

Dr. Gerd Mörsch

„Jean Fouquet und seine Miniaturen in den Grandes
Chroniques de France“

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-42271

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/4227>

Inhaltsverzeichnis:

- S. 1 Einleitung
- S. 2 Das Leben Jean Fouquets
- S. 5 Die Grandes Chroniques
- S. 7 Die Einnahme Avignons
- S. 10 Eduard I. huldigt Philipp dem Schönen
- S. 12 Das Historienbild
- S. 14 Fouquet als Historienmaler – Ein Fazit
- S. 17 Literaturverzeichnis

Einleitung

Das Thema dieser Arbeit über die Miniaturen des französischen Malers Jean Fouquet in den *Grandes Chroniques de France* des späten 15. Jahrhunderts ist die Frage, inwieweit sich seine Bildnisse an den Kriterien der späteren Historienmalerei messen lassen. In der Kunst Fouquets, die wie jede andere nicht ohne ihren historischen Hintergrund zu verstehen ist, spiegelt sich ein tiefgreifender Wandel in Frankreich wieder, dessen Zeuge der Maler wurde. „Nach der endlosen Klage über die Vergänglichkeit des Irdischen und die Zwecklosigkeit des Daseins, die das ausgehende Mittelalter erfüllte, (...) war man reif für eine das Leben bejahende Einstellung und Darstellung“¹. Die alte, hierarchische Weltordnung, die das Diesseits nur als notwendige Vorbereitung der eigentlichen Existenz im Jenseits begriff, wurde vom erwachenden Individualismus der humanistischen Renaissance abgelöst.

Der besondere Reiz des unter der Signatur „ms. francais 6465“² in Paris aufbewahrten Exemplares liegt in dem glücklichen Zusammentreffen des wohl bedeutendsten französischen Malers mit dem wichtigsten Werk der französischen Geschichtsschreibung in dieser Zeit. Um dieses außergewöhnliche Zusammentreffen verstehen zu können, stehen eine kurze Biographie des Künstlers und eine Erklärung der *Grandes Chroniques* zu Beginn der Arbeit. Anschließend werden zwei, exemplarisch ausgewählte Miniaturen – die Einnahme Avignons als Ereignisbild und die Huldigung Philipps als höfisches Repräsentationsbild – stellvertretend für zahlreichen anderen Bilder der Chronik beschrieben und analysiert. Im darauf folgenden Kapitel über das Historienbild wird anhand einer allgemeinen Definition, einem kurzem Überblick ihrer Geschichte und der historischen Entwicklung eine, dem Umfang dieser Arbeit entsprechend rudimentäre Grundlage für den folgenden Vergleich gebildet. Abschließend werden im letzten Kapitel die zuvor in den beiden Miniaturen ausgearbeiteten spezifischen Merkmale der Malerei Fouquets den strengen Regeln der Historienmalerei gegenübergestellt, um Parallelen und Gegensätze deutlich herauszustellen.

¹ Wescher, Paul: „Jean Fouquet und seine Zeit“, Basel, 1947, S.14.

² In der Bibilothèque nationale in Paris.

Das Leben des Jean Fouquet

Der Maler Jean Fouquet wurde zwischen 1415 und 1420 in Tours geboren, doch obwohl er einer der bedeutendsten Maler des ausgehenden 15. Jahrhunderts in Frankreich war und nach Äußerungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert auch als solcher erkannt worden war, weiß man nur wenig über seine Jugend und Ausbildung.

Die Anfänge einer dokumentarisch einigermaßen gesicherten Rekonstruktion seines Lebens beginnen um 1440 in Paris, wonach Fouquet wahrscheinlich im Atelier des Häslein von Hagenau gearbeitet hatte. Andere Auffassungen sagen ihm eine Ausbildung bei den Miniaturmalern des Herzogs von Bedford nach, wieder andere sehen ihn in der Tradition der Bücher von Limburg. Vor allem eines scheint sicher zu sein, Fouquet war von Anfang an sehr erfolgreich, denn bereits 1444, andere Quellen deuten auf 1451, erhielt er den Auftrag, König Karl VII. zu portraituren. Das im Musée National du Louvre zu sehende Bild zeigt einerseits noch mittelalterlichen Züge, zeichnet sich jedoch andererseits vor allem durch seine realistische Darstellung des Königs aus. Es scheint, als wäre Karl mit dem Portrait des jungen Künstlers sehr zufrieden gewesen, denn Fouquet gehörte nach diesem königlichen Auftrag dem Hof an.

Eines der wenigen genauer datierten Werke Fouquets ist das Portrait des Papstes Eugen IV. Ein Auftrag, der sicherlich nur einem Maler von Ruf zukam, so daß davon ausgegangen werden kann, daß Fouquet schon vor 1447, dem Jahr des heute verlorenen Papstbildnisses, auch über die Grenzen seiner Heimatregion hinaus für seine Kunst bekannt war. Als Mitglied einer offiziellen Delegation ging er zwischen 1445 und 1447 nach Rom. Dort schloß er sich dem „Filarete“ genannten italienischen Baumeister, Bildhauer und Kunsttheoretiker Antonio de Pietro Averlino an, der ihm unter anderem die bis dahin in Frankreich unbekanntete Emailtechnik lehrte. In einem Traktat Filaretes über Architektur wird Fouquet besonders wegen seines Papstportraits rühmend erwähnt und auch Giorgio Vasari spricht von einer Beziehung zwischen Fouquet und Filarete und nennt den Franzosen „Foccora“. In Rom studierte der zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich Zwanzigjährige vor allem die perspektivische Malerei italienischer Zeitgenossen, wie Masaccio, Masolino da Panicale und Paolo Uccello und war vor allem von den Fresken Fra Angelicos beeindruckt. Auch die theoretischen Schriften Albertis zur Zentralperspektive und den Proportionen waren für Fouquet

von Interesse und bildeten zusammen mit seinen Studien und Erkenntnissen über das neue Weltbild der italienischen Renaissancekunst die Grundlage für seinen raschen Erfolg nach seiner Rückkehr nach Tours im Jahre 1448. Im selben Jahr noch erhielt Fouquet von Etienne Chevalier, dem königlichen Sekretär Karls VII. und späteren Schatzmeister Ludwig XI., den Auftrag, ein Diptychon für die Kathedrale Notre Dame in Melun anzufertigen. In der Zeit um das auf 1450 datierte, heute geteilte Dyptychon³ entstanden auch zwei Email-Medaillons⁴, ein Selbstportrait des Künstlers und die „Ausgießung des Heiligen Geistes“.

Zwischen 1451 und 1460 illustrierte Fouquet das „Stundenbuch des Etienne Chevalier“, eine Chronik des höfischen, städtischen und ländlichen Lebens des frühen 15. Jahrhunderts in Frankreich, in deren Miniaturen der italienische Einfluß noch sehr deutlich zu spüren ist. Um 1455 begann er im Auftrag von Jacques d'Aarmagnac, dem Herzog von Nemours, die Arbeit an den als sein Hauptwerk geltenden Miniaturen für die „Antiquités judaiques“ des Flavius Josephus. Die zwölf großen Miniaturen, die Fouquet erst 1476 beendete, wirken durch die Anordnung der Figuren und die schichthafte Darstellung des Bildraumes zur Landschaft wie Gemälde. „Das Königsgericht von Vendôme“⁵, die größte und neben dem Diptychon von Melun wohl bekannteste Arbeit Fouquets, stammt aus einem Zyklus für die französische Übersetzung „De casibus virorum et mulierum illustrum“ von Giovanni Boccaccio. Von 1458 bis 1460 illustrierte er, inzwischen mit der Hilfe seiner Meisterschüler, Boccacios Buch mit insgesamt 91 Miniaturen.

Wahrscheinlich von Fouquets Protektor Etienne Chevalier beauftragt, entstanden 1452-55 die Portraits von Karl VII. und seines Kanzlers Guillaume Juvénal des Ursins. Nach diesen begann der Maler in königlichen Auftrag, denn wer sonst als der König selbst hätte ein solches Werk in Auftrag geben können, mit der Arbeit an den Miniaturen in den „Grandes Chroniques des Rois de France“⁶. Das Fehlen jeglicher Besitzerzeichen und der frühe Verlust des ersten Blattes lassen keine genaue Datierung des Werkes zu. Doch aufgrund stilistischer Parallelen zu den Miniaturen des übersetzten Boccaccios und einem Beleg aus der königlichen Buchführung, demzufolge Noel Fribois, Ratgeber Karls VII., im Jahre 1459 dafür

³ Rechter Flügel „Maria mit Kind, von Engeln umgeben“, Öl auf Holz, 94×85,5 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schoene Kunsten.

⁴ beide zu sehen in Paris, Musée National du Louvre.

⁵ 1458, München, Bayrische Staatsbibliothek.

⁶ Paris, Bibliothek National.

belohnt wurde, „qu'il est occupé touchant le fait des Chroniques des France“⁷, liegt eine Datierung am Ende der 50er Jahre des 15. Jahrhunderts sehr nahe. In dieser Zeit wurde Fouquet auch als Sachverständiger neben einem Baumeister und einem Bildhauer zu zahlreichen Festbauten herangezogen und gestaltete u.a. Wappentafeln und Ordensstatuten des von Ludwig neu gegründeten Michaelsorden.

1475 erhielt Fouquet ein Gehalt als königlicher Hofmaler und wie Michael Colombe eine Zahlung für ein Modell eines letztlich nicht ausgeführtes Grabmal Ludwigs XI.. Ein Jahr später wird „Jean Fouquet, peintre“, wie es in den Urkunden heißt, von der Stadt Tours für seine Arbeit beim Besuch des Königs von Portugal bezahlt. Im Auftrag seiner Heimatstadt hatte er für den feierlichen Einzug des Königs einen Baldachin ausgemalt. Die letzte Nachricht aus dem Leben Fouquets ist wieder eine Bezahlung für ein von ihm illustriertes, heute aber verschollenes Stundenbuch für Commynes am 9. Juli 1478. Wahrscheinlich starb der Maler schon ein Jahr später, denn bei keinem der zahlreichen Aufträge der Stadt Tours von 1479 bis 1481 wird sein Name wieder erwähnt. Erst am 8. November 1481 findet sich der Name Fouquet wieder in den Urkunden der Stadt Tours - erstmals werden seine Witwe und seine Erben erwähnt.

⁷ Auszug aus den Rechnungsbelegen von Mathieu Beauvarlet, dem Generalsteuerverwalter von Languedoil für das Jahr 1459 (BN, ma. francais 32511, fol. 210v).

Die Grandes Chroniques

Der Ursprung der „Grandes Chroniques de Rois de France“, dem Standardwerk offizieller Geschichtsschreibung im französischen Mittelalter, liegt im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts. In dieser Zeit begannen die Mönche von Saint-Denis denkwürdige Ereignisse ihrer Zeit aufzuzeichnen. Ihr Werk wurde regelmäßig fortgesetzt, so daß im Laufe der Zeit durch die Vielzahl neuer Quellen ein geschichtliches Corpus entstand, „das seinesgleichen weder in Frankreich noch anderwärts hatte“⁸.

Die enge Beziehung zwischen dem königlichen Sekretär und Schatzmeister Etienne Chevalier und Jean Fouquet begünstigte sicherlich die Entscheidung, den Auftrag⁹ für das umfangreiche Geschichtswerk an den Maler aus Tours zu geben. Fouquet wird ihn jedoch vor allem aufgrund seines durch die Portraits von Papst Eugen und Karl VII. gewonnenen Rufes als der „größte französische Künstler seiner Zeit“¹⁰ erhalten haben. Wahrscheinlich führte er die Arbeiten für das von zwei verschiedenen Kopisten ausgeführte Werk in Paris aus und mußte, wie damals üblich, seine Miniaturen dem von den Kopisten frei gelassenen Raum anpassen. Bei den späteren um 1455 entstandenen Folia des zweiten Kopisten konnte Fouquet jedoch über deren Gestaltung mitbestimmen, wie der Übergang vom fast quadratischen Format zu einem hochrechteckigen vermuten läßt. Die insgesamt 51 Miniaturen lassen sich grob in 22 mit großer Detailtreue ausgeführte Landschafts- oder Stadtansichten und 29 Zeremonien gliedern, wobei zu letzteren auch zahlreiche bedeutende Schlachtenbilder gezählt werden. Den Höhepunkt innerhalb der Zeremoniendarstellungen bilden die dem historischen Ablauf folgenden Krönungsbilder von der Zeit der Merowinger bis zur Regentschaft Karls XI.. Eine Besonderheit innerhalb dieser bilden die acht großen Miniaturen, welche den Besuch Kaiser Karls IV. von Luxemburg bei seinem Neffen Karl V. von Frankreich im Januar seines Todesjahres 1378 zeigen. Sie unterstützen die von Claude Schäfer entwickelte These¹¹, die angesichts der langen Tradition vorausgegangener Exemplare, welche als Vorbilder hätten dienen können, und den Eigenarten des von Fouquet illustrierten Exemplars von einem starken

⁸ Wescher, Paul: „Jean Fouquet und seine Zeit“, Basel, 1947, S.49.

⁹ Claude Schäfer vermutet in seinem Buch, daß Karl VII. der Auftraggeber sein könnte.

¹⁰ Schäfer, Claude: „J. Fouquet: An der Schwelle zur Renaissance“, Dresden, 1994, S. 172.

¹¹ Ebd., S. 172.

Einfluß Karls VII. oder einer ihm nahestehenden Person wie Etienne Chevalier oder Noel Fribois spricht. „Es ist tatsächlich ziemlich wahrscheinlich“, so Francois Avril, „daß Fouquet die Idee und die Möglichkeit gehabt hat, die Illustrationsweise seiner Vorgänger beim Text der Grandes Chronique zu studieren; dagegen scheint es viel zweifelhafter, daß er sich wirklich an diese gehalten hat“¹².

Neben der für Fouquet typischen Simultandarstellung fällt in den Grandes Chroniques besonders die winzige Einzelheiten miteinbeziehende Detailtreue der Darstellung gegenüber dem Text auf. „Anders als viele seiner Zunftgenossen las Fouquet die zu illustrierenden Texte genau (...)“¹³ schreibt Claude Schaefer und vermutet aufgrund der Darstellung von Einzelheiten, die der Maler dem Text nicht entnehmen konnte, einen privilegierten, Einfluß ausübenden Informanten oder Zuarbeiter wie den königlichen Sekretär Noël Fribois. Hierfür spricht vor allem, daß Fribois selbst eine gekürzte Fassung der Grandes Chroniques verfaßt hatte und 1459 in zwei Archivnotizen¹⁴ über Arbeiten für die von Fouquet illustrierte erwähnt wird.

¹² Avril, Gousset, Guenée „J. Fouquet – Die Bilder der Grandes Chronique de France“, Graz, 1987, S.33.

¹³ Schäfer, Claude: „J. Fouquet: An der Schwelle zur Renaissance“, Dresden, 1994, S. 172.

¹⁴ Siehe S. 3.

Die Einnahme von Avignon¹⁵

In Fouquets Miniatur zur Einnahme Avignons durch Ludwig VIII. im Jahre 1226 zeigt sich die für ihn typische Simultandarstellung. Um das vielschichtige Ereignis darzustellen, teilt der Maler die Bildfläche in drei vertikal gestaffelte Handlungsfelder, die dem Betrachter von links nach rechts in chronologischer Reihenfolge den Verlauf der Historie präsentieren. Sie zeigen die Einnahme Avignons, den Tod Ludwig VIII. und die Salbung Ludwigs IX.

Auf der linken mittleren Bildseite sehen wir durch eine parallel zu einem kleinen Fluß verlaufende, sich zum Horizont verjüngende Stadtmauer und ein an sie unmittelbar angrenzendes Schloß die Stadt Avignon angedeutet. Wiederum parallel zur perspektivischen Flucht der Mauer und des Flusses zieht eine große Schar von Soldaten aus der Tiefe der flachen Landschaft dem Betrachter entgegen. An deren Spitze erklimmen zahlreiche Soldaten mit erhobenen Schwert die Stadtmauer. Doch trotz dem am Ende der Befestigungsanlage gehißten Lilienbanner, das den Eroberern die Aufgabe des bewaffneten Widerstandes signalisieren soll, geben die vorne plazierten Bogenschützen den kletternden Soldaten Deckung.

Das zweite Handlungsfeld beginnt mit einem am linken unteren Bildrand ansteigenden felsigen Hügel, auf dem eine massive Burg thront und endet in der durch die Schattenseite des rechten Wehrturms und den unmittelbar angrenzenden Felshang gebildete Konturlinie. Der im ersten Handlungsfeld von Stadtmauer, Fluß und Soldatenzug gebildete perspektivische Bogen wird von der Steigung des Hügel und der linken Seite der Burg wiederaufgenommen, so daß ein weicher Übergang zwischen beiden Handlungszentren entsteht. Die von vier runden Wehrtürmen beherrschte Festungsanlage soll das Schloß Montpensier darstellen, in dem Ludwig VIII. während eines Aufenthaltes bei der Rückkehr von der erfolgreichen Belagerung erkrankte und, wie es die Prophezeiung Merlins voraussagte, starb. Zwischen den beiden dem Betrachter zugewandten Türmen läßt Fouquet uns durch einen mit Krabben verzierten Bogen in einen Innenraum hinter der Außenmauer blicken. Von zur Seite gebundenen Vorhängen gerahmt zeigt er den durch sein Krönungsgewand gekennzeichneten König auf einem

¹⁵ Tafel 28 in „Jean Fouquet – Die Bilder der Grandes Chronique de France“ bzw. folio 251v.

Paradebett liegend, umgeben von einigen die Hände zum Gebet erhobenen Figuren.

Das dritte Handlungsfeld, angesiedelt in einem schmalen Ausblick auf eine kathedralenähnliche Architektur zwischen dem rechten Burgturm und dem gegenüberliegenden Bildrand, zeigt die Salbung Ludwig IX. in Reims. Unter dem gotischen Giebel, in dessen Feld eine Figur mit Tiara zu sehen ist, läßt Fouquet den Blick des Betrachters durch einen großen Arkadenbogen ins Innere der Kirche fallen. Hier findet die Krönungszeremonie statt. Umgeben von zahlreichen Figuren und Attributen wie einem Bischofsstab, einem Kreuzstab und dem königlichen Schwert setzt Erzbischof Jakob von Bazoches dem jungen, vor ihm knienden Ludwig die Krone auf.

Die drei in den verschiedenen Handlungsfeldern dargestellten Ereignisse sind alle um die horizontale Achse der Miniatur positioniert und durch ihre einheitliche weiche Farbgestaltung miteinander verbunden. Eine am unteren Bildrand angesiedelte Vegetation vermittelt gemeinsam mit den Strukturen des felsigen Hügels über ihr den Eindruck einer Bewegung von links nach rechts und unterstützt so die chronologische Reihenfolge der Szenen. Der Schattenbereich an der rechten Böschung der Festung ist der deutlichste Hinweis auf die Position der Sonne, die als Lichtquelle wohl über der linken Schulter des Betrachters anzusiedeln ist. Fouquets Figuren sind nur aus feinen Gold-, Gelb- und Braunabstufungen geschaffen, so daß, neben der aufgehellten Tiara des Erzbischof und dem Zaumzeug des Pferdes, nur die beiden Könige in ihren mit Azurblau und Weiß gekennzeichneten Gewänder aus der Menge hervortreten. Diese Kontrastwirkung wird auch im Zentrum der Miniatur angewandt, um den Blick des Betrachters scheinbar von selbst auf das wesentliche Ereignis zu lenken. Fouquet gestaltet die helle Mauerfläche zwischen den beiden vorderen Wehrtürmen, welche unten durch dunkelbraunen Fels und oben durch das dunkelgraue Schieferdach eingrenzt wird, zu einer zentralen, in sich ausgewogenen Bildfläche, deren Format dem der eigentlichen Miniatur in seinen Proportionen sehr ähnelt. Im Mittelpunkt dieser Fläche – wieder durch den Kontrast zwischen der hellen Wand und dem Dunkel des Innenraumes hervorgehoben – sehen wir das zuvor bereits geschilderte Ereignis.

Ein Vergleich der drei Ereignisse hinsichtlich der Größe der Fläche, die ihnen Fouquet innerhalb in Komposition der Miniatur zuteilt, kann im Hinblick auf eine

Interpretation der ihnen zukommenden Bedeutung dienen. Während die Einnahme Avignons und der Tod Ludwigs in Höhe des in der Mitte angesiedelten Horizontes einen nahezu gleich breiten Bildausschnitt einnehmen, bleibt für die Krönung seines Nachfolgers nur ein sehr schmaler Bereich am rechten Rand des Bildes übrig. Faßt man die Einnahme durch und den Tod von Ludwig XIII. als einen zusammenhängenden Bildbereich innerhalb der Miniatur auf, ergibt sich zwischen den beiden Königen ein Verhältnis der ihnen zugehörigen Bildfläche zugunsten des älteren Ludwigs von 6:1.

Die im Fenster innerhalb des rosé-ocker-farbenen Schlosses, der einzigen vollständig dargestellten Architektur, stattfindende Sterbeszene ist, obwohl sie nicht geometrisch exakt dort angesiedelt ist, das Zentrum der von Fouquet gestalteten Miniatur. Angesichts der farblichen Abhebung, der Größe und nicht zuletzt aufgrund der zentralen Position scheint diese Szene den Bedeutungsschwerpunkt zu bilden, so daß die ganze Miniatur letztlich vor allem Ludwig VIII. gewidmet zu sein scheint.

Eduard I. huldigt Philipp dem Schönen¹⁶

Das in den Grandes Chroniques nicht beschriebene Ereignis der Huldigung Philipp fand ein Jahr nach dessen Ausrufung zum König von Frankreich im Jahre 1285 statt und wurde von Fouquet im Form eines Repräsentationsbildes überliefert. Viard zufolge leistete Eduard I. Philipp IV. den Lehenseid „für das Herzogtum Aquitanien und alle anderen Gebiete, die er im französischen Königreich zu eigen hatte (...)“¹⁷.

Fouquet stellt die königliche Zeremonie, welche einem zeitgenössischen Zeugnis zufolge in einem Raum des königlichen Palastes stattfand, in einem sehr schmalen, auf ein Fenster mit Landschaftsblick zulaufenden Zimmer dar. Die Innenwände, der Boden und die auf Wappen thronenden Dachbalken des Raumes sind sorgfältig mit dem königlichen fleur-de-lis Stoff verkleidet. Nur Fensterwand, Holzdecke und ein schmaler Streifen am oberen Ende der Seitenwände lassen einen Blick hinter die feierliche Kulisse zu. Der Schatten des Kopfes der am rechten Bildrand dargestellten Person läßt auf eine dem anderen Fenster gegenüberliegende Lichtquelle links hinter dem Betrachter schließen.

In der Mitte des Vordergrundes kniet der dank seines scharlachroten, mit goldenen Leoparden verzierten Mantels leicht zu identifizierende englische König Eduard unter einem Balchachin in unmittelbarer Nähe des links von ihm thronenden Philipp. Über seinem angewinkelten linken Bein ruhen Eduards Blick und seine Hände flach auf dem mit goldenen Bändern verzierten, aufgeschlagenen Buch im Schoße Philipps. Der Zeremonie entsprechend handelt es sich dabei wahrscheinlich um die Bibel. Auf seinem bemalten Thron sitzend wird der französische König Philipp, dessen Krone sich kaum von der Eduards unterscheidet, vor allem durch sein Gewand gekennzeichnet. Mit leicht gesenktem Haupt scheint er wie sein Gegenüber auf das Buch zu blicken und hält in seinen in weiße Handschuhe gekleideten Händen beide Insignien der Macht aufrecht zu seinen Schultern.

Von weißen Gewändern Anwesender gerahmt, kniet ein Geistlicher hinter den beiden Königen, der zusammen mit der Bibel im Schoße Philipps den heiligen Akt des Eides verdeutlichen soll. Sein Blick ist auf Eduard gerichtet. In würdigem

¹⁶ folio 301v, Tafel 32 in „J. Fouquet – Die Bilder der Grandes Chroniques de France“.

¹⁷ Avril, Gousset, Guinée: „J. Fouquet – Die Bilder der Grandes Chroniques de France“, Graz, 1987, S. 207.

Abstand zu dieser zentralen Gruppe bilden 11 stehende Personen, vermutlich weitere Geistliche und Angehörige des Hofes, eine Art Halbkreis um den Baldachin und treten am rechten Rand der Miniatur fast bis auf die Höhe Eduards dem Betrachter entgegen. Einige reden und gestikulieren miteinander, andere betrachten sich oder die vor ihnen ablaufende Zeremonie mit einem von Fouquet sorgfältig differenziert ausgeprägtem Mienenspiel. Im Hintergrund fällt der Blick des Betrachters über die Köpfe der Anwesenden durch das Fensterkreuz des geöffneten Fensters in der Mitte der Wand auf eine in zarten Farben gehaltene Landschaft. In den Mitten der beiden oberen Fensterflächen sind von einem feinen, wahrscheinlich aus Blei gestalteten Raster umgeben fleur-de-lis Wappen eingearbeitet. Das dunkle Fensterkreuz scheint durch den Kontrast mit dem einfallenden Licht und den geweißten Farben der Landschaft besonders hervorgehoben wie ein christliches Kreuz über der ganzen Szene zu schweben. Während es bei Krönungszeremonien vor allem darauf ankam, das zeremoniell detailliert wiederzugeben, scheinen in dieser Miniatur neben den beiden Königen auch die Anwesenden von großer Bedeutung zu sein. Denn die rechts außen stehende Figur wurde von Fouquet sicher nicht nur aufgrund der Perspektive und Rahmung der Könige so groß und nahe dem eigentlichen Bildvordergrund positioniert. Alle Figuren können aufgrund der verschiedenen, kontrastreich gestalteten Kleidung und ihrer individuellen Physiognomie leicht voneinander unterschieden werden, so daß Claude Schäfer Fouquet angesichts dieser Miniatur als „Begründer des modernen Gruppenportraits“¹⁸ bezeichnet. Offenbar war für den Maler in dieser Miniatur neben der Huldigung Philipps vor allem die Darstellung der höfischen Szenen von Bedeutung gewesen. Da diese Szene jedoch nicht näher beschrieben ist, kann über die Identität der einzelnen Figuren und die daraus resultierende Bedeutung nur spekuliert werden.

¹⁸ Schäfer, Claude: „J. Fouquet: An der Schwelle zur Renaissance“, Dresden, 1994, S.176.

Das Historienbild

Unter dem Begriff des Historienbildes versteht man allgemein die Darstellung geschichtlichen Lebens und Geschehens in einem Werk der Malerei. Wesentliche Voraussetzung hierfür ist ein vorbildliches, darstellungswürdiges Ereignis, welches entweder ideal überhöht oder lebensnah vergegenwärtigt werden soll. Demzufolge muß zwischen dem authentischen Geschichtsbild in Form des zeitgenössischen Ereignisbildes, wie z.B. der Huldigung Philipps, und dem allegorisch-symbolischen Bild, wie z.B. der Einnahme Avignons, unterschieden werden. Das Ereignisbild als Unterbegriff des Historienbildes zeichnet sich ihm gegenüber vor allem durch einen höheren Grad an Authentizität und Dokumentation aus.

Die Ursprünge der Historienmalerei liegen in der Verschmelzung von Götter- und Herrscherdarstellungen in den altorientalischen Klassengesellschaften seit dem dritten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung. Sie wurden neben den mythologischen Historien der griechischen Antike vor allem durch den ihr folgenden Triumphcharakter der römischen Kunst beeinflusst. Besonders in der römischen Kaiserzeit waren historische Wandmalereien oder Reliefs streng dem zweckorientierten Staatsideal unterworfen und zeigten ihre Herrscher meist nur als siegreiche, idealisierte Feldherren. Nach seiner Anerkennung als offizielle Staatsreligion forderte das Christentum eine historisch belegbare Veranschaulichung seiner Lehre, wie z.B. die Darstellungen des Alten Testaments der Langhausmosaike in San Maria Maggiore in Rom (432-440). Während die Historienmalerei im christlichen Mittelalter zunächst von biblischen Themen und Heiligenlegenden in symbolisch-deutender oder stark vereinfachter Form dominiert wird, tritt das im späteren Sinne klassische Historienbild nur vereinzelt in Form von Wand- und Buchmalerei auf. Chronikartige Monumentalszenen wie der um 1077 gefertigte Teppich von Bayeux¹⁹ sind eher selten, doch seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts häufen sich, zuerst im höfischen Bereich Frankreichs, dann auch in Italien Historienmalereien.

„In Frankreich trugen u.a. die Miniaturen J. Fouquets (...) zur Ausbildung des weltlichen Historienbildes bei“, heißt es in der Definition des Historienbildes im

¹⁹ Zu sehen in Bayeux, Centre culturel.

Lexikon der Kunst²⁰. Seit der italienischen Renaissance, Albertis Schriften zur Gattungslehre und der Gründung der Königlichen Akademie der Malerei in Frankreich hatte die Historienmalerei allgemeinen Vorrang vor den anderen Gattungen. Das Verlangen nach historischer Glaubwürdigkeit und der Versuch Beziehungen zwischen zeitlich zurückliegenden Ereignissen und der Gegenwart herzustellen, spielten eine entscheidende Rolle in ihrer Entwicklung.

Vor allem in den Epochen starker, absolut regierender Herrscherpersönlichkeiten mit lang andauernden Not- und Kriegszeiten galt das Historienbild die höchste Form der bildenden Kunst. In den für diese Gattung typischen Schlachtenbildern wird jedoch auch ihre fragwürdige Position, das ebenso alte wie zwiespältige Bündnis von Ars und Mars, deutlich. Dieser Einfluß ist nicht zu unterschätzen, denn die Bildnisse zeitgenössischer Herrscher und Ereignisse oder die retrospektiver, meist der antiken Kunst entlehnten Themen, wie „Cäsars Triumphzug“²¹ (1486-1492) von A. Mantegna, prägten das historische Urteil der Gesellschaften und wirkten vorbildlich für die nachfolgenden Werke.

Grundlegend für den Aufstieg und ihre lang anhaltende, herausragende Position innerhalb der Malerei war das von Alberti begründete und an späteren Akademien besonders streng ausgebildete hierarchische Verständnis der Historienmalerei, deren Bedeutung erst im 19. Jahrhundert erfolgreich von einer demokratischen Kunstposition aus angezweifelt wurde.

²⁰ Lexikon der Kunst, Leipzig, 1991, S.272.

²¹ Zu sehen in London, Hampton Court.

Fouquet als Historienmaler – Ein Fazit

„Die Wiedergabe eines Körpers, die durch einfache Linienführung oder durch Farbmischung erfolgt, wird als mechanischer Vorgang begriffen; und da es in dieser Kunst unterschiedliche Handwerker gibt (...), ist es selbstverständlich, daß sie, je mehr sie sich mit den schwierigsten und edelsten Dingen beschäftigen, aus dem Niedrigsten und Gewöhnlichsten heraustreten und sich durch eine hervorragende Arbeit gleichsam in den Adelsstand erheben. (...) Aber obwohl es nicht leicht ist, die Figur des Menschen lebendig erscheinen zu lassen und den Anschein von Bewegung zu vermitteln, wo es keine gibt, ist ein Maler, der nur Portraits malt, noch nicht zu höchster Perfektion in der Kunst gelangt und kann nicht die Ehre beanspruchen, die man den Gelehrten erweist. Dazu muß man nicht nur eine einzige Person, sondern mehrere zusammen darstellen; man muß die Geschichte und die Fabel behandeln; man muß, wie die Historiker, große Taten (...) wiedergeben; und, noch höher aufstrebend, muß man durch allegorische Komposition die Tugenden der großen Menschen und die erhabensten Geheimnisse unter dem Schleier der Fabel zu verhüllen wissen“ fordert André Félibien in seinem Text zur Zusammenkunft der Königlichen Akademie der Malerei und Bildhauerei im Jahre 1668.

Von diesen Kriterien für das Geschichtsbild ausgehend, scheinen die beiden zuvor besprochenen Miniaturen Fouquets zunächst durchaus mehr als die Arbeiten eines Handwerkers zu sein. Denn beide zeichnen sich durch große Menschen und Taten, mehrere, lebendig gestaltete Figuren und ihre allegorische Komposition aus, so daß sie als Werke eines, wie Félibien es nennt, gelehrten Malers angesehen werden können. Auch die, oft bis in alle Einzelheiten mit den Beschreibungen übereinstimmende Darstellung²² der Miniaturen entspricht dem akademischen Verlangen nach historischer Wahrheit. Verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten von Freude und Schmerz, das, was nach Félibien „zur Vervollkommnung der Geschichte am wichtigsten ist“²³, finden sich in Fouquets Gruppe der Anwesenden bei Huldigung Philipps besonders deutlich ausgeprägt. Jedoch kommt angesichts der großen Zeitspanne von zweihundert Jahren zwischen der

²² Avril, Gousset, Guinée: „J. Fouquet – Die Bilder der Grandes Chroniques de France“, Graz, 1987, S. 33.

²³ Félibien, André: „Die Zusammenkünfte der Königlichen Akademie der Malerei und Bildhauerei“, Paris, 1668.

Entstehung der Miniaturen und den akademischen Regeln Félibiens, eher das „den Malern (...) und überhaupt dem mittelalterlichen Menschen eigene, verfeinerte Gefühl für die Unterschiede der standesgemäßen Notwendigkeiten“²⁴ und die besondere Position Fouquets als höfischer Maler als Ursache für die genaue Darstellung der anwesenden Persönlichkeiten in Frage.

Seine Bildung, „für einen französischen Künstler jener Zeit außergewöhnlich umfassend“²⁵, muß sicher keinen Vergleich mit den späteren, meist italienischen Vorbildern der Historienmalerei fürchten. „Fouquet kannte die Anatomie und Bewegungsfunktionen des menschlichen Körpers, (...) wie er die gesamte Natur kannte. Wären Skizzenbücher von ihm erhalten, wir würden sie zweifellos wie diejenigen Pisanellos oder Leonardos mit Naturstudien aller Art gefüllt finden“²⁶, vermutet Paul Wescher. In diesem Sinne wird der Maler auch Albertis humanistischen Verständnis des Künstlers als Wissenschaftler gerecht, auch wenn er, wie z.B. in die Einnahme Avignons, nicht immer die strengen Kriterien seiner „costruzione legittima“, einem Vorläufer der Zentralperspektive, einhält.

Statt dessen wendet Fouquet für die geometrische Komposition seiner Räume häufig die durch leicht gekrümmte Linien gekennzeichnete „*perspectiva cornuta*“ an, welche „von einigen Experten als Vorläufer der sogenannten Linearperspektive betrachtet“²⁷ wird. Spuren dieser Perspektive finden sich z.B. in der Anordnung der fleuer-de-lis Wappen des Bodens der Huldigungsszene. Besonders die für das Mittelalter charakteristische Technik der Simultandarstellung und die Tatsache, daß Fouquet bewußt älteren Königen die Portraitzüge zeitgenössischer, häufig die Karls VII., gibt, zeigen jedoch einen wesentlichen Unterschied zum Verständnis der nach Authentizität strebenden Historienmalerei auf. Zahlreiche Anachronismen wie das Auftauchen noch nicht erfundener Kanonen in der Szene über die Belagerung von Melun, die Darstellung von historischen Figuren in Kostümen der Gegenwart und auch Manipulationen der Wirklichkeit, wenn es die Perspektive der Miniatur erfordert, zeigen, daß der tiefere Sinn des Historischen, der in Italien bereits entdeckt worden, der französischen Kunst noch fern war. Abschließend kann Jean Fouquet besonders

²⁴ Wescher, Paul: „Jean Fouquet und seine Zeit“, Basel, 1947, S.19.

²⁵ Avril, Gousset, Guenée: „J. Fouquet – Die Bilder der Grandes Chroniques de France“, Graz, 1987, S.33.

²⁶ Wescher, Paul: „Jean Fouquet und seine Zeit“, Basel, 1947, S.44.

²⁷ Avril, Gousset, Guenée: „J. Fouquet – Die Bilder der Grandes Chroniques de France“, Graz, 1987, S.43.

aufgrund seiner Miniaturen in den *Grandes Chroniques* aus heutiger Sicht durchaus als Historienmaler bezeichnet werden. Entscheidend hierfür ist das allgemeinere, die zeitlichen Umstände des Malers beachtende Verständnis der Historienmalerei unserer Zeit, dem hierarchisch wertende Systeme innerhalb der Malerei und anderer Gattungen der Kunst als historisch erscheinen.

An der Königlichen Akademie zur Zeit Félibiens hätte Fouquets Einnahme von Avignon wahrscheinlich nur wenig Beachtung gefunden. Sie wäre wohl nur das Werk eines Handwerkers gewesen, da sie aufgrund ihrer Perspektive und Komposition dem zentralen Dogma der Historienmalerei, wonach es in einem Bild nur ein einziges Thema geben kann, und der aristotelischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung widerspricht und somit nicht als das Werk eines gelehrten Historienmalers gelten kann.

Literaturverzeichnis:

- „Jean Fouquet: An der Schwelle zur Renaissance“, Claude Schäfer, Dresden, 1994.
- „Jean Fouquet – Die Bilder der Grandes Chroniques de France“, Hrsg. Francois Avril, Marie-Thérèse Gousset und Bernard Guenée, Graz, 1987.
- „Jean Fouquet und seine Zeit“, Paul Wescher, Basel, 1947.
- „Das sentimentalische Bild“, Werner Busch, Leipzig, 1993.
- „Geschichte in Bildern“, Werner Hager, Hildesheim, 1989.
- „Historienmalerei in Europa“. Hrsg. Ekkehard Mai, Mainz, 1992.
- „Historienmalerei“, Hrsg. Thomas W. Gaehtgens und Fleckner, Berlin, 1995.