr. 6, 1917, S. 484–502, insbesondere S. 487. Vgl. dazu auch Michel, François, Pierre Dubrovsky et les manuscrits de Saint-Germain-des-Prés à Leningrad, in: Revue d'histoire de l'Église de France. Bd. 43. Nr. 140, 1957, S. 333–341; Thompson, Patricia Z., Biography of a Library. The Western European Manuscript Collection of Peter P. Dubrovski in Leningrad, in: The Journal of Library History, Nr. 19, 1984, S. 477–503. Zusammengefasst bei Avril 1986, 280–281, Anm. 24. Bereits 1804 wird in einer deutschen Zeitschrift über den Verbleib der französischen Handschriften in einer russischen Privatsammlung berichtet, die Handschriften werden in mehreren Ausgaben mit kurzen Beschreibungen aufgelistet. Siehe Intelligenzblatt der Allgem. Literatur-Zeitung, Num. 83, 16. May 1804, II., S. 668: Hier findet sich unter der Rubrik „Bibliotheken: Kurze Nachrichten von einer äußerst merkwürdigen Sammlung der ältesten u. seltensten Handschriften in e. Privat-Bibl. zu St. Petersburg“ auch eine zu Testards Handschrift passende Nennung: „260. Le Livre des herbes et des tous arbres et des mines et metaux et bêtes. Folio, Pergament, 167 Blätter, unter denen 4 blaue. Diese außerordentlich schöne Handschrift aus dem Ende des fünfzehnten Jahrh. hat einem Könige von Spanien gehört. Das Werk besteht aus 2 Abtheilungen, von denen die erste 66 und die zweyte 39 Blätter enthält. Auf diese folgen 54 Blätter, welche auf beiden Seiten 325 mit vieler Kunst gemalte Pflanzen, Blumen, Insekten u.s.w. darstellen.“

717 Vgl. Elaguina 2001, S. 131–133.

Die Pflanzen sind großzügig, teils formatfüllend angelegt. Meist sind zwei bis sechs Blumen, Kräuter, Bäume oder andere Substanzen zu Gruppen arrangiert, vereinzelt beansprucht eine sogar eine ganze Seite, wie z. B. *Jusquame* (Bilsenkraut) auf fol. 144. Die strenge Begrenzung des Bildfeldes durch die schmalen Strichrahmungen wird mitunter von den gleichsam darüber hinauswachsenden Wurzeln der Blumen und Kräuter aufgelockert. Zuweilen sind Insekten und andere Kleintiere wie ein Käfer, eine Schnecke, ein Frosch oder ein Salamander in die Pflanzenarrangements eingefügt, wodurch sie noch an Lebendigkeit gewinnen. Zu *Berbena* (Eisenkraut), *Britanica* (Sauerampfer) und *Brionia* (Zaunrübe) auf fol. 148 ist beispielsweise eine Grille gemalt, deren Körper die Form der *Brionia* nachahmt; auf der Verso-Seite ist zu den vertikal ausgerichteten Illustrationen von *Branca ursina* (Bärenklau), *Betonica* (Ziest) und *Alleluya* (Sauerklee) diagonal ein Flusskrebs gesetzt. Auf fol. 118v, in der Darstellung von *Anthera* (Staubbeutel, hier der Rose), auf der sich ein prächtiges Nachtpfauenauge mit ausgebreiteten Flügeln niedergelassen hat, und *Sigillum Salomonis* (Weißwurz), deren Wurzel über den unteren Rand hinausragt, sind beide Gestaltungselemente vereint. (Abb. 202) Die meisten nicht-pflanzlichen Stoffe, wie z. B. *Azene* (Arsen), *Laudage* (Labdanum), *Vinaigre* (Essig), *Beurre* (Butter) und den Glasofen zu *Verre* sowie *Asphaltum* (Asphalt), *Belliculi* (Meeresschnecken), *Coral* (Koralle), *Os de Seiche* (Tintenfisch) und *Mumie* (Mumienpulver) versammelt Testard in zwei ganzseitigen Miniaturen auf fol. 166 und 166v, indem er sie wie in Regalen säuberlich aufgereiht anordnet.

Bildbezüge

Dass er sich in dieser späten Fassung des *Livre des simples médecines* auf frühere Ausgaben bezieht, lässt sich am besten an den Figuren ablesen. Wie bereits von Avril festgestellt, sind für Testard insbesondere die Handschriften Ms. Est. 28 der Biblioteca Estense in Modena und Fr.F.v.VI,2 der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg relevant.⁷¹⁸ Die Männergestalten, die in den bisherigen Handschriften bei der Gewinnung von Mineralien in rudimentären, für ihre Tätigkeit notwendigen Umgebungen gezeigt werden, übernehme Testard in ihren Haltungen, bis hin zu manchen modischen Details. Dabei übertrage er sie, zum Teil mit den dazugehörigen Landschaftsausschnitten, in mehrfigurige Szenen, die in weiter gefassten Gegenden angesiedelt seien und in die auch Frauen und Kinder einbezogen

718 Vgl. Avril 1986, S. 276–277 und ders. 2009, Nr. 32, S. 315–316.

werden.⁷¹⁹ Avril nennt als Beispiel die Illustrationen zu *Auripigmentum* (Auripigment) und *Bol armenic* (Tonheilerde), die auf fol. 143v über einem querrrechteckigen Feld mit dem Wal zu *Ambre gris* (Amber) zu einer ganzseitigen Miniatur kombiniert sind, und weist auf die Übereinstimmungen in Stellung und Kleidung des Mannes hin, der *Auripigment* abbaut, und auf die Rückenfigur mit dem gleichen runden Hut, der bei *Bol armenic* mit dem Fuß den Spaten in die Erde treibt. Diese Kopien ergänzt Testard durch Beigaben wie ein Holzfass bei *Auripigment* und ein lastentragendes Maultier bei *Bol armenic*.⁷²⁰ (Abb. 203, 204 + 205)

Bilder zum Fischen von *Aloe* (Aloeholz, fol. 75v) und zur Gewinnung von *Aurum* (Gold, fol. 98v) zeigt er mit völlig eigenständigen Kompositionen bereits im Text. Auf fol. 143 greift er diese beiden Themen nochmals auf, ohne sie jedoch zu wiederholen. Hier fügt er die viertelseitigen Darstellungen zur Gewinnung von *Aloe*, *Aurum*, *Alun* und *Antimonium* zu einer ganzseitigen Miniatur zusammen. (Abb. 206) Als unabhängige Bilder sind sie innen nur durch feine Strichrahmen voneinander getrennt und außen von einer breiteren, dreidimensional wirkenden Leiste umrahmt. Neben den detailliert ausgearbeiteten Figuren sticht die Farbigkeit ins Auge, bei der zu dem herkömmlichen Kolorit kräftiges Gelb für modische Details, Weiß, Rosa und Violett in der Männerkleidung sowie Gold zur Höhung verwendet wird. Der Himmel ist jeweils in ungewöhnlichem abgestuftem Violett gehalten, in das weiße Wolken gesetzt sind.

Der Mann, der auf diesem Blatt links oben neben einer hockenden Frau mit einem Kescher nach Aloezweigen fischt, ist den Vorgängerversionen nachempfunden: Zwar ist die Figur selbst in ihrer Position verändert, doch der Fluss verläuft auf gleiche Weise in einem steilen Schwung von links oben nach rechts unten. Unten links holt ein anderer Mann mit seiner Hacke weit aus, um Alaunschiefer abzuschlagen; in der Grundanlage seiner überspitzt ins Hohlkreuz gebogenen Haltung mit dem geraden linken Standbein und dem angewinkelten rechten Spielbein ist er demjenigen abgeschaut, der in Modena auf fol. 5v angelegt ist. Bei der Gestalt rechts unten, die nach Antimon gräbt, ist es neben der gebeugten Haltung vor allem die Form des Antimonvorkommens, das sich von einem Hügel herab zu einem breiten Flecken ausweitet und in geschwungenen Ausläufern endet, das den Vorgängerversionen entspricht.

Im Bild zur Gewinnung von Gold rechts oben scheint Testard nur den Berg mit dem angedeuteten Steinbruch übernommen zu haben. Der Bergmann, der in der Version in

719 Siehe Avril 1986, S. 276–277.

720 Vgl. ebd. Avril sieht hier noch in der älteren Fassung aus St. Petersburg die Vorlage, das Beispiel von *Bol armenic* findet sich dort auf fol. 98. In der Handschrift aus Modena befindet sich die Miniatur auf fol. 25.

Modena auf fol. 3v in blauer Tunika und roten Beinlingen die Hacke in den Berg schlägt, ist bei Testard gealtert und trägt, auf einen Stock gestützt, in einer Kiepe die Gesteinsbrocken weg. Ein jüngerer Mann in roten Beinlingen, braunem Wams und mit roter Kappe stößt in frontaler Ansicht einen Spaten mit dem Fuß in die Erde. (Abb. 207) Er wirkt wie die umgedrehte Entsprechung der Figur, die nach *Bol Armenic* gräbt. Ein Vorbild dafür ist in den genannten Vergleichshandschriften nicht zu finden. Stattdessen begegnet man der Männergestalt in anderen Gewändern, aber mit derselben Haltung, im *Rustican* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 340)⁷²¹, wo der Maler des Genfer Boccaccio sie auf fol. 155 beim Umgraben eines Beetes zeigt. (Abb. 208) Und auch der Lastenträger, der sich auf einen Stock stützt und eine Kiepe auf dem Rücken trägt, kommt dort an mehreren Stellen vor, wie z. B. in der Miniatur zum Weinanbau auf fol. 70.

Den Mann mit dem Spaten in Frontalansicht bildet Testard auch in den *Secrets de l'histoire naturelle* in der Miniatur zu *Saxone* (Sachsen, fol. 53) ab. (Abb. 209) Einige andere Figuren bzw. Tiere aus der Herbarienhandschrift findet man dort ebenfalls wieder: Die Moschustiere im *Livre des simples médecines* (*Musc*, fol. 162) übernimmt er aus dem Manuskript in Modena und wiederholt sie in seinen *Secrets de l'histoire naturelle* auf fol. 44 in der Illumination zu *Neorgie* (Norwegen). (siehe Abb. 163) Zu *Affricque* (Afrika, fol. 1), *Ethioppie* (Äthiopien, fol. 20) und *Inde* (Indien, fol. 31) zeigt er Elefanten, die dem in der Handschrift in Modena zu *Spodium* (Knochenasche, fol. 153v) nahekommen. Im *Livre des simples médecines* versieht er ihn mit ornamentalen Flecken und vereint ihn auf fol. 168v mit der Szene zur Gewinnung von *Souffre* (Schwefel), dem Bienenstock zu *Miel* (Honig), *Petroleum*, den drei *Fungi Champignonis* (Champignons), *Sities* (Scincidae/Skinke) und dem Hirsch zu *Os de cueur de cerf* (Hirschherzknochen) zu einer ganzseitigen Miniatur. (Abb. 210)

Der sorgsam modellierte Hirsch, der mit angezogenen Vorder- und Hinterläufen nach rechts gewendet auf dem Boden kauert und seinen Kopf mit dem prächtigen zwölfendigen Geweih dem Betrachter zuwendet, ist das nahezu identische Pendant zu dem Tier auf fol. 127 in Modena (Abb. 211), das wiederum auf der älteren Handschrift aus St. Petersburg beruht. Testard malt ihn ein weiteres Mal im *Livre des Échecs amoureux* (Paris, BnF, Ms. fr. 143) auf fol. 116, wo er in der Illustration zur Jagdgöttin *Diana* in seitenverkehrter Ansicht am linken

721 Zur Handschrift des *Rustican* vgl. König, Eberhard, Pietro de' Crescenzi (ou Pierre de Crescens), Le *Rustican* ou Livre des Prouffitz champestres et ruraulx, in: Angers 2009, Nr. 39, S. 336–338 (im Weiteren zitiert als König 2009c, Nr. 39).

Bildrand lagert.⁷²² Seinen Ursprung scheint diese Darstellung eines Hirschen jedoch in dem wesentlich älteren Stundenbuch des Giangaleazzo Visconti (Florenz, Biblioteca Nazionale, BR 397 und LF 22) zu haben. In der als *Die Ewigkeit und die Einsiedler* bezeichneten Miniatur auf fol. 19 hat Giovannino De'Grassi um 1390 im bas-de-page eine Gruppe von vier Hirschen in verschiedenen Posen in einem Landschaftsausschnitt gemalt. Auf der Hügelkuppe lagert ein weiterer Hirsch mit angezogenen Beinen und frontal zum Betrachter gewandten Kopf in genau der Stellung, die in den späteren westfranzösischen Herbarienhandschriften tradiert wird. (Abb. 212)

Die beiden ganzseitigen Miniaturen auf der Doppelseite von fol. 162v und fol. 163 sieht Avril als Eigenkompositionen Testards an, die so in keiner der anderen Herbarienhandschriften vorkämen.⁷²³ Vor einem ungewöhnlichem Himmel in einem etwas wässrigen, unregelmäßig aufgetragenen Verlauf von Violett ist auf fol. 162v ein Paar bei der *Gewinnung von Balsam* zu sehen. (Abb. 213) Zu diesem Zweck ist von links der Mann an ein zentral in einer Wiesenlandschaft stehendes Balsambaumgewächs mit hohem Stamm und filigranen Blättern herangetreten. Er ist mit federgeschmücktem Hut, Gugel und Jacke mit geschlitzten Ärmeln und Schriftzeichen am Saum aufwendig gekleidet und dazu mit Schwert und Sporen ausgerüstet. Sein Gesicht wirkt durch den Stoppelbart, die dunklen Augen und den leicht geöffneten Mund etwas grob. Um das herabtropfende Baumharz aufzufangen, hat er seinen linken Arm mit einem Glas in der Hand um den Stamm gelegt, mit der Rechten hält er weiter unten eine Kelle an den Stamm. Mit dieser Haltung ahmt er eine Figur nach, die sonst zur Gewinnung von *Terebentine* (Terpentin) gezeigt wird (z. B. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. Est. 28, fol. 165). Seine junge Frau in rotem Kleid hockt in der unteren rechten Ecke und füllt das gewonnene Baumharz mit Hilfe eines Trichters aus einem Kännchen in ein kleines Fass um. Das Paar stellt offenbar einen Landsknecht mit seiner Frau dar. Da es zu den Aufgaben der begleitenden Frauen eines Trosses gehörte, Wunden zu versorgen, wäre so die Anwendung des Balsams als Wundsalbe im Bild deutlich gemacht.

Auf fol. 163, der gegenüberliegenden Seite, sitzt ein junges Mädchen in einem roten Kleid mit geschnürtem Mieder auf einer Wiese. (Abb. 214) Ein übermalter Farbfleck um den Kopf zeigt an, dass es ursprünglich eine Haube tragen sollte, die offenbar zugunsten der unmissverständlicheren Erkennbarkeit als Jungfrau aufgegeben wurde. Ein Einhorn liegt im

722 Auf diese Verbindung hat bereits Avril hingewiesen. Vgl. Avril 1986, S. 283, Anm. 54.

723 Siehe ebd., S. 276–277.

Schoß des Mädchens und trinkt mit nach vorne gebeugtem Kopf aus einem Gewässer, das am rechten Rand entspringt. Dabei taucht es zugleich sein Horn ins Wasser. Etwa auf halber Höhe des Bildes schirmt ein mit Schilfrohr gesäumtes Gewässer die Jungfrau zum Hintergrund hin ab. Dort ist links als Illustration zu *Castoreum* (Bibergeil) auf einem Wiesenstück ein stehender Biber mit fischartigem Schwanz gemalt. Rechts erwächst aus einem felsigen Landstück ein überproportional großer Rosenstrauch zu *Bedegar* (Rosenschwamm oder Schlafapfel), der sich im Bereich des Himmels über die gesamte Bildbreite ausdehnt. In dieser Zusammenschau bekommen die medizinisch oder christlich zu deutenden Heilmittel eine zweite Deutungsebene mit erotischer Konnotation und zeigen einmal mehr Testards Sinn für das Doppelsinnige: Das *Einhorn*, das nur gefangen werden kann, wenn es seinen Kopf in den Schoß einer Jungfrau legt und das mit seinem Horn vergiftetes Wasser reinigen kann, gilt ursprünglich als Symbol der Keuschheit und Reinheit. Es steht jedoch auch für das Unmäßige und Triebhafte.⁷²⁴ Die *Akelei*, die zur Heilung von Wunden und Geschwüren eingesetzt wurde, galt auch als Aphrodisiakum und Mittel gegen Impotenz. Sie erscheint hier direkt unterhalb des Tierbauches und ersetzt das Geschlechtsorgan des Einhorns. *Castoreum*, ein aus den Drüsensäcken des Bibers gewonnenes Sekret, wurde gegen Epilepsie und Krämpfe eingesetzt, soll aber auch gegen Impotenz angewendet worden sein. *Bedegar* galt als schlaffördernd und die *Rose* selbst ist sowohl Symbol der Jungfrau Maria als auch Sinnbild der Liebe schlechthin.

In den Vorgänger-Handschriften kommen weder Frauen noch Kinder oder Einhörner vor. Doch gibt es durchaus Anregungen bzw. Vorlagen für Testards originäre Bildfindungen. Einige Fassungen von Bartholomaeus Minis *Tractatus de herbis* zeigen bereits ein umfangreiches Figurespektrum: Im Manuskript Sloane 4016 der British Library in London, das um 1440 in der Lombardei entstanden ist,⁷²⁵ sind die Pflanzen wie in einem Album formatfüllend und in Gruppen angeordnet, dazwischen sind Tiere und vereinzelt Menschen, darunter auch Frauen und Kinder, eingefügt. Das Motiv der Jungfrau mit dem Einhorn kommt in den Ausgaben des *Tractatus de Herbis* und der französischen Übersetzung des *Livre des simples médecines* nicht

724 Vgl. dazu Einhorn, Jürgen Werinhard, *Spiritualis unicornis: das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, Diss., München 1976, im Zusammenhang mit der Unmäßigkeit v. a. S. 134 ff. sowie Knapp, Gerhard Peter/Labrousse, Gerd (Hrsg.), *Wandlungen des Literaturbegriffs in den deutschsprachigen Ländern seit 1945* (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 27), Amsterdam 1988, S. 199–200.

725 Vgl. Baumann 1974, S. 105–106 und 117–120. Allgemeine Informationen der British Library zu Sloane 4016 inklusive Digitalisat findet man unter <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7796&> (Stand 25.03.2024). Sloane 4016 wurde 2008 von M. Moleiro faksimiliert. Vgl. Touwaide, Alain/König, Eberhard/García-Tejedor, Carlos Miranda, *Tacuinum sanitatis [Ibn Butlān]*, Faksimile-Kommentar, Barcelona 2009.

vor. Es scheint dem *Hortus sanitatis* entlehnt zu sein, einer gedruckten Kräuterbuch-Fassung von Jakob Meydenbach von 1491, die mit Holzschnitten aus der Tradition des Hausbuch-Meisters ausgestattet ist.⁷²⁶ Testards figürliche Darstellungen, allen voran diejenige zur Balsamgewinnung, erinnern jedoch vor allem an Illuminationen des *Tacuinum Sanitatis* des Ibn Butlan.⁷²⁷ Dort werden zahlreiche Paare bei der Ernte und Verarbeitung von Pflanzen gezeigt. Die Frau, die bei Testard den Balsam abfüllt, findet sich in der hockenden Position mit den etwas versetzt vor dem Körper gebeugten Armen am ähnlichsten bei der Ernte von *Ysopus* (Isop) in dem italienischen Exemplar der Familie Cerruti wieder (Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 2644, fol. 33), das gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Norditalien im künstlerischen Umfeld des Giovannino de'Grassi entstanden ist.⁷²⁸ (Abb. 215)

Wie jedes andere Vorlagenmaterial nutzt Testard die Bildideen des *Tacuinum sanitatis* selektiv und breit gestreut. Das eher ungewöhnliche Motiv der Frau, die in der Wiener Handschrift auf fol. 99v einem Mann, der sich erbricht, den Kopf stützt, überträgt Testard in seinem *New Yorker Stundenbuch* in die Szene der Schlemmerorgie, die im bas-de-page die Todsünde *Glotonie* veranschaulicht (New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 94). Das genrehafte Motiv der Frau, die in demselben Stundenbuch im Bordürenbild zur *Verkündigung an die Hirten* (fol. 48) vor einem Haus sitzt und eine Ziege melkt, während sich im umzäunten Hof eine Schafherde zusammendrängt, weist große Ähnlichkeit zu dem Bauern auf, der im Wiener *Tacuinum* im Bild zu *Lac dulce* (Süßmilch, fol. 59) im Vordergrund vor einer Herde Schafe und Ziegen neben einer Kate sitzt und ein Schaf melkt. (siehe Abb. 135 + Abb. 216)

Ein weiteres Beispiel für einen Rückgriff auf diese Handschrift ist das Schweineschlachten, das in der Kalenderillustration gerne für den Monat Dezember verwendet wird. Testard zeigt die Szene im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* auf fol. 6 in einem einfachen, nur aus Boden und Rückwand konstruierten Innenraum. Dort hockt rechts ein Mann mit schwarzem

726 Zum *Hortus sanitatis* vgl. Gerabek, Werner E./Haage, Bernhard D./Keil, Gundolf et al. (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin und New York 2005, S.618–619.

727 Auch García-Tejedor hat diesen Zusammenhang bemerkt, bleibt aber allgemein und geht nicht auf einzelne Bildbeispiele ein. Vgl. García-Tejedor, Carlos Miranda, *The Illustrations of Le Livre des simples médecines*, in: López Piñero/Elaguina/García-Tejedor 2001, S. 203–204. Baumann erläutert die Wechselbeziehung von *Tractatus de herbis* und *Tacuinum Sanitatis* und Beispiele für verschiedene motivische Übernahmen in früheren Handschriften. Für die französischen Handschriften sieht er aber im Wesentlichen die älteste Fassung des *Tractatus de herbis*, London, BL, Egerton Ms. 747 als Grundlage. Vgl. Baumann 1974, S. 124–125.

728 Zu dieser Handschrift vgl. +insbesondere Mazal, Otto/Unterkircher, Franz, *Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Series nova, II: Cod. Ser. n. 1601–3200*, Wien 1963, S. 309–321 sowie Unterkircher, Franz, *Tacuinum Sanitatis In Medicina. Codex vindobonensis series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek. Faksimile-Kommentar*, Graz 1967.

Hut, in blauer Joppe, roten Beinlingen und weißer Schürze in Dreiviertel-Ansicht auf einem Schwein. Er hält einen Vorderfuß des Tieres fest und sticht ihm gleichzeitig das Messer in den Hals. Ihm gegenüber kniet links eine Frau in Seitenansicht in rotem Kleid und weißer Schürze und mit weißem, aufgeknotetem Kopftuch. Mit einer tiefen, langstieligen Pfanne fängt sie das herausspritzende Blut auf und rührt es dabei mit einem Kochlöffel um. Testards Darstellung stimmt überraschend genau mit dem Paar überein, das im Wiener *Tacuinum Sanitatis* im Vordergrund der Miniatur zu *Carnes porcie* (Schweinefleisch, fol. 74v) in einer Fleischerei zu sehen ist. Auch hier hockt der Mann rechts in Dreiviertel-Ansicht auf einem Schwein und hält ihm beim Stich in den Hals das Vorderbein fest. Die Frau hockt ihm gegenüber in Seitenansicht. Statt einer Pfanne hält sie eine kleine Schüssel, um das Blut aufzufangen, das hier allerdings erst im nächsten Moment austreten wird. In der anderen Hand hat sie noch einen Topf, um es aus der Schüssel umzufüllen. Sogar die Gewandfarben – das rote Kleid der Frau und ihr weißes Kopftuch ebenso wie das blaue Oberteil, die roten Beinlinge und die weiße Schürze des Mannes – hat Testard von der Vorlage auf die Mode seiner Zeit übertragen. (Abb. 217 + Abb. 218)

Dass Robinet Testard das Bildmaterial der *Tacuinum*-Handschriften gekannt und nach seinem Bedarf genutzt hat, ist offensichtlich. Es ist denkbar, dass ihm eine der Fassungen des *Tacuinum sanitatis* durch die vielfältigen Verbindungen nach Italien als direkte Vorlage zur Verfügung stand, sei es durch Erbschaft,⁷²⁹ durch eine wie auch immer geartete Verbindung zu René d'Anjou, der mehrere Jahre in Italien verbracht hat oder durch künstlerischen Transfer in Musterbüchern.

7.5 Resümee

Bislang wurde Testards künstlerische Herkunft auf Poitiers festgeschrieben. Dennoch wurde auch der Maler des Genfer Boccaccio zuweilen als einer seiner möglichen Vorgänger genannt, dies aber auf eher diffuse Weise. Avril bestätigt zwar, dass Testard den Maler des Genfer Boccaccio durch die gelegentliche Zusammenarbeit in den 1470er Jahren gut gekannt haben muss, auch hält er Angers als Ort der Begegnung für möglich, doch sieht er wegen Testards bereits ausgereifter und eigenständiger Arbeitsweise kein Lehrer-Schüler-Verhältnis der

729 Valentina Visconti war die Mutter von Jean d'Angoulême und Großmutter von Charles d'Angoulême.

beiden Künstler. Er begreift ihn weiterhin eher in der Tradition des Malers von Poitiers 30 sowie des Malers der Jeanne de Laval.⁷³⁰

Dass sich auch in den Handschriften, die in diesem Kapitel vorgestellt wurden, kaum motivische Übereinstimmungen zu diesen Buchmalern finden lassen, geschweige denn Werke, die eine mögliche Zusammenarbeit oder zumindest eine Verbindung bezeugen würden, scheint dabei keine Rolle zu spielen. Da der Maler der Jeanne de Laval nur am Rande als möglicher Vorgänger von Testard genannt wurde und es wenig Erkenntnisse zu diesem Buchmaler gibt, wurde in der vorliegenden Untersuchung nicht näher auf ihn eingegangen. Bemerkenswert ist allerdings, dass er bisher ausschließlich in Angers verortet wurde. Mit Poitiers verbindet ihn lediglich die Tatsache, dass sein bekanntestes Werk, der *Psautier de Jeanne de Laval* (Poitiers, BM, Ms. 41), in dieser Stadt aufbewahrt wird.⁷³¹

Im Unterschied zu den vagen Überlegungen bezüglich stilistischer Übereinstimmungen oder regionaler Bezüge zum Maler von Poitiers 30 und zum Maler der Jeanne de Laval, beruht Testards Verbindung zum Maler des Genfer Boccaccio auf konkret Fassbarem: auf der speziellen Buchstabenform der prismatischen Initialen, motivischen und kompositorischen Analogien und vor allem auf der tatsächlichen Verknüpfung seiner Miniaturen mit denen des älteren Künstlers in mehreren Handschriften. Da der Maler des Genfer Boccaccio im Wesentlichen in Angers gewirkt hat und der direkte Kontakt in eine für Testard frühe Schaffensphase fällt, kann diese Stadt als frühe Station oder sogar als Ausgangspunkt seiner Karriere angesehen werden. Dies würde auch einen Sinn für das frühe *New Yorker Stundenbuch* M. 1001 ergeben, das mit der seltenen Darstellung der *Sainte Hostie miraculeuse de Dijon* einen Bezug zu René d'Anjou aufweist.

Die Buchmalerei in Angers in dem für Testard relevanten Zeitraum war geprägt vom Hof dieses Fürsten und dessen engstem Umfeld. Hier wirkten die Künstler der Jouvenel-Werkstatt, vor allem der Jouvenel-Maler selbst, der Maler des Genfer Boccaccio und zeitweilig auch der Maler von Poitiers 30, ein früher Jean Fouquet sowie Barthelemy d'Eyck. Außerdem ist hier ein Nachleben der Tradition der Boucicaut-Werkstatt, des Bedford-Malers, der Limburg-Brüder und des Rohan-Malers spürbar. Schließlich hat sich auch der Maler der Marguerite d'Orléans – zumindest vorübergehend – in der Stadt aufgehalten und an verschiedenen

730 Vgl. Avril 2007.

731 Unter https://www.bm-poitiers.fr/Default/doc/SYRACUSE/1020687/psautier-de-jeanne-de-laval?_lg=fr-FR (Stand 25.03.2024) sind aktuelle Informationen zu dieser Handschrift veröffentlicht.

Aufträgen mitgewirkt.⁷³² Wie zuvor sind all diese Einflüsse auch deutlich in Testards Werken spürbar, die in diesem Kapitel vorgestellt wurden.

Darüber hinaus lässt sich erneut ein breites Spektrum an Vorlagenmaterial in Testards Arbeiten ermitteln, nicht nur aus unterschiedlichen Medien, sondern auch aus verschiedenen Regionen und Zeiten. Dabei verwendet er Druckgrafik und andere Bildquellen wiederum versatzstückweise und teils unabhängig von der Thematik, nicht nur in den späteren Werken, sondern bereits in seinen frühesten Arbeiten. All diese Beispiele zeigen, dass Testard die Vorlagen nicht deckungsgleich kopiert, sondern die Kompositionen im Format seinem Bedarf angepasst abgemalt und eingefügt hat. Es hat sich auch einmal mehr gezeigt, dass Testard in der Lage ist, seine Werke als Gesamtes zu konzipieren und dass er neben textgetreuen Darstellungen gerne mit Verrätselungen in Bildvokabeln und Allegorien spielt. Er setzt Kenntnisse seiner Betrachter voraus, mit denen diese die teils subtilen Umdeutungen nachvollziehen und deuten können. Qualitätsschwankungen, die ganz besonders in Testards Version der *Secrets de l'histoire naturelle* deutlich zu Tage treten und die auch schon in den *Des cleres et nobles femmes* (Paris, BnF, Ms. Fr. 599) zu beobachten waren, deuten auf eine eigene Werkstatt mit mehreren Gehilfen hin.

732 Vgl. König 1982, S. 82 ff.

8 SCHLUSSBETRACHTUNG

Um Robinet Testard als Künstlerpersönlichkeit greifbarer zu machen, wurde in dieser Arbeit erstmals eine Auswahl seiner illuminierten Handschriften mit Blick auf das Gesamtwerk untersucht. Durch die Zusammenschau eines Großteils seiner Arbeiten konnten Erkenntnisse gewonnen werden, die zuvor durch das selektive Betrachten einzelner Handschriften nicht deutlich wurden. Unter zeitlichen und regionalen Aspekten ließen sich Werkgruppen zusammenstellen, die eine differenziertere Sicht auf seinen Stil und sein künstlerisches Selbstverständnis offenbart haben. Durch die genaue Analyse der Werke konnten Qualitätsunterschiede benannt, Rückgriffe auf zahlreiche Vorlagen kenntlich gemacht sowie die Zusammenarbeit mit verschiedenen Buchmaler-Kollegen, insbesondere mit dem Maler des Genfer Boccaccio, dem Maler von Walters 222 und dem Maler des Yvon du Fou, klarer umrissen werden. Mit diesem Verständnis über Testards Arbeitsweise und das Geflecht der Beziehungen von Buchmalern und Auftraggebern werden eine Neuordnung seines Werkes und Ansätze für die weitere Forschung vorgeschlagen. Es ist davon auszugehen, dass mit der fortschreitenden Digitalisierung von Handschriften weitere Werke ans Licht kommen, in denen Testards Hand zu erkennen ist oder in denen Zusammenhänge zu Vorgängern oder Zeitgenossen deutlicher werden. Daraus können sich neue Fragenkomplexe ergeben.

Stil, Qualität und Händescheidung

Die zumeist knappen Anmerkungen, die bisher zu Testards Stil gemacht wurden, haben sich – jede für sich – als zutreffend erwiesen, doch nur zusammen ergeben sie ein annähernd vollständiges Bild. Dabei erweist sich seine Malweise durchaus nicht so einheitlich, wie dies in der Forschung häufig vermittelt wurde. Zwar gibt es charakteristische Merkmale hinsichtlich Bildaufbau und Farbauftrag sowie bei der Gestaltung von Figuren und Einzelheiten, anhand derer Testards Arbeiten zweifelsfrei identifizierbar sind; aus der Zusammenschau seiner Werke ist jedoch eine Entwicklung ablesbar, die von kleinteiligen Bildern mit Figuren ohne feste Umrisse und einem traditionellen Farbschema hin zu Kompositionen mit größeren, dunkel konturierten Figuren und einer expressiveren Farbgebung verläuft. Passend dazu ändern sich modische Details, Kuhmaulschuhe oder Gewänder mit geschlitzten Ärmeln im Unterschied zu Schnabelschuhen und Kleidung mit gezaddelten Ärmeln, tragen zur zeitlichen Einschätzung mancher Stücke bei. Aufgrund einiger spezifischer Kennzeichen seines Stils

konnten Testard im Rahmen der vorliegenden Untersuchung einige der Einzelblätter in Philadelphia eindeutig zugeschrieben und klar von denen des Malers des Yvon du Fou unterschieden werden.

Kurz vor Fertigstellung dieser Forschungsarbeit gelang es, weitere Handschriften zweifelsfrei als Werk Robinet Testards zu identifizieren: In der Bibliothèque Mazarine in Paris wird unter der Signatur 3892 eine Schrift von Adrien de Saint-Gelais mit dem Titel *Les trois Bussines* aufbewahrt,⁷³³ deren vier illuminierte Seiten typische Charakteristika des Künstlers aufweisen. (Abb. 219, 220 + 221) Auch wenn das Bild mit dem schreibenden Gelehrten auf fol. 1 im Bereich des Kopfes und des Hintergrundes in schlechter Qualität übermalt ist, kann man an der Gestalt mit den großen Händen, der goldenen Musterung des grünen Tischtuchs und der Struktur eines Teils der Rückwand Testards Hand erkennen. Die weiblichen Personifikationen entsprechen den Frauentypen in den *Cleres et nobles femmes*, d. h. *Foy* (fol. 3) lässt sich z. B. mit *Medee* (Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 16v) vergleichen, *Charité* (fol. 7) mit *Semiramis* (fr. 599, fol. 85) (Abb. 222) und *Espérance* (fol. 10v) mit *Ysis* (fr. 599, fol. 10v); deren italienisch anmutender Lorbeerkranz passt wiederum zu der Kopfbedeckung von *Charité*.

Und schließlich konnte dem Œuvre noch die Handschrift Chantilly, Musée Condé, Bibliothèque, Ms. 369 zugefügt werden. Dieses *Livre de fauconnerie* von Jean de Francières ist mit fünf Miniaturen ausgestattet, deren Malweise ebenfalls eindeutig Testards Stil entspricht. Die formatfüllende Größe der Figuren, der etwas gröbere Strich, die Farbkonzeption und einzelne modische Details lassen auf die Entstehung in der späten Schaffensphase schließen.⁷³⁴ (Abb. 223)

733 Informationen und digitalisierte Abbildungen dieser Handschrift finden sich unter <https://www.pop.culture.gouv.fr/search/list?auteur=%5B%22Adrien%20de%20Saint-Gelais%22%5D&base=%5B%22Enluminures%20%28Enluminures%29%22%5D&image=%5B%22oui%22%5D> (Stand 25.03.2024).

734 Allgemeine Angaben und die Miniaturen gibt es unter <https://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10451> (Stand 25.03.2024) Pascal Schandel nennt in der Notiz des IRHT von 2001 Louise de Savoie und Francois Ier als Vorbesitzer und bezieht sich auf Omont 1908, S. 317 „Peut-être le numéro 1102 de la bibliothèque de François Ier et de Louise de Savoie“. Unter Nr. 1102 lautet der Eintrag: „L'art de fauconnerie et des chiens de chasse.“ Dieser Titel stammt von Guillaume Tardif und meint somit offenbar ein anderes Werk. Dass Louise de Savoie und Francois Ier durchaus als Vorbesitzer oder Auftraggeber in Betracht kommen, liegt nahe, ist jedoch mangels eindeutiger Quellen nicht nachweisbar; in den verschiedenen Inventaren ist kein Hinweis auf diese Handschrift zu finden. Die Handschrift ist vollständig digitalisiert zu finden unter https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&panier=false&reproductionId=317&VUE_ID=1%2086449&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=1&angle=0&zoom=grand&tailleReelle= (Stand 25.03.2024)

Neben durchgehend sorgfältig gearbeiteten Handschriften gibt es solche, die trotz eines homogenen Gesamteindrucks Unterschiede in Bezug auf die Qualität ihrer Ausführung aufweisen. Deren Miniaturen wirken vereinzelt uneinheitlicher, teils mit schnellen Pinselstrichen gemalt, die Farben im Hintergrund sehen wässrig und dumpf aus, die Figuren gröber und der Strich insgesamt weniger fest. Diese Abweichungen treten erst in Handschriften zutage, die unter der Ägide von Charles d'Angoulême entstanden sind, wie beispielsweise in den *Secrets de l'histoire naturelle*, den *cleres et nobles femmes* oder auch im *Roman de la Rose*.

Die Überlegung, dass Testard an verschiedenen Tagen, in mehreren Schritten oder bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen daran gearbeitet haben könnte, erscheint wenig einleuchtend. Anzunehmen ist vielmehr eine Werkstatt, der Testard als verantwortlicher Meister vorstand. Bei der Aufteilung der Aufgaben hat er die Kompositionen, ihre Vorzeichnungen und die Instruktionen zu ihrer Ausgestaltung vorgegeben. Einer oder mehrere Assistenten waren dann für die Ausmalung der Bilder zuständig, was die Qualitätsschwankungen im Farbauftrag und in den Details innerhalb einzelner Miniaturen erklärt: Zunächst wurden Hintergründe, Wasser, Gestein, Himmel etc. mit einer ersten Farbschicht angelegt und in weiteren Arbeitsgängen vervollständigt; Testard hat abschließend u. a. Feinheiten in Gesichtern, Kleidung, Schmuck eingefügt.

Abgesehen von diesen Schwankungen sind Testards Illuminationen nahezu durchweg von hoher Qualität, seine Kompositionen sind fantasievoll und abwechslungsreich. Anders als mancher Künstler, wie z. B. Jean Bourdichon, der seine Bildideen in Bezug auf spezifische Themen mit nur leichten Abwandlungen mehrfach wiederholt,⁷³⁵ kopiert sich Testard so gut wie nie selbst. Er übernimmt zwar einzelne Figurentypen oder -haltungen, variiert sie jedoch in ihrer Ausgestaltung, in unterschiedlichen Gruppierungen und deren Umgebungen. So gleicht sich z. B. der Typus der Maria in den Darstellungen zur *Geburt Christi* in seinen Stundenbüchern und dem *Missale von Montierneuf*, doch sind sowohl das Kind, Joseph, Ochs und Esel sowie die Stallarchitektur jedes Mal anders arrangiert, einige Male auch die Engel. Ähnliches ist für die Motive der *Verkündigung an die Hirten* bzw. des *Hirtentanzes* oder der *Anbetung der Könige* zu beobachten, und auch Autorenbilder kommen in großer Vielfalt vor.

735 Jean Bourdichon malt vor allem seine ohnehin schon immer gleichbleibende betende Madonna auf die immer gleiche Weise, allen voran auf den Tafeln der Diptychen in London, Collection Sam Fogg und Tours, Musée des Beaux-Arts, Inv. 2007.2.2. sowie in der Miniatur im Stundenbuch Charles' VIII. (Paris, BnF, MS. lat. 1370, fol. 36) und dem Blatt aus dem Stundenbuch für Louis XII. (London, BL, Ms. Add. 35254 V.). Vgl. Charron/Girault in Tours 2012, S. 154–159 sowie Kat. Nr. 31, 35, 36, 37, 39 und 72c.

Vorlagen und Inspirationsquellen

Dieser Ideenreichtum wird durch den Gebrauch einer beträchtlichen Menge an Vorlagen ergänzt. Ein Alleinstellungsmerkmal von Robinet Testard ist seine umfassende Nutzung druckgrafischer Werke. Er greift damit auf eine flämische Eigenheit zurück, die sich bis auf vereinzelte Beispiele in Frankreich vor 1500 nicht durchgesetzt zu haben scheint. Sein Repertoire reicht u.a. vom Meister der Spielkarten, dem Hausbuchmeister und dem Meister E.S. bis zu Martin Schongauer und später Israhel van Meckenem und die italienischen *Tarocchi del Mantegna*. Dass Testard Druckgrafik schon in seinen frühesten Werken versatzstückartig verwendet und unabhängig vom Format und Inhalt in seine Kompositionen überträgt, lässt den Schluss zu, dass diese Vorgehensweise nicht erst von seinem Auftraggeber Charles d'Angoulême veranlasst wurde, sondern auf einem eigenständigen künstlerischen Verständnis beruht.

Es drängt sich die Frage auf, woher Testard diese Anregung bekommen haben könnte, bzw. ob der Einsatz von druckgrafischen Bildquellen in Werken französischer Buchmalerei vielleicht doch weiter verbreitet war, als bisher angenommen wurde. Ein Beispiel weist das auf, das um 1470 in Nantes entstanden ist und an dessen Ausmalung drei Buchmaler beteiligt waren.⁷³⁶ Einer von ihnen ist der Maler des Étienne Sauderat, der u. a. auch die späteren *Stundenbuch der Marguerite de Foix* (London, Victoria and Albert Museum, Ms. Salting 1222) Einfügungen im *Stundenbuch der Marguerite d'Orléans* vorgenommen hat.⁷³⁷ In der Betrachtung der Miniatur zur *Geburt Christi* auf fol. 60v (Abb. 224) werden die Verbindungen zur flämischen Tafelmalerei um 1430, insbesondere zu den Darstellungen der *Geburt Christi* vom Meister von Flémalle (Musée des Beaux Arts, Dijon) und von Jacques Daret (Museo Thyssen Bornemisza, Madrid) von Joris c. Heyder zutreffend beschrieben,⁷³⁸ die eindeutige Übernahme der Komposition vom Meister E. S. ist jedoch unbemerkt geblieben: Die Stallarchitektur, die Köpfe von Ochs und Esel und die Haltung der Figuren sind bis in Details

736 Zu diesem Stundenbuch vgl. Ker, Neil R., *Medieval Manuscripts in British Libraries*, Bd. 1, Oxford 1969, S. 388; Harthan, John (Hrsg.), *Stundenbücher und ihre Eigentümer*. (Deutsche Übersetzung Regine Klett), Freiburg (Breisgau) u. a. 1977, S. 124–127; Watson, Rowan, *The Marguerite de Foix Book of Hours*, in: *The V&A Album*, London 1983, Bd. 2, S. 45–60; Booton, Diane E., *The Book Trade in and beyond the Duchy of Brittany during the Reign of Anne de Bretagne*, in: Brown, Cynthia J., *The Cultural and Political Legacy of Anne de Bretagne: Negotiating Convention in Books and Documents*, Woodbridge 2010, S. 11–28, hier v. a. S. 13. Am ausführlichsten wird die Handschrift von Joris C. Heyder untersucht, vgl. Heyder, Joris C., *Das Stundenbuch der Marguerite de Foix in London*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Berlin 2009, insbesondere S. 75–81. An dieser Stelle einen herzlichen Dank an Joris C. Heyder für den großzügigen Zugang zu seiner Magisterarbeit und dem dazugehörigen Bildmaterial.

737 Vgl. Heyder 2009, S. 75.81. Zu Etienne Sauderat vgl. vor allem auch König 1991, S. 49–53.

738 Vgl. Heyder 2009, S. 79.

wie die Handstellung von Maria kopiert worden; die Hebammen sind vom rechten Rand zu der Szene im Stall eingefügt, entsprechen aber ebenfalls der grafischen Vorlage. Lediglich die Perspektive ist etwas flacher angelegt und die Hirten im Hintergrund sind nach rechts verschoben und stärker betont; die Hirten, die beim Meister E. S. von hinten in den Stall hineinschauen, wurden weggelassen.

Einige motivische und stilistische Ähnlichkeiten, bis hin zum Seitenlayout der ganzseitigen Miniaturen, die unter Beibehaltung des Textanfangs den Bordürenbereich als erweitertes Bildfeld nutzen, schaffen im *Stundenbuch der Marguerite de Foix* überdies u. a. einen Bezug zu Buchmalereien aus Angers und Poitiers bzw. zur Jouvenel-Werkstatt.⁷³⁹ Diese Beobachtungen deuten darauf hin, dass es etwa zeitgleich einen weiteren Buchmaler gegeben haben muss, der sich der Druckgrafik als Vorlagenmaterial bedient hat und Verbindungen zu dem künstlerischen Umfeld aufweist, dem auch Testard entstammt. Ob ein Austausch zwischen den Künstlern stattgefunden hat, bedarf der weiteren Überprüfung; das komplexe Zusammenwirken verschiedener Buchmaler zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten sowie die verwandtschaftlichen Beziehungen der Auftraggeber sprechen durchaus dafür.⁷⁴⁰

Die Art, wie Robinet Testard im *Stundenbuch des Charles d'Angoulême* die drei Kunstformen Illumination, Druckgrafik und Kollage miteinander kombiniert, bleibt allerdings einzigartig. Die Konzeption dieser Handschrift, in die er auch geschickt zwei Miniaturen von Jean Bourdichon einbindet, wird dabei nicht allein vom Auftraggeber intendiert gewesen sein, sondern auf eigenen Vorstellungen des Buchmalers beruht haben. Da er bereits in seinen frühesten Arbeiten gedrucktes Vorlagenmaterial verwendet hat, war er mit dieser Technik vertraut, lange bevor er sein Hauptwerk für Charles d'Angoulême schuf.

Italienische Bildelemente lassen sich hingegen erst in Handschriften feststellen, die Testard für das Fürstenpaar geschaffen hat. Lediglich die ursprünglich aus Italien stammenden prismatischen Initialen verwendet er schon seit seinen frühesten Arbeiten, sodass man davon ausgehen kann, dass er diese über den Maler des Genfer Boccaccio kennengelernt hat, weitere italienische Bildvorlagen aber erst seit seinem Wechsel an den Hof in Cognac für ihn verfügbar waren.

739 Zu dieser Art Seitenlayout vgl. König 1991, S. 52 und Heyder 2009, S. 76 ff.

740 Marguerite de Foix (1458–1486) war die zweite Frau von François II. de Bretagne und Mutter von Anne de Bretagne. François II. de Bretagne war der Sohn von Marguerite d'Orléans. Diese war wiederum die Schwester von Jean d'Angoulême und somit die Tante von Charles d'Angoulême.

Neben der Vielzahl an druckgrafischen Quellen haben Testard Werke anderer Kunstgattungen wie Tapisserie, Tafel- oder Wandmalerei inspiriert. Ganz besonders bezieht er sich aber auch auf Arbeiten anderer Buchmaler, unter den älteren sind vor allem die Limburg-Brüder, die Maler der Boucicaut-Werkstatt – hier vor allem der Mazarine-Maler –, der Bedford-Maler und sein Umkreis sowie der Jouvenel-Maler zu nennen; zu zeitgenössischen Kollegen wie Jean Fouquet, Barthélemy d’Eyck oder Jean Colombe gibt es nur vereinzelt Übereinstimmungen. Da Testard die Bildzitate verstreut und selten mehr als einmal nutzt, sind sie schwer fassbar und oft erst durch die eingehende Handschriftenanalyse zu entdecken.

Testards zum Teil direkte Übernahme zahlreicher Figuren, Tiere, modischer Accessoires oder architektonischer Details aus unterschiedlichsten Vorlagen macht den Zugang zu einer großen Auswahl an Bildmaterial innerhalb eines Werkstattverbundes wahrscheinlich. Es ist davon auszugehen, dass er selbst eine umfangreiche Sammlung an Kupferstichen, Illuminationen und Zeichnungen besessen hat, die er in einem Musterbuch oder -koffer gesammelt hat. Solch eine Kollektion bot ihm die Möglichkeit, unabhängig von Zeit, Region oder Genre auf sehr individuelle und geistreiche Weise darauf zurückzugreifen, sie als Versatzstücke in seine Kompositionen zu übertragen und mit bildlichen Zitaten zu spielen.

Inwieweit sich Testard neben seinen Aufgaben als Buchmaler und Valet de Chambre auch anderen Kunstgattungen gewidmet hat, ist eine Frage für weitere Forschungen. Dies war unter seinen Kollegen durchaus üblich:⁷⁴¹ So ist bekannt, dass sich etwa Jean Pichore als Grafiker betätigt hat,⁷⁴² ebenso wie der Maler der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle, der darüber hinaus zur Gestaltung von Tapisserien und Glasfenstern beigetragen hat.⁷⁴³ Und auch von Jean Fouquet sind Gemälde und Vorlagen für Glasfenster erhalten,⁷⁴⁴ desgleichen von Jean Bourdichon⁷⁴⁵ und Jean Perréal, um nur einige wenige zu nennen.⁷⁴⁶ Vor diesem Hintergrund erweist sich das Glasfenster der *Triumphes de Pétrarque* von 1502 in der Kirche

741 Vgl. dazu am Beispiel von Tours Girault, Pierre-Gilles, Organisation professionnelle et réseaux d’artistes à Tours vers 1500: l’exemple du métier des peintres, in: Tours 2012, S. 121–131. Philippe Lorentz sieht in der Fähigkeit einiger Künstler, Vorlagen zu konzipieren, die in andere Kunstgattungen übertragen werden konnten, eine wichtige Aufgabe, die sie für die Auftragsvergabe gespielt haben. Vgl. Lorentz, Philippe, La genèse de l’œuvre d’art: le commanditaire et l’artiste en France vers 1500, in: Paris 2010, S. 45–51.

742 Vgl. Zöhl 2004.

743 Vgl. Nettekoven 2004.

744 Avril 2003, S. 49 und S. 94ff.

745 Tours 2012, besonders Nr. 31, S. 160–63 und Nr. 78, S. 316–317.

746 Avril/Reynaud 1993, S. 365–369.

Saint-Pierre-Es-Liens in Ervy-le-Châtel⁷⁴⁷ als interessantes Objekt: In der Gestaltung mancher Figuren lässt sich eine erstaunliche Nähe zu Testards Stil beobachten. Vor allem die Gesichter der weiblichen Personifikationen zeigen wie bei Testard – besonders im Vergleich zu BnF, Ms. fr. 599 – rundliche Gesichter mit einem kleinen knubbeligen Doppelkinn und ausdrucksvolle Augen mit deutlich ausgearbeitetem Ober- und Unterlid. (Abb. 225, 226 + 227)

Vorgänger und Zeitgenossen

In mehreren Handschriften hat Testard ganz konkret mit oder neben anderen Buchmalern gearbeitet: Seine Illuminationen stehen neben denen des Malers des Genfer Boccaccio, von Jean Bourdichon, des Malers von Walters 222, des Malers des Yvon du Fou und möglicherweise auch des Malers des Wiener Mamerot/Maler des Yale-Missale und des Malers der Échevinage de Rouen. Durch die Zusammenarbeit mit dem Maler des Genfer Boccaccio – und möglicherweise auch durch den Maler von Walters 222 – ist eine Anbindung an die Jouvenel-Werkstatt gegeben, die wiederum als Schnittstelle zu den genannten Inspirationsquellen angesehen werden kann und die Häufung in Testards Miniaturen erklärt.

Die Beziehungen zum Maler der Marguerite d'Orléans und zum Maler von Poitiers 30, die bisher als seine unmittelbaren Vorgänger angesehen wurden, können so nicht bestätigt werden. Sie bestehen vielmehr indirekt, d. h., dass mögliche Kenntnisse ihrer Arbeiten über Dritte vermittelt wurden. Die Jouvenel-Werkstatt stellt hierfür ebenfalls eine gemeinsame Basis dar, ebenso wie für die vage Verwandtschaft, die zwischen Miniaturen von Testard und denen des Malers der Jeanne de Laval und des Malers des Charles du Maine besteht. Auch der Maler des Wiener Mamerot/Maler des Yale-Missale und der Maler der Échevinage de Rouen knüpfen an die Tradition dieser Werkstatt an. Bemerkenswert ist, dass viele der genannten Buchmaler für René d'Anjou und dessen Umkreis tätig waren, so dass auch dieses Fürstenhaus als Bindeglied zwischen den Künstlern in Betracht kommt.

Dass ihm in Poitiers innerhalb des Werkstattverbundes des Malers von Walters 222 und des Malers des Yvon Du Fou in kurzer Zeit die Ausmalung wichtiger Bildthemen übertragen wurde, zeigt, dass die Qualität seiner Arbeit schon früh erkannt wurde. Schließlich waren seine Fertigkeiten so überzeugend, dass er in der gesicherten Position eines Valet de Chambre an

747 Zu sehen unter http://www.mesvitrauxfavoris.eu/Supp_F/triomphe-de-petrarque_ervy-le-chatel.htm (Stand 25.03.2024) Das Fenster wurde 1502 von Jeanne Leclerc anlässlich des Tode Ihres Mannes Pierre Girardin in Auftrag gegeben. Ausführlich dazu siehe Amblard, Paule/Vincent-Petit, Flavie/Deschanel, Christophe et. al, *Les triomphes de Pétrarque: illustrés par le vitrail de l'aube au XVIe siècle*, Paris 2018.

einem Fürstenhof angestellt und auch nach dem Tod seines Hauptauftraggebers dort weiterbeschäftigt wurde. Aus Art und Umfang der von ihm gestalteten Handschriften oder Miniaturbeiträge ebenso wie aus der Tatsache, dass eine seiner umfangreichsten Arbeiten – das *Livre des simples médecines* in St. Petersburg – detailgetreu kopiert wurde, ist die Wertschätzung ablesbar, die ihm entgegengebracht wurde.

Welchen Einfluss Testard selbst auf andere Buchmaler bzw. Künstler ausgeübt hat, wurde jedoch bislang nicht hinterfragt und deshalb noch nicht erforscht. Die Qualitätsschwankungen, die in einigen von Testards Handschriften für das Haus Angoulême/Savoie deutlich erkennbar sind, lassen auf einen Mitarbeiter oder sogar eine eigene Werkstatt schließen. In letzter Zeit meinte man in einigen Arbeiten anderer Buchmaler den Stil Robinet Testards wiederzuerkennen. Die British Library in London gibt diesen Hinweis im Online-Katalogeintrag zu der Handschrift Kings 7.⁷⁴⁸ Dieses Stundenbuch soll um 1500 aufgrund einiger spezifischer Heiliger im Kalender und in der Litanei in Angoulême oder Cognac, möglicherweise für ein Mitglied der Familie Hurault entstanden sein. Es wird zwei anonymen Künstlern zugeschrieben, wovon der eine, der den Großteil der 14 ganzseitigen Miniaturen geschaffen haben soll, „recalls the anti-realistic aesthetic of Robinet Testard who worked in the west of France for the court of Cognac (between 1470 and 1530)“.⁷⁴⁹ (Abb. 228) Einige Kompositionen würden zudem an Jean Poyer erinnern, zwei weitere großformatige und alle kleinen Bilder von einem Maler stammen, der Jean Pichore nachahmt.⁷⁵⁰ Da die genannten Künstler u. a. für Anne de Bretagne und Louis XII., im Fall von Pichore auch für Louise de Savoie tätig waren,⁷⁵¹ ist eine Begegnung oder gegenseitige Kenntnisnahme wahrscheinlich.

In der Beschreibung einer Miniatur mit der *Geburt Christi mit der Hl. Cäcilie*, die im Juni 2010 für das Musée Cluny in Paris erworben wurde, wird „sa manière un peu sèche et son coloris brillant et contrasté“ mit der Handschriftenproduktion aus dem Westen Frankreichs, insbesondere der von Robinet Testard und dem Maler der Jeanne de Laval verglichen.⁷⁵²

748 Die Miniaturen zu dieser Handschrift sind digitalisiert zu sehen unter <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8429&CollID=19&NStart=7> (Stand 25.03.2024).

749 Die entsprechende Katalogbeschreibung ebd.

750 Vgl. ebd.

751 Zu Jean Poyer vgl. Hofmann, Mara, Jean Poyer: das Gesamtwerk, Turnhout 2004 und dies., Jean Poyer im Spektrum seiner Auftraggeber, in: Freigang, Christian/Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.), Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, Berlin 2005, S. 123–138. Zu Jean Pichore vgl. Zöhl 2004, insbesondere S. 22–27.

752 Nach einer Einschätzung von François Avril. Das Blatt stammt aus den *Meditationes vitae Christi* des Bonaventura in der französischen Übersetzung von Jean de Galopes und wurde wahrscheinlich für ein

(Abb. 229) Dies ist jedoch nicht nachvollziehbar, sofern die Datierung des Blattes auf die Jahre 1460–1470 zutrifft – denn Testards Kunst setzt erst zu dieser Zeit ein. Zum anderen zeigt es mit der niedrig und gestaucht angelegten Komposition und den Figuren mit den sehr runden, puppenhaften Köpfen keinerlei Übereinstimmung in Bildauffassung und Ausgestaltung zum Londoner Stundenbuch Kings 7. Testards Stil wird folglich mit völlig unterschiedlichen Malweisen in Verbindung gebracht. Aussagen dieser Art sind deshalb kritisch zu prüfen, zumal die Verflechtungen der Buchmaler untereinander komplex, regionale Bestimmungen manchmal irreführend und Datierungen nur bedingt zutreffend sind.

Werdegang und Wahrnehmung

Anders als Plummer, der Testards Handschriften in eine frühe, eine mittlere und eine späte Schaffensphase eingeteilt hat, wird hier eine Neuordnung vorgeschlagen, welche die zeitliche Folge mit dem regionalen Aspekt verknüpft. (siehe ANHANG 7) Als Orientierungspunkt dient die dokumentierte Anstellung am Hof von Charles d'Angoulême im Jahr 1484, mit der Testard auf eine Schaffensphase in Cognac festgelegt werden kann. Hier hat er zunächst für Charles allein sechs Handschriften illuminiert, darunter sein Hauptwerk, das *Stundenbuch des Charles d'Angoulême*, sowie das *Livre des Secrets de l'histoire naturelle* mit seiner Anlehnung an die Fassungen des Malers der Marguerite d'Orléans und des Malers des Genfer Boccaccio.

Zwischen 1488 und 1496, nach Charles' Heirat mit Louise de Savoie bis zu seinem Tod, wurden fünf weitere Werke für das Fürstenpaar in Cognac gestaltet, u. a. der *Roman de la Rose* in Oxford, das *Livre des simples médecines* in St. Petersburg und die *Cleres et nobles femmes*, die wahrscheinlich in Charles' Todesjahr ausgemalt wurden. Anschließend hat Testard noch zehn Bücher für Louise illustriert, darunter das *Livre des échecs amoureux moralisés*, das in ihrem Auftrag angefertigt wurde und später in den Besitz von François I. übergegangen ist. Die beiden Versionen der *Héroïdes d'Ovide* sind offenbar in Blois und Amboise entstanden, wohin Testard Louise und ihren Kindern an den königlichen Hof von Louis XII. und Anne de Bretagne gefolgt ist. Die zwei Handschriften Paris, BnF, Ms. fr. 1848 (*Exemples d'humilité selon les escriptures – le Parement des dames*) und Paris BnF, Ms. fr. 2242 (*Dialogue à la louange du sexe féminin*) sind die spätesten Stücke, die nicht nur eine italienisch anmutende Grisaillebordüre und modische Details des 16. Jahrhunderts aufweisen, sondern

Mitglied der Familie Chabannes angefertigt. Siehe den Eintrag unter Juin 2010: <https://www.amis-musee-cluny.fr/acquisitions/> (Stand 25.03.2024).

in der größeren Ausführung auch auf einen gealterten Künstler schließen lassen. Auch die Handschrift Chantilly, Musée Condé, Bibliothèque, Ms. 369 (Livre de fauconnerie) kann zu den spätesten Arbeiten gezählt werden.

Bisher wurde zumeist angenommen, dass Testard vor seiner Zeit als Hofmaler ausschließlich in Poitiers tätig war. Die Analyse des *New Yorker Stundenbuchs*, die auf eine mögliche Ausrichtung auf René d'Anjou und sein Umfeld hindeutet, eröffnet eine neue Perspektive auf den Werdegang. Zusammen mit der nachgewiesenen Verbindung zum Maler des Genfer Boccaccio kommt Angers als Ausgangspunkt oder zumindest als frühe Station von Testards Karriere in Betracht. Demnach sind das *Stundenbuch in Pistoia* und das *Livre des simples médecines* in Modena, in denen Miniaturen von seiner Hand neben denen des Malers des Genfer Boccaccio stehen, dort entstanden und noch etwas früher anzusetzen als die bislang als seine älteste Arbeit angesehenen *Grandes Chroniques de France*, die auf 1471 datiert wird. Durch eine weitere eingehende Analyse wäre zu prüfen, ob auch diese Handschrift, die hier nicht berücksichtigt werden konnte, in Angers entstanden ist.

In einigen von Testards nicht mehr ganz frühen Werken, wie dem *La Rochefoucauld-Stundenbuch*, den *Stundenbuchblättern* und auch dem *Missale ad usum Pictavensem* in Poitiers, wurden in der Forschung vereinzelt stilistische Merkmale der Buchmalerei aus Rouen angemerkt, diese Gedanken jedoch nicht weiter verfolgt. In der vorliegenden Arbeit wurden diese Hinweise wieder aufgegriffen und konnten auf die Werkstatt des Malers der Échevinage de Rouen hin konkretisiert werden: Es ist durchaus möglich, dass Testard die Bekanntschaft mit diesem Buchmaler bzw. dessen Werkstatt bei einem Aufenthalt in Rouen gemacht hat oder über den Maler des Genfer Boccaccio, der mit diesem und weiteren Künstlern eine Ausgabe des Valerius Maximus, *Des faits et dits mémorables* (Den Haag, Bibliothèque Royale, Ms. 66B13, fol. 2) illuminiert hat. Erst danach wäre er nach Poitiers gelangt, wo er gemeinsam mit dem Maler von Walters 222 und dem Maler des Yvon du Fou das *Missale von Montierneuf*, das *Missale ad usum Pictavensem* und die *Einzelblätter eines Breviers* ausgemalt hat.

Die Brüder du Fou und/oder die Familie La Rochefoucauld könnten als Bindeglied zwischen Rouen, Poitiers und dem Haus Angoulême fungiert haben, d. h., über diese Beziehungen ist Testards Kontakt zu seinem späteren Auftraggeber denkbar. Zusammengefasst wären demnach Angers – (Rouen) – Poitiers – Cognac – Blois/Amboise als die Stationen seines Wirkens in chronologischer Folge anzusehen.

Testards Arbeiten, die wegen der wiederkehrenden Kompositionsmuster und stilisierten Bildelemente stellenweise schematisch und für den heutigen Betrachter ein wenig altmodisch wirken, wurden zu seiner Zeit sicher anders wahrgenommen. Sie sind auf andere Weise innovativ als die vieler seiner Zeitgenossen: Der von der italienischen Renaissance beeinflussten Darstellung von Perspektive und dem Streben nach der perfekten Illusion von Realität⁷⁵³ setzt er eine an dem relativ jungen Medium der Druckgrafik orientierte Bildästhetik entgegen. Seine Illuminationen sind Ausdruck des Spannungsverhältnisses, mit dem er Traditionell-Konservatives mit den Strömungen und Umbrüchen seiner Zeit verbindet. Testard hat aus einer Fülle an Material einen beeindruckenden Bilderreichtum geschaffen, seine Handschriften wirken wegen der vielfältigen Figuren und Tiere, dem Sinn für Mode, den raffiniert eingesetzten Farben und der Vorliebe für Details ungewöhnlich abwechslungsreich und lebendig. Oft liegt den Werken eine komplexe Gesamtkonzeption zugrunde, die zusammen mit einem Textverständnis, das er mal erzählerisch genau gestaltet, mal in Allegorien und Bildvokabeln doppelsinnig als Wortspiele verklausuliert, vom Intellekt des Künstlers zeugen. Sie sind geprägt von einer eigentümlichen Mischung aus Traditionsbewusstsein, subtilem Humor und einem modernen Sinn für Bildästhetik und vermitteln eine Schönheit, die von Robinet Testards Freude am Schaffen zeugt und sie zu etwas Einzigartigem macht.

753 Vgl. Avril 1986, S. 271 und König 1989, Nr. 68, S. 463–470, insbesondere S. 468 sowie ders. 2013b, S. 596.

LITERATURVERZEICHNIS

Lexika

Dictionnaire de Biographie Française 2001

Balteau, Jules/Prevost, Michel/Lobies, Jean-Pierre (Hrsg.), Dictionnaire de Biographie Française, Paris 2001, Bd. 19.

Dictionnaire de la Noblesse 1872

Aubert de La Chesnaye Des Bois, François-Alexandre (Hrsg.), Dictionnaire de la Noblesse, Bd. 17, Paris 1872.

Lexikon der Kunst 1968

Lexikon der Kunst, Leipzig 1968.

Lexikon des Mittelalters 1983

Lexikon des Mittelalters, Bd. 2, München und Zürich 1983.

Österreichisches Biographisches Lexikon 2007

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 13 (Lfg. 59, 2007).

RDK 2010

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 10, Stuttgart 2010.

Katechismus 1993

Katechismus der Katholischen Kirche, München u.a. 1993, 3. Teil, 1. Abschnitt, 1. Kapitel, Artikel 8 IV, v. a. 1859-18

Handschriftenkataloge und Inventare

Auktionskatalog Drouot 2020

Binoche et Giquello (Hrsg.), Collection Bouruet-Aubertot. Mobilier Objets d'art, Aukt. Kat., Vente 17 juillet 2020, Hôtel Drouot, Paris 2020.

Auktionskatalog Sotheby's 1889

Catalogue of Ninety-One Manuscripts on Vellum, Illuminated by English (Anglo-Saxon), Byzantine, French, Flemish, Dutch, Burgundian, German, Italian and Spanish Artists, of the VIIIth to the XVIIth Century, chiefly from The Famous Hamilton Collection, and till lately in the possession of The Royal Museum of Berlin, Aukt. Kat., Auction 23 May 1889 by Sotheby's, Wilkinson & Hodge, London 1889.

Auktionskatalog Sotheby's 1901

The Ashburnham Library. Catalogue of the portion of the famous collection of manuscripts, the property of the Rt. Hon, the Earl of Ashburnham, known as the Barrois Collection. Which will be sold by auction, Aukt. Kat., Auction 10 June 1901 by Sotheby, Wilkinson & Hodge, London 1901.

Auktionskatalog Sotheby's 1937

The Aldenham Library. Catalogue of the famous library, the property

of the Rt. Honourable Lord Aldenham. The first portion which will be sold by auction by Messrs. Sotheby and Co., Aukt. Kat., Auction London 22.–24.03.1937, Sotheby's, London 1937.

Auktionskatalog Sotheby's 2000

A Selection of Illuminated Manuscripts from the 13th to the 16th Centuries: The Property of Mr. J. R. Ritman and Sold for the Benefit of the Bibliotheca Philosophica Hermetica, Amsterdam; lot 42, Sale L00509, Aukt. Kat., Auction London, Thursday 6 July 2000, Sotheby's, London 2000.

Auktionskatalog Sotheby's 2017

Bacri Frères Antiquaires, Paris – collection Jacques Bacri, Aukt. Kat., Sotheby's, vente Paris, 30 mars 2017, Sotheby's, Paris 2017.

Catalogue des manuscrits français 1895

Catalogue des manuscrits français de la Bibliothèque nationale: ancien fonds. Bd. 4, Nr 4587-5525, Paris 1895.

Inventaire Balledens 1885

La bibliothèque d'un académicien au XVIIe siècle: inventaire et prise des livres rares et des manuscrits de J. Balledens, suivis de son

testament, Paris 1885
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6536481x> (Stand 25.03.2024).

Catalogue Douglas-Hamilton 1882

Douglas-Hamilton, William Alexander Louis Stephen, Catalogue of the Magnificent Collection of Manuscripts from Hamilton Palace, London 1882.

Catalogue Hoe 1909

Hoe, Robert, A Catalogue of Manuscripts - Forming a Portion of the Library of Robert Hoe, New York 1909.

Catalogue Hoe 1911

Catalogue of the Library of Robert Hoe of New York: illuminated manuscripts, incunabula, historical bindings, early English literature, rare Americana, French illustrated books, eighteenth century English authors, autographs, manuscripts, etc., to be sold by the Anderson Auction Company, April 24, 1911-November 18, 1912, Bd. I, New York 1911.

Catalogue Mac-Carthy Reagh 1815

Catalogue des Livres Rares et Précieux de la Bibliothèque de Feu M. Le Comte de Mac-Carthy Reagh, Bd. I., Paris 1815.

De Hamel 1981

De Hamel, Christopher, Western manuscripts and miniatures, Aukt. Kat., Sotheby's, London, lot 11, 18. Mai 1981.

De Hamel 1985

De Hamel, Christopher, Western manuscripts and miniatures, Aukt. Kat., Sotheby's, London, lot 107, 26. November 1985.

De Hamel 1991

De Hamel, Christopher, Western manuscripts and miniatures, Aukt. Kat., Sotheby's, London, lot 79, 17. Dezember 1991.

Hochuli-Dubuis 2011

Hochuli-Dubuis, Paule, Catalogue des Manuscrits français 1-198, Genf 2011.

Hoffmann 1858

Hoffmann, F. L., Handschriften welche in Katalogen öffentlich verkaufter Bibliotheken verzeichnet sind, in: Serapeum, Bd. 19, 1858, S. 194-198.

Intelligenzblatt 1804

Intelligenzblatt der Allgem. Literatur-Zeitung, Num. 83, 16. May 1804, II. S. 668.

König 2013b

König, Eberhard, Tour de France: 32 Manuskripte aus den Regionen Frankreichs; ohne Paris und die Normandie; 13. bis 16. Jahrhundert, (Antiquariat Bibermuehle 71,2), Ramsen 2013.

Lauer 1939

Lauer, Philippe (Hrsg.), Catalogue Général des Manuscrits latins, Bd. 1, Nr 1-1438, Paris 1939.

Le Cointe 1686

Le Cointe, François (Hrsg.),

Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de defunt Monseigneur le chancelier Seguier, Paris 1686.

Leroquais 1920

Leroquais, Victor, Exposition de manuscrits à peintures du VIe au XVIIe siècle, Catalogue descriptif (Bibliothèque de la Ville de Lyon), Lyon 1920.

Leroquais 1924

Leroquais, Victor, Sacramentaires et missels dans les bibliothèques publiques de France, Bd. 3, Paris 1924, Nr. 806, S. 227.

Leroquais 1927

Leroquais, Victor, Les Livres d'Heures Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, Bd. 1-3, Paris 1927.

Leroquais 1937

Leroquais, Victor, Les Pontificaux Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France, Bd. 3, Paris 1937.

Leroquais 1943

Leroquais, Victor, Supplément aux Livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale (Acquisitions récentes et donation Smith-Lesouëf). Mâcon, 1943.

Mazal/Unterkircher 1963

Mazal, Otto/Unterkircher, Franz, Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Series nova, II: Cod. Ser. n. 1601-3200, Wien 1963.

Omont 1908

Omont, Henri, Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale, Bd. 1 (La Librairie Royale a Blois Fontainebleau et

Paris au XVIe Siècle), Paris 1908.

Omont et al. 1902

Omont, Henri et al., Catalogue général des manuscrits français. Anciens petits fonds français, Bd. 2, Paris 1902.

Roman 1909

Roman, Joseph, Inventaire des sceaux de la collection des pièces originales du Cabinet des titres à la Bibliothèque nationale, Paris 1909.

Romet 2007

Romet, Clothilde, Le Collectionneur François-Roger de Gaignières (1642-1715). Biographie et méthodes de collection, Catalogue de ses manuscrits, Diss. 2007. Zusammengefasst unter <http://theses.enc.sorbonne.fr/2007/romet> (Stand 25.03.2024).

Rudd 1914

Rudd, Helen, Catalogue of the Aldenham library, mainly collected by Henry Hucks Gibbs, First Lord Aldenham, Letchworth 1914.

Shipman 1909

Shipman, Carolyn, A Catalogue of Manuscripts Forming a Portion of the Library of Robert Hoe, New York 1909.

van den Gheyn 1901

Van den Gheyn, Joseph, Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique, Bd. 1 (Écriture sainte et Liturgie), Brüssel 1901.

Wolf 1937

Wolf, Edwin, A Descriptive Catalogue of the John Frederick Lewis Collection of European Manuscripts in the Free Library of Philadelphia, Philadelphia 1937

Ausstellungskataloge

Angers 2009

Gautier, Marc-Édouard (Hrsg.), Splendeur de l'enluminure: le roi René et les livres, Ausst. Kat., Château d'Angers 3.10.2009-03.01.2010, Angers 2009.

Angers 2017

Gautier, Marc-Édouard, Les Merveilles du monde ou Les secrets de l'histoire naturelle, et autres acquisitions récentes du temps du roi René, Ausst. Kat., Bibliothèque municipale d'Angers, 21.12.2017 – 03.02.2018, Angers 2017.

Köln 1988

Westfehling, Uwe (Hrsg.), „Tarocchi“ – Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die „Tarock-Karten des Mantegna“, Ausst.-Kat., Wallraf-Richartz-Museum Köln, 9.11.1988 bis 22.01.1989, Köln 1988. (zitiert als Westfehling 1988)

Los Angeles (CA) 2005

Kren, Thomas et al. (Hrsg.), A Masterpiece reconstructed: the Hours of Louis XII, Ausst. Kat., J. Paul Getty Museum und Victoria and Albert Museum 2005-2006, Los Angeles (CA) 2005.

München 1986

Bevers, Holm, Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, Ausst. Kat., Staatliche Graphische Sammlung München, 10.12.1986-15.02.1987, Kupferstichkabinett Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 11.04.-14.06.1987, München 1986.

New York 1982

Plummer, John, The last Flowering. French Painting in Manuscripts, 1420-1530, Ausst. Kat., Pierpont Morgan Library November 1982-Januar 1983, New York 1982. (zitiert als Plummer 1982)

New York und New Haven 2008

Husband, Timothy B., The Art of Illumination. The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry, Ausst. Kat., J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 18.11.2008–08.02.2009 und The Metropolitan Museum of Art, New York, 22.09.2009–13.06.2010, New York und New Haven (CT) 2008.

New York 2014

Wieck, Roger S., Illuminating Faith: The Eucharist in Medieval Life and Art, Ausst. Kat., New York, Pierpont Morgan Library, 17.05.-02.09.2013, New York 2014.

Nijmegen 2005

Dückers, Rob et al., The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400-1416, Ausst. Kat., Museum Het Valkhof, Nijmegen, 28.08.-20.11.2005, Nijmegen 2005.

Ostfildern-Ruit 1998

Schuttwolf, Allmuth (Hrsg.), Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, Ausst. Kat., Schloß Friedenstein, Gotha, 01.05.-28.06.1998, Ostfildern-Ruit 1998.

Paris 1955

Porcher, Jean, Les manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle. Ausst. Kat., Paris, Bibliothèque nationale, 17.12.1955–30.09.1956, Paris 1955. (zitiert als Porcher 1955)

Paris 1975

Callu, Florence/ Avril, François (Hrsg.), Boccace en France. De l'humanisme à l'érotisme, Ausst. Kat., Paris, BnF 09.10.1975–04.01.1976, Paris 1975.

Paris 1992

Baurmeister, Ursula/Laffitte,

Marie-Pierre, Des livres et des rois, la bibliothèque royale de Blois. Ausst. Kat., Château de Blois, 20.06.–30.08.1992, Bibliothèque nationale, 15.10.1992–17.01.1993, Paris 1992.

Paris 1993

Avril, François/Reynaud, Nicole (Hrsg.), Les manuscrits à peinture en France 1440-1520, Ausst. Kat. Paris, Bibliothèque Nationale, 16.10.1993-16.01.1994, Paris 1993, (zitiert als Avril/Reynaud 1993)

Paris 2003

Avril, François (Hrsg.), Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XVe siècle, Ausst. Kat., Paris, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, 25.03.-22.06.2003, Paris 2003. (zitiert als Avril 2003)

Paris 2004

Taburet-Delahaye, Élisabeth et al. (Hrsg.), Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, Ausst. Kat., Musée du Louvre, 26.03.-12.07. 2004, Paris 2004.

Paris 2007

Avril, François/Hermant, Maxence/Bibolet, Françoise (Hrsg.), Très riches heures de Champagne: l'enluminure en Champagne à la fin du moyen âge, Ausst. Kat., Châlons-en-Champagne, Troyes und Reims, Bibliothèques municipales 2007-2008, Paris 2007.

Paris 2008

Agosti, Giovanni/Thiébaud, Dominique, Mantegna, 1431 - 1506, Ausst. Kat., Paris, Musée du Louvre, 26.9.2008-05.01.2009, Paris 2008.

Paris 2009

Netchine, Eve (Hrsg.), Jeux de princes, jeux de vilains, Ausst.-Kat., Bibliothèque nationale de France

und Bibliothèque de l' Arsenal
17.03.-21.06.2009, Paris 2009.

Paris 2010

Taburet-Delahaye, Elisabeth
(Hrsg.), France 1500. Entre Moyen
Age et Renaissance, Ausst. Kat.,
Paris, Galeries Nationales, Grand
Palais, 6.10.201–10.01.2011,
Paris 2010.

Paris 2012

Grollemund, Hélène/Torres, Pascal
(Hrsg.), Les Belles Heures du Duc
de Berry, Ausst. Kat., Musée du
Louvre, Paris, 05.04.–25.06.2012,
Paris 2012.

Paris 2017

Calame-Levert, Florence/Hermant,
Maxence/Toscano, Gennaro
(Hrsg.), Une Renaissance en
Normandie. Le cardinal Georges

d'Amboise, bibliophile et mécène,
Ausst. Kat., Evreux, Musée d'art,
histoire et archéologie, 08.07.–
22.10.2017, Paris 2017.

Poitiers 2013

Angeles, Blanca (Hrsg.), Livres
d'heures en lumière. Vie
quotidienne et prières, 1400-1533,
Ausst. Kat., Médiathèque François-
Mitterrand, Poitiers, 03.09.–
02.11.2013, Poitiers 2013.

Rennes 2015

Hermant, Maxence (Hrsg.),
Trésors royaux. La bibliothèque
de François I^{er}, Ausst. Kat., Blois,
Château Royal, 04.07.–
18.10.2015, Rennes 2015.
(zitiert als Hermant 2015)

Tours 2012

Chancel-Bardelot, Béatrice de, et

al. (Hrsg.), Tours 1500: Capitale
des arts, Ausst. Kat., Musée des
Beaux-Arts, Tours, 17.03.–
17.06.2012, Paris und Tours 2012.

Philadelphia 2001

Tanis, James R./Thompson,
Jennifer A. (Hrsg.), Leaves of Gold:
Manuscript Illumination from
Philadelphia Collections, Ausst.
Kat., Philadelphia Museum of Art,
10.03.-13.05.2001 und Nashville,
Frist Center for the Visual Arts,
28.09.2001-06.01.2002,
Philadelphia (Pa.) 2001.

Wien 1974

Koreny, Fritz (Hrsg.), Spielkarten.
Ihre Kunst und Geschichte in
Mitteleuropa. Ausst.-Kat., 12.09.–
03.11.1974 Graphische Sammlung
Albertina, Wien 1974.

Monografien / Aufsätze

Alexander 1970

Alexander, Jonathan J. G. (Hrsg.),
The Master of Mary of Burgundy:
A Book of Hours for Engelbert of
Nassau, Faksimile-Kommenatr,
New York 1970.

**Amblard/Vencent-
Petit/Deschanel 2018**

Amblard, Paule/Vincent-Petit,
Flavie/Deschanel, Christophe
et. al, Les triomphes de Pétrarque:
illustrés par le vitrail de l'aube au
XVIe siècle, Paris 2018.

Anderson 1997

Anderson, Frank J., An Illustrated
History of the Herbals, New York
1997.

Angers 2009

Avril, François, Le Livre des simples
médecines ou Les Secrets de
Salerne, in: Angers 2009,
Nr. 32, S. 315-319.

Angers 2009a

Thiébaux, Dominique, Ptolémée –
Cosmographia, in: Angers 2009,
Nr. 5, S. 224-225.

Angers 2009b

Thiébaux, Dominique, Strabon. De
situ orbis geographiae, in: Angers
2009, Nr. 6, S. 226–229.

Antoine 2003-2004

Antoine, Élisabeth, Un mystérieux
livre de prières enluminé à la fin
du XVe siècle, in: Art de
l'enlumineure, Nr. 7, Dez. 2003–
Feb. 2004, S. 2-28.

Arbaumont 1863

Arbaumont, Jules d', Essai
historique sur la Sainte Chapelle
de Dijon, Dijon 1863.

Areford/Rowe 2004

Areford, David S./Rowe, Nina A.
(Hrsg.), Excavating the medieval
image: manuscripts, artists,
audiences. Essays in honor of
Sandra Hindman, Aldershot 2004.

Aubert 1911

Aubert, Hippolyte, Notices sur les
manuscripts Petau conservés à la
bibliothèque de Genève (Fonds
Ami Lullin), Paris 1911.

**Aubert de La Chesnaye Des Bois
1872**

Aubert de La Chesnaye Des Bois,
François-Alexandre (Hrsg.)
Dictionnaire de la Noblesse, Bd.
17, Paris 1872.

Avril 1986

Avril, François, Etude
codicologique, in: Malandin,
Ghislaine/Avril, François/Lieuthaghi
Pierre (Hrsg.), Platearius, Le Livre
des simples médecines d'après le
manuscrit 12322 de la
Bibliothèque Nationale de Paris,
Paris 1986, S. 68-283.

Avril 1987

Avril, François, De quelques réflets
italiens dans les manuscrits
enluminés à la cour de René
d'Anjou, in: Babelon, Jean-Paul
(Hrsg.), Il se rendit en Italie. Etudes
offertes à André Chastel, Rom
1987, S. 39-47.

Avril 2003

Avril, François (Hrsg.), Jean
Fouquet. Peintre et enlumineur du
XVe siècle, Ausst. Kat., Paris,

Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, 25.03.–22.06.2003, Paris 2003.

Avril 2007

Avril, François, A propos d'un livre d'heures français de la Biblioteca Forteguerriana de Pistoia, in: Zöhl, Caroline/Hofmann, Mara (Hrsg.), Von Kunst und Temperament. Festschrift für Eberhard König, Turnhout 2007, S. 36-43.

Avril 2012

Avril, François, Les Heures de Jeanne de France, duchesse de Bourbon, un chef-d'œuvre du Maître de Jouvenel retrouvé, in: l'art de l'enluminure, Nr. 47, 2012, S. 4-66.

Avril/Gousset/Tesnière 1996

Avril, François/Gousset, Marie-Thérèse/Tesnière, Marie-Hélène et al. (Hrsg.), Marco Polo. Das Buch der Wunder: Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, Faksimile-Kommentar, Luzern 1996.

Avril/Reynaud 1993

Avril, François/Reynaud, Nicole (Hrsg.), Les manuscrits à peinture en France 1440-1520, Ausst. Kat. Paris, Bibliothèque Nationale, 16.10.1993-16.01.1994, Paris 1993. (zitiert als Avril/Reynaud 1993)

Babelon 1987

Babelon, Jean-Paul (Hrsg.), Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel, Rom 1987.

Balteau/Prevost/Lobies 2001

Balteau, Jules/Prevost, Michel/Lobies, Jean-Pierre (Hrsg.), Dictionnaire de Biographie Française, Bd. 19, Paris 2001.

Barbier 1812

Barbier, Antoine-Alexandre, Dissertation sur soixante traductions françaises de l'Imitation de Jésus-Christ, Paris 1812.

Barbier de Montault 1892

Barbier de Montault, Xavier, Le Missel Pontifical de Raoul du Fou, in: Revue Poitevine et Saintongeaise, 9. Jg., 1892, S. 77–80.

Bartz 1999

Bartz, Gabriele, Der Boucicaut-Meister. Ein unbekanntes Stundenbuch, Rotthalmünster 1999.

Baschet 2003

Baschet, Jérôme, Les sept péchés capitaux et leur châtements dans l'iconographie médiévale, in: Casagrande und Vecchio 2003, S. 339-385.

Baumann 1974

Baumann, Felix Andreas, Das Erbario Carrarese und die Bildtradition des Tractatus de herbis. Ein Beitrag zur Geschichte der Pflanzendarstellung im Übergang von Spätmittelalter zu Frührenaissance, Bern 1974.

Baumgärtel 1997

Baumgärtel, Bettina, Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert. Inszenierungen französischer Regentinnen, in: Block, Gisela/Zimmermann, Margarete (Hrsg.), Querelles – Jahrbuch zur Frauenforschung, Bd. 2, Berlin 1997, S. 147-182.

Baumgartner 1988

Baumgartner, Frederic J., Henri II: King of France, 1547-1559, Durham, N.C. 1988.

Beaugendre 1996

Beaugendre, Anne-Caroline, Le Livre des merveilles du monde ou Secrets de l'histoire naturelle (premier tiers du XVe siècle), édition critique, 1996 (thèse de l'École des chartes, 1992, non publiée)

Beaumont-Maillet/Lambert/Trojani 1986

Beaumont-Maillet, Laure/Lambert, Gisèle/Trojani, François (Hrsg.), Suites d'Estampes de la Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou Jeu du Gouvernement du Monde au

Quattrocento Ferrare vers 1465, Ausst. Kat., Paris 1986.

Beccdelièvre 2011

Beccdelièvre, Véronique de, Katalogeintrag in der Datenbank Archives et manuscrits der BnF, Paris. Abschnitt Historique de la conservation, Paris 2011. <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc77943x> (Stand 25.03.2024)

Beer/Rehm 2004

Beer, Manuela/Rehm, Ulrich (Hrsg.), Das kleine Andachtsbild. Graphik vom 16. bis 20. Jahrhundert, Auswahlkatalog Museum Schnütgen, Hildesheim u. a. 2004.

Beier/Kubina 2014

Beier, Christine/Kubina, Evelyn Theresia (Hrsg.), Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit, Wien 2014.

Belkin 1990

Belkin, Ahuva, La Mort du Centaure. A propos de la miniature 41v du Livre d'Heures de Charles d'Angoulême, in: artibus et historiae - an art anthology, Nr. 21 (XI), Wien 1990, S. 31-38.

Bellosi 2008

Bellosi, Luciano, Giovanni Bellini et Andrea Mantegna, in: Agosti, Giovanni/Thiébaud, Dominique, Mantegna, 1431 - 1506, Ausst. Kat., Paris, Musée du Louvre, 26.9.2008-5.1.2009, Paris 2008, S. 103-151.

Biemans et al. 2007

Biemans, Jos et al. (Hrsg.), Manuscripten en miniaturen: Studies aangeboden aan Anne S. Korteweg bij haar afscheid van de Koninklijke Bibliotheek, Zutphen 2007.

Bierstadt 1895

Bierstadt, Oscar Albert, The Library of Robert Hoe: a Contribution to the History of Bibliophilism in America, New York 1895.

Blanquart/Porée 1912

Blanquart, François Marie Alfred/Porée, Adolphe-André, Le Missel de Raoul du Fou, in: L'album artistique et archéologique. Société des amis des arts du département de l'Eure, 4e série, 1912, S. 27-42 und 56.

Bleeke 2010

Bleeke, Marian, Versions of Pygmalion in the Illuminated Roman de la Rose (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195): The Artist and the Work of Art, in: Art History, Vol. 33/1, 2010, S. 29-53.

Block/Zimmermann 1997

Block, Gisela/Zimmermann, Margarete (Hrsg.), Querelles – Jahrbuch zur Frauenforschung, Bd. 2, Berlin 1997.

Blöcker 1993

Blöcker, Susanne, Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560, Münster und Hamburg 1993 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 8).

Bloomfield 1952

Bloomfield, Morton W., The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature, Michigan 1952 (Reprint 1967).

Blum 1911

Blum, André, Des Rapports des miniaturistes français du XVe siècle avec les premiers artistes graveurs, in: Revue de l'art chrétien, Nr. 22, 1911, S. 357-369.

Blum/Lauer 1930

Blum, André/Lauer, Philippe, La Miniature française aux XVe et XVIe siècles, Paris 1930.

Boese 1966

Boese, Helmut, Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin, Wiesbaden 1966.

Bogeng 1922

Bogeng, Gustav A. E., Die grossen Bibliophilen: Geschichte der Büchersammler und ihrer Sammlungen, Leipzig 1922.

Bogeng 1922 (Rpt. 2011)

Bogeng, Gustav Adolf Eric, Die grossen Bibliophilen, Leipzig 1922, Rpt. Hamburg 2011.

Booton 2010

Booton, Diane E., The Book Trade in and beyond the Duchy of Brittany during the Reign of Anne de Bretagne, in: Brown, Cynthia J., The Cultural and Political Legacy of Anne de Bretagne: Negotiating Convention in Books and Documents, Woodbridge 2010, S. 11-28.

Bouissounouse 1925

Bouissounouse, Janine, Jeux et Travaux d'après un Livre d'heures du XVe siècle, Paris 1925.

Bourdeille 1787

Bourdeille, Pierre de, genannt Brantôme, Vie des Hommes illustres et grands Capitaines, Oeuvres du Seigneur de Brantôme: nouvelle édition, Bd. 5, Paris 1787.

Boutell 1914

Boutell, Charles, The Handbook to English Heraldry, Arthur Charles Fox-Davies (Hrsg.), 11, Ausgabe, London 1914, S. 230-236.

Bozzolo 1973

Bozzolo, Carla, Manuscrits des traductions françaises d'oeuvres de Boccaccio, XVe siècle, Padua 1973.

Branca 1999

Branca, Vittore (Hrsg.), Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e

per immagini fra Medioevo e Rinascimento, Turin 1999.

Bredow-Klaus 2005

Bredow-Klaus, Isabel von, Heilsrahmen. Spirituelle Wallfahrt und Augentrug in der flämischen

Buchmalerei des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, München 2005.

Brinkmann 1997

Brinkmann, Bodo, Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit, Turnhout 1997.

Brinkmann 2012

Brinkmann, Bodo, De Gros-Carondelet-Stundenbuch. Sonderkatalog, 391. Auktion, Montag 21. Mai 2011, Ketterer Kunst, Hamburg, Hamburg 2012.

Brown 2010

Brown, Cynthia J., The Cultural and Political Legacy of Anne de Bretagne: Negotiating Convention in Books and Documents, Woodbridge 2010

Brown 2011

Brown, Cynthia Jane, The queen's library: image-making at the court of Anne of Brittany, 1477-1514, Philadelphia und Oxford 2011.

Bruyn 1957

Bruyn, Josua, Van Eyck problemen: de Levensbron, het werk van een leerling van Jan van Eyck, Utrecht 1957.

Buettner 1996

Brigitte Buettner, Boccaccio's Des cleres et nobles femmes. Systems of Signification in an illuminated Manuscript, Seattle und London 1996.

Burke 1884

Burke, Bernard, The General Armory of England, Scotland, Ireland, and Wales, London 1884.

Busby/Nixon et al. 1993

Busby, Keith/Nixon, Terry et al. (Hrsg.), Les Manuscrits de Chrétien de Troyes, Bd. 1, Amsterdam und Atlanta 1993.

Büttner 2004

Büttner, Frank O., Sehen –

verstehen – erleben. Besondere Redaktionen narrativer Ikonographie im Stundengebet-buch, in: Kaspersen, Søren und Haastrup, Ulla (Hrsg.), *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, Kopenhagen 2004, S. 89-148.

Büttner/Gottdang 2006

Büttner, Frank/Gottdang, Andrea, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006.

Calkins 1978

Calkins, Robert G., *Parallels between Incunabula and Manuscripts from the Circle of the Master of Catherine of Cleves*, in: *Oud Holland*, Vol. 92, 1978, S. 137-160.

Camus 1886

Camus, Giulio, *L'opera salernitana ,Circa Instans' ed il testo primitivo del Grant Herbieur en français - secondo due codici del sec. XV conservati nella Regia Biblioteca Estense*, Modena 1886.

Capdevila 2003

Capdevila, Luc (Hrsg.), *Le Genre face aux mutations, Masculin et féminin du Moyen Age à nos jours*, Rennes 2003.

Casagrande/Vecchio 2003

Casagrande, Carla/Vecchio, Silvana, *Histoire des Pèchés Capiteaux au Moyen Âge*, Paris 2003.

Cassagnes-Brouquet 2003

Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Les Neuf Preuses, l'invention d'un nouveau thème iconographique*

dans le contexte de la guerre de Cents Ans, in: Capdevila, Luc (Hrsg.), *Le Genre face aux mutations, Masculin et féminin du Moyen Age à nos jours*, Rennes 2003, S. 279-290.

Castaigne 1852

Castaigne, J.-F. Eusèbe, *La vie de*

Jean d'Orléans, dit le Bon Jean d'Orléans, dit Le Bon, Comte d'Angoulême, aïeul de François Ier, Angoulême 1852.

Cazelles/Rathofer 1996

Cazelles, Raymond/Rathofer, Johannes, *Das Stundenbuch des Duc de Berry: Les Très Riches Heures*, Wiesbaden 1996.

Chalvet 1809

Chalvet, Pierre Vincent (Hrsg.), *Poésies de Charles d'Orléans*, Paris 1809.

Charron/Girault 2012

Charron, Pascale/Girault, Pierre-Gilles, *Les images du Christ bénissant et de la Vierge en oraison: Etude sur le genèse d'un motif*, in: Chancel-Bardelot, Béatrice de, et al. (Hrsg.), *Tours 1500: Capitale des arts*, Ausst. Kat., Musée des Beaux-Arts, Tours, 17.03.–17.06.2012, Tours und Paris 2012, S. 154-159.

Châtelet 1976

Châtelet, Albert, Pedro Berruguete et Juste de Gand, in: *Actas del XXIII congreso internacional de historia del arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico (September 1973)*, Granada 1976, S. 335-343.

Châtelet 1994

Châtelet, Albert et al. (Hrsg.), *Le Beau Martin. Etudes et mises au point. Actes du colloque*, Colmar 1994.

Cheles 1983

Cheles, Luciano, *The ,Uomini Famosi' in the ,Studiolo' of Urbino: An Iconographic Study*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. 102, 1983, S. 1-7.

Clarke 1819

Clarke, William, *Repertorium Bibliographicum or some Account of the most celebrated British Libraries*, Bd. 1, London 1819.

Cluzel 2002

Cluzel, Jean, *Anne de France, fille de Louis XI, duchesse de Bourbon*, Paris 2002.

Collas 1994

Collas, Alain, *Les gens qui comptent à Bourges au XVe siècle. Portrait - de groupe des notables urbains*, in: *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, Nr. 103.3, 1994, S. 49-68.

Collins 2000

Collins, Minta, *Medieval Herbals. The Illustrative Traditions*, London 2000.

Couderc 1910

Couderc, Camille, *Album des Portraits d'après les collections du Département des Manuscrits*, Paris 1910.

Courcelles 1827

Courcelles, Jean Baptiste Pierre Jullien de, *Histoire généalogique et héraldique des pairs de France, des grands dignitaires de la couronne, des principales familles nobles du royaume, et des maisons princières de l'Europe*, Bd. 8, Paris 1827.

Craig/Aikens et. al. 1974

Craig, Patricia C./Aikens, Barbara D. et al., *A Finding Aid to the Jacques Seligmann & Co. Records, 1904-1978, bulk 1913-1974, in the Archives of American Art by, Series 2: Collectors Files: Collectors. Charnacé, Baron Gautier de and Baronne née Gabrielle Durrieu, 1954-1957. (Box 179, Folder 27).*

Crozet 1955

Crozet, René, *Aspects sociaux de l'art du Moyen Age en Poitou*, in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des*

musées de Poitiers (B.S.A.O.), Ser. 4, Vol. 3, 1955, S. 16.

Day 1993

Day, Véronique P., *Manuscript Production in Fifteenth-Century Poitiers, unveröffentlichte Diss.*, Evanston 1993.

Day 1996

Day, Véronique P., *Le Maître d'Yvon du Fou: un enlumineur*

poitevin au service d'Yvon du Fou, grand veneur de France, in: *Memoires de la Société des Antiquaires de l'ouest et des Musées de Poitiers*, 5e série, Nr. 10, 1996, S. 275-306.

Day 2002

Day, Veronique P., Portrait of a Provincial Artist: Jehan Gillemer, Poitevin Illuminator, in: *Gesta*, Vol. XLI / 1, 2002, S. 39-49.

Day 2004

Day, Veronique P., Recycling Radegund: identity and ambition in the Breviary of Anne de Prye, in: Areford, David S./Rowe, Nina A. (Hrsg.), *Excavating the medieval image: manuscripts, artists, audiences. Essays in honor of Sandra Hindman*, Aldershot 2004, S. 151-178.

De Ricci/Wilson 1935-1937

De Ricci, Seymour./Wilson, William H., *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York 1935-37.

Dekoninck/Guiderdoni/ Granjon 2013

Dekoninck, Ralph/Guiderdoni, Agnès/Granjon, Émile (Hrsg.), *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Leuven 2013.

Delaunay 1995

Delaunay, Isabelle, Le manuscrit enluminé à Rouen au temps du Cardinal Georges d'Amboise: l'oeuvre de Robert Boyvin et de Jean Serpin, in: *Cahiers des Annales de Normandie* 45, 1995, S. 212-244.

Delcourt 2009

Delcourt, Thierry, Die Passages d'Outremer, ein Meisterwerk der französischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, in: Delcourt, Thierry /Quérel, Danielle/Masanès, Fabrice (Hrsg.), *Mamerot, Les Passages d'Outremer. Eine Chronik der Kreuzzüge*, Köln 2009,

S. 10-12.

Delisle 1863

Delisle, Léopold, Les manuscrits de Colbert, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Vol. 7, 1863, S. 296-304.

Delisle 1868

Delisle, Léopold, Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale: étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie, Bd. 1, Paris 1868.

Delisle 1874

Delisle, Léopold, Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, Bd. 2, Paris 1874.

Delisle 1878

Delisle, Léopold, Inventaire général et méthodique des manuscrits français de la Bibliothèque nationale, Bd. 2, Paris 1878.

Delisle 1913

Delisle, Léopold, Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne et l'atelier de Jean Bourdichon, Paris 1913.

Deuffic 2009

Deuffic, Jean-Luc, Marguerite de Rohan (+ 1496), et ses livres manuscrits, in: *Notes de bibliologie: Livres d'heures et manuscrits du Moyen Âge identifiés (XIVe–XVIe siècles)*. (Pecia: Le livre et l'écrit 7.) Turnhout 2009, S. 129-133.

Di Pietro Lombardi 1996

Di Pietro Lombardi, Paola, Girolamo Tiraboschi, Rimini 1996.

Dinzelbacher 1996

Dinzelbacher, Peter, Angst im Mittelalter – Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitäts-geschichte und Ikonographie,

Paderborn u. a. 1996.

Dreux du Radier 1827

Dreux du Radier, Jean François, *Mémoires historiques, et anecdotes sur les Reines et Régentes de France*, Bd. 4, Paris 1827.

Du Fresne De Beaucourt 1881-1891

Du Fresne De Beaucourt, Gaston, *Histoire de Charles VII*, 6 Bde., Paris 1881-1891.

Dubois-Reymond/Augustyn 2010

Dubois-Reymond, Irena/Augustyn, Wolfgang, Frauen, berühmte (Giovanni Boccaccio), in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte: RDK*, Bd. 10, Lfg. 114. Stuttgart 2010, Spalte 641-656.

DuBruck 1990

DuBruck, Edelgard E., La Passion Isabeau: une édition du manuscrit Fr. 966 de la Bibliothèque Nationale de Paris avec une introduction et des notes, New York u.a. 1990.

DuBruck 1997

DuBruck, Edelgard E., The Late-Medieval Theater of Salvation in Continental Europe, in: McDonald, William C. et al. (Hrsg.), *Fifteenth Century Studies*, Vol. 23, New York 1997, S. 171-183.

Dückers 2009

Dückers, Rob (Hrsg.), *The Limbourg Brothers. Reflections on the Origins and the Legacy of Three Illuminators from Nijmegen*, Leiden und Boston 2009.

Dunn 2004

Dunn, Diana E. S., Margaret [Margaret of Anjou] (1430-1482), queen of England, consort of Henry VI, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004

Dupont-Ferrier 1895

Dupont-Ferrier, Gustave, La date de la naissance de Jean d'Orléans, comte d'Angoulême, in: Biblio-

thèque de l'École des chartes, Jg. 56, Nr. 1, 1895, S. 518–527.

Durrieu 1904

Durrieu, Paul, La question des oeuvres de jeunesse de Jean Fouquet, in: Recueil de mémoires publié par la Société nationale des Antiquaires de France à l'occasion de son centenaire, Paris 1904, S. 111-119.

Durrieu 1905

Durrieu, Paul, Découverte de nouvelles miniatures de Jean Bourdichon, in: La Chronique des Arts, Nr. 21, Mai 1905, S. 165.

Durrieu 1908a

Ders., Le peintre Jean Bourdichon et le comte Charles d'Angoulême, père de François Ier, in: La Chronique des Arts, Nr. 7, Feb. 1908, S. 57.

Durrieu 1908b

Durrieu, Paul, Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Fouquet, Paris 1908.

Durrieu 1911

Durrieu, Paul, La peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois (1422-1589), in: André Michel, Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, Bd. 4, La Renaissance, Paris 1911, S. 701-771.

Durrieu 1923

Durrieu, Paul, Jean Colombe, peintre enlumineur de Bourges au XVe siècle, in: Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Bd. 67.4, 1923, S. 341-343.

Durrieu/Marquet de Vasselot 1894

Durrieu, Paul/Marquet de Vasselot, Jean-Joseph, Les Manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide, traduites par Saint-Gelais, et un grand miniaturiste français du XVIe siècle, Paris, 1894.

Dutschke 1989

Dutschke, Consuelo W., Guide to Medieval and Renaissance Manuscripts in the Huntington Library, San Marino (Ca) 1989.

Dutschke 2001

Dutschke, Consuelo W., Liturgical Manuscripts, in: Tanis/Thompson 2001, S. 130-132.

Edmunds 1990

Edmunds, Sheila, Manuscripts lies a d'autres membres de la maison de Savoie, in: Paravicini Bagliani, Agostino (Hrsg.), Les Manuscrits enlumines des comtes et ducs de Savoie, Turin 1990, S. 207-214.

Ehlers 1987

Ehlers, Joachim, Geschichte Frankreichs im Mittelalter, Stuttgart u. a. 1987.

Ehlers 1996

Ehlers, Joachim (Hrsg.), Die französischen Könige des Mittelalters. Von Odo bis Karl VIII. 888–1498, München 1996.

Eichberger/Lorentz/Tacke 2017

Eichberger, Dagmar/Lorentz, Philippe/Tacke, Andreas (Hrsg.), The artist between court and city (1300-1600) – L'artiste entre la cour et la ville – Der Künstler zwischen Hof und Stadt, Petersberg 2017.

Einhorn 1976

Einhorn, Jürgen Werinhard, Spiritalis unicornis: das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters, Diss., München 1976.

Erfen/Schmitt 1995

Boccaccio, Giovanni, De claris mulieribus – Die großen Frauen, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Erfen, Irene/Schmitt, Peter, Stuttgart 1995.

Evans 1993

Evans, Mark L., 'Uno maestro solenne': Joos van Wassenhove in Italy, in: Nederlands

Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art, Nr. 44, 1993, S. 75-110.

Farkas et al. 1987

Farkas, Ann E. et al. (Hrsg.), Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in Honour of Edith Porada, Mainz am Rhein 1987.

Fava/Salmi 1973

Fava, Domenico/Salmi, Mario, I Manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena. Bd. 2, Mailand 1973.

Favreau 1977-1978

Favreau, Robert, La ville de Poitiers a la fin du Moyen Age. Une capitale regionale. Memoires de la Societe des Antiquaires de l'Ouest, 4. Serie, Bd. 14 und 15, 1977-1978.

Favreau 1983

Favreau, Robert, Seigneurs et bourgeois en Poitou aux XIVe-XVe siècles: autour du fief de l'Armenteresse ou du Fou, in: Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers, Ser. 4, Bd. 17, 1983, S. 179-192.

Favreau 2015

Favreau, Robert, La famille du Fou, in: Revue historique du Centre-Ouest, 12. 2013, 2, Les mécènes, leurs demeures et leurs jardins (XVe-XXe siècle), 2015, S. 243–254.

Ferré 2009

Ferré, Rose-Marie, René d'Anjou, Le Livre du Cœur d'amour épris, in: Angers 2009, S. 300-309.

Firmin-Didot 1861

Firmin-Didot, Ambroise, Le Missel de Jacques Jouvenel des Ursins, Paris 1861.

Flüeler/Rohde 2009

Flüeler, Christoph/Rohde, Martin (Hrsg.), Laster im Mittelalter, Berlin und New York 2009.

Ford 1912

Ford, Jeremiah, Girolamo Tiraboschi, in: *The Catholic Encyclopedia*. Bd. 14, New York 1912.

Franklin 1865

Franklin, Alfred, *Les anciennes bibliothèques de Paris*. La Bibliothèque de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés, in: Techener, Léon (Hrsg.), *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 16. série, Paris 1865.

Freigang/ Schmitt 2005

Freigang, Christian/Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.), *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*, Berlin 2005.

Friedman 2008

Friedman, John B., *The Art of the Exotic: Robinet Testard's Turbans and Turban-Like Coiffure*, in: Netherton, Robin/Owen-Crocker, Gale R. (Hrsg.), *Medieval Clothing and Textiles*, Vol. IV, Woodbridge u.a., 2008, S. 173-191.

Friedman/ Giogoli/Figg 2018

Friedman, John B./Giogoli, Kathrin/Figg, Kristen, *Book of Wonders of the World – Secrets of Natural History*. Ms. fr. 22971 – Original held in the National Library of France, Paris, *Studies and Translation*, Faksimile-Kommentar, Burgos 2018.

Gathercole 1965

Gathercole, Patricia M., *Illuminations on the French Manuscripts of Boccaccio's de Claris Mulieribus*, in: *Italica*, Vol. 42, Nr. 3, September 1965, S. 213-217.

Gathercole 2000

Gathercole, Patricia M., *The Depiction of Women in Medieval French Manuscript Illumination*, New York 2000.

Gautier 2012

Gautier, Marc-Édouard, *Le Maître de Jean Charpentier*, in: Chancel-Bardelot, Béatrice de, et al.

(Hrsg.), *Tours 1500: Capitale des arts*, Ausst. Kat., Paris: Somogy, Tours, Musée des Beaux Arts, 17.03.-17.06.2012, Paris 2012, S. 261-262 und Nr. 96 und 97, S. 342-345.

Geisberg 1905

Geisberg, Max (Hrsg.), *Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte; Bd. 66), Straßburg 1905.

Gerabek/Haage/Keil et al. 2005

Gerabek, Werner E./Haage, Bernhard D./Keil, Gundolf et al. (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin und New York 2005.

Giacardi 2005

Giacardi, Livia, *Libri*, Guglielmo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 65, 2005.

Gille 1860

Gille, Florent A., *Musée de l'Ermitage impérial*. Notice sur la formation de ce musée et description des diverses collections qu'il renferme avec une introduction historique sur l'Ermitage de Catherine II, St. Petersburg 1860.

Giogoli 2010

Giogoli, Kathrin, *Author portraits*, in: Dunphy, Graeme (Hrsg.), *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*, Bd. 1, Leiden und Boston 2010, S. 129–133. <https://referenceworks.brill.com/display/entries/EMCO/SIM-00249.xml?ebody=article%20details> (Stand 25.03.2024)

Giogoli/Friedman 2005

Giogoli, Kathrin/Friedman, John Block, Robinet Testard, *court illuminator: his manuscripts and his debts to the graphic arts*, in: *Journal of the Early Book Society*, Vol. 8, 2005, S. 143-213.

Girault 2012

Girault, Pierre-Gilles, *Organisation*

professionnelle et réseaux d'artistes à Tours vers 1500: l'exemple du métier des peintres, in: *Tours 2012*, S. 121–131.

Givens/Reeds/Touwaide 2006

Givens, Jean Ann/Reeds, Karen/Touwaide, Alain (Hrsg.), *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550*, Aldershot 2006.

Gras, 2014

Gras, Samuel, *Un livre d'heures à l'usage de Rome conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne*, in: *Art de l'enluminure*, Nr. 50, 2014, S. 2-27.

Gras 2015

Gras, Samuel, *The Master of Jeanne de France, duchesse de Bourbon: a bridge between Jean Fouquet and the artists in the Jouvenel Group*, in: Heyder, Joris Corin/Seidel, Christine (Hrsg.), *Re-Inventing Traditions. On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination*, Frankfurt a. M. u.a. 2015

Gras 2016

Gras, Samuel, *La vallée de la Loire à l'époque de Jean Fouquet: la carrière de trois enlumineurs actifs entre 1460 et 1480*, Diss., Lille 2016.

Griffiths 2004

Griffiths, Ralph A., *Edward (Edward of Westminster), prince of Wales (1453–1471)*, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/8524> (Stand 25.03.2024).

Grollemond 2020

Grollemond, Larisa, *Hybrid Luxuries: Manuscript and Print at the French Court of Cognac, circa 1480-1510*, in: *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, Vol. 9, Nr.2, 2020, S.145-176.

Grotfend 1991

Grotfend, Hermann, *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen*

Mittelalters und der Neuzeit, Hannover 1991/13.

Grupp 1973

Grupp, Claus D., Spielkarten und ihre Geschichte. Historisches um des Teufels Gebetbuch, Leinfelden 1973.

Guichenon 1660-

Guichenon, Samuel, Histoire généalogique de la royale Maison de Savoie, Turin 1660.

Hablot 2013

Hablot, Laurent, Poitiers à la fin du Moyen Âge, une capitale artistique? Le mécénat des frères du Fou, de Jean Mérichon et de quelques autres amateurs éclairés du XVe siècle, in: *Revue historique du Centre-Ouest*, Bd. 12.2013, 2, Les mécènes, leurs demeures et leurs jardins (XVe-XXe siècle), 2015, S. 227–242.

Hall 1994

Hall, Edwin, The Arnolfini Portrait: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait, Berkeley (CA) 1994.

Hammond 1973

Hammond, Peter W., Edward of Middleham, Prince of Wales, Cliftonville 1973.

Hansen 1984

Hansen, Wilhelm, Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf, München 1984.

Harris/Williams-Krapp 1995

Harris, Nigel/Williams-Krapp, Werner, Etymachie-Traktat. Ein Todsündentraktat in der katechetisch-erbaulichen Sammelhandschrift Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. 160, München 1995.

Harthan 1977

Harthan, John (Hrsg.), Stundenbücher und ihre Eigentümer. (Deutsche Übersetzung Regine Klett),

Freiburg (Breisgau) u. a. 1977.

Hausenstein 1929

Hausenstein, Wilhelm, Die Welt um München, München 1929.

Heartman 1945

Heartman, Charles F., George D. Smith, G.D.S., 1870-1920: a memorial tribute to the greatest bookseller the world has ever known, Beauvoir (Ms.) 1945.

Hedeman 2008

Hedeman, Anne D., Translating the Past: Laurent de Premierfait and Boccaccio's De Casibus, Los Angeles 2008.

Herman 2013

Herman, Nicholas, Jean Bourdichon (1457 - 1521): Tradition, Transition, Renewal, unveröffentlichte Dissertation, New York University 2013.

Herman 2017

Herman, Nicholas, Just reward? Reflections on (and new evidence for) Jean Bourdichon's Administrative Role at Court, in: Eichberger, Dagmar/Lorentz, Philippe/Tacke, Andreas (Hrsg.), The artist between court and city (1300-1600) – L'artiste entre la cour et la ville – Der Künstler zwischen Hof und Stadt, Petersberg 2017, S. 55–67.

Hermant 2015

Hermant, Maxence (Hrsg.), Trésors royaux. La bibliothèque de François I^{er}, Ausst. Kat., Blois, Château Royal, 04.07.–18.10.2015, Rennes 2015. (zitiert als Hermant 2015)

Hermant/Laffitte 2015

Hermant, Maxence/Laffitte, Marie-Pierre und L'héritage Angoulême, in: Hermant 2015, S. 35–58.

Herzner 2011

Herzner, Volker, Der Madrider Lebensbrunnen aus der Werkstatt Jan van Eycks und die zielsicheren Irrwege der Forschung, in: Kunstgeschichte. Texte zur

Diskussion, 2011-9.

https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/113/1/Herzner_Madrider_Lebensbrunnen.pdf (Stand 25.03.2024)

Hess 1996

Hess, Daniel, Das Gothaer Liebespaar, Frankfurt am Main 1996.

Heyder 2009

Heyder, Joris C., Das Stundenbuch der Marguerite de Foix in London, unveröffentlichte Magisterarbeit, Berlin 2009.

Heyder/Seidel 2015

Heyder, Joris Corin/Seidel, Christine (Hrsg.), Re-Inventing Traditions. On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination, Frankfurt a. M. u.a. 2015.

Hindman/Farquhar 1977

Hindman, Sandra/Farquhar, James D., Pen to Press: Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing, College Park, Maryland 1977.

Hoeniger 2006

Hoeniger, Cathleen S., The illuminated Tacuinum sanitatis' manuscripts from Northern Italy ca. 1380 - 1400. Sources, patrons, and the Creation of a new pictorial genre, in: Givens, Jean Ann/Reeds, Karen/Touwaide, Alain (Hrsg.), Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550, Aldershot 2006.

Hofmann/Zöhl 2007

Hofmann, Mara/Zöhl, Caroline (Hrsg.), Von Kunst und Temperament. Festschrift für Eberhard König, Turnhout 2007.

Horrox 2004

Horrox, Rosemary, Edward V (1470–1483), in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/8521> (Stand 25.03.2024).

Hyatte 1982

Hyatte, Reginald, *The Manuscripts of the Prose Commentary (Fifteenth Century) on Les Échecs Amoureux*, in: *Manuscripta*, Bd. 26, 1982, S. 24-30.

Imbault-Huart 1983

Imbault-Huart, Marie-José (Hrsg.), *La Médecine au Moyen Age à travers les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1983.

Inglis 2011

Inglis, Erik, *Jean Fouquet and the Invention of France: Art and Nation After the Hundred Years War*, New Haven and London 2011.

Intelligenzblatt 1804

Intelligenzblatt der Allgem. Literatur-Zeitung, Num. 83, 16. May 1804, II. S. 668.

Izbicki 2010

Izbicki, Thomas, *The Bleeding Host of Dijon: It's Place in the History of Eucharistic Devotion*, in: Mazour-Matusevich, Yelena und Korros, Alexandra (Hrsg.), *Saluting Aron Gurevich. Essays in History, Literature and Other Related Subjects*, Leiden und Boston 2010, S. 227-246.

Jakobi-Mirwald 1997

Jakobi-Mirwald, Christine, *Buchmalerei – Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin 1997.

Joret 1888

Joret, Charles, *Le livre des simples inédit de Modène et son auteur*, *Extrait du Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, Bd. 14, Jg. 1886 und 1887, Caen 1888.

Kaspersen/Haastrup 2004

Kaspersen, Søren/Haastrup, Ulla (Hrsg.), *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, Kopenhagen 2004.

Keller 2005

Keller, Hiltgart L., *Lexikon der*

Heiligen und biblischen Gestalten, Stuttgart 2005¹⁰

Ker 1969

Ker, Neil R., *Medieval Manuscripts in British Libraries*, Bd. 1, Oxford 1969.

Kerviler 1874

Kerviler, René, *Le chancelier Pierre Séguier, second protecteur de l'Académie française. Études sur sa vie privée, politique et littéraire*, Paris 1874.

Knapp/Labrousse 1988

Knapp, Gerhard Peter/Labrousse, Gerd (Hrsg.), *Wandlungen des Literaturbegriffs in den deutschsprachigen Ländern seit 1945, (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 27)*, Amsterdam 1988.

Knecht 2007

Knecht, Robert J., *The Valois: Kings of France 1328-1589*, London 2007.

König 1976

König, Eberhard, *Un grand miniaturiste inconnu du 15^e siècle français : Le peintre de l'Octobre des 'Très Riches Heures du Duc de Berry*, in: *Dossiers de l'Archéologie*, Nr. 16, 1976, S. 92-123.

König 1977

König, Eberhard, *Un atelier d'enluminure à Nantes et l'art du temps de Fouquet*, in: *Revue de l'art*, Nr. 35, 1977, S. 64-73.

König 1982

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

König 1984

König, Eberhard, *Offizium der Madonna. Das vatikanische Stundenbuch Jean Bourdichons. Cod. Vat. Lat. 3781. Faksimile-Kommentar*, Stuttgart und Zürich 1984.

König 1989

König, Eberhard und Tenschert, Heribert, *Leuchtendes Mittelalter: 89 libri manuscripti, 89 illuminati von 10. Bis zum 16. Jahrhundert*, Bd. 1 (Antiquariat Heribert Tenschert XXI), Rotthalmünster 1989.

König 1990

König, Eberhard, *Leuchtendes Mittelalter*, Bd. 2 (Antiquariat Heribert Tenschert XXV), Rotthalmünster 1990.

König 1991

Les heures de Marguerite d'Orléans : reproduction intégrale du calendrier et des images du manuscrit latin 1156 B de la Bibliothèque Nationale (Paris), Paris 1991.

König 1995

König, Eberhard, *Die Très Belles Heures de Notre Dame, eine datierte Handschrift aus der Zeit nach 1404*, in: Smeyers, Maurits/Cardon, Bert (Hrsg.), *Flanders in a European perspective : Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad : Proceedings of the International Colloquium*, Leuven, 7.-10. September 1993, Leuven 1995, S. 41-61.

König 1996

König, Eberhard, *Das liebentbrannte Herz: der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996.

König 1998

König, Eberhard (Hrsg.), *Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians. Handschrift 78 B 12*, Berlin 1998.

König 2002

König, Eberhard, *Das Provost-Stundenbuch. Der Meister der Marguerite d'Orléans und die Buchmalerei in Angers, (Illuminationen. Studien und Monographien, hrsg. Von Heribert Tenschert, Bd. 4)*, Ramsen und Rotthalmünster 2002.

König 2004

König, Eberhard, Die Belles Heures des Duc de Berry. Sternstunden der Buchkunst, Stuttgart und Luzern 2004, Paris 2004.

König 2006

König, Eberhard, Der Meister von Poitiers 30. Ein unbekanntes Gegenstück zum Stundenbuch der Adelaide von Savoyen, (Illuminationen. Studien und Monographien, hrsg. Von Heribert Tenschert, Bd. 12), Ramsen und Rotthalmünster 2006.

König 2007

König, Eberhard, Die Bedford Hours. Das reichste Stundenbuch des Mittelalters, Faksimile-Kommentar, Darmstadt 2007.

König 2009a

König, Eberhard, La réalité du portrait dans les manuscrits enluminés, in: Olariu, Dominic (Hrsg.), Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe au Xve siècles (Tagungsakten, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 6-7 Feb. 2004), Bern 2009, S. 167-189.

König 2009b

König, Eberhard, Das Stundenbuch aus Poitiers in der Lissabonner Stiftung Gulbenkian: Begleitband zur Faksimile-Ausgabe des Ms. L.A. 135 Museu Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Simbach am Inn 2009

(spanische Fassung:

Ders., Los pintores del Libro de Horas de Poitiers, in: Planas Badenas, Josefina/ Nascimento, Aires/König, Eberhard et al., Libro de horas Gulbenkian (Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, inv. L.A. 135), Faksimile-Kommentar, Madrid 2009, S. 81–132).

König 2009c, GBM

König, Eberhard, Le Maître de Boccace de Genève, in: Angers 2009, S. 133-143.

König 2009c, Nr. 1

König, Eberhard, Les Heures de

René d'Anjou, in: Angers 2009, Nr. 1, S. 200-205.

König 2009c, Nr. 2

König Eberhard, Les Heures Egerton, in: Angers 2009, Nr. 2, S. 206-207.

König 2009c, Nr. 3

König, Eberhard, La Bible Moralisée, in : Gautier, Marc-Édouard (Hrsg.), Splendeur de l'enluminure : le roi René et les livres, Ausst. Kat., Château d'Angers 3.10.2009-03.01.2010, Angers 2009, Nr. 3, S. 212-215.

König 2009c, Nr. 5

König, Eberhard, Le livre des secrets d'histoire naturelle, in : Angers 2009, Nr. 35, S. 324-325.

König 2009c, Nr. 37

König, Eberhard, Les Heures de Philippe de Gueldre, in: Angers 2009, Nr. 37, S. 330-331.

König 2009c, Nr. 38

König, Eberhard, Le Livre des cas des nobles hommes et femmes, traduit en français par Laurent de Premierfait, in : Angers 2009, Nr. 38, S. 332-335.

König 2009c, Nr. 39

König, Eberhard, Pietro de' Crescenzi (ou Pierre de Crescens), Le Rustican ou Livre des Prouffitz champestres et ruraulx, in : Angers 2009, Nr. 39, S. 336-338.

König 2013a

König, Eberhard, Das Stundenbuch der Margarete von Orléans, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1156B, Faksimile-Kommentar, Luzern 2013.

König 2013b

König, Eberhard, Tour de France: 32 Manuskripte aus den Regionen Frankreichs; ohne Paris und die Normandie; 13. Bis 16. Jahrhundert, Bd. 2, Ramsen 2013.

König 2014

König, Eberhard, Die Meister der Schöffen von Rouen und weitere

normannische Manuskripte, Tenschert, Heribert (Hrsg.), Ramsen 2014.

König/Bartz 1998

König, Eberhard/Bartz, Gabriele, Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst. Die Gattung in Handschriften der Vaticana, Stuttgart und Zürich 1998.

König/Lowden 2010

König, Eberhard/Lowden, John, The Bible Moralisée of the Limbourgs: from the Limbourg brothers to Georges Trubert, Valencia 2010.

König/Nettekoven/Tenschert 2007

König, Eberhard/Nettekoven, Ina/Tenschert, Heribert, Leuchtendes Mittelalter, Neue Folge IV, 32 illuminierte Manuskripte aus Frankreich vom 13. Bis zum 15. Jahrhundert, Ramsen 2007.

Koreny 1981

Koreny, Fritz, (Hrsg.), The Illustrated Bartsch, Early German Artists, Israhel van Meckenem, Wenzel von Olmütz, and Monogrammists, Bd. 9, New York 1981.

Kraus o. J.

Kraus, H. P., Rare Books and Manuscripts, New York, o. J.. (unveröffentlichtes Dossier zur Handschrift aus den Unterlagen der Pierpont Morgan Library.)

Kren et al. 2005

Kren, Thomas et al. (Hrsg.), A Masterpiece reconstructed: the Hours of Louis XII, Ausst. Kat., J. Paul Getty Museum und Victoria and Albert Museum 2005-2006, Los Angeles (CA) 2005.

Krieger 2009

Krieger, Karl-Friedrich, Geschichte Englands. Bd. 1, München 2009 (1. Auflage 1990).

Laborde 1850

Laborde, Léon de, La Renaissance

des arts à la cour de France, Paris 1850.

Laborde 1917

Laborde, Alexandre de, De quelques manuscrits à peintures des bibliothèques de Pétrograd, in: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 61e année, Nr. 6, 1917. S. 484-502.

Laborde 1936-1938

Laborde, Alexandre de, Les principaux Manuscrits a peintures conservés dans l'ancienne Bibliothèque Impériale Publique de Saint-Petersbourg, Bd. 2, Paris 1936-1938.

Laffitte 2015

Laffitte, Marie-Pierre, François Ier et Blois. Collections, Inventaires, Prélèvements, Versements, in: Hermant 2015, S. 121–134

Lainé 1819

Lainé, P.-Louis, Dictionnaire véridique des origines des maisons nobles ou aoblies du royaume de France, contenant aussi les vrais ducs, marquis, comtes, vicomtes et barons, Bd. 2, Paris 1819.

Landry-Delcroix 2012

Landry-Delcroix, Claudine, La peinture murale gothique en Poitou (XIIIe-XVe siècle), Rennes 2012.

Langer 2001

Langer, Andrea, Polack, Jan, in: Neue Deutsche Biographie 20, 2001, S. 593-594.
<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118831860.html> (Stand 25.03.2024)

Lecoq 1987

Lecoq, Anne-Marie, François Ier imaginaire. Symbolique & politique à l'aube de la Renaissance française, Paris 1987.

Lecoq/Roubaud 1988

Lecoq, Anne-Marie/Roubaud, Jacques, Schule der Bildersprache, in: FMR - Magazin für Kunst und

Kultur, Nr. 14, Mai/Juni 1988, S. 15-42.

Lecoq de la Marche 1875

Lecoq de la Marche, Albert, Le roi René. Sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires, Paris 1875 (Neuaufgabe Genf 1969).

Lecoq de la Marche 1891/92

Lecoq de la Marche, Albert, Interrogatoire d'un enlumineur par Tristan L'Ermite, in: Revue de l'Art Chrétien, Ser. 5, Nr. 3, 1891/92, S. 396-408.

Lee 1900

Lee, Sidney (Hrsg.), Dictionary of National Biography, Bd. 63, London 1900.

Legaré 1991

Legaré, Anne-Marie, mit Guichard Tesson, Françoise und Roy, Bruno, Le Livre des Échecs amoureux, Paris 1991.

Legaré 2001

Legaré, Anne Marie, Charlotte de Savoie's Library and Illuminators, in: Journal of the Early Book Society for the Study of Manuscripts and Printing History, Vol. 4, New York 2001, S. 32-67.

Legaré 2005

Legaré, Anne Marie, Charlotte de Savoie (V. 1442-1483) ‚Aimoit fort la Lecture et les Livres...‘, in: Freigang, Christian und Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.), Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, Berlin 2005, S.101-122.

Legaré 2009

Legaré, Anne-Marie, Psautier de Jeanne de Laval, in: Angers 2009, Nr. 45, S. 351-354.

Lehmann-Haupt 1966

Lehmann-Haupt, Hellmut, Gutenberg and the Master of the Playing Cards, New Haven und London, 1966.

Lehrs 1891

Lehrs, Max, Die Spielkarten des

Meisters E. S. 1466: in heliographischen Nachbildungen, Berlin 1891.

Lehrs 1908

Lehrs, Max (Hrsg.), Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. 1, Wien 1908-1934.

Lehrs 1969

Lehrs, Max, Late Gothic Engravings of Germany & the Netherlands, New York 1969.

Lepape/Hermant 2016

Lepape, Séverine/Hermant, Maxence, Les heures de Charles d'Angoulême: [commentaire accompagnant le facsimilé du manuscrit latin 1173 de la BnF], Faksimile-Kommentar, Barcelona 2016.

Lepart 2002

Lepart, Armel, Le Livre d'heures de Marie de Rieux: manuscrit à peinture du XVe siècle, Morbihan 2002.

Levoni 2010

Levoni, Gianfranco, Ferrara, Modena 2010.

Lieuthaghi 1986

Lieuthaghi, Pierre, Commentaire historique, botanique et médical, in: Maladin, Ghislaine/Avril, François/Lieuthaghi, Pierre (Hrsg.), Matthaeus Platearius, Le Livre des simples médecines: d'après le manuscrit français 12322 de la Bibliothèque nationale de Paris, Paris 1986, S. 284-312.

Limousin 1954

Limousin, Raymond, Jean Bourdichon, peintre et enlumineur, son atelier et son école, Paris 1954.

Lippincott 1986

Lippincott, Kristen, 'Mantegna's Tarocchi' - Rezension von Beaumont-Maillet, Laure/Lambert, Gisèle/Trojani, François (Hrsg.), Suites d'Estampes de la

Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou Jeu du Gouvernement du Monde au Quattrocento Ferrare vers 1465, *Ausst. Kat.*, Paris 1986, in: *Print Quarterly*, Vol. III, Nr. 4, 12/1986, S. 357-360.

Longnon/Cazelles 1989

Longnon, Jean/Cazelles, Raymond (Hrsg.), *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*: Musée Condé, Chantilly, New York 1989.

López Piñero/Elaguina/ García-Tejedor 2001

López Piñero, José María/Elaguina, Natacha/García-Tejedor, Carlos Miranda, *Le Livre des simples médecines*, Faksimile-Kommentar, Barcelona 2001.

Lorentz 2010

Lorentz, Philippe, *La genèse de l'œuvre d'art: le commanditaire et l'artiste en France vers 1500*, in: Paris 2010, S. 45–51.

Lorentz 2017

Lorentz, Philippe, *Peintre et valet de chambre à la cour de France aux XIVe et XVe siècles: titre honorifique ou poste budgétaire?* in: Eichberger, Dagmar/ Lorentz, Philippe/Tacke, Andreas (Hrsg.), *The artist between court and city: (1300-1600); L'artiste entre la cour et la ville; Der Künstler zwischen Hof und Stadt*, Petersberg 2017, S. 47–54.

Lutz 2003

Lutz, Jean-François, *Dons et legs à la Bibliothèque municipale de Lyon 1850-1950*, Lyon 2003.

Lyna 1948

Lyna, Frédéric, *Un livre d'heures de la maison de la Rochefoucauld (Bruxelles, Ms. 15077)*, in: *Scriptorium*, 1948, Bd. 2, S. 241-252.

MacGibbon 1933

MacGibbon, David, Jean Bourdichon. *A court Painter of the fifteenth Century*, Glasgow 1933.

Magne 1904

Magne, Lucien, *Le palais de justice de Poitiers*, Paris 1904.

Maladin/Avril/Lieutaghi 1986

Maladin, Ghislaine/Avril, François/Lieutaghi, Pierre (Hrsg.), Matthaeus Platearius, *Le Livre des simples médecines: d'après le manuscrit français 12322 de la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris 1986.

Mâle 1908

Mâle, Emile, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1908.

Mallat 1882

Mallat, Joseph, Note bibliographique sur Raoul du Fou, in: *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord IX*, 1882, S. 62-64.

Marrow 1978

Marrow, James, *A Book of Hours from the Circle of the Master of the Berlin Passion: Notes on the Relationship between Fifteenth-Century Manuscript Illumination and Printmaking in the Rhenish Lowlands*, in: *Art Bulletin*, Bd. LX, 1978, S. 590-616.

Martin-Civat 1972

Martin-Civat, Pierre, *Le château royal de Cognac*, in: *Mémoires de l'Institut d'Histoire et d'Archéologie de Cognac et du Cognacais*, Nr. 2, 1972, S. 1-58.

Marvaud 1850

Marvaud, François, *Les Valois au château de Cognac*, in: *Bulletin de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, Nr. 4, 1850, S. 40-65.

Matarasso 2001

Matarasso, Pauline, *Queen's Mate. Three women of power in France on the eve of the Renaissance*, Aldershot 2001.

Matthews 1986

Matthews, Anne, *The Use of Prints in the Hours of Charles d'Angoulême*, in: *Print Quarterly*, März 1986, S. 4-18.

Maulde La Clavière 1895

Maulde La Clavière, René de, *Louise de Savoie et François Ier. Trente ans de jeunesse (1485–1515)*, Paris 1895.

Maurer 2003

Maurer, Helen E., *Margaret of Anjou. Queenship and power in late medieval England*, Woodbridge u. a. 2003.

Mazour-Matusevich/ Korros 2010

Mazour-Matusevich, Yelena/Korros, Alexandra (Hrsg.), *Saluting Aron Gurevich. Essays in History, Literature and Other Related Subjects*, Leiden und Boston 2010.

McGrady 2001

Deborah McGrady, *Reinventing the Roman de la Rose for a Woman Reader: The Case of MS Douce 195*, in: *Journal of the Early Book Society for the Study of Manuscripts and Printing History. Volume 4 (2001)*, S. 202-227.

Meiss 1957

Meiss, Millard, *Andrea Mantegna as Illuminator: An Episode in Renaissance Art, Humanism, and Diplomacy*, Hamburg 1957.

Meiss 1963

Meiss, Millard, *French and Italian Variations of an Early 15th Century Theme: Saint Jerome in his Study*, in: *Gazette des Beaux Arts*, Nr. 105, 1963, S. 147-170.

Meiss 1968

Meiss, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, London und New York 1968.

Meiss 1974

Meiss, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The*

Limbourgs and their Contemporaries, New York 1974.

Meiss/Thomas 1973

Meiss, Millard/Thomas, Marcel (Hrsg.), Les Heures de Rohan. Paris – Bibliothèque National, manuscrit latin 9471, Paris 1973.

Mercier 2011

Mercier, Aurelie, Un missel poitevin du XVe siècle: Le ms 27 (108) de la médiathèque de Poitiers, in : Revue historique du Centre-Ouest, 2011, Nr. 10, S. 111-131.

Mérindol 1987

Mérindol, Christian de, Le roi René et la seconde maison d'Anjou, emblématique, art, histoire, Paris 1987.

Mérindol 1994

Mérindol, Christian de, Le culte de sainte Radegonde et la monarchie française à la fin du Moyen Âge, in: Bouter, Nicole (Hrsg.), Les Religieuses dans le cloître et dans le monde des origines à nos jours: Actes du deuxième colloque international du C.E.R.C.O.R., Poitiers, 29.9.- 2.10.1988, Université de Saint-Étienne, 1994, S. 789-796.

Mertens 1994

Mertens, Veronika, Die drei Grazien: Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994.

Meurgey 1930

Meurgey, Jacques, Les Principaux manuscrits a peintures du Musée Condé à Chantilly, Paris 1930.

Michaud/Poujoulat 1838

Michaud, Joseph-François/Poujoulat, Jean-Joseph-François (Hrsg.), Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, Bd. 5, Paris 1838.

Michel 1911

André Michel, Histoire de l'art

depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, Bd. 4, La Renaissance, Paris 1911.

Michel 1957

Michel, François, Pierre Dubrowsky et les manuscrits de Saint-Germain-des-Prés à Leningrad, in: Revue d'histoire de l'Église de France. Bd. 43. Nr. 140, 1957, S. 333-341.

Milano/Trenti 2008

Milano, Ernesto/Trenti, Guisepppe, Herbolaire: Ms. alfa m. 5.9 = Est. 28, Modena, Biblioteca estense universitaria, Faksimile-Kommentar, Castel Guelfo di Bologna 2008. Siehe auch <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/herbolaire-facsimile> (Stand 25.03.2024)

Modersohn 1997

Modersohn, Mechthild, Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur, Berlin 1997.

Mollat 1991

Mollat, Michel, Der königliche Kaufmann. Jacques Coeur oder der Geist des Unternehmertums, München 1991.

Montfaucon 1739

Montfaucon, Bernard de, Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova, Bd. 2, Paris 1739.

Mortreuil 1878

Mortreuil, Théodore, La Bibliothèque nationale, son origine et ses accroissements jusqu'à nos jours: notice historique, Paris 1878.

Müller 1992

Müller, Ricarda, Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios De mulieribus claris, Stuttgart 1992.

Müller 1996

Müller, Heribert, Karl VII. 1422-1461, in: Ehlers, Joachim (Hrsg.), Die französischen Könige des

Mittelalters. Von Odo bis Karl VIII. 888–1498, München 1996, S. 293-307.

Murano/Savino/Zamponi 1998

Murano, Giovanna/Savino, Guisepppe/Zamponi, Stefano (Hrsg.), I Manoscritti medievali della provincia di Pistoia, Florenz 1998.

Natale 2007

Natale, Mauro (Hrsg.), Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este, Ausst. Kat., Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Palazzo Schifanoia, 23.09.2007-06.01.2008, Ferrara 2007.

Netherton/Owen-Crocker 2008

Netherton, Robin/Owen-Crocker, Gale R. (Hrsg.), Medieval Clothing and Textiles, Bd. 4, Woodbridge u.a., 2008.

Nettekoven 2004

Nettekoven, Ina, Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500, Diss., Turnhout 2004.

Newhauser 2005

Newhauser, Richard G.(Hrsg.), In the Garden of Evil: The Vices and Culture in the Middle Ages, Toronto 2005.

Newhauser/Ridyard 2012

Newhauser, Richard G./Ridyard, Susan J. (Hrsg.), Sin in Medieval and Early Modern Culture: The Tradition of the Seven Deadly Sins, Woodbridge 2012.

Nordenfalk 1956

Nordenfalk, Carl, Französische Buchmalerei 1200-1500, in: Kunstchronik, 9. Jg., Juli 1956, Heft 7, S. 179-189.

Norman 1988

Norman, Joanne S., Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art, New York 1988.

O'Reilly 1988

O'Reilly, Jennifer, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York 1988.

Oget 2019

Oget, Nicolas, *Les Héroïdes*, chef-d'oeuvre de la bibliothèque de Louise de Savoie, in: *Art de l'Enluminure*, Nr. 69, Juni/Juli/August 2019, S. 4–29, Abb. 30-61.

Omont 1907

Omont, Henri (Hrsg.), *Livre des merveilles: Marco Polo, Odoric de Pordenone, Mandeville, Hayton, etc..* Reproduction des 256 miniatures du ms. Franc. 2810 de la Bibliothèque nationale, Paris 1907.

Orth 1999

Orth, Myra D., *Louise de Savoie et le Pouvoir du Livre*, in: *Wilson-Chevalier, Kathleen/Viennot, Éliane* (Hrsg.), *Royaume de Fémynie. Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris 1999, S. 71-90.

Ouy 1955

Ouy Gilbert, *Recherches sur la librairie de Charles d'Orléans et de Jean d'Angoulême pendant leur captivité en Angleterre, et étude de deux manuscrits autographes de Charles d'Orléans récemment identifiés*, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 99e année, N. 2, 1955, S. 273-288.

Ouy 2007

Ouy Gilbert, *La librairie des frères captifs. Les manuscrits de Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême*, Turnhout 2007.

Pächt 1940-1941

Pächt, Otto, *Jean Fouquet: A Study of his Style*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Nr. 4, 1940-1941, S. 85-102.

Pächt 1950

Pächt, Otto, *Early Italian nature studies and the early calendar*

landscape, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 13, 1950, S. 13-47.

Pächt 1956

Pächt, Otto, René d'Anjou et les van Eyck, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, Nr. 8, Paris 1956, S. 41-67.

Pächt 1963

Pächt, Otto, *Zur Entstehung des Hieronymus in Gehäus*, in: *Pantheon*, Nr. 21, 1963, S. 131-142.

Pächt 1978

Pächt, Otto, *La terre de Flandres*, in: *Pantheon*, Nr. 36, 1978, S. 3-16.

Pächt 2002

Pächt, Otto, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts - Die Bellinis und Mantegna*, München 2002.

Pächt/Alexander 1966

Pächt, Otto/Alexander, Jonathan J. G., *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Bd.1, Oxford 1966, S.61.

Pächt/Thoss 1974

Pächt, Otto/Thoss, Dagmar, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Französische Schule I, 2 Bde.*, Wien 1974.

Panofsky 1934

Panofsky, Erwin, *Jan van Eyck's Arnolfini-Portrait*, in: *The Burlington Magazine*, Nr. 64, 1934, S. 112-127.

Paravincini Bagliani 1990

Paravincini Bagliani, Agostino (Hrsg.), *Les Manuscrits enlumines des comtes et ducs de Savoie*, Turin 1990.

Paris 1836

Paris, Alexis Paulin, *Les Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collection*, Bd. 1, Paris 1836.

Paris 1838

Paris, Alexis Paulin, *Les Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collection*, Bd. 2, Paris 1838.

Pastoret 1820

Pastoret, Emmanuel (Hrsg.), *Ordonnances des rois de France de la troisième race*, Bd. 17, Paris 1820.

Pereda 2013

Pereda, Felipe, *Eyes that they should not see, and ears that they should not hear: Literal Sense and Spiritual Vision in the Fountain of Life*, in: *Dekoninck, Ralph/Guiderdoni, Agnès/Granjon, Émile* (Hrsg.), *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Leuven 2013, S. 113-155.

Planas Badenas et al. 2009

Planas Badenas, Josefina, Nascimento, Aires, König, Eberhard et al., *Libro de Horas Gulbenkian. (LAQ 135). Faksimile-Kommentar*, Madrid 2009 (= König 2009b)

Plummer 1982

Plummer, John, *The last Flowering. French Painting in Manuscripts, 1420-1530*, Ausst. Kat., Pierpont Morgan Library November 1982-Januar 1983, New York 1982. (zitiert als Plummer 1982)

Pollock Renck 2016

Pollock Renck, Anneliese, *Traduction et adaptation d'un manuscrit des XXI Epistres d'Ovide appartenant à Louise de Savoie* (Paris, BnF, fr. 875), in: *Brown Cynthia/Legaré, Anne-Marie* (Hrsg.), *Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout, 2016, S. 221-239.

Porcher 1955

Porcher, Jean, *Les manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*. Ausst. Kat., Paris, Bibliothèque nationale,

17.12.1955-30.09.1956, Paris
1955. (zitiert als Porcher 1955)

Porcher 1959

Porcher, Jean, Französische
Buchmalerei, Recklinghausen
1959.

Porcher 1960

Porcher, Jean, Les Secrets de
l'Histoire Naturelle, in: L'Œil, 1960,
Nr. 72, S. 42-47.

Poull 1991

Poull, Georges, La maison ducale
de Lorraine, Nancy 1991.

Quarré 1942

Quarré, Pierre, Un Réliquaire de la
Sainte Hostie à l'Église Saint-
Michel de Dijon, in: Bulletin de la
Société nat. des Antiquaires de
France, Paris 1942 (Séance du 18
Juin 1941) avec Bibl., S. 183-190.

Quarré 1964

Quarré, Pierre, Le roi René
prisonnier du duc de Bourgogne à
Dijon et son oeuvre de peintre, in:
Revue du Louvre et des musées de
France, 1964, S. 67-74.

Quentin-Bauchart 1886

Quentin-Bauchart, Ernest, Les
Femmes bibliophiles de France
(XVIe, XVIIe & XVIIIe siècles), Bd. 1,
Paris 1886.

Quentin-Bauchart 1891

Quentin-Bauchart, Ernest, La
Bibliothèque de Fontainebleau et
les Livres des derniers Valois a la
Bibliothèque nationale (1515-
1589), Paris 1891.

Rabel 1989

Rabel, Claudia, Artiste et clientèle
à la fin du Moyen Age: les manus-
crits profanes du Maître de l'éche-
vinage de Rouen, in: Revue de
l'Art, 1989, Bd. 84, Nr. 1, S. 48-60.

Raggio 1999

Raggio, Olga, Federico da
Montefeltro's Palace at Gubbio
and its Studiolo (The Gubbio
Studiolo and its Conservation, Bd.
1.), New York 1999.

Randall 1992

Randall, Lilian M. C., Medieval and
Renaissance Manuscripts in the
Walters Art Gallery, Bd. 2,
Baltimore und London 1992.

Rapin 2010

Rapin, Thomas, Les chantiers de
Jean de France, duc de Berry:
maîtrise d'ouvrage et architecture
à la fin du Moyen âge, Diss.,
Poitiers 2010.

Reynaud 1993

Reynaud, Nicole, Le maître de
Dreux-Budé, in: Avril/Reynaud
1993, S. 53-69.

Reynaud 1999

Reynaud, Nicole, Les Heures du
chancelier Guillaume Jouvenel des
Ursins et la peinture parisienne
autour de 1440, in: Revue de l'Art,
1999, Bd. 126, Nr. 126, S. 23-35.

Reynaud 2006

Reynaud, Nicole, Jean Fouquet, le
livre d'heures d'Etienne Chevalier,
Dijon 2006.

Reynaud 2007

Reynaud, Nicole, Petite note à
propos des Très Riches Heures du
duc de Berry et de leur entrée a la
cour de Savoie, in: Hofmann/Zöhl
2007, S. 273-277.

Reynaud/Ressort 1991

Reynaud, Nicole/Ressort, Claudie,
Les portraits d'Hommes illustres
du Studiolo d'Urbino au Louvre
par Juste de Gand et Pedro
Berruguete, in : Revue de Louvre,
Jg. 41, Nr. 1, 1991, S. 82-116.

Reynolds/Stratford/Jollet 1989

Reynolds, Catherine/Stratford,
Jenny/Jollet, Étienne, Le manuscrit
dit 'Le Pontifical de Poitiers', in:
Revue de l'Art, Nr. 84, 1989,
S. 61-80.

Ricci 1930

Ricci, Seymour de, English
Collectors of Books and
Manuscripts: (1530-1930) and
their Marks of Ownership,
Cambridge 1930.

Ringbom 1965

Ringbom, Sixten, Icon to Narrative.
The rise of the dramatic close-up
in fifteenth-century devotional
painting, Åbo 1965.

Rischpler 2010

Rischpler, Susanne, Verhör des
Illuminators Jehan Gillemer (Tours,
1471). Deutsche Übersetzung der
in den Archives nationales in Paris
unter der Signatur „J 950, nos 13,
14“ aufbewahrten Befragungs-
protokolle (mit Einleitung und
Originaltext). Wien 2010.
[https://manuscripta.at/Ma-zu-
Bu/dateien/Gillemer_dt.html](https://manuscripta.at/Ma-zu-Bu/dateien/Gillemer_dt.html)
(Stand 25.03.2024).

Rischpler 2014

Rischpler, Susanne, Die Verhör-
protokolle des Illuminators Jehan
Gillemer als Quelle für Kunst-
historiker, in: Beier, Christine/
Kubina, Evelyn Theresia (Hrsg.),
Wege zum illuminierten Buch.
Herstellungsbedingungen für
Buchmalerei in Mittelalter und
früher Neuzeit, Wien 2014,
S. 66-79.

Roche 2005

Roche, François, Claude de
Lorraine, 1. Herzog von Guise,
Chaumont 2005.

Roden 1901

Roden, Robert F., Ashburnham
Sale, The New York Times, 29. 6.
1901 Section The New York Times
SATURDAY REVIEW OF BOOKS AND
ART, Page BR7, Lot. 397.
[https://www.nytimes.com/1901/0
6/29/archives/ashburnham-sale-
the-barrois-manuscripts-the-last-
of-the-earls.html](https://www.nytimes.com/1901/06/29/archives/ashburnham-sale-the-barrois-manuscripts-the-last-of-the-earls.html) (Stand
25.03.2024).

Röschel 2012

Röschel, Dieter, Welt voller
Wunder: Das Buch von den
Geheimnissen der Natur. Ms. fr.
22971 der Bibliothèque nationale
de France, Paris, Faksimile-
Kommentar, Simbach am Inn 2012.

Rosenthal 1989

Rosenthal, Jane, A Vatican book of

hours from the circle of Jean Bourdichon, Cod. Lat. Vat. 3781, Yorktown Heights, NY, 1989.

Rudy 2013

Rudy, Kathryn M., L'interface entre l'imprimé et le manuscrit, in: Lepape, Séverine (Hrsg.), Les origines de l'estampe en Europe du Nord, 1400-1470, Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre, 17.10.2013–13.01.2014, Paris/New York 2013, S. 117-146.

Rudy 2019

Rudy, Kathryn M., *Image, Knife, and Gluepot: Early Assemblage in Manuscript and Print*, Cambridge, Open Book Publishers, 2019

Ruiz Garcia 2005

Ruiz Garcia, Elisa, Libro de horas de los retablos: Ms. Vitr. 25-3 de la Biblioteca Nacional, Faksimile-Kommentar, Barcelona 2005.

Runnalls 2003

Runnalls, Graham A., Les mystères dans les provinces françaises (en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims), Paris 2003.

Ruvoldt 2004

Ruvoldt, Maria, The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams, Cambridge 2004.

Ryskamp 1981

Ryskamp, Charles (Hrsg.), Nineteenth report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library, 1978-1980, New York 1981.

Sainte-Marie 1728

Sainte-Marie, Anselme de, Histoire de la Maison Royale de France, et des grands officiers de la couronne, Bd. 4, Paris 1728.

Santoli 1932

Santoli, Quinto, La Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, Pistoia 1932.

Sarnowsky 2002

Sarnowsky, Jürgen, England im Mittelalter, Darmstadt 2002.

Schade 1996

Schade, Karl, Das Andachtsbild – die Geschichte eines historischen Begriffs, Weimar 1996.

Schaefer 1971

Schaefer, Claude (Hrsg.), Das Stundenbuch des Etienne Chevalier, München 1971.

Schaefer 1974

Schaefer, Claude, Le maître de Jouvenel des Ursins (Coppin Delf?) illustrateur du Speculum historiale de Vincent de Beauvais, in: Arquivos do Centro Cultural Português, VIII, 1974, S. 81-114.

Schiller 1976

Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1976.

Schilling 1954

Schilling, Rosy, The Master of Egerton 1070 (Hours of René d'Anjou), in: Scriptorium, Bd. 8, 1954, S. 272-282.

Schmidt 2000

Schmidt, Margarete, Warum ein Apfel, Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume, Regensburg 2000.

Schnack 1979

Schnack, Jutta, Der Passionszyklus in der Graphik Israhel van Meckenems und Martin Schongauers, Münster 1979.

Schuppisser 1991a

Schuppisser, Fritz O., Copper Engravings of the 'Mass Production' Illustrating Netherlandish Prayer Manuscripts, in: van der Horst, Koert/Klamt, Johann-Christian (Hrsg.), Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht 10.-13.12.1989), Doornspijk 1991, S. 389-400.

Schuppisser 1991b

Schuppisser, Fritz O., Israhel van Meckenems "Große Passion" als Illustration in Gebetbüchern des

französischen Hochadels: die mittelfranzösische Prosapassion von 1398 im Stundenbuch des Karl von Angoulême (Paris, Bibl. nat., Ms. lat. 1173) und Antoine Vérards Verspassion für Anna von Bretagne (Paris, Bibl. nat., Ms. fr. 1686), in: Unser Bocholt - Zeitschrift für Kultur und Heimatpflege, Jg. 42, Heft 1, Bocholt 1991, S. 16-31.

Schuppisser 1994

Schuppisser, Fritz O., Martin Schongauer geht um in Europa: Die Kupferstich-Passion B. 9-20 als Vorlage für Werke spätmittelalterlicher Künstler, in: Châtelet, Albert et al. (Hrsg.), Le Beau Martin. Etudes et mises au point. Actes du colloque, Colmar 1994, S. 239-250.

Sedlacek 1997

Sedlacek, Ingrid, Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters, Marburg 1997.

Seidel 2013

Seidel, Christine, Der Meister der Margarete von Orléans und Bourges in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: König 2013a, S. 137-166.

Seidel 2014

Jean Colombe, Guillaume Piqueau, Louis Fouquet (?): zwei unbekannte bedeutende Stundenbücher aus dem Fouquet-Kreis um 1475, Ramsen 2014.

Seidel 2017

Seidel, Christine, Zwischen Tradition und Innovation: die Anfänge des Buchmalers Jean Colombe und die Kunst in Bourges zur Zeit Karls VII. von Frankreich, Diss., Simbach am Inn, 2017.

Sénemaud 1861

Sénemaud, Edmond, La Bibliothèque de Charles d'Orléans, Comte d'Angoulême au château de Cognac en 1496, mit Appendices: I. Notes extraites du livre de dépenses de Louise de Savoie, II. Notices sur quelques manuscrits de la Bibliothèque Impériale qui ont appartenu à Louise de Savoie

et à son fils François Ier, Paris 1861.

Settis/Bentini 2007

Settis, Salvatore/Bentini, Jadranka (Hrsg.), *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara / The Palazzo Schifanoia in Ferrara*, Modena 2007.

Seznec 1990

Seznec, Jean, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990.

Smeyers/Cardon 1995

Smeyers, Maurits/Cardon, Bert (Hrsg.), *Flanders in a European perspective: Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad: Proceedings of the International Colloquium*, Leuven, 7.-10. September 1993, Leuven 1995.

Snyder 1985

Snyder, James, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, The Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York 1985.

Spitzner 1890

Spitzer, Frédéric (Hrsg.), *La collection Spitzer. Antiquité, Moyen Age, Renaissance*, Bd. 5, Paris 1890.

Stadler et al. 1858-1882

Stadler, Johann E. et al., *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, 5 Bde., Augsburg 1858-1882.

Sterling 1990

Sterling, Charles, *La peinture médiévale à Paris: 1300-1500*. Bd. 2, Paris 1990.

Stewart 1977

Stewart, Alison, *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1977.

Strelka 1954

Strelka, Joseph (Hrsg.), *Gedichte Margarethe's von Österreich (Die Handschrift 2584 der Wiener Nationalbibliothek)*, Wien 1954.

Techener 1865

Techener, Léon (Hrsg.), *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 16. série, Paris 1865.

Tesnière 1999

Tesnière, Marie-Hélène, *I codici illustrati del Boccaccio francese e latino nella Francia e nelle Fiandre del XV secolo*, in: *Vittore Branca (Hrsg.), Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Bd. 3, Turin 1999, S. 3-17.

Thiébaux 2009

Thiébaux, Dominique, *Strabon. De situ orbi geographia*, in: *Angers 2009*, Nr. 6, S. 226-229.

Thompson 1984

Thompson, Patricia Z., *Biography of a Library. The Western European Manuscript Collection of Peter P. Dubrovski in Leningrad*, in: *The Journal of Library History*, Nr. 19, 1984, S. 477-503.

Touwaide/König/García-Tejedor 2009

Touwaide, Alain/König, Eberhard/García-Tejedor, Carlos Miranda, *Tacuinum sanitatis [Ibn Butlān], Faksimile-Kommentar*, Barcelona 2009.

Turner 2005

Turner, Nancy, *The Manuscript Painting Techniques of Jean Bourdichon*, in: *Los Angeles (CA) 2005*, S. 63-79.

Unterkircher 1967

Unterkircher, Franz, *Tacuinum Sanitatis In Medicina. Codex vindobonensis series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek. Faksimile-Kommentar*, Graz 1967.

Unterkircher 1975

Unterkircher, Franz, *René d'Anjou: Vom liebentbrannten Herzen*, Graz 1975.

Vallet de Viriville 1866

Vallet de Viriville, Auguste, *Notice*

de Quelques Manuscrits Précieux - IV. Pontifical dit de Poitiers ou de Jacques Jouvenel des Ursins, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Nr. 21, 1866, S. 471-488.

van Buren 1975

van Buren, Anne H., *The Master of Mary of Burgundy and His Colleagues. The State of Research and Questions of Method*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38. Bd., Heft 3/4, 1975, S. 286-309.

van Buren/Edmunds 1974

van Buren, Anne H./Edmunds, Sheila, *Playing Cards and Manuscripts: Some Widely Disseminated Fifteenth-Century Model Sheets*, in: *The Art Bulletin*, März 1974, Vol. LVI, Nr. 1, S. 12-30.

van der Horst/Klamt 1991

van der Horst, Koert/Klamt, Johann-Christian (Hrsg.), *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht 10.-13.12.1989)*, Doornspijk 1991.

Vergne 1995

Vergne, Frédéric, *La Bibliothèque du Prince: Château de Chantilly. Les manuscrits*, Paris 1995.

Vernet 1976

Vernet, André, *Les manuscrits de Claude d'Urfé (1501-1558) au château de La Bastie*, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 120. Jg., Nr. 1, 1976. S. 81-97.

Vincent 1877

Vincent, Benjamin, *A Dictionary of Biography, Past and Present: Containing the chief events in the lives of eminent persons of all ages and nations*, London 1877.

Voelkle 1987

Voelkle, William M., *Morgan Manuscript M. 1001: The Seven Deadly Sins and the Seven Evil Ones*, in: *Farkas, Ann E. et al. (Hrsg.), Monsters and Demons in*

the Ancient And Medieval Worlds. Papers presented in Honour of Edith Porada, Mainz am Rhein 1987, S. 101-114 und Tafeln XXXVII-LIV.

Warnke 1985

Warnke, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

Watson 1983

Watson, Rowan, The Marguerite

de Foix Book of Hours, in: The V&A Album, Bd. 2, London 1983.

Wenzel 2001

Wenzel, Michael, Heldinnengalerie – Schönheitsgalerie. Studien zur Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470-1715, Diss., Bad Hersfeld 2001.

Wescher 1945

Wescher, Paul, Jean Fouquet und seine Zeit, Basel 1945.

White 1954

White, Terence H., The Bestiary, A Book of Beasts, New York 1954.

Wieck 1988

Wieck, Roger S., Time Sanctified - the Book of Hours in Medieval Art and Life, New York 1988.

Wieck 1997

Wieck, Roger S., Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art, New York 1997.

Wieck 2007a

Wieck, Roger S., The Sacred Bleeding Host of Dijon in Book of Hours, in: Zöhl und Hofmann 2007, S. 393-404 (zitiert als Wieck 2007a).

Wieck 2007b

Wieck, Roger S., The sacred bleeding host of Dijon in choir books and on posters, in: Biemans, Jos et al. (Hrsg.), Manuscripten en miniaturen: Studies aangeboden aan Anne S. Korteweg bij haar afscheid van de Koninklijke Bibliotheek, Zutphen 2007, S. 385-396 (zitiert als Wieck 2007b).

Wijsman 2014

Wijsman, Hanno, Les Heures Gros-Carondelet vendues à Hambourg: informations supplémentaires sur le manuscrit, in: Libraria, Paris, IRHT, 2012.

<https://libraria.hypotheses.org/418> (Stand 25.03.2024)

Wilson-Chevalier/ Viennot 1999

Wilson-Chevalier, Kathleen/ Viennot, Éliane (Hrsg.), Royaume de Fémynie. Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde, Paris 1999.

Winn 1984

Winn, Mary Beth, Books for a Princess and her Son. Louise de Savoie, François d'Angoulême, and the Parisian libraire Antoine Vérard, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Jg. 46, Nr. 3, 1984, S.603-617.

Winn 1997

Winn, Mary Beth, Anthoine Vérard, Parisian publisher (1485-1512), prologues, poems and presentations, Genf 1997.

Winn 2001

Winn, Mary Beth, Louise de Savoie, 'Bibliophile', in: Journal of the Early Book Society, Vol. 4, 2001, S. 228-258.

Wolff 1985

Wolff, Martha (Hrsg.), The Illustrated Bartsch: German and Netherlandisch Masters of the Fifteenth and Sixteenth Century, Vol. 23 (früher Vol. 10), New York 1985.

Woronowa/Sterligov 1996

Woronowa, Tamara/Sterligov, Andrej, Westeuropäische Buchmalerei vom 8.-16. Jahrhunderts, Bournemouth 1996.

Yalom 2004

Yalom, Marilyn, Birth of the Chess Queen, New York 2004.

Yiu 2001

Yiu, Yvonne, Jan van Eyck, das Arnolfini-Doppelbildnis: Reflexionen über die Malerei, Frankfurt am Main 2001.

Zalamea 2007

Zalamea, Patricia, Subject to Diana: picturing desire in French Renaissance courtly aesthetics, Diss., New Brunswick (NJ) 2007.

Zehnpfennig 1979

Zehnpfennig, Marianne, 'Traum' und 'Vision' in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Essen 1979.

Zöhl 2004

Zöhl, Caroline, Jean Pichore. Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500, Diss., Turnhout 2004

Zöhl 2006

Zöhl, Caroline, *Selbstvergewisserung, Erziehung und Repräsentation*. Die Bibliothek der Louise von Savoyen, in: Felfe, Robert / Lozar, Angelika (Hrsg.), Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006, S. 75-109.

ABKÜRZUNGEN

- BAV – Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom
BGE – Bibliothèque de Genève, Genf
BL – British Library, London
BM – Bibliothèque municipale, div. Orte
BN – Bibliothèque Nationale, Luxemburg
BnF – Bibliothèque nationale de France, Paris
BNP – Biblioteca Nacional de Portugal
BSB – Bayerische Staatsbibliothek, München
KB – Koninklijke Bibliotheek, Den Haag
KBR – Koninklijke Bibliotheek van België, Brüssel
NLR – Russische Nationalbibliothek, Sankt Petersburg
PML – Pierpont Morgan Library, New York
HRC – Harry Ransom Center, The University of Texas, Austin, Texas
ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek, Wien

ANHANG 1

Handschriften, die Robinet Testard zugeschrieben werden (nach Aufbewahrungsorten):

1. Besançon, BM, Ms. 150	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Saintes
2. Brüssel, KBR, Ms. 15077	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Poitiers (?), sogenanntes <i>La Rochefoucauld-Stundenbuch</i>
3. Chantilly, Musée Condé, Bibliothèque, Ms. 369	Jean de Francières, <i>Livre de fauconnerie</i>
4. Luxemburg, BN, Ms. III 600	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Rom
5. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. Est. 28 (=α.M.5.9)	Matthaeus Platearius, <i>Le Livre des simples médecines</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler des Genfer Boccaccio)
6. New York, PML, Ms. M. 1001	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Poitiers
7. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195	Guillaume de Lorris und Jean de Meung, <i>Roman de la Rose</i>
8. Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 3892	Adrien de Saint-Gelais, <i>Les Trois bussines</i>
9. Paris, BnF, Ms. fr. 12247	Francois Demoulins, <i>Traité sur les vertus cardinales</i> , Einzelblätter im Einband
10. Paris, BnF, Ms. fr. 143	Évrard de Conty, <i>Le Livre des échecs amoureux moralisés</i> . (mit Jacques Legrand, <i>Archilogosophie</i>)
11. Paris, BnF, Ms. fr. 1817	<i>Méditations de l'image de vie</i>
12. Paris, BnF, Ms. fr. 1848	<i>Exemples d'humilité selon les escriptures / Le Parement des dames</i>
13. Paris, BnF, Ms. fr. 2242	<i>Dialogue à la louange du sexe féminin</i>
14. Paris, BnF, Ms. fr. 22971	<i>Les Secrets de l'histoire naturelle, contenant les merveilles et choses mémorables du monde</i>
15. Paris, BnF, Ms. fr. 231	Giovanni Boccaccio, <i>Des cas des nobles hommes et femmes</i>
16. Paris, BnF, Ms. fr. 2471	Jacques de Cessoles, <i>Jeu des Eschetz moralisé</i>
17. Paris, BnF, Ms. fr. 252	Raoul Le Fèvre, <i>Recueil des Histoires de Troye</i>
18. Paris, BnF, Ms. fr. 2609	<i>Les Grandes Chroniques de France</i>
19. Paris, BnF, Ms. fr. 2824	Guillaume de Tyr, <i>Roman de Heracle</i>
20. Paris, BnF, Ms. fr. 4367	Jean Masuyer, <i>Style du droit français</i>
21. Paris, BnF, Ms. fr. 537	<i>Songe de vergier</i>
22. Paris, BnF, Ms. fr. 599	Giovanni Boccaccio, <i>Des cleres et nobles femmes</i>

23. Paris, BnF, Ms. fr. 875	Ovid, <i>Héroïdes</i> , bzw. <i>Epîtres</i> , in der Übersetzung von Octovien de Saint-Gelais
24. Paris, BnF, Ms. fr. 929	<i>Traktate von St. Bernard und St. Augustin</i>
25. Paris, BnF, Ms. lat. 1173	<i>Stundenbuch des Charles d'Angoulême</i> (mit zwei Miniaturen von Jean Bourdichon und Mitarbeiter)
26. Paris, BnF, Ms. lat. 873	sogenanntes <i>Missale von Montierneuf</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler von Walters 222 und dem Maler des Yvon du Fou)
27. Paris, BnF, Ms. Smith Lesouëf 75	<i>Le Régime des Princes</i>
28. Philadelphia, Free Library, Lewis M 9.18 – 9.26	Einzelblätter eines <i>Breviers</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler des Yvon du Fou)
29. Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A. 19	<i>Stundenbuch-Fragment</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler des Genfer Boccaccio)
30. Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer	<i>Missale ad usum Pictavensem</i> (auch bezeichnet als <i>Missale pontifikale des Raoul du Fou</i> ; in Zusammenarbeit mit dem Maler von Walters 222 und dem Maler des Yvon du Fou)
31. Privatbesitz (vorher Ramsen (CH), Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert)	<i>Stundenbuchblätter</i> Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers
32. San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60	Ovid, <i>Héroïdes</i> , bzw. <i>Epîtres</i> , in der Übersetzung von Octovien de Saint-Gelais
33. St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1	Matthaeus Platearius, <i>Le Livre des simples médecines</i>

ANHANG 2

**Handschriften, die dem Maler der Marguerite d'Orléans zugeschrieben werden
(in chronologischer Folge):**

1.	Paris, BnF, Ms. fr. 1377-1379	<i>Le Livre des secrets de l'histoire naturelle</i>
2.	Paris, BnF, Ms. fr. 2605	<i>Chronique de St. Denis (Grandes Chroniques de France)</i>
3.	Ramsen (CH), Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert	<i>Stundenbuch für den Gebrauch von Angers, sogenanntes Provost-Stundenbuch</i>
4.	Chantilly, Musée Condé, Ms. 858	Giovanni Boccaccio, <i>Des cas des nobles hommes et femmes</i>
5.	Paris, BnF, Ms. lat. 1156B	<i>Stundenbuch der Marguerite d'Orléans</i>
6.	Angers, BM, rés. ms. 2850	<i>Le Livre des secrets de l'histoire naturelle – zwei Miniaturen : Île de Mélos und Médie</i>
7.	Rom, BAV, Rossiano 119	<i>Stundenbuch für den Gebrauch von Poitiers</i>
8.	Paris, BnF, Ms. Rothschild 2534	<i>Stundenbuch für den Gebrauch von Poitiers</i>
9.	Paris, BnF, Ms. lat. 1170 / Tours, BM, Ms. 217 / Edinburgh, National Library of Scotland, Blairs College ms. 32 / New York, PML, Ms. M. 190	<i>Stundenbuch der Marie de Rieux</i>
10.	Châteauroux, BM, Ms. 5 / Paris, BnF, Cabinet des Estampes, Ms. Ad. 133	<i>Les Grandes Chroniques de France von Châteauroux</i>
11.	Austin (TX), The University of Texas at Austin, HRC 8	<i>Stundenbuch der Marie de Belleville</i>
12.	Valence, Médiathèque Publique et Universitaire, Ms. 32	<i>Stundenbuch</i>

ANHANG 3

Handschriften, die dem Maler von Poitiers 30 zugeschrieben werden
(in chronologischer Folge):

1. Paris, BnF, Ms. lat. 4915	Giovanni Colonna, <i>Mare historiarum</i> (in Zusammenarbeit mit dem Jouvenel-Maler, dem Maler des Genfer Boccaccio und anderen)
2. Paris, BnF, Ms. lat. 1405 / Privatbesitz (zuletzt Ramsen (CH) Antiquariat Bibermühle)	Stundenbuch-Fragment, sogenanntes <i>Stundenbuch der Marie Stuart</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler des Genfer Boccaccio, dem Maler von Smith-Lesouëf 30 u. a.)
3. Paris, BnF, Ms. fr. 96	<i>Histoire du Graal</i> , unvollendet
4. Paris, BnF, Ms. Rothschild 2534	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Paris (in Zusammenarbeit mit dem Maler der Münchener <i>Legenda aurea</i> , in einer vom Maler der Marguerite d'Orléans begonnenen Handschrift)
5. Ramsen (CH), Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Rom
6. Poitiers, BM, Ms. 30	<i>Missale</i> für den Gebrauch von Poitiers
7. Chantilly, Musée Condé, Ms. 76 (1362) / Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 285	<i>Stundenbuchfragmente</i> für den Gebrauch von Paris, sogenanntes <i>Stundenbuch der Adelaide von Savoyen</i>
8. Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. B. R. 332 / New York, PML, Ms. M. 1067	<i>Stundenbuch-Fragment</i> , für den Gebrauch von Rom
9. Französischer Privatbesitz (Sotheby's 13.7.1977, lot 72)	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Angers
10. Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 210	<i>Stundenbuch-Fragment</i> (Zuschreibung unsicher; die Handschrift enthält nur Bordüren).
NACHFOLGEWERKE:	
11. Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135	<i>Stundenbuch</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler von Walters 222 und dem Maler des Madrider Stundenbuchs u. a.)
12. Madrid, BN, Ms. Vitr. 25-3	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Paris (Maler des Madrider Stundenbuchs u. a.)

ANHANG 4

Handschriften, die dem Maler von Walters 222 zugeschrieben werden (nach Aufbewahrungsorten):

1.	Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 222	sogenanntes <i>Tourotte-Stundenbuch</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler des Yvon du Fou)
2.	Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 223	<i>Stundenbuch</i>
3.	Chantilly, Musée Condé, Ms 869	<i>Chronique des Rois de France</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler des Yvon du Fou)
4.	Ramsen (CH), Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert (ehemals London Sotheby's 26. Nov. 1985, lot 107; Philadelphia (PA), University of Pennsylvania, Rare Book and Manuscript Library, Lawrence J. Schoenberg Collection, Ms. Ljs017)	<i>Histoires Anciennes Jusqu'à César</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler des Yvon du Fou)
5.	Kunsthandel Les Enluminures, BOH 65 (ehemals Privatbesitz, USA)	<i>Stundenbuch</i>
6.	Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135	<i>Stundenbuch</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler von Poitiers 30 und dem Maler des Madrider Stundenbuchs)
7.	London, Sotheby's, 17 Dec. 1991, lot 79	<i>Stundenbuch-Fragment</i>
8.	London, Sotheby's, 18 May 1981, lot 11	<i>Brevier des François Robert</i>
9.	Paris, BnF, Ms. fr. 111	<i>Lancelot du Lac</i>
10.	Paris, BnF, Ms. fr. 22500	<i>Politiques d'Aristote</i>
11.	Paris, BnF, Ms. fr. 23084	<i>Les Faits des Romains</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler des Yvon du Fou)
12.	Paris, BnF, Ms. fr. 5718	<i>Leben der St. Radegonde</i> (ehemals im Besitz von Charlotte de Savoie)
13.	Paris, BnF, Ms. lat. 1033	<i>Brevier</i>
14.	Paris, BnF, Ms. lat. 873	sogenanntes <i>Missale von Montierneuf</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler des Yvon du Fou und Robinet Testard)
15.	Poitiers, BM, Ms. 27	<i>Missale</i>
16.	Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer	<i>Missale ad usum Pictavensem</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler des Yvon du Fou und Robinet Testard)

ANHANG 5

Handschriften, die dem Maler des Yvon du Fou zugeschrieben werden
(nach Aufbewahrungsorten):

1. Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 222	sogenanntes <i>Tourotte-Stundenbuch</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler von Walters 222)
2. Chantilly, Musée Condé, Ms 869	<i>Chronique des Rois de France</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler von Walters 222)
3. Chicago, Privatsammlung	<i>Stundenbuch</i> , Mitarbeit, Einzelblatt
4. Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 1558	Jean de Courcy, La Bouquechardière oder <i>Chronique d'histoire ancienne</i>
5. Paris, BnF, Ms. fr. 12330 / Paris, Ecole des Beaux Arts, M. 96 und M. 97	Pietro de Crescenzi, <i>Le Rustican</i> oder <i>Livre des Profits Champêtres et Ruraux</i> , anonyme Übersetzung
6. Paris, BnF, Ms. fr. 20313 und 20314	<i>Tite-Live</i> , in der Übersetzung von Pierre de Bressuire
7. Paris, BnF, Ms. fr. 218	<i>Le Livre des Propriétés des Choses</i>
8. Paris, BnF, Ms. fr. 23084	<i>Les Faits des Romains</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler von Walters 222)
9. Paris, BnF, Ms. fr. 248 und 249	<i>Les „Sept Livres de Josephus“ sur la Guerre des Juifs</i> , in der Übersetzung von Guillelmus Coquyllart
10. Paris, BnF, Ms. lat. 873	sogenanntes <i>Missale von Montierneuf</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler von Walters 222 und Robinet Testard)
11. Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer	<i>Brevier der Anne de Prye</i>
12. Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer	<i>Missale ad usum Pictavensem</i> (auch bezeichnet als <i>Missale pontifikale des Raoul du Fou</i> ; in Zusammenarbeit mit dem Maler von Walters 222 und Robinet Testard)
13. Ramsen (CH), Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert (ehemals London Sotheby's 26. Nov. 1985, lot 107; Philadelphia (PA), University of Pennsylvania, Rare Book and Manuscript Library, Lawrence J. Schoenberg Collection, Ms. Ljs017)	<i>Histoires Anciennes Jusqu'à César</i> (in Zusammenarbeit mit dem Maler von Walters 222)
14. Philadelphia, Free Library, Lewis M 9.18–9.26	Einzelblätter eines <i>Breviers</i> (in Zusammenarbeit mit Robinet Testard)

ANHANG 6

Handschriften, die dem Maler des Genfer Boccaccio zugeschrieben werden (in chronologischer Folge):

1.	New York, PML, Ms. M. 199	Stundenbuch für den Gebrauch von Paris
2.	Lyon, BM, Ms. 6022	Stundenbuch für den Gebrauch von Paris
3.	Paris, BnF, Ms. lat. 4915	Giovanni Colonna, Mare historiarum (in Zusammenarbeit mit dem Jouvenel-Maler, dem Maler von Poitiers 30 und anderen)
4.	Le Mans, BM, Ms. 223	Missale für den Gebrauch von Nantes
5.	Paris, BnF, Ms. lat. 1405 / Privatbesitz (zuletzt Ramsen (CH) Antiquariat Bibermühle)	Stundenbuch-Fragment, sogenanntes Stundenbuch der Marie Stuart (in Zusammenarbeit mit dem von Poitiers 30, dem Maler von Smith-Lesouëf 30 u. a.)
6.	Tours, BM, Ms. 1850	Histoire ancienne jusqu'à César
7.	Paris, BnF, Ms. Rothschild 2530	Stundenbuch für den Gebrauch von Rom
8.	Paris, BnF, Ms. lat. 1577A	Ordonnances
9.	Paris, BnF, Ms. fr. 166	Bible moralisée (im Anschluss an die Brüder Limburg, mit dem Jouvenel-Maler, dem Maler der Jeanne de Laval, Georges Trubert u. a.)
10.	Lissabon, Biblioteca nacional, Ms. Il. 126 / Cleveland, Museum of Art, acq. N°1987-4	Vincent de Beauvais, Speculum historiale, Buch I bis XVI
11.	Los Angeles, Getty Museum, Ms. 124 (2022.15) (zuvor Paris, Privatbesitz der Familie Charnacé)	Le Livre des secrets de l'histoire naturelle
12.	St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.O.V.XIV,1	Gervais du Bus, Le Roman de Fauvel
13.	Unbekannter Verbleib (zuletzt Sammlung Bouruet-Aubertot; Hôtel Drouot, Paris, 17. Juli 2020. lot 180)	Stundenbuch für den Gebrauch von Tours
14.	Genf, BGE, Ms. fr. 191	Giovanni Boccaccio, Le livre des cas des nobles hommes et femmes
15.	Lissabon, Biblioteca nacional, Ms. il. 92	Flavio Biondo, De Roma triumphante
16.	Genf, BGE, Ms. fr. 5	Francisco Ximenez, Livre des Anges
17.	New York, PML, Ms. M. 461	Le Livre des secrets de l'histoire naturelle
18.	Wien, ÖNB, Codex Vindobonensis 2617	Giovanni Boccaccio, Théséide

19. Lissabon, Biblioteca nacional, Ms. il. 138	Rainerius of Pisa, Pantheologia
20. Chantilly, Musée Condé, Ms. 340 (ancien 603)	Pietro de' Crescenzi, Le Rustican ou Livre des prouffitz champestres et ruraulx
21. Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A. 19	Stundenbuch-Fragment (in Zusammenarbeit mit Robinet Testard)
22. Brüssel, KBR, Ms. 10475	Sextus Iulius Frontinus, Le Livre des Stratagèmes
23. New York, PML, Ms. M. 263	Stundenbuch der Philippa von Geldern
24. Marseille, BM, Ms. 209	Saint Augustin, Epistolae
25. Saint Germain en-Laye, BM, Ms. R 60732	Livre de prières
26. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. Est. 28 (=?.M.5.9)	Matthaeus Platearius, Le Livre des simples médecines (in Zusammenarbeit mit Robinet Testard)
27. Paris, École des Beaux Arts, Ms. 170 (Collection Masson)	Einzelblatt
28. Den Haag, KB, Ms. 66B13	Valerius Maximus, Des faits et dits mémorables

ANHANG 7

Neuordnung der Handschriften, die Robinet Testard zugeschrieben werden:

FRÜHE PHASE				
1.	Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A. 19	<i>Stundenbuch-Fragment</i>		1468/70 mit dem Maler des Genfer Boccaccio
2.	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. Est. 28 (=?.M.5.9)	Matthaeus Platearius, <i>Le Livre des simples médecines</i>		um 1470 (laut Avril) mit dem Maler des Genfer Boccaccio
3.	Paris, BnF, Ms. fr. 2609	<i>Les Grandes Chroniques de France</i>		1471 (laut Avril) Für Jean II Mérichon
4.	New York, PML, Ms. M. 1001	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Poitiers	Plummer: früh	um 1475 Bezug Poitiers? Bezug zum Umkreis von René d'Anjou?
5.	Privatbesitz, (vorher Ramsen (CH), Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert)	<i>Stundenbuchblätter</i> Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers		1470/80 (laut König) Bezug Poitiers? Bezug zum Maler der Echevinage de Rouen?
MITTLERE PHASE – UM 1480–1484				
6.	Brüssel, KBR, Ms. 15077	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Poitiers (?), sogenanntes <i>La Rochefoucauld-Stundenbuch</i>	Plummer: früh	Um 1480-1482 Bezug Poitiers? Bezug Rouen?
7.	Paris, BnF, Ms. lat. 873	<i>Missale von Montierneuf</i>	Plummer: früh	Poitiers mit dem Maler von Walters 222 und dem Maler des Yvon du Fou
8.	Philadelphia, Free Library, Lewis M 9.18– 9.26	Einzelblätter eines <i>Breviers</i>		Poitiers mit dem Maler des Yvon du Fou
9.	Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer	<i>Missale ad usum Pictavensem</i> (auch bezeichnet als <i>Missale pontifikale des Raoul du Fou</i>)	Plummer: mittel	für Raoul du Fou Poitiers / Rouen? mit dem Maler von Walters 222 und dem Maler des Yvon du Fou und dem Maler der Echevinage de Rouen?
IM BESITZ VON CHARLES D'ANGOULÊME/ AUS DEM ERBE VON JEAN D'ANGOULÊME – AB 1484				
10.	Paris, BnF, Ms. fr. 537	<i>Songe de vergier</i>		
11.	Paris, BnF, Ms. fr. 231	Giovanni Boccaccio, <i>Des cas des nobles hommes et femmes</i>		Für Francois?
12.	Paris, BnF, Ms. fr. 2824	Guillaume de Tyr, <i>Roman de Heracle</i>		
FÜR CHARLES D'ANGOULÊME – AB 1484				
13.	Paris, BnF, Ms. fr. 2471	Jacques de Cessoles, <i>Jeu des Eschetz moralisé</i>		
14.	Paris, BnF, Ms. fr. 4367	Jean Masuyer, <i>Style du droit français</i>		Nach 1483, um 1483-1485
15.	Paris, BnF, Ms. fr. 929	<i>Traktate von St. Bernard und St. Augustin</i>		für Louise de Savoie?
16.	Paris, BnF, Ms. fr. 1817	<i>Méditations de l'image de vie</i>		für Louise de Savoie?

17.	Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195	Guillaume de Lorris und Jean de Meung, <i>Roman de la Rose</i>	Plummer: mittel	für Louise de Savoie?
18.	Paris, BnF, Ms. lat. 1173	<i>Stundenbuch des Charles d'Angoulême</i>	Plummer: mittel	Zwischen 1482 und 1485 mit zwei Miniaturen von Jean Bourdichon und Mitarbeiter
19.	Paris, BnF, Ms. fr. 22971	<i>Les Secrets de l'histoire naturelle, contenant les merveilles et choses mémorables du monde</i>		Avril: 1480-1485 1485–1495
20.	St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1	Matthaeus Platearius, <i>Le Livre des simples médecines</i>	Plummer: spät	Zwischen 1487–1496
21.	Paris, BnF, Ms. fr. 599	Giovanni Boccaccio, <i>Des cleres et nobles femmes</i>	Plummer: spät	1496 für Louise de Savoie?
FÜR LOUISE DE SAVOIE – NACH 1496				
22.	Paris, BnF, Ms. fr. 252	Raoul Le Fèvre, <i>Recueil des Histoires de Troye</i>		
23.	Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 3892	Adrien de Saint-Gelais, <i>Les Trois bussines</i>		
24.	Paris, BnF, Ms. Smith Lesouëf 75	<i>Le Régime des Princes</i>		
25.	Paris, BnF, Ms. fr. 143	Évrard de Conty, <i>Le Livre des échecs amoureux moralisés</i> . (mit Jacques Legrand, <i>Archilogesophie</i>)	Plummer: spät	Nach 1496 für Francois
26.	Paris, BnF, Ms. fr. 875	Ovid, <i>Héroïdes</i> , bzw. <i>Epîtres</i> , in der Übersetzung von Octovien de Saint-Gelais	Plummer: spät	1495-1496
27.	San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60	Ovid, <i>Héroïdes</i> , bzw. <i>Epîtres</i> , in der Übersetzung von Octovien de Saint-Gelais		
28.	Paris, BnF, Ms. fr. 12247	Francois Demoulins, <i>Traité sur les vertus cardinales</i> , Einzelblätter im Einband		
SPÄTE PHASE				
29.	Besaçon, BM, Ms. 150	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Saintes	Plummer: mittel	
30.	Luxemburg, BN, Ms. III 600	<i>Stundenbuch</i> für den Gebrauch von Rom		
31.	Chantilly, Musée Condé, Bibliothèque, Ms. 369	Jean de Francières, <i>Livre de fauconnerie</i>		
32.	Paris, BnF, Ms. fr. 1848	<i>Exemples d'humilité selon les escriptures / Le Parement des dames</i>		
33.	Paris, BnF, Ms. fr. 2242	<i>Dialogue à la louange du sexe féminin</i>		



ABBILDUNGEN





Abb. 1: Robinet Testard, Marienoffizium Matutin, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 10.



Abb. 2: Robinet Testard, Verkündigung an die Hirten / Hirtentanz, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 20v.



Abb. 3: Robinet Testard, der schlangenwürgende Herkules, Raoul Le Fèvre, Le Recueil des Histoires de Troye, Paris, BnF, Ms. fr. 252, fol. 73.



Abb. 4: Robinet Testard, Ofir, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 45.



Abb. 5: Robinet Testard, König David im Gebet, Stundenbuchblätter – Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers – Privatbesitz (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert), fol. 7.



Abb. 6: Robinet Testard, Affricque, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 2.



Abb. 7: Robinet Testard, der eifersüchtige Ehemann und seine Frau, Roman de la Rose, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, fol. 60v.



Abb. 8: Robinet Testard, König Dagobert I. besichtigt die Baustelle von Saint- Denis, Les Grandes Chroniques de France, Paris, BnF, Ms. fr. 2609, fol. 60v.



Abb. 9: Robinet Testard, Bathseba im Bade, Luxembourg, Bibliothèque Nationale, Ms. III 600, fol. 31v.



Abb. 10: Robinet Testard, der Autor und Dedit vor dem Garten, der von Nature bewacht wird, Evrart de Conty, Le Livre des Échecs amoureux moralisés Paris, BnF, Ms. fr. 143, fol. 198v.



Abb. 11: Robinet Testard, der schreibende und der träumende Autor, Roman de la Rose, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, fol. 1.



Abb. 12: Robinet Testard, Philis, Ovid, Héroïdes, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol. 5v.



Abb. 13: Robinet Testard, Kalenderblatt für September, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 5.



Abb. 14: Israhel van Meckenem, der alte Mann und die junge Frau (seitenverkehrte Kopie nach dem Hausbuchmeister), Washington (D.C.), National Gallery of Art, Rosenwald Collection, No. 1943.3.154.



Abb. 15: Robinet Testard, Kampf mit dem Zentaur, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 41v.



Abb. 16: Meister I. A. M. von Zwolle, Kampf zweier Männer mit dem Zentaur, Frankfurt a.M., Städel Museum, Graphische Sammlung, 41721 D.



Abb. 17: Jean Bourdichon, Anbetung der Könige, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 22v.



Abb. 18: Jean Bourdichon, Anbetung der Könige, Grandes Heures der Anne de Bretagne, Paris, BnF, Ms. lat. 9474, fol. 64v.



Abb. 19: Maler aus dem Umkreis von Jean Bourdichon, Verkündigung, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 9v.



Abb. 20: Maler des Münchener Boccaccio, Verkündigung, Stundenbuch, Paris, BnF, Ms. lat. 13305, fol. 15.



Abb. 21: Robinet Testard, Christuskind, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 17.

Abb. 22: Meister des Martyriums der Zehntausend, Christuskind im Herzen, Kupferstich, Dresden, Kupferstich-Kabinett, No. 86.



Abb. 23: Robinet Testard, Pfingsten, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 17v.



Abb. 24: Robinet Testard, Taube des Heiligen Geistes, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 18.



Abb. 25: Jean Colombe, Taube des Heiligen Geistes, Stundenbuch, Paris, BnF, Ms. lat. 1160, fol. 27.



Abb. 26: Robinet Testard, Darbringung, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 24v.



Abb. 27: Andrea Mantegna, Darbringung, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, um 1465/66.



Abb. 28: Robinet Testard, Eingangsminiatur, Evrart de Conty, Le Livre des Échecs amoureux moralisés, Paris, BnF, Ms. fr. 143, fol. 1.



Abb. 29: Dedicationsminiatur, Octavien de Saint-Gelais, *Le séjour d'honneur*, gedruckt von Antoine Vérard, Paris, BnF, Rés. Vélins 2239, fol. 1v.



Abb. 30: Robinet Testard, Apollo, Evrart de Conty, Le Livre des Échecs amoureux moralisés, Paris, BnF, Ms. fr. 143, fol. 36v.



Abb. 31: oben – Geometria, sog. Tarocchi del Mantegna, E-Serie, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, 1992.1055.1

Abb. 32: unten – Apollo, Colard Mansion, Ovide moralisée, gedruckt von Antoine Vérard, Paris, BnF, Rés. g-Yc-426, fol. 6v.



Abb. 33: Robinet Testard, Dedikationsminiatur, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 2v.



Abb. 34: oben – Robinet Testard, Autorenbild, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 94v.

Abb. 35: unten – Robinet Testard, Jehanne de Jherusalem, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 93v.



Abb. 36: oben – Robinet Testard, Juno, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 7v.

Abb. 37: unten – Robinet Testard, Curie, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 71.



Abb. 38: Robinet Testard, Europa, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 11v.



Abb. 39: Robinet Testard, Minerve, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 9.



Abb. 40: Philosophia, sog. Tarocchi del Mantegna, E-Serie, London, The British Museum, Department of Prints & Drawings, 1895,0915.28.



Abb. 41: oben – Neuf Preuses (v.l.n.r): Deipyle, Sinope, Hyppolite, Semiramis, Aetiope, Lampeto, Tamiris, Teuta, Penthesilea), Fresko, Saluzzo, Kastell von La Manta, Sala baronale.

Abb. 42: unten – Robinet Testard, Sophonisbe, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 60v.



Abb. 43: Robinet Testard, Penthesilea, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 27v.

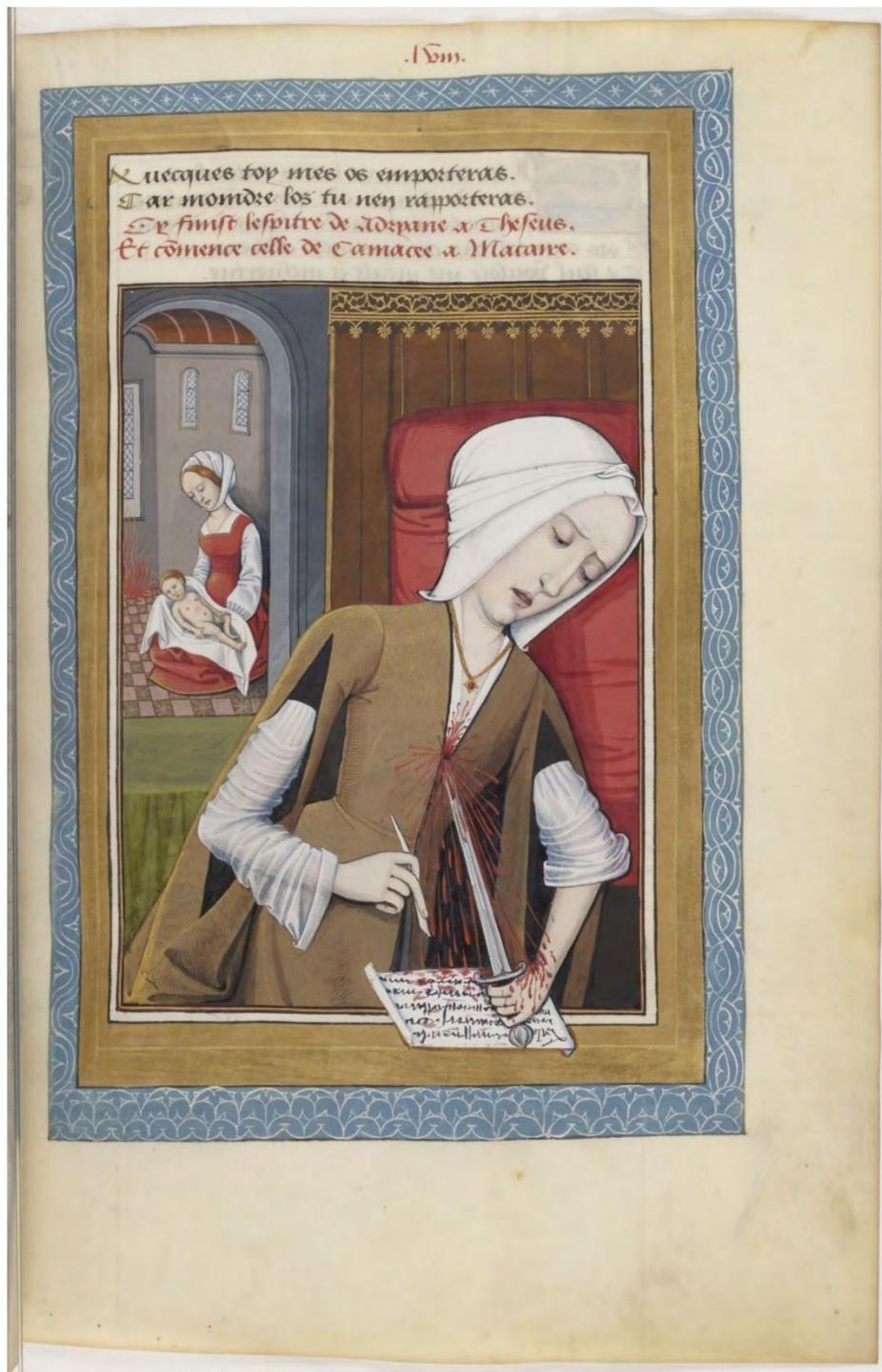


Abb. 44: Robinet Testard, Canace, Ovid, Héroides, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol. 59.



Abb. 45: Meister der Bandrollen, Delphische Sibylle, Kupferstich, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 9156.



Abb. 46: Jean Bourdichon, Madonna, Stundenbuch von Charles VIII., Paris, BnF, Ms. lat. 1370, fol. 36.



Abb. 47: Robinet Testard, Oenone, Ovid, Héroïdes, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol. 23v.



Abb. 48: Robinet Testard, Laodamie, Ovid, Héroides, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol. 71v.



Abb. 49: Jean Pichore, Dedikationsminiatur, Chants royaux du Puy Notre Dame d'Amiens, Paris, BnF, Ms. fr. 145, fol. 1v.



Abb. 50: Robinet Testard, Hélène, Ovid, Héroides, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol. 92.



Abb. 51:: Jean Perréal, Anne de Bretagne (?), Stundenbuch, Paris, BnF, Ms. lat. 1190, hinterer Buchdeckel.



Abb. 52: Robinet Testard, Paris, Ovid, Héroïdes, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol 83.



Abb. 53: Robinet Testard, Oenone, Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 23v.



Abb. 54: Robinet Testard, Hypsipyle, Ovid, Héroides, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 30.



Abb. 55: Robinet Testard, Acontius, Ovid, Héroides, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 112.



Abb. 56: Büste von Charles VIII., Florenz, Museo Nazionale Del Bargello.



Abb. 57: Robinet Testard, Deianira, Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 46.



Abb. 58: Robinet Testard, Deianira (Detail), Ovid, *Héroïdes*, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 46.



Abb. 59: Robinet Testard, Sappho, Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 123.



Abb. 60: Jean Pichore, Briseis, Ovid, Héroides, Paris, BnF, Ms. fr. 874, fol. 19v.



Abb. 61: Robinet Testard, Medea, Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 62.



Abb. 62:: Joos van Gent, Seneca, Uomini famosi, ehemals Urbino, Palazzo Ducale, Studiolo des Federico da Montefeltro, heute Paris, Musée du Louvre.



Abb. 63: Maler de l'Echevinage de Rouen (Werkstatt), Missale von Evreux, Raoul du Fou zwischen St. Maur und St. Jacques, Evreux, BM, Ms. lat. 99, fol. 218.



Abb. 64: Maler von Walters 222, Beweinung, Stundenbuch für den Gebrauch von Poitiers Poitiers, BM (Médiathèque François-Mitterrand), Ms 1327, fol. 5.

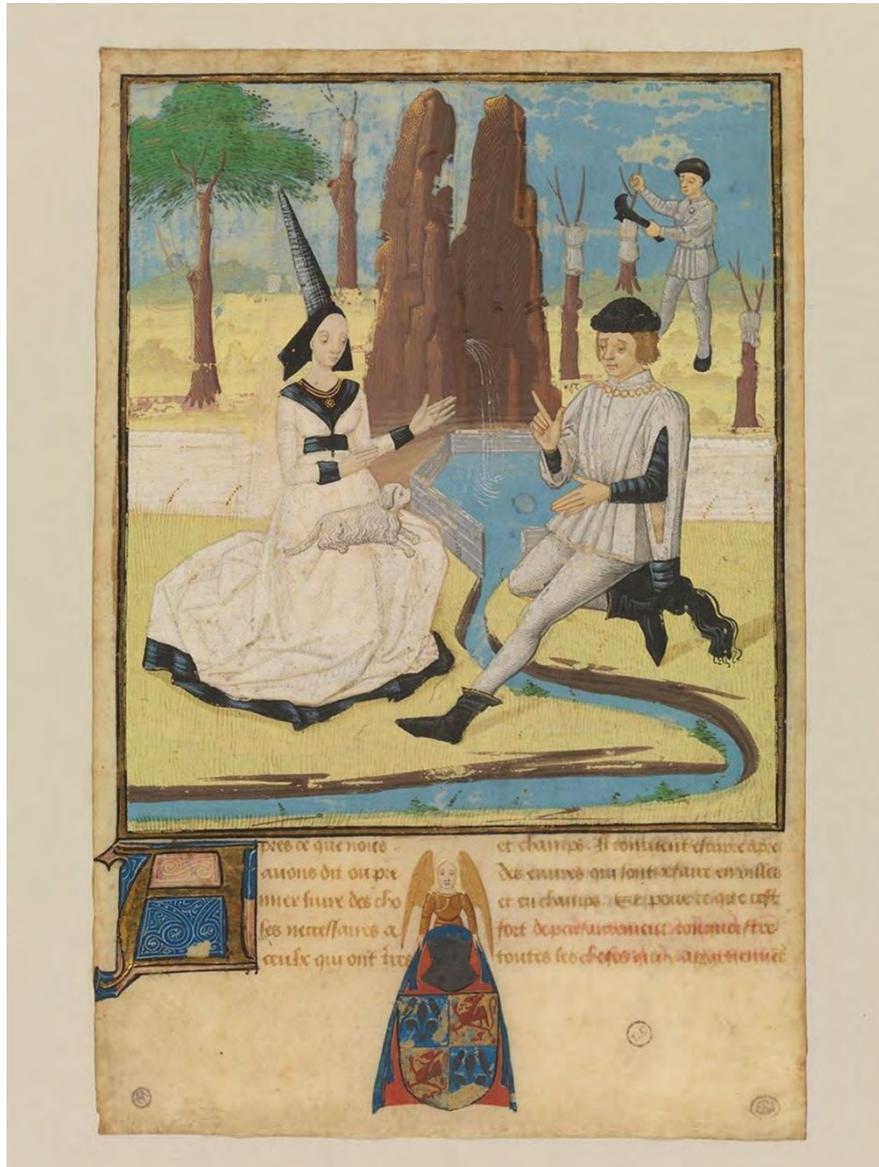


Abb. 65: Maler des Yvon du Fou, Paar im Garten, Le Rustican oder Livre des Profits
Champêtres et Ruraux, übersetzt von Pietro de Crescenzi, Paris, Ecole des Beaux Arts, M. 96.



Abb. 66: Maler des Yvon du Fou, Kreuzigung, Missale von Montierneuf, Paris, BnF, Ms. lat. 873, fol. 163v.



Abb. 67: Maler des Yvon du Fou, Jüngstes Gericht, Missale von Montierneuf, Paris, BnF, Ms. lat. 873, fol. 164.



Abb. 69: oben – Robinet Testard, Geburt Christi (Detail), Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 44.

Abb. 70: unten – Robinet Testard, Geburt Christi (Detail), La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 57.



Abb. 71: Ste. Radegonde, Missale ad usum Pictavensem Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer, fol. 1.



Abb. 72: Maler von Walters 222, Initiale P mit dem Prophet Jesaja, Missale ad usum Pictavensem, Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer, fol. 47.

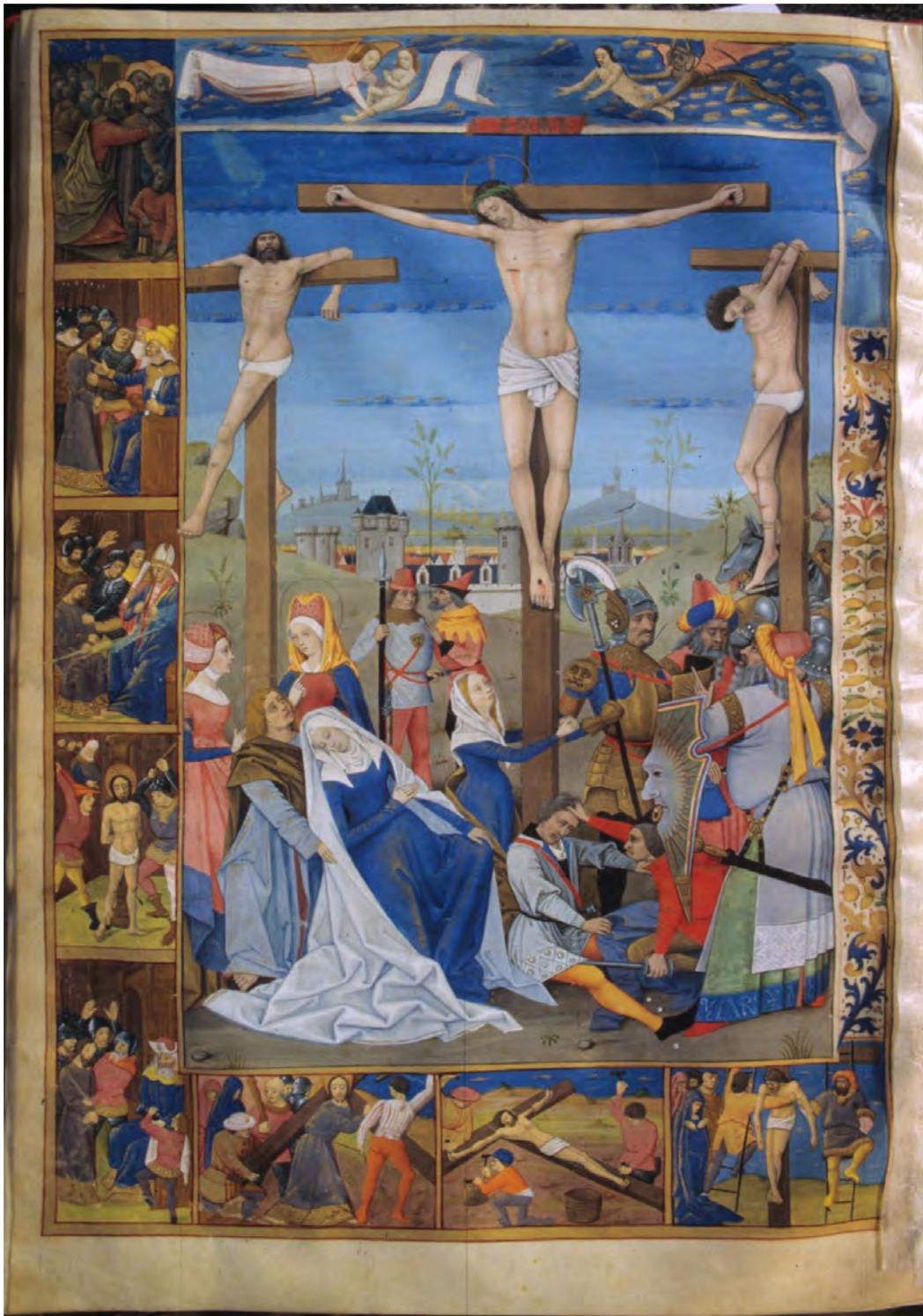


Abb. 73: Robinet Testard, Kreuzigung, mit Szenen der Passion Christi vom Maler des Yvon du Fou, Missale ad usum Pictavensem, Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer, fol. 37v.



Abb. 74: Robinet Testard, thronender Gottvater, mit Propheten vom Maler des Yvon du Fou, Missale ad usum Pictavensem, Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer, fol. 38.

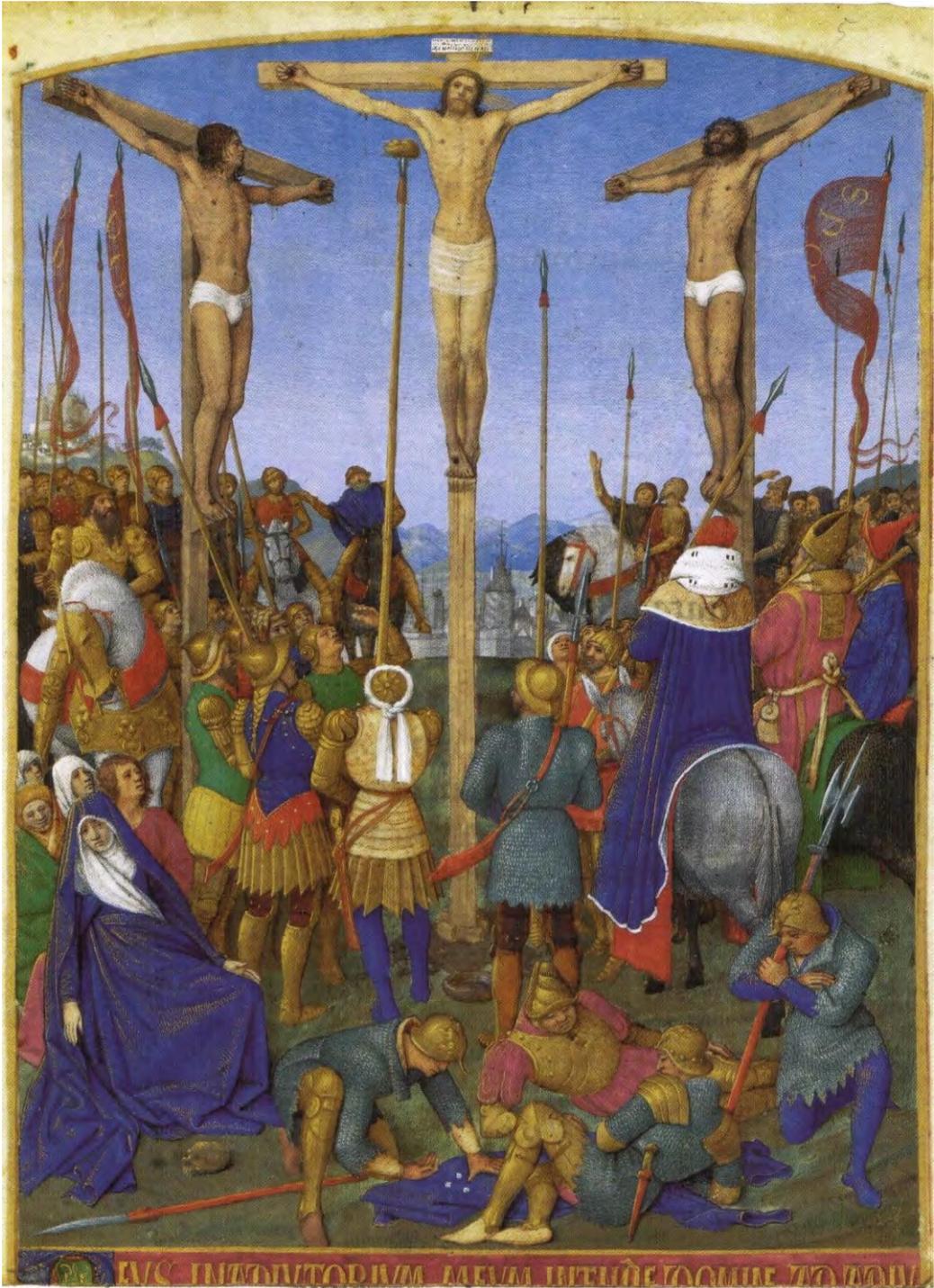


Abb. 75: Jean Fouquet, Kreuzigung, Stundenbuch des Etienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, ohne Nummer.



Abb. 76: Robinet Testard, Kreuzigung, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 76.

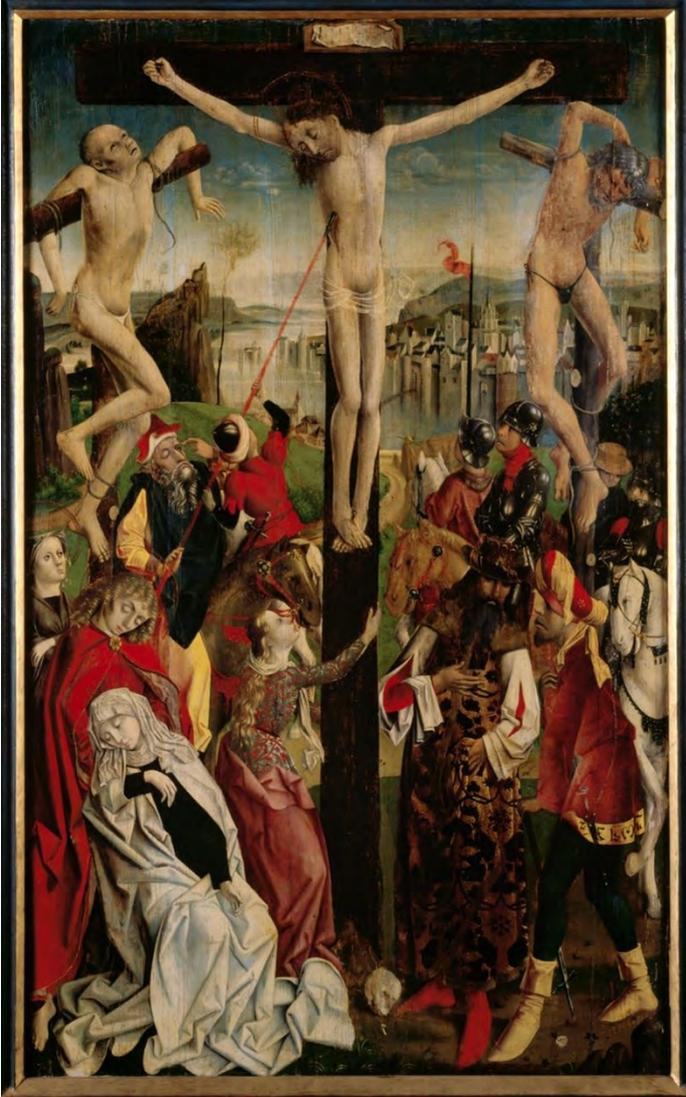


Abb. 77: Kreuzigung aus Landshut, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

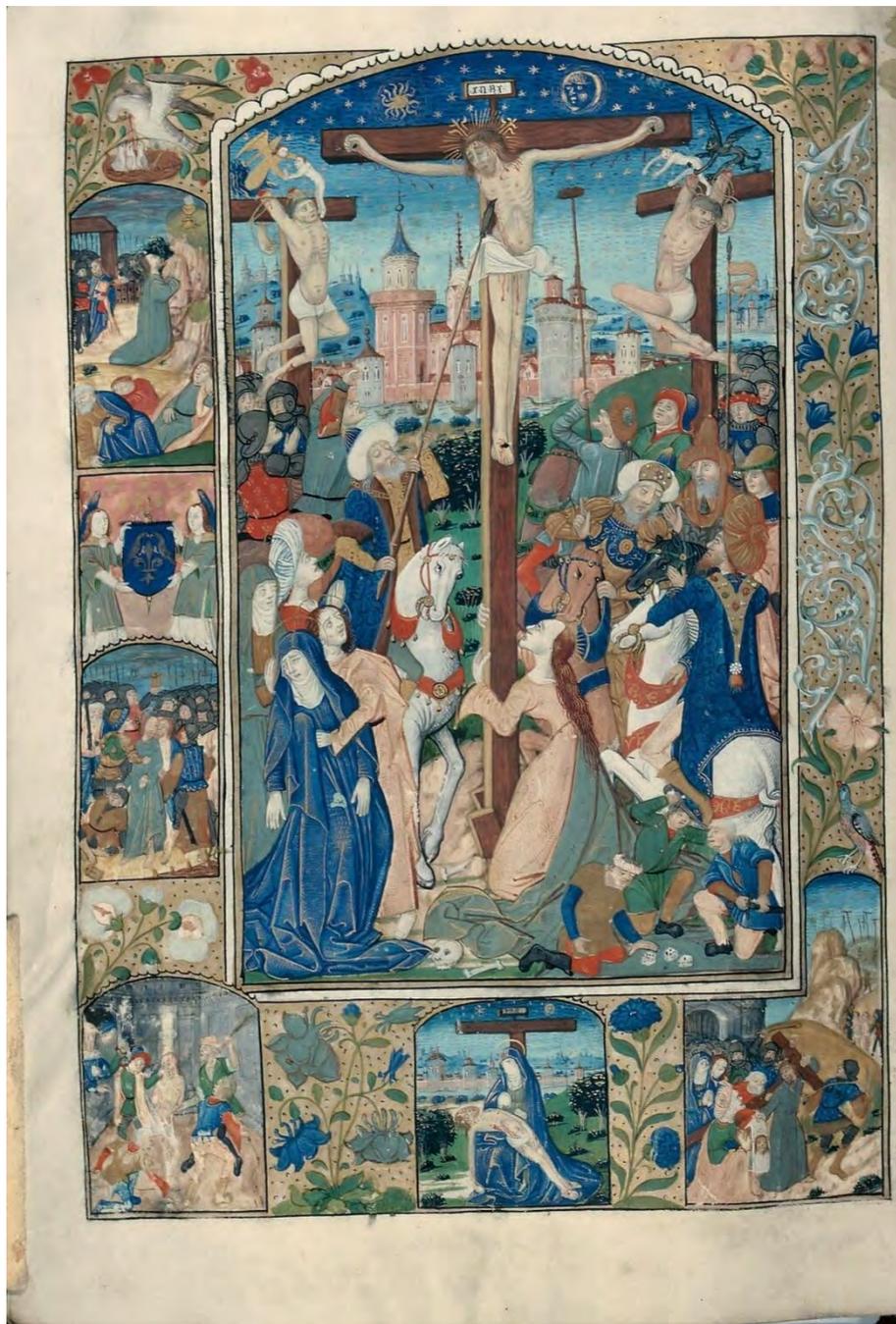


Abb. 78: Maler der Echevinage de Rouen (Werkstatt), Kreuzigung, Missale von Evreux, Evreux, BM, Ms. lat. 99, fol. 89v.



Abb. 79: Jean Fouquet, St. Hilaire, Stundenbuch des Étienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, ohne Nummer.



Abb. 80: Jan van Eyck (Werkstatt), Lebensbrunnen, Madrid, Museo del Prado.



Abb. 81: Robinet Testard, David im Fluss badend, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.18.



Abb. 82: Robinet Testard, Kindermord, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.19.



Abb. 83: Robinet Testard, David musiziert, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.20.



Abb. 84: Robinet Testard, Gott ermahnt Salomon, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.25.



Abb. 85: Robinet Testard, Moses, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.26.



Abb. 86: Maler des Yvon du Fou, Ste. Cecilia, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.21.



Abb. 87: Maler des Yvon du Fou, Christus und die Apostel, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.22.



Abb. 88: Maler des Yvon du Fou, St. Paulus, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.23.



Abb. 89: Maler des Yvon du Fou, St. Andreas, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.24.



Abb. 90: Maler des Yvon du Fou, Rat der Plebejer in Rom, Titus Livius, VII. Buch, Paris, BnF, Ms. fr. 20313, fol. 154v.



Abb. 91: Maler des Yvon du Fou, Apotheker bei der Herstellung von Arznei, Les Propriétés des Choses, Paris, BnF, Ms. fr. 218, fol. 373 (Detail).



Abb. 92: Maler des Yvon du Fou, Buch 12 über die Vögel, Les Propriétés des Choses, Paris, BnF, Ms. fr. 218, fol. 185v.



Abb. 93: Robinet Testard, Arabie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 6.



Abb. 94: Robinet Testard, Verkündigung, La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 29.

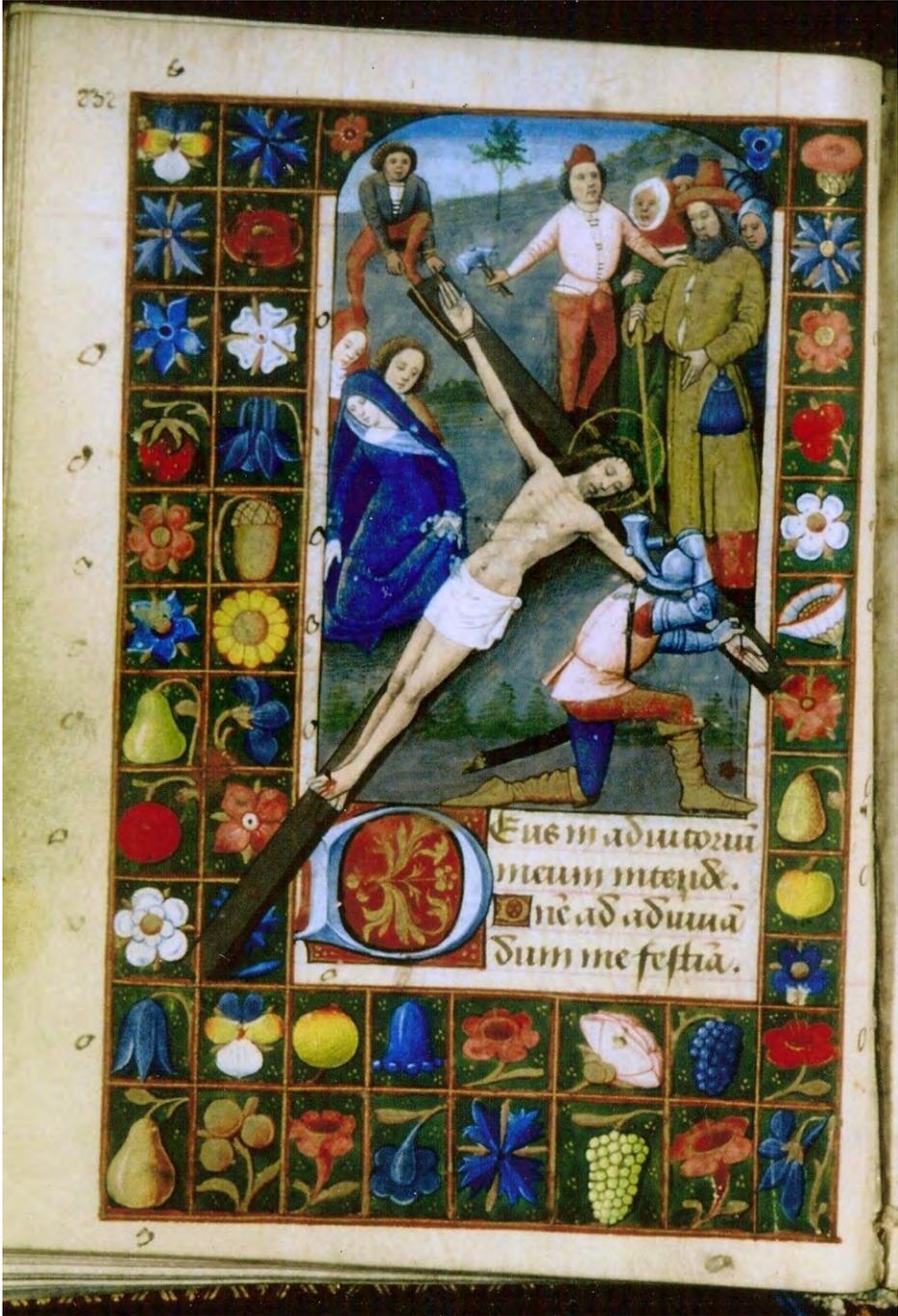


Abb. 95: Robinet Testard, Kreuzannagelung, La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 115v.



Abb. 96: Jouvenel-Maler, Kreuzannagelung, Stundenbuch, Paris, BnF, Ms. NAL 3211, fol. 314.



Abb. 97: Maler von Poitiers 30, Kreuzannagelung, Horae B.M.V. für den Gebrauch von Rom, Utopia, armarium codicum bibliophilorum, Cod. 105, fol. 158v.



Abb. 98: Israhel van Meckenem, *Bereitung des Kreuzes und Kreuzigung*, *Grosse Passion*, mit Kolorierung durch Robinet Testard, *Stundenbuch des Charles d'Angoulême*, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 97v.



Abb. 99: Robinet Testard, Flucht nach Ägypten, La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 71.



Abb. 100: Martin Schongauer, Flucht nach Ägypten, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 4-1885.



Abb. 101: Robinet Testard, Grablegung, La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 118v.



Abb. 102: Verkündigung an die Hirten, De Gros-Carondelet-Stundenbuch, Kunsthandel, Basel, Dr. Jörn Günther Rare Books AG, fol. 94.



Abb. 103: Robinet Testard, Kreuzigung, La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 116v.



Abb. 104: New York, Puplic Library, Pforz BND-MSS (Wagner, A.) – Anne Wagner, Prince of Wales's emblem.



Abb. 105: Robinet Testard, Hl. Barbara, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert), fol. 8v.



Abb. 106: Robinet Testard, Hiob auf dem Dung, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert), fol. 10.



Abb. 107: Robinet Testard, Matthäus, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert), fol. 1.



Abb. 108: Jan Pollack, Matthäus, Predella des Altars von Schloss Blutenburg, München.



Abb. 109: Robinet Testard, Geburt Christi, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert), fol. 13.

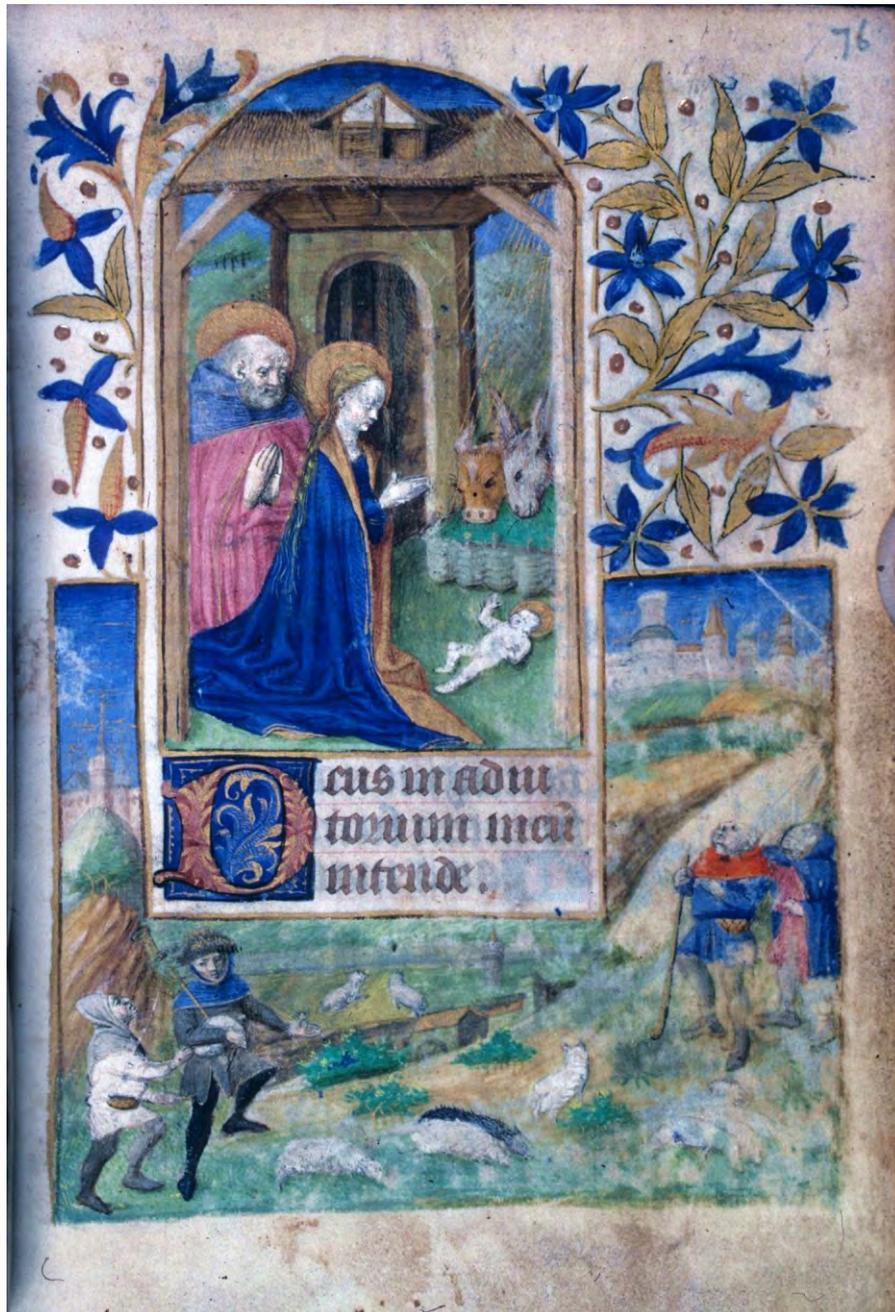


Abb. 110: Jouvenel-Maler, Geburt Christi, Stundenbuch, Cambridge, FM, Ms. 39-1950, fol. 76.



Abb. 111: Meister E.S., Geburt Christi, Paris, BnF, Département des Estampes et photographie, RESERVE EA-40-FOL, EcN 71. Bartsch 13. Lehrs 2.



Abb. 112: Robinet Testard, Anbetung der Könige, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert), fol. 14.



Abb. 113: Schwarzer König, Schachzabelbuch, Wien, ÖBN, Cod. 3049, fol. 138.



Abb. 114: Jouvenel-Maler, Anbetung der Könige, Stundenbuch, Paris, BnF, Ms. NAL 3211, fol. 145.



Abb. 115: Robinet Testard, Beweinung, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert), fol. 18.



Abb. 116: Enguerrand Quarton, Pietà aus Villeneuve-lès-Avignon, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 117: Maler der Marguerite d'Orléans, Pietà, Stundenbuch der Marguerite d'Orléans, Paris, BnF, Ms. 1156B, fol. 23.



Abb. 118: Robinet Testard, die vier Evangelisten, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 13



Abb. 119: Robinet Testard, Darbringung, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 54.



Abb. 120: Robinet Testard, Flucht nach Ägypten, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 57.



Abb. 121: Robinet Testard, Sainte Hostie miraculeuse de Dijon, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 17v.



Abb. 122: Sainte Hostie miraculeuse de Dijon, Stundenbuch des René d'Anjou, Paris, BnF, Ms. lat. 1156A, fol. 22.

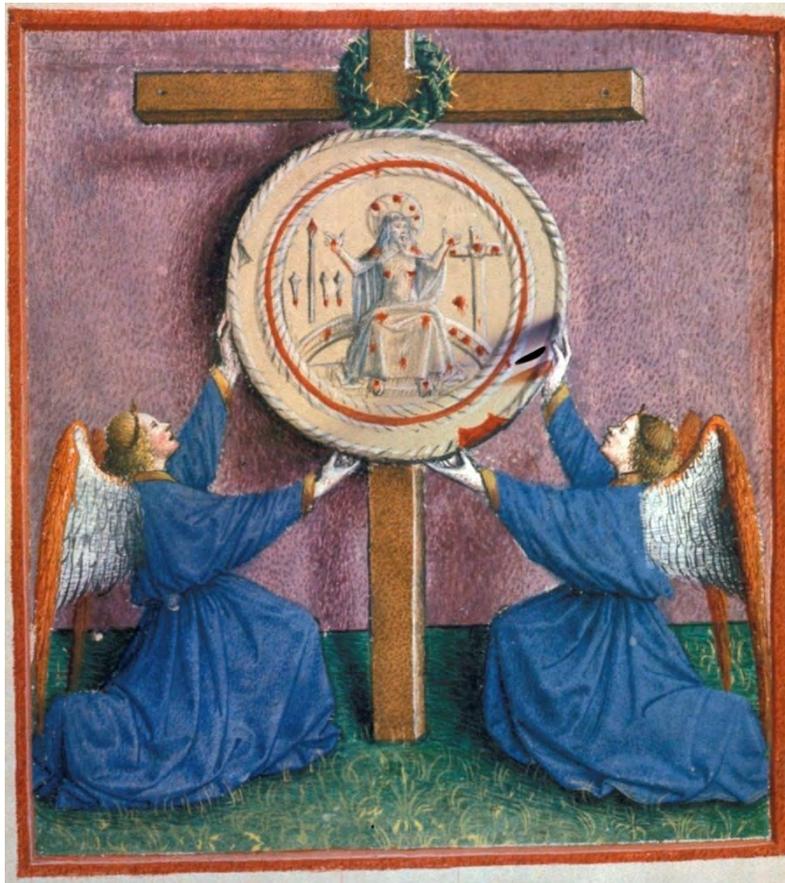


Abb. 123: Barthélemy d'Eyck, Sainte Hostie miraculeuse de Dijon, Egerton-Stundenbuch, London, BL, Egerton Ms. 1070, fol. 110.

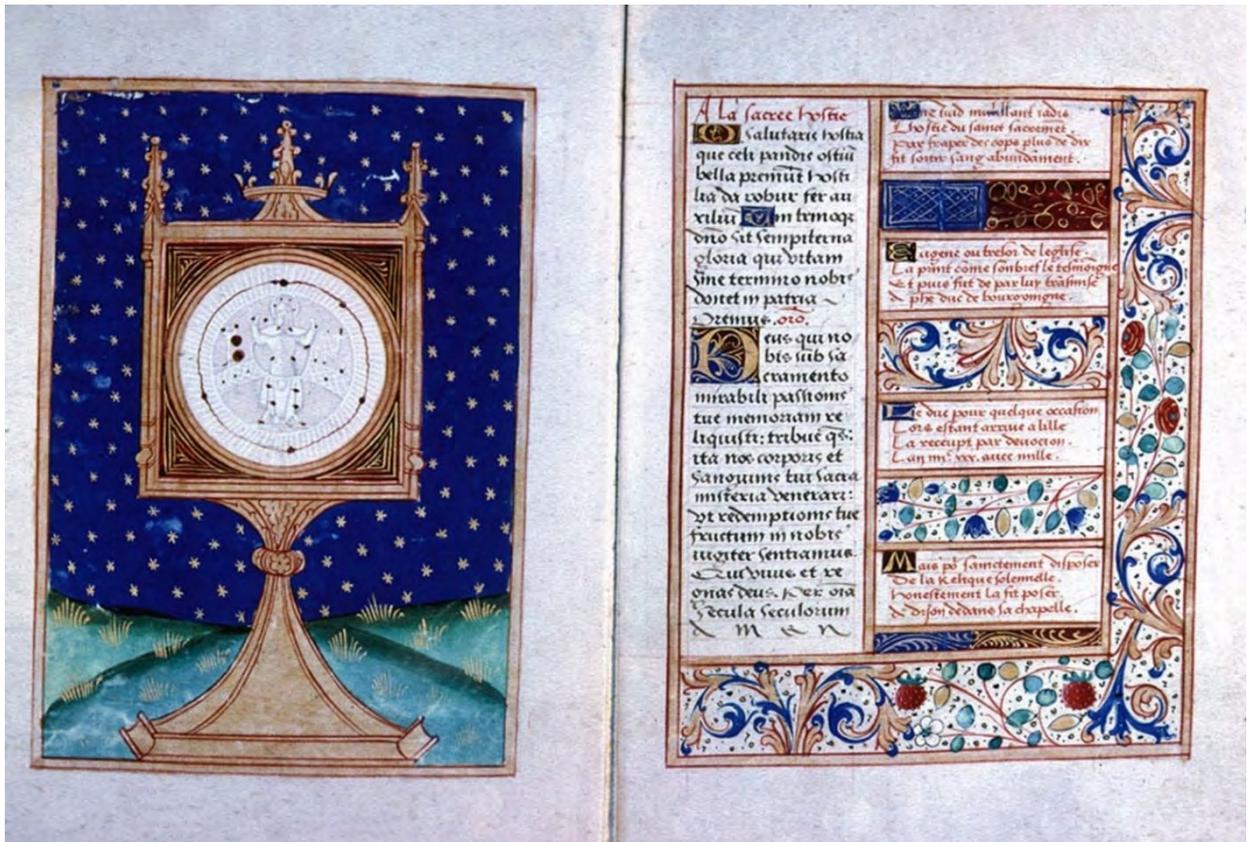


Abb. 124: Sainte Hostie miraculeuse de Dijon, später eingefügt in das Stundenbuch der Maria von Burgund, Wien, ÖNB, Cod. 1857, fols. 1v-2.



Abb. 125: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Orgueil, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 84.



Abb. 126: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Envie, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 86.



Abb. 127: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Ire, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 88.



Abb. 128: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Avarice, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 91.

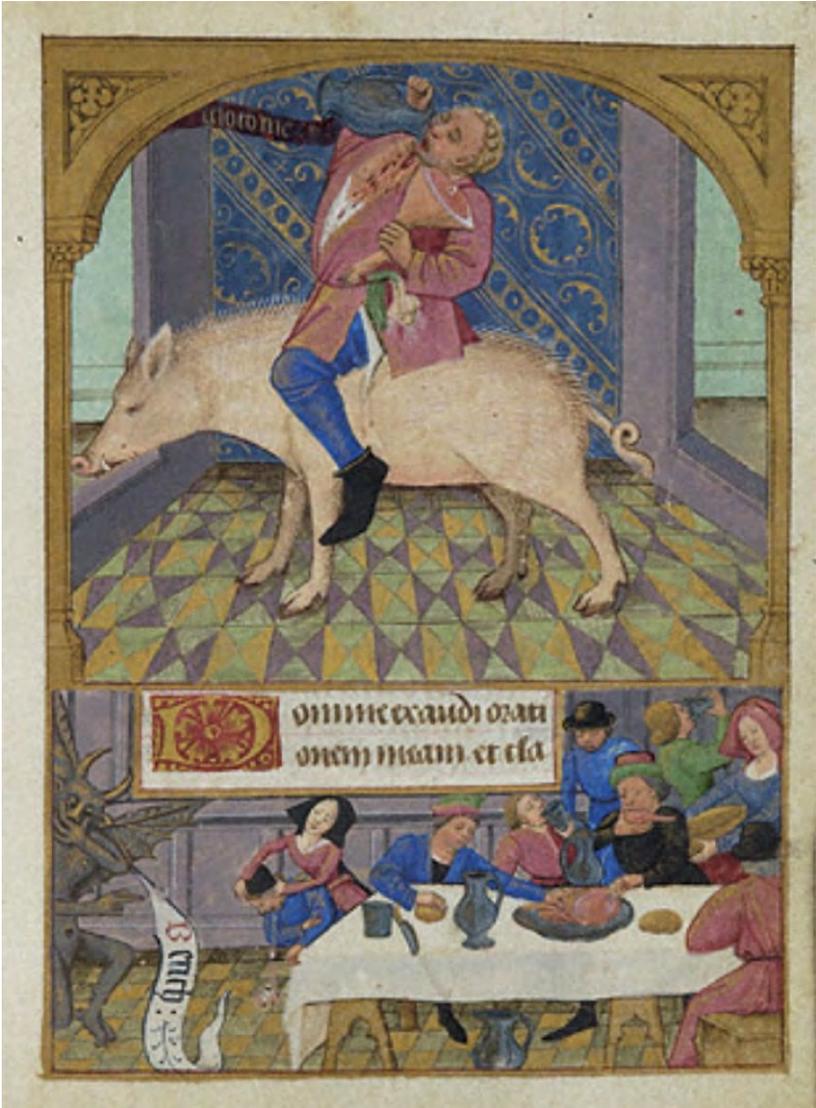


Abb. 129: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Glotonie, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 94.

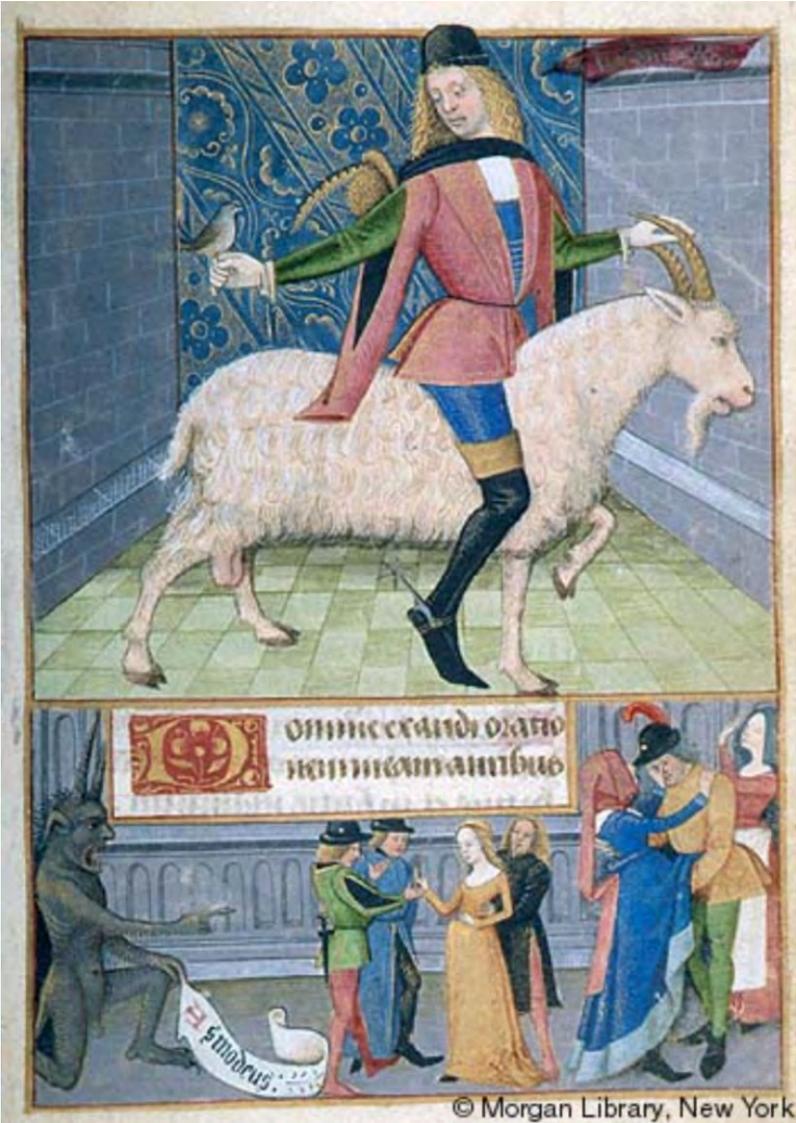


Abb. 131: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Luxure, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 98.



Abb. 132: Dunois-Maler, die Sieben Todsünden - Gloutenie, Dunois-Stundenbuch, London, BL, Henry Yates Thompson Ms. 3, fol. 168v



Abb. 133: Jouvenel-Maler, König David im Gebet, mit umlaufend den sieben Todsünden, Stundenbuch der Jeanne de France, Paris, BnF, Ms. NAL 3244, fol. 127.



Abb. 134: Meister E. S., Menschen-Ober, Großes Kartenspiel, Wien, Grafische Sammlung Albertina, DG1926/801.



Abb. 135: Robinet Testard, Verkündigung an die Hirten, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 48.



Abb. 136: Meister der Spielkarten, Hirsch-Neun, Paris, BnF, Département Estampes et photographie, RESERVE BOITE FOL-KH-25.



Abb. 137: Robinet Testard, Johannes der Täufer, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 150v.



Abb. 138 - oben: Robinet Testard, Kreuzigung (Detail), Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 76.

Abb. 139 - unten: Israhel van Meckenem, Kopie Meister E. S., Menschen-Neun, Großes Kartenspiel, Wien, Graphische Sammlung Albertina, DG 1926/1334.



Abb. 140: Maler von Poitiers 30, November, Stundenbuch der Adélaïde de Savoie, Chantilly, Musée Condé, Ms. 76, fol. 11.



Abb. 141: Maler des Madrider Stundenbuches, Verkündigung an die Hirten, Stundenbuch, Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135, fol. 47v.



Abb. 142: Maler des Madrider Stundenbuches, Verkündigung an die Hirten, Stundenbuch, Madrid, BN, Ms. Vitr. 25-3, fol. 44.



Abb. 143: Maler von Walters 222, Geburt Christi, Stundenbuch, Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135, fol. 43v.



Abb. 144: Maler des Madrider Stundenbuchs, Geburt Christi, Stundenbuch, Madrid, BN, Ms. Vitr. 25-3, fol. 38.



Abb. 145: Robinet Testard, Geburt Christi, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 44.



Abb. 146: Jouvenel-Maler, Verkündigung an die Hirten, Stundenbuch der Jeanne de France, Paris, BnF, Ms. NAL 3244, fol. 91.



Abb. 147: Dunois-Maler, Jüngstes Gericht, Dunois-Stundenbuch, London, BL, Henry Yates Thompson Ms. 3, fol. 32v.



Abb. 148: Robinet Testard, Jüngstes Gericht, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 109.

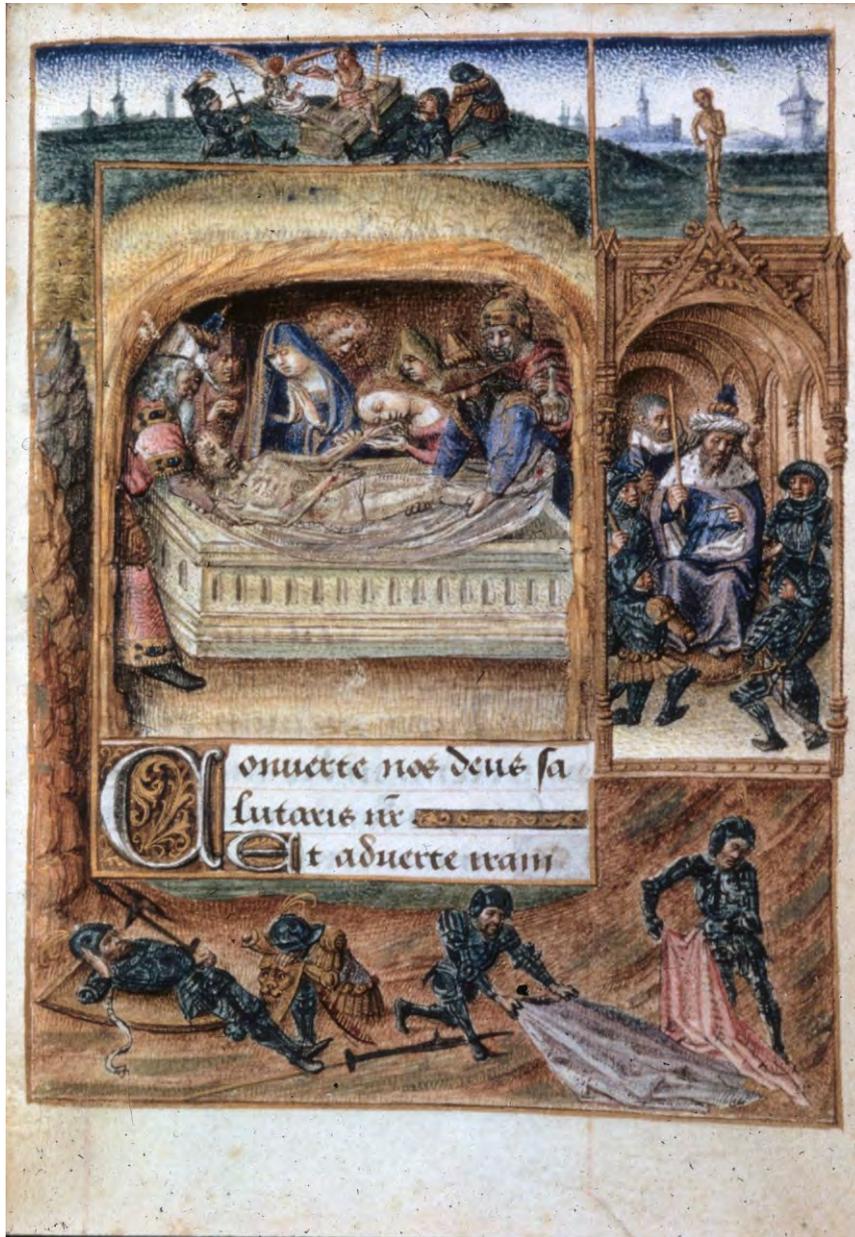


Abb. 149: Maler des Genfer Boccaccio, Grablegung, Stundenbuch der Philippa von Geldern, New York, PML, Ms. M. 263, fol. 45.



Abb. 151: Maler der Marguerite d'Orléans, Trinität, Stundenbuch der Marguerite d'Orléans, Paris, BnF, Ms. lat. 1156B, fol. 163.



Abb. 152: Maler des Genfer Boccaccio, Tod des Manlius Capitolinus, Giovanni Boccaccio, Le livre des cas des nobles hommes et femmes, 13. Genf, BGE, Ms. fr. 191, fol. 110v.



Abb. 153: Maler des Genfer Boccaccio, Tiberius wird von seinen Wachen getötet, Vincent de Beauvais, Speculum historiale, Lissabon, BNP, Ms. II. 126, fol. 132.



Abb. 154: Maler des Genfer Boccaccio, Hiob auf dem Dung, Stundenbuch-Fragment, Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A 19, fol. 2.



Abb. 155: Maler des Genfer Boccaccio, Flucht nach Ägypten, Stundenbuch-Fragment, Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A 19, fol. 79v.



Abb. 156: Robinet Testard, Geburt Christi, Stundenbuch-Fragment, Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A 19, fol. 74.



Abb. 157: Dunois-Maler, Geburt Christi, Stundenbuch des Kanzlers Guillaume Jouvenel des Ursins, Paris, BnF, Ms. NAL 3226, fol. 13.

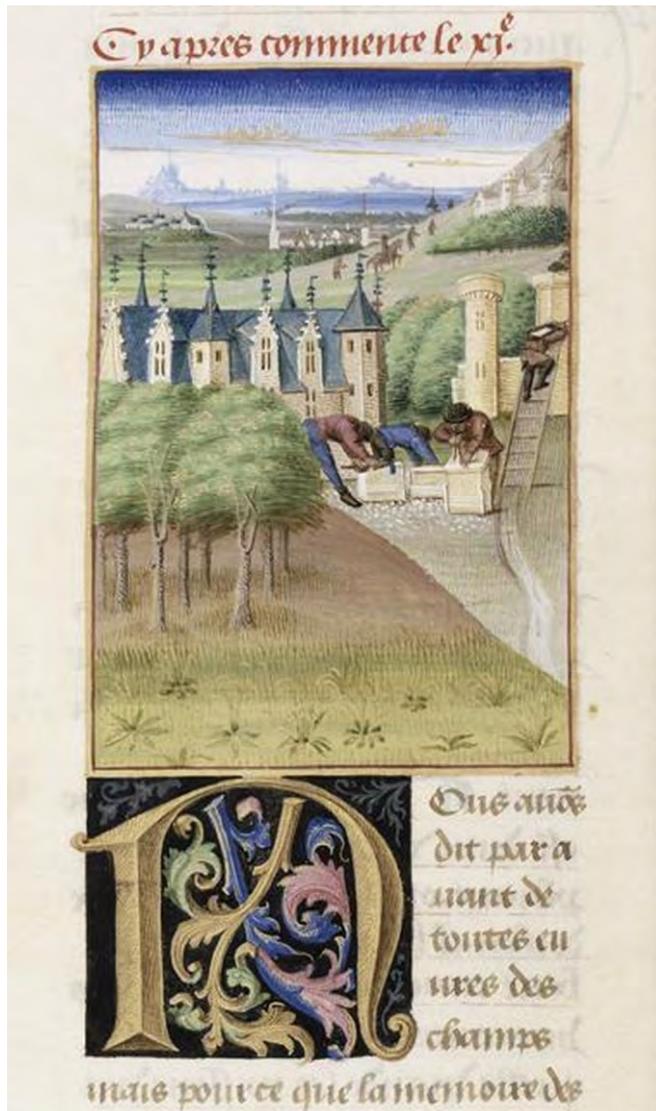


Abb. 158 - oben: Maler des Genfer Boccaccio, Pietro de' Crescenzi, Le Rustican, Chantilly, Musée Condé, Ms. 340 (ancien 603), fol. 13.

Abb. 159 - unten: Robinet Testard, Initiale P, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 72.



Abb. 160: Robinet Testard, Gaule, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 25.



Abb. 161: Robinet Testard, Sirie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 57v.



Abb. 162: Robinet Testard, Chypre, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 13v.



Abb. 163: Robinet Testard, Neorgie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 44v.



Abb. 164: Robinet Testard, Angleterre, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 3.



Abb. 165: Israhel van Meckenem, Schiff, das nach rechts segelt, Kupferstich, Wien, Grafische Sammlung Albertine, DG1926/1276.



Abb. 166: Robinet Testard, Amazonie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 2.



Abb. 167: Israhel van Meckenem, Fußwaschung, Grosse Passion, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 59v.



Abb. 168: Robinet Testard, Sidonie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 41v.



Abb. 169: Meister E. S., Segnender Christusknaabe, links – original, rechts –
seitenverkehrte Ansicht, Kupferstich, London, The British Museum, 1895,
0915.209, AN45577001 - Lehrs 1908-34 II.103.49).



Abb. 170: Robinet Testard, Egipte la haulte, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 16v.



Abb. 171: Limburg-Brüder, der Hl. Antonius mit dem Zentaur, Belles Heures des Jean de Berry, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Acc. No. 54.1.1, fol. 192.



Abb. 172: Robinet Testard, Sabbe, Les Secrets de l'histoire naturelle,
Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 52v.



Abb. 173: Limburg-Brüder, Kalenderbild August, Très Riches Heures des Jean de Berry, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 8v.



Abb. 174: Robinet Testard, Bahaigne, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 9.



Abb. 175: Jean Colombe, Sébastien Mamerot, Les Passages d'outremer faits par les François contre les Turcs depuis Charlemagne jusqu'en 1462, Paris, BnF, Ms. fr. 5594, fol. 193v.



Abb. 176: Robinet Testard, Frise, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 24.



Abb. 177: Hausbuchmeister, Gothaer Liebespaar, Gotha, Schlossmuseum, Schloss Friedenstein.



Abb. 178: Maler der Marguerite d'Orléans, Pygme, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 1378, fol. 33.



Abb. 179: Maler der Marguerite d'Orléans, Aussendung der Apostel, Stundenbuch der Marguerite d'Orléans, Paris, BnF, Ms. lat. 1156B, fol. 148.



Abb. 180 - oben. Maler der Marguerite d'Orléans, Messie, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 1378, fol. 30v.

Abb. 181 – unten. Maler des Genfer Boccaccio, Messie, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, Los Angeles, Getty Museum, Ms. 124 (2022.15), fol. 18v (zuvor Privatsammlung Charnacé).



Abb. 182: oben – Maler der Marguerite d'Orléans, Asia, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 1377, fol. 10.

Abb. 183: unten – Maler des Genfer Boccaccio, Asia, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 11v.



Abb. 184: Maler des Genfer Boccaccio, Bretagne la grant, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 13v.

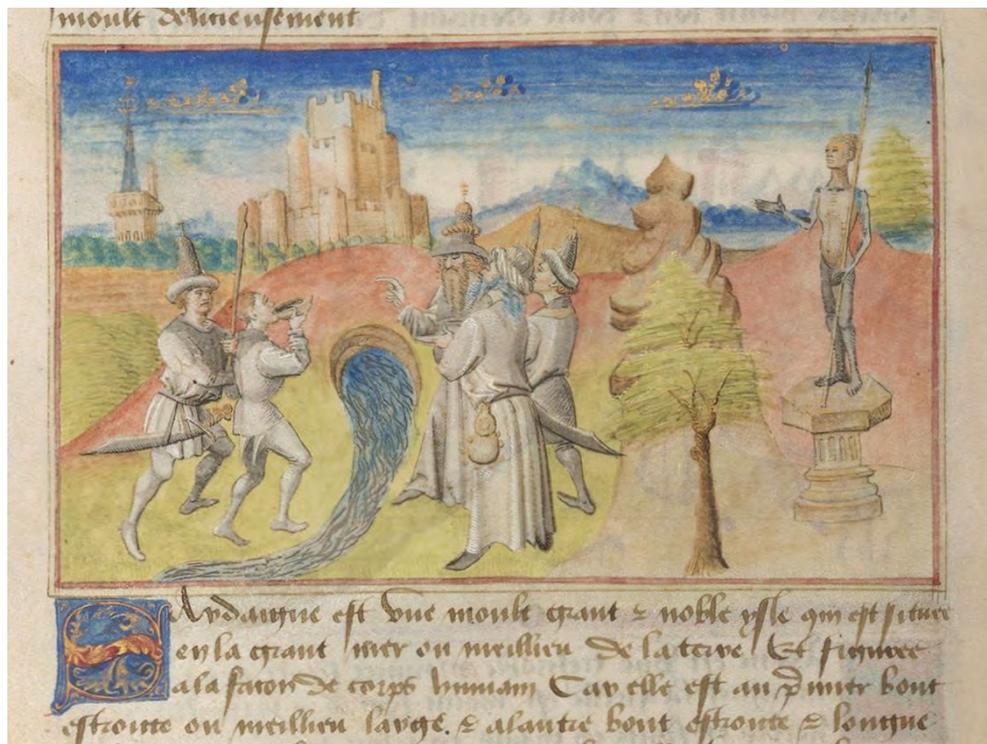


Abb. 185: Maler des Genfer Boccaccio, Sardaigne, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 69v.



Abb. 186: Robinet Testard, Paradis terrestre, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 46.



Abb. 188: oben – Robinet Testard, Libie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 41.

Abb. 189: unten – Malers des Bartholomaeus Anglicus, wilde Tiere, Le Livre des propriétés des choses, Paris, BnF, Ms. fr. 136, fol. 135.



Abb. 190: oben – Maler der Marguerite d'Orléans, Libie, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 1378, fol. 26v.

Abb. 191: unten Maler des Genfer Boccaccio, Libie, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 55.

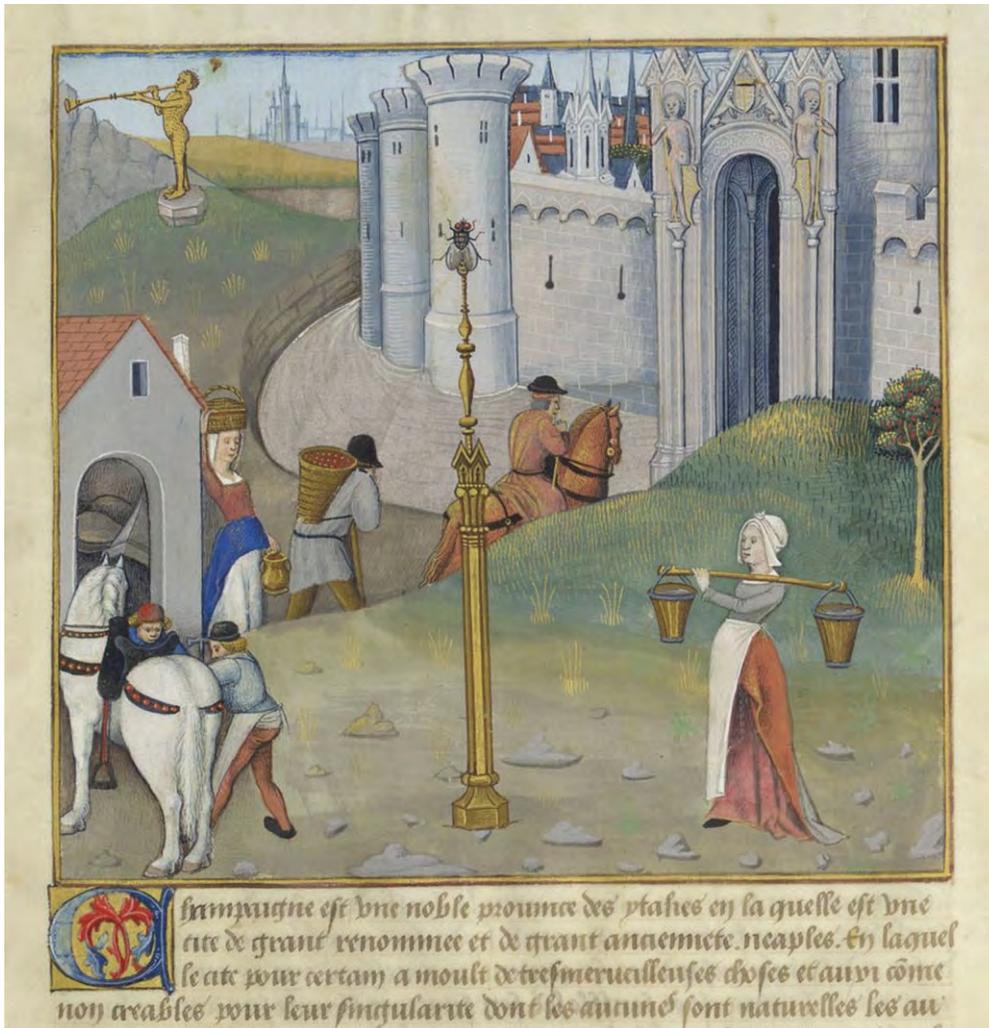


Abb. 192: Robinet Testard, Champagne, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 11.

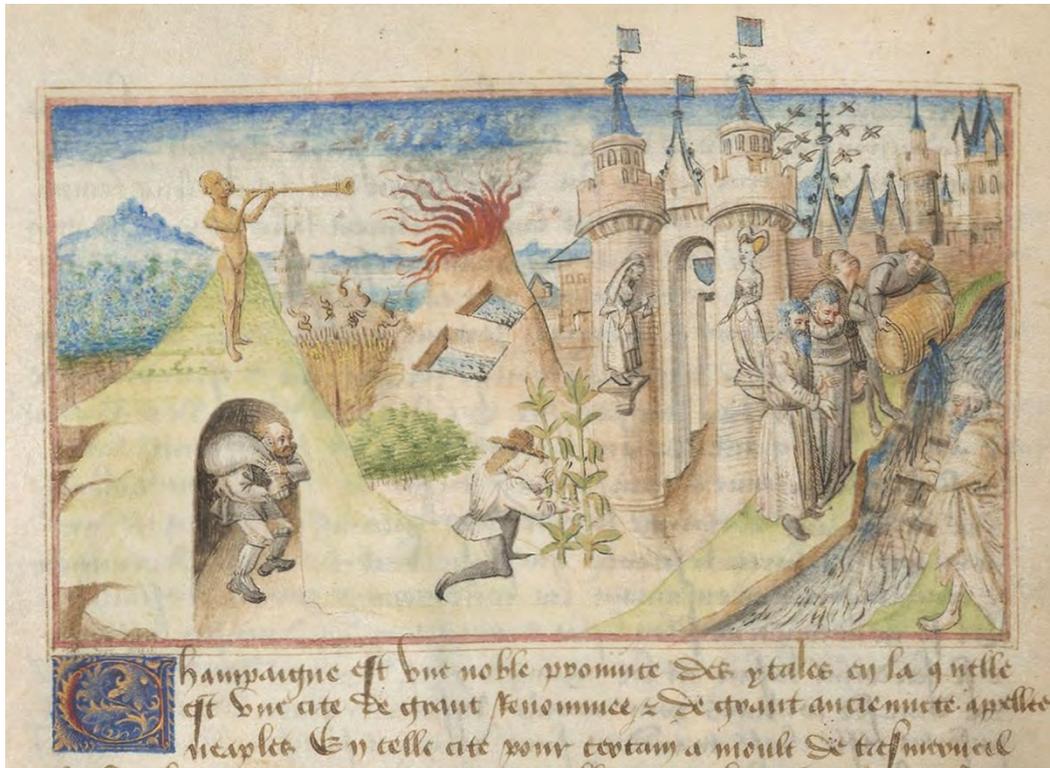


Abb. 193: Maler des Genfer Boccaccio, Champagne, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 15v.



Abb. 194: Maler des Genfer Boccaccio, Terebentine, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 165.



Abb. 195: Robinet Testard, Souffre, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 150v.



Abb. 196: Maler des Genfer Boccaccio, Aurum, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 3v.



Abb. 197: Maler des Genfer Boccaccio, Arbeiten zu den 12 Monaten des Jahres, Le Rustican, Chantilly, Musée Condé, Ms. 340, fol. 303v.



Abb. 198: Maler des Genfer Boccaccio, Castanee, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 55v.



Abb. 199: Robinet Testard, Lingua canis und Lingua ircina, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 104.

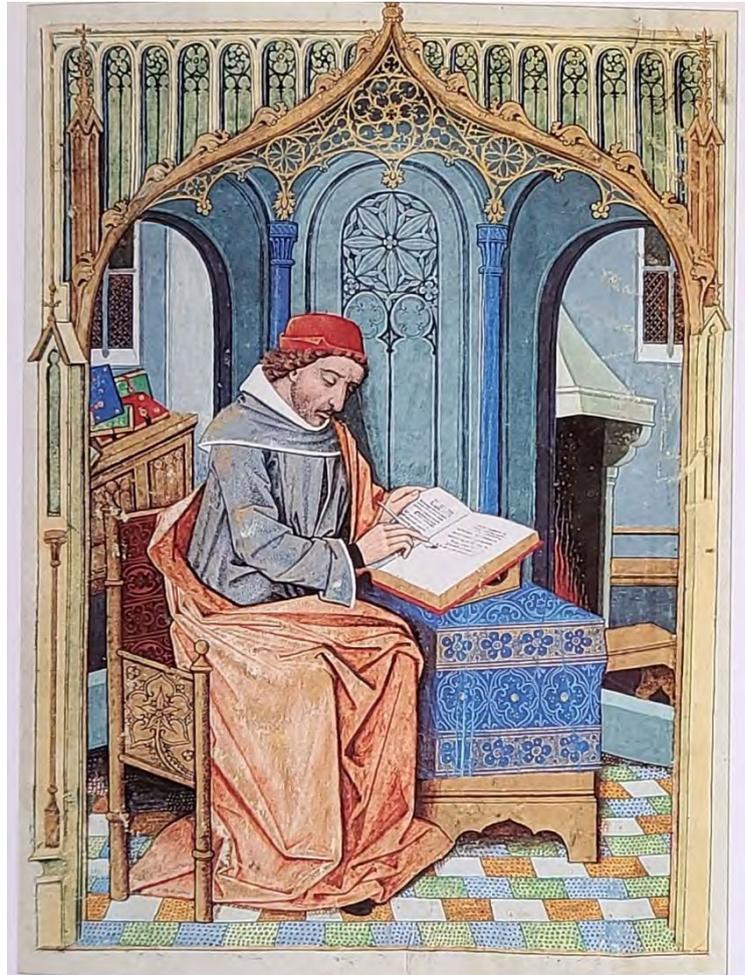


Abb. 200: Robinet Testard, links - Autorenbild + rechts - Textseite mit Wappen, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 3v + fol. 4.



Abb. 201: Robinet Testard, Musc, Avellaines, Cerasa, Fraxinus, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 162.



Abb. 202: Robinet Testard, Anthera, Sigillum Salomonis, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 118v.

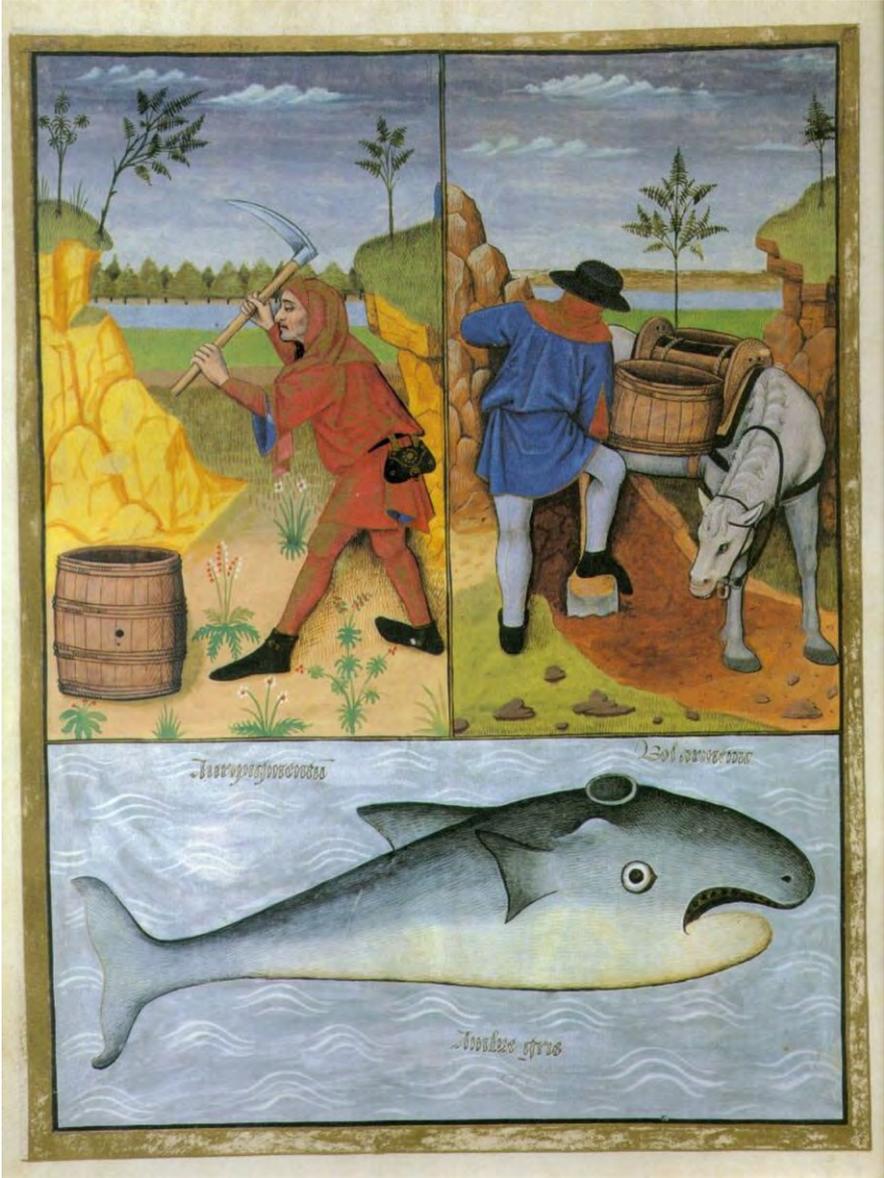


Abb. 203: Robinet Testard, Auripigmentum, Bolus, Ambre gris, Le Livre des simples m\u00e9decines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 143v.



Abb. 204: links Maler des Genfer Boccaccio, Auripigmentum, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 17.

Abb. 205: rechts – Maler des Genfer Boccaccio, Bolus, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 25.

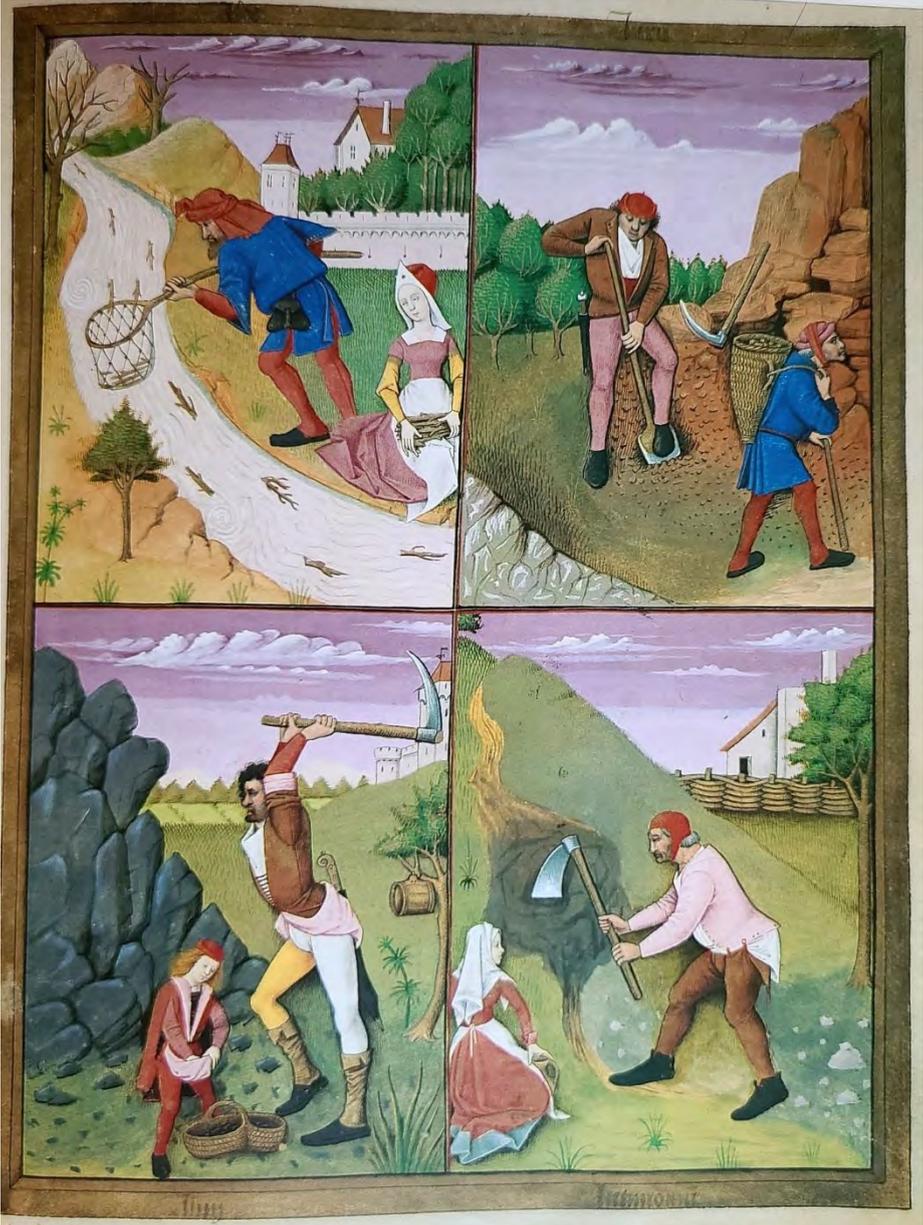


Abb. 206: Robinet Testard, Aloe, Aurum, Alun, Antimonium, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 143.

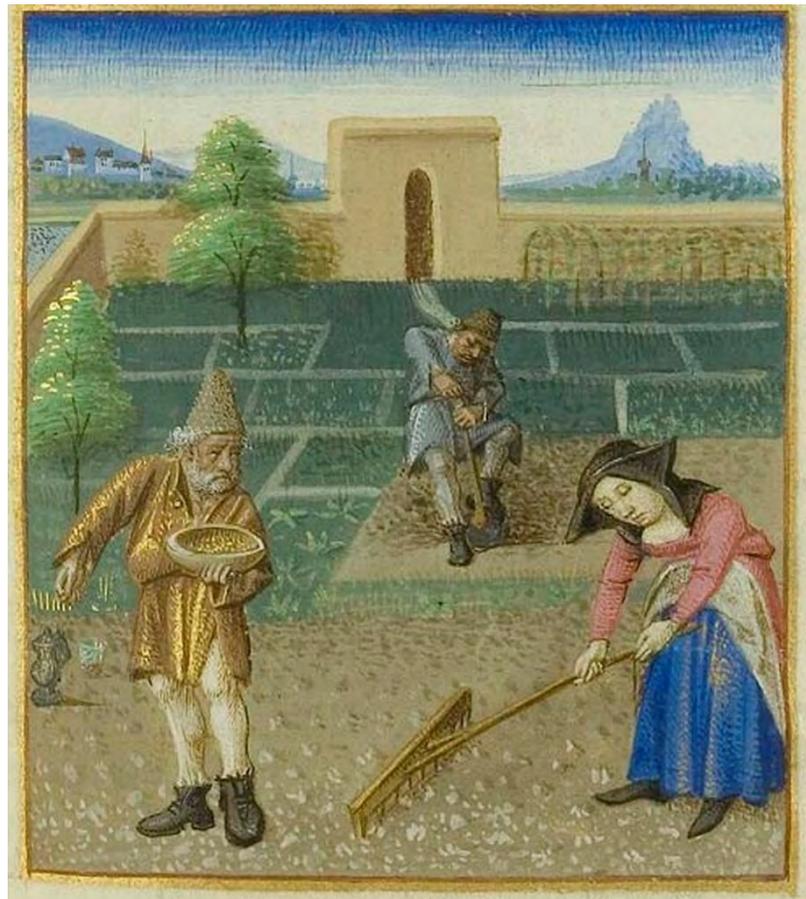


Abb. 207: oben – Robinet Testard, Aurum (Detail), Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 143.

Abb. 208: unten – Maler des Genfer Boccaccio, Vorbereiten der Beete für die Saat, Le Rustican, Chantilly, Musée Condé, Ms. 340, fol. 155.



Abb. 209: Robinet Testard, Saxe, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 53.

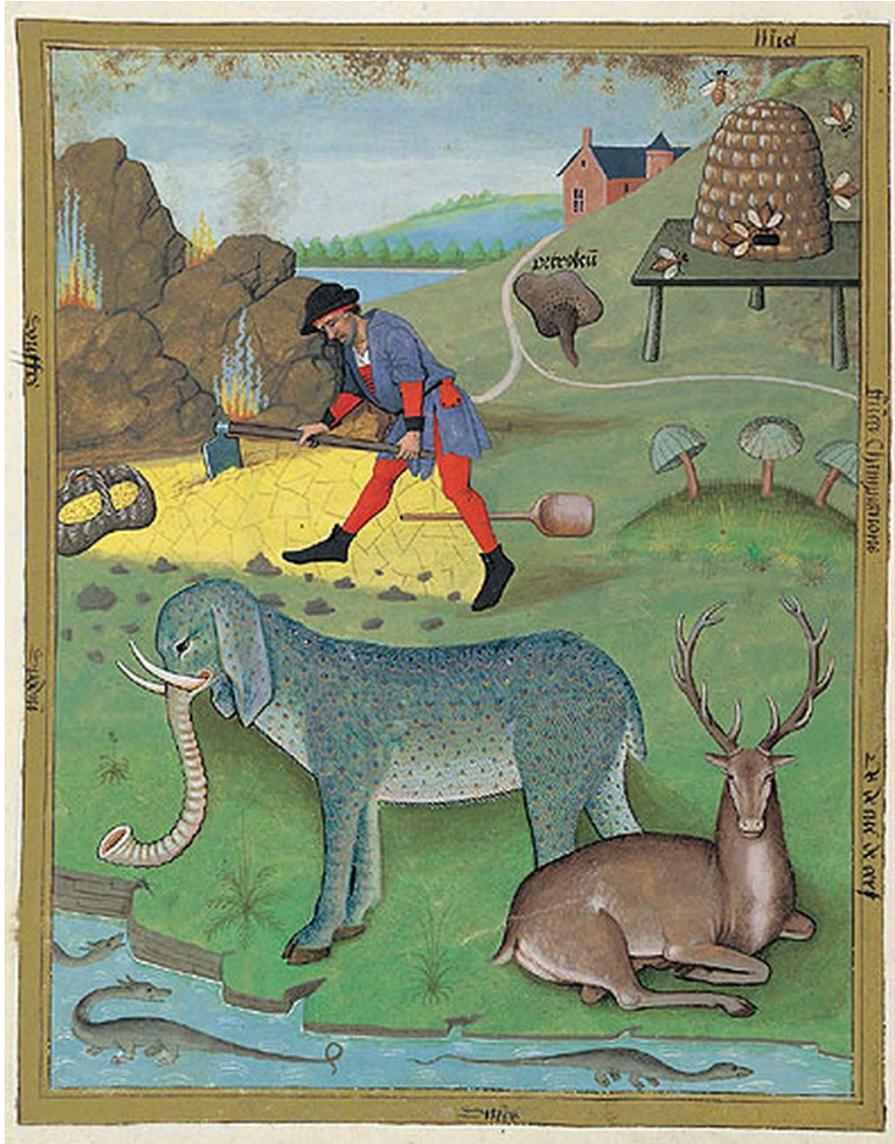


Abb. 210: Robinet Testard, Souffre, Miel, Petroleum, Fungi, Sities, Os du Cueur du cerf, Spodium, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 168v.



Abb. 211 oben – Robinet Testard, Os du cuer de cerf, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 127.

Abb. 212: unten – Giovannino de'Grassi, die Ewigkeit und der Einsiedler – Detail, Stundenbuch des Giangaleazzo Visconti, Florenz, Biblioteca Nazionale, BR 397 und LF 22, fol. 19.



Abb. 213: Robinet Testard, Balsam, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 162v.



Abb. 214: Robinet Testard, Castoreum, Bedegar, Jungfrau mit Einhorn, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 163.



Abb. 215: Ysopus, Tacuinum Sanitatis, Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 2644, fol. 33.



Abb. 219: Robinet Testard, schreibender Autor, Adrien de Saint-Gelais, Les trois bussines, Paris, Bibl. Mazarine, Ms. 3892, fol. 1.



Abb. 220: Robinet Testard, Premiere trompette: Foy, Adrien de Saint-Gelais, Les trois bussines, Paris, Bibl. Mazarine, Ms. 3892, fol. 3.



Abb. 221: Robinet Testard, Deuxième trompette: Charité, Adrien de Saint-Gelais, Les trois bussines, Paris, Bibl. Mazarine, Ms. 3892, fol. 7.



Abb. 222: Robinet Testard, Semiramis, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 85.

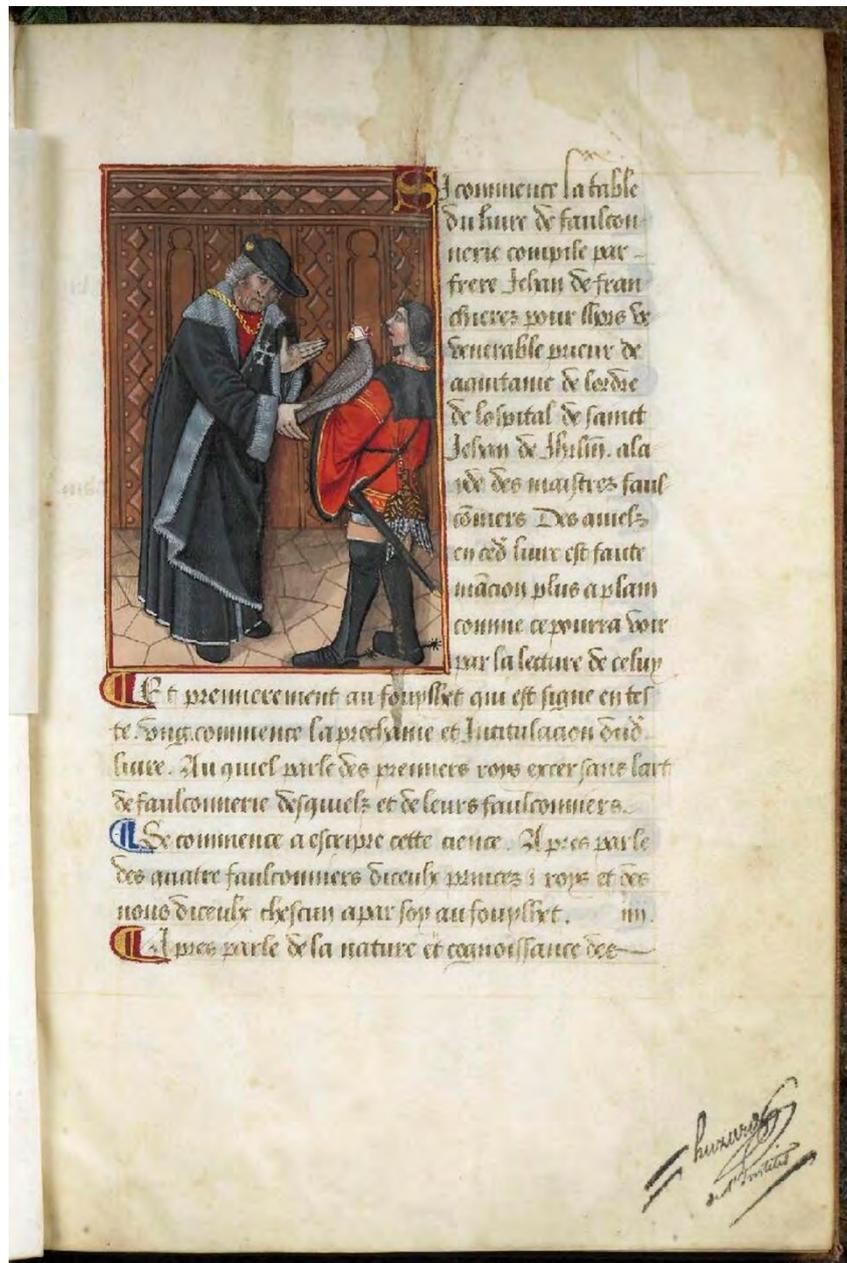


Abb. 223: Robinet Testard, Livre de fauconnerie, Jean de Francières, Chantilly, Musée Condé, Ms. 369, fol. 1.



Abb. 224: Geburt Christi, Stundenbuch der Marguerite de Foix, London, Victoria and Albert Museum, Ms. Salting 1222, fol. 60v.



Abb. 225: Triomphe de la Renommée, vitrail de 1502, église Saint-Pierre-ès-Liens, Evry-le-Châtel (Foto Cité du Vitrail).



Abb. 226: oben – Triomphe de la Renommée, vitrail de 1502, église Saint- Pierre-ès-Liens, Evry-le-Châtel (Foto Cité du Vitrail) – Detail.

Abb. 227: unten – Robinet Testard, Ceres, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 8 – Detail.



Abb. 228: Kreuztragung, Stundenbuch, London, BL, Ms. King's 7, fol. 26.



Abb. 229: Geburt Christi mit der Hl. Cäcilie, Einzelblatt, Paris, Musée Cluny, Cl. 23876.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Robinet Testard, Marienoffizium Matutin, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 10.....	307
Abb. 2: Robinet Testard, Verkündigung an die Hirten / Hirtentanz, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 20v.	309
Abb. 3: Robinet Testard, der schlangengewürgende Herkules, Raoul Le Fèvre, Le Recueil des Histoires de Troye, Paris, BnF, Ms. fr. 252, fol. 73.	310
Abb. 4: Robinet Testard, Ofir, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 45.....	311
Abb. 5: Robinet Testard, König David im Gebet, Stundenbuchblätter – Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers – Privatbesitz (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert), fol. 7.	312
Abb. 6: Robinet Testard, Affricque, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 2.	313
Abb. 7: Robinet Testard, der eifersüchtige Ehemann und seine Frau, Roman de la Rose, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, fol. 60v.	314
Abb. 8: Robinet Testard, König Dagobert I. besichtigt die Baustelle von Saint- Denis, Les Grandes Chroniques de France, Paris, BnF, Ms. fr. 2609, fol. 60v.....	315
Abb. 9: Robinet Testard, Bathseba im Bade, Luxembourg, Bibliothèque Nationale, Ms. III 600, fol. 31v.	316
Abb. 10: Robinet Testard, der Autor und Dedit vor dem Garten, der von Nature bewacht wird, Evrart de Conty, Le Livre des Échecs amoureux moralisés Paris, BnF, Ms. fr. 143, fol. 198v.	317
Abb. 11: Robinet Testard, der schreibende und der träumende Autor, Roman de la Rose, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, fol. 1.	318
Abb. 12: Robinet Testard, Philis, Ovid, Héroïdes, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol. 5v.	319
Abb. 13: Robinet Testard, Kalenderblatt für September, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 5.	320
Abb. 14: Israhel van Meckenem, der alte Mann und die junge Frau (seitenverkehrte Kopie nach dem Hausbuchmeister), Washington (D.C.), National Gallery of Art, Rosenwald Collection, No. 1943.3.154.	321
Abb. 15: Robinet Testard, Kampf mit dem Zentaur, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 41v.....	322
Abb. 16: Meister I. A. M. von Zwolle, Kampf zweier Männer mit dem Zentaur, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung, 41721 D.....	323
Abb. 17: Jean Bourdichon, Anbetung der Könige, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 22v.....	324
Abb. 18: Jean Bourdichon, Anbetung der Könige, Grandes Heures der Anne de Bretagne, Paris, BnF, Ms. lat. 9474, fol. 64v.....	325
Abb. 19: Maler aus dem Umkreis von Jean Bourdichon, Verkündigung, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 9v.....	326
Abb. 20: Maler des Münchener Boccaccio, Verkündigung, Stundenbuch, Paris, BnF, Ms. lat. 13305, fol. 15.	327
Abb. 21: Robinet Testard, Christuskind, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 17.	328
Abb. 22: Meister des Martyriums der Zehntausend, Christuskind im Herzen, Kupferstich, Dresden, Kupferstich-Kabinett, No. 86.....	328
Abb. 23: Robinet Testard, Pfingsten, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 17v.	329
Abb. 24: Robinet Testard, Taube des Heiligen Geistes, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 18.	330
Abb. 25: Jean Colombe, Taube des Heiligen Geistes, Stundenbuch, Paris, BnF, Ms. lat. 1160, fol. 27.	331
Abb. 26: Robinet Testard, Darbringung, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 24v.	332

Abb. 27: Andrea Mantegna, Darbringung, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, um 1465/66.....	333
Abb. 28: Robinet Testard, Eingangsminiatur, Evrart de Conty, Le Livre des Échecs amoureux moralisés, Paris, BnF, Ms. fr. 143, fol. 1.	334
Abb. 29: Dedikationsminiatur, Octavien de Saint-Gelais, Le séjour d'honneur, gedruckt von Antoine Vérard, Paris, BnF, Rés. Vélins 2239, fol. 1v.....	335
Abb. 30: Robinet Testard, Apollo, Evrart de Conty, Le Livre des Échecs amoureux moralisés, Paris, BnF, Ms. fr. 143, fol. 36v.	336
Abb. 31: oben – Geometria, sog. Tarocchi del Mantegna, E-Serie, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, 1992.1055.1.....	337
Abb. 32: unten – Apollo, Colard Mansion, Ovide moralisée, gedruckt von Antoine Vérard, Paris, BnF, Rés. g-Yc-426, fol. 6v.	337
Abb. 33: Robinet Testard, Dedikationsminiatur, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 2v.....	338
Abb. 34: oben – Robinet Testard, Autorenbild, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 94v.	339
Abb. 35: unten – Robinet Testard, Jehanne de Jherusalem, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 93v.....	339
Abb. 36: oben – Robinet Testard, Juno, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 7v.	340
Abb. 37: unten – Robinet Testard, Curie, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 71.	340
Abb. 38: Robinet Testard, Europa, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 11v.	341
Abb. 39: Robinet Testard, Minerve, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 9.	342
Abb. 40: Philosophia, sog. Tarocchi del Mantegna, E-Serie, London, The British Museum, Department of Prints & Drawings, 1895,0915.28.	343
Abb. 41: oben – Neuf Preuses (v.l.n.r): Deipyle, Sinope, Hyppolite, Semiramis, Aetiope, Lampeto, Tamiris, Teuta, Penthesilea), Fresko, Saluzzo, Kastell von La Manta, Sala baronale.	344
Abb. 42: unten – Robinet Testard, Sophonisbe, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 60v.	344
Abb. 43: Robinet Testard, Penthesilea, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 27v.	345
Abb. 44: Robinet Testard, Canace, Ovid, Héroïdes, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol. 59.....	346
Abb. 45: Meister der Bandrollen, Delphische Sibylle, Kupferstich, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 9156.....	347
Abb. 46: Jean Bourdichon, Madonna, Stundenbuch von Charles VIII., Paris, BnF, Ms. lat. 1370, fol. 36..	348
Abb. 47: Robinet Testard, Oenone, Ovid, Héroïdes, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol. 23v.....	349
Abb. 48: Robinet Testard, Laodamie, Ovid, Héroïdes, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol. 71v.....	350
Abb. 49: Jean Pichore, Dedikationsminiatur, Chants royaux du Puy Notre Dame d'Amiens, Paris, BnF, Ms. fr. 145, fol. 1v.	351
Abb. 50: Robinet Testard, Hélène, Ovid, Héroïdes, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol. 92.	352
Abb. 51.: Jean Perréal, Anne de Bretagne (?), Stundenbuch, Paris, BnF, Ms. lat. 1190,.....	353
Abb. 52: Robinet Testard, Paris, Ovid, Héroïdes, Paris, BnF, Ms. fr. 875, fol 83.	355
Abb. 53: Robinet Testard, Oenone, Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 23v.	356
Abb. 54: Robinet Testard, Hypsipyle, Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 30.	357
Abb. 55: Robinet Testard, Acontius, Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 112.	358

Abb. 56: Büste von Charles VIII., Florenz, Museo Nazionale Del Bargello.....	359
Abb. 57: Robinet Testard, Deianira, Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 46.	360
Abb. 58: Robinet Testard, Deianira (Detail), Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 46.....	361
Abb. 59: Robinet Testard, Sappho, Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 123.	362
Abb. 60: Jean Pichore, Briseis, Ovid, Héroïdes, Paris, BnF, Ms. fr. 874, fol. 19v.	363
Abb. 61: Robinet Testard, Medea, Ovid, Héroïdes, San Marino, Huntington Library, Ms. HM 60, fol. 62.	364
Abb. 62.: Joos van Gent, Seneca, Uomini famosi, ehemals Urbino, Palazzo Ducale, Studiolo des Federico da Montefeltro, heute Paris, Musée du Louvre.	365
Abb. 63: Maler de l'Echevinage de Rouen (Werkstatt), Missale von Evreux, Raoul du Fou zwischen St. Maur und St. Jacques, Evreux, BM, Ms. lat. 99, fol. 218.	367
Abb. 64: Maler von Walters 222, Beweinung, Stundenbuch für den Gebrauch von Poitiers, Poitiers, BM (Médiathèque François-Mitterrand), Ms 1327, fol. 5.....	368
Abb. 65: Maler des Yvon du Fou, Paar im Garten, Le Rustican oder Livre des Profits Champêtres et Ruraux, übersetzt von Pietro de Crescenzi, Paris, Ecole des Beaux Arts, M. 96.....	369
Abb. 66: Maler des Yvon du Fou, Kreuzigung, Missale von Montierneuf, Paris, BnF, Ms. lat. 873, fol. 163v.	370
Abb. 67: Maler des Yvon du Fou, Jüngstes Gericht, Missale von Montierneuf, Paris, BnF, Ms. lat. 873, fol. 164.	371
Abb. 68: Robinet Testard, Geburt Christi – Verkündigung an die Hirten /Hirtentanz, Missale von Montierneuf, Paris, BnF, Ms. lat. 873, fol. 21.	372
Abb. 69: oben – Robinet Testard, Geburt Christi (Detail), Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 44.	373
Abb. 70: unten – Robinet Testard, Geburt Christi (Detail), La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 57.	373
Abb. 71: Ste. Radegonde, Missale ad usum Pictavensem Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer, fol. 1.....	374
Abb. 72: Maler von Walters 222, Initiale P mit dem Prophet Jesaja, Missale ad usum Pictavensem, Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer, fol. 47.	375
Abb. 73: Robinet Testard, Kreuzigung, mit Szenen der Passion Christi vom Maler des Yvon du Fou, Missale ad usum Pictavensem, Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer, fol. 37v.	376
Abb. 74: Robinet Testard, thronender Gottvater, mit Propheten vom Maler des Yvon du Fou, Missale ad usum Pictavensem, Poitiers, Schatzkammer der Kathedrale, ohne Nummer, fol. 38.	377
Abb. 75: Jean Fouquet, Kreuzigung, Stundenbuch des Etienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, ohne Nummer.	378
Abb. 76: Robinet Testard, Kreuzigung, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 76.	379
Abb. 77: Kreuzigung aus Landshut, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.....	380
Abb. 78: Maler der Echevinage de Rouen (Werkstatt), Kreuzigung, Missale von Evreux, Evreux, BM, Ms. lat. 99, fol. 89v.	381
Abb. 79: Jean Fouquet, St. Hilaire, Stundenbuch des Étienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, ohne Nummer.	382
Abb. 80: Jan van Eyck (Werkstatt), Lebensbrunnen, Madrid, Museo del Prado.	383
Abb. 81: Robinet Testard, David im Fluss badend, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.18.	385
Abb. 82: Robinet Testard, Kindermord, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.19.	386
Abb. 83: Robinet Testard, David musiziert, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.20.	387

Abb. 84: Robinet Testard, Gott ermahnt Salomon, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.25.	388
Abb. 85: Robinet Testard, Moses, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.26.	389
Abb. 86: Maler des Yvon du Fou, Ste. Cecilia, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.21.	390
Abb. 87: Maler des Yvon du Fou, Christus und die Apostel, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.22.	391
Abb. 88: Maler des Yvon du Fou, St. Paulus, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.23.	392
Abb. 89: Maler des Yvon du Fou, St. Andreas, Einzelblätter eines Breviers, Philadelphia, Free Library, Lewis M. 9.24.	393
Abb. 90: Maler des Yvon du Fou, Rat der Plebejer in Rom, Titus Livius, VII. Buch, Paris, BnF, Ms. fr. 20313, fol. 154v.	394
Abb. 91: Maler des Yvon du Fou, Apotheker bei der Herstellung von Arznei, Les Propriétés des Choses, Paris, BnF, Ms. fr. 218, fol. 373 (Detail).....	395
Abb. 92: Maler des Yvon du Fou, Buch 12 über die Vögel, Les Propriétés des Choses, Paris, BnF, Ms. fr. 218, fol. 185v.	396
Abb. 93: Robinet Testard, Arabie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 6.	397
Abb. 94: Robinet Testard, Verkündigung, La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 29.	399
Abb. 95: Robinet Testard, Kreuzannagelung, La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 115v.	400
Abb. 96: Jouvenel-Maler, Kreuzannagelung, Stundenbuch, Paris, BnF, Ms. NAL 3211, fol. 314.	401
Abb. 97: Maler von Poitiers 30, Kreuzannagelung, Horae B.M.V. für den Gebrauch von Rom, Utopia, armarium codicum bibliophilorum, Cod. 105, fol. 158v.	402
Abb. 98: Israhel van Meckenem, Bereitung des Kreuzes und Kreuzigung, Grosse Passion, mit Kolorierung durch Robinet Testard, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 97v.	403
Abb. 99: Robinet Testard, Flucht nach Ägypten, La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 71.	404
Abb. 100: Martin Schongauer, Flucht nach Ägypten, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 4-1885.	405
Abb. 101: Robinet Testard, Grablegung, La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 118v.	406
Abb. 102: Verkündigung an die Hirten, De Gros-Carondelet-Stundenbuch, Kunsthandel, Basel, Dr. Jörn Günther Rare Books AG, fol. 94.	407
Abb. 103: Robinet Testard, Kreuzigung, La Rochefoucauld-Stundenbuch, Brüssel, KBR, Ms. 15077, fol. 116v.	408
Abb. 104: New York, Puplic Library, Pforz BND-MSS (Wagner, A.) – Anne Wagner, Prince of Wales's emblem.	409
Abb. 105: Robinet Testard, Hl. Barbara, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert) fol. 8v.	410
Abb. 106: Robinet Testard, Hiob auf dem Dung, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert), fol. 10.	411
Abb. 107: Robinet Testard, Matthäus, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert) fol. 1.	412
Abb. 108: Jan Pollack, Matthäus, Predella des Altars von Schloss Blutenburg, München.	413
Abb. 109: Robinet Testard, Geburt Christi, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert), fol. 13.	414
Abb. 110: Jouvenel-Maler, Geburt Christi, Stundenbuch, Cambridge, FM, Ms. 39-1950, fol. 76.	415

Abb. 111: Meister E.S., Geburt Christi, Paris, BnF, Département des Estampes et photographie, RESERVE EA-40-FOL, EcN 71. Bartsch 13. Lehrs 2.	416
Abb. 112: Robinet Testard, Anbetung der Könige, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert), fol. 14.	417
Abb. 113: Schwarzer König, Schachzabelbuch, Wien, ÖBN, Cod. 3049, fol. 138.	418
Abb. 114: Jouvenel-Maler, Anbetung der Könige, Stundenbuch, Paris, BnF, Ms. NAL 3211, fol. 145.	419
Abb. 115: Robinet Testard, Beweinung, Stundenbuchblätter, Horae B.M.V. nach dem Gebrauch von Poitiers, Privatbesitz, (zuvor Ramsen [CH], Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert), fol. 18.....	420
Abb. 116: Enguerrand Quarton, Pietà aus Villeneuve-lès-Avignon, Paris, Musée du Louvre.	421
Abb. 117: Maler der Marguerite d'Orléans, Pietà, Stundenbuch der Marguerite d'Orléans, Paris, BnF, Ms. 1156B, fol. 23.	422
Abb. 118: Robinet Testard, die vier Evangelisten, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 13 .	423
Abb. 119: Robinet Testard, Darbringung, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 54.	424
Abb. 120: Robinet Testard, Flucht nach Ägypten, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 57.	425
Abb. 121: Robinet Testard, Sainte Hostie miraculeuse de Dijon, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 17v.	426
Abb. 122: Sainte Hostie miraculeuse de Dijon, Stundenbuch des René d'Anjou, Paris, BnF, Ms. lat. 1156A, fol. 22.	427
Abb. 123: Barthélemy d'Eyck, Sainte Hostie miraculeuse de Dijon, Egerton-Stundenbuch, London, BL, Egerton Ms. 1070, fol. 110.	428
Abb. 124: Sainte Hostie miraculeuse de Dijon, später eingefügt in das Stundenbuch der Maria von Burgund, Wien, ÖNB, Cod. 1857, fols. 1v-2.	429
Abb. 125: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Orgueil, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 84.	430
Abb. 126: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Envie, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 86.	431
Abb. 127: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Ire, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 88.	432
Abb. 128: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Avarice, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 91.	433
Abb. 129: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Glotonie, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 94.	434
Abb. 130: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Paresse, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 97.	435
Abb. 131: Robinet Testard, Die Sieben Todsünden - Luxure, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 98.	436
Abb. 132: Dunois-Maler, die Sieben Todsünden - Gloutenie, Dunois-Stundenbuch, London, BL, Henry Yates Thompson Ms. 3, fol. 168v.	437
Abb. 133: Jouvenel-Maler, König David im Gebet, mit umlaufend den sieben Todsünden, Stundenbuch der Jeanne de France, Paris, BnF, Ms. NAL 3244, fol. 127.	438
Abb. 134: Meister E. S., Menschen-Ober, Großes Kartenspiel, Wien, Grafische Sammlung Albertina, DG1926/801.....	439
Abb. 135: Robinet Testard, Verkündigung an die Hirten, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 48.	440
Abb. 136: Meister der Spielkarten, Hirsch-Neun, Paris, BnF, Cabinet des Estampes.....	441
Abb. 137: Robinet Testard, Johannes der Täufer, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 150v.....	442
Abb. 138: oben – Robinet Testard, Kreuzigung (Detail), Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 76.	443
Abb. 139: unten – Israhel van Meckenem, Kopie Meister E. S., Menschen-Neun, Großes Kartenspiel, Wien, Graphische Sammlung Albertina, DG 1926/1334.....	443
Abb. 140: Maler von Poitiers 30, November, Stundenbuch der Adélaïde de Savoie, Chantilly, Musée Condé, Ms. 76, fol. 11.	445

Abb. 141: Maler des Madrider Stundenbuches, Verkündigung an die Hirten, Stundenbuch, Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135, fol. 47v.	446
Abb. 142: Maler des Madrider Stundenbuches, Verkündigung an die Hirten, Stundenbuch, Madrid, BN, Ms. Vitr. 25-3, fol. 44.	447
Abb. 143: Maler von Walters 222, Geburt Christi, Stundenbuch, Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. LA 135, fol. 43v.	448
Abb. 144: Maler des Madrider Stundenbuches, Geburt Christi, Stundenbuch, Madrid, BN, Ms. Vitr. 25-3, fol. 38.	449
Abb. 145: Robinet Testard, Geburt Christi, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 44.	450
Abb. 146: Jovenel-Maler, Verkündigung an die Hirten, Stundenbuch der Jeanne de France, Paris, BnF, Ms. NAL 3244, fol. 91.	451
Abb. 147: Dunois-Maler, Jüngstes Gericht, Dunois-Stundenbuch, London, BL, Henry Yates Thompson Ms. 3, fol. 32v.	452
Abb. 148: Robinet Testard, Jüngstes Gericht, Stundenbuch, New York, PML, Ms. M. 1001, fol. 109.	453
Abb. 149: Maler des Genfer Boccaccio, Grablegung, Stundenbuch der Philippa von Geldern, New York, PML, Ms. M. 263, fol. 45.	454
Abb. 150: Robinet Testard, Eroberung Trojas, Les Grandes Chroniques de France, Paris, BnF, Ms. fr. 2609, fol. 12.	455
Abb. 151: Maler der Marguerite d'Orléans, Trinität, Stundenbuch der Marguerite d'Orléans, Paris, BnF, Ms. lat. 1156B, fol. 163.	456
Abb. 152: Maler des Genfer Boccaccio, Tod des Manlius Capitolinus, Giovanni Boccaccio, Le livre des cas des nobles hommes et femmes, 13. Genf, BGE, Ms. fr. 191, fol. 110v.	457
Abb. 153: Maler des Genfer Boccaccio, Tiberius wird von seinen Wachen getötet, Vincent de Beauvais, Speculum historiale, Lissabon, BNP, Ms. II. 126, fol. 132.	458
Abb. 154: Maler des Genfer Boccaccio, Hiob auf dem Dung, Stundenbuch-Fragment, Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A 19, fol. 2.	459
Abb. 155: Maler des Genfer Boccaccio, Flucht nach Ägypten, Stundenbuch-Fragment, Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A 19, fol. 79v.	460
Abb. 156: Robinet Testard, Geburt Christi, Stundenbuch-Fragment, Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Ms. A 19, fol. 74.	461
Abb. 157: Dunois-Maler, Geburt Christi, Stundenbuch des Kanzlers Guillaume Jouvenel des Ursins, Paris, BnF, Ms. NAL 3226, fol. 13.	462
Abb. 158: oben – Maler des Genfer Boccaccio, Pietro de' Crescenzi, Le Rustican, Chantilly, Musée Condé, Ms. 340 (ancien 603), fol. 13.	463
Abb. 159: unten – Robinet Testard, Initiale P, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 72.	463
Abb. 160: Robinet Testard, Gaule, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 25.	464
Abb. 161: Robinet Testard, Sirie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 57v.	465
Abb. 162: Robinet Testard, Chypre, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 13v.	466
Abb. 163: Robinet Testard, Neorgie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 44v.	467
Abb. 164: Robinet Testard, Angleterre, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 3.	468
Abb. 165: Israhel van Meckenem, Schiff, das nach rechts segelt, Kupferstich, Wien, Grafische Sammlung Albertina, DG1926/1276.	469
Abb. 166: Robinet Testard, Amazonie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 2.	470
Abb. 167: Israhel van Meckenem, Fußwaschung, Grosse Passion, Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 59v.	471
Abb. 168: Robinet Testard, Sidonie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 41v.	472

Abb. 169: Meister E. S., Segnender Christusknabe, links – original, rechts – seitenverkehrte Ansicht, Kupferstich, London, The British Museum, 1895, 0915.209, AN45577001 - Lehrs 1908-34 II.103.49).	473
Abb. 170: Robinet Testard, Egipte la haulte, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 16v.	474
Abb. 171: Limburg-Brüder, der Hl. Antonius mit dem Zentaur, Belles Heures des Jean de Berry, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Acc. No. 54.1.1, fol. 192.....	475
Abb. 172: Robinet Testard, Sabbe, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 52v.	476
Abb. 173: Limburg-Brüder, Kalenderbild August, Très Riches Heures des Jean de Berry, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 8v.....	477
Abb. 174: Robinet Testard, Bahaigne, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 9.	478
Abb. 175: Jean Colombe, Sébastian Mamerot, Les Passages d'outremer faits par les François contre les Turcs depuis Charlemagne jusqu'en 1462, Paris, BnF, Ms. fr. 5594, fol. 193v.	479
Abb. 176: Robinet Testard, Frise, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 24.....	480
Abb. 177: Hausbuchmeister, Gothaer Liebespaar, Gotha, Schlossmuseum, Schloss Friedenstein.	481
Abb. 178: Maler der Marguerite d'Orléans, Pygmee, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 1378, fol. 33.	482
Abb. 179: Maler der Marguerite d'Orléans, Aussendung der Apostel, Stundenbuch der Marguerite d'Orléans, Paris, BnF, Ms. lat. 1156B, fol. 148.	483
Abb. 180: oben – Maler der Marguerite d'Orléans, Messie, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 1378, fol. 30v.	484
Abb. 181: unten – Maler des Genfer Boccaccio, Messie, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, Los Angeles, Getty Museum, Ms. 124 (2022.15), fol. 18v (zuvor Privatsammlung Charnacé)..	484
Abb. 182: oben – Maler der Marguerite d'Orléans, Asia, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 1377, fol. 10.	485
Abb. 183: unten – Maler des Genfer Boccaccio, Asia, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 11v.	485
Abb. 184: Maler des Genfer Boccaccio, Bretagne la grant, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 13v.	486
Abb. 185: Maler des Genfer Boccaccio, Sardaigne, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 69v.	487
Abb. 186: Robinet Testard, Paradis terrestre, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 46.	488
Abb. 187: Maler des Genfer Boccaccio, Paradis terrestre, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 60v.	489
Abb. 188: oben – Robinet Testard, Libie, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 41.	490
Abb. 189: unten – Malers des Bartholomaeus Anglicus, wilde Tiere, Le Livre des propriétés des choses, Paris, BnF, Ms. fr. 136, fol. 135.	490
Abb. 190: oben – Maler der Marguerite d'Orléans, Libie, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 1378, fol. 26v.	491
Abb. 191: unten – Maler des Genfer Boccaccio, Libie, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 55.	491
Abb. 192: Robinet Testard, Champagne, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 11. ...	492
Abb. 193: Maler des Genfer Boccaccio, Champagne, Le Livre des Secrets de l'histoire naturelle, New York, PML, Ms. M. 461, fol. 15v.	493
Abb. 194: Maler des Genfer Boccaccio, Terebentine, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 165.	494
Abb. 195: Robinet Testard, Souffre, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 150v.	495
Abb. 196: Maler des Genfer Boccaccio, Aurum, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 3v.	496

Abb. 197: Maler des Genfer Boccaccio, Arbeiten zu den 12 Monaten des Jahres, Le Rustican, Chantilly, Musée Condé, Ms. 340, fol. 303v.....	497
Abb. 198: Maler des Genfer Boccaccio, Castanee, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 55v.....	498
Abb. 199: Robinet Testard, Lingua canis und Lingua ircina, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 104.	499
Abb. 200: Robinet Testard, Autorenbild + Textseite mit Wappen, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 3v + fol. 4.....	500 + 501
Abb. 201: Robinet Testard, Musc, Avellaines, Cerasa, Fraxinus, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 162.	502
Abb. 202: Robinet Testard, Anthera, Sigillum Salomonis, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 118v.....	503
Abb. 203: Robinet Testard, Auripigmentum, Bolus, Ambre gris, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 143v.....	504
Abb. 204: links – Maler des Genfer Boccaccio, Auripigmentum, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 17.	505
Abb. 205: rechts – Maler des Genfer Boccaccio, Bolus, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 25.	505
Abb. 206: Robinet Testard, Aloe, Aurum, Alun, Antimonium, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 143.	506
Abb. 207: oben – Robinet Testard, Aurum (Detail), Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 143.	507
Abb. 208: unten – Maler des Genfer Boccaccio, Vorbereiten der Beete für die Saat, Le Rustican, Chantilly, Musée Condé, Ms. 340, fol. 155.	507
Abb. 209: Robinet Testard, Saxone, Les Secrets de l'histoire naturelle, Paris, BnF, Ms. fr. 22971, fol. 53.	508
Abb. 210: Robinet Testard, Souffre, Miel, Petroleum, Fungi, Sities, Os du Cueur du cerf, Spodium, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 168v.....	509
Abb. 211: oben – Robinet Testard, Os du cueur de cerf, Le Livre des simples médecines, Modena, Bibl. Estense, Ms. Est. 28, fol. 127.	510
Abb. 212: unten – Giovannino de'Grassi, die Ewigkeit und der Einsiedler – Detail, Stundenbuch des Giangaleazzo Visconti, Florenz, Biblioteca Nazionale, BR 397 und LF 22, fol. 19.	510
Abb. 213: Robinet Testard, Balsam, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 162v.	511
Abb. 214: Robinet Testard, Castoreum, Bedegar, Jungfrau mit Einhorn, Le Livre des simples médecines, St. Petersburg, NLR, Ms. Fr.F.v.VI,1, fol. 163.	512
Abb. 215: Ysopus, Tacuinum Sanitatis, Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 2644, fol. 33.....	513
Abb. 216: Lac dulce, Tacuinum Sanitatis, Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 2644, fol. 59.....	514
Abb. 217: oben – Carnes porcie, Tacuinum Sanitatis, Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 2644, fol. 74v.	515
Abb. 218: unten – Robinet Testard, November (Detail), Stundenbuch des Charles d'Angoulême, Paris, BnF, Ms. lat. 1173, fol. 6.	515
Abb. 219: Robinet Testard, schreibender Autor, Adrien de Saint-Gelais, Les trois bussines, Paris, Bibl. Mazarine, Ms. 3892, fol. 1.	516
Abb. 220: Robinet Testard, Première trompette: Foy, Adrien de Saint-Gelais, Les trois bussines, Paris, Bibl. Mazarine, Ms. 3892, fol. 3.	517
Abb. 221: Robinet Testard, Deuxième trompette: Charité, Adrien de Saint-Gelais, Les trois bussines, Paris, Bibl. Mazarine, Ms. 3892, fol. 7.....	518
Abb. 222: Robinet Testard, Semiramis, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 85.	519
Abb. 223: Robinet Testard, Livre de fauconnerie, Jean de Francières, Chantilly, Musée Condé, Ms. 369, fol. 1.	520

Abb. 224: Geburt Christi, Stundenbuch der Marguerite de Foix, London, Victoria and Albert Museum, Ms. Salting 1222, fol. 60v	521
Abb. 225: Triomphe de la Renommée, vitrail de 1502, église Saint-Pierre-ès-Liens, Evry-le-Châtel (Foto Cité du Vitrail).....	522
Abb. 226: oben – Triomphe de la Renommée, vitrail de 1502, église Saint- Pierre-ès-Liens, Evry-le-Châtel (Foto Cité du Vitrail) – Detail.	523
Abb. 227: unten – Robinet Testard, Ceres, Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes, Paris, BnF, Ms. fr. 599, fol. 8 – Detail.....	523
Abb. 228: Kreuztragung, Stundenbuch, London, BL, Ms. King's 7, fol. 26.....	524
Abb. 229: Geburt Christi mit der Hl. Cäcilie, Einzelblatt, Paris, Musée Cluny, Cl. 23876.....	525

Abbildungsnachweis

Alle Angaben zu den Internetquellen entsprechen dem Stand vom 06.04.2024.

- Abb. 1, 2, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 24, 26, 98, 167, 218 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502694t>
- Abb. 3 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85397114/f10.item.r=français%20252>
- Abb. 4, 6, 93, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 186, 188, 192, 209 Faksimile, Libro de las Maravillas del Mundo Siloé, arte y bibliofilia, Burgos 2011.
- Abb. 7, 11 <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/bb971cd2-a682-45e5-866f-31ce76482afe/>
- Abb. 8, 150 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507341p/>
- Abb. 9 Luxemburg, Bibliothèque nationale du Luxembourg
- Abb. 10, 28, 30 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100255556>
- Abb. 12, 44, 47, 48, 50, 52 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427253m.r=français%20875>
- Abb. 14 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.3366.html>
- Abb. 16 [staedelmuseum.de/go/ds/41721d](https://www.staedelmuseum.de/go/ds/41721d)
- Abb. 18 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v>
- Abb. 20 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537587q/f35.item>
- Abb. 22 Lehrs Bd. III, S. 406, Tafel 108, Nr. 329.
- Abb. 25 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100248249/f65.item>
- Abb. 27 <https://id.smb.museum/object/863431/die-darbringung-christi-im-tempel>
- Abb. 29 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k996251c/f8.item>
- Abb. 31 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/739495>
- Abb. 32 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k709675/f13.item.r=g-Yc-426>
- Abb. 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 223, 227 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515437z>
- Abb. 40 <https://www.britishmuseum.org/collection/image/37644001>
- Abb. 41 http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle_Varaita/Manta/MantaChateau.htm
- Abb. 45 <http://kk.haum-bs.de/?id=m-bandr-ab3-0008>
- Abb. 46 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8453974s/f75.item>
- Abb. 49 Avril/Reynaud 1993, S. 283, Abb. 156.
- Abb. 51 Avril/Reynaud 1993, S. 367, Abb. 206.
- Abb. 53, 54, 55, 57, 58, 59, 61 <https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/49400/>
- Abb. 56 <https://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/busto-con-carlo-viii/>
- Abb. 60 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10532597d/f44.item>
- Abb. 62 <https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/de-gand-juste-pedro-berruguete-seneque-philosophe-romain-huile-sur-bois>
- Abb. 63, 78 <https://arca.irht.cnrs.fr/iiif/105315/canvas/canvas-1257057/view>
<https://arca.irht.cnrs.fr/iiif/7857/canvas/canvas-1257024/view>
- Abb. 64 <https://patrimoine.bm-poitiers.fr/doc/SYRACUSE/1137057/livre-d-heures-a-l-usage-de-poitiers?lg=fr-FR>

- Abb. 65 <https://alexandrine-bibnum.beauxartsparis.fr/s/ensba/item/216302>
- Abb. 66, 67, 68 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024153f/f1.planchecontact>
- Abb. 69, 76, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 137, 138, 145, 148 <https://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/76937>
- Abb. 70 Lyna 1948, S. 256, Pl. 32
- Abb. 94, 95, 99, 101, 103 Brüssel, KBR – Livre d'heures, Ms. 15077
- Abb. 71, 72 Archiv Eberhard König
- Abb. 73, 74 Paris 2017, Cat. Nr. 11, S. 53.
- Abb. 75, 79 Avril 2003, S. 203, Cat. N° 24.16 und S. 213, Cat. N° 24.40
- Abb. 77 Rheinisches Bildarchiv, rba_d006890 <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011384>
- Abb. 80 <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-fountain-of-grace/f578c5af-b1d6-4ef8-aaa3-ae05a6dd2393>
- Abb. 81, 82, 83, 84, 85 <https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3634>
<https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3636>
<https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3638>
<https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3855>
<https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3857>
- Abb. 86, 87, 88, 89 <https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3640>
<https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3857>
<https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3849>
<https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3851>
<https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3853>
- Abb. 90 Archiv Kathrin Giogoli
- Abb. 91, 92 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100225036>
- Abb. 96, 114 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10025446v>
- Abb. 97 <https://www.e-codices.unifr.ch/de/utp/0105/158v>
- Abb. 100 <https://id.smb.museum/object/987077/die-flucht-nach-%C3%A4gypten>
- Abb. 102 <https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=411200611&anummer=391>
- Abb. 104 <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-b658-a3d9-e040-e00a18064a99>
- Abb. 105 König 2013b, Nr. 28, S. 592.
- Abb. 107, 112, 115 König 1989, Nr. 68, S. 465, 466 und 471.
- Abb. 108 <https://www.blutenburg.de/index.php?id=86>
- Abb. 110 Cambridge, FM, Reproduction by permission of the Syndics of The Fitzwilliam Museum, Cambridge
- Abb. 111 <https://images.bnf.fr/#/detail/856946/4>
- Abb. 113 https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Historische_Bilder/K%C3%B6nig_schwarz
- Abb. 116 <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063345>
- Abb. 117, 151, 179 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502614h.r=1156B>
- Abb. 122 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000466t/f55.item>
- Abb. 123 http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=egerton_ms_1070_fs001ar
- Abb. 124 <https://www2.oberlin.edu/images/Art335/week11-0013.JPG>
- Abb. 132, 147 <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?msid=6439>
- Abb. 133, 146 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8571085n/f21.planchecontact.r=NAL%203244>
- Abb. 134 <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/f60d79d2-7c75-4773-9ece->

- [b77f1e604767](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200358m/f13.item#)
- Abb. 136 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200358m/f13.item#>
- Abb. 139 <https://sammlungenonline.albertina.at/?language=de#/query/6075caf2-07d8-46d1-8c79-e3c7f5d2f276>
- Abb. 140 <https://arca.irht.cnrs.fr/iiif/231/canvas/canvas-159050/view>
- Abb. 141, 143 König 2009b (spanische Fassung), S. 115, Abb. 24 und S. 107, Abb. 19
- Abb. 142, 144 Gras 2014, S. 56 und 55
- Abb. 149 <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/22/76863>
- Abb. 152 König 2009c, Nr. 38, S. 333.
- Abb. 153 König 2009c, Nr. 36, S. 328.
- Abb. 154, 155, 156 Avril 2007, S. 291-293, Abb. 1, 2 und 4.
- Abb. 157 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10532604q/f29.item>
- Abb. 158, 197, 208 https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?REPRODUCTION_ID=16064
- Abb. 165 <https://sammlungenonline.albertina.at/?language=de#/query/32f339bc-17ac-4173-a5b6-253436361bc5>
- Abb. 169 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-209
- Abb. 171 https://www.getty.edu/art/exhibitions/belles_heures/anthony.html
- Abb. 173 <https://portail.biblissima.fr/ark:/43093/mdata2ed44cf11cd47fa1dcf490d50af276190b628900>
- Abb. 175 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72000271/f400.item.r=fr%205594#>
- Abb. 177 <https://www.bildindex.de/document/obj13850819>
- Abb. 178, 180, 182, 190 Faksimile, Libro de las Maravillas del Mundo Siloé, arte y bibliofilia, Burgos 2011.
- Abb. 181 <https://www.getty.edu/art/collection/object/10NKK7>
- Abb. 183, 184, 185, 187, 191, 193 <https://www.themorgan.org/collection/livre-des-merveilles-du-monde/thumbs>
- Abb. 189 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100230060/f277.item>
- Abb. 194, 195, 196, 198, 199, 204, 205, 211 <https://viewers.medialibrary.it/mirador/index.html?manifest=https://edl-jarvis.cultura.gov.it/meta/iiif/601e580c-c274-4f46-8296-e4755df8cc96/manifest>
- Abb. 200, 202, 206, 207, 213, 214 Woronowa/Sterligov 1996, S. 193–196, Abb 223, 234, 238, 239, 240 und 241.
- Abb. 201, 203, 210 López Piñero/Elaguina/ Garcia-Tejedor 2001, S. 191, 207 und 226.
- Abb. 212 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Offiziolo_-_L%27eterno_e_gli_eremiti.jpg
- Abb. 215, 216, 217 https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_58458&order=1&view=SINGLE
- Abb. 219, 220, 221 <https://initiale.irht.cnrs.fr/en/codex/7323>
- Abb. 223 <https://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10451?contenuMaterielId=4385>
- Abb. 224 <https://collections.vam.ac.uk/item/O1458900/book-of-hours-of-marguerite-manuscript-de-foix-marguerite/?carousel-image=2010EB6650>
- Abb. 225, 226 <https://11km-patrimoine.troyes-cm.fr/triomphe-de-petrarque-de-mediatheque-grand-troyes-a-cite-vitrail/#jp-carousel-1534>
- Abb. 228 <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8429>
- Abb. 229 <https://www.photo.rmn.fr/archive/13-573019-2C6NU06NOKFG.html>