

1. Brüder Limburg, Pestprozession in Rom ("Große Litanei"), *Très Riches Heures*, 1411–16, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 71v–72r

Die Miniatur und ihr Jenseits

Zu den Formaterweiterungen in den *Très Riches Heures* der Brüder Limburg

Felix Thürlemann

Gegenstand dieser Überlegungen zur *Ästhetik des Unsichtbaren* sind die zwischen 1411 und 1416 von den Brüdern Limburg für die *Très Riches Heures* des Herzogs Jean de Berry geschaffenen Miniaturen. Im Zentrum steht die Frage: Wie verhält sich das, was uns die gemalten Bilder sichtbar vorstellen, zu dem, was sie *nicht* zeigen? Das Unsichtbare wird hier nicht als ein Gegenstandsbereich aufgefasst, zu dem der Mensch über andere Medien, etwa über ein sprachlich vermitteltes Vorwissen, Zugang hat, sondern als eine Dimension des Bildes selber, als ein Bereich der Nicht-Sichtbarkeit, den das Bild durch seine spezifische Gestaltung – primär durch den Umgang mit dem Bildformat – den Betrachter „erahnen“ lässt.

Dieses Bild-Supplement, wodurch das Dargestellte am Nicht-Dargestellten oder Nicht-Darstellbaren teilhat, ist im Titel wortspielerisch als das „Jenseits“ der Miniatur bezeichnet. Da es im folgenden um das Verhältnis zwischen dem gerahmten Innen und dem Außen des Bildes geht – in Anlehnung an die Terminologie des Filmes könnte man von seinem *in* und *off* sprechen –, stehen Fragen des Formats und der Rahmung im Mittelpunkt. Ziel ist es, durch eine strikt immanente Analyse den Status der behandelten Bilder im Spannungsfeld zwischen Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit zu beschreiben, um so das Bildkonzept zu bestimmen, das für die Brüder Limburg zu Beginn des 15. Jahrhunderts gültig war. Es wird auch bewusst darauf verzichtet, Texte der Zeit zu Natur und Funktion des religiösen Bildes als Argumentationshilfe heranzuziehen. Die Einzigartigkeit der *Très Riches Heures* in der damaligen Bildproduktion rechtfertigt dieses Vorgehen zusätzlich.

Die nachfolgenden Ausführungen verstehen sich als Beitrag zu einer *Semiotik des Rahmens*. Sie beruhen auf der Annahme, dass der spezifische, formal beschreibbare Umgang mit der Bildgrenze durch einzelne Maler und Epochen bedeutungstragend ist. Ziel der Analyse ist es, die beobachteten formalen Phänomene semantisch zu deuten.¹

Mit Bezug auf den gewählten Gegenstand kann die Frage nach dem Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf zwei Ebenen gestellt werden: *auf systematischer Ebene*, im Hinblick auf die kategorialen Darstellungsmöglichkeiten der Buchmalerei

überhaupt, und *auf konkreter Ebene*, im Hinblick auf den gewählten Korpus, bzw. einzelne Miniaturen innerhalb des Korpus, in diesem Fall der Gruppe der ältesten, durch die Brüder Limburg für die *Très Riches Heures* geschaffenen Miniaturen.

Die Handschrift

Die *Très Riches Heures* sind eines der aufwendigsten je in Angriff genommenen Stundenbücher. An ihm haben einzelne, vielleicht alle drei der Brüder Limburg – Paul, Jean und Herman – im Auftrag des Herzogs Jean de Berry seit 1411, wenn auch nicht durchgehend, bis zu ihrem Tod im Jahre 1416 gearbeitet. Alle drei starben im gleichen Jahr wie ihr Auftraggeber, wahrscheinlich an einer Epidemie.

Das von den Limburg-Brüdern unvollendet zurückgelassene Stundenbuch wurde zuerst um 1440 durch den sogenannten „Zwischenmaler“ – dieser ist vermutlich identisch mit dem jungen Barthélémy van Eyck – in Teilen weitergeführt, dann zwischen 1455 und 1458 durch Jean Colombe vollendet. Ich werde mich im folgenden ausschließlich mit den ältesten, den von den Limburg-Brüdern geschaffenen Miniaturen, auseinandersetzen, ohne dass ich dabei zwischen den drei Händen unterscheiden würde.²

Die älteste, von den Brüdern Limburg geschaffene Miniaturengruppe ist unter anderem durch ihre ganz ungewöhnlichen Experimente mit variablen Bildformaten bekannt.³ *Abb. 1* zeigt die Doppelseite mit der Pestprozession in Rom zur Zeit Gregors des Großen. Die Szene wurde, anders als dies im ursprünglichen Layout geplant war, nicht auf der linken Seite in einer hochrechteckigen Miniatur von der Größe einer Textkolonne, sondern über zwei Seiten in einem unregelmäßig begrenzten, bis nahe an die Blattränder ausgedehnten Bildfeld dargestellt. Aufgrund des durchgehenden Stadtprospekts wirkt die Darstellung wie ein einziger, in die Tiefe sich erstreckender, im wesentlichen rechteckig begrenzter Bildraum, dem die drei Textkolonnen vorgeblendet erscheinen. Links unten richtet Papst Gregor sein Bittgebet flehend zum Erzengel Michael, der in einer halbbogenförmigen Erweiterung über der Spitze der Engelsburg dargestellt ist. Der in einer goldenen Rüstung dargestellte Heilige steckt als Reaktion auf das Gebet des Papstes sein blutiges Schwert in die Scheide zurück. Drei Teilnehmer der Prozession, die letzten Opfer der Pest, liegen – zwei links, einer rechts – ausgestreckt am Boden.⁴

Die künstlerisch so ungewöhnliche wie ergreifende Darstellung des plötzlichen Todes war 1416 beim Tod der drei Limburg-Brüder unvollendet zurückgeblieben und

wurde erst durch Jean Colombe fertig gestellt. Das freie Spiel mit dem Bildformat, das diese Doppelseite zeigt, war so nur in der Buchmalerei – oder im Fresko – möglich. Es setzt voraus, dass der Bildträger im engeren Sinne, die mit Pigmenten bedeckte Fläche, mit der umfassenden Trägerfläche des Bildes identisch ist. Hier liegt der entscheidende Unterschied zur Tafelmalerei, bei der das Bild zusammen mit dem Rahmen ein autonomes, grundsätzlich bewegliches, von der jeweiligen Trägerfläche (der Wand) unabhängiges Objekt darstellt.⁵

Synthese von Rollenstil und Codexstil

In der mittelalterlichen Buchmalerei des Westens werden ab dem 12. Jahrhundert jene beiden antiken Illustrationsformen systematisch zusammengeführt, die Kurt Weitzmann in seinen Untersuchungen zur antiken Buchmalerei mit den Begriffen Rollenstil und Codexstil voneinander unterschieden hat.⁶ In der Buchrolle wurden die Figuren ohne Rahmen und ohne gemalten Bildgrund wie die Buchstaben direkt auf den Papyrus gesetzt. Mit dem Aufkommen des Codex wurde sehr bald die dem Tafelbild nachempfundene gerahmte Miniatur von rechteckigem Format und gemaltem Bildgrund für lange Zeit die beinahe obligate Darstellungsform für den figürlichen Buchschmuck.

Mit dem Ausbau der Randillustrationen zu den Drollerien fand nachträglich aber auch der Rollenstil wieder Eingang in den Codex, was komplexe Formen des Zusammenspiels mit den traditionellen, im Codexstil ausgeführten gerahmten Darstellungen ermöglichte. So wird schließlich in der hoch- und spätmittelalterlichen Buchmalerei die Pergamentseite gleichzeitig in der Tradition des Codexstils als *Quasi-Wand*, als Träger für gerahmte Bilder, und in der Nachfolge des Rollenstils als *Raum* aufgefasst, in dem sich die gemalten Figuren bewegen.

Eine Seite aus einem um 1420/30 für den Genter Patrizier Daniel Rym geschaffenen Stundenbuch mit der Darstellung seines Namenspatrons in der Löwengrube (Abb. 2) ist ein gutes Beispiel für die reichen semantischen Möglichkeiten, die sich aus dem Zusammenspiel der beiden Darstellungsmodi ergaben. Die rettende Nahrung wird Daniel durch einen von einem Engel am Schopf gehaltenen Jungen durch Überschreiten des Rahmens aus dem Marginalbereich in den Bildbereich mit der Löwengrube hineingebracht. Links unten kniet vor und außerhalb der gerahmten Szene der Stifter wie vor einem Andachtsbild. Das Zusammenspiel von Codexstil und Rollenstil wird hier auf zwei unterschiedliche Arten fruchtbar gemacht: einmal zur



2. *Daniel in der Löwengrube*,
Stundenbuch für Daniel Rym, Gent, um
 1420/30, Baltimore, Walters Art Gallery,
 W. 166, fol. 168v

Darstellung der biblischen Erzählung, die vom wunderbaren Überschreiten einer unüberwindlichen Raumgrenze handelt, dann zur Darstellung des Rezeptionsprozesses des gemalten Bildes durch einen im *off* platzierten Stellvertreter des Rezipienten.

In den *Très Riches Heures* werden die beiden Illustrationsstile bisweilen noch auf vergleichbare Weise eingesetzt, so etwa, wenn in der wahrscheinlich früh entstandenen Verkündigungsminiatur (*Abb. 3*) von Gottvater, der links oben außerhalb des gerahmten Bildes in einem Kranz von Cherubim und Seraphim dargestellt ist, goldene Strahlen ausgehen, auf denen die Geisttaube über die Bildgrenze hinweg und durch den *oculus* des Glasfensters hindurch auf das Haupt der Jungfrau zuschwebt. In der gleichen Miniatur wird das Zusammenspiel der beiden Illustrationsformen aber wiederum zur Reflexion des Rezeptionsprozesses eingesetzt: Die musizierenden Engel in den Marginalien und die in die Initialie eingefügte Engelsbüste blicken als Vertreter des Buchbenutzers auf die in der Miniatur dargestellte biblische Szene.

3. Brüder Limburg,
 Verkündigung, *Très
 Riches Heures*, 1411–16,
 Chantilly, Musée Condé,
 Ms. 65, fol. 26r



Formaterweiterungen in den *Belles Heures*

In den *Très Riches Heures* ist die im Rollenstil gehaltene Marginaldekoration meist bis zur gänzlichen Aufgabe zurückgedrängt. Die Mehrzahl der Seiten mit großformatigen Miniaturen haben keinen Randschmuck mehr (Abb. 8–11). Diese Tatsache kann nicht mit dem unvollendeten Zustand der Handschrift beim Tod der Limburg-Brüder erklärt werden. Zahlreiche Indizien deuten darauf hin, dass die Maler nach einigen Versuchen mit unterschiedlichen Formen von Randdekorationen auf diese schließlich bewusst verzichtet haben. Nur in den dekorierten Restflächen zwischen den Miniaturen



4. Brüder Limburg, Pfingsten,
Belles Heures, 1408/10, New York,
The Cloisters Collection, 1954
 (54.1.1), fol. 84r

und den Blatträndern konnte das Spiel mit den Rahmenerweiterungen, die – wie ich zeigen möchte – von einem neuen Bildkonzept zeugen, ihre volle Wirkung entfalten.

Die Limburg-Brüder hatten die Formaterweiterungen des traditionellen Rechteckrahmens schon in einer den *Très Riches Heures* vorausgegangenen Arbeit, den zwischen 1408 und 1410 ebenfalls im Auftrag des Herzogs Jean de Berry entstandenen *Belles Heures*, erstmals erprobt. Die Formaterweiterung besteht in den *Belles Heures* meist darin, dass dem hochrechteckigen Bild eine halbkreisförmige Fläche aufgesetzt wird, die als himmlische Zone gedeutet werden kann.

In der Darstellung des „Pfingstwunders“ am Anfang des älteren Stundenbuchs (Abb. 4), zeichnet der aufgesetzte Halbbogen den mittleren Bogen des Diaphragma-Rahmens nach, der den Blick in das Innere der Hauptkuppel des dreiteiligen Gebäudes freigibt.⁷ Der Schlussstein der Wölbung ist als Öffnung gestaltet, aus der sich ein goldener Strahl ergießt. Dieser zeigt den Weg der Geisttaube an, die auf Maria inmitten der Versammlung der Jünger niederschwebt. Aus mehreren Gründen ist es angebracht,

5. *Brüder Limburg, Pfingsten / Trinität, Belles Heures, 1408/10, New York, The Cloisters Collection, 1954 (54.1.1), fol. 155r*



diese Rahmensonnderform dynamisch, als Ergebnis einer *Erweiterung* des traditionellen Rechteckrahmens aufzufassen:

1. Alle rechteckigen Miniaturen dieses ersten Stundenbuchs der Limburg-Brüder schreiben sich exakt in den Textspiegel ein. Dort, wo sie von Rundbögen bekrönt sind, greifen diese in die Marginalzone hinein.
2. In den ältesten Lagen waren die Erweiterungen ursprünglich nicht geplant, weil die vom Marginalienmaler in einer ersten Dekorationenkampagne geschaffenen Efeuranken am oberen Bildrand teilweise wieder ausradiert werden mussten, um Platz für die Überhöhungen zu schaffen.⁸
3. Vielfach ist der Kreisbogen – wie in Abb. 4 – weniger breit als die Oberkante des ursprünglichen Rechtecks, wodurch die Halbkreisfläche als ein von der Rechteckfläche abtrennbarer Sonderraum markiert ist.

Auch eine weitere kleinformatige Darstellung des Pfingstwunders weiter hinten im gleichen Stundenbuch (*Abb. 5*) – sie ist wohl auch später entstanden – zeigt den halb-



6. Brüder Limburg, *Geburt Christi, Belles Heures*, 1408/10, New York, *The Cloisters Collection*, 1954 (54.1.1), fol. 195r

kreisförmigen Abschluss. Obwohl hier die bekrönende Bogenfläche die ganze Bildbreite einnimmt, wirkt auch sie als Erweiterung eines ursprünglichen Rechteckformats, zusammengesetzt aus einem unteren rechteckigen Feld als Darstellung des irdischen Bereichs und einem oberen, in den Marginalbereich ausgreifenden halb-kreisförmigen Feld als Darstellung des himmlischen Bereichs.⁹

Nach diesem Schema ist auch die *Geburt Christi* (Abb. 6) dargestellt: In dem den Textspiegel überragenden Bogenfeld sind Gottvater, die Geisttaube, der Engel der Hirtenverkündigung und ein steil aufragender Berggipfel untergebracht. Es ist charakteristisch für diesen durch einen Rundbogen im Zenit erweiterten Miniaturtypus, dass darin das himmlische Personal und der Berggipfel nebeneinander dargestellt werden, der irdische Himmel also nahtlos in den „jenseitigen“ Himmel übergeht.

7. Giovanni Bellini, *Taufe Christi*,
Vicenza, S. Corona



Das „off“ der Miniatur

Die im frühen Gemeinschaftswerk der Limburg-Brüder, den *Belles Heures*, begonnenen Versuche mit der Erweiterung des Rechteckformats wurden sechs Jahre später in den *Très Riches Heures* konsequent weitergeführt und ausgebaut. (Es gibt im nachgelassenen Werk der Limburg-Brüder nur noch eine einzige große Miniatur, die ein rechteckiges Format aufweist, auf die ich zurückkommen werde.) Durch die Formaterweiterungen, die jetzt an allen vier Bildrändern angesetzt werden können, wird das *off* des Bildes zu einem Bereich der *virtuellen Sichtbarkeit*, das heißt: zu einem Bereich, der grundsätzlich ebenfalls eine vollständige malerische Darstellung hätte finden können. Die Miniatur wird nicht mehr in der Tradition der Ikone als eine in sich abgeschlossene Darstellung von heiligen Figuren, sondern tendenziell als visuelles Fragment, als partielle Darstellung der Welt aufgefasst.

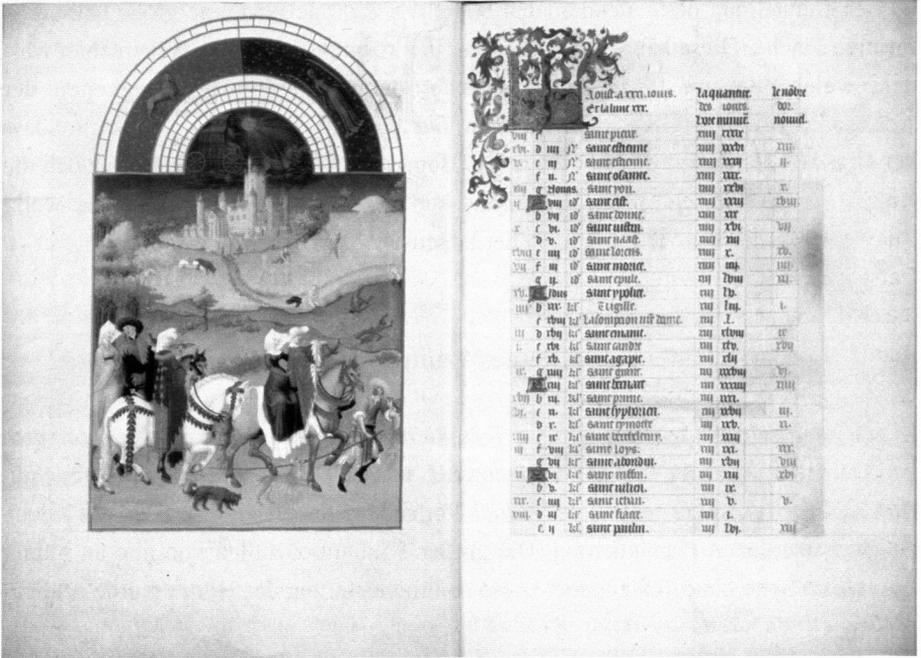
Die Formel des um ein Bogenfeld erweiterten Bildrechtecks wurde in der späteren Buch-, aber auch Tafelmalerei (vgl. *Abb. 7*) vor allem dann aufgegriffen, wenn religiöse Historien darzustellen war, die zwischen Himmel und Erde vermitteln. Es ist wohl kein Zufall, wenn das Konzept des gemalten Bildes als partieller Darstellung der Totalität der Welt zuerst im Medium der Buchmalerei entwickelt worden ist, und – wie ich zeigen möchte – dort ihre ersten prägnanten Formulierungen gefunden hat. In der Buchmalerei haben die Ränder des Bildes einen anderen Status als in der Tafelmalerei. Dadurch, dass das Bild neben dem Text Teil der umfassenderen Buchseite ist, wirken die Bildgrenzen als zufällige Setzungen. Die Erweiterungen des normgerechten Rechtecks werden vom Betrachter dynamisch, als Ausgreifen des Bildes ins *off* des Nicht-Dargestellten, aber grundsätzlich Darstellbaren wahrgenommen.

Die äußere Begrenzung der Miniatur ist im Grunde näher verwandt mit der Begrenzung des Filmbildes, dem *cache*, als mit der Begrenzung des Tafelbildes, dem *cadre*, um die vom Filmtheoretiker André Bazin geprägte Terminologie aufzugreifen. Nach Bazin „sind die Begrenzungen der Kinoleinwand nicht der Rahmen des Filmbildes, sondern eine Maske (*un cache*), die immer nur einen *Teil* der Realität aufdecken kann. Der Bilderrahmen orientiert das Bild gegen innen; das hingegen, was die Kinoleinwand uns zeigt, scheint sich ins Unendliche des Universums auszudehnen. Das gerahmte Bild ist zentripetal, das Bild auf der Filmleinwand“ – und ich möchte hinzufügen: auch die Miniatur in der Auffassung der Limburg-Brüder – „ist zentrifugal.“¹⁰ So gilt für das in einem Codex kopierte Tafelbild grundsätzlich die gleiche Feststellung, die wiederum Bazin für das in das Medium des Films integrierte Gemälde gemacht hat: „Es hat [in seinem neuen Kontext] Teil an einem virtuellen Bildraum, in den es – die Ränder allseits überschreitend – ausgreift.“¹¹

Eine Kalenderminiatur

Ich möchte nun an einigen ausgewählten Beispielen zeigen, wie die Brüder Limburg das neue Bildkonzept, das sie in den *Belles Heures* noch zaghaft erprobt hatten, in den *Très Riches Heures* in ungewöhnlich vielfältiger Weise mit sehr unterschiedlichen Sinneffekten fruchtbar gemacht haben. Man kann hier recht eigentlich von einem experimentellen Umgang der Maler mit dem von ihnen neu entwickelten Gestaltungsmittel sprechen.

Das in den *Belles Heures* erstmals verwendete Bildschema mit der zentralen Überhöhung wird unter anderem in den berühmten und vieldiskutierten ganzseitigen



8. Brüder Limburg, Monat August, *Très Riches Heures*, 1411–16, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 8v

Kalenderminiaturen wieder aufgenommen. Nehmen wir als Beispiel die Darstellung zum Monat August (Abb. 8) und beschreiben zuerst das Bildrechteck: Ein Zug von Falknern bewegt sich von links nach rechts in das Bildfeld hinein, wobei bereits durch die unvollständige Darstellung des dritten Reiterpaars die Ausschnitthaftigkeit der Darstellung betont wird.¹² Um das zentrale Bogenfeld, das etwa ein Drittel der Bildbreite einnimmt, ist jeweils – Archivolten ähnlich – eine diagrammatische Darstellung des astrologischen Himmels mit den Tagesunterteilungen und den Sternzeichen herum gelegt. Das architektonische Vorbild romanischer Portale, in dessen Gewänden und Archivolten regelmäßig die Sternzeichen und die Monatsarbeiten dargestellt waren, scheint die eigentliche Bezugsgröße für die einzigartige, in den *Très Riches Heures* erstmals belegte Bildlösung gewesen zu sein.

Das zentrale Bogenfeld der August-Miniatur (Abb. 8) enthält eine goldene Sonnenscheibe und die antikische Darstellung von Sol/Apollo auf seinem Wagen. Diese Bildzone hat jedoch einen ambivalenten Status. Zusammen mit der diagramma-

tischen Darstellung der Kalenderdaten bildet das zentrale Feld eine große halbkreisförmige Fläche. Diese kann als Darstellung der kosmischen Ordnung betrachtet werden, welche die im Bildrechteck darunter dargestellten Monatstätigkeiten der Adeligen und Bauern, ihre Vergnügungen und Arbeiten, regelt.¹³ Die Tatsache, dass der Donjon des Schlosses Etampes in das Bogenfeld hineinragt, verstärkt jedoch die Anbindung des irdischen an den himmlischen Bereich. Das architektonische Werk, Zeichen der irdischen Herrschaft, ist der kosmischen Ordnung unterstellt.¹⁴

Vom „livre d’heures“ zum „livre d’images“

In den zuerst entstandenen Lagen der *Très Riches Heures* (vgl. Abb. 3) sind den großen Bildern immer vier Textzeilen zugeordnet, und eine Bildseite steht einer Seite mit dominantem Textanteil gegenüber.¹⁵ Nach Vollendung der ersten Lagen kam es jedoch zu einer deutlichen Planänderung. Die großen Miniaturen füllen von nun an immer eine ganze Seite ohne Textzugabe. Diese Autonomisierung des Bildes wurde schließlich noch dadurch verstärkt, dass acht ganzseitige, auf Einzelblätter gemalte Miniaturen den mit Text versehenen Lagen nach und nach hinzugefügt wurden.¹⁶

Die *Très Riches Heures* bekamen so immer deutlicher den Status eines Bildbandes mit Kunstcharakter, eines „livre d’images“; die Bilder traten in ein durch Texte ungehindertes Zusammenspiel zueinander. Nicht mehr die Lektüre – und natürlich auch nicht mehr das Gebet – war für die Rezeption des Stundenbuchs maßgebend, sondern das sukzessive Betrachten der ungewöhnlichen und kunstvoll gearbeiteten Darstellungen.

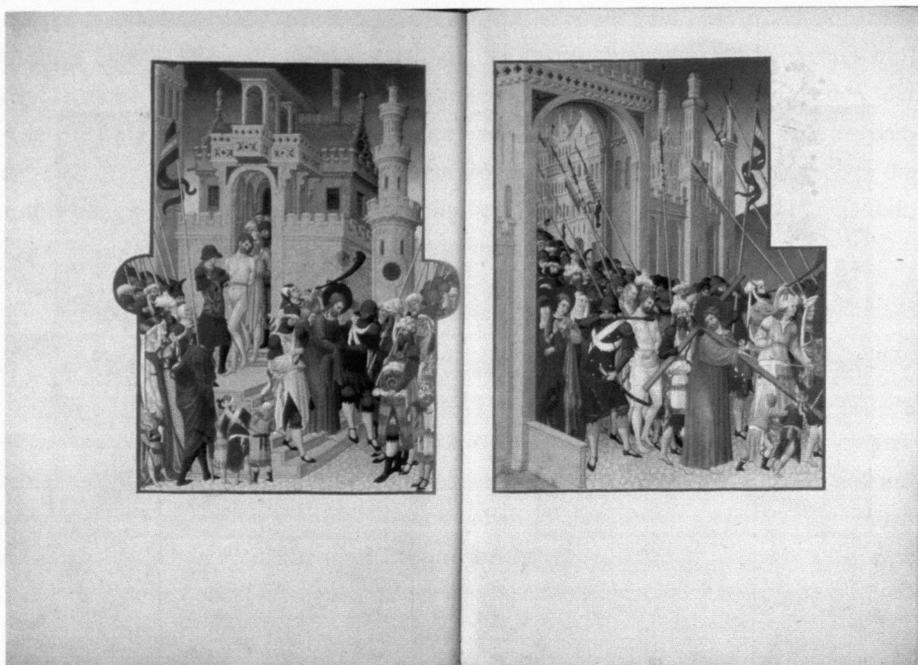
Zu den acht nachträglich hinzugefügten Bildseiten gehört das in Abb. 9 wiedergegebene Seitenpaar mit Miniaturen, die in der Art eines Diptychons aufeinander abgestimmt sind.¹⁷ Sie zeigen zwei Episoden aus der Geschichte der hl. Drei Könige: Auf der linken Seite sieht man die selten gemalte Szene mit der „Begegnung der Könige“, rechts die nachfolgende Episode der „Anbetung des Kindes“. Beide Seiten haben eine halbkreisförmige Erweiterung am oberen Bildrand, in denen jedes Mal der Stern von Bethlehem dargestellt ist. Auf dem Blatt mit der Geburt hat der über dem Stall stillstehende Stern eine neue, aktivere Form bekommen: Die Strahlen sind in acht Bündeln zusammengefasst, wobei eines bis zum Kind im Schoß der Mutter hinuntergeht. Zudem ist der Himmelskörper jetzt von einer dichten Schar musizierender Engel umgeben, die den im Bogenfeld angelegten Halbkreis zu einem Vollkreis erweitern. Überraschend die laterale Position des Bogenfeldes auf der rechten Miniatur. Das



9. Brüder Limburg, *Begegnung der Hl. Drei Könige, Anbetung der Könige, Très Riches Heures, 1411–16, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 51v–52r*

Zusammenspiel mit dem mittig angebrachten Bogenfeld auf dem Pendant kann als Index der Bewegung gelesen werden. Es entsteht der Eindruck, die im Bildrechteck dargestellte irdische Welt sei unbeweglich stehen geblieben, während sich der Stern am Himmel bewegt habe.

Hinzu kommt eine besondere Kompositionsform in den beiden Miniaturen, die dazu dient, eine Bewegung der dargestellten Figuren zu suggerieren: *Alle* Figurengruppen mit Ausnahme der Hl. Familie auf der rechten Seite treten aus dem *off* in das Bildfeld, und die letzten im Zug sind, von den Rändern abgeschnitten, jeweils unvollständig dargestellt. In den beiden Miniaturen wird das *off* der Bilder, der Orient als imaginärer Herkunftsort der hl. Drei Könige, zu einer entscheidenden Dimension der Aussage. Der Orient ist zwar nicht gemalt, aber die dargestellten Szenen müssen mit Bezug auf dieses *off* betrachtet werden. Der Kontrast zwischen den dezidiert französischen Bauformen der dargestellten Gebäude und den orientalischen Kostümen der Akteure erlaubt es, ihren Herkunftsort als eine fremde und ferne Welt zu imaginieren.



10. Brüder Limburg, *Jesus wird aus dem Prätorium geführt, Kreuztragung*, *Très Riches Heures*, 1411–16, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 146v–147r

Im Abschnitt mit dem Passionsoffizium ist die Leidensgeschichte Christi ausschließlich mit ganzseitigen Miniaturen wiedergegeben. Wiederum sind bisweilen zwei gegenüberliegende Seiten inhaltlich zu Diptychen vereint. Auf fol. 146v–147r (*Abb. 10*) sind es zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Episoden: Im linken Bild wird Christus, gefolgt von einem nackten Schächer aus dem Prätorium hinausgeleitet; im rechten Bild mit der „Kreuztragung“ – es ist nach dem seit Giotto bekannten ikonographischen Schema gestaltet – haben sich Soldaten und Zuschauer zum Zug um die gleichen Hauptakteure formiert, um sie aus dem Stadttor hinaus Richtung Golgotha zu führen.

Auf dieser Doppelseite werden erstmals Formaterweiterungen an den *seitlichen* Rändern vorgenommen. Die auf dem linken Blatt auf mittlerer Höhe angebrachten „Ohren“ wirken wie ein aktives Hinausgreifen der Darstellung in die Zone der Nichtsichtbarkeit. Die in den beiden seitlichen Erweiterungen scheinbar endlos sich



11. Brüder Limburg, *Gefangennahme Christi* ("Ego sum"), *Jesus wird zum Haus des Richters geführt*, *Très Riches Heures*, 1411–16, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 142v–143r

aufreihenden lanzenbewehrten Soldaten wirken aber auch wie eine zusätzliche, optische Fessel um die Figur Christi. Anders als im Zenit des Bildrechtecks, wo die halbkreisförmige Erweiterung jeweils eine himmlische Zone bezeichnet, besitzt die Halbkreisform der seitlichen Erweiterungen offenbar keine besondere semantische Wertigkeit.

Anders wirkt die asymmetrische, rechteckige Formaterweiterung im Blatt mit der „Kreuztragung“ rechts. Um ein Ausgreifen in das *off* des Bildraums handelt es sich auch hier. Es wäre aber naiv anzunehmen, der Maler hätte das Format deshalb erweitert, um Christus mit seinem Kreuz vollständig darstellen zu können. Die Formaterweiterung besitzt, dadurch dass sie mit der Bewegungsrichtung des Zuges übereinstimmt, eine narrative Funktion. Sie führt über das Bild ins *off* der Welt hinaus und leitet gleichzeitig in der Leserichtung zu den nachfolgenden Passionsszenen über.

Zurück zum Bildrechteck

Die ungewöhnlichste Darstellung im ganzen Stundenbuch ist die „Ego sum“-Szene zu Beginn des Passionsoffiziums. Ihr steht rechts das Bild gegenüber, in dem Christus in das Haus eines Richters geführt wird (*Abb. 11*). Die Nachtszene links ist die einzige unter den 39 großen, von den Limburg-Brüdern geschaffenen Miniaturen, die keine Formaterweiterung aufweist.¹⁸ Da die Erweiterung des Bildrechtecks in den *Très Riches Heures* für alle großen Miniaturen die Norm geworden war, ist die Ausnahme bei der ersten Passionsszene bedeutungsvoll. Auch durch die Gegenüberstellung mit der Szene, in der Christus einem seiner Richter vorgeführt wird, und die am oberen Bildrand drei auffällige Überhöhungen aufweist, wird die Aufmerksamkeit auf das einfache Format der „Ego sum“-Szene gelenkt.

Die Szene bezieht sich auf die Passionserzählung bei Johannes. Dort (Joh 18,5) wird berichtet, die Häscher seien – nachdem Christus sich ihnen auf ihre Frage, ob er Jesus von Nazareth sei, durch ein *ego sum*, „ich bin es“, zu erkennen gegeben hat – allesamt zu Boden gestürzt. Es handelt sich um die letzte Manifestation der göttlichen Allmacht Christi, bevor dieser sich freiwillig in die Macht der Menschen begibt. Die Szene zeigt jedoch den Menschensohn bereits allein, ohne Bezug auf das Jenseits. Der Himmel, vor dem sich die beiden stehenden Figuren – Christus (entlang der Mittelvertikalen aufrecht und mit einem Goldnimbus dargestellt), Petrus (am Bildrand gebeugt und mit einem Silberrnimbus wiedergegeben) – abheben, ist die präzise Schilderung eines sternbesäten Nachthimmels, die mit den Sternschnuppen sogar das Akzidentelle des dargestellten Augenblicks aufzeigt. Der Himmel erscheint hier, einer Momentaufnahme gleich, ohne spezifische sakrale Konnotation als der irdische Realraum, wie er von jedem Menschen zu bestimmten Augenblicken seines Lebens erfahren wird.

Mit der „Ego sum“-Miniatur scheint sich der Kreis geschlossen zu haben. Am Anfang stand das rechteckige Bildformat als Norm für die Hauptminiaturen in mittelalterlichen Codices. Nach ihren in den *Belles Heures* zögerlich aufgenommenen, dann in den *Très Riches Heures* systematisch vervielfachten Rahmen-Experimenten scheinen die Brüder Limburg hier wieder zum Ausgangspunkt, dem Rechteck als Bildformat, zurückgekehrt zu sein. Doch dieser Eindruck trägt. Wir haben es nicht mit einer Kreis-, sondern mit einer Spiralbewegung zu tun. Endpunkt und Ausgangspunkt sind nicht identisch: Die Bewegung entspricht einer Ablösung des mittelalterlichen Bildkonzepts, in dem himmlische und irdische Figuren noch das gleiche Bildgeviert bevölkerten, durch ein neuzeitliches Bildkonzept, bei dem das Bildrechteck grundsätzlich den Menschen und ihrer Erfahrungswelt vorbehalten ist.

Im Rückblick, aus einer neuzeitlichen Position heraus, erscheint die durch die Brüder Limburg in den Rahmenexperimenten vorgenommene kritische Auseinandersetzung mit dem mittelalterlichen Bildkonzept in Teilaspekten wie ein Reinigungsprozess. Es ist, wie wenn der Bildkörper die fremden Elemente, die für ihn nicht mehr verträglich waren, gleichsam wie Pusteln aus sich herausgetrieben hätte. Gemeint sind die Bogenfelder, welche die Limburger seit den *Belles Heures* regelmäßig dem Bildrechteck im Zenit hinzufügten, um die himmlischen Figuren unterzubringen.

Aber auch die übrigen Experimente mit der Formaterweiterung im Medium der Buchmalerei spielten eine wichtige Rolle. Sie dienten vor allem dazu, den Fragmentcharakter jeder Form von malerischer Darstellung zu behaupten. Den Miniaturen wurde dadurch das *off* des jeweils Nichtdargestellten als notwendiges Komplement hinzugefügt. Zurück blieb schließlich mit der um 1415 geschaffenen „Ego sum“-Szene eine wiederum rechteckig gerahmte, jetzt aber fragmentarische und auf die phänomenale Sichtbarkeit beschränkte Darstellung der Welt. Damit war das neuzeitliche Bild geschaffen. Leon Battista Alberti sollte es wenig später in einer folgenreichen Analogie dem individuellen Blick aus einem – rechteckigen – Fenster gleichsetzen.

Anmerkungen

- 1 Eine systematische Untersuchung des Rahmens (verstanden als die mit Bezug auf Darstellung und Bildkomposition gestaltete Bildgrenze) steht noch aus. Einen guten Einblick in die Komplexität des Gegenstands gibt HILDA ZALOSCEK, Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1974), 189–224. Der besondere Status des Rahmens in der Buchmalerei wird jedoch von Zaloscser nicht angesprochen. Für eine Skizze zu einer Semiotik des Rahmens siehe MEYER SCHAPIRO, On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs, in: *Semiotica* 1 (1969), 223–243.
- 2 Der neuere Forschungsstand ist zusammengefasst bei: MARGARET M. MANION, Stichwort „Limbourg, de“, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 19, London 1996, 388–394. Der Versuch von MILLARD MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries*, 2 Bde, New York 1974, die Gesamtheit der frühen Miniaturen auf drei Hände aufzuteilen, krankt vor allem daran, daß zuwenig klar zwischen Konzeption und Ausführung der Bilder unterschieden wird. Zudem wird von Meiss der Beitrag des „Zwischenmalers“ noch nicht erkannt. Vieles spricht dafür, daß einer der Brüder – wahrscheinlich handelt es sich um Paul, der in den Dokumenten regelmäßig zuerst genannt wird – eine leitende Rolle bei der Gesamtkonzeption der Illustrationen gehabt hat, und daß seine beiden Brüder, Jean

- und Herman, zum Teil oder grundsätzlich nur dessen Entwürfe ausführten. So sind die beiden nachträglich hinzugefügten Blätter mit dem „Treffen der drei Könige“ und der „Anbetung der Könige“ (Abb. 9) kompositorisch eng aufeinander bezogen, doch ist – wie MEISS, 157, feststellt – das Blatt mit dem „Treffen“ in der Detailausführung deutlich weniger gepflegt. Die Vermutung, daß im Falle des „Treffens“ – möglicherweise aber auch bei der „Anbetung“ – der Maler den Entwurf einer anderen Hand ausführte, liegt nahe. Mit einem Auseinanderklaffen von Konzeptor und ausführender Hand ist bei den *Très Riches Heures*, aber auch schon bei den „Belles Heures“, grundsätzlich zu rechnen.
- 3 Mit den Formaterweiterungen hat sich bislang Raymond Cazelles in seinem Kommentar zum Faksimile der Handschrift auseinandergesetzt. Siehe RAYMOND CAZELLES/JOHANNES RATHOFER, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry. Kommentar zur Faksimile-Edition des Manuskriptes Nr. 65 aus den Sammlungen des Musée Condé in Chantilly*, Luzern 1984. Cazelles beschränkt sich jedoch auf formale Aspekte, indem er eine Typologie der Formate aufstellt und diese auf zeitgenössische Tafelbildformate zurückführt. Technische Aspekte der Formaterweiterung bei den Limburg-Brüdern bespricht DONALD BYRNE, *Manuscript Ruling and Pictorial Design in the Work of the Limbourgs, the Bedford Master, and the Boucicault Master*, in: *The Art Bulletin* 66 (1984), 118–136.
 - 4 Zur Ikonographie der „Großen Litanei“ siehe MEISS, *The Limbourgs* (wie Anm. 2), Bd. 1, 119–125.
 - 5 Was die medialen Gesetze betrifft, ist die Buchmalerei mit der Freskomalerei eng verwandt, doch kann in letzterer ein ähnlich freier Umgang mit dem Bildformat nicht beobachtet werden.
 - 6 Siehe KURT WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947, ²1970.
 - 7 Zum Begriff des Diaphragma-Rahmens („diaphragma arch“) siehe ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge Mass. 1953, 58f.
 - 8 Nach MEISS, *The Limbourgs* (wie Anm. 2), Bd. 1, 105.
 - 9 Man kann annehmen, daß auch schon die romanische Maueröffnung – dessen Durchblick auch als gerahmtes Bild wahrgenommen werden kann – als komposites Gebilde mit der gleichen differentiellen semantischen Wertung aufgefaßt worden ist, und daß hier, in der Architektur, und nicht in der Buch- oder Tafelmalerei das Vorbild für die Rahmenerweiterungen der Brüder Limburg zu suchen ist. Romanische Kirchenportale haben üblicherweise über der rechteckigen Türöffnung ein mit Reliefdarstellungen meist himmlischer Szenen (Jüngstes Gericht, Majestas Domini u.ä.) geschmücktes Bogenfeld, wodurch das analog einer Fensteröffnung gerahmte Gesamtgebilde als Addition zweier Räume erscheint: einer offenen, „irdischen“ Rechteckfläche, die der Gläubige als einem ihm zugewiesenen Ort durchschreiten kann, und einer nicht betretbaren, „himmlischen“ Halbkreisfläche der reinen Sichtbarkeit. Siehe dazu DAGOBERT FREY, Artikel „Bogenfeld“, in: Otto Schmitt (Hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2, Stuttgart/Waldsee 1948, 996–1010. Die durch die Kapitelle markierte Trennung zwischen den Säulen und den Archivolten unterstreicht die analytische Wahrnehmung der romanischen Portalöffnung in rechteckige Türöffnung und halbkreisförmiges Bogenfeld.
 - 10 ANDRÉ BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 11. Aufl., Paris 1999, 188: „Les limites de l'écran ne sont pas [...] le cadre de l'image, mais un *cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge.“
 - 11 BAZIN, *Cinéma* (wie Anm. 10), 189: „[...] il participe d'un univers pictural virtuel qui le déborde de tous côtés.“

- 12 Es fällt auf, daß in allen vier frühen, von den Limburg-Brüdern geschaffenen Kalenderminiaturen – es handelt sich um die Monate Januar, April, Mai und August –, jedoch in keinem der später entstandenen Blätter, Figuren durch die seitlichen Ränder angeschnitten werden. Dies ist ein weiterer Beleg dafür, daß das von den Brüdern Limburg eingeführte Prinzip der Formaterweiterung auf ein zentripetales Bildkonzept verweist, das die Ausschnitthaftigkeit der malerischen Darstellung betont. Die Vollender des Stundenbuchs kehren bei den von ihnen geschaffenen Kalenderminiaturen überraschenderweise wieder zum ikonischen Bildkonzept ohne Figurenüberschneidungen durch die Ränder zurück. Was die Kalenderminiaturen betrifft, folge ich den von Raymond Cazelles mit Bezug auf Luciano Bellosi in CAZELLES/RATHOFER, *Kommentar* (wie Anm. 3), vorgelegten Zuschreibungen. MEISS, *The Limbourgs* (wie Anm. 2), Bd. 1, teilte noch alle Kalenderminiaturen auf die Brüder Paul und Jean Limburg auf.
- 13 Die Miniatur ist, was den malerischen Teil betrifft, vollendet, doch fehlen die Beschriftungen (die Tages- und Monatsbezeichnungen sowie die astronomischen Angaben in den „Archivolten“). Das Gleiche trifft für alle vier von den Limburg-Brüdern geschaffenen Monatsbilder zu. Man wagte es später offenbar nicht, die durch die Brüder Limburg ansonsten vollständig ausgeführten Miniaturen in diesem Punkt zu vervollständigen.
- 14 Eine ähnliche, etwas weniger deutliche Anbindung des Schlosses an den kosmischen Bereich besteht in der ebenfalls frühen April-Miniatur. In den übrigen Blättern kann sie nicht festgestellt werden. In allen Monatsbildern aber wird die Darstellung der Landschaft durch die Darstellung eines Schlosses bekrönt.
- 15 Siehe z.B. die Doppelseite mit der Darstellung der „Geburt Christi“ (fol. 44v–45r).
- 16 Sechs der acht Einzelblätter sind so gut wie sicher für die *Très Riches Heures* geschaffen worden, nur beim „Anatomischen Menschen“ (fol. 14v) und beim „Romplan“ (fol. 141v), deren Ikonographie in keinem Bezug zur Illustrationstradition der Stundenbücher steht, ist dies nicht gesichert, obwohl das ungewöhnlich große Blattformat auch hier für einen kalkulierten Beitrag zu den *Très Riches Heures* spricht.
- 17 MEISS, *The Limbourgs* (wie Anm. 2), Bd. 1, 157, nimmt überraschenderweise an, die beiden Miniaturen seien ursprünglich nicht als Diptychon geplant gewesen. Das qualitative Gefälle zwischen den beiden Blättern zwingt jedoch nicht zu einem solchen Schluss (vgl. auch Anm. 2).
- 18 Nicht mitgezählt sind die nicht-erzählenden Seiten mit dem anatomischen Menschen (fol. 14v) und dem Romplan (fol. 141v).
- 19 LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1975, 36: „*Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto.*“