

ARS NOVA VIII

JEAN PICHORE

Buchmaler, Graphiker und Verleger
in Paris um 1500.

ARS NOVA

Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination

Series Editors:

Maryan W. Ainsworth (New York)

Eberhard König (Berlin)

JEAN PICHORE

**Buchmaler, Graphiker und Verleger
in Paris um 1500.**

CAROLINE ZÖHL

BREPOLS

© 2004 – Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

D/2004/0095/163

ISBN 2-503-52194-0

Printed in the E.U. on acid-free paper

INHALT

EINLEITUNG	3
I. GESCHICHTE UND STAND DER FORSCHUNG	6
II QUELLEN, DATIERBARE WERKE UND AUFTRAGGEBER	15
II.1 Georges d'Amboise und seine Zahlungsanweisungen an Jehan Pichore	15
II.2 Die Civitas Dei (Paris, Bibliothèque nationale lat. 2070)	16
II.3 Weitere Handschriften von Pichore für Georges d'Amboise	18
II.4 Handschriften für das Königshaus	22
II.5 Zwei Pariser Stundenbuchdrucke von Jean Pichore und Remy de Laistre, 1504	22
II.6 Die Chants Royaux und weitere Handschriften für Louise von Savoyen	25
II.7 Verbindungen zum Buchwesen in Paris und Rouen: Ein Grundstücksverkauf und ein Rechtsstreit vor dem Zivilgericht	27
III. PICHORES STIL UND SEINE URSPRÜNGE	29
III.1 Pichores dokumentierte Miniaturen und die Pariser Buchmalerei um 1500	29
III.2 Pichores Mitarbeiter und Maler in seinem Umkreis	40
IV. DIE PICHORE-GRUPPE UND DAS PROBLEM DER HÄNDESCHEIDUNG	48
IV.1 Forschungspositionen und Probleme	48
IV.2 Pichore und der Meister von Petrarca's Triumph	49
IV.3 Pichore und Morgan 85	58
V. DER PARISER STUNDENBUCHDRUCK	61
V.1 Das Pariser Buchwesen um 1500	61
V.2 Forschung zum Stundenbuchdruck in Paris	64
V.3 Entstehung und Entwicklung des Stundenbuchs von der Handschrift zum Druck	65
V.4 Handschriftlicher Dekor und Buchmalerei in Drucken der Übergangszeit	67
V.5 Graphische Bilderserien für den Druck bis zum Auftreten von Jean Pichore	68
VI. DIE STUNDENBUCHDRUCKE VON JEAN PICHORE UND REMY DE LAISTRE	70
VI.1 Zwei Druckauflagen - Methodisches zur Beschreibung	70
VI.2 Text- und Bildfolge beider Ausgaben im Vergleich	75
VI.3 Der Bordürendekor	88
VI.4 Der Bildseitendekor	94
VII. PICHORES METALLSCHNITTSERIEN IN DEN DRUCKEN VON PICHORE UND DE LAISTRE	99
VII.1 Zum Problem der Datierung	99
VII.2 Pichores kleinere Metallschnitte des Quart-Stundenbuchs	102
VII.3 Pichores große Metallschnitte des Quart-Stundenbuchs	111
VII.4 Die Fortsetzung der Oktavserie in der Oktavausgabe	114
VII.5 Pichores Anfänge als Graphiker	120

VIII. PICHORES METALLSCHNITTSERIEN FÜR DEN PARISER STUNDENBUCHDRUCK ..	127
VIII.1 Die Entwicklung des Pariser Stundenbuchdrucks zwischen 1505 und 1520.....	127
VIII.2 Oktavserie für Simon Vostre mit Platten von Pichore und de Laistre.....	132
VIII.3 Oktavserie für Thielman Kerver mit Platten von Pichore und de Laistre	137
VIII.4 Oktavserie für Gillet und Germain Hardouin.....	138
VIII.5 Quartserie für Simon Vostre	142
VIII.6 Quartserie für Gillet und Germain Hardouin	144
VIII.7 Oktavserie für Guillaume Eustace	146
VIII.8 Kleine Halbfigurenserie, wahrscheinlich für Guillaume Eustace	148
VIII.9 Bilderreiche Kleinoktavserie für Jean Barbier und Guillaume Le Rouge	149
VIII.10 Späte Serien für Jean de Brie und Germain Hardouin	151
VIII.11 Bordürenzyklen.....	152
IX. SCHLUSSFOLGERUNGEN	156
ANHANG I. KATALOGBESCHREIBUNGEN DER STUNDENBUCHDRUCKE VON PICHORE UND DE LAISTRE.....	162
Quartausgabe vom 5. April 1504.....	162
Unikum der Oktavausgabe vom 25. September 1504.....	166
ANHANG II. PICHORES METALLSCHNITTSERIEN IN TABELLEN UND LISTEN.....	169
Tabellarische Übersicht aller Hauptbilderserien.....	170
Tabellarische Übersicht der Bordürenserien aus Pichores Werkstatt	171
Fragment einer Quartserie für Jean Pichore und Remy de Laistre, 1504	172
Oktavserie für Jean Pichore und Remy de Laistre, 1504	172
Oktavserie für Simon Vostre mit Platten von Pichore und de Laistre.....	173
Oktavserie für Kerver mit Platten von Pichore und de Laistre	174
Oktavserie für Gillet und Germain Hardouin.....	174
Quartserie für Simon Vostre	175
Quartserie für Gillet und Germain Hardouin	176
Oktavserie für Guillaume Eustace	177
Kleine Halbfigurenserie, wahrscheinlich für Eustace	179
Die bilderreiche Duodezserie für Barbier und Le Rouge.....	179
ANHANG III. HANDSCHRIFTENLISTE.....	182
LITERATUR.....	195
INDEX	210
ABBILDUNGSNACHWEISE	217
ABBILDUNGEN	219

DANK

Das vorliegende Buch entstand als Dissertation aus einem gemeinsamen Forschungsprojekt mit Ina Nettekoven zu den Metallschnittserien im Pariser Stundenbuchdruck, das Eberhard König als Projektleiter und Doktorvater über mehrere Jahre engagiert gefördert hat. Dank gebührt zunächst der Gerda Henkel-Stiftung für ein über drei Jahre gewährtes Stipendium, ohne das weder das Projekt noch die intensive Beschäftigung mit der Dissertation unter so günstigen Bedingungen möglich gewesen wären, wie auch für die Bezuschussung von Reise- und Fotomitteln.

Die entscheidende Anregung für das Thema meiner Dissertation gab mir Eberhard König, der sich über viele Jahre immer wieder mit der hier behandelten Buchmalerei beschäftigt hat. Er machte mich auf seine Entdeckung eines in der Forschung vergessenen Stundenbuchdrucks aufmerksam, den der Pariser Buchmaler verantwortet hat, und der sich als Schlüsselwerk für dessen Rolle im Buchdruck erwies. Während der Arbeit gewährte er mir beständig Einsicht in seine Kennerschaft und Erfahrung und ermutigte nachdrücklich auch einen Erkenntnisweg, der am Ende seiner Definition des Künstlers in mancher Hinsicht widerspricht. Für seinen freundschaftlichen Rat und seine offenerzige fachliche und persönliche Unterstützung danke ich ihm sehr. Klaus Niehr danke ich für seine Bereitschaft, die Dissertation als Zweitkorrektor zu betreuen, und seine ermutigende Kritik zur Publikation.

Außergewöhnlich großzügige und vertrauensvolle Unterstützung erwies mir auch Heribert Tenschert, der Ina Nettekoven und mir seine beständig wachsende Sammlung gedruckter Stundenbücher zum eingehenden Studium zur Verfügung stellte, zudem Zugang zu seinen Handschriften gewährte und in zahlreichen Gesprächen Anregung und Kritik bot. Schließlich war er mir eine wertvolle Hilfe, indem er die Publikation der Abbildungen aus seinen Drucken und Handschriften gestattete.

Zahlreiche Konservatoren in Bibliotheken und Museen gewährten mir Zugang zu allen Sammlungsbeständen, die für meine Arbeit von Belang waren. Ihnen gebührt mein herzlichster Dank. Für mancherlei Hilfe und fruchtbaren Austausch standen besonders die Mitarbeiter am Gesamtkatalog der Wiegendrucke, Wolfram Kardorf und Holger Nickel, sowie Cristina Dondi und Kristian Jensen am Bodleian Incunabular Cataloguing Project zur Verfügung. Für Entgegenkommen, Rat und Unterstützung gebührt mein Dank auch François Avril, Ursula Baurmeister, Holm Bevers, Isabelle Conihout, Thomas Dumont, Jean-Claude Garetta, Marie-Thérèse Gousset, John Goldfinch, David McKitterick, Marie-Pierre Lafitte, James Marrow, Eef Overgaauw, Rowan Watson und Roger Wieck.

Schließlich gilt vielen Freunden persönlicher Dank. Allen voran Ina Nettekoven, die meine Arbeit über Jahre intensiv begleitet hat. Ihr danke ich für vielerlei Unterstützung, vor allem aber für die Erfahrung, daß unsere gemeinsame Forschungsarbeit, manchen Kollegen zweifeln zum Trotz, nicht nur Bestand hatte und schließlich Früchte trug, sondern gleichzeitig die Freiheit bot, unterschiedliche Interessen gegenseitig zu befördern. Mara Hofmann war mir während der Arbeit an der Dissertation und insbesondere bei der Vorbereitung zur Drucklegung eine unermüdliche Zuhörererin und kompetente Lektorin. Gabi Bartz war über lange Zeit mit Geduld und Interesse beteiligt. Caroline Smout und Nina Zenker haben die Endfassung mit Geduld und Engagement lektoriert, und am Schluß half Gabrielle Novello bei der Fahrenkorrektur. Besonders gern und nicht zuletzt danke ich meiner Familie, die mit Verständnis, Kritik und heilsamer Distanz Anteil genommen, über Krisen hinweg geholfen und unschätzbar zum Gelingen beigetragen hat.

EINLEITUNG

Im Jahrzehnt um 1500 trat in der Pariser Kunst ein neuer, der Renaissance entschieden zugewandter Stil auf, nachdem zuvor spätgotische Formen noch fast ungebrochen das Bild bestimmt hatten. Während die Hauptstadt hundert Jahre zuvor eine eindrucksvolle künstlerische Blüte erlebt hatte, mußte sie ihre Vorrangstellung in der zweiten Hälfte des Hundertjährigen Krieges (1339-1453) infolge herber Niederlagen, englischer Besatzung und Rückzugs des Hofes an andere Zentren abtreten. Vornehmlich Tours hatte sich seit etwa 1450 als neue Metropole etabliert und brachte bedeutende Künstlertalente hervor; allen voran Jean Fouquet (um 1420-1478/81), der als erster französischer Künstler seiner Zeit nachweislich in Italien war und von dort neue Impulse mitbrachte. Fouquets offizieller Nachfolger wurde Jean Bourdichon (1456/57-1520/21) als Hofmaler unter vier französischen Königen. Künstlerisch allerdings beerbten ihn wohl seine Söhne und der erst jüngst überzeugend definierte Jean Poyer (tätig 1465-1501/03), dem großer Nachruhm beschert war. Auch Bourges, wo im letzten Viertel des Jahrhunderts Jean Colombe zwischen ca. 1463-1490 aktiv war, hatte Anteil an den neuen künstlerischen Entwicklungen. Paris erholte sich nach Kriegende langsamer. Künstler wanderten zunächst aus dem burgundischen Flandern und Nordfrankreich zu, wie Dokumente und der bis um 1500 vorherrschende Stil anonymen Meister belegen. Erst an der Schwelle zum 16. Jahrhundert unter der Regierung Ludwigs XII. (1498-1514) kam die Hauptstadt durch aufblühenden Handel zu neuer Bedeutung und wurde wieder zum Anziehungspunkt für den Hof. Entscheidenden Anteil an der Wiederbelebung von Wirtschaft, Kunst und Geistesleben hatte auch der 1470 an der Universität eingeführte Buchdruck.

Im Unterschied zu den Nachbarländern Deutschland, Italien und den Niederlanden hatte die französische Malerei des 15. Jahrhunderts ihren Platz vornehmlich in Büchern, während Tafel- und Wandmalerei nicht nur spärlich erhalten sind, sondern auch ursprünglich nicht die gleiche Bedeutung hatten. Spätmittelalterliche Graphik war in Frankreich ebenfalls weitgehend auf die Buchillustration beschränkt. Paris entwickelte sich schnell zum produktivsten Buchdruckzentrum des Landes, das ganz Frankreich und sogar das Ausland belieferte. Das populärste Erzeugnis des Buchdrucks waren seit Mitte der achtziger Jahre reich bebilderte Stundenbücher, die einen hohen Bedarf an Druckgraphik erzeugten. Den Pariser Buchmalerateliers boten sie damit ein umfangreiches neues Betätigungsfeld. Allerdings sollte die neue Technik die Handschriftenproduktion nicht so bald verdrängen. Vielmehr führte die anhaltende Nachfrage nach individuell gestaltbaren Luxushandschriften zu einer fruchtbaren Konkurrenz der beiden Buchtypen, die für einige Jahrzehnte einen gemeinsamen Markt bedienten. Die Buchgewerbe erlebten in dieser Übergangszeit einen umfassenden Umbruch, in dem sich viele Handwerker, Künstler und Händler neu orientierten, wobei sie häufig in beiden Sparten tätig wurden. Zwar geben nur wenige Dokumente explizit Auskunft über die Organisation der Buchproduktion in Paris um 1500, doch sind durch die neue Gepflogenheit des Buchdrucks, Drucker und Händler sowie Druckdaten in Kolophonen festzuhalten, zahlreiche Namen überliefert, deren Aktivitäten und wechselnde Kooperationen sich verfolgen und datieren lassen. Die spartenübergreifende Tätigkeit von Künstlern, die in den Schlußschriften nicht genannt wurden, sind zudem durch stilkritische Untersuchungen der Buchmalerei und Graphik ermittelbar.

Nachdem die gedruckte Buchillustration der Hauptstadt zunächst ebenfalls von niederländisch geprägten Künstlern bestimmt wurde, trat kurz nach der Jahrhundertwende auch hier ein markant mit dem Älteren brechender Stil auf, der eng mit dem nur wenig früher datierbaren Wandel in der Pariser Buchmalerei verbunden ist. Bei offenkundiger Verwandtschaft hat der neue Graphikstil eigene gattungsspezifische Anregungen aufgenommen, die auf die Pariser Buchmalerei erst vereinzelt im Umweg über den Druck Einfluß nahmen: Wegweisend waren die meisterhafte Linienkunst Schongauers, dessen Kupferstiche in ganz Europa verbreitet waren, sowie die bildhafte Erneuerung der Graphik durch Dürer. Verschiedene Zeugnisse verbinden Buchmalerei und Graphik dieser Zeit mit dem gleichen Namen: Jean Pichore.

Jean Pichore ist in Paris zwischen 1502 und 1521 als Buchmaler, Graphiker und Stundenbuchverleger durch mehrere Quellen nachgewiesen, von denen die meisten zwar schon im 19. Jahrhundert publiziert waren, jedoch bald in Vergessenheit gerieten und erst jüngst wiederentdeckt wurden. Den Stil seiner Buchmalerei verband man indes lange mit der Normandie, da von dem in Château Gaillon bei Rouen ansässigen Kardinallegaten und Kanzler Georges d'Amboise die bedeutendsten Aufträge für erhaltene bilderreiche Prachtkodizes in dieser Manier ausgingen. Noch bevor Pichores Name durch den Katalog zur großen Pariser Ausstellung von 1993 wieder ins Bewußtsein rückte, hatte die Forschung innerhalb der Stilgruppe mindestens zwei Varianten bestimmt, nach denen zwei unterscheidbare Künstlercharaktere definiert wurden. Den einen benannte man nach einer monumentalen Handschrift mit einer französischen Petrarca-Übersetzung (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594) als Meister von Petrarca's Triumpfen, den anderen stellte die New Yorker Ausstellung *The Last Flowering* 1982 anhand eines kleinen Stundenbuchs (New York, Pierpont Morgan Library, M. 85) als Meister von Morgan 85 vor. Soweit waren und sind die Tendenzen innerhalb des Stils unstrittig beschrieben.

Erst die Wiederentdeckung der Quellen brachte neue Bewegung in die Forschung, da eine der Stilvarianten dem überlieferten Maler Jean Pichore zuzuordnen und die andere zu ihm in Beziehung zu setzen war. Die Quellen bezeugen nun einerseits, daß der Maler über zwei Jahrzehnte in Paris tätig war und allenfalls gelegentlich nach Rouen gereist sein wird, andererseits sichern sie ihm die Bezahlung für Miniaturen in zwei Handschriften, die bei der Bestimmung der anonymen Œuvres bislang keine Rolle gespielt hatten, und drittens überliefern sie seine Beteiligung an zwei gedruckten Stundenbuchausgaben, die im Abstand von einigen Monaten im Jahr 1504 in Paris erschienen sind. Die Handschriften sind denkbar unterschiedlich: Die eine ist der erste Band der *Civitas Dei* des Augustinus (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 2070), entstanden um 1502 für Georges d'Amboise, in der nur zwei kleine, künstlerisch eher unbedeutende Miniaturen erhalten sind. Die andere gehört zu den größten bekannten Handschriften überhaupt und enthält 48 ganzseitige, tafeldartige Miniaturen sehr diversen Stils, für die Pichore 1518 – am Ende seiner dokumentierten Tätigkeit – mit Kindern und Gehilfen entlohnt wurde: Es sind die *Chants Royaux du Puy Notre-Dame d'Amiens* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145), deren Bilder mit Ausnahme des Frontispizes Tafelgemälde aus der Kathedrale von Amiens kopieren. Die Buchmalerei in beiden Handschriften ist letztlich so wenig repräsentativ für die eine oder andere Stilvariante, daß sie auch weiterhin keinesfalls in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückten. Zwar ordneten die Kenner Pichores Namen kontrovers entweder dem Meister von Petrarca's Triumpfen zu oder grenzten ihn gegen diesen Meister ab; für die stilkritische Begründung der abweichenden Entscheidungen hielt man sich allerdings weiterhin an die künstlerisch bedeutenderen anonymen Werke, in denen die Unterschiede klarer zutage treten. Die *Chants Royaux* galten hingegen als Beleg dafür, daß Pichore eine umfangreiche Werkstatt betrieb, deren Aktivität sich auch in anderen erhaltenen Kodizes nachweisen läßt. Der überlieferte Name und das bezeugte Werk erwiesen sich also eher als Irritation denn als Hilfe bei der kennerschaftlichen Ordnung der Buchmalerei.

Von den gedruckten Stundenbüchern mit Pichores Namen im Kolophon war bislang nur eines, das frühere vom April 1504, bekannt, und auch dieses verhalf nicht zu einer Einigung in der Frage nach Pichores Œuvre. Der Buchmaler ist darin nämlich nicht als Künstler genannt, sondern in der Verantwortung für den gesamten Druck, die er gemeinsam mit einem Partner – Remy de Laistre – übernommen hatte, wobei nicht deutlich wird, ob sie sich als Drucker oder als Verleger und Händler bezeichnen. Die Graphik in diesem Druck hat zwar nach Ansicht aller Stilkritiker auffällige Parallelen mit Pichores Buchmalerei, zugleich entfaltet sie aber ganz andere Wirkung, da zahlreiche Bildmuster auf deutsche Graphik, namentlich Schongauer und Dürer, zurückgehen und die Hand eines an diesen Vorbildern geschulten Formschneiders zudem die zugrundeliegenden Entwürfe stark verändert zu haben scheint.

Hier nun setzt die vorliegende Studie an, die im Unterschied zur bisherigen Forschung von der Graphik ausgegangen ist. Entstanden ist sie aus einem Forschungsprojekt zum Pariser Stundenbuchdruck, dessen Ergebnisse zu großen Teilen in den 2003 erschienenen Katalog der Sammlung Bibernühle (Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz) eingegangenen sind. Während die erste von Jean Pichore und Remy de Laistre herausgegebene Druckausgabe dort in einem Exemplar vertre-

ten ist, kann hier ein zweiter Druck der gleichen Kooperation aus demselben Jahr vorgestellt werden, dessen einziges erhaltenes Exemplar im Berliner Kupferstichkabinett verwahrt wird und der Handschriftenforschung bisher unbekannt war. Zwar ist der individuelle Stil eines Malers in der Buchmalerei unmittelbarer greifbar als in der Graphik, bei der stets eine mögliche Abweichung durch das Mitwirken eines Formschneiders eingerechnet werden muß, doch vermag Pichores Aktivität im Buchdruck der Einschätzung des Künstlers neue Impulse zu geben. Von zentraler Bedeutung ist dabei die zweite Druckausgabe vom September 1504, die im Unterschied zur ersten eine vollständige Serie des neuen Stils enthält und somit die Frage nach seiner persönlichen Beteiligung an der Graphik vor neue Voraussetzungen stellt. Zugleich bietet Pichores Doppelfunktion innerhalb der Buchherstellung ein außergewöhnliches Fallbeispiel des nur wenig dokumentierten Buchwesens im spätmittelalterlichen Paris.

Mit der Erkenntnis, daß ausgerechnet Jean Pichore aus Paris der Hauptvertreter jenes Stils war, der allen als *École de Rouen* vor Augen stand, hat sich erneut bestätigt, wie wenig in Frankreich ohne die Metropole zu denken ist. Die späteste urkundliche Notiz über Jean Pichore, 1965 einmal kurz erwähnt, aber verbindet Paris auf erhellende Weise mit der normannischen Erzbischofsstadt. Pichore wird in einem Pariser Rechtsstreit genannt – und an keiner Stelle erfährt man durch seine familiären Umstände mehr über ihn: Er war 1521 offenbar verwitwet und hatte drei Töchter, für die der Maler Ansprüche aus dem Erbe ihrer Großmutter mütterlicherseits erhob. Worum es in der Sache genau ging, wird nicht klar. Die Familie seiner Frau aber läßt aufmerken: Ein Schwager, Jean Bloimestre, war *libraire juré* der Pariser Universität, ein anderer, Jacques Le Roux, handelte mit dem für Drucker und Graphiker wertvollen Rohstoff Kupfer. Ausgerechnet in Rouen stößt man schließlich mehrfach auf Mitglieder einer Familie Le Roux, die dort sowohl im Buchwesen als auch als Bildhauer und Architekten im unmittelbaren Umfeld von Georges d'Amboise tätig waren.

I. GESCHICHTE UND STAND DER FORSCHUNG

Das Interesse an der Buchmalerei und Stundenbuchgraphik, die man heute mit Jean Pichore und dessen produktiver Pariser Werkstatt des beginnenden 16. Jahrhunderts verbindet, erwachte um die Mitte des 19. Jahrhunderts sowohl in der Handschriften- als auch in der Frühdruckforschung. Beide Fachgebiete legten in den folgenden Jahrzehnten entscheidende Grundlagen für die zunehmende Kenntnis der französischen Buchmalerei und des Frühdrucks. Am Anfang stand neben genialen Vorstößen des kenerschaftlich arbeitenden Grafen Durrieu die Erfassung der erhaltenen Handschriftenbestände in Pariser Bibliotheken mit ersten Ordnungsversuchen der Buchmalerei. Die französische Buch- und Tafelmalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts rückte erstmals 1904 mit der *Exposition des Primitifs Français* in großem Umfang ins öffentliche Bewußtsein und erfuhr neue Wertschätzung. Mit Werken, die man inzwischen Pichore zuschreibt, beschäftigten sich bereits im 19. Jahrhundert mehrere Einzelstudien, ohne jedoch die Bedeutung des überlieferten Namens für das gesamte Œuvre zu erkennen. Auch die meisten heute bekannten Archivalien wurden in dieser Zeit entdeckt und publiziert, darunter mehrere Erwähnungen Jean Pichores für die Jahre 1502 bis 1521.¹

Parallel entstanden umfangreiche Frühdruckkataloge, in denen auch die bis dahin unbekannte Graphik, vornehmlich allerdings nur für die Inkunabelzeit bis 1500, berücksichtigt ist.² Die zwei Stundenbuchausgaben, die Pichore mit dem heute nicht weiter bekannten Remy de Laistre herausgab, sind schon in Katalogen des 19. Jahrhunderts erfaßt.³ In der Folge wurden allerdings bereits veröffentlichte Quellen und Erkenntnisse häufig übersehen oder in ihrer Bedeutung für Pichores Œuvre nicht erkannt, so daß die Buchmalerei seines Stils erst in den 1990er Jahren wieder mit dem überlieferten Namen verknüpft und im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit für den Buchdruck betrachtet wurde.

Bibliothekaren und Frühdruckforschern galt Pichore aufgrund der Kolophone der von ihm verantworteten Stundenbücher bislang lediglich als einer der kleinen Pariser Drucker, dessen Unternehmen mit de Laistre nur kurzen Bestand hatte. Da Pichores Buchmalerei der Nachbardisziplin nicht bekannt war und die Handschriftenforschung umgekehrt den Buchdruck vernachlässigte, wurde seine Sonderstellung als Buchdrucker und Buchmaler weder von den einen noch von den anderen bedacht. Ein entscheidender Grund dafür besteht darin, daß die französische Graphik an der Schwelle zur Renaissance nicht als eigenes Forschungsgebiet und in den vorhandenen Überblickswerken allenfalls am Rande behandelt wird. Vergleiche zwischen Graphik und Buchmalerei dieser Zeit und erste Ansätze zur Zuschreibung der Druckentwürfe an Buchmaler gibt es erst in jüngster Zeit.⁴ Zudem setzte sich die Frühdruckforschung zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die Festlegung der Inkunabelzeit auf die Phase bis zum Jahr 1500 eine strenge Grenze, die jedoch nicht der tatsächlichen Entwicklung entspricht. Denn in Frankreich entwickelte der Buchdruck erst ab etwa 1520 eine eigene von Handschriften klar unterschiedene Ästhetik. Auch

¹ Vgl. Kapitel II.

² Vgl. Kapitel VIII.

³ Das Stundenbuch vom 5. April 1503 (1504 heutiger Zeitrechnung) findet sich zuerst bei Panzer (1793-1803, VII, S. 508, Nr. 66). Die Ausgabe vom 25. September 1504 nennt zuerst Ebert (1821, Spalte 774). Für vollständige bibliographische Angaben zu den Stundenbuchdrucken von Pichore und de Laistre vom 5. April 1503 (1504 heutiger Zeitrechnung) und vom 25. September 1504 vgl. Kapitel II und VI.

⁴ Zum Meister der Apokalypsenrose, der im letzten Jahrzehnt des 15. und im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Paris tätig war, vgl. zuletzt Avril/Reynaud (1993, Nr. 147), Nettekoven, in: Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Bd. I, S. 122-128, 228-234), Nettekoven Phil. Diss., Berlin 1999 (2005). Zu Pichore vgl. König (1994, S. 106 und Hinweise auf den Stil ohne Verbindung mit dem Namen 1978, S. 158-159 und S. 213, 1988, S. 71), Avril/Reynaud (1993, Nr. 157) und Zöhl in: Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Bd. I, S. 336-344, Bd. II, 449-453, 534-537, 660-666, 736-741). Weitere in Paris tätige Entwerfer für den Buchdruck bestimmten Delaunay (1995 und 2001) und Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003), Lorentz (2004).

die Graphik wurde in Frankreich im Unterschied zu den Nachbarländern Italien und Deutschland erst im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einer vom Buchdruck unabhängigen Kunstgattung. Sie übernahm die gleichen Funktionen wie gemalte Illustrationen in Handschriften und wurde häufig von denselben Künstlern entworfen. In der Übergangszeit zwischen Handschriftenproduktion und Buchdruck zwischen 1470 und etwa 1520 kam es daher zu direkter Konkurrenz und einer engen Verbindung von Buchmalerei und Graphik, die bislang nur in Ausschnitten für die Zeit vor 1500 betrachtet wurde.

Zwei Handschriften sind durch Quellen für Jean Pichore gesichert. 1836 hatte Alexis-Paulin Paris in seinem Katalog der französischen Handschriften der Pariser Bibliothèque nationale eine Zahlungsanweisung der Marienbruderschaft von Amiens publiziert, die *Jehan Pinchore* aus Paris mit Gehilfen und Kindern 1518 für die Ausmalung der *Chants royaux du Puy Notre Dame d'Amiens* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145) entlohnt.⁵

Weitere Dokumente zu Pichore machte Achille Deville zugänglich, als er 1850 die Rechnungsbücher und Inventare von Château de Gaillon, der Residenz des Erzbischofs von Rouen, veröffentlichte.⁶ In den nur für die Jahre 1501 bis 1503 erhaltenen Rechnungsbüchern aus der Zeit der Umgestaltung des Schlosses unter Kardinal Georges d'Amboise erscheint Pichore allerdings keinesfalls als wichtigster Buchmaler in dessen Diensten. Weitmas häufiger finden sich dort Zahlungen an Jean Serpin. Außer diesem beschäftigte Georges d'Amboise auch die Maler und Buchmaler Estienne du Monstier,⁷ Robert Boyvin und Nicolas Hiesse. An Jean Pichore, der zudem als auswärtiger Pariser Künstler bezeichnet wird, gehen nur Zahlungen für eine einzige bezeichnete Handschrift, nämlich eine *Civitas Dei* des Augustinus.

Delisle, der ab 1868 die Sammlung der Bibliothèque nationale in Paris nach Provenienzen erforschte, unternahm dabei auch den Versuch, erhaltene Manuskripte aus dem Château de Gaillon nach den Angaben in Inventaren und Rechnungen in der Bibliothèque nationale zu identifizieren. Unter den zwischen 1501 und 1503 bezahlten Handschriften konnte er nur den ersten Band der Augustinus-Handschrift, für den Pichore bezahlt wurde, mit dem heute als lat. 2070 geführten Manuskript identifizieren, dessen zwei erhaltenen Miniaturen er jedoch nur eine Fußnote widmete.⁸ Dabei übersah er, daß mit den *Chants Royaux* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145), die er unter den Aufträgen für Louise von Savoyen nennt, bereits eine Handschrift des gleichen Stils mit dem in den Quellen Jean *Pinchore* genannten Künstler verbunden war. Da Delisle dem Pariser Maler Pichore also keinen entscheidenden Anteil beimaß, bezeichnete er die Buchmalerei in den Handschriften für den einflußreichen Kardinallegaten und Rouennaiser Erzbischof Georges d'Amboise als *École de Rouen*.

Den Stil dieser Schule sah er am besten in einigen opulent ausgestatteten Folio-Handschriften in der Bibliothèque nationale repräsentiert, die er Georges d'Amboise auch ohne Quellen anhand von Wappen, Devisen und Kolophonon zuordnen konnte. Es handelt sich um zwei sehr bilderreiche Chroniken, eine zweibändige *Chronique de Monstrelet* (fr. 2678 und 2679) und die nur mit ihrem zweiten Teil erhal-

⁵ Amiens, Bibliothèque municipale, Archives de la ville d'Amiens, CC 95 fol. 151-152, Gilbert (1833), Paris (1836, I, S. 302), Durand (1911, S. V, Anm. 2).

⁶ Archives Départementales de la Seine-Maritime G 614 und G 615 (Zahlungsanweisungen für die Jahre 1501 bis 1503, vgl. Deville, 1850, S. 437 und 442-443 sowie Beaurepaire, 1866, S. 293-294), G 867 (undatiertes, vermutlich erstes Inventar, Deville, 1850, S. 486-499, Inventaire des livres, S. 497-499), G 866 (Inventar 1508, Deville, 1850, S. 500-529, La Librairie dud. Chasteau de Gaillon: S. 521-528), G 868 (Inventar 1550, Deville, 1850, S. 529-559, La Librarie de Monsieur, S. 548-559).

⁷ Nach den Quellen wird der Name von Deville (1850, S. 438) als Monstier, und von Ritter und Lafond (1913 S. 9, Anm. I, Archives de la Seine Inférieure G 3047 ff.) als Moustier transkribiert.

⁸ Delisle (1868-1881, Bd. I, S. 246, Anmerkung 4 und S. 254): *Ce manuscrit n'offre rien de bien remarquable, sinon peut-être les efforts du copiste pour imiter le faire des écrivains d'Italie. Statt dessen verweist er auf die großen anhand von Wappen und Devisen identifizierbaren Chronikhandschriften: Comme exemple du talent des artistes employés par le cardinal d'Amboise il vaut mieux citer trois grands volumes dont les copistes et les enlumineurs, sans rompre avec les traditions de calligraphie françaises, ont puisé d'heureuses inspirations dans les livres que l'Italie commençait à répandre dans nos bibliothèques.*

tene *Fleur des Histoires* von Mansel (fr. 54). Zu diesen gesellte er aufgrund stilistischer Verwandtschaft und der Hinweise auf ihre Entstehung in Rouen zwei äußerst beeindruckend mit ganzseitigen Miniaturen gestaltete Petrarca-Übersetzungen, die für Ludwig XII. bestimmt waren: die *Triumphes* (fr. 594) und die *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (fr. 225). Diese bedeutenden, großformatigen und reich ausgestatteten Handschriften gelten mit einigen weiteren bis heute als Hauptwerke dieses Stils, wobei in der jüngeren Forschung diskutiert wird, ob tatsächlich beide von ein und derselben Hand, das hieße von Pichore selbst, verantwortet und ausgeführt wurden.⁹

Paul Durrieu gab 1894 in einem Aufsatz mit Jean-Jacques Marquet de Vasselot über die französischen Bilderhandschriften der *Heroïdes* von Ovid der vermeintlich in Rouen tätigen Schule zwei weitere Handschriften der Bibliothèque nationale: fr. 873 und fr. 874.¹⁰ Die Stilgruppe sahen sie trotz der augenfälligen italienischen Einflüsse in der französischen Kunst verhaftet und führten deren monumentale Figurenauffassung im wesentlichen auf Jean Bourdichon zurück, der als langjähriger Hofmaler in der Nachfolge Fouquets in Tours besonders entschieden großfigurig-nahsichtige Kompositionen bevorzugte. Unter den von Georges d'Amboise entlohnten Malern galt den Autoren Jean Serpin als der führende und die anderen als dessen Mitarbeiter. Zwar erwähnten auch sie Pichore als Maler der *Chants royaux du Puy Notre Dame d'Amiens* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145), verglichen den Stil des Frontispizes jedoch nicht mit dem der übrigen Handschriften der Gruppe, so daß der eigentlich hauptverantwortliche Künstler in ihrer Wahrnehmung weiterhin nur eine untergeordnete Rolle spielte.¹¹

Beiträge der Frühdruckforschung aus dieser Zeit, in denen zwei weitere Pariser Quellen über Pichore publiziert wurden, hätten die Bedeutung des Malers für die Frage nach der Urheberschaft der Buchmalerei stärken können. Sie wurden aber von der Handschriftenforschung nicht wahrgenommen. So hatte Philippe Renouard Pichore bereits 1898 mit dem Drucker oder Verleger *Pychoire* identifiziert, der im Kolophon eines am 5. April 1504 gedruckten Stundenbuchs genannt wird, bezog sich dabei aber nicht auf die Rechnungsbücher von Gaillon, sondern auf ein bislang nicht herangezogenes Dokument aus dem Jahr 1520, in dem Pichore als *historieur* bezeichnet wird. Renouard verfolgte mit seinem Katalog der am Pariser Druckwesen des 15. und 16. Jahrhunderts beteiligten Handwerker und Händler kein kunsthistorisches Interesse und erörterte den Stil der Illustrationen nicht. Allein aufgrund des Dokuments ging Renouard davon aus, der Buchmaler habe die Graphiken in seinem Druck vom April 1504 zweifellos von eigener Hand geschnitten und übersah dabei, daß der Bilddekor dieser Ausgabe stilistisch nicht einheitlich ist und folglich nicht von einem Künstler stammen kann.¹²

⁹ Vgl. vor allem König (1992) und Avril/Reynaud (1993).

¹⁰ Durrieu/Vasselot (1894). Fr. 873 und fr. 874 der Bibliothèque nationale sehen die Autoren etwas später entstanden als die von Delisle genannten Handschriften, da die erste vermehrt italienische Einflüsse verarbeitet und an der zweiten ein jüngerer Werkstattmitarbeiter beteiligt gewesen sei, der auch an einer weiteren Handschrift mit Petrarcas französisch übersetzten *Triumphes* (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 5065) mitgearbeitet habe. In einem Vortrag vor der Société des Antiquaires de France schrieb Durrieu (1906, S. 236) der Malergruppe zusätzlich die große Bilderchronik *Antiquitates Judaicae*, ms. 1581 der Bibliothèque Mazarine in Paris, zu: *En réalité, les miniatures sont l'oeuvre d'un remarquable groupe d'artistes, qui a travaillé en Normandie et à particulier à Rouen, au commencement du XVI^e siècle, et dont faisaient partie, avec un Parisien nommé Jean Pichore, les enlumineurs Jean Serpin, Étienne du Monstiers, Nicolas Hiesse et Robert Boyvin.*

¹¹ Vgl. Durrieu (1894, S. 9 und 1911, S. 748).

¹² Renouard (1898/1965, VI., S. 515) schrieb: *On trouve son nom associé à celui de Remy de Laistre sur un livre d'Heures à l'usage de Rome imprimé en 1503, dont il a sans doute gravé les figures [...] (Arch. Hopit. de Paris, Hôtel Dieu, 6589). Brigitte Moreau und Jeanne Veyrin-Forrer vermuteten in der überarbeiteten Neuausgabe (Renouard 1898/1965, S. 357, Pychoire), Pichore habe als Entwerfer für Vostre gearbeitet: *On trouve son nom, associé à celui de Remy de Laistre, sur un livre d'Heures à l'usage de Rome imprimé en 1503 (1504 n. st.) [...] Il figure dans un compte de 1520 et dans un arrêt de 1521, avec la qualification d'historieur, ce qui fait penser qu'il a contribué à l'illustration des Heures de Simon Vostre.* Zudem nennen sie neben dem bereits von Renouard genannten Dokument von 1520 ein weiteres von 1521 (Arch. nat., X1 A 1523 fol. 315), in dem auch Pichores Frau Marie le Roux und drei Töchter Marguerite, Catherine und Gaete genannt sind. Der Hinweis auf dieses Dokument ist der jüngeren Forschung entgangen.*

1907 erkannte Paul Lacombe in der Einleitung seines Katalogs der gedruckten Stundenbücher in Pariser Bibliotheken die Verbindung zwischen dem Druckverleger Pichore und dem in den Rechnungsbüchern von Gaillon überlieferten Buchmaler, ohne jedoch das von Renouard genannte Dokument von 1520 zu berücksichtigen.¹³ Der wegen seiner bibliographischen Ausführlichkeit und der noch heute gültigen Angaben zur Aufbewahrung der Bücher unverzichtbare Katalog erfaßt wiederum die Buchgraphik nur summarisch und zieht daher keine weiteren Schlüsse zu Pichores Rolle als Künstler im Buchdruck.

Wegweisend für die Erforschung der Graphikzyklen in gedruckten Stundenbüchern aus Paris war dagegen der 1910 erschienene Katalog der Sammlung Fairfax Murray. Hugh William Davis versuchte darin eine systematische Einteilung der ganzseitigen Bilder in verschiedene *sets*, bei deren Unterscheidung er allerdings auch stilistisch unterschiedliche Metallschnitte in einer Serie zusammenfaßte, sofern diese etwa gleichzeitig in den Drucken auftauchen.¹⁴ Renouards Hinweis darauf, daß der 1504 als Verleger tätige Pichore auch Buchmaler war und daher als Entwerfer der Metallschnitte in Frage kommt, war Davies offenbar genauso entgangen wie Ruth Mortimer, die 1964 im Katalog der Drucke des 16. Jahrhunderts in Harvard dessen Serieneinteilung zugrunde legte und in einigen Punkten korrigierte.¹⁵ Eine konsequente Einteilung der Zyklen nach Stilgruppen und deren Zuschreibung an Pariser Buchmaler bot erst kürzlich der dreibändige Katalog der Sammlung Bibernühle, Antiquariat Heribert Tenschert.¹⁶

Eine zusammenhängende Darstellung der zentralen profanen Handschriften und eine erste Abhandlung über Stundenbücher dieses Stils bot 1913 die Monographie von Georges Ritter und Jean Lafond *Manuscrits à Peintures de l'École de Rouen - Livres d'Heures Normands*, in der die Stilargumente durch zahlreiche Abbildungen offengelegt sind. Ritter ordnete die großen Handschriften nach Aufträgen für den König und für Georges d'Amboise, ohne jedoch von Pichore und den für ihn gesicherten Miniaturen auszugehen. Er hielt sich vielmehr an die schon von Delisle und Durrieu als Werke einer Schule von Rouen zusammengestellten repräsentativen Kodizes.¹⁷ Zwar wies Lafond sogar auf Pichore und die Zahlungsbelege für die *Civitas Dei* (Bibliothèque nationale, lat. 2070) hin, doch maß er dessen Pariser Wohnsitz keine Bedeutung für die Herkunft des Stils bei, so daß der Titel des Buches den irreführenden Begriff "Schule von Rouen" auf Dauer für die Forschung etablierte.

Ritter und Lafond versuchten erstmals systematisch, in der Gruppe mehrere Maler zu trennen, wobei sie zwischen den ganz in einem Stil, aber nicht von derselben Hand gestalteten Petrarca-Handschriften und den von einem Team unterschiedlicher Künstler ausgeführten Chroniken unterschieden. In vieler Hinsicht stimmt ihre Einschätzung der Stilunterschiede mit neueren Forschungspositionen überein. Da jedoch beispielsweise die Zuschreibung des *Flavius Josephus* (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581)

¹³ Lacombe (1907, S. LXXX).

¹⁴ Davies (1910, Nr. 252-280; 691-697).

¹⁵ Mortimer (1964, S. 363-408).

¹⁶ Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003). Meine hier publizierte Dissertation (Zöhl, Phil. Diss. Berlin 1999) war dabei grundlegend für die Bestimmung der pichoresken Graphik nach 1500, während Ina Nettekoven vorrangig die Inkunabelgraphik bearbeitete (Nettekoven, Phil. Diss. Berlin 1999, publiziert 2004).

¹⁷ Ritter/Lafond (1913, S. 14-15, Fußnote 4). Zur *Civitas Dei* wiederholen sie nur die oben zitierte Notiz von Delisle (1868, S. 254). Einflußreich für die weitere Forschung war auch, daß Ritter und Lafond für ihr Bild der Schule auf Reproduktionen aus der *Civitas Dei* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 2070) und den *Chants Royaux* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145) verzichteten, die Bildseiten der beiden Petrarca-Handschriften (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225 und 594) und der *Antiquitates Judaicae* (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581) aber vollständig abbildeten. Die einzige Abbildung einer Miniatur der *Civitas Dei* bietet Laborde (1909, Abbildung Tafel CLXXII). Ein Schwarzweiß-Faksimile der *Chants Royaux* in geringer Auflage erschien 1911 (Durand 1911), und Farbproduktionen aller Miniaturen sind erst seit 1997 in einer populärwissenschaftlichen Publikation greifbar (Duvanel/Leroy/Pinette 1997). Daher kennt man von dieser Handschrift meist nur die Dedikationsminiatur.

an Pichore als Hauptmaler nicht begründet wird und die anderen Maler kaum eigenes Profil gewinnen, blieb ihre Unterscheidung der beteiligten Künstler schwer nachvollziehbar und hatte wenig Wirkung auf die folgende Forschung.¹⁸

Einen entscheidenden, aber jahrzehntelang nicht beachteten Beitrag zur Identifizierung der Maler leistete 1949 Françoise Lehoux, indem sie zwei Künstler innerhalb der Gruppe greifbar machte, die tatsächlich aus Rouen stammen: Mit Senecas *Epistolae* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 8551) entdeckte sie eine weitere erhaltene Handschrift aus den Rechnungsbüchern und Inventaren von Château de Gaillon; für diese wurden Jean Serpin und Robert Boyvin bezahlt.¹⁹ Da die Handschrift nur eine Miniatur enthält und Boyvin für diese entlohnt wurde, konnte Lehoux nachweisen, daß Serpin nicht, wie Durrieu annahm, hauptverantwortlich für die Miniaturen war, sondern ein Dekormaler, dessen charakteristischer Stil sich in mehreren Handschriften der Gruppe nachweisen läßt. Aufgrund der Quellenlage müssen beide Bordürentypen der Seneca-Handschrift, Renaissancebordüren nach italienischem Vorbild und illusionistische Blumenbordüren flämischer Art, von Serpin stammen, dessen Hand Lehoux stilistisch begründet auch im Randdekor des *Flavius Josephus* der Bibliothèque Mazarine erkannte; dort ist ebenfalls der durch seine flache Malweise gut erkennbare Robert Boyvin an den Miniaturen beteiligt, der sich deutlich vom Hauptmaler unterscheidet. Diese wichtige Beobachtung zu formulieren, blieb jedoch François Avril vorbehalten.²⁰

Umfang und Diversität der Handschriftenproduktion um den Hauptmaler des Kardinals d'Amboise zeigt die Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, die Otto Pächt und Dagmar Thoss 1977 katalogisierten. Zwar unternahmen die Autoren nicht den Versuch, einzelne Künstler mit dokumentarisch überlieferten Namen zu belegen, doch unterschieden sie die in den einzelnen Handschriften nebeneinander arbeitenden Maler und wiesen deren Beteiligung auch in Manuskripten anderer Bibliotheken nach. So erkannten sie beispielsweise in einer zweibändigen Prosaübersetzung von Petrarcas *Triumphes* (cod. 2581 und 2582) allein acht verschiedene Hände, die zum Teil auch an Handschriften des gleichen Textes in Pariser Bibliotheken mitgearbeitet haben.²¹ Zudem konstatierten sie, daß Gehilfen zuweilen Kompositionen des Hauptmeisters ausführten und stellten die Verbindung zwischen den Triumph-Handschriften und einem Pariser Druck her, dem gleiche Vorlagen zugrunde liegen.²²

Die von Pächt und Thoss 1977 unter dem von Ritter und Lafond geprägten Begriff „Schule von Rouen“ versammelten Handschriften zeigen die auffällige Häufung einiger sonst eher selten illustrierter profaner Texte in französischen Übersetzungen und erscheinen im Unterschied zu den Prachtkodizes für Georges d'Amboise als Produkte einer spezialisierten Werkstattproduktion nach gleichen Vorlagen. Neben Petrarcas *Triumphes* und *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 224

¹⁸ Die Geschichte der Zuschreibung dieser Handschrift an Pichore begann 1911 mit dem wenig überzeugenden Versuch François de Mélys, in drei Miniaturen der *Antiquitates Judaicae* (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581) Signaturen der in den Rechnungen von Gaillon erwähnten Künstler Jean Serpin, Nicolas Huse und Jean Pichore nachzuweisen. Ritter und Lafond akzeptieren diese vermeintliche Signatur zwar nicht, doch nennt Lafond im zweiten Teil des Buches Pichore ohne weitere Diskussion den Hauptmaler des *Flavius Josephus*. Unabhängig von Mély und Lafond wird die Handschrift auch von Avril und Reynaud (1993, Nr. 234) Pichore als Hauptverantwortlichem zugeschrieben.

¹⁹ Archives Départementales de la Seine-Maritime G 614 und G 615, vgl. Deville (1850, S. 443). Delaunay (1995, S. 213, Anm. 12) transkribiert den Namen des Buchmalers als *Robinet Boyvin*.

²⁰ Vgl. Avril/Reynaud (1993, S. 413-414, Nr. 235) mit Verweis auf Isabelle Delaunay: *L'enluminure rouennaise à travers la production des livres d'heures dès la fin du xv^e au début du XVI^e siècle*, Paris 1991, DEA histoire de l'art, Université Paris I.

²¹ Vgl. fr. 12424 der Bibliothèque nationale und ms. 5065 der Bibliothèque de l'Arsenal. Zu dieser Gruppe gehören auch die stilistisch weiter entfernte Handschrift fr. 223 der Pariser Bibliothèque nationale und die *Triumphes der Anne de Polignac* (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM NF I), deren Kompositionen auf die gleiche Vorlagengruppe zurückgehen.

²² Barthélémy Vêrad, *Triumphes de Petrarque*, Paris 1514 (Bibliothèque nationale, Réserve Yd 80). Vgl. auch Mortimer (1964, Nr. 423).

und 225) sind dies vor allem Ovids Briefdichtung *Héroïdes*,²³ ein offenbar besonders häufig kopierter Text über die Bestattung der Königin Anne de Bretagne²⁴ sowie die allgemein sehr populären Stundenbücher.²⁵ In dieser Handschriftengruppe sind neue Mitarbeiter erkennbar, während andere, die an den zentralen Kodizes für Georges d'Amboise beteiligt waren, nicht mitgearbeitet haben. Vereinfachte Versionen der gleichen Bildvorlagen und flüchtigere Ausführung der Malerei lassen vermuten, daß hier eine spätere Werkstattproduktion greifbar wird.²⁶

Nachdem die Stilgruppe noch meist unter den Begriffen „Schule von Rouen“ oder „Bourdichon-Nachfolge“ geführt worden war, sammelte Eberhard König 1978 Hinweise auf die Verbindung des Hauptstils der Buchmalerei für Georges d'Amboise mit Pariser Stundenbuchhandschriften und Drucken.²⁷ Dabei ging er von der schon früher geäußerten Beobachtung aus, daß sich in der älteren Rouennaiser Buchkunst keine Voraussetzungen für den um 1500 plötzlich dort auftauchenden, monumentalen Stil finden lassen und verwies stattdessen auf die Verwendung gleicher Bildvorlagen für Miniaturen der Schule und Metallschnitte stilverwandter Pariser Stundenbuchgraphik.²⁸ Da ihm zu dem Zeitpunkt die Quellen zu Pichores Pariser Herkunft allerdings in ihrer Bedeutung noch entgangen waren und er wesentliche Quellen des Stils zu recht auch in der Buchmalerei der Fouquet-Nachfolge in Tours erkannte, ist er diesen Beobachtungen

-
- ²³ Die Gruppe der von Durrieu zuerst versammelten Heroiden-Handschriften ergänzt der Katalog neben dem beschriebenen Exemplar, cod. 2624 der Österreichischen Nationalbibliothek, auf das schon Ritter und Lafond hingewiesen hatten, um einen bis dahin nicht genannten Kodex in der Assemblée nationale in Paris (Bibliothèque de la Chambre des Députés, ms. 1466). Stilistisch eng mit dem Wiener Exemplar verbunden sehen sie auch die *Vie des femmes célèbres* von Anthoine du Fours des Musée Dobrée in Nantes, ms. 17 sowie ein Stundenbuch in Oxford (Bodleian Library, ms. canon. liturg. 178, vgl. Pächt/Alexander 1966, Nr. 827, Taf. LX). Pächt und Alexander (1966) verzeichnen zudem zwei weitere Handschriften der engeren Stilgruppe um Pichore (Oxford, Bodleian Library, Douce 92, Nr. 824 und ms. laud. misc. 419, Nr. 846), ohne sie jedoch stilistisch einzuordnen.
- ²⁴ Von den *Obsèques d'Anne de Bretagne* besitzt die Österreichische Nationalbibliothek ein Exemplar (S. n. 12733), das die Autoren zu Recht vom Kern der Gruppe absetzen, das aber vermutlich nach einem Vorbild dieses Stils (Paris, Petit Palais, Collection Dutuit 665) entstanden ist. Weitere Exemplare des Textes sind: Paris, Bibliothèque nationale mss. fr. 5094, 5095, 5097, 5098, 5099, 5100, 5101 und 25158, Paris Petit Palais, Collection Dutuit 664, Lyon, Bibliothèque municipale ms. 894 (vgl. Gazette des Beaux-Arts 1965, S. 314), Rom, Biblioteca Vaticana, Reg. Lat. 927, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. gall. 20, London, British Library, Add. ms. 6277 und Cott. Vesp. B. II, Sotheby, 10. Juli 1967, Lot. 71 (vgl. Pächt/Thoss, 1977, S. 16). Dazu sind die dort nicht genannten Handschriften Paris, Bibliothèque de l'Arsenal ms. 5224 und Rennes, Bibliothèque municipale, ms. 332 (183) zu nennen. Von Plutarch besitzt die Österreichische Nationalbibliothek ein Exemplar der *Viten des Demosthenes, Cicero und Cato* (cod. 2565), dazu Pseudo-Plutarch, *Recte Donato Acciajoli, Vita Hannibalis* (cod. 2587) und Orosius, *Historiarum libri septem e recensione Aeneae Vulpis* (cod. 41). Ein Exemplar von Plutarchs *Diskurs über die Hochzeit von Pollion und Euridike* hat die Russische Nationalbibliothek in St. Petersburg, Fr. Q.v.III.3 (Laborde, 1936-38, Nr. 131 und Woronowa/Sterligow 1996, S. 189-192).
- ²⁵ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1906 und 1927, die von verschiedenen Künstlern ausgemalt wurden.
- ²⁶ Pächt und Thoss, die keinen Maler benennen, beschreiben dieses Phänomen, ohne Schlüsse auf die Werkstattstruktur zu ziehen.
- ²⁷ Die Bezeichnung Bourdichon-Nachfolge für Handschriften, die man heute Pichore, seiner Werkstatt oder eigenständigen Malern seines Umkreises zuschreibt, findet man vor allem in Publikationen, die sich nur am Rande mit diesem Stil beschäftigen: So bei Delisle (1913) in seinem Buch zu den *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* von Bourdichon. Limousin (1954, S. 91-92), ebenfalls zu Bourdichon, beschreibt einige Handschriften der Pichoregruppe letztlich nach Ritter und Lafond als *atelier normand*, das als Nachfolgewerkstatt Bourdichons beschrieben wird. Dieser Sicht folgt Beer (1965) in ihrer Beschreibung der pichoresken Handschrift Kodex Durlach 1, der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. Auch Lafond (1927) verband das Stundenbuch Martainville 183, der Bibliothèque municipale in Rouen, nach dem hier ein eigener Maler aus Pichores Umkreis benannt wird, mit Bourdichon. Porcher (1959, S. 81) führte den Stil der *Triumphes* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594) auf Bourdichon und Colombe zurück.
- ²⁸ Vgl. Durrieu (1894 und 1911) und Porcher (1959, Nr. 357), König (1978) mit Vergleichen von Textformularen und Schriften mit Pariser Stundenbuchhandschriften und Drucken sowie den Hinweis auf die Zusammenarbeit eines Künstlers der Gruppe mit einem Pariser Buchmaler (Meister der Apokalypsenrose oder der Très petites heures der Anne de Bretagne) und Georges Trubert in dem Stundenbuch ms. 21 in Waddesdon Manor.

nicht in letzter Konsequenz gefolgt, siedelte aber den Stil um 1490 in der Hauptstadt an.²⁹ Nach einem Hauptwerk dieses Stils definierte er als wichtigsten Maler den *Meister von Petrarca's Triumphen*.³⁰

John Plummer übernahm 1982 anlässlich der großen Ausstellung *The Last Flowering* diesen Namen für die Zuschreibung zweier Stundenbücher der Pierpont Morgan Library (Morgan 356 und 618) und etablierte ihn als *Master of Petrarch's Triumphs* für die weitere Forschung.³¹ Diesen stellte er an die Spitze einer produktiven Werkstatt und zahlreicher Nachahmer, die häufig schwer zu unterscheiden sind. Anregungen für den neuartigen Stil des Meisters von Petrarca's Triumphen sah er in Tours bei Jean Bourdichon und dem erst kurz zuvor von François Avril mit einem Œuvre ausgestatteten Jean Poyer, denn die ältere wie auch die zeitgenössische Rouennaiser Malerei biete dafür keine Voraussetzungen.³² Zur Ordnung der Gruppe unternahm Plummer einen entscheidenden Schritt, indem er den Meister gegen einen zweiten Maler sehr ähnlichen Stils abgrenzte, der in zwei Stundenbüchern der Pierpont Morgan Library (M. 291 und M. 292) mit Jean Bourdichon zusammengearbeitet hat und folglich in Tours gewesen sein muß. Den so definierten Künstler benannte er nach der Signatur eines weiteren, ganz in eigener Verantwortung gestalteten Stundenbuchs Meister von Morgan 85.³³

François Avril gab 1991 die entscheidenden Hinweise, die den heutigen Forschungsstand begründeten; seither gilt die ehemalige Schule von Rouen einhellig als Pariser Buchmalerei.³⁴ Bei der Zuschreibung der Miniaturen in der *Chronique de Monstrelet* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 2678 und 2679) an Jean Pichore und Robert Boyvin recurrierte er implizit auf die mit Dokumenten verbundenen Arbeiten, die schon seit dem 19. Jahrhundert bekannt waren, in der stilkritischen Forschung jedoch zu wenig berücksichtigt wurden und erkannte im Miniaturenstil der Chronik die beiden namentlich bekannten Maler.

Kurz darauf charakterisierte Eberhard König 1992 in einer Monographie zur *Chronique de Froissart* des Kardinals Georges d'Amboise (Privatbesitz, vormals Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz, LM IV, Nr. 3) zwei eigenständige Maler innerhalb des für Pichore in Frage kommenden Stils und schrieb ihnen jeweils ein eigenes Œuvre zu.³⁵ Jean Pichore, dessen Lebensweg König anhand der erhaltenen Handschriften nachzuvollziehen versuchte, ist für ihn stilistisch begründet der Meister von Petrarca's Triumphen, der einige bedeutende Handschriften ganz allein illustriert hat und in den Chroniken für Georges d'Amboise stets den Vorrang vor seinen Mitarbeitern erhielt. Während sich einige Maler in den verschiedenen Kooperationen zweifellos abgrenzen lassen, gewinnt für König in unmittelbarer Umgebung des Meisters nur ein weiterer Künstler eigenes Profil. Diesen definiert er auf der Basis des von Plummer anhand von Stundenbüchern beschriebenen Meisters von Morgan 85, weist ihm aber

²⁹ König (1978, S. 270, Anm. 139) gab nur einen knappen Hinweis auf Pichores Namen in den Rechnungsbüchern von Château de Gaillon.

³⁰ Paris, Bibliothèque nationale fr. 594. König (1978, S. 188). Vgl. auch König (1988) zum *Stundenbuch der Maria Stuart* (Abtshausen, Besitz des Herzoglichen Hauses Württemberg), König (1992) zum *Froissart des Georges d'Amboise* und König (1994) zum *Vatikanischen Stundenbuch Barberinus latinus 487*.

³¹ Plummer (1982, S. 90-91, Nr. 116 und Nr. 117).

³² Avril hatte in den 1970er Jahren für den im 16. Jahrhundert berühmten Künstler Poyer ein Werk versammelt, das Plummer 1982 publizierte (1982, S. 85-89 Nr. 111-115). Zur Diskussion um Poyers Œuvre vgl. auch Backhouse (1983, 1987); Avril/Reynaud (1993); Girault (1995). Die hier verwendete neue Schreibweise des Namens – Poyer statt Poyet begründete Mara Hofmann (2004, Phil. Diss., Berlin 2001).

³³ Plummer (1982, S. 84-85, Nr. 108 und 109, S. 91-92, Nr. 118).

³⁴ Avril konstatierte (1991, S. 106-107) nur beiläufig im Katalogeintrag Nr. 43 zu Senecas *Epistolae* (Bibliothèque nationale, lat. 8551) die bei Lehoux noch nicht geäußerte Erkenntnis, der Rouennaiser Boyvin habe mit Pichore zusammen die *Chronique de Monstrelet* (Bibliothèque nationale, fr. 2678 und 2679) für Georges d'Amboise illuminiert. Diese König gegenüber persönlich erläuterte Angabe nutzte dieser 1992 in seinem Text zur *Chronique de Froissart* (derzeit Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, heute in Privatbesitz) für eine ausführliche Zusammenfassung der Forschungslage und eine erste Zusammenstellung von Pichores Œuvre.

³⁵ König (1992, LM IV).

außerdem in einer der historischen Handschriften für Georges d'Amboise die Hauptverantwortung zu. Nach den *Antiquitates Judaicae* (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581) schlug er vor, den Maler in Flavius-Josephus-Meister umzubenennen. Das Verhältnis zwischen den beiden Künstlern beschrieb König anhand der erhaltenen Arbeiten, in denen er beide Hände erkannte. Zwar konstatiert er keinen großen Altersunterschied, bezeichnet den Flavius-Josephus-Meister aber als Schüler Pichores, der allerdings in den Aufträgen für Georges d'Amboise als selbständiger Buchmaler aufträte und in der von König als späteste datierten, namengebenden Chronik sogar das Frontispiz zum Prolog habe ausführen dürfen.³⁶

Ein anderes Bild von Pichore und seinem Umkreis vermittelt der 1993 anlässlich der Pariser Ausstellung *Quant la peinture était dans les livres* erschienene Katalog von François Avril und Nicole Reynaud.³⁷ Während Pichores gesichertes Werk hier zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem von ihm verantworteten Stundenbuchdruck vom April 1504 dargestellt wird, widmet der Katalog dem Mäzenat des Georges d'Amboise einen eigenen Abschnitt, der die Vorstellung von der Rouennaiser Schule noch einmal aufgreift, obwohl deren Hauptmeister Pichore und mit ihm noch zwei weitere selbständige Buchmaler in Diensten des Kardinals dort bereits an anderer Stelle als Pariser Künstler behandelt sind.³⁸

Pichore hatte auch nach Meinung von Avril und Reynaud die führende Rolle bei der Illuminierung der großen Kodizes inne, die Grenzen seines Œuvres zu Mitarbeitern oder verwandten Malern ziehen sie jedoch anders. Für sie bleibt der Meister von Petrarca's Triumphen ein eigener Charakter neben Pichore, dem auch das Frontispiz der *Antiquitates Judaicae* (Bibliothèque Mazarine, ms. 1581) zugeschrieben wird. Der Meister von Morgan 85 wird nur am Rande nach Plummers Definition genannt. Pichore gilt ihnen als Werkstattleiter, mit dem die beiden anderen eng verbunden waren. Nachdem Plummer den Stil des Meisters von Petrarca's Triumphen und des Meisters von Morgan 85 bereits auf den Touroner Buchmaler Poyer zurückgeführt hatte, fanden Avril und Reynaud konkrete Nachweise für eine direkte Verbindung, denn mehrere Maler in Pichores Umkreis verwendeten Vorlagen von Poyer. Zudem bekam Königs Hinweis auf Graphik im Stil der Buchmalerei für Georges d'Amboise bei Avril und Reynaud neues Gewicht durch die Einbeziehung des von Pichore verlegten Stundenbuchs und weiterer Kompositionen nach Poyer in Stundenbuchdrucken von Vostre und Hardouin.³⁹ Dominante stilfremde Einflüsse in diesen Metallschnitten ließen sie zweifeln, ob Pichore selbst daran beteiligt gewesen sein kann. Insbesondere galt ihr Vorbehalt den vielfach verwendeten Vorlagen aus deutscher Graphik, die den Stil beeinflussen. Bildmuster von Poyer, die sie ebenfalls nachwies, scheinen ihnen durch den Meister von Morgan 85 vermittelt worden zu sein.⁴⁰

³⁶ Dabei vermutete König, daß das verlorene Frontispiz zum ersten Buch (Der Handschrift fehlen mehrere Blätter; unter anderem ein Blatt hinter fol. 17 mit dem Textanfang zum ersten Buch) vom Petrarca-Meister, der für ihn Pichore ist, gemalt gewesen sein könnte.

³⁷ Avril/Reynaud (1993, Nr. 156-157, S. 282-285, Nr. 234-238, 411-418).

³⁸ Dem Meister der *Chronique Scandaleuse* und dem Meister der *Philippa von Geldern* widmet der Katalog jeweils eigene Abschnitte Avril/Reynaud (1993, S. 274-277 bzw. 278-281).

³⁹ Avril und Reynaud verweisen auf die *Verkündigung* und die *Lazaruserweckung* nach Poyers *Briçonnet-Stundenbuch* bei Vostre sowie Stilparallelen in den Stundenbuchdrucken der Brüder Hardouin und mehrere Adaptionen von Poyer-Kompositionen in pichoresker Buchmalerei. Die wegweisenden Hinweise auf Verbindungen zwischen Poyer und Pichore erscheinen jedoch nicht gebündelt, sondern in verschiedenen Katalognummern, die zu unterschiedlichen Katalogabschnitten gehören, und beziehen sich nicht auf den dokumentierten Pichore persönlich, sondern eher auf die ganze Gruppe.

⁴⁰ Avril und Reynaud gehen in drei Katalogabschnitten auf Pichore und seinen Stilkreis ein, wobei jedoch die Abgrenzung der beteiligten Maler Fragen offen läßt. Obwohl beispielsweise der Meister von Morgan 85 weder im Zusammenhang mit den Aufträgen für Georges d'Amboise (Nr. 234-238, S. 411-418) noch im Abschnitt zu Pichore (Nr. 156-157 S. 282-285) als Maler eigenen Stils beschrieben wird, kommt ihm Bedeutung zu, wenn sie vermuten, dieser Mitarbeiter könnte Poyers Vorlagen vermittelt haben (Nr. 157, S. 285). Im Abschnitt zu Poyers *Briçonnet-Stundenbuch* schlagen Sie vor, daß ein pichoresker Maler und der Meister der *Chronique scandaleuse* das Stundenbuch in Schülerarbeiten kopiert haben könnten (Nr. 169, S. 308-310). Ob es sich um Pichore persönlich, den Maler von Morgan 85 oder einen dritten Maler handelt, wird nicht diskutiert.

Handschriftenforschern gilt Pichore heute allgemein als der führende Meister einer Gruppe von Buchmalern, die in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts für Georges d'Amboise, Ludwig XII. und Anne de Bretagne, Louise von Savoyen und andere bedeutende Auftraggeber tätig waren. Bekannt ist auch, daß er zwischen 1502 und 1520 vermutlich ohne größere Unterbrechungen in Paris gearbeitet hat, wo er eine Werkstatt unterhielt und im April 1504 mit einem sonst nicht bekannten Remy de Laistre einen Stundenbuchdruck verantwortet hat.⁴¹ Davon abgesehen bereitet der Künstler jedoch noch zahlreiche ungelöste Probleme. Über die Bestimmung seines persönlichen Stils innerhalb eines inzwischen kaum noch überschaubaren, von verschiedener Seite zusammengetragenen Œuvres verwandter Maler besteht ebensowenig Klarheit wie über die Frage, wie man sich die Beziehung zwischen diesen Künstlern und Pichores Werkstatt vorzustellen hat. Die differierenden Sichtweisen auf Pichore und seinen Umkreis sind zum Teil dadurch entstanden, daß sie sich nicht an den gleichen Handschriften und darüber hinaus an unterschiedlichen Buchtypen gebildet haben. So unterschied beispielsweise John Plummer zwei Buchmaler anhand der Stundenbücher der Pierpont Morgan Library, während François Avril, Nicole Reynaud und Eberhard König primär von den Miniaturen profaner Foliohandschriften ausgingen, bei denen der Meister die Frontispizien ausgeführt haben muß. Von der späteren Forschung am wenigsten beachtet wurden die von Otto Pächt und Dagmar Thoss beschriebenen humanistischen Handschriften und die Stundenbücher der Österreichischen Nationalbibliothek, in deren Stilvielfalt sich die Varianten einer großen Werkstattproduktion zeigen.

Gern möchte man in dem bezeugten Jean Pichore den Hauptmeister der Stilgruppe sehen. Dessen Abgrenzung bleibt jedoch problematisch, denn alle Forscher unterscheiden zwischen mindestens zwei Künstlern – sogar bei den nach Werkstatthierarchie dem Meister gebührenden Frontispizien der Kernhandschriften. Zur Lösung dieser Probleme wurde die Graphik bislang nur ansatzweise herangezogen. Von Stilkritikern gänzlich übersehen wurde der hier publizierte zweite Stundenbuchdruck von Pichore und de Laistre vom 25. September 1504, dessen stilistisch einheitlicher Graphikzyklus den Ausgangspunkt für den auf die Graphik in Pichores Stil konzentrierten Fokus dieser Studie bildet.⁴²

⁴¹ Die Existenz einer zweiten Ausgabe vom September 1504 ist der an Pichore interessierten Handschriftenforschung dagegen entgangen, ebenso die in Anm. 12 genannte Quelle aus dem Jahr 1521 (Paris, Archives Nationales, X1 A 1523, fol. 315).

⁴² Der zweite Druck, auf den mich Eberhard König 1996 aufmerksam machte und mir damit die entscheidende Anregung für diese Arbeit gab, war auch ihm zuvor nicht bekannt. Erwähnt ist die Bedeutung des Drucks in meinem Beitrag zur Oktavserie für Simon Vostre im Katalog der Sammlung Bibermühle (Zöhl in: Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Bd. I, S. 336-344).

II. QUELLEN, DATIERBARE WERKE UND AUFTRAGGEBER

II.1 GEORGES D'AMBOISE UND SEINE ZAHLUNGSANWEISUNGEN AN JEHAN PICHORE

Die früheste Quelle zu Jean Pichore zeigt ihn bereits als arrivierten Künstler, der aus Rouen den Auftrag zur Ausstattung einer großen Augustinus-Handschrift erhielt. Der Auftraggeber, Kardinal Georges d'Amboise (1460-1510), war einer der wichtigsten Staats- und Kirchenvertreter seiner Zeit und zudem der erste französische Renaissancemäzen, ein kunstsinniger Bibliophiler und eifriger Besteller illuminierten Handschriften.⁴³ Bereits als jugendlicher Abt von Saint-Paul in Narbonne, wurde er 1484 Bischof von Montauban und 1492 Erzbischof von Narbonne. Sein politischer Aufstieg war eng mit den Geschicken Ludwigs von Orléans verbunden, als dessen Parteigänger und Vertrauter er von der Regentin Anne de Beaujeu 1487 für zwei Jahre in Gefangenschaft gehalten wurde. Als Ludwig 1493 zum Gouverneur der Normandie ernannt wurde, machte er Georges d'Amboise zum Generalstatthalter, der zugleich das Erzbistum Rouen übernahm. Sobald er schließlich nach dem Tod Karls VIII. 1498 als Ludwig XII. die Regierungsgeschäfte übernommen hatte, berief er den treuen Gefolgsmann zum Kanzler. Im selben Jahr erhielt Georges d'Amboise aus Rom zudem die Kardinalswürde und wurde 1501 zum päpstlichen Legaten in Frankreich ernannt. Die nächsten Ambitionen des Kardinallegaten galten dem päpstlichen Stuhl, und auch seine politischen und kulturellen Interessen richteten sich nach Italien. Ab 1499 begleitete er seinen König auf dessen Italienfeldzügen, wo er als Generalstatthalter mit Eroberungsplänen betraut war, die jedoch letztlich ebenso scheiterten wie seine Hoffnungen auf die Papstwahl nach dem Tod Alexanders VI. im Jahr 1503 und erneut 1504 zur Nachfolge Pius' III.

Aus Italien zurückgekehrt, begann Georges d'Amboise mit der Umgestaltung seines Bischofssitzes Schloß Gaillon zum ersten französischen Renaissanceschloß, das seinen Ruf als Kunstmäzen und Anreger der Renaissance in Frankreich begründete. Zahlreiche italienische Künstler und Handwerker waren daran beteiligt. Bis zu seinem Tod am 24. oder 25. Mai 1510 in Lyon waren die Arbeiten in Gaillon weitgehend vollendet.

Bibliophiles Interesse zeigte Georges d'Amboise schon in den 1490er Jahren, als er das beginnende Druckwesen in Rouen förderte und erste Handschriften in Auftrag gab.⁴⁴ Im Jahr 1501 oder 1502 erwarb der Kardinal eine 138 Bände umfassende Sammlung italienischer Handschriften von dem in Tours exilierten letzten aragonesischen König von Neapel, Friedrich III.⁴⁵ Angeregt von dieser Sammlung ließ Georges d'Amboise auch selbst Bücher mit italianisierendem Dekor herstellen, wofür er den französischen Künstlern seine italienischen Handschriften als Modelle zur Verfügung stellen konnte.

Die von Achille Deville 1850 publizierten Rechnungsbücher datieren aus der frühen Umbauzeit von Château de Gaillon bei Rouen von Michaelis (29. September) 1501 bis Michaelis 1503. In einem eigenen Abschnitt über die in dieser Zeit ausgeführten Handschriftenaufträge finden sich zwei Zahlungsvermerke an Jean Pichore aus Paris. Der Eintrag vom 7. Januar des ersten Rechnungsabschnitts bis Michaelis 1502 betrifft die Bezahlung von 12 livres für Miniaturen in einem Manuskript der *Civitas Dei* des Augusti-

⁴³ Zum Mäzenatentum der Familie Amboise vgl. z.B. Souchal (1976); zur Bibliothek von Gaillon vgl. z.B. Lafitte (1999). Zur Baugeschichte von Château de Gaillon vgl. z.B. Chirol (1952).

⁴⁴ Seine Bibliothek enthielt neben Handschriften gedruckte Bücher, beispielsweise ein bei dem Pariser Verleger Anthoine Vêrard erschienenes Exemplar von Claude Seyssels *Louenges du Roy Louis XII* (BN Vélins 2781) von 1491, das eine Miniatur mit seinem Wappen enthält, vgl. Winn (1997, S. 200). Für ein Brevier für Georges d'Amboise verzeichnen die Rechnungen 1495 den Kauf von Pergament und die Gebühr für eine Textvorlage sowie 1497 Zahlungen an den Schreiber, vgl. Marcel, 1892, S. 122, Souchal (1976, S. 587), Delaunay (1995, S. 211).

⁴⁵ Vgl. Deville (1850, S. 552), Toscano (1999).

nus: *Le VII^e de janvier, à Jehan Pichore de Paris, pour les histoires qu'il a faictes au livre de la cité de dieu, XII^{lt}*.⁴⁶ Vom Schreiber Maître Cyprien zu erwerbendes Pergament für diese Handschrift wurde bereits am 20. Mai und 26. Juli 1495 bezahlt.⁴⁷ Für den ersten Band wurde der Buchbinder Hector d'Auber-ville am 5. Januar 1502 entlohnt, also bereits zwei Tage vor dem Buchmaler.⁴⁸ Erst am 23. Mai 1502 erhielt Étienne du Monstier seine Entlohnung für den Goldschnitt des ersten Bandes.⁴⁹ Nur eine Eintragung bezieht sich ausdrücklich auf den zweiten Band, für dessen Dekoration der Illuminator Jean Serpin am 25. November 1502 bezahlt wurde.⁵⁰ Die Augustinus-Handschrift war also offenbar zweibändig.

Der letzte Zahlungsbeleg vom 28. Juni 1503 an Jean Pichore betrifft nur 4 livres für 22 kleine und 2 große Illustrationen im Augustinus sowie für ein weiteres großes Bild und fünf kleine in einem nicht benannten Buch: *A Jehan Pichore, demourant à Paris, pour XXII petites histoires et deux grandes au livre de Civitate Dei, et à ung autre livre une grande histoire et V petites, le XXVIII^e de juing M V^{cc} et III, IIII^{lt}*.⁵¹ Aufgrund des späten Datums und der Anzahl der Miniaturen könnten unausgesprochen auch hier beide Bände des Augustinus gemeint sein. Da Pichore jedoch beim ersten Mal für eine nicht genau bestimmte Leistung sehr viel reicher entlohnt wurde, sind wahrscheinlich beide Summen als Teilzahlungen auf die Illustration des gesamten Textes zu beziehen, deren Umfang in der zweiten Zahlungsanweisung vollständig beziffert ist.⁵²

II.2 DIE CIVITAS DEI (PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE LAT. 2070)

Außer den Zahlungsanweisungen befinden sich in den Archiven des Départements Seine-Maritime drei Inventare der Besitztümer Georges d'Amboises, die schon Léopold Delisle 1868 weitere Hinweise zur Identifizierung der erhaltenen Handschriften lieferten und seither noch genauer untersucht wurden.⁵³ Das früheste ist undatiert, da der Anfang fehlt, und enthält eine Liste von 58 Handschriften aus dem Erzbischofssitz in Rouen.⁵⁴ Im zweiten Inventar vom 20. September 1508 mit nunmehr 208 Nummern werden die Manuskripte des ersten Katalogs durch die 138 italienischen Handschriften Friedrichs III. von Aragon und zwölf offenbar neu hinzugekommene ergänzt, darunter auch die *Civitas Dei*. Dieses Inventar dokumentiert die Sammlung in der seit Juli 1508 auf Château de Gaillon neu eingerichteten Biblio-

⁴⁶ Archives Départementales de la Seine-Maritime G 614, zitiert nach Deville (1850, S. 437). Da die Datumsangaben sich auf Rechnungszeiträume beziehen – in diesem Fall Michaelis 1501 bis Michaelis 1502 – wird es sich unabhängig von der üblichen Osterjahreszählung um den 7. Januar 1502 handeln.

⁴⁷ Rechnungsbücher der Kathedrale von Rouen (Archives Départementales de la Seine-Maritime G 82): *à maistre Cyprien pour parchemin pour écrire Augustin De civitate Dei*, vgl. Delaunay (1995, S. 211, Anm. 1).

⁴⁸ Archives Départementales de la Seine-Maritime G 614, zitiert nach Deville (1850, S. 437): *Le V^e de janvier, à Hector Dauberville, pour avoir lyé le premier livre de la Cité de Dieu, L^s*.

⁴⁹ Zitiert nach Deville (1850, S. 438): *Le XXIII^e de may à Estienne du Monstier, pour avoir doré les feuls du premier livre de Saint Augustin, X^s*.

⁵⁰ Archives Départementales de la Seine-Maritime G 615, zitiert nach Deville (1850, S. 443): *A Jehan Serpin, pour l'enlumeure de second volume de saint Augustin, le XXVe jour de novembre V^{cc} II, V^{lt} XIII^s IX^d*.

⁵¹ Archives Départementales de la Seine-Maritime G 615, zitiert nach Deville (1850, S. 443).

⁵² Vgl. Laborde (1909, Nr. 59 und Nr. 60), der zuerst diese Lesart vorschlug. Zusammenfassungen der Quellenlage zu der Augustinus-Handschrift boten zuletzt König (1992, S. 12) und Avril/Reynaud (1993, S. 282).

⁵³ Publiziert von Deville (1850, S. 486-559). Vgl. auch Beaurepaire (1866, S. 293-294) und Lafitte (1999, S. 263), die darauf hinwies, daß ein Teil der Inventare von 1508 und 1550 bei Deville (1850) vertauscht wurden.

⁵⁴ Archives Départementales de la Seine-Maritime, G 867, 8 Blatt Papier das erste Blatt fehlt (vgl. Deville, 1850, S. 486-499, Inventaire des Livres: S. 497-499 und Lafitte, 1999, S. 263-265).

thek.⁵⁵ Ein drittes Inventar wurde erst 1550, vierzig Jahre nach dem Tod des Kardinals, erstellt.⁵⁶ Der Augustinus ist nur im Inventar von 1508 unter Nr. 11 mit einem Band verzeichnet: *Ung volume en parchemin, de civitate Dei, couvert de veloux tanné*.⁵⁷ Der zweite Band scheint also um diese Zeit schon nicht mehr vorhanden gewesen zu sein.

Einhellig erkennt man heute die Handschrift lat. 2070 der Bibliothèque nationale in Paris, die nur die ersten zehn Bücher des Textes umfaßt, als den ersten Band der *Civitas Dei* für Georges d'Amboise.⁵⁸ Sie enthält Wappen des Kardinals und Spruchbänder mit dessen Devisen im Bordürendekor sowie eine passend datierte Schlußschrift des dokumentierten Schreibers Cyprien, die sie eindeutig als Auftrag des päpstlichen Legaten Georges d'Amboise ausweist:⁵⁹ *Ad vota Reverendissimi // Patris et prestantissimi // domini: Domini Georgij // De AMBASIA: // Cardinalis sancti Sixti: // Archipo(n)tificis Rothomagen: // Provincie Normani & gubernatoris: // et primarii sacerdotis, in universo galliarum // REGNO // LEGATI, quam meriti ill(ustriss)im i // Libris decc(em) quos Aurelius // AUGUSTINUS // de Civitate terren(a). // edidit. Cyprianus // calamo suo finem devotis // sime dedit. Anno // salutari(s) Virginis puerperio // Mil.(lesimo) Quadringentesimo // primo // Nonis Januarij*.⁶⁰

⁵⁵ Archives Départementales de la Seine-Maritime, G 866, 26 Blatt Papier: *Inventaire général de tous les meubles appartenant à Monsieur le legat estant tant à la maison archiepiscopal de Rouen que en ses chastaulx de Gaillon et Vigny, fait le XX^e iour de septembre, l'an mil cinq cens huyt* (vgl. Deville, 1850, S. 500-529), *En la Librairie dud. Chasteau de Gaillon*: (S. 521-529), Lafitte (1999, S. 265) zufolge entsprechen dem Dokument von 1508 aber die bei Deville S. 548-559 als Inventar von 1550 aufgelisteten Bücher, vgl. auch Delisle (1868, S. 245-260). Einer später hinzugefügten Notiz *Pour Monseigneur de Fescamp* zufolge wurde das Inventar nach dem Tod des Kardinals 1510 vervollständigt, denn Antoine Boyer, Abt von Fécamp, war dessen Testamentsvollstrecker. Lafitte (1999, S. 263) teilte mit, daß die Handschriften aus Rouen ab Juli 1508 ins Schloß gebracht wurden und man das Inventar erstellte, als die Bibliothek dort fertig eingerichtet war.

⁵⁶ Archives Départementales de la Seine-Maritime, G 868, 24 Blatt Papier: *inventaire faite par nous Jehan Thorel, conseiller du roy en sa court de parlement à Rouen, appelé avec nous [...] maistre Guillaume Godeffroy, principal commys au greffe civil de ladite court, des biens meubles appartenans à archevesque de Rouen, d'autant qu'il en a esté par nous trouvé au chasteau de Gaillon [...] le dernier jour d'aoust oudit an MVC cinquante*. Vgl. Deville, 1850, S. 529-559, *Librerie de Monseigneur*: S. 548-559, Lafitte (1999, S. 265) zufolge entsprechen dem Dokument von 1550 aber die bei Deville fälschlich als Inventar von 1508 (S. 521-529) aufgelisteten Bücher sowie zwei 1550 auf der *Gallerie de la Tapisserye* inventarisierte Kodizes (S. 532 Lafitte, 1999, S. 267).

⁵⁷ Zitiert nach Deville (S. 549) und Delisle (1868, S. 246).

⁵⁸ Delisle brachte nach Hinweis von Paul Meyer zusätzlich eine vollständige, aber einbändige Handschrift ins Spiel, die im Dekor ebenfalls mit einem Wappen der Familie Amboise versehen ist, das aber wohl einem anderen Familienmitglied gehörte (vgl. Delisle 1868, I, S. 246, Anm. 4 und Laborde, 1909, II, Nr. 60, S. 471 ff. Tafel CXXIX-CXXXIV). Vor allem stimmt dieses Exemplar im Dekor gar nicht mit den Handschriften für Georges d'Amboise überein: Edinburgh, National Library of Scotland, ms. 1.1.2. Augustinus: *De Civitate Dei*, 395 Blatt Pergament, 357 x 250 mm, Schriftspiegel, 235 x 150 mm, zweispaltige Bastarda zu 40 Zeilen. Laborde meinte, die Zahlungen an Pichore müßten sich wegen der annähernd übereinstimmenden Bilderzahl auf das ursprünglich zweibändige Edinburgher Exemplar beziehen.

⁵⁹ Auf den Folia 3, 61 und 113 findet sich die Devise *Non confundas me Domine ab expectatione mea*, und fol. 24, 132 und 167 tragen die Devise *Transivimus per ignem et aquam et induxisti nos in refrigerium*.

⁶⁰ Das Kolophon befindet sich in der rechten Kolumne auf fol. 193 (vgl. auch Samaran/Marichal 1962, S. 105). Die Angabe der Fertigstellung im Januar 1401 statt 1501 ist mit Sicherheit ein Irrtum des Schreibers, der ihm kurz nach der Jahrhundertwende leicht unterlaufen konnte, zumal er die Arbeit bereits in den 1490er Jahren begonnen hatte. Da zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Frankreich zwei Zeitrechnungen parallel gebräuchlich waren – der Jahreswechsel zu Ostern und die moderne Jahreszählung ab dem 1. Januar – ist fraglich, ob Cyprianus nach heutiger Rechnung das Jahr 1501 oder 1502 meinte. Wenn es sich um den 5. Januar 1501 handelt, läge zwischen der Niederschrift des Kolophons und den Zahlungen an Buchbinder und Maler genau ein Jahr. Unwahrscheinlicher erscheint, daß Cyprianus das Kolophon im Januar 1502 in das fertig gebundene Buch eingetragen hat.

Die Handschrift ist heute leider der meisten Bildseiten beraubt. Von dem bezahlten Bilddekor enthält das Buch nur noch zwei kleine, fast quadratische Miniaturen (Abb. 1 und 2), vor dem siebten und zehnten Buch. Ursprünglich war der Kodex aber gewiß vollständig bebildert, wie Fehlstellen im Text vor den bilderlosen Kapiteln erkennen lassen. Die in der Zahlungsanweisung erwähnten 22 kleinen Bilder zierten folglich wohl sämtliche 22 Buchanfänge des gesamten Textes, während es sich bei den beiden großen um zwei verlorene Frontispizien handelte.⁶¹

Die Gestaltung des Kodex ist offenkundig durch italienische Vorbilder angeregt, verrät jedoch zugleich einen nicht ganz gelungenen Konzeptionswandel, durch den irritierende Stilbrüche entstanden sind. Vielleicht sollte er nach streng humanistischem Geschmack zunächst gar nicht illustriert werden; denn Cyprianus schrieb den Text in zweispaltiger Antiqua, ohne angemessenen Raum für Miniaturen vorzusehen.⁶² Die erhaltenen beiden Bilder sind jeweils spaltenbreit in größere Textfreiräume am Ende der den Büchern vorangestellten Kapitulare gemalt, während die Texte selbst statt mit Bildern nur mit großen Initialen auf den folgenden Seiten beginnen. Für nachträglich vorgesehenen Dekor spricht auch die Diskrepanz zwischen der fortschrittlichen Schrift und den mit großformigen Ornamenten und heraldischem Dekor geschmückten konventionellen Kompartimentbordüren, die zu Beginn neuer Textabschnitte in unterschiedlicher Breite eingefügt sind. Diese geben zudem ein Problem auf, da sie sich mit Jean Serpins Stil in den *Epistolae* des Seneca (Bibliothèque nationale, fr. 8551) schlecht vereinbaren lassen, wo er im Wechsel Renaissancebordüren nach italienischem Vorbild und illusionistische Blumenbordüren flämischen Typs gemalt hat.⁶³ Da Zahlungen an ihn nur für den verlorenen zweiten Band der *Civitas Dei* bezeugt sind, könnten diese Bordüren entweder von einem anderen Maler stammen, der vor Beginn des erhaltenen Rechnungszeitraums entlohnt wurde, oder eine weitere Stilvariante Serpins zeigen.

Nur diese eine Handschrift kann in den Rechnungsbüchern des Château de Gaillon mit Pichore verbunden werden. Sie ist insofern etwas enttäuschend, als die beiden kleinen Bilder mitten im Text recht summarisch ausgeführt sind und daher keine sehr charakteristischen Zeugnisse für Pichores Stil in Abgrenzung zu seinen Mitarbeitern bieten. Letztlich wäre sogar damit zu rechnen, daß der Meister solche untergeordneten Bilder gar nicht eigenhändig gemalt hat: Pichore war zu dieser Zeit gewiß kein junger Maler mehr und muß bereits sehr bekannt gewesen sein, um diesen Auftrag aus Rouen zu erhalten. Die in den Zahlungsbelegen aus Amiens 1518 bezeugte Werkstatt wird er bereits zu dieser Zeit unterhalten und dort vornehmlich die repräsentativen Frontispizien eigenhändig ausgeführt haben. Diese allerdings sind in der *Civitas Dei* verloren. Dennoch sind die Miniaturen in lat. 2070 von großem Wert für die Forschung; denn sie führen zu einer Gruppe sehr viel bedeutenderer Handschriften für Georges d'Amboise, deren Miniaturen Pichores Manier in leitender Funktion mit sehr ähnlich arbeitenden Gehilfen und in Zusammenarbeit mit weiteren, nicht der Werkstatt angehörenden Malern zeigen. Einige dieser Kodizes erscheinen in den Inventaren von Château de Gaillon, während andere sich über Kolophone, Wappen und Devisen mit dem Auftraggeber verbinden lassen.

II.3 WEITERE HANDSCHRIFTEN VON PICHORE FÜR GEORGES D'AMBOISE

Obwohl Pichore vielleicht nie längere Zeit im Château de Gaillon gearbeitet hat – der zweite Zahlungsvermerk von 1503 bezeichnet ihn ausdrücklich als *demourant à Paris* – war er offenbar der Liebblingmaler des bibliophilen Kardinals, wie der Miniaturenstil in dessen Handschriften bezeugt. Allein

⁶¹ Reynaud (1993, S. 282) geht davon aus, daß es in dem erhaltenen Band ursprünglich 10 Bilder gab. Aufgrund der Zahlungen ist zusätzlich ein Frontispiz für jeden Band anzunehmen.

⁶² König (1992, S. 12) räumte ein, daß eine weitere Miniatur zu einem verlorenen Textanfang vor fol. 101 existiert haben könnte, berücksichtigte dabei aber nicht alle Fehlstellen. Das Gros der bezeugten Miniaturen muß sich nach seiner Ansicht aber in dem verlorenen zweiten Band befunden haben, der demnach einem traditionelleren Buchtyp entsprochen hätte. Laborde (1909) beschrieb den Kodex irrtümlich als unvollendet, da zahlreiche leere Kolonnen und Seiten nach seiner Ansicht für Miniaturen vorgesehen waren.

⁶³ Vgl. die Bordüren von Serpin in Flavius Josephus *Antiquitates Judaicae* (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581) Abb. 10.

vier monumentale Chroniken sind erhalten, die Georges d'Amboise von Pichore mit verschiedenen Mitarbeitern illustrieren ließ: die *Chroniques* des Froissart (Privatbesitz, vormals Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 3),⁶⁴ ein zweibändiges Exemplar der *Chroniques d'Enguerrand de Monstrelet* (Paris, Bibliothèque nationale fr. 2678 und 2679),⁶⁵ Jean Mansels *Fleur des Histoires* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 54)⁶⁶ und die lateinischen *Antiquitates Judaicae* des Flavius Josephus (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581).⁶⁷ Hinzu kommen ein Exemplar von Lactantius' *Institutiones Divinae* (Paris, Bibliothèque nationale lat. 1617), eine Handschrift mit Orosius' *Historiarum Libri Septem e Recensione Aeneae Vulpis* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 41) und wahrscheinlich auch das *Liber sextus decretalium* von Bonifaz VIII. (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 78 C 9, Slg. Hamilton 111).⁶⁸ Außerdem gab Georges d'Amboise vermutlich den Auftrag für die beiden berühmtesten Petrarca-Handschriften in französischer Übersetzung, die *Triumphes* (Paris, Bibliothèque nationale fr. 594) und die *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale fr. 225), die für den König bestimmt waren. Beide sind einheitlich in pichoreskem Stil ausgemalt, aber nicht von derselben Hand. Der Bibliothek von Gaillon ist zudem ein nach dem späteren Besitzer Henri IV benanntes Stundenbuch (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1171) mit pichoresken Miniaturen zugeordnet, das den Vermerk „Gaillon 1593“ enthält. Auch für den 1512 verstorbenen Bruder des Kardinals, Aimeric d'Amboise, ist ein Stundenbuch mit Miniaturen in Pichores Stil erhalten (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1906).

Außer der dokumentierten *Civitas Dei* ist keine der Handschriften sicher datiert, allerdings geben Inschriften und Inventareinträge zumindest Anhaltspunkte für ihre Entstehungszeit und ihr Verhältnis zueinander. Die 1503 vollendete Augustinus-Handschrift scheint am Anfang der großen Auftragsreihe zu stehen. Die Verwendung der in Frankreich noch ungebräuchlichen Antiqua reagiert unmittelbar auf Anregungen durch die jüngst erworbene neapolitanische Sammlung, wobei allerdings der zwispaltige Schriftspiegel und der ornamentale Dekor nicht den italienischen Vorbildern folgen. Auf der Suche nach einem Buchmaler, der dem neuen Geschmack eher entsprach als die Rouennaiser Tradition, könnte sich Georges d'Amboise mit diesem Auftrag zum ersten Mal an Jean Pichore in Paris gewandt haben, dem er die Ausführung sämtlicher Miniaturen übertrug. Kurz darauf scheinen die beiden Petrarca-Handschriften entstanden zu sein. Während ihre übliche Bastarda einen in Rouen geschulten Schreiber erkennen läßt, gehen die sehr großen ganzseitigen Miniaturen sehr viel weiter in der Durchsetzung des neuen Geschmacks, der offenbar besonders auf Monumentalisierung der Buchmalerei aus war. Die *Remèdes de l'une et l'autre fortune* enthalten ein Kolophon, in dem die anonyme Übersetzung auf den 6. Mai 1503 datiert ist.⁶⁹ Eine Miniatur (fol. 165v, Abb. 12), die die Königin Anne de Bretagne mit ihrer noch sehr kleinen, 1499 geborenen Tochter Claude zeigt, bestätigt, daß die Miniaturen nicht viel später entstanden sind. Da auch der Titel der *Triumphes* auf eine Rouennaiser Übersetzung hinweist und die Gestal-

⁶⁴ Die Handschrift hat keine Devisen oder Wappen im Dekor, läßt sich aber über die enge kodikologische Verwandtschaft mit dem Monstrelet des Kardinals d'Amboise, den gleichen Schreiber und die Miniaturen von Pichore überzeugend mit dem gleichen Auftraggeber verbinden.

⁶⁵ Der zweite Band des Monstrelet enthält im Kolophon einen eindeutigen Verweis auf den Auftraggeber, der als *monsieur le legat* bezeichnet ist.

⁶⁶ Auf den Auftraggeber weisen Georges d'Amboises Devisen in den Bordüren: *Transivimus per ignem, et induxisti nos in refrigerum* und: *Deus meus, in te speravi, non confundar* (124 v). Auf einer großen Vase in der Bordüre (fol. 90) steht zudem der Entstehungsvermerk *Rothomagensis*.

⁶⁷ Der Flavius Josephus ist durch Devisen und Wappen als Auftrag von Georges d'Amboise ausgewiesen. fol. 311 trägt seine Devise *Non confundas me, Domine, ab expectatione mea*. Auf fol. 1, 311 und 387 befinden sich unter den bischöflichen Wappen von Henri d'Arnauld wahrscheinlich die übermalten Wappen von Georges d'Amboise.

⁶⁸ Der *Lactantius* hat ein mit Gold übermaltes Wappen von Georges d'Amboise auf fol. 60. Reynaud (1993, Nr. 150) nimmt an, daß die Handschrift schon früh den Besitzer gewechselt hat. Die beiden letzteren Handschriften tragen auf der jeweils einzigen Bildseite ein Amboise-Wappen (cod. 41, fol. 1 und 78 C 9, fol 5).

⁶⁹ *Eu moyz de may le Iour sixiesme. // Mille cinq cens et le troisiesme. // Fut achevee et parfaicte. // Ceste translation Et faite // Dedens Rouen la bonne ville. // A tous lisans soit elle utile*, fol. 221.

tung beider Manuskripte sehr ähnlich ist, wird dieser Kodex meist ebenfalls um 1503 datiert. Keines der beiden Bücher taucht in den Inventaren des Schlosses auf, da wohl beide als Geschenke für Ludwig XII. bestellt wurden, der in den *Remèdes* mehrmals porträtiert ist.⁷⁰ Beide sind folgerichtig 1518 im Inventar der Schloßbibliothek von Blois verzeichnet.⁷¹

Weniger genaue Hinweise finden sich für die obengenannten vier Geschichtswerke. Die drei französisch verfaßten Kodizes von Froissart, Monstrelet und Mansel (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 3 und Paris, Bibliothèque nationale fr. 2678-2679 und fr. 54) sind in bezug auf Schrift und Dekor eng verwandt und werden um 1503 oder wenig später datiert; etwa gleichzeitig mit den Petrarca-Kodizes.⁷² Das Ende des Jahres 1503 läßt sich bei genauerer Betrachtung als frühester Entstehungszeitpunkt eingrenzen. Einen terminus post quem liefert das Kolophon des *Monstrelet*, das den erst 1501 erteilten Titel eines päpstlichen Legaten nennt: *Cy finisat le second volume des croniques de messire Enguerrand de Monstrelet pour monsieur le legat*.⁷³ Auch der bis September 1503 dokumentierte Auftragszeitraum kommt nicht in Frage, da in dieser Zeit für keine der Chroniken Zahlungen geleistet wurden.

Möglicherweise sind die drei französischsprachigen Chroniken nach ihrer inhaltlichen Reihenfolge abgeschrieben worden.⁷⁴ Froissarts Text, der den frühesten historischen Abschnitt beschreibt, könnte auch entstehungsgeschichtlich am Anfang stehen. Historisch schließt Monstrelets Chronik an, deren zweibändiges Exemplar für Georges d'Amboise mit entsprechendem Textspiegel vom gleichen Schreiber angelegt ist und auf der ersten Seite von Band I in gleicher Schrift wie der Haupttext einen Eintrag enthält, der sie als Fortsetzung des *Froissart* bezeichnet: *Le premier volume de Enguerran[d] de monstrellet. Ensuyva[n]t Froissart des Chroniques de France / D'angleterre D'escoce D'espaigne De / bretagne De gascoigne / Et lieux circonvoisins*. Wenn man diese Formulierung nicht rein textbezogen versteht, scheinen die Chroniken in der Bibliothek des Kardinals eine Einheit gewesen zu sein. Jean Mansels *Fleur des histoires*, die sich nur durch einspaltige Schrift bemerkenswert von den beiden anderen Chroniken unterscheidet, schließt wiederum an den historischen Ausschnitt von Monstrelet an und könnte die französischen Chroniken abgeschlossen haben. Datiert man alle Chroniken später als den *Augustinus*, stellt sich die Frage, warum sie wieder in traditioneller Bastarda geschrieben wurden. Möglicherweise folgte die Gestaltung dem Prinzip der Angemessenheit, denn alle Texte in französischer Sprache wurden auch in der lokal gebräuchlichen Schrift kopiert, während außer der *Civitas Dei* nur noch das ebenfalls lateinische Werk des Flavius Josephus in Antiqua geschrieben ist und den gleichen renaissancehaften Bordüredekoration von Jean Serpin erhielt wie auch die 1502-1503 dokumentierte Seneca-Handschrift. Der konsequent einspaltige Schriftsatz im *Flavius Josephus* mag für einen Fortschritt in der Anpassung an italienische Handschriften und eine etwas spätere Entstehung sprechen.

Keine der Chroniken kommt im undatierten ersten Inventar des Bischofssitzes in Rouen vor. Wenn sie zwischen 1503 und 1508 entstanden sind, ist das erste Inventar entweder älter, oder Georges d'Amboise hat die Chroniken mit den italienischen Handschriften schon auf seinem Schloß verwahrt, bevor seine ganze Sammlung dorthin verbracht und 1508 inventarisiert wurde. Auch im September 1508 hat man allerdings nicht alle Chroniken, sondern nur jene von Froissart und Flavius Josephus unter den Büchern

⁷⁰ *Les triu(m)phes de poethe // messire frencroys// petrarche translate a Rouen// de vulgaire ytalien en // francoys*, fol. 1.

⁷¹ Michelant (1863, S. 44).

⁷² Vgl. König (1992) und Avril /Reynaud (1993).

⁷³ Paris, Bibliothèque nationale fr. 2679, fol. 464.

⁷⁴ Vgl. König (1992, S. 76).

in Château de Gaillon verzeichnet.⁷⁵ Möglicherweise wurden also *Monstrelet* und *Mansel* erst zwischen dieser Inventarisierung und dem Tod des Kardinals 1510 fertiggestellt.

An den Chroniken von Monstrelet, Mansel und Flavius Josephus waren sowohl Pariser als auch Rouennaiser Maler beteiligt. Der Vergolder Étienne du Monstier – oder Moustier – gehörte einer mehrfach in Rouen nachgewiesenen Familie von Goldschmieden und Illuminatoren an.⁷⁶ Gleiches gilt für Robert Boyvin,⁷⁷ dessen Familie ebenfalls über Generationen im Rouennaiser Buchwesen tätig war. Jean Serpin ist nur in den Rechnungsbüchern von Gaillon dokumentiert und gilt daher als Künstler in Rouen, zumal sein Bordürenstil vornehmlich in Handschriften aus dem Umkreis des Erzbischofs nachweisbar ist.⁷⁸ Den Rechnungen zufolge erscheint Pichore als der einzige Auswärtige, den Georges d'Amboise in dieser Zeit beschäftigte. Die Quellenlage läßt offen, ob er sich vorübergehend seineaufwärts begeben hat oder ob man ihm grundsätzlich die zu illustrierenden Pergamentlagen oder Doppelblätter nach Paris schickte. In den drei obengenannten Chroniken haben aber außer Pichore noch weitere, vermutlich unabhängige Maler mitgearbeitet, die zwar nicht namentlich identifiziert sind, deren Œuvre sie aber als Pariser Künstler ausweist und die ebenfalls nach Rouen hätten reisen müssen, wenn man alle Handschriften tatsächlich dort ausgemalt hätte.

So arbeitete der Meister der *Chronique scandaleuse* mit dem pichoresken Leiter der Arbeiten gemeinsam an den *Antiquitates Judaicae* von Flavius Josephus, an denen auch Robert Boyvin beteiligt war, und an den *Institutiones Divinae*, die ohne Beteiligung von Rouennaiser Künstlern entstanden sind.⁷⁹ Noch häufiger findet man den Pariser Meister der Philippa von Geldern jeweils in untergeordneter Position neben Pichore: So in den Chroniken von Mansel und Monstrelet für Georges d'Amboise, an denen in getrennten Abschnitten auch Boyvin gearbeitet hat, sowie in mehreren späteren Handschriften der Werkstatt.⁸⁰ Beide Maler waren in der Hauptstadt für den Buchdruck tätig, indem sie Präsentationsexemplare des Verlegers Anthoine Vérard mit Dedikationsminiaturen schmückten.⁸¹ Auch die Handschriften mit Miniaturen von ihrer Hand scheinen in Paris entstanden zu sein. Boyvin war an der Illuminierung der Handschriften meist nicht in direktem Kontakt mit den Pariser Malern beteiligt. Im *Flavius Josephus* findet man Boyvin als den am wenigsten eigenständigen Künstler erst in den letzten Lagen, die er fast allein ausmalte, so daß es scheint, als habe der Kardinal erst am Schluß auf dessen Hilfe zurückgegriffen. Auch im *Monstrelet* hat er erst im zweiten Teil des zweiten Bandes mitgearbeitet.

⁷⁵ Den Froissart nennt das Inventar von 1508 (Archives Départementales de la Seine-Maritime, G 866) unter Nr. 62: *Ung grant volume en parchemin, nommé Froisart, couvert de velours tenné, richement enluminé et hystorié, garni de laton doré*. Der Flavius Josephus wurde unter folgendem Eintrag als Nr. 71 katalogisiert: *Josephus, de Antiquitatibus, en parchemin, richement enluminé et hystorié, couvert de velours noir*. Vgl. die von Deville ohne Nummern transkribierten Inventarlisten von 1550 (1850, S. 548-559) und von Delisle (1868, S. 245-248 mit den hier zitierten Nummern). Zur Datierung der Inventare, die bei Deville, zum Teil verwechselt sind, vgl. Lafitte (1999, S. 265). Auch König (1992, S. 76) ging von Devilles Publikation aus, nach der der Froissart erst 1550 genannt ist.

⁷⁶ Archives de la Seine Inférieure G 3047 ff. Vgl. auch Ritter und Lafond (1913 S. 9 Anm. I). Ein Estienne du Moustier ist demnach in Rouen in den Jahren 1519, 1522 und 1528 nachweisbar. Den sehr viel früheren Auftrag des Kardinals erwähnen Ritter und Lafond nicht.

⁷⁷ Isabelle Delaunay (1995) hat Boyvins Rouennaiser Herkunft durch weitere Quellen nachgewiesen und damit einen zweiten Maler neben Pichore etabliert, dem schon Ritter und Lafond ein kleines Œuvre zugewiesen hatten, ohne den Namen damit zu verbinden.

⁷⁸ Von Nicolas Hiesse fehlen weitere Quellen und identifizierte Werke.

⁷⁹ Benannt wurde der zwischen 1493 und circa 1510 in Paris nachweisbare Maler von Avril und Reynaud nach der *Chronique Scandaleuse* (Paris, Bibliothèque nationale, Clairambault 418). Vgl. auch Plummer (1982, Nr. 125, S. 97-98), Reynaud (1993 Nr. 150, S. 276).

⁸⁰ Vgl. Pächt/Thoss (1977), Plummer (1982, Nr. 91 und 92, S. 69-71), Avril/Reynaud (1993, S. 278-281).

⁸¹ Beispiele für illuminierte Drucke nennen Avril/Reynaud 1993, S. 274-281), Lecoq (1987) und Winn (1984 und 1997).

II.4 HANDSCHRIFTEN FÜR DAS KÖNIGSHAUS

Während die beiden Petrarca-Kodizes um 1503 als Geschenke des Kardinals Georges d'Amboise für König Ludwig XII. bestellt wurden, hat der Hof weitere Handschriften möglicherweise selbst in Auftrag gegeben, deren erste schon vor der Jahrhundertwende entstanden ist. Anlässlich der Hochzeit Anne de Bretagnes mit dem neuen König Ludwig XII. übersetzte Jean Laudet 1499 einen Exkurs von Plutarch über die Hochzeit von Pollion und Euridike, der in einer sicher zum gleichen Anlaß hergestellten Handschrift mit nur drei Miniaturen erhalten ist: *Discours sur le mariage de Pollion et d'Eurydice* (Sankt Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Fr.Q.v.III,3).⁸² Der im Prolog datierte Kodex mit dem Wappen der Königin ist damit der früheste zeitlich gesicherte Auftrag, der sich mit Pichore verbinden läßt. Wenige Jahre später entstand eine zweite, ganz von einer Hand gestaltete Bilderhandschrift dieses Stils für Anne de Bretagne (Nantes, Musée Thomas Dobré, ms. 17). Der Text *Les Vies des femmes célèbres* stammt von Antoine Du Four und ist in der Vorrede des Autors 1504 datiert und der Königin gewidmet.

Auch das vielleicht schönste Werk der Stilgruppe, ein Stundenbuch mit ungewöhnlichen doppelseitigen Bildern im gleichen Stil wie die *Triumphes*, wird mit der Königin in Verbindung gebracht, obwohl nicht zu beweisen ist, daß es für sie bestimmt war: Die sogenannten *Petites Heures der Anne de Bretagne* (Paris, Bibliothèque nationale, n.a.lat. 3027) tragen im Bordürendekor häufig die Buchstaben NE und führen die Heilige Anna im Kalender zweimal und in den Suffragien direkt nach dem Heiligen Ludwig; ferner zeigen sie den herrschenden König in der Rolle seines heiliggesprochenen Vorgängers auf fol. 53 im Porträt, was auf die Entstehung der Handschrift nach Annes Hochzeit mit Ludwig XII. hinweisen könnte.⁸³ Da das Buch für den liturgischen Gebrauch von Rouen eingerichtet ist, vermutete König, es könne wie die stilistisch sehr ähnlichen Petrarca-Handschriften ein Geschenk von Georges d'Amboise gewesen sein.⁸⁴

Zwischen 1509 und 1515 läßt sich eine weitere Handschrift datieren, die offenbar für Ludwig XII. bestimmt war. Sie hat nur zwei Miniaturen, die beide den König zeigen. Das letzte im Buch verzeichnete Ereignis datiert ins Jahr 1509, und 1515 ist der König verstorben.⁸⁵ Unabhängig von ungelösten Zuschreibungsfragen zeigen diese hochkarätigen Aufträge deutlich, daß Pichore in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts überregional gefragt war.

II.5 ZWEI PARISER STUNDENBUCHDRUCKE VON JEAN PICHORE UND REMY DE LAISTRE, 1504

Aus der gleichen Zeit wie die großen Handschriftenaufträge für Georges d'Amboise stammen zwei weitere Quellen aus Paris, wo Pichore ansässig war. Sie bezeugen ihn aber nicht als Buchmaler, son-

⁸² Vgl. Laborde (Bd. II, 1938, Nr. 131), Woronowa/Sterligow (1996, S. 189-192. Abb. S. 230-232), König (1992, S. 25).

⁸³ 1879 wurde erstmals im Auktionskatalog Firmin-Didot die Vermutung geäußert, das Buch sei für Anne de Bretagne bestimmt gewesen. Pawlowsky (1879, S. 76-79). König (1978, S. 165 und 1992, S. 25) schloß sich dieser Vorstellung an und schlug vor, das in Rouen geschriebene Buch könnte zusammen mit dem Petersburger Plutarch zu den ersten Aufträgen des Kardinals d'Amboise für Ludwig XII. und Anne de Bretagne gehört haben. Wichtigste Argumente waren die Initialen NE im Dekor und zwei angenommene versteckte Porträts Ludwigs XII. Dagegen wies Avril (1993, Nr. 238) darauf hin, daß diese Annahme nicht beweisbar ist und die ungewöhnlichen Initialen sonst nicht in Annes Handschriften vorkommen. Auch vermutete er, daß der Auftraggeber in einer speziell für Anne hergestellten Handschrift ihre bevorzugten Heiligen berücksichtigt hätte, die hier fehlen.

⁸⁴ Vgl. König (1978, S. 163-195, 1984, S. 77 und 88, 1988, S. 52-54, 1992, S. 25). Zur Kontroverse um die Bestimmung der Handschrift für Anne de Bretagne vgl. zuletzt Avril/Reynaud (1993, Nr. 238, S. 417-418). Auch das sogenannte *Stundenbuch der Maria Stuart* (Abtshausen, Hzgl. Haus Württemberg) war vermutlich für Anne de Bretagne oder ihre Tochter Claude bestimmt, vgl. König (Faksimilekommentar 1988).

⁸⁵ Vgl. Pächt/Alexander (1966, Nr. 824). Falconer Madan: Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library, Bd. IV, Nr. 21666.

dern in verantwortlicher Funktion im Druckwesen. Es handelt sich um zwei auf den 4. April beziehungsweise den 25. September 1504 datierte Stundenbuchdrucke, in denen Pichore und de Laistre sowohl im Druckersignet auf der ersten Seite als auch im Kolophon namentlich genannt sind. Der Handschriftenforschung war bis vor kurzem nur die frühere, noch in zwölf Exemplaren erhaltene Ausgabe bekannt, die den Buchmaler in der Schreibweise *Jehan Pychore* nennt.⁸⁶ Auf der ersten Seite, die erst im Buchdruck als vorgeschaltete Titelseite üblich wurde, zeigt das Buch eine eigens für Pichore und de Laistre hergestellte gemeinsame Druckermarken mit zwei behelzten Zentauren zu beiden Seiten eines Baumes, die zwischen sich ein Wappenschild mit Monogrammen der beiden in gotischen Lettern halten.⁸⁷ (Abb. 102). Die Initialen werden in einem Schriftband als *Jehan pychore et Remy de laistre* aufgelöst. Ihr Kolophon, eine im Buchdruck üblich gewordene Schlußschrift, gibt ausführliche Informationen über die Entstehung des Buches, wie sie in Handschriften nur sehr selten zu finden sind:⁸⁸ *Ces presentes heures a l'usage de Rome ont // este imprimees et achevees A paris le ci(n)quiesme // iour dapuril. La(n) mil. cinq ce(n)s & trois. Par Jeha(n) // pychore: & Remy de laistre: demoura(n)t au croissa(n)t // en la rue gra(n)t des carmes dess(us) la place maubert.*

Das an ein modernes Impressum erinnernde Kolophon folgt der in Paris üblichen Form: Auf die Angabe des Buchtyps „Stundenbuch“ und dessen regionale liturgische Bestimmung folgen Druckort und Datum. Das Jahr 1503 ist hier allerdings nach heutiger Zeitrechnung als 1504 zu lesen, da in Paris mindestens bis zum Edikt Karls IX. von 1563 die Osterjahreszählung nach „altem Stil“ gebräuchlich war, die das Jahr statt im Januar erst am Ostersonntag beginnen läßt. Nun ist Ostern ein bewegliches Fest, das im Jahr 1504 auf den 7. April fiel, weshalb die Druckvollendung am 4. April noch zum Jahr 1503 gerechnet wurde.⁸⁹ Im Anschluß daran erfährt man die Namen der Drucker oder Verleger mit ihrer Geschäftsadresse: Das Unternehmen befand sich im Pariser Druckerviertel, dem heutigen Quartier Latin, im Haus unter dem Zeichen des Halbmonds in der Rue des Carmes oberhalb der Place Maubert. Im Haus zum Halbmond gaben die beiden nur dieses eine Stundenbuch heraus. Zumindest ist keine weitere Ausgabe von dort überliefert. Die Kooperation zwischen Pichore und de Laistre bestand jedoch weiter.

Der zweite Stundenbuchdruck vom 24. September 1504 spielte in der Forschung zu Pichores Buchmalerei keine Rolle, da das einzige erhaltene Exemplar im Kupferstichkabinett in Berlin (Inv. Nr. 796) nur in wenigen Katalogen erwähnt ist und es offenbar fast niemand in Augenschein genommen hat. Das Buch hat die gleiche Druckermarken, das Kolophon lautet jedoch anders: *Ces presentes heures a l'usage // de Rome furent acheuees. le. xxiii. // iour de Septe(m)bre. La(n) mil cinq ce(n)s et // quatre Par Jehan pichore: & Remy // de laistre demoura(n)t au lyon noir en // la rue de la herpe devant le beuf cou // ronne.*

Die Angaben der beiden Kolophone sind erklärungsbedürftig. So wird nicht eindeutig formuliert, welche Funktion Pichore und de Laistre in der Buchherstellung innehatten, zumal ihre Tätigkeit unterschiedlich beschrieben ist. Im ersten Kolophon scheint der Ausdruck *imprimees* zu behaupten, das

⁸⁶ Vgl. z.B. Lacombe (1907, Nr. 140, 141). Zum Druck vom 25. 9. vgl. Zöhl, in: Nettekoven /Tenschert/ Zöhl (2003, Bd. I, S. 336-344).

⁸⁷ Titelseiten sind eine Neuheit des frühen Buchdrucks und entwickeln erst im Laufe mehrerer Jahrzehnte eine einigermaßen verbindliche Gestaltung. Während bei Pichore und de Laistre auf der Titelseite nur wenige Informationen angegeben sind, haben andere Ausgaben ähnlich ausführliche Angaben wie das Kolophon (vgl. z.B. Labarre 1982). *Druckerzeichen, Druckermarken, Druckersignet* oder auch *Verlegerzeichen, Verlegermarken* oder *Verlegersignet* sind Vorläufer moderner Firmenzeichen, die sich von Siegeln herleiten. Die Pariser Druckermarken sind fast nie identisch mit den sehr ähnlich lautenden Hausmarken der Häuser, in denen die Unternehmen residieren. Vermutlich liegt das daran, daß die Adressen zu häufig wechselten, um als langfristige Firmenzeichen tauglich zu sein.

⁸⁸ Handschriften begannen unvermittelt mit der ersten Textseite oder mit einem Frontispiz und wurden nur ausnahmsweise durch eine Schreibernotiz abgeschlossen. Zu Handschriftenkolophonen vgl. Thérèse Glorieux-De Gand (1991).

⁸⁹ Vgl. oben die Diskussion der Datierung im Kolophon der *Civitas Dei* (Bibliothèque nationale lat. 2070). Die französische Geschichtsschreibung gibt die unterschiedliche Zeitrechnung mit *vieux stile* (v. st.) beziehungsweise *nouveau stile* (n.st.) an. Im folgenden werden hier auch diese Bezeichnungen verwendet.

Buch sei in der Rue des Carmes gedruckt worden, während dieser Zusatz im zweiten Kolophon fehlt. Ebenso fällt auf, daß die beiden Partner nur fünf Monate nach der ersten Ausgabe bereits eine neue Adresse angeben: das Haus *au lion noir* in der Rue de la Harpe, die nur wenige Straßen weiter im Viertel des Buchgewerbes lag. Pichore betrieb zur gleichen Zeit eine florierende Buchmalerwerkstatt und kann daher kaum parallel das Druckerhandwerk betrieben haben. Da er aber offenbar für „Druck“ und „Fertigstellung“ der Stundenbuchausgabe (*imprimees et achevees*) verantwortlich zeichnete, ist fraglich, welche Aufgabe damit bezeichnet ist.

Hinweise dazu geben andere Quellen zur Organisation des Pariser Buchwesens. Im Regelfall war der Buchdruck, ähnlich der Handschriftenproduktion, hierarchisch organisiert. Der Verleger trug das größte unternehmerische Risiko. Er überwachte die Herstellung von der Textauswahl und Edition über Druck und Illustration bis zur Bindung und gab Aufträge an Pergamentler, Drucker, Illustratoren und Buchbinder als Subunternehmer weiter, um schließlich das fertige Buch zum Verkauf anzubieten. Daher ist auch meist seine Adresse im Buch genannt. Da der Buchdruck schon wegen der teuren Materialien Papier und Pergament ein sehr kostspieliges Geschäft war, bei dem im Unterschied zur Handschriftenherstellung große Auflagen nur selten von einzelnen Bestellern vorfinanziert wurden, sicherte man die Unternehmen durch wechselnde Kooperationen ab, wobei kleine Druckereien und Verlage häufig rasch wieder untergingen. Amtliche Dokumente oder Berichte über die Arbeitsteilung der verschiedenen Buchgewerbe sind aus der Zeit um 1500 so selten, daß vornehmlich die gedruckten Kolophone als Quellen heranzuziehen sind.⁹⁰

Daß Pichore und de Laistre sich als Partner in gleicher Funktion nennen, erweist sich im Vergleich mit anderen Ausgaben als bemerkenswerte Ausnahme. Üblicherweise unterscheiden Schlußschriften nämlich deutlich zwischen Druckern (*imprimeurs*) und Verlegern (*libraires*), wobei die von Pichore und de Laistre verwendeten Wendungen *imprimees par* oder *achevees par*, in der Regel die Arbeit des Druckers bezeichnen, während *achevees pour* für den Verleger steht.⁹¹ Ganz verbindlich waren die Formulierungen jedoch nicht. So signierte der Verleger Vérard, der sicher nie selbst gedruckt hat, seine Bücher beispielsweise gelegentlich mit *achevé par* wie ein Drucker und verzichtete zudem fast immer darauf, seine Drucker zu nennen.⁹² Diese Variante könnte auf das richtige Verständnis der Formulierungen bei Pichore und de Laistre hinweisen, wobei bei Vérard allerdings nie von *imprimer* die Rede ist. Ein anderer Sonderfall ist ein Stundenbuch vom 9. März 1508, in dem auf der Titelseite Guillaume Eustace mit seiner Adresse als Händler genannt ist, während dem Kolophon zufolge der Drucker und Verleger Jean Bar-

⁹⁰ Aus Paris sind aus der Zeit um 1500 nur wenige Quellen erhalten. Die meisten bei Delalain (1891) und Alexander (1992) zitierten Dokumente zur Organisation des Handschriftenwesens sowie die Beispiele von Richard und Mary Rouse stammen aus dem 13. bis frühen 15. Jahrhundert. Über den Pariser Buchhandel um 1500 vgl. z.B. Veyrin-Forrer (1982), Martin/Dureau (1982) und Labarre (1982), zur Finanzierung der ersten Pariser Drucke an der Sorbonne vgl. Claudin (1900-1914, Bd. I, 1900), zum Beispiel Anthoine Vérards vgl. Winn (1997, S. 30 ff.), zu Schreibern im Buchgewerbe vgl. Edmunds (1991).

⁹¹ Der Fall des produktiven Druckers Philippe Pigouchet zeigt, wie durch solche Formulierungen veränderte Geschäftsverhältnisse zwischen ihm und seinen Verlegern ausgedrückt werden konnten: Wenn Pigouchet für den Verleger Simon Vostre druckte, war er zwar auf der Titelseite durch sein Druckerzeichen vertreten, doch Vostre beanspruchte, im Kolophon allein genannt zu werden. Wenn es jedoch heißt: *imprimees (oder achevees) par Philippe Pigouchet libraire de l'université de Paris* fehlt wie bei Pichore und de Laistre die Angabe eines Verlegers. Pigouchet hat folglich als *libraire* einige Drucke allein verantwortet, vgl. z.B. Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, undatiert, Almanach 1499-1508 (Lacombe 7).

⁹² Vgl. Das Stundenbuch für den Gebrauch von Paris, 7. Juli 1497 (Paris B.N. Vélins 1630, Lacombe 2). Zu Vérard vgl. Macfarlane (1900), der 28 Beispiele für die ambivalente Formulierung registriert; zu Vérards Druckausgaben vgl. auch Winn (1984, 1997).

bier für Nicolas Vivien gedruckt hat. Allgemein zeigt sich, daß es in den Kolophonen vornehmlich darauf ankam zu dokumentieren, wer den Druck finanziert hatte und wo die Bücher zu erwerben waren.⁹³

Da Drucker allem Anschein nach nur selten an der Finanzierung und am Verkauf beteiligt wurden und Pichore und de Laistre offenbar nicht verpflichtet waren, einen Händler als Auftraggeber zu nennen, haben sie ihre Druckausgaben anscheinend selbst finanziert und vertrieben. Wenn also die Kolophone primär finanzielle Rechte und Abhängigkeiten dokumentieren, muß auch die Angabe *imprimées* im Kolophon von 1504 nicht bedeuten, daß Pichore und de Laistre im handwerklichen Sinne Drucker waren. Vielmehr könnten sie auch vorübergehend eine Druckerei mit abhängigen Druckern eingerichtet haben. Vor dem Hintergrund, daß Pichore eine Buchmalerwerkstatt hatte, mag die Formulierung *achevés* hier sogar noch einen zusätzlichen Aspekt andeuten: denn genaugenommen waren Bücher nach dem Druck noch gar nicht "fertiggestellt". Im Text fehlten die Initialen, die üblicherweise mit dem Schriftdekor, bestehend aus Paragraphenzeichen und Zeilenfüllern, und der farbigen Lavierung sämtlicher Versalien nachträglich von Hand eingefügt wurden. Für diese letzten Arbeiten, die sich in Drucken kaum vom üblichen Handschriftendekor unterscheiden, könnten die Buchmaler in Pichores Werkstatt zuständig gewesen sein.

Schließlich stellt sich die Frage, welches Ziel Pichores Druckunternehmen mit Remy de Laistre verfolgte. Einen Hinweis darauf geben die beiden Drucke selbst, deren neuartiger Buchschmuck hier zum ersten Mal im Stundenbuchdruck vorkommt.⁹⁴ Statt spätgotischer Figuren und Ornamente enthalten einige Bordüren antikisierenden Renaissancedekor, der etwa zur gleichen Zeit auch in Handschriften für Georges d'Amboise ein Novum ist. Dort verbindet man ihn mit dem Namen Jean Serpin. Auch die großen Bilder zu den Textanfängen zeigen Einflüsse deutscher und italienischer Graphik, die zuvor im Pariser Buchdruck nicht zu finden waren und stattdessen trotz fremder Vorlagen unverkennbar das Formenrepertoire von Pichores Buchmalerei aufweisen. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Kontext die bislang unbeachtete Septemerausgabe. Dort ist nämlich die im April mit einigen Metallschnitten eingeführte Serie erstmals vollständig zu sehen, so daß das Buch als Prototyp des neuen Stils erscheint. Ausgehend von diesem Buch, bestimmte der von Pichore geprägte neue Stil ihrer Drucke in den Folgejahren schrittweise den gesamten Pariser Stundenbuchdekor.

Zusammenfassend wird deutlich, daß Pichore mit seinem Eintritt ins Druckwesen wahrscheinlich kein neues Metier aufgenommen hat, sondern sich dort als Meister einer Buchmalerwerkstatt für die Produktion von Bildvorlagen etablieren wollte, was ihm offenkundig auch gelungen ist. Ab 1504 hat seine Arbeit für den Buchdruck umgekehrt auch seine Buchmalerei beeinflusst, denn parallel zu den repräsentativen Großaufträgen illuminierte seine Werkstatt in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts auch zahlreiche Stundenbuchhandschriften, deren Miniaturen oft die gleichen Vorlagen verwenden wie die Metallschnittentwürfe. Ein Rätsel bleibt allerdings Remy de Laistres Funktion in diesem Unternehmen.

II.6 DIE CHANTS ROYAUX UND WEITERE HANDSCHRIFTEN FÜR LOUISE VON SAVOYEN

Für die folgenden vierzehn Jahre fehlen schriftliche Quellen über Pichores Leben und Werk. Erst im Jahre 1518 hat seine Tätigkeit wieder ein ausführliches und in vieler Hinsicht aufschlußreiches Dokument hinterlassen: Die detaillierte Abschlußrechnung des Auftrags der Stadtväter von Amiens vom 28. Oktober

⁹³ Diese Annahme belegt auch ein Stundenbuch vom 9. Mai 1491 (Lacombe 23). In der Druckführeranzeige auf der ersten Seite heißt es ausdrücklich: *Qui en veult avoir en treuve // A tres grand marche et bon prix // la Rose, en La rue Neuve // De Nostre dame de Paris*. Im Kolophon nennt sich Pierre Le Rouge *libraire du roy*, gibt aber zugleich an, er habe das Buch für Vincent Commin hergestellt, dessen Adresse auch vorn angegeben ist. In anderen Ausgaben, wie jener vom 9. August 1514 von Gillet für Germain Hardouin wird ausdrücklich vermerkt, daß Germain den Druck bezahlt hat: [...] *recenter impressum, per Egidium [Gillet] hardouyn, impressorem et librarium [...] expensis vero honesti viri Germani Hardouyn, etiam librarii, et in arte litterarie picture peritissimi*.

⁹⁴ Zum Beweis dieser These und zur Datierung der Bordüren und Bildplatten im Pariser Stundenbuchdruck vgl. Kapitel VI und Kapitel VII.

1518 für die Ausmalung einer außergewöhnlich großen Bilderhandschrift, der *Chants royaux du Puy Notre Dame d'Amiens* mit 48 Miniaturen (Paris, Bibliothèque nationale fr. 145, Abb. 3).⁹⁵ Der Maler wird in der Rechnung als *Jehan pinchore enlumine[ur]et historieur demeurant aux paris* bezeichnet. Wieder ist es ein auswärtiger Auftrag, der Pichores Werkstatt in Paris nachweist und zeigt, daß seine Buchmalerei über die Hauptstadt hinaus einen bedeutenden Ruf hatte.

Die Geschichte dieses Auftrags ist in dem erhaltenen Rechnungsbuch beschrieben. Anlässlich des feierlichen Einzugs des neuen Königs François Ier am 17. Juni 1517 in Amiens besichtigte die Königinmutter Louise von Savoyen die Kathedrale. Eine Reihe dort ausgestellter Gemälde zu Ehren der Jungfrau Maria gefielen ihr so gut, daß sie sich Kopien wünschte.⁹⁶ Diese Tafelbilder und die ihnen zugrundeliegenden Verse gehen auf einen jährlichen Ritus der literarischen Bruderschaft *Confrérie du Puy Notre Dame d'Amiens* zurück, deren Ziel die Verehrung der Jungfrau Maria durch die Poesie war. Jedes Jahr zu Lichtmeß ernannte die Bruderschaft einen "Meister", der für einen Dichtungswettbewerb im darauf folgenden Jahr ein Motto ausgab und der Jury vorsah. Diese *ligne palinodiale* ist eine mystische Allegorie zu Ehren der Jungfrau, die als Refrain für das Gedicht des nächsten Jahres diente. Zuvor aber gab sie das Thema für ein Gemälde vor, das der Meister im Verlauf des Jahres bestellen mußte. Wenn dieses zu Weihnachten in der Kathedrale ausgestellt wurde, gab es den Kandidaten über ein Spruchband zugleich das Thema des Wettbewerbs und dessen erste Interpretation bekannt. Die *Chants Royaux* – bestehend aus fünf Strophen und einer Widmungsstrophe, die alle von einem solchen Refrain abgeschlossen sind – galten als edelste unter den Gedichtformen und daher dem Thema der *Puys* würdig. Die heute im Original größtenteils verlorenen Gemälde setzten die im Motto vorgegebene Eigenschaft der wundertätigen Jungfrau allegorisch um und folgten einer festgelegten Ikonographie. Immer ist Maria groß im Zentrum dargestellt und das Motto auf ein Spruchband geschrieben, das von dem vorn knien- den Stifter ausgeht. Das früheste erhaltene Puy-Gemälde von 1438 hängt heute im Louvre, weitere befinden sich im Musée de Picardie in Amiens, darunter als älteste zwei Fragmente aus den Jahren 1500 und 1514 sowie die berühmten Tafeln der Jahre 1519 und 1520, nach denen man den Meister von Amiens benennt.⁹⁷ Ein jährliches Ritual ist erst ab 1451 bezeugt. Louises besondere Neigung für diese allegorische Verehrung der Muttergottes hing gewiß mit ihrer eigenen Position als Mutter des Königs zusammen. Eine derartige Analogie klingt in den 1517 für sie neu geschriebenen ersten *Chants Royaux* an, die in der Form eines Chant royal geschrieben sind und sie im Refrain mit ganz ähnlichem Bezug zu ihrem Sohn ansprechen wie die übrigen Verse Maria: *Mere humble et franche au grant espoire de France*.⁹⁸

Die Mitglieder der Bruderschaft beschlossen, dem Wunsch der Herzogin mit einer Handschrift zu entsprechen, in der Kopien der Gemälde den zugehörigen Versen auf den Versoseiten gegenüberstehen. Doch waren schon damals nicht mehr alle Bilder beieinander, zudem fehlten einige Dichtungen. Erhalten waren 47 zwischen 1459 und 1516 entstandene Tafeln, wobei deren Folge in der Handschrift nur zu Beginn einige Lücken aufweist. Das einzige noch heute vollständig erhaltene Gemälde stammt aus dem Jahr 1438, wurde aber nicht kopiert. Zunächst erhielt Nicolas de la Motte den Auftrag für Nachdichtungen verlorener Verse. Darauf wurde der gesamte Text von dem Priester Jehan de Beguignes in dekorativer

⁹⁵ Amiens, Bibliothèque municipale, Archives de la ville d'Amiens, CC 95 fol. 151-152 (Zitate nach dem Original), Durand (1911, S. V, Anm. 2). Die Rechnung ist abgedruckt in Paris (1836, I, S. 302), und Alexander (1992, S. 37). Das Datum 1518 trägt auch eine Stundenbuchhandschrift, zu der Pichore einige Miniaturen beigetragen hat. (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz, LM NF III, Nr. 24).

⁹⁶ Das älteste Dokument der Bruderschaft ist die 1451 begonnene Handschrift C.B. 23 der Bibliothèque des Antiquaires de Picardie in Amiens, die ein Register der Mitglieder und Meister seit ihrer Gründung 1389 bis ins Jahr 1685 enthält. Zu den Gemälden und der Tradition der Bruderschaft vgl. z.B. Breuil (1854 und 1858), Dehaisnes (1890), Lecoq (1977 und 1987, S. 333-335, Abb. 150 und 153), Pinson (1987), Gros (1992, 1994, 1996), Duvanel/Leroy/Pinette (1997). Die Namen der Stifter von 1389 bis 1693 sind mit ihren *divises palinodiales* auf schwarzen Marmortafeln eingraviert, die noch heute an den südlichen Chorschranken der Kathedrale Notre Dame in Amiens angebracht sind.

⁹⁷ Paris, Musée du Louvre, Inv. R.F. 1938-63. Vgl. Duvanel/Leroy/Pinette (1997).

⁹⁸ Zur Bedeutung des Auftrags vgl. Ausführlich Lecoq (1987, S. 333-335).

Textura für die Handschrift kopiert.⁹⁹ Die Textdekoration mit sehr großen Initialen in Gestalt von grotesken Köpfen übertrug man dem in Amiens lebenden flämischen Illuminator Guy le Flameng.¹⁰⁰ Für die benötigten Kopien wandten sich die Ratsherrn ebenfalls an einen ortsansässigen Maler, Jacques Platel. Platel zeichnete die Bilder ab und erhielt dafür 45 Livres. Seine Wiedergaben brachte der Ratsherr Pierre Louvel mit der zur Ausmalung vorbereiteten Handschrift nach Paris zu Jean Pichore. Gewiß wird dieser nicht nach Amiens gefahren sein, um die Tafelbilder selbst zu sehen, von denen er nur Kopien in Schwarz-Weiß kannte.

Die Wahl des Buchmalers könnte nach Nicole Reynaud auf Louise von Savoyen selbst zurückgehen. Sie besaß nämlich bereits mindestens drei Handschriften mit Miniaturen in Pichores Stil: Ein Exemplar der *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale fr. 224), ein Manuskript mit drei Texten über den Heiligen Hieronymus unter dem Titel *Trespassement du glorieux Saint Jheromme selon Eusebe son disciple* (Paris, Bibliothèque nationale fr. 421)¹⁰¹ sowie Ovids *Epistres* mit Liebesbriefen berühmter Frauen (Paris, Bibliothèque nationale fr. 873), die sich aufgrund des Buchstabens L und Flügel-Emblemen in den Bordüren als Auftrag Louises erweisen.¹⁰²

Für die Ausführung der Miniaturen der *Chants Royaux* erhielt Pichore die beachtliche Summe von 80 Livres, dazu 50 Sous für seine *enffans et serviteurs* sowie weitere 24 Sous für Wein vom Markt.¹⁰³ Das in Paris fertiggestellte und gebundene Buch wurde schließlich zur Begutachtung zurück nach Amiens gebracht. Danach reisten die Bruderschaftsmitglieder Pierre de Louvel und Adrien de Mousures nach Amboise, um die Handschrift der Herzogin zu überreichen. Diese Szene mit der thronenden Herzogin und den beiden Amienser Bürgern ist in der Dedikationsminiatur (Abb. 3) von Pichore imaginiert.

Als Bestimmungsgrundlage für Pichores persönlichen Stil sind die Miniaturen der *Chants Royaux* problematisch. Zwar sind sie stilistisch recht einheitlich von seiner Manier geprägt, jedoch in der Farbigkeit wie auch in der Sorgfalt der Ausführung so divers, daß man sie nicht alle einer Hand zuschreiben kann. Da Pichore der Rechnung zufolge für die Arbeit seiner Werkstatt mit Gehilfen und "Kindern" entlohnt wird, erweist sich, daß die auffälligen Stilvariationen in dieser Handschrift die verschiedenen Maler seiner Werkstatt und nicht seine persönliche Eigenart repräsentieren. Der Auftraggeber konnte allerdings erwarten, daß der Meister zumindest das Frontispiz eigenhändig ausführte. Die qualitativ herausragende Dedikationsminiatur, die Louise von Savoyen thronend im Kreise ihrer Hofdamen darstellt, ist folglich der einzig sichere Ausgangspunkt für die Unterscheidung von Meister und Mitarbeitern der Werkstatt.

II.7 VERBINDUNGEN ZUM BUCHWESEN IN PARIS UND ROUEN: EIN GRUNDSTÜCKSERKAUF UND EIN RECHTSSTREIT VOR DEM ZIVILGERICHT

Die *Chants Royaux* (Bibliothèque nationale fr. 145) sind das letzte bekannte Werk von Jean Pichore. Allerdings sind von ihm zu Beginn der 1520er Jahre noch zwei urkundliche Quellen erhalten. Die frühere stammt aus dem Jahr 1520 und ist eine Rechnungsnotiz des Hôtel-Dieu über 250 Livres *a maistre Antoine*

⁹⁹ De la Motte erhielt der Rechnung zufolge 40 Sous, Beguignes 12 Livres (Amiens, Bibliothèque municipale, Archives de la ville d'Amiens, CC 95 fol. 151 und 151v).

¹⁰⁰ Alexander (1991, S. 37) liest den Preis in der Rechnung als 13 Livres 14 Sous. Ich lese 13 Livres 10 Sous.

¹⁰¹ Die *Remèdes* haben auf fol. 1 ein Wappen von Alençon und Savoyen, das zeigt, daß diese Handschrift für Louise hergestellt wurde. Der *Trespassement du glorieux Saint Jheromme* enthält einen Prolog an Louise von Savoyen, ihren Sohn Franz I. und ihre Tochter Marguerite d'Angoulême. Da Marguerite 1509 den Herzog von Angoulême heiratete und Franz 1515 die Regierungsgeschäfte übernahm, kann die Entstehung der Handschrift auf die Zeit dazwischen eingegrenzt werden (vgl. Lecoq 1987, S. 72-73). Auch die stilistisch sehr ähnlichen *Remèdes* werden vermutlich vor den *Chants royaux* entstanden sein.

¹⁰² Vgl. Durrieu/Vasselot (1894) und Lecoq (1987, S. 470-471).

¹⁰³ Amiens, Bibliothèque municipale, Archives de la ville d'Amiens, CC 95 fol. 151v und 152. Reynaud (1993, S. 281) zitiert irrtümlich 120 livres für Jean Pichore und 50 livres statt 50 sous für die Kinder und Gehilfen.

*Vernade prestre et a Jehan Picore historieur et bourgeois de Paris pour acquisition deritaiges.*¹⁰⁴ Offenbar haben der Priester Antoine Vernade und Jean Pichore Grundbesitz an das Zentralkrankenhaus verkauft.

Die letzte Spur seines Lebenswegs aus dem Jahr 1521 ist von bedeutend größerem Interesse. Für den 5. August 1521 findet sich in den zivilgerichtlichen Akten des Parlaments von Paris die Anhörung einer Schadensersatzklage der Familie Le Roux gegen *Messire Blaise de Charoit, chevalier seigneur de Cordebeuf* aus Ansprüchen einer verstorbenen Katherine Lauquiere, Witwe von Nicolas Le Roux (Paris, Archives Nationales, X A 1523, fol. 315).¹⁰⁴ Erben dieser Forderungen sind ihre beiden Töchter: Claude Le Roux mit ihrem Mann *Jehan de Bloimestre*, in deren Namen Jacques Le Roux vor Gericht erschienen ist, und die ebenfalls bereits verstorbene Marie Le Roux, deren drei als *mineurs* bezeichnete Töchter, *Marguerite, Catherine* und *Geaete* von ihrem Vater *Jean Pichoyre historieur* vertreten werden.

Diese bislang unbekannt Quelle ist in mehrfacher Hinsicht aussagekräftig. Zunächst wird deutlich, daß es sich bei den Kindern, für deren Mitarbeit an den Miniaturen der *Chants Royaux* Pichore bezahlt wurde, offenbar um Töchter handelte. Von noch größerem Wert ist die Erkenntnis, daß Pichore über mehrere Mitglieder der Familie seiner Frau mit dem Pariser und aller Wahrscheinlichkeit nach auch mit dem Rouennnaiser Buchwesen verbunden war: Der Ehemann seiner Schwägerin Claude Le Roux, Jean de Bloimestre, war Buchhändler an der Pariser Universität – *libraire juré, demourant en l'Universite de Paris*. Aus dieser privilegierten Position wird er Pichore bei dessen eigener Buchhandelstätigkeit im Jahr 1504 von Nutzen gewesen sein. Pichores Einstieg in das kostspielige Druckergewerbe findet eine plausible Erklärung durch eine weitere in diesem Dokument belegte Verwandtschaftsbeziehung: Von Jacques Le Roux erfährt man, daß er als *marchant chaulder-aunier demourant en ceste ville de Paris* mit den für die Herstellung von Drucklettern und Graphikplatten notwendigen Rohstoffen Kupfer sowie gewiß auch Zinn und Zink handelte und zugleich Kupferschmied war. Schließlich läßt sich der Name Le Roux schon seit dem früheren 15. Jahrhundert im Pariser Buchhandel nachweisen: Ein Renaud Le Roux ist zwischen 1424 und 1460 als Buchhändler und Buchbinder unter anderem auf dem Pont Notre Dame nachgewiesen, etwa zur gleichen Zeit arbeitete auch der Buchbinder Simonet Le Roux, etwas später schließlich der 1415 geborene Buchbinder und Händler Geoffroi Le Roux.¹⁰⁵

Weiterhin bietet Pichores Verwandtschaft auch eine bedeutsame Verbindung nach Rouen, wo die Familie Le Roux zur Blütezeit des Mäzenats des Erzbischofs Georges d'Amboise in führende Ämter aufstieg und gleich mehrere Familienmitglieder sowohl mit wichtigen Bauaufgaben als auch mit der Buchherstellung betraut waren. Im Zuge von Renovierungsmaßnahmen an der Kathedrale leitete Jacques Le Roux – nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Pariser Kupferhändler – zwischen 1494 und 1506 die Arbeiten am Turm. Sein Nachfolger wurde sein Neffe Roulland Le Roux (1479-1527), der als Architekt und Bildhauer wesentlich für die Umgestaltung der Stadt im neuen Geschmack der Renaissance verantwortlich war. Eines der bedeutenden Zeugnisse dieser Bautätigkeit ist bezeichnenderweise das Hôtel de Bourgtheroulde, einst Stadtpalais der Familie Le Roux. Roulland Le Roux plante unter anderem auch die 1508 begonnene Neugestaltung der Ostfassade der Kathedrale, den Bau des Palais de Justice und Georges d'Amboises Grabmal in der Kathedrale. Auch die Einträge über Ausgaben für Bücher in den Rechnungsbüchern des Kardinals verzeichnen zwischen 1501 und 1503 mehrmals den Namen Le Roux: In der gleichen Zeit, als Georges d'Amboise Pichores wichtigster Mäzen wurde, erhielten Guillaume und Michel Le Roux Zahlungen für die Abschrift eines *Titus Livius*, für den Nicolas Hiesse und Robert Boyvin die Miniaturen malten.¹⁰⁶ Schließlich arbeitete in den 1530er und 1540er Jahren in Rouen auch ein Drucker Nicolas Le Roux.

Daß Jean Pichore aus Paris so viel für Rouen malte, verdankte er sicher seiner Kunst. Daß so viele Mitglieder der Familie seiner Frau in Paris und Rouen mit dem Buchwesen zu tun hatten und auch in anderen Funktionen für den Kardinal d'Amboise arbeiteten, mag zunächst den noch größeren Ausschlag gegeben haben.

¹⁰⁴ Archives de l'AP-HP, Hôtel-Dieu 6589, Layette 334. Liasse 1452. Registre in 4°; 348 Blatt Pergament. Das Dokument erwähnte zuerst Renouard (1898, S. 308).

¹⁰⁵ Rouse/Rouse (2000, Bd. II) nennen alle drei Namen im Register, dazu noch einen 1471 bezeugten Schreiber mit Namen Etienne Roux, der das Kolophon der Handschrift ms. 1151 der Bibliothèque municipale in Rouen signiert hat und möglicherweise zur gleichen Familie gehörte.

¹⁰⁶ Archives Départementales de la Seine-Maritime G 614 und G 615, publiziert von Deville (1850, S. 437-442).

III. PICHORES STIL UND SEINE URSPRÜNGE

III.1 PICHORES DOKUMENTIERTE MINIATUREN UND DIE PARISER BUCHMALEREI UM 1500

Buchmalerei in Pichores Stil ist ab den 1490er Jahren in Pariser Handschriften greifbar, deren Ausstattung andere Maler leiteten. Aus dieser Zeit stammt wahrscheinlich das Stundenbuch ms. 21 in Waddesdon Manor, das vornehmlich von Georges Trubert gestaltet wurde, während Pichores Stil nur im Kalender und in den Suffragien vorkommt und ein Pariser Maler, der Meister der Apokalypsenrose, eine ganzseitige Miniatur gemalt hat. Von dem aus Lothringen kommenden Trubert, mit dem Pichore mehrmals zusammenarbeitete, konnte er wichtige Impulse bekommen.¹⁰⁷

Deutlich zeigt sich dagegen, daß Pichores aufs Monumentale gerichtete Malweise nicht aus einem der ortsansässigen Ateliers hervorgegangen sein kann, die sich noch durch spätgotische Zierlichkeit auszeichnen. Den in Paris vorherrschenden Stil begründeten seit der Mitte des Jahrhunderts zwei niederländisch geprägte Werkstätten: Eine Traditionslinie vertreten der Meister des Dreux Budé und der Coëtivy-Meister, die nach einhelliger Forschungsmeinung beide aus Flandern nach Paris gekommen sind, wo ihr Stil zwischen etwa 1485 und 1507 im Werk des Meisters der Apokalypsenrose fortlebt.¹⁰⁸ Auf diesen sehr produktiven und in verschiedenen Kunstgattungen tätigen Maler, dessen Graphik den Pariser Stundenbuchdruck der Inkunabelzeit bestimmte, traf Pichore bereits einmal bei der Arbeit an dem

¹⁰⁷ Zu dieser Handschrift vgl. Delaissé/ Marrow/ de Wit (1977, Nr. 21), König (1978, S. 147-156, 1992, S. 25) diskutiert die Bedeutung der Handschrift für den Lebensweg des Malers von Petrarca's Triumphen, den er 1992 mit Pichore identifizierte. Auf einen Maler aus Pichores Umkreis trifft Trubert auch in einem von König um 1490 datierten Stundenbuch (Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, LM II, Nr. 51 und LM IV, Nr. C) und im Sanctorale des *Bréviaire de René II. de Lorraine* (Paris, Petit Palais, ms. Dutuit 42) arbeitet ein weiterer pichoresker Maler neben Trubert. Zu Georges Trubert vgl. z.B. Reynaud (1977), Avril/Reynaud (1993, S. 377-384). Zum Meister der Apokalypsenrose, siehe unten.

¹⁰⁸ Den Meister des Dreux Budé benannte Sterling (1990, Nr. 4) nach einem Altartriptychon für den königlichen Sekretär und Notar Dreux I. Budé (Privatbesitz, zeitweilig Kassel, Gemäldegalerie Wilhelmshöhe (linke Tafel), Malibu, Getty Museum (Mitteltafel), Montpellier, Musée Fabre (rechte Tafel)). Zu diesem Maler, dem man auch das Pariser Parlamentsretabel im Louvre zuschreibt, vgl. auch Avril/Reynaud (1993, S. 53-58) und *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530*. (Ausst.-Kat., Brügge 2002, Nr. 68, S. 67-71). Der Coëtivy-Meister erhielt seinen Notnamen von Paul Durrieu (*Les heures de Coëtivy à la bibliothèque de Vienne*. In: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1921, S. 301-317) nach einem Stundenbuch für Olivier de Coëtivy (Wien, Österreichische Nationalbibliothek cod. 1929). Vgl. auch Avril/Reynaud (1993, S. 58-69). Zum Meister der letzten Generation, der hier Meister der Apokalypsenrose genannt wird, vgl. Avril/Reynaud (1993, S. 265-270), die ihn nach einem Stundenbuch (Paris, Bibliothèque nationale, n.a.lat 3120) *Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne* nennen. Nach den Einhorntapissereien in New York, Cloisters, benennen ihn Souchal (1973) und Sterling (1990, S. 333-417) *Meister der Einhornjagd*. *Meister des Lebens des Täufers* heißt er bei Lafond (in: Aubert, Chastel, Grodecki, Grubner, Lafond, Mathey, Taralon, Verrier: *Le vitrail français*. Paris 1958, S. 249, Anm. 105) und bei Hérold M. Hérold: *Le Maître de la Vie de Saint Jean Baptiste: un nom de convention*. In: *Vitraux Parisiens de la Renaissance*, Ausstellungskatalog Paris 1993, S. 62-78. König (1990, LM II, Nr. 52) schlug vor, den Künstler nach seinem monumentalen Hauptwerk, der Fensterrose der Sainte Chapelle in Paris, zu benennen. Dem folgte Nettekoven (2005) in ihrer Dissertation mit der verkürzten Form *Meister der Apokalypsenrose*. Bislang wurden zwei Versuche unternommen, die drei untereinander eng verwandten Maler zu identifizieren. Durrieu (siehe oben 1921, S. 301-317) und Reynaud (1973) hielten die beiden älteren Maler für Henri (Meister des Dreux Budé) und Conrad de Vulcop (Coëtivy-Meister). 1993 machte Reynaud (Avril/Reynaud, 1993, S. 53 und S. 265) einen neuen Identifizierungsvorschlag für alle drei Maler als André d'Ypres (Meister des Dreux Budé), Colin d'Amiens (Coëtivy-Meister) und Jean d'Ypres (Meister der Apokalypsenrose). Zur Diskussion dieser Optionen vgl. zuletzt Nettekoven (2005). Die Familiennamen bezeichnen die Herkunft der Familie aus dem flämischen Ypern bzw. Amiens im damaligen burgundischen Machtbereich, die sich mit den flämischen Stilmerkmalen ihrer Buchmalerei gut vereinbaren lassen. Eine zusammenfassende Darstellung bot zuletzt Lorentz (2004).

obengenannten Stundenbuch in Waddesdon Manor (ms. 21). Seine Beteiligung mit nur einem Bild ist ein Beleg für die Pariser Herkunft der Handschrift, da dieser Maler ausschließlich in der Hauptstadt nachweisbar ist und für einen so kleinen Auftrag nicht gereist sein dürfte.

Eine zweite stilistisch deutlich abgrenzbare Pariser Entwicklungslinie, die anknüpfend an die ältere Hauptstadttradition einen expressiveren, weniger harmonischen und zunehmend routinierten Stil hervorbrachte, vertreten der Meister des Jean Rolin, Maître François und dessen Schüler, der Meister des Jacques de Besançon.¹⁰⁹ Letzterer, mit dem Pichore allerdings nie zusammengearbeitet hat, bestimmte zusammen mit dem Meister der Apokalypsenrose die Pariser Malerei, als Pichore kurz vor der Jahrhundertwende in der Hauptstadt eintraf. Beide vertreten eine technisch minuziösere und von Renaissanceeinflüssen noch weitgehend unbeeindruckte Malerei mit wenig körperhaften, zierlich-spätgotischen Figuren und Architekturen, gegen die sich Pichores Stil durch die Vorliebe für Renaissancedekor und eine großformige, im Detail oft stilisierend vereinfachte Malweise selbstbewußt absetzte. Die neue Tendenz erfreute sich bald großer Beliebtheit, so daß kurz vor der Jahrhundertwende erste von Pichore eigenständig ausgeführte Aufträge für hochrangige Besteller entstanden wie der Petersburger Plutarch von 1499 für das frisch vermählte Königspaar (Sankt Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Fr.Q.v.III,3).

Zwar ist Pichores Name im Zusammenhang mit bedeutenden Aufträgen überliefert, während die meisten seiner Pariser Kollegen anonym geblieben sind, die Rekonstruktion seines Lebenswegs bereitet jedoch ungleich größere Probleme. Dafür gibt es hauptsächlich zwei Gründe. Zum einen ist kein direkter Vorgänger benennbar, aus dessen Œuvre sich Pichores Stil ableiten ließe. Zum anderen erkennt man in den Werken seines Stils von vorneherein Varianten, die nicht zuverlässig voneinander abzugrenzen und daher am besten im Begriff der Pichore-Gruppe zu fassen sind. Das einzige unbezweifelbare Zeugnis für seinen persönlichen Stil ist sein bezeugtes Spätwerk, das Frontispiz der *Chants royaux du Puy Notre Dame d'Amiens* aus dem Jahr 1518, das vermutlich erst kurz vor seinem Tod entstand. Diese Miniatur ist zugleich ein Paradebeispiel dafür, wie sein entwickelter Stil in bemerkenswert schroffer Weise und ohne Rücksicht auf Verluste der handwerklichen Qualität ein neues Kunstideal in der Buchmalerei postulierte. Im Vergleich des Frontispizes mit den übrigen Miniaturen der Handschrift offenbaren sich darüber hinaus Merkmale der Organisation und Zusammenarbeit in seiner Werkstatt, die möglicherweise eine Erklärung dafür bieten, warum die Unterscheidung zwischen Meister und Mitarbeitern in Pichores Stil so schwierig und umstritten ist.

Weniger extrem zeigen sich die gleichen Gestaltungsmerkmale auch in den beiden sehr viel kleineren Miniaturen der Augustinus-Handschrift für Georges d'Amboise, für die Pichore bezahlt wurde. Obwohl nur wenige Werke seines Stils eindeutig früher datierbar sind, weisen die prestigeträchtigen Großaufträge, die in zeitlicher Nähe zum Augustinus entstanden sein müssen, darauf hin, daß die Handschrift in seine erste erfolgreiche und sehr produktive Schaffensperiode und sicher nicht zu seinem Frühwerk gehört. Die offenkundigen Unterschiede zwischen den Miniaturen der *Civitas Dei* und den erheblich monumentaleren Malereien der *Chants Royaux* dokumentieren die stilistische Spannbreite eines wandlungsfähigen und je nach Auftrag sehr unterschiedlich sorgfältig arbeitenden Künstlers, der zudem schon um 1500 Mitarbeiter beschäftigte, die in einem sehr eng verwandten Stil arbeiteten, wie beispielsweise in dem wenig später entstandenen Froissart für Georges d'Amboise deutlich zu erkennen ist.

¹⁰⁹ Der etwa zwischen 1450 und 1490 in Paris tätige Maître François ist durch ein 1898 entdecktes Dokument bezeugt: ein Brief Robert Gaguins an Charles de Gaucourt, in dem er den Maler einer Handschrift der *Civitas Dei* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 18) mit Apelles vergleicht und ihn *egregius pictor Franciscus* nennt (vgl. Avril/Reynaud, 1993, Nr. 16). Vgl. z.B. Paul Durrieu: *Un grand illumineur parisien au XVe siècle. Jacques de Besançon et son Œuvre*. Paris 1892. Sterling (1990, Nr. 12-14), Avril/Reynaud (1993, S. 45-52), König (1993, LM V, Nr. 21). Zum Meister des Jacques de Besançon, der als Schüler und Werkstattmitarbeiter des Maître François gilt, vgl. Durrieu (1892), Eleanor P. Spencer: *Dom Louis de Busco's Psalter*. In: *Gatherings in Honour of Dorothy E. Miner*, Baltimore 1974, S. 227-240. Plummer (1982, Nr. 89-91 und 93), König (1989, LM I, Nr. 52), Sterling (1990, Nr. 15), König (1993, LM V, Nr. 22 und 1994, LM VI, Nr. 35), Avril/Reynaud (1993, S. 256-262).

III.1.1 Die Miniaturen der *Civitas Dei* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 2070)

Die beiden Miniaturen der *Civitas Dei* sind am Ende des sechsten beziehungsweise zehnten Buches in die Reglierung einer Kolumne eingepaßt. Sie messen ca. 87 x 80 mm und nehmen mit 13 Zeilen nur etwa ein Drittel des Schriftspiegels ein. Ihr mit roten Profillinien versehener Goldrahmen ragt über die Reglierung hinaus.

Das erste Bild (fol. 112v, Abb. 1) zeigt die Anbetung einer heidnischen Gottheit. Angeführt von einem wehrauchschwenkenden Geistlichen, der durch Mitra, Chormantel und Handschuhe als Bischof gekennzeichnet ist, drängen sich Gläubige vor der goldenen Statue eines nackten weiblichen Idols, das auf einer dünnen hohen Säule steht. Das Bildthema ist Laborde zufolge für die Illustration einer *Civitas Dei* ungewöhnlich und hat keinen direkten Bezug zum Text. Alexandre de Labordes Studien zufolge gibt es für beide Miniaturen dieser Handschrift unter den erhaltenen Illustrationen dieses Textes keine Vorbilder.¹¹⁰

Der Bildausschnitt scheint den Blick in das Mittelschiff einer Kirche freizugeben, deren Bodenfliesen durch eine bildparallele Arkade in eines der Seitenschiffe fluchten. Der Raum ist allerdings eine Architekturphantasie, deren Bauformen in Frankreich um 1500 noch unbekannt und in dieser Form auch später nicht realisiert wurden. An den rückwärtigen Raumteil schließt nämlich kein Kapellenkranz, sondern eine Reihe muschelbekrönter, durch kanellierte Pilaster begrenzte Nischen an. Zudem sind Wandfelder und Fliesen durch abwechselnd grüne oder rote Strukturen als Marmor gekennzeichnet.

Typisch für Pichores Kompositionen ist die unklare Raumsituation, die durch verstellte Blickachsen und mehrdeutige Bauteile entsteht. Seine Renaissancebegeisterung äußert sich in plastischen Schmuckelementen und perspektivischen Fluchten, die jedoch häufig fehlerhaft konstruiert sind, so daß die Bemühung um ein realistisches Interieur etwas naiv wirkt. Raumstrukturen und Figurenkomposition dienen zudem der Flächengliederung. So schiebt sich die Figurengruppe als geschlossener Keil von rechts ins Bild, während der Blick links um die isoliert stehende Säule ins Dunkel der Raumtiefe geführt wird.

Die für eine kleine Miniatur sehr zahlreichen Figuren sind mit Hilfe geschickter Variationen individualisiert. Trotz flüchtiger Pinselführung lag dem Maler daran, sie durch physiognomische Details, Haarfarbe sowie verschiedene Körperhaltungen und Ansichten zu unterscheiden. Charakteristisch orientalische Gestalten sind zwei Bärtige, die rechts oben stehen und mit ihren bunten Spitzhüten zugleich die Staffelung der Gruppe betonen. Die übrigen Figuren sind fast alle als bartlose junge Männer beschrieben. Die Ränder der Gruppe säumen vorne und hinten einige Figuren in Profilansicht, wie sie von den meisten Künstlern vermieden wird und bei Pichore häufig etwas grotesk wirkt. Eine mutwillige Ansicht bieten auch drei in synchroner Bewegung zurückgeneigte Männer, deren Aufmerksamkeit scheinbar von einer dem Betrachter unsichtbaren Erscheinung außerhalb des Bildes abgelenkt wird. Den Eindruck von Vielfalt unterstützt das bunt leuchtende, kleinflächig verteilte Kolorit lokalfarbig abgesetzter Gewanddetails, die sich vor den zurückhaltenden Grau- und Brauntönen des Raums und größeren Partien in blassem Rot und Violett abheben. Den intensivsten Farbkörper hat ein leuchtendes Blau, unterstützt durch verschiedene Grüntöne. Auch scharfe Kontraste durch Weiß und Schwarz meidet der Maler nicht. Dazu erscheinen oben rechts zwei kleine Flächen Gelb und Hellgrün. Auffällig ist der Verzicht auf Goldhöhlungen in den Gewändern, wohingegen flüssiges Pinselgold durchaus als Flächenfarbe vorkommt.

Sowohl bei der Architektur als auch in Gewändern und Gesichtern wechselt der Maler zwischen betont plastischer Modellierung und flächiger Malweise, in der die Konturzeichnung kräftig hervortritt. Laborde (1909) erinnerten solche Miniaturen an kolorierte Graphik. Diese Wirkung entsteht vor allem in den durch flüssige Malweise blaß erscheinenden roten, braunen oder grauen Flächen mit breiter Fal-

¹¹⁰ Zur Illustrationstradition der *Civitas Dei* vgl. Laborde (1909), der in Band II, unter Nr. 59, S. 468-471 dieses Exemplar beschreibt.

tenzeichnung: Gesichtszüge, Gewandfalten und Architekturdekor sind mit dünnem schwarzem Pinsel gezeichnet, kräftigere Faltenlinien in den roten und blauen Gewandflächen teilweise in dunkler Abtönung der Kleiderfarbe ausgeführt. In den Gesichtern entsteht Plastizität durch Wangenrot, das unter Schläfenschatten hervortritt.

Die Miniatur auf fol. 166v (Abb. 2) zeigt eine ähnliche Anbetungsszene, auf der die Verehrung des christlichen Gottes durch eine Engelschar dargestellt ist. Die vor einem Bogen mit Landschaftsausblick in hellblaue Ferne von rechts ins Bild geschobene Menge der Betenden wiederholt in Grundzügen die erste Miniatur. Nahezu identisch erweist sich die vordere Gruppe der drei Profilfiguren mit einer frontal Knienenden, deren Gewandfarben gegenüber der ersten Miniatur nur vertauscht sind. Noch dichter wirkt die Staffelung der Menschenmenge, so daß fast nur Köpfe und in den letzten Reihen einige bunte Kopfbedeckungen erkennbar sind. Besonders leuchtend ist das Kolorit in Gewändern und Flügeln der Engel, die links entlang einer steil fluchtenden Wand aufgereiht sind. Insgesamt ist die von intensivem Blau dominierte Farbigkeit ähnlich wie im ersten Bild, wirkt aber durch die größeren Gewandflächen beruhigt. Gold verwendet der Maler nur für feine Zeichnungen des Gewanddekors oder die dünnen Nimben der Engel. Der weniger plastisch modellierte Architekturdekor erschöpft sich hier im wesentlichen in dunkler Konturzeichnung und getupften Weißhöhlungen, zeigt aber das gleiche, technisch nicht ganz bewältigte Interesse an perspektivischer Raumkonstruktion: Fliesen und Wand sind an widersprüchlichen Fluchtpunkten ausgerichtet.

Die beiden Miniaturen gehen in den Grundzügen von Komposition, Raumauffassung, Physiognomien, voluminösen Gewändern und Kolorit so eng zusammen, daß sie zweifellos einem Maler zuzuschreiben sind. Durchweg erkennt man auch die gleichen Figuren- und Gesichtstypen mit breiten Wangenknochen, rundlich hervortretenden Augen, deren oberer schwarzer Lidkontur in eine von Weiß umgebene Pupille übergeht, und leuchtendem Lippenrot um einen einfachen Strichmund. Haar bedeckt bei Männern und Frauen die Ohren und ist als geschlossene Fläche helmartig begrenzt, innerhalb dieses Konturs aber lockig oder in Strähnen strukturiert. Dabei fällt Männern das Haar oft weit in die Stirn und läßt sie flach erscheinen, während Frauengesichter – hier durch die Engel vertreten – mit hoher Stirn und Mittelscheitel gestaltet sind. Entweder erkennt man also in den beiden Miniaturen den gleichen Werkstattmitarbeiter, an den diese untergeordneten Arbeiten delegiert wurden, oder Jean Pichores eigene Hand.

III.1.2 Das Frontispiz der *Chants Royaux* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145)

Obwohl Pichore für die 15 Jahre später entstandenen *Chants Royaux* 1518 bezahlt wurde, scheinen sie sich für das Studium von Pichores Buchmalerei nicht anzubieten, da die Miniaturen Gemäldekopien und keine authentischen Erfindungen sind. Daher hat die Handschrift in der Forschung auch vornehmlich als historisches Zeugnis Interesse erweckt, während der Miniaturenstil wenig Beachtung fand. Dabei sind die kopierten Tafeln aus der Zeit von 1459 bis 1516 erstaunlich einheitlich in Pichores Stil umgeformt.

Die *Chants Royaux* gehören mit einem Blattmaß von 560 x 380 mm zu den größten aus Pergament herstellbaren Folianten. Dem ungewöhnlichen Konzept einer Handschrift als Bildersammlung entspricht die enorme Größe der nahezu blattfüllenden Miniaturen, die stets auf Verso den zugehörigen Versen gegenübergestellt sind. Die bogenförmig abgeschlossenen Bilder mit illusionistischen Imitationen profilierter Holzrahmen stehen in krassem Widerspruch zur traditionellen französischen Buchkunst, in der Miniaturen als Abschnittsdekor auf einer Seite mit den Textanfängen plaziert werden. Textlose Bildseiten und Tafelbildrahmen knüpfen in den *Chants Royaux* an eine Tendenz der Buchmalerei an, die um 1480 in Tours in Fouquets Nachfolge entwickelt wurde und die Miniaturen als autonome Bilder aus ihrer dienenden Funktion gegenüber dem Text befreite.

Die bedeutendste Miniatur der *Chants Royaux* ist zweifellos das Frontispiz (Abb. 3), in dem Pichore die Übergabe der Handschrift an Louise von Savoyen im Sinne einer Dedikation vorweggenommen hat, während die anderen Bilder von der Werkstatt ausgeführt wurden. Mit dieser Darstellung, die als einzige nicht auf ein Puy-Gemälde zurückgeht, hat Pichore die politischen Interessen Louises von Savoy-

en sehr genau erfaßt und in ein anspielungsreiches Bildprogramm umgesetzt.¹¹¹ Formal und motivisch ist die Dedikationsminiatur den Gemäldekopien angeglichen und in ein goldgerahmtes Bogenfeld mit Tafelbildrahmen eingefafßt. Anstelle der Jungfrau Maria thront im Zentrum die Mutter des neuen Königs, die seit dessen Geburt um seine Thronanwartschaft gebangt und den unmündigen Franz seit 1514 als Regentin vertreten hatte, um nun als Mutter zu triumphieren. Auch die beiden Überbringer der Handschrift stützen die Marienalogie, indem sie den betenden Stiftern der *Puys* entsprechen und zudem die Posen eines Stifters mit seinem heiligen Patron in Marienaltären einnehmen, ohne dadurch das Dekor einer Dedikationsminiatur allzu anmaßend zu verletzen. Die Ikonographie reiht sich in eine Serie früherer Handschriftenaufträge Louises ein, deren Bildprogramme sie analog zu Maria als Mutter eines Herrschers und ihren unmündigen Sohn als Dauphin propagierten.¹¹² Pichore, der schon früher für Louise gearbeitet hatte, wird diese wohl ohnehin allseits bekannten Interessen bestens gekannt haben.

Der Ort des feierlichen Geschehens ist ein Thronsaal mit hölzernem Tonnengewölbe, durch Pilaster gegliederten Wänden und Marmorfliesen, den man sich ähnlich vorzustellen hat wie den Raum der *Engelsanbetung* (fol. 166) in der *Civitas Dei*, wobei der Landschaftsausblick fehlt und der Blick zentral auf Louises monumentalen Thron fällt. In der zentralperspektivischen Konstruktion sind auffällige Fehler unterlaufen, beispielsweise beim Abschluß der Thronstufen oder der falschen Verkürzung der Wände. Ohne erkenntlichen Grund stehen auch die Hofdamen links etwas höher als rechts. Den beiden Augustinus-Miniaturen eng verwandt ist die Komposition dicht gedrängter Figuren in Innenräumen, die jeweils rechts im Vordergrund kniende Profilfiguren haben. Die Gruppen sind vom rechten Bildrand überschritten und lassen links nur eine schmale Fliesenflucht in die Raumentiefe frei. Während die Menschenmengen der kleinen Augustinusbilder allerdings noch etwas altertümlich geschichtet sind, um alle Figuren zu zeigen, achtet Pichore in den *Chants Royaux* auf Isokephalie bei den Hofdamen, die sich rechts und links des Throns drängen und in die sich auch Louise einreihet. Dadurch erhält das Bild eine strenge vertikale Flächengliederung, in der die Figuren als geschlossener Block nur das mittlere Drittel beanspruchen. In den weitgehend leeren Vordergrund treten nur rechts die beiden Überbringer des Buches. Oben ist weit über den Köpfen ebenfalls eine Bildzone freigehalten, in die nur die Thronlehne mit ihrem aufwendig gezeichneten Architekturdekor ragt. Vor dem Hintergrund der blaugrau und dunkelgrün gegliederten Wand und dem braunen Gewölbe prangt der goldene Thron, über dessen Lehne zwei Volutenbänder ein Bogenfeld für Louises Wappen bilden und zwei Putten eine einzelne königliche *fleur de lis* rahmen. Auch den Vordergrund dominiert Heraldik mit einem von zwei Einhörnern präsentierten Wappen.

Indem das Bild von viel leerer, nur ornamental strukturierter Fläche und gedeckten Farben bestimmt wird, ist Louise von Savoyen das gravitatische Zentrum. Ihrer ganz in schwarze Witwentracht gehüllten großen Gestalt setzt die monumentale Thronarchitektur einen eindrucksvollen Rahmen, der sie wie ein Ehrentuch aus Brokat hinterfängt.¹¹³ Würde und Ruhe strahlen auch die übermäßig schlanken, kleinköpfigen Figuren aus. Die hoch geschürzten Kleider der Hofdamen gleiten in langen schweren Falten herab und stoßen mit wenigen Knicken am Boden auf. Dunkle Faltenzeichnung und sparsame Modellierung gleichen der Malweise im *Augustinus*. Dagegen fehlen dort die weitärmlichen, zeitgenössischen Kleider und tonig gemusterten und mit viel Goldlichtern aufgehellten Stoffe. Auch sind nur im Frontispiz von 1518 einige Säume mit Goldlinien, Pelzkanten oder Borten verziert. Die fein modellierten Gesichter erscheinen ruhig und ausdruckslos. Augenbrauen sind dünne geschwungene Linien, von denen eine in einen geraden Nasenrücken überleitet. Die Kopfotypen sind etwas schmalere, fester modellierte Varianten der Köpfe im *Augustinus*. Unter rundlichen Lidern sind Lidstrich und Augapfel in einer Linie verschmolzen, unter der stets ein Strich abgetöntes Weiß gesetzt ist. Wiederum variiert Pichore die Kopfhaltungen in der Gruppe und zeigt einander im Gespräch zugeneigte Köpfe in unterschiedlichen Kon-

¹¹¹ Vgl. Lecoq (1977 und 1987, S. 333 ff.).

¹¹² Vgl. Lecoq (1977 und 1987).

¹¹³ Die schwarze Kleidung trägt Louise von Savoyen auf allen Porträts, die nach dem Tod Charles' d'Angoulêmes entstanden sind. Zahlreiche Beispiele bietet Lecoq (1987).

stellationen. Typisch sind hohe, vorstehende Wangenknochen mit geröteten Wangen und tief verschatteten Schläfen; Münder werden aus einem von Lippenrot gerahmten dunklen Strich gebildet. Männergesichter kennzeichnet Pichore dunkelhäutiger mit etwas derberen Zügen. Im Profil erhalten die Köpfe durch vorquellende Augen und wulstige Lippen mit heruntergezogenen Mundwinkeln leicht groteske Züge. Edel präsentieren sich dagegen die kleinen Einhornköpfe der Wappenhalter.

Der direkte Vergleich zwischen den für Jean Pichore dokumentierten Miniaturen erweist grundsätzliche Verwandtschaft in der Figuren- und Raumkomposition sowie der perspektivischen Konstruktion der Interieurs. Eine erstaunliche Verbindung zum *Augustinus*, die nur durch eine gemeinsame Vorlage erklärbar ist, bildet der in allen drei Bildern vorne rechts kniende Mann mit einem Mantel, dessen Stoffmassen sich ohne sichtbaren Saum am Boden raffen und aus dem die Füße mit aufgesetzten Zehen hervorragen. Gemeinsam sind ihnen auch der renaissancehafte Raumdekor mit offenbaren Fehlern in der perspektivischen Konstruktion.

Die Figuren im Frontispiz der *Chants Royaux* setzen sich noch entschiedener als jene im *Augustinus* durch ihre etwas leblose Monumentalität von der zierlichen Eleganz älterer französischer Buchmalerei ab. Die für Buchmalerei ungewohnt großen Figuren und die großzügige Ausführung der Bilder verkörpern einen selbstbewußten Anspruch, in dem zugleich schon das Ende der Gattung anklingt. Die summarische Malweise verzichtet oft auf die Ausführung von Details, die sowohl im Architekturdekor als auch in Gewändern und Gesichtern nur zeichnerisch angedeutet werden. Auch in hellen Flächen zeichnet Pichore stets mit dunklem Pinsel, wodurch beispielsweise Gewandfalten oft übermäßig kontrastreich hervortreten, ohne die Eigenheit fallenden Stoffes spürbar zu machen.

Den größten Unterschied zu den Augustinus-Miniaturen macht im Frontispiz der *Chants Royaux* das Kolorit aus, das im Unterschied zu deren leuchtenden Farbkontrasten von sehr zurückhaltender Farbigkeit aus Grau- und Brauntönen bestimmt ist. Zusätzlich verwendet Pichore viel Schwarz, das in der Buchmalerei als Flächenfarbe sehr ungebräuchlich ist und dem Bild kühle Strenge verleiht. Wenige klare Farben sind in einzelnen Flächen über das Bild verteilt, die sonst nur in Abtönungen mit Grau und Braun vorkommen. Der Zusammenklang von Blau und Grün erinnert an die Palette des *Augustinus*, wo diese Farben allerdings in etwas anderer Mischung verwendet wurden. Bei sonst eher flächiger Malweise evokiert Pichore in dem Kissen unter Louises Füßen und den Ärmeln einer Hofdame durch streifige Schattierung eine samtige Stoffqualität. Wie diese Art der Stofflichkeit auf Grün beschränken sich Goldhöhlungen auf die grauvioletten Gewänder, wo sie in dichter, feiner Schraffur aufgetragen sind.

Die erheblich größere Miniatur von 1518 ist auch sorgfältiger ausgeführt. So fehlen die koloriert wirkenden, blaßroten Flächen, in denen die graphischen Eigenschaften von Pichores Malerei am deutlichsten in Erscheinung treten. Bei den offenbaren Unterschieden zwischen den Miniaturen des *Augustinus* und dem Frontispiz der *Chants Royaux* im Hinblick auf Gewand und Farbigkeit sind der Abstand von über fünfzehn Jahren, mehr noch aber die gänzlich andere Bildaufgabe zu bedenken. Die Tücher haben in den kleinen Miniaturen intensiveres Kolorit und sind sehr viel kleinteiliger mit Falten durchzogen als im Frontispiz der *Chants Royaux*, deren Miniaturen sich durch ihre Größe, die plastischen Rahmen und das monumentale Figurenformat bereits sehr weit von den Gestaltungsmitteln der Buchmalerei entfernt haben. Von einem Tafelbild unterscheidet sich die Dedikationsminiatur durch die auf dem Bildrahmen vor dem Bild plazierten Einhörnern mit dem Wappen.

III.1.3 Pichores künstlerische Quellen an der Loire und in Bourges

Obwohl Pichores charakteristische Stilmerkmale, insbesondere seine bewußte Stilisierung und Monumentalisierung, keine direkten Vorläufer haben, findet man Vorbilder und Parallelen für seine Figurenauffassung und seine komplizierten Raumkonstruktionen bei Buchmalern in Tours und Bourges, die auf verschiedene Weise an Jean Fouquets Errungenschaften für die französische Buchmalerei anknüpften.¹¹⁴

¹¹⁴ Zu Fouquet vgl. zuletzt Avril (2003).

Früher hat man Pichores Stil einfach Jean Bourdichons Stilkreis zugeordnet, der als Hofmaler unter vier Königen, Ludwig XI., Karl VIII., Ludwig XII. und Franz I. in Tours tätig war. Überzeugend ist diese Verwandtschaft vor allen in Miniaturen wie dem Frontispiz der *Chants Royaux*, doch läßt sich letztlich keines der dortigen Stilmittel zwingend auf Bourdichon zurückführen. Der Touroner Maler, dem man neuerdings schon sehr jung ab den frühen 1470er Jahren ein Œuvre zuordnet, war wahrscheinlich etwas älter als Pichore, starb aber etwa zur gleichen Zeit im Jahr 1521.¹¹⁵ Nahsichtige, oft halbfigurige Kompositionen, die geradezu als Markenzeichen für Bourdichons entwickelten Stil gelten, bestimmen beispielsweise sein dokumentarisch gesichertes Hauptwerk, die 1508 fertiggestellten *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 9474).¹¹⁶

Schon Bourdichons Frühwerk, das Pichore, dessen Wurzeln nicht in Paris liegen, als junger Maler kennengelernt haben könnte, kennzeichnet die entschiedene Konzentration auf große Hauptfiguren, die in Fouquets Nachfolge in Tours allgemein geschätzt, allerdings unterschiedlich intensiv genutzt wurden. Ähnliche Imitationen von Tafelbildrahmen, die als Argument für eine Verbindung zu Bourdichon gewertet wurden, verwendeten auch der jüngst von Avril als ein Sohn Fouquets vorgeschlagene Meister des Münchener Boccaccio, Jean Poyer und Jean Colombe bereits in den 1480er Jahren vornehmlich in Stundenbüchern und anderen kleinformatigen Handschriften.¹¹⁷ Ebenso wenig lassen sich die Suche nach Vorbildern für Auffassung von Innenräumen mit Marmorfliesen, Säulen, Pilastern und Muschelnischen oder Pichores Hang zu monumentalen Figuren und blassen, ausdruckslosen Frauengesichtern allein auf Bourdichon zurückführen, zumal bei den Gesichtern keine direkte physiognomische Ähnlichkeit besteht. Parallelen zu Bourdichon zeigen sich durchaus in Pichores gedämpftem, auf Grau- und Brauntöne eingestimmtem Kolorit, das sich entschieden von der kräftigen Farbigekeit seiner Pariser Zeitgenossen und anderer Maler aus Tours unterscheidet und beispielsweise im Frontispiz der *Chants Royaux* besonders konsequent verwendet ist, wo auch die dichten Goldschraffen als große Lichtreflexe auf den Gewändern an Bourdichon erinnern. Während gedämpfte Farbigekeit bei Bourdichon auf kunstvoll eingesetzte Lichtdarstellung, insbesondere Nachtlicht gegründet ist, vermag das weit weniger realistisch verwendete Licht bei Pichore die Farben nicht zu beeinflussen, so daß ein direkter Einfluß auch in dieser Hinsicht zweifelhaft ist. Schließlich verwenden die Maler der Pichore-Gruppe in verschiedenen Handschriften sehr unterschiedliche Farbigekeit, wie beispielsweise das leuchtende Kolorit der Augustinus-Miniaturen zeigt, das keine Verwandtschaft zu Bourdichon hat.

Genauere Kenntnis der französischen Buchmalerei im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts kann jedoch erweisen, daß Bourdichons Einfluß auf Pichore bei weitem nicht so prägend war, wie früher im Begriff der „Bourdichon-Nachfolge“ postuliert wurde. Eine Verbindung zwischen ihnen ist eng mit der Frage der Händescheidung in Pichores Stilkreis verknüpft: So findet man Bourdichons typische *dramatic close-ups*¹¹⁸ vornehmlich bei einem Maler aus Pichores Umkreis, dessen Œuvre gelegentlich unter den Namen Pichore oder Meister von Petrarca's Triumphen geführt wurde, den man aber als Meister von Martain-

¹¹⁵ Bourdichon wurde nach den Akten der Kanonisierung Franz von Paulas, bei der er als Sachverständiger herangezogen wurde, 1457/58 geboren. Avril (2003, S. 28) vermutet, daß er in den 1470er Jahren in Fouquets Werkstatt, vornehmlich unter Einfluß von dessen Söhnen ausgebildet wurde. Seit 1479 arbeitete er schon für den Hof, bevor er 1481 unter Ludwig XI. Fouquets Nachfolge als Hofmaler antrat. Vgl. z.B. MacGibbon (1933), Limousin (1954), König (1984), und zu Bourdichons Frühwerk in Fouquets Werkstatt insbesondere Avril/Reynaud (1993, Nr. 161, S. 293-294) und Avril (2003, S. 28, 310-327, 336-349, 375-386).

¹¹⁶ Die Zahlungsanweisung von 1507 (1508 n.st.) für die *Grandes Heures der Anne de Bretagne* (Paris, Bibliothèque nationale, n.a. 21192), durch die Bourdichons Œuvre identifiziert wurde, publizierte und deutete Steyert (1880, S. 1-11).

¹¹⁷ Beispielsweise im *Stundenbuch der Anne de Beaujeu, Dame de Baudricourt* (Paris, Bibliothèque nationale, n.a.lat. 3187). Colombes mit Skulptur besetzte Tabernakelrahmen im *Stundenbuch des Louis de Laval* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 920) stehen den Rahmenformen in den sogenannten *Petites Heures der Anne de Bretagne* (Paris, Bibliothèque nationale, n.a.lat. 3027) recht nahe.

¹¹⁸ Zu diesem Begriff vgl. Ringbom (1965).

ville 183 zuverlässig abgrenzen kann (vgl. Abb. 44).¹¹⁹ In Pichores unmittelbarem Umkreis ist dieses Stilmittel dagegen selten. Ausnahmen sind von speziellen Aufgaben bestimmt wie beispielsweise in einem Stundenbuch, in dem historisierte Initialen nach Vorlagen von Poyer zu gestalten waren (zuletzt Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM VI, Nr. 75, Abb. 74a+b).

Belegt sind zumindest zwei Kooperationen zwischen Pichore und Bourdichon, wobei man beide Male an der Eigenhändigkeit der Meister zweifelt. In zwei hauptverantwortlich von Bourdichons Werkstatt ausgemalten Handschriften (New York, Pierpont Morgan Library, M. 291 und M. 292) hat ein pichoresker Maler jeweils wenige Miniaturen ausführt.¹²⁰ Plummer hat diesen Künstler, noch bevor Pichores Name diskutiert wurde, als eigenständigen Charakter definiert und mit dem Namen Meister von Morgan 85 in die Forschung eingeführt, die dessen Verhältnis zu Pichore kontrovers beurteilt.¹²¹ Die Möglichkeit, daß er Pichore selbst sein könnte, ist nie explizit formuliert worden, obwohl der Maler in der Sicht von Avril und Renaud zwischen deren Definition von Pichore, mit dem er eng verbunden wird, und dem Meister von Petrarca's Triumphen kaum mehr eigenes Profil hat. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch die Entstehungszeit der beiden Handschriften. Plummer datierte sie im Abstand von etwa zehn Jahren um 1490 beziehungsweise um 1500 und nahm an, der Meister von Morgan 85 habe in jungen Jahren in Tours gelernt. Dabei übersah er, daß in dem vermeintlich um 1500 entstandenen italienischen Gebetbuch (M. 292) die pichoresken Miniaturen mit *Christi Himmelfahrt* (fol. 21v, Abb. 21) und dem *Gebet am Ölberg* (fol. 24) auf Albrecht Dürers Kleine Holzschnitt-Passion zurückgehen, die erst 1511 erschienen ist und dem französischen Maler sicher nicht früher bekannt war. Die Verbindungen des Pichorekreises zu Bourdichon beschränken sich also nicht auf die angenommene Frühzeit Pichores oder auch weiterer Künstler seines Umkreises in Tours, sondern dauerten an, während die Werkstatt längst in Paris etabliert war.¹²²

Pichores Beziehungen nach Tours galten auch nicht nur Bourdichons Werkstatt. Von noch größerem Einfluß auf seinen Stil und vor allem auf seinen Vorlagenschatz war der Touroner Maler Jean Poyer.¹²³ Einige Stilmerkmale pichoresker Malerei, die den Pariser Illuminator mit Bourdichon verbinden, haben bei Poyer noch engere Parallelen. So sind Pichores großfigurig konzentrierte Miniaturen nicht nur Poyers Kompositionsweise eng verwandt, sondern häufig sogar direkt aus ihnen abgeleitet oder kopiert. Auch im Kolorit stehen alle Maler der Pichore-Gruppe Poyer näher als Bourdichon und scheinen darin entscheidend von ihm beeinflusst. So verwenden sie mehrere koloristische Varianten Poyers, zwischen denen sie wie der Maler in Tours je nach Auftragslage wechselten. Sie kennen sowohl intensiv leuchtende, kontrastreiche Farben als auch Pastelltöne, Grisaille, Halbgrisaille und monochromes Camaïeu. Nur die von Pichore gern verwendete grau-braune Tonigkeit ist Poyer fremd und muß auf andere Anregungen

¹¹⁹ König (1992, LM IV, S. 23) erkannte ihn zuerst in dem Stundenbuch ms. Martainville 183 in der Bibliothèque Municipale in Rouen als eigenen Maler, den er nach dieser Handschrift benannte. Vgl. auch Lafond (1927) und Hofmann (Magisterarbeit, FU-Berlin 1998). Zu den Stilmerkmalen dieses Malers vgl. Kapitel III.2.

¹²⁰ Plummer (1982, Nr. 108 und Nr. 109).

¹²¹ Vgl. Kapitel I. und im wesentlichen Plummer (1982), Avril/Reynaud (1993), König (1992, LM IV und 1994, LM VI).

¹²² Plummer lieferte 1982 eine mögliche Erklärung für Bourdichons Einfluß auf spätere Werke des Meisters von Morgan 85, da er annahm, dieser und auch der Meister von Petrarca's Triumphen seien von Rouen aus wieder nach Tours zurückgekehrt. Freilich waren ihm die Quellen zu Pichore und dessen Pariser Aktivitäten nicht bekannt. Vgl. auch König (1988, S. 73), der anhand der von ihm beschriebenen Handschriften einen kontinuierlichen Austausch mit Bourdichon feststellte.

¹²³ Zu Poyer vgl. u.a. Plummer (1982, S. 85-89 Nr. 111-115), Backhouse (1983, 1987); Avril/Reynaud (1993, S. 306-318); Girault (1995), Hofmann (2004, Phil. Diss., Berlin 2001).

zurückgehen.¹²⁴ Unter den mit Pichore persönlich verbundenen Miniaturen ist Poyers Einfluß vor allem in den kleinen Bildern des *Augustinus* spürbar. Neben koloristischen Parallelen lassen sich Haltungen und Kopftypen der Engel auf fol. 166v beispielsweise von dessen Verkündigungsminiatur im *Briçonnet-Stundenbuch* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, Abb. 27) herleiten, deren Komposition zu Pichores Vorlagensammlung gehörte und in seinem Umkreis häufig wiederholt wurde.¹²⁵

Auch Poyer hat mindestens einmal die Mitarbeit eines Malers der Pichore-Gruppe in Anspruch genommen. Das in mehreren Fragmenten erhaltene *Lallemant-Stundenbuch* wurde wahrscheinlich am Ende der 1490er Jahre im Auftrag Jean Lallemants d. Ä. in Rouen geschrieben und erhielt in dessen Heimatstadt Bourges Kalenderminiaturen vom sogenannten Meister des Lallemant-Boethius, der nach Avril und Reynaud auch die einheitlichen filigranen Rahmenarchitekturen aller Miniaturen schuf. Es wurde in Tours unter Leitung von Poyer mit den Miniaturen zu den Haupttexten ausgestattet.¹²⁶ Als Mitarbeiter Poyers trug ein pichoresker Maler einige große Miniaturen bei, darunter das *Jüngste Gericht*, die *Himmelfahrt Mariae* und eine *Thronende Madonna* im Londoner Teil (London, British Library, Add. 39641, fol. 1, 35v und 38v), eine *Maria betend vor gekreuzigtem Christus* (Baltimore, Walters Art Gallery, W.459, fol. 1) und eine *Pietà* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cutting fr.7). Nach den erhaltenen Photographien des Kalenders zu urteilen, scheint er er auch die vom Meister des Lallemant-Boethius angelegten Kalenderbilder ausgeführt zu haben, die beide Stile verbinden.¹²⁷ Der Meister des Lallemant-Boethius scheint von Pichore beeindruckt gewesen zu sein. Nach 1504 hat er für das *Stundenbuch der Agnès le Dieu*, (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz, LM NF III, Nr. 26) zahlreiche Miniaturen nach Metallschnitten aus Pichores 1504 erschienenem Stundenbuchdruck verwendet.

Die pichoresken Miniaturen stehen den Bildern gleichen Stils in den beiden oben genannten Handschriften aus Bourdichons Werkstatt (New York, Pierpont Morgan Library, M. 291 und M. 292) so nahe, daß Roger Wieck sie gewiß zu Recht dem gleichen Künstler zuschrieb, den er nach Plummers Definition Meister von Morgan 85 nennt, ohne dabei die Frage nach Pichore zu stellen.¹²⁸ Auch bei der nachweisbar engen

¹²⁴ Poyer verwendet Camaïeu beispielsweise im Bordürendekor des *Stundenbuchs Heinrichs VIII.* (New York, Pierpont Morgan Library, H.8) und für die Miniaturen des durchlöchernten *Petau-Stundenbuchs* (zuletzt New York, Kraus, Kat. 1974; Paris, Slg. Weiller). Die Miniaturen im *Gebetbuch der Anne de Bretagne* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 50) und im *Stundenbuch der Anne de Bretagne und Maria von England* (Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 1558) haben ein pastelliges Kolorit. Im großen und ganzen als Werkstattarbeit gelten die wechselnd als Grisaille oder Brun doré gearbeiteten Miniaturen des *JE-LAY-DE-VEV-Stundenbuchs* (Baltimore, Walters Art Gallery, W.430). In Pichores Umkreis findet man ähnliche koloristische Experimente beispielsweise in den *Petites Heures der Anne de Bretagne* (Paris, Bibliothèque Nationale n. a. lat. 3027), im *Stundenbuch des Henri IV* (Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1171), in einem Stundenbuch in Oxford (Bodleian Library, canon. liturg. 178) und einem weiteren in New York (Pierpont Morgan Library, M. 286) sowie in den Wiener *Heroïdes* (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2624) und zahlreichen weiteren Beispielen.

¹²⁵ Zum *Briçonnet-Stundenbuch* vgl. Reynaud (1993, Nr. 169), Wieck (1999, S. 106-111 und 2000, S. 20-23), Hofmann (2004).

¹²⁶ Die Fragmente der Handschrift befinden sich in London (British Library, Add. 39641) und Baltimore (Walters Art Gallery, W.459) und eine Einzelminiatur in Cambridge (Fitzwilliam Museum, Marlay cutting fr.7). Der Kalender (ehemals Paris, Slg. Rohan-Chabot), dessen Miniaturen auf der Basis erhaltener Photographien zugeschrieben wurden, fünf Einzelbilder (Verkauf Firmin-Didot 1884 und Bonaventure 1936) sowie ein weiterer Teil der Handschrift gelten seit dem 20. Jahrhundert als verschollen. Nach Avril/Reynaud (1993, Nr. 171, S. 312-313) wurde auch ein *Boethius* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 6643) im Auftrag Jean Lallemants d. Ä. in Rouen geschrieben und erhielt in Bourges die namengebenden Miniaturen für den Meister des Lallemant-Boethius, der in diesem Stundenbuch für die Kalenderminiaturen zuständig gewesen zu sein scheint. Hofmann (2004) beschreibt detailliert die Rekonstruktion der Handschrift, die auf Chenu (1946, S. 103-122) zurückgeht, sowie deren Provenienz und begründet die Zuschreibung des Hauptteils der Miniaturen an Poyer.

¹²⁷ Für diese Beobachtung, die mir selbst anhand der nicht besonders guten Schwarz-Weiß Photos überzeugend erscheint, danke ich Mara Hofmann (vgl. Hofmann, 2004). Zum Meister des Lallemant-Boethius vgl. Avril/Reynaud (1993, S. 346-347, Nr. 193).

¹²⁸ Randall (1992, Bd.2,2, Nr. 206, S. 501-509, Abb. 366 *Maria betend vor gekreuzigtem Christus*), Avril/Reynaud (1993, S. 312-313), Wieck (1999, 136-138), Wieck (2000, S. 44-46, Abb. 41 *Jüngstes Gericht*).

Beziehung des Pichore-Kreises zu Poyer stellt sich also die Frage, ob dieser Einfluß vornehmlich über einen Mitarbeiter Pichores vermittelt wurde, wie Avril und Reynaud annahmen, oder ob der Meister persönlich in Tours gearbeitet hat.

Daß mehrere Maler in Pichores Pariser Werkstatt und Umkreis Zugang zu Poyers Kompositionen hatten, belegen die teilweise als Einzelminiaturen in Cambridge (Fitzwilliam Museum, Marlay cuttings fr. 8a, b, c (Abb. 25), d und 9a) verwahrten Miniaturen eines kleinen Stundenbuchs (zuletzt London, Sam Fogg, Kat. 1996).¹²⁹ Ein Teil davon stammt vom Meister der *Chronique scandaleuse*, der, wie oben erläutert, mehrmals mit Pichore zusammengearbeitet hat. Die übrigen zeigen eine eigentümliche Stilvariante der Pichore-Gruppe, die sich von den gesicherten Miniaturen des Pariser Meisters beispielsweise in den Gesichtstypen unterscheidet und zudem von einer Miniatur zur anderen nicht einheitlich ist.¹³⁰ Die Bilder gehen sämtlich auf Poyers um 1485 entstandenes *Briçonnet-Stundenbuch* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78) zurück. Dessen Miniaturen sind teilweise bis in Details des Kolorits und der stofflichen Wirkung kopiert, während andere Übernahmen erhebliche Varianten zeigen. Der unterschiedliche Umgang mit Poyers Entwürfen legt nahe, daß diese nur in älteren Kopien verfügbar waren, die vermutlich schon Varianten enthielten.¹²⁹ Avrils und Reynauds Vermutung, Pichore und der Meister der *Chronique scandaleuse* könnten das Stundenbuch als Schülerarbeit in Poyers Werkstatt angefertigt haben, ist zwar eine attraktive Idee, trifft aus verschiedenen Gründen aber eher nicht zu.¹³² Warum sollten die beiden Maler einige Miniaturen stark abgewandelt haben, wenn sie das Original vor Augen gehabt hätten? Diese Frage stellt sich besonders, da spätere Werkstattarbeiten Pichores deutlich zeigen, daß er daran interessiert war, Poyers Entwürfe möglichst genau zu bewahren. Die in dem kleinen Stundenbuch erhaltenen Kopien und Varianten nach Poyer scheinen daher nicht unmittelbar auf Poyers Miniaturen, sondern auf Pichores später weiterhin verwendete Vorlagensammlung zurückzugehen, die neben exakten Kopien in Farbe auch verschiedene Varianten enthalten haben könnte. Für eine frühe Entstehung der als Fragmente erhaltenen Miniaturen (Marlay cuttings fr. 8a, b, c, d, 9a, vgl. Abb. 25) möglicherweise noch in den 1480er Jahren spricht andererseits, daß sich der pichoreske Maler hier noch offenkundig bemüht, Poyer auch stilistisch nachzuahmen, während Poyers Entwürfe in Pichores Werkstatt später oft freier abgewandelt wurden.

Da Pichores Vorlagensammlung neben Kopien dieser Miniaturen noch weitere exakte Wiedergaben und Kompositionen von Poyer enthielt und über viele Jahre in seiner Werkstatt verwendet und verschiedentlich abgewandelt wurde, ist sie die wahrscheinlichste Quelle für die zahlreichen Pariser Reflexe des *Briçonnet-Stundenbuchs*. Der Meister der *Chronique scandaleuse* muß für diese Arbeit nicht selbst in Poyers Werkstatt gewesen und das Stundenbuch im Original gekannt haben.¹³³

¹²⁹ Diese Verbindung entdeckten Avril und Reynaud (1993, Nr. 169, S. 310), die das Stundenbuch beschrieben, während es sich noch in einer französischen Privatsammlung befand. Ausführlich beschreibt diese Rezeptionen des *Briçonnet-Stundenbuchs* auch Hofmann (2004).

¹³⁰ Johannes auf Patmos, Heimsuchung, Anbetung der Könige, Pfingsten, (Marlay cutting fr. 8c, 9a, 8d, 8b), Lukas-Madonna, Markus mit dem Löwen, Flucht nach Ägypten, Verkündigung des Marientods (Sam Fogg, Kat. 1996).

¹³¹ Vgl. die genaue Beschreibung der Miniaturen mit vollständigen Abbildungen bei Hofmann (2004).

¹³² Vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 169, S. 310. Gegen diese Überlegung argumentiert auch Hofmann (2004), der ich für wichtige Hinweise zu diesen Miniaturen danke.

¹³³ Zwar ist eine Handschrift (*Chronique Martinienne*, Kopenhagen, Kongelige Bibliothek, Thott 430, 2^o) bekannt, in der der Meister der *Chronique scandaleuse* Textminiaturen ausführte, während fast alle großen Miniaturen von Poyer stammen, doch konnte Mara Hofmann (2004) überzeugend nachweisen, daß die beiden Maler nicht direkt zusammengearbeitet haben. Vielmehr wurde die Handschrift wohl in Paris beim Meister des Robert Gaguin in Auftrag gegeben, der das Frontispiz ausführte und den Auftrag für die kleinen Bilder an seinen Pariser Kollegen weitergab. Poyer hat die großen Bilder sowie vier kleine jeweils auf eigenen Lagen gemalt, die ihm gewiß nach Tours geschickt wurden. Zum Meister des Robert Gaguin vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 141-142, S. 262-264, König, (1994, LM VI, Nr. 35, S. 66-87). Zum Meister der *Chronique scandaleuse* vgl. Avril/Reynaud (1993, Nr. 150-151, S. 274-277).

Ein weiteres Beispiel für sehr genaue Kopien nach Poyer ist das bereits im Zusammenhang mit Bourdichons Einfluß erwähnte Stundenbuch mit halbfigurigen Bildinitialen (zuletzt Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert, LM VI, Nr. 75, Abb. 74a+b). Die Vorlagen stammen aus Poyers heute verschollenem *Branicki-Stundenbuch* (zuletzt Villanow/Polen, Slg. Branicki, Abb. 73), von dem man vor dem Zweiten Weltkrieg sieben Einzelminiaturen reproduziert hat und dem zwei weitere jüngst zugeordnet werden konnten.¹³⁴ Auch die Bilder des *Branicki-Stundenbuchs* wird Pichore in Poyers Werkstatt kopiert und in seinen Fundus für eigene Aufträge übernommen haben. Drei Perikopeninitialen in der pichoresken Handschrift, geben ausgeschnittene Evangelistenfragmente von Poyer (zuletzt Chicago, James M. W. Borg., Kat. 1978, lot 88) exakt wieder und erlauben es, auch diese als Teile des *Branicki-Stundenbuch* zu erkennen.¹³⁵ Weitere Buchmalereien und Metallschnitte entstanden in Pichores Werkstatt nach Poyers Miniaturen im sogenannten *Stundenbuch Heinrichs VIII.* (New York, Pierpont Morgan Library, H.8) und im *Stundenbuch für Anne de Bretagne und Maria von England* (Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 1558).¹³⁶ Allerdings fertigte Pichore, soweit bekannt, aus diesen beiden Handschriften nicht so exakte Kopien wie aus dem *Briçonnet-* und dem *Branicki-Stundenbuch*.

Die oben beschriebenen Stilanleihen, Kooperationen und die Quellen für Pichores Vorlagensammlung belegen, daß sein Stil vornehmlich in Tours im Kontakt mit den Buchmalern Poyer und Bourdichon geprägt wurde. Einen Aufenthalt an der Loire legen zudem weitere frühe Handschriften mit Miniaturen seines Stils nahe. So vollendete ein pichoresker Maler beispielsweise ein Stundenbuch für den Gebrauch von Tours, dessen Bilddekor schon in den 1460er Jahren im Umfeld des Meisters des Charles de France begonnen wurde (Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert, LM I, Nr. 70 und LM IV, Nr. A). Eine etwas eigentümliche Stilvariante Pichores vertritt eine ganzseitige Miniatur im *Peckover-Stundenbuch* aus Tours, an dem er mit Jean Colombe aus Bourges zusammengearbeitet hat (Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert, LM I, Nr. 71 und LM IV, Nr. B).¹³⁷ Diese Miniatur erinnert an die ebenfalls nicht leicht zuzuordnenden Kopien nach dem *Briçonnet-Stundenbuch* aus dem kleinen Stundenbuch mit dem Meister der Chronique scandaleuse. Wenn beide von Pichore selbst stammen, hätte man damit Anhaltspunkte für seinen Frühstil, der sich allerdings bei der Arbeit nach Vorgaben Poyers gefälliger präsentiert. Das Zusammentreffen mit Colombe für diesen Auftrag verweist auf Stilmerkmale in Pichores Buchmalerei, die weder bei Bourdichon noch bei Poyer zu finden, dagegen aber Colombe verwandt sind. Diese Parallelen betreffen vor allem die gedeckte, in großen Flächen oft blaß koloriert wirkende und auf Braun und Grautöne eingestimmte Farbigkeit, die bei Pichore häufig zu finden ist und beispielsweise das Dedikationsbild der *Chants Royaux* bestimmt. Auch manche Charakteristika seines Bildaufbaus scheinen von Colombe beeinflusst. Typisch sind beispielsweise die dichten, vom Bildrand angeschnittenen Figurengruppen, die das Frontispiz der großen Handschrift für Louise von Savoyen mit den kleinen Bildern des *Augustinus* für Georges d'Amboise verbinden. Solche gedrängten Menschenmengen leiten sich letztlich von Bilderfindungen Fouquets her, werden aber von Colombe schon früher in ähnlicher Weise stilisiert wie bei Pichore, beispielsweise für eine Thronende Madonna mit Engeln im Stundenbuch des Louis de Laval (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 920,

¹³⁴ Vgl. Mély (1913, S. 389-391, Abb. 310, Tafel 33). Mara Hofmann (2004) hat dem Buch überzeugend eine *Marienkrönung*, (Paris, Ecole des Beaux-Arts, Nr. ms. 731) und ein *Ecce Homo* (Paris, Musée Marmottan, Inv. M6131) zugeordnet. Auch entdeckte sie die Verwendung der Miniaturen als Vorlagen für Pichores Stundenbuch mit historisierten Initialen (Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert, LM VI, Nr. 75), anhand deren sie Teile des *Branicki-Stundenbuchs* rekonstruieren konnte, und weitere Zitate nach dieser Poyer-Handschrift in Graphik und Buchmalerei von Pichore.

¹³⁵ Vgl. Hofmann (2004) mit Abbildungen.

¹³⁶ Siehe Kapitel VIII.

¹³⁷ Zu beiden Handschriften vgl. König (1989, LM I, Nr. 71 und 72 und 1992, LM IV, Nr. A und B).

fol. 50v).¹³⁸ Auch manche Rahmenformen mit braunrot modellierten Säulen und viel Muschelgold oder mit skulpturalem Dekor verbinden beide Maler. Bei Colombe liegt möglicherweise auch die Quelle für Pichores etwas komplizierte Raumkonstruktionen, die gern dicht mit Reliefs und Skulpturen besetzt werden.¹³⁹

III.2 PICHORES MITARBEITER UND MALER IN SEINEM UMKREIS

III.2.1 Die Mitarbeit von Pichores Werkstatt in den *Chants Royaux*

Die 47 Gemäldekopien der *Chants Royaux* zeigen so unterschiedliche Stileigenheiten, daß die gesamte Handschrift mit Ausnahme der Dedikationsminiatur als Werkstattarbeit anzusehen ist (Abb. 4 und 46 und 47). Keine der kopierten Miniaturen erreicht die strenge Qualität des Frontispizes, dessen ruhige Monumentalität und Harmonie des Kolorits. Sie sind kleinteiliger komponiert, härter gezeichnet und erheblich bunter koloriert als die Eingangsminiatur, so daß Pichore bei der farbigen Ausführung der Gemäldekopien kaum noch mitgearbeitet haben wird. Mindestens vier unterschiedliche Maler sind erkennbar, unter denen sich einige vom individuellen Stil des Meisters weit entfernen. Von den reproduzierten Tafeln aus Amiens sind im Musée de Picardie in Amiens nur Fragmente erhalten; darunter der untere Teil des Gemäldes *Arbre portant fruit d'éternelle vie* von 1499 (1500 n. st.) sowie eine kleine Tafel mit dem Stifter des Jahres 1514, Pierre Cousin, zu seinem *Refrain Clavigere du royaume celeste*.¹⁴⁰ Der Vergleich zeigt bereits bei den Fragmenten, daß Pichores Werkstatt keine getreuen Kopien angefertigt, sondern die Vorlagen der eigenen summarischeren Malweise angepaßt hat. Die persönlichen Gestaltungsmöglichkeiten einzelner Mitarbeiter beschränkten sich auf das Kolorit, Details der Malweise und die Gesichtstypen, so daß es kaum möglich ist, sie mit Gewißheit in dieser Handschrift zu unterscheiden und in anderen Werkstattarbeiten Pichores wiederzuerkennen.

Die Anordnung der Miniaturen im Buch entspricht nicht der Entstehung der Vorlagen, wohl aber scheinen sie in dieser Reihenfolge entstanden zu sein. Im ersten Drittel stehen sie dem Stil des Meisters noch recht nahe, so als habe dieser zunächst den Charakter der Bilder durch seine Vorzeichnungen geprägt und später weniger eingegriffen. Die ersten Miniaturen hat der dem Meister ähnlichste Mitarbeiter ausgeführt. Sie unterscheiden sich allerdings durch ihre weniger ausgewogen komponierte, buntere Farbigkeit und härtere Zeichnung von dem Frontispiz, dessen graphische Tendenzen der Gehilfe übertreibt, indem er beispielsweise alle Gesichter durch schwarze Konturlinien vom Hintergrund absetzt und auch die Gewänder härter modelliert. Charakteristisch ist die Miniatur zum Puy *Vierge Assenech du vray sauveur espouse* (fol. 4v, Abb. 4), die die Tafel von 1487 kopiert. Wie weit sich der Mitarbeiter durch eigenes Stilempfinden von seinem Vorbild entfernt hat, zeigt die geckenhaft gezierte Rückenfigur, die in dem Gemälde der späten 1480er Jahre gewiß nicht so manieristisch gestaltet war. In der mangelnden Bewältigung des Raums, die sich besonders kraß in dem viel zu kleinen Reiter vorne rechts zeigt, erscheint die Komposition altertümlich. Dabei sind die Architekturkonstruktionen aber durchaus ambitioniert, und die bunt marmorierten Säulen zeigen ein Interesse an Renaissancedekor. Ähnliche Stil-

¹³⁸ Zu Fouquet vgl. zuletzt Avril (2003), der neben ihm einen Meister des Münchener Boccaccio definiert. Figurenreiche Kompositionen findet man bei beiden sehr häufig, sowohl in großformatigen profanen Handschriften wie den *Grandes Chroniques de France* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 6465) oder dem *Münchener Boccaccio* (Bayerische Staatsbibliothek, cod. Gall. 6) als auch im *Stundenbuch des Etienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé) und anderen kleinformatigen Kodizes. Zu Colombe vgl. z.B. Avril/Reynaud (1993, S. 326-338). Ein Vergleichsbeispiel für dessen Raumdekor und Figurenkompositionen bietet z.B. auch die dort abgebildete Miniatur fol. 27v aus der *Histoire de la destruction de Troie la grande* (Paris, Bibliothèque nationale, n.a. fr. 24920).

¹³⁹ Vgl. König (1992, LM IV, S. 24; 30), der Pichore vor 1490 in Bourges vermutet, wo dieser noch in untergeordneter Position neben Colombe gearbeitet habe.

¹⁴⁰ Amiens, Musées de Picardie, Fragment der von Antoine de Coquerel 1499 gestifteten Tafel *Arbre portant fruit d'éternelle vie*, Öl auf Holz, 78 x 72 cm, vgl. Pinson (1987, Abb. 6), Faksimile Duvanel u.a. (1997, Abb. S. 19). Fragment der Tafel von 1514, *Clavigere du royaume celeste*, Öl auf Holz 66,7 x 14 cm, unpubliziert.

merkmale hat auch ein Mitarbeiter, der in Plutarchs französischsprachigen *Viten des Demosthenes, Cicero und Cato* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2565) die ersten Miniaturen malte und an mehreren Exemplaren von Petrarcas *Triumphes* beteiligt war (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2581/2582; Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 5065; Paris, Bibliothèque nationale, fr. 12424). Die größere Nähe zu Pichore könnte in den *Chants royaux* durch dessen Vorzeichnungen bedingt sein.

Obwohl die Stilisierung bei sehr ähnlichen Figurentypen in der Miniatur *Balsme donnant odeur aromatique* (fol. 37v, Abb. 46) noch weiter getrieben ist, zeigen beide Bilder in der Landschaft für Pichores Stil typische Charakteristika. Der rötlichbraune Grund wurde zunächst flüssig aufgetragen und mit horizontalen grünen Streifen durchzogen, die anschließend zu Bodenwellen modelliert und durch kurz-taktige Schraffur als Grasflächen gekennzeichnet wurden. Darauf sind mit dunklem Pinsel schematisch die Konturen großblättriger Wiesenpflanzen gezeichnet, die wegen ihrer Transparenz graphisch wirken. In ähnlich gleichmäßigem Rhythmus verteilen sich über den kahlen Boden einzelne rundlich modellierte Steine, die sich durch einen nach rechts fallenden Schlagschatten plastisch vom Grund abheben. Gebäude und Landschaftsdetails bleiben auch in weiter Ferne noch detailgenau erkennbar. In den Hintergründen läßt sich ein Mitarbeiter unterscheiden, der durch sehr kühles Kolorit mit viel Weißbeimischung atmosphärische Tiefenwirkung zu erreichen sucht und gern in der Ferne noch winzige silhouettenhafte Figuren agieren läßt. Seinen Landschaftsstil findet man bereits um 1503 in dem für Pichore zentralen Kodex mit Petrarcas *Remédes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225). Auch die pointillistische Gestaltung der Bäume, die in verschiedenen Grüntönen, Braun und Gold schimmern, kommt bereits in einigen Miniaturen der älteren Petrarca-Handschrift vor. Fast alle Bilder verbinden schneckenförmige Wolkenformationen, die in zart gezeichneten oder plastisch modellierten Varianten immer wieder auftauchen, allerdings von den einzelnen Gehilfen unterschiedlich ausgeführt werden. Eigene Charaktere treten von Blatt zu Blatt jedoch kaum hervor, da sich die unterschiedlichen Gestaltungsweisen auch innerhalb der Miniaturen mischen.

Die beschriebenen schematisierten Landschaftselemente definierte Plummer (1982) als Eigenheit seines Meisters von Morgan 85 (New York, Pierpont Morgan Library, M. 85) in Abgrenzung gegen den Meister von Petrarcas Triumphen. Nachdem Pichores Name in der Forschung 1991 wieder bewußt geworden war, folgten ihm darin auch Avril und Reynaud (1993) sowie König (1992), der den Maler Flavius-Josephus-Meister nennt, indem alle diesem Mitarbeiter Verantwortung für die Gemäldekopien der *Chants Royaux* zuwiesen. Als Vergleichsbeispiele dienten entweder nur das für den einen Notnamen maßgebliche New Yorker *Stundenbuch Morgan 85* (Abb. 29, 30, 43, 64, 79, 85, 90, 97) oder außerdem die kleinen Miniaturen mit Landschaftshintergründen im *Flavius-Josephus* der Bibliothèque Mazarine jeweils in Abgrenzung gegen Pichore.

Bei dem Vergleich der Stilvarianten mit den bezeugten *Chants Royaux* wurde jedoch nicht deutlich gemacht, daß die Gemäldekopien den Miniaturen von *Morgan 85* zwar näher stehen als jenen in den *Triumphes* (Bibliothèque nationale, fr. 594), jedoch nicht an die subtile Malweise des New Yorker Stundenbuchs heranreichen, das sich zudem im Kolorit unterscheidet. Während verwandte, leicht nachahmbare formale Eigenschaften die Stile verbinden, wird der Maler des Stundenbuchs *Morgan 85* keine der Gemäldekopien eigenhändig gemalt haben, wenngleich Stilmerkmale der Stundenbuchhandschrift auch die *Chants Royaux* prägen. Noch eine weitere aufschlußreiche Parallele wurde nicht eingehend bedacht: Auch in einer der als eigenhändig anerkannten Haupthandschriften der Pichore-Gruppe, den *Remédes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225), weisen die berühmtesten und am häufigsten abgebildeten Miniaturen ähnliche Landschaftstypen auf wie die Gemäldekopien der *Chants Royaux*. Dabei haben die detailliert mit kleinen Szenen bis in die Ferne besetzten Landschaften einiger großformatiger Miniaturen der *Remédes* (Abb. 12) sogar engere Parallelen zu den *Chants Royaux* als die Stundenbuchhandschrift. Ähnliche Gestaltungsmerkmale in den Pichore selbst zugeschriebenen Frontispizen der Chroniken für Georges d'Amboise (vgl. Abb. 7) können schließlich belegen, daß die von Plummer beschriebenen Stileigenschaften durchaus beim Meister selbst auftreten. Die geringere Qualität der Malerei sowie eigentümliche koloristische physiognomische Varianten, die mit Ausnahme des Frontispizes die *Chants royaux* bestimmen, sind dagegen den in der Rechnung dokumentierten Kindern und Gehilfen zuzuweisen.

Die Zuschreibung der Miniaturen an einzelne Mitarbeiter wird besonders dadurch behindert, daß häufig mehrere Maler an einem Bild beteiligt gewesen zu sein scheinen. So findet man die oben beschriebenen atmosphärischen Landschaften in Miniaturen mit unterschiedlichem Figurentyp, als hätte sich ein Maler auf diese Bildpartie spezialisiert und die Hintergründe selbst in Bildern ausgeführt, deren Figuren Kollegen gemalt haben. Auch stehen in manchen Miniaturen die besonders wichtigen Mariengesichter entweder durch detailliertere Vorzeichnung oder nachträgliche Bearbeitung Pichores Stil näher als der Rest.

Ein isoliertes Beispiel für nachträgliche Überarbeitung durch den Meister in den *Chants Royaux* ist die Miniatur *Mère de Grâce et de Miséricorde* nach einer 1515 gestifteten Tafel (fol. 45v, Abb. 47), die sich durch eine besonders flache Malweise, plakativ kontrastreiches Kolorit mit viel Weiß und Schwarz und das gänzliche Fehlen von Renaissanceelementen in der Architektur von Pichores Stil unterscheidet. Unter den gleichförmig stilisierten Gesichtern deutlich herausgehoben erscheint hier der Stifter mit überraschend porträthaften Zügen, die sicher auf dessen persönlichen Wunsch vom Meister hinzugefügt wurden.¹⁴¹ Ein so offenkundiger Eingriff des Meisters ist in den *Chants Royaux* sonst nicht zu erkennen.

Eine weitere Handschrift, die unter Pichores Leitung illuminiert wurde,¹⁴² zeigt sehr ähnliche Übermalungen. In der *Chronique du Froissart* des Kardinals d'Amboise hat neben Pichore und einem verwechselbar ähnlichen Maler ein flämischer Buchmaler gearbeitet, den König mit dem Maler Jakobs IV. von Schottland identifizierte.¹⁴³ Ungeachtet der hohen Qualität der Malerei des Flamen hat Pichore in sämtlichen Miniaturen von dessen Hand die Köpfe wichtiger Persönlichkeiten des Bildgeschehens eingetragen (Abb. 49a). Hier war möglicherweise weniger der Auftraggeber maßgeblich als der selbstbewußte Wunsch des Werkstattleiters, der gesamten Handschrift sein Gepräge zu verleihen.

Ein einzelnes bemerkenswertes Beispiel für die gezielte Überarbeitung einer Miniatur in Pichores Stil, die durch einen Besitzerwechsel motiviert ist, birgt der *Tite-Live de Rochechouart* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 20071). Der erste für einen unbekanntesten Besteller begonnene Band dieser monumentalen Handschrift wurde nach Ansicht von Avril in Fouquets Werkstatt größtenteils vom Meister des Münchener Boccaccio unter Mitarbeit von Bourdichon wahrscheinlich für Guillaume d'Harcourt und Yolande de Laval illustriert, während der zweite Band unvollendet blieb.¹⁴⁴ Der spätere Besitzer François de Rochechouart ließ im ersten Band ein Bild (fol. 190) ergänzen und in der Miniatur zum ersten Buch (fol. 5) sowohl die älteren Wappen mit den eigenen übermalen als auch die Gesichter einiger Hauptfiguren teilweise mit neuen Porträtzügen versehen. Die Gründe für diesen nachträglichen Eingriff sind bislang ungeklärt, da man die porträtierten Figuren nicht sicher identifizieren kann. Bei der Hauptfigur wird es sich vermutlich um François de Rochechouart handeln. Die Individualisierung ist hier am sorgfältigsten ausgearbeitet, so daß Avril an den als Porträtmaler bei Hofe beliebten Jean Perréal dachte. Doch sind weitere Figuren in Pichores Stil übermalt, der auch die Miniatur auf fol. 190 gemalt hat. Eine Figur ist mit ähnlicher Physiognomie charakterisiert wie Ludwig XII. in zwei Miniaturen der *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225), während zwei im gleichen Stil, aber ohne individuelle Züge übermalte Gefolgsleute an die Höflinge im Frontispiz der *Remèdes* erinnern.

¹⁴¹ Vgl. Avril/Reynaud (1993, S. 284).

¹⁴² König (1992, LM IV, Nr. 3).

¹⁴³ Der Maler ist nach dem Wiener Stundenbuch für Jakob IV. benannt (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1897). Vgl. Faksimile, Graz 1987 mit Kommentar von Franz Unterkircher, (vgl. Thoss 1987, Nr. 74, und Abb. 96). Der Buchmaler wird häufig mit Gerard Horenbout identifiziert (vgl. *Illuminating the Renaissance*, Ausst.-Kat. Los Angeles/London 2003, S. 366-367).

¹⁴⁴ Zu dieser Handschrift vgl. u.a. Durrieu (1915), Reynaud (1981, S. 75-77), König (1982, S. 70, 196-199, 254), Schaefer (1994, S. 252-258, 328-329), Avril (2003, Nr. 38, S. 339-344).

III.2.2 Pichores selbständige Mitarbeiter: der Meister der Philippa von Geldern, der Meister der Chronique scandaleuse und Jean Coene IV.

Für fast alle großen Bilderkodizes, die Pichore im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts für seinen wichtigsten Auftraggeber, den Kardinal Georges d'Amboise, gestaltete, mußte er auf die Hilfe anderer Maler zurückgreifen. Die Zusammenarbeit war dabei allerdings anders organisiert als in den *Chants Royaux* für Louise von Savoyen, für die Pichore mit Kindern und Gehilfen bezahlt wurde. Während der Meister dort nämlich nur das Frontispiz ausgeführt und vielleicht die ersten Miniaturen angelegt hat, ist sein eigener Anteil in den früheren Handschriften wie den Chroniken für Georges d'Amboise und anderen profanen Kodizes für verschiedene Auftraggeber (z.B. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2581/2582, cod. 2565 oder cod. 2587) größer, und einige der anderen beteiligten Maler gewinnen zugleich stärker eigenes Profil, indem sie ihre Miniaturen unabhängig von ihm gestalten konnten. Pichore hatte auch bei diesen Aufträgen gewiß die leitende Funktion, indem er sich stets das Frontispiz vorbehielt und auch die meisten Bilder selbst malte oder von stilnahen Mitarbeitern ausführen ließ. Der Kardinal wird ihm die Handschriften lagenweise nach Paris geschickt haben, wo er jeweils Teile an andere Maler weitergab. Ob und in welcher Weise diese Maler während der Zusammenarbeit seiner Werkstatt verbunden waren, ist ungeklärt, da über die unternehmerischen Strukturen von französischen Buchmalerwerkstätten und die betreffenden Regeln fast nichts überliefert ist.¹⁴⁵

Der Meister der Philippa von Geldern wurde zuerst von Pächt und Thoss als Mitarbeiter in Handschriften der Pichoregruppe definiert, die ihnen noch als "Schule von Rouen" galt.¹⁴⁶ Seinen Namen erhielt er von Plummer nach dem französisch übersetzten Exemplar der *Vie du Christe* von Ludolph von Sachsen für die Herzogin Philippa von Geldern (Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 5125).¹⁴⁷ Ein Œuvre mit eigenverantwortlich gestalteten Handschriften, Beiträgen zu Aufträgen anderer Maler und Miniaturen in Präsentationsdrucken aus der Offizin von Anthoine Vérard stellten Avril und Reynaud zusammen.¹⁴⁸ Offenbar bevorzugte Vérard diesen Buchmaler und beschenkte insbesondere Louise von Savoyen gern mit von dessen Hand illuminierten Drucken.¹⁴⁹ Eigenständig arbeitete der Meister der Philippa von Geldern zudem als Buchmaler für das Königshaus.¹⁵⁰

Seine Zusammenarbeit mit Pichore währte kontinuierlich über längere Zeit, wobei er in einigen Handschriften nur sehr geringen Anteil hatte, manchmal sogar nur eine Miniatur ausführte. Da er Pichore in diesen Handschriften stets untergeordnet war und nicht in eigenen Lagen arbeitete, scheint er dessen Werkstatt eng verbunden gewesen zu sein. Für Georges d'Amboise war er an den Chroniken von Mansel und Monstrelet beteiligt, an denen in getrennten Abschnitten auch Robert Boyvin aus Rouen gearbeitet hat. Zwei weitere Handschriften mit Miniaturen vom Meister der Philippa von Geldern wurden führend von Pichores Werkstatt für Mitglieder des Hauses Lothringen gestaltet: Petrarca's *Triumphes*

¹⁴⁵ Zahlreiche Dokumente für die Pariser Buchproduktion 13. bis 15. Jahrhundert liefern Rouse/Rouse (2000) aus Hinweisen in den Handschriften selbst, in erhaltenen Rechnungen, zahlreichen Rechtsdokumenten, in denen Mitglieder des Buchhandels genannt sind. Dabei stehen einzelne namentlich dokumentierte Buchhändler, Schreiber oder Buchmaler im Vordergrund, deren Arbeitsweise zumindest exemplarisch Informationen über das Pariser Buchwesen bietet. Die Dokumente stammen allerdings aus einem sehr langen Zeitraum, und die Studie endet mit dem Wandel der Strukturen durch den Buchdruck am Ende des 15. Jahrhunderts. Für Pichore, dessen Tätigkeit schon weitgehend außerhalb des untersuchten historischen Zeitraums liegt, nennen sie nur *a contemporary record*, in dem er als *historieur et bourgeois de Paris* genannt ist. Dabei handelt es sich um das Dokument von 1520.

¹⁴⁶ Pächt/Thoss (1977, S. 38 (cod. 2582), Hand H, S. 46 (cod. 2565) Hand C, S. 50 (cod. 2587), Hand C und S. 68 (cod. 1951)).

¹⁴⁷ Vgl. Plummer (1982, Nr. 91 (Pierpont Morgan Library, M. 934) und 92 (Pierpont Morgan Library, M. 117), S. 69-71). Zur namengebenden Handschrift vgl. Avril/Reynaud (1993, Nr. Nr. 152).

¹⁴⁸ Avril/Reynaud (1993, Nr.152-155, S. 278-281).

¹⁴⁹ Vgl. z.B. Avril/Reynaud (1993, Nr. 155), Lecoq (1987), Winn (1984, 1990, 1997).

¹⁵⁰ Vgl. Avril/Reynaud 1993, Nr. 154, Jean d'Auton, *Traité sur le défaut du Garillant* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 50 87).

(Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2581/2582) und die Viten des Plutarch (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2565). Weiterhin findet man Miniaturen von seiner Hand in einem zweiten Exemplar der *Triumphes* (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 5065) und einer Pseudo-Plutarch-Handschrift dieser Gruppe (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2587).

Der Meister der Philippa von Geldern unterscheidet sich von Pichore durch zierlichere Figuren mit fein gezeichneten Gesichtern und kleinen, oft leicht geöffneten Mündern. Seine Malweise ist insbesondere in den summarisch gemalten Hintergründen oft flüssig von aquarellhafter Wirkung und wechselnder Qualität der Ausführung. Mit den Malern in Pichores Umkreis teilt er manche Eigenheiten des Kolorits wie den Zusammenklang von intensivem Blau und Grün, gebrochene Rottöne mit Mustern und Höhungen in Muschelgold sowie viel Gold als Flächenfarbe. Deren Vorliebe für Renaissanceformen in der Architektur und im Ornament hat ihn nicht beeinflusst.

Der zwischen 1493 und um 1510 in Paris nachweisbare Meister der *Chronique scandaleuse* wurde von Avril und Reynaud nach der durchweg von ihm allein illuminierten *Chronique scandaleuse* des Jean de Roye (Paris, Bibliothèque nationale, Clair 418) benannt, nachdem ihn zuerst Plummer und später auch Breslauer und Delaunay nach anderen Handschriften mit verschiedenen Notnamen definiert hatten.¹⁵¹ Wie der Meister der Philippa von Geldern arbeitete er sowohl als selbständiger Buchmaler als auch für den Pariser Buchdruck in Vérards Werkstatt, für den er 1493 ein Präsentationsexemplar der *Légende dorée* illuminiert hat, mit dem er zuerst in Paris faßbar wird.¹⁵² Im Unterschied zu diesen beiden Pariser Kollegen hat Pichore nicht als Illuminator für andere Verleger gearbeitet. Nur ein einziges gedrucktes Stundenbuch ist bekannt, dessen Metallschnitte in seiner Werkstatt deckend illuminiert wurden und seinen Miniaturen daher sehr nahe stehen (Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae. B.M.V., Nr. 96). Das von Simon Vostre um 1508 verlegte Buch ist vornehmlich mit Graphik aus Pichores Werkstatt illustriert und mag auf Wunsch des Besitzers ausnahmsweise auch dort koloriert worden sein.

Pichores Werkstatt war der Meister der *Chronique scandaleuse*, nach den weniger zahlreich erhaltenen Handschriften zu urteilen, nicht so kontinuierlich verbunden wie der Meister der Philippa von Geldern. Ein Kontakt zwischen den Künstlern wurde bereits anhand der vermutlich von Pichores Atelier verwahrten Kopien nach Poyers Briçonnet-Stundenbuch deutlich. Bei mindestens zwei Gelegenheiten nahm Pichore auch die Hilfe des Kollegen in Anspruch: Für die *Antiquitates Judaicae* von Flavius Josephus (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581), in denen er nur zwei Miniaturen ausführte, während Boyvin wiederum in eigenen Lagen beteiligt war, und für Lactantius' *Institutiones Divinae* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1617). Die Zuschreibung der wichtigsten Miniaturen in diesen beiden Handschriften an Pichore ist in der Forschung nicht einhellig akzeptiert.¹⁵³ Das im folgenden gesondert zu diskutierende Händescheidungsproblem unter den wichtigsten Malern der Pichoregruppe wird im *Lactantius* besonders deutlich, da dort, wie bislang nicht bemerkt wurde, zwei pichoreske Maler nebeneinander gearbeitet haben, wobei der Stil von *Morgan 85* und *Flavius Josephus* im Frontispiz zu finden ist. Deutlich trennbar ist der Anteil von Pichores Werkstatt und dem Meister der *Chronique scandaleuse* in einem Stundenbuch (London, British Library, Add, 35215), wo letzterer in einer ersten Ausstattungsphase die wichtigsten Texte in traditionellen Bogen-

¹⁵¹ Vgl. Pächt/Thoss (1977, S. 81-84 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2625), Fig. 52 (Madrid, Bibliotheca Nacional, ms. vit. 24-3), S. 84, Fig. 59 (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1671), bei denen der Maler innerhalb der Schule von Rouen unbenannt bleibt. Plummer (1982, Nr. 125, 126, S. 97-99) nannte ihn Master of Morgan 219. Breslauer (1988, Katalog 109, Nr. 9, S. 32-37) gab ihm nach dem Auftraggeber eines Stundenbuchs für den Gebrauch von St. Denis (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1071) den Notnamen Meister des Jean de Bilhères. Delaunay (1993, S. 22-23) benannte ihn nach der Handschrift ms. 22 in Waddesdon Manor Maître du couronnement d' Anne de Bretagne. Avril/Reynaud (1993, Nr. S. 274) fanden den heute gültigen Namen, den auch Backhouse (1983, S. 37) bei der Zuschreibung von Pierre Salas *Petit Livre d'Amour* (London British Library, Stowe, ms. 955) verwendete.

¹⁵² Vgl. Avril/Reynaud Nr. 151, S. 276-277. Jacobus de Voragine, *Légende dorée*, Paris, Anthoine Vérard, 1493 (Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vélins 689).

¹⁵³ König (1992) benennt nach den *Antiquitates Judaicae* seinen Flavius-Josephus-Meister, während Pichore für ihn der Meister von Petrarca's Triumphen (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594) ist.

feldern bebildert hat, während Pichores Werkstatt den Auftrag offenbar erst später übernahm und blattfüllende Bilder einfügte, die teilweise den Textanfängen gegenüberstehen. Aus seiner Werkstatt stammt auch die Randzier der Textseiten, in der traditioneller französischer Kompartimentdekor, flämische Blumenbordüren und Renaissanceornamentik nach der Art Jean Serpins abwechseln.

Stilistisch gewann der Meister der *Chronique scandaleuse* wie Pichore seine entscheidenden Anregungen aus Tours, insbesondere von Jean Poyer. Man erkennt ihn unter anderem am Kolorit, das er nach Poyers Vorbild zwischen reduzierten Pastelltönen und kräftiger, auf dem Zusammenklang von Rot und Blau mit intensiv bläulichem Grün basierender Farbigkeit von einer Aufgabe zur anderen variiert. Wie die Maler der Pichore-Gruppe konturiert er seine Figuren mit dünnen schwarzen oder auch goldenen Linien, die aber nervöser und bewegter wirken. Auch seine Malweise ist oft summarisch, und er verwendet ähnliche Figurentypen. Diese aber sind zierlicher als bei Pichore und durch ihre charakteristischen Gesichter unverwechselbar. Dazu tragen besonders die Augen bei, die auf stets gleiche Weise halb geschlossen und oben durch eine kräftige schwarze Linie mit kleiner Verdickung zur Pupille begrenzt sind, so daß das darunter gesetzte Weiß intensiv leuchtet.

Ein weiterer Maler, den Pächt und Thoss in Handschriften der Pichore-Gruppe abgrenzten, ohne ihn zu benennen, identifizierte König durch den Fund eines Einzelblatts mit einer Kreuzigung aus einem Missale, das die Signatur „De Jos Coene“ trägt, als Jean Coene IV. Mit dieser Signatur gab sich Coene als Angehöriger einer Brügger Malerfamilie zu erkennen, die über mehrere Generationen dokumentiert ist.¹⁵⁴ Seine Tätigkeit in Paris beginnt schon in den 1490er Jahren und reicht bis um 1520. Wie der Meister der Philippa von Geldern hat er regelmäßig mit Pichores Werkstatt zusammengearbeitet, und auch in seinem Fall ist die Basis dieser Kooperation schwer bestimmbar. In mehreren Handschriften arbeitet er in untergeordneter Position, so beispielsweise im Wiener Exemplar der *Triumphes* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2581/2582), in den *Viten des Plutarch* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2565) sowie in einem Stundenbuch in Oxford (Bodleian Library, canon liturg. 178). In dem Stundenbuch malt er zwar den größeren Anteil der Miniaturen, führt diese aber teilweise nach Pichores Modellen aus (Abb. 78). Unter den zahlreichen Exemplaren der *Obsèques d'Anne de Bretagne*, die eine Bilderfolge ihres Leichenbegängnisses enthalten, erweist sich die unter Pichores Leitung ausgemalte Handschrift der Collection Dutuit ms. 665 als die originellste der erhaltenen Versionen, Coenes Versionen dagegen sind Kopien. Auch das seltene Beispiel einer datierten Stundenbuchhandschrift mit dem Eintrag 1518 im Kalender wurde von Jean Coene IV., Pichore und einem weiteren Maler gestaltet, den König als Henri Laurer erkennt (Antiquariat Biber-mühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz, LM NF III, Nr. 24). Hier aber malte Coene die hierarchisch höherstehenden Miniaturen.

Coene ist von Pichore deutlich zu unterscheiden, wobei seine kleineren und zierlicheren Figuren einerseits einem älteren Typ verhaftet sind, er andererseits aber Stileigenheiten zu übertreiben scheint, die auch bei Pichore angelegt sind. Graphische Wirkung zeichnet seine summarische, von kräftigen Konturen und großzügig kolorierten Flächen bestimmte Malweise erheblich vordergründiger aus. Dabei gibt es durchaus Verwandtschaft im Kolorit, beispielsweise in der Vorliebe für Muschelgold, im Landschaftsstil und vor allem in den Kompositionen mit dicht gedrängten Menschenmengen, die häufig von den Bildrändern überschritten werden.

Wie andere Mitarbeiter Pichores war auch Coene in der Pariser Offizin von Anthoine Vêrard für den Buchdruck tätig, für den er Drucke kolorierte oder mit Miniaturen versah, wie beispielsweise 1498 eine *Vigile des Morts* in der Bibliothèque de l' Arsenal in Paris.¹⁵⁵ Am Stundenbuchdruck orientiert sich auch das von Coene sehr bilderreich gestaltete *Dritte Stundenbuch der Philippa von Geldern* (Antiquariat Biber-mühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz, LM V, Nr. 32).

¹⁵⁴ Der erste bezeugte Maler dieser Dynastie, Jacques Coene, war zur Zeit des Herzogs von Berry ein wichtiger Maler in Paris, dem man jedoch kein Œuvre zuweisen kann. Durrieus Identifizierung Coenes mit dem Meister des Marschalls von Boucicaut ließ sich nicht bestätigen. Drei Maler mit Namen Jean oder Jan Coene waren zwischen 1420 und 1492 in Paris und Brügge tätig. Dieser Maler muß demzufolge Jean Coene IV. sein (LM NF I 1997, S. 309).

¹⁵⁵ Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, *Vigile des Morts*, Anthoine Vêrard, 22. Oktober 1498, 4° T 934 (Lacombe 69).

Von besonderem Interesse für das Verhältnis zwischen Coene und Pichore sind die von Coene allein ausgemalten *Triumphe der Anne de Polignac* (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz, LM NF I). Sie gehören zu einer Gruppe von Bilderhandschriften, als deren wichtigstes und frühestes Exemplar bis vor kurzem fr. 594 der Bibliothèque nationale in Paris galt. Gabriele Bartz hat dieses Verhältnis 1997 in ihrer Studie zum Exemplar der Anne Polignac umgedreht, indem sie nachwies, daß Jean Coene die als gemeinsame Vorlage dienenden Kupferstiche und Holzschnitte genauer wiedergegeben hat als die berühmte Handschrift, in der sich sogar Mißverständnisse der Vorlage ergeben haben.¹⁵⁶ Sie datiert Coenes Miniaturen aus diesem Grund früher. Auch sieht sie seine Stilverwandtschaft zu Pichore nicht als Abhängigkeit, sondern begründet sie aus Coenes eigenen Erfahrungen mit Buchmalerei aus Bourges von Jean Colombe, von der sie sowohl die goldenen Leistenrahmen als auch das Kolorit und die gedrängten Figurengruppen herleitet.

III.2.3 Der Maler von Martainville 183

Ein eindrucksvoller, nach einem ganz eigenhändig von ihm gestalteten Stundenbuch der Bibliothèque municipale in Rouen (ms. Martainville 183) benannter Maler gehört nicht zu Pichores Mitarbeitern. Er verdient hier dennoch besondere Beachtung, da er bisher nicht allgemein als eigener neben dem Maler von Petrarca's Triumphen (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594) und Pichore erkannt wird.¹⁵⁷ Tatsächlich hat er wie Pichore wohl vornehmlich in Paris gearbeitet und steht diesem stilistisch nahe. Er hat einen verwandten monumentalen Figurenstil, gibt seinen Figuren ähnliche Physiognomien und verwendet gleiche Landschaftselemente wie flüssig gestrichene Bodenebenen mit kleinen plastisch modellierten Steinen, stilisierten großblättrigen Pflanzen im Vordergrund und buckligen Hügeln. Unterscheiden kann man ihn vornehmlich durch seine größere Nähe zu Bourdichon.¹⁵⁸ Er schätzt dessen extreme Nabsicht in halbfigurigen Kompositionen ebenso wie nächtliche Lichtwirkungen durch Camaieu-Kolorit, wandelt dessen Gesichtstypen durch härtere Zeichnung ab und überzieht Gewandflächen mit dichtem Goldgeflecht (Abb. 44). Den Stil dieses Malers hat König überzeugend von Pichores unmittelbarem Umkreis getrennt.¹⁵⁹

Ohne den Maler von jenem von Petrarca's Triumphen zu trennen, stellte Isabelle Delaunay eine bemerkenswerte Gruppe reich bebildeter Stundenbuch-Handschriften zusammen, bei deren Ausstattung dieser anonyme Künstler eine wichtige Rolle spielte und an denen zum Teil auch der Meister der Chronique scandaleuse beteiligt war.¹⁶⁰ Diese Stundenbücher sind für die vorliegende Studie zu Pichores Tätigkeit im Buchdruck von speziellem Interesse, da sie die hier beschriebenen Pariser Drucke nicht an Bilderreichtum, wohl aber durch ihre erfindungsreiche Gestaltung der historisierten Bordüren als fortlaufende Historien übertreffen. Eine eingehende Studie widmete Mara Hofmann dem *Panisse-Stundenbuch* aus dieser Gruppe, in dem der Martainville-Maler neben dem Monnypenny-Meister und dem Meister der

¹⁵⁶ Vergl. Essling/ Müntz (1902 172-74), König/Bartz (1997, LM NF I, S. 285-309), Trapp (1999).

¹⁵⁷ Vgl. Delaunay (1993, *Les Heures d'Ecouen du Musée National de la Renaissance*; 1995, S. 225, Abb. 8; 2001 im Ausstellungskatalog, Chantilly, Musée Condé: *L'Art du Manuscrit de la Renaissance*. Nr. 3). Avril/Reynaud (1993, Nr. 196, Tours, Bibliothèque municipale, ms. 2104) ordnen den Maler dem Pichorekreis zu.

¹⁵⁸ Lafond (1927) faßte den Maler unter dem Begriff der „Bourdichon-Schule“.

¹⁵⁹ König (1992, LM IV) unterschied diesen Maler von Pichore (Meister von Petrarca's Triumphen) und seinem Meister des Flavius Josephus (Meister von Morgan 85).

¹⁶⁰ Delaunay (1993) stellte folgende 6 Handschriften zusammen: London, British Library, Add. 25696; New York, Pierpont Morgan Library, H. 1; Philadelphia, Free Library, Lewis 113; New Haven, Yale University Library, ms 411; *Stundenbuch Karls V.*, Madrid, Biblioteca Nacional, vit. 24-3; Chantilly, Musée Condé, ms. 72 und das *Panisse-Stundenbuch*, das sich der Librairie Dreyfuß-Valette et Thomas Scheler (Katalog Nr. 7, 1991) befand (zuletzt Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz LM NF III, Nr. 23).

Chronique scandaleuse arbeitete. Sie gruppierte dazu andere Handschriften dieses Meister zu einem kleinen chronologisch geordneten Œuvre.¹⁶¹

Obwohl der Maler von Martainville 183 Pichore sehr nahe steht, haben die beiden Künstler vielleicht nie zusammengearbeitet. Häufig findet man ihn dagegen in Pariser Stundenbüchern neben dem Meister der Chronique scandaleuse.¹⁶² Sein zwischen Bourdichon und Pichore stehender Stil bildet ein weiteres noch ungeklärtes Bindeglied in der Beziehung dieses Stilkreises zur Buchmalerei von der Loire.

Alle eigenständig charakterisierbaren Maler aus Pichores Umkreis scheinen nicht zu den Kindern und Gehilfen seiner 1518 dokumentierten Werkstatt gehört zu haben. Der Meister von Martainville 183, der als Anonymus aus Pichores Œuvre herausgelöst wurde, steht dessen Malerei so nahe, daß es Berührungspunkte zwischen ihnen gegeben haben muß. Da er aber nicht an den gleichen Aufträgen beteiligt war und seine Arbeiten chronologisch geordnet, nicht aber datiert werden können, ist seine stilistische Verwandtschaft zu Pichore noch ungeklärt. Dagegen haben der Meister der Philippa von Geldern, der Meister der Chronique scandaleuse und Jean Coene IV. zwar häufiger mit Pichore zusammengearbeitet, sind aber stilistisch noch deutlicher zu unterscheiden und erscheinen nicht als abhängige Gehilfen, da sie zur gleichen Zeit auch eigenständig arbeiten.

Ein weiterer Mitarbeiter, der in der Forschung allerdings noch kein eigenes Profil gewonnen hat, arbeitete ebenfalls nicht immer in untergeordneter Position. Während er zu den Wiener *Triumphes* (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2581/2582) nur einige Miniaturen beigezeichnet hat, erhielt er bei der Ausstattung der *Viten des Plutarch* (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2565) das Privileg, das Frontispiz zu malen, während Coene, der Meister der Philippa von Geldern und ein weiterer stilistisch von Pichore abhängiger Mitarbeiter ihm untergeordnet waren.

Das Rechnungsdokument von 1518 aus Amiens gibt letztlich keinen genauen Aufschluß über die Struktur von Pichores Werkstatt. Seine wechselnden Mitarbeiter in den erhaltenen Handschriften haben in der Forschung den Eindruck eines großen Ateliers erweckt.¹⁶³ Allerdings lassen sich darunter einige aussondern, die offenbar eher als eigenständige Subunternehmer von ihm verdingt wurden und nicht dauerhaft der Werkstatt angehörten. Dokumente aus dieser Zeit, die besonders zahlreich für das Pariser Druckwesen erhalten sind, belegen, daß die an der Buchherstellung beteiligten Gewerbe am linken Seineufer, dem heutigen Quartier Latin, auf dem Pont Notre-Dame und der Île de la Cité in enger Nachbarschaft zueinander angesiedelt waren. Wechselnde Kooperationen mit variablen Vereinbarungen, die beispielsweise für die Bereitstellung von Typen und anderem Druckmaterial sowie für den Druck von Pichores Stundenbuchdrucken im Jahr 1504 angenommen werden müssen, scheinen auch unter Buchmalern üblich gewesen zu sein. Ab etwa 1500 hat Pichore in fast allen Kooperationen als Auftragnehmer die wichtigsten Miniaturen ausgeführt und oft einen großen Anteil der Arbeit an eine Gruppe von Gehilfen und freien Mitarbeitern delegiert. Während sich selbst unter den weniger bedeutenden Gehilfen einige deutlich von Pichore trennen lassen, ist die Bestimmung seines eigenhändigen Werks innerhalb der Handschriften seines Stils ein bislang ungelöstes und kontrovers diskutiertes Problem.

¹⁶¹ Hofmann (1998) schreibt dem Martainville-Meister folgende Stundenbücher zu: London, British Library, Add. 25696 und Harley 2936, Chantilly, Musée Condé, ms. 72, das *Panisse-Stundenbuch* (zuletzt Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz LM NF III, Nr. 23) sowie das Stundenbuch M. 7 der Pierpont Morgan Library. Weiterhin gehören dazu beispielsweise die Stundenbücher Chantilly, Musée Condé, ms. 79, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz LM NF III, Nr. 23a sowie die von Avril/Reynaud (1993, Nr. 196) dem Pichorekreis zugeordneten Miniaturen in Tours, Bibliothèque municipale, ms. 2104.

¹⁶² Neben dem Meister der Chronique scandaleuse findet man ihn beispielsweise im *Panisse-Stundenbuch* (zuletzt Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz LM NF III, Nr. 23) und in einem Stundenbuch in Tours (Bibliothèque municipale, ms. 2104), an dem noch zwei weitere anonyme Maler beteiligt waren, von denen einer in Tours auszumachen ist, während der andere sich maßgeblich vom Meister von Moulins (Jean Hey) beeinflusst zeigt (vgl. Avril/Reynaud, 1993, S. 353-354, Nr. 196).

¹⁶³ Vgl. Avril/Reynaud (1993, S. 282) *Visiblement surchargé de commandes, il prend tête d'un vaste atelier commercial très en vue dont l'existence est documentée.*

IV. DIE PICHORE-GRUPPE UND DAS PROBLEM DER HÄNDESCHEIDUNG

IV.1 FORSCHUNGSPOSITIONEN UND PROBLEME

Schon die frühe Forschung hatte in dem zunächst anonym zusammengestellten Werkkomplex, den man seit 1991 zunehmend mit Pichore verbindet, unterschiedliche Gestaltungsmerkmale erkannt, die für mindestens zwei Maler sprechen, aber sehr nahe verwandt sind. Abgesehen von Varianten innerhalb der großen Gruppe erhaltener Handschriften standen inbegrifflich für den gesamten Stil die von einer Hand ausgemalten *Triumphes* von Petrarca (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594), nach denen König 1979 und Plummer 1982 einen Künstler bestimmt und Meister von Petrarca's Triumphen getauft hatten. Erst der überlieferte Name, den Avril 1991 wieder ins Bewußtsein rief, forderte die Entscheidung, ihm über die dokumentierten Handschriften hinaus ein eigenhändiges Œuvre zuzuschreiben und zugleich den zweiten Künstler als Anonymus überzeugend greifbar zu machen. In der anschließenden Diskussion kamen König 1992 im Kommentar zum *Froissart des Kardinals d'Amboise* sowie Avril und Reynaud 1993 anlässlich der Pariser Ausstellung *Quant la peinture était dans les livres* trotz ähnlicher Kriterien zu gegensätzlichen Definitionen des mit dem Namen zu belegenden Œuvres. Dabei konzentrierten sie sich mit kleinen Unterschieden in der Gewichtung auf die gleiche Handschriftengruppe, die schon den Kernbestand der „Schule von Rouen“ gebildet hatte und mit Ausnahme der erst recht spät wahrgenommenen *Chants Royaux* für Louise von Savoyen vornehmlich hochrangige Aufträge der Zeit bis um 1510 umfaßt.

Avril und Reynaud bieten eine leicht faßliche Lösung. Sie behalten die ältere Bezeichnung des Meisters von Petrarca's Triumphen bei, beschränken dessen Œuvre aber auf die ganz einheitliche namengebende Handschrift fr. 594, die *Petites Heures der Anne de Bretagne* und nur wenige weitere Stundenbücher, die alle um 1500 entstanden und stilistisch völlig eigenhändig sind. Damit definieren sie Rolle und Reichweite dieses Künstlers ganz anders als Plummer und König vor ihnen. Die Hand des Meisters von Petrarca's Triumphen erkennen sie nicht in den übrigen monumentalen Handschriften für Georges d'Amboise, das Königspaar und Louise von Savoyen, sondern geben diese alle dem Meister Jean Pichore und dessen Werkstatt. Plummers Meister von Morgan 85 verliert bei ihnen Konturen und wird zu einer Stilvariante innerhalb der Werkstatt. Ungeklärt bleibt bei dieser Sicht vor allem die Stellung des Meisters von Petrarca's Triumphen zu Pichore, mit dessen Werkstatt er aufgrund der Stilverwandtschaft verbunden wird. Er muß aber selbst ein bekannter Künstler gewesen sein, um etwa gleichzeitig mit Pichore aus Rouen einen bedeutenden Auftrag für die Ausstattung einer monumentalen Bilderhandschrift erhalten zu haben.

König geht hingegen von den *Triumphes* (Paris, Bibliothèque nationale fr. 594) als der besten Handschrift der Stilgruppe aus und erkennt die gleiche Subtilität der Malerei in allen Frontispizien des *Froissart* und der anderen Chroniken für Georges d'Amboise sowie im Dedikationsbild der Louise von Savoyen aus den *Chants Royaux*. Allein die Darstellung von Flavius Josephus im einzigen Frontispiz der *Antiquitates Judaicae* scheint ihm von markant anderer Hand. Deren graphische Bestimmtheit findet er in der Mehrzahl der Miniaturen des *Froissart* ebenso wie in *Morgan 85* und der von Plummer damit verbundenen Gruppe wieder. Da für ihn die Frontispizien ausschlaggebend sind, erkennt König Pichore in den *Triumphes*, den *Petites Heures* und in den großen Miniaturen von *Froissart*, *Monstrelet* und *Mansel*. Ihnen stellt er als meist untergeordneten Mitarbeiter Plummers Meister von Morgan 85 gegenüber, den er allerdings nach Flavius Josephus nennt. Indem er diesen als jüngeren Mitarbeiter bestimmt und ihm ein umfangreicheres Werk zuschreibt, gelingt es König, die beiden Charaktere über eine längere Schaffenszeit zu trennen. Lückenhaft bleibt seine Argumentation wegen seiner Unentschiedenheit angesichts der *Remèdes* (Paris, Bibliothèque nationale fr. 225) und letztlich der Schwierigkeit, die beiden Bilder der *Civitas Dei* in dieses Bild zu integrieren. Ein vielleicht noch größeres Problem ergibt sich daraus, daß König jenem Personalstil den Namen zuteilt, der im stilistischen Umfeld am leichtesten zu isolieren ist, während sein Flavius-Josephus-Meister sehr viel besser für die Mehrzahl pichoresker Miniaturen steht.

Beide Positionen bieten ein weitgehend stimmiges Bild einer von zwei Malern ausgehenden Stilgruppe, in der der Petrarca-Meister als der etwas ältere beziehungsweise weniger zur Modernisierung drängende Maler erscheint. Während nach Königs Vorschlag allerdings das Verhältnis des Petrarca-Meisters, den er mit Pichore identifiziert, zum Flavius-Josephus-Meister über mehrere Kooperationen in den Handschriften für Georges d'Amboise greifbar wird, bis dem Jüngeren in den *Antiquitates Judaicae* ein Frontispiz und die Leitung der gesamten Bildausstattung anvertraut wird, arbeitet der Petrarca-Meister bei Avril und Reynaud nicht mit Pichore zusammen. Problematisch bleibt in beiden Fällen, daß die Künstler – bei Avril und Reynaud auch der Meister von Morgan 85 – die gleichen Stilerfahrungen in Tours aufnehmen, nach 1500 für Georges d'Amboise arbeiten und fortan vornehmlich in Paris tätig sind. Ihre Lebenswege zwischen Tours und Paris mit Kontakten nach Rouen und zu Colombe in Bourges, wo allerdings keine längeren Aufenthalte nachweisbar sind, konnte auch König bei seiner ausführlichen Diskussion des Problems nicht prägnant unterscheiden.¹⁶⁴

Gültigkeit behält bis heute das früh für den Petrarca-Meister versammelte Œuvre aus ganz von ihm alleine illustrierten Handschriften, in dem ein persönlicher Stil unzweifelhaft hervortritt, wohingegen die gesicherten Miniaturen von Pichore schon untereinander Differenzen aufweisen. Jeder Versuch, sich den ungelösten Problemen erneut zu stellen, wird also von diesem stilistisch geschlossenen Œuvre ausgehen müssen, das im unbestrittenen Kern fünf Handschriften umfaßt: die *Triumphes* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594) und vier Stundenbücher (Paris, Bibliothèque nationale, n.a. lat. 3027 und lat. 1171 sowie New York, Pierpont Morgan Library M. 356 und M. 618). Entscheidend für das Verhältnis zu Pichore ist die Beurteilung der Miniaturen in der zweiten Petrarca-Handschrift *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225), die sich vom Stil dieser Gruppe entfernt und entweder Königs Sicht folgend als Bindeglied zu Pichores bewiesenem Werk anzusehen ist oder nach Avril und Reynaud als Beleg für dessen Trennung vom Petrarca-Meister.

IV.2. PICHORE UND DER MEISTER VON PETRARCAS TRIUMPHEN

IV.2.1 Petrarca, *Triumphes* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594)

Der Kodex fr. 594 der Bibliothèque nationale ist mit einem Blattmaß von 347 x 256 mm als monumentale Bilderhandschrift konzipiert und enthält 14 ganzseitige Miniaturen in Goldrahmen. Datiert wird die Handschrift meist um 1503, etwa gleichzeitig mit den *Remèdes*, deren Übersetzung in dieses Jahr datiert ist. König, der beide dem gleichen Künstler zuschreibt, setzt die *Triumphes* etwas früher an. Zeitliche Nähe besteht auch zu der im gleichen Jahr bezahlten *Civitas Dei*. Die Bilder der *Triumphes* sind mit etwa 320 x 230 mm noch deutlich kleiner als jene der *Chants Royaux*. Den Triumphzügen vorangestellt sind ein Wappenfrontispiz Ludwigs XII. mit seinen Stachelschweinen als Wappenhalter (fol. 2v) und ein Autorenbild mit dem schlafenden Autor, von dem sich sein Schatten löst, um die folgenden Triumphe zu erleben, die im Hintergrund bereits mit Amors Siegeszug nahen (fol. 1).¹⁶⁵ Dies ist die einzige Miniatur der Handschrift mit Text. Zwei geflügelte Putti entrollen ihn auf einem Pergamentstreifen vor dem Bild. Ähnlich illusionistische Inszenierungen des Textes sind in Pichores Umkreis typisch und stammen aus Tours, wo Jean Fouquet sie um 1450 zuerst in Stundenbüchern höchst kunstvoll verwendete. Die folgenden 12 Illustrationen der anonymen französischen Prosaübertragung mit dem 1475 verfaßten Kommentar von Bernardo Illicino zeichnen sich durch komplexe Bilderfindungen aus. Der Maler setzte Petrarcas Text in Diptychen um, in denen im Anschluß an den doppelseitigen Triumph der Liebe jedem Triumphzug eine Kampfszene vorangestellt ist. Vorbilder für diese Bilder sind nicht bekannt.¹⁶⁶ Die Triumphzüge haben D'Essling/Müntz 1902 und Ritter 1913 einzeln beschrieben, letzterer bietet auch vollständige Abbildungen.

¹⁶⁴ König (1992, LM IV, S. 23-27 und 85-91) sah beide Künstler in Tours, Paris und Rouen tätig, wobei sein Flavius-Josephus-Meister, wie dessen größere Beteiligung am *Froissart* zeige, länger in Rouen geblieben sei.

¹⁶⁵ Vgl. die Variationen in den Triumphhandschriften ms. 5065 der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris und cod. 2581 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.

¹⁶⁶ Vgl. Essling/Müntz (1902, S. 226 ff.).

Eine gründliche Stilbeschreibung leistete König 1978 im Rahmen eines Vergleichs mit den stilnahen Miniaturen des wohl 1490 entstandenen *Stundenbuchs des Christoph von Baden* (Badische Landesbibliothek, Codex Durlach 1).¹⁶⁷

Die zweite Doppelseite zeigt links den *Sieg der Keuschheit und der Vernunft* über die Liebe und rechts ihren Triumphzug, in dem der gefesselte Amorknabe vorn auf ihrem von Einhörnern gezogenen Wagen abgeführt wird (fol. 102, Abb. 11). Wie in antiken Triumphzügen, die für die Illustrationen wichtigere Anhaltspunkte boten als der Text, präsentiert der Triumphator beim feierlichen Einzug seine besiegten Feinde. Der Sieger allerdings ist hier eine schlanke Frauengestalt, die in der rechten eine Säule und eine Siegespalme und links einen steinernen Schild trägt und durch eine Rahmeninschrift mit zweierlei Tugenden als *chastee et raison* bezeichnet ist, während ein Schriftzug im Bild sie nach Petrarcas poetischem Konzept seiner Geliebten als Laura kennzeichnet. Im Hintergrund erscheint eine weitere lebendige Frauengestalt als Statue im ebenfalls inschriftlich bezeichneten Tempel der Keuschheit, der als offener Schrein auf einem Hügel vor einer dahinter abfallenden Stadt an einem Fluß aufgestellt ist. Eine dichte Menge Begleiterinnen mit den großen Tugendexemplen der Antike, unter die sich einige berühmte männliche Liebende aus Geschichte und Mythologie mischen, bilden das prachtvolle Gefolge des Zuges. Voran schreitet eine unüberschaubare Schar von Jungfrauen die Anhöhe zur Stadt hinauf und verliert sich hinter dem massiven Stadttor. Durch dieses Tor blickt man auf braune und sandsteinfarbene Fachwerkhäuser mit blauen und blaßroten Satteldächern, die sehr an die Stadtarchitekturen von der Loire erinnern, die man häufig bei Fouquet und in seiner Nachfolge beispielsweise bei Poyer findet (vgl. Abb. 40).¹⁶⁸

Großartige Faszination erzeugen die Triumph-Miniaturen durch ihre surreal traumhafte Atmosphäre, in der sich das Temperament des Malers, der seine charakteristischen Stundenbücher ähnlich gestaltete, glücklich mit Petrarcas Versdichtung trifft. In absoluter Ruhe scheint sich der volkreiche Zug samt dem von vier Einhörnern gezogenen Triumphwagen und Scipio Africanus als Eskorte auf einem Maultier schwerelos auf die Stadt hinzubewegen, in der kein Lebenszeichen erkennbar ist. Dabei wirken alle Figuren in sich gekehrt und selbst bei kraftvoller Aktion versonnen, wie im Vordergrund Penelope vor Augen führt, die mit träumerischer Leichtigkeit einen Köcher zerbricht. Die Frauengestalten in langen voluminös gebauschten Gewändern und regungslosen Gesichtern erscheinen befremdlich statuarisch, und auch die sagenhaften Einhörner mit ihren winzigen Köpfen und fein modellierten, massigen Leibern sind nicht von dieser Welt. Sehr viel diesseitiger präsentieren sich dagegen die grundsätzlich verwandten Wappenhalter im Frontispiz der *Chants Royaux*, die weniger fein modelliert und in einen festen schwarzen Kontur gefaßt sind.

In der Miniatur auf fol. 135 (Abb. 50) feiert der Tod seinen Sieg über Laura, deren Säule und Schild unter den Rädern seines von vier Ochsen gezogenen Leichenkarrens zerbrechen. Gnadenlos posiert die grauig ledrige Todesgestalt mit der Sense im Anschlag triumphierend auf Lauras Leichnam, während ihr Wagen Berge von Toten überrollt. In den niedergemähten Massen erkennt man Vertreter verschiedener Stände, die in Anlehnung an ältere italienische Triumphvisionen wie dem berühmten, Buffalmacco zugeschriebenen Fresko in Pisa daran erinnern, daß die ganze Menschheit der Macht des Todes unterworfen ist. Während sich der Tod dort aber als weibliche Furie vom Himmel herab auf ihre Opfer stürzt, erscheint er hier als vertrockneter Leichnam mit herabhängenden Bauchlappen, die zeitgenössischen Einbalsamierungsbrauch drastisch vorführen. Die um seinen Leib gewundene Schlange mag den zeitgenössischen Betrachter daran gemahnt haben, daß der irdische Körper dazu verdammt ist, Wurmfraß zu werden, wie in moralisierender Dichtung häufig beschworen wurde. Vor allem aber erinnert sie an die Geburt des Todes aus dem Sündenfall und die Verführung durch die Schlange im Paradies. Selbst in

¹⁶⁷ König (1978). Das Stundenbuch enthält eine mit 1488 beginnende Ostertafel mit einer deutlichen Markierung im Jahre 1490.

¹⁶⁸ Vgl. beispielsweise die Stadtansichten in den *Antiquités Judaïques* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 247 und n.a.f. 210013, Avril 2003, Nr. 34) und im *Münchener Boccaccio* (*Cas des nobles hommes et femmes*, München cod. gall.6), die Avril dem Meister des Münchener Boccaccio, vielleicht einem von Fouquets Söhnen, zuschreibt (Avril, 2003, Nr. 32) oder die Lazarus-Miniatur in Poyers *Briçonnet-Stundenbuch* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, Abb. 40).

diesem Schreckensbild bleibt der Maler seiner gelassenen Gestaltungsweise treu. Auf den Gesichtern der Toten zeichnet sich kein Schrecken ab, der Tod erscheint zwar bedrohlich, tritt aber nicht in Aktion, und selbst sein aufgeblähtes Leichentuch steht ruhig in der Luft, während sein Wagen zu schweben scheint. Dieses bemerkenswert manieristische Gewandmotiv findet sich in mehreren Triumph-Handschriften dieser Gruppe und leitet sich nach Ansicht von Bartz von Jean Coenes Bilderfindung in den *Triumphes der Anne de Polignac* her, die eine noch komplexere Ikonographie haben.¹⁶⁹ Spätere Exemplare sind dagegen durch formale und ikonographische Reduktion als anspruchslosere Aufträge erkennbar (Abb. 52) und stehen vor allem in der visionären Kraft der Bilderfindungen fr. 594 weit zurück. Während ausladende Gewandbewegungen dem Maler der *Triumphes* eigentlich fremd sind, findet man sie in anderen mit Pichore verbundenen Handschriften öfter, so als starres Bewegungssignal in den Wiener *Triumphes* (Abb. 52) oder als Ausdruck von Affekten in mehreren Exemplaren der *Heroiden* (Abb. 18 und 56) oder auch in der häufig abgebildeten Todesminiatur der *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225, fol. 202).¹⁷⁰

Beide Miniaturen in fr. 594 zeigen die Szene in starker Aufsicht mit hohem Horizont, wobei aber erst im oberen Drittel eine naturnahe Raumillusion mit einem hügeligen Tiefenzug geboten wird. Dagegen sind die gestaffelten Figurengruppen im Vorder- und Mittelgrund keiner optischen Regel unterworfen, wodurch widersprüchliche Größenverhältnisse und Perspektiven entstehen. Der Maler baut seine Bildräume in einem additiven Verfahren in mehreren Schichten übereinander auf, die durch ansteigendes Terrain motiviert, aber nicht konsequent mit einheitlichem Blick gestaltet sind.

Die Landschaften sind zarter gemalt als beispielweise in den meisten Miniaturen der *Remèdes* (Abb. 12) und in der Ferne nicht bevölkert. Gemeinsame Gestaltungselemente werden hier ganz anders eingesetzt. Auf gleichmäßig gefärbtem Boden in rötlichem Ocker, der mit horizontalen Grünstreifen durchzogen und im Vordergrund mit grasbewachsenen Felsen besetzt ist, findet man großblättrige Gräser sowie einzelne schattenwerfende Steine wieder. Aus den detaillierter gezeichneten Blattpflanzen wachsen jedoch noch sehr feine mehrgliedrige Halme. Die Zeichnung verrät stellenweise sogar botanisches Interesse, das in den meisten Handschriften der Pichore-Gruppe völlig fehlt. Charakteristisches Merkmal der *Triumphes* sind Felsbruchkanten in vorderster Bildebene, die als Reihung rundlich modellierter Hügel variiert sein können. In keiner Miniatur findet man dagegen die Raumerschließung durch Wege und Figuren wie in einigen Miniaturen der *Remèdes* oder der *Chants Royaux*. Auch die für viele pichoreske Miniaturen typischen schneckenförmigen Wolkenformationen fehlen hier zugunsten zarter, mit feinem Pinsel gemalter Wolken. Architekturansichten sind in den *Triumphes* durchweg gelassener in beruhigten Farbklingen gestaltet und weniger plastisch modelliert als in den *Remèdes*, wo sogar in weiter Ferne häufig noch agierende Figuren und Gebäude genau geschildert sind. Selbst wenn der Maler im *Triumph Armors* Gebäude mit reichem skulpturalem Dekor versieht, bleibt die Modellierung zurückhaltend.

Charakteristisch sind seine Figurentypen, bei denen er für Männer- und Frauenköpfe unterschiedliche Gestaltungsmittel wählt. Die würdevolle Ruhe der Frauengesichter und ihre hochgewachsenen Gestalten in schlichten Gewändern stehen dem Eindruck im Frontispiz der *Chants Royaux* durchaus nahe. Anders als jene schmalen Gesichter sind diese aber durchweg rundlich und haben gepolsterte Wangen. Ihre Gesichtszüge sind sehr zart und eng zusammengerückt und haben häufig einen etwas abwesenden Ausdruck mit niedergeschlagenen Augen. Die Münder sind hier kleiner und zuweilen mit deutlichem Lippenschwung gezeichnet. Frauenhaar ist immer von der gleichen mittelblonden Tönung, rahmt eng-anliegend den Kopf und kann über der Schulter als schmale Strähne noch einmal hervortreten. Während die meisten Madonnen der *Chants Royaux* kräftig modelliertes Lockenhaar haben, sind die Haarstrukturen hier nur sehr zart angedeutet. Insgesamt sind die Frauen weniger individualisiert. Männerköpfe erscheinen demgegenüber vielfältiger. Sie teilen zwar mit den Frauen meist einen enthobenen Ausdruck, der angesichts der sehr großen Gestalten eine irrealen Atmosphäre ausstrahlt. Dabei beschreibt der Maler

¹⁶⁹ Vgl. König (1997, LM NF I, S. 285-309).

¹⁷⁰ Vgl. Avril/Reynaud (1993, Abb. S. 410).

ihre Gesichter aber genauer, unterscheidet Alte mit langen weißen Bärten von jungen Bartlosen und Männern mittleren Alters mit dunklen Bärten oder feisten Wangenfalten.

Wesentliche Grundzüge der Gewanddraperie, wie die großen, mehrheitlich vertikalen Faltenzüge, die beruhigte Volumina erzeugen, sind dem Frontispiz der *Chants Royaux* verwandt. Dort sind die Gewänder allerdings sehr viel zurückhaltender beschrieben. Auch die für den Maler der *Triumphes* typische Wirkung geblähter weicher Stoffe kommt bei der flacheren Malerei der *Chants Royaux* nicht zustande. Die Wirkung der Triumph-Miniaturen entsteht wesentlich durch ihre intensive Farbigkeit, die sich von den Bildern des Augustinus unterscheidet. Das Kolorit der Gewänder ist vom Zusammenspiel gebrochener Rosatöne oder Orange mit dem intensiven Blau und weniger Rot und Grün bestimmt. Auch große Flächen Gold findet man in den dokumentierten Bildern nicht. Dazwischen leuchten einzelne gelbe Flächen, die beispielsweise im *Triumph der Keuschheit* vorn mit Orange, Rot und Rosa zusammenreffen. Anders als im Dedikationsbild der *Chants Royaux* findet man hier weder Goldschraffuren noch Schwarz als Flächenfarbe oder Braun in Gewändern. Beruhigt wird diese glühende Farbigkeit, die enge Parallelen zu Jean Poyer hat, durch große Flächen Landschaftsgrün, blaue Ferne und zurückhaltende graubraune Architekturen.

Während sich die anderen Triumph-Handschriften aus Pichores Werkstatt im Vergleich zu diesem Auftrag für den König durch vereinfachte Kompositionen und einen summarischeren Stil bereits als kommerziellere Wiederholungen mit geringerem Anspruch zu erkennen geben, findet man in einem Druck der *Triumphes*, den Barthélémy Vêrad im Jahr 1514 in Paris herausgegeben hat, exakt die gleichen Kompositionen für den *Träumenden Autor* und den *Triumph des Todes* (Abb. 51).¹⁷¹ Die Entwürfe unterscheiden sich stilistisch allerdings so markant von den Miniaturen dieser Handschrift, daß der Petrarca-Meister nicht dafür in Frage kommt. Auch wird der Entwerfer 1514 kaum mehr Zugang zu der königlichen Handschrift gehabt haben. Daher läßt sich ihre Verbindung zum Buchdruck nur über die Vorlagensammlung in Pichores Werkstatt rekonstruieren, in der ab 1504 zahlreiche Illustrationsfolgen für den Pariser Stundenbuchdruck entstanden sind. Allerdings stellen diese Entwürfe für profane Handschriften möglicherweise eine singuläre Ausnahme in der ansonsten auf Stundenbücher spezialisierten Druckproduktion dar.

IV.2.2 Die Stundenbücher im Stil von Petrarcas Triumphen

Die engste Verbindung mit den Miniaturen der Remèdes haben die Bilder der *Petites Heures* (Paris, Bibliothèque nationale n.a. lat. 3027) für den Gebrauch von Rouen, die möglicherweise auch im Auftrag des Kardinals d'Amboise aus Rouen für die Königin Anne de Bretagne entstanden sind.¹⁷² Man findet beispielsweise in der *Verkündigung* auf fol. 14 (Abb. 62) die gleichen länglichen Kopftypen mit rundlichen Wangen und hohen Stirnen. Kleine Augen und sparsame, zarte Züge bestimmen die völlig ausdruckslos blassen Gesichter. Bei kleinerem Bildformat sind die Stundenbuch-Kompositionen dieses Malers stets dicht. Die bildbeherrschend großen Gestalten sind mit geringem Abstand zur vorderen Bildbegrenzung eng zusammengerückt. Die Verwandtschaft der Miniaturen in beiden Handschriften besteht neben vielen Details der Malweise vor allem in der Stimmung, die hier in der starren Enthobenheit dicht zusammengerückter Figuren begründet ist. Alle genrehaften Elemente, die in Verkündigungsbildern gern aufgenommen werden, sind hier ausgeklammert. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die grisailleartige Zurücknahme der Farbe in den Gewändern, die auch die Miniatur der anbetenden Apostel (fol. 37v, Abb. 26) beherrscht.

¹⁷¹ Vgl. Mortimer (1964, Nr. 423).

¹⁷² Zur Auftraggeberschaft und der Bestimmung des Buches für die Königin vgl. Pawlowski (1879, S. 76-79, Nr. 28), Delisle (1913, S. 29-34 und 112-115), König (1978, S. 163-195 und 213 und 1992, S. 25) und Avril/Reynaud (1993, Nr. 238).

Der weißbärtige Kaiser Augustus in der Miniatur mit der *Vision der Ara Coeli* (Abb. 67) gehört zu den besonders charakteristischen Typen dieses Malers mit feinhaarigem, geteilten Spitzbart und schmalen Mund mit mißmutig herabgezogenen Mundwinkeln. Eine häufige Variante dieser Figur ist der älteste König der *Anbetung*, den man beinahe wie ein Erkennungszeichen auch in drei anderen, einhellig dem Maler von Petrarcas Triumphen zugeschriebenen Stundenbüchern findet. Typisch sind auch die etwas weichlichen Hände mit langen Fingern und besonders kräftigen Daumen, die gelegentlich – wie bei der Sibylle auf fol. 19v – geradezu mißgebildet erscheinen. Das charakteristische Kolorit der *Triumphes*, das in den übrigen Stundenbüchern fehlt, beschränkt sich in den *Petites Heures* auf wenige Miniaturen. Im Bild der *Assunta* – den Aposteln gegenüber – ist um das dominante Blau die aus den *Triumphes* bekannte Farbskala gruppiert (Abb. 26). Mit solchen Bildern können die *Petites Heures* zwischen den *Triumphes* und den verwandten Stundenbüchern vermitteln. Sowohl Avril als auch König legen beide Handschriften in die gleiche Entstehungszeit.

Eine charakteristische Besonderheit der *Petites Heures* ist die Gruppierung einiger Miniaturen zu Doppelbildern, die typologisch oder szenisch aufeinander bezogen sind und das Stundenbuch mit den Dptychen der *Triumphes* verbinden. Als mögliches Vorbild für diese sich deutlich von der französischen Tradition absetzende Illustrationsform bietet sich Poyers um 1485 entstandenes *Briçonnet-Stundenbuch* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78) an, dessen Miniaturen Pichore in Tours exakt kopiert haben muß, da seine späteren Arbeiten diese häufig in Details wiederholen.¹⁷³ Während dort allerdings diese Konzeption konsequent durchgehalten ist, sind die ganzseitigen Bilder in den *Petites Heures* das Ergebnis eines Konzeptionswandels, wie einige nachträglich übermalte Textanfänge erkennen lassen, die auf den Bildrahmen wieder eingetragen werden mußten.¹⁷⁴ Auch wurde das Prinzip nicht durchgehalten. Doppelbilder finden sich nur zur Prim (*Moses und der brennende Dornbusch* mit der *Geburt Christi*), zur Sext (*Drei Getreue bringen König David Wasser aus Bethlehem* und *Anbetung der Könige*) und zur Komplet (*Anbetende Apostel* und *Himmelfahrt Mariä*). Von Poyer stammt hier nur die formale Anregung, während die Ikonographie ganz anders gewählt wurde. Unmittelbare Kenntnis des *Briçonnet-Stundenbuchs* setzen die *Petites Heures* also nicht voraus.

Während die *Petites Heures* etwa gleichzeitig mit den *Triumphes* vermutlich um 1500 entstanden sind, vertreten zwei Handschriften eine frühere Entwicklungsstufe des Meisters von Petrarcas Triumphen. Als älteste gilt das *Stundenbuch des Claude Molé* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 356). Der Besteller Claude Molé aus Villy-le-Maréchal bei Troyes hat sein Buch mit mehreren Besitznachweisen versehen lassen: Sein Porträt mit seinem Schutzheiligen befindet sich auf einer von neun am Ende angefügten Bildseiten gegenüber einer *Thronenden Madonna mit Engeln* (fol. 58v-59), und auf der letzten Miniatur tragen zwei Mohren sein Wappen, auf dem eine venusartige Helmfigur ein Spruchband mit seinem Motto „cuider decoit“ präsentiert (fol. 66). Claude Molés Stundenbuch übertrifft die *Petites Heures* durch ein schlankeres Format mit sehr kleiner Bastarda und hoher Zeilendichte und unterscheidet sich auch durch das Verhältnis von Bild und Text. Abgesehen von den fünf textunabhängigen ganzseitigen Bildern am Ende sind alle Miniaturen halbseitig über, unter oder sogar zwischen mehrere Textzeilen eingefügt (Abb. 23) und bieten so eine ungewöhnliche Variation der Bildgelegenheiten. Goldene Rahmenarchitekturen fassen jeweils Miniatur- und Textfelder zusammen. Wer in eigenwilliger Konzeption diese Verteilung bereits vom Schreiber festlegen ließ, ist unbekannt. Es scheint, als habe der Maler noch darüber hinaus gehen wollen und hier erstmals die Möglichkeit ganzseitiger Miniaturen in Betracht gezogen, die er aber nur noch außerhalb des Textes anfügen konnte, woraufhin er das neue Gestaltungskonzept zumindest mittels der Goldrahmen auf die übrigen Bildseiten übertrug.

¹⁷³ Das *Briçonnet-Stundenbuch* zeigt zur Passion *Joab umarmt Abner* und die *Gefangennahme* (fol. 12v-13), zur Marien-Matutin *Gideon mit dem goldenen Flies* und die *Verkündigung* (fol. 20v-21), zu den Bußpsalmen die *Salbung Davids* und *Davids Buße* (fol. 69v-70) und zum Totenoffizium *Hiob auf dem Dung* und die *Erweckung des Lazarus* (fol. 82v-83).

¹⁷⁴ Vgl. König (1978, S. 191-192).

Plummer datierte die Handschrift vor die Jahrhundertwende und lokalisierte sie aufgrund von Texteinheiten nach Tours.¹⁷⁵ Die später in den Miniaturen der *Triumphes* nachweisbaren Einflüsse der Tourner Malerei, insbesondere von Jean Poyer, sind hier jedoch allenfalls in der zurückhaltenden Farbigkeit der meisten Miniaturen auszumachen, die in Paris vor 1500 unüblich war. Wie später in den *Petites Heures* findet man keine Modelle von Poyer, die Pichore bereits um 1485 in dessen Werkstatt Tours kopiert haben muß und später häufig wieder nutzte. Mit den *Petites Heures* verbindet dieses Buch auch die Kombination von grisaillehaften Miniaturen, in denen vornehmlich die Inkarnate in natürlichen Farben gemalt sind, mit wenigen vollfarbigen, allerdings erst am Ende hinzugefügten Bildern. Die Miniaturen dieses Stundenbuchs sind besonders zart gemalt und haben auch zierlichere Figuren als die *Petites Heures*. Das Interesse für Renaissanceformen in der Architektur, das Pichore schon 1502 in den kleinen Bildern der *Civitas Dei* erkennen läßt, teilt der Maler hier nicht. Allein die gegürteten Gewänder der Mohren weisen in eine ähnliche Richtung. Die *Thronende Madonna mit Engeln* (Abb. 22) ist motivisch eines der engsten Vergleichsbeispiele für das Frontispiz der *Chants Royaux*. Gerade diese enge Verwandtschaft, die sogar den Höhenunterschied der Engelsschar links und rechts vom Thron einschließt, verdeutlicht aber die stilistischen Unterschiede, beispielsweise in den schmiegsameren Gewändern und den ebenfalls weicher modellierten, rundlicheren Gesichtern.

Etwas später entstanden ist wahrscheinlich ein weiteres Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, das Plummer allerdings ohne konkrete Argumente gleich zehn Jahre später, um 1505-1510, ansetzt (New York, Pierpont Morgan Library, M. 618).¹⁷⁶ Die Textversion des Mariengebets *Obsecro te* verweist nach seiner Ansicht darauf, daß der Text in Rouen geschrieben wurde. Trotz ungewöhnlich zahlreicher Initialen und Devisen im Bordürendekor konnte der Besteller dieses Stundenbuchs bislang nicht identifiziert werden. In der außergewöhnlich reichen und kunstvollen Randzier, die wiederum in gedeckten Farben nur unter Verwendung von Schwarz, Weiß, Grautönen und Gold gemalt ist, findet man Seite für Seite seine Initialen AM sowie die Devisen „Tardif le pert“, „Ardy la gaigne“ und „Je porte une M“.

Das „*Je porte une M*“ Stundenbuch übertrifft in der Variation der Bildgelegenheiten die frühere Handschrift für Claude Molé. Acht ganzseitige Miniaturen ohne Bordüren sind weit über den schlanken Textspiegel hinaus vergrößert, haben allerdings noch konventionelle Schriftfelder für die Textanfänge. Viele zusätzliche Bildthemen sind in Randstreifen seitlich oder unterhalb des Textes verlegt. Auch experimentiert der Maler hier vornehmlich in den unteren Randstreifen mit Halbfiguren. Besonders kühn wirkt der Einfall, in der ganzseitigen *Anbetung der Könige* eine Halbfigur von unten ins Bild ragen zu lassen (Abb. 63). Die Figuren in diesem Buch sind größer und monumentaler als im *Stundenbuch des Claude Molé*, haben voluminöse Gewänder und sind auch großzügiger gemalt. Obwohl die Ausweitung des Bildraums durch starke Überschneidungen an den Rändern Dynamik erzeugen sollte, bewahren die Miniaturen jene monumentale Ruhe von surrealer Wirkung, die sie mit den *Petites Heures* und den *Triumphes* verbinden.

Während die erst 1935 in die Bibliothèque nationale gelangten *Petites Heures* Ritter und Lafond noch nicht bekannt waren, hatte letzterer das nach dem späteren Besitzer benannte *Stundenbuch des Henri IV* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1171) bereits 1913 mit den *Triumphes* verbunden. Das Buch ist für den Gebrauch von Rom eingerichtet, erhielt aber später den Eintrag „Gaillon 1593“ und wird daher vermutlich im Auftrag von Georges d'Amboise vor 1510 entstanden sein. Die ganzseitigen Bildseiten ohne Schriftfelder sind wie in den *Petites Heures* in schmale tafelbildartige Rahmen gefaßt, auf denen die Textanfänge abgekürzt eingetragen wurden. Für die Rahmen der Bilder fand der Petrarca-Meister unterschiedliche Lösungen. In den *Petites Heures* sind die Bilder mit Pilastern versehen, die in der obe-

¹⁷⁵ Vgl. Plummer (1982, Nr. 116). Wieck (1997, Nr. 9) datiert die Handschrift um 1500. Auf Tours verweisen die Heiligen Perpetuus, Helena und Gatianus. Auch stimmen nach Plummer die Version des *O Intemerata* und des Verses *Et non revertetur* für die vierte Lektion des Totenoffiziums mit Handschriften aus Tours überein.

¹⁷⁶ Vgl. Plummer (1982, Nr. 117) und Wieck (1997, Nr. 10).

ren Hälfte giebelbekrönte Nischen haben, während die Miniaturen beispielsweise in einer von Lafond publizierten Handschrift aus der Sammlung Marquis de Bouvry in Bogenrahmen eingefügt sind.¹⁷⁷

Dieses Stundenbuch ist vermutlich als letztes der Gruppe in einigem Abstand zu den *Petites Heures* entstanden. Die Bilder vertreten eine ernüchterte Stilstufe, die allgemein für später gehalten wird. Sie sind einheitlich in Grisaille und Camaïeu mit Gold und zartem Violett ausgeführt, geben die Figuren erneut größer, aber ohne die verspielten Experimente, die beispielsweise das „*Je porte une M*“-Stundenbuch kennzeichnen, und wirken insgesamt routinierter und kühler. Vergleichbar ist aber der äußerst kostbare Dekor. So wurde das Pergament auch auf den Textseiten dunkel grundiert und mit Muschelgold beschrieben. Auch die Miniaturen erscheinen in Goldrahmen vor dunklem Grund. Während die neuartigen Doppelbilder in den *Petites Heures* nur zu einigen Textanfängen angelegt wurden, ist dieses Prinzip im *Stundenbuch des Henri IV* zu allen wichtigen Texten durchgehalten. Als einzige Handschrift des Petrarca-Meisters enthält das *Stundenbuch des Henri IV* ausnahmsweise eine Miniatur nach einem Modell von Poyer: *Johannes auf Patmos* geht vermutlich auf eine Vorlage zurück, die Pichore nach dem *Briçonnet-Stundenbuch* angefertigt hat und die in seinem Umkreis verfügbar war.

In den unbestritten zugeschriebenen Handschriften ist der Maler charakteristisch greifbar. Er legt den Hauptakzent der Komposition auf große Vordergrundfiguren mit eindrucksvollen Draperien, die häufig von innen aufgebläht wirken. Gesichter sind weich, rundwangig und meistens von blassem Inkarnat mit leichtem Wangenrot bei Frauen und verschatteten Schläfen bei Männern, die er physiognomisch genauer charakterisiert und denen er gelegentlich durch zusammengezogene Brauen einen sorgenvollen Ausdruck verleiht. Sehr zart und enthoben wirken auch seine Tiere. Figuren, Landschaften und Architektur sind durch große Formen, gemäßigten Dekor und vor allem durch das stets harmonische Kolorit von Ruhe und Gelassenheit geprägt. Verschiedene Merkmale dieser Malerei lassen sich einerseits mit den leuchtenden Farbkontrasten der kleinen Miniaturen der *Civitas dei* als auch mit dem großförmigen, in Farbe und Dekor sparsameren Frontispiz der *Chants Royaux* vereinbaren, unterscheiden sich jedoch durch die Originalität der Bilderfindungen und deren etwas irrealer Ausstrahlung, die auch in den Frontispizen der anderen Handschriften für Georges d'Amboise, das Königshaus und Louise von Savoyen kaum wieder spürbar ist. Dort herrschen dagegen graphischere Züge und festere Modellierung vor. Vor allem aber ist diese Eigenschaft nicht charakteristisch für die große Menge der erhaltenen bilderreichen Kodizes, die man stilistisch mit Pichore in Verbindung bringen kann und die zudem über den gemeinsamen Vorlagenschatz verbunden sind. In den zahlreich erhaltenen Stundenbüchern findet man zudem immer wieder Miniaturen nach Modellen von Poyer, die in der Kerngruppe der Handschriften um Petrarca's *Triumphes* nicht vorkommen. Andererseits findet sich in den großen Aufträgen – den Chroniken von *Monstrelet*, *Mansel* und *Froissart* und auch den bislang nur für einen Maler in Anspruch genommenen *Remèdes* – neben der die Bildgegenstände konkreter fassenden, reicher und kleinteiliger dekorierenden und stärker zur Renaissance drängenden Malweise immer wieder auch jene die *Triumphes* und die zugehörigen Stundenbücher bestimmende gemessene Harmonie. In der vorge schlagenen chronologischen Ordnung der Handschriften, bei der das *Stundenbuch des Claude Molé* am Anfang steht, gefolgt von dem „*Je porte une M*“-Stundenbuch, den *Petites Heures*, den *Triumphes* und dem sogenannten *Stundenbuch des Henri IV*, läßt sich eine stilistische Entwicklung beobachten, an deren Ende der Maler großförmiger monumentaler und in festeren Linien arbeitet und vereinzelt auch fremde Vorlagen verwendet.

IV.2.3 Petrarca, *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale fr. 225)

Die Bilderhandschrift mit der 1503 datierten Übersetzung von Petrarca's *Remediis utriusque fortunae* gilt seit Ritter und Lafond als Schwesterhandschrift der *Triumphe*, mit denen sie durch die Übersetzung des Textes in Rouen, die Schrift, das gesamte Layout und die ganzseitigen Miniaturen eng verbunden

¹⁷⁷ Stundenbuch für den Gebrauch von Rouen, Collection M. Marquis de Bouvry, vgl. Ritter und Lafond (1913, Taf. LXVIII).

ist.¹⁷⁸ Die Handschrift ist mit einem Blattmaß von 460 x 284 mm noch deutlich größer als die *Triumphes* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594), hat aber mit vielfigurigen Kompositionen in schlichten Goldrahmen ohne Text den gleichen Bildtyp. Unbestreitbar sind aber auch die stilistischen Unterschiede zwischen den Miniaturen. Mit Ausnahme von drei Bildern am Ende des Buches übertrifft das Figurenformat die Monumentalität der *Triumphes* bei weitem, nur vereinzelt jedoch die bildbeherrschenden Figuren im Frontispiz der *Chants Royaux*. Mit beiden verbindet sie der generelle Figurentyp mit gestreckten Körpern und kleinen Köpfen, die hier jedoch raumgreifender und teilweise erstaunlich aktiver wirken.

Die Gesichter sind ein schwieriges Unterscheidungsmerkmal, denn sie stehen bei naher Verwandtschaft zwischen den Typen der Petrarca-Meister-Handschriften und jenen der *Chants Royaux*. Hinzu kommen in den *Remèdes* allerdings Variationen des Ausdrucks von melancholischem Gleichmut über Leid bis zu blankem Entsetzen. Die reicher dekorierten Gewänder verraten je nach Bildthema stärkeres Interesse an zeitgenössischer Mode oder renaissancehaftem Antikeninteresse; sie sind bewegter und fallen in tiefer verschatteten Falten. Bewegte Gewandzipfel, Ausdruck und Gestik der Figuren lassen dramatische Handlungsmomente entstehen, die man weder in den *Triumphes* noch in den dokumentierten Pichore-Miniaturen findet. Auch das Kolorit unterscheidet sich durchgehend von den Miniaturen der *Triumphes*. Die Mischöne sind zugunsten eines dominanten Grundklangs von Rot, Blau und Weiß und härteren Kontrasten zurückgenommen, und auch die Zeichnung ist durchweg härter und schafft klarere Präsenz.

Die Zuschreibung der gesamten Handschrift an einen Maler ist angesichts ihrer schwer bestimmbareren Stillage überdenkenswert. Ausgehend von den letzten Bildern auf fol. 165 und fol. 202 erkannte Avril die großen Gesichter mit blassem, wenig modelliertem Inkarnat auch in der Dedikationsminiatur der *Chants Royaux* (Abb. 12 und Abb. 3). Die gestreckten statuarischen Gestalten der *Triumphes* und deren weich modellierte Frauengesichter scheinen ihm dagegen ein anderes Temperament zu verraten. König sieht in den Figuren aller drei Handschriften – *Triumphes*, *Remèdes* und der Dedikationsminiatur in den *Chants Royaux* – enge Parallelen. Während der Stil der *Triumphes* ganz einheitlich ist, brechen schon zwischen den Miniaturen der *Remèdes* unvereinbare Unterschiede auf, die weniger die Figurentypen als die Malweise ihrer Gesichter und Draperien und vor allem die Landschaften betrifft. Vergleicht man beispielsweise die Hintergründe der ersten *Glücksrad*miniatur mit dem *Roi sans fils*, steht eine optisch beruhigte atmosphärische Fernlandschaft neben einem bis in fernste Details kleinteilig erzählenden Panorama ohne Luftperspektive, das an einige Landschaften in den *Chants Royaux* erinnert und dem Maler der Triumphe nicht zuzutrauen ist (Abb. 12 und 54). Diese weitläufige Landschaft leuchtet im Sonnenglanz, der sich auf Hauswänden und Tierleibern spiegelt. Blattwerk schimmert in Tönen von Grün und Braun, und ein kraftvolles Pferd im Hintergrund erhält einen festen dunklen Kontur, der es deutlich von den traumhaften Tieren der *Triumphes* abhebt. Selbst wenn diese Unterschiede zum Teil durch das Thema begründet sein mögen, scheint hier ein anderer Charakter zu wirken, der noch 15 Jahre später die Umsetzung der Gemäldekopien in den *Chants Royaux* bestimmte, wo auch die Kompositionen mehrerer Szenen in Räume mit unterschiedlicher Perspektive eng verwandt sind. Das Zusammentreffen unterschiedlicher Auffassungen bestätigt sich in Variationen des Kolorits von einer Miniatur zur anderen, wenn beispielsweise neben dem kühlen Rot der beiden ersten Miniaturen ab dem dritten Bild plötzlich ein wärmerer Rotton möglich wird und die Figuren gelegentlich strahlend blaue Augen haben.

Ein besonderes Problem stellt das Frontispiz, das sich aufgrund des gleichen Bildtyps zum Vergleich mit der Dedikationsminiatur anbietet und zugleich eine Verbindung zu den Eingangsminiaturen der Chroniken für Georges d'Amboise herstellt (Abb. 53). Beide Kompositionen sind von großformiger Ruhe geprägt, die allerdings schon das intensive Grün des gemusterten Teppichs in den *Remèdes* stärker belebt. Während die Gesichter von Louises Hofdamen mit derselben sparsamen Sorgfalt beschrieben sind wie die Empfängerin der Handschrift selbst, unterscheidet der Maler in den *Remèdes* ein erstaunlich genaues Porträt Ludwigs XII. von einer Gruppe ganz gleichförmig gestalteter Höflinge. Eine Übermalung wie in dem Stifterporträt von Antoine Louvel auf fol. 45v der *Chants Royaux* (Abb. 47) scheidet hier aus,

¹⁷⁸ Ritter/Lafond (1913, Tafel XV-XXVIII) bieten auch eine vollständige Abbildungsserie der Handschrift.

da das Frontispiz ohnehin vom Werkstattleiter auszuführen war. Im Unterschied zu den Handschriften der oben beschriebenen Gruppe zeigt sich hier also ein Maler, der effizienter arbeitet und auf die Aufgabe des Königsporträts sehr viel mehr Sorgfalt verwandt hat als auf die Höflinge, die vielleicht gerade deshalb als Gruppe so zurückgenommen, vielleicht sogar einem Mitarbeiter überantwortet wurden.

Insbesondere wenn man die beiden Petrarca-Kodizes aufgrund ihrer sehr ähnlichen Gesamtgestaltung in zeitlicher Nähe zueinander entstanden sieht, fallen die stilistischen Unterschiede ins Gewicht und lassen zwei einander eng verbundene Maler erkennen. An den *Remèdes de l'une et l'autre fortune* könnten sehr wohl beide beteiligt gewesen sein, weshalb ihr Anteil so schwer zu trennen ist. Einen Ansatzpunkt für die Frage, wer von ihnen wirklich Pichores Namen trug, bietet die Beobachtung, daß die durchgängig etwas härtere und uneinheitlichere Malweise der *Remèdes* den gesamten Pichore-Stil besser repräsentiert als die Handschriften um die *Triumphes*. Figuren wie die Höflinge im Frontispiz und der Miniatur des *Roi sans fils* (fol. 165, Abb. 12) verbinden sich gut mit dem Personal der Chroniken, besonders im ersten Frontispiz des *Monstrelet* (Abb. 7) und dem Autorenbild des *Flavius Josephus* (Abb. 10), die zudem auch durch reicher dekorierte und komplizierter konstruierte Architektur gekennzeichnet sind als die *Triumphes*. Zugleich stehen die Architekturen sowie die bewegten und modisch oder antikisierend dekorierten Gewänder insbesondere bei sehr großformatigen Frauenfiguren in mehreren Exemplaren der *Heroides* sehr nahe, namentlich den Exemplaren der *Assemblée nationale* (ms. 1466) und der *Bibliothèque nationale* in Paris (fr. 873, Abb. 18) sowie jenem der Österreichischen Nationalbibliothek (cod. 2624, Abb. 56), die im wesentlichen wohl von der gleichen Hand ausgemalt sind und in ähnlichem Abstand zu den *Triumphes* stehen wie die *Remèdes*. Schwer einzuordnen ist daneben eine weitere Heroiden-Handschrift (*Bibliothèque nationale* fr. 874, Abb. 19), die vermutlich später entstanden und von mindestens zwei Malern ausgeführt ist.

Die Landschaftsgestaltung variiert in diesen Handschriften zum Teil von einer Miniatur zur anderen. Detaillierte, lichte Panoramen zeigen den gleichen Stil wie in einigen Bildern des *Flavius Josephus* und im Frontispiz von *Mansel*, wo sie sich von der besonders monumentalen Figur des Autors abheben (Abb. 9 und 10). Die Sorgfalt der Malweise scheint sich vornehmlich nach Auftrag und Bezahlung gerichtet zu haben. Zwei sparsamer und effizienter ausgestattete Handschriften, die dennoch von der gleichen Hand gemalt sind wie die *Remèdes* für Ludwig XII., sind beispielsweise die für Louise von Savoyen bestimmten Exemplare des *Trepasement de Saint Jheromme* (*Bibliothèque nationale*, fr. 421, Abb. 17) und der *Remèdes* (*Bibliothèque nationale*, fr. 421, Abb. 55), deren Landschaft ähnlich summarisch gemalt ist wie in den *Heroides*. Louises zahlreich erhaltene Bilderhandschriften lassen vermuten, daß ihr an der Qualität der Buchmalerei weniger gelegen war als an speziell nach ihren Bedürfnissen der Selbstdarstellung ausgewählten Themen. Die wahrscheinlich später entstandenen Exemplare der *Triumphes* gehen in der summarischen Malweise teilweise noch weiter (z.B. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2581/2582, Paris, *Bibliothèque de l' Arsenal*, ms. 5065, vgl. Abb. 52).

Ausgehend von den Unterschieden in der persönlichen „Handschrift“ zwischen den beiden großen Petrarca-Kodizes für Ludwig XII. im Verhältnis mit den übrigen Hauptwerken der Pichore-Gruppe offenbart sich der als Werkstattleiter dokumentierte Pichore eher im Meister der *Remèdes*, von deren Miniaturen aus sich die große, teilweise kommerzielle und von mehreren, kaum zu unterscheidenden Gehilfen geprägte Produktion besser erschließt. Ein gewichtiges Argument dafür ist Pichores Vorlagensammlung, die fast ausschließlich in Handschriften vom Stil der *Remèdes* verwendet wurde, während der Meister von Petrarca's Triumphen häufig zu eigenwilligen kompositorischen Lösungen findet und sich fremden Einflüssen gegenüber eher verschließt. Insbesondere renaissancehafte Antikenanspielungen in Gewändern und Architekturen kommen in seinem Werk weitaus seltener vor. Der Meister der *Triumphes* bleibt damit ein anonymen Künstler im Umkreis jenes Werkstattleiters, der als Jean Pichore zu bezeichnen ist.

Das Verhältnis zwischen beiden Malern gibt allerdings weiterhin Rätsel auf, da ihre enge Verwandtschaft der Erklärung bedarf. Alles spricht dafür, daß der Meister von Petrarca's Triumphen der ältere war, bei dem Pichore gelernt haben könnte. Er wird früh in Tours gewesen sein, wo er wichtige Impulse aus der Fouquet-Nachfolge aufgenommen hat, ohne diese allerdings unmittelbar zu imitieren. Von Bourdichon und Poyer, aus deren Œuvre vornehmlich Stundenbücher erhalten sind, übernimmt er kaum

ikonographische Besonderheiten, sondern scheint in den *Triumphes* fr. 594 Erfahrungen aus profanen Handschriften von Colombe zu verarbeiten, wiederum ohne daß direkte Anleihen benennbar sind. Als Lehrherr könnte er den jungen Pichore nach dessen Ausbildung in die künstlerisch bedeutendere Loirestadt geschickt haben, in der er selbst wichtige Anregungen bekommen hatte. Dieser wird um 1485 in Poyers Werkstatt die Entstehung des *Briçonnet-Stundenbuchs* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78) erlebt und die Miniaturen kopiert haben. Wie lange Pichore selbst in Tours verweilte, ist unbekannt. Seine Verbindung dorthin blieb jedoch lebendig, denn erst ans Ende der 1490er Jahre datiert Hofmann aufgrund stilistischer Kriterien das ebenfalls genau von Pichore kopierte *Branicki-Stundenbuch* von Poyer (erhaltene Einzelblätter in Paris, Musée Marmottan und École des Beaux-Arts), und Plummer setzt das Stundenbuch (New York, Pierpont Morgan Library, M. 291), in dem Pichores Stil neben Bourdichon auftaucht, aufgrund des sekundären Dekors ebenfalls überzeugend in dieses Jahrzehnt.¹⁷⁹ In diese Zeit gehört auch das *Lallemant-Stundenbuch* (Fragmente in London, British Library, Add. 39641 und Baltimore, Walters Art Gallery, W.459), an dem neben Poyer und dem Meister des Lallemant-Boethius wohl Pichore selbst beteiligt war. Der 1499 datierbare *Petersburger Plutarch* (Russische Nationalbibliothek St. Petersburg, fr. Q.v.III.3., Abb. 57) könnte bereits wieder in Paris für das frisch vermählte Königspaar Ludwig XII. und Anne de Bretagne entstanden sein.¹⁸⁰

Das *Stundenbuch Morgan 291* in Zusammenarbeit mit Bourdichon gehört nun zu den drei Handschriften, an denen Plummer seinen Meister von Morgan 85 definiert hat, bevor der überlieferte Name Pichore wieder allgemein bekannt war, und dem Wieck auch die pichoresken Miniaturen des *Lallemant-Stundenbuchs* zuordnete. Daß die Miniaturen in beiden Büchern, wie auch jene in dem namengebenden Stundenbuch (New York, Pierpont Morgan Library, Morgan 85) vom gleichen Maler stammen, ist unbestritten.

IV.3 PICHORE UND MORGAN 85

Mit der Entscheidung, den Meister von Petrarcas Triumphen isoliert zu stellen, fällt die gesamte Gruppe von *Morgan 85* in den Werkstattbereich Pichores. Vieles in den Zuschreibungen von Plummer (1982) und König (1988 und 1992 und 1994) wird eigenhändig sein. Es handelt sich vornehmlich um kleinformatige Stundenbücher, unter denen das ursprünglich namengebende *Stundenbuch Morgan 85* qualitativ herausragt (Abb. 29, 30, 43, 64, 79, 85, 90, 97).¹⁸¹ Aufgrund der Textversionen der Mariengebete *Obsecro te* und *O intemerata* schlug Plummer Rouen als Entstehungsort von *Morgan 85* vor, doch dürften die Miniaturen sicher in Paris entstanden sein. Die fortschrittliche Antiqua, die in Frankreich erst nach 1500 und im Unterschied zu Italien, wenn auch zunächst nur vereinzelt, auch für Stundenbücher in Gebrauch kam, brachte Plummer zusammen mit den farbig abgesetzten Goldrahmen um die – mit einer Ausnahme – ganz textlosen Miniaturen zu einer Datierung nach 1510.¹⁸² Das Buch könnte allerdings auch schon früher entstanden sein, da im gleichen Umfeld, vermutlich in Rouen, die *Civitas Dei* schon vor 1502 und vor 1508 der *Flavius Josephus* in Antiqua geschrieben wurden.

¹⁷⁹ Vgl. Hofmann 2004, Plummer (1982, Nr. 109)

¹⁸⁰ Vgl. Laborde (1936-38, Nr. 131), Woronowa/Sterligow (1996, S. 189-192), König (1992, S. 25).

¹⁸¹ Plummer (1982, Nr. 118).

¹⁸² Orth (1988, S. 85-95) bevorzugt den Terminus „römische Buchschrift“, da die in Frankreich eingeführten Buchstaben eng an Typen des römischen Buchdrucks angelehnt sind. Auch im Pariser Buchdruck wurde diese Type schon in den Anfangsjahren nach 1470 in der Druckerei der Sorbonne verwendet, allerdings war sie lange wissenschaftlichen und humanistischen Texten in Latein vorbehalten (vgl. Veyrin-Forrer, 1987). Bei der Datierung von Gebetbuchhandschriften in römischer Buchschrift hat Orth übersehen, daß die erste in Antiqua gedruckte Ausgabe in Paris bei Thielman Kerver nicht erst 1517, sondern schon 1505 erschienen ist (vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 30. Siehe auch Kapitel VIII).

Weitere Stundenbücher aus diesem Stilkreis, die in römischer Buchschrift geschrieben wurden, sind das sehr kleine *Stundenbuch der Maria Stuart* (Abtshausen, Herzogliches Haus Württemberg),¹⁸³ das nur wenig größere *Stundenbuch des Kardinals de Berulle* (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 2),¹⁸⁴ ein Stundenbuch in Oxford (Bodleian Library, canon liturg. 178),¹⁸⁵ zwei in New York (Pierpont Morgan Library, M. 286 und M. 813), eines in Baltimore (Walters Art Museum, W. 452) und eines in New Haven (Beinecke Library, ms. 375). In den beiden erstgenannten gehören zum Stil der Schrift auch Experimente mit der Textgestaltung, beispielsweise mit trichterförmig zulaufenden Rubriken oder Textabschlüssen. Diese drei Stundenbücher sind zudem über die Bildvorlagen, in denen auch Poyer-Modelle verwendet sind, und die Renaissanceelemente der Architekturrahmen verbunden, die in Pichores Werkstatt immer dort vorkommen, wo der Maler Einfluß auf die Gestaltung der Bildfelder hatte. Ab 1504 findet man solchen Dekor auch in den Stundenbuchdrucken, für die Pichores Werkstatt den Bildschmuck lieferte.

In zwei dieser kleinformatischen Handschriften gibt es zudem renaissancehaften Bordürenschnmuck, der an Jean Serpins Bordüren in der *Civitas Dei* und dem *Flavius Josephus* erinnert: Im *Stundenbuch der Maria Stuart* findet man sie durchgängig, und im *Barberini-Stundenbuch* (Vatikan, Barberinus latinus 487) ist die Miniatur der Johannesperikope mit Kelchen, Blattformen und Füllhörnern auf gepunktetem Goldgrund umschlossen, während die übrigen Bilder in besonders opulente Tabernakelrahmen mit Renaissance Dekor eingefaßt sind.¹⁸⁶ Daß solche Renaissancebordüren nach Serpins Art auch in Pichores eigener Werkstatt gemalt wurden, belegt eine bereits erwähnte Stundenbuchhandschrift (London, British Library, Add. 35215), deren Ausstattung vom Meister der *Chronique scandaleuse* begonnen und in Pichores Werkstatt vollendet wurde. Im Bordürendekor wechseln Renaissancebordüren mit Putten von der Hand Pichores oder eher eines engen Werkstattmitarbeiters mit traditionellerem Dekor ab. Miniatureschnmuck und Randzier dürften daher um 1505 in Pichores Werkstatt fertiggestellt worden sein.¹⁸⁷

Die Miniaturen des Stundenbuchs *Morgan 85* sind markant durch ihr intensiv leuchtendes Kolorit charakterisiert, das König mit der Wirkung von Emails oder Hinterglasmalerei verglichen hat und das Poyers Farbspektrum in den Miniaturen des *Briçonnet-Stundenbuchs* sehr nahe steht. Die Kompositionen sind allerdings unter den Stundenbuchminiaturen aus Pichores Werkstatt als besonders eigenständige Varianten nach Poyers Modellen herausgehoben.¹⁸⁸ Das intensive Kolorit und charakteristische, von Plummer in Abgrenzung gegen den Meister von Petrarca's Triumphen beschriebene Eigenschaften – wie graphische und kurzzeitig modellierte Landschaftselemente sowie dunkle Kontur- und Faltenzeichnung – verbinden diese Handschrift eng mit den *Remèdes* und dem Frontispiz des *Lactantius* für Georges d'Amboise (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1617, Abb. 15), das sicher von der gleichen Hand gemalt ist. Sehr nahe steht auch die mit kleinen Szenen umgebene *Verkündigung* der um 1505 gemalten Miniaturen *Vies des femmes célèbres* für Anne de Bretagne (Nantes, Musée Dobrée, ms. 17, Abb. 14), wo zudem in der kleinen *Geburt Christi* die gleiche eigentümliche Rückenfigur des Ochsen zu finden ist wie in der entsprechenden Miniatur in *Morgan 85*. Die hohe Qualität der Malerei und der Rang der Auftraggeber legen nahe, daß alle drei Handschriften von Pichore selbst ausgemalt wurden. In den *Vies des femmes célèbres* variiert er ähnlich wie Poyer zwischen intensivem vollfarbigem Kolorit und gedeckten Tönen, die das Anne de Bretagne gewidmete Frontispiz (Abb. 13) bestimmen und eine Ver-

¹⁸³ Vgl. König (1988).

¹⁸⁴ Vgl. König (1992).

¹⁸⁵ Vgl. Pächt/Alexander (1966, Nr. 827).

¹⁸⁶ Vgl. König (1994).

¹⁸⁷ Ähnlich unsystematisch wechselnden Bodürendekor haben auch die beiden Druckausgaben von Pichore und de Laistre (siehe Kapitel VI.2).

¹⁸⁸ In dieser Handschrift gehen die Miniaturen *Johannes auf Patmos*, *Verkündigung*, *Darbringung* und *Hiob auf dem Dung* auf das *Briçonnet-Stundenbuch* zurück, wandeln die Vorlagen jedoch frei ab. Auch werden längst nicht alle nach dem *Briçonnet-Stundenbuch* erstellten Bildmuster verwendet.

mittlung zu der noch zurückhaltenderen Farbigkeit in der Dedekationsminiatur der *Chants Royaux* herstellen. Pichore modelliert fester als der Maler der *Triumphes*. Sehr plastisch wirken seine charakteristisch rundlich-weich geschichteten Felsen, die in manchen Bildern auffällig von unten ins Bild ragen. Während der Meister von Petrarca's Triumphen gern mit Rahmenüberschneidungen arbeitet, wenn er beispielsweise Figuren von unten ins Bild ragen läßt (Abb. 63), werden die Kompositionen in den *Vies des femmes célèbres* und *Morgan 85* häufig durch Repoussoirs eingeleitet. Vergleichbares findet man auch in den *Remèdes*, wo monumentale Figuren in vorderster Bildebene eine ähnliche Funktion übernehmen. Allerdings ist diese Art des Bildaufbaus in der Petrarca-Handschrift weniger ausgeprägt, was auf das große Format zurückzuführen sein könnte oder auch darauf, daß Pichore seine Kompositionsweise erst nach und nach entschiedener ausbildete. Zudem spürt man in den *Remèdes* den starken Einfluß, vermutlich sogar die Mitarbeit des Meisters von Petrarca's Triumphen in den kleinäugigen Figuren mit großflächigen Gesichtern. Die fester modellierten Männergesichter erinnern dagegen an die beiden von Plummer dem Meister von Morgan 85 zugeschriebenen Miniaturen eines Gebetbuchs für einen italienischen Besteller (New York, Pierpont Morgan Library, M. 292, Abb. 21), das vorrangig von Bourdichons Werkstatt ausgemalt wurde.¹⁸⁹ Für diese beiden Miniaturen kopierte der Maler zwei Holzschnitte von Dürer, die mit der Kleinen Holzschnitt-Passion 1511 gedruckt wurden, so daß mit diesem Buch eine der wenigen sicher ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datierbaren Handschriften der Gruppe greifbar ist. Graphische Vorlagen für gedruckte Bilder sind in Pichores Umkreis erstaunlich selten, und da sie dem Meister von Petrarca's Triumphen ganz fremd erscheinen, werden auch diese Miniaturen wohl von Pichore stammen.

Auch innerhalb der von Plummer und König als eigenes Œuvre abgegrenzten Handschriften gibt es Stilvarianten, die vermutlich durch zeitlichen Abstand, verschiedene Auftragslage und Beteiligung von Gehilfen zu erklären sind. Insgesamt stehen sie aber Pichore so nahe, daß der Meister von Morgan 85 nicht als eigenständiger Charakter bestehen bleibt. Mit dem Meister von Petrarca's Triumphen hat Pichore um 1505 in den Handschriften für Georges d'Amboise noch mehrmals zusammengearbeitet. Beispielsweise könnte dieser im *Froissart* die Frontispizen zum dritten und vierten Buch gemalt haben, wo die weiteren Gewandvolumina, die Pferdetypen und die eigentümliche Art, wie sich das Terrain zum Bildrand wie durch eine Linse gesehen nach oben krümmt, an die Malweise der *Triumphes* erinnern.

V. DER PARISER STUNDENBUCHDRUCK

V.1 DAS PARISER BUCHWESEN UM 1500

Wie in ganz Europa florierten in Paris um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert nebeneinander zwei Formen der Buchproduktion, die in vielfältiger Beziehung zueinander standen: das Handschriftenwesen und der Buchdruck. Zwar leitete die Einführung des beweglichen Letternsatzes ab 1470 auch in Paris eine neue Epoche ein, auf die sich alle beteiligten Gewerbe einzustellen hatten, doch vollzog sich die Umstellung auf das neue Medium in einem langsamen Prozeß, im Zuge dessen das gedruckte Buch die Handschrift erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts weitgehend ersetzt hatte. Besonders unter Bücherliebhabern von hohem Anspruch begegnete man der Entwicklung zunächst mit Skepsis, während gleichzeitig der Buchdruck durch kostengünstigere Angebote und eine wachsende Alphabetisierung neue Käuferschichten anziehen konnte.

Daher konnten sich gedruckte und handgeschriebene Bücher zunächst in unterschiedlichen Bereichen des expandierenden Marktes einrichten. Zuerst setzte sich der Druck an der Universität durch, wo die Vervielfältigungstechnik eine große Erleichterung bei der Herstellung möglichst gleichartiger Textkopien bot. Auch amtliche Texte und allgemein alle Schriften, bei denen es vornehmlich auf günstige Produktion und Verbreitung ankam, wurden gedruckt. Dagegen stellte der Druck für die gehobene Buchproduktion insbesondere illustrierter Prachtkodizes keine Konkurrenz dar. Diese wurden weiterhin nicht als Fertigprodukte angeboten, sondern von vermögenden Auftraggebern direkt bei Händlern, einzelnen städtischen Werkstätten oder Hofkünstlern bestellt. Für Käufer mit geringeren Ansprüchen und finanziellen Mitteln wurden ab der Mitte der 1480er Jahre erstmals illustrierte Drucke angeboten, die sich in direktem Wettbewerb an einer bereits bestehenden kommerziellen Art der Handschriftenproduktion orientierten, die in einem rationell arbeitsteiligen Prozeß sehr ähnliche Exemplare produzierte. Umgekehrt kann man beobachten, daß der durch die Technik ermöglichte Bilderreichtum gedruckter Bücher schon bald auch die Handschriftendekoration zu neuen Entwicklungen herausforderte, so daß sich eine gegenseitige Stimulanz ergab.

Die Geschichte des Buchdrucks begann in Paris mit einer mißglückten Mission.¹⁹⁰ Schon 1458 hatte Karl VII. den *graveur* Nicolaus Jenson nach Mainz entsandt, damit dieser von den dortigen neuen Entwicklungen erfahren sollte. Da der König jedoch 1461 verstorben war, kehrte Jenson nicht nach Paris zurück, sondern etablierte sich erfolgreich in Venedig als Drucker. Erst zwölf Jahre später unternahmen der Rektor der Sorbonne, Hans Heynlein aus Stein am Rhein, und der Professor Guillaume Fichet einen neuen, diesmal erfolgreichen Vorstoß. Man war erneut darauf angewiesen, ausländische Drucker zu berufen und gewann Michel Friburger aus Colmar, der mit Heynlein an der Universität Basel studiert hatte, außerdem Ulrich Gering aus Konstanz und Martin Crantz, die in den ersten Monaten des Jahres 1470 in Paris eintrafen und mit der sehr kostspieligen und aufwendigen Druckereigründung begannen. Es waren Druckerpressen anzuschaffen und Typen zu schneiden, wofür man einen römischen Druck als Vorlage verwendete. Für die Finanzierung dieses kostspieligen Unternehmens bemühte sich Heynlein um Mäzene und konnte sogar die Protektion Ludwigs XI. erlangen. Man produzierte zunächst vornehmlich schlichte Textausgaben ohne Illustrationen oder aufwendigen manuellen Dekor, gelegentlich aber auch Präsentationsexemplare mit gemalten Initialen, Bordüren oder sogar Frontispizminiaturen.¹⁹¹ Drei Jahre lang

¹⁹⁰ Vgl. im folgenden Claudin (1900, Bd. I.).

¹⁹¹ So erhielten die ersten Exemplare der *Rhetorica* von Fichet oder der *Orationes* von Bessarion nicht nur gemalte Initialen und illuminierte Bordüren, sondern in einem Exemplar ließ man Maître François einmal eine ganzseitige Dedikationsminiatur ausführen (vgl. Avril/Reynaud, 1993, S. 261).

residierte die Druckerei direkt in der Sorbonne und produzierte ca. eine Druckseite pro Tag.¹⁹² Mit ihrem Umzug in die Rue Saint-Jacques, wo die drei Drucker unter dem Zeichen des Soleil d'Or fortan mit neuem Material und auf eigene Rechnung Bücher herstellten und verkauften, etablierten sich Buchherstellung und Buchhandel auf dem „freien Markt“. Von der neuen Technik waren vor allem die in großer Zahl beschäftigten Kopisten bedroht, deren Arbeit kaum noch benötigt wurde. Einige professionelle Schreiber suchten daher nachweislich im Druckwesen neue Aufgaben.¹⁹³ Weniger betroffen waren Pergamentner und Buchbinder, die der Buchdruck ebenso benötigte. Für Papiermühlen bedeutete die neue Technik sogar enormen Auftrieb.

Karl VIII. erwies sich nach dem Tod seines Vaters als fruchtbarer Förderer des Buchdrucks, dem zahlreiche Präsentationsexemplare gewidmet wurden. Unter seiner Herrschaft wuchs um den Pont Notre-Dame am angrenzenden linken Seineufer ein produktives Druckerviertel, wo Drucker und Verleger in unmittelbarer Nachbarschaft residierten und sich wechselnde Kooperationen ergaben, wie aus den erhaltenen Druckkolophonen hervorgeht. Auch im Palais auf der Île de la Cité wurden Drucke gehandelt. Die Adressen von Angehörigen der Handschriftengewerbe wie Schreibern, Buchmalern, Händlern und Buchbindern sind zwar kaum überliefert, doch ist anzunehmen, daß auch hier räumliche Nähe die Zusammenarbeit befördert hat. Dafür sprechen allein die nachgewiesenen Beispiele von Künstlern, Handwerkern und Verlegern, die aus der Handschriftenproduktion gekommen oder gleichzeitig in beiden Bereichen tätig waren: Anthoine Vérard wurde als ehemaliger Schreiber zum Händler von Drucken und Handschriften,¹⁹⁴ der Drucker-Verleger Pierre Le Rouge war vermutlich auch Reißer und Formschneider,¹⁹⁵ Jean Pichore und Germain Hardouin arbeiteten in verschiedenen Bereichen als Buchmaler,¹⁹⁶ Thielman Kerver bezeichnete sich in einer Virgil-Ausgabe des Jodocus Badius Ascensius aus dem Jahr 1500 als *peretissimus chalcographorum*, also als Kupferstecher,¹⁹⁷ und Simon Vostre und Guillaume Eustace nennen sich Verleger und Buchbinder.¹⁹⁸

Schon im 14. Jahrhundert war der Pariser Buchhandel recht straff organisiert. Durch die Ernennung von vier Hauptbuchhändlern, denen die Aufsicht über die Einhaltung der Bestimmungen und die Verkaufspreise oblag, versuchte die Universität, den gesamten Buchhandel zu kontrollieren. Nach einer vermutlich über viele Jahrzehnte konstanten Quote wurden die Pariser Buchhändler von der Universität ernannt.¹⁹⁹ Vermutlich haben schon vor Einführung des Buchdrucks oft Buchhändler, sofern es nicht hochrangige

¹⁹² Madden (1878) S. 105-270).

¹⁹³ Edmunds (1991, S. 21-40) beschreibt die Beispiele von Peter Schöffler in Mainz, Hans Bämmler in Augsburg, Arnald in Neapel, Jacobus Antonius Severinus in Ferrara, Felice Feliciano in Verona, Damiano Moille in Parma und Anthoine Vérard in Paris. Vgl. auch Hirsch (1967, S. 18) und Hellmut Lehmann-Haupt: Petrus Schoeffer aus Gernsheim und Mainz. Rochester/New York 1950.

¹⁹⁴ Vidier/Le Grand/Dupieux, Monicat (1948-1958, 2659).

¹⁹⁵ Monceau (1896, S. 98) bezeichnet Le Rouge als *graveur*, ohne jedoch eine Quelle anzuführen.

¹⁹⁶ Germain Hardouin nennt sich in einem Stundenbuch-Kolophon um 1514 (Lacombe 251) *in arte litterarie picture peritissimus*, woraus zu schließen ist, daß er selbst als Illuminator und möglicherweise auch als Buchmaler im Handschriftenwesen tätig war.

¹⁹⁷ Vgl. Piot (1861, S. 72), Brunet (1864, IV, S. 787). Die Ausgabe war mir nicht im Original zugänglich.

¹⁹⁸ Renouard (zu Simon Vostre) 1898, S. 369-371, 1898/1965, S. 431-432 (zu Nicole Vostre) S. 433.

¹⁹⁹ Seit dem 13. Jahrhundert ließ die Universität die Buchhändler einen Treueschwur leisten, der zum ersten Mal am 8. Dezember 1275 belegt ist (vgl. Heinrich Denifle und Emile Châtelain: Chartularium Universitatis Parisiensis. 4 Bde., Paris 1894-1897, 1532-534, Nr. 462 und Rouse/Rouse, 2000, S. 346, Anm. 3). Belegt sind auch mehrfach erneuerte und erweiterte Privilegien für die Buchhändler von Paris: Philipp der Schöne erließ 1307 eine Ordonnanz, die die geschworenen Buchhändler von der Steuerpflicht befreite. 1368 befreite Karl V. 1368 64 geschworene Buchhändler vom Wachdienst, und Befreiungen von Kriegssteuern sind seit 1421 aus mehreren Jahren erhalten (vgl. Denifle/ Châtelain, s.o., 3178-3179, Nr. 1346, Rouse/Rouse S. 347, Anm. 25, 26). Vgl. auch Delalain (1891); Alexander (1992, S. 37-38).

Aufträge oder Werkstätten bei Hof betraf, die gesamte Herstellung einer Handschrift überwacht und finanziert. Der Händler erhielt den Auftrag und gab jeweils Aufgaben an Pergamentenr, Schreiber und Rubrikatoren, Dekorationsmaler, Buchmaler und Buchbinder weiter, wenn er die Bindung nicht sogar selbst übernahm. Für den Buchdruck galten ähnliche Regeln. Auch Drucker und in diesem Bereich tätige Verleger konnten sich mit einem Titel der Universität als *imprimeur* oder *libraire juré de l'université de Paris* etablieren. Im Jahr 1488 ernannte Karl VIII. den als Schreiber, Kalligraph und Buchmaler ausgewiesenen Pierre Le Rouge aus Chablis zum ersten *imprimeur du roi* und bestätigte die Privilegien der Druckerei an der Sorbonne.²⁰⁰ Erst Franz I. verlieh diesen Titel 1530 erneut, diesmal an Geoffroy Tory.

Für die unterschiedlichen Formen der Kooperation von langer oder kurzer Dauer konnten offenbar verschiedenartige Vereinbarungen getroffen werden, deren genauer Inhalt nicht in schriftlicher Form überliefert ist. Üblich war die Zusammenarbeit von Druckern und Verlegern, wobei entweder beide oder auch nur der Verleger die Herstellung finanzierten und daher eine oder zwei Geschäftsadressen ins Buch gedruckt wurden. Bekannt sind auch Fälle von Druckern, die auf eigene Rechnung arbeiteten oder im 16. Jahrhundert bei neuen Texten die Kosten für Arbeit und Material mit den Autoren teilten, die in manchen Fällen auch als Verleger auftreten konnten.²⁰¹ Den Zusammenhang zwischen der Finanzierung und der Adressenangabe in Kolophon oder Druckführeranzeige, der im Quellenkapitel bereits in bezug auf Pichores und de Laistres Drucke diskutiert wurde, erkennt man in expliziten Formulierungen einiger Drucke, wie in einem Stundenbuch Pierre Le Rouges für Vincent Commin vom 9. Mai 1491 (Lacombe 23), wo es heißt: *Qui en veult avoir en treuve // A tres grand marche et bon prix // la Rose, en La rue Neuve // De Nostre dame de Paris*. Weitere Hinweise gibt der Austausch von Druckmaterial wie Typen und Bildplatten, die anscheinend sowohl verkauft als auch verliehen werden konnten, da sie zuweilen endgültig den Besitzer wechselten, in anderen Fällen aber zu späterem Zeitpunkt wieder in der gleichen Druckerei verwendet wurden. Für die kurze Drucker-Verleger-Tätigkeit von Jean Pichore und Remy de Laistre ist von Interesse, daß man Offizine anscheinend und auch für kurze Zeit mieten konnte. In einem von der Witwe des Druckers Wolfgang Hopyl unterschriebenen Vertrag aus dem Jahr 1523 vermietet sie an Geoffroy Tory, der nicht selbst gedruckt hat, für drei Jahre einen *ouvroire sur rue, salette derrière, cave dessous, trois chambres l'une sur l'autre*.²⁰² Auch über Druckmaterial sind Leihverträge erhalten. Am 30. 7. 1501 leiht Topié, Drucker in Lyon, dem Drucker Pierre Rohaud in Avignon nicht nur eine Druckerpresse, sondern auch *unam formam cum matricis lictere bastardecum duodecim historiis suffragiorum in cupro; item tridecim historias in bosco*.²⁰³

Erst mehr als zehn Jahre nach Einführung des Buchdrucks, als sich in der französischen Hauptstadt bereits ein konkurrierender Markt freier Drucker, Händler und Verleger entwickelt hatte, entstanden in Paris illustrierte Drucke. Den Rang der ersten illustrierten Inkunabel beanspruchten lange zwei Missalien von Jean Du Pré, die auf das Jahr 1481 datiert sind. Wie Ursula Baurmeister nachweisen konnte, ist das Datum in der vermutlich erst zehn Jahre später gedruckten Ausgabe für den Gebrauch von Verdun jedoch ein Versehen.²⁰⁴ Auch bei der Ausgabe für den Gebrauch von Paris wurden Bilder und Typen nicht zusammen gedruckt, da das Doppelblatt mit dem üblichen Kanonbild nur einseitig bedruckt und nachträglich eingebunden wurde. Ein sehr frühes, möglicherweise das erste Beispiel ist somit ein Exemplar der *Cas des nobles hommes et femmes* von Boccaccio, das der gleiche Jean Du Pré am 26. Februar 1483 (1484 n.st.) gedruckt hat.²⁰⁵ Den größten Anteil illustrierter Drucke machten ab Mitte der achtziger Jahre Stundenbücher aus. Diese beliebten Gebetbücher, die schon um 1470 als standardisierte Handschriften

²⁰⁰ Monceau (1896).

²⁰¹ Vgl. Veyrin-Forrer (1982, S. 280).

²⁰² Coyecque (1905, I, S. 78, Nr. 373).

²⁰³ Pansier (1922/1966, Bd. 3, S. 92-93), Archives de Vaucluse, notaires, fonds Martin, brèves des J. Pelleterii, cahier XI.

²⁰⁴ Baurmeister (1999).

²⁰⁵ Vgl. Tenschert (in: Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, S. 12).

für eine hohe Nachfrage geradezu serienmäßig produziert wurden, mußten den Druckern guten Absatz und hohe Auflagen versprechen.

V.2 FORSCHUNG ZUM STUNDENBUCHDRUCK IN PARIS

Die Forschung zur Gattung Stundenbuch begann im 19. Jahrhundert mit zahlreichen Katalogprojekten und ist heute in Publikationen zur Buchmalerei, Ausstellungskatalogen und Kommentaren zu einzelnen berühmten Exemplaren kaum noch vollständig zu überblicken. Ausführliche Erläuterungen zu Herkunft und Bedeutung des Stundenbuchs sowie den verschiedenen Texten bieten neben den Zusammenfassungen von Leroquais und Delaissé Texttranskriptionen und Kommentare zu Stundenbuchfaksimiles.²⁰⁶ Versuche, in einem Grundlagenwerk alle liturgischen, sozialen, textkritischen und kunsthistorischen Aspekte des Stundenbuchs in komprimierter Form zusammenzufassen, unternahm beispielsweise Plotzek, Wieck oder Bartz und König.²⁰⁷ Mit der Geschichte der Besitzer beschäftigte sich Harthan in einem Überblick über die Geschichte der Gattung an herausragenden Beispielen mit einem Ausblick auf gedruckte Exemplare.²⁰⁸

Schon im 19. Jahrhundert wurden Stundenbuchdrucke in der Handschriftenforschung für die Lokalisierung herangezogen, da in den Drucken der lokale Gebrauch fast immer angegeben ist und sich davon ausgehend lokale Textformulare bestimmen lassen. Maßgeblich sind dafür einerseits die Heiligenauswahl in Kalender, Suffragien und Litanei sowie die Auswahl der Hymnen und Antiphonen im Marien- und Totenoffizium. Eine systematische Erfassung der lokalen Textvarianten unternahm zuerst Leroquais, der dafür die gedruckten Stundenbücher in öffentlichem Pariser Besitz heranzog. Seine umfangreiche Arbeit, die Vorarbeiten von Madan ersetzt, wurde jedoch nicht gedruckt, so daß Reproduktionen seines Manuskripts nur in einigen Bibliotheken vorliegen.²⁰⁹ Ein Handbuch zur Identifizierung der Textkomponenten im Totenoffizium legte 1993 Ottosen vor. Spezialstudien zu Kalendern unternahm Grotefend für Deutschland sowie Perdrizet speziell zum Pariser Kalenderformular, jedoch nach untypischen Quellen.²¹⁰

Die Forschung zum Stundenbuchdruck selbst begann mit der bibliographischen Erfassung, zu der Paul Lacombe (1907) und Hanns Bohatta (1909 und 1924) sowie in geringerem Umfang Brunet (1864) die wichtigsten Beiträge lieferten. Bohattas Katalog strebte eine vollständige Erfassung aller erhaltenen Ausgaben an und stützt sich im wesentlichen auf ältere Kataloge und Mitteilungen von Bibliothekaren. Eine Revision dieser Bestandsaufnahme für die Inkunabelzeit wird der Gesamtkatalog der Wiegendrucke bieten, dessen die Horae enthaltender Band zur Zeit an der Staatsbibliothek zu Berlin in Arbeit ist. Lacombes Katalog der gedruckten Stundenbücher in Pariser öffentlichen Sammlungen beschränkt sich zwar auf den zufällig erhaltenen Bestand, bietet dafür allerdings durch weitgehend noch gültige Standortangaben und Beschreibungen einzelner Exemplare ein unverzichtbares und leicht zu handhabendes Instrumentarium. Auch sind wichtige Forschungsfragen in Ansätzen in der Einleitung diskutiert. Beide Kataloge gehen jedoch nicht auf den Dekor der Bücher ein. Die interessantesten frühen Ansätze zur Erfassung der Bilderserien zu den Haupttexten und in Bordüren Brunet 1864.

²⁰⁶ Leroquais (1943, Vorwort), Delaissé (1974), Harthan (1977), König (1978): *Das Stundenbuch des Markgrafen Christoph von Baden*; König (1984): *Das Vatikanische Stundenbuch Jean Bourdichons*; Cazelles/Rathofer: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Kommentar zum Faksimile. Luzern 1988; König (1988): *Das Stundenbuch der Maria Stuart* mit einem Textkommentar von Johannes Rathofer; König (1994) *Das Barberini-Stundenbuch*.

²⁰⁷ Plotzek (1987), Wieck (1988 und 1997), Bartz/König (1998).

²⁰⁸ Harthan (1977).

²⁰⁹ Die Studie von Madan (1920) geht irrtümlich davon aus, daß nur die Incipits der Prim und Non des Marienoffiziums ausschlaggebende Varianten sind, worauf schon Leroquais (1927) hingewiesen hat. Vgl. auch Plummer (1982), König (u.a. 1978, 1984, 1988, 1994).

²¹⁰ Grotefend (1891-98), Perdrizet (1937).

Entscheidende Grundlagen für die Erschließung der Graphik in Stundenbuchdrucken lieferten wiederum Sammlungskataloge. 1910 unternahm Hugh William Davies den verdienstvollen Versuch, die Serien in der inzwischen zerstreuten Sammlung Fairfax Murray zu stilistisch zusammengehörigen „sets“ zu ordnen, und diese Einteilung zumindest exemplarisch durch Abbildungen nachvollziehbar zu machen.²¹¹ Ruth Mortimer griff im Katalog der Drucke des 16. Jahrhunderts in Harvard diese Einteilung auf und erweiterte sie durch kundige Ergänzungen und Korrekturen, die sich allerdings nur dem Kenner der Materie erschließen, da entsprechende Abbildungen und übersichtliche Tabellen wie bei Davies fehlen.²¹² Das 1996 an der Freien Universität Berlin begonnene Forschungsprojekt, aus dessen Kontext auch diese Studie zu Jean Pichore hervorgegangen ist, beschränkte sich zunächst nicht auf eine einzelne Sammlung, um möglichst die gesamte erhaltene Graphik erfassen zu können. Dabei war allerdings die Sammlung Bibernühle, in deren umfangreichen Katalog die Forschungsergebnisse 2003 größtenteils publiziert wurden, von vorne herein die Grundlage für intensive Studien.²¹³ Die Serien konnten nun stilkritisch konsequenter sortiert werden als dies Davies im Rahmen seines zahlreiche andere Buchtypen umfassenden Katalogs möglich gewesen war und wurden sogar größtenteils namentlich bekannten oder mit Notnamen bezeichneten Künstlern zugeschrieben.

V.3 ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DES STUNDENBUCHS VON DER HANDSCHRIFT ZUM DRUCK

Stundenbücher sind ein Sonderfall des französischen und burgundischen, in geringerem Maße auch des italienischen, englischen oder spanischen Buchwesens. Im Zuge der populären Frömmigkeitsbewegungen des Spätmittelalters reagierten diese Gebetbücher auf das neue Bedürfnis von Laien, den Tageslauf nach klösterlichem Vorbild geistlicher Übung zu unterwerfen. Aus dem umfangreichen Brevier mit dem nach römischer Tageseinteilung geregelten Klostergebet und dem schon früher als Laiengebetbuch dienenden Psalter entstand die verknappte Text- und Gebetssammlung des Stundenbuchs. Sein Herzstück ist das auf acht Gebetsstunden verteilte Marienoffizium. Wie die Litanei und das Totenoffizium war es im 14. Jahrhundert in Psalterien aufgenommen worden, die sich so zu umfangreicheren Andachtsbüchern, sogenannten Psalterstundenbüchern entwickelten. Im Stundenbuch werden diese Haupttexte durch kurze Horen zu Ehren des Heiligen Kreuzes, des Heiligen Geistes, seltener auch der Empfängnis Mariä oder einzelner Heiliger ergänzt. Zentral für den Alltag waren darüber hinaus der Kalender und die sieben Bußpsalmen sowie die Suffragien. Zusätzlich findet man in der Regel Evangelienauszüge zur Lektüre und wichtige Gebete. Dieses durch weitere Texte erweiterbare Gebetbuch erlangte im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts solche Beliebtheit, daß es in einfacher Ausführung – insbesondere nach Einführung des Buchdrucks – wohl in fast jedem Haushalt zu finden war, der überhaupt Bücher besaß. Prachtvolle Stundenbuchhandschriften dienten ihren Eigentümern durch immer reichere Ausstattung – manchmal wohl vorrangig – als repräsentative Schmuckstücke.

Nicht nur in der französischen Hauptstadt wurden Stundenbücher schon vor dem Buchdruck nahezu serienmäßig hergestellt. Anscheinend hat man sich sogar auf den Export eingestellt, wie zwei Stundenbuchhandschriften aus Pichores unmittelbarem Umkreis bezeugen: Das von König ausführlich diskutierte *Stundenbuch des Christoph von Baden* (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Codex Durlach 1) wurde vermutlich im Jahr 1490 speziell für den Badischen Landesherrn angefertigt, wobei aber nur der Kalender auf Deutschland ausgerichtet ist, während die Texte in lateinischer und französischer

²¹¹ Davies (1910, S. 265-335).

²¹² Mortimer (1964, S. 363-408).

²¹³ Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003).

Sprache geschrieben sind.²¹⁴ Dagegen ist ein weiteres Stundenbuch für einen unbekanntem Besteller (Trier, Domschatz, Hs. 73) in Deutschland in deutscher Sprache geschrieben, erhielt aber in Paris seinen Textdekor und Miniaturen in Pichores Werkstatt.²¹⁵

Bilder spielten für Stundenbücher eine herausragende Rolle. Sie führten dem Betenden die Heilsgeschehnisse in eigenständigen Andachtszyklen vor Augen und gliederten überdies den Text in übersichtliche Passagen. Dabei lassen sich die größtenteils abstrakten Texte kaum illustrieren, so daß sich der Bilddekor weitgehend unabhängig von den Texten entwickelte und im Druck schließlich mit Variationen nahezu verbindliche Darstellungen für jeden Text bot, anhand deren sich der Benutzer schnell im Buch orientieren konnte. Die Einführung des Buchdrucks eröffnete dem Stundenbuch einen sprunghaft wachsenden Markt und zugleich die Möglichkeit, den Bilderreichtum durch die Reproduktionstechnik noch erheblich zu vermehren. Oft wurden alle Textseiten mit Bildbordüren aus fortlaufenden Erzählungen gerahmt. Bilderlos konzipierte Stundenbücher waren gewiß die Ausnahme, wenngleich manche infolge meist unbekannter Umstände unvollendet blieben oder im Laufe ihrer Geschichte der Miniaturen beraubt wurden.²¹⁶ Die Einführung der gedruckten Buchillustration war daher eine Voraussetzung für den Stundenbuchdruck.

Die früheste datierbare Stundenbuchausgabe ist als Unikum für Anthoine Vérard auf den 12. September 1485 datiert.²¹⁷ In den folgenden Jahrzehnten bis um 1550 engagierten sich zahlreiche Pariser Drucker und Verleger im Stundenbuchdruck, und nicht wenige machten aus dieser Gattung ihr Spezialgebiet. Die herausragendste Persönlichkeit war zunächst Anthoine Vérard, der nicht nur Stundenbücher, sondern auch andere geistliche und profane Texte drucken und illustrieren ließ. Spätestens nach Le Rouges Tod nahm Vérard, nach über zwanzig erhaltenen königlichen Präsentationsexemplaren zu urteilen, dessen Funktion bei Hofe ein, wenn er auch nie einen Titel erhielt. Am 5. Januar 1491 (1492 n.st.) erschien die erste bekannte Ausgabe aus der für die folgenden fünfzehn Jahre produktivsten Kooperation zwischen Philippe Pigouchet und Simon Vostre, die sich auf diesen Buchtyp spezialisiert hatten. Auch Thielman Kerver, der Drucker und Verleger war, gehörte seit den neunziger Jahren zu den bedeutenden Stundenbuchherstellern. Aus den zahlreichen kleineren Offizinen, die in den folgenden beiden Jahrzehnten mit dem Stundenbuchdruck befaßt waren, ragen zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Brüder Gillet und Germain Hardouin mit einer großen und bedeutenden Produktion hervor. Ihre Ausgaben sind bereits ent-

²¹⁴ Die Miniaturen beider Handschriften sind in Pichores Umkreis nicht ganz zweifelsfrei zuzuordnen. Das von König (1978) ausführlich besprochene Stundenbuch des Christoph von Baden ist die früheste datierbare Handschrift dieses Stilkreises. Die Bildmuster haben zwar durchaus Verbindungen zu Pichores Vorlagensammlung wie in der Darbringung, der Flucht nach Ägypten und der Geburt. Andere Kompositionen wie die zu einer Seite gewendete Pfingstgruppe werden dagegen in diesem Stilkreis vor allem vom Meister von Martainville 183 und gelegentlich vom Petrarca-Meister verwendet. Für diesen sprechen auch die Figurentypen und die Zurückhaltung bei der Verwendung von Renaissancedekor. Auch übernimmt dieser Anregungen aus Tours nicht so modellgenau. Allerdings unterscheiden sich die Miniaturen von jenen der Handschriftengruppe um die *Triumphes* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594, vgl. König 1978).

²¹⁵ Für den Hinweis auf diese außergewöhnliche Handschrift in Pichores Œuvre danke ich Regina Cermann (2002). Die Miniaturen dieses Buches stehen jenen in dem Stundenbuch fr. 923 der Bibliothèque nationale in Paris besonders nahe. Problematisch ist die Datierung: Zwar ist der Renaissancedekor zurückhaltend und könnte für eine frühe Entstehung sprechen, akzentuierte Figuren und Körperhaltungen setzen jedoch die Kenntnis von Dürergraphik voraus, die erst um 1504 anzunehmen ist, als sich Pichore und seine Werkstattmitarbeiter mit Graphik auseinanderzusetzen begannen. Auch erscheinen manche Kompositionen bereits als vereinfachte Varianten der in Pichores Graphik genau wiedergegebenen Dürer-Zitate (Vergl. Kapitel VIII zur *Geißelung* in Vostres Oktavserie).

²¹⁶ Wenn es Handschriften oder auch verlorene Druckausgaben ohne Bilder gab, wurden diese sicher auch nicht als sammlungswürdig betrachtet und sind daher nicht erhalten.

²¹⁷ Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, 120 Blatt, 118 x 82 mm, 48 Holzschnitte und Randleisten. Jean oder Pierre Le Rouge für Vérard, 12. September 1485, Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer, OS 564, vgl. von Arnim (1974, Nr. 160), Winn (1997, S. 15), Plotzek (1987, Nr. 83). Davies (1910, S. 265) verweist auf das Fragment einer Ausgabe von Vérard vom 6.2. 1485 (1486 n.st.), das bei Macfarlane (1900, S. 195) und bei Claudin (1901, Bd. II S. 388) erwähnt ist. Da aber möglicherweise keiner der Forscher diese Ausgabe selbst gesehen hat und sie auch keinen Standorthinweis geben, wird sie vermutlich nicht erhalten sein. Es könnte sich aber auch um einen weitergegebenen Datierungsirrtum handeln.

schiedener auf eine kommerzielle Massenproduktion ausgerichtet als die ihrer Vorgänger. Andererseits beschäftigten die Brüder eigene Buchmaler, die ihre Drucke farbig ausgestalteten, um sie Handschriften anzugleichen und ein anspruchsvolleres Klientel bedienen zu können. Den endgültigen Bruch mit der spätmittelalterlichen Buchkunst in Paris vollzogen ab 1525 die Stundenbücher von Geoffroy Tory, die als autonome Drucke nicht mehr der nachträglichen Bearbeitung bedurften.

Paris entwickelte sich rasch zum europäischen Zentrum des Stundenbuchdrucks, das alle französischen Städte – einschließlich Lyon – bei weitem übertraf.²¹⁸ Von der Hauptstadt aus belieferte man ganz Frankreich wie auch das restliche Europa mit Gebetbüchern für die jeweils benötigten liturgischen Gebräuche. Bald beauftragten die Pariser Verlagshäuser Künstlerwerkstätten mit der Herstellung immer neuer Holz- und Metallschnittserien sowohl für die großformatigen Bildfolgen zu den Hauptabschnitten des Stundenbuchs als auch für zahllose dekorative und szenische Bordüren. Kaum waren solche Druckplatten fertiggestellt, wurden sie schon für die neueste Ausgabe verwendet, selbst wenn diese mehrheitlich mit Dekor eines älteren Stils ausgestattet war. Vollständige, homogene Serien erkennt man daher oft erst beim Überblicken mehrerer Ausgaben. Die meisten enthalten Einzelbilder verschiedener Serien. Mit besonderem Eifer konkurrierten die Verleger in der Vermehrung ihrer Bordürenfolgen, die sie stolz in ihren Buchführeranzeigen ankündigten.

V.4 HANDSCHRIFTLICHER DEKOR UND BUCHMALEREI IN DRUCKEN DER ÜBERGANGSZEIT

Während die durch den Buchdruck gegebene Reproduzierbarkeit von Texten und Bildern den Herstellern eine größere Verbreitung ihrer Erzeugnisse garantierte und Reichtum und Variation des Dekors steigerte, wurde speziell in Stundenbüchern gemalter Dekor lange beibehalten. Bis um 1507 waren sie grundsätzlich nicht als reine Drucke konzipiert, was auf ihre einzigartige Bedeutung für die Besteller zurückzuführen ist.²¹⁹ Gedruckte Stundenbücher erfüllten für eine breitere Käuferschicht dieselbe Doppelfunktion wie handschriftliche Prachtexemplare. Unentbehrlich für die tägliche Frömmigkeitsübung, waren sie doch zugleich wertvolle Gegenstände, die ihre Besitzer auch ästhetisch erbauen und sie angemessen repräsentieren sollten. Die meisten erhaltenen Stundenbücher sind auf Pergament gedruckt.

Während man profane Drucke und selbst Missalien schon vor 1500 mit gedruckten, oft sogar farbig abgesetzten Initialen versah, verließen Stundenbücher die Druckereien unvollendet, um anschließend intensiv von Hand überarbeitet zu werden, wodurch jedes einzelne Exemplar wiederum zu einem Unikat wurde. Zu diesem Zweck versahen Kalligraphen die Textseiten nachträglich mit Reglierungen in roter Tinte, lavierten sämtliche Versalien des Drucks mit gelber Farbe und trugen in freigelassene Leerstellen die fehlenden Initialen, Paragraphenzeichen und Zeilenfüller ein. Meistens wurde der Dekor mit Pinselgold im Wechsel auf roten, blauen oder zweifarbigem Grund gemalt. Einige Drucke erhielten sogar sehr viel elaborierten Initialdekor mit mehrfarbigem Blumenschmuck. Schließlich hat man die Graphiken oft sorgfältig koloriert oder sogar von angesehenen Pariser Buchmalern übermalen lassen, wodurch sich das Erscheinungsbild des Buches in unterschiedlichem Maß einer Handschrift anglich.

Die große Zahl der erhaltenen illuminierten Exemplare spricht dafür, daß ein Stundenbuchdruck zumindest in den Anfangsjahren in den Augen vieler Auftraggeber erst mit der Kolorierung vollendet war. Kostbare Beispiele erhielten allerdings noch im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts gemalte Bordüren oder sogar Miniaturen, die entweder über vorhandene Graphiken gemalt oder in bereits beim Druck vorge-

²¹⁸ Lyon, wo der Buchdruck 1473 eingeführt wurde, hat als einzige Stadt neben Paris eine bedeutende Stundenbuchproduktion hervorgebracht. Vgl. Claudin (Bd. 3, 1904 und Bd. 4, 1914), Baudrier (Bd. X, S. 172-175), Natalie Zemon Davis: *Le monde de l'imprimerie humaniste*. Lyon. In: Martin, Henri-Jean, Roger Chartier (Hg.): *Histoire de l'Édition Française. Bd. I. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*. Paris 1982, S. 255-278. Zöhl (in Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, S. 1228-1263). Zum Verhältnis zwischen Buchmalerei und Buchdruck in Lyon vgl. Avril/Reynaud (1993, S. 362), Burin (2001).

²¹⁹ Die ersten zweifarbigem Drucke, in denen rote Rubriken, Initialen und Bordürentexte die Illuminierung ganz ersetzen, erschienen um 1507 bei Thielman Kerver. Den singulären ersten Versuch dieser Art machte Jean Du Pré mit seinem berühmten Stundenbuchdruck in vier Farben von 1490.

sehene Lücken eingefügt wurden. In einigen Stundenbuchdrucken beschränkt sich der gemalte Bilddekor auf Wappen, Stifterbilder oder einzelne Miniaturen, für andere nutzte man das Druckverfahren – vermutlich in kleinen Teilaufgaben – nur noch für die Textreproduktion, während Bilder und Randzier gemalt wurden.

Buchmaler (historieurs) und Dekormaler (enlumineurs), die im Laufe des 16. Jahrhunderts immer seltener Handschriftenaufträge bekamen, fanden durch den Stundenbuchdruck ein neues Betätigungsfeld. Für Anthoine Vérard arbeiteten beispielsweise der Meister der *Chronique scandaleuse*, der Meister der Philippa von Geldern und Jean Coene IV. in kostbaren Präsentationsausgaben, mit denen der Verleger vermutlich auch um finanzielle Unterstützung für die schlichtere große Auflage werben wollte. Aus den Offizinen der Brüder Hardouin konnte man sehr unterschiedlich aufwendig illuminierte Drucke von schlichten Werkstattarbeiten bis zu hoch individualisiert übermalten Exemplaren erwerben. Eine intensive und vielfältige Wechselwirkung zwischen Handschriftenproduktion und Buchdruck bestimmte die Gattung, bis sich der Druck im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts zunehmend zu einer unabhängigen Buchform entwickelte.

V.5 GRAPHISCHE BILDERSERIEN FÜR DEN DRUCK BIS ZUM AUFTRETEN VON JEAN PICHORE

Pariser Buchmaler arbeiteten nicht nur als Illuminatoren im Buchdruck. Einige spezialisierten sich darauf, die immerfort benötigten Holz- und Metallschnittserien zu entwerfen. Die früheste Phase bis zum Beginn der 1490er Jahre dominierten die expressiv-linearen Holzschnitte des Meisters der *Grandes Heures Royales*.²²⁰ Der Künstler, den Nettekoven und Tenschert jüngst auch in einer einzelnen Miniatur, dem des *Livre de Tournois* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 2692), als Buchmaler erkannten, schuf ein umfangreiches graphisches Œuvre mit Stundenbuchserien und Bordürenfolgen, beispielsweise für Anthoine Vérard, Jean Du Pré, Etienne Jehannot, Simon Vostre, Jean Meslier und Robin Challot, sowie Illustrationen für andere liturgische und profane Pariser Drucke. Charakteristisch sind seine großen, ausdrucksvollen Figuren, die in den Bordüren wie Ausschnittvergrößerungen als Halbfiguren erscheinen und stilistisch dem Meister des Kardinals von Bourbon recht nahe stehen.²²¹ Zwar verlangen die sehr eigenständigen Holzschnitte dieses Meisters keine Kolorierung, doch lud ihr linearer Stil eher zu farbiger Ausgestaltung ein als die Pariser Buchgraphik der Folgezeit. Zudem entsprach die Illuminierung noch mehr dem Geschmack der Auftraggeberschaft, der die junge Kunst der Graphik weniger kostbar erscheinen mußte als die Buchmalerei. Die ersten Stundenbuchdrucke waren mit ähnlichen floralen Bordüren ausgestattet wie die meisten zeitgleichen Handschriften. Dieser Randdekor war mit einzelnen figürlichen Elementen und Grottesken durchsetzt, die aber keine erzählende Funktion hatten.

Der Meister der *Grandes Heures Royales* wird von dem jüngeren Meister der *Apokalypsenrose* abgelöst, dessen Graphik bis über die Jahrhundertwende den gesamten Stundenbuchdruck bestimmte und der zugleich auch als Buchmaler und Entwerfer für Graphik zu anderen Texten, Glasmalereien und Tapisserien tätig war.²²² Im Unterschied zu seinem Vorgänger, der konturbetonte Zeichnungen für Holzschnitte lieferte, wurden seine Entwürfe in Metall geschnitten und erhoben die gedruckte Buchillustration zum Rang einer eigenständigen graphischen Kunst, die nicht für die Kolorierung vorgesehen war. Wenn Exemplare seines Stils dennoch illuminiert wurden, führte der dichtere Auftrag von fetthaltiger Druckfarbe bei

²²⁰ Tenschert und Nettekoven (in: Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, S. 12-121). Nettekoven griff einen bereits 1896 von Henri Monceaux vorgebrachten Vorschlag wieder auf, der anonyme Meister könne mit Pierre Le Rouge identisch sein. Dafür sprechen seine stilistisch offensichtliche Verantwortung für die besten Holzschnitte an Le Rouges Hauptwerk, der *Mer des Histoires*, sowie der Umstand, daß nach Le Rouges Tod 1493 auch vom Meister der *Grandes Heures Royales* keine Arbeiten mehr nachweisbar sind.

²²¹ Vgl. Avril/Reynaud (1993, 270-275, Nr. 148-149).

²²² Zu diesem Meister, der mit Pichore und Trubert in den 1490er Jahren an dem Stundenbuch in Waddesdon Manor (ms. 21) zusammengearbeitet hat vgl. zuletzt Avril/Reynaud (1993, S. 265-269), Nettekoven (in: Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, S. 122-335) und Nettekoven (2004).

schräffierten oder punzierten Flächen sogar oft zum Abplatzen der Farbe. Buchmalerei und Graphik dieses Künstlers stehen sich stilistisch sehr nahe und verwenden die gleichen Vorlagen.

Als Jean Pichore mit seinem Partner Remy de Laistre im Jahre 1504 im Buchdruck auftrat, hatte der Meister der Apokalypsenrose den Stundenbuchausgaben von Philippe Pigouchet und Simon Vostre wie auch von Thielman Kerver und Anthoine Vérard einen ganz einheitlichen Stil verliehen, der vollständige Hauptbilderserien, viele bilderreiche Bordürenzyklen mit Historien des Alten und Neuen Testaments oder Typologien nach der Biblia Pauperum und dem Heilsspiegel sowie ornamentalen Schmuck einschloß. Diese Entwicklung hatte bereits der Meister der Grandes Heures Royales mit seinen Entwürfen eingeleitet. Zur Blüte kam sie Mitte der neunziger Jahre in den vom Meister der Apokalypsenrose dekorierten Drucken für Vostre und Kerver. In den schönsten Büchern dieses Stils folgt im Randdekor eine Bilderzählung auf die andere, begleitet von frei kombinierbaren Grottesken mit spätgotischem Rankenwerk sowie von gelegentlichen Genreszenen. Dabei wurde thematische Harmonie zwischen Texten und Bildern angestrebt, ohne daß die Bordüren den Text je illustrieren. Eine so reiche Bebilderung als Standardausstattung für Stundenbücher hat erst die Vervielfältigungstechnik des Buchdrucks ermöglicht. Vergleichbares in der Buchmalerei findet man nicht vor Beginn des 16. Jahrhunderts in der kleinen Gruppe seltener Prachtstundenbücher aus Paris, die wahrscheinlich in Konkurrenz zu den Entwicklungen des Buchdrucks von mehreren Künstlern aus Pichores Umkreis ausgestattet wurden, darunter der Meister von Martainville 183 und der Meister der Chronique scandaleuse.²²³ Weder der Meister der Grandes Heures Royales noch der Meister der Apokalypsenrose oder Pichore, die maßgeblich für der Buchdruck gearbeitet haben, waren an den bekannten Handschriften dieser Gruppe beteiligt.

Noch bevor der Meister der Apokalypsenrose um 1507 seine Produktion endgültig einstellte, hatte Pichore das Erscheinungsbild der Pariser Stundenbuchdrucke nachhaltig verändert. Wie in seiner Buchmalerei brach er selbstbewußt und zukunftsorientiert mit der lokalen spätgotischen Stilprägung, die der Meister der Apokalypsenrose im Druck zu hoher Blüte harmonischer Gestaltung gebracht hatte. Renaissanceformen hielten Einzug in den Dekor und die Bilder, die sich zugleich aus der Unterordnung unter das traditionelle Textlayout befreiten, indem sie über den Textspiegel hinaus wuchsen. Die Figuren wurden monumentaler und die Bildräume komplexer. Die entscheidenden Impulse zu diesem Stilwandel, der sich erst allmählich durchsetzte, gingen von den beiden Stundenbüchern aus, die Pichore und de Laistre im April und September 1504 unter eigenem Namen produzierten.

²²³ Vgl. Kapitel III.2.2.

VI. DIE STUNDENBUCHDRUCKE VON JEAN PICHORE UND REMY DE LAISTRE

VI. 1 ZWEI DRUCKAUFLAGEN - METHODISCHES ZUR BESCHREIBUNG

Im Verlaufe des Jahres 1504 erschienen unter den Namen Pichore und de Laistre in Paris zwei Stundenbuchausgaben, die in bezug auf Format und Layout, Textformulare und Dekormaterial zahlreiche Unterschiede aufweisen. Die Aprilausgabe ist ein Quart mit neuartigem Dekor in zwei Varianten: annähernd blattfüllende Bilder und kleinere Graphiken in ausladenden Architekturrahmen. Beide Bildformen kommen auch in Pichores Handschriften vor. Zwar ist das Quart an sich für Stundenbücher nicht außergewöhnlich; mit Ausnahme von Anthoine Vérard, der seine *Grandes Heures Royales* mit großen Randbildern in breiten Bordüren drucken ließ, hat vor Pichore und de Laistre aber kein Drucker seine Dekorplatten dem größeren Format proportional angepaßt. Auch stilistisch unterscheiden sich die meisten Bildplatten und ein großer Teil der dekorativen Randzier von dem bis über die Jahrhundertwende hinaus gültigen Inkunabelstil.

Die im September erschienene Ausgabe ist hingegen ein gängiges Oktav, in dem nur Bilder des kleineren Typs mit entsprechend kleineren Rahmen vorkommen. Während in der ersten Ausgabe noch Druckstöcke älteren Stils nach Entwürfen des Meisters der Apokalypsenrose aus dem Fundus von Simon Vostre für die Bebilderung notwendig waren, enthält die Septemбераusgabe eine vollständige Serie des neuen Stils. Diese Graphiken stehen Pichores Buchmalerei nahe, weisen allerdings auch stilistische und motivische Anregungen aus deutscher Graphik auf. Zwischen den beiden Stundenbüchern von Pichore und de Laistre hat sich also eine stilistische Entwicklung vollzogen, die darauf zielte, den neuen Stil durchzusetzen. Zudem ist bemerkenswert, daß für den zweiten Druck auch eine andere Textvorlage verwendet wurde. Die Ausgabe ist nur in einem einzigen Exemplar im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin erhalten. Das bisher unpublizierte Unikum bietet den Anlaß, Pichores Rolle im Stundenbuchdruck und die Bedeutung der Graphik in seinem Œuvre erneut zur Diskussion zu stellen.

Druckausgaben waren in der Forschung bisher nicht Gegenstand eingehender Analysen in Monographien oder Faksimilekommentaren, wie sie in den letzten Jahrzehnten immer häufiger Handschriften gewidmet werden. Eine Ausnahme ist Csaba Csapodi's recht knapper Kommentar zu einem undatierten Stundenbuch von Gillet Hardouin mit einem Almanach von 1510-1530. Dabei handelt es sich jedoch nicht um die Beschreibung einer Ausgabe, sondern eines einzelnen illuminierten Exemplars in der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Budapest (Ant. 76).²²⁴ Auch die ausführlichen Beschreibungen im Katalog der Sammlung Bibernühle beziehen alle Zufälligkeiten der einzelnen Exemplare ein und stellen deren unikale Eigenschaften in den Vordergrund, wobei die Beschaffenheit des Druckes und die nachträgliche Bearbeitung allerdings deutlich getrennt und in ihrer Bedeutung analysiert werden.²²⁵

Die folgende Beschreibung stellt die in mehreren Exemplaren erhaltene Aprilausgabe von Pichore und de Laistre dem Einzelexemplar des späteren Drucks gegenüber. Für Pichores und de Laistres Stellung im Stundenbuchdruck und ihr Verhältnis zu anderen Druckern sind dabei sowohl die Gestaltung der gesamten Auflage als auch Abweichungen einzelner Exemplare von Bedeutung, sofern sie beim Druck entstanden sind. Die Druckbeschreibung der Quartausgabe ist daher eine Rekonstruktion eines vorläufigen Zustands, in dem sich alle Exemplare der Ausgabe gleichen. Alle Zufälligkeiten der Einzelexemplare – wie Initialdekor, zeitgenössische oder spätere Kolorierung, Seitenbeschnitt, Blattverlust oder eingebundene Manuskriptseiten – werden nicht berücksichtigt. Katalogartige Kurzbeschreibungen der

²²⁴ Csapodi (1988).

²²⁵ Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003).

Druckausgabe in Quart und des Unikums in Oktav mit tabellarischen Darstellungen der Lagenordnung sowie der Text- und Bildfolge finden sich in Anhang I.²²⁶

Zugunsten des direkten Vergleichs, und um Wiederholungen zu vermeiden, sind die Beschreibungen der beiden Druckausgaben abschnittsweise zusammengefaßt. Dem Kommentar zu jedem Abschnitt der teilweise abweichenden Formulare ist eine knappe Darstellung von Inhalt und Funktion der Texte vorangestellt. Hervorgehoben werden vornehmlich jene Merkmale, die den reproduktiven Buchdruck von Handschriften unterscheiden. Einige erst mit dem Druck aufgekommene Texte sind daher ausführlicher beschrieben als die kanonischen. Neuerungen des Buchdrucks sind der Zodiakus und die Almanachtabelle. Zu den genauer betrachteten Buchteilen gehören ferner der Kalender, die Heiligenlitanei und die Suffragien, da diese Texte in Handschriften am individuellsten eingerichtet waren und ihre Konzeption für eine Druckauflage eine neue Aufgabe darstellte. Von Interesse für die Tätigkeit der Drucker sind darüber hinaus vor allem Abweichungen im Textformular und der Bildfolge zwischen den beiden Stundenbuchausgaben von Pichore und de Laistre. Von besonderem Interesse sind zusätzlich Brüche in der Text- und Bildfolge innerhalb der Auflagen. So ist aus der Quartausgabe ein abweichendes Exemplar erhalten, dessen Unterschiede zur Gesamtauflage anscheinend schon beim Druck und nicht durch spätere Einwirkungen entstanden sind. Das Unikum der Oktavausgabe hat einen textlichen Bruch im Marienoffizium, der bezeugt, daß noch um 1504 die Annahme, eine Druckauflage sei homogen, keinesfalls zutrifft.

VI. 1.1 Die Quartausgabe vom 5. April 1504

Das von Jean Pichore und Remy de Laistre am 5. April 1504 in unbekannter Auflagenhöhe gedruckte Stundenbuch für den Gebrauch von Rom ist noch in zwölf bekannten Exemplaren erhalten.²²⁷ Mit den Maßen von 147 x 80 mm besitzt der Druck einen schmalen Textspiegel. Unterschiedlich vom Buchbinder getrimmt, erreichen die erhaltenen Exemplare ein kleines Quartformat von ca. 230 x 150 mm bis zu 250 x 175 mm, wobei die Blattmaße selbst wieder übliche Proportionen haben. In seiner steilen Ausrichtung folgt dieses Stundenbuch einer Tendenz, die auch die Ästhetik vieler Stundenbuchhandschriften aus Pichores Umkreis bestimmt.²²⁸ Während die schmale Textspiegelproportion in diesem Druck durch breite Bordüren wieder ausgeglichen ist, entstanden um 1520 sowohl Drucke als auch Handschriften eines insgesamt noch schlankeren und eleganteren Typs.²²⁹

Sieben von zwölf bekannten Exemplaren der Aprilausgabe sind in Anlehnung an Handschriften auf Pergament gedruckt, dessen recht grobe Qualität darauf schließen läßt, daß Pichore und de Laistre die Herstellungskosten niedrig halten mußten. Wahrscheinlich war die Papierauflage ursprünglich höher als die teure Pergamentauflage. Es entsteht jedoch heute der umgekehrte Eindruck, da sich das anfälliger Material bei täglicher Benutzung im Gebet seltener erhalten hat und solche Bücher für schlichtere Besteller zudem nicht in Sammlungen überliefert wurden.

Der vollständige Buchblock hat 96 Folia, die in 12 regelmäßigen Lagen zu je acht Blatt gebunden sind. Diese Quaternionen oder Achterlagen wurden im Buchdruck sehr viel konsequenter verwendet als bei der Handschriftenherstellung. Das erste und dritte Blatt jeder Lage ist mit einer Lagensignatur versehen, die nicht mit Text und Bildern in einem Vorgang gedruckt, sondern nachträglich eingestempelt wurde. Es handelt sich um Hilfsmittel für den Buchbinder, die im fertig gebundenen Druck als Vorstufe der

²²⁶ Für die Darstellung des Handschriftenaufbaus in Lagentabellen vgl. König (1982).

²²⁷ Katalogbeschreibung mit Lagentabelle in Anhang I.

²²⁸ Vgl. z.B. die *Petites Heures* (Paris, Bibliothèque nationale n. a. lat. 3027), Schriftspiegel 101 x 59 mm mit Bastarda zu 25 Zeilen oder das noch schlankere Stundenbuch *Morgan 85* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 85) mit einem Schriftspiegel von 122 x 63 mm und Antiqua zu 24 Zeilen.

²²⁹ Stundenbuchhandschriften im Schmaloktav findet man beispielsweise unter den in Paris oder Tours entstandenen Manuskripten der sogenannten 1520er Werkstatt. (Vgl. z.B. Orth 1980 und 1988 und König 1994, LM VI,76).

später üblichen Foliierung erscheinen. In Handschriften sind solche Bindemarken selten erhalten, da sie meist schon dem ersten Beschnitt des Buchblocks zum Opfer fielen. Im Buchdruck ist die Zählung der ersten vier Folia einer Lage üblich: Die Lagen wurden durch Buchstaben mit Minuskeln oder Majuskeln bezeichnet, die Blätter mit römischen Ziffern. Wenn der Buchbinder Lagen mit losen Doppelblättern erhielt, konnte er deren Ordnung im Zweifelsfall anhand der Buchstaben- beziehungsweise Zahlenfolge genau rekonstruieren.

Im Quart-Stundenbuch von Pichore und de Laistre begegnet man einem selteneren System von Bindemarken. Hier sind nur das erste und dritte Blatt jeder Lage signiert, wobei auf jedem dritten Blatt die Signaturen Aii bis Mii, statt Aiii bis Miii eingetragen wurden. Im gebundenen Buch wirkt diese Blattbezeichnung wie eine fehlerhafte Foliierung. Dennoch könnte es sich hier um sinnvolle Bindemarken handeln, die nur als Irrtum erscheinen, da sie einem anderen Prinzip folgen. Für eine Achterlage in Quart benötigt man zwei Tierhäute, die gefaltet zwei Blatt Folio oder vier Blatt Quart ergeben. Legt man diese gefalteten Bögen ungeschnitten zum Binden ineinander, bezeichnet Aii nun korrekt die Position des losen zweiten Bogens. Diese Art der Lagensignatur gibt vermutlich einen Hinweis auf das Druckverfahren. Wenn der Buchbinder nämlich ungeschnittene Bögen erhielt, müssen auch ungeschnittene Bögen gedruckt worden sein. Ein solches Verfahren setzt allerdings große Sorgfalt bei der Seitendisposition voraus, für die es ein zuverlässiges System gegeben haben muß, denn während falsch gebundene Doppelblätter gelegentlich vorkommen, mußte man vertauschte Seiten sicher zu verhindern.

Pichores und de Laistres Quart-Stundenbuch ist vorwiegend in lateinischer Sprache gedruckt und durch wenige volkssprachliche französische Texte ergänzt. Der Druck nutzt durchgehend 31 Zeilen. Die Type gehört zu der Gruppe der im Pariser Buchdruck am häufigsten verwendeten Bastarda, die angelehnt an die handschriftliche Bastarda gotisch-steile Formen mit den rundlicheren der italienischen Humanistenschrift verbindet. Ob diese Type früher im Besitz eines anderen Druckers war, ist unbekannt. Davies hat die von Pichore und de Laistre verwendete Drucktype in einer frühestens 1514 gedruckten Stundenbuchausgabe von Simon Vostre wiedererkannt, wo sie allerdings nur für einige Seiten verwendet wurde. Mit hoher Wahrscheinlichkeit verwendete sie Vostre für sein Stundenbuch für den Gebrauch von Verdun im Jahr 1515.²³⁰ Wenige kurze Texte um den Almanach sind in altertümlicher Textura gedruckt. Im Unterschied zu den Typen im deutschen Buchdruck haben sich in Frankreich weniger charakteristische Formen herausgebildet. Eine verbindliche Typenterminologie existiert nicht, allerdings sind die Typen nach dem System des Gesamtkatalogs der Wiegendrucke auch hier zumindest nach der Größe bestimmbar, wobei die Zahl die Höhe von 20 Zeilen in Millimetern und der Buchstabe G die gotische Bastarda bezeichnen.

Insgesamt sind Schriftsatz und Dekor dieses Drucks noch der spätmittelalterlichen Tradition verhaftet; man vermied Textlücken und besetzte halbleere Zeilen grundsätzlich mit gemalten Zeilenfüllern. Ungewöhnlich modern ist nur die Rubrik zu den Bußpsalmen auf fol. F6v, die am Ende des voranstehenden Textes trichterförmig gedruckt ist, wie man es in der Buchkunst der Renaissance schätzte. Die Druckfarbe der Lettern und Bildplatten ist wie üblich einfarbig schwarz. Der hierarchische Initialdekor war von Hand einzutragen und ist nicht ganz konsequent hierarchisch gegliedert.

VI.1.1.1 Abweichungen im Exemplar der British Library C29k21

Mit einer Ausnahme sind alle erhaltenen Stundenbücher mit dem Datum des 5. April 1504 im Kolophon identisch gesetzte Exemplare einer Ausgabe mit gleicher Textverteilung von Seite zu Seite. Das Pergamentexemplar der British Library (C29k21) weicht in der Laudes des Marienoffiziums in Lage C in den Doppelblättern C3-C6 und C4-C5 jedoch ab.²³¹ Das Anfangsbild zeigt statt des *Kaisers Augustus mit der tiburtinischen Sibylle* eine *Heimsuchung*, die sonst erst in der zweiten Edition vom 25.

²³⁰ Vgl. Davies (1910, S. 285 Nr. 260). Zu Vostres Stundenbuch für den Gebrauch von Verdun, um 1515, siehe Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 102).

²³¹ Vgl. Lagentabelle Anhang I.

September 1504 vorkommt. Auch ist auf den folgenden Blättern der Text mit der gleichen Type anders gesetzt. Solche Abweichungen im Satz bleiben bei der Katalogisierung oft unbemerkt – insbesondere, wenn sie nur zwei Doppelblätter betreffen und den Bilddekor nicht berühren. Unterschiede zwischen den Exemplaren einer Auflage kommen allerdings häufiger vor und belegen, daß aus verschiedenen Gründen Teile eines Buches neu gedruckt oder Teilaufgaben von vorne herein anders konzipiert werden konnten. Kervers Druck vom 20. Juni 1500 hat beispielsweise eine Variante mit gedruckten Bordüren und eine zweite textgleiche Version für anspruchsvollere Käufer, in der die Bordüren um die zur Kolorierung vorgesehenen Bilder gemalt wurden.²³² Diesem Beispiel noch näher steht die Ausgabe von *Vostre für den Gebrauch von Châlons-sur-Marne* mit einem Almanach von 1512, wo einzelne Lagen mancher Exemplare sogar unter Verwendung einer anderen Type abweichend gesetzt wurden.²³³ Während dort allerdings Lagen oder Doppelblätter aus einer anderen Auflage eingebunden sein könnten, scheinen bei Pichore und de Laistre die beiden Doppelblätter C3-C6 und C4-C5 nachträglich gedruckt worden zu sein, weil sie vermutlich verloren gegangen waren. Da es sich um einen Pergamentdruck handelt, wollte man vermutlich die bereits gedruckten Lagen nicht wegen dieses vergleichsweise geringen Verlustes vernichten und hat es vorgezogen, die entsprechenden Seiten neu zu setzen. Zu diesem Zeitpunkt war die alte Bildplatte offenbar nicht mehr verfügbar, denn obwohl diese eine neu geschnittene Platte aktuellen Stils war, kommt an ihrer Stelle im Oktavdruck die gleiche *Heimsuchung* vor, die auch für das einzelne Exemplar der Quartausgabe in der British Library verwendet wurde. Die Platte mit *Augustus und der tiburtinischen Sibylle* war wohl zerstört. Sie wurde kein weiteres Mal irgendwo verwendet.

VI.1.2 Das Unikum der Oktavausgabe vom 25. September 1504

Das einzige erhaltene Exemplar des auf den 24. September 1504 datierten Oktav-Stundenbuchs von Jean Pichore und Remy de Laistre wird im Berliner Kupferstichkabinett der Stiftung Preußischer Kulturbesitz unter der Inventarnummer 796 verwahrt.²³⁴ Das Stundenbuch ist ein Oktav mit den Maßen 170 x 109 mm, die jedoch auf einen deutlichen Beschnitt zurückgehen. Dies ist besonders auf den Bildseiten zweifelsfrei erkennbar, wo die rahmenden Zierarchitekturen über den Blattrand hinausgehen.

Der Satz beider Stundenbuchausgaben von Pichore und de Laistre ist noch ganz von den Merkmalen mittelalterlicher Buchkunst geprägt. In dieser Hinsicht wirkt der Stundenbuchdruck in Paris noch im beginnenden 16. Jahrhundert konsequent altertümlich. Die Reglierung für den Textspiegel wurde nach einem traditionellen, am Goldenen Schnitt orientierten Schema so ausgerichtet, daß sich der Seitenrand von unten über den äußeren und oberen Rand zum Falz verringert. Auffällig ist auch das Bestreben, Freiräume und sogar Leerzeilen möglichst zu vermeiden. Eine traditionelle Technik zur Manipulation der Textverteilung war das ausgefeilte Abkürzungssystem, das es auch im Druck ermöglichte, Texte nach Bedarf auf mehr oder weniger Zeilen unterzubringen. Für die Zeilen selbst waren im Mittelalter die auch hier noch von Hand ausgeführten Zeilenfüllstreifen üblich, mit denen jede nicht bis zum Ende geschriebene oder gedruckte Zeile abgeschlossen wurde.

Der Pergamentdruck ist mit sorgfältigem handschriftlichem Dekor versehen. Gemalte Initialen unterschiedlicher Größe in Muschelgold auf rotem bzw. blauem Grund markieren die Texthierarchie, wobei allerdings nur der Beginn des Marienoffiziums und ein populäres volkssprachliches Gebet statt wie sonst üblich auch die Bußpsalmen und das Totenoffizium oder auch alle Horen durch größere Initialen hervorgehoben sind. In dieser Inkonsequenz zeigt sich schon der Verfall des traditionellen Textkennzeichnungssystems. In Muschelgold auf rotem und blauem Grund sind auch Paragraphenzeichen und Zeilenfüller von Hand gestaltet.

²³² Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 30 und Nr. 31).

²³³ Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 100 und Nr. 101).

²³⁴ Katalogbeschreibung in Anhang I.

Vermutlich wurde der Kodex im 19. Jahrhundert in einen schmucklosen braunen Ledereinband mit vier erhabenen Bänden neu gebunden. Dabei blieb die alte Bindung auf sechs Bänden erhalten. Der Einband trägt eine Goldprägung auf dem Rücken: HORAE PARIS 1504.

Handschriftliche Eintragungen in brauner Tinte auf mehreren Seiten des ursprünglichen Buchblocks lassen auf einen nicht identifizierbaren französischen Vorbesitzer schließen. Sie sind wie auf fol. f5v zum Teil durch den Seitenbeschnitt unlesbar. Ebenfalls in brauner Tinte gibt es schwer erklärbare, mutwillige Kritzeleien auf einigen Seiten. Auf dem zweiten Vorsatz vorn finden sich zudem handschriftliche Eintragungen eines anderen Vorbesitzers mit Literaturhinweisen zum Pariser Frühdruck ebenfalls in französischer Sprache.

Der Kodex wurde 1835 aus dem Besitz des Staatsministers von Nagler für das neu gegründete Kupferstichkabinett in Berlin erworben und trägt einen Stempel der Sammlung von Nagler auf fol. a1. Seine Existenz ist der neueren Stundenbuchforschung völlig entgangen. Nur Friedrich Adolf Ebert erwähnt das Buch 1821 im Allgemeinen Bibliographischen Lexikon unter dem Stichwort "Horae" für die Sammlung Nagler.²³⁵

VI.1.2.1 Abweichungen im Textformular des Marienoffiziums

Die Textfolge des Marienoffiziums weist einen bemerkenswerten Wechsel des Gebrauchs auf.²³⁶ Obwohl nach dem Titel dieser Ausgabe *Hore intemerate virginis marie secundum usum Romanum* Marienstunden nach römischem Gebrauch zu erwarten wären, eröffnet das Offizium auf dem dritten Blatt der vierten Lage (fol. d3) mit der Rubrik: *Hore intemerate virginis ad usum parisiensem*.²³⁷ Die Matutin beginnt dann der Rubrik entsprechend mit den üblichen Kennzeichen des Pariser Gebrauchs. Der Hymnus im Anschluß an den 94. Psalm (fol. d5) lautet *O quam glorifica* statt des im Gebrauch von Rom üblichen *Quem, terra, pontus, ethera*.²³⁸ Nach dem Gebrauch von Rom würden nun drei Psalmen (8, 18, 23) mit je einer Antiphon folgen, während hier die in Paris übliche, für alle drei Psalmen geltende Antiphon angekündigt wird. Erst am Ende der Psalmengruppe auf fol. d7, also noch immer in der gleichen Lage, wechselt das Textformular zum Gebrauch von Rom. Statt des angekündigten: *Exaltata es* findet man nach dem 23. Psalm die "römische" Antiphon *Ante thorum*, die dort den dritten Psalm beschließt. Ab hier wird die Matutin mit allen weiteren Marienstunden nach römischem Gebrauch fortgesetzt. Der Austausch des Textformulars erfolgt ohne Lücken oder Wiederholungen im Text. Das ist bemerkenswert. Im Hinblick auf die Gebetspraxis war ein solcher Wechsel mit Sicherheit nicht sinnvoll und machte den Text für den täglichen Gebrauch unzuverlässig. Daher stellt sich die Frage, welche Herstellungsbedingungen einen solchen Fehler hervorbringen konnten.

In der vierten Lage bilden jeweils die Folia d1 und d8, d2 und d7, d3 und d6 sowie d4 und d5 Doppelblätter. Die auf Paris verweisende Rubrik befindet sich auf d3, und die erste "römische" Antiphon steht auf d7. Daraus ergibt sich, daß alle Textelemente nach Pariser Gebrauch auf die beiden Doppelblätter d3-d6 und d4-d5 in der Lagenmitte beschränkt sind. Da der Text wahrscheinlich für Doppelblätter gesetzt wurde, ist das Problem in technischer Hinsicht damit gelöst. Zwei Möglichkeiten sind denkbar: Entweder hat der Setzer – vielleicht in einem neuen Arbeitsschritt – zu einer anderen Vorlage gegriffen und den Fehler in der nächsten Lage bemerkt, oder man hat im Berliner Exemplar einfach Doppelblät-

²³⁵ Brunet (1865) und Graesse (1879) zitieren diese Angabe. Bohatta (1909) zitiert die Notiz bei Brunet und hat das Buch sicher auch nicht gekannt.

²³⁶ Vgl. Lagetabelle in Anhang I.

²³⁷ Auf d3v befindet sich das textlose Bild der Verkündigung. Das Incipit steht auf d4.

²³⁸ Die Numerierung der Psalmen folgt der Vulgata.

ter unterschiedlicher Bestimmung zusammengebunden.²³⁹ Wie ist es aber denkbar, daß der Textfluß trotz dieses Irrtums nicht unterbrochen ist?

Dieses Phänomen spricht für eine sehr weitgehende Normierung des Drucksatzes beziehungsweise des Seitenumbruchs. Beim Druck von ungeschnittenen Doppelblättern war große Aufmerksamkeit geboten, da man den Text nicht chronologisch Seite für Seite setzen konnte. Dieses Verfahren setzt voraus, daß vor dem Druck ein Umbruchkonzept mindestens für eine ganze Lage erstellt wurde, damit die Anschlüsse stimmten. Der Prozeß muß noch komplizierter gewesen sein, wenn man annimmt, daß nicht nur Doppelseiten, sondern ganze Foliobögen in einem Vorgang gedruckt wurden.²⁴⁰ In diesem Fall wäre möglich, daß der gesamte Text nach der Pariser Vorlage auf Folioformat gedruckt war, anschließend zu zwei Doppelblättern geschnitten wurde und im Buch vier Blätter ergab. Wenn hier also nach verschiedenen Vorlagen gesetzte Doppelblätter aufeinandertrafen, muß der im Formular für Paris und für Rom vorgesehene Umbruch identisch gewesen sein.

Fraglich ist in diesem Zusammenhang, ob Drucker einige Buchabschnitte auf Vorrat gedruckt haben, um sie nach Bedarf – beispielsweise nach unterschiedlichem liturgischem Gebrauch – mit anderen Textteilen kombinieren und zusammenbinden zu können. Der bausteinartige Aufbau eines Stundenbuchs läßt ein solches Verfahren wirtschaftlich erscheinen, zumal es sogar innerhalb einer Auflage Flexibilität für die Textzusammenstellung oder die Illustration ermöglicht. Andererseits bleibt der Einwand bestehen, daß eine solche Lagerhaltung insbesondere bei der Verwendung von Pergament enorm hohe Materialkosten erzeugt hätte.

Aufschlußreich ist auch eine Beobachtung von Davies, der die Drucktype von Pichore und de Laistre in dem Fairfax-Murray-Exemplar von Simon Vostres Stundenbuch für Châlons-sur-Marne mit dem Almanach 1514-1530, dort aber jeweils nur auf den ersten "sheets" jeder Lage wiedererkannt hat, nämlich jenen Seiten, auf denen der Gebrauch mit der Signatur *ch* gekennzeichnet ist.²⁴¹ Die anderen Seiten dieses Drucks sind nicht nur in einer anderen, bereits von Pigouchet für Vostre verwendeten Type, sondern auch mit weiterem Zeilensatz von 21 statt 22 Zeilen gedruckt. Davies schließt daraus, daß die speziell für den seltenen Gebrauch eingerichteten Seiten neu gedruckt wurden, während die übrigen Folia aus Lagerbeständen stammen. Wie im Fall des Oktav-Stundenbuchs von Pichore und de Laistre setzt ein solches Verfahren frei kombinierbare Doppelblätter und normierten Drucksatz voraus.

Obwohl kein Stundenbuch für Pariser Gebrauch von Pichore und de Laistre bekannt ist, standen bei der Herstellung ihres zweiten Drucks entweder ein Textformular oder zwei fertig gedruckte Doppelseiten für ein solches Buch zur Verfügung und wurden irrtümlich verwendet. Bedenkt man zudem, daß sie auch Druckplatten von Vostre verwendeten, ist die Verfügbarkeit dieses Fundus nur durch die Annahme einer engen Kooperation mit anderen Druckern oder Verlegern erklärbar.

VI. 2 TEXT- UND BILDFOLGE BEIDER AUSGABEN IM VERGLEICH

VI. 2.1 Titelseite und Kolophon

Titelseiten und Kolophone sind Neuheiten des frühen Buchdrucks gegenüber Handschriften, die meist unvermittelt mit der ersten Textseite oder einem Frontispiz beginnen. In Stundenbuchhandschriften

²³⁹ Der Vollständigkeit halber ist anzumerken, daß auch die Druckvorlage den Fehler enthalten haben könnte. Das scheint mir aber unwahrscheinlich.

²⁴⁰ Ein Folio ist eine ganze Tierhaut und damit das für Pergament größtmögliche Format. Papierformate waren an den naturgegebenen Pergamentformaten orientiert.

²⁴¹ Davies (1910, S. 285) schreibt *sheets*, was darauf hindeutet, daß Doppelblätter, also insgesamt 4 Seiten vom Beginn und Ende der Lage gemeint sind.

sind sogar Frontispizien seltene Ausnahmen.²⁴² Die wichtigsten Bestandteile der Titelseite sind das Druckerzeichen und eine unterschiedlich ausführliche Druckführeranzeige, die gemeinsam mit dem meist längeren Text des Kolophons am Ende des Buches die Funktionen von Impressum und Titelseite in modernen Büchern erfüllt.

Pichore und de Laistre verzichteten in der Quartausgabe ganz auf einen Titeltext und beschränkten sich in der Oktavausgabe auf die Angabe, daß Marien- und Totenoffizium dem allgemeinen Gebrauch der römischen Kirche folgen, also nicht auf eine bestimmte Diözese festgelegt sind: *Hore i(n)temerate virginis marie s(e)c(un)d(u)m usu(m) // Romanu(m) totaliter ad longu(m) sine req(ui)re: cum // pluribus or(ati)onibus in gallico et latino*. Die gleiche Angabe findet sich in beiden Ausgaben erneut im Kolophon.²⁴³ Nicht mitgeteilt wird dagegen, ob die Heiligenauswahl in Kalender, Litanei oder Suffragien regionale Präferenzen aufweist. Während im lateinischen Titel der Oktavausgabe nur noch vermerkt wird, daß der Text ungekürzt ist und einige französische und lateinische Gebete enthält, können sich in Ausgaben anderer Drucker noch weitere Angaben anschließen: beispielsweise der Druckort, das genaue Druckdatum, die Verkaufsadresse oder auch Angaben zu besonderen Texten oder zum Bilddekor. So waren beispielsweise die Brüder Hardouin zuweilen sogar ausdrücklich mit der künstlerischen Modernität ihrer *nach italienischer Art* – also im Stil der Renaissance – neu entworfenen Illustrationszyklen.²⁴⁴ Auf der Titelseite der Oktavausgabe ist zusätzlich das populäre Versgebet *Jesus soit en ma teste* plaziert, das in Pariser Stundenbuchdrucken gelegentlich entsprechend hervorgehoben wird, sich in der Quartausgabe aber unauffälliger am Ende des Kalenders befindet.

Die erste Druckseite eines Stundenbuchs ist fast immer eine Bildseite mit einer Druckermarke. Das eigens für Pichore und de Laistre entworfene Signet zeigt zwei Zentauren, die an einem Baum ein Wappenschild mit ihren nach Art eines Liebesknotens verschlungenen Monogrammen IP und RL halten. Auf der gleichen Platte erscheinen darunter ihre vollen Namen auf einem aufgerollten Schriftband als: *Jeha . psychore . et . Remy de laistre*. Das Druckerzeichen fungierte als abstraktes Erkennungszeichen der Hersteller, dessen Bildgegenstand, wie auch bei Pichore und de Laistre, anscheinend beliebig gewählt wurde. Das Zentaurenzeichen hat in beiden Drucken nicht einmal mit den Hausmarken ihrer beiden Offizine zu tun – im April 1504 *au croissant* und im September *au lyon noir*. Auch ist es nicht unmittelbar mit den Personen verbunden, denn Pichores und de Laistres Druckerzeichen verwendete ab 1508 fast unverändert der Verleger Guillaume Eustace, der nur den Namenszug und das Monogramm ersetzte, allerdings unter der passenden Hausmarke *deux sagittaires* residierte (Abb. 102 und Abb. 178).²⁴⁵

VI. 2.2 Kalender mit Zodiakus und Almanach

VI.2.2.1 Zodiakus oder Aderlaßmann

Der *Zodiakus* oder *Aderlaßmann* bildet üblicherweise mit dem gegenüberstehenden Almanach den Auftakt zum anschließenden Kalender. Während diese Reihenfolge in der Quartausgabe eingehalten

²⁴² Ein seltenes Beispiel, das an ein Druckerzeichen erinnert, ist das gemalte Frontispiz des *Astor-Stundenbuchs* (Paris, Hindman, Enluminures, fol. 1) mit Miniaturen von Pichore und Mitarbeitern, wo zwei "wilde Menschen" ein Wappen mit drei *fleurs de lis* und einer Devise halten.

²⁴³ Vollständige Transkriptionen der Kolophone finden sich in Anhang I.

²⁴⁴ Vgl. Lacombe 159. Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, Anabat für Hardouin, um 1507 *...avec les figures de la vie de l'homme et la Destruction de Hierusalem ensemble, et paraillement les figures de l'Apokalypse et plusieurs autres belles hystoires, faictes à la mode d'Ytalie, nouvellement imprimées à Paris...* Auch hier wird ausdrücklich betont, daß das Buch neu gedruckt ist.

²⁴⁵ Ähnliche Fälle der Wiederverwendung "freigewordener" Druckerzeichen gibt es in Paris in der Frühdruckzeit häufiger. Das ältere Druckerzeichen von Eustace mit zwei Putten als Wappenhalter übernahm z.B. nach 1500 Germain Hardouin (Abb. 160).

ist, sind Aderlaßmann und Almanach in der Oktavausgabe vermutlich durch einen Irrtum vertauscht. Dort befindet sich nämlich beim Almanach dem gängigen Layout widersprechend ein Bordürenstreifen zum Falz, der außen fehlt und somit offenbar für eine Rektoseite geplant war, die auf Verso gedruckt wurde. Der Zodiakus ist eine bildliche Darstellung, die mit erläuternden Texten zur Wirkung der Planeten auf den Körper und zu dem verbreiteten therapeutischen Verfahren des Aderlasses umgeben ist. Im Zentrum steht eine menschliche Figur mit freigelegten Organen. Diese hatte zunächst, wie in dem für die Quartausgabe von Pichore und de Laistre verwendeten Bild vom Meister der Apokalypsenrose die Gestalt eines unbekleideten Mannes mit geöffnetem Leib. In der Oktavausgabe ist der Aderlaßmann erstmals als Skelett dargestellt (Abb. 103). Zwischen den Beinen der Figur hockt in Pariser Stundenbuchdrucken jeweils ein kleiner Narr mit Narrenkappe und Schellenhemd, in der Hand eine Marotte mit einer verkleinerten Kopie seines eigenen Kopfes.

Um die Figur sind die fünf im Mittelalter bekannten Planeten sowie Sonne und Mond dargestellt und mit verschiedenen Organen durch Linien verbunden. Spruchbänder erläutern deren Einfluß auf die jeweiligen Organe. In einem Rahmen darum stehen acht französischsprachige Verstexte, die sich mit den vier Temperamenten befassen.²⁴⁶ Die seitlich angeordneten gereimten Verse beschreiben deren typische Charakter- oder Körpermerkmale und ordnen jedes Temperament einem Tier zu. So hat der Choliker die Eigenschaften von Feuer und Löwe mit gefährlichem Temperament und ungesundem Körperbau. Dem Sanguiniker sind der Affe und die Luft verwandt; mit fröhlichem Charakter ausgestattet, wird er als offenerherzig und angenehm bezeichnet. Das Wasser und das Lamm sind Element und Tier des Phlegmatikers; sein Wesen ist einfach, sanft und von praktischer Gesinnung. Der Melancholiker gilt demgegenüber als schwermütig und nicht leicht erregbar; zu ihm gehören das Schwein und die Erde. Die übrigen vier Textblöcke enthalten schließlich jene für die gesamte Darstellung namengebenden Anweisungen zum Aderlaß. Man erfährt, unter welchen Sternzeichen, also in welchen Monaten, die jeweiligen Temperamente gemäß der mittelalterlichen Vier-Säfte-Theorie mit größtem Gewinn zur Ader zu lassen sind sowie noch einmal deren Zugehörigkeit zu je einem der vier Elemente. So heißt es beispielsweise übersetzt: *Wenn der Mond im Krebs, im Skorpion und in den Fischen steht, ist es gut, den Phlegmatiker zur Ader zu lassen. Wasser.* Alle Texte sind in altertümlicher Textura direkt in die Platte geschnitten.

Die Ecken zwischen den Textblöcken beherbergen kleine mit Bögen über Konsolen überspannte Bildfelder für Darstellungen der Temperamente mit ihren Tierattributen. Oben links ist der durch eine Bildunterschrift identifizierte Choliker als Mann dargestellt, der sich einen Dolch in die Seite sticht, wobei über ihm Flammen auflodern, die aus seinem Körper zu kommen scheinen. Er trägt eine Rüstung und scheint über einen Löwen zwischen seinen Beinen zu stolpern. Als Sanguiniker charakterisiert ist der wie ein junger Adeliger gekleidete Herr in der rechten oberen Ecke mit einem Falken auf dem Arm und einem Affen, der eine Frucht in der Hand hält. Der Phlegmatiker links unten ist als reicher Kaufmann oder Gelehrter gekleidet; er trägt eine Geldkatze und ein Schriftstück in der rechten Hand, während er die Linke weisend erhebt. Neben ihm liegt ein Schaf. Gegenüber erscheint der Melancholiker als Geistlicher; ihm ist ein Keiler beigegeben.

Diese sinnbildliche Darstellung hat einige volkstümliche sowie astrologische und medizinische Elemente aufgenommen, die in vielen Kalendern von Pariser Drucken zudem in Versen zu jedem Monat angesprochen sind.²⁴⁷ Seinen Ursprung hat der Aderlaßmann in medizinisch-astrologischen Handschriften,

²⁴⁶ *Quant la lune est en aries, leo et sagitarius il fait bon saigner au colerique // Le colerique tien du feu et du lion Il a perilleux vin et male complexion // Quant la lune est en gemini, libra et aquarius il fait bon saigner au sanguin // Du singe et de l'air tien le sanguin // il est franc et plaisant et a joyeux vin // Quant la lune est en cancer, scorpio et pisces il fait bon saigner au flematique // De l'eaue et de l'aiguel tien le fleumatique il est simple et doux tendant a pratique // Quant la lune est en taurus, virgo et capricornus il fait bon saigner au melencolique // Le melencolique tien du pourceau et de la terre // il est pesant et ort dormeur ne lui chaut guere*

²⁴⁷ Vgl. die Druckbeschreibungen mit Angaben zu Kalenderversen im Katagog HORAE B.M.V., Nettekoven/Tenschert/Zöhl 2003.

die meist noch sehr viel ausführlichere Angaben enthalten.²⁴⁸ In handgeschriebenen Stundenbüchern kommt er noch nicht vor. Ein singuläres frühes Beispiel enthalten zwar die *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry (Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 14), dort ist jedoch ein unversehrter Akt in doppelter Ansicht und Gestalt ohne Angaben zu den Organen dargestellt.²⁴⁹ In den für eine größere Käuferschicht konzipierten Stundenbuchdrucken gehörte der Zodiakus dagegen von Anfang an zum Grundbestand und betont den populär-erbaulichen Aspekt vor dem künstlerischen. Ein rätselhaftes Bildelement ist der kleine Narr zwischen den Beinen des Aderlaßmanns, der nicht zu der traditionellen Darstellung gehört und dessen Bedeutung nirgendwo erläutert wird.

Im Quartdruck verwendeten Pichore und de Laistre eine Platte nach einem Entwurf des Meisters der Apokalypsenrose aus dem Besitz Simon Vostres, die dieser seit 1496 in eigenen Drucken verwendet hatte.²⁵⁰ Der neue Metallschnitt in der Oktavausgabe stammt aus Pichores Werkstatt. Er ist größtenteils nach der älteren Graphik kopiert, fügt aber den neuen Typ des skelettierten Aderlaßmanns ein, der in Anlehnung an modernere Darstellungen des personifizierten Todes für fast alle späteren Pariser Stundenbücher zum Vorbild wurde.

VI. 2.2.2 Almanach

Der zweite Text vor dem Kalender ist eine siebenspaltige Tabelle mit den Überschriften: *La date de l'annee, les brandons, pasques, le nombre d'or, avent, lettre dominicale, bisexte*. Der Almanach – auch Ostertabelle genannt – ist eine Lesehilfe für einen immerwährenden Kalender. Er bietet für eine begrenzte Anzahl von Jahren in Tabellenform die entscheidenden Angaben für die Bestimmung des an den Mondzyklen ausgerichteten Ostertermins. Pichore und de Laistre verwendeten in beiden Ausgaben die gleiche Platte für die Jahre 1497 bis 1520. Erst mit Aufkommen des Buchdrucks wurde dem Kalender in Stundenbüchern standardmäßig eine solche Tabelle vorangestellt, auf die auch die Bezeichnung Almanach überging.²⁵¹ Ursprünglich bezeichnete der Begriff Almanach nicht einen eigenen Text, sondern den ewigen Kalender selbst mit den Angaben zu Mond- und Sonnenzyklen, Heiligtagen und Kirchenfesten.

In der ersten Spalte der Tabelle findet man in 24 Zeilen die Jahreszahlen von 1497 bis 1520 in römischen Ziffern. Bei vielen gedruckten Stundenbüchern, denen ein Kolophon mit Datum fehlt, hat man den Beginn des Almanachs als Hinweis auf das Entstehungsjahr des Buches gewertet. Schon dieses Beispiel zeigt jedoch die Unzuverlässigkeit solcher Datierung. War es doch für die Käufer offenbar kein Problem, ein Buch frühestens 1504 kaufen zu können, dessen Almanach bereits 1497 beginnt. Dennoch ist bemerkenswert, daß Pichore und de Laistre, die 1504 ihr erstes Buch gedruckt haben, den Almanach nicht speziell auf dieses Jahr ausrichteten. Der Almanach von 1497 bis 1520 wurde schon mehrere Jahre zuvor von Thielman Kerver in Drucken für Gillet Remacle eingeführt und von diesem bis 1505 verwendet. Die Übernahme dieser Tabelle als Vorlage durch Pichore und de Laistre zeigt, daß festgelegte Textformulare häufig ungeprüft übernommen wurden.²⁵²

²⁴⁸ Vgl. z.B. Sudhoff (1907).

²⁴⁹ Vgl. Meiss/Longnon/Cazelles: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. New York, 1969. Das Bild ist auf ein Einzelblatt gemalt und überschreitet bei weitem die Maße der übrigen Kalenderbilder. Möglicherweise war es gar nicht für diese Handschrift vorgesehen, obwohl es sicher für Jean de Berry gemalt wurde, dessen Wappen es trägt.

²⁵⁰ Offenbar ist bei der Konzeption dieser Seite ein Fehler unterlaufen, denn die Aderlaßregeln zu den unten dargestellten Temperamenten sind in beweglichen Lettern unterhalb des Bildfeldes noch einmal wiederholt.

²⁵¹ Ausnahmen sind beispielsweise das *Monfort-Stundenbuch* (ÖNB Ser. Nova 12878 vgl. Pächt/Jenni: *Die Illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, III, Holländische Schule*. Wien 1975, S. 24-36) mit einem 1450 beginnenden Almanach (fol.21-24) und das *Stundenbuch des Christoph von Baden* mit einem Almanach von 1488 (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Codex Durlach 1, fol. 2v, vgl. König, 1978).

²⁵² Um die gleiche Platte handelt es sich nicht, wie Drucktype und Satz deutlich erkennen lassen.

Die zweite Tabellenspalte nennt für jedes Jahr den ersten Sonntag der Fastenzeit, die sogenannten *Brandons*, während die dritte das 42 Tage später liegende Osterdatum angibt. Darauf folgt in der vierten Spalte die *Goldene Zahl* in römischen Ziffern von 1-19. Sie koordiniert das Sonnenjahr mit dem Mondjahr, indem sie zeigt, in welchem von neunzehn Jahren eines Metonischen Mondzyklus man sich befindet. Der Athener Meton hatte im 5. Jahrhundert v. Chr. errechnet, daß die einzelnen Mondphasen nach Ablauf von neunzehn Julianischen Jahren wieder auf dieselben Kalendertage fallen. In einem immerwährenden Kalender wird die Goldene Zahl für jedes Jahr als Orientierung für den Neumondtag angegeben. Ein französischer Text unter diesem Almanach erläutert wiederum im selben Wortlaut wie in Kervers Drucken, daß man den Neumond im Kalender fünf Tage vor der Goldenen Zahl für das jeweilige Jahr findet.²⁵³ Die Goldene Zahl ist die wichtigste Angabe der Almanachtabelle, da sie ermöglicht, die beweglichen Feste des Kirchenjahres – insbesondere Ostern – zu errechnen. Dazu muß man allerdings auch die Sonntage bestimmen können. Zu diesem Zweck dienen die Sonntagsbuchstaben A bis G, die in der Tabelle hinter der Datumsangabe für den ersten Adventssonntag stehen. Für jedes vierte Jahr folgt auf den Sonntagsbuchstaben in der siebten Spalte ein weiterer Buchstabe. Es handelt sich um den nach dem als *Bisextum* ausgewiesenen Schalttag in Schaltjahren verschobenen Sonntag.

Entscheidend für den Benutzer von Stundenbuch-Kalendarien war die Möglichkeit, mit Hilfe dieser Angaben das Osterdatum und mit ihm alle von Ostern abhängigen Feste zu ermitteln, die im immerwährenden Kalender nicht genannt werden können. In gedruckten Almanachtabelle wurden allerdings für die aufgeführten Jahre zusätzlich die Osterdaten sowie der erste Fastentag und der erste Advent mit genauem Datum angegeben, da man der erweiterten Käuferschicht gedruckter Bücher den sicheren Umgang mit einem traditionellen Kalender vielleicht nicht mehr zutraute. Dafür sprechen auch die volkssprachlichen Erläuterungen, wie der Almanach in Verbindung mit dem folgenden Kalender zu lesen ist.

VI.2.2.3 Heiligenkalender

Auf der Versoseite des zweiten Blatts beginnt in beiden Stundenbuchausgaben der Kalender. Dieser Abschnitt ist wie üblich zweiseitig in lateinischer Sprache gedruckt. Jeder Monat beginnt mit den beiden von Hand einzutragenden Initialen KL als Überrest der antiken Tageszählung in Kalenden, Iden und Nonen.²⁵⁴ Daneben steht die unterschiedliche Anzahl der Tage des jeweiligen Monats nach Sonnen- beziehungsweise Mondzyklus. Die beiden Spalten darunter sind wiederum in je drei Spalten unterteilt, die von rechts nach links die Goldene Zahl, die Sonntagsbuchstaben statt einer Tageszählung und die Namen der Heiligen ablesen lassen, deren an den jeweiligen Tagen gedacht wurde. Die Angabe der Heiligtage bildet das Grundgerüst des Kalenders, die dem Benutzer einen für die tägliche religiöse Praxis entscheidenden Jahresablauf an die Hand gab. Neben allgemeinen und regionalen Heiligtagen sind im Kalender nicht bewegliche Kirchenfeste aufgeführt. Die beweglichen Feste mußten dagegen errechnet, beziehungsweise mit Hilfe des Almanachs ermittelt werden. Um das Osterdatum, den ersten Sonntag nach oder mit dem ersten Vollmond im Frühjahr zu errechnen, mußte man zunächst im Almanach die Goldene Zahl und den Sonntagsbuchstaben für das betreffende Jahr herausfinden, sofern es dort auftauchte. Für die Jahre davor und danach ist die Goldene Zahl fortlaufend ermittelbar.²⁵⁵

²⁵³ *Les lunes sont communement nouvelles chescun moys au cinquiesme iour devant le nombre dor qui court pour lannee.*

²⁵⁴ In dem Exemplar der Quartausgabe in der Universitätsbibliothek Frankfurt hat der Dekorationsmaler die Initiale zum Februar vergessen.

²⁵⁵ Für das Jahr 1504 lautet die Goldene Zahl beispielsweise 4 und der Sonntagsbuchstabe F, da es sich aber um ein Schaltjahr handelt, war der Sonntagsbuchstabe im März bereits G. Der Frühlingsanfang war auf den 21 März festgelegt. Die Goldene Zahl 4 am 20. März bezeichnet also den letzten Neumond davor und läßt den ersten Vollmond am 3. April leicht errechnen. Der gültige Sonntagsbuchstabe erscheint 5 Tage später, so daß Ostern 1504 auf den 8. April fiel. Der Almanach nennt jedoch den 7. April, was zeigt, daß diese Tabellen auch Fehler enthalten konnten. Der Schreiber der Vorlage hatte hier offenbar die Verschiebung durch den Schalttag nicht bedacht.

Abgesehen von diesen Gemeinsamkeiten vertreten die Kalender der April- und der Septemerausgabe zwei unterschiedliche Typen. Im Quartdruck ist der Kalender wie der Fließtext zu 31 Zeilen und fortlaufend über sieben Seiten gedruckt. Dadurch wechseln die Monate mitten auf der Seite und sind nur durch die Initialen und die sich wiederholenden Angaben daneben zu unterscheiden. In der Oktavausgabe nimmt der Kalender nach Titel, Almanach und Aderlaßmann den Rest der ersten Lage ein. Jeder Monat beginnt mit einer neuen Seite.

Gedruckte Kalendarien unterscheiden sich notgedrungen deutlich von ihren handschriftlichen Vorgängern, da sie nicht so individuell gestaltet werden konnten. Sofort fällt ins Auge, daß die Eintragungen nicht wie gewohnt farbig variiert und die wichtigen Heiligen und Feste nicht hervorgehoben sind. In Stundenbuchhandschriften dient die Heiligenauswahl des Kalenders, der Litanei und der Suffragien in Verbindung mit dem liturgischen Gebrauch der Texte als wichtige Lokalisierungshilfe. Zwar erforderte der Druck ein vereinheitlichtes Formular für die gesamte Auflage, auch gedruckte Kalendarien sind allerdings sehr unterschiedlich, und Ausgaben für regionalen Gebrauch nehmen Rücksicht auf den lokalen Heiligenkult.

In beiden Druckausgaben von 1504 ist nicht jeder Tag mit einem Heiligen besetzt.²⁵⁶ Der Kalender der Quartausgabe von Pichore und de Laistre folgt in der Heiligenauswahl bis auf drei vermutlich durch Druckfehler entstandene Abweichungen exakt dem Formular, das auch Philippe Pigouchet am 20. August 1496 in einem Stundenbuch römischen Gebrauchs für Simon Vostre benutzt hat.²⁵⁷ Besondere Lokalheilige kommen in diesem Formular nicht vor, das allem Anschein nach nicht nur im Gebrauch universal ausgerichtet war. Inkonsequent ist die Angabe der Bewegung der Sonne durch die Sternbilder, die von Januar bis Juli mit Lücken im Februar und Juni verzeichnet ist, danach wegfällt und erst im Dezember wieder erscheint. Auf der letzten Kalenderseite erscheint auch hier getrennt von den anderen Gebeten das in der späteren Ausgabe schon auf die Titelseite gedruckte Gebet *Jesus soit dans ma teste*. Darunter steht ein ebenfalls volkssprachlicher Vierzeiler, der mit dem meist an exponierter Stelle stehenden Versgebet kombiniert wird.²⁵⁸

In der Oktavausgabe fehlen die astrologischen Angaben zum Sternzeichenwechsel. Die Heiligenauswahl ist ähnlich unspezifisch wie im ersten Druck; sie ist aber nicht gleich. Während für Februar und März bis auf die Sternzeichen das gleiche Formular wie in der ersten Ausgabe benutzt wurde, gibt es ab April zahlreiche Abweichungen gegenüber der Quartausgabe, die weitgehend mit dem für Paris eingerichteten Kalendarium eines Stundenbuchs von 1523 von Thielman Kerver übereinstimmen. Für Paris sprechen drei in Paris besonders verehrte Heilige, die in der ersten Ausgabe fehlen: Marcellus am 16. Januar, Dionysius am 22. April und am 9. Oktober, Germanus am 28. Mai und die Verschiebung des Festes der Hl. Anna um zwei Tage auf den 28. Juli. Dazu kommt die Transfiguration am 27. Juli, die im ersten Formular fehlte. Da allerdings die Stadtpatronin Genovefa am 3. Januar fehlt, kann dieser Kalender trotz der genannten Verweise kaum speziell für Paris eingerichtet sein.

Noch gibt es keine ausführlichen Untersuchungen darüber, ob die Auswahl der Heiligen auch in gedruckten Stundenbüchern über den liturgischen Gebrauch hinaus Auskunft über die Bestimmung des Drucks geben kann. Schon der Vergleich weniger Ausgaben zeigt allerdings, daß bei gleichem Gebrauch verschiedene Heiligenkalender verwendet wurden.

²⁵⁶ Obwohl tägliche Feste nicht dem religiösen Alltag entsprachen, wurde in manchen Stundenbuchkalendarien für jedes Datum ein Fest eingetragen, beispielsweise in dem faksimilierten Hardouin-Druck aus der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Budapest (Ant. 76), das einen Almanach von 1510 bis 1530 enthält. Vgl. Csapodi (1988).

²⁵⁷ In dem Stundenbuch von Pigouchet für Vostre (vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 13) fehlt Valentin am 14.2., dagegen fehlt Pichores und de Laistres Quart-Stundenbuch die Angabe für den Sternzeichenwechsel im März sowie der Märtyrer Isidorus am 15. Mai.

²⁵⁸ *Qui du tous son cuer met en dieu./ Il a son cuer et si a dieu./ Et qui le met en aultre lieu./ Il pert son cuer et si pert dieu.* Vgl. Csapodi (1988). In diesem Faksimile einer Ausgabe von Hardouin mit Almanach von 1510 bis 1530 findet man diese Verszeilen auf fol. M4 im Anschluß an die Inhaltstafel für das Stundenbuch.

VI.2.3 Perikopen

Im Anschluß an den Kalender findet man in gedruckten wie handgeschriebenen Pariser und anderen Stundenbüchern die einzige zur Lektüre geeignete Textgruppe. Es sind Auszüge aus den vier Evangelien in einer Art Kurzfassung der neutestamentlichen Heilsgeschichte. Daran anschließend folgt die Passion nach Johannes, die zu einem Offizium erweitert werden kann.

Die vier Evangelienperikopen entsprechen nicht der biblischen Folge, sondern sind so ausgewählt, daß sie hintereinander gelesen in großen Schritten von Erscheinen und Wirken Christi erzählen. Den Auftakt bilden die Anfangsverse des Johannesevangeliums (Johannes 1, 1-14) mit der Fleischwerdung des Wortes. Darauf folgen die Verkündigung des göttlichen Ratschlusses an Maria (Lukas 1, 26-39) und die Ankunft der drei Weisen (Matthäus, 2, 1-12). Wirken und Passion Christi aussparend schließt sich am Ende der Bericht von Christi Missionsbefehl und seiner Himmelfahrt an (Markus 16, 14-20).

In beiden Drucken werden die Perikopen durch die gleiche ganzseitige Graphik mit der *Ölmarter des Evangelisten Johannes* (Abb. 108) eingeleitet, die in der ersten Ausgabe auf einer Rektoseite und in der zweiten auf Verso gegenüber dem Textanfang steht. Diesen Metallschnitt in Pichores Stil faßt abhängig vom Buchformat ein unterschiedlich großer architektonischer Rahmen ein. Die folgenden Perikopen werden dagegen nur durch kleine Bildchen markiert, die ungefähr in der Größe und Position historisierter Initialen in den Schriftspiegel gesetzt sind. Alle drei sind seitenverkehrt variierte Kopien nach Entwürfen des Meisters der Apokalypsenrose für Simon Vostre. Auch motivisch unterscheiden sich die beiden Bildformen. So folgen die kleinen Bilder der Synoptikerperikopen der althergebrachten mittelalterlichen Tradition, die durch ihre Attribute kenntlich gemachten Evangelisten als Autoren beim Verfassen der Texte an einem Schreibpult mit geöffnetem Buch oder einer Schriftrolle darzustellen. Das Hauptbild zur Johannesperikope vergegenwärtigt den Autor dagegen in der dramatischen Szene seines Martyriums und nimmt damit eine jüngere Tendenz auf, nach der seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zunehmend erzählende Bildthemen bevorzugt wurden. Noch zur Entstehungszeit dieser Drucke stellte man in Stundenbuchhandschriften häufiger *Johannes auf Patmos* schreibend dar und zog damit eine enge Verbindung zu seiner Funktion als Autor des folgenden Textes, obwohl er dort nicht das Evangelium, sondern die Apokalypse verfaßt hat. In Stundenbuchdrucken war die *Ölmarter des Johannes* schon seit 1490 das vorherrschende Thema für das Hauptbild der Perikopen und konnte im 16. Jahrhundert durch das *Giftwunder* ersetzt werden (Abb. 138 und 156).²⁵⁹ Die hierarchische Hervorhebung des Hauptbildes nach Größe sowie Modernität des Bildthemas und des Stils verdeutlicht, daß die vier Texte als Einheit verstanden wurden, in der die kleinen altertümlicheren Bilder nur Zäsuren markieren.

Die Johannespassion (Johannes 18, 1-19, 42), die mit dem Gebet *Deus qui manus tuas* anschließt, löst Christi Leidensgeschichte als eigenes Andachtsthema aus den ersten vier Perikopen heraus und wird erneut durch ein ganzseitiges Bild eingeleitet. Beide Drucke zeigen das Bemühen, Kalender und Perikopen älterer Handschriftentradition folgend nach Möglichkeit als geschlossene Abschnitte in ganze Lagen zu setzen. In der Quartausgabe beginnt die zweite Lage mit der Passion. Dagegen ist in der Oktavausgabe die erste Lage dem Kalender vorbehalten, nimmt aber aufgrund des mittelalterlichen *horror vacui*, demzufolge man leere Seiten vermied, auf fol. a8v noch das Bild zu den Perikopen auf, während der Text aller Perikopen mit den folgenden Mariengebeten die zweite Lage füllt.

Die Passion bietet neuen Stoff für erzählende Bilder, da die Evangelien das Karfreitagsgeschehen sogar nach Tageszeiten genau überliefern. Meist werden die ersten Leidensstationen der Nacht *Gebet am Ölberg* oder *Gefangennahme* für das ganzseitige Bild ausgewählt, seltener sind auch die weiteren Episoden mit kleinen Bildern illustriert. Ungewöhnlich ist daher in der Quartausgabe die ganzseitige *Kreuzigung*, die in einer vollständigen Folge erst zur Non der Passion vorkommen dürfte (vgl. Abb. 118). Im

²⁵⁹ Der Meister der Grandes Heures Royales und der Meister der Apokalypsenrose haben jeweils drei Metallschnitte der *Ölmarter* entworfen. Pichores Werkstatt lieferte drei Varianten für Vostre (1505), Eustace (1509) und die Brüder Hardouin (1509). Das *Giftwunder des Johannes* wurde ebenfalls in drei Varianten von Pichores Werkstatt ab 1505 für die Brüder Hardouin, 1508 für Simon Vostre und 1512 für Jean de Brie entworfen.

Kanon französischer Stundenbücher hat das Bild seinen traditionellen Platz vor den Horen des Heiligen Kreuzes, in denen das gleiche Geschehen meditiert wird und in vollständig illustrierten Texten auch die gleichen Bilder erhalten kann.²⁶⁰ An dieser Stelle verwendeten Pichore und de Laistre in ihrem ersten Druck etwas unglücklich denselben Metallschnitt, was dem allgemein gültigen Prinzip der verbindlichen Textkennzeichnung durch Bilder widerspricht.

Diese auffällige Abweichung von der herkömmlichen Ikonographie hatte bei Pichore und de Laistre vermutlich dekorative Gründe und bietet im Vergleich mit dem zweiten Druck in Oktav einen Hinweis darauf, daß ihnen an einer möglichst vollständigen Bebilderung mit Metallschnitten ihres eigenen neuen Stils gelegen war, zu denen die Kreuzigung gehört. Der Oktavdruck zeigt zur Passion nämlich das übliche Thema der *Gefangennahme Christi* in einem Metallschnitt gleichen Stils, der dort zum ersten Mal vorkommt (Abb. 109). Die mit Pichores Buchmalerei korrespondierende Bildfolge wird folglich im April 1504 noch nicht vollständig gewesen sein. Daher mußten Pichore und de Laistre ohnehin auf zwei Bildplatten nach Entwürfen des Meisters der Apokalypsenrose zurückgreifen, die sie von Simon Vostre übernahmen. Eine weitere Übernahme aus Vostres älterem Fundus war vermeidbar, wenn man in Kauf nahm, den Passionstext mit der *Kreuzigung* immerhin angemessen, wenn auch gegen die Konvention zu illustrieren.

VI.2.4 Mariengebete

Die Position der Mariengebete folgt in den Stundenbuchausgaben von Pichore und de Laistre unterschiedlichen Textformularen. In der Oktavausgabe schließen die Mariengebete als eigene Textgruppe an die Passionsperikope an. Dagegen sind die Mariengebete *Obsecro te*, *O Intemerata* und *Stabat Mater* in der ersten Ausgabe erst im Anschluß an das Trinitätssuffragium eingefügt.²⁶¹ Wie Litanei und Kalender folgen diese einem Textformular, das von Pigouchet und Vostre schon 1496 verwendet wurde.

In der Septemбераusgabe steht wie üblich das *Obsecro te* am Anfang. Bei Handschriften suchen Forscher in diesem Gebet nach der Wendung *famulo* beziehungsweise *famulae*, die einen willkommenen Hinweis auf das Geschlecht des Auftraggebers geben kann. Erwartungsgemäß wird in Drucken immer die männliche Form gewählt. Der Verzicht darauf, zwei Varianten anzubieten, hängt sicher damit zusammen, daß diese Möglichkeit schon beim Kopieren von Handschriftentexten seltener berücksichtigt wurde als man gern annimmt.

Das *O intemerata* war in zwei Versionen verbreitet, deren eine sich allein an Maria richtet, wogegen die zweite auch den Lieblingsjünger Johannes anspricht. In der Quartausgabe erscheint die erste, im Formular der zweiten Ausgabe dagegen die zweite Version. An diese beiden wichtigsten Gebete schließen *Stabat Mater*, *Interveniatur* und *Missus est Gabriel* an. Ein weiteres Mariengebet, das *Salve Regina*, folgt im Oktavdruck im Anschluß an die Marienstunden.

Wie schon die Perikopen sind auch diese Gebete mit kleinen Metallschnitten in der Art historisierter Initialen bebildert. Die Oktavausgabe wiederholt zum *Obsecro* ein kleines Bild der thronenden Maria mit Kind aus dem Kalender, passend zum *Stabat Mater* eine Kreuzigung und zum *Missus est Gabriel* eine ebenfalls angemessene Verkündigung. Die Gebete *O Intemerata* und *Interveniatur* erhalten kein Bild. In der Quartausgabe erhält das *Obsecro* die Verkündigung, die dort auch schon im Kalender verwendet wurde, während das *O Intemerata* wieder ohne Bild bleibt. Wie alle Kleinbilder der beiden Drucke sind diese Metallschnitte keine neuen Entwürfe, sondern nach einer Serie des Meisters der Apokalypsenrose für Vostre seitenverkehrt mit kleinen Varianten kopiert.

²⁶⁰ Seltene vollständige Bildfolgen zu den Heilig-Kreuz-Horen haben beispielsweise die Stundenbuchdrucke von Barbier und Le Rouge (1509, vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 85) und Thielman Kerver (ab 1519, vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 117-121a).

²⁶¹ Das Sonntagsgebet *Missus est Gabriel* folgt in der Aprilausgabe erst am Ende der Suffragien.

VI.2.5 Marienoffizium für den Gebrauch von Rom mit eingeschobenen Horen von Heilig Kreuz und Heilig Geist

Das Herzstück jedes Stundenbuchs ist das in acht Gebetsstunden eingeteilte Marienoffizium. Die aus dem Klostergebet in den Laiengebrauch übernommenen Gebetsstunden hat man der römischen Tageseinteilung folgend von den Nokturnen der nächtlichen Matutin und Laudes bei Sonnenaufgang über Prim, Sext und Non bis Vesper und Komplet am Abend gebetet. Beide Drucke von Pichore und de Laistre folgen einem Formular, nach dem man in Westfrankreich und gegen 1500 auch in Paris gern die Horen von Heilig-Kreuz und Heilig-Geist einschob, die ohne Laudes auskommen. Deshalb beginnt deren Matutin nach der Marien-Laudes, während die anderen Stunden jeweils im Anschluß an die entsprechenden Marienstunden zu finden sind. Der Text besteht im wesentlichen aus Psalmen, die in Gruppen zusammengefaßt und jeweils von einer eigenen Antiphon gerahmt sind und zum Teil beigegebenen Anweisungen zufolge an verschiedenen Wochentagen zu sprechen waren. Hinzu kommen drei Lesungen aus dem Ecclesiasticus (Jesus Sirach, 24, 11-13, 15-16 und 17-20), deren Stimme der göttlichen Weisheit mit Maria identifiziert wurde. Den Abschluß bilden in beiden Ausgaben von Pichore und de Laistre wie üblich die Varianten des Marienoffiziums durch das Jahr. Die Horen des Heiligen Kreuzes und des Heiligen Geistes sind einfacher aufgebaut und kommen ohne Psalmen und Lektionen aus. Dabei haben die Tageszeiten der Kreuz-Horen eine Entsprechung in der Bibel, da sie das Passionsgeschehen von der Nacht zum Karfreitag bis zum Sonnenuntergang desselben Tages nachvollziehen.

Die Bildfolge des Marienoffiziums ergibt traditionell eine chronologische Erzählung von der Kindheit Jesu bis zu Tod, Himmelfahrt oder Krönung der Maria, die für sich als Gegenstand frommer Andacht geeignet ist. In den vorliegenden Stundenbuchdrucken richtet sich die ikonographische Abfolge bis auf kleine Abweichungen nach einem sehr geläufigen Schema. In der Quartausgabe sind *Verkündigung, Augustus mit der tiburtinischen Sibylle, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Kindermord zu Bethlehem* und *Tod Mariä* dargestellt (Abb. 104-107, vgl. Abb. 113, 115-116). Für den ikonographischen Kanon ungewöhnlich ist die Darstellung der Vision des römischen Kaisers Augustus zur Laudes.²⁶² Die *Vision des Augustus* wurde in der zweiten Ausgabe durch die an dieser Stelle übliche *Heimsuchung* ersetzt. Beide Ereignisse beziehen sich prophetisch auf die folgende Geburt des Erlösers und sind daher ikonographisch austauschbar. Ein ursächlicher Zusammenhang beider Ereignisse machte in den Ausgaben von Pichore und de Laistre auch die recht seltene Darstellung des *Kindermords zu Bethlehem* zur Vesper anstelle der üblichen *Flucht nach Ägypten* und des *Marietods* statt der *Marienkronung* möglich und verständlich.

Durch den Einschub der Horen von Heilig-Kreuz und Heilig-Geist wird in beiden von Pichore und de Laistre verwendeten Textformularen die schlüssige Bilderzählung nach der Laudes unterbrochen. Die Ikonographie ist bei diesen Texten besonders einheitlich. Wenn wie hier nur die erste Stunde ein Bild erhält, sieht man zuerst zu den Heilig-Kreuz-Stunden die *Kreuzigung* – die in der Quartausgabe wiederholt verwendet werden mußte – und zur Matutin der Stundengebete zum Heiligen Geist das *Pfingstwunder*. Jede weitere hinter die entsprechenden Marienstunden eingefügte Hore der beiden Offizien ist nur durch eine Rubrik und eine Initiale gekennzeichnet.

²⁶² Die Sibylle von Tibur zeigte einer Überlieferung des 6. Jahrhunderts zufolge dem Kaiser am Tag der Geburt Christi eine Himmelserscheinung mit der thronenden Madonna über einem Altar. Augustus, der nach diesem Bericht schon bei der Weissagung, nach ihm werde ein jüdischer Knabe herrschen, auf alle ihm bislang bezeugten göttlichen Ehren verzichtet hatte, soll daraufhin dem Kind durch die Stiftung eines Altars gehuldigt haben. Ursprünglicher Kultort dieser Legende ist die römische Kirche Santa Maria in Ara Coeli, wo sich auch ein frühes Bild des knienden Augustus vor dem Himmelsaltar befindet.

VI.2.6 Bußpsalmen mit Litanei

In den schon in der Spätantike aus dem Psalter isolierten Bußpsalmen (Psalm 6, 31, 37, 509, 101, 129 und 142 der Vulgata) äußert sich der vorherrschende Grundgedanke des Stundenbuchs, wie der spätmittelalterlichen Frömmigkeit überhaupt, denn allgegenwärtig war die Bedrohung durch einen unbußfertigen Tod, der im Jenseits Fegefeuerqualen oder gar ewige Verdammnis nach sich zog. Daher hielt man sich ständig bereit und übte Buße in der Hoffnung, diesem so wahrscheinlichen Schicksal zu entgehen. Auch eines der populärsten, täglich zu betenden Mariengebete, das in keinem französischen Stundenbuchdruck fehlt, bringt diese existentielle Befindlichkeit zum Ausdruck: Im *Obsecro te* bittet der Beter Maria darum, ihm die Stunde seines Todes mitzuteilen, damit er Zeit habe, seine Sünden zu büßen. Um das Bußgebet möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen, wurden die Bußpsalmen in die Volkssprachen übersetzt. Auch in Pichores und de Laistres Quart-Stundenbuch werden sie als eigener Textabschnitt im Anschluß an die Horen der Unbefleckten Empfängnis noch einmal auf Französisch wiederholt.

Die Heiligenlitanei schließt sich in beiden Ausgaben wie gewöhnlich unmittelbar an die sieben Psalmen an. Sie beginnt mit dem Anruf der Trinität und Marias, gefolgt von den Engeln, Erzengeln und Engelchören sowie Johannes dem Täufer für die Patriarchen. Nach den Aposteln im einzelnen und im allgemeinen folgen die nicht namentlich aufgezählten Jünger und die Märtyrer, schließlich werden einige Päpste und Bekenner aufgezählt und die übrigen in einer Fürbitte zusammengefaßt. Am Ende stehen die weiblichen Heiligen. Bemerkenswert an dieser im übrigen unspezifischen Auswahl ist aus heutiger Sicht, daß der heilige Martial von Limoges in beiden Ausgaben unter den Jüngern Jesu genannt wird. Er gehörte aber in dieser Position zu einem in Paris gebräuchlichen Formular, das für viele Stundenbuchdrucke verwendet wurde.²⁶³ Gegenüber der Quartausgabe gibt es in der Litanei der Oktavausgabe von Pichore und de Laistre nur eine Abweichung. Auf Marcellus folgt der heilige Julian anstelle von Nikolaus, der hier fehlt. Nach Bußpsalmen und Anrufungen der Heiligen folgen am Schluß dieses Textabschnitts allerlei Bitten um geistigen Beistand im Alltag sowie Fürbitten für besondere Lebenslagen.

Da die Psalmen, wie die meisten Textkompilationen des Stundenbuchs, nicht zur Illustration geeignet sind, besannen sich die Buchmaler auf die Tradition der Autorenbilder. Traditionell wurde König David, dem man diese Psalmgesänge zuschrieb, mit seiner Harfe als Büsser in der Wüste dargestellt, doch entschieden sich die Illustratoren ab etwa 1500 immer häufiger dafür, vom Anlaß seiner Buße zu berichten, der reichlich Stoff für erzählende Bilder bot: Nachdem David mit der Frau seines Soldaten Urias Ehebruch begangen und sie geschwängert hatte, ließ er Urias aus dem Feld zu sich rufen, damit er mit seiner Frau schlafen und so unwissend Davids Ehebruch vertuschen helfen sollte. Als sich der brave Urias jedoch weigerte, zu seiner Frau zu gehen, während die Kameraden im Feld lagerten, sah sich David genötigt, ihn sterben zu lassen. Bilder zeigen gerne *Bathseba im Bade*, die David vom Palast aus beobachtet. Seltener ist die in beiden Pichore-Drucken gezeigte *Briefübergabe an Urias* (Abb. 120). Die Brisanz der Situation erschließt sich nur demjenigen Betrachter, der den Inhalt des Briefes kennt. Denn David befiehlt darin seinem Feldherrn Joab, den Überbringer des Briefes in der Schlacht ungeschützt zu lassen, damit er getötet werde. Gedruckte Stundenbücher kennen auch die Darstellung der Schlacht, in der Urias getötet wird. Voll bebilderte Bußpsalmen mit einer Serie von sieben Bildern aus der Geschichte Davids bis zur Thronfolge Salomons gibt es im Stundenbuchdruck erst um 1510, während schon die typologische Bildfolge des Meisters der Grandes Heures Royales Davids Triumph über Goliath zeigt.²⁶⁴ Dieses Thema findet man häufig auch in Pariser Handschriften seit Ende des 15. Jahrhunderts. Die

²⁶³ Die Auswahl der Quartausgabe gleicht erneut dem Formular in Vostres Stundenbuch für den Gebrauch von Rom vom 20. August 1496. Auch die Litanei in dem erwähnten nach 1510 gedruckten Hardouin-Stundenbuch ist identisch.

²⁶⁴ Die vollständige Folge gibt es beispielsweise in den besonders reich illustrierten Stundenbuchdrucken von Barbier und Le Rouge mit Metallschnitten aus Pichores Werkstatt (1509, vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 85) und bei Thielman Kerver von einem eng an deutscher Graphik orientierten Entwerfer (ab 1519, vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 117-121a).

Litanei erhält traditionell kein eigenes Bild, da man sie auch in der Gebetspraxis direkt an das Sündenbekenntnis anschloß.

VI.2.7 Totenoffizium für den Gebrauch von Rom

Auch das Totenoffizium gehört zu den unverzichtbaren Bestandteilen eines Stundenbuchs und konnte wie das Marienoffizium durch unterschiedliche Antiphonen auf den lokalen Gebrauch der gewünschten Diözese eingerichtet werden.²⁶⁵ Es unterscheidet sich von den übrigen Horen dadurch, daß es nicht in Tagesstunden, sondern in mehrere Lektionen über Nacht eingeteilt ist. Auch gehörte es nicht zur täglichen Frömmigkeitsübung, sondern wurde für Verstorbene in deren Todesnacht und zu ihren Gedenktagen gebetet. Bei Sonnenuntergang rezitierte man die Vesperpsalmen, vor Sonnenaufgang die Matutin mit drei Nokturnen und schließlich das Morgenlob der Laudes bei Sonnenaufgang. Der Text besteht hauptsächlich aus Psalmen und anderen biblischen Texten, die vorrangig mit Sündenbekenntnis und Buße befaßt sind, so daß sich eine enge Verbindung zu den direkt voranstehenden Bußpsalmen ergibt, die zusammen mit der Litanei als Einleitung zu sprechen waren. Die neun Lesungen der Matutin stammen aus dem Buch Hiob.²⁶⁶

Da das Totenoffizium wiederum keine anschaulich zu illustrierenden Texte enthält, entnahmen französische Buchmaler die Gegenstände für ihre Bilder meist dem Totenkult. Solche rituellen Darstellungen kommen im Stundenbuchdruck gar nicht mehr vor. Statt dessen speist sich die Bildwelt des Totenoffiziums aus ganz unterschiedlichen Vorstellungen. Recht häufig sieht man Christi wundertätige *Auferweckung des Lazarus*, Bruder der Maria Magdalena, die sich unmittelbar mit der Auferstehungshoffnung des Betenden verbindet und auch in beiden Stundenbüchern von Pichore und de Laistre zu sehen ist (Abb. 121). Vermutlich durch die Namensgleichheit vermittelt ist eine ebenfalls verbreitete Darstellung von der Abweisung des armen, schwärenbedeckten Lazarus durch den Reichen Prasser bei dessen Gastmahl. Nicht immer zeigt das Bild auch den Ausgang der Episode, der Lazarus in Abrahams Schoß führt, während der Reiche dürstend in der Hölle leidet.

Eine andere Bildergruppe leitet sich entfernt von der Autorenbild-Tradition her. Da Lesungen des Totenoffiziums aus dem Buch Hiob stammen, wird auch im Eingangsbild nicht selten der nach zahlreichen Schicksalsschlägen vom Aussatz befallene und ausgestoßene Hiob auf einem Dunghaufen im Disput mit seinen Freunden oder seiner Frau gezeigt. Freilich sah man in ihm nicht den Autor des gleichnamigen Buches. In Pariser Stundenbuchdrucken sowie in Handschriften aus deren Umkreis findet man nach 1500 sogar umfangreiche Bildzyklen zur Hiobgeschichte.²⁶⁷ Einen unvollständigen Hiob-Zyklus mit nur drei von ursprünglich 16 Bildern vom Meister der Apokalypsenrose, die nach Vostre-Ausgaben kopiert wurden, haben beide Ausgaben von Pichore und de Laistre in den unteren Randstreifen. Darunter befinden sich auch zwei Bilder mit verwesenden Toten in einem Karner mit gestapelten Schädeln. Solche Bildgedanken waren im 15. Jahrhundert sehr verbreitet und entstanden vor dem Hintergrund einer besonders drastischen Auffassung der Vanitasmahnung.

Allegorische und makabre Vorstellungswelten finden sich auch in manchen Stundenbuch-Bildern, in denen der Tod selbst ins Geschehen eingreift, wie im Totentanz oder dem Triumph des Todes. Eine enge Verbindung besteht zwischen diesem Bildtyp und den Bordürenzyklen, die üblicherweise das Totenoffizium dekorieren. Neben dem auch bei Pichore und de Laistre vorkommenden Totentanz mit zahlreichen Tanzpaaren, die als Ständereihe ein Abbild der gesamten Gesellschaft bieten, findet man die sogenannten *Accidents de l'homme*, einen seltenen Zyklus, der das Wirken des Todes beginnend mit dem

²⁶⁵ Zur Bestimmung des liturgischen Gebrauchs vgl. Leroquais (1927) und Ottosen (1993). Zu Geschichte, Bedeutung und Bildtradition des Totenoffiziums vgl. Meiss (1968) und Bartz/König (1987).

²⁶⁶ Hiob 7, 16-21; 10, 1-7; 10, 8-12; 13, 22-28; 14, 1-6; 17, 1-3 und 11-15; 19, 20-21; 10, 18-22.

²⁶⁷ Vgl. z.B. die Hiob-Miniaturen in dem Vêrard-Druck *Vigil des Morts* (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 22. Oktober 1498, 4° T 934 (Lacombe 69)) oder den Hiob-Zyklus in einer Stundenbuchhandschrift (Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz, LM NF III, 24), beide von Jean Coene IV.

Sündenfall als besondere Version der Menschheitsgeschichte erzählt und für den Pichores Werkstatt ab 1507 Entwürfe lieferte. Einige besonders bilderreiche Stundenbücher haben auch zum Totenoffizium eine volle Bildfolge, für die allerdings im Unterschied zum Marienoffizium oder den Bußpsalmen keine geschlossene Ikonographie zur Verfügung stand, so daß die Einzelbilder aus verschiedenen Quellen zusammengefügt werden mußten. Der erste Zyklus dieser Art wurde von Pichores Werkstatt 1509 für Jean Barbier und Guillaume Le Rouge entworfen (Abb. 220-230).

Die in beiden Drucken von Pichore und de Laistre dargestellte *Erweckung des Lazarus* durch Christus kommt in Pariser Drucken und Handschriften bis zu dieser Zeit selten vor. In flämischen Kodizes hingegen war das Thema überaus beliebt. Das Bild hat an dieser Stelle seinen Ursprung wahrscheinlich in einer Entsprechung im Text, in der Antiphon *Qui lazarum resuscitasti*. Im Stilkreis der Drucke von Pichore und de Laistre tritt die *Erweckung des Lazarus* zum Totenoffizium recht häufig auf und beginnt sowohl im Stundenbuchdruck als auch in Handschriften andere Bildthemen zu verdrängen.

VI.2.8 Suffragien und Fürbitten

Wie Kalender und Litanei bieten die Suffragien die Möglichkeit lokaler, bei Handschriften auch individueller Heiligenauswahl. Angesichts der Unterschiede zwischen Büchern gleichen Gebrauchs stellt sich die Frage, ob Pariser Buchhändler ihren Käufern – beispielsweise durch Einfügen anderer Lagen oder Doppelblätter – eine Auswahl bei der Zusammenstellung der Bücher boten. In Pichores und de Laistres Stundenbüchern wäre ein solcher Austausch wie schon im Kalender auch in den Suffragien möglich, denn der relevante Teil der Fürbitten nimmt in der Quartausgabe eine und in der Oktavausgabe genau zwei Lagen ein.²⁶⁸ Die Suffragien folgen der gleichen hierarchischen Ordnung wie die Litanei, doch ist die Auswahl der Erzengel, Apostel, Märtyrer, Bekenner und der weiblichen Heiligen deutlich kleiner. Alle Suffragien bestehen aus je einer Antiphon, einem Vers, einem Respons und einem Gebet an Gottvater. Am Anfang wird die Trinität in drei Abschnitten an Gottvater, Christus und den Heiligen Geist angerufen. Es folgt das heilige Angesicht des Herrn, woran sich in der Aprilausgabe die drei großen Mariengebete anschließen. In beiden Ausgaben folgen nun Michael für die Erzengel und Johannes der Täufer für die Patriarchen und Propheten. Die Apostel sind durch Johannes, Peter und Paul sowie Jakobus vertreten, um schließlich in einem gemeinsamen Suffragium angerufen zu werden. Dann kommen die Märtyrer mit Stephanus, Laurentius, Christophorus, Sebastian und einem gemeinsamen Anruf aller Märtyrer. Die Bekenner sind Nikolaus und der in Frankreich erst um 1500 verehrte Claudius, der in gedruckten Stundenbüchern sehr häufig vorkommt und ein längeres Suffragium hat, gefolgt von Antonius Abbas. Nur in der späteren Oktavausgabe sind an dieser Stelle Rochus und Julian eingefügt. In der Quartausgabe ist das Rochus-Suffragium auf der letzten Druckseite über dem Kolophon überraschend herausgehoben, während Julian fehlt.²⁶⁹ Im Kalender erscheint Rochus nur in der Quartausgabe am 16. August als *Rochonis episcopus*. Die Stellung des Heiligen in der Quartausgabe ist bemerkenswert, erlaubt aber keine konkreten Schlüsse auf die Bestimmung des Buches, denn der Rochuskult verbreitete sich europaweit schon seit etwa 1480, und die erste französische Übersetzung einer Rochusvita erschien in Paris 1495.²⁷⁰ Den Abschluß der Suffragien bildet in beiden Drucken die gleiche Auswahl der heiligen Frau-

²⁶⁸ In Lage I befinden nur das verbindlich vorkommende Trinitätssuffragium und die Mariengebete. Der Rest der Suffragien füllt die acht Folia von Lage K.

²⁶⁹ Man findet ihn aber in beiden Kalendern am 27. Januar und in etwas unterschiedlicher Position in der Litanei.

²⁷⁰ Vgl. Heinrich Dormeier: St. Rochus, die Pest und die Imhoffs in Nürnberg vor und während der Reformation. Ein spätgotischer Altar in seinem religiös-liturgischen, wirtschaftlich-rechtlichen und sozialen Umfeld, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1985, S. 7-72. Die anonyme Heiligenvita *Acta breviora* wird um 1430 datiert und ist wohl in der Lombardei entstanden. Im Druck erschien sie erst 1483 in Köln. Dieser Text wurde von dem Pariser Karmeliter Jean Phelipot 1494 ins Französische übersetzt (*La vie, légende, miracles et oraisons de Monseigneur saint Roch, rééditées avec notes sur l'édition de 1494* par M. J. de Roquette. m. Luthard. Paris 1917). Ein gleichnamiger Bischof von Autun, der schon früher verehrt und häufig mit dem Pestheiligen Rochus aus Montpellier verwechselt wurde, scheint auch hier im Titel mit episcopus gemeint zu sein, während die Antiphon eindeutig den Pest-Heiligen anruft.

en: Anna, Maria Magdalena, Katharina, Margarete, Barbara und Apollonia. Einen volksnahen Aspekt verleihen den anschließenden Fürbitten, Gebeten und religiösen Anweisungen ihre französischen Rubriken, obwohl die Texte selbst in Latein gedruckt sind. Diese Mischung ist in gedruckten Stundenbüchern üblich.

Suffragien werden in französischen Stundenbüchern traditionell mit kleinformatigen Textbildern ausgestattet oder auch gar nicht illustriert. Nur in besonders prachtvollen Handschriften hat man diese Fürbitten ganzseitig bebildert, während im Druck nur die 1509 in Pichores Werkstatt fertiggestellte Metallschnittserie für Barbier und Le Rouge große Suffragienbilder hat.²⁷¹ In Pariser Stundenbuchinkunabeln war in der Regel das Trinitätsuffragium mit einer ganz- oder halbseitigen Graphik als Markierung des gesamten Textabschnitts versehen. Diese Kennzeichnung fehlt in beiden Ausgaben von Pichore und de Laistre. Statt dessen beginnen die einzelnen Fürbitten mit kleinen Textbildern im Stil des Meisters der Apokalypsenrose und sind nach Vostres Serie kopiert. Nicht alle Suffragien sind bebildert, was in der Quart-Ausgabe, wo Veronika, Johannes der Täufer, Magdalena, Katharina und Barbara unebildert blieben, wohl mit dem sehr engen Satz zu 31 Zeilen zusammenhängt, der bei den kurzen Texten für vollzählige Bilder keinen Raum ließ. In der Oktavausgabe fehlen nur Bilder für Julian und Rochus. Selbst in der Quartausgabe, in der sein Suffragium einzeln auf der letzten Druckseite steht und das Platzargument nicht greift, gibt es für Rochus kein Bild, obwohl in Vostres Bestand sowohl für Julian als auch für Rochus Platten verfügbar waren.²⁷² Es bleibt ungewiß, warum Pichore und de Laistre diese Bilder nicht kopieren ließen. In beiden Ausgaben sind zudem alle in den Suffragien auftauchenden Metallschnitte Wiederholungen aus dem Kalender. Ein Kreuzigungsbild markiert in der Quartausgabe ein eingeschobenes Christusgebet, für das Papst Bonifatius besonderen Ablass gewährt haben soll.

VI.2.9 Offizium der Unbefleckten Empfängnis, französische Bußpsalmen und Horloge de la Passion in der Quartausgabe

Nur ein kleines Textbild mit der *Beweinung Christi* kündigt auf fol. L5 der Quartausgabe das Offizium der Empfängnis der heiligen Jungfrau Maria an, das wie die Horen von Heilig-Kreuz und Heilig-Geist nur sieben Gebetsstunden hat und mit diesen gelegentlich ins Marienoffizium eingeschoben wird. Die einzelnen Stunden sind hier wie meist auch sonst nicht illustriert.

Im Anschluß an das Empfängnisoffizium befinden sich drei volkssprachliche Texte. Ein Textbild von Christus als Weltherrscher, das schon zur Illustration des Trinitätsuffragiums verwendet wurde, leitet die französische Übersetzung der Bußpsalmen ein, die am Ende des Buches zusätzlich zu der üblichen lateinischen Version angefügt sind. Darauf folgen das Gebet *Sire dieu, createur du ciel et de la terre* und die *Horloge de la Passion*. In vierundzwanzig Stunden wird in diesem seltenen Andachtstext die Passion Christi vom Abendmahl um sieben Uhr abends bis zur Grablegung am folgenden Tag nachvollzogen. Solche Meditationen sind vor dem Hintergrund einer Passionsmystik zu sehen, die das Mitleiden der Schmerzen Christi oder in anderem Zusammenhang auch Mariens zur religiösen Übung für Laien erhob. Allerdings bietet der knappe Text nur reine Erzählung ohne Gebete. Den Abschluß des Quart-Stundenbuchs bilden drei Texte auf der letzten Druckseite: das Christusgebet *Mon createur, redempteur et vray pere*, das Rochus-Suffragium und das Kolophon.

²⁷¹ In Pichores Umkreis findet man ganzseitige Suffragienbilder z.B. im *Stundenbuch des Henri IV.* (Bibliothèque nationale, lat. 1171) vom Meister von Petrarcas Triumphen, sowie Miniaturen aus Pichores Werkstatt in den Stundenbüchern in Trier (Domschatz, Hs. 73), New York (Pierpont Morgan Library M. 813) und Paris (Bibliothèque nationale, lat. 923). Vgl. auch Bourdichons Miniaturen der *Grandes Heures d' Anne de Bretagne* (Bibliothèque nationale, lat. 1171), Poyers Miniaturen im sogenannten *Stundenbuch Heinrichs VIII.* (New York, Pierpont Morgan Library, H.8) oder Fouquets *Stundenbuch des Etienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé, ms. 71).

²⁷² Die Platte mit Julian gehört zu Simon Vostres erster Serie, die der Meister der *Grandes Heures Royales* um 1491 entworfen hat. Der Metallschnitt mit Rochus stammt aus der Serie vom Meister der Apokalypsenrose für Simon Vostre.

VI.2.10 Die sieben Gebete des Heiligen Gregor und ein französisches Gebet in der Oktavausgabe

Nur in der Oktavausgabe findet man die Gebete des heiligen Gregor, die durch ein Textbild mit der *Gregorsmesse* gekennzeichnet sind. Das anschließende Gebet *Mon benoit dieu* ist durch ein kleines Bild und eine dreizeilige Initiale hervorgehoben. Die Initialhierarchie ist an dieser Stelle inkonsequent, da dieser Text nach dem wichtigsten Incipit, der Matutin des Marienoffiziums, die größte Initiale, im Unterschied zu den übrigen Haupttexten aber kein ganzseitiges Bild erhalten hat. Der nach Vostres kleinem Metallschnitt vom Meister der Apokalypsenrose kopierte *Gottvater mit Sphaira* wurde bereits in den Suffragien verwendet.

VI.3. DER BORDÜRENDEKOR

VI.3.1 Technische Aspekte der Randzier

Im Stundenbuchdruck bestehen die Bordüren aus mindestens vier einzeln zu montierenden Elementen für die vier Seiten des Textrahmens, die aufgrund ihrer unterschiedlichen Maße verschiedene Dekor- und Bildgelegenheiten bieten. Tatsächlich sind die Bordüren aber fast immer aus weit mehr als vier Platten zusammengesetzt. Die Bordürenmaße orientieren sich an der Textspiegelproportion, so daß sich die Randstreifen von einer hohen Basis über etwas weniger breite Außenbordüren zu schmalen Zierstreifen nach oben und zum Falz verjüngen.²⁷³ Die Abmessungen der Bordürenplatten sind mit gewissen Abweichungen in allen Pariser Druckereien genormt. Diese hängen letztlich von den naturgegebenen Maßen der Tierhaut ab. Beim Falten entstehen daraus unterschiedliche Blattmaße, die jeweils weitgehend einheitliche Textspiegelformate hatten. Maßgeblich für die Bordürenplatten war das Oktav. Speziell für Quartdrucke geschnittene Bordürenplatten gab es zunächst nicht. Vermutlich hielt man diesen Aufwand nicht für nötig, da sich Quartbordüren aus kleineren zusammensetzen ließen. Ein technisches Grundprinzip dieser Randzier ist die durch standardisierte Maße und Proportionen ermöglichte Variation der Zusammenstellung.

Platz für erzählende Darstellungen boten vornehmlich die Außenbordüren sowie die breiten Randstreifen am Fuß der Seite, die in Anlehnung an ähnlich genutzte Bildfelder in Handschriften *Bas-de-page* genannt werden. In den Außenbordüren finden je nach Format entweder vier oder fünf hochrechteckige Bildchen Platz, aus denen die Historien zusammengesetzt sind. In manchen Serien anderer Verleger waren die kleinen Einzelbilder in Zweier- oder Dreiergruppen fest montiert. In den Ausgaben von Pichore und de Laistre erscheinen dagegen alle Platten frei kombinierbar. In Ausnahmefällen findet man die Platten des *Bas-de-page* auch oberhalb des Textspiegels. Diese Verzerrung der Proportion beschränkt sich aber in der Regel auf den Kalender, dessen Gestaltung ohnehin von den übrigen Textseiten abweicht. Dies ist in der Oktavausgabe der Fall. Die Platten für das *Bas-de-page* sind querrrechteckige Bildfelder, die in den Entwürfen des Apokalypsenmeisters in der Regel durch kleine Bögen in zwei bis drei Bildfelder unterteilt sind. Einige Bildfolgen beschränken sich auf die Außenbordüren, andere Serien nutzen sowohl die äußeren Randstreifen als auch das *Bas-de-page*.

Die für die zweite Ausgabe von Pichore und de Laistre noch um einige Platten vermehrte Bordürenausstattung besteht aus 152 verschiedenen Druckstöcken, wobei die unteren Bordürenfelder mit 23 Platten geringer variiert wurden als die Außenbordüren, für die 87 verschiedene Motive verwendet wurden. Um den Eindruck größter Vielfalt zu erreichen, haben Pichore und de Laistre bis auf wenige Ausnahmen jede Platte zunächst einmal verwendet, bevor sie eine Wiederholung zuließen, so daß das Material beim Blättern noch umfangreicher erscheint, als es tatsächlich ist. Dabei gingen sie bei der Oktavausgabe sorgfältiger vor als beim Vorgängerdruck.

Das Konzept der Seitengestaltung ist in beiden Drucken auf einen geschlossenen Gesamteindruck berechnet, der im Quart durch die breiteren Bordüren besonders zur Wirkung kommt. Die durch kleine Rahmenstreifen verstärkten Bordüren zum seitlichen Schnitt erheben sich wie Pilaster über Konsolen, denen

²⁷³ Vgl. z.B. Bartz/König (1998, S. 63 ff. mit Schemazeichnung der üblichen Blattaufteilung und Festlegung des Textspiegels).

zum Falz ein zarteres Echo gegenübergestellt ist. Oben und unten schließen fein gearbeitete Zierstreifen die Rahmung. Wie ein symmetrisches architektonisches Gefüge bietet sich schließlich jede Doppelseite dar. Dabei entsteht durch den besonders hohen Schriftspiegel eine elegante Wirkung, verstärkt durch die kleinen Bogenfelder mit geschwungenen Eselsrücken, die als Bekrönung auf alle Außenbordüren gesetzt sind.

Da man nicht über Quartbordüren verfügte, erforderte der Bordürendekor der Aprilausgabe besonderes Geschick im Umgang mit den standardisierten Plattenformaten.²⁷⁴ Am Seitenfuß gestaltete sich die Aufgabe recht günstig, da eine Platte im Oktavmaß kombiniert mit einem gekürzten Falzstreifen und einer weiteren sehr kleinen Platte aus dem Fundus eines Oktavdrucks genau das erforderliche Maß ergab, das allerdings nach oben und unten noch von schmalen Stegen gerahmt wird. Auch für die Außenbordüren benötigte man ein neues Ensemble sehr schmaler Platten, die zu beiden Seiten der Oktavbordüren eingefügt wurden, um den Satzspiegel zu füllen. Diese sind meist sehr sorgfältig zusammengesetzt. Beispielsweise scheint zu beiden Seiten mancher Bordürentextfelder im Randstreifen das aufgerollte Ende eines Schriftbands über den Randstreifen gelegt zu sein. Gelegentlich treten durch weniger detailgenaue Arbeit irritierende Wirkungen auf, wenn beispielsweise im Quart-Stundenbuch kleine Giebelfelder, die geeignet sind, Bilder mit sinnvoller Wirkung zu bekrönen, nachlässig darunter gesetzt und von Schriftrollen gerahmt wurden, die als sinnvolle Rahmung zu Textfeldern gehören. Auch sind die seitlichen Ornamentstreifen stellenweise ohne Rücksicht auf den Rapport gegenläufig nach rechts und links ausgerichtet. Für die Falzstreifen verzichteten die Drucker darauf, dem neuen Buchmaß Rechnung zu tragen. Statt dessen kombinierten sie jeweils zwei Platten, die auch als obere und innere Bordüren für Oktavdrucke verwendet werden konnten. Die oberen Bordüren haben zwar das gleiche Maß, aber eine ganz andere Wirkung, da durchweg Ornamente ohne Begrenzungslinie verwendet wurden, so daß die Seiten nach oben mit sehr fein geschnittenen herausstehenden Zierelementen bekrönt sind.

Die Unterschiede im Bordürendekor zwischen dem Quart- und dem Oktavdruck bestehen vornehmlich in den Vorgaben des Formats. Insgesamt mußten in der Oktavausgabe viel weniger Platten zusammengefügt werden, um die Bordüren zu füllen, da die einzelnen Elemente auf diesen Textspiegel berechnet waren. Viele Platten haben genau die Breite des Textspiegels beziehungsweise die Höhe des Satzspiegels, so daß sie sich mühelos zu einem Rahmen fügen.

Zugunsten des ästhetischen Gesamteindrucks wurden die Bilder formal oft vereinheitlicht. Beispielsweise haben alle nach Vostres Material kopierten kleinen Metallschnitte das gleiche Plattenmaß. Sie sind mit Bögen über zarten Konsolen überfangen, die auf kleinen Säulen am Plattenrand wie an einer Wand verankert zu sein scheinen. Zusätzlich erscheinen sie alle vor punziertem Grund. Auch unzusammenhängende Bildplatten ließen sich in den hier besprochenen Stundenbüchern daher gut kombinieren.

VI.3.2 Ornamentbordüren im Renaissancestil

Nachdem der Meister der Apokalypsenrose den Bordürenschnuck der Pariser Stundenbuchdrucke mit zahlreichen Bildzyklen und stilistisch passendem spätgotischem Ornamentdekor zu hoher Blüte gebracht hatte, trat zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein Stilwandel ein. Dekorationselemente der humanistisch geprägten Buchkunst Italiens nahmen zeitgleich Einfluß auf den Dekor von Handschriften und Drucken. Dem neuen Empfinden entsprachen im Stundenbuchdruck größere ornamentale Bordürenplatten mit typischen Renaissanceelementen wie Kandelabern, kletternden Putten und Festons, die zusammen mit den neuen Bildplatten zuerst in den beiden Drucken von Pichore und de Laistre verwendet wurden.

²⁷⁴ Die an herkömmlicher Buchkunst orientierte Seitengestaltung ist hier nicht ganz konsequent durchgeführt. Das Plattenmaß für die oberen und inneren Bordüren ist nämlich in der Breite identisch, und auch die Höhe der Bas-de-Page-Bilder gleicht der Breite der Außenbilder, so daß das größere Maß unten nur durch Anstücken mehrerer Ornamentstreifen erreicht wird.

Das Erscheinungsbild der Drucke wandelte sich aber nicht abrupt, sondern verlor mit der Einführung des Renaissancedekors sein einheitliches Stilgepräge. Zwar wurden neue Bordürenserien fortan nur noch vereinzelt in der Werkstatt des Meisters der Apokalypsenrose in Auftrag gegeben, doch haben alle Verleger die existierenden spätgotischen Bilderserien mit den neuen Ornamentplatten zu einem Stilgemisch kombiniert.

Bis nach 1520 wurden Bordürenfolgen dieses älteren Meisters im Pariser Stundenbuchdruck verwendet. Pichore und de Laistre ließen beispielsweise bis zum September 1504 sogar Kopien nach dessen Zyklen vervollständigen, die in der Aprilausgabe nur fragmentarisch vorhanden gewesen waren. Dabei äußert sich das veränderte Dekorinteresse vor allem darin, daß sie kaum noch Mühe darauf verwendeten, die Bildfolgen als folgerichtige Historien mit passenden erläuternden Bildunterschriften zu setzen. Statt dessen scheint man den Zyklen nun vornehmlich dekorativen Wert beigemessen zu haben, weshalb falsche Chronologie und Unvollständigkeit offenbar nicht als störend empfunden wurden.

Aus heutiger Sicht ist kaum begreiflich, warum Pichore und de Laistre – ebenso wie die Brüder Hardouin – selbst bei neu zu schneidenden Platten, die für kleine Bilder in Bordüren und zu untergeordneten Textanfängen vorgesehen waren, keine zeitgemäßen Entwürfe anfertigen, sondern mit kaum geringerem Aufwand ältere kopieren ließen. Rechtliche Hindernisse konnten sie nicht von der Verwendung fremder Erfindungen abhalten, da ein Bewußtsein für Urheberrecht in dieser Zeit erst allmählich entstand, wie die ersten Privilegien für Druckerzeugnisse 1511 an Albrecht Dürer und ab ca. 1520 auch im Pariser Stundenbuch belegen. Verwunderlich bleibt dieses Verfahren aber dennoch angesichts des entschiedenen Neuerungswillens, der bei Pichore und de Laistre die Hauptbilder und Teile des Bordürendekors bestimmt. Anscheinend stand diesem Drang nach Neuerung die Forderung des schnell gewachsenen konkurrierenden Marktes entgegen, der den Buchgestaltern keine Zeit ließ, für die neuen Ausgaben vollständige neuartige Randzier zu produzieren. Zugleich wird deutlich, daß der Vielfalt höherer Wert beigemessen wurde als der homogenen Gestalt, denn bis Mitte der 1520er Jahre erreicht der Buchdekor nicht wieder eine so einheitliche Ästhetik wie um 1500 beim Meister der Apokalypsenrose. Offenbar entschieden sich Pichore und de Laistre dafür, vorrangig den hierarchisch wichtigsten Dekor – die Hauptbilder – durch den neuen Stil hervorzuheben.

Die Ornamentik in Pichores und de Laistres Stundenbuchdrucken fand Anregungen in italienischen Handschriften und Drucken, die größtenteils um die Jahrhundertwende nach Frankreich kamen. Sehr Ähnliches findet man etwa im neapolitanischen Bordürenstil des *Stundenbuchs Friedrichs III. von Aragon* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 10532) mit Miniaturen von Jean Bourdichon. Die zwischen 1501 und 1504 entstandenen Bordüren werden Friedrichs Hofilluminator Giovanni Todeschino zugeschrieben, der ihn nach Ansicht von Avril und Reynaud 1501 ins Tournoner Exil begleitet hat, wo er mehrfach mit Bourdichon zusammenarbeitete.²⁷⁵ Die 138 von Georges d'Amboise aus der Bibliothek des 1504 verstorbenen Friedrich III. erworbenen Manuskripte waren bald seinen eigenen Illuminatoren zugänglich. Ein herausragender französischer Vertreter des italienischen Bordürenstils war der in Diensten des Kardinals stehende Jean Serpin, der ab 1502 in Rouen nachweislich den verlorenen zweiten Band der *Civitas Dei* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 2070), die *Epistolae* des Seneca (Paris, Bibliothèque nationale lat, 8551), die *Antiquitates Judaicae* (Paris, Bibliothèque Mazarine ms. 1581) sowie einen *Orosius* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 41) illuminiert hat. Während das einzige Bild des *Seneca* von Robert Boyvin stammt, haben die drei anderen Kodizes Miniaturen von Pichore.

In den Bordüren zum Frontispiz des *Flavius Josephus* (Abb. 10) und des *Seneca* sind die Putten auf ähnliche Weise in das Ranken- und Kandelaberwerk eingefügt wie in den Ornamentplatten der Drucke von Pichore und de Laistre. Vergleichbar sind auch die kleinen Blütenmotive oder geflügelten sphinxartigen Figuren. Sogar der mit winzigen Goldpunkten gesprenkelte dunkle Grund der Handschriftenbordüren gleicht in der Wirkung den punzierten Platten im Druck. Textseiten mit solchen Bordüren hat der *Orosius* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 41). Die neu eingeführten Ornamentplat-

²⁷⁵ Avril/Reynaud (1993, Nr. 163, S. 296-297) nennen ein weiteres Beispiel der Zusammenarbeit beider Künstler in einer Handschrift mit Gebeten des Leonardo Corvino, *Officia octo* (London, British Library, Add. 21591).

ten sind allerdings nicht alle im gleichen Maße von Renaissanceformen bestimmt. So zeigt die Gegenüberstellung älterer Grotteskenranken im Stil des Meisters der Apokalypsenrose mit einer neuen Bordüre auf einer Doppelseite der Oktavausgabe (Abb. 99), daß sich die Blatt- und Blütenformen weitgehend gleichen und nur die Grotteskenfiguren durch Putten und Kandelaber ersetzt wurden. Einheitlich mit großen Ornamentbordüren dekorierte Doppelseiten sind in beiden Drucken die Ausnahme.

Ein Charakteristikum dieser Dekorplatten, denen man in Pichores und de Laistres Drucken zum ersten Mal begegnet, besteht in der konsequenten Hervorhebung der Ornamente vor dunklem Grund, der durch Punzierung aufgelockert wird. Diese Eigenart ist jedoch kein Novum, denn schon seit 1498 wurden in Drucken von Pigouchet für Vostre die genrehaften Szenen, Grottesken und Ranken vom Meister der Apokalypsenrose auf solchem Criblégrund angelegt. Vorbilder boten toskanische Drucke, in denen schwarzgrundige Bordüren – allerdings ohne Punzierung – schon in den 1480er Jahren beispielsweise von Baccio Baldini verwendet wurden. Während der Meister der Apokalypsenrose nur den dunklen Hintergrund übernahm und ansonsten dem spätgotischen Formenrepertoire verhaftet blieb, scheint man in Pichores Werkstatt erneut auf italienische Drucke zurückgegriffen zu haben, denen man nun auch den Renaissancedekor entlehnte. Noch engere Vergleichsbeispiele für Pichores und de Laistres neuen Stil bieten die Ornamentformen im Handschriftendekor von Jean Serpin. Als erster französischer Künstler beherrschte der Rouennaiser Bordürenspezialist Buchdekor italienischen Typs, wahrscheinlich ohne selbst in Italien gewesen zu sein. Dagegen konnte der Meister des *Missale della Rovere*, der um 1485 in Tours das von Jean Poyer ausgemalte *Briconnet-Stundenbuch* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78) mit italienisierender Randzier anderen Typs versah, auf eine lange Arbeitserfahrung in Italien zurückgreifen.

Häufigere Kooperationen zwischen Serpin und Pichore, die den Rouennaiser Dekorspezialisten nach Paris gerufen hätten, lassen sich über die Aufträge von Georges d'Amboise hinaus nicht nachweisen. Allerdings findet man seinen Bordürenstil vereinzelt noch später in hoher Qualität in Stundenbüchern aus Pichores Werkstatt, so zur Johannesperikope im *Barberini-Stundenbuch* (Vatikan, Codex Barberinus latinus 487) oder in dem sehr kleinen *Stundenbuch der Maria Stuart* (Abtshausen, Herzogliches Haus Württemberg) und in einem Stundenbuch in London (British Library, Add. 35215), wo Renaissancezier auf hellem und dunklem Grund mit illusionistischen Blumenbordüren flämischen Typs bzw. traditionellem Kompartimentdekor abwechselt.

Renaissancebordüren eines ähnlichen Typs erhielt um 1501-1503 das als Spätwerk von Poyer ausgemalte *Lallemant-Missale* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 495).²⁷⁶ Später erhielt verwandten Dekor eine Gruppe von Stundenbüchern, die Myra Orth der zwischen dem Loiretal und Paris tätigen sogenannten 1520er-Werkstatt zuschrieb. Den Meister der Getty-Episteln (Los Angeles, Getty-Museum Ms. Ludwig I 15), den Orth als zentrale schöpferische Kraft der Werkstatt definiert hatte, verband Guy-Michel Leproux jüngst überzeugend mit dem in Paris dokumentarisch zwischen 1515 und 1546 gesicherten Antwerpener Maler Noël Bellemare.²⁷⁷ Der Bordürentyp ist damit über längere Zeit mit Paris verbunden, war aber offenbar auch im Loiregebiet und in Bourges nach 1500 eingeführt. Außer Serpin aus Rouen, dessen Stil für Pichores Werkstatt sicher unmittelbar einflußreich war, ist jedoch kein Illuminator namentlich bekannt.

Ein Beispiel für die Adaption solcher Renaissancebordüren in geringerer Qualität bietet die Londoner Stundenbuchhandschrift (British Library, Add. 35215), die in Pichores Werkstatt vollendet wurde, nachdem der Meister der *Chronique scandaleuse* die Ausstattung begonnen hatte. Die Bordüren der Textseiten in dieser Handschrift stammen aus Pichores Werkstatt, wie die Putten in der renaissancehaften Randzier deutlich erkennen lassen. Auch steht die gesamte Randzier den Drucken nahe, da traditionelle Kompartimentbordüren mit Blumen- beziehungsweise Kandelaberdekor neuen Stils abwechseln. Vergleicht man nun in Pichores und de Laistres Drucken die figürlichen Bordürenelemente – vornehmlich Putten – mit vergleichbaren Figuren in den großen Metallschnitten, wie beispielsweise im *Kindermord* (Abb.

²⁷⁶ Eine einzelne Kandelaberbordüre mit einem gemalten Wappen aus Poyers Werkstatt hat auch das *La Barre-Diurnale* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 762), vgl. Hofmann (2004).

²⁷⁷ Orth (1988), Leproux (2001, S. 111-143).

116), lassen sich kaum Unterschiede feststellen. Die von Spezialisten wie Serpin nur wenige Jahre zuvor in den französischen Handschriftendekor eingeführten Renaissancebordüren fanden also durch Pichore, der zudem vermutlich italienische Drucke kannte, Einzug in den Pariser Buchdruck.

Während sich der neue Stil bei Pichore und de Laistre 1504 noch auf den Ornamentdekor beschränkte, begann man in Pichores Werkstatt schon im folgenden Jahr mit dem Entwurf von Historienzyklen, die sich zunehmend profanen und halbprofanen Themen zuwandten, beispielsweise dem *Triumph des Cäsar* oder den sogenannten *Accidents de l'homme*, einer Historie vom Wirken des Todes seit Beginn der Menschheitsgeschichte. Beide kommen in Pariser Stundenbuchdrucken als Randdekor vor. Stilistisch sind diese Serien weniger entschieden von der Renaissance geprägt als die Ornamentbordüren, während der Figurenstil sie zugleich enger mit Pichores Buchmalerei verbindet.

VI.3.3 Bordürenzyklen nach Entwürfen des Meisters der Apokalypsenrose

Die erzählenden Bildfolgen in der Randzier gedruckter Stundenbücher begleiten die Texte grundsätzlich als eigene meditative und erbauliche Bildgeschichten. Einige sind aus über hundert Einzelbildern zusammengesetzt und viele mit kommentierenden Bildunterschriften versehen. Die Bilder hatten nicht die Funktion, die zum Teil sehr abstrakten und unanschaulichen Texte des Stundenbuchs zu illustrieren. Dennoch kam manchen dieser Folgen ein Platz in der Rahmung bestimmter Texte zu, ohne daß dies immer eingehalten wurde. Die Zuordnung folgte entweder sehr allgemeinen Bezügen zwischen den allseits bekannten Bildgeschichten und dem Text oder einem weniger evidenten gattungsspezifischen Dekor, das eine angemessene Verbindung zwischen Text und Bildern bestimmte. So bebildern die umfangreichen *Marienzyklen* und *Typologien* häufig das Marienoffizium und *Passionsfolgen* die entsprechenden Perikopen oder Horen, während man zu den Bußpsalmen Darstellungen der *Tugenden*, der *Sibyllen* oder der *Zeichen des Jüngsten Gerichts* vorzog und dem Totenoffizium gern einen *Totentanz* sowie eine Folge aus dem Leben *Hiobs* beigab. Während die *Monatsbilder*, *Sternzeichen* und *Heiligen* einen besonders engen Bezug zum Kalender haben, nimmt die Zuordnung der *Apokalypse*, der biblischen Historien von *Joseph* und von *Susanna* oder dem *Gleichnis vom Verlorenen Sohn* anscheinend ebenfalls Rücksicht auf Konventionen, deren gedanklicher Ursprung aber nicht unmittelbar nachvollziehbar ist.

Im Bordürendekor der Drucke von Pichore und de Laistre hat ein primär dekoratives Illustrationsverständnis die mittelalterliche Erzählfreude der Inkunabelillustration weitgehend abgelöst. Diese Neuerung ist jedoch nicht inkonsequent durchgeführt. Das Quart-Stundenbuch enthält zwar keine vollständigen Bildzyklen, einige haben Pichore und de Laistre jedoch fragmentarisch nach Folgen des Meisters der Apokalypsenrose für Vostre kopieren lassen, und drei von diesen wurden sogar für die zweite Ausgabe vervollständigt.

Eine Sonderrolle spielen in beiden Drucken die Kalenderbordüren, wo die Bilder eine direkte Beziehung zum Text haben. Zum Grundbestand auch handgeschriebener Stundenbücher gehören die *Monatsbilder* mit zugehörigen *Sternzeichen*, wobei man immer dasjenige Sternzeichen abbildete, das am Ende des Monats beginnt. Diese wurden in gedruckten Exemplaren meist ins *Bas-de-page* aufgenommen, während sie in Handschriften an unterschiedlicher Stelle stehen können. Der Zyklus folgt einer um 1500 weitgehend standardisierten Tradition, wobei unter zwei Bogenfeldern teilweise in einer gemeinsamen Landschaft links eine charakteristische Tätigkeit des Monats und rechts das Sternzeichen erscheint. Da der Kalender des Quartdrucks von Pichore und de Laistre auf 31 Zeilen so durchgeschrieben ist, daß sich immer zwei Monate auf einer Seite überschneiden, gleichzeitig aber nur ein Kalenderbild Platz findet, mußte man eine Auswahl treffen, die eher dekorative als sinnvoll veranschaulichende Funktionen erfüllt. Auf den sieben Seiten erscheinen nacheinander die traditionellen Bilder zu den Monaten Januar, April, Mai, August, Oktober, Februar und November, wobei das Februarbild den November und das Novemberbild den Dezember begleiten. In der Septemбераusgabe ist die Serie der Kalenderbilder hingegen vollständig.

Im Unterschied zu den *Monatsbildern* sind *Heiligenbilder* in den Außenbordüren, die entweder mit ihren Attributen oder in Szenen aus ihrem Wunderwirken beziehungsweise ihrem Martyrium dargestellt sind, eine Neuerung des Buchdrucks. Eine ähnlich ausführliche Bebilderung des Kalenders weist nur die bereits

erwähnte kleine Gruppe von Stundenbuchhandschriften auf, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Paris entstand und von den Neuerungen des Buchdrucks beeinflusst sein dürfte.²⁷⁸ Während die *Monatsbilder* zu einer gleichbleibenden zwölfteiligen Serie gehören, sind die *Heiligen* Einzeldarstellungen, die je nach Gewichtung des Kalenders neu kombiniert werden konnten. Aus Platzgründen konnte freilich nicht jedes Fest illustriert werden. Bei der notwendigen Auswahl haben sich Drucker auch nach dem praktischen Kriterium der Verfügbarkeit passender Bilder in ihrem Setzkasten gerichtet. Daher erhielten bei Pichore und de Laistre fast nur diejenigen Heiligen eine Illustration, die auch in den Suffragien mit den gleichen Bildern vertreten sind. Freiräume wurden mit Grottesken besetzt. In der Quartausgabe, wo pro Seite immer zwei Monate eingetragen sind, wirkt auch die Zuordnung der Heiligenbilder nachlässig, wenngleich nicht völlig willkürlich.²⁷⁹ Sinnvoller funktioniert die Bebilderung des Kalenders in der Oktavausgabe, da jedem Monat eine eigene Seite vorbehalten ist. Zwar sind auch hier nicht alle Heiligenbilder zuzuordnen und viele Bildfelder weiterhin mit Grottesken besetzt. Dennoch erscheint die zweite Ausgabe in weiten Teilen wie eine Korrektur der nachlässigen Bezüge des ersten Kalenders.²⁸⁰

In der Septemбераusgabe sind die Bordüren mit zyklischer Illustration nach dem Kalender so aufgeteilt, daß jeweils zwei Bilder mit darunterliegendem Schriftfeld für erläuternden Text Platz finden. Dieser wurde mit beweglichen Lettern gesetzt. Je nach Textmenge finden im unteren und oberen Abschluß der Bordüre entweder eine Grotteske und ein bekrönendes Ornament oder zwei Ornamente Platz. In den Perikopen sind im Quartband die ersten sechs Textseiten mit einem zwölfteiligen *Susannazyklus* bebildert, der lateinische Bildunterschriften hat.²⁸¹ Auf der letzten Textseite der Perikopen beginnt im

²⁷⁸ Vgl. Kapitel III.2.3.

²⁷⁹ Stimmig sind im Januar eine *Darbringung im Tempel* (vermutlich als Ersatz für eine fehlende *Beschneidung* zum 1. Januar) und eine *Königsanbetung*, dazu *Antonius* und *Sebastian*. Im Februar steht eine *thronende Madonna* nicht glücklich für Lichtmeß. Im März sieht man die *Verkündigung*. Im April paßt kein einziges Bild, aber *Johannes' Ölmarter* ist im Mai richtig zugeordnet, und eine *Kreuzigung* verweist wahrscheinlich auf die Kreuzauffindung. Im Juni passen *Petrus und Paulus* sowie *Margarete* und *Maria Magdalena* im Juli und *Laurentius* im August. Dort steht die Wiederholung der *Maria mit Kind* wohl ebenso wenig passend zum Fest ihrer Himmelfahrt. Erst im Dezember gibt es mit *Nikolaus* und *Stephanus* sowie mit *Christi Geburt*, die durch ein Bild der *cumäischen Sibylle* mit der Krippe zusätzlich betont wird, wieder passende Bilder. Gegenüber diesen wenigen Übereinstimmungen überwiegen die Fehler: Weder das *Ecce-Homo* noch die Wiederholung der *thronenden Maria* im März/April lassen sich Festen zuordnen. Ganz falsch sind dort auch *Maria Magdalena* und *Barbaras Enthauptung*. Auf der Doppelseite zu den Monaten Mai bis August erscheint *Apollonia* verspätet, *Jakobus* zu früh, und der *Erzengel Michael* ist ganz verfehlt. Auch zum September und Oktober können Bilder mit *Claudius*, *Christophorus*, *Apollonia* einer Pfingstszene sowie einer *Beweinung* nur auf Irrtümern beruhen, wenn man letztere nicht mit der Exaltatio crucis am 14. 9. in Verbindung brachte. Drei Bilder zum November und Dezember erscheinen einen Monat zu früh: die *Anbetung der Könige*, die *Darbringung im Tempel* und die *Versuchung des Heiligen Antonius*. Auf einer Verwechslung beruht wohl die *Enthauptung des Täufers* im Dezember, an deren Stelle die sehr ähnliche *Enthauptung der Hl. Barbara* stehen sollte, die im März nicht paßt.

²⁸⁰ Eine *thronende Madonna* im Februar und ein *Salvatorbild* im April bereiten Schwierigkeiten. Dort ist auch eine *Kreuzannagerung* nur insofern zuzuordnen, als der April häufig Oster- und Passionsmonat ist. *Jakobus* und eine *Kreuztragung* im Mai und *Christophorus* im Juli lassen sich jedoch keinem Datum eindeutig zuordnen. *Veronika*, deren Bild in der Augustbordüre steht, wird zwar tatsächlich im Juli verehrt, in diesem Kalender kommt ihr Name jedoch nicht vor. Passend eingefügt sind nun alle aus den Perikopen verfügbaren Bilder der Evangelisten zu ihren Gedenktagen. Im Februar erscheint zusätzlich ein *Apolloniamartyrium* und im März eine *Gregorsmesse*. *Claudius* ist im Juni nun richtig zugeordnet, genauso wie *Anna* im Juli, die *Enthauptung des Täufers* im August und *Michael* im September. Gegenüber der Aprilausgabe neu ist das Bild des *Hl. Dionysius*, dessen Gedenktag im Oktober des ersten Kalenders auch fehlte. Im November sieht man die *Enthauptung der Hl. Katharina*. Darüber wird Papst *Linus* mit Bild hervorgehoben, dessen Darstellung mit dem leibhaftigem Tod als einem mordenden Skelett an Totentanzbildern erinnert. Die im Dezember geköpfte Heilige ist diesmal dem Festtag am 4. entsprechend die *Hl. Barbara*.

²⁸¹ 1) Susanna entkleidet sich; 2) S. wird im Bad von zwei Ältesten beobachtet; 3) S. wird von den Alten bedrängt; 4) Die Alten beschuldigen S., ein Jüngling sei bei ihr gewesen; 5) Susannas Mann Jojakim wird von einer Volksmenge die Nachricht gebracht; 6) S. wird von den beiden Ältesten zum Tode verurteilt; 7) Die Alten reiten mit einer Volksmenge zur Hinrichtung; 8) Daniel erhebt sich und beteuert Susannas Unschuld; 9) Daniel hält eine Verteidigungsrede; 10) Daniel verhört die Ältesten; 11) Die Alten werden verurteilt; 12) Die Alten werden gesteinigt Im Quartdruck sind die Perikopen mit großformatigen Platten rein ornamental dekoriert. Die Zyklen von Susanna und dem Verlorenen Sohn finden sich versprengt erst in der zweiten Hälfte des Marienoffiziums.

direkten Anschluß das *Gleichnis vom verlorenen Sohn* aus dem Lukasevangelium mit acht Bildern und ebenfalls lateinischen Texten.²⁸² Die schon bei Vostre ab 1498 immer in direkter Folge gedruckten Zyklen gehören offenbar zusammen, obwohl eine Geschichte aus dem Alten und die andere aus dem Neuen Testament stammt, ohne daß ein geläufiger typologischer Bezug zwischen ihnen besteht. Im Anschluß an diese beiden Zyklen bergen die Bordüren zur Passion einer Bildfolge der zwölf *Sibyllen*, deren französische Bildunterschriften ihre Namen, den Inhalt ihrer Weissagung in bezug auf die Erscheinung Christi und das Lebensalter nennen, in dem sie die Vision hatten.²⁸³

Nach dem *Sibyllenzyklus* bricht auch im Oktavdruck ohne Zäsur die zusammenhängend erzählende Bordürenbebilderung auf. Fragmentarisch finden sich noch sieben Bilder eines *Passionszyklus*, vier Bilder aus dem *Marienleben* und im *Bas-de-page*, drei Bilder aus einem *Hiobszyklus* und zwei *Zeichen des Jüngsten Gerichts*.²⁸⁴ Insgesamt sind die Bordürenhistorien zwar sehr divers und unvollständig, dabei zeigt die Anordnung der Bilder aber immer noch ein Bemühen um angemessenen Bezug zum Text.

VI.4. DER BILDSEITENDEKOR

VI.4.1 Die Bildseiten der Quartausgabe

Wie im Bordürendekor vollzieht sich im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts parallel zur Gestaltung von Handschriften in Pichores Werkstatt ein ähnlicher Wandel auch im Bildseitendekor gedruckter Stundenbücher aus Paris. Im Druck ist das im April 1504 entstandene Quart-Stundenbuch von Pichore und de Laistre wiederum das erste datierbare Beispiel für diese Neuerung. Die Buchkunst des Spätmittelalters kannte drei Formen der Kennzeichnung für Textanfänge: die Rubrik, das Textanfangsbild und das Initial, wobei französische Stundenbücher Bilder stets auf die gleiche Seite plazierten wie den Textbeginn.²⁸⁵ Die den Text betitelnde Rubrik ist entgegen heutiger Lesegewohnheit meist am Ende des vorausgehenden Textes auf der Vorseite zu suchen. Vor 1504 orientierten sich auch im Druck die Bildseiten noch streng an den Proportionen des Textes. Von vierseitigen Bordüren gerahmt, wurden die Graphiken meist über vier Zeilen Text in den Textspiegel eingepaßt und mit einem darüber hinaus ragenden Bogen überfangen. Erst bei Pichore und de Laistre löste sich das Layout der Bildseiten von dieser Textbindung, um eigenständige Formen auszubilden.

Vorläufer für diese Entwicklung in Pichores Handschriften und Drucken gibt es in Manuskripten vereinzelt schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts, beispielsweise textlose Bildseiten beim Boucicaut-Meister in seinem namengebenden *Stundenbuch des Maréchal de Boucicaut* (Paris, Musée Jacquemart-André ms. 2),²⁸⁶ bei den Brüdern Limburg in den *Petites Heures des Herzogs von Berry* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 18014)²⁸⁷ oder über den Text hinausgreifende Miniaturen des Rohan-Meisters in den *Gran-*

²⁸² 1) Der Vater zahlt seinen Sohn aus; 2) Der Sohn verpraßt sein Geld im Bordell; 3) Alle wenden sich von dem verarmten Sohn ab; 4) Der Sohn bittet einen Mann, dessen Schweine hüten zu dürfen; 5) Der Sohn ißt das Schweinefutter; 6) Der Sohn kehrt demütig zum Vater zurück; 7) Der Vater veranstaltet ein Festmahl; 8) Der Vater rechtfertigt sich vor dem anderen, braven Sohn.

²⁸³ Libysche Sibylle mit einer Fackel; erythräische Sibylle mit einer Rose; cumäische Sibylle mit einer Krippe; samische Sibylle mit einer Krippe; cimmerische Sibylle mit einem Horn; europäische Sibylle mit einem Schwert; tiburtinische Sibylle mit einer Hand; delphische Sibylle mit der Dornenkrone; persische Sibylle mit einer Laterne; agrippinische Sibylle mit einer Peitsche; hellespontische Sibylle mit einem Kreuz; phyrgische Sibylle mit einem Kreuzstab.

²⁸⁴ Passion: Gefangennahme Christi, Christus vor Herodes, Kreuztragung, Kreuzannagelung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Beweinung, Marienleben: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel.

²⁸⁵ Durch die strenge Einbindung der Illustrationen in den Initialdekor unterscheidet sich die französische Tradition von der Buchkunst in den Nachbarländern. So war es beispielsweise in Gent und Brügge üblich, Stundenbüchern unabhängig vom Text auf Einzelblättern produzierte Miniaturen hinzuzufügen.

²⁸⁶ Vgl. Meiss (Bd. II., 1968); Harthan (1977, mit 2 Abb. S. 70/71).

²⁸⁷ Vgl. Meiss (Bd. III 1974); Avril/Reynaud (1993, Nr. 2 mit Abb.).

des Heures de Rohan (Paris, Bibliothèque nationale lat. 9471).²⁸⁸ Ausgehend von der Loire, insbesondere von Jean Fouquet in Tours, der beispielsweise im *Stundenbuch des Étienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé, ms. 71) verschiedene Bildformen erprobte, werden Künstler in verschiedenen Regionen seit der Jahrhundertmitte zu neuen formalen Lösungen angeregt. Schlichte illusionistische Goldrahmen, auf denen der Textanfang vom Künstler eingetragen wird, verwenden beispielsweise Jean Poyer um 1485 in einigen der von Pichore vollständig kopierten Miniaturen des *Briçonnet-Stundenbuchs* (Haarlem, Teylers Museums, ms. 78) und etwa zur gleichen Zeit unter den Malern in Bourges auch Jean Colombe in einem Stundenbuch für den Gebrauch von Rom (Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 148).²⁸⁹ Besonders erfindungsreich in der Inszenierung von Bild und Text mit kunstvollen Rahmenformen war der von Nicole Reynaud identifizierte Georges Trubert, der in unterschiedlichen Regionen Frankreichs tätig war und in Paris mit verschiedenen Malern aus Pichores Umkreis zusammengearbeitet hat.²⁹⁰

Im Quartdruck von Pichore und de Laistre werden die Formate der Graphiken, ihre Rahmenformen sowie ihr Bezug zur Rubrik und zum folgenden Text von einer Bildseite zur nächsten variiert. Das Verhältnis von Bild und Text gestaltet sich unabhängig von Bildformen und Graphikstil in drei Varianten. Traditionellen Initialdekor bieten die Bildseiten zur Matutin, Laudes, Terz, Vesper und Komplet des Marienoffiziums, zu den Heilig-Kreuz-Horen und dem Totenoffizium (Abb. 107). Unterhalb der Graphik beginnt dort der Text mit einer großen Initiale, während die Rubrik auf der vorangehenden Seite steht. Eine relativ geringe Abweichung von diesem Schema bieten die Incipits zu den Perikopen und zur Passion, wo unter dem Bild statt des Textanfangs die Rubrik gedruckt ist. Völlig textlos sind dagegen die Bildseiten zur Prim, Sext und Non des Marienoffiziums, den Heilig-Geist-Horen und den Bußsalmen (Abb. 105 und 106).

Die Graphiken dieses Drucks unterscheiden sich vorrangig durch unterschiedliche Maße und drei Formen der Rahmung. Elf Druckstöcke haben ein am Oktav orientiertes Format von maximal 122 x 81 mm. Statt traditioneller Bordüren rahmen sie blattfüllende Architekturen. Die konventionelleren Bildseiten haben in den Rahmen eingelassene Schriftfelder. Andere sind textlos. Drei Bildplatten sind mit 180 x 123 mm beziehungsweise 200 x 123 mm dagegen dem Quart angepaßt und mit schlichten Linien gerahmt.

Den ersten Rahmentyp hat der Metallschnitt mit *Augustus und der tiburtinischen Sibylle* zur Laudes des Marienoffiziums (Abb. 107). Der Rahmen um die Graphik ist als phantastische Zierarchitektur ausgebildet. Zwei Löwenfüße mit metallisch wirkenden Ranken tragen die Konstruktion wie einen kostbaren Schrein. Dessen Basis bildet ein breiter dreidimensionaler Sockelstreifen, der durch drei vorkragende Platten gegliedert ist. Zwischen den unteren beiden Sockelplatten ist ein Fries mit Rankenornamenten eingelassen, die auch wie in Metall getrieben erscheinen. Die obere Platte trägt auf jeder Seite Doppelsäulchen, deren zierliche Basen genaugenommen umgedrehte Kapitelle sind. Zwischen den schlanken, aus zwei Säulen doppelstöckig zusammengesetzten Rahmenstützen sieht man scheinbar dahinter kletternde Blattranken. Sicher könnte diese zarte Konstruktion das darüber lastende Gebälk nicht tragen, das analog zum Sockel aus drei vorkragenden Platten plastisch gebildet ist. Über einem Eierstab befindet sich eine zweite symmetrisch mit Ranken besetzte Frieszone, bekrönt von einer Muschelkalotte, unter der zwei Drachen eine Vase stützen. Auf dem mächtigen Gebälk hocken außen je zwei Put-

²⁸⁸ Vgl. Meiss/Thomas: *The Rohan Book of Hours*, Bibliothèque nationale, Paris (ms. Latin 9471). London 1973, Avril (1993, Nr.4, mit Abb. fol. 159), Harthan (1976, S. 83, mit Abb.).

²⁸⁹ Vgl. Avril/Reynaud (1993, Nr. 185 mit Abb.). Mit Rahmenformen experimentieren in Bourges auch Jean de Montluçon z.B. in den *Heures de Chappes*, (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 438, Avril/Reynaud, 1993, Nr.187 mit Abb.) oder der Meister von Spencer 6 z.B in Einzelblättern eines Stundenbuchs im Louvre (Inv. 20695a und b) oder der Meister des Lallemand-Boethius, der im Lallemand-Stundenbuch mit Poyer und Pichore zusammengearbeitet hatte, beispielsweise in der namengebenden Handschrift (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 6643).

²⁹⁰ Beispiele sind zwei Stundenbücher – Waddesdon Manor, ms. 21 (vgl. Delaissé/ Marrow/ de Wit, 1977, Nr. 21) und Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert (vgl. LM II, Nr. 51 und LM IV, Nr. C) – sowie das Sanctorale des *Breviers von René II. von Lothringen*, (Paris, Petit Palais, ms. Dutuit 42), vgl. Avril/Reynaud, 1993, S. 377-384.

ten, die in gemeinsamer Anstrengung über beide Kanten eine lange Blumengirlande herablassen. Diese wird unten von zwei weiteren größeren Kindern gehalten, die auf den Sockelrändern stehen und sich halb hinter den Säulen verstecken. Der linke Knabe hat neckisch das Bein um die Säule geschlungen, wie um deren Räumlichkeit unter Beweis zu stellen.

Das irritierende Spiel mit der plastischen Illusion läßt den Betrachter im Unklaren darüber, ob die Architekturkonstruktion flächig auf dem Blatt oder als räumlicher Gegenstand zu begreifen ist. Die Füße unter der vorkragenden Sockelplatte suggerieren eine Art Tabernakel, das man sich stehend oder von Konsolen gestützt vorstellen kann, während man unter dem Gebälk auf einen Türsturz zu blicken meint. Unterhalb der Bildplatte nämlich wiederholt sich das optische Spiel mit dem von zwei auf der Sockelplatte knienden Putten entrollten Schriftband, das zugleich oben wie ein flächiges Textfeld an den Metallschnitt grenzt. Anregungen für die Inszenierung der Incipits als *Trompe-l'oeil* gehen in Frankreich von Fouquet aus, der wiederum im *Stundenbuch des Etienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé, ms. 71) eindrucksvolle Lösungen findet. Abhängig davon, wo sich der Blick festhält, kann der Rahmen in Pichores und de Laistres Druck als Eingang in den Bildraum oder als Begrenzung in der Fläche erscheinen. Dabei wird die räumliche Wirkung durch den Anschein einheitlicher Beleuchtung von links befördert, der nach rechts Schlagschatten auf dem Grund erzeugt. Solche Effekte verwendete Bourdichon, der die plastischen Goldrahmen seiner Miniaturen gegen den Pergamentgrund mit farbigen Schatten absetzte.²⁹¹ Die Rahmentypen des Quartdrucks haben im wesentlichen drei Varianten, unter denen sich die Architekturen zur Non des Marienoffiziums, den Heilig-Geist-Horen und den Bußpsalmen dadurch unterscheiden, daß sie kein Schriftfeld enthalten. Da alle Renaissancerahmen die traditionelle Seitenaufteilung mißachten und größtenteils sogar den Satzspiegel mit Bordüren überschreiten, entsteht auf den Doppelseiten, wo Bildseiten den traditionell nach dem Goldenen Schnitt eingerichteten Textanfängen gegenüberstehen, eine disharmonische Wirkung zwischen altem und neuem Dekor.

Direkte Vorbilder für die Rahmungen in diesem Druck sind nicht bekannt. Anregungen könnten allerdings von Georges Trubert vermittelt sein, der beispielsweise in dem in den 1490er Jahren mit Pichore und dem Meister der Apokalypsenrose ausgestalteten Stundenbuch (Waddesdon Manor, ms. 21) ähnlich aufwendige architektonische Bildrahmungen mit und ohne Schriftbänder gestaltete.²⁹² Die einzelne Miniatur vom Meister der Apokalypsenrose in dieser Handschrift bietet ein Vorbild für die Putten mit schmückenden Festons und das Motiv aus zweigeteilten Säulen. Im Quartdruck von Pichore und de Laistre entstehen besonders krasse Stilbrüche bei den beiden aus Vostres Fundus übernommenen Metallschnitten dieses Vorgängers von Pichore: *Hirtenverkündigung* und *Darbringung im Tempel* sind auf der Bildplatte bereits in zierliche Bogenrahmen gefaßt und erhalten die monumentalen Renaissancerahmen des neuen Stils unvermittelt "übergestülpt".

In Pichores Handschriftenœuvre findet man die engsten Parallelen für die graphischen Renaissancerahmen in den Stundenbuchmanuskripten, die früher dem Maler von Morgan 85 zugeschrieben wurden und nach der hier vorgeschlagenen Zuschreibung in Pichores eigenem Werk aufgehen. Ein Beispiel aus den 1490er Jahren bietet das *Lallemant-Stundenbuch* (London, British Library, Add. 39641, Baltimore, Walters Art Gallery, W.459 und Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cutting fr.7) mit filigranen Rahmenarchitekturen vom Meister des Lallemant-Boethius aus Bourges, die vermutlich eine

²⁹¹ Z.B. im *Stundenbuch Heinrichs VII.* (London, British Library, Add. 35254), im *Stundenbuch Friedrichs III. von Aragon* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 10532), wo Bourdichon die Miniaturen in aufwendige Rahmen von der Hand Giovanni Todeschinos eingetragen hat und die Bordürelemente Schatteneffekte auf dem gefärbten Pergament erzeugen oder in den *Grandes Heures der Anne de Bretagne* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 9474), in deren Blumenbordüren flämischen Stils von Bourdichons eigener Hand die Pflanzen ebenfalls Schatten werfen.

²⁹² Vgl. Delaissé/ Marrow/de Wit (1977, Nr. 21). Ein massiger Bildrahmen mit hoher Sockelzone, Pilastern und einem darauf lastenden Bogen umgibt beispielsweise ohne Textfeld die Miniatur auf fol. 40v mit der *Hirtenverkündigung* zur Terz des Marienoffiziums (Abb. 110). Diese steinern erscheinende Rahmung ist den textlosen Graphikrahmen des Quartdrucks verwandt, während die *Verkündigungsm Miniatur* auf fol. 29 der Handschrift (Abb. 111) die verspielteren Architekturen von der Art der Bildseite zur Marien-Terz (Abb. 121) des Drucks vorwegnimmt.

unmittelbare Anregung für Pichores spätere Stundenbücher waren. Pichore selbst verwendete ähnliche Formen im *Stundenbuch ms. canon. liturg. 178* der Bodleian Library Oxford, wo die *Flucht nach Ägypten* von Jean Coene IV. in großem Rahmen auf Pergamentgrund textlos erscheint, während die *Verkündigung* von Pichore mit Textfeld in einem schlichteren Rahmen vor gefärbtem Pergament mit Rankendekor steht (Abb. 78 und 28).²⁹³ Auch das *Stundenbuch Morgan 85* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 85, Abb. 29, 30, 43, 64, 79, 85, 90, 97) und sogar das kleine *Stundenbuch des Kardinals de Berulle* (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 2, Abb. 32, 36, 39, 58, 76, 82) haben verwandte Rahmen. Bei den zahlreich zu nennenden Beispielen ist allerdings zu bedenken, daß der Druckdekor auch auf Pichores Handschriften zurückwirkte. Sehr deutlich illustrieren diese Wechselwirkung die Bildrahmen eines Stundenbuchs in Peterborough (Museum and Art Gallery, ms. 2, Abb. 59 und 68). Besonders erfindungsreich variierte und mit großer Sorgfalt ausgeführte edelsteinbesetzte Goldrahmen haben die Miniaturen im *Barberini-Stundenbuch*.²⁹⁴ Zwei Rahmenvarianten mit Motiven, die auch in den Drucken vorkommen, zeigt dort die doppelte Bildseite zur Matutin des Marienoffiziums (Abb. 66).²⁹⁵

Die auffälligsten Bildseiten mit der größten Abweichung vom traditionellen Initialdekor besitzt das Quart-Stundenbuch von Pichore und de Laistre zu Matutin, Prim und Sext des Marienoffiziums (Abb. 104-106). Dieser Bildseitentyp kommt gänzlich ohne Rahmen aus, da die Platten mit *Verkündigung an Maria*, *Geburt Christi* und *Anbetung der Könige* annähernd blattfüllendes Format haben und nur mit einer schlichten Einfassungslinie umgrenzt sind. Während die etwas kleinere Platte der *Verkündigung* mit der Oberkante am Satzspiegelrand ausgerichtet ist und daher unten einem vierzeiligen Incipit Raum läßt, haben die beiden Metallstiche mit der *Geburt* und der *Anbetung der Könige* volle Satzspiegelgröße und füllen die Seite ganz ohne Text. Diese Bildformen erinnern an die großen Miniaturen in Goldleisten aus Poyers *Briçonnet-Stundenbuch* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, Abb. 24, 27, 35, 38, 40, 60, 75, 89) oder die Varianten des Meisters von Petrarca's Triumpfen in den *Petites Heures* (Paris, Bibliothèque nationale, n.a. lat. 3027, Abb. 26, 62, 67), dem sogenannten *Stundenbuch des Henri IV* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1170, Abb. 77) und dem *Stundenbuch des Claude Molé* (New York Pierpont Morgan Library, M. 356, Abb. 22, 23). Pichore verwendet einfache, plastische Goldrahmen – übereinstimmend mit dem Maler aus Bourdichons Werkstatt – für die beiden Miniaturen des Gebetbuchs *Morgan 292* und die *Gefangennahme* im *Barberini-Stundenbuch*, das sonst ganz andere Rahmen hat (Abb. 21).

VI.4.2 Die Bildseiten der Oktavausgabe

Die Oktavausgabe von Pichore und de Laistre gewinnt ihre besondere buchgeschichtliche Stellung durch die einheitliche Gestalt der Bildseiten, auf denen alle Metallschnitte in zentral auf der Seite plazierte Zierarchitekturen eingefaßt sind. Die Bildrahmen gleichen im Dekor jenen des Quartdrucks, nur sind sie dem Format angepaßt schmäler und weniger aufwendig gestaltet. In dieser Hinsicht stehen sie den Stundenbuchhandschriften aus Pichores Werkstatt näher. Durch die Kombinierbarkeit der Einzelelemente entstehen verschiedene Rahmenformen, die jedoch alle aus nur zwei Varianten pro Element zusammengefügt werden konnten. Über schwere losen Volutengebilden, die neben ornamentalem Blattwerk einen oder zwei Putten beherbergen, ragt ein breiter dreidimensionaler Sockelstreifen hervor, der aus einem Ornamentfries zwischen zwei vorkragenden Platten besteht. Vor dem Fries knien wie im Quart je zwei Putten, die einen Pergamentstreifen entrollen. Die geflügelten Knaben sind beispielsweise im Rahmen des *Marietods* (Abb. 117) durch zwei Drachen ersetzt. Mit Ausnahme der Matutin des Marienoffiziums sind alle Incipits zweizeilig auf einem Schriftband untergebracht. Wie in der Quartausgabe findet man zu den Perikopen und zur Johannespassion auf der Bildseite statt des Textanfangs die Rubrik.

²⁹³ Vgl. Pächt/Alexander (1966, Nr. 827).

²⁹⁴ Vergl. König (1994).

²⁹⁵ Solche Diptychen hat Vostre um 1498 im Druck eingeführt. Er verwendete zunächst Metallschnitte vom Meister der Apokalypsenrose und erst nach 1505 auch solche von Pichore.

Eine Ausnahme bildet nur der durchgehende Sockel des Rahmens um die *Verkündigung* zur Matutin, in den kein Schriftfeld eingelassen ist (Abb. 110). Zu beiden Seiten der Graphik stehen gedrehte Säulen, die man auch in späteren Stundenbuchhandschriften dieses Stilkreises findet, beispielsweise im Stundenbuch des Kardinals de Berulle (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 2), im Petersburger Plutarch (St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Fr. Q.v.III.3) oder in den Wiener Triumphen (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2581/2582). Dem wichtigsten Textanfang kommt hier bewußt die fortschrittlichste Bildform zu. Damit war der buchkünstlerischen Tradition hierarchischer Illustration Genüge getan und zugleich das Neue als das besonders Würdige postuliert.

VII. PICHORES METALLSCHNITTSERIEN IN DEN DRUCKEN VON PICHORE UND DE LAISTRE

VII.1 ZUM PROBLEM DER DATIERUNG

Die beiden Druckausgaben von Pichore und de Laistre sind unterschiedlich bebildert. Der Quartdruck vom 5. April 1504 enthält zu Terz und Non des Marienoffiziums noch zwei Platten des Meisters der Apokalypsenrose (*Hirtenverkündigung* und *Darbringung*, Abb. 100 und 101), die wie die Kleinbilder in beiden Drucken aus dessen Serien für Vostre übernommen wurden. Alle übrigen Hauptbilder in den Druckausgaben von Pichore und de Laistre vertreten einen neuen Graphikstil, der auch die Platten der Bildrahmen und Bordüren mit Renaissancedekor bestimmt (Abb. 102-121). In der französischen Graphik des 15. Jahrhunderts hat dieser Stil keine Voraussetzungen. Enge Parallelen bieten sich dagegen in Pichores Buchmalerei, wobei sich dessen Stil nicht in reiner Form zeigt, da für die Metallschnitte Kupferstiche von Schon-gauer wie auch Holzschnitte und Kupferstiche von Dürer ausgiebig als Vorlagenmaterial ausgeschöpft wurden.²⁹⁶ Die Orientierung an deutscher Graphik betrifft nicht nur die Entwurfszeichnungen, sondern in besonderem Maß auch die graphische Technik, die sowohl die Linienkunst und das Helldunkel Schon-gauerscher Kupferstiche als auch Dürers Meisterschaft malerischer Wirkungen nachzuahmen sucht. Beides erzeugt eine Diskrepanz zu Pichores Buchmalerei, die Avril und Reynaud an des Meisters persönlicher Verantwortung für die Graphik zweifeln ließ.

Nicht nur stilkritische Vorbehalte verstellten jedoch den Blick auf Pichores Rolle im Buchdruck. Vor allem erschien die stilistische Geschlossenheit seiner Metallschnitte nicht evident, solange die Oktavausgabe vom 25. September 1504 der Handschriftenforschung unbekannt war. Die Quartausgabe ist nämlich in mehrerer Hinsicht noch recht divers gestaltet. Einerseits besaßen Pichore und de Laistre anscheinend im April 1504 noch keine vollständige Bildfolge des neuen Stils, andererseits experimentierten sie offenbar noch mit verschiedenen Konzepten und führten gleichzeitig zwei verschiedene Serien aus Pichores Werkstatt ein: Drei Platten blattfüllenden Quartformats und acht Metallschnitte in konventionellem Format für Oktavdrucke, die eingefaßt in große Tabernakelrahmen eine ganz andere Wirkung erzielen. Beide Bildformen wurden erst einige Jahre später von anderen Verlegern konsequent für die Illustration ganzer Bücher verwendet. Das Unikum des Oktavdrucks bietet dagegen in den Hauptbildern ein homogenes Stilbild. Es enthält die auf vierzehn Platten vervollständigte Oktavserie, die in dem kleineren Buchformat eine neue Folge zierlicherer Architekturrahmen erhielt.²⁹⁷ Zwar waren alle Metallschnitte dieser Oktavserie der Druckforschung längst bekannt, doch erkannte man sie nicht als zusammengehörige Serie und brachte sie nicht mit Pichore und de Laistre in Verbindung, da sie schon bald zwischen Simon Vostre und Thielman Kerver aufgeteilt und von beiden durch neue Metallschnitte vervollständigt worden waren. Da Pichore und de Laistre im Pariser Buchdruck nur im Jahr 1504 auftraten und somit zumindest als firmierende Drucker und Verleger Randfiguren blieben, produzierten die produktiven Verleger Vostre und Kerver sowie wenig später auch Hardouin im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zahlreiche Ausgaben des gleichen Stils. Zudem wurden die Metallschnittserien in Frühdrucken in der Forschung nicht als Werke unabhängiger Künstler betrachtet, sondern unmittelbar mit den Druckereien und Verlagen verbunden, in deren Ausgaben sie erschienen. Daher spielten stil-

²⁹⁶ Zum Zusammenhang zwischen Buchmalerei und Graphik in Pichores Stil vgl. König (1978, S. 158-159 und S. 213, 1988, 1992, 1994) und Avril/Reynaud (1993, Nr. 156-157, S. 282-285), die erstmals Pichores und de Laistres Quartdruck heranzogen. Zu Pichores Rolle in der Pariser Buchgraphik vgl. auch Zöhl in: Nettekoven /Tenschert/ Zöhl (2003, Bd. I, S. 336-344, Bd. II, 449-453, 534-537, 660-666, 736-741).

²⁹⁷ Wie oben erläutert hat nicht jedes Bild einen individuellen Rahmen, sondern die Architekturen wurden aus wenigen frei kombinierbaren Platten zusammengesetzt.

kritische Kriterien bei der Frage nach der Verantwortung für die Illustrationen keine Rolle. Folglich ordneten Davies und Mortimer Pichores und de Laistres Oktavserie jeweils zur Hälfte Vostres und Kervers kleineren Serien zu und zählten die drei großen Platten ebenfalls zu Vostres Fundus.²⁹⁸ Pichores und de Laistres Quartdruck vom 5. April 1504 galt hingegen als Kompilation diversen Materials für eine einmalige Kooperation, obwohl er der früheste datierte Druck mit Platten des neuen Stils ist.

Scheinbar bestätigt wurde diese Annahme durch die irrtümlich zu frühe Datierung der Drucke von Simon Vostre, dem man statt Pichore und de Laistre die buch künstlerischen Neuerungen schon für das Jahr 1502 zuschrieb. Vostres Ausgaben sind nach 1500 in der Regel undatiert, die meisten enthalten aber einen Almanach, der bereits im Jahr 1502 beginnt. In Ermangelung genauerer Angaben werden undatierte Ausgaben in Frühdruckkatalogen stets unter dem Anfangsdatum des Almanachs 1502 katalogisiert, und obwohl die Unsicherheit dieser Datierung bekannt ist, führt diese Chronologie oft in die Irre.²⁹⁹ Das erste Jahr im Almanach kann nur als das frühest mögliche Erscheinungsjahr gelten, da die Tabelle nur sehr selten und um höchstens ein Jahr nach dem Erscheinungsdatum beginnt.³⁰⁰ Datierte Drucke beweisen dagegen, daß sehr häufig ein um mehrere Jahre älterer Almanach verwendet wurde.

Daß Vostre zwischen 1502 und 1504 oder 1505 noch keine vollständige pichoreske Serie besaß, läßt sich anhand weniger datierter Ausgaben und der Stilentwicklung seiner Drucke belegen. Alle datierten Ausgaben des Jahres 1502 haben einen Almanach von 1501 und keine Platten des neuen Stils.³⁰¹ Bücher mit dem Almanach von 1502 bis 1520 erschienen also frühestens 1503 und lassen sich bis um 1506, als Vostre wieder einen neuen Almanach einführt, anhand der Stilentwicklung relativ eng datieren. Darunter beinhalten die frühesten, wohl 1503 und 1504 gedruckten, weiterhin ausschließlich Vostres Inkunabelserie vom Meister der Apokalypsenrose.³⁰² Die nächste Stufe vertreten Stundenbücher, in denen nur Metallschnitte auftauchen, die Pichore und de Laistre bereits 1504 in einer stilreinen Folge verwendeten, während sie bei Vostre mit älteren Platten gemischt werden.³⁰³ Auch die Ausgaben der dritten Stilstufe enthalten darüber hinaus nur drei weitere Platten in Pichores Stil, während Stundenbücher mit einer vollständigen neuen Folge aufgrund ihres Almanachs von 1506 frühestens in dieses Jahr datiert werden können.³⁰⁴ Kervers erste Ausgabe mit den von Pichore und de Laistre übernommenen Platten

²⁹⁸ Davies (1910, S. 289), der die Serien rein chronologisch und nicht stilistisch definierte, nennt die von Vostre aus dem Fundus von Pichore und de Laistre übernommenen Oktavplatten zusammen mit den bereits 1498 zur Serie vom Meister der Apokalypsenrose ergänzten Platten *Vostre's set 3*, während die übernommenen Quartplatten zusammen mit den von Vostre um 1505 ergänzten Platten in Oktav und den um 1508 ergänzten Platten in Quart als *Vostre's set 4* definiert sind. Die an Kerver gegangenen Platten heißen bei Davies (1910, S. 305) und Mortimer (1964, S. 379, Nr. 294) *Kerver's larger set*. Mortimer nennt Pichores Stil auch *Kerver's second style*.

²⁹⁹ Brunet (1864) ordnete die Ausgaben chronologisch in Gruppen nach Druckern, ebenso Lacombe (1907) und Renouard und Moreau (1972-80). Bohatta (1909 und 1924) ordnete die Ausgaben nach regionalem Gebrauch, innerhalb dieser Gruppen aber auch chronologisch.

³⁰⁰ Ein seltenes Beispiel ist das Stundenbuch für den Gebrauch von Paris von Gering/Rembolt, 20. 5. 1502, mit einem Almanach von 1503-14 (Lacombe, Nr. 110).

³⁰¹ Je ein Exemplar der Ausgaben von Pigouchet für Vostre vom 15. Dezember 1502 und vom 25. 12. 1502 sind unter den Inventarnummern 792 und 794 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin verwahrt.

³⁰² Vgl. Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, 1502-20, 92 Blatt, 27 Zeilen, Berlin Kupferstichkabinett 793, nicht in Lacombe.

³⁰³ Vgl. Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, 1502-20 (Lacombe, 1907, Nr. 119 und Nr. 113).

³⁰⁴ Lacombe (1907, Nr. 143) verzeichnet zwischen 1502 und 1506 eine einzige datierte Ausgabe in Oktav für den Gebrauch von Besançon vom 5. August 1504 (Paris, Bibliothèque nationale, Réserve B 8892). Das Exemplar war mir leider nicht zugänglich.

erschien am 21. April 1505.³⁰⁵ Frühestens im folgenden Jahr ließ er diese mit neuen Platten zu einer Serie ergänzen, die jedoch im Unterschied zur Oktavserie von Pichore und de Laistre nicht vollständig war.

Eine sinnvolle Stilentwicklung ist daher nur nachvollziehbar, wenn man Pichores und de Laistres Drucke vom 5. April und 25. September 1504 an den Anfang des Stilwandels setzt. Während nämlich Vostre und Kerver jeweils mehrere Jahre benötigen, um ihre jeweiligen pichoresken Serien vervollständigen zu lassen, lieferten Pichore und de Laistre schon im September 1504 einen Prototyp des neuen Stils. Ihr Plattenmaterial wurde wahrscheinlich schon Ende des Jahres auf Vostre und Kerver verteilt, während das Druckerzeichen mit den beiden Zentauren schließlich 1508 mit dem Monogramm des Buchhändlers Guillaume Eustace eine neue Bestimmung fand.³⁰⁶ Damit verliert sich die Spur des gemeinsamen Unternehmens von Pichore und de Laistre endgültig. Der von ihnen begründete Buchtyp und Pichores Graphikstil verbreiteten sich dagegen im gesamten Pariser Stundenbuchdruck.

Für die Zuschreibung der Metallschnittfolgen an Pichore und seine Werkstatt bilden die erstmals nachweislich 1504 gedruckten Bildfolgen den Ausgangspunkt. Die zu zwei Serien gehörenden Metallschnitte werden im folgenden nach dem Buchformat benannt, für das sie bestimmt waren. Während die mit drei Platten begonnene Serie großer Platten der Quartausgabe offenbar zunächst aufgegeben wurde, um erst um 1508 im Auftrag von Simon Vostre vervollständigt zu werden, enthält die Oktavausgabe eine homogene Serie passenden Formats, die vollständige Bebilderung von Stundenbüchern ermöglichte. Diese Serie wurde jedoch nicht in einem Zug fertig. Im früheren Quartdruck konnten erst acht Platten zusammen mit den älteren zwei und drei Platten größeren Formats aus Pichores Werkstatt verwendet werden. Da sich in der Oktavserie zwischen dieser ersten Lieferung und der zweiten mit sieben weiteren Platten in der Oktavausgabe bereits eine neue Orientierung hinsichtlich der Vorlagen abzeichnet, werden die Platten hier nicht geschlossen, sondern in der Reihenfolge ihrer Entstehung vorgestellt. Da die Pariser Buchgraphik dieser Zeit noch kaum bekannt ist, lohnt es sich, die ikonographischen und stilistischen Quellen jedes einzelnen Entwurfes zu ermitteln. Dabei rückt neben der Graphik von Schongauer und Dürer, der sich Pichore angesichts der neuen Aufgabe zuwandte, auch Pichores bereits diskutierte Mustersammlung in den Blick, die seine Werkstatt gleichzeitig auch für Stundenbuchminiaturen und sogar teilweise für profane Handschriften verwendete. Die besonders eng mit Pichores Metallschnitten in seinen eigenverantwortlich gedruckten Ausgaben sowie den Nachfolgeserien für andere Verleger verbundenen Stundenbuchhandschriften können in diesem Kontext nicht in eigenem Recht gewürdigt werden, sind aber von besonderer Bedeutung für die Wechselwirkungen zwischen Buchmalerei und Graphik in Pichores Werkstatt. Eine Liste der besprochenen Handschriften befindet sich im Anhang.

³⁰⁵ Vgl. Lacombe (1907, Nr. 147). Die dort verwendeten Metallschnitte *Johannesmartyrium*, *Heimsuchung*, *Kreuzigung*, *Pfingsten*, *Anbetung der Könige*, *Darbringung* und *Erweckung des Lazarus* sind zweifellos von den Originalplatten von Pichore und de Laistre gedruckt. Weitere Textanfänge des Stundenbuchs bebildern Metallschnitte einer Serie kleineren Formats, die vom Meister der Apokalypsenrose oder seiner Werkstatt entworfen wurden und schon in Kervers Inkunabeln auftauchen. Die gleiche Bildfolge findet man in einem weiteren Stundenbuch für den Gebrauch von Rom vom 7. August 1505 (Berlin, Lipperheidische Kostümbibliothek, Gris. 1424 kl.) sowie in einer Ausgabe, die auf die 16. Kalenden des Januar 1505 (v. st.) datiert ist – nach heutiger Zeitrechnung also den 17. Dezember 1505. (Lacombe, 1907, Nr. 150/151). Keine der Ausgaben von 1505 enthält eine vollständige Serie pichoresken Stils.

³⁰⁶ Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, 8°, Jean Barbier für Nicolas Vivien und Guillaume Eustace, Berlin, Kunstbibliothek, Sammlung Grisebach, Signatur Gris 1426, nicht in Lacombe.

VII.2.1. Das Druckerzeichen

Mit dem Druckerzeichen (Abb. 102)³⁰⁷ präsentiert sich die Quartausgabe von Pichore und de Laistre bereits auf dem Titel in neuem Stil. Zwar ist die Komposition keine genuin eigene Erfindung, sondern folgt einem traditionellen Schema und geht sogar recht genau auf Thielman Kervers *Einhorn-Signet* zurück, stilistisch unterscheidet sie sich jedoch markant von ihren Vorgängern. Trotz ihres emblematischen Charakters ist die Illusion einer Landschaft angestrebt, in der statt der üblichen Wappenträger zwei antike Zentauren das Wappenschild der Produzenten darbieten. Der rechte Zentaur tänzelt auf seinen Pferdebeinen und hält in der linken Hand kampfbereit einen Bogen. Bei dem anderen wächst der menschliche Oberkörper in extremer Drehung aus einem vom Bildrand beschnittenen vierbeinigen Pferdeleib. Er wendet den Oberkörper zurück und hält einen schweren Ast erhoben, als sei er im Begriff im nächsten Moment zum Kampf zu reiten.

Figurenstil, Blattgewächse und Gräser sowie das neu eingeführte Metallschnittverfahren mit dichteren Schattierungen aus feinen Parallelschraffen und Punzierungen verbinden das Druckerzeichen mit allen neuen Metallschnitten für die Textanfänge. Die Profilköpfe der Zentauren haben die gleichen geraden, spitzen Nasen wie beispielsweise der älteste König in der *Anbetung* (Abb. 106) oder Judas in der *Gefangennahme Christi* der Oktavserie (Abb. 109). Vergleichbar behandelt sind auch Haarstrukturen sowie die Modellierung der Gesichter mit vorstehenden Wangenknochen, wofür der aufblickenden Hirte in der *Hirtenverkündigung* des Oktavexemplars ein charakteristisches Beispiel ist (Abb. 113). Auch die großblättrigen Gräser im Vordergrund sowie der Baum mit eben solchen Blättern haben dort ihre engsten Parallelen. Gleiche Gestaltungselemente findet man zudem in Pichores Buchmalerei, beispielsweise in den beiden Miniaturen des nach 1511 in Bourdichons Werkstatt entstandenen Gebetbuchs für einen italienischen Auftraggeber (New York, Pierpont Morgan Library, M. 292, Abb. 21). Da dieser Metallschnitt Pichore und seinen Partner im Frontispiz ihres Debütwerks für den Buchdruck repräsentiert, wird er kaum einem Mitarbeiter, sondern Pichore selbst zuzuschreiben sein.³⁰⁹

VII.2.2. Die Ölmarter des Evangelisten Johannes der Oktavserie

Die *Ölmarter des Evangelisten Johannes* (Abb. 108)³¹⁰ zeigt nach mittelalterlichem Verständnis Jesu Lieblingsjünger, der vor den Toren Roms diese erste Marter unbeschadet überstehen wird, um später das Evangelium und die Apokalypse zu verfassen. Wenige Hauptfiguren sind aus der unüberschaubaren Menge der herandrängenden Zuschauer herausgehoben. Dem römischen Kaiser Domitian, der am linken Bildrand eigentümlicherweise in Spitzhut und Bartracht eines Orientalen erscheint, kommt die Aufgabe zu, auf das Geschehen zu weisen, während ein zweiter Orientale über seine Schulter hinweg den Betrachter direkt anspricht. Zu diesen beiden bilden rechts zwei Figuren rahmende Pendants, von denen einer als Jüngling in zeitgenössischer Kleidung mit einem überlangen Gabelspieß und in die Hüfte gestützter Hand geckenhaft posiert. Im Vordergrund exponiert facht ein wiederum orientalisch gekleideter Scherge mit einem großen Blasebalg das Feuer unter dem Ölkessel an.

³⁰⁷ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 91 x 62 mm, Abbildung aus der Oktavausgabe.

³⁰⁹ Das einzige vergleichbare Frontispiz in einer Stundenbuchhandschrift aus Pichores Werkstatt – *dem Astor-Stundenbuch* (Paris, Hindman, Enluminures, fol. 1) – ist zwischen Pichore und dem Meister von Petrarca's Triumphen nicht ganz sicher einzuordnen, wird aber wohl von Pichore stammen, da mehrere Mitarbeiter seiner Werkstatt an dem Auftrag beteiligt waren, die sonst nicht mit dem Petrarca-Meister zusammenarbeiten.

³¹⁰ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 122 x 78 mm, Abbildung nach dem Unikum der Oktavausgabe.

Die Rundung des Ölkessels gibt diesem Bild eine kompositionelle Grundform vor, der sowohl die Menge der Zuschauer als auch die umstehenden Gebäude folgen, indem sie in der Mitte zurückweichen. Vorn bilden Grasnarben und herumliegende Gegenstände dazu eine konvexe Enstprechung.³¹¹ Von oben blickt man auf die im Rund sich drängende Menge der Schaulustigen, aus der nur ein berittener Soldat vor der prächtigen Stadtkulisse herausragt. Diese ist mit reich verzierten Kuppel- und Giebelbauten als antike Stadt beschrieben, deren Bauornamente allerdings eher italienischer Bildkunst als realer Architektur nachempfunden sind. Unter den vergleichbaren Stadtansichten in Pichores Handschriften steht dieser Metallschnitt zwischen der etwas schlichteren Platzarchitektur der *Augustus-Vision* im *Stundenbuch Morgan* 85 (Abb. 29) und den noch detaillierter beschriebenen Gebäuden auf der *Davidminiatur* zu den Bußpsalmen des *Stundenbuchs canon liturg. 178* (Oxford, Bodleian Library, Abb. 37). Auch die Chroniken für Georges d'Amboise zeigen verwandte Stadtansichten in Pichores Miniaturen.³¹² Aufschlußreich für die Quelle der Komposition mit wenigen herausgehobenen Vordergrundfiguren vor der großen isokephalisch angeordneten Menge und die Einzelmotive des Kessels mit der betenden Figur sowie der hoch aufragenden Lanze ist eine der wenigen profanen Miniaturen von Poyer: seine *Chlodwigstaufe* in der *Chronique Martinienne* (Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 430, 2°, fol. 115v).

In der schlüssigen Komposition sind einige Figuren Pichores Repertoire fremd. Insbesondere der auffällige Scherge vorn findet sich in Pichores Buchmalerei nur in Miniaturen, die unmittelbar auf diesen Metallschnitt zurückgehen.³¹³ Tatsächlich stammt er nicht aus Pichores eigener Vorstellung, sondern seitenverkehrt aus dem Eingangsbild zu Dürers *Holzschnittapokalypse* von 1498 (Bartsch 61, Abb. 250). Zu der gleichen Vorlage gehören auch die Repoussoirs im Vordergrund sowie die historisch unpassende Charakterisierung Domitians als Orientale. Dessen Haltung und Kopfbedeckung allerdings gehen auf verschiedene Figuren in Dürers *Marter der Zehntausend* (Bartsch 117, Abb. 248) zurück, aus der auch der jugendliche Scherge seitenverkehrt übernommen ist.

Schließlich macht dieser Entwurf auch Anleihen bei der älteren Stundenbuchgraphik, von der er sich stilistisch zugleich deutlich abgrenzt. Johannes steht beispielsweise der Version des Meisters der Apokalypsenrose in der Serie für Simon Vostre viel näher als Dürers Apostel. Zwar hat Pichores Werkstatt in der Buchmalerei weiterhin häufiger *Johannes auf Patmos* dargestellt, doch diente das diesem Metallschnitt zugrundeliegende Werkstattmodell noch mehreren erhaltenen Bildern als Vorlage: Metallschnitte erschienen 1505 bei Vostre (Abb. 122) und 1508 bei Guillaume Eustace, wobei die spätere Variante wohl nach dieser Graphik kopiert wurde. Auch die Miniaturen des Stundenbuchs in *Peterborough* (Museum and Art Gallery, ms. 2, Abb. 59) wiederholt die Komposition genau, während es sich bei dem Bild im *Stundenbuch des Kardinals de Berulle* (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 2, Abb. 58) um eine reduzierte Variante handelt.

VII.2.3. Die Kreuzigung der Oktavserie

Die Kreuzigung (Abb. 118)³¹⁴ gehört zum Bildtyp des vielfigurigen Kalvarienbergs, der wie die *Ölmarter* dieser Serie trotz des kleinen Formats zahlreiche Zuschauer um das zentrale Geschehen versam-

³¹¹ Schräge Grasnarben und Repoussoirs erkennt König (1992, LM IV, S. 314) im *Froissart des Kardinals d'Amboise* vornehmlich in Miniaturen, die er dem Maler von Petrarca's Triumphen zuschreibt, doch findet man sie genauso in den Auto-
renbildern der Wiener *Triumphes* (Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, cod. 2581, fol. 1v und Paris, Bibliothèque
de l' Arsenal fol. 1).

³¹² Vgl. z.B. *Monstrelet*, Paris, Bibliothèque nationale fr. 2678, fol. 258v. Abbildung siehe Ritter/Lafond Tafel XLIX, *Mansel*, Paris, Bibliothèque nationale fr. 54, fol. 99. Abbildung siehe Ritter/Lafond Tafel LII, *Froissart*, Antiquariat Tenschert, fol. 124v, Leuchtendes Mittelalter IV, 3.

³¹³ Beispielsweise im *Peterborough-Stundenbuch* (Peterborough, Museum and Art Gallery, ms. 2, Abb. 59).

³¹⁴ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 122 x 79 mm, Abbildung aus dem Unikum der Oktavausgabe.

melt. Pichore nutzte hier jedoch ein anderes Kompositionsschema, das auch in seiner Buchmalerei häufiger vorkommt. Scheinbar durch ansteigendes Terrain motiviert, erscheinen die Figuren wie bei der *Anbetung einer heidnischen Gottheit* in der *Civitas Dei* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 2070, Abb. 1) zum rechten Bildrand gestaffelt. Ein Ausblick auf das ferne Jerusalem bietet sich nur über den Köpfen der niedriger stehenden Figuren links. Unter dem frontalen, fast bildhohen Kreuz Christi, das von schräg angeordneten Schächerkreuzen gerahmt wird, steht links die Gruppe der heiligen Frauen um Maria und Johannes. Rechts dominiert die Soldatengruppe ein Reiter in Rückenansicht, der sich vom Kreuz abwendet, statt wie üblich auf den Erlöser zu weisen. Vor dunkel punziertem Himmel erscheint die Szene nächtlich und orientiert sich damit an der Bibel, die im Moment, als Christus stirbt, eine Sonnenfinsternis beschreibt. Ein Sturm treibt eine flockige Wolke über den Himmel und zerzaust die Haare der toten Schächer, deren Seelen von einem Engel und einem Teufel ihrer gegensätzliche Bestimmung zugeführt werden.

Pichore erkennt man an den Kopftypen, der anatomischen Durchbildung von Gesichtern, vortretenden Rippenbögen oder Brust- und Bauchmuskeln sowie der Aufmerksamkeit für Gewanddekor aus Verzierungen, Schließen und Knöpfen, die man auch in der *Ölmarter* findet.³¹⁵ Vergleichbar sind auch die Rückenansichten des Pferdes und des Schergen im Vordergrund rechts oder die Haltungen des elegant gedrehten Reiters mit den Posen Domitians und des jungen Schergen. Schließlich offenbaren die Komposition der zur Mitte sich öffnenden Menschenmenge und die im Vordergrund in buckligem Gelände abgestellten Repoussoirs den gleichen Künstler.

Während Renaissanceformen zurücktreten, da kaum Architektur gezeigt ist, verweisen ausgreifende Stoffmassen und flatternde Lendentuchzipfel auf nordalpine Vorlagen, die Pichore in der Buchmalerei seltener verwendete. Die eigentümliche Figur des Reiters erklärt sich aus ihrem Kontext in Schongauers *Großer Kreuztragung* (Lehrs 9, Abb. 240), aus der auch der tiefe Schatten verständlich wird. Anders als Dürers Scherge in der *Ölmarter* fügt sich Schongauers Reiter nicht ganz bruchlos in die neue Komposition. Für die Genese der Bildidee ist der Vergleich mit der wahrscheinlich 1490 datierbaren Kreuzigung im *Stundenbuch des Christoph von Baden* von Interesse (Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Codex Durlach 1, Abb. 87), wo der Hauptmann noch zum Kreuz weist, sich aber bereits ganz ähnlich zu einem rechts stehenden Soldaten wendet. Offenbar hat Pichore hier das ältere, von Graphik nicht beeinflusste Bildmuster mit Schongauers Figur kombiniert, als er sich im Rahmen der neuen Aufgabe für dieses Medium zu interessieren begann.

Für die *Kreuzigung* hat Pichore wiederum mehrere Schongauer-Stiche motivisch ausgeschöpft. So bot dessen frühe *Kreuzigung* (Lehrs 10, Abb. 241), die als schlichtes Andachtsbild mit nur vier Figuren unter dem Kreuz und einem ans Kreuz gespannten Christus komponiert ist, die Vorlage für die nur leicht variierte Maria-Johannes-Gruppe, der vornehmlich die Nimben des Vorbilds fehlen. Der Typus des toten Christus mit eingeknickten Knien entspricht eher einem von Rogier van der Weyden hergeleiteten Gekreuzigten, den Schongauer in einem späteren Kupferstich (Lehrs 14) aufgreift. In Pichores Buchmalerei und Graphik findet man beide Kreuzigungsvarianten, während der Meister von Petrarca's Triumph den gestreckten Typus bevorzugte. In den Stundenbüchern *Morgan 85* und *Morgan 291* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 85 und M. 291, Abb. 85) erscheint Christus ähnlich eingesunken wie in dieser Graphik, während die späteren Metallschnitte für Hardouin und Vostre (Abb. 149 + 163) sowie die zwischen Pichore und dem Meister von Petrarca's Triumph nicht sicher zuzuschreibende Miniatur im frühen *Stundenbuch des Christoph von Baden* (Abb. 87) einen ans Kreuz gespannten Christus zeigen.

³¹⁵ Zahlreiche Entsprechungen findet man auch in Pichores Buchmalerei, insbesondere für Figurendetails, Landschaftselemente und Architektur, darunter auch für den Pferdekopf mit den gebleckten Zähnen und den spitz zulaufenden, oben mit einer Doppellinie gezeichneten Augen sowie für Rüstungen der Soldaten und die Ornamente auf Schilden und Helmen (vgl. z.B. Abb. 48).

Einige Stundenbuchminiaturen Pichores sind nach der gleichen Vorlage entworfen oder direkt von dieser Graphik abhängig, so etwa in den Stundenbüchern *ms. 43 im Keble College* in Oxford (fol. 99) und im *Astor-Stundenbuch* (fol. 67), wo die Komposition nur um die Schächerkreuze reduziert ist.³¹⁶

VII.2.4. Augustus und die tiburtinische Sibylle der Oktavserie

Die Figurenkomposition in der *Vision des Augustus* (Abb. 107)³¹⁷ nutzt mit anderer Rollenverteilung das Muster einer *Verkündigung*, das auch dem Metallschnitt gleichen Themas in diesem Stundenbuch zugrunde liegt. Die Sibylle, in antikisierend gerafftem Kleid mit verzierten Borten und Schließen sowie einer hohen Haube deutet von links auf die Marienerscheinung am Himmel. Ihr gegenüber kniet Augustus halb mit dem Rücken zum Betrachter, Hände und Haupt ehrerbietig staunend zum Himmel erhoben. Während sein Kopf in scharfem Profil gezeichnet ist, erscheinen seine Fußsohlen wie bei dem Dürerschen Schergen in der *Ölmarter* fast frontal. Wie Augustus stammt auch dieser aus Dürers *Holzschnittapokalypse*, wo Johannes im ersten Bild der Offenbarung die Gewandvorlage bietet. Haltung und Kopftypus entsprechen zugleich dem ältesten König bei der *Anbetung des Kindes* in Schongauers Kupferstich (Lehrs 6, Abb. 243).³¹⁸ Der Vergleich mit den verwandten knienden Figuren in der *Civitas Dei* und den *Chants Royaux* (Abb. 1-3) verdeutlicht, daß Pichore auch in der Graphik durchaus vertraute Bildmuster verwendete, die jedoch durch die Nutzung von Vorlagen nach Schongauer und Dürer, insbesondere in der Gewanddarstellung fremd wirken. Typisch für Pichore sind dagegen der Bildeinstieg mit einem Helm-Repoussoire sowie stilisierte Blattgewächse, Kopftypen und Architektur.

Frühere Beispiele für dieses Thema sind in Stundenbüchern selten. Die Hauptfiguren entsprechen in etwa der Miniatur des anonymen Meisters der Schöffen von Rouen in der um 1480 entstandenen Handschrift *ms. 224* der Walters Art Gallery in Baltimore, während die halbfigurige Komposition in dem um 1485-1490 in Bourges entstanden *Monypenny-Brevier* (Privatbesitz USA) nur in der Haltung der Sibylle vergleichbar ist.³¹⁹ In Pichores Umkreis wird das Thema zuerst vom Meister von Petrarcas Triumpfen in einer Miniatur der *Petites Heures* (Abb. 67) aufgegriffen, die für diese Komposition als Vorbild gedient haben könnte.³²⁰ Die bewegteren Figuren und Gewänder stehen allerdings Petrarcas *Remèdes* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225, Abb. 54 + 55) oder den *Heroides* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 873, Abb. 18) näher.

In der Buchmalerei und Graphik aus Pichores Werkstatt entstehen in den folgenden Jahren zahlreiche Varianten des Themas, denen entweder dieser Entwurf oder ein gemeinsames Werkstattmodell zugrunde liegt. Die schon 1505 für Vostre entworfene Metallschnittvariante scheint Fehler der ersten Komposition zu korrigieren (Abb. 124) und wird in der Folge selbst zur Vorlage. Während die 1508 entstandene Platte für Guillaume Eustace Pichores ersten Entwurf seitenverkehrt wiederholt, ist der Metallschnitt für Barbier und Le Rouge (Abb. 191) aus dem gleichen Jahr gleichseitig komponiert, und die Miniatur des *Peterborough-Stundenbuchs* (Peterborough, Museum and Art Gallery, *ms. 2*) bietet eine vereinfachte

³¹⁶ Fast identisch ist auch die Kreuzigung im *Stundenbuch ms. 452* der Walters Art Gallery in Baltimore (vgl. Randall, 1989, Nr. 208, fig. 370), während die Grisaille in dem New Yorker *Stundenbuch Morgan 286* (vgl. Plummer, 1982, Nr. 119, fol. 49v) den Entwurf wiederum um einige Figuren reduziert. Die *Kreuzigung des Stundenbuchs canon liturg 178* übernimmt die Mariengruppe, Magdalena hinter dem Kreuz und die Stadtkulisse.

³¹⁷ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 117 x 81 mm.

³¹⁸ Auch die beiden Begleitfiguren hinter Augustus scheinen aus Anbetungsszenen assoziiert zu sein, die sehr viel häufiger gefordert waren und eine feste Bildvorstellung für drei entsprechend gruppierte Figuren boten.

³¹⁹ Zum *Stundenbuch ms. 224* der Walters Art Gallery vgl. Wieck (1988, S. 71, Abb. 52). Der Maler heißt bei John Plummer (1982) und Roger Wieck *Master of the Geneva Latini*. Mit einer Geburtsszene im Bas-de-Page ist das Bild in dieser Handschrift auf fol. 30 einleitend zur Marien-Prim statt zu Laudes plaziert. Zum *Monypenny-Brevier* vgl. z.B. Avril/Reynaud (1993, Nr. 189).

³²⁰ König (1992, LM IV, S. 25) datiert das Buch um 1500, Avril/Reynaud (1993, S. 417) um 1503.

Kopie des Metallschnitts für Vostre. Eigenständiger sind demgegenüber die Miniatur im *Stundenbuch Morgan 85* (New York, Pierpont Morgan Library, Abb. 29) und der ca. 1506 entstandene Metallschnitt in Hardouins Oktavserie (Abb. 142). Die beiden Entwürfe haben wiederum untereinander Parallelen, die in den anderen Kompositionen nicht vorkommen – beispielsweise die frontale, in eine Figurengruppe eingebundene Gewandfigur des Augustus. Die Miniatur (fol. 26) des Stundenbuchs *Morgan 286* der Pierpont Morgan Library in New York scheint schließlich sowohl die Miniatur aus *Morgan 85* als auch die Graphiken vorauszusetzen.³²¹

Während sich der Entwurf für die *Vision des Augustus* stilistisch und hinsichtlich der Vorlagen gut mit der Buchmalerei und der übrigen Graphik aus Pichores Werkstatt und Umkreis verbinden läßt, erstaunt die geringere Qualität des Metallschnitts, bei dem es dem Formschneider offenbar nicht gelingt, die Figuren plastisch aus dem verwirrenden Liniengeflecht des Hintergrunds hervorzuheben. Die Platte ist gewiß nicht von der gleichen Hand geschnitten wie der Rest der Serie und scheint zudem für ein anderes Buchlayout konzipiert zu sein, da sie als einzige einen inneren Rahmen aus zwei pilasterartigen Randstreifen besitzt, die im Zusammenhang mit den großen Architekturrahmen dieses Drucks keine sinnvolle Einfassung bilden. Der Metallschnitt wird weder in der Oktavausgabe noch später ein zweites Mal verwendet.

VII.2.5. Das Pfingstwunder der Oktavserie

Das *Pfingstwunder* (Abb. 119)³²¹ zeigt Maria als Himmelskönigin thronend inmitten der Apostel, zu denen sich eine unüberschaubare Menschenmenge gesellt hat. Scheinbar völlig unbeteiligt an der sie umgebenden Aufregung erscheint sie zugleich als Zentrum des Geschehens. Die Aufmerksamkeit der Menge gilt der über ihrem Thron fliegenden Taube des Heiligen Geistes. Die Apostel sind in voluminöse Gewänder gekleidet, die sich in tief verschatteten Knicken, Bäuschen und Zipfeln auf dem Fliesenboden ausbreiten. Wiederum steht die spätgotische Gewandauffassung im Gegensatz zum Renaissancedekor des weitläufigen Saals mit marmorner Rückwand und Bodenfliesen, in den unter monumentalen Bögen aus angrenzenden Räumen weitere Neugierige hineindrängen. Die Architektur mischt Elemente aus Sakralbau und Thronsaal mit phantastischen Details, die an die Bildrahmenarchitekturen erinnern. Zwei Bas-Reliefs im Gebälk der Rückwand zeigen Kampfszenen, die jedoch keinen einsichtigen Bezug zum Pfingstgeschehen haben.

Parallelen für die komplizierte Architektur in Pichores Buchmalerei bietet sowohl das Frontispiz des *Flavius Josephus* als auch die schlichteren kleinen Miniaturen in der *Civitas Dei* (Abb. 1, 2 und 10). Der hohe Thron mit der nach rechts geneigten Maria bietet eine schlankere Variante der thronenden Louise von Savoyen (Abb. 3), deren Thron eine ähnlich isokephalisch angeordnete Gruppe umgibt, wobei allerdings die kompositorische Verwandtschaft wiederum durch den spätgotischen Gewandstil der Graphik gemindert wird. Die beiden vorn knienden Apostel erscheinen in vollem Profil, das mit fliehender Stirn und großer spitzer Nase in ähnlicher Weise zur Karikatur gerät wie in Pichores dokumentierten Miniaturen (Abb. 1-3). Der auf der rechten Seite den Kopf weit in den Nacken legende Apostel zeigt sein Gesicht in gleicher Untersicht wie eine der Nebenfiguren in der *Vision des Augustus*.

Subtil verbindet auch dieser Entwurf Elemente ganz unterschiedlicher Herkunft. Die Figurenkomposition hat ihr prominentestes Vorbild bei Fouquet im *Pfingstbild* des *Stundenbuchs des Étienne Chevalier*, das bereits eine thronende Maria zum Zentrum erhebt, während Maria in dessen Nachfolge bei Bourdichon und Poyer (*Briçonnet-Stundenbuch*, Abb. 89) wieder häufiger auf dem Boden hockt. Offenbar aus ganz anderer Quelle stammt die kniende Profilfigur vorne links mit dem tief über die Augen gerutschten Turban, die seitenverkehrt Dürers *Ecce Homo* (Bartsch 9) aus der *Großen Holzschnittpassion* variiert.

³²¹ Vgl. Plummer (1982, Nr. 119 mit Abbildung).

³²² Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 122 x 77 mm, Abbildung aus dem Unikum der Oktavausgabe.

Die meisten Pfingstbilder in Pichores Stil verwenden eine sehr ähnliche Komposition nach zwei Modellen: Entweder knien die Apostel wie hier um die thronende Maria, oder sie sitzen auf kreisförmig angeordneten Bänken. Zu der ersten Gruppe gehören beispielsweise der Metallschnitt für Guillaume Eustace von 1508 sowie die Miniaturen im *Stundenbuch Morgan 85* (Abb. 90) und im *Astor-Stundenbuch* (fol. 69v). Den zweiten Typ vertreten die um 1509 entstandenen Graphiken aus den Quart-Stundenbüchern von Simon Vostre und der Oktavbildfolge der Brüder Hardouin (Abb. 150) sowie beispielsweise die Miniaturen im *Barberini-Stundenbuch* (Vatikan, Barb. lat. 487, fol. 43), im *Petau-Stundenbuch* (Gent, Universitätsbibliothek ms. 234, fol. 72) sowie in den New Yorker Stundenbüchern *Morgan 291* (fol. 68) und *Morgan 286* (fol. 53v). Der Maler von Petrarcas Triumphen bevorzugte dagegen in seinen unstrittig zugeschriebenen Stundenbüchern eine andere, ebenfalls in Tours verbreitete Vorlage, bei der die Apostelgruppe mit Maria auf eine Bildseite ausgerichtet ist.

VII.2.6. Der Bethlehemische Kindermord der Oktavserie

Das drastisch geschilderte Massaker an den neugeborenen Knaben Bethlehems vollzieht sich direkt im königlichen Palast vor den Augen des Herrschers, während man rechts durch die geöffnete Wand auf die Flucht der Heiligen Familie blickt (Abb. 116).³²³ Vor der rückwärtigen Ziegelmauer dieses eigenartigen Thronsaals erstreckt sich über die gesamte Breite des Raums ein Podest für die aufwendige Thronarchitektur, die sich mit der Wandgliederung zu verbinden scheint. Wie ein römischer Feldherr in Rüstung, einem über der Schulter geknoteten Umhang und Sandalen, aber mit einer mittelalterlichen Krone thront Herodes über dem Gemetzel, das sich in chaotischem Getümmel von schreienden Müttern und schwertschwingenden Soldaten um ihn abspielt. Von beiden Seiten drängen weitere Soldaten mit erhobenen Schwertern in den engen Raum und bedrängen eine kleine im Vordergrund herausgehobene Gruppe von einem Soldaten und drei verzweifelten Frauen, die durch große Klagegesten und dramatische Mimik das heftig bewegte Zentrum des Geschehens bilden. Diese Gruppe erweist sich erneut als geschickt eingefügtes Zitat aus fremdem Kontext, dem *Sternenfall* aus Dürers *Holzschnittapokalypse* (Abb. 246), die Pichore für diese Serie intensiv verwertete. Die Frau mit über den Kopf erhobenen Händen, die dort ihren Kopf vor den Himmelskörpern beschirmt, wird hier durchaus überzeugend als händeringende Mutter umgedeutet. Der zum Schrei geöffnete Mund der Knienden in Dürers Holzschnitt war vermutlich die Anregung, die Mimik weiterer Figuren dramatischer zu beleben als bei Pichore üblich. Allerdings kommen solche Ausnahmen schon früher in seiner älteren Buchmalerei vor; so in der Miniatur der um Herkules trauernden Deianira (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 873, Abb. 18), wo der Raum zudem auf ähnliche Weise nach rechts geöffnet ist, um in einer zweiten Szene das Geschehen zu erläutern.

Während das Thema *Kindermord* in französischen Stundenbuchhandschriften allgemein eher selten ist, kommen in Pariser Drucken mehrere Entwürfe vor, die aber auf ganz andere Bildmuster zurückgehen als Pichores Metallschnitt.³²⁴ Auch Jean Poyer hat mehrmals den *Kindermord der Flucht nach Ägypten* vorgezogen, bot dabei aber kein Vorbild für diese Komposition. Im *Stundenbuch Heinrichs VIII.* (New York, Pierpont Morgan Library, H. 8, 69v) vollzieht sich das Geschehen in einer Landschaft mit antiken Ruinen, wo wie hier im Hintergrund die Flucht nach Ägypten zu sehen ist, während im *Tilliot-Stundenbuch* (London, British Library, Y. Th. 5) der Kindermord die *Flucht* ins Bas-de-Page verdrängt und ein weiteres Stundenbuch (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM V, Nr. 28, fol. 61v) die gleiche Art von Nahaufnahme der Szene zeigt, die in Pichores Stilkreis vornehmlich der Meister

³²³ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 121 x 78 mm, Abbildung aus dem Unikum der Oktavausgabe.

³²⁴ Zwei Varianten vom Meister der Grandes Heures Royales finden sich in Stundenbüchern für Vostre beziehungsweise für Vêrard. Diese Kompositionen mit Herodes Thron auf der rechten oder linken Bildseite gehen vermutlich auch auf ältere italienische Bildschemata zurück.

von Martainville 183 und der Meister von Petrarca's Triumphen schätzten.³²⁵ Von Pichore selbst sind dagegen keine *Kindermord-Miniaturen* bekannt.³²⁶ Dennoch erkennt man seinen Stil vor allem in jenen Figuren, für die keine Vorlagen herangezogen wurden, beispielsweise den kantigen Gesten der Soldaten, die auch in den Kampfszenen der Chronikhandschriften für den Kardinal d'Amboise vorkommen (Abb. 49), oder den Rüstungen, die an das Frontispiz des *Flavius Josephus* erinnern (Abb. 10).

Die isolierte Stellung des Bildes in Pichores Œuvre legt die Verwendung einer oder mehrerer nicht identifizierter Vorlagen nahe. Für eine Kopie spricht auch der sein Schwert linkshändig führende Soldat am rechten Bildrand. Raumdisposition und Ikonographie weisen nach Italien. In Siena findet man beispielsweise schon um 1300 den thronenden Herodes in verwandter Gestalt und seitenverkehrter Körperhaltung in der Predella der *Maestà* von Duccio (Dommuseum), und die 1498-1505 datierte und Bernardino Fugai zugeschriebene Predellentafel der *Pala Tancredi* (San Domenico) zeigt einen verwandten nach rechts geöffneten Raum mit dem Thronpodest und dem wiederum nach rechts gewandten Herodes vor einer Ziegelwand. Von dieser Komposition aus mag sich die merkwürdige Verbindung zwischen Wandgliederung und Thronarchitektur klären, die in Pichores Metallschnitt Platz für die biblischen Zeugen Jeremia und Matthäus freizuhalten scheint, die in beiden italienischen Tafeln vorkommen. Wahrscheinlich wurde Pichore dieses Bildmuster durch eine bislang nicht identifizierte italienische Graphik oder auch eine Miniatur vermittelt. Dabei verweisen die Mimik des Herodes und die Modellierung der Brustpanzer auf Andrea Mantegnas Stil, den beispielsweise Georges d'Amboise besonders schätzte und nach dessen Vorbild er in Château de Gaillon einen Figurenfries mit dem *Triumph Cäsars* anbringen ließ.³²⁷ Pichore, der um 1506 selbst einen Bordürenzyklus dieses Themas für Simon Vostre entwarf, wird das Relief gekannt haben. Nicht als Vorlage, wohl aber als Anregung scheint hier auch der *Kindermord* gewirkt zu haben, der in Luc Antonio Giuntas am 26. Juni 1501 in Venedig gedruckten Stundenbuch erschien; er steht stilistisch den Holzschnitten in Aldus Manutius' *Hypnerotomachia Poliphili* sehr nahe und zeigt eine verwandte Komposition mit ähnlichen Motiven.³²⁸

VII.2.7. Der Marientod der Oktavserie

Im *Marientod* ist das Sterbebett wie ein Sarg bei der Totenmesse im Kirchenschiff aufgestellt, in dem sich das Volk schon bis in die Apsis versammelt hat, während noch weitere Zuschauer durch eine Tür links hereindrängen (Abb. 117).³²⁹ Über den Köpfen ist Christus in einer Engelsgloriole erschienen und hat die Seele seiner Mutter bereits in Empfang genommen. Vier Apostel sind aus der Menge um Marias Lager hervorgehoben. Am Fuß des Bettes vorne links kniet eine auffällige Rückenfigur, die dem König der *Anbetung* in diesem Druck (Abb. 114) gleicht. Ein weiterer Apostel reicht diesem von oben ein Weihrauchgefäß. Als kompositorisches Pendant steht rechts ein Apostel in knöchellangem Kapuzenmantel mit einem hoch aufragenden Kreuzstab, der an die Lanze in der *Ölmarter* erinnert. Zwischen rahmenden Vordergrundfiguren öffnet sich der Blick in den Raum auf Marias Leichnam mit der von einem Apostel gestützten Sterbekerze.

³²⁵ Zu H. 8 vgl. Wieck (2000, Abb. fol. 69v, S.108), zu Y. Th. 5 vgl. Backhouse (1983, Abb. 20), beide auch in Hofmann 2004. Zu Varianten des Meisters von Martainville 183 vgl. Antiquariat Tenschert Katalog XX (1987), Nr. 21; fol. 45v, oder London BL, Harley 2936 fol. 47. Zum Meister von Petrarca's Triumphen vgl. das sogenannte *Stundenbuch des Henri IV* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1170, fol. 38v) oder ebenfalls den halbfigurigen *Kindermord* im Bas-de-Page des *Je porte-une-M-Stundenbuchs* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 618).

³²⁶ Der *Kindermord* wurde in Pichores Werkstatt zweimal kopiert: für die Quartserie von Hardouin und die kleine Serie, die in Drucken von Barbier, Vivien und Hardouin verwendet wird.

³²⁷ Vgl. z.B. R. Weiss: The Castle of Gaillon in 1509-10. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI, 1953.

³²⁸ Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 159, Abb. S.1295) mit ausführlichen bibliographischen Angaben.

³²⁹ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 122 x 78 mm, Abbildung nach dem Unikum des Oktavdrucks.

Die Gruppierung der Apostel um Maria verdankt der Entwurf Schongauers *Mariantod* (Lehrs 16, Abb. 245), aus dem einige Figuren seitenverkehrt mit vertauschten Rollen in kleinen Variationen übernommen sind. Der kniende Apostel, der sehr viel genauer für die großformatige *Anbetung der Könige* kopiert wurde, ist hier gedreht, befindet sich aber in der gleichen Position, während seine Gewand- und Bewegungsmotive sich von der Rückenfigur des jugendlichen Jüngers Johannes in Schongauers *Grablegung* (Lehrs 28, Abb. 247) herleiten, deren um Marias Rücken gelegter Arm hier umgedeutet ist.³³⁰ In Schongauers *Mariantod* umfaßt ein dahinter kniender Apostel den hohen Kreuzstab, während der stehende im Kapuzenmantel am hängenden Arm ein Weihrauchgefäß hält. Diese Figur ist im Pariser Entwurf nach rechts in den Vordergrund verschoben und hält nun den Kreuzstab, während der zweite Kniende links wegfällt und das Weihrauchgefäß einer weiteren Figur in die Hand gegeben ist. Den Apostel mit der Sterbekerze gibt es auch in der Vorlage, wo er jedoch ein jüngerer, bartloser Mann ist und sich weiter vorbeugt.

Der Raumdekor der Stundenbuchgraphik entfernt sich ganz von der Vorlage und zeugt von Pichores bereits anhand der Buchmalerei beschriebenen Vorlieben. Die räumliche Situation ist kompliziert und der Blickwinkel ungewöhnlich gewählt. Wie aus großer Nähe ist der Blick von oben auf einen knienden Apostel gegeben, während man die Menge wie ein Beteiligter überblickt. Weit über die Köpfe erhebt sich die monumentale, mit reichem Dekor ausgestattete Architektur, die irritierende räumliche Widersprüche aufweist. Parallelen für die Komposition dieser Graphik gibt es in der französischen Buchmalerei seit Beginn des 15. Jahrhunderts in *Totenmessen* zur Illustration des Totenoffiziums, während man für den *Mariantod* dagegen eher eine bildparallele Komposition wählte. Verwandte Architekturen, die keinesfalls immer Kirchen darstellen, findet man in der Kerngruppe der Pichore-Handschriften beispielsweise im Frontispiz zum ersten Band der *Monstrelet-Chronik* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 2678, Abb. 7).

Das als Kompilation verschiedener Vorlagen entstandene neue Bildmuster wurde offenbar in Pichores Vorlagenschatz übernommen und später sowohl in der Graphik als auch in der Buchmalerei mehrfach variiert. Direkte Kopien sind beispielsweise die um 1514 entstandene Graphik für Eustace sowie die Miniaturen im Stundenbuch *Morgan 286* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 286, fol. 48) und im *Astor-Stundenbuch* (Paris, Hindman, Enluminures, Abb. 81). Dagegen ist der um 1506 datierbare Metallschnitt für Hardouin (Abb. 148) eine seitenverkehrte Variation. Ein älteres Schema verwendet dagegen die bildparallele Komposition im *Stundenbuch des Kardinals de Berulle* (Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 2, Abb. 82).

VII.2.8. Die Briefübergabe an Urias der Oktavserie

Die Szenerie des *Uriasbriefs* bildet wie im *Kindermord* ein Thronsaal, in dem König David mit Turban und Zepter wie Domitian im *Martyrium des Johannes* frontal zum Betrachter auf dem Thronsockel steht (Abb. 120).³³¹ Den aufwendig verzierten Thron flankieren je zwei Höflinge in orientalischer Kleidung, von denen einer am rechten Rand fast ganz hinter dem Rahmen verschwindet. Links öffnet sich der Blick durch einen Bogen auf einen nächtlichen Hof, wo sich eine Häuserreihe vor dem dunklen Himmel abzeichnet und das Mondlicht einige Steine lange Schatten werfen läßt. Vor diesem Ausblick kniet der von drei Soldaten begleitete Urias in Rüstung und Helm, um Davids tödliche Botschaft entgegenzunehmen. Um die Protagonisten in dieser selten dargestellten Szene sicher zu identifizieren, liegt auf dem freien Marmorboden im Vordergrund als Erkennungszeichen Davids Harfe, und zwei weiße Fliesen tragen die Beschriftungen VRIE und DAVID.

³³⁰ Zwei 1510 datierte Holzschnitte des Marienlebens von Dürer, *Tod Mariä* und *Himmelfahrt Christi* (Bartsch 93 und 94), zeigen noch ähnlichere Varianten dieser Figur, die auch auf Schongauer basieren, aber wegen ihrer späten Entstehung nicht als Vorlage für Pichore in Frage kommen.

³³¹ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 120 x 78 mm, Abbildung aus dem Unikum der Oktavausgabe.

Im Vergleich zu *Marietod* und *Pfingsten* bewirken die bildparallele Raumkomposition und die Reduktion des Personals eine Beruhigung der Bildanlage. Spätgotische Draperien, die in anderen Metallschnitten dieser Serie aus deutscher Graphik angeregt sind, beschränken sich auf Davids weit geöffneten Mantel. Allerdings verraten unmotiviert Linien beispielsweise oberhalb von Urias rechtem Arm und bei einigen nur angedeuteten Kopfbedeckungen hinter seinem und Davids Gefolge einen Konzeptionswechsel, so als hätte auch diese Szene zunächst vor einer größeren Menschenansammlung stattfinden sollen.

Das Thema des *Uriasbriefes* wurde vor 1504 nur vereinzelt dargestellt, beispielsweise in einem vermutlich nach 1476 entstandenen Stundenbuch der Fouquet-Nachfolge (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S. n. 13247, fol. 88)³³² oder von Jean Colombe um 1485 im Davidzyklus der *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry (Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 67). Von besonderem Interesse ist hier Jean Poyers wohl um 1500 entstandene *Uriasszene* im *Stundenbuch Heinrichs VIII.* (New York, Pierpont Morgan Library, H. 8, fol. 108v, Abb. 93).³³³ Pichore muß diese Komposition gekannt haben, da er sie später für Graphiken und Miniaturen verwendete, seine erste Version des Themas in diesem Metallschnitt ist jedoch ein unabhängiger Entwurf, in dem nur der stimmungsvolle Ausblick in den Hof allgemein von Poyers Raumkompositionen hergeleitet ist. Auch war er bei der Konzeption des Metallschnitts keineswegs auf Bilder des gleichen Themas angewiesen, denn Botenszenen mit verwandter Bildanordnung waren in unterschiedlichem Kontext profaner Handschriften häufig zu gestalten. Varianten des hier zugrundeliegenden Musters zeigen beispielsweise mehrere Szenen im *Froissart* (vormals Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 3, Abb. 48 und 49). Da alle Versionen nach dem 1504 für den Metallschnitt verwendeten Entwurf entweder später datierbare oder im Detail reduzierte Miniaturen sind, wird er hier zum ersten Mal verwendet worden sein, während Pichores Werkstatt später diesen und die nach Poyer entworfene Vorlage parallel gebrauchte. Zu den besonders nahen Beispielen gehören die Miniaturen im *Astor-Stundenbuch* (fol. 92, Abb. 92), in der *Handschrift ms. 43* im Keble College (fol. 66) im *Peterborough-Stundenbuch* (fol. 139) und in Romorantin (Bibliothèque municipale, ms. 16, fol. 52v). Eigenständige Kompositionen und Mischungen aus verschiedenen Vorlagen findet man beispielsweise im *Barberini-Stundenbuch* (fol. 68) oder in einer Miniatur von Pichore in dem 1518 datierten, vornehmlich von Jean Coene ausgemalten Stundenbuch (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM NF III, Nr. 24, fol. 86).

VII.2.9. Die Erweckung des Lazarus der Oktavserie

Die im Johannesevangelium überlieferte Totenerweckung ist wieder als volkreich aufgefaßt, das sich vor dem als gotische Stadt gestalteten Ort Bethanien um Lazarus Grab versammelt hat (Abb. 121).³³⁴ Auch bildet die Menge nach erprobtem Kompositionsschema mit rahmenden Vordergrundfiguren eine Raumschale um das Geschehen, in dem aufwendige Gewanddraperien auf Vorbilder in deutscher Graphik verweisen. Als leicht ins Profil gedrehte Rückenfigur in raumgreifendem Gewand führt Christus mit seiner Erweckungsgeste ins Bild, wo sich der in Leichentücher gehüllte Lazarus aus seinem Grab aufrichtet. Die eigentümlich weiblich wirkende Figur ist seitenverkehrt nach dem gleichen Modell gestaltet wie eine der klagenden Frauen im *Kindermord*. Auch die rechts kniende Frau, in der man wohl eine der Schwestern Magdalena oder Martha erkennen soll, entspricht – wiederum seitenverkehrt – Maria in Schongauers *Kreuzigung* aus Lehrs 27 (Abb. 242). Ein Vorbild in anderem Kontext hat auch die hinter dem Grab vorgebeugte zweite Schwester. Sie gehört zu den Klagenden in Dürers *Beweinung* aus der Großen Holzschnittpassion (Bartsch 13, Abb. 251), wo sich ihre Haltung schlüssiger erklärt. Diese Komposition von Dürer gehört zu den wenigen auch in der Buchmalerei nachweisbaren Vorlagen. Eine getreue Kopie der Dürerschen Figurengruppe verwendete ein Werkstattmitarbeiter Pichores für eine

³³² Vgl. Pächt/Thoss (1974, 164 ff Abb. 368-75); Schaefer (1994, S. 334-335, Nr. 6.2.1.3.).

³³³ Zur Datierung vgl. Hofmann (2004) im Katalog der Poyer-Handschriften.

³³⁴ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 122 x 78 mm, Abbildung aus dem Unikum der Oktavausgabe.

Miniatur desselben Themas zum Mariengebete *Obsecro te* im *Petau-Stundenbuch* (Gent, Universitätsbibliothek, ms. 234, fol. 19, Abb. 96). Mit Pichores Buchmalerei verbindet sich auch die Stadtkulisse im Hintergrund der *Lazaruserweckung*, über der sich von rechts eine helle, typisch volutenförmige Wolke in den dunklen Himmel schiebt. Dabei stammt die Anregung für diese dramatische Wettererscheinung vermutlich aus dem umgekehrten Effekt in Schongauers *Großer Kreuztragung* (Lehrs 9, Abb. 240), die Pichore auch für andere Entwürfe dieser Serie als Vorlagenmaterial nutzte.

Wie im *Uriasbrief* wird das Geschehen durch eine Inschrift erläutert, die hier Christi Worte LAZARE VENI PHORAS wiedergibt. Da das Bildthema in Frankreich erst um 1500 beliebt wurde, gibt es für diese Miniatur nicht viele Vorbilder. Allerdings könnten andere Erweckungsszenen als Anregung gedient haben. Die um 1485-1490 in Bourges entstandene *Erweckung der Drusiana durch Johannes* von Jacquelin de Montluçon im *Monnypenney-Brevier* hat beispielsweise eine ähnliche Szenerie mit einer unüberschaubaren Zuschauermenge vor einer Häuserkulisse.³³⁵ Da Parallelen für Neigung Pichores zu großen Menschenansammlungen bisher nur allgemein bei Jean Colombe nachgewiesen werden konnten, bestätigt dieses konkretere Beispiel eines zweiten Buchmalers aus Bourges, daß Pichore von dort Anregungen bekommen hat. Poyers *Lazaruserweckung* im *Briçonnet-Stundenbuch* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, fol. 83, Abb. 40) spielt für diesen Entwurf dagegen keine Rolle. Sie wird aber ähnlich wie seine Komposition der *Briefübergabe an Urias* in späteren Handschriften und Druckausgaben aus Pichores Werkstatt mehrmals verwendet.³³⁶ Stundenbuchhandschriften der Werkstatt zeigen häufig zum Totenoffizium eine *Erweckung des Lazarus*. Nur eine Miniatur – im *Stundenbuch ms. 43* des Keble College in Oxford (fol. 78v) – ist aber direkt von dieser Graphik abhängig.

VII.3 PICHORES GROBE METALLSCHNITTE DES QUART-STUNDENBUCHS

VII.3.1. Die Verkündigung in Quart

Mit einem Bild ganz anderer Art beginnt die Folge der Episoden aus dem Marienleben und der Kindheit Christi (Abb. 104).³³⁷ Die Graphik ist größer, nach traditionellem Proportionsempfinden eigentlich zu groß für das Blattmaß. Diesem veränderten Anspruch gemäß ist auch das Figurenformat vergrößert. Maria und der Engel nehmen die gesamte Bildbreite und über zwei Drittel der Höhe ein und sind an die vordere Bildkante gerückt.

Wie üblich naht der Engel von links und hat die rechte Hand zum Gruß erhoben, mit der er zugleich auf die Taube des Heiligen Geistes weist. Sein Gesicht wendet er in strengem Profil Maria zu, dreht aber den Körper im Niederknien so, daß sein Gewand zwischen den Beinen Volumen entfalten kann. Die große Gestalt beeindruckt durch ihre mächtigen, aus dem Bild ragenden Flügel und die strengen Gesten beider Arme. Während dem Boten und der Erscheinung Gottvaters über ihm nur etwa ein Drittel der Bildfläche zukommt, grenzt ein mit Figuren besetzter Pfeiler rechts einen größeren Raum für Maria ab, die mit gefalteten Händen und niedergeschlagenen Augen wie bei ihrer Krönung im Himmel auf einem hohen, reich ornamentierten Thron sitzt.

Im Kontrast zu den großen Figuren in schlichten Gewändern ist der Schauplatz verwirrend konstruiert. Fliesen und Kassettendecke fluchten in dem überdekorierten Raum rechts hinter Maria mit unterschiedlicher Perspektive und haben keine Wand zur Orientierung, während links auch die Raumdecke aus dem Blick gerät und der Raum an einer Stufe endet, die entweder ins Freie oder gegen eine weiße Wand führt. Abgesehen von den tief verschatteten Knickfalten und dem eigenwillig vorspringenden Mantelzipfel der Maria, die motivisch und in der graphischen Behandlung allgemein an deutsche Graphik erinnern, gibt es keine direkten Anleihen bei Schongauer oder Dürer. Der beeindruckenden Monumen-

³³⁵ Avril/Reynaud (1993, Nr. 189, Abb. S. 341).

³³⁶ Vgl. die Beispiele in Kapitel VIII.

³³⁷ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 180 x 123 mm.

talität der nahsichtigen Szene wirken das Übermaß an Dekor und die beengte Verdichtung der Bildgegenstände entgegen und erzeugen sogar unfreiwillig komische Effekte, wie die von Gabriels Lilienstab aufgespießte Taube des Heiligen Geistes. Die um 1504 schon altertümliche Gottvaterscheinung, die sich hier als unglücklich ins Bild gezwängte Übernahme erweist, fügt sich harmonischer in einen Entwurf des Meisters der Apokalypsenrose für Simon Vostre von 1496.³³⁸ Zum Repertoire des älteren Meisters gehören auch die Propheten mit weisenden Gesten in den Nischen des zentralen Pfeilers.³³⁹

Voluminöse Hauptfiguren in vorderster Bildebene, der energische Gestus des Engels, sein Gewand und die großflächigen Fliesen sind den Verkündigungsbildern des Meisters von Petrarca's Triumphen in den *Petites Heures* (Paris, Bibliothèque nationale, n.a. lat. 3027, Abb. 62) und im sogenannten *Stundenbuch des Henri IV* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1171) verwandt. Die irrealen Atmosphäre der nah beieinander verharrenden großen Figuren mit weich fallenden Gewändern und rundlichen Gesichtern wird allerdings in dem Metallschnitt durch den unruhigen Raum gestört. Auch kniet Maria beim Petrarca-Meister in traditioneller Weise am Betpult. Thronend sieht man sie hingegen in zwei pichoresken Stundenbüchern im Vatikan, dem sehr nahestehenden *Stundenbuch Ross. 60* und dem *Barberini-Stundenbuch* (Barb. lat. 487, Abb. 66), wo kleinere Figuren in weitläufigerem Raum agieren.³⁴⁰ Als Anregung kommen thronende Marien in *Verkündigungen* von Georges Trubert in Frage (vgl. Moulins, Bibliothèque municipale, ms. 89).³⁴¹ Das ungewöhnliche Vollprofil des Engels verbindet den Metallschnitt auch mit Bourdichon, der im *Stundenbuch Friedrichs III. von Aragon* (Paris, Bibliothèque nationale lat. 10532) zwar einen weniger eindringlich wirkenden, kleineren Engel von rechts kommen läßt, in einer halbfigurigen Komposition des *Stundenbuchs ms. 5* des Sir John Soane's Museums in London aber ein ähnlich verblüffendes Profil gestaltet wie hier Pichore.³⁴² Pichores Werkstatt wiederholte die seltene Idee der thronenden Verkündigungsmaria noch zweimal ca. 1506 und ca. 1509 in Metallschnitten unterschiedlichen Formats für die Brüder Hardouin.

VII.3.2. Die Geburt Christi in Quart

Vor einem gewaltigen kassettierten Torbogen mit Ausblick auf eine Stadt sind Maria, Joseph und Ochs und Esel um das am Boden liegende Christuskind gruppiert, das nach niederländischer Tradition auf Marias Mantel gebettet ist (Abb. 105).³⁴³ Wie in der *Verkündigung* erscheinen die spätgotisch-eleganten Figuren dieser idyllischen Szene vor der monumentalen Kulisse als Projektion eines Andachtsmotivs in fremdem Ambiente. Tatsächlich ist die gesamte Gruppe ein genaues Zitat der Hauptgruppe aus Schongauers *Geburt Christi* (Lehrs 5, Abb. 244), wo sie angemessener unter einem ruinösen Kreuzrippengewölbe erscheint. Geschickt ist der antikisierende Torbogen aus der gotischen Architektur des Vorbilds entwickelt und bietet Raum für den von Pichore so geschätzten Dekor aus Ornamenten und Bas-

³³⁸ Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Abb. S. 151).

³³⁹ Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Abb. S. 165).

³⁴⁰ Zu *Ross 60* vgl. Bartz/König (1998, S. 64, 136, 150; Abb. 49, 148, 169), die die Miniaturen dem Meister von Petrarca's Triumphen – nach ihrer Definition Pichore – zuschreiben. König (1994, 1998) datiert das *Stundenbuch Barb. lat. 487* um 1510 und *Ross. 60* auf 1510–20.

³⁴¹ Vgl. Reynaud (1977 S. 62, Anm. 9), die neun Miniaturen Trubert zuschreibt und sieben Miniaturen einer anderen Hand.

³⁴² Zum *Stundenbuch Friedrichs III. von Aragon* vgl. Avril/Reynaud (1993, Nr. 163). Zur *Verkündigung* im Barberini-Stundenbuch und weiteren Vorläufern von Fouquet, Poyer und dem Meister der Apokalypsenrose vgl. König (1994, S. 69 ff.). Mit dieser fortgeschrittenen Stilstufe von Bourdichon vergleichbar ist ein vermutlich auch aus Tours stammendes Stundenbuch für den Gebrauch von Rom aus Privatbesitz, das in einem traditionellen Bogenfeld die thronende Maria und den Engel in sehr ähnlicher Anordnung zeigt wie in der Graphik. Vgl. Plotzek (1987, Nr. 40, Abb. 23).

³⁴³ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 200 x 123 mm.

reliefs, die nicht mit dem Bildthema in Verbindung zu bringen sind.³⁴⁴ Auf irritierende Weise sind die Pfeiler mit flächigen Kandelabern und Pflanzenornamenten vor dunklem Grund geschmückt, die dem neuen Bordüredecor dieses Stundenbuchs sehr nahe stehen (Abb. 99). Der asymmetrische Dekor und die Konstruktionsfehler in der Architektur sind zudem charakteristisch für die Perspektivprobleme in Pichores Miniaturen und Druckentwürfen. Bemerkenswert detailliert ist der Blick durch den Bogen auf die Piazza einer antik gemeinten Phantasiestadt, wo sich reich geschmückte Paläste und eine Kirche vor dunklem Nachthimmel abheben und sogar ferne Figuren erkennbar sind.

Kopf und Haltung der Maria, deren Haar – anders als bei Schongauer – straff zurückgekämmt ist, gleichen der Verkündigungsmaria, während die Vordergrundgestaltung mit Blattgewächsen, Gräsern und einzelnen Steinen sich auch mit den kleineren Metallschnitten dieser Serie verbindet. Zwar gelangen dem Formschneider hier recht subtile Lichtwirkungen, doch erreicht er nicht die Plastizität und Stimmung des Schongauerschen Helldunkels und bearbeitet die Platte insbesondere an Stellen, wo er vom Vorbild abweicht, sehr viel gleichmäßiger. Auch geraten ihm die Züge der Maria, für die er ganz auf Schatten verzichtet, vergleichsweise ornamental. Um sie von dem detailreichen Hintergrund hervorzuheben, benötigt er schließlich einen Nimbus, während Schongauer darauf verzichten kann und den Blick allein über die Lichtführung lenkt.

VII.3.3. Die Anbetung der Könige in Quart

Die großformatige *Anbetung* (Abb. 106) steht nach Format und Stil in enger Verbindung zu *Verkündigung* und *Geburt* dieser Bildfolge.³⁴⁵ Den Hintergrund bildet das gleiche triumphbogenartige Stadttor wie in der *Geburt* mit dem gleichen Architekturprospekt der nun taghell erscheint und auf dem zuvor leeren Platz herannahende Reiter und Fußvolk aus dem Gefolge der Könige erkennen läßt. Die vier Hauptfiguren sind in einem schrägen Viereck so angeordnet, daß sie ein stabiles Gefüge bilden, aber nicht von dem Bogen zusammengefaßt werden, während Joseph im Hintergrund auf kuriose Weise in einer Nische des Tores Platz gefunden hat. Der als Rückenfigur vorn kniende König ist im Unterschied zur Tradition nicht als der Älteste, sondern als Mann mittleren Alters mit betont modischer Haartracht charakterisiert. Er hat den Kopf ins Profil zu Maria gewendet, reicht dem sehr aufrecht auf ihrem Schoß präsentierten Christusknaben mit ausgestrecktem Arm einen Kelch und leitet so den Blick auf den Gegenstand der Andacht, Maria und das Kind. Die eigentümlichen Details der Figur lassen sich abermals aus dem Kontext der Vorlage begreifen. In Schongauers *Marietod* blättert der am Totenbett kniende Apostel, auf den der König zurückgeht, zusammen mit einem zweiten in einem Buch (Lehrs 16, Abb. 245). Durch einige Varianten ist der König dem neuen Kontext angepaßt. Im Unterschied zu dem barfüßigen Apostel trägt er Schaftstiefel mit Sporen wie der alte König in Schongauers *Anbetung* Lehrs 6 (Abb. 243). Dabei behält der Künstler den Blick auf die aufgestellten Sohlen bei, der ihn beispielsweise auch bei Augustus interessiert hat. Ganz übernommen ist das Gewand mit dem typisch Schongauerschen Motiv eines großen Faltenschwungs, dem nur ein zur Rüstung passender Kragen hinzugefügt ist. Die modisch wirkende Frisur und der kurze Bart werden von der Vorlage angeregt und variiert sein.

Wie in der *Geburt* fallen die subtile Modellierung der Gewänder sowie die Lichtwirkung heller Flächen auf. Bei dem exotischen Spitzhut des Mohren wird sogar der samtene Stoff spürbar. Ähnliche stoffliche Wirkungen strebt Pichore auch in der Buchmalerei an, beispielsweise im Frontispiz der *Chants Royaux* (Abb. 3) oder in den *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225). Für den Metallschnitt scheint er Schongauers Gewandgestaltung im Kupferstich der *Anbetung* (Lehrs 6) zu imitieren, wo eine tiefschwarze Fläche von außen aufgehellt ist und dadurch materiellen Glanz erhält. Den technischen Vorgang hatte er im Hochdruck natürlich umzukehren.

Nach dem Prinzip der Serie trägt Maria die gleichen Züge wie in der *Verkündigung* und der *Geburt* mit einem sehr kleinen, tiefsitzenden Ohr und streng zurückgekämmtem Haar, wohingegen Joseph,

³⁴⁴ Vgl. ein ähnliches Phänomen im Pfingstbild.

³⁴⁵ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 199 x 123 mm.

dem nun ein Vorbild fehlt, sich nicht mehr sehr ähnlich sieht. Die auffälligste Figur des Bildes ist der mittlere König, der durch seine modische, voluminöse Erscheinung und sein selbstbewußtes Auftreten zum Blickfang wird. Ungewöhnlich herrschaftlich blickt er auf Maria und das Kind herab. Nicht Schon-gauer bot hier ein Vorbild, sondern Dürer, der eine eng verwandte Figur für *Die Landsknechte und der türkische Reiter* (Bartsch 88) entwarf.

VII.4 DIE FORTSETZUNG DER OKTAVSERIE IN DER OKTAVAUFGABE

Die Oktavausgabe enthält trotz weitgehend übereinstimmender Ikonographie nicht die gleichen Platten wie der Vorgängerdruck. Der Austausch der Platten war teilweise im Format begründet, weil die großen Platten der Verkündigung, Geburt und Anbetung einfach nicht gepaßt hätten. Inkunabelentwürfe des Meisters der Apokalypsenrose aus Vostres Fundus wie die *Verkündigung an die Hirten* und die *Darbringung* wurden ersetzt, um einen einheitlichen Bildstil zu erreichen. Der Austausch der Platte mit *Augustus und der tiburtinischen Sibylle* ist dagegen verwunderlich, da es sich bereits bei dem ersten Metallschnitt um eine Graphik in Pichores Stil handelt. Die einzige sich sinnfällig anbietende Erklärung besteht in der technischen Unvollkommenheit der Plattenbearbeitung, denn sie ist nachlässiger und unübersichtlicher geschnitten als die übrigen. Eine Unregelmäßigkeit in der Bildfolge eines einzelnen Exemplars des Quarts wirft ähnliche Fragen über den Herstellungsprozeß auf wie schon die Verwendung verschiedener Textvorlagen für das Marienoffizium der Oktavausgabe. Das in der British Library verwahrte Exemplar dieser Ausgabe zeigt nämlich zur Laudes bereits die hier angemessenere *Heimsuchung* statt der *Augustusszene*.

Die Möglichkeit, daß Stundenbücher, die aufgrund ihres Textbestands zu einer Auflage gehören und das gleiche Datum tragen, unterschiedliche Illustrationen haben können, wurde bisher nicht bedacht. Man stößt allerdings gelegentlich auf dieses Phänomen. Wenn in dem Londoner Druck ein einzelnes Exemplar eines zweiten Teils der Auflage erhalten ist, müßte die Platte während des Druckvorgangs zerbrochen oder auf andere Weise zerstört worden sein. Andernfalls müßte man annehmen, daß nicht alle Exemplare einer Auflage tatsächlich in einem Vorgang gedruckt wurden, was allerdings bei identischem Typensatz und Lagenschema ein kompliziertes Verfahren offenlegen würde, dessen Sinn nicht einleuchtet.

Sieben Hauptbilder der Quartausgabe wurden ein halbes Jahr später für das kleinere Stundenbuch wieder verwendet. Bis auf die Graphik mit *Augustus und der tiburtinischen Sibylle* sind dies sämtliche Oktavplatten des renaissancehaften Stils von Pichore: *Johannesmartyrium*, *Kreuzigung*, *Pfingsten*, *Kindermord*, *Marietod*, *Uriasbrief* und *Erweckung des Lazarus*. Für die übrigen Horen tauchen in der Septemerausgabe neue Platten im gleichen Format auf, die zusammen mit den früheren Metallschnitten eine vollständige Serie zur Bebilderung eines Stundenbuchs ergeben. Diese Serie ist die früheste Bildfolge, die den spätgotischen Pariser Inkunabelstil ablöst. Sie wurde allerdings später nicht wieder als geschlossene Serie in einem Stundenbuch verwendet. Daher ist die ursprüngliche Zusammengehörigkeit dieser Platten der Forschung bisher nicht aufgefallen.³⁴⁶

VII.4.1 Der Aderlaßmann als Skelett

Pichores *Zodiakus* bietet nur in der Figur des Aderlaßmanns selbst einen neuen Entwurf (Abb. 103).³⁴⁷ Während die Beschriftungen, die Personifikationen der Temperamente und der Narr direkt nach der älteren Platte kopiert sind, erscheint der Aderlaßmann selbst nicht mehr als Mann mit geöffnetem Bauch,

³⁴⁶ Davies (1910) und Mortimer (1964) benennen diese Serie nach den beiden Verlegern, die diese Platten später übernommen haben: *Kerver's large set* bzw. *Vostre's set 3* und *set 4*.

³⁴⁷ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 128 x 77 mm. Alle Komponenten des Bildes müssen in eine Platte geschnitten sein, da der Metallschnitt noch ein identisches Erscheinungsbild aufweist, nachdem er ab dem folgenden Jahr von Vostre verwendet wurde.

sondern in Gestalt eines Skeletts. Für die Illustration des Aderlasses und der Vier-Säfte-Theorie ist diese fleisch- und blutlose Figur eher unangemessen, sie entsprach aber einem neuen anatomischen Interesse, nach dem sich zur selben Zeit in Frankreich auch das Bild des leibhaftigen Todes von einem dünnen Toten in ledriger Haut mit herabhängendem Bauchlappen zu einem Skelett wandelte. Während beispielsweise die Totentanzbordüren vom Meister der Apokalypsenrose für Vostre den alten Typus zeigen, verwendete Pichores Werkstatt für den ab ca. 1506 in zwei Varianten entworfenen Todeszyklus *accidents de l'homme* ebenfalls die Skelettgestalt (Abb. 229, 230).

VII.4.2 Gefangennahme der Oktavserie

Die *Gefangennahme Christi* knüpft an die figurenreichen Bilder des ersten Teils dieser Serie an (Abb. 109).³⁴⁸ Sie gehört zu den fortschrittlicheren Kompositionen, da die Soldatenmenge um die Szene des verräterischen Bruderkusses in realistischer Optik streng isokephalisch angeordnet ist, so daß nur vier Figuren einzeln erkennbar sind. Unter diesen sind zwei durch antikisierende Rüstungen als Soldaten gekennzeichnet, während einer mit Turban wohl einen Juden darstellt. Davor heben sich als große spätgotische Gewandfiguren Christus, Judas und Petrus ab. Letzterer zückt sein Schwert, um dem weiter vorn zu Boden gestürzten Malchus im nächsten Moment das Ohr abzuschneiden, welcher fast über die gesamte Bildbreite ausgestreckt ist und sich schützend einen Knüppel über den Kopf hält. Sein drastisch verdrehter Körper verleiht der Szene eine ungewöhnlich dramatische Dynamik.

Im Unterschied zu den zur Mitte geöffneten, statischen Kompositionen der ersten Folge entsteht hier eine Bewegung im Block der Soldaten, die geführt durch Christus und Judas von links hinten nach vorne drängen, wo rechts ein schmaler Ausblick in die Landschaft geöffnet ist. Zugleich bilden Christus und Judas ein helles Zentrum, um das sich vor einer freien Fläche, in der Malchus und ein Hund wie Repoussoirs eingesetzt sind, die Komposition auf charakteristische Weise durch Erdbuckel in konvexem Bogen schließt. Die Szene erscheint wie in der *Erweckung des Lazarus* vor einer höhergelegenen Stadt, die mit erfundenen antiken Gebäuden Jerusalem darstellen soll. Der Passionsgeschichte entsprechend erhebt sie sich vor dunklem Nachthimmel, in den sich eine typisch schneckenförmige Wolkenformation schiebt.

Die nächtliche Szene der *Gefangennahme* in einem umzäunten Garten mit dem Kuß des Verräters und der Episode zwischen Petrus und Malchus gehört zu den in französischen Stundenbüchern besonders einheitlich überlieferten Bildtraditionen. Eine von Fouquet begründete Komposition variierte beispielsweise Poyer im *Briçonnet-Stundenbuch* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, Abb. 60). Teilweise seitenverkehrt gibt es dort eine ähnlich dicht gedrängte Figurengruppe, aus der ein Lanzenwald emporragt. Auch die Hauptgruppe mit Judas und Christus ist, abgesehen von den betont spätgotischen Gewandmotiven des Metallschnitts, weitgehend identisch. Aus dieser Vorlagengruppe stammt wahrscheinlich auch der Kreuznimbus Christi sowie eine Figur, die hinter Judas eine Laterne emporhebt.³⁴⁹

Die französische Bildtradition bevölkert Pichore erneut mit Figuren aus deutschen Vorlagen. Malchus und ein kahles Bäumchen am rechten Bildrand stammen aus Schongauers *Gefangennahme* der Kupferstichpassion (Lehrs 20, Abb. 247), aus der sich auch die Bewegung der Soldatengruppe, der Flechtzaun im Mittelgrund und die von einem Soldaten emporgerockte Fackel herleiten. Trotz dieser zahlreichen Übernahmen blieb Pichore allerdings seinem gestreckten, steiferen Figurentypus verhaftet und vermochte es, Schongauers Bildelemente erstaunlich bruchlos in seine Komposition zu fügen.

Für die *Gefangennahme* scheint man in Pichores Werkstatt meist die gleiche Vorlage variiert zu haben, die auch dieser Graphik zugrunde lag. Im wesentlichen gleich – zuweilen in umgekehrter Anordnung – sieht man Christus und Judas. Einzelmotive scheinen dagegen auch von einem Entwurf zum anderen

³⁴⁸ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 124 x 78 mm.

³⁴⁹ Bei Fouquet und seiner Nachfolge ist diese Figur gern eine Frau (vgl. z.B. Stundenbuch des Étienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, ms. 71, Stundenbuch des Charles de France, Mazarine, ms. 473, fol. 13.). Avril (2003, Nr. 33) schreibt letztere dem Meister des Münchener Boccaccio zu.

direkt übernommen worden zu sein. Besonderheiten dieser Graphik wie der von Schongauer kopierte Malchus wurden jedoch nicht wieder aufgegriffen, da man sich offenbar von diesen unmittelbaren Kopien zunehmend wieder abwandte.

VII.4.3 Die Verkündigung der Oktavserie

In einem mit Fliesen ausgelegten breiten Säulengang eines Innenhofs kniet Maria im Gebet an einem niedrigen, tuchverhüllten Pult, auf dem ihr geöffnetes Buch in ein Kissen gebettet ist (Abb. 110).³⁵⁰ Von links hat sich der Erzengel Gabriel genähert und kniet ihr nun mit ehrerbietig verschränkten Armen gegenüber. Um das von massigen Säulen auf hohen Sockeln umgrenzte Hofinnere mit einem zierlichen gotischen Brunnen hat sich eine große Engelschar versammelt. Da eine hintere Raumbegrenzung nicht zu erkennen ist, meint man, in den dunklen Nachthimmel zu blicken, aus dem eine ferne Gotteserscheinung auf Strahlen die Taube des Heiligen Geistes sendet. Im Bildeinstieg vorne links steht auf einer dunklen Fliese hervorgehoben die Lilienvase.

Wie ein kostbares Kleinod, ein Heiligtum oder auch wie eine Bühne ist das Bild scheinbar mit einem Vorhang zu verhüllen, der am oberen Bildrand zu beiden Seiten aufgezogen ist. Den illusionistischen Effekt vollendet im gedruckten Buch der möglicherweise bei der Komposition bereits einkalkulierte architektonische Rahmen. Im Zusammenspiel mit der Graphik erscheint er als Torbogen oder Fenster, an dessen Innenseite die unsichtbare Vorhangstange verläuft. Renaissancehafte Monumentalität und gotische Zierlichkeit sind in diesem Bild eigenartig miteinander verbunden. Während die zarte Maria noch von ihrem reich gefalteten, unter dem Arm gerafften Mantel dominiert ist, hat das gegürtete Engelsingewand bereits antike Züge und verbindet sich enger mit der massigen Renaissancearchitektur, die einen überzeugenderen Raumeindruck bietet als in den übrigen Bildern dieser Serie.

Statt sich wie zuvor Vorbildern aus der Graphik zuzuwenden, nutzte Pichore hier eine Miniatur, die er um 1485 in der Werkstatt von Jean Poyer in Tours als Bildmuster für zukünftige Arbeiten angefertigt und in seiner Vorlagensammlung verwahrt hatte. Bis ins Detail wiederholt er die *Verkündigung* aus Poyers vollständig kopiertem *Briçonnet-Stundenbuch* (Abb. 27). Motivische Änderungen illustrieren aufschlußreich das unterschiedliche Kompositionsempfinden der beiden Künstler. In Poyers Miniatur sind die Bildgegenstände dichter und mit mehr Überschneidungen komponiert. Dadurch wird die Perspektive wahrscheinlicher und zugleich kühner als in der Graphik. Während Poyer nämlich einen natürlichen Blick in den Raum anstrebte, zog Pichore einen erhöhten Betrachterstandpunkt vor, der die Bildkomponenten der Vorlage auf etwas altertümliche Weise in der Fläche voneinander trennt. Auch an anderer Stelle nahm er „Korrekturen“ vor. Wo bei Poyer die göttlichen Strahlen mit der Taube ein geschlossenes Rundfenster zu durchdringen vermögen, fügte Pichore eine zeichenhafte Gotteserscheinung ein und verzichtete darauf, den Raum nach hinten zu schließen. Originell, wenn auch eher altertümlich, ist allerdings seine Abwandlung des Vorhangmotivs, das in Poyers *Verkündigung* durch eine Vorhangstange als Raumteiler hinter den Figuren erklärt ist, während es sich hier zwischen Betrachter und Bild zu schieben scheint. Zugleich verrät diese Abwandlung, daß Pichore seine Kompositionen weniger räumlich durchdachte als sein Vorbild und ihm die Konstruktion eines natürlichen Blicks schwerer fiel. Für seine besondere Sorgfalt bei der Konzeption dieser Serie spricht, daß er die Schatten der Vorlage bei der Seitenverkehrung nicht einfach übernahm, sondern konsequent auf eine Beleuchtung von links achtete, was bei späteren Verarbeitungen dieser und anderer Bildmuster von Poyer oft unterblieb.

Poyers *Briçonnet-Verkündigung* wurde in Pichores Werkstatt häufig auch für Miniaturen in Stundenbuchhandschriften verwendet, von denen jedoch keine früher datiert werden kann als der Metallschnitt. Dieser steht zudem Poyers Miniatur näher als die übrigen Varianten, in denen beispielsweise meistens der Vorhang fehlt. Die Verkündigungsminiaturen im Stundenbuch *canon. liturg. 178* (Oxford, Bodleian Library, Abb. 28) und in den *Vie des Femmes Célèbres* (Nantes, Musée Dobrée, ms. 17, Abb. 14) geben

³⁵⁰ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 240 x 77 mm.

noch Figuren und Raumkomposition wieder, wobei im zweiten Beispiel sogar der Vorhang vorkommt, reduzieren den Entwurf aber um die Engelschar. In einer weiteren Handschrift (Oxford, Keble College, ms. 43, Abb. 65) sowie im *Astor-Stundenbuch* sind nur noch die Hauptfiguren der Vorlage erhalten.

VII.4.4 Die Heimsuchung der Oktavserie

Wie zwei Herrscherinnen mit Gefolge, von dem in der Bibel nicht die Rede ist, begegnen sich Maria und Elisabeth bei der *Heimsuchung* in einer Landschaft vor der Kulisse einer Stadt (Abb. 111).³⁵¹ Geschickt verdeutlicht die Komposition den Moment der Ankunft Marias in Begleitung eines Mannes und zweier Engel, die sich von einem Hügel herab dem als Renaissancepalast gedeuteten Haus des Zacharias nähern, vor dem Elisabeth sie ehrerbietig begrüßt. Die männliche Figur auf Seiten Marias ist in diesem Kontext ungewöhnlich, denn nicht Joseph, sondern allenfalls Zacharias wird gelegentlich bei der Heimsuchung dargestellt. Vermutlich entspricht sein Auftreten als Mann mittleren Alters der verstärkten Josephsverehrung der Zeit. Elisabeths einander im Gespräch zugeneigte Begleiterinnen sind typische Nebenfiguren Pichores, beispielsweise in der *Flucht nach Ägypten* (vgl. z.B. Abb. 79 + 161), der *Vision des Augustus* (vgl. Abb. 29, 68, 107 + 124) oder der *Kreuzigung* (Abb. 163) das Geschehen kommentieren.

Der Bildaufbau folgt einem bei Pichore geläufigen Schema aus rahmenden Figuren, zwischen denen sich der Blick in einen weiten Landschaftsausblick öffnet. Allerdings ist das Problem der Raumentwicklung ungewöhnlich gelöst: Der Weg, auf dem Maria naht, ist als Schneise vor ansteigendem Gelände aufgefaßt, das sich in gestaffelten Bodenerhebungen bis in die Ferne erstreckt. Hinter einer Baumreihe wird dort eine detaillierte, rein gotische Stadtkulisse sichtbar. Der sich zum Horizont aufhellende Himmel gleicht der *Ölmarter* dieser Serie, wo auch die Pflänzchen im Vordergrund und die diagonale Abgrenzung der linken unteren Ecke ähnlich gestaltet sind.

Vielleicht führte die Freiheit von unmittelbaren Vorlagen hier zu einer besonders gelassenen Komposition nach verschiedenen Bildschemata, die ihren Ursprung bei Fouquet haben. Schon im Stundenbuch des *Étienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé, ms. 71) ist das Haus des Zacharias eine Renaissancearchitektur mit einem vorgelagerten Portikus, an den die Arkade in dieser Graphik erinnert. Das Bildschema für die Figurengruppe scheint sowohl an der Loire als auch in Paris geläufig gewesen zu sein. Eine ähnliche Szene – allerdings mit nur leicht gebeugter Elisabeth – zeigt schon der Metallschnitt des Meisters der Apokalypsenrose in der Serie für Simon Vostre von 1496. Verwandt sind auch die Hauptfiguren in einer halbfigurigen *Heimsuchung* von Bourdichon in dessen Vatikanischem Stundenbuch (Cod. Vat. Lat. 3781, fol. 30v) sowie eine Miniatur vom Maler von Martainville 183 nach der gleichen Vorlage (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Katalog XX, Nr. 21, fol. 26). Auch dort kniet Elisabeth und trägt sogar einen vergleichbaren Kopfputz. In Pichores Stilkreis kommt Joseph beispielsweise im *Barberini-Stundenbuch* (Vatikan, Barb. lat. 487, fol. 35v)³⁵² und im *Petau-Stundenbuch* (Gent, Universitätsbibliothek, ms. 234, fol. 28) vor. Das *Stundenbuch des Kardinals de Berulle* (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 2, fol. 51) zeigt Elisabeth rechts vor einer Renaissancearchitektur und Maria in Begleitung zweier Engel. So entschieden antikisierende Bauten wie in Pichores Metallschnitt zeigen nur wenige Miniaturen, die vermutlich auf dieses Vorbild zurückgreifen; beispielsweise im *Astor-Stundenbuch* (Hindman, Enluminures, fol. 37), in dem Stundenbuch des Keble College (ms. 43, fol. 34v), im Stundenbuch in Peterborough (Museum and Art Gallery, ms. 2) und einem weiteren in Romorantin (Bibliothèque municipale, ms. 16, fol. 17v).

³⁵¹ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 122 x 76 mm.

³⁵² Zur Heimsuchung in diesem Stundenbuch und der Bildtradition vgl. König (1994, S. 76 ff.).

VII.4.5 Die Geburt Christi der Oktavserie

Auch die *Geburt* (Abb. 112)³⁵³ kommt ohne graphische Vorlagen von Schongauer oder Dürer aus. Die Anbetung des Kindes ereignet sich in einem Bretterverschlag mit schadhaftem Strohdach, dessen Giebelkanten sich bildparallel über die gesamte Breite des Ausschnitts ziehen und den Blick nach oben begrenzen. Darunter ist die Szene durch einen Holzpfeiler im Vordergrund so geteilt, daß Maria links einen eigenen Raum erhält. Nur ein Zipfel ihres weit ausgebreiteten Gewands ragt herüber zu dem auf einer Stoffrolle aufgerichteten Christusknaben und dem greisen Joseph im Hintergrund. Die sich in steiler Perspektive in die Tiefe erstreckende Stallwand ist auf halber Höhe geöffnet und bietet einen Ausblick auf hügelige Landschaft mit einer fernen Stadt. Mit bisher kaum beobachteter Freude an anekdotischem Beiwerk beschreibt der Künstler drei neugierig über die Brüstung gebeugte Hirten, von denen sich einer in ängstlicher Spannung an die Schulter des vor ihm Stehenden klammert, während sich der dritte den Kopf an dem markant im Vordergrund stehenden Mittelpfeiler vorbei reckt, als verstelle dieser ihm und nicht dem Betrachter den Blick. Ein vierter naht aus dem Hintergrund bereits mit demütig abgenommener Mütze. An der rückwärtigen Stallwand sieht man Ochs und Esel einträchtig fressend.

Varianten dieser Komposition wurden in Pichores Werkstatt häufig verwendet. In den untereinander fast identischen Miniaturen der Stundenbücher im Keble College (ms. 43, fol. 40v) und im Stundenbuch in Peterborough (fol. 83) fehlt beispielsweise der trennende Pfeiler, der im *Barberini-Stundenbuch* (fol. 44) respektvoll an den Bildrand gerückt ist. Direkt abhängig von dieser Graphik sind eine seitenverkehrte Kopie in einem Metallschnitt für die Brüder Hardouin von ca. 1509 (Abb. 143), wie auch die Miniaturen im *Astor-Stundenbuch* (Abb. 70) sowie in dem Stundenbuch *ms. 452 der Walters Art Gallery* in Baltimore.³⁵⁴ Von diesen Versionen hebt sich der Metallschnitt durch die steile Raumflucht, die lockere, fernsichtige Komposition und den als Repoussoir vor das eigentliche Geschehen gestellten Pfeiler ab. Vorbilder weisen erneut nach Tours. Ohne direkte Entsprechungen erinnert der Entwurf beispielsweise an Fouquets *Geburt* im *Stundenbuch des Étienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé, ms. 71). Auch die Gewänder aus tief gefurchten Stoffmassen, die in der Buchmalerei selbst bei Pichore gemäßigter gebildet sind, gehen auf kein spezielles graphisches Vorbild zurück.

VII.4.6 Die Verkündigung an die Hirten der Oktavserie

In einer bis in die Ferne genau beschriebenen Landschaft lagern unter nächtlichem Himmel drei Hirten mit ihrer kleinen Herde, während im Vordergrund zwischen großblättrigen Pflanzen und Grasbüscheln ein großer Hund ruht (Abb. 113).³⁵⁵ Zwei ferne Hügel teilen den Himmel, so daß die Nacht Raum für die Engelserscheinung bietet, vor deren hellem Schein ein links stehender Hirte die Augen beschattet. Ein zweiter bewegt sich mit schwer deutbarer Bewegung auf den noch ahnungslosen Dudelsackspieler in der Mitte zu, vermutlich um ihn auf die Himmelserscheinung aufmerksam zu machen.

Minuziöse Detailliebe, die es erlaubt, auch bei fernen Bäumen die Blätter zu zählen, erweckt den Eindruck, daß hier ein anderer Entwerfer verantwortlich sein könnte. Bäume und Vordergrundpflanzen sind aus Büscheln gleichförmiger Einzelblätter zusammengesetzt, während die Bäume in der *Heimsuchung* und der *Augustus-Vision* summarischer beschrieben sind. Fremd wirkt im Ensemble der übrigen Entwürfe auch eine genrehafte Wassermühle. Die kleinteilig gegliederte Landschaft erinnert allerdings an die Landschaftsauffassung der sehr viel größeren Miniatur des *Roi sans fils* in den *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225, Abb. 12). Auch die Hirten unterscheiden sich durch ihre etwas gedrungene körperliche Präsenz und kräftige Physiognomie von den überschlanken Gewandfiguren der übrigen Metallschnitte dieser Serie und haben engere Parallelen in Pichores Buchma-

³⁵³ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 120 x 78 mm.

³⁵⁴ Vgl. Randall (1989, Nr. 208).

³⁵⁵ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 116 x 78 mm.

leri. Die nach derselben Vorlage oder dem Metallschnitt kopierte Miniatur im Stundenbuch ms. 43 des Keble College in Oxford (Abb. 72) bleibt durch ihre überdeutliche Detailzeichnung und krassen Farbkontraste allerdings auch eine Ausnahme innerhalb der Buchmalerei dieses Stils.

VII.4.7 Die Anbetung der Könige der Oktavserie

Im Vergleich mit dem *Geburtsbild* bietet die *Anbetung der Könige* eine nahsichtige Komposition innerhalb eines ganz anders aufgefaßten Stalls (Abb. 114).³⁵⁶ Auf drei Baumstämmen ruht eine tonnengewölbte Dachkonstruktion, auf die der Betrachter von unten blickt, als befände er sich auf Höhe der Figuren. Die vorderen Pfeiler sieht man daher hier nicht. Der offene Verschlag ist nach hinten von einem niedrigen Flechtzaun begrenzt, der ihn scheinbar so umgibt, daß er vorne links noch einmal in den Blick rückt. Zwischen zwei als Dachpfeiler dienenden Baumstämmen sind Maria mit dem Kind und die drei Könige zu einer symmetrischen Gruppe komponiert. Joseph fehlt, und die intime Atmosphäre mit Ochs und Esel ist anmarschierenden Soldaten gewichen, die eher Herodes Häscher als das Gefolge der Könige zu repräsentieren scheinen.

Die Komposition Marias mit dem ins Profil gedrehten ältesten König verrät, daß Pichore Schongauers *Anbetung* (Lehrs 6, Abb. 243) kannte, jedoch nicht unmittelbar kopiert hat. Auch der mittlere König, der als einziger eine Krone trägt, scheint von graphischen Vorbildern angeregt zu sein. Besonders auffällig und Pichores Buchmalerei fremd sind seine raumgreifende, kontrapostische Pose und die faltenreiche Draperie seines großen Manteltuchs. Haltung und Gewand erinnern an den mittleren König der großen *Anbetung* im Quart-Stundenbuch, doch steht Dürers Kupferstich *Sonne der Gerechtigkeit* hier noch näher. Die Umwandlung der dortigen allegorischen Gestalt mit Schwert und Waage zu einem König der *Anbetung* zeugt von souveränem Umgang mit den Vorlagen. Selbst die Beine der sitzenden Figur bei Dürer sind geradezu mühelos in eleganten Kontrapost umgedeutet. Die ausgestreckten Arme des mit Kreuznimbus gekennzeichneten Christusknaben erinnern dagegen an Vorbilder aus der Buchmalerei von der Loire wie im *Stundenbuch des Christophe de Champagne* (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM VI, Nr. 73) oder in Poyers *Ladore-Stundenbuch* (vormals Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM V, Nr. 27), wo das Kind allerdings jeweils etwas überzeugender nach dem Inhalt des ihm dargebotenen Kelchs greift. Durch die Orientierung an Schongauers betendem König wurde das Geschenk, das diese Reaktion erklärt, hier vergessen.

Nur wenige Entwürfe der *Anbetung* aus Pichores Umkreis stehen in direkter Verbindung mit der Graphik von 1504, obwohl viele dieselben Motive variieren. Fast identische Varianten, die auch die unmotivierte Bewegung des Christusknaben wiederholen, finden sich nur in Miniaturen des *Astor-Stundenbuchs*, im Stundenbuch ms. 43 des Keble College und im Stundenbuch in Peterborough (Museum and Art Gallery, ms. 2, fol. 99).

VII.4.8 Die Darbringung im Tempel der Oktavserie

In dem mit gemusterten Fliesen ausgelegte Tempel der *Darbringung*, dessen Wände mit Pilastern und marmornen Steinspiegeln gegliedert sind, steht rechts unter einem großen Baldachin der Altar, über den der greise Simeon mit ehrfürchtig bedeckten Händen den nackten Christusknaben hält (Abb. 115).³⁵⁷ Vorne links kniet mit einigem Abstand Maria, die mit geöffneten Armen das Kind erwartet, während Joseph hinter ihr, gefolgt von einer Zuschauerschar, das Taubenopfer bringt. An der kurzen Altarseite umringt die Menge einen als Diakon charakterisierten Tempeldiener, der Simeon wie zum Meßgesang ein geöffnetes Buch hinhält. Eine neben Maria vorgetretene Frau in antikisierendem Gewand und zeitgenössischer Haube meint vermutlich die Prophetin Hanna.

³⁵⁵ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 122 x 78 mm.

³⁵⁷ Plattenmaß der inneren Umfassungslinie mit geringen Abweichungen ca. 122 x 78 mm.

Mit geringer Variation verwendeten französische Buchmaler schon vor der Jahrhundertwende ähnliche Bildmuster für dieses Thema. Die Hauptgruppe ist beispielsweise weitgehend identisch mit dem seitenverkehrten Entwurf des Meisters der Apokalypsenrose für Vostre, den Pichore und de Laistre für ihre Quartausgabe übernommen hatten. Die Figur des Tempeldieners mit dem geöffneten Buch ist gewiß von Jean Poyer angeregt, bei dem sie in der *Darbringung* des *Briçonnet-Stundenbuchs* auftritt (Abb. 75).³⁵⁸ Abgesehen von den direkten Kopien dieser Graphik im *Astor-Stundenbuch* und im *Stundenbuch* ms. 43 des Keble College gab es in Pichores Werkstatt mehrere Varianten dieses Entwurfs.

VII.5 PICHORES ANFÄNGE ALS GRAPHIKER

Die ausführliche Analyse aller Metallschnitte in den beiden Stundenbüchern von Pichore und de Laistre kann über unbestrittene Unterschiede hinweg letztlich jeden einzelnen Entwurf mit Pichores Buchmalereistil und seiner Vorlagensammlung verbinden. Dabei lassen sich augenfällige Abweichungen der stilistischen Wirkung vornehmlich auf die Anforderungen des jeweiligen Mediums zurückführen, denen sich Pichore auf andere Weise stellte als seine Vorgänger. Pichore und seine Werkstatt waren vor 1504 allem Anschein nach nicht mit Graphik befaßt. Im Unterschied zum Meister der Apokalypsenrose, der wohl während seiner gesamten Schaffenszeit in unterschiedlichen Kunstgattungen tätig war und sowohl Buchmalerei als auch Entwurfszeichnungen für Tapisserien, Glasmalerei und Graphik anfertigte, war Pichore bis zu seinem Eintritt in den Buchdruck ausschließlich Buchmaler. Seine Produktion bietet allerdings ein kaum weniger diverses Erscheinungsbild. Denn während der Meister der Apokalypsenrose in allen Medien seiner Darstellungsweise treu blieb und offenbar auch seine Mitarbeiter so weitgehend auf seinen eigenen Stil eingeschworen hatte, daß sich einzelne Charaktere kaum von ihm unterscheiden lassen, bietet Pichores Werkstatt allein in der Buchmalerei eine bemerkenswerte Spanne von Qualitätsschwankungen und Stilvarianten. Dabei wurde seine Kunst keinesfalls geringer geschätzt, sondern fand auch bei Auftraggebern von hohem Rang regen Anklang. Offenbar wurde der unverkennbare Verlust technischer Sorgfalt, vornehmlich in den untergeordneten Miniaturen seiner sehr bilderreichen Prachtkodizes aber auch in manchen Stundenbüchern aus seiner Werkstatt, in den Augen seiner Zeitgenossen durch andere Qualitäten ausgeglichen. Im Vergleich zur älteren Pariser Buchkunst mußte seine Buchmalerei vor allem sehr viel kühner und moderner erscheinen. Zugleich konnte er sich im Umkreis des Hofes sogar gegen die künstlerisch überlegene Buchmalerei aus Tours behaupten, von der er selbst früh geprägt wurde. Verantwortlich dafür war vermutlich die auf große Produktion angelegte Struktur seiner Werkstatt, die im Unterschied zu seinem Vorbild Poyer, der sich mit wenigen Mitarbeitern vornehmlich auf die Ausstattung von kleinformatigen Andachtsbüchern konzentrierte, auch großformatige Kodizes mit profanen Texten in Serie illustrierte.

Eigenschaften, die schon vor 1504 sein Buchmaleratelier charakterisierten, bestimmen auch Pichores Debüt im Buchdruck, das sich in mehrfacher Hinsicht anders gestaltete als die Aktivitäten seiner Vorgänger, des Meisters der *Grandes Heures Royales* und des Meisters der Apokalypsenrose. Im Unterschied zu diesen wurde er nicht als Entwerfer von etablierten Verlegern engagiert, sondern trat zu Beginn als selbständiger Unternehmer auf, um eigenverantwortlich Drucke zu veröffentlichen. Zu diesem Zweck ging er eine Kooperation mit Remy de Laistre ein, dessen Aufgabe aufgrund mangelnder Quellen ungewiß bleibt, und vermutlich auch mit Simon Vostre und vielleicht Thielman Kerver, die ihm Material überließen oder verkauften und später anderes wieder von ihm übernahmen. Wenn man die Formulierung *imprimées par* im Kolophon der Quartausgabe ernst nimmt, betrieben Pichore und de Laistre sogar selbst eine Druckerei, die allerdings wie ihre Verlagstätigkeit nur kurze Zeit Bestand hatte. Möglicherweise stellte sich bald heraus, daß sich dieser Geschäftszweig nicht rentierte. Offenbar hat sich Pichore auch

³⁵⁸ Eine ähnlichere, reduzierte Version der Graphik ist die *Darbringung* vom Meister des Missale della Rovere im *Stundenbuch Morgan 348* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 348, auf fol. 93). Vgl. Reynaud (1977, S. 53ff., Anm. 10; 1993, S. 290 ff.), Plummer (1982), zum Verhältnis des Meisters della Rovere zu Poyer vgl. Hofmann (2003).

nicht allein darauf verlassen, sich als Drucker und Verleger im Buchdruck behaupten zu können, denn er nutzte die eigenen Druckausgaben, um darin Metallschnitte nach Entwürfen aus seiner eigenen Werkstatt unterzubringen und sich auf diesem Wege auf dem neuen Markt als Künstler zu etablieren.

Dem Medium der Graphik, das für Pichore 1504 eine neue Herausforderung bedeutete, wandte er sich wiederum mit ganz anderen Methoden zu als beispielsweise der Meister der Apokalypsenrose, der für seine Metallschnittentwürfe die gleiche Mustersammlung verwendete wie für Buchmalerei. Zwar sind die Metallschnitte des Meisters der Apokalypsenrose, die wie seine umfangreiche übrige Graphikproduktion wohl von Formschneidern seiner eigenen Werkstatt oder zumindest ganz in seinem Sinne ausgeführt wurden, keine reinen Konturgraphiken, sondern streben bereits durch Schraffuren und dunkle, durch Punzierung belebte Flächen Eigenständigkeit an. Dennoch wirken diese Graphiken noch vornehmlich durch die anmutige Umrißzeichnung ohne malerisches Helldunkel. Pichore suchte dagegen für die Graphik nach neuen Vorbildern. In ähnlicher Einfühlung wie er seine Buchmalerei zwei Jahrzehnte zuvor in Poyers Werkstatt an dessen Meisterschaft geschult hatte, indem er ganze Handschriften in minuziösen Kopien verwahrte, wandte er sich nun den besten Graphiken zu, die ihm verfügbar waren. Auf welchem Wege die Kupferstichfolgen von Schongauer sowie Holzschnitte und Kupferstiche von Dürer in Paris verbreitet wurden, ist nicht bekannt. Pichore muß allerdings nicht nur Zugang dazu gehabt haben, sondern erneut Gelegenheit, die graphischen Blätter eingehend zu studieren und in Kopien für seine Mustersammlung festzuhalten. Anscheinend bestand für Pichore ein grundlegender Unterschied zwischen Graphikentwürfen und Buchmalerei, der sich beispielsweise darin äußert, daß er graphische Vorlagen mit wenigen Ausnahmen nur für die Graphik heranzog.

Das endgültige Erscheinungsbild der Metallschnitte ist allerdings keinesfalls nur von graphischen Vorlagen bestimmt. Vielmehr strebte Pichore offenbar danach, seine in der Buchmalerei erprobte Gestaltungsweise mit den neuen Anregungen zu verbinden, so daß die Kompositionen jeweils auf eigentümliche Weise Schongauersches und Dürersches Formengut und Figurenrepertoire mit Pichores eigenen, zum Teil an Tournoner Buchmalerei geschulten Figurentypen und Kompositionsschemata mischen. Wie im folgenden zu zeigen ist, zeichnet sich schon während des Jahres 1504 in seiner Graphik eine Entwicklung ab, in deren Verlauf er sich von der unmittelbaren Nachahmung der neuen Vorlagen zu lösen begann, um sich wiederum mehr auf seinen eigenen Stil zu besinnen, der zunächst vornehmlich in jenen Partien hervortritt, die nicht kopiert, sondern eigenständig gezeichnet sind. Während er nämlich in der Buchmalerei nicht selten ganze Kompositionen von Poyer nur leicht variiert und häufig etwas reduziert in eigene Miniaturen übertrug, nutzte er in der Graphik mit einer Ausnahme nur einzelne Figuren aus den Vorlagen, die zudem oft in einen ganz anderen Kontext versetzt sind. Im einzelnen lassen sich zwischen den Graphiken auch stilistische Unterschiede feststellen, die auf die Beteiligung anderer Maler aus seiner Werkstatt verweisen. Da diese sich aber auch in der Buchmalerei nicht kontinuierlich als eigene Charaktere abgrenzen lassen, ist die Zuschreibung der Entwürfe an einzelne Mitarbeiter durch das kompilatorische Verfahren der Graphik und die nicht zu vernachlässigenden Einflüsse des Formschneiders ein müßiges Unterfangen.

Pichores erste Serien erreichen bereits erstaunlich hohe Qualität der Ausführung, die den deutschen Vorlagen an Feinheit und Plastizität fast ebenbürtig sind. Insbesondere diese technische Nähe zu der hoch entwickelten deutschen Graphik bewirkt den irritierenden Abstand zwischen Pichores Buchmalerei und den 1504 entstandenen Metallschnitten. Es scheint, als habe er für die Übertragung seiner Entwürfe einen besonders begabten Formschneider in Dienst genommen, dessen Tätigkeit allerdings in Paris später nicht mehr nachweisbar ist. Schon an den ersten Platten war mehr als ein Metallschneider beteiligt, wie die weniger gelungene Umsetzung der *Vision des Augustus* zeigt.

VII.5.1 Vom Entwurf zum Metallschnitt

Pichores Graphiken wie auch die gesamte Pariser Stundenbuchillustration wurden hier bislang kommentarlos als Metallschnitte bezeichnet. In der Forschung herrscht allgemein Einigkeit darüber, daß die Bildplatten in einem Vorgang mit dem Text gedruckt wurden, es sich also um ein Hochdruckverfahren

handeln muß, das dem Letterndruck entspricht.³⁵⁹ Auch darüber, daß man in Paris nicht wie in der Buchillustration üblich Holz, sondern Metallplatten verwendete. Der Holzschnitt, bei dem die hellen Partien mit einem Grabstichel ausgeschnitten werden, während die stehengelassenen Grate das dunkle Druckbild ergeben, war im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert das am weitesten verbreitete Verfahren für die Illustration gedruckter Bücher. Das heute fast vergessene Metallschnittverfahren ist dem Holzschnitt nah verwandt und läßt sich daher im Druckbild oft nicht zuverlässig unterscheiden.

Daß bis heute in vielen Katalogen auf eine präzise Unterscheidung verzichtet wird, erklärt sich durch die verbreitete Gleichgültigkeit gegenüber dem Problem. So faßten beispielsweise Friedländer und Hind die beiden analogen Formschnittverfahren unter dem Begriff Holzschnitt zusammen, obwohl ihnen der Unterschied durchaus bewußt war.³⁶⁰ Passavant hatte 1860 als erster vorgeschlagen, Metallschnitte anhand ihres vermeintlich gleichmäßigeren Druckbildes von Holzschnitten zu unterscheiden, worin Schreiber ihm jedoch zu Recht widersprach.³⁶¹ Letztlich bietet der Erhaltungszustand den einzigen verlässlichen Anhaltspunkt zur Identifizierung des Plattenmaterials, da Metall mit der Zeit dazu neigt, sich besonders in feinen Graten zu verbiegen, während Holz Ausbrüche, Risse und Wurmfraß aufweisen kann. Typische Holzabnutzungsspuren findet man in Pariser Stundenbüchern tatsächlich nicht, während besonders an den feinen Graten der äußeren Bildbegrenzungen häufig Verbiegungen zu beobachten sind. Eine Datierung von Drucken anhand der Plattenzustände ist allerdings schwierig, da die Druckplatten im Pariser Stundenbuchdruck oft erstaunlich lange in nahezu unbeeinträchtigtem Zustand wiederverwendet wurden.

In Italien und Deutschland entstandene Metallschnitte aus dem 15. Jahrhundert lassen sich im Unterschied zu den Pariser Stundenbuch-Metallschnitten anhand der charakteristischen Bearbeitung leicht identifizieren, da dort die Zeichnung nicht druckend, also negativ, als Weißlinienschnitt oder durch eingeschlagene Punzen auf dunklem Grund erscheint. Dieses als Schrotschnitt, Criblée oder Niello bezeichnete Verfahren, das sich um 1460 bis gegen 1480 großer Beliebtheit erfreute, wird in der Regel auf den größeren Materialwiderstand des Metalls im Vergleich zum Holz zurückgeführt, wie Friedländer und Schreiber argumentierten, wohingegen Koschatzki weiches Metall annahm.³⁶² Für einzelne Partien wußten auch Formschneider im Pariser Stundenbuchdruck den Negativeffekt zu nutzen. Ab 1498 findet man punzierte Flächen beispielsweise für Nachthimmel und andere Hintergrundflächen in Platten nach Entwürfen des Meisters der Apokalypsenrose, und seit 1504 verwendeten Pichores Formschneider sowohl Punzen als auch Weißlinien, die wie bei Dürer in der vornehmlich schwarzen Zeichnung größere Variation von Helldunkel erreichten. Größtenteils werden Graustufungen und Farbwirkungen jedoch durch Liniengeflechte erzeugt, deren Feinlinigkeit und subtile Modellierung selbst im Vergleich mit Dürers meisterhaften Holzschnitten überrascht. Eine besondere Schwierigkeit stellt die Übertragung von Kreuzschraffuren auf die Platte dar, da das Liniengeflecht nur durch Punzen auf einer schwarzen Fläche zu erreichen ist.

Für den Pariser Stundenbuchdruck ist eine Quelle erhalten, die das verwendete Material benennt. Jean du Prés Stundenbuch vom 10. Mai 1488 enthält auf fol. 2 die Angabe: *Cest le repertoire des histoires et figures de la bible tant du vielz testame(n)t q(ue) du nouveau contenues dedens le(s) vignettes de*

³⁵⁹ Vgl. z.B. Claudin (1901, S. 18), Schreiber (1926) und Koschatzki (1990, S. 61). Tiefdruckverfahren sind in der Buchillustration selten und kommen in Paris erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts vor. Dabei müssen die Kupferstiche in einem zweiten Druckvorgang in freigelassene Räume gedruckt werden und sind im Druckbild leicht zu identifizieren, da sie einen Plattenrand hinterlassen.

³⁶⁰ Friedländer (1926, S. 5), Hind (1963, S. 10).

³⁶¹ Vgl. Passavant (1860, S. 3, Anm. 1), Schreiber (1926, S. V). Vgl. auch Claudin (1901, S. 18).

³⁶² Friedländer (1926, S. 5), Schreiber (1926, S. 4, S. 8), Koschatzky (1972, S. 47). Die wenigen erhaltenen Platten, die Schreiber nachweist, sind deutscher Herkunft und bestehen aus Messing.

ces presentes heures imprimees en cuyvre[...].³⁶³ Zwar wird hier Kupfer mit Gewißheit nur als Material der Bordüren (*vignettes*) vom Meister der Grandes Heures Royales identifiziert, doch nimmt man allgemein an, daß die großen Platten aus dem gleichen Material bestanden. Du Prés am 4. Februar 1489 (n.st.) gedruckte Ausgabe enthält den gleichen Vermerk und zudem bereits Hauptbilder des Meisters der Apokalypsenrose, die somit vermutlich auch gemeint waren.

Verwirrend war dagegen ein Aufsatz des Pariser Sammlers Eugène Piot, aus dem die Forschung den Nachweis einer erhaltenen Kupferplatte aus Simon Vostres Material ableitete.³⁶⁴ Wie Nettekoven (2004) jedoch überzeugend darlegt, handelt es sich dabei um einen Irrtum aufgrund der mißverständlichen Bezeichnung eines Abzugs der *Anbetung der Hirten* aus der Serie vom Meister der Apokalypsenrose als *cuyvre* und *original*.³⁶⁵ Gemeint war gewiß die Reproduktion nach einem Druck des 15. Jahrhunderts, nicht nach der originalen Platte.

Sowohl Davies als auch Mortimer im Katalog der Frühdrucke in Harvard bedachten die Möglichkeit, Metallschnitte könnten wie Buchstaben in Klischees gegossen worden sein.³⁶⁶ Während Davies diese Möglichkeit auf Ausnahmen reduziert und daher weitgehend vernachlässigt, zieht Mortimer daraus weitere Schlüsse. Bei Abgüssen wäre es nämlich unmöglich, die Veränderung von Plattenzuständen vom Druck abzulesen. Denn solange das Klischee noch existiert, kann immer wieder eine identische Kopie hergestellt werden. Zwar wäre durch dieses Umkehrverfahren erklärbar, warum die Graphiken an Kupferstiche erinnern. Da Davies und auch Mortimer aber kein Beispiel für eine Platte nennen können, die trotz Beschädigungen später plötzlich wieder wie neu und identisch mit ihrem ursprünglichen Zustand auftaucht, gibt es keinen entscheidenden Hinweis darauf, daß die Platten gegossen wurden. Obwohl über die Technik im einzelnen nichts bekannt ist, sind die Graphiken daher als Metallschnitte zu bezeichnen.

VII.5.2 Die Stilentwicklung in Pichores ersten Serien

Die Metallschnitte des Jahres 1504 gehören zu zwei Serien, von denen die kleinere in zwei Etappen für die erste und zweite Ausgabe entstanden ist. Die drei großformatigen Platten erscheinen als Fragment einer nicht vollendeten Bildfolge für ein ganzes Stundenbuch. Vermutlich waren sie Pichores erste Graphikentwürfe und gehörten zu einem Illustrationskonzept, das aus unbekanntem Grund aufgegeben wurde. Allen drei Entwürfen gemeinsam sind nahsichtige Kompositionen mit beherrschenden Figuren in vorderster Bildebene, deren gotische Gewanddraperien im Kontrast zu den Renaissancekulissen stehen, die nur als Ausschnitte gegeben sind und ähnlich wuchtig wirken wie die Figuren. Alle drei Kompositionen sind aus der Figurenkonstellation entwickelt, der sich die übrigen Bildelemente unterordnen. Auffällig ist das Bemühen, über die Physiognomie der Maria einen Serienbezug herzustellen. Dieses in Bildfolgen der Zeit selten konsequent durchgeführte Prinzip kann Pichore bei Schongauer kennengelernt und bewundert haben, der es besonders bei Nebenfiguren durchhält, während Pichore zwar die Architektur bei *Geburt* und *Anbetung* wiedererkennbar gestaltet, Joseph jedoch vernachlässigt.

Diese ersten Entwürfe kennzeichnet noch ein etwas unsicherer Eklektizismus, insbesondere in der *Geburt*, wo die ganze Figurengruppe von Schongauer kopiert ist. Pichore scheint mit diesem Entwurf begonnen zu haben, um sich für die anderen beiden Bilder bereits weiter von seinen neu gewählten graphischen Vorlagen zu lösen, denn für die Entwürfe von *Verkündigung* und *Anbetung* ist kein direktes Vorbild benennbar. Von Vorgaben unabhängig komponiert er die Figuren lockerer, nutzt die ganze Fläche und

³⁶³ Vgl. Brunet (1864, Nr. 156), Pellechet (1897-1909, Nr. 5899), Claudin (1900, Bd. I, S. 241), Delisle (1905, Nr. 909), Lacombe (1907, Nr. 3 und S. XLI, Anm. 1), Bohatta (1924, Nr. 489), Hind (1935, S. 479), Piot (1861, S. 71).

³⁶⁴ Piot (1861, S. 67-74). Vgl. die Erörterungen bei Seidlitz (1885, S. 136) und Davies (1910, S. 266).

³⁶⁵ Abbildungsverzeichnis zu Piots Aufsatz aus *Le cabinet de l'amateur* 1861/1862, Paris 1863, S. 40.

³⁶⁶ Mortimer (1964, S. 364).

erzeugt wie in seiner Buchmalerei durch leichte Anschnitte der Figuren an den Bildrändern einen monumentalisierenden "Zoomeffekt". Seine Vorliebe für aufwendigen Architekturdekor und komplizierte Raumkonstruktionen führt allerdings insbesondere bei der *Verkündigung* zu Verwirrung der räumlichen Verhältnisse und lenkt vom zentralen Geschehen ab. Bei diesem frühen Entwurf scheint auch der Formschneider noch mit der Umsetzung der Zeichnung zu ringen.

Ein Unterschied zwischen Pichores Buchmalerei und seiner Graphik besteht darin, daß die Bildflächen in noch dichterem Rhythmus mit Details besetzt sind, da er offenbar danach strebte, die malerische Wirkung zu erhalten. Dieser „horror vacui“ verlangte dem Formschneider großes Geschick in der Modulation von Licht und Schattenpartien ab, um Plastizität und Räumlichkeit zu erreichen. Bei den Figuren, für die er sich an Schongauer und Dürer orientieren konnte, gelingt ihm die Modellierung von vornherein sehr gut, während der vom Vorbild abweichende Hintergrund in diesen frühen Entwürfen oft flächig bleibt und sich die Konturen der Vordergrundfiguren daher mit umgebenden Partien verflechten, wie beispielsweise in der *Anbetung*, wo sich das Gesicht des knienden Königs von den Reitern im Hintergrund nur unzureichend abhebt.

Den großformatigen nahsichtigen Figurenstil vertreten in Pichores Umkreis besonders die Stundenbücher des Meisters von Petrarca's Triumphen, während Pichores Kompositionen den Figuren oft mehr Raum geben. Nahe Verwandte des strengen Engels sind beispielsweise die Verkündigungsboten in den *Petites Heures* (Abb. 62) und dem *Stundenbuch des Henri IV.* Verwandt sind auch die dichten Kompositionen und großen Gewandvolumina sowie die betont großen Hände des Verkündigungsengels und des knienden Königs der *Anbetung*. Auch der Marientyp kommt den Varianten in beiden Handschriften recht nah. Das Verhältnis dieses vermutlich älteren und gewiß weniger an künstlerischem Fortschritt interessierten Meisters zu Pichore und seiner Werkstatt bleibt schwer bestimmbar. Manche der beschriebenen Charakteristika finden sich durchaus auch bei Pichore, wenn auch eher in großformatigen Bildern wie dem Frontispiz der *Chants Royaux* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145). Umgekehrt ist dem Petrarca-Meister der für Pichore typische antikisierende Hintergrunddekor in diesen Metallschnitten so fremd, daß möglicherweise die Figuren, nicht aber die gesamten Kompositionen auf seine Vorzeichnungen zurückgehen. Auch die physiognomisch genau charakterisierten Männerköpfe mit zahlreichen Gesichtsfalten und Fettpolstern, Adamsäpfeln und sogar Wimpern erinnern an die Kopftypen im ersten Frontispiz des *Froissart* oder in den *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Abb. 5, 12 und 53-54).³⁶⁷

Die fünfzehn Metallschnitte der Oktavserie unterscheiden sich nicht nur im Format von den drei Quartplatten, sondern bieten auch komplexere Kompositionen mit mehr Raum um die Figuren. Viele Gestalten sind überschlang, kleinköpfig und gestreckt. Besonders prägnant verkörpern diesen Typ Maria in der *Heimsuchung* und zu *Pfingsten*, Christus in der *Gefangennahme* und der *Erweckung des Lazarus* oder der Apostel rechts im Vordergrund des *Mariantods*. Physiognomische Typen wie beispielsweise langbärtige Greise mit tonsurartig schütterem Haar und in der Mitte geteilten Bärten verbinden die Metallschnitte mit Pichores Buchmalerei. Der Greisentyp kennzeichnet Joseph ebenso wie Simeon oder Augustus sowohl in den Metallschnitten als auch beispielsweise in *Morgan 85* (z.B. Abb. 29). Seltener tritt Joseph als kurzbärtiger jüngerer Mann auf, wie im Metallschnitt der *Heimsuchung* oder in der *Geburt* von *Morgan 85* (Abb. 30). Ganz junge Männer sind dagegen bartlos und tragen volles, oft langes Haupthaar. Weiterhin findet man häufig Männer mit Turban neben solchen mit orientalischen Spitzhüten und anderen mit Kapuzen, deren Zipfel vornüber fällt. Kurzhaarige Männer mit feisten Gesichtern und Doppelkinn, die der Entwerfer aus Dürer-Graphiken kennen konnte, kommen auch vor. Die Gesichter erscheinen insgesamt summarischer als in den größeren Quartgraphiken. Auch das Antlitz der wenig variierten Maria gerät durchweg etwas länglicher. Besonders bei Nebenfiguren ist in den Entwürfen für die Oktavserie wie in Pichores Buchmalerei häufig modischer Gewandschmuck detailliert ausgeführt. Schließlich fehlt den Figuren dieser Graphik insgesamt jene vereinfachte Monumentalität und Starrheit, die den Engel der *Quart-Verkündigung* prägt und an den Maler von Petrarca's Triumphen erinnert.

³⁶⁷ Wieck (1997, S. 71, Nr. 52) schrieb die *Anbetung* Jean Pichore selbst zu, ohne die Abgrenzung des Künstlers gegen den Meister von Petrarca's Triumphen und den Meister von *Morgan 85* zu begründen.

Extrem steile Raumfluchten verbinden *Geburt*, *Darbringung* und *Marientod*. Zu Pichores Kompositionsschemata gehören schräg gegen die Leserichtung plazierte Repoussoirs vorne links, die man auch in seiner Buchmalerei häufig findet. Die Harfe in der *Briefübergabe an Urias* hat die gleiche Funktion wie das Holzstück in der *Ölmarter* oder der Leib eines Knaben im *Kindermord*. Grashügel und ein Flechtzaun eröffnen *Heimsuchung*, *Geburt* und *Anbetung*. Bei der Verkündigung steht dort die Lilien vase. Markante Repoussoirs in der Vordergrundmitte findet man in der *Kreuzigung*, beiden *Anbetungen*, der *Geburt* und schließlich sogar mit einem zusammengerollten Hund in der *Hirtenverkündigung*. Im *Marientod* und der *Erweckung des Lazarus* sind Rückenfiguren als Bildeinstieg eingesetzt. In den nahsichtiger komponierten Quartos entstehen ähnliche Wirkungen durch eine schräge Felskante in der *Geburt* und die Rückenfigur der *Anbetung*. Gemeinsame Stilmerkmale sind zudem schattenwerfende Steine auf kahlem Boden und großblättrige Pflanzen, die auch in der Buchmalerei von Pichores Werkstatt verwendet wurden.

Innerhalb der Oktavserie lassen sich die beiden Entwurfsgruppen vom April und September 1504 hinsichtlich der verwendeten Vorlagen unterscheiden. Neun Metallschnitte gehören zur ersten Bildfolge im Quartdruck: die *Ölmarter des Johannes*, *Kreuzigung*, *Pfingsten*, *Augustus-Vision*, *Kindermord*, *Marientod*, *David und Uriah* und die *Erweckung des Lazarus* – dazu das *Druckerzeichen*. Nur in einem erhaltenen Exemplar, das in der entsprechenden Partie vermutlich etwas später nachgedruckt wurde, kommt dazu die *Heimsuchung*, die aber den Entwürfen der zweiten Gruppe näher steht.³⁶⁸ Bis auf den *Uriasbrief* und das *Druckerzeichen*, die in Deutschland kaum dargestellt wurden, und die sehr eigenständige *Heimsuchung* enthalten alle Bilder dieser ersten Entstehungsphase Figurenzitate von Schongauer oder Dürer.

Unter diesen Platten herrschen vielfigurige Kompositionen vor, bei denen die Köpfe im oberen Drittel isokephalisch über die ganze Breite dicht gestaffelt sind und zahlreiche Nebenfiguren die Bilderzählung und das Typenrepertoire bereichern. In dieser Hinsicht stehen sich *Pfingsten*, *Marientod*, *Ölmarter*, *Erweckung des Lazarus*, *Kreuzigung* und die *Gefangennahme* der zweiten Entwurfskampagne trotz unterschiedlicher Vorlagenquellen besonders nahe. Beim *Kindermord* ist die Figurenkomposition vermutlich in Anpassung an eine unbekannte Vorlage auf zwei Raumschichten verteilt. In Pichores Buchmalerei findet man für diese kleinteiligen Entwürfe keine direkten Entsprechungen. Selbst die eng verwandten Kompositionen nach den gleichen Modellen im *Astor-Stundenbuch* und den Stundenbuchhandschriften in Peterborough (Museum and Art Gallery, ms. 2) und in Oxford (Keble College, ms. 43) reduzieren sowohl das Personal als auch die Raumkonstruktionen in verengtem Ausschnitt und gelangen dadurch zu ganz anderer Wirkung. Das illustriert der Vergleich des *Pfingstwunders* mit den entsprechenden Miniaturen im *Astor-Stundenbuch* und im Stundenbuch *Morgan 85* (Abb. 88, 90), wo auch die *Kreuzigung* und die *Erweckung des Lazarus* sparsamer gestaltet sind. Enger ist die Parallele in der nach 1511 entstandenen *Himmelfahrt* im *Gebetbuch Morgan 292* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 292), wo Pichore ähnlich viele Figuren in isokephalischer Linie gestaffelt hat wie in den Graphiken (Abb. 21). Die Miniatur belegt, wie auch die *Beweinung* im *Petau-Stundenbuch* (Gent, Universitätsbibliothek, ms. 234), daß sich Pichores Auseinandersetzung mit Dürers feinen Graphikentwürfen später auch auf die Buchmalerei ausgewirkt hat.

Auch in den Chronikhandschriften standen der Meister und seine Mitarbeiter vor der Aufgabe, vielfigurige Schlachtenszenen oder Empfänge darzustellen, die sich wie die *Ölmarter* oder die *Lazarusszene* vor Stadtpanoramen abspielen. Keiner von ihnen gestaltet seine Mengen jedoch so geschlossen und zugleich so detailliert wie in diesen Metallstichen. Ähnliche Variation der Figurentypen in großen Mengen findet man nur in Pichores extrem großformatigen Miniaturen der *Remèdes* oder auch der *Triumphes* vom Meister von Petrarca's Triumphen.³⁶⁹ Scheinbar verleitete das feinere Medium der Zeichnung Picho-

³⁶⁸ London, British Library, C29k21.

³⁶⁹ Wieck (1997, S. 71, Nr. 52) hat die Oktav-Platten ohne nähere Begründung dem Maler von Petrarca's Triumphen zugeschrieben. Da dessen Stundenbücher aber fast ausschließlich nahsichtige Kompositionen mit wenigen Figuren aufweisen, die sich möglicherweise mit den Quartos, aber nicht mit diesen Graphiken vereinbaren lassen, scheidet der Meister von Petrarca's Triumphen als Entwerfer hier aus.

re zu besonders detaillierten Kompositionen in kleinem Format, die seine generell großzügig angelegte Buchmalerei übertreffen. Mit Variationen erschließt der Künstler den Bildraum gern zur Mitte zwischen zwei an den Bildrändern postierten Vordergrundfiguren. Im Zentrum entsteht ein Tiefenzug oder eine konkave Raumschale. Raum- und Figurenperspektive sind nicht übereinstimmend konstruiert.

In der zweiten Ausstattungskampagne erschienen im September 1504 acht neue Platten: *Gefangennahme*, *Verkündigung*, *Geburt*, *Hirtenverkündigung*, *Anbetung* und *Darbringung* sowie der *Aderlaßmann als Skelett* und vermutlich auch die *Heimsuchung*. Im Unterschied zu den Platten vom April desselben Jahres kommen diese Entwürfe – außer *Gefangennahme* und *Anbetung* – ohne direkte Anleihen bei deutscher Graphik aus, die sich nur noch auf die spätgotisch faltenreiche Gewandgestaltung einiger Figuren auswirkt. Mit Ausnahme der *Gefangennahme* unterscheiden sich diese Metallschnitte – wie schon der *Uriasbrief* – von den figurenreichen Bildern durch lockere Konstellationen größerer Figuren. An die Stelle der deutschen Vorbilder treten ältere Bildmuster aus der französischen Buchmalerei, vornehmlich von Poyer, auf dessen Miniaturen die *Verkündigung* und die *Darbringung* zurückgehen. Eng gruppierte Nebenfiguren sind hier deutlich hinter die Hauptszene zurückgesetzt. Beide Entwürfe verbinden Fliesenmuster, die sie von den Innenräumen der früheren Entwürfe unterscheiden. Die ungeschicktere Raumkonstruktion der *Darbringung* erklärt sich dadurch, daß für die *Verkündigung* eine Vorlage detailgetreu kopiert ist, während die *Darbringung* frei gezeichnet wurde.

Aus der Touroner Buchmalerei stammen auch die Vorbilder für *Uriasbrief*, *Heimsuchung* und *Geburt*. Die Botenszene variiert einen Entwurf von Poyer, der nach 1504 in der Pariser Stundenbuchgraphik als Vorlage diente. Dagegen weisen in den beiden anderen Bildern Einzelmotive wie die Renaissancefassade, Gewanddetails oder der zentrale Stallposten auf Buchmalerei der Fouquet-Nachfolge. Ein ungewöhnlicher Entwurf ist die *Hirtenverkündigung*, die gedrungene Figurentypen mit fleischigen Gesichtern einführt und Landschaft detaillierter, aber mit sehr stilisierten Pflanzen charakterisiert. Die kräftig modellierten Gesichter mit stark vortretenden Wangenknochen haben enge Verwandte in den Figuren des *Ölbergs* und der *Himmelfahrt* von Morgan 292 (Abb. 21). Auch die Landschaft ist dort ähnlich kleinteilig gestaltet.

Für die Entwürfe seiner Metallschnitte befreite sich Pichore schon während seiner dokumentierten Zusammenarbeit mit de Laistre zunehmend von Schongauer und Dürer. Die graphische Umsetzung seiner Entwürfe ist allerdings entschieden von deutschen Holzschnitten und Kupferstichen bestimmt und erreicht besonders in den figurenreichen Kompositionen erstaunliche technische Qualität. In den Folgejahren entwarf Pichores Werkstatt zahlreiche Bildfolgen für den Pariser Stundenbuchdruck, an denen auch zunehmend Mitarbeiter beteiligt waren. In einigen Serien, besonders in der um 1508 entstandenen Quartfolge für Simon Vostre, gelang Pichore mehr stilistische Geschlossenheit. Die technische Feinheit seiner ersten Serien, die – mit Ausnahme der *Augustus-Vision* – mit großem Aufwand und besonderer Sorgfalt ausgeführt sind, wurde allerdings nicht mehr erreicht.

VIII. PICHORES METALLSCHNITTSERIEN FÜR DEN PARISER STUNDENBUCHDRUCK

VIII.1 DIE ENTWICKLUNG DES PARISER STUNDENBUCHDRUCKS ZWISCHEN 1505 UND 1520

Nach 1505 gaben Pichores und de Laistres Stundenbuchausgaben in Oktav und in Quart den Anstoß für zahlreiche Aufträge an Pichores Werkstatt und weitere Entwicklungen des Layouts. Nach diesen Prototypen gestalteten nun auch die anderen Pariser Verleger die Bildseiten ihrer Drucke unabhängig von den traditionellen Proportionsregeln, indem die Metallschnitte je nach Format entweder in monumentale Rahmenarchitekturen gefaßt oder blattfüllend zentral auf die Seite gesetzt wurden. Schließlich konnten diese Incipitseiten sogar ganz ohne den Textanfang auskommen.

Die drei großformatigen Graphiken von Pichore und de Laistre gaben Simon Vostre und den Brüdern Hardouin die Anregung für einen konsequent gestalteten Buchtyp in Quart mit großformatigen Bildern und breiten Bordüren. Die wichtigsten Textanfänge hoben sie gern durch Doppelseiten hervor, auf denen sie kleinere gerahmte Metallschnitte den großen gegenüberstellten – ein Gestaltungsprinzip, das in der Buchmalerei schon früher in Prachthandschriften vorkommt und von Vostre zuerst 1498 noch mit seiner Serie vom Meister der Apokalypsenrose im Druck angewendet wurde. Im Bordürendekor mischten sich nun in Drucken aller Verlage dekorative Renaissanceornamente unter die spätgotischen Bildfolgen und Grottesken, um diese schließlich zunehmend zu verdrängen.

Parallel entstanden auch Drucke ohne Bordürendekor, die entweder als schlichtere Exemplare für bescheidenere Käufer bestimmt waren oder für hohen Anspruch mit gemalten Bordüren versehen werden konnten, während seltene kleinformatige Ausgaben statt der Randzier besonders viele Hauptbilder erhielten. In der gleichen Zeit führten die Drucker zudem neue Drucktypen ein. Die seit dem 15. Jahrhundert in Varianten am weitesten verbreitete gotische Bastarda nahm in Anlehnung an humanistische Schriften rundere Formen an, die in Ermangelung fester Kategorien für die Vielzahl der Neuschöpfungen unter den Begriffen *Gotico-Rotunda*, *Gotico-Antiqua* oder *Fere-Humanistica* zusammengefaßt werden.

Auch weitergehende Modernisierungen wurden vereinzelt schon vor 1510 unternommen: Ein auf den 21. April 1505 datiertes Stundenbuch druckte Thielman Kerver erstmals mit einer Antiquatype, die allerdings erst allmählich für gedruckte Gebetbücher in Gebrauch kam, da sie seit Beginn des Buchdrucks in Paris profanen lateinischen Texten vorbehalten war.³⁷⁰ Nachdem Jean du Pré bereits 1490 eine einzige Ausgabe kunstvoll in vier Farben gedruckt hatte, war es wiederum Kerver, der seit dem Jahr 1500 als erster seine Stundenbücher häufig in einem zweiten Druckvorgang mit roten Rubriken und Initialen versah. Vermutlich nur ein einziges Mal druckte Guillaume Le Rouge um 1510 ein Stundenbuch in einer Kursivtype, die erst in den 1540er Jahren häufiger vorkommt.³⁷¹

Bis um 1520 bestellten fast alle Pariser Verleger ihre Metallschnittserien für Stundenbücher bei Pichore, der sich im Buchdruck auf diese Gattung spezialisierte. Die bedeutendsten und produktivsten Stundenbuchverleger dieser Zeit waren Simon Vostre, die Brüder Gillet und Germain Hardouin sowie Thielman Kerver. Auch Guillaume Eustace, Jean Barbier mit Guillaume Le Rouge, Nicolas Vivien, Jean de Brie und Guillaume Godard produzierten einige sehr interessante, wenngleich seltenere Ausgaben dieses Stils. Den Ausgangspunkt für die beschriebene Stilentwicklung des Bild- und Rahmendekors bildeten die Druckplatten der Ausgaben des Jahres 1504 von Pichore und de Laistre, die Simon Vostre und Thielman Kerver weiterverwendeten und sukzessive durch neue Platten ergänzen ließen. Inse-

³⁷⁰ Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 30 und 31).

³⁷¹ Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 86).

samt produzierte Pichores Werkstatt innerhalb von zehn Jahren mindestens dreizehn Serien mit ganzseitigen Bildern für Oktav- und Quartdrucke, von denen einige auch als Kopien existieren.³⁷²

Simon Vostre, *libraire et relieur-juré de l'université*, spielte seit Beginn des Stundenbuchdrucks eine vorrangige Rolle für die Herausbildung und Verbreitung dieser Buchgattung.³⁷³ Der von der Sorbonne vereidigte Buchhändler und Buchbinder residierte von 1486 bis zu seinem Tod im Juni 1521 in der Rue Neuve Nostre Dame unter dem Zeichen Johannes des Evangelisten, wo seine Verlagstradition bis 1530 von seiner Schwester Nicole und von Simon Hadrot fortgeführt wurde.³⁷⁴ Von etwa 1504 an präsentierte er sich auf dem Frontispiz seiner Drucke mit eigenem Verlegerzeichen, nachdem seine Bücher bislang unter dem Druckerzeichen seines langjährigen Partners Philippe Pigouchet erschienen waren. Das Leoparden-Signet gehört zu den ersten Metallschnitten, die Pichore für Vostre entwarf.³⁷⁵ Vostres feste Kooperation mit Pigouchet lockerte sich nach der Jahrhundertwende. In seinen Stundenbüchern der folgenden Jahre bleibt der Drucker meist anonym. Nur wenige Ausgaben nennen Pigouchet und ab ca. 1507 gelegentlich Nicolas Higman.

Vostre bestellte bei Pichore zwei Metallschnittfolgen in unterschiedlichem Format, die beide auf dessen Serien von 1504 aufbauen. Die Oktavserie erhielt 1505 drei neue Platten und wurde nicht vor 1506 vervollständigt. Pichores drei Platten in Quart verwendete Vostre ebenfalls schon 1505, ließ die Serie aber erst um 1508 komplettieren.

Auch der aus Koblenz stammende Thielman Kerver war schon seit 1497 in Paris als Drucker und Händler tätig, wo er zunächst in der Werkstatt von Jean Philippi und Georges Wolf arbeitete, um schon am 20. Dezember 1497 das erste Stundenbuch unter eigenem Namen von Philippi drucken zu lassen.³⁷⁶ Als *imprimeur et libraire-juré de l'université* besaß Kerver ein Privileg für Druck und Handel, arbeitete aber zunächst auch für die Verleger Guillaume Eustace und Gillet Remacle sowie für Händler außerhalb von Paris.³⁷⁷ Seine erste Adresse war Pont Saint Michel unter dem Zeichen des Einhorns, das auch auf seinem Druckerzeichen dargestellt ist.³⁷⁸ Wie Vostre behauptete Kerver nach der Jahrhundertwende seine Position im Pariser Druckwesen und gab dafür langjährige Kooperationen auf, um 1505 alleinverantwortlich als Drucker-Verleger zu arbeiten. Ab 1503 residierte er bis zu seinem Tod 1522 in der Rue Saint-Jacques in der Universität unter dem Zeichen *du Gril*.³⁷⁹ Zunächst führten seine Witwe Yolande Bonhomme und schließlich mehrere Söhne und Enkel Kervers Unternehmen bis Ende des Jahrhunderts weiter.

³⁷² Tabellarische Übersichten zu allen Serien befinden sich im Anhang.

³⁷³ Vgl. Renouard (1898/1965, S. 431-432).

³⁷⁴ Renouard (1898/1965, S. 431-433) zitiert als Quellen zu Vostre: Paris, Archives Nationales Y 3441, fol. 102 und Paris, Bibliothèque Sainte Geneviève, ms. 642. In der zweiten Quelle wird auch Nicole Vostre erwähnt. Ihren Namen und die Adresse findet man beispielsweise auch im Kolophon eines Stundenbuchs für den Gebrauch von Paris (Lacombe, Nr. 340) mit einem Almanach von 1524-33. Zu Simon Hadrot vgl. Lacombe, Nr. 355, 356, 372, 373 und Brunet Nr. 370. Renouard (1898, S.432) gibt an, daß Pierre Roffet von Gilles de Verly Vostres Buchbindermaterial erworben habe. Roffet taucht in den Drucken von Auffray (Lacombe, Nr. 354) und Hardot (Lacombe, Nr. 355 und 356) als Drucker auf.

³⁷⁵ Silvestre Nr. 32, Renouard Nr. 1107.

³⁷⁶ Lacombe, Nr. 51, Heures à l'usage de Rome, 20. Dezember 1497. Zu Kerver vgl. Renouard (1898/1965, S. 223-225), Renouard (1901/1969, S. 22, 140, 141-143, 297, 301).

³⁷⁷ Vgl. z.B. Heures à l'usage de Châlons-sur-Marne, 1497-1520, für Gauché Preta aus Châlon (Lacombe, Nr. 43) und Heures à l'usage de Châlon-sur-Saône, 7. 10. 1499 für Hugues Pageot aus Dijon. (Lacombe, Nr. 73).

³⁷⁸ Auf dem Pont Saint Michel findet man ab 1501 den Händler Gillet Remacle, der ausschließlich Kervers Stundenbücher im Inkunabelstil verlegte. Nach Renouard (1898/1965, S. 223-225) bezog Kerver im September 1499 ein Haus in der Rue des Maturins, das seine Erben noch 1499 besaßen. Renouard kennt sieben unterschiedliche Varianten des Druckerzeichens (1926, Nr. 499-505), von denen vier auch bei Silvestre (1853-1867, Nr. 50, 51, 890 und 1058) verzeichnet sind.

³⁷⁹ Die Ausgabe vom November 1503 verzeichnet Renouard (1898/1965, S. 224). Ein entsprechendes Kolophon verzeichnet Lacombe, Nr. 152, Heures à l'usage de Rome, 9. Februar 1505 (1506 n.st.).

Nach der Übernahme von sieben Platten aus dem Bestand von Pichore und de Laistre versah Kerver seine Ausgaben zunehmend mit Renaissancedekor und weiteren Metallschnitten nach Entwürfen aus Pichores Werkstatt. Zur Ergänzung der von Pichore und de Laistre erworbenen Druckstöcke gab er 1505 sechs weitere Platten für eine Oktavserie in Auftrag, die aber unvollständig blieb, während er später in Pichores Werkstatt noch zwei Bordürenfolgen bestellte.

Im Unterschied zu Vostre und Kerver wurden die Brüder Gillet und Germain Hardouin erst nach der Jahrhundertwende aktiv.³⁸⁰ Gillet Hardouin war zwischen 1491 und 1521 als *libraire-juré* in Paris tätig. Bis 1509 war er am Pont au Change nur als Händler niedergelassen, begann aber in diesem Jahr auf dem Pont Notre Dame vor Saint Denis de la Chartre unter der Hausmarke der *Rose d'or* selbst zu drucken.³⁸¹ Die ersten Hardouin-Ausgaben mit Graphiken in Pichores Stil druckte Guillaume Anabat für Germain Hardouin, der seit 1500 vor dem Palast unter dem Zeichen der Heiligen Margarete nur als Verleger tätig war, ohne selbst zu drucken, spätere Ausgaben allerdings oft von seinem Bruder herstellen ließ.³⁸² Im Kolophon eines Stundenbuch vom 9. August 1514 bezeichnete sich Germain Hardouin als in der Kunst der Literatur und der Malerei kundiger Verleger: *expensis vero honesti viri Germani Hardouyn, etiam librarii, et in arte litterarie picture peritissimi*.³⁸³ Die Angabe ist außergewöhnlich und sollte gewiß darauf hinweisen, daß Hardouin auch als Autor tätig und an den Illustrationen seiner Ausgaben beteiligt war.³⁸⁴ Metallschnitte kann man ihm nicht zuschreiben, vielmehr scheint dieser Hinweis zu erklären, warum die Drucke der Hardouins sehr viel häufiger illuminiert wurden als solche anderer Verleger, wobei sie anscheinend Buchmaler beschäftigten, die auch gelegentlich Exemplare aus anderen Verlagen kolorierten. Es liegt nahe, daß Hardouin persönlich an diesen Arbeiten beteiligt war.³⁸⁵

Die Brüder Hardouin verwendeten verschiedene Druckerzeichen. Das nur in Drucken für Germain Hardouin verwendete Zeichen im Stil des Meisters der Apokalypsenrose übernahm dieser nach 1500 von Guillaume Eustace, der es noch in einem Stundenbuch vom 20. Juni 1500 selbst benutzte.³⁸⁶ Gillets um 1505 entstandenes Druckerzeichen ist dagegen ein bildhafter Metallschnitt von Pichore, der die *Entführung der Deianira* darstellt.³⁸⁷ Eine Oktavserie für Gillet und Germain Hardouin erschien ab 1505 in drei Lieferungen. Noch bevor die Serie um 1508 fertig war, verwendete Anthoine Vérard um 1506 bereits Kopien nach einzelnen Bildern. Ab 1511 erschienen Kopien auch bei Thomas Kees und um 1514 bei Guillaume Godard. Hardouins Quartfolge folgte ein Jahr später in einer Lieferung, blieb aber unvollständig.

³⁸⁰ Zu den Brüdern Hardouin vgl. Renouard (1898/1965, S. 197-199); Renouard (1901/1969, S. 122, 301 (Germain), 29, 119, 121, 122, (Gillet)). Zwar besaß Gillet Hardouin auch eine Graphikserie nach Entwürfen des Apokalypsen-Meisters, die aber erst nach 1500 von der Serie für Thielman Kerver und George Wolff kopiert wurde.

³⁸¹ Die Bücher mit der ersten Adresse sind mehrheitlich undatiert und verwenden häufig einen Almanach von 1500 bis 1520. Datierte Ausgaben für Gillet Hardouin gibt es gedruckt von Antoine Chappiel am 24. 11. 1503, 22. 8. 1504 und 9. 1. 1505 (Lacombe, Nr. 132, 143 und 146). Alle haben einen Almanach von 1497-1520, der auch bei Kerver über lange Zeit und in Pichores und de Laistres Ausgaben von 1504 zu finden ist. Nach Brunet (1864, S. 1628) können die Drucke mit der Adresse *au bout du pont Notre Dame devant St. Denis de la Chartre a l'enseigne de la Rose d'or* frühestens 1509 entstanden sein. Die ersten Bücher mit dieser Adresse haben einen Almanach von 1509-1524 (Lacombe, Nr. 189), und das erste datierte, das Lacombe verzeichnet (Nr. 199), erschien am 8. 3. 1510 (Lacombe, Nr. 189 und 199).

³⁸² Da Anabat an der gleichen Adresse druckte wie Antoine Chappiel bis 1504, nimmt man an, daß er dessen Nachfolger war und diese Drucke nicht vor 1505 erschienen. Vgl. Renouard (1898/1965, S. 5).

³⁸³ Vgl. Lacombe, Nr. 251.

³⁸⁴ Brunet (1864, S. 1628) schreibt ihm den gemalten Schriftdekor zu.

³⁸⁵ Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 65).

³⁸⁶ Silvestre (1853-1867, Nr. 57) und Renouard (1926, Nr. 434). Das gleiche Druckerzeichen im älteren Zustand mit Eustaces Namen verzeichnet Renouard unter Nr. 308.

³⁸⁷ Silvestre (1853-1867, Nr. 54) und Renouard (1926, Nr. 429). Selten gebraucht wurde Gillet Hardouins Druckersignet vom Meister der Apokalypsenrose (Renouard, 1926, Nr. 433).

In undatierten Ausgaben um 1510 findet man schließlich einen Metallschnitt, der ein von Engeln gehaltenes bekröntes Wappen mit zwölf Burgen oder Städtesymbolen und einer Sphaira zeigt und wie ein Druckerzeichen verwendet wurde: Der Metallschnitt findet seinen Platz auf der letzten Seite meist oberhalb des Kolophons. Silvestre und Renouard verzeichneten das Bild daher als Druckermarke.³⁸⁸ Aufgrund auffälliger Parallelen hielt Davies die Graphik für eine Darstellung des portugiesischen Wappens, das allerdings nur sieben Burgen aufweist.³⁸⁹ In den Buchstaben M.R.O.E. um die große Sphaira las Davies entweder *Mundus Rex Olim Emmanuelis* oder *Maria Regina Olim Emmanuelis* in bezug auf Emmanuel den Großen, der sich die Sphaira zum Zeichen gewählt hatte. Die Ähnlichkeit des Bildmotivs ist nicht von der Hand zu weisen, doch bleiben ebenso evidente Unterschiede wie auch die Frage nach der Verbindung des Wappens zu französischen Gebetbüchern bislang ungeklärt und die Darstellung rätselhaft.

Guillaume Eustace war zwischen ca. 1497 und 1538 als Händler gedruckter Bücher in Paris und im Unterschied zu den vorgenannten Verlegern nicht auf den Stundenbuchdruck spezialisiert. Er verkaufte seine Bücher im Großen Saal des Palais de la Cité und in der Rue de la Juivrie unter dem Zeichen der *Sagittaires*, das passend zu dem von Pichore und de Laistre übernommenen Druckerzeichen seine Hausmarke wurde.³⁹⁰ Um 1509 erwarb Eustace den Titel des Buchhändlers der Universität.³⁹¹ Er war der Auftraggeber einer Oktavserie, die zuerst in einem Stundenbuch vom 9. März 1508 erschien, sogleich vollständig war, aber 1513 und 1514 ergänzt, beziehungsweise in Einzelbildern ersetzt wurde.³⁹² Zudem besaß er eine kleine Metallschnittserie aus Pichores Werkstatt mit durchweg halbfigurigen Kompositionen, die entweder in Art von Bildinitialen oder in sehr kleinen Büchern ab 1508 auftauchte.

Nicolas Vivien verwendete Eustaces Serie von Pichore und gab vielleicht einige Platten auch selbst in Auftrag.³⁹³ Er ist zwischen 1503 und 1517 in Paris nachweisbar, wo er am 20. September 1510 zum libraire-juré ernannt wurde. Seine Druckermarke aus Pichores Werkstatt zeigt zwei Engel, die den Kelch mit der Seitenwunde halten.³⁹⁴ Als Verleger von Stundenbuchdrucken hat Vivien zwischen 1509 und 1514 beispielsweise mit Barbier, Eustace, Gilles Couteau, Jean de la Roche und Mathurin Le Mire zusammengearbeitet. Möglicherweise hatte er eine länger währende Kooperation mit Eustace, der in derselben Periode die gleichen Drucker beschäftigte.

Jean Passet, der sich Barbier nannte, ist über zwei Jahrzehnte in Frankreich und England nachweisbar. 1496 druckte er in London, 1498 in Westminster und zwischen 1502 und 1515 in Paris, wo er am 23. März 1508 das Privileg des „*petit*“ libraire-juré erhielt und bis zu seinem Tod weiterhin für den Export

³⁸⁸ Silvestre (1853-1867, Nr. 55) und Renouard (1926, Nr. 431).

³⁸⁹ Davies (1910, Nr. 273).

³⁹⁰ Renouard zu Eustace (1898/1965, S. 146-147). Druckermarke: Silvestre (1853-1867, Nr. 63), Renouard (1926, Nr. 309).

³⁹¹ Noch in einem von Pigouchet gedruckten Stundenbuch mit Almanach von 1508 (Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 83) heißt er schlicht *libraire*, während in einem Druck vom 13.12. 1509 der Titel *librarii jurati universitatis Parisiensis* angegeben ist. (Lacombe, Nr. 171).

³⁹² Die erste Graphikserie in Pichores Stil befindet sich in einem Buch von 1508, das zwar Eustaces Druckermarke enthält, nach dem Kolophon aber für Nicolas Vivien gedruckt wurde, der von 1503-1517 in Paris nachweisbar ist und am 20. 9. 1510 zum *libraire-juré* ernannt wurde. Pigouchet, der schon in einem Stundenbuch mit Almanach von 1508 für Eustace mit diesen Platten gedruckt hatte (Nettekoven/Tenschert Zöhl, 2003, Nr. 84), verwendete sie erneut in einem Druck mit dem Almanach von 1510 für Gauché Prêta aus Chalons (London, British Library C24a6). Im Dezember 1511 und Januar 1516 tauchte die Serie in Drucken für Vivien auf, und mit dem Datum 1513 findet man die Platten wieder bei Eustace (Paris, Bibliothèque Nationale Vélins 1604).

³⁹³ Renouard zu Vivien (1898/1965, S. 430-431).

³⁹⁴ Zu Viviens Druckerzeichen vgl. Renouard Nr. 1104 und Silvestre Nr. 370.

produzierte.³⁹⁵ Für einen Lübecker Händler druckte er beispielsweise ein Stundenbuch in deutscher Sprache, *De soven tyde unser leven vrouwen*, mit einem Almanach von 1509-1520.³⁹⁶ Barbier arbeitete sowohl für andere Verleger als auch auf eigene Kosten. Zusammen mit Guillaume Le Rouge verwendete er ab 1509 die umfangreichste Serie aus Pichores Werkstatt mit 56 Einzelbildern im Kleinoktavformat, die 1515 Nicolas Vivien übernahm, während die Brüder Hardouin von einigen dieser Platten Kopien anfertigen ließen. Auch das von Barbier und Le Rouge verwendete Druckerzeichen, das beider Initialen trägt, stammt aus Pichores Werkstatt. Es stellt zwei Beter um die sich aus einer Blüte erhebende Halbfigur der Madonna dar, die mit den Monogrammen als Le Rouge und Barbier identifiziert zu sein scheinen.³⁹⁷ Der Bestand setzt sich aus Zyklen zu Kalender, Perikopen, Marienoffizium, Hl.-Kreuz-Horen, Hl.-Geist-Horen, Bußpsalmen Totenoffizium und Suffragien zusammen.

Zwei weitere Bildfolgen stehen in Verbindung mit Pichores Werkstatt, entsprechen aber nicht in allen Bildern seinem Stil und nutzen nur noch die gleichen Vorlagen: Die erste in Kleinquart befindet sich seit etwa 1512 in Büchern für Jean de Brie. Die zweite in Sedez verwendet noch weniger Vorlagen aus Pichores Werkstatt und gehörte Thielman Kerver, der sie ab 1514 verwendete.

Für Simon Vostre, Gillet und Germain Hardouin sowie Thielman Kerver entwarf Pichores Werkstatt zusätzlich zehn teilweise sehr umfangreiche Bordürenserien sowie einzelne Kleinbilder.³⁹⁸ Bei Vostre erschienen um 1506 eine *Apokalypsenfolge* und zwei weitere ikonographisch ungewöhnliche Zyklen: *Marienwunder* und *Triumph des Cäsar*. Um 1510 taucht in seinen Drucken erstmals ein Totenoffiz mit einer Heilsgeschichte des Todes auf, die in den Druckführeranzeigen als *Accidents de l'homme* angekündigt wurde, sowie ab 1512 zwei weitere Zyklen nach den alttestamentarischen Büchern: *Judith* und *Tobias*, die immer als zusammenhängende Folge gedruckt wurden. Nur zwei kleine Metallschnitte zu den Suffragien, aber zahlreiche Bordürenplatten stammen in Vostres Fundus aus Pichores Werkstatt.

Die Hardouin besaßen ab 1505 ebenfalls einen *Apokalypsezyklus* und eine Bildfolge der *Accidents de l'homme*, die allerdings bei ihnen *Vie de l'homme* genannt wird. Einmalig ist bei ihnen eine umfangreiche Serie für das Bas-de-page mit der Geschichte der *Zerstörung Jerusalems* durch Vespasian. Auch erneuerten sie einige Kleinbilder zu den Perikopen und Suffragien sowie Sibyllen, Propheten als Einzelbilder in den Bordüren mit Metallschnitten von Pichore.

Kerver begann ab 1507 seinen *Totentanzzyklus* und ab 1515 auch den umfangreichen *Heilsspiegel* durch neue Platten aus Pichores Werkstatt zu ersetzen. Zusätzlich gab er auch Dekorplatten für die Bordüren bei Pichore in Auftrag.

Nur selten wurden Stundenbücher ausschließlich mit Graphikserien von Pichore ausgestattet. Meist nutzten die Drucker ein Gemisch unterschiedlicher Bildfolgen. Einzelne Inkunabelgraphiken und einige Bordürenzyklen findet man noch bis in die 1520er Jahre. Bei Kervers Witwe tauchten einige Platten sogar noch nach 1540 auf – in einer Zeit, als auch Pichores Stil schon nicht mehr aktuell und die Blütezeit des gedruckten Stundenbuchs insgesamt vorbei war.

³⁹⁵ Der Titel "petit" libraire unterscheidet seine Position von den vier Hauptbuchhändlern, die in Paris von der Universität bestimmt wurden. Barbier muß zwischen dem 17. Juli 1515 (letzte Druckausgabe mit seinem Namen) und dem 19. Januar (Eine *compte rendue de la séance de l'Université de Paris* nennt ihn als Verstorbenen) verstorben sein (vgl. Renouard, 1964 ff., Bd. 3 (1979), S. 55-186).

³⁹⁶ *De soven tyde unser leven vrouwen* (Staatsbibliothek Berlin, Dv 7870), nach handschriftlichem Eintrag im Buch könnte der Verleger Gerd Wegener aus Lübeck gewesen sein.

³⁹⁷ Renouard (1926, Nr. 641).

³⁹⁸ Die zahlreichen Bilder der Bordürenserien, ihre ikonographische Tradition und ihr Verhältnis zu ähnlich bilderreichen Handschriften ist noch kaum erforscht. Ansätze findet man bei Brunet (1864, S. 1574) und Davies (1910, S. 1078 ff.). In beiden Publikationen werden vornehmlich die Bordürenserien für Simon Vostre vollständig aufgelistet. Davies weist darüber hinaus ihr Vorkommen in den Ausgaben der ehemaligen Sammlung Fairfax Murray nach. Bemerkungen zu einzelnen Serien und zu den begleitenden Versen in französischer und lateinischer Sprache bietet auch Lacombe (1907, S. L ff.).

Nur wenige Graphikentwürfe aus Pichores Werkstatt waren nicht für Stundenbücher vorgesehen. Zahlreiche Platten seines Stils zieren die 1528 von Jean Lecoq in Troyes gedruckten *Hymnes de l'annee* des Nicolas Mauroy.³⁹⁹ Ein Teil der Bildfolge wurde nach Pichores Serie für Jean Barbier kopiert, umfaßt aber auch Bildthemen, die aus anderen liturgischen Drucken oder Erbauungsbüchern zu stammen scheinen. Die Entwürfe wurden in sehr unterschiedlicher Qualität umgesetzt. Vermutlich waren dafür sowohl Kopisten als auch Formschneider verschiedener Qualität verantwortlich. Wahrscheinlich zum ersten Mal am 13. August 1507 verwendete Josse Bade die erste Version seiner berühmten Druckermarken Praelum ascensianum in einem Druck von Michele Riccios *De Regibus christianis*.⁴⁰⁰ Auch dieser eine Druckerwerkstatt darstellende Metallschnitt stammt aus Pichores Werkstatt und steht stilistisch den etwa zur gleichen Zeit entstandenen Platten für Barbier und Le Rouge besonders nahe. Bemerkenswert sind darüber hinaus vor allem die Petrarca-Illustrationen in Barthélémy Vérards Ausgabe der *Triumphes de Petrarque* vom 23. Mai 1514 (Abb. 51).⁴⁰¹ Einige Graphiken dieses Drucks setzen die Miniaturen der *Triumphes* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594) vom Maler von Petrarcas Triumphen voraus, unterscheiden sich allerdings stilistisch und stehen den reduzierten Kompositionen in den späteren Triumph-Handschriften aus Pichores Werkstatt näher.⁴⁰² Da diesen Handschriften die gleichen Vorlagen zugrunde liegen, ist eine so enge Verbindung anzunehmen, daß auch die Miniaturen des Meisters von Petrarcas Triumphen Pichore und seinen Mitarbeitern bekannt und verfügbar waren.

VIII.2 OKTAVSERIE FÜR SIMON VOSTRE MIT PLATTEN VON PICHORE UND DE LAISTRE

Vostres zwischen 1505 und 1506 vervollständigte Oktavbildfolge umfaßt vierzehn Bilder. Den Grundstock bilden die sieben Platten von Pichore und de Laistre: *Gefangennahme*, *Verkündigung*, *Geburt*, *Hirtenverkündigung*, *Kindermord*, *Marietod* und *David und Uriah* (zur Johannes-Passion, Matutin, Prim, Terz, Non und Komplet des Marienoffiziums zu den Bußpsalmen). Bereits vor 1506 begann er, in den undatierten Ausgaben mit dem Almanachbeginn von 1502 neue Metallschnitte einzuführen: eine *Ölmarter* zu den Perikopen, *Augustus mit der tiburtinischen Sibylle*, *Anbetung der Könige* und *Beschneidung* für Laudes, Sext und Non des Marienoffiziums und *Hiob auf dem Dung* für das Totenoffizium.⁴⁰³ Dazu kommen eine *Kreuztragung* und ein *Lebensbrunnen umgeben von den Aposteln* zu den Offizien von Heilig-Kreuz und Heilig-Geist. Außerhalb des üblichen Bildbestands hat diese Serie zum Offizium der Empfängnis eine *Anna Selbdritt mit Mariensymbolen*, die später durch einen Metallschnitt mit dem üblicheren Motiv der *Maria Immaculata mit Mariensymbolen* ersetzt werden konnte, wobei die zweite Graphik stilistisch nicht zu dieser Serie gehört. Die Serie ist keine ganz homogene Bildfolge, sondern beinhaltet zwei stilistisch unterschiedliche Entwurfsgruppen, die in zwei Etappen entstanden sind.⁴⁰⁴

³⁹⁹ Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 127, Nicolas Mauroy: *Hymnes communs de l'annee*, Troyes, 8. Januar 1527 (1528 n.st.), Bernard (1865, S. 255), Brun (1969, S. 224), Brunet (III, 1546).

⁴⁰⁰ Zu Bade vgl. Renouard (1964-, Bd. 1, S. 6-296, Michele Riccio, *De Regibus christianis*, Nr. 77, Abbildungen der Druckermarken siehe Tafel B 3, B 4, B 10).

⁴⁰¹ Ein Exemplar dieses Drucks befindet sich in der Bibliothèque Nationale unter der Signatur Réserve Yd. 80. Vgl. Pächt/Thoss (1977, Fig. 11), Avril (1993, S. 417).

⁴⁰² Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2581 und 2582, Paris, Bibliothèque nationale Fr. 12424 und Paris, Bibliothèque de l'Arsenal ms. 5065.

⁴⁰³ Den Hiob-Entwurf habe ich erst in Drucken mit einem Almanach von 1506 und Maria mit Emblemen erst nach 1512 nachweisen können. Alle übrigen Entwürfe findet man schon in Stundenbüchern mit dem Almanach von 1502.

⁴⁰⁴ Nach der streng chronologischen Seriendefinition von Hugh W. Davies (1910, S. 265-335) zählten die früher erschienenen Platten mit den 1498 ergänzten Platten vom Meister der Apokalypsenrose zu Vostres *third set*, während die erst später nachweisbaren gemeinsam mit den Quartplatten zum *fourth set* gehören. Da Davies entgangen war, daß die Oktavplatten von Pichore und de Laistre eine ursprünglich zusammengehörende Serie sind, waren ihm auch die besonderen Entstehungsbedingungen der ersten Serien dieses Stils für Vostre und Kerver nicht bewußt.

VIII.2.1 Entwürfe mit Kopien nach Schongauer und Dürer

Die ersten drei von Vostre neu eingeführten Platten sind *Ölmarter*, *Augustus* und *die tiburtinische Sibylle* und *Kreuztragung*.⁴⁰⁵ Alle drei Entwürfe fügen sich bruchlos in den Stil der von Pichore stammenden Oktavplatten und sind auch untereinander eng verbunden. Die *Ölmarter* (Abb. 122) orientiert sich noch enger an Dürers Eingangsbild zur Apokalypse (Abb. 248) als der Entwurf von 1504 und zeigt die gesamte zentrale Figurengruppe spiegelverkehrt. Nur der Scherge mit dem Blasebalg erscheint nach dem ersten Metallschnitt doppelt kopiert, so daß er sich wie bei Dürer nach rechts wendet, aber im Detail seinem Vorbild weniger ähnlich ist. Nach Dürers Vorbild – und im Unterschied zu dem Entwurf von 1504 – ist die ganze Szene in Bewegung und enthält mehr narrative Ausschmückungen, so einen wild gestikulierenden Orientalen in der Zuschauermenge. Aus Pichores erstem Entwurf stammt auch der Reiter, der bei Dürer fehlt, hier aber nach einer anderen Vorlage gestaltet ist, die vornehmlich für *Kreuzigungsbilder* in Pichores Werkstatt häufig verwendet wurde.⁴⁰⁶

Im Entwurf der *Kreuztragung* (Abb. 127) diente Schongauers Kupferstich (Lehrs 9, Abb. 240) als Vorlage für die seitenverkehrt in eine von links aus einem Stadttor kommende Prozession eingefügte Hauptgruppe. Diese in Frankreich schon um 1400 geläufige Komposition des Kreuztragungszugs verwendeten beispielsweise auch Bourdichon und Poyer in großfigurigen Szenen, die der Pariser Meister von Martainville 183 gern für halbfigurige Miniaturen abwandelte (vgl. Abb. 83).⁴⁰⁷ In Pichores Werkstatt wurde ein Bildmuster dieser Art wahrscheinlich schon in den 1490er Jahren für Stundenbuchminiaturen verwendet (vgl. Trier, Domschatz, Hs. 73, Abb. 84 und Paris, Bibliothèque nationale, lat. 923, fol. 15).⁴⁰⁸ Im sogenannten *Stundenbuch des Henri IV* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1171, fol. 20) gestaltete auch der Meister von Petrarca's Triumphen die *Kreuztragung* nach diesem Muster.⁴⁰⁹

Pichores Entwurf für *Augustus mit der tiburtinischen Sibylle* in Vostres Serie ist eine Variation des vermutlich verlorenen Metallschnitts aus seinem Quart-Stundenbuch, in der die kompositorischen und technischen Mängel der ersten Version behoben sind. Der Entwerfer verarbeitet im Unterschied zu *Ölmarter* und *Kreuztragung* keine deutschen Vorlagen, sondern gestaltet nur noch Augustus' Gewand nach Dürer.

⁴⁰⁵ Das Erscheinungsjahr der neuen Oktavschnitte in Vostres Stundenbüchern ist aufgrund der alle zwei bis vier Jahre erneuerten Almanachtabeln nur ungefähr ermittelbar. Zwischen 1502 und 1520 verzeichnet Lacombe Vostre-Ausgaben mit Almanachtabeln mit den Anfangsjahren 1502, 1506, 1507, 1508, 1510, 1512, 1513, 1514, 1515, 1519.

⁴⁰⁶ Vgl. folgende Kreuzigungsgraphiken: Vostre 4°, Hardouin 8°, Hardouin 4°, Eustace 8°. Dazu kommen beispielsweise die Miniaturen in den Stundenbuchhandschriften New York, Pierpont Morgan Library Morgan 85, fol. 40v und Morgan 291, fol. 66. Eine Variante dieses Reiters hat auch die: *Fama vincit mortem* in den *Triumphes de Petrarque* Barthélémy Véroards von 1514 (Bibliothèque nationale, Réserve Yd 80, vgl. auch Mortimer, 1964, Nr. 423).

⁴⁰⁷ Man findet dieses Bildmuster beispielsweise schon im 14. Jahrhundert in Italien (vgl. Simone Martinis kleine Kreuztragung im Louvre) oder in der Miniatur der Limburgs in den *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry (Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 147). Zu Bourdichon vgl. z.B. London, British Library, Harley 2877, fol. 44v. Zu Poyer vgl. z.B.: das *Briçonnet-Stundenbuch* (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, fol. 38) und das *Stundenbuch Heinrichs VIII.* (New York, Pierpont Morgan Library, Heineman 8, fol. 94, Abb. 83). Zum Meister von Martainville 183 vgl. Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Kat. XX, Nr. 21 mit einer sehr nahsichtigen Komposition, die das Ambiente nicht mehr zeigt, und das *Stundenbuch des Morin d'Arfeuille* (Chantilly, Musée Condé, ms. 79, fol. 89v) mit einem Andachtsbild des kreuztragenden Christus.

⁴⁰⁸ In beiden Handschriften haben die Miniaturen und Randzier noch keinen Renaissancedekor und werden daher vor Pichores seit 1502 datierbaren Handschriften entstanden sein. Beide Handschriften wurden von der gleichen Hand ausgemalt. Die Zuschreibung der großfigurigen und sehr großzügig angelegten Kompositionen an Pichore selbst ist im Vergleich mit dem zierlicheren Figurenstil im *Lallemant-Stundenbuch* (London, British Library, Add. 39641) zweifelhaft. Andererseits verbinden sich die kräftig modellierten Physiognomien gut mit Pichores Miniaturen in dem Gebetbuch für einen italienischen Auftraggeber (New York, Pierpont Morgan Library, M. 292).

⁴⁰⁹ Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1171, Stundenbuch des Henri IV, fol. 45v. Abbildung im Faksimile Couderc (1908).

Alle drei Szenen erscheinen wie die Metallschnitte von 1504 vor einer mit gotischen Elementen durchsetzten Renaissancekulisse. In der *Augustusszene* wirkt die Architektur allerdings blockhaft im Vergleich zu den aus zahlreichen Diagonalen konstruierten Stadtansichten. *Kreuztragung* und *Vision des Augustus* verbindet der punzierte Nachthimmel mit *Gefangennahme*, *Verkündigung*, *Kreuzigung* und *Hirtenverkündigung* der ersten Oktavserie.⁴¹⁰ Zwischen Vostres drei neuen Bildern und den Entwürfen für die Stundenbücher von Pichore und de Laistre ist kein großer zeitlicher Abstand anzunehmen. Die Plattenmaße der Metallschnitte in dieser Serie sind nicht identisch, aber so ähnlich, daß sich alle Entwürfe mühelos in die gleichen, durch ihre Einzelteile variierbaren Rahmen fügen lassen. Mit kleinen Unterschieden sind sie von der gleichen Auseinandersetzung mit deutschen Vorlagen und französischen Bildtraditionen geprägt. Pichores Stil erkennt man durchweg an dem detailreichen Bildaufbau, den Figurentypen, der Landschafts- und Architekturgestaltung sowie an typischen Kompositionsdetails wie den symmetrischen Grashügelchen im Vordergrund. Unterschiede wie zwischen der statischen, von Vertikalen geprägten Komposition der *Ölmarter* von 1504 und der bewegteren und im Detail auch weniger gelungenen Variante für Vostre sind zwar zwischen den Entwürfen mehrfach erkennbar, erlauben aber keine Händescheidung innerhalb der Werkstatt. Für die klare Unterscheidung von Entwurfsgruppen ist zum einen die Kompilation der Vorlagen zu komplex und zum anderen der Stil der Metallschnitte zu sehr von den Formschneidern geprägt, deren Anteil im einzelnen nicht sicher zu bestimmen ist.

VIII.2.2 Metallschnitte nach Entwürfen von Jean Poyer

Weitere drei Metallschnitte – *Anbetung der Könige*, *Beschneidung Christi* und *Hiob auf dem Dung* – tauchen erst in Ausgaben um 1506 auf. Sie zeigen gegenüber den früheren drei Platten einen stilistischen Entwicklungsschritt: Trotz allgemeiner Familienähnlichkeit der Typen und Kompositionsschemata zeugen diese Entwürfe von einer anderen Auffassung der Figuren und ihres Verhältnisses zum Raum. Bei gleichbleibendem Plattenformat sind die Bildgegenstände so dicht zum Betrachter gerückt wie in den Quarto-Kompositionen von 1504. Dabei fehlen Anlehnungen an Schongauer oder Dürer. Gewandfiguren wie Simeon und Maria in der *Beschneidung* (Abb. 126) haben schlichtere große Stoffvolumina mit wenigen klaren Faltenschwüngen. Die Bildhöhe orientiert sich an den stehenden Figuren, deren Proportionen gegenüber den schlanken, kleinköpfigen Gestalten der früheren Graphikserie ausgeglichen sind. Besonders Hiob oder der kniende König der *Anbetung* (Abb. 125) erscheinen kompakter und haben eine ruhige körperliche Präsenz. Durch Nahsicht und Reduktion der Gewandmasse entsteht Intimität, die in den distanzierten früheren Entwürfen fehlt, dagegen aber Poyers Stil nahesteht.

Die Vorlage für die *Anbetung der Könige* stammt aus Poyers *Stundenbuch der Anne de Bretagne und der Maria von England* (Abb. 33). Pichores Version übernimmt nicht die gesamte Komposition, sondern sortiert die Bildelemente neu und erzeugt eine völlig andere Raumwirkung als Poyers Miniatur. Die Figurenkomposition ist verdichtet und näher zum Betrachter gerückt und die Landschaft sehr vereinfacht. Im Detail erweist sich der Entwurf dennoch als detailgetreue, erwartungsgemäß seitenverkehrte Kopie. Selbst die nur noch angedeutete Hintergrundarchitektur geht auf Poyer zurück. Offenbar waren Pichore außer dem *Briçonnet-Stundenbuch* und dem *Branicki-Stundenbuch* von Poyer, die er vollständig kopierte, auch Kompositionen aus diesem Stundenbuch der späten 1490er Jahre bekannt.

Ikonographisch ungewöhnlich ist *Beschneidung Christi*, die in Stundenbüchern sehr viel seltener dargestellt wurde als die *Darbringung*. Aufgrund der Ähnlichkeit der Tempelszenerie folgt sie allerdings meist dem gleichen Bildmuster. Motive der bekannten Ikonographie sind hier der als Bischof charakterisierte Beschneider, der Simeon in der *Darbringung* gleicht und das von Joseph hier unpassend dargebrachte Körbchen mit den Opfertauben. Die gewiß unbeabsichtigte Linkshändigkeit des Beschneiders deutet auf die Kopie einer Vorlage, die sich erneut bei Poyer im *Stundenbuch der Anne de Bretagne und der Maria von England* (Lyon, Bibliothèque Municipale, ms. 1558, Abb. 34) finden läßt. Poyers Miniatur zeigt die Figuren in seitenverkehrter Anordnung allerdings im Kontext einer *Darbringung*.

⁴¹⁰ Bei der Übertragung des Entwurfs auf die Platte ist dem Metallschneider bei der *Kreuztragung* ein Fehler unterlaufen. Er versah das Stadttor mit der gleichen Punzierung wie den Himmel, so daß diese Stelle im Druck sehr irritierend wirkt.

Wie bei der *Anbetung* hat Pichore die Komposition bis in räumliche Details übernommen, verzichtet aber auf einige Nebenfiguren und gibt die Hauptgruppe nahsichtiger. Durch die Verdichtung der Komposition, die weitgehende Reduktion des Hell-Dunkels auf die Gewandmodellierung und Mißverständnisse der Vorlage verwirren sich bei Pichore die räumlichen Verhältnisse. Besonders deutlich wird dies an einem Vorhangmotiv, das in Poyers Miniatur hinter Simeon den Altarraum gegen die Arkaden eines Seitenschiffs abgrenzt und dadurch die Raumentiefe erfahrbar macht, während Pichore den Vorhang an der oberen Bildkante abschließen läßt, obwohl der sich offenbar hinter dem Beschneider befindet. Was in der *Verkündigung* nach Poyers *Briçonnet-Stundenbuch* noch als altertümliche Anspielung auf die Verhüllbarkeit des heiligen Bildes zu verstehen war, ist hier offenbar ein der Flüchtigkeit des Kopisten geschuldetes Mißverständnis. Dazu paßt auch, daß Pichore im Unterschied zu der nach Poyers *Briçonnet-Stundenbuch* kopierten *Verkündigung* von 1504 für die *Anbetung* und die *Beschneidung* dieser Serie seine sonst übliche Beleuchtung von links nicht durchgehalten, sondern die Licht- und Schattenverhältnisse des Vorbildes belassen hat, so daß die Szene von rechts beleuchtet ist.

Wahrscheinlich ist die Umdeutung der *Darbringung* in eine *Beschneidung* durch Pichore selbst oder einen nahen Mitarbeiter als „Klärung“ der ungewöhnlichen Ikonographie seiner zu einem früheren Zeitpunkt nach Poyers Miniatur angefertigten Kopie zu verstehen. Bei Poyer ist nämlich der üblicherweise zentrale Altar in den Hintergrund gerückt, so daß Maria hockend das Kind im Arm hält. Vielleicht hat Pichore sogar Poyers Miniatur in dem insgesamt außergewöhnlich gestalteten *Tilliot-Stundenbuch* (London, British Library, Y. Th. 5, fol. 45) gekannt, die Maria in ähnlicher Haltung bei der Beschneidung darstellt, allerdings dem Thema angemessen den Altar und das Taubenopfer wegläßt und den Beschneider nicht als christlichen Geistlichen charakterisiert. Pichores Entwurf erscheint als Mischung der Elemente aus beiden Themen.

Obwohl *Hiob* (Abb. 129) zum Totenoffizium in der französischen Buchmalerei nicht selten vorkommt und seine Geschichte um 1500 sogar gelegentlich als Zyklus ausgedehnt wurde, ist das Thema im Pariser Stundenbuchdruck die Ausnahme.⁴¹¹ Das Bildschema weist erneut auf Poyer, ist aber in keiner Miniatur identisch erhalten. Recht nah stehen die Miniaturen im *Branicki-Stundenbuch* (verschollen, ehem. Villanow, Sammlung Branicki, Abb. 73), im *Stundenbuch Heinrichs VIII.* (New York, Pierpont Morgan Library, H.8, Abb. 42) und in einem Stundenbuch aus Poyers Werkstatt (zuletzt Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM V, Nr. 28, fol. 95v).⁴¹²

Pichore muß auch für das Hiobthema mindestens eine Vorlage in Poyers Werkstatt angefertigt haben, die er für den Metallschnitt und mehrere Miniaturen in Variationen verwendete und die sogar einen Reflex in dem wahrscheinlich nach 1505 entstandenen *Stundenbuch des Henri IV* vom Meister von Petrarca's Triumpfen hinterlassen hat. Besonders nah steht Pichores Metallschnittentwurf ein *Hiob auf dem Dung* in dem Stundenbuch ms. 23 in Waddesdon Manor (fol. 125). Der Figurenstil und die sehr plastisch gezeichneten Architekturreliefs dieser Miniatur sind Pichores Graphik auch stilistisch näher verwandt als beispielsweise die malerischer aufgefaßte Hiobsminiatur im Stundenbuch *Morgan 85* (New York, Pierpont Morgan Library, M.85, Abb. 43), für die Pichore wiederum eines seiner Bildmuster nach Poyers *Briçonnet-Stundenbuch* (fol. 82v) frei adaptierte.⁴¹³ Die Veränderungen der Komposition sind hier allerdings gleichermaßen charakteristisch: Pichore komponierte die Figuren in *Morgan 85* enger als Poyer, arrangierte einige Elemente um und ließ insgesamt weniger Raum zu.

⁴¹¹ Das einzige weitere Beispiel bietet Barbiers unten beschriebene bilderreiche Serie aus Pichores Werkstatt.

⁴¹² Im Versteigerungskatalog von Christie's (London, 26.06.1991, lot. 39) wurde eine Inschrift in der Hiobsminiatur dieses Stundenbuchs erstmals als IOAN. TUROS gelesen und für Poyers Signatur gehalten. König und Tenschert (1993, LM V, Nr. 28) haben diese Identifizierung übernommen, während Avril/Reynaud (1993, S. 313-314) und Hofmann (2004) aufgrund stilistischer Unterschiede zu Poyers eigenhändigen Werken in der signierten Miniatur einen Mitarbeiter Poyers erkennen, der nach Hofmanns vorsichtiger Formulierung auch Jean geheißen haben könnte.

⁴¹³ Die Miniatur (vgl. Hofmann 2004 mit Abbildung) ist in einigen Elementen eine seitenrichtige Wiederholung von Poyers Komposition. Insbesondere Hiob selbst, ein bei Poyer rechts außen und bei Pichore in der Mitte stehender Freund, die Ruinenarchitektur hinter Hiob und ein im Vordergrund aufgestelltes umgedrehtes Kapitell sind direkt der Vorlage geschuldet.

Dem *Apostelbrunnen* (Abb. 128) aus dieser Serie entspricht kein erhaltenes Vorbild von Poyer. Das Bild steht aber den drei zuvor beschriebenen stilistisch und in der graphischen Bearbeitung sehr nahe. Das in ottonischer Buchmalerei in Pfingstbildern aufkommende Brunnenmotiv ist in der Pariser Stundenbuchgraphik einzigartig und kommt auch in der spätmittelalterlichen Malerei nur als Heilig-Blut-Brunnen, meist mit dem Gekreuzigten als Opfer- und Erlöserdarstellung vor.⁴¹⁴ Es zeigt den Brunnen als *fons vitae*, aus dem die Apostel trinken, während oben Gottvater und der Heilige Geist erscheinen. Eine verwandte Szene in einer Hofarchitektur zeigt Jean Fouquet *Stundenbuch des Étienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé, ms. 71) vorformuliert. Dort trinken die Apostel jedoch nicht aus diesem Brunnen, sondern schöpfen Wasser für die Taufe. Komposition, Gewandfiguren und Kopftypen verbinden die Graphik mit Pichores *Himmelfahrt Christi* im Gebetbuch *Morgan 292* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 292, Abb. 21). Die Miniatur geht auf Dürers Holzschnitt der 1511 erschienenen Kleinen Passion zurück, während der Metallschnitt sicher früher entstanden ist.

Der stilistische Abstand zwischen diesen vier Metallschnitten und den früheren von 1504 und 1505 betrifft auch die Umsetzung der Entwürfe durch den Formschneider. Im Unterschied zu den um malerische Wirkung bemühten dichten Schraffuren und den mit tiefen Schattenzonen modellierten Gewandpartien der Entwürfe aus Pichores Drucken sind diese Platten sehr viel linearer, großformiger und beruhigter geschnitten. Die Reduktion der Details und Bildgegenstände unterstützt die Monumentalität der Figuren. So geben die in wenigen Linien angedeuteten Landschaftshintergründe und Gebäude der *Anbetung* und dem *Apostelbrunnen* einen räumlichen Rahmen, ohne die Aufmerksamkeit von den Figuren abzulenken. Wie in den Quart-Entwürfen von 1504 genügt eine einfache Linie für den klaren Kontur um jede Figur. In den Oktavplatten von Pichore und de Laistre und den ersten drei neuen Platten dieser Serie werden dagegen lange Faltschwünge gern durch Doppellinien als Säume gekennzeichnet. Andererseits ist die Linienstruktur der Bäume in der *Hiobszene* für Vostre und der *Heimsuchung* für Pichore und de Laistre auffällig ähnlich. Auch kompositorische Eigenheiten wie die schrägen Grashügelchen mit pointiert platzierten Repoussoirs kehren in der *Anbetung* wieder. Der Formschneider ist offenbar nicht mehr der gleiche, der Pichores erste Oktavserie und vielleicht noch Vostres erste drei Entwürfe von 1505 umgesetzt hat. Die graphische Wirkung steht Pichores Buchmalerei hier näher. Ein Mitarbeiter seiner Werkstatt, dem die Entwürfe stilistisch vertraut waren, scheint inzwischen im Formschnitt ausgebildet worden zu sein.

VIII.2.3 Emblematische Darstellungen zum Offizium der Empfängnis

Die beiden emblematischen Bilder zum Offizium der Unbefleckten Empfängnis Mariae sind ikonographische Spezialitäten des Stundenbuchdrucks, die man in Handschriften nur selten findet.⁴¹⁵ Die Darstellung *Maria Immaculata mit den Mariensymbolen* ist erst seit den 1490er Jahren bekannt. Der Metallschnitt für Vostre ist die variierte Kopie eines Metallschnitts vom Meister der Apokalypsenrose, der bei Thielman Kerver zuerst 1502 auftaucht und noch unter dessen Namen in späten Drucken der vierziger Jahre verwendet wird. Erst 1508 findet sich in Vostres Drucken die neue Platte, die sicher nicht aus Pichores Werkstatt stammt. Die Ikonographie ist ungewöhnlich und in dieser Form vor dem Stundenbuchdruck nicht bekannt. Als junges Mädchen erscheint Maria mit demütig vor der Brust gefalteten Händen umgeben von fünfzehn biblischen Emblemen als mariologischen Symbolen, von denen

⁴¹⁴ Ein Pfingstbild mit Brunnen, um den die Apostel stehen, findet sich z.B. schon um 980 im *Egbertcodex* (Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24) oder um 1380 im *Evangeliar des Kuno von Falkenstein* (Trier, Domschatz, Hs. 66). Zum Heilig-Blut-Brunnen vgl. z.B. Jean Bellegambe, Triptychon, Musée des Beaux-Arts, Lille. Vostre verwendete seit 1512 einen Metallschnitt mit dem Blut-Christi-Brunnen, der nicht aus Pichores Werkstatt stammt (vgl. z.B. Chantilly, Musée Condé, XII. F4, Vostre 1512-30).

⁴¹⁵ Vgl. Mâle (1949, S. 211.) mit einer Abbildung des Metallschnitts von 1502 für Kerver. Eine Miniatur vom Meister der Philippa von Geldern, die von Kervers Metallschnitt angeregt ist, zeigt eine Stundenbuchhandschrift der Sammlung Bibernmühle (vgl. Nettekoven, in: Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 231-232 mit Abbildung, Kervers Metallschnitt ist dort zur Nr. 35, S. 301 abgebildet).

sieben aus dem Hohelied stammen, drei aus dem Buch Jesus Sirach, zwei aus Mariengebeten: Gottesstaat, Lebensbrunnen, Spiegel ohne Makel, Olive, Turm Davids, Lilie, Stern des Meeres, Mond und Sonne, Rose ohne Dornen, Himmelspforte, Zeder, Wurzel Jesse, Wasser des Lebens und Hortus conclusus. Die Jungfrau wird durch die Worte des von einer Gotteserscheinung am oberen Bildrand gehaltenen Spruchbands mit der Sulamith des Hohelieds identifiziert: *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*.

Während sich das Motiv der Immaculata mit Emblemen in verschiedenen Kunstgattungen zu Beginn des 16. Jahrhunderts bald verbreitet, ist Pichores schon 1506 nachweisbarer Metallschnitt der *Anna Selbdritt mit Emblemen* einzigartig (Abb. 130). Wie eine weibliche Version der Wurzel Jesse als Stammutter erscheint sie mit Maria und Christus in einer Strahlengloriole über ihrem Leib. Zwar sind die Symbole hier wohl nicht auf sie übertragen, doch verkörpert die Darstellung den populären Annenkult des 16. Jahrhunderts, der auch der Mutter Mariä eine unbefleckte Empfängnis zugestand.⁴¹⁶

VIII.3 OKTAVSERIE FÜR THIELMAN KERVER MIT PLATTEN VON PICHORE UND DE LAISTRE

Nachdem Kerver die sieben Platten von Pichore und de Laistre bereits im April 1505 verwendet hatte, tauchen die ersten fünf neuen Metallschnitte – *Verkündigung*, *Geburt*, *Hirtenverkündigung*, *Flucht* und *Marienkronung* – in einer undatierten Ausgabe mit dem Almanach von 1506 zuerst auf. Zwar ist nicht bekannt, wann Kerver seinen ersten Almanach von 1497-1520 durch den neuen von 1506-1530 ersetzt hat, doch dürfte dies kaum vor 1506 geschehen sein. Die früheste datierte Ausgabe mit der vollständigen Bildfolge zum Marienoffizium und einem Bild zu den Bußpsalmen trägt das Datum des 13. September 1507.⁴¹⁷

Wie in Vostres Oktavserie unterscheiden sich die neuen Metallschnitte technisch und stilistisch von den übernommenen Platten. Untereinander stehen sich die dicht besetzten Kompositionen sowie Figuren- und Gesichtstypen sehr nah. Zusätzlich sind die Graphiken durch die gleiche Art der Plattenbearbeitung vereinheitlicht. Dem außerordentlich fein arbeitenden Formschneider, der für Pichore und de Laistre gearbeitet hat, begegnet man allerdings nicht wieder. Bei geringerer Liniendichte und breiteren Schnitten sind die Gesichter gröber und die Gewänder weniger intensiv modelliert und ohne schmückende Details beschrieben. Zudem fehlt die Kontrastwirkung punzierter oder dicht schraffierter Flächen. Insgesamt ruhigere Formen charakterisieren hier und da antikisierende Renaissancegewänder – beispielsweise bei den Engeln der *Marienkronung* (Abb. 135) und der *Flucht* (Abb. 134), die nahe Verwandte in der Stundenbuchhandschrift *Morgan 85* oder in den *Heroides* von Pichore haben. Der Formschneider könnte der gleiche sein, der auch die 1506 entstandenen Platten für Vostre geschnitten hat.

Drei der stilistisch homogenen Metallschnitte, *Verkündigung an die Hirten*, *Flucht nach Ägypten* und *Marienkronung*, stellen ein besonderes Vorlagenproblem. Es sind Varianten der entsprechenden Entwürfe in der Quartserie für Vostre, die zuerst in undatierten Büchern mit einem Almanach von 1508 bis 1528 zu finden sind. Mortimer ist überzeugt, daß die Vostre-Entwürfe früher entstanden und Kervers Platten nach diesen frei kopiert sein müssen. Da aber die Vorlagen in dieser Werkstatt und möglicherweise sogar in assoziierten Ateliers in vielfältigen Variationen für serienmäßig produzierte Graphik und Buchmalerei verwendet wurden, lassen sich Kopien von Varianten nur im Überblick unterscheiden. Die größten Abweichungen gegenüber Vostres sehr detailreichem Entwurf findet man bei der *Hirtenverkündigung* (Abb. 133 und 159). Fast identisch ist der großblättrige Baum am linken Bildrand. Den sitzenden Hirten, der sich die Augen beschattet, und den Verkündigungengel findet man dagegen seitenverkehrt. Ein origineller Einfall in Kervers Version ist ein halbfiguriger Hirte, der nicht ausreichend perspektivisch verkleinert und daher wie ein Riese zwischen den dicht gedrängten Schafen auftaucht. Die Quelle dieser Figur ist unklar, aber auch sie ist kein Einzelfall. Nah verwandte Hirten erscheinen beispielsweise im *Stundenbuch des Kardinals de Berulle* (Antiqua-

⁴¹⁶ Vgl. Mâle (1949, S. 220 ff.).

⁴¹⁷ Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 57).

riat Bibermühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 2, Abb. 32), in einer Bordürenszene der *Verkündigung* in den *Vies des femmes célèbres* (Nantes, Musée Dobrée, ms. 17, Abb. 14) und vom Meister von Petrarca's Triumphen im sogenannten *Stundenbuch des Henri IV* (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1171, fol. 31), in dem dieser Maler ausnahmsweise auch Vorlagen aus Pichores Werkstatt verwendete. Zwei eingezäunte Häuser aus der Miniatur des *Berulle-Stundenbuchs* findet man allerdings nicht bei Kerver, sondern in Vostres Variante. Eine Mischung all dieser Varianten, in der auch die Wassermühle der Graphik von 1504 vorkommt, ist die *Hirtenverkündigung* im Stundenbuch *Waddesdon 23* (Waddesdon Manor, ms. 23, Abb. 71).

Unabhängig von der unterschiedlichen Metallschnittechnik lassen charakteristische Kompositionsschemata und Figurentypen keinen Zweifel an der künstlerischen Nähe zwischen den Entwürfen für Kerver und der früheren Serie aus Pichores und de Laistres Stundenbüchern, von der Kerver sieben Platten in seine Serie übernommen hat. Wiederum werden Landschaften im Vordergrund durch schräge, mit großblättrigen Gräsern besetzte Bodenwellen eingeleitet, allerdings in engerem Rhythmus durch Gebäude und gestaffelte Büsche im Mittelgrund erschlossen. Einzelne Steine am Boden werfen ihre Schatten hier nach links statt mit der Leserichtung, und auch die Gewandmodellierung suggeriert, wenn auch inkonsequent, eine Lichtquelle von rechts, die möglicherweise von einem Kopiervorgang herrührt. Insgesamt sind die Figuren dieser Graphiken weniger feingliedrig und gestreckt. Ruhige Gewandvolumen, kompaktere Figuren und die Starrheit mancher Gesten verbinden diese Entwürfe enger mit der Buchmalerei als ihre technisch feineren von den Einflüssen deutscher Graphik bestimmten Vorgänger. Wie Vostres großfigurige Entwürfe *Apostelbrunnen*, *Anbetung*, *Beschneidung* und *Hiob* haben sich auch diese aus der direkten Abhängigkeit von Schongauer und Dürer gelöst und beziehen ihre Motive mehr aus der französischen Buchmalerei. In diesem Sinne sind sie zugleich schlichter und stilreiner.

Eine Ausnahme ist die detailfreudig mit Basreliefs besetzte Architektur der *Verkündigung* (Abb. 131), die an den vollplastischen Innenraumdekor der drei Quartplatten oder die Wandreliefs in der Pfingstgraphik von 1504 erinnert. In der Buchmalerei bietet das *Petau-Stundenbuch* (Gent, Universiteitsbibliotheek, ms. 234, Abb. 41, 94) verwandten Architekturdekor. Eine ähnlich kleinteilig-plastische Stadtansicht zeigt auch Pichores *Davidminiatur* im Stundenbuch *Canon liturg. 178* (Oxford, Bodleian Library, Abb. 37). Die Engelschar der *Verkündigung* stammt aus Pichores Muster nach Poyers Miniatur im *Briçonnet-Stundenbuch* (Abb. 27).⁴¹⁸ Ein auffälliges Detail ist ein im Vordergrund ins Bild ragender leerer Schemel, der üblicherweise zwischen Maria und dem Engel steht und ein Gebetbuch trägt. Ohne Betpult erscheint Maria wie in weihnachtlicher Anbetungshaltung. Eine ähnliche Auffassung der Szene mit verwandten Architekturmotiven zeigt eine Miniatur von Jean Colombe in einem ca. 1473 datierten Stundenbuch (New York, Pierpont Morgan Library, M. 677).⁴¹⁹

Die *Salbung Davids durch Saul* (Abb. 136) kommt in Pichores Graphikserien nur einmal vor.⁴²⁰ Der Entwurf zeigt Pichores nach dem *Briçonnet-Stundenbuch* (Abb. 38) angefertigte Kopie seitenverkehrt, während die *Salbung Davids* im *Stundenbuch des Kardinals de Berulle* die zentrale Gruppe gleichseitig wiedergibt (Abb. 39).

VIII.4 OKTAVSERIE FÜR Gillet und Germain Hardouin

Die siebzehn Bilder der Oktavserie von Gillet und Germain Hardouin entstanden ebenfalls nicht gleichzeitig, sondern in vier Lieferungen. Die ersten drei Entwürfe *Johannes mit dem Giftbecher*, *Gefangen-*

⁴¹⁸ Vgl. auch Poyers *Verkündigungen* im Stundenbuch *Heinrichs VIII.* (New York, Pierpont Morgan Library, H.8) und dem *Stundenbuch für Anne de Bretagne und Maria von England* (Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 1558), die Pichore wahrscheinlich auch gekannt hat, da er andere Miniaturen aus diesen Handschriften kopierte.

⁴¹⁹ Vgl. Plummer (1982, Nr. 70).

⁴²⁰ Vom Meister der Apokalypsenrose gibt es eine Graphik von 1494 für Thielman Kerver mit der gleichen Grunddisposition, wobei er David nicht als Hirten, sondern bereits als König darstellte, für den die Palastumgebung angemessener erscheint (vgl. Abb. in Nettekoven/Tenschert/Zöhl 2003, Nr. 38).

nahme und *Göttlicher Ratschluß* erschienen mit dem *Herkules-Signet* schon ein Jahr nach den Drucken von Pichore und de Laistre in Germain Hardouins Oktoberausgabe von 1505.⁴²¹ Um 1506 folgt eine zweite Lieferung, darunter die fünf bereits 1507 für Anthoine Vérard kopierten Graphiken *Augustus*, *Hirten*, *Könige*, *Darbringung* und *Lazaruserweckung* sowie *Verkündigung*, *Geburt*, *Flucht*, *Marientod*, *Urias*, *Lazarus*, *Kreuzigung* und *Pfingsten*. Die nächste Lieferung erfolgte 1508 mit *Urias Tod* und dem *Gastmahl des Reichen*, worauf um 1510 noch das zweite Druckerzeichen folgte.⁴²² Für die Bebilderung der wichtigsten kanonischen Textanfänge Marien-Matutin, Bußpsalmen und Totenoffiz hatte Hardouins Serie mit dem *Ratschluß*, *Urias Tod* und *Gastmahl* drei überzählige Platten, die für Doppelillustrationen geeignet waren.

Stilistisch ist die Oktavserie für die Gebrüder Hardouin homogen. Große Figuren in überschaubaren Räumen, schlichter, großformiger Gewandstil und eine konturbetonte Metallschnitt-Technik verbinden sie mit den sechs neuen Kerver-Platten und den vier ebenfalls um 1506 datierbaren Platten von Vostre. Die Platten sind sehr gleichmäßig bearbeitet und wirken vornehmlich durch Kontur und Dekor der Architekturen und Gewänder. Während der Formschneider der pichoresken Metallschnitte des Jahres 1504 in den Drucken von Pichore und de Laistre mittels Grauwerten Plastizität und Farbwirkungen zu bewirken suchte, eignen sich diese Graphiken eher für die Kolorierung und wurden tatsächlich auch häufiger illuminiert.

Mindestens zwei andere Formschneider haben Hardouins Metallschnitte bearbeitet, wie an deren unterschiedlicher Qualität leicht erkennbar ist; denn die *Geburt* und die *Kreuzigung* sind augenfällig schlichter geschnitten als die anderen Platten. Bezeichnenderweise sind gerade diese beiden Bilder auch keine originalen Entwürfe für die Hardouin-Serie: Die *Geburt* ist eine seitenverkehrt abdruckende Kopie nach dem Metallschnitt von 1504 von der Hand eines schlichteren Werkstattgehilfen – ein Verfahren, das in der Werkstatt selten vorkommt –, und die *Kreuzigung* variiert eine Vorlage, die fast gleichzeitig auch für Vostres Quartserie verwendet wurde. Da sich das Verhältnis zwischen Entwurfszeichnern und Formschneidern in Pichores Werkstatt nicht klären läßt, ist auch hier keine Zuschreibung der Entwürfe an einzelne Mitarbeiter möglich.

Alle Entwürfe dieser Serie gehen auf die in Pichores Werkstatt für Graphik und Buchmalerei verwendete Mustersammlung zurück. In der *Verkündigung* (Abb. 141) verbinden sich beispielsweise Figurenkomposition und Kachelflucht wie in der *Quart-Verkündigung* mit einem steil fluchtenden Raum, der sich in der *Verkündigung* des *Barberini-Stundenbuchs* (Bibliotheca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 487, Abb. 66) wiederfindet.⁴²³ Das Thronmotiv erinnert auch an die thronende *Raison* in den *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225, Abb. 12 und 54). Die *Verkündigung an die Hirten* (Abb. 144) verarbeitet sowohl Motive des älteren Entwurfs als auch Elemente aus einer Vorlage, die den *Hirtenverkündigungen* in Kervers Oktavserie und Vostres Quartserie von Pichore zugrunde liegen. Da die ungewöhnlich genrehafte Mühle aus Pichores erstem Entwurf hier anscheinend mißverstanden und in eine Hütte auf Rädern umgedeutet ist, wird der Zeichner nicht Pichore selbst gewesen sein. *Flucht*, *Marientod*, *Kreuzigung* und *Pfingstwunder* (Abb. 147-150) sind Varianten anderer Metallschnitte der Pichore-Werkstatt. Im *Marientod* wurden Raumkonstruktion und Personal gegenüber dem ersten Entwurf erneut reduziert und die kniende Figur von Schongauer durch einen rechts stehenden Apostel ersetzt. Dagegen haben die Entwürfe für *Augustus-Vision*, *Uriasbrief* und *Erweckung des Lazarus* (Abb. 142, 151 und 153) keine direkten Parallelen in anderen Serien, wurden aber durchweg auch für Buchmalerei verwendet.

Der *Uriasbrief* geht auf ein Muster zurück, das Pichore wahrscheinlich nach Poyers Entwurf für das *Stundenbuch Heinrichs VIII.* (New York, Pierpont Morgan Library, H.8, Abb. 93) entworfen hat. Die Grunddisposition der Figuren stammt aus älteren Botenszenen, beispielsweise der *Botschaft vom Tode Absa-*

⁴²¹ Vgl. Lacombe (1907, Nr. 148 und 149) und Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 65-67), Ausgabe vom 1. 10. 1505.

⁴²² Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 69), Ausgabe vom 28. 5. 1508.

⁴²³ Vgl. König (1994, S. 69-76), der auch auf den Zusammenhang mit der Graphik hinweist.

loms an König David im *Stundenbuch der Anne de Baudricourt* (Paris, Bibliothèque nationale n. a. lat. 3187, fol. 121) aus der Nachfolge Fouquets.⁴²⁴ Die meisten Versionen des *Uriasbriefs* aus Pichores Werkstatt verwenden Elemente aus Pichores erster Graphik und der nach Poyer erstellten Vorlage.⁴²⁵ Letztere nutzte Pichore zudem für die Miniatur im *Petau-Stundenbuch* (Abb. 94), und der Meister von Petrarca's Triumphen wandelte sie im *Stundenbuch des Henri IV* seitenverkehrt ab. Pichores *Uriasszenen* wirkten auch auf andere Maler. So nahm auch Robert Boyvin aus Rouen sie zum Vorbild für Miniaturen dieses Themas oder auch für eine Briefübergabeszene zwischen dem römischen Kaiser Claudius und Cassius Longinus in den *Antiquitates Judaicae* (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581, fol. 387v).⁴²⁶

Die Vorlagensituation erhellt das Detail einer hockenden Figur, die in der *Erweckung des Lazarus* bei Hardouin dem Auferstehenden die „Fesseln des Todes“ löst und im Entwurf der ersten Serie fehlt, wo aber eine eng verwandte Figur als Dudelsackspieler in der *Hirtenverkündigung* auftritt. Ob sie aus einer Vorlage mit einer *Hirtenverkündigung* stammt oder als Versatzstück unabhängig verwendet wurde, ist ungewiß. In der *Erweckung des Lazarus* sieht man sie in den Stundenbüchern *Morgan 85* (New York, Pierpont Morgan Library, M.85, fol. 89) ms. 234 der Universitätsbibliothek Gent (Abb. 41), ms. canon. liturg. 178 der Bodleian Library, in Oxford (fol. 71), und im *Stundenbuch des Aimeric d'Amboise* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1906, fol. 121), als Hirte dagegen nur noch im Stundenbuch ms. 43 im Keble College in Oxford (fol. 43).

VIII.4.1 Bildthemen für Doppelbilder

Der *Göttliche Ratschluß zur Fleischwerdung* (Abb. 140) wurde als typologisches Pendant der *Verkündigung* gegenübergestellt.⁴²⁷ Die allegorische Darstellung zeigt unterhalb der Trinität vier Personifikationen der Kardinaltugenden, die unterschiedlich beschriftet sein können, beispielsweise mit *Ecclesia*, *Iusticia*, *Pax* und *Misericordia* oder auch als *Iusticia*, *Pax*, *Misericordia* und *Veritas*.⁴²⁸ Emile Mâle zufolge wird dieser „Disput im Paradies“ in Frankreich seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in verschiedenen Varianten dargestellt und geht auf die *Meditationes* des Pseudo-Bonaventura zurück, die gleichzeitig in Frankreich durch Mysterienspiele ins Bewußtsein rückten.⁴²⁹

⁴²⁴ Vgl. Avril/Reynaud (1993, Nr. 72) und Schaefer (1994, Nr. 6.1.16.).

⁴²⁵ Die Miniaturen im *Stundenbuch cod.1906* der Österreichischen Nationalbibliothek und im *Barberini-Stundenbuch* folgen einer Vorlage mit dem thronenden David rechts, wobei die Figuren in gleicher Weise beschriftet sind wie in der Graphik von 1504. Sie stehen also zwischen den beiden Metallschnitten. Die Vorlage für die frühere Graphik wurde auch für die Miniaturen im *Peterborough-Stundenbuch* (Peterborough, Museum and Art Gallery, ms. 2, fol. 139), im Stundenbuch in Oxford (Keble College, ms. 43, fol. 66v) und im Astor-Stundenbuch (Paris, Hindman, Enluminures, fol. 92) verwendet, während die Miniatur im *Stundenbuch von 1518* (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM NF III, Nr. 24, fol. 86) mit einem sitzenden David variiert.

⁴²⁶ Vgl. Boyvins Miniaturen mit *David und Urias* in den Stundenbüchern Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 416, fol. 55 (vgl. Ritter und Lafond 1913, Tafel LXXII) und Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 2244 fol. 42. Zur Botenszene in den *Antiquitates Judaicae* vgl. Ritter und Lafond (1913, Tafel XLIII).

⁴²⁷ Schon in Inkunabeln von Vêrard gibt es eine mehrteilige Graphik mit *Verkündigung* und *Göttlichem Ratschluß* (vgl. Netekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 1).

⁴²⁸ Die Attribute sind: Kirchenmodell, Schwert, Gebetbuch und Blume. Nicht jede Ausgabe beschriftet die Figuren gleich. König (1994, S. 69) identifizierte die entsprechenden Figuren auf der Miniatur des *Barberini-Stundenbuchs* (Bibliotheca Vaticana, Barb. lat. 432) nach ihren Attributen als *Ecclesia*, *Fortitudo*, *Pietas* und *Caritas*. Im Attribut der letzteren sieht er eine die Liebe verkörpernde Rose, während Emile Mâle in der Figur *Misericordia* mit einer Lilie erkennt.

⁴²⁹ Vgl. Mâle (1922, S. 37). Der Meister des Jacques de Besançon stellte das Thema in einem Missale für den Gebrauch von Paris (Paris, Bibliothèque nationale, ms. 412, f. 1) und in einer *Legenda Aurea* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 244, f. 107) mit *Iusticia*, *Pax*, *Misericordia* und *Veritas* dar (vgl. Avril/Reynaud, 1993, S.254 und 257). König (1994 S. 14 und 15) bildet beide Beschriftungsvarianten bei Hardouin ab.

In Stundenbuchhandschriften aus Pichores Werkstatt kommt der *Ratschluß* bei mehreren Malern vor, wobei die Chronologie der Entwürfe ungeklärt ist. Der Graphik sehr nah stehen die Miniaturen im *Barberini-Stundenbuch* (Abb. 66) und im Stundenbuch der ms. 452 Walters Art Gallery (fol. 15v), während die allegorische Szene im Stundenbuch Add. 35215 der British Library in London (fol. 26v) in eine Landschaft verlegt ist.

Auch die Bußsalmen sind in Hardouins Ausgaben oft doppelt illustriert, wobei neben der *Briefübergabe* zusätzlich *Urias Tod in der Schlacht* steht (Abb. 152). Das seltene Thema geht auf einen Entwurf des Meisters der Apokalypsenrose von 1498 für Simon Vostre zurück. Schlachtenbilder nach diesem Muster findet man bei Pichore sonst vornehmlich in den bilderreichen Chroniken wie im Frontispiz des ersten Bandes der *Chroniques du Monstrelet* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 2678, Abb. 7) und im *Froissart* (Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, LM IV, Nr. 3, Abb. 49b).

Das dritte Doppelbild befindet sich zu Beginn des Totenoffiziums, wo der *Erweckung des Lazarus* das *Gastmahl des Reichen* (Abb. 154) gegenübergestellt wird.⁴³⁰ Das Gastmahl-Thema kommt schon in Vostres Serie vom Meister der Apokalypsenrose vor. Aus Pichores Umkreis ist das Thema sonst nur in Handschriften von ihm selbst, dem Meister von Petrarca's Triumphen, dem Meister von Martainville 183 und beispielsweise auch von Robert Boyvin erhalten.⁴³¹ In dem von Lukas (16,19-31) überlieferten Gleichnis wird der aussätzige arme Lazarus von der Tür des reichen Mannes verwiesen, aber nach seinem Tod von Engeln in Abrahams Schoß geborgen, während der Reiche in der Hölle dürstet und vergeblich darum bittet, Lazarus möge sein Leid erleichtern. Die Ikonographie des Themas ist weitgehend einheitlich: Vorn tafelt der Reiche mit seiner Frau, während Lazarus im Hintergrund fortgejagt wird.⁴³² Variationen der Komposition sind in der Buchmalerei auch für Gastmahlsszenen in anderem Kontext verbreitet, beispielsweise in der *Selbsterniedrigung Ludwigs des Heiligen* in den *Petites Heures* (Paris, Bibliothèque nationale, n. a. lat. 3027, fol. 53).⁴³³ Die Hauptfiguren der *Gastmahlminiaturen* im *Stundenbuch des Henri IV* (fol. 55v), dem *Petau-Stundenbuch* (Gent, Universiteitsbibliotheek, ms. 234, fol. 76v) und ms. 452 der Walters Art Gallery in Baltimore sind seitenverkehrte Varianten dieser Speisenden (Abb. 95).

⁴³⁰ Zur Geschichte der Illustrationen zum Totenoffizium vgl. Bartz/König (1987, Abb. 9-11). Zu Ikonographie und Stil dieses Themas in Miniaturen dieses Stilkreises vgl. auch König (1978, S. 206-227, Abb. 33-39). Miniaturen dieses Themas haben folgende stilnahe Handschriften: Chantilly, Musée Condé ms. 79 und ms. 72, Bibliothèque nationale lat. 923, Bibliothèque nationale lat. 1171, und Bibliothèque nationale n. a. lat. 3027 vom Meister der Apokalypsenrose.

⁴³¹ Das Gastmahl wurde auf unterschiedliche Weise häufig mit anderen Totenoffizbildern verbunden. Das Stundenbuch ms. 234 der Universiteitsbibliotheek Gent, fol. 76v zeigt den Reichen in der Hölle im Bas-de-page des *Gastmahls*, im Stundenbuch Bibliothèque nationale, lat. 923 fol. 69v und fol. 70 stehen sich die beiden Szenen gegenüber. Andere Stundenbücher stellen die Verbindung durch mehrere Miniaturen her. Das *Stundenbuch des Henri IV* hat beispielsweise drei Miniaturen vom Meister von Petrarca's Triumphen zum Totenoffizium: das *Gastmahl*, den *Reichen in der Hölle* und *Hiob auf dem Dung*. Die gleiche Kombination hat auch das Stundenbuch ms. 79 in Chantilly, Musée Condé auf fol. 95v (Hiob) und fol. 98 von der Hand des Meisters von Martainville 183, der auch im Codex 1927 der Österreichischen Nationalbibliothek im Hauptbild auf fol. 170 den *Reichen in der Hölle* und dazu das *Gastmahl* und *Lazarus Schicksal* verteilt auf Bordürenbilder dargestellt hat. Zusätzlich gibt es dort neun Szenen aus der Hiobgeschichte zu den neun Lesungen des Totenoffiziums. Im Londoner Stundenbuch ms. Additional 35215, der British Library stehen sich auf fol. 96v und 97 *Hiob auf dem Dung* und ein *Gastmahl* gegenüber. Im New Yorker Stundenbuch Morgan 286 der Pierpont Morgan Library sind auf fol. 67v und 71v die Miniaturen mit der *Erweckung des Lazarus* und dem *Gastmahl* nicht zusammen zu sehen. Viele Stundenbücher haben zum Totenoffizium nur eine Miniatur. So findet man das Gastmahl allein beispielsweise in dem Stundenbuch W. 452 der Walters Art Gallery Baltimore (fol. 113v). Alle diese Gastmahlminiaturen folgen mit Abweichungen der gleichen Vorlage. Von Robert Boyvin stammt z.B. die Miniatur fol. 78 in einem Stundenbuch (Bibliothèque nationale lat. 894, vgl. Delaunay 1995, Abb. 15).

⁴³² In der seitenverdrehend konzipierten Graphik aus Vostres Serie von 1496 befindet sich an dieser Stelle ein Fenster mit einem Ausblick auf den sterbenden Lazarus.

⁴³³ Auf diese Parallele verweist auch König 1978, Abb., 38 und 39, S. 214-15), der dort auch als erster auf die Varianten des *Gastmahls des Reichen* verwiesen hat.

VIII.5 QUARTSERIE FÜR SIMON VOSTRE

Für Simon Vostres *Grandes Heures* entwarf Pichores Werkstatt eine beeindruckende Serie künstlerisch eigenständiger großer Metallschnitte, deren Entwürfe seiner eigenhändigen Buchmalerei sehr nahe stehen. Innerhalb dieser stilistisch sonst ganz einheitlichen Serie unterscheiden sich die drei großen Metallschnitte, die Vostre um 1505 von Pichore und de Laistre übernommen hat, durch ihre enge Orientierung an Schongauer und Dürer, die Pichores Stil stark verfremdet. Als Pichore um 1508 elf neue Platten zur Vervollständigung der Quartserie für Vostre entwarf, hatte er dieses eklektische Vorgehen überwunden und zu einem eigenen Graphikstil gefunden. Die charakteristischen Kompositionen sind von dichtem Rhythmus des Bildaufbaus, großen Figuren, wiederkehrenden Baum- und Pflanzenformen sowie kleinteiligen Stadtansichten bestimmt und treten in seinem Werk durch besondere Erzählfreude und Originalität hervor. Einzelne Anleihen bei Dürer und Schongauer band er nun souverän in seine Kompositionen ein und beschränkt sie hauptsächlich auf die Gewandbildung. Der Metallschnitt ist in der Serie so homogen, daß gewiß alle Platten von dem gleichen Formschneider geschnitten wurden.

Die Metallschnitte *Gefangennahme*, *Heimsuchung*, *Darbringung*, *Flucht nach Ägypten*, *Kreuzigung* und *Pfingsten* entstanden in Pichores Werkstatt jeweils nach den gleichen Mustern, die auch für Handschriftenillustrationen dienten. Daher sind die Motive insbesondere bei diesen Bildthemen von einem Entwurf zum anderen oft nur leicht variiert. Die Komposition der *Gefangennahme* (Abb. 157) hat ihren Ursprung bei Jean Fouquet und findet sich auch in Poyers *Briçonnet-Stundenbuch* (Abb. 60).⁴³⁴ Während der Entwurf für Pichore und de Laistre bei Eustace weitgehend seitenverkehrt kopiert und für Hardouins Oktavplatte (Abb. 139) in den Hauptfiguren wiederholt ist, handelt es sich hier um eine neue Variante, in der das frontale Antlitz Christi wie eine *Vera Ikon* erscheint.

Die Komposition der *Heimsuchung* (Abb. 158) ist auf die ältere Platte von Pichore und de Laistre bezogen, kopiert diese aber nicht.⁴³⁵ Die Hauptfiguren sind nicht seitenverkehrt, sondern bei gleicher Haltung in eine andere Ansicht gedreht und erscheinen wie alle Hauptfiguren dieser Serie nahezu flächenfüllend nahsichtig. Wie eine Reaktion auf die Ambivalenz der Figuren des Vorgängerentwurfs wirken die übergroßen Flügel der Engel. Zwar fehlt hier das Haus des Zacharias, doch läßt der unverstellte Blick auf die sich in Bodenwellen kontinuierlich erstreckende Landschaft keinen Zweifel an einer Verbindung zwischen beiden Bildern. Der spätere Entwurf strukturiert die Landschaft allerdings mehr und beschreibt einzelne Elemente wie Felskanten, einen Weg oder Fluß und gegeneinander abgesetzte Hügel, die auch in der *Verkündigung an die Hirten* vorkommen, wo das Umfeld des Geschehens besonders detailreich mit Schafen, Pflänzchen, Figuren und Gebäuden bis in die Ferne geschildert ist.

Für die *Darbringung* ist die Grunddisposition des Metallschnitts von 1504 in den Serien für Hardouin, Vostre, Eustace und Barbier seitenverkehrt variiert (Abb. 146, 160, 195). In allen Serien außer Vostres Quartfolge steht am Altar eine Figur, die sich aus Poyers *Briçonnet-Stundenbuch* (Abb. 75) herleitet: Bei Pichore und de Laistre ist es ein Diakon mit offenem Meßbuch, bei Hardouin ein Orientale wie bei Poyer und bei Eustace und Barbier Joseph mit dem Taubenkörbchen.

Die *Kreuzigungsentwürfe* für Vostre, de Brie in Quart, Hardouin in Oktav und Quart, Barbier und Eustace (Abb. 149, 163, 175, 202) variieren die gleiche Vorlage wie die Miniaturen in den Stundenbuchhandschriften *Morgan 85* und *Morgan 291* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 85 und M 291, Abb. 85 + 86). In allen Graphiken sind die Eigenheiten des Buchmalers erkennbar, wobei die moti-

⁴³⁴ Vgl. Fouquet, Chantilly, Musée Condé, *Stundenbuch des Étienne Chevalier, Gefangennahme Christi*. Dort finden sich die Grundmotive des Schauplatzes mit Fluß und Lattenzaun sowie eine Variante des gestürzten Malchus und des nach vorn drängenden Soldaten sowie eine Frau mit Laterne, die in Hardouins Quartserie vorkommt, während hier ein Soldat diese Rolle übernimmt. Das Motiv der ins Bild ragenden Brücke geht vielleicht auf einen Kompositionseinfall von Poyer zurück, der in der *Flucht nach Ägypten* im *Briçonnet-Stundenbuch* einen vergleichbaren Bildeinstieg bietet.

⁴³⁵ Die erst nach 1512 entstandene Platte für Jean de Brie ist eine vereinfachte, seitenverkehrte Variation dieses Entwurfs, der sich durch ganz andere Gesichtstypen unterscheidet und zweifellos von anderer Hand stammt. Die 1514 in einem Druck von Jean de la Roche für Guillaume Eustace verwendete Platte basiert dagegen auf dem früheren Entwurf.

visch fast identischen Quart-Platten von Vostre und Hardouin wohl direkt von ihm gezeichnet sind, während die übrigen als schwächere Zeichnungen nach seinem Entwurf erscheinen.

Die meisten *Pfingstbilder* in der Buchmalerei um Pichore schließen den Raum – vielleicht ausgehend von Fouquets Miniatur im *Stundenbuch des Étienne Chevalier* – mit einer Muschelnische um die kreisförmige Figurenanordnung des Pfingstwunders ab (Abb. 88 und 90). Es ist daher bemerkenswert, daß seine Metallschnitte eine gerade, pilaster- oder säulengegliederte Wand zeigen, vor der Maria thronend und mit einem geöffneten Buch betend gezeigt ist (Abb. 119, 150, 164, 211). Variationen gibt es in der Haltung der Apostel: In der Graphik von 1504 sowie bei Eustace und de Brie knien sie nach dem Vorbild des *Briçonnet-Stundenbuchs* auf dem Boden, während sie bei Vostre und Hardouin wie bei Fouquet auf Bänken sitzen.

Bei der *Flucht nach Ägypten* ist das Verhältnis zwischen den sehr ähnlichen Varianten von Vostre (Abb. 161) und Kerver (Abb. 134) nicht mit Sicherheit zu klären. Vostres Entwurf ist dichter komponiert, feiner gestochen und mit mehr Beiwerk angereichert. Der Verzicht auf diese originellen Zutaten bei Kerver spricht für eine gemeinsame Vorlage, in der sie fehlten. Diese Vorlage reflektieren auch zahlreiche Miniaturen aus der Werkstatt (Abb. 36 und 77-79).

Weniger konventionell festgelegt ist die Ikonographie zu den Perikopen und Bußpsalmen. *Johannes' Giftwunder* vor dem Priester des Diana-Tempels in Ephesus (Abb. 156) ist in französischen Stundenbüchern eine Ausnahme und belegt den Trend, die traditionellen Schreibstubenansichten durch dramatischere Erzählung zu ersetzen.⁴³⁶ Die diesem Bild zugrundeliegende Mustervorlage wurde in Pichores Werkstatt zuerst 1505 für Hardouins Oktavserie (Abb. 138) verwendet.⁴³⁷ Mit diesem Entwurf teilt Vostres Metallschnitt den Sinn für genrehafte Nebenszenen, der sich in den erregten Zuschauern auf einem Balkon bei Vostre ähnlich äußert wie bei einem geheimnisvollen Betrachter, der in Hardouins Variante durch einen Türspalt schaut. Auch die Hirten in der kleineren *Geburt* für Pichore und die Zuschauer in Vostres *Vision des Augustus* entspringen solcher Phantasie. Eine der wenigen Miniaturen dieses Themas befindet sich in den Suffragien der deutschen Stundenbuchhandschrift in Trier (Domschatz, Hs. 73, fol. 248).

Die Graphik zu den Bußpsalmen zeigt König *David als Harfe spielenden Herrscher* mit Krone und Nimbus inmitten seines Hofstaats, in dem Nathan und Bathseba an seine Schuld und Buße erinnern. Vergleichbar sind nur zwei Miniaturen aus Pichores Umkreis: Eigenhändig ist das Bild im Stundenbuch canon. liturg. 178 der Bodleian Library in Oxford, wo David allein mit seiner Harfe vor einer Stadtkulisse steht (Abb. 37), während eine halbfigurig-porträthafte Darstellung Davids mit seiner Harfe vom Maler von Martainville 183 stammt (Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Katalog XX, Nr. 21, fol. 61). Die Figurenkomposition der Thronsaalszene erinnert auch an das Dedikationsbild der *Chants Royaux*, gruppiert die Nebenfiguren aber gedrängter und übertrifft die Miniatur an kleinteiligem Dekor und Gewanddetails.

Das Bildmuster für die *Erweckung des Lazarus* zum Totenoffizium geht mit einigen Variationen und mehr Renaissancedekor in der Architektur erneut auf Poyers *Briçonnet-Stundenbuch* zurück. Die gleiche Vorlage wandelte Jean Bourdichon in den 1508 datierten *Grandes Heures der Anne de Bretagne* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 9474) ab. Auch mehrere Handschriften von Pichore sowie die Graphik der ersten Oktavserie für Guillaume Eustace verarbeiten diesen Entwurf.⁴³⁸

⁴³⁶ Bildliche Darstellung des *Giftwunders* folgen dem Bericht der Legenda Aurea von Johannes' Wirken in Kleinasien: Aristodemus, der Oberpriester des Artemis-Tempels, wollte nach Unruhen – die Goldschmiede fürchteten Verluste beim Verkauf ihrer Diana-Amulette – Johannes zwingen, im Tempel zu opfern, andernfalls müsse er ein Gift zu sich nehmen, an dem zwei Verbrecher vor seinen Augen schon gestorben waren. Johannes schlug das Kreuz über dem Kelch, das Gift entwich als Schlange, und er trank unversehrt und erweckte auch die Verbrecher zum Leben, worauf Aristodemus sich bekehrte.

⁴³⁷ Hardouins Entwerfer – oder möglicherweise dem Formschneider – ist bei einem am Boden liegenden Toten ein merkwürdiger Fehler unterlaufen, da dieser offenbar keine Beine hat. Um 1512 hat ein Künstler einer anderen Werkstatt das Thema für Jean de Bries Kleinquartserie direkt nach den beiden früheren Versionen zu einer dritten Variante ausgearbeitet, während de Brie in Quartausgaben ab ca. 1515 eine gleichseitige Kopie nach Vostres Platte verwendete.

⁴³⁸ Vgl. z.B. New York, Pierpont Morgan Library M. 291, fol. 70 und M. 286, fol. 67v; Peterborough, Museum and Art Gallery ms. 2, fol. 165; Waddesdon Manor, ms. 24, fol. 96v.

VIII.6 QUARTSERIE FÜR GILLET UND GERMAIN HARDOUIN

Hardouins um 1510 entstandene zweite Pichore-Serie in Quart reicht mit nur elf Bildern nicht zur Illustration eines ganzen Stundenbuchs aus. Zur Terz und Non hat sie kein eigenes Bild, so daß dort ein kleinerer Metallschnitt verwendet werden mußte. Vermutlich waren diese Graphiken gar nicht als eigenständige Serie konzipiert, sondern dienten für die gleiche Art von Diptychen unterschiedlichen Formats, mit denen Simon Vostre schon früher Textanfänge variierend gestaltet hatte. Um Bildpaare des gleichen Gegenstands zu vermeiden, haben die meisten dieser Bilder ungewöhnliche Themen oder Darstellungen, die in seiner Oktavserie nicht vorkommen.

Zu den Perikopen gibt es eine *Ölmarter* statt des *Giftwunders* in Oktav. Eine ungewöhnliche *Ölbergsszene* zur Passion kann mit der kleineren *Gefangennahme* oder einer variabel verwendbaren *Geißelung* kombiniert werden, die ein mittleres Format hat und auch zu den Heilig-Kreuz-Horen zu finden ist.⁴³⁹ Die *Verkündigung* wird wie in den Oktavbänden mit dem *Göttlichen Ratschluß* als typologisches Paar kombiniert. Ähnlich verhalten sich *Joachim und Anna an der Goldenen Pforte* zur *Heimsuchung*, wohingegen die Serie mit *Geburt* und *Königsanbetung* keine alternativen Themen bietet und das Bild zur Terz fehlt. Allgemein findet man zu Prim, Terz und Sext des Marienoffiziums selten abweichende Themen, da diese Texte auch kaum doppelt bebildert wurden.⁴⁴⁰ Der *Kindermord* in Hardouins Bildfolge gehört alternativ zur *Flucht* in Oktav. *Bathseba im Bade* als Episode der Davidgeschichte zu den Bußpsalmen ist in diesem Stil seltener als die Szenen mit Urias, von denen die Oktavserie schon zwei besitzt. Die *Kreuzigung* fehlt dagegen fast nie, und *Maria mit Emblemen* findet man auch hier zum optionalen Offizium der Empfängnis.

Hardouins Quartfolge enthält Bilder nach unterschiedlichen Vorlagenquellen, deren Verwendung auf verschiedene Entstehungsbedingungen der Entwürfe schließen läßt. Eine Gruppe besteht aus Kompositionen nach Motiven von Dürer. Die *Geißelung* (Abb. 176) reflektiert allein zwei Figurenkompositionen des Nürnberger Meisters (Bartsch 8, Abb. 252 und Meder 109) und einen Kupferstich von Schongauer für den Raum (Lehrs 22). In französischen Stundenbuchzyklen sind ganzseitige *Geißelungen* selten, da die Darstellung nicht zum Themenkanon der Textillustrationen gehörte. Eine Einzelminiatur aus Pichores Werkstatt in der Walters Art Gallery in Baltimore (W. 468) ist jedoch ein nahes Vergleichsbeispiel, in dem der bei Dürer kopierte Scherge – wie im Original auf der rechten Seite – wieder vorkommt.⁴⁴¹ Die *Ölmarter des Evangelisten Johannes* steht zwar auch in Beziehung zu den anderen Metallstichen von Pichore, übernimmt aber die Figur des Johannes direkt seitenverkehrt aus Dürers Apokalypse-Holzschnitt (Bartsch 61). Die *Anbetung der Könige* ist nach Dürer (Bartsch 87) kopiert, paßt die Vorlage aber dem steileren Bildformat an und versieht sie mit Figurentypen und anderen Kompositionselementen von Pichore, wie der Vordergrundgestaltung mit stilisierten Bodenwellen und Gräsern.

Zwei Platten erweisen sich als unterschiedlich hergestellte Kopien nach der *Geburt* in Quart für Pichore und de Laistre und nach deren *Kindermord* in Oktav. Die *Geburt* (Abb. 171) hat das gleiche Seitenverhältnis wie die Vorlage, wobei das Plattenformat etwas kleiner ist, die Figuren aber im gleichen

⁴³⁹ Durch ihr kleineres Format kann die *Geißelung* für beide Buchformate verwendet werden, paßt allerdings nicht in die Renaissance Rahmen der Oktavplatten. Für eine Stundenbuchausgabe von Simon Vostre für den Gebrauch von Nevers mit einem Almanach von 1515-1530 wurde diese Graphik anscheinend ausgeliehen. (Lacombe, Nr. 268).

⁴⁴⁰ In Pichores Umkreis gibt es allerdings einige Beispiele: Im *Stundenbuch des Henri IV* hat beispielsweise der Meister von Petrarca's Triumpfen die Anbetungsszenen (fol. 14v-15 und 34v-35) jeweils auf zwei Bilder verteilt, und vom Meister der Apokalypsenrose besaß Vostre seit 1498 eine Graphik mit einer *Anbetung der Hirten*, die stets als zweites Bild zur Sext verwendet wurde.

⁴⁴¹ Zwei weniger ähnliche Beispiele sind die *Geißelungen* in den Stundenbuchhandschriften Trier, Domschatz, Hs. 73, fol. 108v und Paris, Bibliothèque nationale, lat. 923, fol. 14. Beide sind vom gleichen Künstler gestaltet, in dem man eher einen engen Mitarbeiter als Pichore selbst erkennen kann. Zwar besteht hier kein direkter Bezug mehr zu Dürer. Wenn man den allgemein sehr ähnlichen Bildaufbau jedoch als späten Reflex der Vorlage deutet, müßte die Trierer Handschrift nach 1505 entstanden sein. Der zurückhaltende Renaissancecedekor in den Innenräumen und der kantige Figurenstil.

Maß erscheinen. Der *Kindermord* (Abb. 173) wiederholt die Vorlage dagegen seitenverkehrt, erheblich vergrößert und mit monumentalerem Figurenformat. Durch die Nahsicht und die flachere Zeichnung gewinnen die dramatischen Bewegungen naive Ausdruckskraft. Auch vermeidet der Kopist Überschneidungen, um räumliche Unklarheiten in der Vorlage zu korrigieren, wobei ihm allerdings der logische Fehler unterläuft, den Thronsaal vorn mit den typisch pichoresken Vordergrundgräsern zu bepflanzen.

VIII.6.1 Bilder mit korrespondierenden Szenen nach Vorbildern aus Tours und Bourges

Die verbleibenden drei Graphiken mit *Verkündigung*, *Begegnung an der Goldenen Pforte* und *Gefangennahme* zeigen jeweils zwei Szenen, von denen eine im Hintergrund als Deutung oder Ergänzung auf die Vordergrunddarstellung bezogen ist. Die Art des Bezugs ist von Bild zu Bild unterschiedlich.

Die *Verkündigung* hat das gleiche außergewöhnliche Bildmuster wie eine Miniatur von Jean Colombe im *Stundenbuch des Louis de Laval* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 920, fol. 52).⁴⁴² Wie dort verklammert die Komposition ein großer Bogen, der hier als Tonnengewölbe eines gefliesten Raums mit geöffneter Rückwand aufgefaßt ist, durch die man auf Adam und Eva mit der Schlange nach dem Sündenfall blickt. Colombes Miniatur zeigt sie dagegen mit Gottvater vor dem Sündenfall.⁴⁴³ In beiden Bildern ruft die Hintergrundszene die typologische Bedeutung Marias als neue Eva und Überwinderin der Schlange ins Bewußtsein. Auch die Prophetenskulpturen in den Wandnischen sind bei Colombe vorgebildet, von dem Pichore aber anscheinend nie direkt kopiert hat. Anderen Vorlagen entspringt die zentrale Figurengruppe, die eine sehr schlanke Maria im Unterschied zu den meisten Stundenbuchminiaturen von Pichore aber in Übereinstimmung mit Louise von Savoyen im Frontispiz der *Chants Royaux* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145, Abb. 3) bildparallel thronend zeigt. Der sehr aufrecht kniende Engel ist auf der anderen Seite entsprechend in die vertikale Wandgliederung eingebunden und greift nur mit der weisenden Hand in Marias Bereich über. Die schlanken, starren Figuren, deren Gewänder ohne spätgotische Faltenmassen auskommen, stehen dem Figurentyp des Meisters von Petrarca's Triumphen nahe. Sie unterscheiden sich aber zugleich durch die graphische Härte der Zeichnung, schmale Gesichter mit größeren Augen sowie ornamentbesetzte Nimben. Adam und Eva sind in der ganzseitigen Miniatur im *Stundenbuch des Henri IV* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1171, fol. 21) seitenverkehrte Varianten, deren Gesten fehlgerichtet erscheinen. Die im Œuvre dieses Meisters spät angesetzten Miniaturen dieses Stundenbuchs scheinen also direkt von der Graphik beeinflusst zu sein, wodurch sich auch der im Vergleich zu früheren Werken nüchternere Stil erklärt.

In der *Gefangennahme* erläutern zwei Hintergrundszene die im Vordergrund dargestellte *Ego-Sum-Episode* aus dem Johannesevangelium; Judas' Ankunft mit den Soldaten und die schlafenden Apostel (Abb. 168). Dort stellt sich Jesus den Soldaten mit den Worten: „Ich bin's“, woraufhin sie zurückweichen und zu Boden fallen. Die sehr selten gezeigte Szene stellt Poyer im sogenannten *Stundenbuch Heinrichs VIII.* der Pierpont Morgan Library dar, von dem sich auch in anderen Werken Pichores Reflexe zeigen (H. 8, Abb. 20).⁴⁴⁴ Die durch das ferne Tor in den Garten eintretenden Soldaten kopieren seitenverkehrt die Hintergrundszene in Dürers Ölberg-Holzschnitt aus der Großen Passion (Abb. 247).⁴⁴⁵ Ungewöhnlich ist hier der Garten mit einem sehr steil aufragenden Felsen, der auch in der *Bartholomeus-Miniatur* vom Meister von Petrarca's Triumphen im *Stundenbuch des Henri IV* vorkommt.

Ähnlich ist der Bezug zwischen der *Begegnung an der Goldenen Pforte*, mit der Zeugung Mariae, und der vorangegangenen *Verkündigung der Mariengeburt an Joachim*, die im Hintergrund dargestellt ist (Abb. 170). Schmale, steife Figuren in engen Mänteln verbinden den Entwurf mit den meisten Metallschnitten der Serie. Die schiefe Perspektive der Goldene Pforte ist dagegen ein typisches pichoreskes

⁴⁴² Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 920. Vgl. Schaefer (1980); Avril (1993, Nr. 179, 2003, Nr. 52).

⁴⁴³ Vgl. auch das *Stundenbuch des Simon Liboron* (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM V, Nr. 23, mit Abbildung).

⁴⁴⁴ Ein frühes Beispiel ist die *Ego-Sum Episode* von den Brüdern Limburg in den Très Riches Heures, fol. 142v.

⁴⁴⁵ Große Passion, Ölberg, B 6, 1497/98.

Architekturelement, das von mehreren Malern ähnlich dargestellt wird, beispielsweise im Hintergrund der *Lazaruserweckung* von Hardouins Oktavserie und sehr häufig in den Miniaturen der Chronikhandschriften. Die sehr plastisch vorspringenden Erkerfenster entsprechen in den Chroniken vornehmlich den Stadtansichten von Pichore. Während das Thema allgemein in Stundenbüchern selten ist, findet man in Pichores Umkreis einige Miniaturen der *Begegnung an der Goldenen Pforte*, die voneinander abhängig sind, aber nicht von einem Künstler stammen. Während die Bilder im *Stundenbuch des Henri IV* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1171, fol. 8v) und im *Astor-Stundenbuch* (Paris, Hindman, Enluminures, Abb. 69) seitenverkehrt entsprechende Varianten dieser Komposition sind, steht die Miniatur im *Peterborough-Stundenbuch* (Museum and Art Gallery, ms. 2, fol. 39) der Graphik näher und wiederholt auch die engen Knickfalten in den Gewändern.⁴⁴⁶ Ein Sonderfall ist die halbfigurige Bildinitialie in dem von Pichore und seiner Werkstatt nach Vorlagen aus Poyers *Branicki-Stundenbuch* gestalteten Stundenbuch (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM VI, 75) im Kunsthandel, in dem – untypisch für die Pariser Buchkunst der Zeit – nur große Initialen als Bildfelder genutzt sind (Abb. 74).⁴⁴⁷ In allen Beispielen der Buchmalerei fehlt die *Verkündigung an Joachim* im Hintergrund.

Der Entwurf für *Bathseba im Bade* (Abb. 174) übertrifft die anderen Metallschnitte der Serie durch die reichhaltige Bilderzählung mit mehreren Figurengruppen in verschiedenen Raumschichten, die an die *Hirtenverkündigung* aus Vostres Quartserie erinnert. Vorn sitzt Bathseba ganz bekleidet, nur mit entblößten Beinen auf dem Rand eines kastenförmigen Bassins, während eine kniende Dienerin in ähnlicher aufrechter Würde wie der älteste König der Anbetung dem Betrachter den Rücken zuwendet. Unter einem Bogen im Hintergrund rechts beobachtet König David die Badende. Auf dem Weg zu ihr befindet sich ein Knabe mit des Königs verhängnisvoller Einladung. Vorbilder für Hardouins Graphik bietet die ältere Stundenbuchillustration, wo *Bathseba im Bade* um 1500 zum festen Themenkanon gehört. Während man sie meist unbekleidet in einem Brunnenbassin sieht, könnte diese seltenere Variante wiederum von Jean Colombe angeregt sein, der Bathseba im *Stundenbuch des Louis de Laval* vergleichbar an einem Teich sitzend darstellt.⁴⁴⁸ Motivisch steht der Graphik eine Miniatur des Stundenbuchs Sloane 2418 in der British Library nah (Abb. 91), die vermutlich später entstanden ist und von einem Mitarbeiter aus Pichores Werkstatt stammt, der dasselbe Thema mit noch mehr Episoden auch in den *Triumphes* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 2581, fol. 40v) gestaltet hat.

Mit Ausnahme der *Geißelung* haben die Bilder dieser Serie geteilte Kompositionen für zwei oder mehr Szenen mit wenigen Figuren eines eher kantigen, aufrechten Typs. Dabei sind die Figuren etwas kleiner und weniger raumbherrschend als in Vostres Quartserie. Vorlagen findet man bei Dürer und Poyer und wichtige Anregungen bei Colombe, von dem aber keine direkten Vorlagen ausfindig gemacht werden konnten. Obwohl die Dominanz großer Figuren im Vordergrund wie in den anderen Quart-Kompositionen an den Meister von Petrarca's Triumphen erinnert, kann er aufgrund der kleinteiligen Kompositionen und stilistischer Abweichungen im Detail nicht den endgültigen Entwurf gezeichnet haben. Vielleicht lagen aber Zeichnungen von seiner Hand zugrunde.

VIII.7 OKTAVSERIE FÜR GUILLAUME EUSTACE

Die erste Kampagne der Oktavserie von Pichore für Eustace war in der Ausgabe vom 9. März 1508 (1509 n.st.) von Jean Barbier für Guillaume Eustace und Nicolas Vivien bereits vollständig und ist stilistisch und technisch ganz homogen. Eustaces Serie erschien in Pariser Drucken verschiedener Verleger, zwi-

⁴⁴⁶ Vgl. auch Stundenbuch für den Gebrauch von Rouen, Bibliothèque de M. Marquis de Bouvry (vgl. Ritter/Lafond, 1913, Tafel LXVIII, Nr. I, ohne Folioangabe) und Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1906, fol. 58v, vgl. Pächt/Thoss, (1977, S. 59-65).

⁴⁴⁷ Stundenbuch mit Bildinitialen, fol. 107v, Antiquariat Heribert Tenschert, Leuchtendes Mittelalter VI, Nr. 75.

⁴⁴⁸ Paris, Bibliothèque nationale, lat. 920, fol. 158 (Abbildung bei Leroquais 1927, Taf. LXXVII). Zu dieser Bildtradition vgl. auch König (1994, S. 98). Eine Variante dieses Bildtyps ist auch die Miniatur fol. 78 in dem von König ausführlich beschriebenen *Stundenbuch des Simon Liboron*. (1993, LM V, S. 374-399, Abb. S. 396).

schen denen vermutlich zu verschiedenen Zeiten Kooperationen bestanden.⁴⁴⁹ Die zweite Lieferung erschien im Laufe der Jahre 1513 und 1514 in Stundenbüchern, die von Gillet Couteau und Jean de la Roche gedruckt wurden. Die Serie hat nur wenige eigenständige Entwürfe.⁴⁵⁰

Sechs Platten der Oktavserie – *Johannesmartyrium*, *Gefangennahme*, *Verkündigung*, *Augustus mit der tiburtinischen Sibylle*, *Pfingsten* und *David mit Uriah* – sind seitenverkehrte Varianten nach Pichores Oktavserie von 1504, denen aber die feine Modellierung und Plastizität der Vorbilder fehlt. Die Serie ist aber keinesfalls ganz nach diesem Vorbild kopiert, sondern setzt die Kenntnis einer größeren Vorlagensammlung voraus.

Die *Marienkrönung* ist eine Variante des Entwurfs, der auch den drei anderen stilnahen Graphiken dieses Themas zugrunde liegt: Kervers Oktavplatte, Vostres Quartplatte und der kleinformatigen Graphik für Barbier und Le Rouge. Alle vier Entwürfe sind etwa gleichzeitig entstanden und gehen auf eine gemeinsame Vorlage zurück. Ähnlich ist das Verhältnis zwischen der *Erweckung des Lazarus* und Vostres undatierter Quartplatte sowie zwischen dieser *Kreuzigung* und den verwandten Metallschnitten in der Oktavserie für Hardouin und beiden Quartserien. In allen Fällen sind die Platten für Eustace von geringerer technischer Qualität.

Wie bei der *Darbringung* stehen sich die beiden Serien von Eustace und Barbier auch bei der *Anbetung der Könige* besonders nahe. Beide verlegen die fast identisch komponierte Szene im Unterschied zu der üblicheren Variante ins Stallinnere. Neu ist auch der Typus des Mohrenkönigs, dessen demütiger Gruß an einen Hirten mit ähnlicher Bewegung im Hintergrund der *Geburt* von 1504 erinnert. Joseph sowie Ochs und Esel, die bei Eustace ins Bild gezwängt sind, gehörten sicher nicht in die Vorlage und fehlen bei Barbier. Dort trägt sich auch die *Geburt* im geschlossenen Stall zu, wo das Kind in ein rundes Weidenkörbchen gebettet ist, das in den anderen Graphiken nicht vorkommt. Ähnlich gebettet findet man Christus aber in den *Petites Heures*, im *Stundenbuch des Henri IV* und in mehreren Versionen der *Geburt* von Bourdichon.⁴⁵¹ Eigenständig ist außerdem die *Geburt* in einem Stall mit bildparalleler Bretterwand und komplizierter Dachkonstruktion, vor der Maria, Joseph und drei kleine Engel um das Kind gruppiert sind. Eine *Geburt* mit Engeln zeigt auch die Miniatur im Stundenbuch *Morgan 85* der Pierpont Morgan Library, freilich in einer anderen Komposition (Abb. 30). Eine weitere Variante zeigt die Graphik für de Brie.

In beiden Serien ist weiterhin die *Hirtenverkündigung* bei gleichem Grundschema und in der gleichen Landschaft etwas unterschiedlich dargestellt. Variiert wurde vornehmlich die Anordnung der Hirten, deren Posen an einzelne Figuren aus anderen Entwürfen erinnern und insgesamt den Eindruck vermitteln, daß die Zeichner Figurenvorlagen jeweils neu kombiniert haben. In dem Entwurf für Eustace sieht man rechts auf einem Hügel mit Schafen die Mühle aus der Graphik von 1504, die in der kleinformatigen Graphik weggelassen ist. Letztere ist fast unverändert in der Miniatur auf fol. 50v des *Stundenbuchs Sloane 2418* der British Library wiederholt.

Ein Einzelfall in der Graphik dieses Stils ist das ganzseitige Bild der *Trinität* in der Serie für Eustace. Es zeigt Christus und Gottvater thronend im Himmel, umgeben von einer Wolkengloriole aus Engelsköpfchen. Vergleichsbeispiele bieten sich in *Morgan 85*, wo statt des Buchs eine Weltkugel dargestellt ist, sowie in der Handschrift in Peterborough. Nach der gleichen Vorlage malen der Meister von Petrarca's Triumphen und ein Nachfolger die *Trinität* in *Morgan 356* und im Domschatz-Stundenbuch *Hs. 73* in Trier. Die Ähnlichkeit der Heiligenköpfe in *Morgan 356* mit den kleinen Engeln ist frappant. Im

⁴⁴⁹ Später findet man Platten dieser Serie beispielsweise in folgenden Ausgaben verschiedener Drucker-Verleger-Kooperationen: Pigouchet für Eustace mit dem Almanach 1508-28 (Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 84), Pigouchet für Gauche Preta mit dem Almanach 1510-30 (Bohatta 77), Vivien, 20. 12. 1511, Couteau für Eustace, 1513 (Bohatta 949/950), Hardouin mit dem Almanach 1526-41 (Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 90), Hardouin mit dem Almanach 1534-46 (Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 91).

⁴⁵⁰ Da diese Serie nur wenige neue Entwürfe bietet, ist sie hier nicht abgebildet.

⁴⁵¹ Vgl. Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3027, fol. 26, lat 1171, fol. 31 und für Bourdichon beispielsweise die Geburt der *Grandes Heures*, Paris, Bibliothèque nationale, lat. 9474, fol. 51v.

Vergleich der Kopftypen Christi zwischen dieser Miniatur, der *Trinität* in *Morgan 85* und der Graphik bestätigt sich jedoch, daß der Meister von Petrarca's Triumphen nicht an der Graphik beteiligt war.

In Drucken von 1513 von Gilles Couteau und 1514 von Jean de la Roche für Eustace wurde die Serie erweitert und ein Teil der Platten ersetzt. Die Ausgabe von 1513 gleicht weitgehend den von Barbier gedruckten Exemplaren von 1508 und hat zusätzlich zwei Graphiken mit neuen Bildthemen: *Bathseba im Bade* im Stil der Inkunabelgraphik vom Meister der Apokalypsenrose, aber nach einem bisher unbekanntem Entwurf, und eine allegorische Darstellung der thronenden *Maria Lactans* mit einem Beter zu Füßen des Throns und einem Einhorn mit Wappen vorn links. Maria wird von einem Engel gekrönt. Ein zweiter stützt ein großes Kreuz, das der Christusknabe hält. Das Bild ist eine ikonographische Spezialität, die man in diesen Drucken zum Totenoffizium findet. Renouard hat darauf hingewiesen, daß dieselbe Graphik bereits früher in zwei Stundenbüchern für den Gebrauch von Coutances beziehungsweise von Évreux auftaucht, die Guillaume Anabat in Rouen für den Händler Pierre Regnault aus Caen gedruckt hat.⁴⁵² Beide Drucke haben einen Almanach von 1508-1520. Die allegorische Graphik dient dort als Druckerzeichen und trägt Anabats Namen, so daß der Beter als Drucker identifiziert ist und die Darstellung zu einer Art Dedikationsszene wird. Auch residierte Anabat zu dieser Zeit unter der Hausmarke des Einhorns, das in der Graphik als Wappenhalter auftaucht.

Sieben Entwürfe der Bildfolge von 1514 sind wiederum seitenverkehrte Kopien nach den Platten der ersten Serie von 1504. Sie ersetzen zum Teil Bilder des gleichen Themas aus der ersten Kampagne, deren Platten aber noch existierten, da sie im Januar 1516 in einem Druck für Nicolas Vivien wieder auftauchen.

VIII.8 KLEINE HALBFIGURENSERIE, WAHRSCHEINLICH FÜR GUILLAUME EUSTACE

Am 13. April 1507 (1508 n.st.) verwendete Philippe Pigouchet in einer Stundenbuchausgabe für Guillaume Eustace eine sehr kleine pichoreske Serie, die nur noch in sehr wenigen Büchern verschiedener Drucker und nur in koloriertem Zustand bekannt ist. Die Ausgabe von 1508 ist überhaupt nur in einem Exemplar erhalten.⁴⁵³ In den 1520er Jahren befanden sich diese Metallschnitte im Besitz Germain Hardouins, der eine extrem schlanke Sedez-Ausgabe so einrichtete, daß die Kleinbilder über einigen Zeilen Text die volle Textspiegelbreite einnehmen, während sie im Pigouchet-Eustace-Druck von 1508 wie Bildinitialen gesetzt sind.⁴⁵⁴

Die äußerst ungewöhnliche Serie hat vierzehn durchweg halbfigurige Kompositionen, die in Pichores Œuvre selten vorkommen. Vergleichbar sind vor allem seine großen historisierten Initialen in dem prachtvollen Stundenbuch, dessen Kompositionen die Miniaturen aus Poyers *Branicki-Stundenbuch* zitieren. Alle Metallschnitte dieser Serie gehen auf Kompositionen von Poyer und seiner Werkstatt zurück, die Pichore in Tours kennengelernt und vermutlich in noch größerem Umfang als bislang nachgewiesen für seine eigene Produktion kopiert hat.⁴⁵⁵ Genaue Kopien sind zwar nicht nachweisbar, doch erscheint beispielsweise der *Bißende David* hier wie ein *dramatic close-up* der *Davidminiatur* im *Briconnet-Stundenbuch*. Während allerdings die gemalten Initialen von Pichore sich Poyers Stil bis in den Pinselduktus erstaunlich nähern, sind die kleinen Metallschnitte holzschnittthafte konturbetont und wurden vermutlich deshalb in den erhaltenen Exemplaren koloriert.

⁴⁵² Vgl. Renouard (zu Anabat 1964, S. 29-46, Heures de Coutances Nr. 67, Heures d'Évreux 68, Abb. des Druckerzeichens Pl. A 24, Nr. 68), Renouard (1926, Nr. 7 und einer kleineren Variante als Nr. 8).

⁴⁵³ Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 83).

⁴⁵⁴ Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 146).

⁴⁵⁵ Diese Verbindung entdeckte Hofmann (2004).

VIII.9 BILDERREICHE KLEINOKTAVSERIE FÜR JEAN BARBIER UND GUILLAUME LE ROUGE

Im August 1509 erschien in einem Stundenbuch von Barbier und Le Rouge eine pichoreske Kleinoktavserie mit neuem Illustrationskonzept.⁴⁵⁶ Während üblicherweise nur im Marienoffizium alle Stunden illustriert sind, gibt es in dieser Serie vollständige Bildfolgen für sämtliche Offizien sowie die Perikopen, Bußpsalmen und Suffragien. Erst einige Jahre später erschienen ähnlich bilderreiche Stundenbücher mit ikonographisch nah verwandten, aber stilistisch unterschiedlichen Graphiken bei Thielman Kerver.⁴⁵⁷ Barbiers Graphiken wurden jeweils in unterschiedlicher Auswahl von anderen Druckern weiterverwendet oder kopiert.⁴⁵⁸ Nicolas Vivien benutzt sie in der Oktavausgabe von 1516 mit der ebenfalls 1509 erschienenen Oktavserie von Eustace, während Eustace 1516 und die Brüder Hardouin ca. 1521 Stundenbücher mit einer Auswahl von Kopien dieser Platten konventionell illustriert haben (vgl. Abb. 187).⁴⁵⁹ Stilistisch steht die kleinformatige Bildfolge für Barbier der Oktavserie für Eustace besonders nahe, deren Platten ähnlich summarisch geschnitten sind.

Zum Kalender gibt es statt der Monatsarbeiten einen Zyklus der Lebensalter mit zwölf Abschnitten, in dem die Monate mit jeweils sechs Jahren des menschlichen Lebens gleichgesetzt werden. Einen solchen Zyklus mit großen Miniaturen malte Pichore auch für das *Stundenbuch des Philibert de Clermont* (New York, Pierpont Morgan Library, M.813). Die dazugehörigen französischen Verse findet man auch ohne Bilder beispielsweise in Drucken von Simon Vostre, Jean de Brie, François Regnault sowie in Kervers späteren Ausgaben.⁴⁶⁰ Die Bücher von Kerver, Vivien, Godard und de Brie enthalten neben den Lebensalterversen ebenfalls Varianten der entsprechenden Bilder, die in Medaillonform beziehungsweise rund geschnitten sind. Verwandte Darstellungen, allerdings mit anderen Texten, finden sich nicht nur im Druck, sondern auch in einer Gruppe seltener und überaus reich bebildeter Handschriften, beispielsweise im *Panisse-Stundenbuch* (Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM NF III, Nr. 23) oder im *Stundenbuch Karls V.* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vit. 24-3), die in Pichores Pariser Umfeld, jedoch ohne seine Beteiligung illustriert wurden.⁴⁶¹

⁴⁵⁶ Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509 (vgl. Monceaux, 1896, Bd. II, Additions, No 53 bis; Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 85).

⁴⁵⁷ Zu der späten Serie von Kerver nach Vorlagen von Dürer vgl. Zöhl, in: Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, S. 961-967).

⁴⁵⁸ Die Serie findet sich, außer bei Barbier und Le Rouge, beispielsweise bei Couteau für Vivien, Paris, 3. 1. 1515, 1516 n.st. (Netekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 88).

⁴⁵⁹ Weniger fein geschnittene Holzschnitt-Kopien einiger Platten für eine einfache Bebilderung der Haupttexte haben der kleine Druck von Nicolas Higman für Eustace vom 20. 10. 1516 (Netekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 87) und die undatierte Ausgabe mit dem Almanach 1521-1540 von Gillet für Germain Hardouin (Bohatta 1062). Eigenständige Varianten der Entwürfe verwendeten Nicolas Mauroy und Jean Lecoq für einen in Troyes am 8. Januar 1527 (1528 n.st.) erschienenen Druck der *Hymnes communs de l'année* (Netekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 157). Varianten der Kalenderbilder mit den *Lebensaltern* finden sich in den Ausgaben von Le Rouge um 1510 (Nr. 86), de Brie mit Almanach 1515-1530 (Netekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 112), Godard mit Almanach 1517-1527 (Netekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 82) und Kerver, späte Serie ab 9. 10. 1522 (Netekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 118).

⁴⁶⁰ Zu den Versen vgl. Barbier de Montault (1889, S.20-22), Lacombe (1907, S. LXIII). Eine Stundenbuch-Handschrift mit den gleichen Versen beschreibt Martin (1929, Band II, S. 325 ff.) im Katalog der Bibliothèque de l' Arsenal, zum Stundenbuch ms. 1175. Im Januar liest man hier beispielsweise: *les six premiers ans que vit l'homme au monde // Nous comparons a Janvier droictment // Car en ce moys vertu ne force habonde // Nem plus que quant six ans ha ung enfant*. Im Dezember endet der Zyklus: *L'an par Decembre prent fin et se termine // Aussi fait l'homme aux ans soixante douze // Le plus souvent: car viellesse le myne // L'heure est venue que pour partir se house*.

⁴⁶¹ Vgl. Dominguez (1979) und das Faksimile (Libro de Horas de Carlos V, MS. Vit-24-3 de la Biblioteca Nacional de España, Madrid, Club Bibliofilo Versol, 2002) zum *Stundenbuch Karls V.* und Hofmann (Magisterarbeit, FU-Berlin 1998) zum *Panisse-Stundenbuch*.

Die Autorenbilder zu den Perikopen sind wie alle übrigen Bilder ganzseitig und gehen auf Poyers Miniaturen im *Briçonnet-Stundenbuch* zurück.⁴⁶² In Handschriften verwenden Pichore und seine Werkstatt besonders häufig die nach Poyer angefertigte Vorlage für *Johannes auf Patmos* als einzige Illustration zu dem gesamten Textabschnitt, beispielsweise im Stundenbuch *Morgan 85*, im *Petau-Stundenbuch* (Gent, Universitätsbibliotheek, ms. 234, fol. 11) oder im *Astor-Stundenbuch* (Paris, Hindman, Enluminures, fol. 15).⁴⁶³ Im *Stundenbuch des Henri IV* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1171) nutzte sie auch der Meister von Petrarca's Triumphen, der dort zudem die sonst in Pichores Umkreis nur selten ganzseitig dargestellten übrigen Perikopenbilder nach den Bildmustern aus dem *Briçonnet-Stundenbuch* gestaltet. Die *Matthäus-Miniatur* wurde auch für Hardouins Kleinbildserie verwendet oder für eine Stundenbuchhandschrift in Romorantin (Bibliothèque municipale, ms. 16).⁴⁶⁴

Eine siebenteilige Passionsfolge illustriert die Horen des Heiligen Kreuzes mit dem überlieferten Karfreitagsgeschehen, dessen sieben Stationen den sieben Gebetsstunden entsprechen. Der abstraktere Text der Horen des Heiligen Geistes ist ebenfalls in sieben Bilder umgesetzt, die das Wirken Christi von Kreuzestod und Himmelfahrt bis Pfingsten schildern. Das letzte Bild zeigt die *Ausgießung des heiligen Geistes* in einer sehr ungewöhnlichen Bildanordnung mit Halbfiguren unter einer offenen Architektur (Abb. 211). Es ist das einzige Beispiel für eine halbfigurige Komposition in dieser Serie. Sie läßt aber über den Figuren so viel Raum für große Engel, daß der Entwurf nicht nahsichtig konzipiert sein kann, sondern einen Ausschnitt einer unten beschnittenen Vorlage zeigt. Alle Themen der Bildfolgen für die Marien-Stunden und die Horen von Heilig-Kreuz und Heilig-Geist kommen auch in Kervers Serie vor, wo sie nach den gleichen Schemata entworfen, aber in größerem Format sorgfältiger ausgeführt sind. Nur Kervers Pfingstbild hat eine konventionelle Komposition nach anderer Vorlage. Ein kompliziertes Illustrationssystem, das sich nicht mehr in Bildgeschichten lesen läßt, entsteht, wenn die kleineren Horen hinter die entsprechenden Marienstunden eingeschoben sind und sich die verschiedenen Erzählungen des Heilsgeschehens mischen. Die Folge aus der Kindheit Jesu ist dann durch Stationen der Passion sowie den Erscheinungen Christi bis zu Pfingsten unterbrochen.

Zu den Bußpsalmen erzählt die Serie von Schuld und Buße König Davids in sieben Episoden. Ein eigentümlich diverser Zyklus bebildert dagegen die neun nächtlichen Lesungen des Totenoffiziums, die nur sehr selten so viele Bilder haben.⁴⁶⁵ Der aus unterschiedlichen Illustrationstraditionen zusammengesetzte Zyklus ist früher nicht bekannt. Wie eine Heilsgeschichte des Todes erklären die ersten drei Bilder, ausgehend vom *Sündenfall*, den Beginn der Sterblichkeit des Menschen.⁴⁶⁶ Darauf folgen fünf Darstellungen, die sich mit dem Kampf um das persönliche Seelenheil befassen. Das erste Bild zeigt die Totenmesse des *Raymund Diocres*, der nach der Legende des hl. Bruno den Lebenden erschien, um von seiner Verdammnis zu berichten. Das Thema wurde mehrmals von den Brüdern Limburg bearbeitet. Ihre Miniatur in den *Très Riches Heures* (Chantilly, Musée Condé, ms. 65) hat Jean Colombe voll-

⁴⁶² Vollständige Perikopenillustrationen fehlen in Kervers später Serie.

⁴⁶³ Vgl. auch Romorantin, Bibliothèque municipale, ms. 16, fol. 6v, New York, Pierpont Morgan Library. M. 286, fol. 1 und M. 813 (*Stundenbuch des Philibert de Clermont*), fol. 23v, Trier, Domschatz, Hs. 73, fol. 1.

⁴⁶⁴ Die *Lukas-Madonna* findet sich in dem kleinen Stundenbuch, das zuletzt in London (Sam Fogg, Kat. 1996) nachgewiesen ist und zahlreiche Kopien nach dem *Briçonnet-Stundenbuch* enthält (vgl. Avril / Reynaud 1993, Nr. 169, S. 310 und Hofmann 2004 zu Poyers Rezeption).

⁴⁶⁵ Neun Bilder zum Totenbrauch hat beispielsweise das um 1430 entstandene Rohan-Stundenbuch (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 9471).

⁴⁶⁶ *Vertreibung aus dem Paradies, Adam und Eva in der irdischen Welt jenseits von Eden, Adam betet zu Gott*. Einen ähnlichen Gedanken zeigen auch der Bordürenzyklus der *Accidents de l'homme*, den Pichores Werkstatt in zwei Varianten für Vostre und Hardouin entwarf, oder die einleitenden Bilder zum Totentanz bei Holbein oder auf etwas andere Weise auch bei Nicolaus Manuel auf den Umfassungsmauern des Dominikanerfriedhofs in Bern.

endet, so daß das in einem Umfeld bekannt war, zu dem Pichore Zugang hatte.⁴⁶⁷ Dann kommt eine allegorische Darstellung der kurzen und erbärmlichen *Existenz des Menschen zwischen Geburt und Tod*. Das dritte Bild zeigt die *Leiden im Fegefeuer*, gefolgt von einer Szene am *Sterbebett* mit dem Kampf der Engel und Teufel um die Seele, die der als Erbauungsbuch verbreiteten *Ars moriendi* entnommen ist und ursprünglich als Anleitung für Geistliche diente. In den allegorischen Bildern sind den Figuren auf Spruchbändern Auszüge aus den Lesungen des Buches Hiob in den Mund gelegt, so daß eine direkte Wechselwirkung zwischen Text und Bild entsteht, obwohl es sich nicht um Illustrationen handelt. Auf komplizierte Weise nehmen also die Bildlegenden Bezug auf die Herkunft des Textes im Totenoffizium, der Lesungen aus dem Buch Hiob enthält. Vor dem letzten Bild dieser Art mit den *Versuchungen der Welt am Kindbett* ist eine Darstellung *Hiobs auf dem Dung* eingefügt. Abschließend hat Barbiers Druck eine Folge von fünfzehn Suffragienbildern, die zwar kleiner sind als die anderen Graphiken der Serie im Kleinoktav, aber im Unterschied zu den üblichen Bildchen im Bordürenformat immer noch größer ausfallen und damit Platz für szenische Darstellungen bieten. Die gleichen Platten verwendeten Eustace in einer Ausgabe vom 13. Dezember 1509 (Lacombe, Nr. 188) und Jean de la Roche für Eustace 1514 (Murray 275).

VIII.10 SPÄTE SERIEN FÜR JEAN DE BRIE UND GERMAIN HARDOUIN

Nachdem ab etwa 1515 Pichores Produktion für den Stundenbuchdruck endete, erschienen zunächst neue Serien in einem Stil, der motivisch und stilistisch eng an Dürer orientiert ist. Eine zwischen 1551 und 1520 entstandene Serie für Kerver kopiert Pichores Kleinoktavserie, während fünf um 1515 eingeführte Metallschnitte für Vostre sich an Dürers 1511 erschienenem Marienleben orientieren.⁴⁶⁸ Zwischen der Graphik aus Pichores Werkstatt und dem nur kurz währenden neuen Trend steht eine nach 1512 zuerst verwendete Kleinquart-Serie für Jean de Brie.⁴⁶⁹ Die Hälfte ihrer Metallschnitte ist noch von den Vorlagen aus Pichores Werkstatt abhängig. Figurenstil, Gesichtstypen und graphische Technik weisen jedoch darauf hin, daß wohl keine Platte mehr in dieser Werkstatt geschnitten wurde. Es handelt sich auch nicht um direkte Kopien. In den übrigen Graphiken der Serie gibt es enge Parallelen zu den Kerver-Platten. Einige Entwürfe scheinen von dem gleichen Entwerfer zu stammen, wirken aber anders, da gewiß verschiedene Formschneider die Platten bearbeitet haben.⁴⁷⁰

Eine kleine Hochoktavserie für de Brie wurde speziell für sehr schmale Sonderformate entworfen, die im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Mode kamen. Die Serie ist keine homogene Bildfolge im Sinne der älteren Pariser Stundenbuchserien, da nicht alle vom gleichen Entwerfer stammen. Dennoch sind die im gleichen Format gehaltenen Bilder offenbar als zusammengehörige Folge konzipiert, die in Holz statt in Metall geschnitten wurde. Die Platten sind nur aus einer um 1534 erschienenen Ausgabe bekannt, in der sie aber nicht zuerst verwendet wurden, wie einige Ausbrüche in den Rahmenleisten erkennen lassen. Auch ist die Plattenbearbeitung im Vergleich mit dem Pariser Metallschnitt recht summarisch und kantig. Die einzige Ausnahme ist der *Uriasbrief*, bei dem es sich sicher um einen Metallschnitt handelt. Von neun Bildern dieser Serie gehen acht auf Modelle von Pichore zurück und stammen vielleicht auch aus seiner Werkstatt. Ein genauer Stilvergleich ist anhand der erhaltenen Exemplare nicht möglich, da beide deckend illuminiert wurden.

⁴⁶⁷ Ein Zyklus mit acht Bildern zur Geschichte des Raymund Diocres illustriert das Totenoffizium in den *Belles Heures* des Herzogs von Berry (New York, Cloisters, Acc. No. 54.I.I, f. 94 - 99, vgl. z.B. Meiss/Beatson: *Les Belles Heures de Jean Duc de Berry*, New York 1974, König, Begleitband zur Faksimile-Edition, Luzern 2003, S. 106-112). Das Einzelbild in den *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry (fol. 86) wurde von den Brüdern Limburg angelegt und von Jean Colombe ausgemalt. Dieser könnte folglich das Thema überliefert haben.

⁴⁶⁸ Vgl. Zöhl, in: Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, S. 961-967).

⁴⁶⁹ Vgl. Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, S. 665-666, Nr. 89).

⁴⁷⁰ Eine pichoreske Vorlage liegt auch dem *Uriasbrief* zugrunde, der jedoch von einem Zeichner anderen Stils auf die Platte übertragen wurde. Für die Marienkrönung diente eine Vorlage des Meisters der Apokalypsenrose.

Eine extrem kleinformatige Graphikserie in 32° ist nur in zwei Exemplaren eines noch extravaganten kleinformatigen Drucks erhalten, den Germain Hardouin um 1526 herausgegeben hat.⁴⁷¹ Sie gleichen den standardisierten Kleinbildmaßen seiner früheren Drucke und könnten aus einer solchen Serie stammen, die allerdings in keinem seiner früheren Drucke nachgewiesen ist. Da die Bilder wiederum nur koloriert bekannt sind, ist ungewiß, ob sie in Holz- oder Metall geschnitten wurden. Die Modelle scheinen aus Pichores Werkstatt zu stammen; ob sie allerdings auch dort hergestellt oder später entstanden sind, ist fraglich.

Diese späten Serien markieren das Ende der Graphik aus Pichore Werkstatt. Ebenfalls am Ende dieser Produktion entstanden mit den 1514 publizierten Bildern der *Triumphes* von Barthélémy Vêrard (Abb. 51) die einzigen profanen Graphiken aus Pichores Werkstatt. Der konturbetonte Holzschnittstil dieser Graphiken orientiert sich an italienischer Buchgraphik und nimmt den endgültigen Durchbruch der Renaissance in den ab 1524 in Paris erschienenen Stundenbüchern Geoffroy Torys vorweg.⁴⁷²

VIII.11 BORDÜRENZYKLEN

VIII.11.1 Bordürenzyklen für Simon Vostres Oktavausgaben

Zwischen 1505 und 1512 erschienen bei Vostre fünf Bordürenzyklen mit insgesamt 178 Einzelbildern aus Pichores Werkstatt. Jeden neuen Zyklus pries Vostre auf den Titelblättern seiner Stundenbücher an. Mit Ausnahme der beiden letzten Zyklen, die neue Stilentwicklungen andeuten, sind die Bordürenbilder stilistisch sogar enger mit Pichores Buchmalerei verbunden als die meisten Hauptbilderserien.

Der *Apokalypsezyklus* umfaßt 48 Einzelbilder, die zuerst in Vostres undatierten Drucken um 1506 vollständig vorlagen, wobei einige schon etwas früher fertig waren.⁴⁷³ Der Zyklus besteht aus 24 Druckstöcken mit je zwei hochrechteckigen Bildern und zwei Textfeldern in doppelten Rahmenlinien für erläuternde Bildunterschriften und verweisen auf die Bibelstellen, die dort für jede Ausgabe neu gesetzt wurden. Als Vorbild diente Dürers Holzschnittapokalypse, deren komplexe, mehrszenige Kompositionen wieder als chronologische Erzählung auf die Einzelbilder verteilt sind. Für manche Szenen griff Pichore auch auf den erst 1505 erschienenen Zyklus des Meisters der Apokalypsenrose für Thielman Kerver zurück, der allerdings unvollständig blieb und nur 42 Bilder umfaßt: Besonders evident sind die Entlehnungen aus dem Kerverschen Zyklus bei der Aufteilung der vier apokalyptischen Reiter auf separate Szenen bei der ikonographisch sehr ungewöhnlichen Einfügung der *Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten* anstelle der *Flucht des Weibes vor dem Zorn des Drachen*.⁴⁷⁴ Nur in diesem Zyklus aus Pichores Werkstatt sind die Bilder noch wie bei vielen Graphiken vom Meister der Apokalypsenrose und einigen der ersten großen Platten von Pichore vor punzierten Grund gesetzt.

⁴⁷¹ Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, Nr. 143).

⁴⁷² Zu Tory vgl. z.B. Bernard (1865), Mortimer (1964, S. Nr. 303-313), Orth (1980), Zöhl, in: Nettekoven/Tenschert/Zöhl (2003, S. 1082-1091).

⁴⁷³ In einem auf 1505 datierbaren Stundenbuch für den Gebrauch von Rom von Philippe Pigouchet für Simon Vostre, Paris, o. Datum, mit Almanach-Tabelle von 1502-1520 (Berlin, SMPK, Kunstbibliothek, Lipp. Cg 3) befinden sich auf B7v zwei Szenen: *Johannesmarter* und *Verbannung nach Patmos*. Vollständig ist der Zyklus um 1506 in Ausgaben mit dem neuen Almanach von 1506 bis 1520 (vgl. Brunet, 1864, Nr. 64, Gebrauch von Rom und 65, Gebrauch von Noyon). Auch Brunet datiert die Apokalypsenbordüren um 1506. Da Vostres Stundenbuchausgaben schon im folgenden Jahr wiederum eine neue Almanach-Tabelle (1507-1526) erhielten, scheint die Datierung 1506 für Vostre Bordüren-Apokalypse zuverlässig.

⁴⁷⁴ Zu Kervers Zyklus und dessen Vorbildfunktion für die Apokalypse-Versionen aus Pichores Werkstatt vgl. Nettekoven (2005). Nettekoven schlägt vor, das ikonographische Kuriosum der *Flucht nach Ägypten* aus einigen Apokalypse-Handschriften aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vom sogenannten *Metz-Typus* herzuleiten, in denen komplette Illustrationsfolgen zum Berengaudus-Kommentar die *Flucht nach Ägypten* und den *Kindermord des Herodes* dem Erscheinen des starken Engels gegenüberstellen. Kervers Bordüren-Apokalypse illustriert wie Vostres nur die äußeren Seitenränder.

Ebenfalls um 1506 druckte Vostre zum ersten Mal den Zyklus der *Marienwunder* in 24 Einzelbildern. Im Unterschied zur *Apokalypse* hat jede Szene einen eigenen Druckstock, die in den Ausgaben in Gruppen zu zwei oder drei Bildern in die Außenbordüren gesetzt und mit frei gesetzten erläuternden Bildunterschriften versehen wurden. Die Bildunterschriften in lateinischer oder französischer Sprache unterscheiden sich von einer Ausgabe zur anderen und haben Kurzfassungen der Marienwunder zum Inhalt. Die *Miracles de Nostre Dame* sind besonders in Frankreich verbreitete Marienlegenden, die allerdings in Stundenbüchern zuerst in Vostres Drucken vorzukommen scheinen. Einen ähnlichen Zyklus mit nur acht Miniaturen vom Monypenny-Meister hat das *Panisse-Stundenbuch* (zuletzt Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM NF III, Nr. 23), das aber wahrscheinlich erst nach 1506 in Paris entstanden ist und die gedruckten Zyklen voraussetzt.⁴⁷⁵ Die Auswahl der Wundertaten Marias geht auf eine ältere Sammlung von Überlieferungen zurück, die um 1220 entstandenen *Miracles de Nostre Dame par personages* von Gautier de Coinci mit 58 Marienwundern und die von Jehan Miélot, Sekretär Philipps des Guten, kompilierten *Miracles de Nostre Dame* mit 73 Wunderberichten.⁴⁷⁶ Zwei mit Grisailen illustrierte Handschriften mit dem Text von Miélot (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 9198 und 9199) hat Alexandre de Laborde 1929 publiziert.⁴⁷⁷

Auch *Cäsars Triumphe* in 26 Einzelbildern sind als Bordürenzyklus zuerst um 1506 nachweisbar. Der Zyklus besteht wie die *Marienwunder* aus einzelnen Bildplatten, denen frei gesetzte Bildunterschriften in gereimten Versen für jede Ausgabe entweder in lateinischer oder französischer Sprache mit beweglichen Lettern zugeordnet wurden. Die ungewöhnliche Bildfolge geht auf eine ähnlich aktuelle Überlieferung zurück wie der *Apokalypsezyklus*. Unmittelbares Vorbild war die Holzschnittserie des *Triumphus Caesaris* des Jakob von Straßburg in zwölf Blättern, die laut Inschrift 1503 in Venedig herausgegeben wurde.⁴⁷⁸ Diese Bildfolge bot Pichore das Vorbild für den anachronistischen Beginn seines Zyklus mit einem Bild des Kolosseums. Straßburgs Triumphe orientieren sich in Kompositionen und Stil an Mantegnas monumentalen *Trionfi*, die sich heute in Hampton Court befinden. Als Vorbild dienten wahrscheinlich die nach Mantegnas Zyklus gefertigten Kupferstichfolgen, die jedoch nicht kopiert wurden. Ein Fries mit dem Triumphzug Cäsars befand sich auch am Château de Gaillon, dem von Pichores einflußreichen Auftraggeber Georges d'Amboise seit 1501 erbauten Renaissanceschloß bei Rouen. Die Darstellung dieses von weltlicher Macht kündenden Themas in einem Gebetbuch ist ein extremer Sonderfall und gibt an dieser Stelle noch ungelöste Fragen auf. Zwar kommt Cäsar schon seit dem 13. Jahrhundert im Heilspiegel vor, wo Antipater als Präfiguration Christi ihm seine Wunden aus der Schlacht zeigt, um ihm seine Treue zu beweisen, auch steht er als Vertreter der Antike in der Reihe der neun guten Helden. Da jedoch weder die eine noch die andere Deutung in diesem Zyklus zum Ausdruck gebracht wird, bleiben die *Triumphe* unter den Andachtsbildern des Stundenbuchs eine rätselhafte Ausnahme.

Einen seltenen Zyklus bilden auch die sogenannten *Accidents de l'homme*, eine Folge von 26 Einzelbildern, die das Wirken des Todes in der Welt illustrieren. Dieser Zyklus erscheint erst um 1512 und besteht wiederum aus einzelnen Druckstöcken für jede Szene. Lateinische oder französische Bildunterschriften kamen im Druck hinzu und waren stets neu zu setzen. Der ebenfalls in Pichores Werkstatt entstandene Zyklus der *Accidents des l'homme* für Hardouins Quartdrucke ist bereits um 1507 in undatierten Ausgaben mit dem Almanach 1500-1520 nachweisbar und geht auf die gleichen Entwürfe zurück wie die Bilder gleichen Themas in diesem Zyklus.⁴⁷⁹ Im Unterschied zum Totentanz sieht man in die-

⁴⁷⁵ Vgl. Hofmann, Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, 1998.

⁴⁷⁶ Vgl. Gauthier de Coinci, *Les miracles de Nostre Dame*, 4 Bde. Droz, Genf, 1955-1970. G. F. Warner, *Miracles de Nostre Dame collected by Jean Mielot*, Roxburghe Club, Westminster, 1885, zu der Handschrift Bodleian Library, ms. Douce 374.

⁴⁷⁷ Alexandre de Laborde: *Les miracles de Nostre Dame, compilés par Jehan Miélot*. Paris, Société française de reproductions de manuscrits à peintures, 1929.

⁴⁷⁸ Vgl. Andrew Martindale: *The "Triumphs of Caesar" by Andrea Mantegna*. London 1979, S. 99-100. J.D. Passavant: *Le Peintre-Graveur*. Leipzig 1860-1864, Bd. 1, S.133.

⁴⁷⁹ Zu den *Accidents des l'homme* von Pichores Werkstatt für Vostre und Hardouin und ihren Vorläufern vgl. Zöhl (2004).

ser Bildfolge den Tod nicht mit Ständevertretern, sondern in dramatischen Szenen, in denen er als Strafer auftritt. So beginnt denn auch die Serie mit dem Sündenfall, durch den der Tod in die Welt kam und dem Auftritt des Todes als Personifikation, einen kleinen Prolog haltend. Diese Bild- und Textfolge, die aus Stundenbüchern sonst nicht bekannt ist, geht auf verschiedene Überlieferungen zurück, die sich im Kern mit der gleichen heilsgeschichtlichen Deutung des Todes befassen. Vorläufer sind zwei französische Handschriften von *Le Mors de la pom[m]e* (Mailand, Biblioteca Ambrosiana, ms. S. 67 supp. fol. 176-179 und Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 17001, fol. 107-114v) von Jean Miélot, die um 1461 beziehungsweise 1468 im Umfeld des burgundischen Hofes entstanden sind. Nur die Pariser Handschrift ist mit kolorierten Federzeichnungen illustriert, deren Motive zum Teil mit Pichores *Accidents* übereinstimmen. Wie schon der Titel verkündet, gilt auch hier der Biß in den Apfel als Ursprung des Todes, der als Beauftragter Gottes durch den ganzen Zyklus hindurch die Menschen mit verschiedenen Todesarten straft. Auf Adam und Eva folgen wie in den *Accidents* Kain und Abel, während die meisten folgenden Figuren anonym bleiben. Ein weiteres Vorbild war die 1464 von Pierre Michault verfaßte *Danse des aveugles*, in der auf den Tanz Amors und Fortunas als dritter Zyklus der Tanz des Todes folgt, der im Text rechts genau mit den französischen Versen der *Accidents de l'homme* übereinstimmt. Der Text war in mehreren Handschriften und Drucken auch in Paris bis ins 16. Jahrhundert verbreitet. Hier findet sich wohl auch die Anregung für das berühmte Motiv des auf einem Ochsen reitenden Todes. Auf diesen älteren Texten basierend erscheint 1505 bei Anthoine Vêrard ein Druck mit dem Titel *Les loups ravisans* von Robert Gobin, der im Anschluß an die namengebende Dichtung über *Archilopus* und *Saincte doctrine* 23 Szenen einer eng verwandten Bildfolge mit zugehörigen Versen zeigt.⁴⁸⁰ Dort tritt sogar *Accident* neben dem Tod als Personifikation auf. Schon Emile Mâle hat in den französischen Texten, insbesondere der Pariser Handschrift des *Mors de la pomme* oder Vostres Bordüren Anregungen für Hans Holbeins dramatischere Version des Totentanzes in seinen *Imagines mortis* vermutet, die in den frühen 1520er Jahren in Basel entstanden sind und 1538 in Lyon gedruckt wurden.⁴⁸¹

Späte Beispiele für die Graphik aus Pichores Werkstatt sind die alttestamentlichen Zyklen von *Judith* und *Tobias*, die beide erst um 1515 erschienen. Der *Judithzyklus* besteht aus 36 Einzelbildern, die wie üblich aus Druckstöcken mit je zwei Bildern und Textfeldern zusammengesetzt sind. In der gleichen Art wie die Zyklen von *Susanna* und dem *Verlorenen Sohn* in Vostres Drucken seit 1498 wurde die Judithgeschichte stets in Zusammenhang mit dem anschließenden *Tobiaszyklus* gesetzt. Dieser hat 18 Einzelbilder in der gleichen Zusammensetzung von je zwei Bildern mit Texten, die frei gesetzt wurden und daher nicht in jeder Ausgabe identisch sind. Die begleitenden Texte waren sowohl in Französisch als auch in Latein üblich. Diese zwei alttestamentlichen Zyklen wurden als Tugendexempel immer als zusammenhängende Folge mit insgesamt 54 Einzelbildern gezeigt und verbinden die Geschichte der Befreierin Israels aus dem gleichnamigen Buch Judith mit der gleichnishaften Erzählung von Vater und Sohn Tobias, deren Rechtgläubigkeit vom Erzengel Raphael belohnt wird. Dabei steht Judith für die Keuschheit, während der jüngere Tobias beispielhafte Kindestreue verkörpert. Beide Zyklen sind vornehmlich aus Bibelillustrationen in Handschriften und Drucken bekannt, wo sie selten so umfangreich ausgeführt wurden.

VIII.11.2 Bordürenzyklen für Oktavausgaben der Brüder Hardouin

Auch die Brüder Hardouin besaßen einen *Apokalypsezyklus* aus Pichores Werkstatt: Er ist anders konzipiert als der für Vostre und besteht aus 46 Einzelbildern, von denen 31 hochformatige Bildfelder in den Seitenbordüren und 15 Querformate im Bas-de-Page erscheinen. Zuerst tauchen diese Bordüren in Stundenbüchern von Guillaume Anabat für Germain und Gillet Hardouin auf, die frühestens um 1505 datierbar sind, da unter der von Anabat genannten Adresse noch am 22. August 1504 Anthoine Chappiel residierte. Im Unterschied zu Vostres Folge haben die Szenen einzelne Druckplatten, von denen in den Seitenbordüren in den meisten Ausgaben zwei untergebracht sind. Auch sind Bildunterschriften bei den Brüdern Hardouin nicht obligatorisch. Zusätzlich gibt es hier vier große hochrechteckige und vier

⁴⁸⁰ Vgl. Mortimer (1964, Nr. 251).

⁴⁸¹ Vgl. Mâle (1906).

kleinere, annähernd quadratische Bilder des Evangelisten Johannes als Autor und Seher auf Patmos, die mehrfach in die Bildfolge eingefügt werden. Insgesamt achteten die Hardouins weniger auf einen folgerichtigen Szenenablauf. Hardouins Apokalypsebilder wurden in Pichores Werkstatt vermutlich nach der gleichen Vorlage hergestellt, die auch den Entwürfen für Vostre zugrunde liegt und der Dürers Holzschnittapokalypse als Vorbild diente. Wieder wurden Dürers komplexe, mehrszenige Kompositionen auf die Einzelbilder verteilt, wobei die Aufteilung sich von jener in Vostres Version unterscheidet. Kervers Apokalypsefolge war für diesen Zyklus kein unmittelbares Vorbild, statt dessen halten sich die Einzelbilder strenger an Dürer, wenn beispielsweise zumindest drei der apokalyptischen Reiter als Gruppe voranstürmen. Zahlreiche Abweichungen von Dürer sind ganz ähnlich gestaltet wie in Vostres Folge, die vermutlich etwas früher entstanden ist, da dort noch Bilder vom Meister der Apokalypsenrose verarbeitet wurden und auch die Form der Druckstöcke und die punzierten Hintergründe dem Älteren verpflichtet sind. Möglicherweise waren die Kopien nach Dürer als Vorlagen noch nicht vollendet als Vostres Bordüren-Apokalypse entstand, während der zweiten Version für die Hardouins nur noch Kopien und Varianten nach der berühmten Holzschnitt-Apokalypse zugrundeliegen.⁴⁸²

VIII.11.3 Ein Bordürenzyklus für Thieman Kervers Oktavausgaben

Für den Bordüredecor verwendete Kerver auch während der ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts noch zahlreiche Zyklen vom Meister der Apokalypsenrose und gab sogar noch neue Historien in dessen Werkstatt in Auftrag, darunter den bedeutenden *Apokalypsezyklus*, den Pichore bei der Konzeption seiner *Apokalypse* für Vostre wenig später heranzog. Pichore beauftragte Kerver nur mit einem einzigen Bordürenzyklus, einem *Totentanz* in 66 Einzelbildern, der zuerst in seiner Ausgabe vom 23. Juni 1507 vorkommt. Dem Zyklus liegt im Unterschied zu Vostres *Totentanz* vom Meister der Apokalypsenrose mit in die Platte geschnittenen Ständebezeichnungen das häufigere Muster mit je zwei Bildfeldern und zwei Textfeldern zugrunde.

VIII.11.4 Bordürenzyklen für Quartausgaben der Brüder Hardouin

Um 1507 erschienen in den Quartausgaben der Brüder Hardouin zwei großformatige Zyklen aus Pichores Werkstatt mit ungewöhnlichen Bildthemen, die in Stundenbüchern zuvor wahrscheinlich nicht vorkommen. Der erste sind die *Vie de l'homme*, die wenig später für Vostre als *Accidents de l'homme* in kleinerem Format und variiert neu gezeichnet wurden. Hardouins Zyklus hat 26 Einzelbilder auf einzelnen Druckstöcken, die meist zu zwei Bildern mit zugehörigen Textfeldern gruppiert wurden. Die Szenen unterscheiden sich kaum von jenen der späteren Serie, wobei die Verse jedoch nie übereinstimmen.

Der zweite Zyklus ist einzigartig. Er zeigt die *Zerstörung Jerusalems* in 20 querformatigen Einzelbildern für das Bas-de-page, denen auch Texte beigelegt wurden. Das Thema geht auf Illustrationen der *Antiquitates Judaicae* des Flavius Josephus und auf Handschriften der *Vengeance de Notre Seigneur Jesu Christ* zurück, die seit dem 12. Jahrhundert in mehreren Versionen faßbar ist und die Eroberung Jerusalems mit Flavius Josephus und christlichen Legenden aus den Apokryphen und der *Legenda Aurea* mischt. In Hardouins Drucken ist der Zyklus fast nie vollständig, sondern wurde meist dekorativ zwischen andere Bilder eingefügt, so daß er sich nur mühsam rekonstruieren läßt.

⁴⁸² Zu diesen Beobachtungen vgl. Nettekoven (2005).

IX. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Der Pariser Buchmaler, Verleger und Graphiker Jean Pichore ist zwischen 1502 und 1520 durch mehrere Quellen bezeugt. Als Buchmaler wurde er von bedeutenden Persönlichkeiten und Kunstliebhabern seiner Zeit hoch geschätzt. Mehrere monumentale Aufträge entstanden für den einflussreichen Kardinallegaten und französischen Kanzler Georges d'Amboise, für König Ludwig XII. und Anne de Bretagne sowie für die Königinmutter und zeitweilige Regentin Louise von Savoyen. Darunter sind zwei Werke dokumentarisch belegt: eine 1502-1503 entstandene *Civitas Dei* für Georges d'Amboise (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 2070), in der nur zwei kleine Miniaturen verblieben sind, und die *Chants Royaux* für Louise von Savoyen (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145) mit 48 tafelbildartigen Miniaturen, von denen nur das Frontispiz für Pichore in Frage kommt. In der Forschung kennt man den Namen allerdings erst seit 1991. Die Dokumente wurden erstmals 1993 im Katalog zur großen Pariser Ausstellung gesammelt und zu den bewiesenen Stücken, weiteren Hauptwerken der Stilgruppe sowie zu einem von Pichore und dem sonst unbekanntem Remy de Laistre verantworteten Stundenbuchdruck in Beziehung gesetzt.

Nachdem Plummer und König innerhalb der stilnahen Handschriften schon früher mindestens zwei Varianten erkannt hatten, zwang die Entdeckung des Namens zur Entscheidung, welchem Œuvre er gebührt. König erkannte Pichore 1992 in dem interessantesten Künstler der Gruppe, der nach einer monumentalen Petrarca-Handschrift *Meister von Petrarcas Triumphen* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594) benannt worden war, und schrieb ihm auch die Frontispizien der übrigen großen Aufträge zu. Er erschien damit bei König als ein Meister, der in wenigen ganz eigenhändigen Kodizes um 1500 am charakteristischsten greifbar ist, je nach Auftrag aber auch effizienter arbeitete und häufig selbstständige Mitarbeiter und Gehilfen heranzog. Der Großteil der Miniaturen seines Stils konnte für König allerdings nicht eigenhändig sein. Unter den Mitarbeitern schien ihm ein Maler markant unterscheidbar, der schon 1982 von Plummer als Meister von Morgan 85 etabliert worden war. Dieser gewann bei König durch weitere Zuschreibungen schärferes Profil. Nach dem einzigen erhaltenen Frontispiz des *Flavius Josephus* (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581) für Georges d'Amboise schlug er die neue Benennung Flavius-Josephus-Meister vor und definierte diesen als einen jüngeren, aber selbständig arbeitenden Künstler in Pichores Umkreis, der entschiedeneres Renaissanceinteresse bezeugt als der namentlich bekannte Meister. Daher sah König bei diesem auch eine engere Verbindung zu Graphik in Pichores Stil, ohne jedoch eine Zuschreibung zu formulieren.

Avril und Reynaud entschieden sich für eine andere Lösung. Sie beschränkten das Œuvre des Meisters von Petrarcas Triumphen auf das kleine und qualitativ ganz einheitliche Kernwerk um 1500 und grenzten den variablen Werkstattleiter Pichore dagegen ab, dem sie, König widersprechend, die wichtigsten Miniaturen aller Haupthandschriften mit Ausnahme der für den anonymen Kollegen namengebenden *Triumphes* zuschrieben. Neben diesen beiden Charakteren verlor der Meister von Morgan 85 seine Eigenständigkeit und wurde zu einer Stilvariante in Pichores Werkstatt, der sie einen größeren Anteil der Produktion zuwies als König, der die meisten Stilvarianten seinen beiden Meistern zuordnen konnte. Unentschieden blieben sie vor allem angesichts der pichoresken Graphik, in dem von Pichore und de Laistre am 5. April 1504 herausgegebenen Stundenbuchdruck. Zwar erkannten sie den Großteil der Metallschnitte als stilverwandt mit Pichore, zögerten aber, ihm selbst die Verantwortung dafür zu geben. Grund dafür waren einerseits zahlreiche Anleihen bei Schongauer und Dürer, die in den auch technisch nach deutschem Vorbild ausgeführten Metallschnitten einen fremden Stileindruck erzeugen, andererseits die diverse Stillage des gesamten Buches, das in zwei Hauptbildern und dem überwiegenden Anteil des Bordüredekors den älteren Meister der Apokalypsenrose erkennen läßt. Bildmuster des Touroner Buchmalers Jean Poyer, die sie als erste in der Pariser Buchgraphik entdeckten, schienen ihnen möglicherweise durch den Meister von Morgan 85 vermittelt, dem sie in dieser Funktion doch eine eigenständige Rolle zuerkannten.

Diese kontroversen Definitionen bildeten die Forschungslage für die vorliegende Studie, die mit der umfangreichen pichoresken Stundenbuchgraphik eine große Menge neues Bildmaterial in die Diskussion eingeführt hat. Bislang hatte die Graphik in der Diskussion um Pichores Œuvre kaum eine Rolle gespielt, da sie auch nur wenig bekannt war. Eine grundlegende Aufgabe bestand also darin, die pichoresken Serien aus den häufig divers bebilderten Stundenbuchausgaben zu isolieren und zur Buchmalerei seines Stils in Beziehung zu setzen. Den Ausschlag für die Entscheidung, die Metallschnitte für die Bestimmung von Pichores eigenhändigem Œuvre heranzuziehen, bot die Entdeckung eines unbekanntes Stundenbuchdrucks, der die Frage nach Pichores Verantwortung für die Druckgraphik vor neue Voraussetzungen stellte: Am 25. September 1504 ließen Pichore und de Laistre eine zweite Ausgabe drucken, die im Unterschied zu ihrem ersten Buch eine vollständige Bildfolge in Pichores Stil enthält. Diese erscheint durch seinen Namen im Kolophon und auf der ebenfalls in seinem Stil gehaltenen Druckmarke gleichsam „signiert“.

Einen weiteren Hinweis bot die Datierung der Metallschnitte. Von Pichore und de Laistre sind also zwei Stundenbuchausgaben nachweisbar, von denen nur die frühere in jüngster Zeit genauer beschrieben wurde. Die darin verwendeten pichoresken Metallschnitte kannte man aber aus den zahlreichen Ausgaben der Verleger Simon Vostre und Thielman Kerver, die jeweils die Hälfte der Platten zusammen mit anderen Bildern gleichen Stils verwendeten. Da viele Drucke nach 1500 nicht mehr genau datiert wurden, hatte Davies 1910 bei seinem Versuch, die Serien zu ordnen, die betreffenden Bilder selbstverständlich Vostre beziehungsweise Kerver zugeordnet und angenommen, daß sie an Pichore und de Laistre nur ausgeliehen wurden. Pichores Tätigkeit als Buchmaler, dessen Stil den Metallschnitten nahe steht, war ihm wie auch der gesamten Frühdruckforschung entgangen. Erst die Rekonstruktion der Stilentwicklung anhand datierbarer Ausgaben konnte hier erweisen, daß der Ablauf im wesentlichen umgekehrt war. Nur zwei Platten aus Vostres Inkunabelserie nach Entwürfen des Meisters der Apokalypsenrose haben Pichore und de Laistre von Vostre für ihre Drucke erworben. Alle Platten in Pichores Stil verwendeten sie dagegen zuerst und gaben sie erst ab 1505 an Vostre und Kerver weiter. Die beiden Druckausgaben mit Pichores Namen erweisen sich damit als Prototypen in Pichores Stil, der schon kurz darauf den gesamten Pariser Stundenbuchdruck bestimmte.

Unter den zahlreichen im Laufe von zehn Jahren für verschiedene Verleger produzierten pichoresken Serien ragen die Entwürfe der ersten vollständigen Folge qualitativ heraus und stammen gewiß von einer Hand. Sie lassen den Entwerfer als Buchmaler erkennen, der sich im Medium der Graphik neu erprobte und dabei zunächst nach meisterlichen Vorbildern suchte, die er in den weit verbreiteten Kupferstichen und Holzschnitten von Schongauer und Dürer fand. Schon zwischen den im April und im September 1504 erschienenen Metallschnitten dieser Serie läßt sich eine Stilentwicklung ausmachen. Der Entwerfer besann sich im zweiten Anlauf selbstbewußter auf seinen eigenen Stil und verwendete auch häufiger Kompositionen aus der Tradition französischer Buchmalerei, während die Motive nach deutscher Graphik zurückgenommen sind und vornehmlich noch die Gewandgestaltung bestimmen. Das Repertoire der Figurentypen und Bewegungsmotive, der kleinteilige Rhythmus der Landschaften, die stets im Vordergrund mit hügeligen Grasnarben und stilisierten Pflanzen besetzt sind, reich dekorierte Architekturen und charakteristische Kompositionen mit Repoussoirs verbinden alle diese Graphiken mit dem Stil des bislang unter den Notnamen Meister von Morgen 85 oder Meister des Flavius Josephus gefaßten Künstlers. Abgesehen von Varianten, die auf Mitarbeiter hinweisen, geht die gesamte Graphik der Werkstatt auf seine Entwürfe zurück, während der Meister von Petrarca's Triumphen daran vermutlich gar nicht beteiligt war. Da auch der weitaus größere Teil der Buchmalerei diese Stillage erkennen läßt, tritt er als der dominierende Werkstattleiter hervor, dem meiner Meinung nach der überlieferte Name Jean Pichore gebührt.

Pichore ist um die Jahrhundertwende in Paris zuerst charakteristisch greifbar und bezeugt. Zu dieser Zeit war er allerdings bereits ein arrivierter Künstler von überregionalem Ansehen. Aus den Jahren 1502 und 1503 datieren zwei Rechnungsvermerke aus Château de Gaillon bei Rouen, die seine Bezahlung für 22 Miniaturen in der *Civitas Dei* für den Kardinallegaten Georges d'Amboise festhalten. Zwar sind die beiden einzigen erhaltenen Bilder wenig aussagekräftig, doch charakteristisch genug, um den Künst-

ler mit einer beeindruckenden Gruppe monumentaler Bilderkodizes für den gleichen Auftraggeber zu verbinden, in denen Pichore jeweils die Miniaturenausstattung leitete. Für die um 1501 begonnene Umgestaltung seines Amtssitzes in ein Renaissanceschloß versammelte Georges d'Amboise zahlreiche Künstler aus Frankreich und Italien. Einheimische Buchmaler dekorierten ihm Handschriften nach den Vorbildern der bedeutenden italienischen Sammlung, die er 1501 von dem in Tours exilierten Friedrich III. von Aragon erwerben konnte. Sein Lieblingsmaler Pichore jedoch ist in den Rechnungsbüchern als in Paris ansässig bezeichnet und wird allenfalls sporadisch nach Rouen gereist sein. Offenbar genügte das Interesse seines hochgestellten Auftraggebers an seinen Fähigkeiten, um ihm die vorbereiteten Lagen der Bücher in die Hauptstadt schicken zu lassen, wo Pichore auch andere Künstler für die umfangreichen Aufträge anwarb. Auf diese Weise entstanden bis zum Tod des Kardinals 1510 mindestens vier mit zahlreichen Bildern dekorierte Geschichtswerke und einige weitere Bilderhandschriften.

Darunter ragen die beiden Petrarca-Kodizes, die *Triumphes* und die *Remèdes de l'une et l'autre fortune* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594 und fr. 225) als unbestrittene Hauptwerke heraus und führen zugleich das bislang ungelöste Problem vor Augen, daß neben Pichore ein weiterer Maler – nach der hier vertretenen Definition der Meister von Petrarcas Triumphen fr. 594 – etwa gleichzeitig in Paris auftrat und bedeutende Aufträge von gleichem Rang selbständig ausführte. Durch ihre kodikologische Ähnlichkeit, den vermutlich gemeinsamen Auftraggeber Georges d'Amboise und den Empfänger Ludwig XII. hängen die beiden Handschriften zudem eng zusammen. Auch die beiden Maler stehen sich so nahe, daß ihre Abgrenzung bis heute umstritten ist. Der Meister von Petrarcas Triumphen vertritt eine etwas ältere Stillage. Wie Pichore liebt er monumentale Figuren, die in der gleichzeitigen Pariser Kunst ganz fremd und neuartig wirken, verzichtet aber auf den bei Pichore oft überbordenden Renaissancedekor. Auch teilt der Meister von Petrarcas Triumphen trotz der großzügigen Monumentalisierung seiner Kompositionen, die ihn entschieden von der minuziösen Feinmalerei der Pariser Tradition abgrenzt, nicht Pichores Affinität zur Graphik, die sich in dessen hart konturrierender Durchbildung sämtlicher Bildelemente Bahn bricht und ihn als Entwerfer gedruckter Buchillustration geradezu prädestiniert.

Beide haben ihre stilbildenden Wurzeln nicht in Paris sondern an der Loire und in Bourges. Wesentlich profitieren sie von Fouquets Erbe, dessen vornehmlich in der Tafelmalerei ausgeprägter Hang zu neuer Monumentalität in Tours von Poyer und Bourdichon auf verschiedene Weise ausgelegt und weiterentwickelt wurde. Von diesen war für beide später in Paris ansässigen Maler vornehmlich Poyer von Bedeutung. Pichore muß ab Mitte der achtziger Jahre mehrmals in Poyers Werkstatt gewesen sein, wo er um 1485 Gelegenheit hatte, dessen *Briçonnet-Stundenbuch* (Haarlem, Teylers Museum ms. 78) minuziös zu kopieren. Ende der neunziger Jahre arbeitet er mit dem Tournon Meister zusammen an einem Stundenbuch für Jean Lallemand d. Ä. aus Bourges, das in zwei Teilen in London (British Library, Add. 39641) und Baltimore (Walters Art Gallery, W.459) sowie weiteren Fragmenten erhalten ist. Auch Poyers in der gleichen Zeit entstandene Miniaturen aus dem *Branicki-Stundenbuch*, dem *Stundenbuch der Anne de Bretagne und Maria von England* (Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 1558) und dem sogenannten *Stundenbuch Heinrichs VIII.* (New York, Pierpont Morgan Library, H.8) waren Pichore so eng vertraut, daß er Kopien daraus anfertigen konnte, die er in seiner Vorlagensammlung verwahrte und noch Jahre später verwendete. Über Poyer, der seinerseits Impulse aus der oberitalienischen Kunst in seinem Werk umsetzte, könnte Pichore zudem Graphik von Mantegna kennengelernt haben, deren Eindruck in manchen seiner Metallschnittentwürfen zu wirken scheint, insbesondere in dem *Kindermord* seiner Oktavserie von 1504. Auch der Meister von Petrarcas Triumphen hat von Poyer Anregungen aufgenommen, die vor allem sein Kolorit prägten. Dabei lagen ihm dessen chromatische Farbvariante mit gebrochenen Zwischentönen, die in den *Triumphes* zum Tragen kommt, sowie Wirkungen von Camaïeu und Halbgrisaille, die er für seine bekanntesten Stundenbücher nutzte. Pichore dagegen knüpfte beispielsweise in den *Remèdes* an die intensiv kontrastreiche Farbigkeit des *Briçonnet-Stundenbuchs* an.

Auch mit Bourdichon, oder zumindest mit dessen Werkstatt, hat Pichore bei zwei um mehr als zehn Jahre auseinanderliegenden Gelegenheiten zusammengearbeitet (New York, Pierpont Morgan Library, M. 291 und 292), sich dabei aber weniger in dessen Stil eingefühlt. Spätestens als das Gebetbuch M. 292

entstand, das aufgrund der darin von Pichore verwendeten Kompositionen aus Dürers Großer Holzschnittpassion nach 1511 datierbar ist, war Pichore längst ein erfolgreicher Werkstattleiter in Paris.

Dagegen scheint ein frühes Zusammentreffen mit Jean Colombe in Bourges Pichore durchaus beeindruckt zu haben. Colombe hatte aus Fouquets Werk wiederum andere Lehren gezogen als die beiden Kollegen in Tours und scheint Pichore beispielsweise Kompositionsprinzipien für große Figurenansammlungen vermittelt zu haben, die bei beiden Malern stets etwas stilisiert als trichterförmig zum Bildrand gestaffelte Massen gestaltet sind. Weitere Parallelen betreffen den mit Skulpturen und Reliefs besetzten Architekturdekor und eine auf Braun- und Grautöne eingestimmte koloristische Variante, die besonders entschieden das Frontispiz der *Chants Royaux* bestimmt. Eine Gemeinsamkeit zwischen Pichore und Colombe ist auch die Arbeitsweise der beiden Maler und die Ausrichtung ihrer Werkstätten. Zwar war Pichore Poyer offenbar besonders verbunden. Während dieser sich jedoch weitgehend auf Stundenbücher spezialisiert hatte, die er in der Regel allein oder mit einem kleinen Mitarbeiterkreis gestaltete, arbeitete Pichore ähnlich wie Colombe mit seiner Familie und einer Gruppe weiterer Gehilfen sowie eigenständigen Mitarbeitern, mit denen er sowohl Stundenbuchminiaturen als auch großformatige profane Handschriften geradezu serienmäßig herstellte. Eine partielle Spezialisierung auf die besonders häufig nachgefragten Stundenbücher stellt sich bei ihm erst 1504 mit seinem Eintritt in den Buchdruck ein, was vermutlich auch erklärt, warum Poyers Bildmuster erstaunlich lange, nachdem Pichore sie kopiert hat, besonders intensiv für seine Graphik und die in das gleiche Jahrzehnt datierbaren Stundenbuchhandschriften genutzt wurden.

Zu dem Zeitpunkt, als Pichore und der Meister von Petrarcas Triumphen um 1500 beide bereits als ausgebildete Künstler in Paris nebeneinander erfolgreich arbeiteten, lassen sich ihre individuellen Eigenheiten und Temperamente recht klar beschreiben und voneinander abgrenzen. In meiner Sicht erscheint der Meister von Petrarcas Triumphen als der eigenwilligere und in seinen Hauptwerken interessantere Charakter. Er war in seinem Stil stärker gefestigt, so daß die beschriebenen äußeren Einflüsse ihn weniger beeindruckten. Die Nähe zu Pichore läßt sich vielleicht dadurch erklären, daß er der Ältere war, bei dem Pichore gelernt hat, um von da aus sehr viel eifriger nach fremden Anregungen zu streben und sich von Poyer über Bourdichon und Colombe bis zu Mantegna, Schongauer und Dürer stilistisch und vor allem auch motivisch zu schulen. Angesichts der Quellen seines Stils ist fraglich, ob der Meister von Petrarcas Triumphen zu Beginn seiner Tätigkeit bereits in Paris oder nicht eher an der Loire angesiedelt war. Dort könnten beide Maler eine Weile im gleichen Umfeld gearbeitet haben, bevor sie vielleicht gemeinsam oder nacheinander in die Hauptstadt übersiedelten und noch mehrfach als unabhängige Kollegen zusammenarbeiteten. Dabei scheint mir der Meister von Petrarcas Triumphen gerade durch die schwer nachahmbare Eigenständigkeit seiner Kompositionen und Bildwirkungen charakterisiert, während Pichore ein pragmatischerer Künstlertyp ist, der zwar durchaus Werke von beeindruckender Qualität zu schaffen vermochte, sich daneben aber nicht nur selbst freimütig bei anderen Malern bediente, sondern diese reichhaltige Vorlagensammlung auch seiner Werkstatt zugänglich machte, die darauf gründend sowohl in der Buchmalerei als auch in der Graphik auf effiziente Weise eine große Produktion hervorbrachte.

Die meisten Handschriften von Pichore und seiner Werkstatt lassen sich in die ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts datieren. Die großen Aufträge für Georges d'Amboise, Ludwig XII. und Anne de Bretagne gehören in die früheren Jahre bis 1510. Auch die *Heroides* für Louise von Savoyen (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 873) wurden gewiß nicht lange nach 1500 ausgemalt. Das Datum 1496 im Prolog ist zwar auf die Übersetzung des Textes bezogen, eine frühe Datierung kann aber auch der fehlende Renaissancedekor bestätigen, der später fast immer zu finden ist. Danach entstanden mehrere bescheidener ausgestattete profane Kodizes kleineren Formats, die sich teilweise der gleichen Modelle bedienen, aber sehr viel effizienter und schneller gemalt wurden. Auch treten darin neue Mitarbeiter auf, die nicht alle stilistisch definiert sind und zum Teil geringes künstlerisches Vermögen zeigen. Parallel dazu produzierte die Werkstatt zahlreiche große Graphikserien und Bordürenhistorien für den Stundenbuchdruck, vor allem für die Verleger Simon Vostre, Thielmann Kerver und Gillet und Germain Hardouin sowie für Jean Barbier und Guillaume Le Rouge, Guillaume Eustace und Jean de Brie. Dar-

unter scheint die erste Oktavserie insgesamt von Pichore selbst entworfen zu sein, und auch viele weitere Entwürfe werden eigenhändig sein. Dabei entsteht der Eindruck abnehmender Qualität ab etwa 1506 vornehmlich dadurch, daß der besonders erfahrene und sorgfältige Formschneider, der die ersten Serien ausführte, offenbar nicht mehr mitgearbeitet hat. In der gleichen Zeit wurden in Pichores Werkstatt auch Stundenbuchhandschriften ausgemalt, die erstaunlich zahlreich erhalten sind und deren Gesamtbestand in dieser Studie nicht vollständig erfaßt wurde. Die darin enthaltenen Miniaturen entstanden nach den gleichen Modellen wie die Entwürfe für die Metallschnitte. Nur graphische Vorbilder dienten fast ausschließlich für Entwürfe im gleichen Medium.

Zu den letzten Werken gehören die wiederum durch einen Rechnungsvermerk bezeugten *Chants Royaux*, die von einer der großen Marienbruderschaft in Amiens 1517 oder 1518 für die Königinmutter Louise von Savoyen in Auftrag gegeben wurden und fast zur Gänze von dem in Amiens tätigen Jacques Platel nach älteren Tafelbildern kopiert wurden, damit man die Zeichnungen nach Paris schicken konnte. Wiederum mußte Pichore also für diesen hohen Auftrag seinen Arbeitsort nicht verlassen. Eigenhändig hat er in dieser sehr großen Handschrift nur das Dedikationsbild an Louise gemalt, während alle übrigen Miniaturen von Mitarbeitern teilweise noch nach seinen Vorgaben ausgeführt wurden.

Erst die letzte urkundliche Nachricht von Pichores Lebensweg vom 5. August 1521, bei der es um eine zivilgerichtliche Anhörung geht, gibt aufschlußreiche Hinweise auf familiäre Hintergründe seiner Aktivitäten im Buchdruck und seiner Verbindung nach Rouen wie auch auf seine Werkstatt. Drei minderjährige Töchter, Marguerite, Catherine und Geaete, erscheinen dort als jene Kinder, die an den Miniaturen der *Chants Royaux* mitgearbeitet haben. Durch die Nennung weiterer beteiligter Personen wird deutlich, daß ihm der Einstieg in den Buchdruck als Verleger und Lieferant von Illustrationen 1504 durch die Familie seiner Frau Marie Le Roux erleichtert werden konnte, da diese schon seit mehreren Generationen in Paris mit dem Buchwesen zu tun hatte. Sein Schwager Jean Bloimestre war Buchhändler der Sorbonne, ein weiterer Verwandter Jacques Le Roux konnte ihn als Kupferhändler mit dem wichtigsten Rohstoff für den Bilddruck versorgen. Schließlich weist der Familienname seiner Frau auch nach Rouen, wo mehrere Le Roux im Buchgewerbe, wie auch als Bildhauer und Architekten in Diensten von Georges d'Amboise bezeugt sind.

Jean Pichore ist ein Künstler, den man noch in keinem Lexikon findet. Erst seit 1993 erkennt ihn die kunstgeschichtliche Literatur als den prägenden Charakter einer sehr produktiven Pariser Werkstatt, die zwischen dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts und kurz nach 1520 zahlreiche erhaltene Handschriften unterschiedlicher Textgattungen illuminiert und sich nach der Jahrhundertwende auch im Buchdruck betätigt hat. In der Übergangszeit von der Handschrift zum gedruckten Buch bietet Pichores Werkstatt, von der man weder Tafelbilder noch Glasmalerei oder Tapisserien kennt, den Ausnahmefall eines mit einem umfangreichen Werkkomplex in beiden Techniken der Buchherstellung dokumentierten Unternehmens, dessen Meister selbst als Druckverleger hervortrat. Das graphische Werk, das sich im Unterschied zu den diversen Aufgaben der Handschriftenillustration weitgehend auf Stundenbuchbilder beschränkt, findet sich hier erstmals chronologisch versammelt und in seiner Stilentwicklung beschrieben. Auch die im Anhang zusammengestellte Liste der Handschriften versammelt das bislang an einzelnen Werken diskutierte Oeuvre Pichores und seines Umkreises, erweitert um bislang unpublizierte Beispiele und mit neuer Ordnung der Zuschreibungen. Sie erhebt aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da gerade in jüngster Zeit neue Unternehmungen zur Katalogisierung und Digitalisierung von Bilderhandschriften ebenso wie der Kunsthandel unbekannte Werke von Pichore selbst, aus seiner Werkstatt, seinem Umkreis und seiner Nachfolge zutage fördern und den bekannten Werkkomplex vermehren. Die heutige Kenntnis von Pichores Werdegang, seiner Werkstatt, seinem Verhältnis zu assoziierten Meistern wie auch Datierungsprobleme werden daher in Zukunft noch schärfere Konturen gewinnen.

Unabhängig davon weisen die bekannten Quellen und Werke Pichore eine markante Rolle in der Pariser Buchkunst im Übergang zur Renaissance zu, in der die letzte Blüte der Buchmalerei mit der zunehmenden Verselbständigung des Buchdrucks einhergeht. Kurz vor der Jahrhundertwende erzeugte sein Auftritt in Paris einen energischen Bruch mit der konservativ lokalen Malerei, deren burgundisch-niederländische Tradition letztlich hundert Jahre zuvor in der französischen Hauptstadt begründet worden

war. Zwar konnte Pichore gewiß nicht auf Erfahrungen mit italienischer Kunst aus eigener Anschauung vor Ort zurückgreifen und bewahrte in seiner Kunst durchaus spätgotische Züge. Aus dem, was ihm zugänglich war, entwickelte er jedoch einen entschiedenen Sinn für Monumentalisierung der Formen, besonders der Figuren, und eine charakteristische Neigung zu antikisierendem Dekor. Dabei nahm er bewußt einen Verlust an jener feinmalerischen Kunstfertigkeit in Kauf, durch die Buchmaler sich traditionell besonders auszeichneten. Dieser provozierend neue Stil erfreute sich schnell erstaunlicher Beliebtheit. Dabei zeigt sich Pichore als moderner Unternehmer, der effizient eine große Produktion hervorbrachte und zugleich flexibel auf unterschiedliche Nachfrage reagierte. Während die Reproduzierbarkeit des Drucks auch einen Teil seiner Buchmalerei in geradezu serienmäßig gestalteten Handschriften bestimmt, deren Ausführung er weitgehend Mitarbeitern überließ, bezeugen hochgestellte Persönlichkeiten unter den Auftraggebern und Empfängern seiner Handschriften wie Georges d'Amboise, Ludwig XII., Anne de Bretagne oder Louise von Savoyen, daß er auch höfischen Ansprüchen zu entsprechen verstand. Für etwa zwei Jahrzehnte dominierte sein Stil das Pariser Buchwesen. Erst nach seinem Tod in den 1520er Jahren kam zum Teil aus Antwerpen eine jüngere Künstlergeneration in die Hauptstadt, deren Renaissanceauffassung bereits manieristische Züge trägt. Im Buchdruck arbeiteten diese als Illustratoren für den großen Reformator des Pariser Druckwesens Geoffroy Tory, für den sie lineare Holzschnitte nach venezianischem Vorbild schufen.

ANHANG I. KATALOGBESCHREIBUNGEN DER STUNDENBUCHDRUCKE VON PICHORE UND DE LAISTRE

QUARTAUSGABE VOM 5. APRIL 1504

Stundenbuchdruck für den Gebrauch von Rom, in lateinischer Sprache mit einzelnen Texten in Französisch.

Paris, Jean Pichore und Remy de Laistre, 5. April 1503 (1504. n.st.) nach Datierung im Kolophon.

Almanach: 1497-1520

Die Ausgabe hat keine Druckführeranzeige

Kolophon: *Ces presentes heures a lusage de Rome ont // este imprimees et achevees A paris le ci(n)quiesme // iour dapuril. La(n) mil. cinq ce(n)s & trois. Par Jeha(n) // pychore: & Remy de laistre: demoura(n)t au croissa(n)t // en la rue gra(n)t des carmes dess(us) la place maubert(.*)

96 Blatt, Kollation: A-M⁸, Lagensignaturen mit Interpunktionsabweichungen auf dem ersten und dritten Blatt jeder Lage, wobei auf dem dritten Blatt jeweils die Signaturen Aii-Mii (statt Aiii-Aiiii) verwendet wurden. Kürzel zur Angabe des liturgischen Gebrauchs fehlen.

Quart: Satzspiegel mit Bordüren: 220 x 128 mm, Textspiegel: 147 x 82 mm, Abstand zum Falz: ca. 5 mm.

Zierliche gotische Bastarda, Drucktype 94 G, anscheinend die gleiche, die Simon Vostre 1515 in seinem Stundenbuch für den Gebrauch von Verdun verwendete,⁴⁸³ zu 31 Zeilen einspaltig gesetzt, Kalender zu 32 Zeilen in je drei Kolumnen, Almanach in sieben Spalten.

Hierarchischer Initialdekor: Vierzeilige Initialücke zur Matutin des Marienoffiziums, dreizeilig zu den meisten übrigen zentralen Textanfängen, zweizeilig für die Passion nach Johannes sowie Laudes, Terz und Komplet des Marienoffiziums und die Hl.-Kreuz-Horen.

Bilddekor: Druckerzeichen (Pichore), Aderlaßmann (Meister der Apokalypsenrose), 14 ganzseitige Metallschnitte in zwei Stilstufen und Maßen, darunter die Kreuzigung wiederholt. Zwei Metallschnitte (Verkündigung an die Hirten, Darbringung) übernommen aus der Serie des Meisters der Apokalypsenrose für Vostre. Alle anderen hier erstmals datierbar: Drei blattfüllende Metallschnitte aus Pichores Quartfolge (ca. 180 bzw. 200 x 123 mm) in einfachen Einfassungslinien, die später Vostre verwendet, 8 kleinere Metallschnitte aus Pichores Oktavfolge (ca. 120 x 80 mm) in Architekturrahmen zu 9 Textanfängen, darunter drei später in Vostres Besitz und vier bei Kerver, eines verloren. 27 kleine Metallschnitte im Text (33 x 22 mm) im Stil des Meisters der Apokalypsenrose, kopiert nach einer Kleinbildserie von Vostre.

Bekannte Exemplare: Frankfurt a. M., Universitätsbibliothek W60 (Pergament); London, British Library, C29k21 (Pergament, unvollständig); London British Library, 161.b.2 (Papier, unvollständig); Moulins, Bibliothèque municipale; New York, Public Library, Spencer French 1503 (Pergament, unvollständig); New York Pierpont Morgan Library 583 (Pergament); Oxford, Bodleian Library, Douce BB 189 (Papier); Paris, Bibliothèque nationale, Rothschild 19 (Pergament); Paris, Bibliothèque de l'Institut, D10 (Papier); Paris, Bibliothèque Mazarine, Réserve 34984 (Pergament, unvollständig); Ramsen Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 92 (Papier); Uppsala, Universitetsbibliotek, (Pergament, unvollständig); Versailles, Bibliothèque municipale, Réserve C 240 (unvollständig, koloriert). Weiterhin findet man bei Graesse und Ebert Hinweise auf ein Exemplar in Dresden, das nach Angaben der Sächsischen Landesbibliothek verloren ist.

⁴⁸³ Vgl. Nettekoven, Tenschert, Zöhl (2003, Nr. 102).

Referenzen: Antiquariat Bibernmühle, Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 92; Bohatta (1909, Nr. 692); Bohatta (1924, Nr. 757); British Museum, Liturgies (1899, Sp. 60); Brunet (1864, Nr. 343); Didot (Juni 1882, S. 101, Nr. 104); Ebert (1821, Sp. 774, Heures); Graesse (1859-69, VII, S. 377); Lacombe (1907, Nr. 140, 141); Moreau (1972-1993, I, S. 103, 1503, Nr. 63); Panzer (1793-1803, VII, Nr. 508, Nr. 66); Picot (1884-1920, I, Nr. 19); Pollard (1907, 583); Spencer Collection (1928, S. 16); Vellum (1996, S. 90);

Tabellarisches Lagenschema der Quartausgabe

Lage	Text	Haupt- und Textbilder
A ⁸	<p>A1v Aderlaßregeln: A2 Almanach mit französischen Erläuterungen, 1497-1520 A2v Kalender: A5v Gebet: Jesus soit en ma teste Gebet: Qui du tout son cuer met en dieu</p> <p>A6v Johannesperikope A7 Lukasperikope A7v Matthäuserikope A8 Markuserikope A8v Gebet des Augustinus: Deus propitius esto michi</p>	<p>A1 Druckerzeichen A1v Aderlaßmann (Mensch)</p> <p>A2v A5v Kalenderbilder A6 Ölmarker des Ev. Johannes</p> <p>A7 Lukas in der Schreibstube (KB*) A7v Matthäus in der Schreibstube (KB) A8 Markus in der Schreibstube (KB) A8v Christus mit Dornenkrone (KB) B1 Kreuzigung</p>
B ⁸	<p>B1v Johannespassion B4v Gebet: Ave cuius conceptio Gebet: Deus qui nos conceptionis B5 Marienoffizium Matutin (Rom)</p>	<p>B5 Verkündigung an Maria</p>
C ⁸	<p>C3v Marien Laudes C8 Hl. Kreuz Horen Matutin</p>	<p>C3v Augustus mit der tiburtinischen Sibylle bzw. Heimsuchung (London, British Library, C29k21) C8 Kreuzigung</p>
D ⁸	<p>D1v Hl. Geist Horen Matutin</p> <p>D2v Marien Prim D3v Hl.-Kreuz-Prim D4 Hl.-Geist-Prim D4v Marien-Terz D6v Hl. Kreuz-Terz D6v Hl.-Geist-Terz</p> <p>D7v Marien-Sext D8v Hl.-Kreuz-Sext</p>	<p>D1 Pfingstwunder D2 Geburt Christi</p> <p>D4v Verkündigung an die Hirten</p> <p>D7 Anbetung der Könige</p>
E ⁸	<p>E1 Hl.-Geist-Sext</p> <p>E2 Marien-Non E3 Hl.-Kreuz-Non E3v Hl.-Geist-Non E4 Marien-Vesper E7 Hl.-Kreuz-Vesper E7v Hl.-Geist-Vesper E8 Marien-Komplet</p>	<p>E1v Darbringung</p> <p>E4 Kindermord</p> <p>E8 Marientod</p>
F ⁸	<p>F2 Hl.-Kreuz-Komplet F2v Hl.-Geist-Komplet F3v Marienoffizium Varianten (Adventsregeln)</p> <p>F7v Bußsalmen</p>	<p>F7 Briefübergabe an Urias</p>
G ⁸	<p>G3 Litanei G6v Totenoffizium (Rom)</p>	<p>G6v Erweckung des Lazarus</p>
H ⁸		
I ⁸	<p>I5v Suffragien: An die Trinität An Gottvater I6 An den Sohn An den Hl. Geist I6v An das Hl. Angesicht Gebet: Obsecro te</p>	<p>I5v Gottvater mit Sphaira (KB) I6 Christus mit Dornenkrone (KB) Pfingstwunder (KB)</p> <p>I6v Verkündigung an Maria (KB)</p>

Lage	Text	Haupt- und Textbilder
	I8 Gebet: O Intemerata	
K ⁸ K2v	K1 Stabat Mater K1v Interueniat pro nobis K2 An Michael An Johannes d. Täufer An Johannes d. Evangelisten An Petrus u. Paulus K3 An Jakobus An alle Apostel An Stephanus K3v An Laurentius An Christophorus K4 An Sebastian K4v An alle Märtyrer An Nikolaus K5 An Claudius K5v An Antonius An Anna K6 An Magdalena An Katharina K6v An Margarete An Barbara K7v An Apolonia Suffragien-Fürbitten K8 Gebet: Salve sancta caro dei K8v Ablass des Hl. Bonifatius: Domine iesu christe qui hanc sacratissimam carne...	Erzengel Michael (KB) K2v Ölmarter des Ev. Johannes (KB) Hl. Petrus u. Hl. Paulus (KB) K3 Hl. Jakobus als Pilger (KB) Steinigung d. Hl. Stephanus (KB) K3v Rostmarter d. Hl. Laurentius (KB) Hl. Christophorus als Christusträger (KB) K4 Pfeilmarter d. Hl. Sebastian (KB) K4v Hl. Nikolaus und die drei Knaben (KB) K5 Hl. Claudius heilt Kranke (KB) K6 Versuchung d. Hl. Antonius (KB) Hl. Anna unterweist Maria (KB) K6v Erhebung der Hl. Magdalena (KB) Enthauptung der Hl. Katharina (KB) K7 Hl. Margarete mit Drachen (KB) K7v K8v Kreuzigung (KB)
L ⁸	L2 Sieben Gebete des Hl. Gregor: Domine iesu christe adoro te in cruce pendentem L2v Sonntagsgebet Missus est Gabriel L4v Gebet: Te deprecor L5 Horen der Empfängnis L7v Bußpsalmen auf Französisch	L2v Verkündigung an Maria (KB) L4 Beweinung Christi (KB) L7v Gottvater mit Sphaira (KB)
M ⁸	M5 Gebet in französischer Sprache: Sire dieu createur M6v Horloge de la passion in französischer Sprache M8v Gebet in französischer Sprache: Mon createur redempteur et vraye pere Suffragium an den Hl. Rochus Kolophon	

* Kleinbild im Text

UNIKUM DER OKTAV AUSGABE VOM 24. SEPTEMBER 1504

Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 796, alte Inventarnummer: 898

Stundenbuchdruck für den Gebrauch von Rom, Marienoffizium teilweise für den Gebrauch von Paris, in lateinischer Sprache mit einzelnen Texten in Französisch.

Paris, Jean Pichore und Remy de Laistre, 24. September 1504. Datierung im Kolophon.

Almanach: 1497-1520

Druckführeranzeige: *Hore i(n)temerate virginis marie s(e)c(un)d(u)m usu(m) // Romanu(m) totaliter ad longu(m) sine req(ui)re: cum // pluribus or(ati)onibus in gallico et latino.*

Kolophon: *Ces presentes heures a lusage // de Rome furent acheuees. le. Xiiii. // iour de Septe(m)bre. La(n) mil cinq ce(n)s et // quatre Par Jehan pichore: & Remy // de laistre demoura(n)t au lyon noir en // la rue de la herpe devant le beuf cou // ronne.*

124 Blatt Pergament, Kollation: a-p⁸,q⁴, Lagensignaturen (a-q) und Kürzel R zur Angabe des liturgischen Gebrauchs auf dem ersten Blatt jeder Lage.

Oktav: Blattmaß 170 x 109 mm, Satzspiegel mit Bordüren: 140 x 93 mm, Textspiegel: 101 x 60 mm, Abstand zum Falz: 19 mm).

Zierliche gotische Bastarda, Drucktype 94 G, anscheinend die gleiche wie in der Quartausgabe und auch jene, die Simon Vostre 1515 in seinem Stundenbuch für den Gebrauch von Verdun verwendete,⁴⁸⁴ zu 22 Zeilen einspaltig gesetzt, Kalender zu 18 Zeilen in je drei Kolonnen, Almanach in sieben Spalten.

Hierarchischer Initialdekor: Vierzeilige Initiallücke zur Matutin des Marienoffiziums, dreizeilig zu dem Gebet *Mon benoiste dieu*, zweizeilig zu den übrigen Haupttexten.

Bilddekor: Hauptbilder: Druckerzeichen, Aderlaßmann (Pichore), 14 ganzseitige Metallschnitte (120 x 79 mm) in Architekturrahmen aus Pichores Oktavserie, darunter je 7 Platten später in Vostres bzw. Kervers Besitz. Kleinbilder: 20 kleine Metallschnitte im Text (33 x 22 mm) im Stil des Meisters der Apokalypsenrose, kopiert nach einer Kleinbildserie von Vostre.

Referenzen: Ebert 1821 Spalte 774.

⁴⁸⁴ Vgl. Nettekoven, Tenschert, Zöhl (2003, Nr. 102).

Tabellarisches Lagenschema der Oktavausgabe

Lage	Text	Haupt- und Textbilder
a8	a1 Druckführeranzeige: <i>Hore intemerate virginis...</i> Gebet: Jesus soit en ma teste a1v Almanach mit französischen Erläuterungen 1497-1520 a2v Kalender	a1 Druckerzeichen a2 Aderlaßmann (Skelett) a2v-a7v Kalenderbilder a8v Ölmarter des Ev. Johannes
b8	b1 Johannesperikope b1v Lukasperikope b2v Matthäusperikope b3v Markusperikope b5 Passion nach Johannes	b2 Lukas in der Schreibstube (KB*) b2v Matthäus in der Schreibstube (KB) b3v Markus in der Schreibstube (KB) b4v Gefangennahme Christi
c8	c3 Gebet: Obsecro te c5 Gebet: O intemerata c6v Gebet: Stabat Mater c7v Gebet: Interveniat pro nobis c7v Gebet: Missus est Gabriel	c3 Thronende Maria mit Kind (KB) c6v Kreuzigung (KB) c7v Verkündigung an Maria (KB)
d8	d4 Marienoffizium (Paris und Rom) d7 Antiphon nach dem Gebrauch von Rom im weiteren Gebrauch von Rom	d3v Verkündigung an Maria
e8	e6 Marien-Laudes	e6 Heimsuchung
f8	f5 Hl.-Kreuz-Matutin f6 Hl.-Geist-Matutin f7 Marien-Prim	f5 Kreuzigung f6 Pfingstwunder f7 Geburt Christi
g8	g1 Hl.-Kreuz-Prim g1v Hl.-Geist-Prim g2 Marien-Terz g3v Hl.-Kreuz-Terz g4 Hl.-Geist-Terz g4v Marien-Sext g6 Hl.-Kreuz-Sext g6v Hl.-Geist-Sext g7 Marien-Non	g2 Verkündigung an die Hirten g4v Anbetung der Könige g7 Darbringung im Tempel
h8	h1 Hl.-Kreuz-Non Hl.-Geist-Non h1v Marien-Vesper h4v Hl.-Kreuz-Vesper h5 Hl.-Geist-Vesper h5v Marien-Komplet h7v Hl.-Kreuz-Komplet h7v Hl.-Geist-Komplet h8 Gebet: Salve Regina h8v Gebet: Omnipotens sempiterne h8v Gebet: Deus qui illuminas noctem	h1v Kindermord h5v Marientod
i8	i1 Protector in te sperantium i1 Marienoffizium Varianten i3v Gebet: Ave cuius conceptio i4 Gebet: Deus qui nos conceptionis i6v Bußpsalmen	i6v Briefübergabe an Urias
k8	k5v Litanei	
l8	l3 Totenoffizium (Rom)	l3 Erweckung des Lazarus
m8		
n8		
o8	o1v Trinität o2 Gebet: Omnipotens sempiterne	

Lage	Text	Haupt- und Textbilder
	o2 An Gottvater	o2 Gottvater mit Sphaira (KB)
	o2 An den Sohn	o2 Christus mit Dornenkrone (KB)
	o2v An den Heiligen Geist	o2v Pfingstwunder (KB)
	o3 An das Hl. Angesicht	o3 Hl. Veronika (KB)
	o3v An den Erzengel Michael	o3v Erzengel Michael mit Drachen (KB)
	o4 An Johannes d. Täufer	o4 Enthauptung Johannes' d. T. (KB)
	o4v An Johannes d. Evangelisten	o4v Ölmarter Johannes' d. Ev. (KB)
	o5 An Petrus und Paulus	o5 Hl. Petrus und Hl. Paulus (KB)
	o5 An Jakobus	o5 Hl. Jakobus als Pilger (KB)
	o5v An alle Apostel	
	o6 An Stephanus	o5v Steinigung d. Hl. Stephanus (KB)
	o6 An Laurentius	o6v Rostmarter d. Hl. Laurentius (KB)
	o6v An Christophorus	o7v Hl. Christophorus Christusträger (KB)
	o7 An Sebastian	o8 Pfeilmarter d. Hl. Sebastian (KB)
	o7v An alle Märtyrer	
	o8 An Nikolaus	o8v Hl. Nikolaus rettet die drei Knaben (KB)
	o8v An Claudius	o8v Hl. Claudius heilt Kranke (KB)
p8	p1v An Antonius	p1v Versuchung d. Hl. Antonius (KB)
	p2 An Rochus	Julian
	p2v An Anna	p2v Hl. Anna unterweist Maria (KB)
	p3 An Maria Magdalena	p3 Erhebung d. Hl. Magdalena (KB)
	p3v An Katharina	p3v Enthauptung der Hl. Katharina (KB)
	p3v An Margarete	p3v Hl. Margarete mit Drachen (KB)
	p4 An Barbara	p4 Enthauptung d. Hl. Barbara (KB)
	p4v An Apollonia	p4v Hl. Apollonia mit Zahnzange (KB)
	p5 Fürbitten	
	q1 Sieben Gebete d. Hl. Gregor	q1 Gregorsmesse (KB)
q4	q3v Gebet: Mon benoit dieu.	q3v Gottvater mit Sphaira (KB)
	q4v Kolophon	

* Kleinbild im Text

**ANHANG II. PICHORES METALLSCHNITTSERIEN
IN TABELLEN UND LISTEN**

TABELLARISCHE ÜBERSICHT DER BORDÜRENSERIEN AUS PICHORES WERKSTATT

Serie	Druckstockmaße in mm	Buchformat	Position	Bilderzahl	Verlag	Datierung
Apokalypse mit 8 Johannesbildern	52 x 22 22 x 58 78 x 22 bzw. 22 x 20	Oktav	Gesamt Seitenbordüre Bas-de-Page Seitenbordüre Seitenbordüre	54 31 15 4 4	Hardouin	ab ca. 1505
Apokalypse	Einzelbild 54 x 22 Platte: 135 x 22	Oktav	Seitenbordüre	48	Vostre	einige Bilder ab 1505, vollständig ca. 1506
Accidents de l'homme	54 x 22	Oktav	Seitenbordüre	26	Vostre	ab ca. 1512
Accidents de l'homme	73 x 30	Quart	Seitenbordüre	23	Hardouin	ab ca. 1507
Zerstörung Jerusalems	30 x 60	Quart	Bas-de-Page	20	Hardouin	ab ca. 1507
Triumph des Cäsar	47 x 22	Oktav	Seitenbordüre	26	Vostre	ab ca. 1506
Tobias	54 x 22	Oktav	Seitenbordüre	36	Vostre	ab ca. 1512
Judith	54 x 22	Oktav	Seitenbordüre	18	Vostre	ab ca. 1512
Marienwunder	33 x 23	Oktav	Seitenbordüre	24	Vostre	ab ca. 1506
Totentanz	54 x 22	Oktav	Seitenbordüre	66	Kerver	ab ca. 1515

FRAGMENT EINER QUARTSERIE FÜR JEAN PICHORE UND REMY DE LAISTRE, 1504

Verkündigung zur Matutin des Marienoffiziums; 180 x 123 mm, erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), bei Vostre um 1505, kopiert für Vêrard (ab. 1508), dessen Platte Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) verwendeten.

Geburt zur Prim des Marienoffiziums; 200 x 123 mm, Figurengruppe nach Schongauer (Lehrs 5), erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), bei Vostre um 1505, kopiert für Vêrard (ab. 1508), Hardouin (ab 1508), Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) nutzten Vêrards Platte.

Anbetung der Könige zur Sext des Marienoffiziums; 199 x 123 mm, erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), Vostre um 1505, kopiert für Vêrard (ab. 1508), Hardouin (ab 1508), de Brie (ab 1515), Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) nutzten Vêrards Platte.

OKTAVSERIE FÜR JEAN PICHORE UND REMY DE LAISTRE, 1504

Zentauren-Druckerzeichen; 95 x 67 mm, erste Verwendung 24. 9. 1504.

Ölmarter zur Johannesperikope; 122 x 78 mm, Kopie nach Dürers Holzschnittpokalypse (Bartsch 61), erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), ab 21. 4. 1505 bei Kerver, kopiert für Eustace (ca. 1507) und Barbier (1509).

Gefangennahme zur Passionsperikope nach Johannes; 124 x 78 mm, Malchus, eine Soldatengruppe und weitere Details nach Schongauers Kupferstichpassion (Lehrs 20), erste Verwendung 24. 9. 1504, ab ca. 1505 bei Vostre, kopiert für Eustace (ca. 1507) und Barbier (1509).

Verkündigung zur Matutin des Marienoffiziums; 124 x 77 mm, Kopie nach Poyer, Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78), erste Verwendung 24. 9. 1504, ab ca. 1505 bei Vostre, kopiert für Vêrard (1507), Eustace (ca. 1507) und Barbier (1509).

Augustus und die tiburtinische Sibylle, zur Laudes des Marienoffiziums; 110 x 81 mm, erste Verwendung 1504, 5. 4., kein weiteres Vorkommen, kopiert für Barbier (1509).

Heimsuchung zur Laudes des Marienoffiziums; 122 x 76 mm, erste Verwendung 24. 9. 1504, ab 21. 4. 1505 bei Kerver, kopiert für Eustace (ca. 1507).

Geburt zur Prim des Marienoffiziums; 120 x 78 mm, erste Verwendung 24. 9. 1504, ab ca. 1505 bei Vostre, kopiert für Vêrard (1507), Hardouin (um 1506) und Eustace (ca. 1514).

Hirtenverkündigung zur Terz des Marienoffiziums; erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), ab ca. 1505 bei Vostre.

Anbetung der Könige zur Sext des Marienoffiziums; 121 x 78 mm, ein König nach Dürer (Bartsch 79) kopiert, erste Verwendung 24. 9. 1504, ab 21. 4. 1505 bei Kerver, kopiert für Eustace (ca. 1514).

Darbringung im Tempel zur Non des Marienoffiziums; 121 x 78 mm, Details kopiert nach Poyer, Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78), erste Verwendung 24. 9. 1504, ab 21. 4. 1505 bei Kerver, kopiert für Eustace (ca. 1514).

Kindermord zur Vesper des Marienoffiziums; 121 x 78 mm, Figurengruppe nach Dürers Sternenfall, Holzschnittpokalypse (Bartsch 65), erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), ab ca. 1505 bei Vostre, kopiert für Vêrard (1507), Hardouin (Quart, 1510).

Marientod zur Komplet des Marienoffiziums; 120 x 78 mm, Komposition nach Schongauer (Lehrs 16), Rückenfigur nach Schongauers Grablegung (Lehrs 28), erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), ab ca. 1505 bei Vostre, kopiert für Vêrard (1507), Eustace (ca. 1514).

Briefübergabe an Urias zu den Bußsalmen; nach Poyer, sog. Stundenbuch für Heinrich VIII. (New

York, PML, Heineman 8), erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), ab ca. 1505 bei Vostre, kopiert für Vérard (1507), Eustace (ca. 1507).

Erweckung des Lazarus zum Totenoffizium; 122 x 78 mm, Figurenzitate nach Dürer (Bartsch 13), Wolkenmotiv nach Schongauers großer Kreuztragung (Lehrs 9), erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), ab 21. 4. 1505 bei Kerver.

Kreuzigung zu den Heilig-Kreuz-Horen; 122 x 79 mm, Figurenzitate aus Schongauers Großer Kreuztragung u.a. (Lehrs 9, 10 und 14), erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), ab 21. 4. 1505 bei Kerver.

Pfingstwunder zu den Heilig-Geist-Horen; 122 x 77 mm, Figurenzitate nach Dürer (Bartsch 9), erste Verwendung 5. 4. 1503 (1504 n.st.), ab 21. 4. 1505 bei Kerver, kopiert für Eustace (ca. 1507).

OKTAVSERIE FÜR SIMON VOSTRE MIT PLATTEN VON PICHORE UND DE LAISTRE

Leoparden-Druckerzeichen, 124 x 77 mm, erste Verwendung um 1505.

Ölmarter des Johannes zur Johannesperikope; 123 x 77 mm, freie Kopie nach Dürers Holzschnittapokalypse (Bartsch 61), variiert nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Vostre um 1505.

Gefangennahme zur Passionsperikope nach Johannes; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Vostre um 1505.

Verkündigung zur Matutin des Marienoffiziums; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Vostre um 1505.

Augustus mit der tiburtinischen Sibylle zur Laudes des Marienoffiziums; 121 x 79 mm, variiert nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, Augustus nach Schongauer (Lehrs 6), erste Verwendung bei Vostre um 1505.

Geburt zur Prim des Marienoffiziums; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Vostre um 1505.

Hirtenverkündigung zur Terz des Marienoffiziums; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Vostre um 1505.

Anbetung der Könige zur Sext des Marienoffiziums; 124 x 77 mm, Kopie nach Poyer, Stundenbuch der Anne de Bretagne und Maria von England (Lyon, BM, ms. 1558), erste Verwendung um 1506.

Beschneidung zur Non des Marienoffiziums; 125 x 78 mm, Kopie nach Poyer, Stundenbuch der Anne de Bretagne und Maria von England (Lyon, BM, ms. 1558), erste Verwendung um 1506.

Kindermord zur Vesper des Marienoffiziums; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Vostre um 1505.

Mariantod zur Komplet des Marienoffiziums; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Vostre um 1505.

Briefübergabe an Uria zu den Bußpsalmen; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Vostre um 1505.

Hiob auf dem Dung zum Totenoffizium; 119 x 78 mm, wahrscheinlich nach einer Miniatur von Poyer, vgl. LM V, Nr. 28, erste Verwendung um 1506.

Kreuztragung zu den Heilig-Kreuz-Horen; 122 x 78 mm, Kopie nach Schongauer (Lehrs 9), erste Verwendung um 1505.

Lebensbrunnen umgeben von den Aposteln zu den Heilig-Geist-Horen; 125 x 78 mm, nach einer verlorenen Miniatur von Poyer?, erste Verwendung um 1506.

Anna Selbdritt mit Emblemen zum Offizium der Empfängnis; 123 x 79 mm, Variante eines Entwurfs des Meisters der Apokalypsenrose mit einer Maria mit Emblemen für Kerver, erste Verwendung um 1506.

Kleinbilder: Hl. Christophorus, Hl. Marcellus, Bischof von Paris; erste Verwendung um 1512.

OKTAVSERIE FÜR KERVER MIT PLATTEN VON PICHORE UND DE LAISTRE

Ölmarter zur Johannesperikope; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Kerver 1505.

Verkündigung zur Matutin des Marienoffiziums; 122 x 76 mm, erste Verwendung spätestens 23. 6. 1507, wahrscheinlich schon in undatierten Ausgaben um 1506.

Heimsuchung zur Laudes des Marienoffiziums; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Kerver 1505.

Geburt zur Prim des Marienoffiziums; 121 x 75 mm, erste Verwendung 23. 6. 1507, wahrscheinlich schon in undatierten Ausgaben um 1506.

Hirtenverkündigung zur Terz des Marienoffiziums; erste Verwendung 23. 6. 1507.

Anbetung der Könige zur Sext des Marienoffiziums; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Kerver 1505.

Darbringung im Tempel zur Non des Marienoffiziums; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Kerver 1505.

Flucht zur Vesper des Marienoffiziums; Variante der Oktavserie Hardouins um 1506, erste Verwendung 23. 6. 1507, wahrscheinlich schon in undatierten Ausgaben um 1506.

Marienkrönung zur Komplet des Marienoffiziums; erste Verwendung 23. 6. 1507 (in undatierten Ausgaben mit Almanach 1506-1530), Varianten: Vostres Quartserie, Serie für Barbier/Eustace/Vivien (9. 3. 1508, 1509 n.st.) und Serie für Barbier/Le Rouge.

Salbung Davids zu den Bußpsalmen; Kopie nach Poyer, Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78), erste Verwendung 13. 9. 1507.

Erweckung des Lazarus zum Totenoffizium; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Kerver 1505.

Kreuzigung zu den Heilig-Kreuz-Horen; siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Kerver 1505.

Pfingstwunder zu den Heilig-Geist-Horen; Figurenzitate nach Dürer (Bartsch 9), siehe Oktavserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung bei Kerver 1505.

OKTAVSERIE FÜR GILLET UND GERMAIN HARDOUIN

Raub der Deianira als Druckerzeichen; 122 x 78 mm, erste Verwendung 1. 10. 1505.

Engel mit Wappen und Sphaira in der Funktion eines Druckerzeichens; 118 x 78 mm, erste Verwendung um 1510.

Johannes mit Giftbecher zur Johannesperikope; 125x 78 mm, erste Verwendung 1. 10. 1505, kopiert für Vérard (1507).

Gefangennahme zur Passionsperikope des Johannes; 120 x 70 mm, erste Verwendung 1. 10. 1505.

Göttlicher Ratschluß zur Matutin des Marienoffiziums; 120 x 70 mm, erste Verwendung 1. 10. 1505.

Verkündigung zur Matutin des Marienoffiziums; 123 x 77 mm, erste Verwendung um 1506.

Augustus und die tiburtinische Sibylle zur Laudes des Marienoffiziums; 124 x 78 mm, erste Verwendung um 1506, kopiert für Vérard (1507) und Godard (1510).

Geburt zur Prim des Marienoffiziums; 119 x 73 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung um 1506.

Verkündigung an die Hirten zur Terz des Marienoffiziums; 123 x 77 mm, erste Verwendung um 1506, Variante: Vostres Oktavserie (zuerst bei Pichore/de Laistre 5. 4. 1503, 1504 n.st.), kopiert für Vérard (1507).

Anbetung der Könige zur Sext des Marienoffiziums; 122 x 77 mm, erste Verwendung um 1506, kopiert für Vérard (1507).

Darbringung zur Non des Marienoffiziums; 124 x 79 mm, Details nach Poyer, Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78), erste Verwendung um 1506, kopiert für Vérard (1507).

Flucht zur Vesper des Marienoffiziums; 123 x 78 mm, Variante der Oktavserie für Kerver (um 1506), erste Verwendung um 1506.

Marientod zur Komplet des Marienoffiziums; 122 x 77 mm, Variante nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung um 1506.

Uriasbrief zu den Bußpsalmen; 122 x 77 mm, Figurengruppe kopiert nach Poyer, sog. Stundenbuch Heinrichs VIII. (New York, PML, Heineman 8), erste Verwendung um 1506.

Schlacht und Tod des Urias zu den Bußpsalmen; 158 x 111 mm, Variante nach Vostres Serie vom Meister der Apokalypsenrose, erste Verwendung 28. 5. 1508.

Erweckung des Lazarus zum Totenoffizium; 123 x 79 mm, Variante nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung um 1506, kopiert für Vérard (1507).

Gastmahl des Reichen zum Totenoffizium; 121x 76 mm, erste Verwendung 28. 5. 1508.

Kreuzigung zu den Heilig-Kreuz-Horen; 124 x 78 mm, erste Verwendung um 1506, Varianten: Hardouins Quartserie (um 1507-1508), Vostres Quartserie (um 1508).

Pfingstwunder zu den Heilig-Geist-Horen; 123 x 75 mm, Variante nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung um 1506.

Kleinbilder ca. 52 x 32 mm: Hl. Anna als Lehrerin Mariä, Hl. Antonius mit dem Schwein, Hl. Apollonia mit der Zahnzange, Hl. Barbara mit dem Turm, Hl. Barbara mit dem Turm (47 x 38 mm), Hl. Christophorus trägt Christus, Hl. Claudius als Bischof, Johannes der Täufer mit dem Lamm, Enthauptung Johannes' des Täufers, Hl. Katharina, Marter des Hl. Laurentius auf dem Rost, Autorenbild des Evangelisten Lukas, Autorenbild des Evangelisten Markus, Autorenbild des Evangelisten Matthäus, Erzengel Michael als Bezwinger des Satans, Erzengel Michael als Bezwinger des Satans – kleinere Platte, Enthauptung des Apostels Petrus, Hl. Petrus und Hl. Paulus, Marter des Hl. Sebastian, Verkündigung an Maria (43 x 22 mm), Verkündigung an Maria von rechts, Verkündigung an Maria von rechts (80 x 32 mm), Heimsuchung, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Flucht nach Ägypten, Pfingstwunder, Pfingstwunder – größere Platte, Krönung Mariä, Geißelung Christi, Kreuztragung, König David büßend, Hiob auf dem Dung.

QUARTSERIE FÜR SIMON VOSTRE

Johannes mit Giftbecher zur Johannesperikope; 194 x 121 mm, Mantelmotiv nach Schongauer (Kreuzigung, Lehrs 27), erste Verwendung um 1508, Varianten: Hardouins Oktavserie um 1506, Serie für de Brie um 1512, kopiert für Vérard (ab. 1508), dessen Platten Godard (ab 1510) verwendete.

Gefangennahme zur Passionsperikope nach Johannes; 195 x 123 mm, erste Verwendung um 1508, kopiert für Vérard (ab. 1508), dessen Platten Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) verwendeten.

Verkündigung zur Matutin des Marienoffiziums; siehe Fragment einer Quartserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung um 1508.

Heimsuchung zur Laudes des Marienoffiziums; 196 x 123 mm, erste Verwendung um 1508, Variante: Serie für de Brie um 1512, kopiert für Vêrard (ab. 1508), dessen Platten Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) verwendeten.

Geburt zur Prim des Marienoffiziums; siehe Fragment einer Quartserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung um 1508.

Hirtenverkündigung zur Terz des Marienoffiziums; 196 x 123 mm, erste Verwendung um 1508, Varianten: Kervers Serie um 1506, Barbiers Kleinoktavserie vom 22. 8. 1509, kopiert für Vêrard (ab. 1508), dessen Platten Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) verwendeten.

Anbetung der Könige zur Sext des Marienoffiziums; siehe Fragment einer Quartserie für Pichore und de Laistre, 1504, erste Verwendung um 1508.

Darbringung im Tempel zur Non des Marienoffiziums; 194 x 123 mm, Details nach Poyer, Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78), erste Verwendung um 1508, Varianten: Kervers Serie (zuerst bei Pichore/de Laistre 24. 9.) 1504), Hardouins Oktavserie um 1506, Eustaces Serie (9. 3. 1508, 1509 n.st.), kopiert für Vêrard (ab 1508), dessen Platten Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) verwendeten.

Flucht nach Ägypten zur Vesper des Marienoffiziums; 198 x 123 mm, erste Verwendung um 1508, Varianten: Kervers Serie um 1506, Hardouins Oktavserie um 1506, Eustaces Serie vom 9. 3. 1508, 1509 n.st., Serie für de Brie um 1512, Godards Oktavserie um 1517, kopiert für Vêrard (ab 1508).

Marienkrönung zur Komplet des Marienoffiziums; 195 x 123 mm, erste Verwendung um 1508, Varianten: Kervers Serie vom 23. 6. 1507, Eustaces Serie vom 9. 3. 1508, 1509 n.st. und Barbiers Kleinoktavserie vom 22. 8. 1509, kopiert für Vêrard (ab 1508), dessen Platten Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) verwendeten.

Thronender David mit Harfe zu den Bußpsalmen; 195 x 123 mm, erste Verwendung um 1508, kopiert für Vêrard (ab 1508), dessen Platten Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) verwendeten.

Erweckung des Lazarus zum Totenoffizium; 196 x 123 mm, Kopie nach Poyer, Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78), erste Verwendung um 1508, kopiert für Vêrard (ab 1508), dessen Platten Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) verwendeten.

Kreuzigung zu den Heilig-Kreuz-Horen; 194 x 123 mm, erste Verwendung um 1508, Varianten: Hardouins Oktavserie um 1506, Hardouins Quartserie um 1506, Eustaces Serie von 9. 3. 1508, 1509 n.st., de Bries Kleinoktavserie um 1515-1516, kopiert für Vêrard (ab 1508), dessen Platten Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) verwendeten.

Pfingstwunder zu den Heilig-Geist-Horen; 197 x 123 mm, erste Verwendung um 1508, kopiert für Vêrard (ab 1508), dessen Platten Godard (ab 1510) und de Brie (ab 1515) verwendeten.

QUARTSERIE FÜR GILLET UND GERMAIN HARDOUIN

Johannesmartyrium zur Johannesperikope; 193 x 123 mm, frei nach Dürer, Holzschnittapokalypse (Bartsch 61), Varianten: Kervers Oktavserie (5. 4. 1503, 1504 n.st.), Vostres Oktavserie um 1505), Eustaces Serie (3. 1. 1508, 1509 n.st.).

Sturz der Soldaten und Gefangennahme zur Passionsperikope nach Johannes; 199 x 125 mm, nach Poyer, sog. Stundenbuch Heinrichs VIII. (New York, PML, Heineman 8), Hintergrundszene nach Dürer (Bartsch 6).

Verkündigung zur Matutin des Marienoffiziums; 198 x 122 mm, Kopie nach Vostres Quartserie (zuerst bei Pichore/de Laistre 5. 4. 1503, 1504 n.st.).

Begegnung an der Goldenen Pforte zur Laudes des Marienoffiziums; 199 x 120mm.

Geburt zur Prim des Marienoffiziums; 192 x 122 mm, Kopie nach Vostres Oktavserie (Pichore/de Laistre 24. 9. 1504).

Anbetung der Könige zur Sext des Marienoffiziums; 196 x 118 mm, kniender König nach Dürer (Bartsch 87).

Kindermord zur Non des Marienoffiziums; 195 x 120 mm, Kopie nach Vostres Oktavserie (zuerst bei Pichore/de Laistre 5. 4. 1503, 1504 n.st.).

Bathseba im Bade zu den Bußsalmen; 198 x 120 mm, vgl. Colombe, Stundenbuch des Louis de Laval (Paris, BN. lat. 920) und Liboron-Stundenbuch LM V, 23.

Kreuzigung zu den Heilig-Kreuz-Horen; 199 x 118 mm, Varianten: Hardouins Oktavserie um 1506, Vostres Quartserie um 1508 und Bries Serie um 1512.

Geißelung zu verschiedenen Texten; 160 x 110 mm, frei nach Schongauer (Lehrs 22), Dürer, Große Passion (Bartsch 8) und Albertina-Passion (Meder 109).

Maria mit Emblemen zu den Empfängnis-Horen; 159x 111 mm, Kopie nach Kervers Serie vom Meister der Apokalypsenrose, 1498, Variante: Anna Selbdritt mit Emblemen, Vostres Quartserie um 1508.

OKTAVSERIE FÜR GUILLAUME EUSTACE

Zentauren-Druckerzeichen, 91 x 62 mm, Kopie nach dem Zeichen von Pichore und de Laistre, erste Verwendung 13. 8. 1507.

Ölmarter des Johannes zur Johannesperikope; 121 x 76 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.), Variante: Vostres Oktavserie um 1505.

Gefangennahme Christi zur Passionsperikope nach Johannes; 119 x 76, Variante nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.), weitere Varianten: Hardouins Oktavserie um 1506, Barbiers Kleinoktavserie 22. 8. 1509.

Verkündigung zur Matutin des Marienoffiziums; 122 x 77 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.).

Augustus mit der tiburtinischen Sibylle zur Laudes des Marienoffiziums; 120 x 77 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.), Varianten: Vostres Oktavserie um 1505, Barbiers Kleinoktavserie 22. 8. 1509.

Geburt Christi zur Prim des Marienoffiziums; 121 x 76 mm, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.).

Hirtenverkündigung zur Terz des Marienoffiziums; 120 x 76 mm, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.), Varianten: Vostres Oktavserie um 1505, Hardouins Oktavserie um 1506.

Anbetung der Könige zur Sext des Marienoffiziums; 123 x 77 mm, Variante nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.), weitere Varianten: Hardouins Oktavserie um 1506, Barbiers Kleinoktavserie 22. 8. 1509, fast identisch.

Darbringung zur Non des Marienoffiziums; 121 x 76 mm, Variante nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.), weitere Varianten: Hardouins Oktavserie um 1506, Barbiers Kleinoktavserie 22. 8. 1509, fast identisch.

Flucht nach Ägypten zur Vesper des Marienoffiziums; 120 x 76 mm, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.), Varianten: Kervers Serie um 1506, Hardouins Oktavserie um 1506, Vostres Quartserie um 1508, Serie für de Brie um 1506, Godards Oktavserie um 1517.

Marienkrönung zur Komplet des Marienoffiziums; 122 x 78 mm, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.), Variante: Kervers Serie (23. 6. 1507), Vostres Quartserie um 1508.

Briefübergabe an Urias zu den Bußpsalmen; 119 x 75 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.).

Erweckung des Lazarus zum Totenoffizium; 119 x 75 mm, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.), Variante: Vostres Quartserie um 1508.

Kreuzigung zu den Heilig-Kreuz-Horen; 119 x 75 mm, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.), Varianten: Hardouins Quartserie um 1506-1507, Hardouins Oktavserie um 1507-1508, Vostres Quartserie um 1508.

Pfingstwunder zu den Heilig-Geist-Horen; 119 x 75 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.).

Trinität zu den Suffragien, 120 x 75 mm, erste Verwendung 9. 3. 1508 (1509 n.st.).

Zweite Lieferung:

Ölmarter des Johannes zur Johannesperikope; 121 x 77 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung, Jean de la Roche für Eustace 1514 (Bohatta 960).

Gefangennahme Christi zur Passionsperikope; 116 x 76 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504

Wurzel Jesse zur Matutin des Marienoffiziums; 120 x 81 mm, Kopie nach dem Meister der Apokalypsenrose für Vostre (22. 8. 1498), erste Verwendung 1513, Couteau für Eustace (Bohatta 949/950), weiteres Vorkommen: Vivien, 3. 1. 1515, 1516 n.st..

Göttlicher Ratschluß zur Matutin des Marienoffiziums; 120 x 81 mm, Kopie nach Hardouins Oktavserie, erste Verwendung 1514, Jean de la Roche für Eustace (Bohatta 960), weiteres Vorkommen: Hardouin, 1526-1541 (Bohatta 1109) Vivien, 3. 1. 1515, 1516 n.st..

Verkündigung, zur Matutin des Marienoffiziums; 120 x 79 mm, Kopie nach Hardouins Oktavserie, erste Verwendung 1514, Jean de la Roche für Eustace (Bohatta 960).

Heimsuchung zur Laudes des Marienoffiziums; 121 x 77 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 1514, Jean de la Roche für Eustace (Bohatta 960).

Geburt Christi zur Prim des Marienoffiziums; 120 x 80 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 1514, Jean de la Roche für Eustace (Bohatta 960).

Anbetung der Könige zur Sext des Marienoffiziums; 120 x 80 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 1514, Jean de la Roche für Eustace (Bohatta 960).

Darbringung im Tempel, zur Non des Marienoffiziums; 120 x 80 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 1514, Jean de la Roche für Eustace (Bohatta 960).

Marientod zur Vesper des Marienoffiziums; 120 x 80 mm, Kopie nach der Oktavserie für Pichore und de Laistre von 1504, erste Verwendung 1514, Jean de la Roche für Eustace (Bohatta 960).

Bathseba im Bade zu den Bußpsalmen; 119 x 77 mm, erste Verwendung 1513, Couteau für Eustace (Bohatta 949/950), Hardouin mit Almanach 1526-41 (Bohatta 1109), Pigouchet für Gauche Preta mit Almanach 1510-1530 (Bohatta 77), Vivien, 3. 1. 1515, 1516 n.st..

Schlacht und Tod des Urias zu den Bußpsalmen; 120 x 80 mm, Variante nach Hardouins Oktavserie, erste Verwendung 1514, Jean de la Roche für Eustace (Bohatta 960).

Erweckung des Lazarus zum Totenoffizium; 120 x 80 mm, erste Verwendung 1514, Jean de la Roche für Eustace (Bohatta 960).

Thronende Maria mit Kind sowie einem Stifter und einem Einhorn zum Totenoffizium; erste Verwendung 1505 als Druckermarke von Guillaume Anabat.

Arma Christi zum Gebet des Hl. Gregor; erste Verwendung 1514, Jean de la Roche für Eustace (Bohatta 960).

KLEINE HALBFIGURENSERIE, WAHRSCHEINLICH FÜR EUSTACE

Erste Verwendung der gesamten Serie 13. April 1507, Maße durchschnittlich ca. 50 x 35 mm.

Johannes auf Patmos zur Johannesperikope.

Verkündigung an Maria zur Matutin des Marienoffiziums.

Heimsuchung zur Laudes des Marienoffiziums.

Geburt Christi zur Prim des Marienoffiziums.

Hirtenverkündigung zur Terz des Marienoffiziums.

Anbetung der Könige zur Sext des Marienoffiziums.

Darbringung im Tempel zur Non des Marienoffiziums.

Flucht nach Ägypten zur Vesper des Marienoffiziums.

Marienkrönung zur Komplet des Marienoffiziums.

Dauids Buße zu den Bußpsalmen.

Hiob auf dem Dung zum Totenoffizium.

Kreuztragung zu den Heilig-Kreuz-Horen.

Pfingstwunder zu den Heilig-Geist-Horen.

Trinität zu den Suffragien.

DIE BILDERREICHE DUODEZSERIE FÜR BARBIER UND LE ROUGE

Erste Verwendung in der Ausgabe von Barbier für Le Rouge vom 22.8.1509. (Monceaux, 1896, Bd. II, Additions, No 53 bis; Nettekoven/Tenschert/Zöhl, 2003, Nr. 85). Maße durchschnittlich ca. 82 x 56 mm, Kleinbilder ca. 60 x 45 mm.

Kalenderfolge zu den Lebensaltern

Januar: Spielende Kinder und Sternzeichen Wassermann.

Februar: Lehrer mit einem guten und einem schlechten Schüler und Sternzeichen Fische.

März: Jäger mit Hunden und Sternzeichen Widder.

April: Paar mit zwei Begleiterinnen im Wald und Sternzeichen Stier.

Mai: Reiter im Wald und Sternzeichen Zwillinge.

Juni: Hochzeit und Sternzeichen Krebs.

Juli: Paar mit Kindern und Sternzeichen Löwe.

August: Bauer zahlt den Zehnten und Sternzeichen Jungfrau.

September: Bettler verläßt ein Haus und Sternzeichen Waage.

Oktober: Tafelnde Familie und Sternzeichen Skorpion.

November: Arzt mit Uringlas stellt die todbringende Krankheit fest und Sternzeichen Schütze.

Dezember: Sterbebett und Sternzeichen Steinbock.

Perikopen

Johannes auf Patmos zur Johannesperikope; Kopie nach Poyer, Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78).

Lukasmadonna zur Lukasperikope; Kopie nach Poyer, Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78).

Matthäus mit Engel zur Matthäusperikope; Kopie nach Poyer, Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78), Variante der pichoresken Kleinbildserie für Hardouin.

Markus mit dem Löwen zur Johannesperikope; nach Poyer, Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78), Variante der pichoresken Kleinbildserie für Hardouin um 1506.

Gefangennahme zur Passion nach Johannes; Variante der Quartserie für Vostre um 1508.

Marienoffizium

Verkündigung zur Matutin; scheint in dieser Serie zu fehlen und wird in der Ausgabe vom 22.8.1509 durch einen signierten Metallschnitt des Meisters VN ersetzt.

Augustus und die tiburtinische Sibylle zur Laudes; Varianten: Oktavserie für Pichore/de Laistre von 1504, Vostres Oktavserie um 1505.

Geburt zur Prim, Variante: Kervers Oktavserie 23. 6. 1507.

Hirtenverkündigung zur Terz; Varianten: Kervers Oktavserie 23. 6. 1507, Vostres Quartserie (1508-09).

Anbetung der Könige zur Sext; fast identische Variante: Serie für Eustace/Barbier/Vivien 9. 3. 1508, 1509 n.st..

Darbringung zur Non; Varianten: Serie für Eustace/Barbier/Vivien 9. 3. 1508, 1509 n.st., Vostres Oktavserie (zuerst in Pichore/de Laistre 24. 9. 1504), Hardouins Oktavserie um 1506.

Kindermord zur Vesper; reduzierte Variante nach Vostres Oktavserie (zuerst in Pichore/de Laistre 5. 4. 1503, 1504 n.st.).

Marienkrönung zur Komplet; Varianten: Kervers Oktavserie 23. 6. 1507, Vostres Quartserie (1508-09).

Heilig-Kreuz-Horen

Gefangennahme zur Matutin und zur Passion nach Johannes; Kopie nach Vostres Oktavserie (zuerst in Pichore/de Laistre 5. 4. 1503, 1504 n.st.), Variante: Serie für Eustace/Barbier/Vivien 9. 3. 1508 (1509 n.st.).

Christus vor Pilatus zur Prim.

Geißelung zur Terz.

Kreuztragung zur Sext.

Kreuzigung zur Non.

Kreuzabnahme zur Vesper.

Grablegung zur Komplet.

Bildfolge zu den Heilig-Geist-Horen

Christus in der Vorhölle zur Matutin.

Auferstehung zur Prim.

Christus erscheint Maria zur Terz.

Noli me tangere zur Sext.

Gastmahl in Emmaus zur Non.

Der ungläubige Thomas zur Vesper.

Pfingstwunder zur Komplet.

Horen der Empfängnis

Maria mit Emblemen zur Matutin; Kopie nach Kervers Serie vom Meister der Apokalypsenrose.

Bußpsalmen

David und Bathseba zum ersten Bußpsalm (Psalm 6).

Schlacht des Urias zum zweiten Bußpsalm (Psalm 31).

David und Nathan zum dritten Bußpsalm (Psalm 37).

David wählt die Plagen zum vierten Bußpsalm (Psalm 50).

David opfert ein Lamm zum fünften Bußpsalm (Psalm 101).

David mit Bathseba und Salomon zum sechsten Bußpsalm (Psalm 129).

David überreicht Salomon die Insignien zum siebten Bußpsalm (Psalm 142).

Totenoffizium

Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten in der Regel als Doppelbild zur Vesper: **Drei Tote** und **Drei Lebende**.

Vertreibung aus dem Paradies zur ersten Lesung.

Adam und Eva in der irdischen Welt zur zweiten Lesung.

Adam betet zu Gott zur dritten Lesung.

Totenmesse des Raymund Diocres zur vierten Lesung.

Geburt und Tod zur fünften Lesung.

Purgatorium mit Trinitätsvision zur sechsten Lesung.

Totenbett mit Priestern und Teufeln zur siebten Lesung.

Hiob auf dem Dung zur achten Lesung.

Welt, Leib und Dämonia am Kindbett zur neunten Lesung.

Kleinbilder: Hl. Anna als Lehrerin Mariä, Versuchung des Hl. Antonius, Enthauptung der Hl. Barbara, Pfeilmarter des Hl. Christophorus, Hl. Claudius erweckt einen Toten, Hl. Jakobus, Giftwunder Johannes des Evangelisten, Enthauptung Johannes des Täufers, Marter des Hl. Laurentius auf dem Rost, Verklärung der Hl. Maria Magdalena, Hl. Margarethe entsteigt dem Leib des Drachen, Hl. Michael als Bezwinger des Satans, Hl. Nikolaus mit den drei Jünglingen, Verhaftung des Hl. Petrus, Pfeilmarter des Hl. Sebastian, Steinigung des Hl. Stephanus.

ANHANG III. HANDSCHRIFTENLISTE

Die folgende Liste umfaßt Handschriften, deren Miniaturen in dieser Studie Jean Pichore und Mitarbeitern seines Stils oder dem Meister von Petrarcas Triumphen und dem Meister von Martainville 183 zugeschrieben werden. Neben den im Text erwähnten Kodizes enthält die Liste weitere Handschriften dieser Gruppe, ohne jedoch einen vollständigen Katalog des erhaltenen Œuvres bieten zu können.

Die Handschriften sind nach Sammlungen in der alphabetischen Reihenfolge der Ortsnamen aufgeführt. Innerhalb der Sammlungen sind die Kodizes nach Signaturen aufsteigend sortiert. Die Einträge beginnen mit dem Namen bzw. der Bezeichnung der Handschrift und der Signatur. Die kodikologischen Beschreibungen sind zugunsten eines schnellen Überblicks sehr knapp gehalten und umfassen nur den Texttyp oder bei liturgischen Texten soweit bekannt den regionalen Gebrauch, Blattzahl und Material, Blattmaße, Textspiegelmaße, Schriftart, Zeilenzahl im Text und Anzahl der Miniaturen. Darauf folgt die hier vertretene Zuschreibung der Miniaturen, der gegebenenfalls im Druck erschienene Zuschreibungen von anderen Autoren hinzugefügt sind. Soweit eingrenzbar oder publiziert sind anschließend Datierungen sowie Hinweise auf den Auftraggeber oder den ersten Besitzer der Handschrift angegeben. Die Referenzen bieten meist nur eine Auswahl aus der vorhandenen Literatur und enthalten neben gedruckten Publikationen auch im Internet verfügbare Katalogbeschreibungen und Bilddatenbanken.

Abtshausen, Herzogliches Haus Württemberg

Stundenbuch der Maria Stuart, ohne Signatur, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 154 Blatt Pergament, 48 x 32 mm, Textspiegel 35 x 21 mm, Antiqua zu 21 Zeilen; 14 ganzseitige Miniaturen von Jean Pichore oder dem Meister von Petrarcas Triumphen (nach König eher Meister von Petrarcas Triumphen), König zufolge um 1510-1515 wahrscheinlich für Anne de Bretagne oder Claude de France entstanden.

Lit.: König (1988).

Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh

Stundenbuch mit Initialen E S L V, ms. 299, Marienoffizium für den Gebrauch von Paris, 310 Blatt Pergament, 170 x 119 mm, Bastarda zu 18 Zeilen, 20 Miniaturen vom Meister von Martainville 183.

Lit.: Jozef De Coo: Muzeum Mayer van den Bergh, Catalogus I. Schilderijen, Handschriften, Tekeningen. Antwerpen 1966. S. 165.

Baltimore, Walters Art Museum

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, W. 294, 92 Blatt Pergament, 255 x 165 mm, Textspiegel 246 x 157 mm, Bastarda zu 24 Zeilen, 18 Miniaturen vom Meister von Martainville 183 und einem Mitarbeiter.

Lit.: De Ricci/Wilson (1935, Bd. I, Nr. 299), Wieck (1988, Nr. 66, Abb. 62), Randall (II, 1992, Nr. 197, Abb. 345 und 346).

Stundenbuch des Florimond Robertet, W. 452, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 155 Blatt Pergament, 175 x 108 mm, Textspiegel 128 x 62 mm, Antiqua zu 22 Zeilen, 19 ganzseitige und 3 kleine Miniaturen von Jean Pichore und Mitarbeitern (nach Wieck und Randall Meister von Morgan 85), um 1510 für Florimont de Robertet (1457-1527) mit dessen Wappen.

Lit.: De Ricci/Wilson (1935, Bd. I, Nr. 338), Wieck (1988, S. 132, Nr. 72. 125 und 126, Abb), Randall (II, 1992, Nr. 208, Abb. 368-372, Taf. XXIIC).

Lallemant-Stundenbuch, Fragment, W. 459, Marienoffizium für den Gebrauch von Bourges (weitere Fragmente in London, British Library, Add. 39641 und Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cutting fr. 7, der verlorene Kalender mit Miniaturen vom Meister des Lallemant-Boethius und Jean Pichore

befand sich zuletzt in Paris, Slg. Rohan-Chabot und ist nur in Schwarz-Weiß-Fotografien bekannt, der Teil mit Perikopen und Marienoffizium befand sich zuletzt ebenfalls in Paris, Firmin-Didot, 1884, lot. 24), 33 Blatt Pergament, 205 x 120 mm, Textspiegel 112 x 66 mm, Bastarda zu 28 Zeilen, 1 ganzseitige Miniatur von Jean Pichore: Maria betend vor gekreuzigtem Christus, entstanden um 1497/98 für Jean Lallemand d. Ä., begonnen in Bourges, vollendet in Tours.

Lit.: De Ricci/Wilson (1935, Bd. I, Nr. 361), Chenu (1939, 1946, 1953), Randall (II, 1992, Nr. 206, Abb. 366), Hofmann (2004).

Graduale, Sommerteil eines Temporale Romanum, W. 460, (weitere Bände in Berlin, Staatsbibliothek, Lat. Fol. 830, Claremont, Denison Library, Perkins 4 und Harvard, Houghton Library, ms. lat 186), 183 Blatt Pergament, 630 x 450 mm, Textspiegel ca. 445 x 295 mm, Textura zu 5 Zeilen, dazu Noten, 26 Bildinitialen von Jean Pichore und seiner Werkstatt (nach Randall Meister von Morgan 85).

Lit.: De Ricci/Wilson (1935, Bd. I, Nr. 153), Randall (II, 1992, Nr. 201, Abb. 356, 357, 395, Taf. XXIIb).

Einzelblatt aus einem Stundenbuch, W. 468, 114 x 83 mm, aufgeklebt und gerahmt, ganzseitige Miniatur mit einer Geißelung von Jean Pichore (nach Randall von einem Nachfolger des Meisters von Petrarca's Triumphen).

Lit.: De Ricci/Wilson (1935, Bd. I, Nr. 336), Randall (II, 1992, Nr. 202, Abb. 358).

Basel, Erasmushaus, Antiquariat Timor Yüksel

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, 80 Blatt Pergament, 169 x 112 mm, Textspiegel ca. 113 x 70 mm, Gotico-Antiqua zu 22 Zeilen, 35 Miniaturen, davon 6 ganzseitig, 24 Kalenderbilder von Jean Pichore, nahe dem Stil des Meisters von Petrarca's Triumphen.

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

Graduale Romanum für die Heiligenfeste des Kirchenjahres, Lat. Fol. 830, (weitere Bände in Baltimore, Walters Art Museum, W. 460, Claremont, Denison Library, Perkins 4 und Harvard, Houghton Library, ms. lat 186), 243 Blatt Pergament, 630 x 440 mm, Textspiegel ca. 445 x 295 mm, Textura zu 5 Zeilen, 24 Bildinitialen von Jean Pichore und seiner Werkstatt.

Lit.: Schöne Handschriften aus dem Besitz der Preußischen Staatsbibliothek. Berlin 1931, Nr. 70, Glanz alter Buchkunst. Ausstellungskatalog. Berlin, Staatsbibliothek 1988, Nr. 106. Randall (II, 1992 zu W. 460, Kat. 201).

Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Drei ausgeschnittene Kalenderbilder aus einem Stundenbuch, Inv. Nrn. 10596, 10597, 10598, Miniaturen vom Meister von Petrarca's Triumphen, ausgeschnitten und aufgeklebt: Februar, Mai, Juni, ca. 36 x 92 mm.

Lit.: Wescher (1931, S.155).

Drei Einzelblätter aus einem Stundenbuch, Inv. Nrn. 1750, 1751, 1752, ganzseitige Miniaturen ohne Text von einem Werkstattmitarbeiter oder Nachfolger Jean Pichores: Geburt Christi (122 x 90 mm), Grablegung (160 x 104 mm), Jünger der Himmelfahrt (167 x 102 mm).

Lit.: Wescher (1931, S. 169).

Bonifaz VIII.: Liber sextus decretalium, Inv. Nr. 78 C 9, Slg. Hamilton 111, 144 Blatt Pergament, 211 x 147 mm, 1 Miniatur von Jean Pichore, vor 1510 für Georges d'Amboise (Wappen).

Lit.: Wescher (1931, S. 155).

Cambridge, Fitzwilliam Museum

Einzelblatt aus dem Lallemand-Stundenbuch, Marlay cutting, fr. 7, (weitere Fragmente in London, British Library, Add. 39641 und Baltimore, Walters Art Museum, W.459, der verlorene Kalender mit Miniaturen vom Meister des Lallemand-Boethius und Jean Pichore befand sich zuletzt in Paris, Slg. Rohan-Chabot und ist nur in Schwarz-Weiß-Fotografien bekannt, der Teil mit Perikopen und Marienoffizium befand sich zuletzt ebenfalls in Paris, Firmin-Didot, 1884, lot. 24), eine ganzseitige Miniatur von Jean

Pichore: Pietà, entstanden um 1497/98 für Jean Lallemand d. Ä., begonnen in Bourges, vollendet in Tours.
Lit.: Chenu (1939, 1946, 1953), Wormald/Giles (1982, S. 89), Hofmann (2004).

Einzelblatt aus einem Stundenbuch (zuletzt London, Sam Fogg, Kat. 1996), Marlay cutting, fr. 8c, ganzseitige Miniatur in Jean Pichores Stil, vielleicht von ihm selbst: Johannes auf Patmos, kopiert nach Poyers Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78).

Lit.: Wormald/Giles (1982, S. 90), Avril/Reynaud (1993, Nr. 169, S. 310), Hofmann (2004).

Einzelblatt aus einem Stundenbuch (zuletzt London, Sam Fogg, Kat. 1996), Marlay cutting, fr. 8d, ganzseitige Miniatur in Jean Pichores Stil: Anbetung der Könige, kopiert nach Poyers Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78).

Lit.: Wormald/Giles (1982, S. 90), Avril/Reynaud (1993, Nr. 169, S. 310), Hofmann (2004).

Einzelblatt aus einem Stundenbuch (zuletzt London, Sam Fogg, Kat. 1996), Marlay cutting, fr. 9a, ganzseitige Miniatur in Jean Pichores Stil, vielleicht von ihm selbst: Heimsuchung, kopiert nach Poyers Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78).

Lit.: Wormald/Giles (1982, S. 90), Avril/Reynaud (1993, Nr. 169, S. 310), Hofmann (2004).

Cambridge, Massachusetts, Houghton Library

Graduale, Sanctuale Romanum, ms. lat 186, (weitere Bände in Baltimore, Walters Art Museum, W. 460, Berlin, Staatsbibliothek, Lat. Fol. 830 und Claremont, Denison Library, Perkins 4), 202 Blatt Pergament, 632 x 455 mm, 10 historisierte Initialen von Jean Pichore und seiner Werkstatt (nach Wieck Meister von Morgan 85).

Lit.: Wieck (1983, Nr. 18. Abb. Fol. 101v), <http://lms01.harvard.edu>.

Chantilly, Musée Condé

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, ms. 72, 71 Blatt Pergament, 210 x 137 mm, Bastarda zu 38 Zeilen, 16 ganzseitige Miniaturen vom Meister von Martainville 183 (nach Delaunay Meister von Petrarca's Triumphen), zahlreiche Bordürenzyklen.

Lit.: Chantilly, Le Cabinet des Livres, Manuscrits I, Paris 1900, S. 77-78, Meurgey (1930, S. 165-166, Taf. CX-CXI), König (1978, S. 206), Delaunay (in: Chantilly, Musée Condé: L'Art du Manuscrit de la Renaissance, 2001, Nr. 3).

Stundenbuch des Morin d'Arfeuille, ms. 79, Marienoffizium für den Gebrauch von Limoges, 142 Blatt Pergament, 48 Miniaturen vom Meister von Martainville 183 und dem Meister des Robert Gaguin.

Lit.: Chantilly, Le Cabinet des Livres, Manuscrits I, Paris 1900, S. 86-87, Meurgey (1930, S. 150-151, Taf. CIII), Pächt/Thoss (1977, Fig. 57), König (1978, S. 201 ff. Abb. 29-33).

Portraits des rois de France et des comtes et comtesses de Dammartin, ms. 866, 98 Blatt Pergament, 260 x 190 mm, Miniaturen vom Meister von Petrarca's Triumphen (nach Stirnemann Jean Pichore), datierbar zwischen dem 23.3.1502 und dem Ende des Jahres 1503 für Jean de Chabannes, comte de Dammartin (1462-1503).

Lit.: P.-J. Moreau : Les anciens comtes de Dammartin d'après un manuscrit du XVI^e siècle. In: Bulletin d'information de la Société d'histoire et d'archéologie de la Goële, I, 1968, S. 19-22, Stirnemann (in: Chantilly, Musée Condé, L'Art du Manuscrit de la Renaissance, 2001, Nr. 4).

Claremont, Kalifornien, Claremont College, Denison Library

Graduale, Sanctuale Romanum, von Gründonnerstag bis zur Pfingstvigil, ms. Perkins 4, (weitere Bände in Baltimore, Walters Art Museum, W. 460, Berlin Staatsbibliothek, Lat. Fol. 830 und Harvard, Houghton Library, ms. lat 186), 1+151 Blatt Pergament, 628 x 450 mm, Textspiegel: 432 x 285 mm, Textura zu 5 Zeilen, dazu Noten, 9 große Bildinitialen von Jean Pichore und seiner Werkstatt.

Lit.: C.W. Dutschke, R.H. Rouse, Medieval and Renaissance Manuscripts in California Libraries. I: Medieval and Renaissance Manuscripts in the Claremont Libraries, Berkeley, Los Angeles et London 1986, S. 96-97, Abb. 43, Randall (II, 1992 zu W. 460, Kat. 201).

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, ms. 74 G 22, 210 Blatt Pergament, 111 x 71 mm, Textspiegel 65 x 40 mm, Bastarda zu 18 Zeilen, 14 ganzseitige und 28 kleinere miniaturen in Jean Pichores Stil (vgl. Gent, Universitätsbibliothek, ms. 234)

Lit.: Édith Brayer und Anne S. Korteweg: Catalogue of French-language medieval manuscripts in the Koninklijke Bibliotheek and Meermann-Westreenianum Museum. Den Haag 1954-1956. Microfiche mit einem gedruckten Führer und Einleitung von A.S. Korteweg. Amsterdam 2003, Korteweg (2002, S. 9, 178, 180, 199-201, 214, Nr. 90, Abb. 147 und 171) Internet: <http://www.kb.nl/kb/manuscripts>.

Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek

Boccaccio, Des cas des nobles hommes et femmes, in der Übersetzung von Laurent de Premierfait, Mscr. Dresd. Oc. 75 und 76 (2. und 3. Band der Handschrift, weitere Bände in Paris Bibliothèque nationale, fr. 128 und fr. 20086) Mscr. Dresd. Oc. 75 (92 Blatt Pergament 502 x 342 mm, 1 ganzseitige Miniatur) enthält die Bücher II und II des Textes, Mscr. Dresd. Oc. 76 (94 Blatt Pergament ca. 502 x 342 mm, 1 ganzseitige Miniatur) enthält die Bücher IV und V, Textspiegel 365 x 220 mm, zweispaltige Bastarda zu 45 Zeilen.

Lit.: Katalog der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Band II, S. 134-136. Leipzig 1906 Korrigierte Neuauflage Leipzig 1982.

Écouen, Musée de la Renaissance

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, ms. E. cl. 1251, 100 Blatt Pergament, 176 x 113 mm, Textspiegel 116 x 51 mm, Bastarda zu 27 Zeilen, 18 ganzseitige Miniaturen vom Meister von Martainville 183, dem Meister der Chronique scandaleuse, dem Meister des Robert Gaguin u.a., zahlreiche Bordürenzyklen.

Lit.: Delaunay, (1993).

Eton College Library

Stundenbuch, ms. 267. Miniaturen in Jean Pichores Stil.

Lit.: Paul Quarrie, Treasures of Eton College Library, New York, 1990, König (1978, S. 269).

Gent, Universitätsbibliothek

Petau-Stundenbuch, Hs. 234, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 110 Blatt Pergament, Bastarda zu 30 Zeilen, 6 ganzseitige Miniaturen ohne Text, 16 große Miniaturen und 24 Kalenderminiaturen von Jean Pichore und einem Mitarbeiter.

Lit.: Bergmans, Paul: Les Heures de Petau, Notice historique et descriptive. In: Handelingen der Maatschappij van Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent XI, 1911, S. 1-33), Acker (1957/58), Pächt/Thoss (1977, S. 65, Fig. 39, 40, 41 zu cod. 1927), König (1994, S. 79, Abb. 15).

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek

Stundenbuch des Christoph von Baden, Codex Durlach 1, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 112 Blatt Pergament, 146 x 103 mm, Textspiegel 92 x 57 mm, Bastarda zu 28 Zeilen, 41 Miniaturen von Jean Pichore oder dem Meister von Petrarca's Triumphen, nach König 1491 (aufgrund einer Markierung in der Almanachtabelle), für den Markgraphen Christoph I. von Baden.

Lit.: Beer (1965, S. 62-63), König (1978).

Köln, Privatbesitz

Psalterstundenbuch des Kanonikers de la Bourdinière Boylesve, Marienoffizium für den Gebrauch von Théroanne, 221 Blatt Pergament, 225 x 165 mm, Textspiegel 137 x 92 mm, Bastarda zu 24 Zeilen, 5 Miniaturen vom Meister von Petrarca's Triumphen, Initialdekor von (Thomas) Guilbert (Signatur).

Lit.: König (1992, LM IV, Nr. 1), Ars Vivendi. Ars Moriendi. Ausstellungskatalog Köln 2001/2002, Nr. 12, S. 214-223.

Kopenhagen, Kongelige Bibliothek

Stundenbuch, Fragment mit Suffragien und Gebeten, Gl. kgl. Saml. 1612 4° (ein weiteres Fragment?:

Parma, Bibliotheca Palatina, ms. Parm. 1651) 50 Blatt Pergament, 220 x 160 mm, Bastarda zu 25 Zeilen, 39 Miniaturen von Jean Pichore, davon eine ganzseitig und eine flämische Miniatur im Stil von Willem Vrelant (1460-1470).

Lit.: Chr. Bruun, De illuminerede Haandskrifter fra Middelalderen i Det Store Kongelige Bibliothek. Aarsberetninger og Meddelelser fra Det store kongelige Bibliothek III, Kopenhagen 1890, S. 155-161, Internet: <http://www.kb.dk./elib/mss/>

Lille, Bibliothèque municipale

Robert Ciboule, Le livre de meditation, ms. 131, 211 Blatt Pergament, 345 x 230 mm, Bastarda zu 34 Zeilen, 1 Miniatur von Jean Pichore.

Lit.: H. Rigaux: Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques Publiques de France. Départements, Bd. 26, Paris 1897, S. 102, Nr. 131, Internet: <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>

London, British Library

Stundenbuch, Add. 25696, 72 Blatt Pergament, Bastarda, 39 Miniaturen und Bildfolgen in allen Bordüren vom Meister von Martainville 183, nach einem Wasserschaden in der John Boykett Jarman-Collection übermalt von Caleb Wing.

Lit.: Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum, Bd.6, 1861-1875. London 1877. Reprint London 1967, S. 223. Backhouse (1987, Abb. S. 145).

Stundenbuch, Add. 35215, 140 Blatt Pergament, 195 x 112 mm, Bastarda, 56 Miniaturen aus Jean Pichores Werkstatt.

Lit.: Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum, Bd. 11, 1894-1899. London 1901. S. 213.

Lallemant-Stundenbuch, Fragment, Add. 39641, (weitere Fragmente in Baltimore, Walters Art Museum, W.459 und Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cutting fr. 7, der verlorene Kalender mit Miniaturen vom Meister des Lallemant-Boethius und Jean Pichore befand sich zuletzt in Paris, Slg. Rohan-Chabot und ist nur in Schwarz-Weiß-Fotografien bekannt, der Teil mit Perikopen und Marienoffizium befand sich zuletzt ebenfalls in Paris, Firmin-Didot, 1884, lot. 24), 41 Blatt Pergament, 205 x 130 mm. Textspiegel 112 x 66 mm, Bastarda zu 28 Zeilen, 6 ganzseitige Miniaturen von Jean Poyer und Jean Pichore (Jüngstes Gericht, Himmelfahrt Mariae, Thronende Maria mit Engeln), entstanden um 1497/98 für Jean Lallemant d. Ä., begonnen in Bourges, vollendet in Tours.

Lit.: Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum, Bd. 15, 1916-1920. London 1933. S. 117-119. Chenu (1939, 1946, 1953), Randall (II, 1992, Nr. 206, Abb. 366), Hofmann (2004).

Disputation de la Felicité Humaine, Cotton MS Caligula A V, 59 Blatt Pergament, 215 x 150 mm, Miniaturen von Jean Pichore.

Lit.: Janet Backhouse: The illuminated page. Ten centuries of manuscript painting. London 1997, S. 255, Nr. 201 (mit Abb.).

Stundenbuch, Harley 2936, Bastarda, 15 Miniaturen vom Meister von Martainville 183.

Lit.: A Catalogue of Harleian Manuscripts in the British Museum, Bd. II, Hildesheim New York 1973 (Nachdruck der Ausgabe London 1808), S. 720.

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, King's 7, 101 Blatt, 240 x 155 mm, Textspiegel 140 x 75 mm. 14 große Miniaturen, darunter 12 im Stil von Robinet Testard und 2 (fol. 37 und 100) von einem Mitarbeiter Jean Pichores, der auch die 35 kleinen Miniaturen gemalt hat. Monogramm 'NE' und Devise 'Jusques au bout' eines unbekanntes Besitzers, nach dem Kalender wohl für den Gebrauch in oder bei Angoulême.

Stundenbuch, Sloane 2418, Bastarda, 12 ganzseitige Miniaturen aus Pichores Nachfolge.

Modena, Biblioteca Estense

Stundenbuch, Ms W.9.13. (lat. 840), 139 Blatt Pergament, 220 x 150 mm, Bastarda zu 22 Zeilen, 11 ganzseitige und 9 kleinere Miniaturen von Pichore.

Lit.: D. Fava, M. Salmi: Manoscritti miniati della biblioteca Estense di Modena, 1973, Bd. II, S. 169-171, Nr. 207, Taf LXIII.

Nantes, Musée Thomas Dobrée

Antoine Du Four, Les Vies des femmes célèbres, ms. 17, 77 Blatt Pergament 331 x 213 mm, Textspiegel 216 x 124 mm, Bastarda einspaltig zu 34 Zeilen, 79 Miniaturen von Jean Pichore.

Lit.: Pächt/Thoss (1979, Fig.35).

New Haven, Beinecke Library

Stundenbuch mit den Initialen E F G, ms. 375, Marienoffizium für den Gebrauch von Paris, 98 Blatt Pergament, 125 x 85 mm, Textspiegel 83 x 50 mm, Antiqua zu 26 Zeilen, 15 ganzseitige und 12 kleinere Miniaturen in Halbgrisaille von Jean Pichore und seiner Werkstatt .

Lit.: Barbara A. Shailor: Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Yale University, Bd. II, Ms. 251-500. Binghampton 1987, S.229-231, Taf. 18.

New York, Pierpont Morgan Library

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, M. 7, 86 Blatt Pergament, 185 x 111 mm, Textspiegel 140 x 70 mm, Bastarda zu 33 Zeilen, 5 ganzseitige, 9 halbseitige und 12 kleine Miniaturen und reich illustrierter Kalender vom Meister von Martainville 183 und eine Lage vom Meister der Chronique scandaleuse.

Lit.: De Ricci/Wilson (1937, Bd.2, S. 1366), Hofmann (1998).

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, M. 85, 126 Blatt Pergament, 199 x 120 mm, Textspiegel 122 x 63 mm, Antiqua zu 24 Zeilen, 16 ganzseitige und 33 kleine Miniaturen und 12 Kalenderbilder von Jean Pichore (nach Plummer namengebend für den Meister von Morgan 85).

Lit.: Plummer (1982, Nr. 118).

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, M. 286, 107 Blatt Pergament, 122 x 68 mm, Textspiegel 80 x 36 mm, Antiqua zu 25 Zeilen, 17 ganzseitige und 25 kleine Miniaturen aus Jean Pichores Werkstatt oder Nachfolge.

Lit.: Plummer (1982, Nr. 119).

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, M. 291, 112 Blatt Pergament, 185 x 123 mm, Textspiegel 122 x 64 mm, Bastarda zu 27 Zeilen, 11 große Miniaturen und 1 kleine Miniatur aus Jean Bourdichons Werkstatt, darunter 2 von Jean Pichore: Kreuzigung und Erweckung des Lazarus (nach Plummer Meister von Morgan 85).

Lit.: Plummer (1982, Nr. 109).

Gebetbuch in lateinischer, italienischer und französischer Sprache, M. 292, 36 Blatt Pergament, 237 x 160 mm, Textspiegel 172 x 107 mm, Bastarda zu 23 Zeilen, 8 große Miniaturen aus Jean Bourdichons Werkstatt, darunter 2 von Jean Pichore: Gebet am Ölberg und Himmelfahrt Christi (nach Plummer Meister von Morgan 85).

Lit.: Plummer (1982, Nr. 108).

Stundenbuch des Claude Molé, M. 356, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom mit Hinweisen auf Tours (Plummer), 66 Blatt Pergament, 171 x 108 mm, Textspiegel 124 x 62 mm, Bastarda zu 40 Zeilen, 10 ganzseitige und 14 kleine Miniaturen, 24 Kalenderbilder vom Meister von Petrarca's Triumph.

Lit.: Plummer (1982, Nr. 116).

„Je porte une M“ Stundenbuch, M. 618, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom mit Obsecro te nach einem Formular aus Rouen und einzelnen Hinweisen auf Tours (Plummer), 94 Blatt Pergament, 179 x 115 mm, Textspiegel 105 x 59 mm, Gotico-Antiqua zu 26 Zeilen, 8 große Miniaturen, 24 Kalenderbilder, 27 Bordürenbilder vom Meister von Petrarca's Triumph.

Lit.: Plummer (1982, Nr. 117).

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, M. 632, 150 Blatt Pergament 165 x 95 mm, Textspiegel 102 x 53 mm, Gotico-Antiqua zu 22 Zeilen, 7 ganzseitige 9 große, 3 kleine Miniaturen und 24 Kalenderbilder in Halbgrisaille mit Gold von einem jüngeren Mitarbeiter oder Nachfolger Jean Pichores.

Lit.: Plummer (1982, Nr. 120), Wieck (1997, Nr. 26).

Stundenbuch des Philibert de Clermont, M.813, Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, 95 Blatt Pergament, 90 x 50 mm, Antiqua zu 20 Zeilen, 41 ganzseitige and 12 kleinere Miniaturen von Jean Pichore.

Lit.: De Ricci/Wilson (1937, Bd. 2, S. 1667, Nr. 2).

New York, Public Library

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, Ms. 117, 108 Blatt, ca. 136 x 89 mm, Textspiegel ca. 95 x 50 mm, Gotico-Antiqua zu 23 Zeilen, 35 Miniaturen, davon 16 ganzseitig, von einem engen Mitarbeiter oder Nachfolger Jean Pichores.

Lit.: De Ricci (1937, Bd.2, S. 1334)

Oxford, Bodleian Library

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom mit Hinweisen auf Angers, ms. Canon liturg. 178, 2+114 Blatt Pergament, Antiqua, zu 21 Zeilen, 28 Miniaturen von Jean Pichore (nach Plummer, 1982, zu Nr. 118, Meister von Morgan 85).

Lit.: Pächt/Alexander (1966, Nr. 827, Taf. LX).

Pelerinaiges, processions, prieres et oraisons faites à monsr. Sainct Denis en France par les trescrestiens Roys de France, ms. Douce 92, I+30 Blatt Pergament, 219 x 152 mm, Antiqua, 2 Miniaturen von Jean Pichore, zwischen 1509 und 1515 für Ludwig XII.

Lit.: Pächt/Alexander (1966, Nr. 824). Falconer Madan: Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library, Bd. IV, Nr. 21666.

Brevier für den Gebrauch von Noyon, wahrscheinlich für Jean de Hangest, ms. laud. misc. 419, 464 Blatt Pergament, Bastarda in 2 Spalten, Miniaturen von Jean Pichore oder seiner Werkstatt, Pächt und Alexander zufolge nach 1525.

Lit.: H. O. Coxe: Bodleian Library Quarto Catalogues II, Laudian Manuscripts. Oxford 1858-1885 (Korrigierter und ergänzter Nachdruck bearbeitet von R. W. Hunt. Oxford 1973, S. 306, Nr. 419). Pächt/Alexander (1966, Nr. 846).

Oxford, Keble College

Stundenbuch für den Gebrauch von Nantes, ms. 43, 106 Blatt Pergament, 165 x 120 mm, Textspiegel 89 x 65 mm, Antiqua und Textura Formata zu 20 Zeilen, 15 ganzseitige Miniaturen vom Meister der Claude de France und aus Jean Pichores Werkstatt.

Lit.: Parkes (1979, Nr. 43). Alexander/Temple (1985, Nr. 795), Plummer (1982 in Nr. 128)

Paris, Assemblée nationale, Bibliothèque de la Chambre des Députés

Ovid, Heroides in der Übersetzung von Octovien de Saint Gelais, ms. 1466, 135 Blatt Pergament, 300 x 210 mm, Bastarda, 15 Miniaturen von Jean Pichore und seiner Werkstatt.

Lit.: E. Coyecque et H. Debraye : Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France. Chambre des Députés, Bd. 5, Paris 1889.

Paris, Bibliothèque de l' Arsenal

Petrarca, Triomphes, ms. 5065, nur Bd. II, 172 Blatt Pergament, 348 x 214 mm, Textspiegel 238 x 139 mm, Bastarda zu 28 Zeilen, 56 Miniaturen von Jean Pichore mit seiner Werkstatt und Jean IV. Coene.

Lit.: Henry Martin: Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France. Bibliothèque de l' Arsenal, Bd. 5, Paris 1889, Pächt/Thoss (1977, S. 20, 38-39, Fig. 6, 8-10, 12, 14, 16), König/Bartz (1997, S. 314).

Paris, Bibliothèque Mazarine

Flavius Josephus, Antiquitates Judaicae, ms. 1581, 399 Blatt Pergament, 462 x 317 mm, Textspiegel 232 x 250 mm, einspaltig, Antiqua, 18 Miniaturen von Jean Pichore (nach König 1992 und 1994 der nach dieser Handschrift benannte Flavius Josephus-Meister, den er mit dem Meister von Morgan 85 identifiziert), dem Meister der Chronique scandaleuse und Robert Boyvin.

Lit.: Molinier (Bd. 2, 1886, S. 123), Durrieu (1906, S. 236), Mely (1911, 191-198), Ritter/Lafond (1913, S. 10-12, 43-46, Taf. XXXIV-XLV), Blum/Lauer (1930, S. 93, Taf. 96), La Batut (1932, S. 53-57), Lehoux (1949, S. 327), König (1992, S. 19-20) Avril und Reynaud (1993, Nr. 234), König (1994, S. 108-113) Internet: <http://liberfloridus.cines.fr/>.

Paris, Bibliothèque Nationale

Jean Mansel, Fleur des Histoires, fr. 54, 407 Blatt Pergament, Textspiegel ca. 320 x 220 mm, Bastarda zu 55 Zeilen, 428 Miniaturen von Jean Pichore und seiner Werkstatt, dem Meister der Philippa von Geldern und Robert Boyvin, darunter ein ganzseitiges Frontispiz von Pichore.

Lit.: Paris (Bd. 1, Nr. 63), Bibliothèque Impériale, Catalogue des Manuscrits français (I, 1868, Nr. 54), Delisle (1868-1881, I, S. 254) Internet: <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>.

Boccaccio, Des cas des nobles hommes et femmes, in der Übersetzung von Laurent de Premierfait, fr. 128, (1. Band der Handschrift und Buch I des Textes, weitere Bände in Paris BN, fr. 20086 und in Dresden Mscr. Dresd. Oc. 75 und 76) Pergament, Textspiegel 365 x 220 mm, zweispaltige Bastarda zu 45 Zeilen, 1 ganzseitige Miniatur von Jean Pichore, Wappen von Adrien de Hangest und Claude du Mas.

Lit.: Paris 1936, Bd. 1, S. 237, Bibliothèque Impériale, Catalogue des Manuscrits français, Nr. 128) Internet: <http://gallica.bnf.fr>

Chants Royaux du Puy Notre Dame d'Amiens, fr. 145, 49 Blatt Pergament, 560 x 380 mm, 48 ganzseitige Miniaturen von Jean Pichore mit „Kindern und Gehilfen“ nach Zeichnungen von Jacques Platel aus Amiens, Datierung 1517-1518 durch Rechnungsquelle (Amiens, Bibliothèque municipale, Archives de la ville d'Amiens, CC 95 fol. 151-152) belegt.

Lit.: Bibliothèque Impériale, Catalogue des Manuscrits français (I, 1868, Nr. 145), Delisle (1868-1881, S. 185), Durand (1911), Durrieu (1911, S. 748-750), Ritter/Lafond (1913, S. 26), Blum/Lauer (1930, S. 96), Lecoq (1977), Lecoq (1987, S. 333-335), König (1992, S. 18) Avril und Reynaud (1993, Nr. 156), König (1994, S. 108-113) Internet: <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>.

Petrarca, Remèdes de l'une et l'autre fortune, fr. 224, 385 x 270 mm, Bastarda, 3 ganzseitige Miniaturen von Jean Pichore, für Louise von Savoyen (mit ihrem Wappen).

Lit.: Bibliothèque Impériale, Catalogue des Manuscrits français, (I, 1868, Nr. 224), Delisle (1891), Lecoq (1987; S. 34), Avril/Reynaud (1993, S. 282-285) Pächt/Thoss (1977, Abb. 30) Internet: <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>.

Petrarca, Remèdes de l'une et l'autre fortune, fr. 225, III-222 Blatt Pergament 445 x 320 mm, Textspiegel 277 x 193 mm, zweispaltige Bastarda zu 45 Zeilen, 15 ganzseitige Miniaturen von Jean Pichore und dem Meister von Petrarca's Triumphen(?), Übersetzung datiert auf den 6. Mai 1503 in Rouen, wahrscheinlich von Georges d'Amboise für Ludwig XII. (Dedikationsminiatur und eine weitere Miniatur mit dem Porträt des Königs), in der Bibliothek von Blois 1518 unter der Inv. Nr. 341, 1544 unter der Inv. Nr. 1817.

Lit.: Bibliothèque Impériale, Catalogue des Manuscrits français (I, 1868, Nr. 225), Delisle (1868-1881, I, S. 123 und 254), Delisle (1891, S. 287-289), Durrieu/Vasselot (1894, S. 10), Essling/Müntz (1902, S. 88-94), Durrieu (1911, S. 749), Ritter/Lafond, (1913, S. 15, 17-18, 37-42, Taf. XV-XXVIII), Blum/Lauer (1930, S. 92), König (1978, S. 165, 179, 181, 198), Plummer (1982, S. 90), Lecoq (1987, S. 25-34), Baurmeister/Lafitte (1992, S. 169-171), König (1992, S. 18 und 26), Avril/Reynaud (1993, Nr. 236), König (1994, S. 108-113).

Trespasement de Saint Jérôme, fr. 421, 131 Blatt Pergament, 312 x 193 mm, Bastarda, 3 Miniaturen von Jean Pichore, Prolog an Louise von Savoyen und ihren Sohn Franz I., datierbar zwischen dem 2. Dezember 1509 und dem 1. Januar 1515.

Lit.: Bibliothèque Impériale, Catalogue des Manuscrits français (I, 1868, Nr. 421), Couderc (1908, Tafel CXXX), Lecoq (1987, S. 72, Abb. 20), Avril/Reynaud (1993, S.282-285)

Petrarca, Triomphes, fr. 594, 404 Blatt Pergament, 370 x 260 mm, Textspiegel 224 x 143, Bastarda zu 43 Zeilen, 14 ganzseitige Miniaturen ohne Text vom Meister von Petrarca's Triumphen, Übersetzung aus Rouen. Wahrscheinlich von Georges d'Amboise für Ludwig XII. in Auftrag gegeben. Der Kodex befand sich in der Bibliothek von Blois 1518 unter der Inv. Nr. 324, 1544 unter der Inv. Nr. 1816.

Lit.: Michelant, (1863, S. 44), Bibliothèque Impériale, Catalogue des Manuscrits français (I, 1868, Nr. 594), Delisle (1868-1881, I, S. 123 und 254), Durrieu/Vasselot (1894, S.10), Essling/Müntz (1902, S. 226-231), Ritter/Lafond (1913, S. 15-17, 33-37, Taf. I-XIV), Blum/Lauer (1930, S. 92-93), Porcher (1959, S.78-79), Pächt/Thoss (1977, S.20-21), König (1978, S. 164-165, 184-189), Plummer (1982, S. 90), König (1988, S. 54), König (1992, S. 18 und 26), Avril/Reynaud (1993, Nr. 237), König (1994, S. 108-113), König (1997, S. 291-303) Internet: <http://liberfloridus.cines.fr/>.

Ovid, Heroides, fr. 873, 156 Blatt Pergament, 345 x 227 mm, Textspiegel 212 x 127 mm, Bastarda zu 34 Zeilen, 21 ganzseitige Miniaturen von Jean Pichore und seiner Werkstatt, für Louise von Savoyen, deren Emblem (Flügel) in den Bordüren angebracht ist.

Lit.: Bibliothèque Impériale, Catalogue des Manuscrits français (I, 1868, Nr. 873), Durrieu/Vasselot (1894), Lecoq (1987, S. S. 470-471) Internet: <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>.

Ovid, Heroides, fr. 874, 201 Blatt Pergament, 319 x 209 mm, Textspiegel 226 x 115 mm, Bastarda, 42 ganzseitige Miniaturen aus Jean Pichores Werkstatt, davon eine doppelseitig.

Lit.: Bibliothèque Impériale, Catalogue des Manuscrits français (I, 1868, Nr. 874), Durrieu/Vasselot (1894) Internet: <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>.

Enguerrand de Monstrelet, Chroniques, fr. 2678 und 2679, Bd. I., 328 Blatt Pergament, Bd. 2, 464 Blatt Pergament, Textspiegel ca. 320 x 230 mm, zweiseitige Bastarda zu 40 Zeilen, 74 Miniaturen von Jean Pichore und seiner Werkstatt, dem Meister der Philippa von Geldern und Robert Boyvin, darunter 2 ganzseitige Frontispizien.

Lit.: Bibliothèque Impériale, Catalogue des Manuscrits français (I, 1868, Nr. 2678), Avril (1991, S. 106-107 zu Nr. 43), König (1992, S. 76).

Petrarca, Triomphes, fr. 12424, nur Bd. I. Miniaturen von Jean Pichore und seiner Werkstatt.

Lit.: Pächt/Thoss (1977, S. 20, 28, 36, 38-39, Fig. 18, 19, 22), König (1997, S. 314)

Internet: <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html> .

Boccaccio, Des cas des nobles hommes et femmes, in der Übersetzung von Laurent de Premierfait, fr. 20086, (4. Band der Handschrift und Buch VI- IX des Textes, weitere Bände in Paris BN, fr. 128 und in Dresden Mscr. Dresd. Oc. 75 und 76) 172 Blatt Pergament, 530 x 270 mm, Bastarda zu 45 Zeilen, 4 ganzseitige Miniaturen von Jean Pichore (?).

Lit.: Henri Omont: Catalogue General des Manuscrits Francais. Anciens petits fonds francais I, Paris 1898, S. 5. Internet: <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>.

Stundenbuch, lat. 923, 96 Blatt Pergament, 241 x 162 mm, Textspiegel 149 x 93 mm, Bastarda, 39 ganzseitige und 6 kleine Miniaturen von einem Mitarbeiter Jean Pichores, der auch die Miniaturen in dem Stundenbuch Hs.73 im Domschatz zu Trier gemalt hat.

Lit.: Leroquais (1927, I, S.37-38, Taf. CII-CIV), König (1978, S. 208, Anm. 151, Abb. 35-36)

Sogenanntes Stundenbuch des Henri IV, lat. 1171, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 90 Blatt Pergament, 225 x 150 mm, Bastarda, 60 ganzseitige Miniaturen vom Meister von Petrarca's Triumphen.

Lit.: Delisle (1868, I, S. 259), Couderc (1908), Leroquais (1927, I, S. 99-102, Taf. CXXI-CXXII), Porcher (1955, Nr. 357).

Lactantius: Institutiones Divinae, lat. 1671, 276 Blatt Pergament, 314 x 215 mm, Textspiegel 203 x 131 mm, zweiseitige kleine Bastarda zu 34 Zeilen, 10 Miniaturen von Jean Pichore, einem Mitarbeiter und dem Meister der Chronique scandaleuse.

Lit.: Pächt/Thoss (1977, S. 84, Abb. 59), Plummer (1982, in Nr. 125-126), Breslauer, (1988, S. 36), Avril/Reynaud (1993, Nr. 150, S. 276).

Augustinus: De Civitate Dei, lat. 2070, Paris, Bibliothèque nationale lat. 2070, 193 Blatt Pergament, 355 x 265 mm, Textspiegel 247 x 168 mm, zweispaltige Bastarda zu 35 Zeilen, 2 Miniaturen von Jean Pichore, 1501-1503.

Lit.: Deville (1850), Delisle (1868, S. 246 und Anm. 4), Laborde (1909, II, Nr.59, S. 468-471, Tafel CLXXII), König (1992, S. 12), Avril/Reynaud (1993, S. 282)

Sogenannte Petites Heures der Anne de Bretagne, n.a.lat. 3027, Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, 78 Blatt Pergament, 172 x 118 mm, Textspiegel 101 x 59 mm, Bastarda zu 25 Zeilen, 14 ganzseitige Miniaturen vom Meister von Petrarca's Triumphen.

Lit.: Pawlowski (1879, S. 76-79, Nr. 28), Delisle (1913, S. 29-34 und 112-115), Leroquais (1943, S. 1-5, Taf. XVII-XXVIII), König (1978, S. 163-195 und 213, Abb. 16-21 und 39), König (1984, S. 72 und 88, Abb. 9 und 13), König (1988, S. 52-54, 59, 62, 64 und 67, Abb. 2-3, 6, 10), König (1992, S. 25) und Avril/Reynaud (1993, Nr. 238).

Paris, Enluminures, Sandra Hindman (auch Hamburg, Antiquariat Dr. Jörn Günther und Akron Ohio, Bruce P. Ferrini)

Astor-Aubery de Frawenberg-Stundenbuch, Marienoffizium für den Gebrauch von Toul, 205 Blatt Pergament 177 x 114 mm, Textspiegel 107 x 61 mm, Bastarda zu 20 Zeilen, 28 großen und 23 kleineren Miniaturen von Jean Pichore und seiner Werkstatt.

Lit.: Princely Magnificence. An exhibition of illuminated manuscripts and printed books from the 13th to the 16th century. Dr. Jörn Günther Antiquariat. Hamburg 1997, Recent Aquisitions. Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts. Dr. Jörn Günther Antiquariat. Hamburg 1997.

Paris, Petit Palais, Collection Dutuit

Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne (Le Trespas de l'Hermine regrettée), ms. 665, 40 Blatt Pergament, 5 Miniaturen von Jean Pichore und seiner Werkstatt.

Lit.: Édouard Rahir: La Collection Dutuit. Livres et Manuscrits. Paris 1949, Nr. 665, S. 274-275.

Parma, Biblioteca Palatina

Jean Henri, Lunettes de foi et de prudence celeste, für Adrian de Hangest, ms. Pal. 45, 3 ganzseitige Miniaturen von Jean Pichore.

Lit.: Ciavarella (1964), Farinelli (2001).

Stundenbuch Heinrichs II., ms. Parm. 1651, III+51+I Blatt Pergament, 225 x 160 mm, Textspiegel 138 x 81 mm, Bastarda zu 25 Zeilen, 3 große und 3 kleinere Miniaturen von Jean Pichore.

Lit.: Ciavarella (1964, S. 24-26), Farinelli (2001, Nr. 42).

Peterborough, Museum and Art Gallery

Stundenbuch, ms. 2, 123 Blatt Pergament, Bastarda zu 22 Zeilen, 15 ganzseitige Miniaturen und 45 kleine in Kalender und Suffragien von Jean Pichore.

Privatbesitz

Jean Froissart, Chroniques, zuletzt Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz, 263 Blatt Pergament, 500 x 340 mm, Textspiegel 320 x 230 mm, einspaltige Bastarda zu 40 Zeilen, 198 Miniaturen, darunter 4 ganzseitige Frontispizien von Jean Pichore, dem Meister von Petrarca's Triumphen (?) und dem Meister Jakobs IV. von Schottland.

Lit.: König (1992, LM IV, Nr. 3) Sothebys, 3.12.02, lot 40.

Panisse-Stundenbuch, zuletzt Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 114 Blatt Pergament, 167 x 114 mm, Textspiegel 112 x 63 mm, Bastarda zu 27 Zeilen, 327 Miniaturen, davon 22 ganzseitig, vom Meister von Martainville 183, dem

Monypenny-Meister und dem Meister der Chronique scandaleuse.

Lit.: Hofmann (1998), König (2000, LM NF III, Nr. 23).

Peckover-Stundenbuch, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 178 Blatt Pergament, 207 x 155 mm, Bastarda zu 14 Zeilen, 26 Miniaturen, davon 10 ganzseitig, 24 Kalendermedaillons vom Meister des Wiener Mamerot, dem Meister der Kanonbilder des Nanteser Missales (Le Mans 223), Jean Colombe und Jean Pichore?

Lit.: König (1992, Abbildung LM I, Nr. 71, LM IV, Nr. B).

Stundenbuch mit Bildinitialen, zuletzt Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert, Ramsen/Schweiz, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 123 Blatt Pergament, 245 x 162 mm, Textspiegel 158 x 85 mm, Antiqua zu 22 Zeilen, 27 Bildinitialen von Jean Pichore.

Lit.: König (LM VI, Nr. 75).

Stundenbuch, Fragment, zuletzt Sam Fogg, London, Bastarda zu 19 Zeilen, ganzseitige Miniaturen in Jean Pichores Stil nach Poyers Briçonnet-Stundenbuch (Haarlem, Teylers Museum, ms. 78): Lukas-Madonna, Markus mit dem Löwen, Flucht nach Ägypten, Verkündigung des Marientods.

Lit.: Kat. Sam Fogg, 1996.

Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert

Stundenbuch des Kardinals de Berulle, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 202 Blatt Pergament 107 x 65 mm, Textspiegel 67 x 32 mm, Antiqua zu 18 Zeilen, 40 Miniaturen, davon 12 ganzseitig in Renaissancerahmen von Jean Pichore (nach König, 1992, Meister von Petrarca Triumph).

Lit.: König (1992, LM IV, Nr. 2).

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, 271 Blatt Pergament, 122 x 86 mm, Bastarda zu 17 Zeilen, 43 große Miniaturen im Stil des Meisters des Charles de France, von einem Touroner Maler der Fouquet-Nachfolge (Meister des Jean Charpentier?) und Jean Pichore oder dem Meister von Petrarca Triumph, entstanden in Tours, um 1460/70 und um 1485.

Lit.: König (1992, Abbildung LM I, Nr. 70, LM IV, Nr. A).

Stundenbuch für den Gebrauch von Paris, 129 Blatt Pergament, 133 x 82 mm, Textspiegel 76 x 49 mm, Bastarda zu 19 Zeilen, 17 Miniaturen von Georges Trubert, und Jean Pichore.

Lit.: König (1992, Abbildung LM II, Nr. 51, LM IV, Nr. C).

Stundenbuch von 1518, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 188 Blatt Pergament, 163 x 110 mm, Textspiegel 83 x 49 mm, Textura (geschrieben um 1450) zu 17 Zeilen, 29 Miniaturen von Jean IV. Coene, Jean Pichore (nach König, 1992, Meister von Petrarca Triumph) und Henri Laurer, im Kalender die Jahreszahl 1518.

Lit.: König (2000, LM NF III, Nr. 24).

Kergariou-Stundenbuch, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom, 94 Blatt Pergament, 170 x 115 mm, Textspiegel 103 x 60 mm, Bastarda zu 27 Zeilen, 83 Miniaturen, davon 14 ganzseitig vom Meister von Martainville 183 und dem Monypenny-Meister.

Lit.: König (2000, LM NF III, Nr. 23a).

Romorantin, Bibliothèque municipale

Stundenbuch, ms. 16, Bastarda, 28 ganzseitige und 26 kleine Miniaturen von Jean Pichore.

Lit.: König (1978, S. 269), Internet: <http://enluminures.culture.fr>.

Rouen, Bibliothèque municipale

Stundenbuch, Rouen, Bibliothèque municipale, ms. Martainville 183, Bastarda. Miniaturen vom Meister von Martainville 183 (namengebendes Stundenbuch)

Lit.: Lafond (1927), König (1992, S. 23), Hofmann (1998).

San Marino, Huntington Library

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, HM 48, 108 Blatt Pergament, 214 x 135 mm, Textspiegel 133 x 69 mm, 17 große Miniaturen, meist über 7 Zeilen Text vom Meister der Claude de France und Jean Pichore.

Lit.: Internet: http://dpg.libberkeley.edu/webdb/dsheh/heh_brif?Description=&CallNumber=HM+48

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, HM 1088, 229 Blatt Pergament, 255 x 183 mm, Textspiegel 157 x 105 mm, Bastarda zu 18 Zeilen, 37 ganzseitige Miniaturen von Jean Pichore mit dem Meister von Petrarca's Triumph, Stifterporträts nicht identifiziert, Almanach von 1513-1530.

Lit.: Catalogue of an Exhibition of Illuminated and Painted Manuscripts together with a few early printed books with illuminations... (New York, Grolier Club, April 1892, Nr. 54), A Catalogue of Manuscripts Forming a Portion of the Library of Robert Hoe (New York 1909, S. 110-113), De Ricci/Wilson (Bd. I, 1935, Nr. 91), König (1978, S. 269), Dutschke/Rouse (1989), <http://sunsite.berkeley.edu/scriptorium/hehweb/toc.html>.

Stundenbuch der Maria Manuel, HM 1124, Marien- und Totenoffizium für den Gebrauch von Rom, 189 Blatt Pergament, 200 x 133 mm, Textspiegel 123 x 70 mm, Gotico-Antiqua zu Miniaturen von Jean Pichore (Meister von Morgan 85), dem Kolophon (fol. 188v) zufolge von Franziscus de Mello für seine Schwester Maria Manuel in Auftrag gegeben, Zahlreiche Bordüren mit den Initialen von Franciscus de Mello und Maria Manuel, Wappen (fol. 118v) ähnlich „Mello e Castro“ (vgl. J. B. Rietstap, Armorial général, Bd. 4, Taf. 183), Eine Passionsfolge in Halbgrisaille, deren Szenen den Bildern des Marienoffiziums diptychonartig gegenübergestellt sind, geht auf Dürers „Kleine Holzschnittpassion“ zurück und wird daher nach 1511 entstanden sein.

Lit.: Catalogue of an Exhibition of Illuminated and Painted Manuscripts together with a few early printed books with illuminations... (New York, Grolier Club, April 1892, Nr. 99), Ricci/Wilson (Bd. I, 1935, Nr. 93), König (1978, S. 269), Dutschke/Rouse (1989), <http://sunsite.berkeley.edu/scriptorium/hehweb/toc.html>.

Stundenbuch, HM 1250, 124 Blatt Pergament, 170 ? 115 mm, Textspiegel 94 x 53 mm, Bastarda zu 21 Zeilen, 12 Miniaturen vom Meister von Martainville 183, darunter 11 halbfigurig.

Lit.: Catalogue of an Exhibition of Illuminated and Painted Manuscripts together with a few early printed books with illuminations... (New York, Grolier Club, April 1892, Nr. 24), Ricci/Wilson (Bd. I, 1935, Nr. 105), König (1978, S. 269), Dutschke/Rouse (1989), <http://sunsite.berkeley.edu/scriptorium/hehweb/toc.html>.

Sankt Petersburg, Russische Nationalbibliothek

Plutarch, Discours sur le mariage de Pollion et d'Eurydice, Fr.Q.v.III,3, 46 Blatt Pergament 245 x 165 mm, Textspiegel 165 x 100 mm, 11 ganzseitige Miniaturen von Jean Pichore, französische Übersetzung des Textes von Jean Laudet, 1499 anlässlich der Hochzeit von Anne de Bretagne und Ludwig XII.

Lit.: Laborde (1936-38, Nr. 131), Woronowa/Sterligow (1996, S. 189-191), König (1992, S. 25).

Tours, Bibliothèque municipale

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, ms 2104, Miniaturen von einem Touroner Mitarbeiter oder Nachfolger Poyers, einem Maler im Stil Jean Heys, dem Meister von Martainville 183 und dem Meister der Chronique scandaleuse.

Lit.: Avril/Reynaud (1993, Nr. 196), Internet: <http://enlumines.culture.fr>.

Trier, Domschatz

Tagzeit von unser lieben frawen hymelfart, Hs. 73, Stundenbuch in deutscher Sprache, 341 Blatt Pergament, Bastarda zu 18 Zeilen, originale Follierung in Rot im Seitenkopf zentriert in römischen Ziffern, 36 ganzseitige Miniaturen von einem Mitarbeiter Jean Pichores, der auch die Miniaturen in dem Stundenbuch fr. 923 der Bibliothèque nationale in Paris ausgeführt hat.

Lit.: Cermann (2002 Taf. IXa und IXb).

Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana

Barberini-Stundenbuch, Barberinus latinus 437, Marienoffizium für den Gebrauch von Rom mit Kalen-

der für Rouen, 106 Blatt Pergament, 214 x 145 mm, Textspiegel 16 x 72 mm; Bastarda zu 24 Zeilen, 60 Miniaturen von Jean Pichore und seiner Werkstatt, davon 17 ganzseitig und 3 doppelseitig illustrierte Textanfänge. Lit.: König (1994).

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, Ross. 60, 189 x 115 mm, Textspiegel 112 x 55 mm, Gotico-Antiqua, Miniaturen von Jean Pichore und einem Mitarbeiter.

Lit.: Bartz/König (1998, S. 64, 136, 150; Abb. 49, 148, 169).

Waddesdon Manor, Rothschild Collection

Stundenbuch für den Gebrauch von Paris, ms 21, 218 Blatt Pergament, 170 x 118 mm, Textspiegel 90 x 53 mm, Bastarda zu 15 Zeilen, 14 ganzseitige Miniaturen, 2 Bildinitialen und 12 Kalenderbilder von Georges Trubert, dem Meister von Petrarca's Triumphen und dem Meister der Apokalypsenrose.

Lit.: Delaissé/Marrow/de Wit (1977, Nr. 21), König (1978, S. 147-156).

Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, ms 23, 219 Blatt Pergament, 224 x 157 mm, Textspiegel 144 x 81 mm, Bastarda zu 19 Zeilen, 18 ganzseitige, 32 kleine Miniaturen und 24 Kalenderbilder von Jean Pichore und einem weiteren Maler.

Lit.: Delaissé/Marrow/de Wit (1977, Nr. 23)

Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Orosius, Historiarum Libri Septem e Recensione Aeneae Vulpis, cod. 41, 170 Blatt Pergament 335 x 235 mm, Textspiegel 210 x 160 mm, Antiqua, zweispaltig zu 30 Zeilen, 1 kleine Wappenminiatur von Jean Pichore.

Lit.: Pächt/Thoss (1977, S. 56-59)

Stundenbuch des Aimeric d'Amboise, cod. 1906, Stundenbuch für den Gebrauch des Johanniterordens, 234 Blatt Pergament, 193 x 135 mm, Textspiegel 125 x 80 mm, Textura zu 21 Zeilen, 35 Miniaturen von Jean Pichore, vielleicht mit dem Mitarbeiter, der auch die Handschriften Paris, BN lat. 923 und Trier, Domschatz Hs. 73 illuminiert hat, davon 17 ganzseitig, datierbar zwischen 1503 und 1512.

Lit.: Pächt/Thoss (1977, S. 59-73).

Stundenbuch, cod. 1927, 249 Blatt Pergament, 170 x 120 mm, Textspiegel 78 x 50 mm, Textura zu 14 Zeilen, 29 ganzseitige und 27 kleinere Miniaturen, sowie 145 Bordürenbilder, davon 120 im Kalender vom Meister von Martainville 183 und dem Meister der Chronique scandaleuse.

Lit.: Pächt/Thoss (1977, S. 73-81).

Petrarca, Triomphes nach der Übersetzung von Simon Bourgoïn, cod. 2581 und 2882, Bd. I: I+295+1 Blatt Pergament, Bd. II.: 303 Blatt Pergament, 325 x 210 mm, Textspiegel 225 x 235 x 125 mm, Bastarda zu 28-29 Zeilen, 152 ganzseitige Miniaturen (86 im I., 66 im II. Band) von Jean Pichore, seiner Werkstatt und mehreren Mitarbeitern, darunter dem Meister der Philippa von Geldern.

Lit.: Pächt/Thoss (1977, S. 19-40), König (1997)

Plutarch, Viten des Demostenes, Cicero und Cato in französischen Übersetzungen, cod. 2565, 192 Blatt Pergament, 340 x 210 mm, Textspiegel 235 x 125 mm, Antiqua zu 28 Zeilen, 49 ganzseitige Miniaturen von Pichores Mitarbeitern, darunter dem Meister der Philippa von Geldern und Jean IV. Coene.

Lit.: Pächt/Thoss (1977, S. 40-46).

Pseudo-Plutarch, recte Donato Acciaïoli, Vita Hannibalis in französischen Übersetzungen, cod. 2587, 65 Blatt Pergament, 320 x 200 mm, Textspiegel 225 x 120 mm, Antiqua zu 32 Zeilen (der gleiche Schreiber mit der Signatur SB und SNB wie in cod. 2565). 26 Miniaturen von Jean Pichore und zwei Mitarbeitern, darunter dem Meister der Philippa von Geldern.

Lit.: Pächt/Thoss (1977, S. 46-50).

Ovid, Heroides der Familie Coligny, cod. 2624, II+139 Blatt Pergament, 255 x 180 mm, Textspiegel 190 x 100 mm, Bastarda zu 35 Zeilen, 22 ganzseitige Miniaturen mit übermalten Textanfängen von Jean Pichore.

Lit.: Pächt/Thoss (1977, S. 51-59).

LITERATUR

Acker, G. van: Beschouwingen over de herkomst en verluchting van de horae Romanae, gekend als getijdenboek van Alexandre Petau (Universiteitsbibliotheek te Gent Hs, 234). In: *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde XVII, 1957-58*, S. 219-39.

Alès, Anatole: Bibliothèque liturgique. Description des livres de liturgie imprimés aux XVe et XVIe siècles, faisant partie de la bibliothèque de S. A. R. Mgr. Charles-Louis de Bourbon, comte de Villafranca. Paris 1878. (Supplément 1884).

Alexander, Jonathan J. G. / **Temple**, Elzbieta, Illuminated Manuscripts in Oxford college libraries, the University Archives and the Taylor Institution. Oxford 1985.

Alexander, Jonathan J. G.: Medieval Illuminators and their Methods of Work. New Haven/London 1992.

Armstrong, Elisabeth: Before Copyright: The French Book-Privilege System, 1498-1526. Cambridge 1990.

Arnim, Manfred von: Katalog der Bibliothek Otto Schäfer. 2 Bde. Stuttgart 1984.

Avril, François: Manuscrits à peintures d'origine française à la Bibliothèque Nationale de Vienne. In: *Bulletin monumental 134, 1976*, S. 329-38.

Avril, François: La passion des manuscrits enluminés. Bibliophiles français: 1280-1580, Ausstellungskatalog. Bibliothèque nationale. Paris 1991.

Avril, François / **Reynaud**, Nicole: Les manuscrits à peintures en France 1440-1520, Ausstellungskatalog. Bibliothèque nationale. Paris 1993.

Avril, François: Jean Fouquet. Ausstellungskatalog. Paris, Bibliothèque nationale de France 2003.

Backhouse, Janet: A Book of Hours by a Contemporary of Jean Bourdichon: A Preliminary Note on British Library Yates Thompson MS. 5. In: *Joseph B. Trapp (Hg.): Manuscripts in the fifty years after the invention of printing. Colloquium at the Warburg Institute 1982, London 1983*, S. 45-49.

Backhouse, Janet: French Manuscript Illumination 1450-1530. In: *Thomas Kren (Hg.): Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library. Ausstellungskatalog. Malibu/New York/London 1983*, S. 145-192.

Backhouse, Janet: The Tilliot Hours: Comparisons and Relationships. In: *The British Library Journal 13, 1987*, S. 211-231.

Barbier, Frédéric: Les débuts du livre imprimé. Editions du XV^e siècle conservées dans Bibliothèques de la région du Nord-Pas-de-Calais, Bibliothèque municipale. Valenciennes 1982.

Bartsch Adam: Le peintre graveur. Bd. 1-21. Wien 1803-21.

Bartsch, The Illustrated Bartsch, Bd. 8, Teil I: Early German Artists, Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, Master i.e., Schongauer Copyists. 1980. Bd. 10: Albrecht Dürer. New York 1981.

Bartz, Gabriele / **König**, Eberhard: Die Illustration des Totenoffiziums in Stundenbüchern. In: *Hansjakob Becker (Hg.): Im Angesicht des Todes I. St. Ottilien 1987*, S. 487-528.

Bartz, Gabriele / **König**, Eberhard: Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst. Stuttgart/Zürich 1998.

Baudrier, Henri: Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettres de Lyon au XVIe siècle. 12 Bde., Lyon/Paris 1895-1921.

Baurmeister, Ursula / **Lafitte**, Marie-Pierre: Des livres et des rois. Blois/Paris 1992.

- Baurmeister**, Ursula: 1481: A False Landmark in the History of French Illustration? The Paris and Verdun Missals of Jean Du Pré. In: *Incunabula. Studies in Fifteenth-Century Printed Books presented to Lotte Hellinga*. London 1999, S. 469-491.
- Beaurepaire**, C. de Robillard: Inventaires sommaires des Archives départementales antérieures à 1790. Seine-Inférieure. Archives ecclésiastiques. Série G, I. Paris 1866.
- Beer**, Ellen: Initial und Miniatur, Buchmalerei aus neun Jahrhunderten in Handschriften der Badischen Landesbibliothek. Ausstellungskatalog Karlsruhe. Basel 1965.
- Beer**, Rudolf: Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Impériale de Vienne. In: *Bulletin de la Société française de reproductions des manuscrits à peintures*, 2, 1912, S. 5-53; 3, 1913, S. 5-55.
- Bernard**, Auguste: Antoine Vérard et ses livres à miniatures au XV^e siècle. In: *Bulletin du bibliophile* 15, 1860, S. 1589-1608.
- Bernard**, Auguste. Geoffroy Tory. Peintre et graveur, premier imprimeur Royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François Ier. Paris 1865.
- Biblioteca Apostolica Vaticana**. Liturgie und Andacht im Mittelalter. Ausstellungskatalog. Köln 1992.
- Bibliothèque Impériale**, Département des Manuscrits: Catalogue des manuscrits français. (Ancien Fond). 5 Bde. Paris 1868 - 1902.
- Bibliothèque Nationale**: Catalogue général des manuscrits latins. 7 Bde. Paris 1939 -1988.
- Billeter-Schulze**, Erika: Zum Einfluß von Dürer und Holbein in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Basel 1964.
- Blum**, André: Le livre à gravure du 15ième siècle. Le livre français des origines à la fin du second empire. Ausstellungskatalog. Pavillion Marsan 1923. Paris/Brüssel 1924.
- Blum**, André: Les origines du livre à gravures en France. Les incunables typographiques. Paris/Bruxelles 1928.
- Blum**, André / **Lauer**, Philippe: La miniature française aux XV^e et XVI^e siècles. Paris/Brüssel 1930.
- Bober**, Harry: The "First" Illustrated Books of Paris Printing. In: *Marsyas* 5, 1947-49, S. 87-105.
- Bober**, Harry: The Illustrations in the Printed Books of Hours: Iconographic and Stylistic Problems. Ph. D. Dissertation. New York University 1949.
- Bohatta**, Hanns: Versuch einer Bibliographie der Livres d'Heures des 15. und 16. Jahrhunderts mit Ausnahme der für Salisbury und York gedruckten. In: *Mitteilungen des Österreichischen Vereins für Bibliothekswesen* 11, 1907, S.1-48.
- Bohatta**, Hanns: Bibliographie der Livres d'Heures (Horae B.M.V.) Officia, Hortuli Animae, Coronae B.M.V., Rosaria und Cursus B.M.V. des XV. und XVI. Jahrhunderts. 2. vermehrte Auflage. Wien 1924.
- Boinet**, A.: Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de la Chambre des Députés à Paris. In: *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures* VI, 1922, S. 31-66.
- Bouchot**, Henri: L'Exposition des Primitifs Français. La Peinture en France sous les Valois. Ausstellungskatalog. Paris 1904-1905.
- Breuil**, A.: La Confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens. Amiens 1854.
- Breuil**, A.: Les œuvres d'art de la Confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens. Amiens 1858.
- British Museum**. Catalogue of Printed Books. Liturgies, Part I-III. London 1899
- British Museum**: Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century now in the British Museum. Bde. 1-10, 12 (Bd. 8: Frankreich). Reprint: London 1963 ff.

- British Museum:** Catalogue of French Books 1470-1600. Short Title catalogue of Books printed in France and of French Books printed in other countries from 1470 to 1600 in the British Museum. Oxford 1924 (Nachdruck 1966, Supplement 1986).
- Brownrigg,** Linda R. (Hg.): Medieval Book Production: Assessing the Evidence, Proceedings of the Second Conference of the Seminar in the History of the Book to 1500. Oxford 1988. Los Altos Hills, 1990.
- Brun,** Robert: Le livre illustré en France au XVI^e siècle, Paris 1930.
- Brun,** Robert: Le livre français illustré de la Renaissance. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris 1969.
- Brunet,** Jacques-Charles: Notice sur les différentes éditions des heures gothiques, ornées des gravures imprimées à Paris à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Paris 1864. In: *Manuel du Libraire et de L'Amateur de Livres. (5. Edition), Bd. V, Paris 1864, Sp. 1549-1692.*
- Burin,** Elisabeth: Manuscript Illumination in Lyons 1473-1530. Ars Nova. Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination III. Turnhout 2001.
- Büttner,** Frank Olaf: Zur französischen Buchmalerei um 1500. In: *Scriptorium XXXII, 1978, S. 294-303.*
- Büttner,** Frank Olaf: Ikonographisches Eigengut der Randzier in spätmittelalterlichen Handschriften. Inhalte und Programme. In: *Scriptorium XXXIX, 1985, S. 197-233.*
- Cermann, Regina:** Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Hrg. von der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 5: 43. Gebetbücher, Lieferung 1,2. München 2002.
- Ciavarella,** Angelo: Codici Miniati della Biblioteca Palatina di Parma. Mailand 1964.
- Chantilly,** Musée Condé: L'Art du Manuscrit de la Renaissance. Ausstellungskatalog. Chantilly, Musée Condé 2001-2002. Paris 2001.
- Chatelain,** Jean-Marc: Relieure parisiennes de l'atelier de Simon Vostre. In: *Bulletin du Bibliophile 1989, I, S. 99-111.*
- Chatelain,** Emile: Catalogue des incunables de la Bibliothèque de l'Université de Paris. Paris 1902.
- Châtelet, Albert:** De Jean Porcher à François Avril et Nicole Reynaud. L'enluminure en France entre 1440 et 1520. In: *Bulletin Monumental. Bd. 152,1, 1994, S. 215-226.*
- Chenu,** Paul: Manuscrits à peintures aux armes des Lallemand. In: *Bulletin de la Société historique littéraire et scientifique du Cher, avril, 1939, S. 308.*
- Chenu,** Paul: Sur un essai de reconstruction d'un manuscrit aux armes des Lallemand de Bourges, XV^es., et sur les rapports avec un manuscrit de la Consolation de Boèce. In: *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, XLI, 1946, S. 103-122.*
- Chenu,** Paul: Manuscrits à peintures aux armes des Lallemand (de Bourges). In: *Mémoires de l'Union des sociétés savantes de Bourges, III, 1953, S. 51-76.*
- Chirol,** Elisabeth: Un premier foyer de la Renaissance. Le Château de Gaillon. Rouen/Paris 1952.
- Christian,** Arthur: Origines de l'imprimerie en France. Conférences faites le vingt-cinq juillet et dix-sept août. Paris 1900.
- CIBN:** Bibliothèque Nationale, Catalogue des Incunables. Paris 1981ff.
- Claudin,** Anatole: Histoire de l'imprimerie en France au XV^e et au XVI^e siècle. Paris 1900-1914. Bd. 1 (1900) und Bd. 2 (1901) zum Buchdruck in Paris, Bd. 3 (1904) und Bd. 4 (1914) zum Buchdruck in Lyon. (Rezension: Léon-Honoré Labande. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen 19, 1902, S. 533, S. 540, S. 583-589.*)

- Couderc, Camille:** Heures dites de Henri IV. Reproduction Réduite des 60 Peintures du Manuscrit Latin 1171 de la Bibliothèque Nationale. Paris 1908.
- Courboin, François:** Histoire illustré de la gravure en France. Bd. I. Des origines à 1660. Paris 1923.
- Coyecque, Ernest:** Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris. Paris 1905.
- Csapodi, Csaba:** A Paris Book of Hours. Kommentar zum Faksimile. Budapest 1988.
- Dacier, Emile:** La gravure française. Paris 1944.
- Davies, Hugh William:** Catalogue of a Collection of Early French books. Sammlung Fairfax Murray. 2 Bde. London 1910.
- De Hamel, Christopher:** Medieval Craftsmen. Scribes and Illuminators. London 1992.
- Dehaisnes, Chrétien:** L'art à Amiens vers la fin du Moyen-Âge dans les rapport avec l'école flamande primitive. III: Tableaux exécutés pour la confrérie Notre Dame du Puy. In: *Revue de l'art chrétien*, 1890, S. 183-193.
- Delaissé, Léon:** The Importance of Books of Hours for the History of the Medieval Book. In: *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner. Baltimore 1974, S. 203-225.*
- Delaissé, Léon, / Marrow, James / de Wit, John:** The James A. Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Illuminated manuscripts. Fribourg 1977.
- Delalain, Paul:** Étude sur le libraire parisien du XII^e au XV^e siècle d'après les documents publiés dans le cartulaire de l'Université de Paris. Paris 1891.
- Delaunay, Isabelle:** L'enluminure rouennaise à travers la production des livres d'heures de la fin du XVe au début du XVIe siècle (DEA histoire de l'art, université Paris I). Paris 1991.
- Delaunay, Isabelle:** L'illustration d'un incunable parisien: Les grands bois des Heures d'Antoine Cail-laut. In: *Histoire de l'art, no. 24 décembre 1993, S. 25-38.*
- Delaunay, Isabelle:** Les Heures d'Écouen du Musée National de la Renaissance. Échanges entre manuscrits et imprimés autours de 1500. In: *Revue du Louvre et des musées en France, 1993, 43, no.4, S. 11-24.*
- Delaunay, Isabelle:** Le Manuscrit enluminé à Rouen au temps du cardinal Georges d'Amboise: L'œuvre de Robert Boyvin et de Jean Serpin. In: *Annales de Normandie 45e année n° 3, September 1995.*
- Delaunay, Isabelle,** Les échanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris 1480-1500. Phil. Diss. université de Paris IV, octobre 2000. Microfiche 2001.
- Delisle, Léopold:** Notice historique sur la bibliothèque du cardinal d'Amboise. In: *Bulletin de la Société d'histoire de France, III, 1861-62, S. 99-110.*
- Delisle, Léopold:** Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque imperiale. Paris 1868-1881.
- Delisle, Léopold:** Anciens traductions du traité de Pétrarque sur les remèdes de l'une et l'autre fortune. In: *Notices et extraits des manuscrits XXXIV, 1, 1891, S. 237-304.*
- Delisle, Léopold:** Chantilly, Le Cabinet des livres – Imprimés antérieurs au milieu du XVI^e siècle. Paris 1905.
- Delisle, Léopold:** Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne et l'atelier de Jean Bourdichon. Paris 1913.
- De Ricci, S. / Wilson, W. J.:** Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada. 2 Bde. und Indexband. New York 1935 und 1937.
- Deville, Achille:** Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon publiés d'après les registres manuscrits des trésoriers du Cardinal d'Amboise. Paris 1850.

- Didot**, Ambroise Firmin: Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris 1863.
- Didot**, Ambroise Firmin: Histoire de la typographie. Paris 1882.
- Dominguez**, Ana: Libros de Horas del Siglo XV en la Biblioteca Nacional. Madrid 1979.
- Durand**, Georges: Tableaux et Chants Royaux de la Confrérie du Puy Notre-Dame d'Amiens reproduits en 1517 pour Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême. *Société des Antiquaires de Picardie. Paris 1911.*
- Durand**, Georges: Peintres d'Amiens au XVI^e siècle. Amiens 1926.
- Durrieu**, Paul / **Vasselot**, Jean Marquet de: Les manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide traduites par Saint-Gelais et un grand miniaturiste français du XVI^e siècle. Extrait de *l'Artiste Mai/Juni 1894.*
- Durrieu**, Paul: Les Antiquité Judaïques, conservées à la bibliothèque Mazarine. In: *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1906, S. 236.*
- Durrieu**, Paul: Les Antiquités Judaïques et le peintre Jean Fouquet, Paris 1908.
- Durrieu**, Paul: La peinture en France depuis l'avènement de Charles VII. jusqu'à la fin des Valois (1422-1589). In: A. Michel: *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, IV, La Renaissance, 2^e partie, 1912, S. 701-771.*
- Durrieu**, Paul: Le Tite-Live de la Sorbonne et le Forum Romain. In: *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires. Bd. XXI. 1915, S. 203-231.*
- Dutschke**, C.W.: Guide to Medieval and Renaissance Manuscripts in the Huntington Library. 2 Bde. Berkeley 1989.
- Duvanel**, Maurice / **Leroy**, Pierre / **Pinette**, Matthieu: La Confrérie Notre Dame du Puy d'Amiens. Amiens 1997.
- Ebert**, Friedrich Adolf: Allgemeines bibliographisches Lexikon. Leipzig 1821.
- Edler de Rover**, Florence: New facts on the financing and marketing of early printed books. In: *Bulletin of the Business Historical Society 27, 1953.*
- Edmunds**, Sheila: From Schoeffer to Vérard. Concerning the Scribes who became Printers. In: *Sandra Hindmann (Hg.): Printing the Written Word. The social history of books circa 1450-1520. Ithaca/London 1991, S. 21-40.*
- Essling**, Victor Masséna Prince d' / **Müntz**, Eugène: Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits. Paris 1902.
- Essling**, Victor Masséna Prince d': Les livres à figures vénétiens de la fin du XV^e siècle. Première Partie, Tome I. 1907
- Farinelli**, Leonardo (Hg.): cum picturis ystoriatum. Codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina. Ausstellungskatalog. Parma 2001.
- Farquhar**, James Douglas / **Hindman**, Sandra: Pen to Press: Illuminated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing. College Park/Baltimore 1977.
- Fianu**, Kouky J.: L'histoire des métiers du livre parisien au XIV^e au XV^e siècles: présentation des sources. In: *Gazette du livre médiéval 15, 1989, S. 1-4.*
- Freeman**, Margaret B.: The Unicorn Tapestries. New York 1976.
- Friedländer**, Max J.: Albrecht Dürer. Leipzig 1921.
- Friedländer**, Max J.: Der Holzschnitt. Berlin/Leipzig 1926.

- Ganz Paul.:** L'influence de l'art français dans l'oeuvre de Holbein. In: *Actes du congrès de l'histoire de l'art. Paris 1921.*
- Gesamtkatalog der Wiegendrucke.** Bd. 1-7 mit Anmerkungen und Ergänzungen der Originalausgabe (Leipzig, etc., 1925-38). Bd. 8-10: Stuttgart, etc. 1968-2001, noch nicht abgeschlossen.
- Gilbert, Antoine-Pierre-Marie:** Description historique de l'église cathédrale de N.-D. d'Amiens... par A.-P.-M. Gilbert. Amiens 1833.
- Girard, A.R.:** Livres d'heures de Basse-Normandie. Manuscrits enluminés et livres à gravures XIV^e-XVI^e siècles. Bibliothèque Municipale Caen. Association des amis des bibliothèques de Caen 1985.
- Girault, Pierre-Gilles:** Jean Poyet peut-il être l'auteur des heures du Tilliot?. In: *Revue de l'art 110, 1995, S. 74-78.*
- Glorieux-De Gand, Thérèse:** Formules de Copiste. Les colophons des manuscrits datés. Bibliothèque Royale Albert I. Brüssel 1991.
- Gollob, Hedwig:** Matthias Grünewald und die Livres d'Heures von Simon Vostre. In: *Gutenberg-Jahrbuch 1971, S. 318-322.*
- Graesse, Jean Georges Théodore:** Trésor des Livres rares et précieux. Dresden 1869.
- Gros, Gérard:** Le Poète, la Vierge et le Prince du Puy. Étude sur les Puys marials de la France du Nord, du XIV^e siècle à la Renaissance, Paris 1992.
- Gros, Gérard:** Le Poète, la Vierge et le Prince. Étude sur la Poésie Mariale en Milieu de Cour aux XIV^e et XV^e Siècles. Saint-Étienne 1994.
- Gros, Gérard:** Le Poème du Puy marial. Étude sur le Serventois et le Chant Royal du XIV^e Siècle à la Renaissance. Paris 1996.
- Grotfend, Hermann:** Zeitrechnung des deutschen Mittelalters. Hannover 1891-98.
- Guignard, J.:** Livres d'Heures de Germain Hardouin à la Bibliothèque nationale. In: *Les trésors des bibliothèques de France, XXV (1942), S. 30-42.*
- Hamel, Christopher de:** Medieval Craftsmen. Scribes and Illuminators. London 1992.
- Harthan, John:** Stundenbücher und ihre Eigentümer. Freiburg im Breisgau 1977.
- Hébert, Michèle:** Un essai de groupement de gravures d'incunables français. In: *Positions des Thèses soutenues par les anciens élèves de l'école du Louvre de 1911 à 1944. Paris: École du Louvre 1956, S. 284-288.*
- Hébert, Michele:** Une copie de la "Nativité" de Schongauer dans les "Grandes Heures" de Simon Vostre. In: *Gazette des Beaux-Arts, 51, 1958, S. 65-72.*
- Hébert, Michèle:** Quelques observations sur les influences étrangères dans l'illustration française à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle. In: *Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le haut Moyen-Age jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Actes du XIX^e congrès international d'histoire de l'art, Paris 1958. Paris 1959, S. 249-255.*
- Hellinga, Lotte:** Illustration of fifteenth century books: A bird's eye view on changes and techniques In: *Bulletin du Bibliophile, 1991, no.1 S. 42-61.*
- Henry-Bordeua, Paule:** Louise de Savoie: Roi de France. Paris 1954.
- Hessig, Edith:** Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik. Berlin 1935, Neuauflage 1963.
- Hind, Arthur M.:** An introduction to a history of woodcut. London 1935, Neuauflage 1963.
- Hindmann Sandra:** Printing the Written Word. The social history of books circa 1450-1520. Ithaca/London 1991.

- Hirsch**, Rudolf: Printing in France and Humanism 1470-80. In: *The Library Quarterly*, 30, Nr. 2, April 1960, S. 111-123.
- Hirsch**, Rudolf: Printing, Selling and Reading, 1450-1550. Wiesbaden 1967.
- Hofmann**, Mara: Studien zum Panissestundenbuch. Magisterarbeit, Freie Universität Berlin 1998.
- Hofmann**, Mara: L'héritage de Jean Fouquet dans l'œuvre de Jean Poyer. In: Dossier de l'Art Nr. 94, 2003, S. 58-71.
- Hofmann**, Mara : Le Maître des Missels de la Rovere et les ateliers tourangeaux. In: Art de l'enluminure. Nr. 6, 2003, S. 34-60.
- Hofmann**, Mara: Jean Poyer. Das Gesamtwerk. Turnhout 2004 (im Druck).
- ISTC**: Incunabula Short Title Catalogue. London, British Library.
- Ivins**, William M.: Pigouchet's Horae of 1498. In: *Prints and Books. Cambridge 1927*, S. 34-38.
- James**, Montague Rhodes.: Points to be observed in the description and collation of manuscripts, particularly Books of Hours. Introduction to a descriptive catalogue of the manuscripts in the Fitzwilliam Museum. Cambridge 1895.
- Karłowska-Kamzowa**, Alicja: Dürers Apokalypse in der französischen Druckgraphik. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1993, S.267-273, Abb. 437-440.
- Kautzsch**, Rudolf: Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Heft 7. Straßburg 1896
- Kent**, W. Henry: The Spencer Collection of Illustrated Books, New York Public Library 1928.
- Kirchhoff**, Albrecht: Die Handschriftenhändler des Mittelalters. Weitere Beiträge zur Geschichte des Handschriftenhandels im Mittelalter. Osnabrück 1966 (Neudruck der Ausgabe von 1855).
- Knappe**, K. A.: Albrecht Dürer – Das Graphische Werk. München 1964.
- Koegler**, Hans: Wechselbeziehungen zwischen dem Basler und Pariser Buchschmuck in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: *Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums Basel, 1936*. (Seiten?)
- Kolb**, Albert: Bibliographie des französischen Buches im 16. Jahrhundert. Wiesbaden 1960.
- König**, Eberhard: Das Stundenbuch des Markgrafen Christoph I. von Baden. Codex Durlach I der Badischen Landesbibliothek. (Faksimile-Kommentar) Karlsruhe 1978.
- König**, Eberhard: Französische Buchmalerei um 1450. Der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets. Berlin 1982.
- König**, Eberhard: Das Vatikanische Stundenbuch Jean Bourdichons. Cod. Vat. Lat. 3781. (Kommentarband zur Faksimileausgabe) Zürich 1984.
- König**, Eberhard / **Decker-Hauff**, Hansmartin / **Orth**, Myra / **Rathofer**, Johannes: Das Stundenbuch der Maria Stuart. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift aus dem Besitz des Herzoglichen Hauses Württemberg. Darmstadt 1988.
- König**, Eberhard: Leuchtendes Mittelalter I. (Katalog, Antiquariat Heribert Tenschert Nr XXI) Rotthalmünster 1989.
- König**, Eberhard: Leuchtendes Mittelalter II. (Katalog, Antiquariat Heribert Tenschert Nr. XXV) Rotthalmünster 1990.
- König**, Eberhard: Leuchtendes Mittelalter IV. Große Buchmalerei zwischen Rouen und Paris: Der Froissart des Kardinals Georges d'Amboise aus der Sammlung des Fürsten Pückler-Muskau mit 200 Miniaturen. (Antiquariat Heribert Tenschert XXIX) Rotthalmünster 1992.

- König**, Eberhard: Leuchtendes Mittelalter V. (Katalog, Antiquariat Heribert Tenschert Nr XXX) Biber-
mühle 1993.
- König**, Eberhard: Leuchtendes Mittelalter VI. (Katalog, Antiquariat Heribert Tenschert Nr XXXI) Biber-
mühle 1994.
- König**, Eberhard: Das Barberini-Stundenbuch für Rouen. Ein Meisterwerk französischer Buchkunst
um 1510. (Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe) Zürich 1994.
- König**, Eberhard: Leuchtendes Mittelalter, Neue Folge I – Boccaccio und Petrarca in Paris. (Katalog,
Antiquariat Heribert Tenschert Nr. XXXVIII) Bibermühle 1997.
- König**, Eberhard, mit Beiträgen von Gabriele Bartz und Heribert Tenschert: Leuchtendes Mittelalter,
Neue Folge III (Katalog, Antiquariat Heribert Tenschert Nr. XLV), Bibermühle 2000.
- König**, Eberhard: Das Guemadeuc-Stundenbuch. Der Maler des Antoine de Roche und Guido Mazzo-
ni aus Modena. Kommentarband zur Faksimile-Edition. Mit einem Genealogischen Essay von Xavier
Ferrieu. (Illuminationen. Studien und Monographien III) Bibermühle 2001.
- Korteweg**, Anne S.: Praal, ernst en emotie. De wereld van het Franse middeleeuwse handschrift. Aus-
stellungskatalog. Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum. Zwolle/Den Haag 2002.
- Koschatzki**, Walter: Die Kunst der Graphik. Salzburg/Wien 1972, Neuauflage München 1990.
- Köstler**, Hermann: Stundenbücher. Zur Geschichte und Bibliographie. In: *Philobilion* 28, 1984. S. 95-128.
- Kren**, Thomas (Hg.): Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library. Aus-
stellungskatalog London/Los Angeles/New York 1983.
- Krohm**, Hartmut / **Nicolaisen**, Jan: Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabi-
nett. Ausstellungskatalog, Berlin 1991.
- Kurose**, T.: Miniatures of Goddess Fortune in Medieval Manuscripts. Tokyo 1977.
- Kurth**, W.: Dürers sämtliche Holzschnitte. München 1927. Neuausgabe: New York 1963.
- La Batut**, G. de: Les principaux manuscrits à peintures conservés à la bibliothèque Mazarine de Paris.
In: *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures XVI*, 1932, 5-62.
- La Caille**, Jean de: Histoire de l'imprimerie et de la librairie à Paris, où l'on voit son origine et son
progrès jusqu'en 1689. Paris 1689.
- Labande**, Léon-Honoré: L'imprimerie en France au 15^{ième} siècle. Étude sur la propagation dans les
différentes villes et sur l'influence exercée par les typographes d'origine allemande. In: *Otto Hartwig*
(Hg.): *Festschrift zum 500jährigen Geburtstag von Johann Gutenberg. Im Auftrage der Stadt Mainz.*
Mainz 1900, S. 347-391.
- Labarre**, Albert.: Les incunables: la présentation du livre. In: *Martin, Henri-Jean, Roger Chartier (Hg.):*
Histoire de l'Édition Française. Bd. I. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVIIe siècle.
Paris 1982, S. 195-216.
- Labarre**, Albert.: Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au seizième siècle. Baden
Baden o.J.
- Labarre**, Albert: Recherches sur le commerce du livre à Amiens à la fin du XV et au XVI siècles. In:
Bulletin trimestriel de la Société des antiquaires de Picardie 1963, S. 11-42.
- Laborde**, Alexandre de: Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin. 3 Bde. Paris 1909.
- Laborde**, Alexandre de: Les principaux manuscrits à peintures conservés dans l'ancienne Bibliothè-
que Impériale de Saint-Petersbourg. ZBde. *Société Française de Reproductions de Manuscrits à Pein-
tures, 1936-1938.*

Lacombe, Paul: Les livres d'heures imprimées au XV^e et au XVI^e siècle. In: *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* 1907. S. 213-234.

Lacombe, Paul: Livres d'Heures imprimés au XV^e et au XVI^e siècle conservés dans les bibliothèques publiques de Paris. Paris 1907. Neuausgabe: Nieuwkoop 1963.

Lacombe, Paul: Notes d'iconographie parisienne. In: *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Isle de France* 36, 1909, S. 133-171.

Lacroix, Paul: Peintres et Graveurs. Paris 1888.

Lafitte, Marie-Pierre: La Librairie de Georges d'Amboise à Gaillon. In: *Silvia Fabrizio-Costa (Hg.): Léonard de Vinci entre France et Italie: miroir profond et sombre; actes du colloque international de l'Université de Caen (3-4 octobre 1996)*. Caen 1999, S. 261-273.

Lafond, Jean: Un livre d'heures de l'école de Bourdichon. Reproduction phototypique d'un manuscrit de la bibliothèque de Rouen. Rouen 1927.

Lafond, Jean: Un livre rouenais enluminé d'après le Speculum humanae salvationis, reproduction phototypique d'un manuscrit de la bibliothèque de Cherbourg. Rouen 1929.

Leclerc, Émile: Marques des imprimeurs et libraires de France au XV^e siècle. In: *Papyrus* 8, 1927. S. 93-95.

Lecoq, Anne-Marie Le Puy d'Amiens de 1518, La loi du genre et l'art du peintre. In: *Revue de l'art*, 38, 1977, S. 63-74.

Lecoq, Anne-Marie: François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française. Paris 1987.

Lehoux, Françoise: Sur un manuscrit de l'École de Rouen décoré par Jean Serpin et Robert Boyvin pour le Cardinal Georges d'Amboise. In: *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*. Paris 1949, S. 323-328.

Lehrs, Max: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert. 9 Bde. Wien 1908-1934.

Lehrs, Max: Italienische Kopien von Kupferstichen des 15. Jhs. In: *Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen* 1891, S. 125-36.

Lehrs, Max: Katalog der Kupferstiche Martin Schongauers. Wien 1925.

Lepreux, Georges und Louis Morin: L'introduction de l'imprimerie dans les villes des France. In: *Bulletin officiel de maitres imprimeurs*, Noël 1925, S. 2-49.

Leroquais, Victor.: Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale. 3 Bde. Paris 1927. Supplément Mâcon 1943.

Lieure, J.: L'école française de gravure des origines à la fin du XVI^e siècle. Renaissance du livre. 1928, S. 16-55.

Limousin, Raymond: Jean Bourdichon. Peintre et Enlumineur. Son Atelier et son École. Lyon 1954.

Lorentz, Philippe: La peinture à Paris au XV^e siècle: Un bilan. In: *Thibault/Lorenz/Martin: Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*. Ausstellungskatalog Paris 2004. S. 86-107.

Lottin, Auguste-Martin: Catalogue chronologique des libraires et libraires-imprimeurs de Paris depuis l'an 1470. Paris 1789. XXIV. Nachdruck: Amsterdam 1968 und 1969.

Mac Carthy Reagh. Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le comte de Mac-Carthy Reagh. Paris 1879.

Macfarlane, John: Antoine Vérard. In: *Transactions of the Bibliographical Society* 5, 1896-1898, 11-35, S. 241-242.

- Macfarlane**, John: Antoine Vérard. London Bibliographical Society XXI. Illustrated monographs no. VII. London 1900. Neuaufgabe: 1971.
- MacGibbon**, David: Jean Bourdichon. Glasgow 1933.
- Madan**, Falconer: Hours of the Virgin Mary (Tests for localization). In: *Bodleian quarterly record*, vol. 3, no. 26, 2nd quarter, 1920-1922, S. 40-44.
- Madden**, Jean Patrice Auguste: Essai sur l'origine de l'imprimerie à Paris. In: *Madden: Lettres d'un bibliophile. Sér. 5. Paris 1878*, S. 105-270.
- Madsen**, Victor: Antoine Vérard-Drucke in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen. In: *Gutenberg-Festschrift zur Feier des 25-jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums. Mainz: Gutenberg-Gesellschaft 1925*, S.427-431.
- Mâle**, Emile: L'idée de la Mort et de la Danse Macabre. In: *Revue des Deux Mondes* 32, 1906, S. 671-673.
- Mâle**, Emile: Jean Bourdichon et son atelier. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, II, S. 441-457.
- Mâle**, Emile: L'Art religieux de la Fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources de l'inspiration. Paris 1949, Erstaussgabe 1908.
- Mâle**, Emile: Trois Œuvres nouvelles de Jean Bourdichon, peintre de Charles VIII., de Louis XII. et de François I^{er}. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, S. 185-203. Nachdruck in: E. Mâle: Art et artistes du moyen âge. Paris 1968, S. 192-207.
- Marais**, Paul / **Dufresne**, A. de Saint-Léon: Catalogue des incunables de la Bibliothèque Mazarine. Paris 1893. Supplément 1898.
- Marcel** L.-F.: Les livres liturgiques du diocèse de Langres. Étude bibliographique. Paris-Langres 1892. Supplément 1899.
- Martin**, André: Le livre illustré en France au XV^e siècle. Paris 1931.
- Martin**, André: Sur une gravure d'Antoine Vérard. In: *Revue des livres anciens. Paris 1913* S. 15-20.
- Martin**, Henri-Jean / **Dureau**, Jeanne-Marie: Années de transition: 1500-1530. In: *Martin, Henri-Jean, Roger Chartier (Hg.): Histoire de l'Édition Française. Bd. I. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle. Paris 1982*, S. 217-227.
- Martin**, Henri / **Lauer**, Philippe: Les principaux manuscrits à peintures de la bibliothèque de l' Arsenal à Paris. Paris 1929.
- Matthews**, Anne: The Use of Prints in the Hours of Charles d'Angoulême. In: *Print Quarterly* 3:1, 1986, S. 4-18.
- Meder**, Joseph: Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte und deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen. Wien 1932.
- Meiss**, Millard: La mort et l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicaut et des Limbourgs. In: *Revue de l'art* 1, 1968, S. 17-25.
- Mély**, Fernand de: Signatures des Primitifs. Le Josèphe de la Bibliothèque Mazarine (Ms. 1581) et ses enlumineurs Jean Pichore, Jean Serpin, Nicolas Huse. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, S. 301-308.
- Mély**, Fernand de: Les Primitifs et leurs signatures: Les Miniaturistes. Paris 1913.
- Meurgey**, Jacques: Les principaux manuscrits à peintures du Musée Condé. In: *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures. Paris 1930*.
- Meyer**, Wilhelm Josef: Die französischen Drucker- und Verlegerzeichen des 15. Jahrhunderts. München 1926. Nachdruck: Hildesheim/New York 1970.

- Michelant H.** (Hg.): Catalogue de la Bibliothèque de François I^{er} à Blois, en 1518. Paris 1863.
- Molinier**, Auguste: Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Mazarine de Paris. 4 Bde. und ein Supplementband 1885-1892.
- Monceaux**, Henri: Les Le Rouge de Chablis. Paris 1896.
- Moreau**, Brigitte: Inventaire Chronologique des Éditions Parisiennes du XVI^e siècle. D'après les manuscrits de Philippe Renouard. 4 Bde. Paris 1972 - 1992.
- Morello**, G.: Die schönsten Stundenbücher aus der Bibliotheca Apostolica Vaticana. Ausstellungskatalog. Stuttgart/ Zürich 1988.
- Morgan**, J. P.: Catalogue of manuscripts and early printed books from the libraries of William Morris, Richard Bennett, Bertram, fourth earl of Ashburnham, and other sources, now forming portion of the library of J. Pierpont Morgan. Early printed books, vol. iii, France (end), the Netherlands, Spain & England. London 1907.
- Mortimer**, Ruth: French 16th Century Books, 2 Bde. Harvard College Library of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts I. Cambridge 1964.
- Musée Dobrée**, La Bretagne au temps des ducs. 1491-1991, Ausstellungskatalog. Abbaye de Daoulas und Nantes, Musée Dobrée 1992
- Nettekoven**, Ina / **Tenschert**, Heribert / **Zöhl**, Caroline: HORAE B. M. V. – 158 Stundenbuchdrucke der Sammlung Bibernmühle 1490-1550, herausgegeben von Heribert Tenschert und Ina Nettekoven, 3Bde. Bibernmühle 2003.
- Nettekoven**, Ina: Der Meister der Apokalypsenrose und die Pariser Buchgraphik um 1500. Turnhout 2005.
- Orth**, Myra D.: Geofroy Tory et l'enluminure. Deux livres d'heures de la Collection Doheny. In: *Revue de l'art* 50, 1980, S. 40-47.
- Orth**, Myra D.: Französische Kodizes in römischer Buchschrift. In: *König/Decker-Hauff/Orth/Rathofer.: Das Stundenbuch der Maria Stuart. Darmstadt 1988. S. 85-95, S. 102-104.*
- Orth**, Myra: French Renaissance Manuscripts. The 1520s Hours Workshop and the Master of the Getty Epistles. In: *Journal of the Paul Getty Museum*, 16, 1988.
- Ottosen**, K.: The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead. Aarhus 1993.
- Pächt**, Otto / **Alexander**, Jonathan J. G.: Illuminated manuscripts in the Bodleian Library. Oxford 1966.
- Pächt**, Otto / **Thoss**, Dagmar: Französische Schule 1.: Textband und Tafelband. Französische Schule 2.: Textband und Tafelband. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1974-77.
- Pansier**, P.: Histoire du livre et de l'imprimerie a Avignon du XIVE au XVIe siècle. 3 Bde. Avignon 1922. Nieukoop 1966.
- Panzer**, Georg Wolfgang: Annales typographici ab artis inventae origine ad annum MD. (ad annum MCXXXVI. continuati) post Maittairii, Denisii, aliorumque curas in ordinem redacti, emendati et aucti, etc. Mit Supplementen und Indexen. 11 Bde. Nürnberg 1793-1803.
- Parent**, Annie (Charon-): Les Métiers du livre à Paris au XVI^e siècle, 1535-1560. Genf 1974.
- Parent**, Annie (Charon-): Le monde de l'imprimerie humaniste: Paris. In: *Martin, Henri-Jean, Roger Chartier (Hg.): Histoire de l'Édition Française. Bd. I. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle. Paris 1982, S. 237-254.*
- Paris**, Alexis-Paulin: Les Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi. 7 Bde. Paris 1836-1848.

- Parkes, M.:** The Medieval Manuscripts of Keble College Oxford. London 1979.
- Passavant, Johann David:** Le peintre-graveur. 6 Bde. Leipzig 1860-64.
- Pawlowski, G.:** Catalogue illustré des livres précieux manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot, vente Drouot, 26-31 Mai 1879. Paris 1879.
- Peach, Trevor:** Flores aetatis novae. Catalogue descriptif des éditions françaises, néo-latines et autres 1501 - 1600 de la Bibliothèque Municipale de Versailles. La Renaissance française 7. Paris 1994.
- Pellechet, Marie:** Une association d'imprimeurs parisiens au XV^e siècle. Paris: Picard 1897.
- Pellechet, Marie:** Bibliothèque Publique de Versailles: Catalogue des incunables et des livres imprimés de MD à MDXX. Paris 1889.
- Pellegrin, Élisabeth:** Manuscrits de Pétrarque dans les Bibliothèques de France. Padua 1966. *Italia Medioevale e Umanistica IV, 1961, VI 1963, VII 1964.*
- Perdrizet, Paul:** Le Calendrier Parisien à la fin du moyen âge d'après le Bréviaire et les Livres d'Heures. Paris 1937.
- Pernoud, Régine:** Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne. Miniatures de Jean Bourdichon. Genf 1989.
- Pichon, Jérôme et Georges Vicaire:** Documents pour servir à l'histoire des libraires de Paris 1486-1600. Paris 1895. Auch in: *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire 1893-1894.*
- Picot, Emile:** Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild. Paris 1884-1893.
- Pinson, Yona:** Les "Puis d'Amiens" 1518-1525. Problèmes d'attribution et d'évolution de la loi du genre. In: *Gazette des Beaux Arts 109, 1987, S.47-61.*
- Piot, Eugène:** La Gravure en relief. In: *Le Cabinet de l'amateur, 5, Juli 1861, Paris 1863, S. 67-74.*
- Plotzek, Joachim M.:** Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz. Köln 1987.
- Plummer, John / Clark, Gregory:** The Last Flowering. Ausstellungskatalog, Pierpont Morgan Library. New York 1982.
- Polain, Marie-Louis:** Marques des imprimeurs et libraires en France au XV^e siècle. Paris 1926. Nachdruck: Genf 1977.
- Pollard, Alfred William:** The illustrations in French Books of Hours, 1486-1500. In: *Bibliographica, vol 3, 1897, S. 430-473.*
- Pollard, Alfred William:** Early Illustrated Books. A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15th and 16th Century. New York 1927.
- Porcher, Jean:** Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle. Ausstellungskatalog. Bibliothèque nationale. Paris 1955.
- Porcher, Jean:** Französische Buchmalerei. Recklinghausen 1959.
- Porcher, Jean:** Anne de Bretagne et son temps. Ausstellungskatalog. Nantes 1961.
- Randall, Lilian M.C.:** Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery, Bd. I: France 875-1420; Bd. II: France 1420-1540. 2 Bde. Baltimore/London 1989 und 1992.
- Réau, Louis:** L'influence de Albrecht Dürer sur l'art français. In: *Bulletin de la Société des antiquaires de France, 1924, S. 219-222.*
- Renouard, Philippe:** Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle. AVer-

tissement, table des enseignes et adresses, liste chronologique. Paris 1898. (Neuaufgabe überarbeitet von Jeanne Veyrin-Forrer und Brigitte Moreau. Paris 1965).

Renouard, Philippe: Documents sur les imprimeurs, libraires, cartiers, graveurs, fondeurs de lettres, relieurs, doreurs de livres, faiseurs de fermoirs, enlumineurs, parcheminiers et papetiers ayant exercé à Paris de 1450 à 1600. Paris 1901. Neudruck: London 1969.

Renouard, Philippe: Les marques typographiques parisiennes des XV^e et XVI^e siècles. Paris 1926.

Renouard, Philippe: Imprimeurs et libraires parisiens du XVI. siècle. Ouvrage publié d'après les manuscrits de Philippe Renouard par le Service des travaux historiques de la Ville de Paris avec le concours de la Bibliothèque nationale. 1964.

Renouvier, Jules: Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre libraire d'Heures. Paris 1862.

Reynaud, Nicole: Georges Trubert, enlumineur du roi René II de Lorraine. In: *Revue de l'Art*, 35, 1977, S. 41-63.

Reynaud, Nicole: Jean Fouquet. Ausstellungskatalog. Paris, Louvre 1981.

Ring, G.: A Century of French Painting 1400-1500. London/Paris 1949.

Ringbom, Sixten.: From Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting. *Acta Academiae Aboensis, Ser.A, Humaniora* 31, Nr. 2. Åbo 1965. Neuaufgabe 1984.

Ritter, Georges / **Lafond**, Jean: Manuscrits à peintures de l'École de Rouen. Livres d'heures normands. Rouen/Paris 1913.

Rook, A.D.: Georges Trubert, the René Master and Waddesdon 21. In: *Burlington Magazine* 130, 1988, S. 352 f.

Rouse, Richard und Mary: Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500. 2 Bde. Turnhout 2000

Samaran, Charles / **Marichal**, Robert: Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste. 7 Bde. Paris 1962 ff.

Schaefer, Claude: Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance. Dresden/Basel 1994.

Schramm, Albert: Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 21-23: Fortgeführt von d. Kommission für d. Gesamtkatalog d. Wiegendrucke. Hg.: Maria Möller. Leipzig. 1920-1943.

Schreiber, Wilhelm Ludwig: Die Druckerfamilie Le Rouge. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 1, 1897-1898, Bd. 2, S. 377-380.

Schreiber, Wilhelm Ludwig: Die Meister der Metallschneidekunst. Straßburg 1926.

Schreiber, Wilhelm Ludwig: Handbuch der Holz- und Metallschnitte. 8 Bde. Leipzig 1926.

Seidlitz, Woldemar von: Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 5, 1884. S. 128-145; 6, 1885, 22-38.

Selby, Carol: An early printed book from Paris. In: *Bulletin of the Detroit Institute of Art* 40, 1960-61, S. 20-22.

Selby, Carol: More about the Kerver Book of Hours. In: *Bulletin of the Detroit Institute of art* 41, 1962, S. 74-76.

Shailor, Barbara A.: Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. *Medieval and Renaissance texts and studies*, 34 und 38. Binghampton/New York 1984/1987.

Silvestre, Louis-Catherine: Marques typographiques ou recueil des monogrammes, chiffres, enseig-

nes, emblèmes, dévise, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France depuis l'introduction de l'imprimerie en 1470 jusqu'à la fin du seizième siècle. Bd. 1.2. Paris 1853-1867.

Soleil, Felix: Les Heures Gothiques et la littérature pieuse au XV^e et XVI^e siècle. Rouen 1882.

Souchal, Geneviève: Un grand peintre français de la fin du XV^e siècle. Le maître de la chasse à la licorne. In: *Revue de l'Art*, 1973, S. 19-22.

Souchal, Geneviève: Le mécénat de la famille d'Amboise. In: *Bulletin de la société des antiquaires de l'ouest et des Musées de Poitiers*, 13, 1976, S. 485-526.

Spencer, Eleanor.: Antoine Vêrard's illuminated vellum incunables. In: *Joseph B. Trapp (Hg.): Manuscripts in the fifty years after the invention of printing*. Some papers read at the colloquium at the Warburg Institute on 12-13 March 1982. London 1983, S. 62-65.

Sterling, Charles: La peinture médiévale à Paris 1300-1500. Bd. I, Paris 1987, Bd.II, Paris 1990.

Steyert, A.: Jehan Bourdichon. Prix et quittance du livre d'heures d'Anne de Bretagne, 14. mars 1508. In: *Nouvelles archives de l'art français*, 1880-1881, S. 1-11.

Suau, Jean-Pierre: Les Trinités des Fours, Nonancourt, La Trinité de Reville (Eure) et leurs modèles gravés par Albert Dürer (1511) et Philippe Pigouchet (1489). In: *Connaissance de l'Eure*, 1990, no.76, S. 8-21.

Sudhoff, Karl: Männliche Eingeweidesitusbilder und Aderlaßmännchen im 15. Jahrhundert. In: *Tradition und Naturbeobachtung in den Illustrationen medizinischer Handschriften und Frühdrucke vornehmlich des 15. Jahrhunderts*. Leipzig 1907. S. 29-48.

Tesnière, Marie-Therèse (Hg.): Trésors de la Bibliothèque nationale de France. Bd. I. Paris 1996.

Thibault, Pascale: La Bibliothèque de Charles d'Orléans et de Louis XII au château de Blois, Blois. Cahiers de la Bibliothèque Municipale de Blois Nr. 4, 1989.

Thibault, Dominique / **Lorentz**, Philippe / **Martin**, François René: Primitifs français. Découvertes et redécouvertes. Ausstellungskatalog Paris 2004.

Thoss, Dagmar: Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei. Ausstellungskatalog. Wien 1978.

Thurston, Ada / **Bühler**, Curt F.: Check-list of 15th century Printing in the Pierpont Morgan Library. New York 1939.

Toscano, Gennaro: La librairie du Château de Gaillon. Les manuscrits enluminés d'origine italienne acquis par le Cardinal Georges d'Amboise. In: *Léonard de Vinci entre France et Italie: miroir profond et sombre; actes du colloque international de l'Université de Caen (3-4 octobre 1996)*, S. 275-281.

Trapp, Joseph B.: Illustrations of Petrarch's Trionfi from Manuscript to Print and Print to Manuscript. In: *Incunabula. Studies in Fifteenth-Century Printed Books presented to Lotte Hellenga*. London 1999.

Van Moé, Emile-Aurèle: Documents nouveaux sur les libraires, parcheminiers et imprimeurs en relation avec l'Université de Paris à la fin du XV^e siècle. In: *Humanisme et Renaissance* 2 (1935) S. 5-25.

Van Praet, Joseph: Catalogue de Livres Imprimés sur Vélin de la Bibliothèque du Roi. 6 Bde. Paris 1822-28.

Veyrin-Forrer, Jeanne: Aux origines de l'imprimerie française. L'atelier de la Sorbonne et ses mécènes (1470-1473) In: *La Lettre et le Texte. Trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Paris 1987, S. 161-187, 213-236.

Veyrin-Forrer, Jeanne: Fabriquer un livre au XVI^e siècle. In: *Martin, Henri-Jean, Roger Chartier (Hg.): Histoire de l'Édition Française. Bd. I. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVIII^e siècle*. Paris 1982.

Veyrin-Forrer, Jeanne: Les premiers ateliers typographiques parisiens. Quelques aspects techniques.

- In: *Villes d'imprimerie et moulins à papier du XIVe au XVI siècle. Collections histoire pro civitate, série in 8° 43. Bruxelles 1976, S. 317-335.*
- Viale, Jean:** Formules publicitaires dans les premiers livres français. In: *Gutenberg-Jahrbuch 1961, S. 43-48.*
- Vidier, Alexandre / Le Grand, L. / Dupieux, P. / Monicat, J.:** Comptes du domaine de la Ville de Paris. Bd. I., 1424-1457, Bd. II., 1457-1489. Paris 1948-1958.
- Voullième, Ernst:** Die Inkunabeln der Königlichen Bibliothek (Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinett, Universitätsbibliothek, Graues Kloster, Joachimthalsches Gymnasium usw.). 3 Bde. Bd. I, Leipzig (1906); Bd. II: Neuerwerbungen 1907-1914 (1914); Bd. III Neuerwerbungen der Jahre 1915-1922 (1922).
- Voullième, Ernst / Schmitt, Anneliese:** Neuerwerbungen der Jahre 1923-1926, Nachträge und Berichtigungen, Leipzig 1926. Die Inkunabeln der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin im Anschluß an Ernst Voullième. Bearbeitet von Anneliese Schmitt. Berlin 1966.
- Wescher, Paul:** Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturenhandschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin. Leipzig 1931.
- Wieck, Roger S.:** Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life. Baltimore 1988.
- Wieck, Roger S.:** Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art. Ausstellungskatalog. New York 1997.
- Wieck, Roger :** Das Gebetbuch der Anne de Bretagne. Kommentar zum Faksimile. Luzern 1999.
- Wieck, Roger S. / Voelkle, William W. / Hearne, Michelle:** The Hours of Henry VIII. A Renaissance Masterpiece by Jean Poyet. New York 2000.
- Wiggishof, Jacques-Charles:** Imprimeurs et libraires parisiens, correcteurs, graveurs et fondeurs, particularités oubliées ou peu connues 1470 à 1600. In: *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire 1900, S. 417-438, 499-508, 538-547.*
- 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, XLVI, 1984, S. 603-617.*
- Winn, Mary Beth:** Livres imprimées pour Louise de Savoie. In: A. Paravicini Bagliani (Hg.): *Les manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie. Turin 1990, S. 136-147.*
- Winn, Mary Beth:** Anthoine Vérard, Parisian Publisher 1485-1512. Prologues, Poems und Presentations. Genf 1997.
- Wolf, Edwin:** A Descriptive Catalogue of the John Frederick Lewis Collection of European Manuscripts in the Free Library of Philadelphia. Philadelphia 1937.
- Wolf, Horst:** Schätze französischer Buchmalerei 1460-1520. Berlin 1977.
- Wormald, Francis / Giles, Phyllis M.:** A Descriptive Catalogue of the Additional Illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum acquired between 1895 and 1979. Cambridge 1982.
- Woronowa, Tamara / Sterligow, Andrej:** Westeuropäische Buchmalerei des 8. bis 16. Jahrhunderts in der Russischen Nationalbibliothek. St. Petersburg 1996.
- Zöhl, Caroline:** Mors de la pomme und Accidents de l'homme. Ein französischer szenischer Todeszyklus vor Holbein. In: *L'Art Macabre 5, 2004, S. 241-256.*
- Zolotova, Ekaterina:** Livres d'Heures. Manuscrits enluminés français du XV^e siècle. St. Petersburg 1991.
- Zorzanello, Pietro:** Libri d'ore e stampa dei secoli 15 e 16 nella R. Biblioteca Palatina di Parma. In: *Gutenberg-Jahrbuch 1933. S. 76-88.*

INDEX

HISTORISCHE PERSONEN

Darunter Autoren mit Werken, Künstler sowie Auftraggeber und Besitzer von Handschriften

- Aldus Manutius (*Hypnerotomachia Poliphili*): 108
Alexander VI. (Rodrigo de Borgia): 15
Amboise, Aimeric: 19, 140, 194
Amboise, Georges d': 4f., 7-22, 25, 27-30, 39, 41ff., 48f., 52, 54ff., 59f., 90f., 103, 108, 153, 156-161, 183, 189f., 194
Anne de Beaujeu: 15, 35
Anne de Bretagne: 11, 14, 19, 22, 29, 35, 37, 39, 44f., 48, 52, 58f., 87, 96, 134, 138, 143, 156, 158f., 161, 173, 182, 190f., 193
Arfeuille, Morin d' (Stundenbuch): 47, 133, 141, 184
Auberville, Hector de: 16
Augustinus (*De Civitate Dei*): 4, 7, 15ff., 30, 33ff., 37, 39, 52, 190
Bade, Josse (Jodocus Badius Ascensius): 62, 132
Barbier, Jean: 82, 84, 86f., 101, 105, 108, 127, 130ff., 135, 142, 146ff., 151, 159, 170, 172, 174, 176f., 179f.
Beguignes, Jean de: 26f.
Berulle, Pierre de (Stundenbuch): 59, 97f., 103, 109, 117, 137f., 192
Bloimestre, Jean (Schwager von Jean Pichore): 5, 28, 160
Boccaccio, Giovanni (*Cas des nobles hommes et femmes*): 35, 40, 42, 50, 63, 115, 185, 189f.
Boethius (*De consolatione Philosophiae*): 37, 58, 95f., 182f., 186
Bonhomme, Yolande (Witwe von Thielman Kerver): 128, 131
Bonifaz VIII. (*Liber sextus decretalium*): 19, 183
Bourdichon, Jean: 3, 8, 11f., 35ff., 39, 42, 46f., 57f., 60, 64, 87, 90, 96f., 102, 106, 112, 117, 133, 143, 147, 158f.
Bourdinière Boylesve, Kanonikus de: 185
Boyer, Antoine (Abt von Fécamp): 17
Boyvin, Robert: 7f., 10, 12, 21, 28, 43f., 90, 140f., 189f.
Brignonet, Guillaume (Stundenbuch): 13, 37ff., 44, 50, 53, 55, 58f., 91, 95, 97, 106, 111, 115f., 120, 133ff., 138, 142f., 150, 158, 172, 174ff., 180, 184, 192
Brie, Jean de: 81, 127, 131, 142f., 147, 149, 151, 159, 172, 175ff.
Challot, Robin: 68
Charles von Angoulêmes: 33
Chappiel, Antoine: 129
Charoît, Blaise de (Chevalier seigneur de Cordeboeuf): 28
Chevalier, Étienne (Stundenbuch): 40, 87, 95f., 106, 115, 117f., 136, 142f.
Christoph von Baden (Stundenbuch): 11, 50, 64ff., 78, 104, 185
Claude de France: 19, 22, 182, 188, 193
Clermont, Philibert de: 149f., 188
Coquerel, Antoine: 40
Coene, Jean IV.: 43, 45ff., 51, 68, 85, 97, 110, 188, 192, 194
Coëtivy, Olivier de (Stundenbuch): 29
Colin d'Amiens: siehe Meister des Olivier de Coëtivy
Colombe, Jean: 3, 11, 35, 39f., 46, 49, 58, 95, 110f., 138, 145f., 150f., 159, 177, 192
Commin, Vincent: 25, 63
Cousin, Pierre: 40
Crantz, Martin: 61
Du Four, Antoine (*Les Vies des femmes célèbres*): 11, 22, 59, 116, 138, 187
Du Pré, Jean: 63, 67f., 122f., 127,
Duccio di Buoninsegna: 108
Dürer, Albrecht: 3f., 36, 60, 66, 90, 99, 101, 103-107, 109ff., 114, 118f., 121f., 124ff., 133f., 136, 138, 142, 144ff., 149, 151f., 155ff., 159, 172ff., 176f.
Eustace, Guillaume: 24, 62, 76, 81, 101, 103, 105, 107, 109, 127-130, 133, 142f., 146-149, 151, 159, 170, 172ff., 176-180
Feliciano, Felice: 62
Fichet, Guillaume: 61
Flavius Josephus (*Antiquitates Judaicae*): 9f., 13, 18-21, 41, 44, 46, 48f., 57ff., 90, 106, 108, 155ff., 189
Fouquet, Jean: 3, 8, 11, 34, 39f., 42, 49f., 57, 87, 95f., 106, 110, 112, 115, 117f., 126, 136, 140, 142f., 158f., 192
Fouquet, Jean (Söhne): 3
Franz I. von Frankreich: 27, 35, 63
Friburger, Michel: 61
Froissart, Jean (*Chroniques*): 12, 19ff., 30, 42, 48f., 55, 60, 103, 110, 124, 141, 191
Fugai, Bernardino: 108
Gaguin, Robert: 30
Gaucourt, Charles de: 30
Gering, Ulrich: 61, 100
Giunta, Luc-Antonio: 108
Gobin, Robert: 154
Guy le Flameng: 27
Harcourt, Guillaume de (Livius der Sorbonne): 42
Hardouin, Germain: 13, 25, 62, 66, 68, 76, 80f., 84, 99, 104, 107ff., 112, 118, 127, 129, 131, 133, 138ff., 142ff., 147, 149-155, 159, 171f., 174f., 176ff., 180

- Hardouin, Gillet (Egidius): 13, 25, 66, 68, 70, 76, 80f., 84, 99, 104, 107ff., 112, 118, 127, 129, 131, 133, 138ff., 142ff., 147, 149-155, 159, 171f., 174f., 176ff., 180
- Heinrich II. von Frankreich (Stundenbuch): 191
- Heinrich IV. von Frankreich (Henri IV, Stundenbuch): 19, 37, 54f., 87, 97, 108, 112, 124, 133, 135, 138, 140f., 144-147, 150
- Heinrich VIII. von England (Stundenbuch): 37, 39, 87, 96, 107, 110, 133, 135, 138f., 145, 158, 172, 175f.,
- Henri, Jean (*Lunettes de foi et de prudence celeste*): 191
- Heynlein, Hans: 61
- Hopyl, Wolfgang: 63
- Huse (Hiesse), Nicolas: 7f., 10, 21, 28
- Jean d'Ypre: siehe Meister der Apokalypsenrose: 29-30, 68
- Jean de Berry (Très Riches heures): 64, 78, 94, 110, 133, 145, 151
- Jehannot, Etienne: 68
- Jenson, Nicolaus: 61
- Karl V. von Frankreich: 62
- Karl V. von Habsburg: 149
- Karl VII. von Frankreich: 61
- Karl VIII. von Frankreich: 35, 62f.
- Karl IX. von Frankreich: 23
- Kerver, Thielman (d.Ä.): 58, 62, 66f., 69, 73, 78ff., 82, 84, 99, 99-102, 114, 120, 127ff., 131f., 136-139, 143, 147, 149, -152, 155, 157, 159, 162, 166, 170-175
- Kerver, Thielman (d.J.): 128
- Lactantius (*Institutiones Divinae*): 19, 21, 44, 49, 190
- Laistre, Remy de: 4, 6, 8, 14, 22-25, 59, 63, 69-132, 137, 139, 142, 144, 156f., 162, 166, 172-178, 180
- Lallemant, Jean d.Ä (Lallemant-Stundenbuch): 37, 58, 95f., 133, 158, 182f., 186
- Lauquiere, Cathérine (Schwiegermutter von Jean Pichore): 28
- Laval, Louis de (Stundenbuch): 35, 39, 42, 145f., 177
- Laval, Yolande de (Livius der Sorbonne): 42
- Le Rouge, Guillaume: 82, 84, 86f., 105, 127, 131f., 147, 149, 159
- Le Rouge, Pierre: 25, 62f., 66, 68
- Le Roux, Catherine (Tochter von Jean Pichore): 8, 161
- Le Roux, Claude (Schwägerin von Jean Pichore): 28, 161
- Le Roux, Gaete (Tochter von Jean Pichore): 8
- Le Roux, Geoffroy: 28
- Le Roux, Guillaume: 28
- Le Roux, Jacques (Schwager von Jean Pichore): 5, 28, 160f.
- Le Roux, Marguerite (Tochter von Jean Pichore): 28, 161
- Le Roux, Marie (Ehefrau von Jean Pichore): 8, 28, 160f.
- Le Roux, Michel: 28
- Le Roux, Nicolas (Schwiegervater von Jean Pichore): 28
- Le Roux, Renaud: 28
- Le Roux, Roulland: 28
- Le Roux, Simonet: 28
- Louise von Savoyen: 7, 14, 25ff., 32f., 39, 43, 48, 55, 57, 106, 145, 156, 159ff, 189f.
- Louvel, Antoine: 56
- Louvel, Pierre: 27
- Ludwig XI.: 35
- Ludwig XII.: 8, 14f., 20, 22, 35, 42, 57f., 156, 158f., 161, 188ff., 193
- Maître François: 30, 61
- Maler des Münchener Boccaccio (Fouquet-Werkstatt, Sohn?): 35, 42, 50
- Mansel, Jean (*Fleur des histoires*): 8, 19ff., 43, 48, 55, 57, 103, 189
- Mantegna, Andrea: 108, 153, 158
- Maria Stuart: 12, 22, 59, 64, 91, 182
- Meister der Apokalypsenrose (auch Meister der Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, Jean d'Ypre): 6, 11, 29f., 68ff., 77, 81f., 85, 87-92, 96f., 99ff., 103, 112, 114f., 117, 120-123, 127, 129, 132, 136, 138, 141, 144, 148, 151f., 155ff., 162, 166, 174f., 177f., 181, 194
- Meister der Chronique scandaleuse: 13, 21, 38f., 43-47, 59, 68f., 91, 185, 187, 189f., 192ff.
- Meister der Claude de France: 188, 193
- Meister der Grandes Heures Royales: 68-69, 81, 84, 87, 107, 120, 123
- Meister der Philippa von Geldern: 13, 21, 43ff., 47, 68, 136, 189f., 194
- Meister der Très Petites Heures d'Anne de Bretagne: siehe Meister der Apokalypsenrose
- Meister des Dreux Budé (auch André d'Ypre oder Henri de Vulcop): 29
- Meister des Jacques de Besançon: 30, 140
- Meister des Jean Rolin: 30
- Meister des Lallemant-Boethius: 37, 58, 95f., 182f., 186
- Meister des Olivier de Coëtivy (auch Colin d'Amiens oder Conrad de Vulcop): 29
- Meister des Robert Gaguin: 38, 184f.
- Meister von Amiens: 26
- Meister von Martainville 183: 11, 46f., 66, 69, 108, 117, 133, 141, 143, 182, 184-187, 191-194
- Meister von Moulins (Jean Hey): 47
- Meister von Petrarca's Triumphen: 4, 12f., 35f., 41, 44, 48f., 52, 54-60, 66, 87, 97, 102, 104f., 108, 112, 124f., 132f., 135, 138, 140f., 144-148, 150, 156-159, 182-185, 187, 189-194
- Meister von Spencer 6: 95
- Meslier, Jean: 68
- Moille, Damiano: 62
- Molé, Claude (Stundenbuch): 53ff., 97, 187
- Montluçon, Jacquelin de: 111

- Montluçon, Jean de: 95
- Monstier, Etienne du: 7f., 16, 21
- Monstrelet, Enguerrand de (*Chroniques*): 7, 12, 19ff., 43, 48, 55, 57, 103, 109, 141, 190
- Motte, Nicolas de la: 26
- Mousure, Adrien de: 27
- Orosius (*Historiarum Libri Septem e Recensione Aeneae Vulpis*): 11, 19, 90, 194
- Ovid (Publius Ovidius Naso: *Heroïdes*): 8, 11, 188, 190, 194
- Petau, Alexandre (Stundenbücher): 37, 107, 111, 117, 125, 138, 140f., 150, 185
- Petrarca, Francesco (De Remediis urtrisque fortunae): 8ff., 19f., 22, 41, 49, 55-58, 105, 113, 118, 124f., 139, 158, 189
- Petrarca, Francesco (Trionfi): 4, 8ff., 12 19f., 22, 41, 43f., 46, 48-53, 55-60, 125, 132, 156, 158f., 188ff., 194
- Phelipot, Jean: 86
- Philipp der Schöne von Frankreich: 62
- Pigouchet, Philippe: 24, 66, 69, 75, 80, 82, 91, 100, 128, 130, 147f., 152, 178
- Pius III. (Francesco Todeschini Piccolomini): 15
- Platel, Jacques: 27, 160
- Plutarch (*Discours sur le mariage de Pollion et d'Eurydice*): 11, 22, 30, 58, 98, 193
- Plutarch (*Viten des Demostenes, Cicero und Cato*): 11, 41, 44f., 47, 194
- Polignac, Anne de (Petarca, *Triumphes*): 10, 46, 51
- Poyer, Jean: 3, 12f., 35-39, 44f., 50, 52-55, 57ff., 59, 87, 91, 95, 97, 103, 106f., 110ff., 115f., 119ff., 126, 133-136, 138ff., 142f., 145f., 148, 150, 156, 158f., 172-176, 180, 184, 186, 192f.
- Pseudo-Plutarch, *recte Donato, Vita Hannibalis*): 11, 44, 194
- Remacle, Gillet: 78, 128
- René II. von Lothringen: 29, 95
- Robertet, Florimond: 182
- Rohaud, Pierre: 63
- Roux, Etienne: 28
- Schöffner, Peter: 62
- Schongauer, Martin: 3f., 99, 101, 104f., 109-116, 118f., 121, 123-126, 133f., 138f., 142, 144, 156f., 159, 172f., 175, 177
- Seneca (*Epistolae*): 10, 12, 18, 20, 90
- Serpin, Jean: 7f., 10, 16, 18, 20f., 25, 45, 59, 90ff.
- Severinus, Jacobus Antonius: 62
- Topié, Michel: 63
- Tory, Geoffroy: 63, 67, 152, 161
- Trubert, Georges: 11, 29, 68, 95f., 112, 192f.
- Vérard, Anthoine: 15, 21, 24, 43ff., 62, 66, 68ff., 85, 107 129, 139f., 154, 170, 172-176
- Vérard, Barthélémy (*Triumphes de Petrarche*, Druckausgabe, Paris 1514): 10, 52, 132f., 152
- Vernade, Antoine: 27f.
- Vivien, Nicolas: 25, 101, 108, 127, 130f., 146-149, 174, 178, 180
- Vostre, Nicole: 62, 128
- Vostre, Simon: 8, 13f., 24, 44, 62, 66, 68ff., 72f., 75, 78, 80ff., 84f., 87f., 91, 94, 96f., 99ff., 103-108, 112, 114f., 117, 120, 123, 126-129, 131-134, 136-139, 141-144, 146f., 149-156, 157, 159, 162, 166, 170-178, 180

HANDSCHRIFTEN

- Abtshausen, Herzogliches Haus Württemberg, ohne Signatur, (*Stundenbuch der Maria Stuart*): 12, 22, 59, 64, 91, 182
- Amiens, Bibliothèque des Antiquaires de Picardie, C.B. 23: 26
- Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, ms. 299 (*Stundenbuch mit Initialen E S L V*): 182
- Baltimore, Walters Art Museum
W. 294 (Stundenbuch): 182
W. 452 (*Stundenbuch des Florimond Robertet*): 59, 141, 182
W. 459 (*Lallemant-Stundenbuch*, Fragment): 37, 58, 96, 158, 182
W. 460 (Graduale): 183
W. 468 (Einzelblatt aus einem Stundenbuch): 144, 183
- Basel, Erasmushaus, Antiquariat Timor Yüksel, Stundenbuch: 183
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Lat. Fol. 830, Graduale: 183
- Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
Inv. Nrn. 10596, 10597, 10598 (drei ausgeschnittene Kalenderbilder): 183
Nrn. 1750, 1751, 1752 (drei Einzelblätter aus einem Stundenbuch): 183
Inv. Nr. 78 C 9 (Bonifaz VIII: *Liber sextus decretalium*): 19, 183
- Besançon, Bibliothèque municipale, ms 148 (Stundenbuch): 95
- Cambridge, Fitzwilliam Museum
Marlay cutting, fr. 7 (Einzelblatt aus dem Lallemant-Stundenbuch): 37, 96, 183
Marlay cutting, fr. 8c (Einzelblatt aus Stundenbuch): 38, 184
Marlay cutting, fr. 8d (Einzelblatt aus Stundenbuch): 38, 184

- Marlay cutting, fr. 9a (Einzelblatt aus Stundenbuch): 38, 184
- Cambridge, Massachusetts, Houghton Library, ms. lat 186 (Graduale): 184
- Chantilly, Musée Condé
 ms. 65 (*Très riches Heures des Herzogs von Berry*): 78, 110, 133, 150
 ms. 71 (*Stundenbuch des Étienne Chevalier*): 40, 87, 95f., 106, 115, 117f., 136, 142f.
 ms. 72 (Stundenbuch): 46, 47, 141, 184
 ms. 79 (*Stundenbuch des Morin d'Arfeuille*): 47, 133, 141, 184
 ms. 866 (*Portraits des rois de France et des comtes et comtesses de Dammartin*): 184
- Claremont, Kalifornien, Claremont College, Denison Library, ms. Perkins (Graduale): 184
- Den Haag, Koninklijke Bibliotheek
 ms. 74 G 22 (Stundenbuch): 185
- Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek
 Mscr. Dresd. Oc. 75 und 76 (Boccaccio, *Des cas des nobles hommes et femmes*): 185
- Écouen, Musée de la Renaissance, ms. E. cl. 1251 (Stundenbuch): 46, 185
- Edinburg, national Library of Scotland, ms. 1.1.2 (Augustinus, *De Civitate Dei*): 17
- Eton College Library, ms. 267 (Stundenbuch): 185
- Gent, Universiteitsbibliotheek, ms. 234 (*Petau-Stundenbuch*): 107, 111, 117, 125, 138, 140f., 150, 185
- Haarlem, Teylers Museum. ms. 78 (*Briçonnet-Stundenbuch*): 13, 37ff., 44, 50, 53, 55, 58f., 91, 95, 97, 106, 111, 115f., 120, 133ff., 138, 142f., 150, 158, 172, 174ff., 180, 184, 192
- Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Codex Durlach 1, (*Stundenbuch des Christoph von Baden*): 11, 50, 65f., 78, 104, 185
- Köln, Privatbesitz (*Psalterstundenbuch des Kanonikers de la Bourdinière Boylesve*): 185
- Kopenhagen, Kongelige Bibliothek
 Gl. kgl. Saml. 1612 4° (Stundenbuch, Fragment): 185f.
 Thott 430 (*Chronique Martinienne*): 38, 103
- Lille, Bibliothèque municipale
 ms. 131 (Robert Ciboule, *Le livre de meditation*): 186
- London, British Library
 Add. 6277 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
 Add. 21591 (Leonardo Corvino: *Officia Octo*): 90
 Add. 25696 (Stundenbuch): 46f., 186
 Add. 35215 (Stundenbuch): 44, 59, 91, 141, 186
 Add. 35254 (*Stundenbuch Heinrichs VII.*): 96
 Add. 39641 (*Lallemant-Stundenbuch*, Fragment): 37, 58, 96, 133, 158, 186
- Cotton MS Caligula A V (*Disputation de la Felicite Humaine*): 186
 Cotton ms. Vespasian B. II (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
 Harley 2936 (Stundenbuch): 47, 108, 186
 King's 7 (Stundenbuch): 186
 Sloane 2418 (Stundenbuch): 146f., 186
- London, Sir John Soane's Museum, ms. 5 (Stundenbuch): 112
- Lyon, Bibliothèque municipale
 ms. 894 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
- Madrid, Biblioteca nacional, vit. 24-3 (*Stundenbuch Karls V.*): 44, 46, 149
- Modena, Biblioteca Estense, MS ? W.9.13 (Stundenbuch): 186f.
- München, Bayrische Staatsbibliothek
 Cod. gall. 6 (Boccaccio, *Cas des nobles hommes et femmes*): 40, 50, 115
 Cod. gall. 20 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
- Nantes, Musée Thomas Dobré, ms. 17 (Antoine Du Four, *Les Vies des femmes célèbres*): 11, 22, 59, 116, 138, 187
- New Haven, Beinecke Library
 ms. 375 (*Stundenbuch mit den Initialen E F G*): 59, 187
 ms. 411 (Stundenbuch): 46
- New York, Pierpont Morgan Library
 H. 1 (Stundenbuch): 46
 H. 8 (Stundenbuch Heinrichs VIII.): 37, 39, 87, 107f., 110, 133, 135, 138f., 145, 158, 173, 175f.
 M. 7 (Stundenbuch): 47, 187
 M. 85 (Stundenbuch): 4, 41, 44, 48, 58ff., 71, 96f., 103f., 124f., 135, 137, 140, 142, 147, 150, 187
 M. 286 (Stundenbuch): 37, 59, 105ff., 109, 14, 143, 150, 187
 M. 291 (Stundenbuch): 12, 36f., 58, 104, 107, 142f., 158, 187
 M. 292 (Gebetbuch): 12, 36f., 60, 97, 102, 125f., 133, 136, 158, 187
 M. 356 (*Stundenbuch des Claude Molé*): 12, 49, 53, 97, 187
 M. 618 (*Je porte une M Stundenbuch*): 12, 49, 54, 108, 147, 187
 M. 632 (Stundenbuch): 188
 M. 813 (*Stundenbuch des Philibert de Clermont*): 59, 87, 149f., 188
- New York, Public Library
 ms. 117 (Stundenbuch): 188
- Oxford, Bodleian Library
 canon liturg. 178 (Stundenbuch): 11, 37, 45, 59, 97, 103, 105, 116, 138, 140, 143, 188

- Douce 92 (*Pelerinaiges, processions, priers et oraisons faictes à monsr. Sainct Denis en France par les trescrestiens Roys de France*): 11, 188
Douce 374 (*Miracles de Nostre Dame*): 153
ms. laud. misc. 419 (Brevier): 11, 188
- Oxford, Keble College, ms. 43 (Stundenbuch): 105, 110f., 117-120, 125, 140, 188
- Paris, Assemblée nationale, Bibliothèque de la Chambre des Députés, ms. 1466 (Ovid, *Heroïdes*): 11, 57, 188
- Paris, Bibliothèque de l' Arsenal
ms. 438 (*Heures de Chappes*): 95
ms. 5065 (Petrarca, *Triumphes*, Bd. II): 8, 10, 41, 44, 49, 57, 132, 188
ms. 5224 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
- Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581 (Flavius Josephus, *Antiquitates Judaicae*): 8ff., 13, 18-21, 41, 44, 46, 48f., 57ff., 90, 106, 108, 140, 155ff., 189
- Paris, Bibliothèque Nationale
fr. 18 (Augustinus, *De Civitate Dei*): 30
fr. 54 (Jean Mansel, *Fleur des Histoires*): 8, 19f., 103, 189
fr. 128 (Boccaccio, *Des cas des nobles hommes et femmes*): 189
fr. 145 (*Chants Royaux du Puy Notre Dame d'Amiens*): 4, 7ff., 25-28, 30, 32-35, 39-43, 48-52, 54-60, 105, 113, 124, 143, 145, 156, 159f., 189
fr. 223 (Petrarca, *Triumphes*): 10
fr. 224 (Petrarca, *Remèdes de l'une et l'autre fortune*): 10, 27, 189
fr. 225 (Petrarca, *Remèdes de l'une et l'autre fortune*): 8-11, 19f., 41f., 48f., 51f., 55-60, 105, 113, 118, 124f., 139, 158, 189
fr. 247 (Flavius Josephus, *Antiquités Judaïques*): 50
fr. 421 (Jean Thenaud(?), *Trespassement de Saint Jérôme*): 27, 57, 189f.
fr. 594 (Petrarca, *Triumphes*): 4, 8-12, 19, 22, 41, 43-46, 48-58, 66, 125, 132, 146, 152, 156, 158, 190
fr. 873 (Ovid, *Heroïdes*): 8, 27, 57, 105, 107, 159, 190
fr. 874 (Ovid, *Heroïdes*): 8, 57, 190
fr. 2678 und fr. 2679 (Enguerrant de Monstrelet, *Chroniques*): 7, 12, 19f., 103, 109, 141, 190
fr. 5094 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
fr. 5095 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
fr. 5097 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
fr. 5098 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
fr. 5099 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
- fr. 5100 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
fr. 5101 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
fr. 12424 (Petrarca, *Triumphes*, Bd. I.): 10, 41, 132, 190
fr. 20071 (Titus Livius, *Histoire Romaine*): 42
fr. 20086 (Boccaccio, *Des cas des nobles hommes et femmes*): 190
fr. 25158 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
n.a.fr. 210013 (Flavius Josephus, *Antiquités Judaïques*): 50
lat. 762 (*La-Barre-Diurnale*): 91
lat. 920 (*Stundenbuch des Louis de Laval*): 35, 39, 145f., 177
lat. 923 (Stundenbuch): 87, 133, 141, 144, 190, 193f.
lat. 1171 (sogenanntes *Stundenbuch des Henri IV*): 19, 37, 49, 54, 87, 112, 133, 138, 141, 145f., 150, 190
lat. 1671 (Lactantius, *Institutiones Divinae*): 19, 44, 59, 190f.
lat. 6643 (Boethius, *De consolatione philosophiae*): 37, 95
lat. 9474 (*Grandes Heures der Anne de Bretagne*): 11, 35, 87, 96, 143, 147
lat. 2070 (Augustinus, *De Civitate Dei*): 4, 7, 9, 16ff., 31f., 90, 104, 156, 191
lat. 6643 (Boethius: *De consolatione philosophiae*): 37, 95
lat. 8551 (Seneca, *Epistolae*): 10, 12
lat. 9471 (*Rohan-Stundenbuch*): 95, 150
lat. 10532 (*Stundenbuch Friedrichs Aragon*): 90, 96, 112
lat. 18014 (*Petites Heures des Herzogs von Berry*): 94
n.a.lat. 3027 (sogenannte *Petites Heures der Anne de Bretagne*): 22, 35, 191
n.a.lat. 3187 (*Stundenbuch der Anne de Beaujeu, Dame de Baudricourt*): 35
- Paris, École des Beaux-Arts, Nr. Ms. 731 (Einzelblatt aus dem *Branicki-Stundenbuch*, Marienkrönung): 39, 58
- Paris, Enluminures, Sandra Hindman, (*Astor-Astor-Aubery de Frawenberg-Stundenbuch*): 76, 102, 105, 107, 109f., 117-120, 125, 140, 146, 150, 191
- Paris, Louvre, Inv. 20695a, Inv. 20695b (Einzelblätter aus einem Stundenbuch): 95
- Paris, Petit Palais, Collection Dutuit
ms. 42 (*Brevier von René II. von Lothringen, Sanctore*): 29, 95
ms. 664 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
ms. 665 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11, 45, 191

- Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2 (*Stundenbuch des Maréchal Boucicaut*): 94
- Paris, Musée Marmottan, Inv. M6131 (Einzelblatt aus dem *Branicki-Stundenbuch*, Ecce Homo): 39, 58
- Parma, Biblioteca Palatina
ms. Pal. 45 (Jean Henri, *Lunettes de foi et de prudence celeste*): 191
ms. Parm. 1651 (*Stundenbuch Heinrichs II.*): 191
- Peterborough, Museum and Art Gallery, Ms.2 (Stundenbuch): 97, 103, 105, 110, 117ff., 125, 140, 143, 146f., 191
- Philadelphia, Free Library, Lewis 113 (Stundenbuch): 46
- Privatbesitz
zuvor Antiquariat Bibermühle, Katalog XX, Nr. 21: 117, 133, 143
zuvor Antiquariat Bibermühle, LM I, 71 (*Peckover-Stundenbuch*): 39, 192
zuvor Antiquariat Bibermühle, LM IV, 3 (Jean Froissart, *Chroniques*): 12, 19ff., 30, 42, 48f., 55, 60, 103, 110, 124, 141, 191
zuvor Antiquariat Bibermühle, LM VI, 75 (*Stundenbuch mit Bildinitialen*): 36, 39, 71, 146, 192
zuvor Antiquariat Bibermühle, LM NF I (*Triumphes der Anne de Polignac*): 10, 51
zuvor Antiquariat Bibermühle, LM NF III, 23 (*Panisse-Stundenbuch*): 46f., 149, 153, 191f.
zuvor Antiquariat Bibermühle, LM NF III, Nr. 26: 37
zuvor James M. W. Borg, Chicago, Kat. 78, lot 88 (Einzelblätter): 39
zuvor Sam Fogg, London, Kat. 1996 (Stundenbuch, Fragment): 38, 150, 184, 192
Privatbesitz, USA (Monnypenny-Brevier): 105, 111
zuvor Villanov, Polen, Slg. Branicki (Branicki-Stundenbuch): 39, 58, 134f., 146, 148, 158
- Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert
LM I, 70 (Stundenbuch): 39, 192
LM II, 51 (Stundenbuch): 29, 95, 192
LM IV, 2 (*Stundenbuch des Kardinals de Berulle*): 59, 97f., 103, 109, 117, 137f., 192
LM V, Nr. 27 (*Ladore-Stundenbuch*): 119
LM V, 28 (Stundenbuch), 107, 135, (*Das dritte Stundenbuch der Philippa von Geldern*): 45
LM VI, Nr. 73 (*Stundenbuch des Christoph de Champagne*): 119
LM NF III, 23a (*Kergariou-Stundenbuch*): 47, 192
LM NF III, 24 (*Stundenbuch von 1518*): 26, 45, 85, 110, 140, 192
- Rennes, Bibliothèque municipale, ms. 332 (183) (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
- Romorantin, Bibliothèque municipale, ms. 16 (Stundenbuch): 110, 117, 150, 192
- Rouen, Bibliothèque municipale, Martainville 183 (Stundenbuch): 11, 46, 192
- San Marino, Huntington Library
HM 48 (Stundenbuch): 193
HM 1088 (Stundenbuch): 193
HM 1124 (Stundenbuch der Maria Manuel): 193
HM 1250 (Stundenbuch): 193
- Sankt Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Fr.Q.v.III,3 (Plutarch, *Discours sur le mariage de Pollion et d'Eurydice*): 22, 30, 193
- Tours, Bibliothèque municipale, ms 2104 (Stundenbuch): 46f., 193
- Trier, Domschatz, Hs. 73 (Tagzeit von unser lieben frauen hymelfart): 66, 87, 133, 143f., 147, 150, 193
- Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana
Barb. lat. 437 (*Barberini-Stundenbuch*): 59, 64, 91, 97, 107, 110, 112, 117f., 139ff., 193f.
Ross. 60 (Stundenbuch): 112, 194
Reg. Lat. 927 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11
- Waddeson Manor, Rothschild Collection
ms. 21 (Stundenbuch): 11, 29f., 68, 95f., 194
ms. 23 (Stundenbuch): 135, 138, 194
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek
cod. 41 (Orosius, *Historiarum Libri Septem e Recensione Aeneae Vulpis*): 11, 19, 90, 194
cod. 1906 (*Stundenbuch des Aimeric d'Amboise*): 11, 19, 140, 146, 190
cod. 1927 (Stundenbuch): 185, 194
cod. 1929 (*Stundenbuch für Olivier de Coëtivy*): 29
cod. 2581 und cod. 2882 (Petarca, *Triumphes*): 10, 41, 43ff., 47, 49, 57, 98, 103, 132, 146, 194
cod. 2565 (Plutarch, *Viten des Demostenes, Cicero und Cato*): 11, 41, 43f., 47, 194
cod. 2587 (Pseudo-Plutarch, *recte Donato, Vita Hannibalis*): 11, 43f., 194
cod. 2624 (Ovid, *Heroides* der Familie Coligny): 11, 37, 57, 194
S.N. 12733 (*Relation des Obsèques d'Anne de Bretagne*): 11

GRAPHIK

- Albrecht Dürer, Christus am Ölberg (Bartsch 6): 145
Albrecht Dürer, Geißelung (Bartsch 8): 144, 177
Albrecht Dürer, Ecce Homo (Bartsch 9): 106, 173f.
Albrecht Dürer, Beweinung Christi (Bartsch 13): 110, 173
Albrecht Dürer, Christus am Ölberg (Bartsch 26): 36
Albrecht Dürer, Himmelfahrt (Bartsch 50): 36, 125, 136
Albrecht Dürer, Ölmarter, Holzschnittapokalypse, 1498 (Bartsch 61): 103, 144, 172f., 176
Albrecht Dürer, Sternenfall, Holzschnittapokalypse, 1498 (Bartsch 65): 172
Albrecht Dürer, Anbetung der Könige (Bartsch 87): 144, 177
Albrecht Dürer, Die Landsknechte und der türkische Reiter (Bartsch 88): 114
Albrecht Dürer, Marientod (Bartsch 93): 109
Albrecht Dürer, Himmelfahrt Mariae (Bartsch 94): 109
Albrecht Dürer, Marter der Zehntausend (Bartsch 117): 103
Martin Schongauer, Geburt Christi, Kupferstich (Lehrs 5): 112, 172
Martin Schongauer, Anbetung der Könige, Kupferstich (Lehrs 6): 105, 113, 119, 173
Martin Schongauer, Große Kreuztragung, Kupferstich (Lehrs 9): 104, 111, 133, 173
Martin Schongauer, Kreuzigung, Kupferstich (Lehrs 10): 104
Martin Schongauer, Kreuzigung, Kupferstich (Lehrs 14): 104
Martin Schongauer, Marientod (Lehrs 16): 109, 113, 172
Martin Schongauer, Gefangennahme (Lehrs 20): 115, 172
Martin Schongauer, Kreuzigung, Kupferstich (Lehrs 27): 110, 175
Martin Schongauer, Grablegung (Lehrs 28): 109, 172

SONSTIGE WERKE

- Amiens, Musée de Picardie
Inv. M.P.P. 1875-207, Puy-Gemälde, Fragment von 1499: 40
Inv. M.P.P. 1168, Puy-Gemälde, Fragment von 1514: 26
Inv. M.P.P. 526, Meister von Amiens, Puy-Gemälde von 1519: 40
Inv. M.P.P. 527, Meister von Amiens, Puy-Gemälde von 1520: 26
Paris, Louvre, Inv. R.F. 1938-63. Puy-Gemälde von Jean du Bos aus Amiens, 1538: 26

ARCHIVALIEN

- Amiens, Bibliothèque municipale, Archives de la ville d'Amiens, CC 95 (Rechnungsbücher der Ratsherren aus den Jahren 1517 und 1518): 7, 26f., 189
Rouen, Archives Départementales de la Seine-Maritime G 82 (Rechnungsbücher der Kathedrale von Rouen): 16
G 614 (Zahlungsanweisungen aus Chateau de Gaillon für die Jahre 1501 bis 1502): 7, 10, 16, 28
G 615 (Zahlungsanweisungen aus Chateau de Gaillon für die Jahre 1502 bis 1503): 7, 10, 16, 28
G 866 (Inventar aus Château de Gaillon, 1508): 7, 17, 21
G 867 (Inventar aus Château de Gaillon, undatiert): 7, 16
G 868 (Inventar aus Château de Gaillon, 1550): 7, 17
Rouen, Archives de la Seine-Inférieure, G 3047: 7, 21

ABBILDUNGSNACHWEISE

Archiv der Autorin: Abb. 25, 33, 34, 41, 59, 61, 68, 69, 70, 81, 88, 92, 94, 96, 99, 102, 103, 108-121, 152, 154, 168-178.
Avril/Reynaud (1993): Abb. 3, 4, 10, 16, 26, 45.
Delaisié/Marrow/de Wit (1977): 71.
Durand (1911): Abb. 46, 47.
Faksimile: Das Barberini-Stundenbuch für Rouen, Cod. Barb. Lat. 487, Faksimile, Luzern 1994: Abb. 66.
Faksimile: Das Stundenbuch des Markgraphen Christoph I. von Baden, Faksimile, Karlsruhe, 1978: Abb. 87.
Haarlem, Teylers Museum: Abb. 24, 27, 35, 38, 40, 60, 75, 89.
Knappe (1964): Abb. 248-254.
Krohm/Nicolaisen (1991): 240-247.
London, British Library: Abb. 44, 91.
Mély (1913): 73.
Nantes, Musée Dobrée: Abb. 13, 14.
New York, Pierpont Morgan Library: Abb. 21, 22, 23, 29, 30, 43, 63, 64, 79, 85, 90, 97.
Oxford, Bodleian Library: Abb. 28, 37, 78, 100, 101, 104, 105, 106, 107.
Oxford, Keble College: Abb. 65, 72.
Pächt/Thoss (1977): Abb. 51, 52, 56.
Paris, Bibliothèque nationale: Abb. 1, 2, 7, 8, 9, 11, 12, 15, 17, 18, 19, 31, 50, 53, 54, 55, 62, 67, 77.
Plummer (1982): Abb. 86.
Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert: Abb. 5, 6, 32, 36, 39, 48, 49, 58, 74, 76, 80, 82, 122-151, 153, 155-167, 183-239.
Renouard (1921): Abb. 182.
Trier Domschatz: Abb. 84, 98.
Wieck (1988): Abb. 95.
Wieck (2000): Abb. 20, 42, 83, 93.
Woronowa/Sterligow (1996): 57.

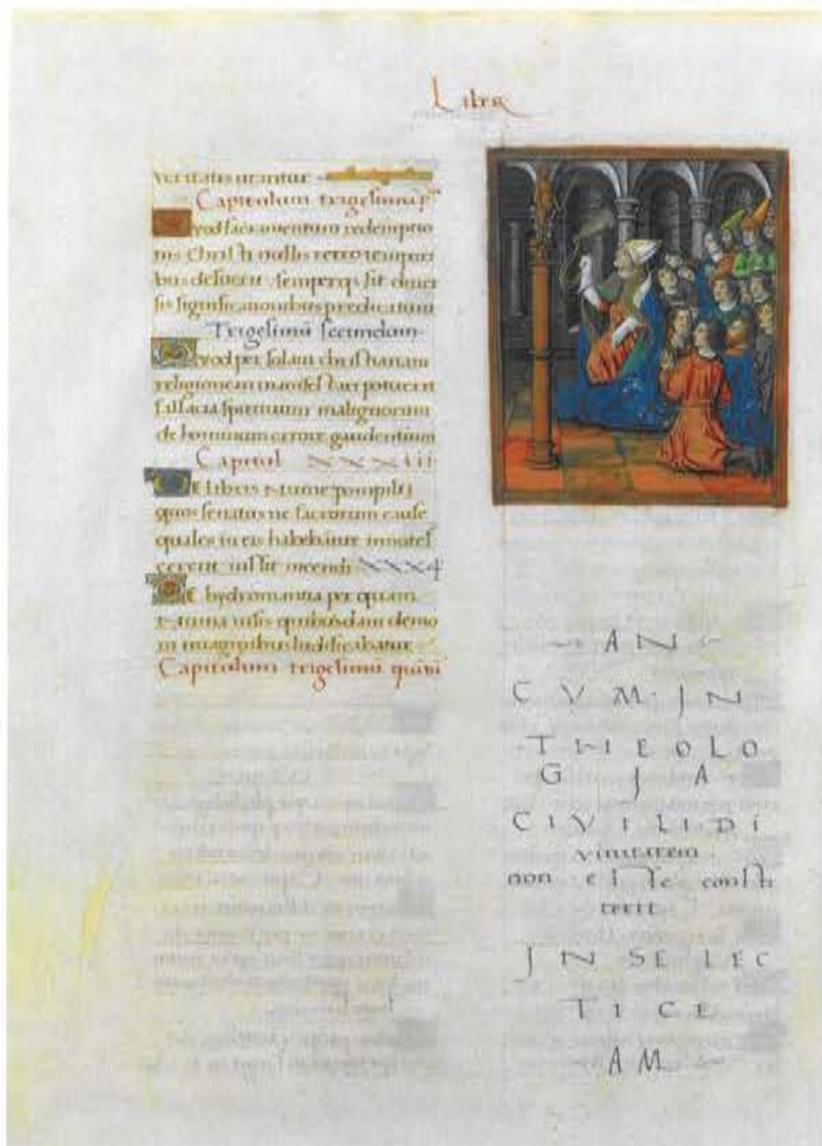


Abb. 1: Jean Pichore, Augustinus, *Civitas Dei*, *Anbetung einer heidnischen Gottheit*, Paris, Bibliothèque nationale, lat. 2070, fol. 112v



Abb. 2: Jean Pichore, Augustinus, *Civitas Dei*, *Verehrung der Engel*, Paris, Bibliothèque nationale, lat. 2070, fol. 166v



Abb. 3: Jean Pichore, Chants Royaux du Puy Notre Dame d'Amiens, Frontispiz, Zwei Ratsherren von Amiens überreichen Louise von Savoyen die Handschrift, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145, fol. 1v



Abb. 4: Pichore-Mitarbeiter, Chants Royaux du Puy Notre Dame d'Amiens, Vierge Assenech du vray saulveur espeuse, nach der Tafel von 1487, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145, fol. 4v



Abb. 5: Jean Pichore, Jean Froissart, Chroniques, Frontispiz Buch I, Froissart diktiert sein Werk, zuletzt Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM IV, 3, fol. 8



Abb. 6: Jean Pichore oder Meister von Petrarca's Triumphen?, Jean Froissart, Chroniques, Frontispiz Buch III, Froissart in seinem Studierzimmer und Krönung Ferdinands von Portugal, zuletzt Ramsen, Schweiz Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, LM IV, 3, fol. 179v



Abb. 7: Jean Pichore, Enguerrant de Monstrelet, Chroniques, Frontispiz Band I, Monstrelet schreibt sein Werk und Schlacht der Franzosen gegen die Engländer, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 2678, fol. 1



Abb. 8: Jean Pichore, Enguerrant de Monstrelet, Chroniques, Frontispiz Band II, Karl VII. erhält die Nachricht vom Tode seines Vaters und Karl VII. als neuer König, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 2679, fol. 11



Abb. 9: Jean Pichore, Jean Mansel, Fleur des Histoires, Frontispiz, Mansel schreibt seine Chronik, Bibliothèque nationale, fr. 54, fol. 11

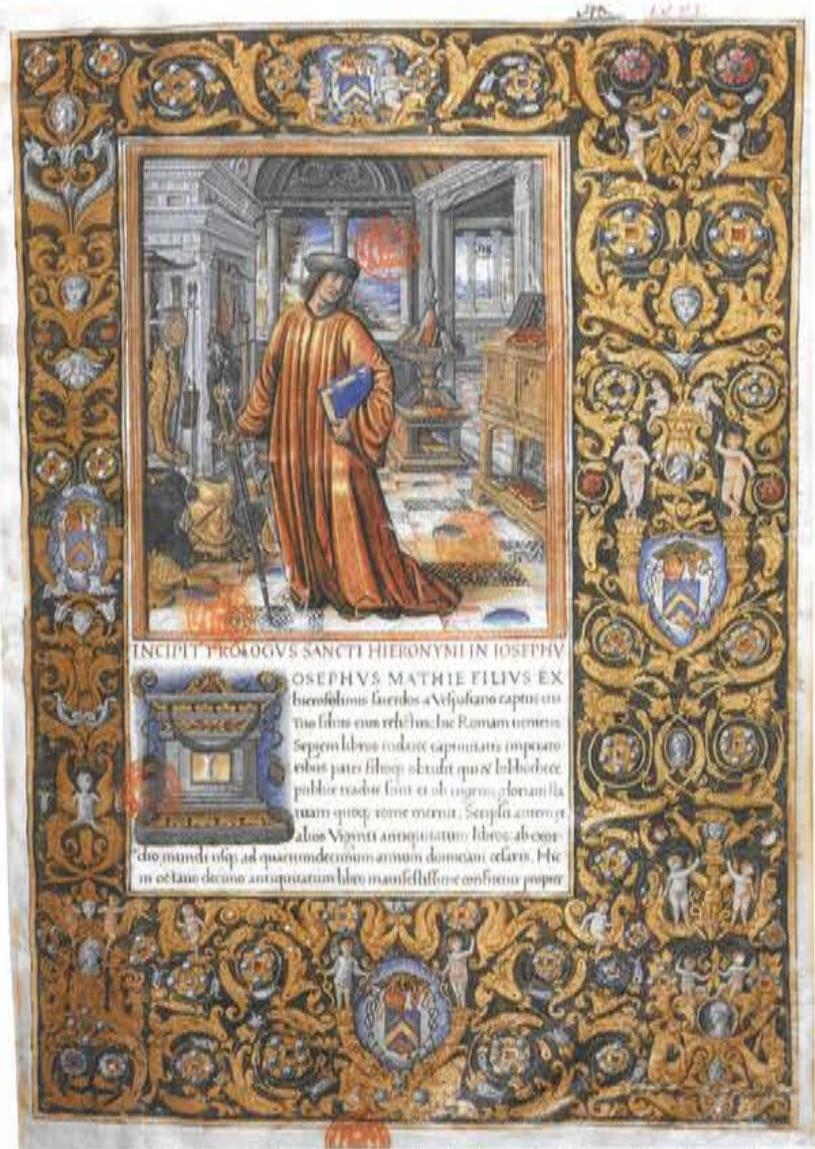


Abb. 10: Jean Pichore, Flavius Josephus, Antiquitates Judaicae, Frontispiz, Flavius Josephus in seinem Studierzimmer, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 1581, fol. 1



Abb. 11: Meister von Petrarca's Triumphen, Petrarca, *Triumphes*, *Der Triumph der Keuschheit und der Vernunft*, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 594, fol. 102



Abb. 12: Meister von Petrarca's Triumphen, Petrarca, *Remèdes de l'une et l'autre fortune*, *Der König ohne Sohn*, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225, fol. 165



Abb. 13: Jean Pichore, Anthoine du Four, *Vie des Femmes Célèbres*, *Der Autor übergibt Anne de Bretagne sein Buch*, Nantes, Musée Dobrée, ms. 17, fol. 1



Abb. 14: Jean Pichore, Anthoine du Four, *Vie des Femmes Célèbres*, *Verkündigung mit Nebenszenen*, Nantes, Musée Dobrée, ms. 17, fol. 2



Abb. 15: Jean Pichore, Lactantius, *Institutiones Divinae*, Frontispiz zum ersten Buch über die falsche Religion, Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1617, fol. 1



Abb. 16: Meister der Chronique scandaleuse, Lactantius, *Institutiones Divinae*, Die Falsche Weisheit und die falsche Religion, Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1617, fol. 93v



Abb. 17: Jean Pichore, Jean Thenaud?, *Trespassement du glorieux Saint Jheromme* selon Eusebe son disciple, *Dedikationsfrontispiz mit Louise von Savoyen*, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 421, fol. 1



Abb. 18: Jean Pichore, Ovid, *Heroides*, Die leidende Deianira und Herkules Selbstverbrennung, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 873, fol. 55v



Abb. 19: Pichore-Mitarbeiter, Ovid, *Heroides*, *Zug der Phädra*, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 874, fol. 31v-32



Abb. 20: Jean Poyer, sogenanntes Stundenbuch Heinrichs VIII., *Ego-Sum*: Ölbergsszene mit gestürzten Soldaten, New York, Pierpont Morgan Library, H 8, fol. 94v



Abb. 21: Jean Pichore, Gebetbuch, *Christi Himmelfahrt*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 292, fol. 21v



Abb. 22: Meister von Petrarca's Triumphen, Stundenbuch des Claude Molé, *Thronende Maria*, Pierpont Morgan Library, M. 356, fol. 58v



Abb. 23: Meister von Petrarca's Triumphen, Stundenbuch des Claude Molé, *Verkündigung*, Pierpont Morgan Library, M. 356, fol. 10v



Abb. 24: Jean Poyer, Briçonnet-Stundenbuch, *Johannes auf Patmos*, Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, fol. 7



Abb. 25: Jean Pichore?, Stundenbuch-Einzelblatt, *Johannes auf Patmos*, Cambridge, Marlay cutting, fr. 8c



Abb. 26: Meister von Petrarca's Triumphen, Petites Heures, *Apostel der Himmelfahrt Mariae* und *Assunta*, Paris, Bibliothèque nationale, n. a. lat. 3027, fol. 37v-38



Abb. 27: Jean Poyer, Briçonnet-Stundenbuch, *Verkündigung*, Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, fol. 21



Abb. 28: Jean Pichore, Stundenbuch, *Verkündigung*, Oxford, Bodleian Library, ms. canon. liturg 178, fol. 10v



Abb. 29: Jean Pichore, Stundenbuch, *Augustus und die tiburtinische Sibylle*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 85, fol. 33v



Abb. 30: Jean Pichore, Stundenbuch, *Geburt Christi*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 85, fol. 43v

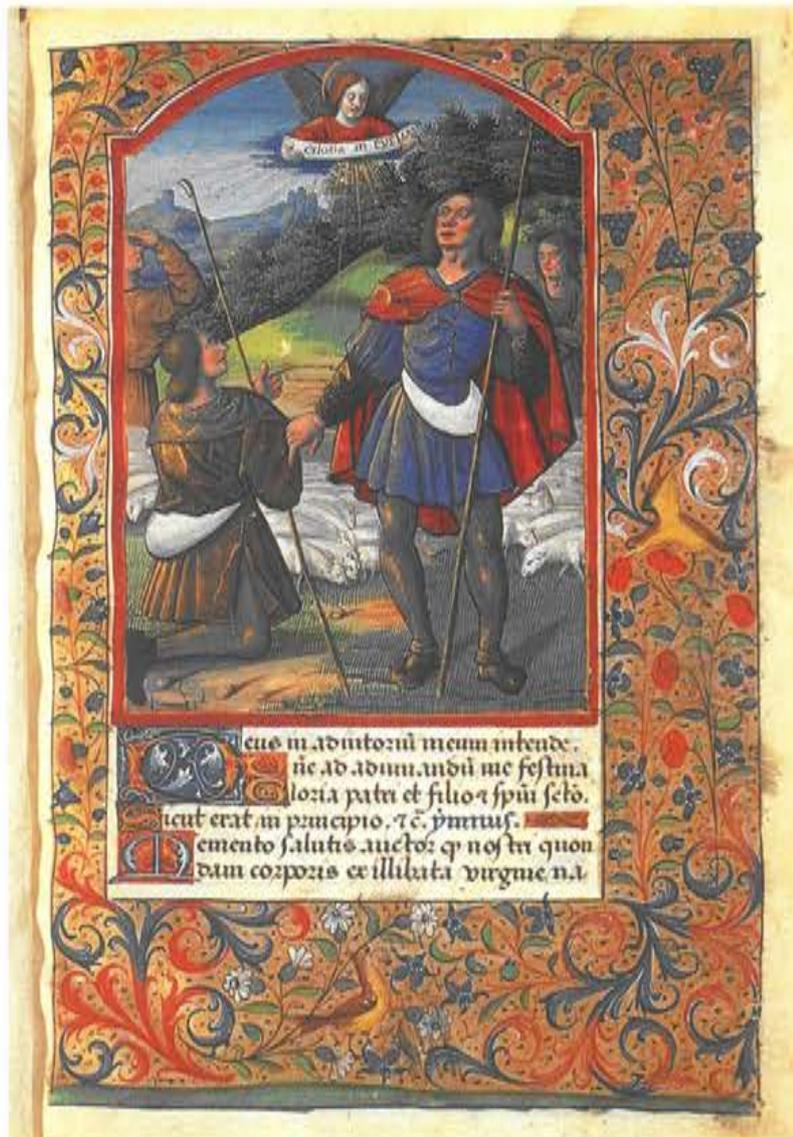


Abb. 31: Jean Pichore, Stundenbuch, *Verkündigung an die Hirten*, Paris, Bibliothèque nationale, lat. 923, fol. 37



Abb. 32: Jean Pichore, Stundenbuch des Kardinals de Berulle, *Verkündigung an die Hirten*, Ramsen/Schweiz, Heribert Tenschert, LM IV, 2, fol. 70



Abb. 33: Jean Poyer, Stundenbuch der Anne de Bretagne und der Maria von England, *Anbetung der Könige*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 1558, fol. 35v



Abb. 34: Jean Poyer, Stundenbuch der Anne de Bretagne und der Maria von England, *Darbringung*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 1558, fol. 37v



Abb. 35: Jean Poyer, Briçonnet-Stundenbuch, *Flucht nach Ägypten*, Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, fol. 54v



Abb. 36: Jean Pichore, Stundenbuch des Kardinals de Berulle, *Flucht nach Ägypten*, Ramsen/Schweiz, Heribert Tenschert, LM IV, 2, fol. 88v



Abb. 37: Jean Pichore, Stundenbuch, *Bathseba und David mit Harfe vor einer Stadtansicht*, Oxford, Bodleian Library, ms. canon. liturg. 178, fol. 57v-58



Abb. 38: Jean Poyer, Briçonnet-Stundenbuch, *Salbung Davids*, Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, fol. 69v



Abb. 39: Jean Pichore, Stundenbuch des Kardinals de Berulle, *Salbung Davids*, Ramsen/Schweiz, Heribert Tenschert, LM IV, 2, fol. 107

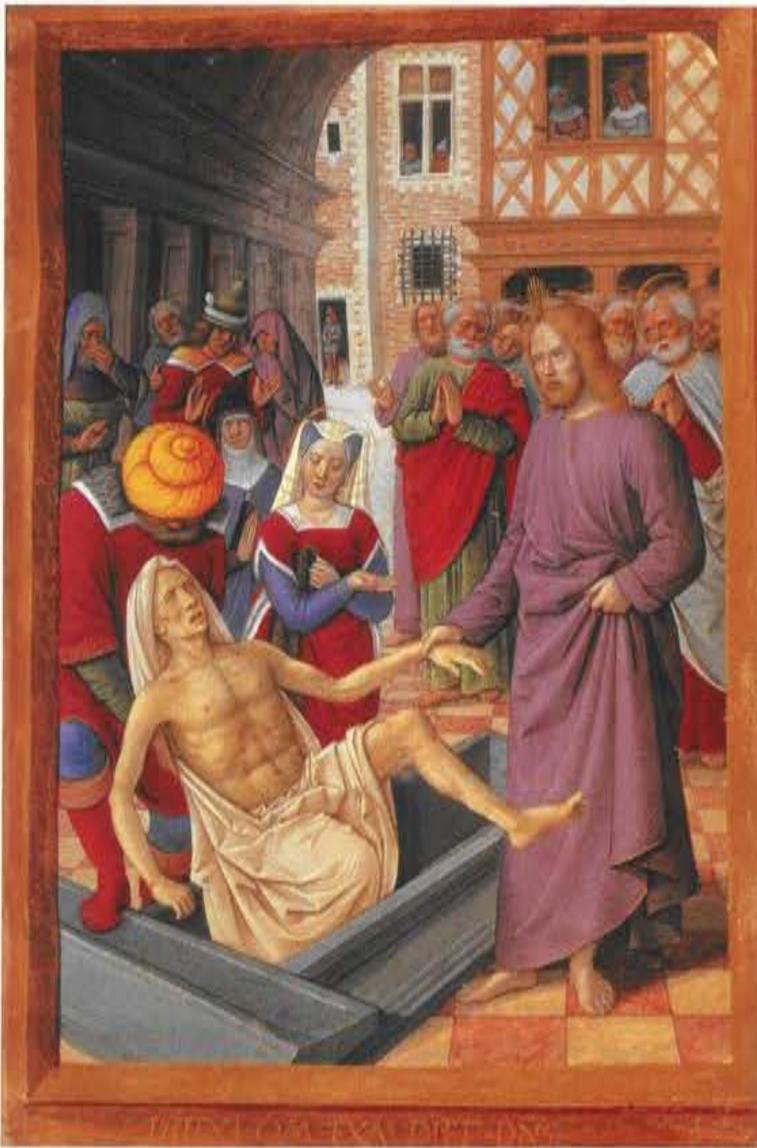


Abb. 40: Jean Poyer, Briçonnet-Stundenbuch, *Erweckung des Lazarus*, Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, fol. 83



Abb. 41: Pichore-Mitarbeiter, Stundenbuch, *Erweckung des Lazarus*, Gent, Universiteitsbibliotheek, ms. 234, fol. 75



Abb. 42: Jean Poyer, sogenanntes Stundenbuch Heinrichs VIII., *Hiob auf dem Dung*, New York, Pierpont Morgan Library, H. 8, fol. 127v



Abb. 43: Jean Pichore, Stundenbuch, *Hiob auf dem Dung*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 85, fol. 84v



Abb. 44: Meister von Martainville 183, Stundenbuch, *Anbetung der Hirten*, London, British Library, Add. 25696, fol. 17v



Abb. 45: Meister der Philippa von Geldern, *Martial d'Auvergne, La Danse macabre des femmes, Der Tod und die Frau des Ritters*, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 995, fol. 26v



Abb. 46: Pichore-Mitarbeiter, *Chants Royaux du Puy Notre Dame d'Amiens, Balsme donnant odeur aromatique*, nach der Tafel von 1499, *Arbre portant fruit d'eternelle vie*, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145, fol. 37v



Abb. 47: Pichore-Mitarbeiter und Pichore (Stifterkopf), *Chants Royaux du Puy Notre Dame d'Amiens, Mere de grace et de misericorde*, nach der Tafel von 1515, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 145, fol. 45v



Abb. 49a: Meister Jakobs IV. von Schorland mit von Pichore übermalten Gesichtern. Froissart, Chroniques, Buch I, Ein päpstlicher Bote vor Philipp IV. von Valois, zuletzt Rammsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Herbert Tenschert, LM IV, 3, fol. 51v



Abb. 49b: Jean Pichore, Froissart, Chroniques, Buch I, Jakob von Arvevelles Niederlage gegen die Engländer, zuletzt Rammsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Herbert Tenschert, LM IV, 3, fol. 17v



Abb. 48a: Jean Pichore, Froissart, Chroniques, Buch I, Ein Bote Philipps IV. von Valois vor Edward III. von England, zuletzt Rammsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Herbert Tenschert, LM IV, 3, fol. 14v



Abb. 48b: Meister von Petrarca's Triumpfen?, Froissart, Chroniques, Buch I, Edward III. von England bei Philipp IV. von Valois, zuletzt Rammsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Herbert Tenschert, LM IV, 3, fol. 15



D font bien instable et muable les choses qui soubs la mortelle vie se conduyent. Comment uniuerselle ment nul ne pourroit recer

ter les Variabtez et en ung moment les soudains changemens Deo subgertions corporelles et Du monde. Veritablement apes que celle tresnoble Dame Douce et gracieuse et Debonnaire vempse De di





Abb. 52: Jean Pichore, Petrarca, Triomphes, *Triumph des Ruhms*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2581, fol. 179v



Abb. 53: Jean Pichore, Petrarca, Remèdes de l'une et l'autre fortune, *Der Übersetzer präsentiert Ludwig XII. sein Werk*, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 225, fol. A



Abb. 54: Jean Pichore, Petrarca, Remèdes de l'une et l'autre fortune, *Fortuna am Glücksrad mit den Personifikationen von Glück und Unglück*, Petrarca, fr. 225, fol. 1

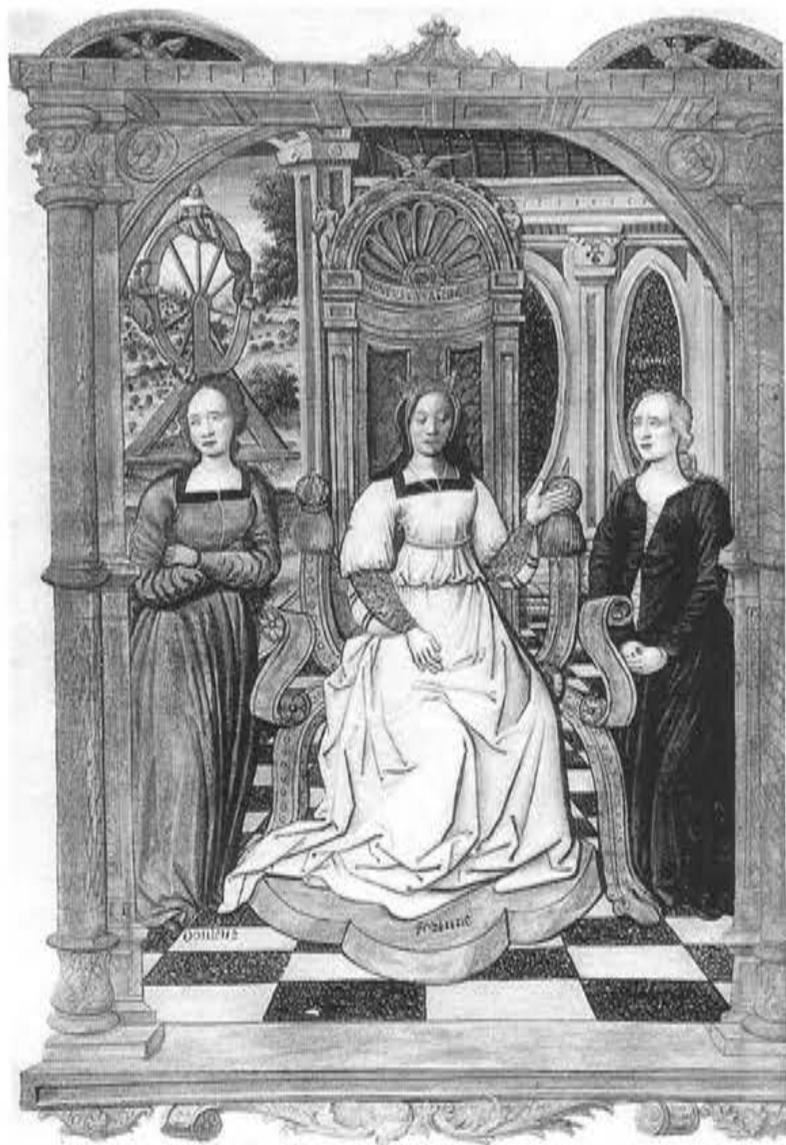


Abb. 55: Jean Pichore, Petrarca, Remèdes de l'une et l'autre fortune, *Fortuna zwischen Schmerz und Furcht*, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 224, fol. 129v.



Abb. 56: Jean Pichore, Ovid, *Heroides, Dido*, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2624, fol. 45



Abb. 57: Jean Pichore, Plutarch, *Discours sur le mariage de Pollion et d'Eurydice, Der Autor erklärt Kindern den sittlichen Nutzen des Spiegels*, Sankt Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Fr.Q.v.III.3 fol. 21v

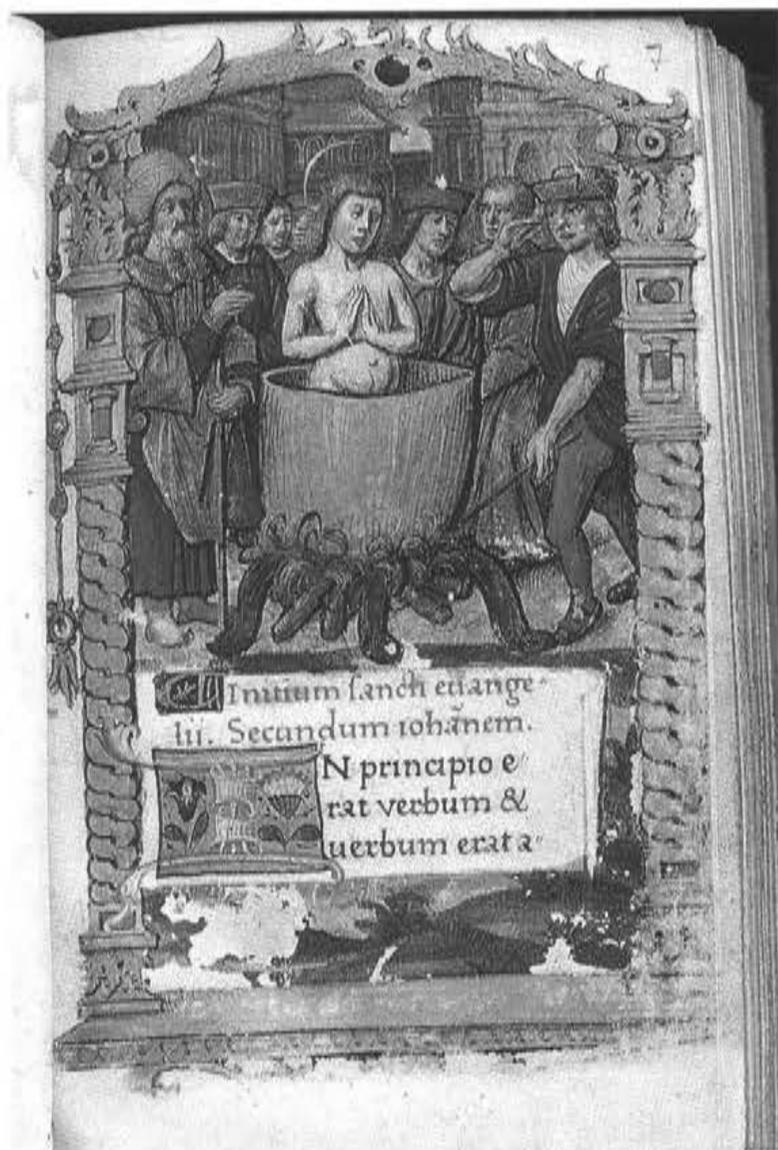


Abb. 58: Jean Pichore, *Stundenbuch des Kardinals de Berulle, Ölmarter*, Ramsen/Schweiz, Heribert Tenschert, Antiquariat Bibermühle, LM IV, 3, fol. 7



Abb. 59: Pichore-Mitarbeiter, *Stundenbuch, Ölmarter*, Peterborough, Museum and Art Gallery



Abb. 60: Jean Poyer, Briçonnet-Stundenbuch, *Gefangennahme Haarlem*, Teylers Museum, ms. 78, fol. 13



Abb. 61: Pichore-Mitarbeiter, Stundenbuch in deutscher Sprache, *Gefangennahme*, Trier, Domschatz, Hs. 73, fol. 21v



Abb. 62: Meister von Petrarca's Triumphen, *Petites Heures*, *Verkündigung*, Paris, Bibliothèque nationale, n. a. lat. 3027, fol. 14



Abb. 63: Meister von Petrarca's Triumphen, "Je porte une M" Stundenbuch, *Anbetung der Könige*, Pierpont Morgan Library, M. 618, fol. 35v



Abb. 64: Jean Pichore, Stundenbuch, *Verkündigung*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 85, fol. 23v



Abb. 65: Jean Pichore, Stundenbuch, *Verkündigung*, Oxford, Keble College, ms. 43, fol. 29



Abb. 66: Jean Pichore und Mitarbeiter, Stundenbuch, *Ratschluß und Verkündigung Vatikan*, Barberinus Latinus 487, fol. 23v-24



Abb. 67: Meister von Petrarca's Triumphen, Petites Heures, *Augustus und die tiburtinische Sibylle*. Paris, Bibliothèque nationale, n. a. lat. 3027, fol. 19v



Abb. 68: Pichore-Mitarbeiter, Stundenbuch, *Augustus und die tiburtinische Sibylle*, Peterborough, Museum and Art Gallery



Abb. 69: Pichore-Mitarbeiter, Astor-Stundenbuch, *Begegnung an der Goldenen Pforte*, Paris, Hindman, Enluminures, fol. 74



Abb. 70: Pichore-Mitarbeiter, Astor-Stundenbuch, *Geburt Christi*, Paris, Hindman, Enluminures, fol. 45

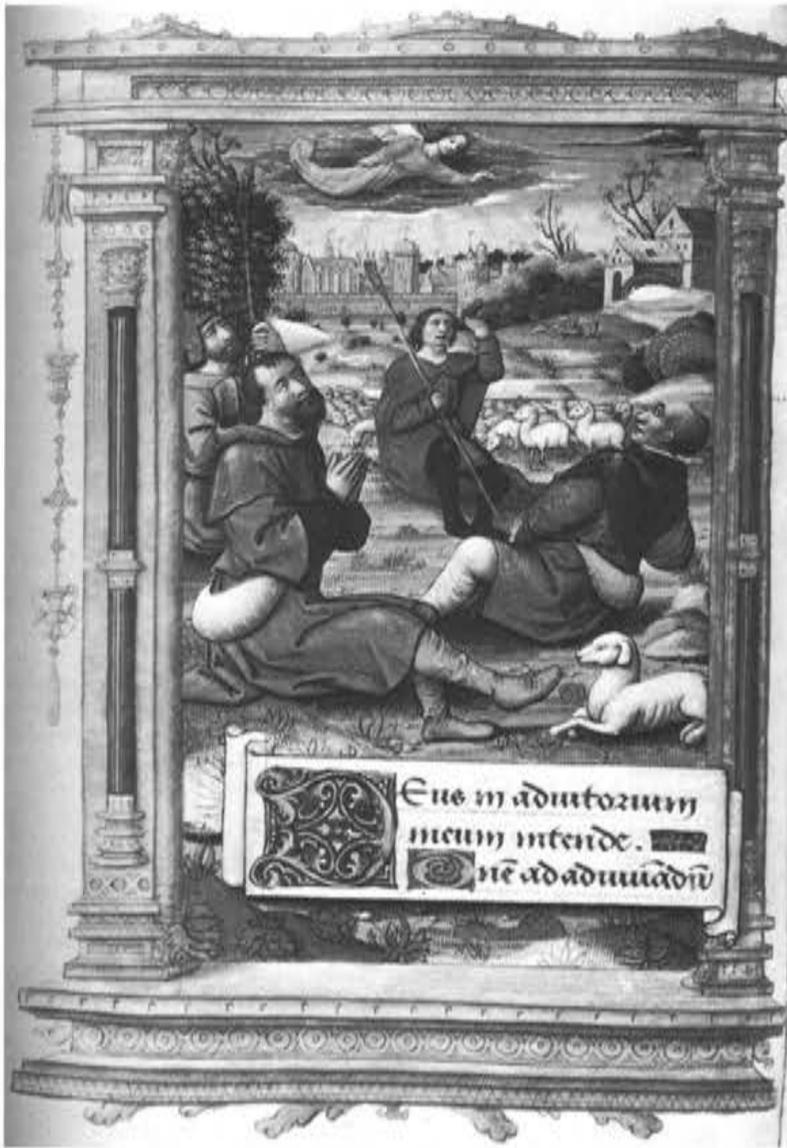


Abb. 71: Jean Pichore, Stundenbuch, Verkündigung an die Hirten, Waddesdon Manor ms. 23, fol. 62v



Abb. 72: Pichore-Mitarbeiter, Stundenbuch, Verkündigung an die Hirten, Oxford, Keble College, ms. 43, fol. 43



Abb. 73: Jean Poyer, Branicki-Stundenbuch, Anbetung der Könige, ehemals Villanow/Polen, Slg. Branicki, verschollen

Abb. 74a: Jean Pichore, Stundenbuch mit Bildinitialen, Pfingsten, Ramsen/Schweiz, Heribert Tenschert, Antiquariat Bibermühle, LM VI, 75, fol. 99v



Abb. 74b: Jean Pichore, Stundenbuch mit Bildinitialen, Hiob, Ramsen/Schweiz, Heribert Tenschert, Antiquariat, Bibermühle, LM VI, 75, fol. 107v





Abb. 75: Jean Poyer, Briçonnet-Stundenbuch, *Darbringung*, Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, fol. 51



Abb. 76: Jean Pichore, Stundenbuch des Kardinals de Berulle, *Darbringung*, Ramsen/Schweiz, Heribert Tenschert, Antiquariat Bibernmühle, LM IV, 2, fol. 82v



Abb. 77: Meister von Petrarca's Triumphen, sogenanntes Stundenbuch des Henri IV, *Flucht nach Ägypten*, Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1170, fol. 39



Abb. 78: Jean Coene IV., Stundenbuch, *Flucht nach Ägypten*, Oxford, Bodleian Library, canon liturg. 178



Abb. 79: Jean Pichore, Stundenbuch, *Flucht nach Ägypten*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 85, fol. 56v



Abb. 80: Jean Pichore, Stundenbuch von 1518, *Flucht nach Ägypten*, Ramsen/Schweiz, Heribert Tenschert, Antiquariat Bibermühle, LM, NF III, 24, fol. 73



Abb. 81: Pichore-Mitarbeiter, Astor-Stundenbuch, *Marietod*, Paris, Hindman, Enluminures, fol. 63



Abb. 82: Jean Pichore, Stundenbuch des Kardinals de Berulle, *Marietod*, Ramsen/Schweiz, Heribert Tenschert, LM IV, 3, fol. 98



Abb. 83: Jean Poyer, sogenanntes Stundenbuch Heinrichs VIII., *Kreuztragung*, New York, Pierpont Morgan Library, H 8, fol. 94v



Abb. 84: Pichore-Mitarbeiter, Stundenbuch in deutscher Sprache, *Kreuztragung*, Trier Domschatz, Hs. 73, fol. 115v

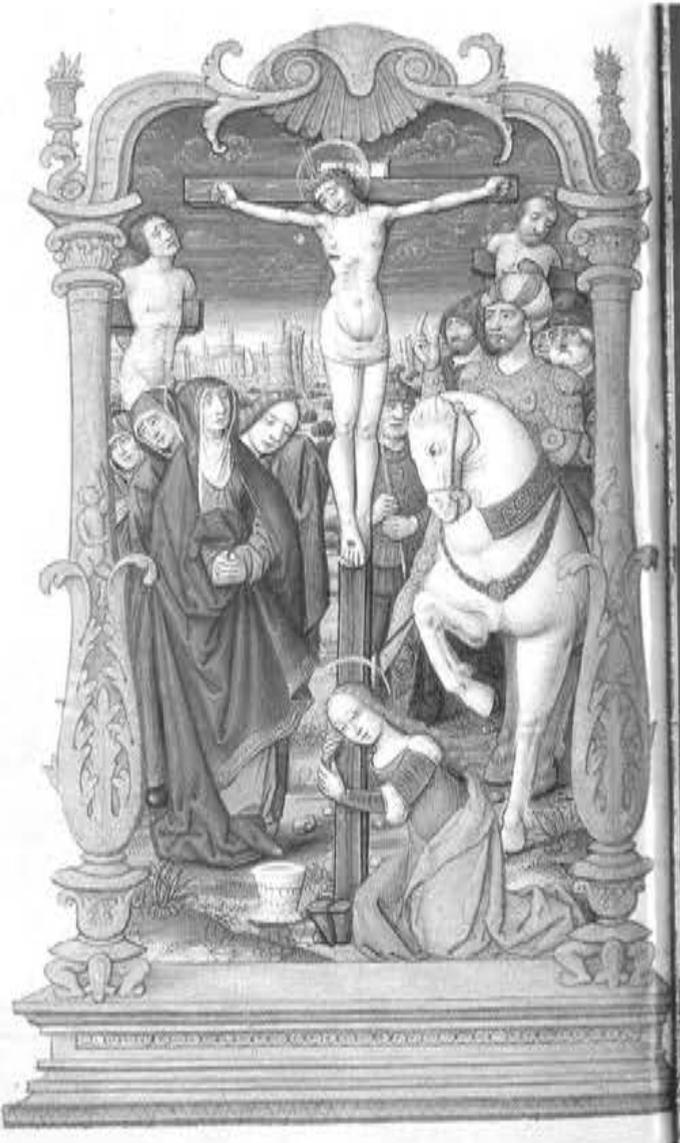


Abb. 85: Jean Pichore, Stundenbuch, *Kreuzigung*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 85, fol. 40 v



Abb. 86: Jean Pichore, Stundenbuch, *Kreuzigung*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 291, fol. 66



Abb. 87: Jean Pichore? mit späteren Übermalungen, Stundenbuch des Christoph von Baden, *Kreuzigung*, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Kodex Durlach 1, fol. 51



Abb. 88: Jean Pichore oder Mitarbeiter, Astor-Stundenbuch, *Pfingsten*, Paris, Hindman, Enluminures, fol. 104v



Abb. 89: Jean Poyer, Briçonnet-Stundenbuch, *Pfingsten*, Haarlem, Teylers Museum, ms. 78, fol. 39



Abb. 90: Jean Pichore, Stundenbuch, *Pfingsten*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 85, fol. 42v



Abb. 91: Pichore-Mitarbeiter, Stundenbuch, *Bathscha im Bade*, London, British Library, Sloane 2418, fol. 81



Abb. 92: Jean Pichore oder Mitarbeiter, Astor-Stundenbuch, *Uriasbrief*, Paris, Hindman, Enluminures, fol. 92



Abb. 93: Jean Poyer, sogenanntes Stundenbuch Heinrichs VIII., *Uriasbrief*, New York, Pierpont Morgan Library, H.8, fol. 108v



Abb. 94: Jean Pichore oder Mitarbeiter, Petau-Stundenbuch, *Uriasbrief*, Gent, Universiteitsbibliotheek, ms 234, fol. 57v



Abb. 95: Jean Pichore, Stundenbuch, *Gastmahl des Reichen*, Baltimore, Walters Art Gallery, ms. 452, fol. 113v



Abb. 96: Jean Pichore-Mitarbeiter, *Petau-Stundenbuch*, *Beweinung*, Gent, Universitätsbibliothek, ms 234, fol. 19



Abb. 97: Jean Pichore, Stundenbuch, *Trinität*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 85, fol. 107v



Abb. 98: Pichore-Mitarbeiter, Stundenbuch in deutscher Sprache, *Trinität*, Trier Domschatz, Hs. 73, fol. 206v

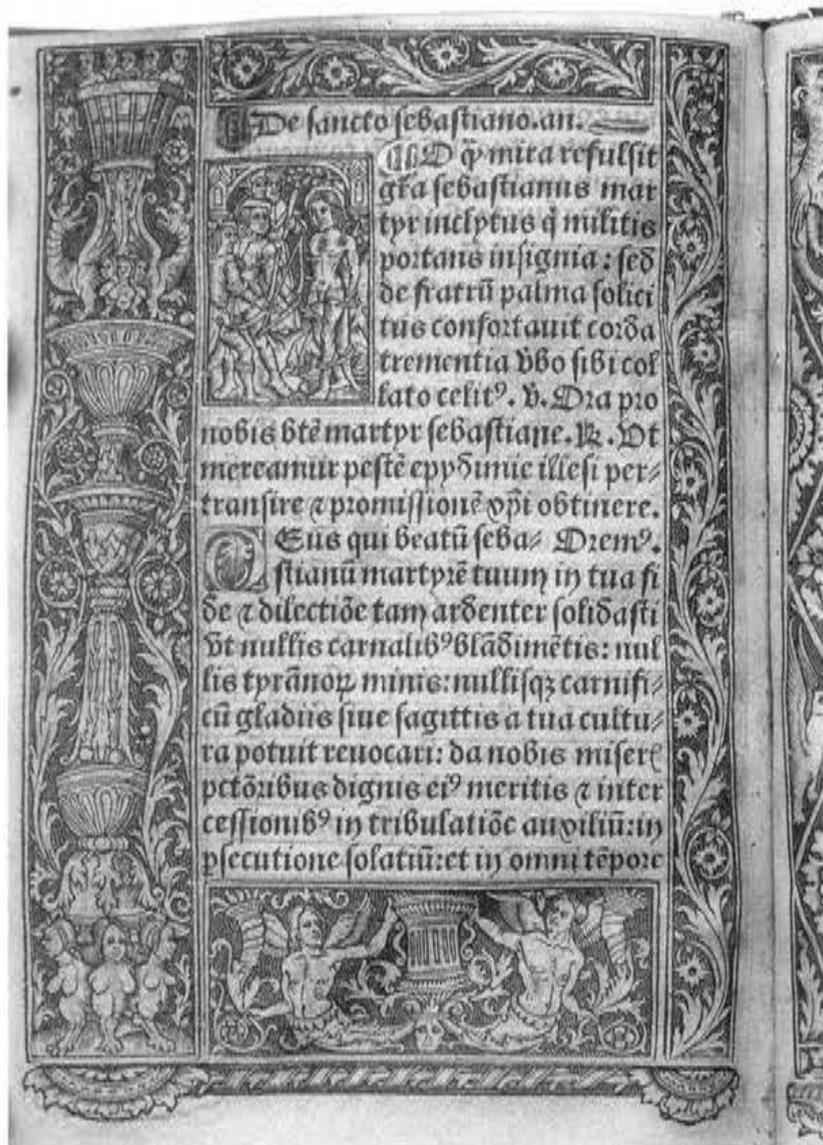


Abb. 99: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, Textseite mit Kandelaberbordüren, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 100: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 5. 4. 1504, Hirtenverkündigung, Vostres Serie vom Meister der Apokalypsenrose, Bodleian Library, Douce BB 189



Abb. 101: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 5. 4. 1504, Darbringung, Vostres Serie vom Meister der Apokalypsenrose, Bodleian Library, Douce BB 189

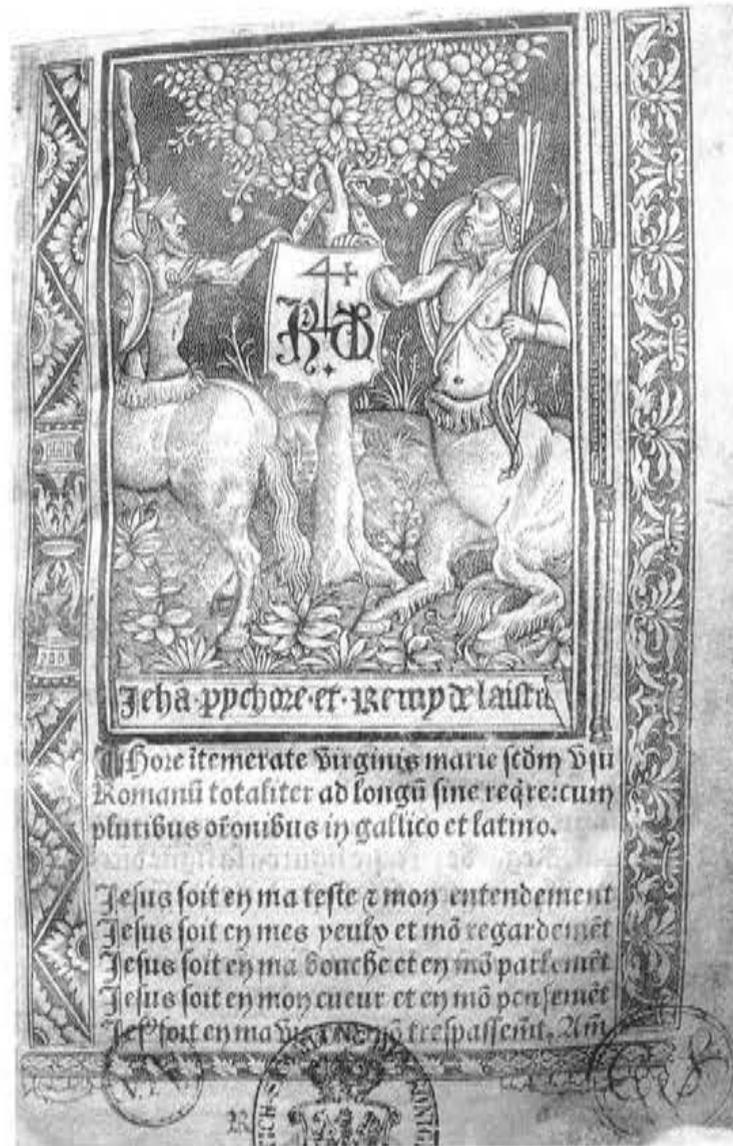


Abb. 102: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, Titelseite mit Druckerzeichen, Berlin, Kupferstichkabinett Nr. 796



Abb. 103: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, Aderlaßmann, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 104: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, Paris 5. 4. 1504, Verkündigung, später Vostres Quartserie, Antiquariat Bibernmühle, Hesibert Tenschert, Horae B.M.V. Nr. 92



Abb. 105: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 5. 4. 1504, Geburt Christi, später Vostres Quartserie, Bodleian Library, Douce BB 189



Abb. 106: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 5. 4. 1504, Anbetung der Könige, später Vostres Quartserie, Bodleian Library, Douce BB 189



Abb. 107: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 5. 4. 1504, Augustus und die tiburtinische Sibylle, Bodleian Library, Douce BB 189



Abb. 108: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, Ölmarker, später Kervers Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 109: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, Gefangennahme, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 110: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, Verkündigung, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 111: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, *Heimsuchung*, später Kervers Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 112: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, *Geburt Christi*, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 113: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, *Verkündigung an die Hirten*, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 114: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, *Anbetung der Könige*, später Kervers Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 115: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, *Darbringung*, später Kervers Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 116: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, *Kindermord*, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 117: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, *Marien Tod*, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 118: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, *Kreuzigung*, später Kervers Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 119: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, Pfingsten, später Kervers Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 120: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, Uriasbrief, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 121: Stundenbuchdruck, Pichore/de Laistre, 24. 9. 1504, Erweckung des Lazarus, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796



Abb. 122: Stundenbuchdruck Vostre, ca. 1507, Ölmarter, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44



Abb. 123: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1507, Verkündigung, Oktavserie Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44



Abb. 124: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1507, Augustus und die tiburtinische Sibylle, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44



Abb. 125: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1507, Anbetung der Könige, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44



Abb. 126: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1507, Beschneidung, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44



Omine labia mea aperies. Et os
meum annuntiabit laudem tuam.
Deus in adiutorium meum intende

Abb. 127: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1507, *Kreuztragung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44



Omine labia mea aperies. Et os
meum annuntiabit laudem tuam.
Deus in adiutorium meum intende

Abb. 128: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1507, *Lebensbrunnen mit den Aposteln*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44



Blessi quoniam exaudiet do-
minus: vocem orationis mee.

Abb. 129: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1507, *Hiob auf dem Dung* Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44



Omine labia mea aperies. Et os
meum annuntiabit laudem tuam. **D**eus

in adiutorium meum intende. **O**ste ad adiuva-
dum me festina. **C**loria patri et filio: et spi-
ritui sancto.

Abb. 130: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1507, *Anna Selbdritt mit Mariensymbolen*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44



Omne labia mea aperies.
et os meum annuntiabit
laudem tuam.

Abb. 131: Stundenbuchdruck, Kerver, 5. 12. 1519, Verkündigung, Oktavserie Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 117



Eus in adiutoriū meū intēde
ne ad adiutādū me festia
loria patri. Hymnus.

Abb. 132: Stundenbuchdruck, Kerver, 5. 12. 1519, Geburt Christi, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 117



Eus in adiutoriū meū intēde
ne ad adiutādū me festia
loria patri. Hymnus.

Abb. 133: Stundenbuchdruck, Kerver, 5. 12. 1519, Verkündigung an die Hirten, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 117



Eus in adiutoriū meū intēde
ne ad adiutādū me festia
loria patri. an Dū esset. ps

Abb. 134: Stundenbuchdruck, Kerver, 5. 12. 1519, Flucht nach Ägypten, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 117



Abb. 135: Stundenbuchdruck, Kerver, 5. 12. 1519, *Marienkronung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 117



Abb. 136: Stundenbuchdruck, Kerver, 5. 12. 1519, *Salbung Davids*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 117



Abb. 137: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Druckerzeichen von Gillet Hardouin*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Abb. 138: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Johannes mit Giftbecher*, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



tem pfecti predicauerūt vbiq; dño cooperāte & sermo-
monem cōfirmāte sequentibus signis. Deo gratias.

Abb. 139: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Gefangennahme*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Ecclesia. Iusticia. Pax. Misericordia

Abb. 140: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Göttlicher Ratschluß*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Omne labia mea aperies. et os me-
um annūciabit laudē tuā. Dominus in
adiutoriū meū intēde. Ne ad adiuuā
dñi me festina. Gloria patri & filio: & spi-

Abb. 141: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1513, *Verkündigung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 73



Quis in adiutoriū meum in-
tende. Domine ad adiuuā
dñi me festina. Gloria pa-

Abb. 142: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1517, *Augustus und die tiburtinische Sibylle*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 105



Eus in adiutoriū meū intende. ñe ad adiutorium me festina. Gloria patri & filio. Hymnus.

Abb. 143: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Geburt Christi*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Eus in adiutoriū meū intende. ñe ad adiutorium me festina. Gloria patri & filio. Hymnus.

Abb. 144: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Verkündigung an die Hirten*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Eus in adiutoriū meū intende. ñe ad adiutorium me festina. Gloria patri. Hymnus.

Abb. 145: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Anbetung der Könige*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Eus in adiutoriū meū intende. ñe ad adiutorium me festina. Gloria patri. Hymnus.

Abb. 146: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Darbringung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



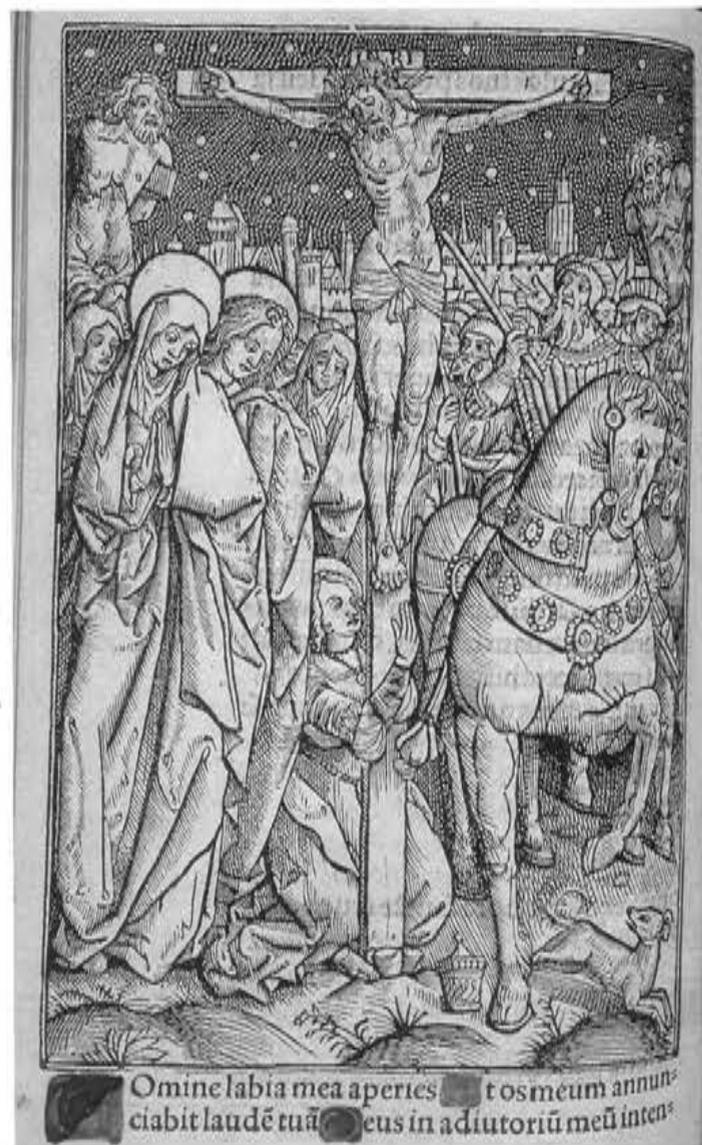
Eus in adiutoriū meū intende. Ne ad adiudi-
dū me festina. Gloria pñi. añ. Dū esset rex. pñ

Abb. 147: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Flucht nach Ägypten*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Biber-
mühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Onuerte nos deus salutaris noster. t auer-
tuam a nobis. eus in adiutoriū meū in-

Abb. 148: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Marietod*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat
Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Omne labia mea aperies. t os meū annun-
ciabit laudē tuā. eus in adiutoriū meū intende.

Abb. 149: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Kreuzigung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Biber-
mühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Omne labia mea aperies. t os meū annun-
ciabit laudē tuā. eus in adiutoriū meū intende.

Abb. 150: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Pfingsten*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Biber-
mühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Omne nei furore tuo arguas me neq; i ira tua
corripas me miserere mei domine quoniam in-

Abb. 151: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1510, *Uriasbrief*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 71



Abb. 152: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, *Urias Schlacht*, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799



Esperi quoniam exaudivit
dominus vocem oratio-
nis mee. Quia inclina-

Abb. 153: Stundenbuchdruck, Gillet für Germain Hardouin, ca. 1511, *Lazaruserweckung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 72



Antiphona. Placebo.
Psalms.

Abb. 154: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, *Gastmahl des Reichen*, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799



Abb. 155: Stundenbuchdruck Gillet für Germain Hardouin, ca. 1511, *Engel mit Wappen und Sphaira*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 72



Abb. 156: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Johannes mit dem Giftbecher*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102



Abb. 157: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Gefangennahme*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102

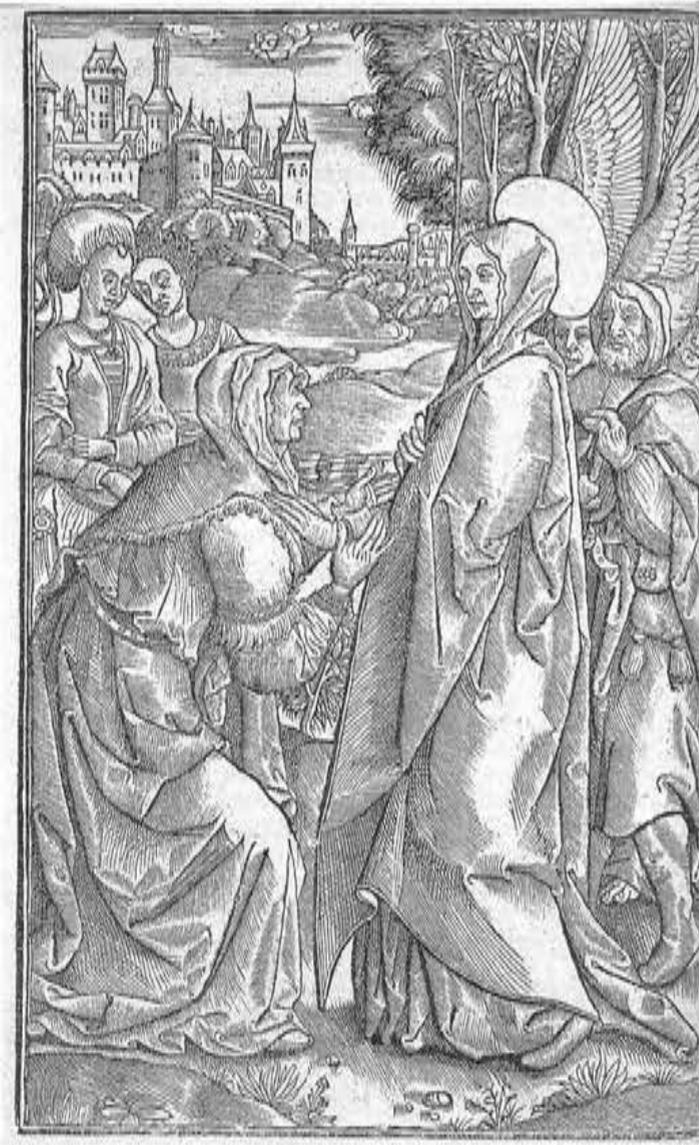


Abb. 158: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Heimsuchung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102



Abb. 159: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Verkündigung an die Hirten*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102



Abb. 160: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Darbringung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102



Abb. 161: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Flucht nach Ägypten*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102



Abb. 162: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Marienkrönung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102



Abb. 163: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Kreuzigung*, Oktavserie, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102



Abb. 164: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Pfingsten*, Oktavserie, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102



Abb. 165: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1512, *König David thronend*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102



Abb. 166: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Lazaruserweckung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 100



Abb. 167: Stundenbuchdruck, Hardouin, ca. 1515, *Ölarter des Johannes*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 110



Abb. 168: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, *Ego-Sum Öbergsgene mit gestürzten Soldaten*, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799



Abb. 169: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, *Verkündigung*, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799

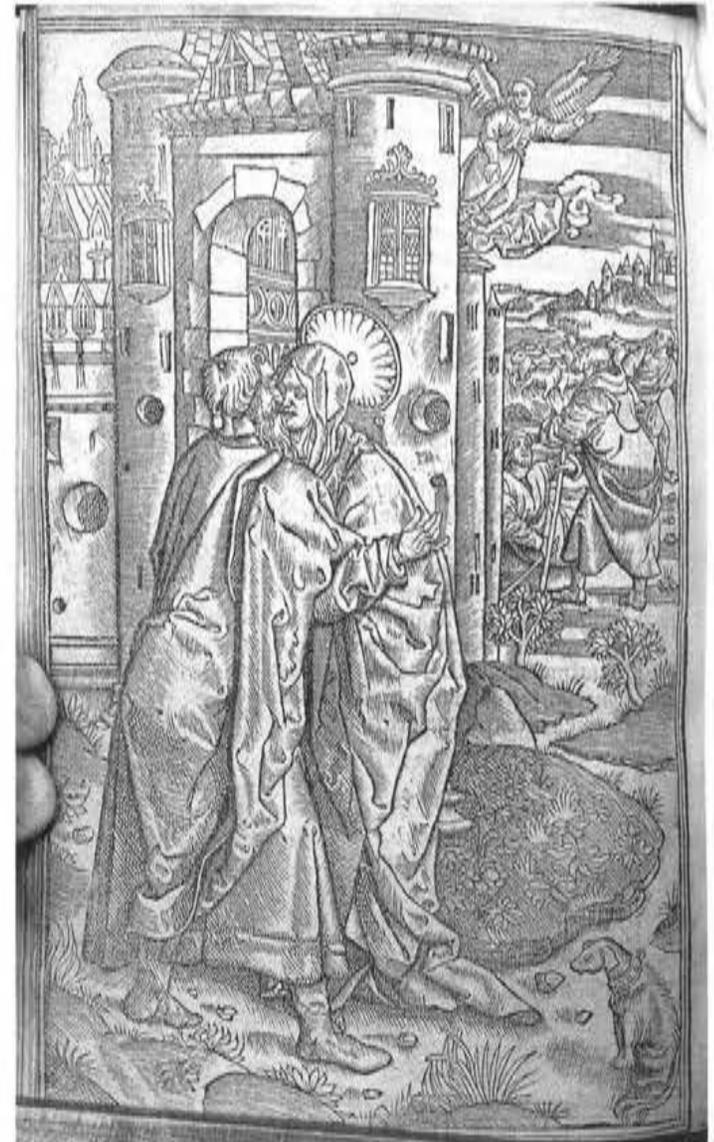


Abb. 170: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, *Begegnung an der Goldenen Pforte*, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799



Abb. 171: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, *Geburt Christi*, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799



Abb. 172: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, *Anbetung der Könige*, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799



Abb. 173: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, *Kinder-mord*, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799



Abb. 174: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, *Bathseba*, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799



Abb. 175: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, Kreuzigung, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799

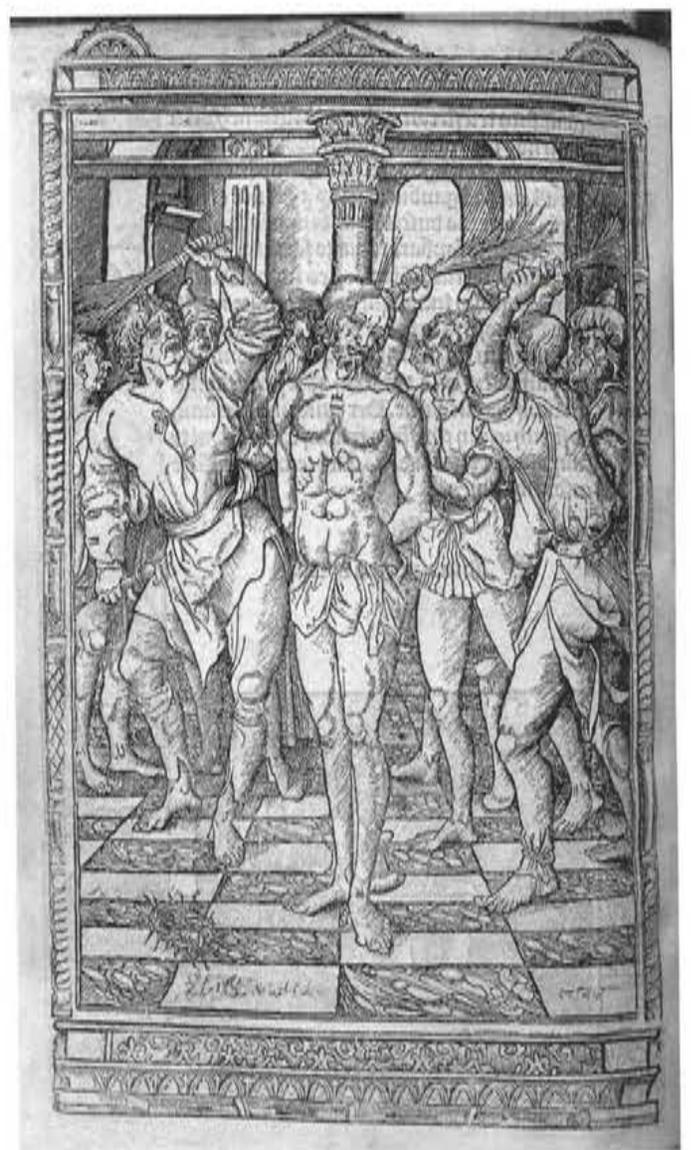


Abb. 176: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, Geißelung, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799



Abb. 177: Stundenbuchdruck, Gillet Hardouin, 18. März 1509, Maria mit Emblemen, Oktavserie, Berlin Kupferstichkabinett, Nr. 799



Abb. 178: Stundenbuchdruck, Barbier/Eustace/Vivien, 9. März 1509, Druckerzeichen von Guillaume Eustace, Kunstbibliothek Berlin, Gris 1426

Pour guillaume eustace tenāt sa boutice en grant salle du palais au troiefesme pillier. ou la rue de la iuyrie a lenseigne des sagittaires



Abb. 179: Stundenbuchdruck Barbier/Eustace/Vivien, 9. 3. 1509, Geburt Christi, Kunstbibliothek Berlin, Gris 1426



Abb. 180: Stundenbuchdruck Barbier/Eustace/Vivien, 9. 3. 1509, Anbetung der Könige, Kunstbibliothek Berlin, Gris 1426



Abb. 181: Stundenbuchdruck Barbier/Eustace/Vivien, 9. 3. 1509, Trinität, Kunstbibliothek Berlin, Gris 1426



Abb. 182: Stundenbuchdruck, Guillaume Anabat ca. 1508, Thronende Maria mit Kind, Stifter und Einhorn,

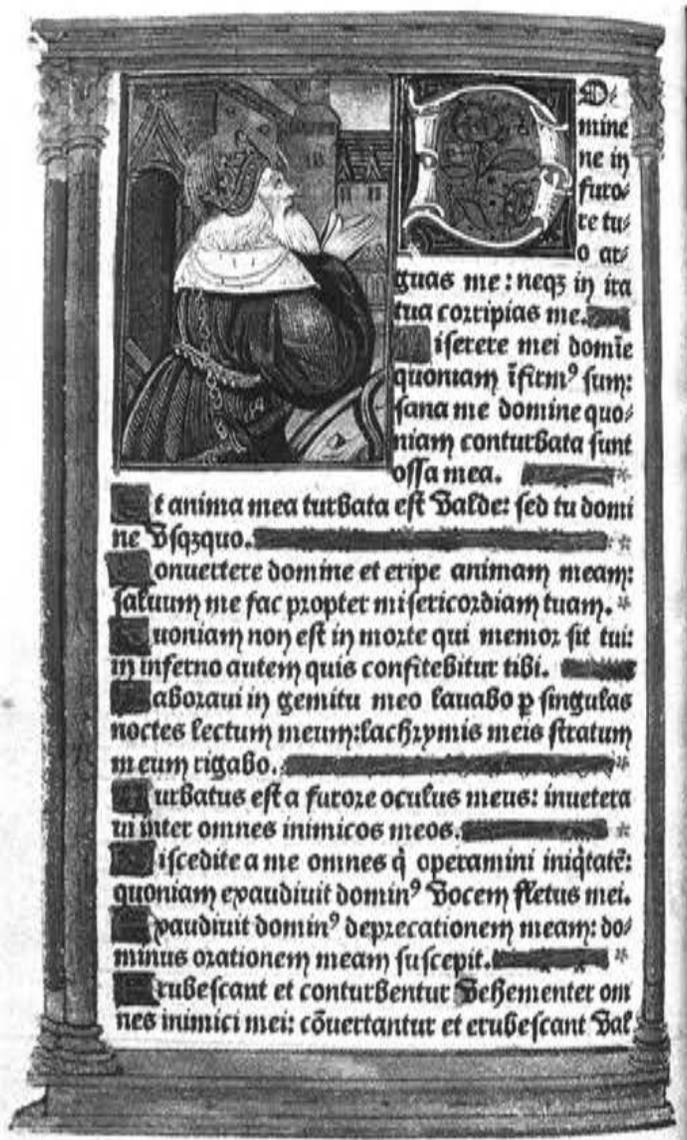


Abb. 183: Stundenbuchdruck, Pigouchet für Eustace, 13. 4. 1507, David blüend, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 83



Abb. 184: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Februar: Lehrer mit Schülern und Sternzeichen Fische, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 185: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Juli: Paar mit Kindern und Sternzeichen Löwe, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 186: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Dezember: Sterbebett und Sternzeichen Steinbock, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 187: Stundenbuchdruck, Hgman für Eustace, 20. Oktober 1516, *Johannes auf Patmos*, Kopie nach Barbiers Oktavserie Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 87



Abb. 188: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Lukasmadonna*, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 189: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Matthäus mit Engel*, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 190: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Markus in einer Loggia*, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 191: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Augustus und die tiburtinische Sibylle, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 192: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Geburt Christi, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 193: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Verkündigung an die Hirten, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 194: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Anbetung der Könige, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 195: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Darstellung, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 196: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Kindermord, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 197: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Marienkrönung, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 198: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Gefangennahme, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 195: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Darbringung*, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 196: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Kindermord*, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 197: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Marienkrönung*, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 198: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Gefangennahme*, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 199: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Christus vor Pilatus?*, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85

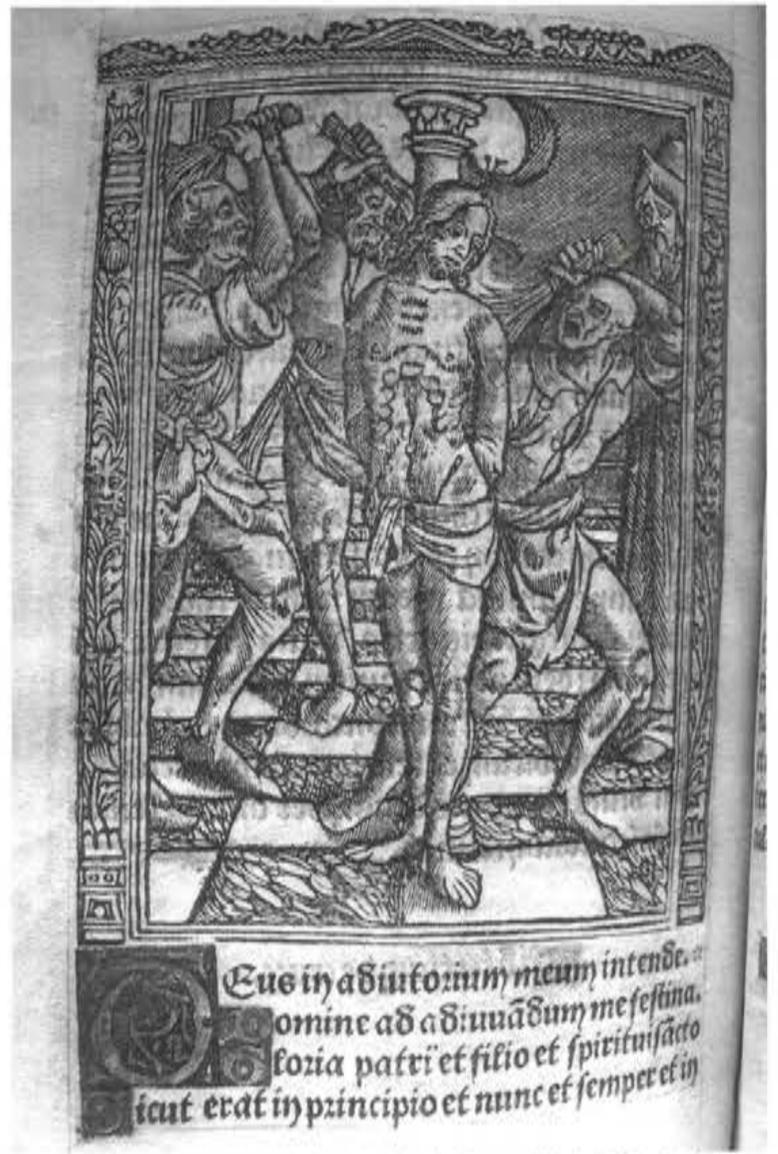


Abb. 200: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Geißelung*, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 201: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Kreuztragung*, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85

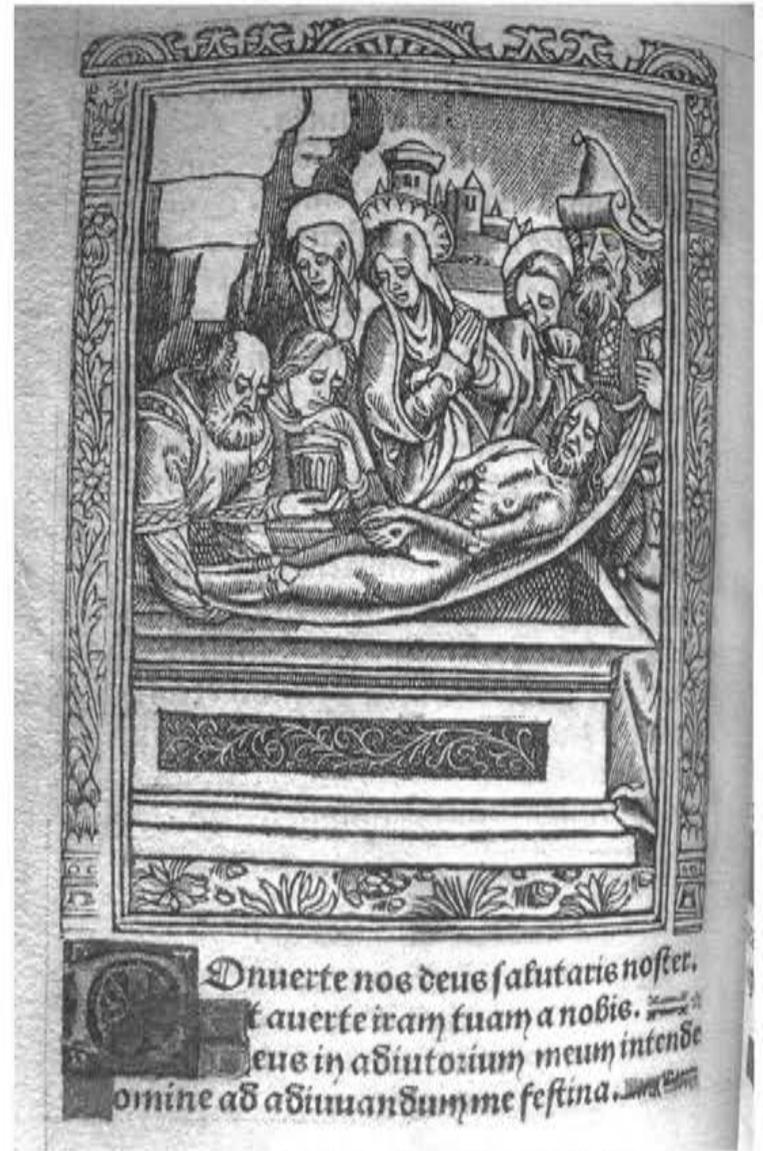


Abb. 202: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Kreuzigung*, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Deus in adiutorium meum intende.
Domine ad adiuuandum me festina.
Gloria patri et filio et spiritui sancto
sicut erat in principio et nunc et semper et in

Abb. 203: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Kreuzabnahme, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Donuerte nos deus salutaris noster.
Et auerte iram tuam a nobis.
Deus in adiutorium meum intende.
Domine ad adiuuandum me festina.

Abb. 204: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Grablegung, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Domine labia mea aperies.
Et os meum annuntiabit laudem tuam.
Deus in adiutorium meum intende.

Abb. 205: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Christus im Limbus, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Deus in adiutorium meum intende.
Domine ad adiuuandum me festina.
Gloria patri et filio et spiritui sancto
sicut erat in principio et nunc et semper et in

Abb. 206: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Auferstehung, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 207: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Christus erscheint Maria*, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 208: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Noli me tangere*, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 209: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Emmaus*, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 210: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, *Der ungläubige Thomas*, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 211: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Pfingsten, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 212: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Maria mit Emblemen, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 213: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, David und Bathseba, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 214: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Schlacht des Uriah, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Dout ce peche: le prophete Nathan.
 David reprit et blasma grandement
 Dont iceluy quant quil fust vng an.
 Et pechoit pleurant amerement.

Abb. 215: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, David und Nathan, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



David par gad si fust amonesté.
 Estire guerre: famine: ou pestilence.
 Peste il esleut: dont pour la Verité.
 Septente mille moururent pour l'offense.

Abb. 216: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, David und die drei Plagen, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



A la montaigne d'arena.
 David congnoissant son meffait.
 Incontinent sacrifia.
 Par le conseil de gad fut faict.

Abb. 217: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, David opfert ein Lamm, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Par le bon conseil de Nathan.
 David promist a Bersabee.
 Que apres son regne (dernier an)
 Son filz seroit roy de Judee.

Abb. 218: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, David erklärt Salomon zum Thronfolger, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 219: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, David überreicht Salomon die Insignien, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 220: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, 3 Tote, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 221: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, 3 Lebende, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Abb. 222: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Vertreibung aus dem Paradies, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Après quil eust son temps passe.
L'ongnoissant le maleur du monde.
Da die regrettoit: car casse
Estoit: ayant douleur parfonde.

Abb. 223: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Adam und Eva in der irdischen Welt, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Quant adam congneut sa naissance.
Et quil estoit cree de dieu.
Grandement loua sa puissance.
Le glorifiant en tout lieu.

Abb. 224: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Adam betet zu Gott, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Un chanoine mort de paris.
Anisi quon faisoit son service.
Respondit au cueur par ses dictz.
Que damne estoit pour son vice.

Abb. 225: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Die Totenmesse des Raymond Dioces, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



L'homme est ne et vient de la femme.
Au monde ayant peine et miserc.
Subiect a maleur et diffame
Comme on le peut veoir a veue t.erc.

Abb. 226: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Geburt und Tod, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Pour les pechez que commet l'homme.
 Durant en son mondain plaisir.
 Couvient quil soit purge en somme.
 Quant quil puisse es cieulx Venir.

Abb. 227: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Purgatorium mit Trinitätsvision, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Quant l'homme a Vesu aage entier.
 En ceste Vallée miserable.
 Est esperant sans destourbier.
 Dobtenir la Vie pardurable.

Abb. 228: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Sterbetszene, Ars Moriendi, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Job souffrant persecution
 De ses parens estoit moque.
 Toutefois par affection
 Disoit ayez de moypitie.

Abb. 229: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Hiob auf dem Dung, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Lenfant ieune au mode Venant.
 Congnoissant les grans maulx qui y sont.
 Da Vie regrette en gemissant.
 Ainsi que les maleureux font.

Abb. 230: Stundenbuchdruck, Barbier für Le Rouge, 22. 8. 1509, Welt, Leib und Dämonia am Kindbett, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 85



Par mō nō sūta
pellee mort. enne
mie des humaīns
Le riche le poure
foible ou fort. oc
cis quāt metz sur
luy les maino.



adāz eue trāsgref
serēt. ledict de la
minūte h. ozō sur



en batailles guer
res alermes: alter
cattōs z combatz
destruitz les plus
puissāsgédarmes
z metz affin tous
leurs debatz.



Quant le peuple
se determine. pe
cher ou fō maistre
et seigneur. ie les
abolis p famine.

Desus ce beuf qui se
va pa fa pas. affise su
s et ne le haste pas.
out a mō aise ie mozt
et guillōne. Les pi^o



bruyās sans reigle ne
cōpas. Soyent alleu
tes que ne les doubte
pas. Et fustēt dūz ou
roys portāt courōne.

Duis ces brigāz lar
ros meurtriers itāz.
Amys de mozt i serēt
dyuoūhōs. car p leurs
mōis plusseurt me lot



rend^o. leur fait aprou
uertēs pour auctētiō.
mais nōobūāt se gēti
p prātiā. q les larrōs
loyēt au gibet pēdus.

Abb. 231: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, *Accidents de l'homme*, Horae B.M.V., Nr. 102

Abb. 232: Stundenbuchdruck, Hardouin, ca. 1515, *Accidents de l'homme*, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 110



De plate a son conseil
tenu Scauoir sil doit rendre
tribu.



Elaspāien de grant mal
toimēte a deūit soy tout son conseil
mande.



Abb. 233: Stundenbuchdruck, Hardouin, ca. 1515, *Zerstörung Jerusalems*, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 110



vidi ecce equ^o
albus z q sede
bat sup eū habe
bat arcū. ap. vi



Exiit autē equ^o
rūt z q sedebat
sup eū dar^o est ei
glād^o magn^o.



Uidi de mari be
stia ascēdētē hīs
tē capita septē z
cornua decem.



hēbat in dexis
sua septē scilla
z de ore eius exi
it bar gladi^o. etc.



vidi sub alta
re dei aias in
ter fectorum.



visq^o dñe san
ct^o z ver^o non
iudicas san.



In cōspectu
agni amicti
colitis albis



z palme in ma
nib^o eor^o cla
ma. sal^o deo.

Vidi equos ibitū
tē z sedētes super
os habebant lorī
as igneas rācīs



ciuas z impure
as z capita coperās
tāq^o capita leonū z
de ore eor^o procedit
fūmus. etc. apo. ix.



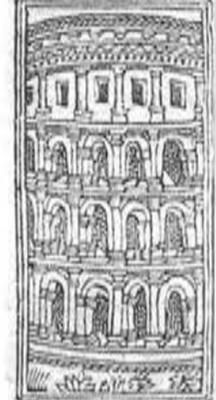
Abb. 234: Stundenbuchdruck Vostre, ca. 1507, *Apokalypse*, Horae B.M.V., Nr. 46

Abb. 235: Stundenbuchdruck, Hardouin, ca. 1515, *Apokalypse*, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert



Abb. 236: Stundenbuchdruck, Kerver, 5. 12. 1519, Totentanz, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 117

Confectis bellis
iuli cesar (vt att
fuetoni?) quides
triūphauit p^o de
uictū sipione qua
ter eodē mēse : s; i
ntiectis dieb^o et
rursū semel p^o su
patos pōpei libe
ros. p^orimū et ex
cellētissimū triū
phū egit gallieus
ex gallis subactis
sequētem alexātri
nū ex victo nece



toq; ptolomeo re
ge ad huc puero
z ei^o factioe p^oli
gata deū pōticū
ex victo pharna
ce. Africanū ex
iuba rege mauri
tinie sbellato no
uissimū hispaniē
sez diuerso quēq;
appatu z inst^o i
ferebant triūphi.



Plusieurs gens
hōmes menoiet
en lesse quatāte
elephans q^o cha
teaux sur leur
dos portoient ou
instrumens de
guerre estoiet rō
mains les trou
uoiet triūphans



Plusieurs ges
tebelles otraires
auly rommains
pour mōstret l^o
neur de cesar ain
si q^o faulsaues



Portabāt singla
simulachra q^o illi
deos hēbant ma
gnitudie mirabl^o
arte nō defuncto
rie facta.



Post ingens ho
minum turba in
vasis aurum ar
gentumq; partiz
rudibus mastis
partim signatur
ferebat.

Abb. 237: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, Paris ca. 1515, Triumph des Caesar, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 102



Abb. 238: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1512, Marienwunder, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibernmühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 101



Abb. 239: Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1515, Judith, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal 4^oT 947 und Tobias, Stundenbuch für den Gebrauch von Paris, Vostre, 1515-1530, Bibliothèque de l' Arsenal 4^oT 947



Abb. 240: Martin Schongauer, *Große Kreuztragung*, Kupferstich, Lehrs 9



Abb. 241: Martin Schongauer, *Kreuzigung*, Kupferstich, Lehrs 10



Abb. 242: Martin Schongauer, *Kreuzigung*, Kupferstich, Lehrs 27



Abb. 243: Martin Schongauer, *Anbetung der Könige*, Kupferstich, Lehrs 6



Abb. 244: Martin Schongauer, *Geburt Christi*, Kupferstich, Lehrs 5



Abb. 245: Martin Schongauer, *Marientod*, Kupferstich, Lehrs 16



Abb. 247: Martin Schongauer, *Grablegung*, Kupferstich, Lehrs 28, Detail



Abb. 248: Albrecht Dürer, *Marter der Zehntausend*, Holzschnitt, Bartsch 117, Detail



Abb. 246: Albrecht Dürer, *Sternenfall*, Holzschnitt aus der Apokalypse, 1498, Bartsch 65, Details



Abb. 249: Martin Schongauer, *Gefangennahme*, Kupferstich, Lehrs 20



Abb. 250: Albrecht Dürer, *Ölmarter des Johannes*, Eingangsbild zur Holzschnitt-apokalypse, 1498, Bartsch 61

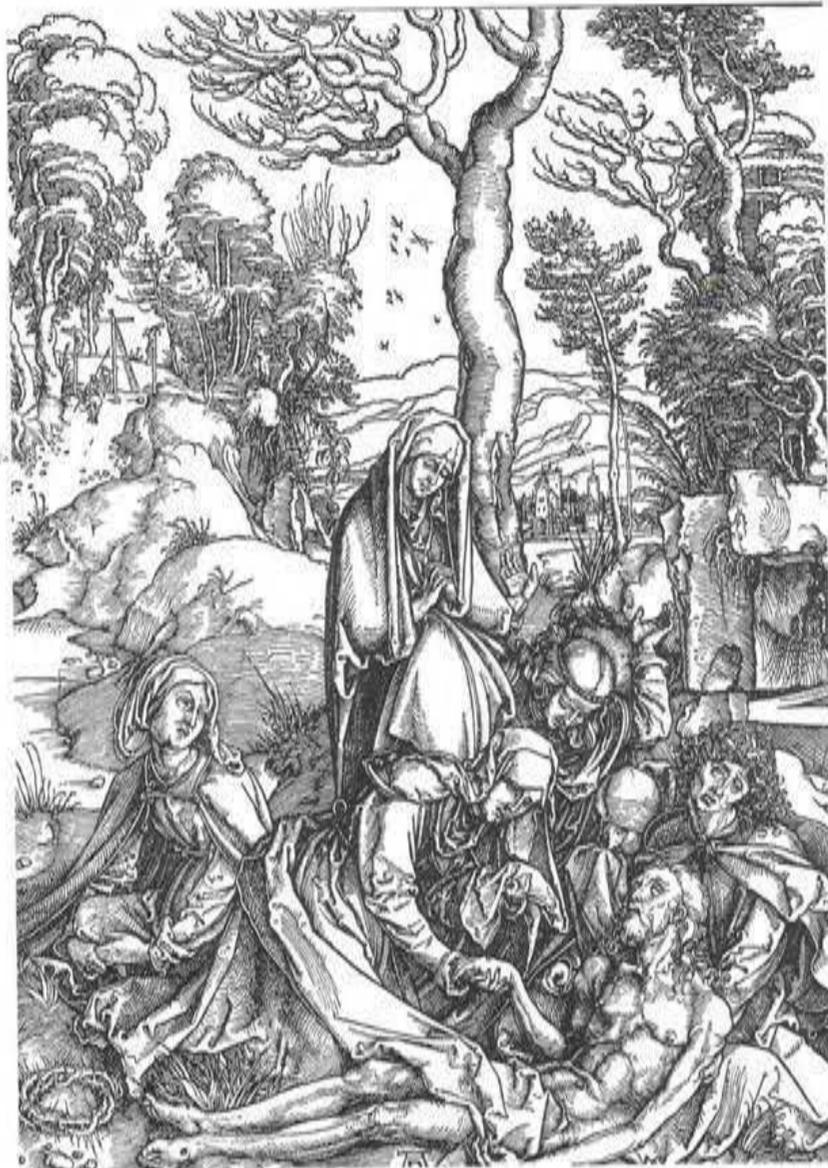


Abb. 251: Albrecht Dürer, *Beweinung Christi*, Holzschnitt aus der Großen Passion, Bartsch 13



Abb. 252: Albrecht Dürer, *Anbetung der Könige*, Holzschnitt aus dem Marienleben 1503, Bartsch 87



Abb. 253: Albrecht Dürer, *Geißelung*, Holzschnitt aus der Großen Passion, erschienen 1511, Bartsch 8



Abb. 254: Albrecht Dürer, *Christus am Ölberg*, Holzschnitt aus der Kleinen Passion, erschienen 1511, Bartsch 26



Abb. 255: Albrecht Dürer, *Himmelfahrt Christi*, Holzschnitt aus der Kleinen Passion, erschienen 1511, Bartsch 50