Zum Einfluss der Graphik von Dürer und Holbein in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts

Autor(en): **Billeter-Schulze, Erika**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **62 (1962)**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-117359

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zum Einfluß der Graphik von Dürer und Holbein in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts*

von

Erika Billeter-Schulze

Vorbemerkungen

Die Frage nach dem Einfluß der deutschen auf die französische Kunst wird im ersten Augenblick verwundern, denn in allen Jahrhunderten ist das Verhältnis von Deutschland und Frankreich umgekehrt gewesen: die französische Kunst war die gebende, die deutsche die nehmende. Auch die Eingrenzung auf das 16. Jahrhundert wird zunächst ungewöhnlich erscheinen, da das Renaissancezeitalter in Frankreich durch Rossos und Primaticcios Aufenthalt in Fontainebleau als ein italienisches Zeitalter verstanden werden kann. Der deutsche Einfluß auf die französische Kunst hat sich als ein einmaliges Ereignis in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts abgespielt und ist seinen beiden großen Meistern Dürer und Holbein zu danken. Innerhalb dieses Zeitraumes tritt der Einfluß Frankreichs auf die deutsche Kunst zurück. Einzig in der Schloßarchitektur sind französische Züge sichtbar, wie das Beispiel von Schloß

* Die hier vorgelegten Untersuchungen, die in einer Folge von zwei Aufsätzen erscheinen werden, sind die gekürzte Wiedergabe meiner Dissertation über «Die Beziehungen der französischen Kunst zur deutschen Graphik», die unter der Leitung von Herrn Professor Gantner entstand und an der Universität Basel im März 1960 vorgelegt wurde. Dank des freundlichen Entgegenkommens der Redaktion darf sie in der vorliegenden Fassung in dieser Zeitschrift erscheinen. Der erste Teil der Arbeit wird sich mit dem Einfluß von Dürers Graphik auf die französische Glasmalerei, Plastik und Emailmalerei beschäftigen, der zweite Teil in erster Linie Holbeins Wirkung auf den französischen Buchdruck untersuchen. An dieser Stelle möchte ich besonders erwähnen, daß ich mich Herrn Professor Dr. Joseph Gantner zu tiefem Dank verpflichtet weiß. Ich bin mir bewußt, daß nur mit seiner Unterstützung, seinem mannigfaltigen Ratschlag und seinem stets wohlmeinenden menschlichen Verständnis diese Arbeit zum Abschluß gebracht werden konnte. Dankbar möchte ich mich auch der vielen wertvollen Anregungen erinnern, die ich während meines zweijährigen Stipendiums in Paris von Herrn Professor Jean Adhémar empfing. Er hat der Arbeit wichtige Leitgedanken gesetzt. Weiterhin gilt mein Dank Herrn Professor Dr. Hans Reinhardt, Basel, und Herrn Professor Jean Lafond, Paris, die mir beide entscheidende Hilfe gegeben haben. Nicht zuletzt möchte ich Monsieur Jacques Guignard, Conservateur à la Bibliothèque Nationale, Paris, danken, der großzügig der Arbeit jegliche Unterstützung gewährt hat.

Torgau zeigt. «En revanche, l'art allemand... pénètre en France par l'intermédiaire des gravures de Durer, qui sont copiées ou adoptées par nos sculpteurs, nos peintres verriers et par les émailleurs limousins», schreibt Louis Réau[1]. Er sagt damit das Entscheidende über jenes Abhängigkeitsverhältnis aus, nämlich, daß erstens nicht die großen Aufgaben der Kunst diesem Einfluß unterliegen, sondern Kunstzweige wie Glas- und Emailmalerei und die Plastik, die wir vorwegnehmend auf das Relief beschränken dürfen, d. h. also Werke, die zu den dekorativen Künsten zu zählen sind. Und wenn nicht von den großen Aufgaben die Rede ist, so heißt das für die französische Kunst des 16. Jahrhunderts, daß die Schule von Fontainebleau in jedem Falle nicht gemeint ist. Denn sie ist ja eigentlich das, was man unter französischer Kunst des 16. Jahrhunderts zu verstehen hat. Wir haben es mit den Randgebieten dieser die Epoche prägenden Schule zu tun. Zweitens sagt Réau mit seinem Satz, daß der Einfluß von Dürers *Graphik* ausgeht, die von den französischen Künstlern kopiert wird. Zu Dürers müssen wir Holbeins Graphik hinzufügen, die im Gebiet der graphischen Künste selber wirkt. Denn in entscheidendem Maße gestalten Holbeins Holzschnitte den französischen Buchdruck mit. Da dieses Problem aber erst den zweiten Teil unserer Untersuchungen bildet, wollen wir uns nochmals dem ersten Punkt zuwenden.

In dem Augenblick, da andere Künste sich ein graphisches Blatt zum Vorbild nehmen, übernimmt dieses die Rolle des Vorlageblattes. Es wird ihm gewissermaßen eine neue Aufgabe zuerteilt; aus seinem selbständigen, zweckfreien Kunstbereich tritt es in Relation zu einem anderen Objekt. Man muß sich fragen, wie es zu einer Bindung dieser Künste an die Graphik kam. Tatsache ist, daß in Deutschland schon die Inkunabelholzschnitte und die ersten Kupferstiche mit der gleichzeitigen Tafelmalerei in Zusammenhang stehen[2]. Mit dem Meister E. S. setzt eine stilbildende Einwirkung der Graphik auf die bildende Kunst ein[3]. Seine tiefgreifende Beein-

[1] Louis Réau, L'expansion de l'art français, Paris 1928, p. 110.

[2] K. Rathe, Bildbeziehungen früher Holzschnitte, in: Mitt. d. Ges. f. vervielfältigende Kunst, Beilage der graphischen Künste, Nr. 4, 1930, p. 65–79. Hier werden auch die Untersuchungen erwähnt, die Buchner, Hugelshofer, Benesch dieser Frage gewidmet haben.

[3] L. Fischel, Oberrheinische Malerei im Spiegel des frühen Kupferstichs, in: Zeitschr. f. Kunstw., 1947, Bd. I, p. 23–38; Dieselbe, Die Heimat des Meisters der Coburger Rundblätter, in: Oberrhein. Kunst, 1934, p. 27; E. Hessig, Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik, Berlin 1935; H. Wilm, Die gotische Holzfigur, Leipzig 1923, Abb. p. 89; W. Pinder, Zur Vermittlerrolle des Meisters E. S. in der deutschen Plastik, in: Zeitschr. f. bildende Kunst, 1921, NF, 32. Bd., p. 129–132.

flussung scheint sich nicht allein durch den hohen Qualitätsgrad seiner Stiche zu erklären, sondern es tritt bei ihm etwas in Erscheinung, was H. Huth mit dem Ausdruck «Volkston» bezeichnet hat[4]. Seine Schilderungen sind volkstümlich, für das Volk geschaffen und auch von ihm verstanden. Ähnlich ist es mit den Kupferstichen Schongauers, dessen Blätter weite Verbreitung fanden und von den anderen Kunstgattungen mit Vorliebe als Vorlage benutzt wurden[5]. Das «beliebte Motiv» scheint also bei der Beeinflussung der Malerei, Plastik usw. durch die Graphik von Wichtigkeit zu sein. Dieses Phänomen läßt sich ganz besonders auch bei Dürer beobachten, dessen graphische Blätter über ganz Deutschland hin ausgestreut waren und von allen Künsten übernommen wurden. In den Malerateliers und Bildhauerwerkstätten werden seine Holzschnitte und Kupferstiche als Musterblätter verwendet[6]. Seine künstlerische Phantasie, die Volkstümlichkeit seiner Bildprägungen machen ihn zum meistkopierten Künstler seiner Zeit. Damit breiten sich gleichzeitig eine einheitliche Stillage, verwandte Kompositionsschemata, ähnliche Bewegungsmotive und ikonographische Erfindungen, die früher an einen Ort, eine Landschaft gebunden waren, über das ganze deutsche Kunstgebiet aus. Der Einfluß seiner graphischen Blätter macht nicht an den Grenzen halt: in Ungarn sind rund 200 Bilder zusammengestellt worden, die auf deutsche, insbesondere dürerische Vorlagen zurückgehen[7]; die italienische Kunst – mit nicht geringeren Namen wie Raffael, Andrea del Sarto, Pontormo – setzt sich mit seiner Graphik auseinander[8]; die niederländische Kunst wird von ihr beeinflußt[9].

[4] H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923, p. 35.

[5] A. Schmid, Kopien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern, in: Rep. f. Kunstw., XV. Bd., 1892, p. 19–25, und W. Vöge, Der Meister des Blaubeurer Hochaltars und seiner Madonnen, in: Monatshefte f. Kunstw., 1909, p. 11–21.

[6] H. Busch, Meister des Nordens, Hamburg 1940, p. 28ff.; E. Franck, Die Verwendung graphischer Vorlagen in der spätgotischen Tafelmalerei des Württembergischen Neckargebiets, Tübingen 1953; W. Pinder, Die deutsche Kunst der Dürerzeit, Leipzig 1940, p. 355f., p. 373; Ph. M. Halm, Stephan Rottaler, München 1908, p. 10, Abb. 26, 27, 28, und p. 44; F. Haack, Funde und Vermutungen zu Dürer und zur Plastik seiner Zeit, Erlangen 1916; Ph. M. Halm, Adolf Daucher und die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg, München-Leipzig 1921; W. Vöge, Zu Veit Stoss, in: Monatshefte f. Kunstw., Heft 2, 1910, Abb. 55; F. Meder, Loy Hering, München 1905.

[7] E. Hoffmann, Notes sur l'ancienne peinture de chevalet hongroise, Budapest 1937; D. Radocsay, La crucifixion de Svaty Ondrej nad Vihom, in: Bull. du musée hongrois des beaux arts, Nr. 9, Budapest 1956, p. 37.

[8] Th. Hetzer, Das deutsche Element in der italienischen Malerei, Berlin 1929 (Kunstw. Studien, Bd. III); M. Lehrs, Italienische Kopien nach deutschen

Frankreich reiht sich diesen Beispielen an. Aber es unterscheidet sich in der Art der Aufnahme wesentlich. Eine Tradition, wie sie für die Bindung der Künste an die Graphik in Deutschland schon seit dem 15. Jahrhundert besteht, fehlt in Frankreich. Abgesehen von einigen Anleihen bei den Stichen Schongauers setzt ein formbildender Impuls durch das graphische Blatt erst mit Dürer ein. Und wie wir bereits am Anfang sagten, ist diese Übernahme graphischer Vorlagen begrenzt auf Gebiete der dekorativen Kunst, vor allem auf Email- und Glasmalerei. Man kann sagen, daß hier das graphische Blatt die Musterzeichnung ersetzt. Die Abhängigkeit des Emails vom gedruckten Blatt ist so eng, daß die Entwicklung des Emails nicht von der des graphischen Blattes zu trennen ist. Die Glasmalerei tritt ab 1500 in ein ähnliches Abhängigkeitsverhältnis ein[10]. Über mehrere Jahrzehnte läßt sich hier ein kontinuierliches Aufgreifen graphischer Vorlagen – und man kann dezidierter sagen: Dürervorlagen – beobachten. Auch bei diesen Übernahmen wird man annehmen müssen, daß vor allem die Volkstümlichkeit der Bildgestaltungen Anreiz zur Imitation bot. Darüber hinaus aber wird man ein rein technisches Problem berücksichtigen müssen. Vielfach sind Einwirkungen der *Holzschnitte* Dürers festzustellen. Die gleiche Arbeitsmethode, nämlich Konturen als Grate stehen zu lassen, ist sicherlich ein wichtiger Faktor bei der Ersetzung der Musterzeichnung durch den Holzschnitt. Obwohl auf diese Weise das graphische Blatt als reines Vorlageblatt Verwendung findet, kann man doch nicht von einem bedenkenlosen Kopieren sprechen. Wie sich später an unseren Beispielen zeigen wird, haben sich auch die Glas- und Emailmaler mit der Vorlage auseinandergesetzt; sie haben sich in erster Linie anregen lassen zu neuen Schöpfungen und erst in zweiter Linie die Vorlage kopierend übernommen[11].

Die Forschung hat sich dem Problem des deutschen Einflusses auf die französische Kunst des 16. Jahrhunderts mehrfach zugewendet. Nach allgemeinen Äußerungen, die lediglich einen «deutschen

Kupferstichen des 15. Jahrhunderts, in: Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslg., 1891, p. 125–136; E. Waldmann, Dürers Wirkung auf seine italienischen Zeitgenossen, in: Zeitschr. f. bildende Kunst, 1931/32, p. 208.

[9] J. Held, Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit, Den Haag 1931.

[10] F. Gebelin, Le Style Renaissance en France, Paris 1942, p. 58ff.; N. H. J. Westlake, A history of design in peinted glass, London 1881–1894, p. 72ff.; L. Ottin, Le vitrail, son histoire, Paris o. J., p. 4ff.

[11] In der englischen Glasmalerei des 16. Jahrhunderts treten ganz parallele Erscheinungen auf. Vgl. dazu: H. G. Wayment, The use of engravings in the design of the Renaissance windows of King's Chapel, Cambridge, in: Burlington Magazine, 1958, p. 378–388.

Einfluß» konstatieren[12], befassen sich zum ersten Male zwei Aufsätze spezieller mit der Frage, die beide im gleichen Jahr – 1924 – erscheinen und das Problem des graphischen Vorbildes in anderen Kunstzweigen aufwerfen: F. Gavelles Artikel «Les influences de l'art allemand sur l'art champenois au XVIe siècle»[13] und L. Réaus «L'influence d'Albert Durer sur l'art français»[14]. Beide Aufsätze sind eine Weiterentwicklung dessen, was E. Mâle bereits mit seinen Untersuchungen zum Einfluß von Dürers Apokalypse[15] und seinem Beitrag «Quelques imitations de l'art italien au XVIe siècle»[16] angeregt hatte. In den dreißiger Jahren erscheinen Untersuchungen über Holbeins Stellung zum französischen Buchdruck[17]. Eine unveröffentlichte Arbeit über die französischen Stundenbücher geht auf Einflüsse von Dürers Graphik in der Stundenbuchillustration ein[18]. Im Zusammenhang ist das Problem des deutschen Einflusses auf die französische Kunst bisher noch nicht behandelt worden. Die nachfolgenden Untersuchungen bemühen sich um diesen ersten Versuch[18a].

[12] Es ist zu verweisen auf folgende Publikationen: J. Renouvier, Des Types et des Manières des maîtres graveurs, Paris 1854, p. 219ff., E. Delaborde, Notices des émaux aux Louvre, Paris 1852; A. E. Didot, Essai typographique, Paris 1863, p. 116; E. B. Lorck, Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst, Leipzig 1882, p. 197; M. L. Magne, Les vitraux de Montmorency et d'Ecouen, Paris 1888; J. Lieure, L'Ecole française de gravure, Paris 1928, p. 31; P. Lavedan, Léonard Limousin et les émailleurs français, Paris 1913, p. 16ff.; J. Marquet de Vasselot, Les émaux limousins, Paris 1921; A. Blum, Le livre français des origines à la fin du second empire, Paris 1923, p. 45ff.; R. Brun, Le livre illustré en France, Paris 1930.

[13] F. Gavelle, Les influences de l'art allemand sur l'art champenois au XVIe siècle, in: La Revue Rhénane, 1924, p. 132–139. Im gleichen Jahr veröffentlicht Gavelle noch einen Aufsatz über den Bildhauer Nicolas Halins, der Einflüsse von Schongauer und Dürer im Atelier Halins aufzeigt: Nicolas Halins, dit le Flamand, in: Revue du Nord, 1924, Bd. X, p. 89–116 und 198–232.

[14] L. Réau, L'influence d'Albert Durer sur l'art français, in: Bull. de la Soc. des Antiquaires de France, 1924, p. 219–222.

[15] E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris 1908.

[16] E. Mâle, Quelques imitations de l'art italien au XVIe siècle, in: Mélanges offerts à M. H. Lemonnier, Paris 1913.

[17] A. F. Johnson, Basle Ornaments on Paris Books 1519–1536, in: The Library, 1927, p. 355–360; H. Koegler, Wechselbeziehungen zwischen dem Basler und Pariser Buchschmuck in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums Basel, 1936.

[18] M. Desjardins, Les livres d'Heures imprimés en France au XVe et au XVIe siècle, Paris 1947 (maschinengeschriebenes Manuskript in der Bibliothèque Nationale, Paris, Imprimés Réserve, Standort: Usuels c 336).

[18a] Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß auf Vollständigkeit der Denkmäler verzichtet werden mußte, da die über Frankreich verstreuten Bildwerke unmöglich alle zu erfassen waren. Absicht der Untersuchungen ist es,

1. Dürer und Holbein in ihrem Verhältnis zu Frankreich

Sowohl von Dürer wie von Holbein wurden bedeutende Werke in Frankreich verlegt. 1532 und 1533 erscheint bei Christian Wechel in Paris Dürers «Underweisung der Messung», 1533 eine Auflage der «De urbibus arcibus castellisque». Holbeins Holzschnittillustrationen werden überhaupt zum ersten Male in Frankreich gedruckt: 1538 erscheinen bei den Brüdern Trechsel in Lyon die «Icones» und der «Totentanz». In Lyon werden auch nach Holbeins Tod 1546 die 72 Metallschnitte zum «Hortulus Animae» veröffentlicht, die Holbein schon 1522 geschaffen hatte[19].

Während Holbein auf mehreren Reisen Frankreich kennenlernte und persönlich Anregungen aufnehmen und geben konnte, bleiben Dürers Beziehungen zum französischen Kunstgebiet nur indirekt. Durch die Eintragungen im «Niederländischen Reisetagbuch» wissen wir, daß er Künstlern, die in Frankreich arbeiteten, begegnet ist. So trifft er den Glasmaler Arnold von Nymwegen in Antwerpen, der mehr als zehn Jahre in Rouen als Glasmaler tätig war[20]. Dürer sieht ihn mehrere Male und zeichnet möglicherweise sein Porträt[21]. Außer einer Bekanntschaft mit Jean Mone aus Metz hören wir von der Begegnung mit Conrad Meit aus Worms[22], der 1526 in der Kirche von Brou am Grabmal Philipp des Schönen als Bildhauer tätig war.

die Art der Beeinflussung anhand der wichtigsten Denkmäler aufzuzeigen. Da es in dieser Arbeit nicht darum geht, eine Entwicklungsgeschichte der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts zu schreiben, wurden Stilanalysen nur dann gemacht, wenn es zur Untersuchung der Beziehung zwischen französischer und deutscher Kunst erforderlich war.

[19] H. Koegler, Die Bilder zum Gebetbuch Hortulus Animae, Basel 1943.

[20] Tagebuch der Reise in die Niederlande, in: Dürers schriftlicher Nachlaß hg. von Hans Rupprich, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1956, p. 161: «Pusch ist eine hübsche statt, hat ein aussbündige schöne kirchen und überfest. Do verzehrt ich 10 stüber wiewohl meister Arnolt das mahl für mich zahlet.» P. 175: «Ich habe meister Art, glassmahler geschenckt ein unser frauen leben und hab meister Jahn, franzoss bildhauer, geschenckt ein ganz truck...»

[21] J. Lafond, La résurrection d'un maître d'autrefois, Arnold de Nimègue, Rouen 1942. Die Zeichnung, die gemeint ist, abgebildet bei E. Tietze-Conrat, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, Bd. II, 1938, Tf. II.

[22] Tagebuch, op. cit., p. 165: «Ich hab den guten marmelsteinhauer meister Jan, der den Christoff Kohler gleich sieht, hat in Welschland gelert, und ist von Metz, mit der schwarzen Kreiden konterfeit.» P. 154: «Ich hab von Antorff aus geschickt und geschenckt bei herr Gilgen, könig Carls thürhüter, den guten bildschnitzer mit namen meister Conrad, desgleichen ich kein gesehen hab, der dient des kaisers tochter, frau Margareth, S. Hieronimus im gehaiss, die Melancholie, die drey neuen Marien, den Antonium und die Veronicam...» P. 172: «Der meister Conrad hat mir geschenckt schöne barrmesser, so hab ich sein alten männlein dagegengeschenckt ein unser Frauen leben...»

1526 malt Dürer den Nürnberger Kaufmann Johann Kleberger, der seit 1517 in Lyon ansässig war[23]. Die Bekanntschaft Dürers mit dem deutschen Kaufmann in Lyon hat in der französischen Literatur einen seltsamen Niederschlag gefunden: Im 5. Buch des «Pantagruel» Kap. XXX beschreibt Rabelais den Kampf eines Elefanten mit einem Rhinozeros. Er gibt eine naturwissenschaftlich getreue Schilderung des Rhinozeros, «wie er es bei Kleberger gesehen hat»:

> «J'y vids un Rhinoceros du tout semblable à cettui que Henry Cleberg m'avoit autrefois monstré, peu differoit d'un verrat qu'autrefois j'avais vu à Limoges, excepté qu'il avoit une corne au mufle...»

Das Rhinozeros, das in Klebergers Besitz war, ist aber nichts anderes als der Holzschnitt von Dürer[24]. Das Sammlerinteresse der französischen Zeitgenossen muß in erster Linie den theoretischen Werken Dürers gegolten haben, die durch die Drucklegung in Paris ja leicht zugänglich waren. Valentin Bouch hinterläßt als Erbgut Blätter der «pourtraicture»:

> «Après beaucoup de legs pieux... il legue au nommé Harman Folique, qu'il appelle son vieux serviteur outre un bechin d'argent pesant quatre onces, douze pièces de pourtraicture d'Italie ou Albert à son choix»[25].

Der Maler Pierre Cournouaille aus Amiens besitzt 1558 in seiner Bibliothek die Proportionslehre: «Le livre d'Albert avec plusieurs aultres pièces de portraictures estans audit livre». Irrtümlich wurde bei diesem Zitat der Name Albert mit Alberti verbunden[26]. Zeitgenössische Zitate, die sich mit Leon Battista Alberti beschäftigen, nennen ihn jeweils mit seinem vollen Namen[27], während Dürer meist mit Albert zitiert wird[28]. Schon in der frühesten Huldigung, die Dürer überhaupt erfährt, in der Widmungsinschrift zu Jean Pé-

[23] Vierl, Jean Cleberger, in: Revue d'hist. de Lyon, 1912, p. 81ff.

[24] R. Salomon, A trace of Durer in Rabelais, in: Modern languages notes, 1949, Bd. 48, p. 499ff. Mit dieser Entdeckung konnte Salomon die traditionelle Meinung, Rabelais habe die Beschreibung des Rhinozeros der Naturgeschichte des Plinius entnommen, widerlegen und die Hypothese, Kleberger habe in seiner Sammlung ein lebendes Rhinozeros beherbergt, endgültig begraben.

[25] P. Le Vieil, L'art de la peinture sur verre, Paris 1774.

[26] G. Durand, Peintres d'Amiens au XVIe siècle, Amiens 1926, p. 719.

[27] Z. B. in den Champfleury 1529 und in den 1584 in Paris erscheinenden «Œuvres morales et diversifiées en histoire pleines des beaux exemples».

[28] Z. B. in «L'art de terre» des Bernard Palissy. Im oben erwähnten Testament des Valentin Bouch wird «Albert» oder «Italienisches» zur Auswahl gestellt.

lérins «De artificiali perspectiva», Toul 1505 und 1509, wird er als Albert aufgeführt[29].

Die theoretischen Werke Dürers sind mehrfach Anlaß zu Huldigungen an den Meister. Geoffroy Tory erwähnt sie 1529 im Vorwort des «Champfleury ou l'art et science de la proportion des lettres»:

> «Albert Dürer noble painctre alemat et grademet alouer qui a si bien mis en lumière son Art de Painture en deseignat Les Corps de Geometrie, les Rapards de Guerre, et les Proportios du Corps humain. Il est digne de qui on face immortelle mémoire.»

1584 vergleicht Jean de Caurres in seinen «Œuvres morales» Dürer mit Jean Cousin:

> «Albert Dürer qui a écrit en allemant de la peinture comme Jean Cousin en français»[30].

[29] Den perspektivischen Zeichnungen seines Buches fügt Pélérin hier das Interieur der «Darbringung im Tempel» aus Dürers Marienleben hinzu. Er verwendet Dürers Säulenhalle in seinem Schema als Beispiel eines Renaissance-Interieurs, wobei er Dürers Bildwirkung, die sich im architektonischen Ambiente durch einen nuancenreichen Hell-Dunkel-Kontrast mit offenen Durchblicken in der Decke und im Hintergrund ausspricht, vollständig ausschaltet. Pélérin reduziert den Holzschnitt auf das konstruktive Gerüst bei exakter Genauigkeit der Maßverhältnisse und setzt das «Bild» in eine geometrische Zeichnung um. Er lenkt damit die Aufmerksamkeit auf das Theoretische und Wissenschaftliche. Man erinnert sich bei diesem Vorgang an ein ähnliches Beispiel bei einem deutschen Zeitgenossen, nämlich an Gesner, der in seinem zoologischen Lehrbuch «Historia animalium» 1531 die Hunde vom Blatt «Ritter, Tod und Teufel» für eine wissenschaftliche anatomische Zeichnung kopiert.

Im Holzschnitt der «Marter der Zehntausend» hat man umgekehrt Dürer von Pélérin abhängig machen wollen (siehe L. Réau, L'Expansion, op. cit., p. 114) und Dürers Holzschnitt auf Pélérins schematische Zeichnung einer perspektivischen Aufteilung von Menschen im Raum zurückgeführt (Abb. bei H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 6. Aufl., 1943, p. 96). E. Panofsky (Albrecht Dürer, Princeton 1948, p. 122) erkannte die umgekehrte Beziehung. Dürers Holzschnitt entsteht zwischen 1500 und 1504 und liegt vor der Veröffentlichung von Pélérins theoretischem Werk. Pélérin übernimmt für seine Musterzeichnung «Les quantités et les distances ont concordables différences» Dürers Erkenntnisse, Menschen perspektivisch in einem perspektivischen Landschaftsbild zu verteilen. Wie in der «Darstellung im Tempel» löst Pélérin auch hier gewissermaßen das konstruktive Gerüst der Komposition und macht daraus eine Musterzeichnung.

[30] Ob man eine direkte Beziehung zwischen Dürers und Jean Cousins theoretischen Werken vermuten kann, möchte ich hier nicht untersuchen. Cousins Buch über die Perspektivlehre wird 1560 unter dem Titel «Livre de perspective de Jean Cousin, Senonais, Maître Paintre à Paris» veröffentlicht, dem 1571 ein «Livre de Portraicture» folgt, in dem Cousin sich mit der menschlichen Proportion beschäftigt. Eine Nachricht, daß Cousin für den Abbé von

Dürers Marienleben gilt das Interesse Bernard Palissys 1580 in seinem Buch «L'art de terre»:

> «As-tu pas veu aussi combien les imprimeurs ont endommagé les peintres et portrayeurs scavans. J'ai souvenance d'avoir veu les hystoires de Notre Dame imprimées de gros traits après l'invention d'un Alemand nommé Albert lesquelles hystoires vindrent une fois à tel mespris à cause de l'abondance qui en fust faite, qu'on donnoit pour deux liards chacune des dites hystoires, combien que la pourtraiture fust d'une belle invention!»[31]

In den Hinterlassenschaften des Bildhauers Germain Pilon werden 1590 neben Dürers Proportionslehre auch einige seiner Holzschnitte aufgeführt: «Huit tableux pièces imprimées d'Albert Dürer garnis de leur vitre et enchassement doré, 2 écus... plusieurs pièces d'Albert Durer, tant de la Passion que l'Apocalypse, meslées et au gros traits»[32]. Wie Raffael hat Pilon also auch Dürerblätter unter Glas aufbewahrt[33]. Von dem Kunstliebhaber und Historiker Jacques Auguste de Thou (geb. 1553) wird berichtet, daß er schon früh nach graphischen Blättern Dürers zeichnete: «Il dessinoit déjà tout enfant correctement avec la plume les estampes d'Albert Durer»[34].

Gegenüber Dürer erscheinen Holbeins Beziehungen mit Frankreich sehr viel direkter und persönlicher für uns. 1524 reiste er im Auftrage des Erasmus zum ersten Male nach Frankreich[35]. Holbein selber hat uns ein Zeugnis seiner Reise in den zwei Zeichnungen nach

Valuisant einen Festungsplan für das dem Kloster benachbarte Dorf Cougeney entwarf (F. Didot, Etude sur Jean Cousin, Paris 1872, p. 108), weist auf eine Beschäftigung mit dem Festungsbau, wie Dürer es in «De urbibus arcibus castellisque» ebenfalls tat. Gemeinsam ist beiden Künstlern eine Gleichsetzung von Kunst und Wissenschaft. Ob daraus eine Beeinflussung Dürers auf Cousin resultiert, muß offen gelassen werden. Dürers Auffassung von der Vergleichbarkeit aller Dinge, die seine Kunsttheorie zu einer großen Morphologie der Natur macht, fehlt bei Cousin. Das Verbindende scheint in einer gemeinsamen Ausgangsstellung zu liegen: die geometrische Zeichnung als Basis für die Entwicklung der Körperzeichnung.

[31] Siehe auch: Ph. Burty, Bernard Palissy, Paris o. J., p. 27.

[32] E. Coyecque, Au domicile mortuaire de Germain Pilon, in: Humanisme et Renaissance, 1940, Bd. VI, p. 45–101. Die französische Ausgabe von Dürers Proportionslehre «Des mesures de l'homme» werden im Zimmer des Sohnes Gervais Pilon aufgeführt.

[33] L. Dolce, Dialogo della pittura intitulato l'Aretino, Venedig 1557, übersetzt von Cajetan Cerni, Wien 1871, Quellenschriften z. Dtsch. Kunstgesch. II.

[34] D. Delacourcelle, Le sentiment de l'art dans la «Bergerie» de Remy Belleau, Oxford 1945, p. 25.

[35] H. A. Schmid, Hans Holbein d. J., sein Aufstieg zur Meisterschaft, Basel 1948, Bd. II, p. 358.

den Grabfiguren des Jean de Berry und seiner Frau in der Kathedrale von Bourges hinterlassen. P. Ganz hat diese Frankreichreise Holbeins mit der Italienreise der nordischen Künstler verglichen und ihr eine gleiche Bedeutung im Schaffen Holbeins zuerkannt[36]. In der Tat sind seit diesem Zeitpunkt französische Einflüsse im Werk Holbeins erkennbar[37]. Unter dem Einfluß der französischen Porträtisten am Hofe Franz I. ändert Holbein seine Zeichentechnik. Die Grabfiguren von Bourges werden zum ersten Male mit dem in Deutschland unbekannten «crayon de couleur» festgehalten. Schon 1521 war Holbein in seinen Arbeiten für den Buchdruck zum Metallschnitt übergegangen. Diese in Deutschland ungewohnte Technik scheint Holbein durch seinen Lothringer Metallschneider Jacob Faber vermittelt worden zu sein. Daß Holbein bereits vor seiner ersten uns überlieferten Reise nach Frankreich seine Aufmerksamkeit französischer Kunst entgegenbrachte, läßt sich auch in den Metallschnitten zum Gebetbuch des «Hortulus Animae» erkennen, in denen die Tradition des französischen Stundenbuches weitergeführt wird. Man kann sich fragen, ob nicht auch ein Bildthema wie der «Christus im Grabe» von 1522 aus der französischen Ikonographie der Todesdarstellungen herauswächst, die seit dem 14. Jahrhundert in der französischen Kunst gepflegt werden[38] und in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in zeitlich eng aneinandergrenzenden Denkmälern belegt sind[39]. Ungewöhnlich ist bei Holbein der tapetenartige Hintergrund auf dem Pariser Erasmusbild von 1523. Hans Reinhardt brachte ihn überzeugend mit Bildnissen von Jean Fouquet in Verbindung[40].

Nach seiner Reise von 1524 ist Holbein aller Wahrscheinlichkeit nach noch mehrmals in Frankreich gewesen[41]. Ob die im gleichen Jahr wie die vermutete Durchreise erfolgende Drucklegung der

[36] P. Ganz, L'influence de l'art français dans l'œuvre de Holbein, in: Actes du congrès de l'hist. de l'art, Paris 1921, Bd. II, p. 292–299.

[37] Sowohl P. Ganz, op. cit., wie H. A. Schmid, op. cit., machen mehrfach auf diese Einflüsse aufmerksam.

[38] E. Mâle, L'art religieux, op. cit., 5e éd., 1949, p. 345–354.

[39] 1526–1527 entstehen die Plastiken der Kirche in Gisors und in der Kathedrale von Châlons-sur-Marne. Am Ende der Entwicklung steht Ligier Richiers Squelette in Bar-le-Duc. Walter Ueberwasser, Holbeins Christus in der Grabnische, in: Festschrift für Werner Noack, Studien zur Kunst des Oberrheins, Konstanz 1958, p. 128–130, erwähnt in diesem Zusammenhang noch eine Beweinung Christi in den «Heures de Rohan».

[40] Die Kenntnis dieser Beziehung verdanke ich Herrn Professor Hans Reinhardt, der in einem Vortrag über Holbein d. J. darauf aufmerksam machte.

[41] G. Troescher, Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800–1800, 2 Bde. Baden-Baden 1953/1954, p. 48.

«Icones» und der Illustrationen zum «Totentanz» auf den persönlichen Besuch Holbeins in Lyon zurückzuführen ist, muß allerdings hypothetisch bleiben.

Immer wieder tauchen formale Anregungen im Werk Holbeins auf, die auf seine französischen Besuche zurückweisen: die Tracht der Herzogin im «Totentanz» ist diejenige der Herzogin von Berry; auch der König geht auf einen französischen Typus zurück[42]. Seit 1535 tritt das Rollwerk bei Holbein auf[43] und seit 1536 die Maureske[44] – Ornamente, die in Frankreich entwickelt wurden. Die Wandlung von Holbeins Illustrationsstil in seiner englischen Zeit ins ganz Helle und Schattenlose wurde von H. Koegler[45] auf einen möglichen Einfluß Geoffroy Torys zurückgeführt. Es scheint sich hier aber eher um eine Koinzidenz der Entwicklung beider Künstler zu handeln[46]. Ebenso wie Jean Clouet d. Ä. einen ganz ähnlichen Bildnisstil wie Holbein entwickelt, ohne daß man von einer gegenseitigen Beeinflussung sprechen könnte[47], so prägt Holbein in seiner Spätzeit jenen eindringlichen, schattenlosen Linienstil aus, der zwar mit den Arbeiten Torys verwandt ist, aber folgerichtig aus seinen früheren Holzschnittarbeiten hervorgeht. Deshalb könnte man sogar den mit Tory äußerlich verwandten graphischen Stil mit mehr Berechtigung «französisch» als «englisch» nennen, insofern die Affinität Holbeins zu Frankreich jedenfalls sehr viel ursprünglicher und wirksamer ist als die zu England.

Von Holbeins persönlichem Kontakt mit Frankreich abzuleiten ist wahrscheinlich auch ein Bild Félix Chrétiens im Metropolitan-Museum, New York, «Moses und Aaron vor Pharao», von 1537. Es wurde 1910 als «Holbein» bei Christie in London versteigert[48]. Die irrtümliche Zuschreibung erklärt sich durch die Ähnlichkeit des Bildes mit Holbeins Gruppenporträt der «Gesandten» von 1533, zu dem Chrétiens Bild das Pendant darstellt[49]. Auftraggeber beider Bilder sind die Brüder de Dinteville. Vor allem das Porträt François de Dinteville, Bischof von Auxerre, erinnert an Holbeins

[42] H. A. Schmid, Holbein, op. cit., Bd. I, p. 258–259.
[43] H. A. Schmid, Holbein, op. cit., Bd. II, p. 403.
[44] P. Jessen, Der Ornamentstich, Berlin 1920, p. 103.
[45] H. Koegler, Wechselbeziehungen, op. cit., p. 212.
[46] H. A. Schmid, Holbein, op. cit., p. 259, Abb. 83.
[47] M. Huillet d'Istria hat in einer noch unveröffentlichten Thèse der Sorbonne einen Einfluß von Jean Perréal auf Holbein nachgewiesen. Es bleibt abzuwarten, wie weit ihre Argumente überzeugen.
[48] M. F. S. Herwey and Rob. Martin-Holland, A forgotten French painter, Félix Chrétien, in: Burlington Magazine, 1911, Bd. 19, p. 48–55.
[49] A. Blunt, Art and Architecture in France 1500–1800, London 1953, p. 68, Abb. p. 46 B.

«Gesandtenbild». Die starke Farbigkeit ungebrochener Lokaltöne haben einen unverfälschten Holbein-Akzent. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Chrétien Originalwerke Holbeins kannte, sogar eine Bekanntschaft beider Maler ist nicht ausgeschlossen[50].

Holbeins Kunst hat in dem französischen Dichter Bourbon de Vandœuvres, den Holbein am englischen Hof kennenlernte, einen enthusiastischen Fürsprecher gefunden. Schon 1535 läßt er in einem Brief den «königlichen Maler Hans Holbein» grüßen[51]. Das Porträt, das Holbein von dem Dichter in England zeichnete, wird 1538 in dessen «Nugae» veröffentlicht, begleitet von einem Epigramm des Dichters auf Holbein:

«Dum diuina meos uultus mens exprimit, Hansi,
per tabulam docta praecipitante manu,
ipsum et ego interea sic uno carmine pinxi:
Hansus me pingens maior Apelle fuit.» (Nugae, fol. 338)

Und in einem weiteren Huldigungsepigramm in den «Nugae» heißt es:

«Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide,
accersat a Britannia
Hansum Ulbium et Georgium Reperdium
Lugduno ab urbe Galliae.» (Nugae, fol. 153)

Zu den «Icones» schreibt Bourbon für seinen Freund Holbein ein verherrlichendes Vorwort in Form lateinischer Distichen:

«Holbius est homini qui
nomina nostra
obscura ex claris ac prope nulla facit.»

Noch mehrmals gibt Bourbon seiner Verehrung für Holbeins Kunst dichterischen Ausdruck[52], die den Maler alle in ähnlicher Weise verherrlichen.

Im Folgenden soll es nun unsere Aufgabe sein, konkrete Beispiele vorzustellen, die den Einfluß der beiden deutschen Künstler belegen. Es war bereits eingangs betont worden, daß Dürers Graphik im Sinne des Vorlageblattes verwendet wird, während Holbeins Holzschnitte in erster Linie im französischen Buchdruck

[50] Siehe auch Artikel über F. Chrétien in Thieme-Becker.

[51] H. A. Schmid, Holbein, op. cit., Bd. II, p. 358.

[52] Alle Zitate Bourbons über Holbein sind abgedruckt bei C. Fr. von Rumohr, Hans Holbein d. J. in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen, Leipzig 1836, p. 85–88. Angaben zum Verhältnis Bourbon-Holbein weiter auf p. 34–36.

nachwirken. Sicherlich wäre die Situation anders, wenn Holbeins Buchillustrationen nicht erst fünfzehn Jahre nach ihrer Entstehung erschienen wären, und auch die Reaktion auf den «Hortulus Animae» wäre aller Wahrscheinlichkeit nach von größerer Bedeutung gewesen, wenn er bereits 1522 an die Öffentlichkeit gekommen wäre. Denn gerade mit ihm hätte Holbein noch den Erwartungen der Dürergeneration entsprochen, der die Darstellung der Heilsgeschichte Hauptaufgabe bedeutete. Dürer unterscheidet sich in dieser Thematik nicht von Schongauer. Holbeins Bilder frommer Erbauung, wie sie im «Hortulus Animae» erscheinen, schlossen sich thematisch an die mittelalterliche Auffassung an, aber ihre direkte Wirksamkeit ist durch ihr spätes Erscheinen 1546 eigentlich vorbei. In den späteren Arbeiten ist Holbein aufgeklärter, sachlicher und nicht mehr von jener Frömmigkeit, die der Dürergeneration so große Wirkung verlieh. Den Konflikt zwischen Mittelalter und Renaissance, dem sein Zeitgenosse Dürer noch unterworfen war, hat er überwunden: er spricht nun rein die Sprache des neuen Zeitalters[53]. Dieses aber forderte auch eine ganz andere Thematik als das Zeitalter Dürers. Die breitere Wirksamkeit im Volk mußte jedoch schon deshalb Dürer gehören, weil dieser mit dem Thema der Passion Christi Gefühle ansprach, über die nicht nur eine geistig differenzierte und künstlerisch geschulte Kennerschaft verfügte. Die Einstellung einer italienischen Zeitgenossin, Vittoria Colonna, die von den nordischen Bildern sagt, daß sie mehr «Andacht» und «Frömmigkeit» hätten, darf sicherlich als Auffassung des Zeitalters überhaupt angesehen werden[54]. Dagegen mußte der Buchdruck, der von vornherein nur Sache weniger, d. h. der Gebildeten, war, die Illustrationen Holbeins als den ihm entsprechenden künstlerischen Ausdruck empfinden.

2. *Dürers Einfluß auf die Glasmalerei*

«L'accord du vitrail avec les modes graphiques des XIVe et XVe siècles prépare immédiatement sa réceptivité aux thèmes de composition propagés par l'estampe. La phase tardive du vitrail que l'on explique toujours par l'influence de la peinture, répond plutôt

[53] J. Gantner, Akademische Feier zum 400. Todestag Hans Holbeins d. J., Basler Universitätsreden, 15. Heft, 1943, p. 23.

[54] Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, verfaßt 1548, Quellenschriften z. Kunstgesch., NF IX, Wien 1899, und E. Panofsky, Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris, in: Städeljahrbuch, 1930, p. 49.

aux modes d'imagination répandus par l'estampe; elle appelait de nouveaux principes de composition», schreibt A. Chastel in dem von Marcel Aubert herausgegebenen Werk über die französische Glasmalerei[55] und im gleichen Buch zitiert Jean Lafond einen Satz von H. Focillon: «Sans l'estampe la Renaissance n'aurait peut-être pas présenté la même unanimité[56].» Beide Zitate enthalten in nuce die grundsätzliche Aussage über die französische Glasmalerei des 16. Jahrhunderts: ihre enge Verknüpfung mit der Graphik wie auch ihre stilgeschichtliche Entwicklung, die sie durch die Graphik erfährt.

Wenn sich für uns heute diese Beziehungen von Graphik und Glasmalerei vor allem im nördlichen Frankreich nachweisen lassen, so ergibt sich dieses unvollständige Bild daraus, daß in den anderen französischen Provinzen Glasmalereien nur noch bruchstückhaft erhalten sind. Durch den glücklichen Bestand erhaltener Denkmäler läßt sich hier die Einwirkung von Dürers Holzschnitten am deutlichsten verfolgen[57].

Der deutsche Einfluß in der Glasmalerei setzt um 1500 mit dem Aufenthalt deutscher Glasmaler in Frankreich ein[58]. Schongauers Stil wird durch elsässische Künstler in die Champagne und Normandie getragen. Nur so läßt sich z. B. der oberrheinische Charakter der Fenster der Kathedrale von Troyes erklären[59]. In Rouen sind elsässische Glasmaler im bischöflichen Palais beschäftigt[60], während an der Kathedrale die Fenster der Kapelle Saint-Etienne-la-Grande-Eglise in der Tour de Beurre von Meistern aus dem Atelier Peters von Andlau aus Straßburg ausgeführt werden[61], der selber wieder unter dem Einfluß Schongauers steht[62]. Das «Jüngste Gericht» um 1490 der Kirche St-Vincent in Rouen, das E. Langlois für eine nach

[55] A. Chastel, Problèmes formels, Abschnitt in «Le Vitrail en France», hrsg. von M. Aubert, Paris 1958, p. 28.

[56] J. Lafond, La Renaissance, Abschnitt in «Le Vitrail», op. cit., p. 214.

[57] Jean Lafond hat in zahlreichen Veröffentlichungen der letzten Jahre die Frage des deutschen Einflusses in der französischen Glasmalerei untersucht. In der Folge werde ich mich mehrfach auf seine Forschungen beziehen.

[58] J. Lafond, Les vitraux d'Argentan, in: Bull. monum. 1955, Nr. 113, p. 259 bis 275; derselbe, Le vitrail en France, op. cit., p. 200, 218, 244, 249. Im Kapitel «De 1300–1500» in «Le Vitrail...», p. 187.

[59] J. Lafond, Les vitraux de la cathédrale de Troyes, in: Congrès archéologique, 1955, p. 59.

[60] G. Ritter, Les vitraux de la cathédrale de Rouen, Cognac 1926, Abb. 48, 49, 50.

[61] J. Lafond, Les vitraux d'Argentan, op. cit.; derselbe: Les artistes étrangers à Rouen, in: Les amis des monuments Rouennais, 1911, p. 170ff.

[62] H. Haug, Notes sur Pierre d'Andlau, peintre verrier à Strasbourg et son atelier, in: Archives alsaciennes d'hist. de l'art, 1936, p. 79–123.

Dürerschen Kartons entstandene Arbeit hielt[63], F. de Lasteyrie und L. Ottin als Kopien nach Dürers Holzschnitten ansahen[64], wurde von J. Lafond als das Werk eines kölnischen Malers erkannt[65]. Im östlichen Frankreich sind Einflüsse Valentin Bouchs nicht selten, der selber ja wiederum von Hans Baldung-Grien Anregungen aufnimmt, so daß sich die Einwirkungen verschiedenster Meister weitverzweigt geltend machen[66]. In der Bretagne nimmt man sich bis zur Jahrhundertmitte deutsche Vorzeichnungen zum Vorbild[67].

Die Situation der französischen Glasmalerei um 1500 ist damit der deutschen sehr ähnlich: man arbeitet nach Kartons, die für das Glasgemälde direkt entworfen werden. Das graphische Blatt als Vorlageblatt ist noch nicht in Erscheinung getreten. Ein systematisches Aufgreifen vor allem von Holzschnitten im Sinne der Vorzeichnung scheint erst mit Dürer einzusetzen. Die kräftige Linie seiner Holzschnittmanier wird dafür nicht zuletzt den Ausschlag gegeben haben. P. Le Vieil, dem wir eine der frühesten Untersuchungen über die Glasmalerei zu danken haben, hat diese Affinität des Holzschnittstils von Dürer zur Glasmalerei bereits erkannt: «Les peintres vitriers sous la conduite d'Albert Durer l'un deux qui venoit de donner un Traité de Perspective, s'appliquerent à en profiter... on doit mettre en nombre des Peintres sur verre de ce siècle Albert Durer... ses gravures, qui se multiplièrent devinrent d'un grand secours aux peintres vitriers, au talent desquels... il voulut s'associer[68]».

[63] E. Langlois, Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre, Rouen 1832.

[64] F. de Lasteyrie, Les peintres verriers étrangers à la France, Paris 1880, p. 7, und L. Ottin, Le vitrail, son histoire, ses manifestations à travers les âges et les peuples, Paris 1896.

[65] J. Lafond, in Le Vitrail, op. cit., p. 200, Abb. Nr. 162, p. 208.

[66] J. Lafond, in Le Vitrail, op. cit., p. 244. Zum deutschen Einfluß in Lothringen siehe auch: G. Save, Les peintres strasbourgeois en Lorraine. Les fresques de Rostroff, 1897, F. G. Pariset, Notes sur Pierre d'Andlau et la Lorraine, in: Revue hist. de la Lorraine, 1938 und P. Marot, L'art en Lorraine, in: Visages de la Lorraine, Paris 1950.

[67] Siehe hierzu: P. Coroze et F. Guey, Introduction à l'étude des vitraux de Bretagne, in: Bull. de la Soc. archéologique du Finistère, 1921, p. 122–143, und R. Couffon, Contribution à l'étude des verriers anciens du département des Côtes-du-Nord, in: Soc. d'émulation des Côtes-du-Nord, 1935, p. 65–228; p. 81: «Il est à remarquer que les peintres verriers bretons ne sont pas en retard pour les coustumes, ce qui tient sans doute à ce que leur production n'est pas originale, mais inspirée presque totalement de cartons étrangers.» Zu solchen Kartons gehört z. B. die Kreuzigung der Großen Holzschnittpassion, die zum ersten Male in La Roche-Maurice kopiert wird und von da an der Typus aller Kreuzigungsdarstellungen in der bretonischen Glasmalerei des 16. Jh. bleibt.

[68] P. Le Vieil, L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie, Paris 1774, p. 32 und 34.

Die ersten Einflüsse von Dürerblättern treten in Rouen auf. Diese allen Anregungen von jeher aufgeschlossene Stadt beschäftigt am Anfang des 16. Jahrhunderts den flämischen Glasmaler Arnold von Nymwegen aus Tournai. Mehr als ein Jahrzehnt arbeitet er in Rouen und gründet hier eine Glasmalerwerkstatt, die die Grundlage für die Entwicklung der französischen Glasmalerei werden sollte. Arnold trifft 1521 persönlich mit Dürer zusammen[69]. Die künstlerische Begegnung findet bereits 1506 statt, als Arnold in den Fenstern von *St-Godard* in Rouen zum ersten Male Holzschnitte von Dürer aufgreift. Die stehenden und sitzenden Könige der «*Wurzel Jesse*» zeigen eine auffallende Expressivität der Physiognomien[70], die J. Lafond überzeugend mit Figuren aus Dürers Apokalypse in Zusammenhang gestellt hat[71]. Die Melancholie des Blikkes, die Dürers Menschentyp am Ende der neunziger Jahre kennzeichnet, begegnet in den Königsköpfen der Glasfenster wieder und gibt ihnen einen Dürerischen Akzent[72]. Schmückende Details der Gewänder und des Kopfschmuckes lassen sich mit den ziselierten Goldschmiedearbeiten der Königskronen in der Apokalypse vergleichen. Auch Einzelheiten der Kleidung werden übernommen[73]. Neben Details wird eine ganze Figur von Dürer inspiriert: der König neben David zeichnet sich durch sein auffallendes Standmotiv aus; breitbeinig steht er, kühn aufgerichtet. Dieses Standmotiv leitet sich ab vom Soldaten der «Kreuztragung» auf Dürers Großer Holzschnittpassion. Dürers vom Rücken gesehene Figur, mit ihrem ganzen Körpergewicht aufstehend, ist eine «moderne» Figur; in seinem Werk ist sie ein früher Ausdruck des neuen Stils, «wie sie Schongauer nicht hätte geben können, so fest aufstehend auf dem Boden, mit durchgedrücktem Knie und gespannten Muskeln der Waden»[74].

Diese Figur übernimmt Arnold noch zweimal: in der Abführungsszene des hl. Stephanus in der Kirche *St-Romain* in Rouen und in der «Enthauptung des Johannes» 1507 in der Kirche *St-Jean* in

[69] Siehe p. 44 dieser Arbeit.

[70] Abb. bei Aubert, Le Vitrail, op. cit., Nr. 163, p. 209.

[71] J. Lafond, La résurrection d'un maître, op. cit., und derselbe: Arnold de la Pointe, in: Les Amis des Monuments Rouennais, 1911, p. 141 ff., und derselbe noch einmal: Arnoult de Nimègue et la Normandie, Abschnitt in «Le vitrail», op. cit., p. 215. Dort auch Abbildungen.

[72] M. Aubert, Le vitrail français, Paris 1947, p. 77, sprach von den Fenstern als «gearbeitet in der Manier Dürers».

[73] Z. B. der Federhut des zweiten Königs der ersten Lanzette, der Dürers Blatt «Ritter mit Landsknecht» B. 131 entlehnt ist.

[74] H. Wölfflin, Dürer, op. cit., p. 62.

Rouen[75]. In den Fenstern mit dem Leben des Johannes wird noch eine weitere Figur von Dürer kopiert: Hinter den Leuchtern in der 4. Fensterlanzette wird eine Rückenfigur ins Bild gesetzt, die vom Blatt der «Babylonischen Buhlerin» (B. 73) genommen ist. Im Vordergrund stehen fünf der apokalyptischen Leuchter, die nach den goldschmiedeartig ziselierten Leuchtern Dürers gezeichnet sind. Die Einfügung der Rückenfigur im Hintergrund des Bildes erschließen für die Fensterkomposition neue Raumwerte. Die raumbezeichnenden, distanzvermittelnden Absichten, die Dürer der Gestalt auferlegt, werden dem Glasgemälde nutzbar gemacht und seine bildhafte Wirkung unterstützt. Die in den Bildgrund hineinführende Rückenfigur erschließt eine Bildtiefe, die der Glasmalerei zum Eindruck des gemalten perspektivischen Bildes verhilft.

In der Architektur der Glasbilder kommt hier bei Arnold zum ersten Male der Renaissancebogen vor[76]. Diese Einführung des Renaissancedekors entspricht den gleichen Absichten, die er in der Figurenkomposition erkennen ließ. In beiden Fällen bemüht er sich um die Formensprache der Renaissance[77].

Arnolds Versuche, dem Glasfenster zu bildhafter Wirkung zu verhelfen, finden in den zwanziger Jahren ihre Fortsetzung in den Glasmalerwerkstätten von Troyes und in der Normandie. In *Troyes* arbeitet Mathieu Bléville und zieht das gesamte Gebiet der Champagne in seinen Wirkungskreis. In der Normandie bildet sich neben

[75] Die Fenster wurden nach dem Frieden von Amiens 1802 durch van Hamp und Stevenson nach Wells gebracht und sind seit 1813 im Fenster der Fassade angebracht. Siehe J. Lafond, La résurrection, op. cit., p. 27ff.

[76] J. Lafond, Le peintre-verrier Arnoult de Nimègue (Aert van Ort) et les débuts de la Renaissance à Rouen et à Anvers, in: Actes du XVIIe congrès international d'hist. de l'art, Amsterdam 1952, p. 333–344.

[77] Einige Worte noch zum späteren Werk Arnolds aus seiner Antwerpener Zeit, die nicht mehr in den Rahmen dieser Arbeit gehört. Zwischen den Fenstern aus dem Kloster zu Mecheln, heute in der Kirche St. George in London, und den Fenstern von Rouen liegen etwa 20 Jahre – die Umsiedlung Arnolds nach Antwerpen, seine persönliche Begegnung mit Dürer. Möglicherweise noch verstärkt durch die Bekanntschaft, bleibt der Dürereinfluß bei Arnold auch in diesen späten Arbeiten erhalten. Was Arnold in der «Wurzel Jesse» von St-Godard an physiognomischer Expressivität anstrebte, intensiviert sich. Er bemüht sich um die Vertiefung des menschlichen Ausdrucks. Die «Wurzel Jesse» von Mecheln hat Kopftypen von einer Eindrücklichkeit des Leidens, das an Dürers Christusköpfe erinnert. Der Madonnentyp entwickelt sich an Dürers Kupferstichen. Nach den Fenstern von Mecheln um 1525 wendet sich Arnold dem niederländischen Romanismus zu. Die Fenster der Kathedrale von Lichfield in England gehören in diese Stilphase. In den Figuren der Caritas und der Abundantia wird ein neues klassisches Ideal deutlich, für das sich Dürers Adam-und-Eva-Bild von 1504 vielleicht nicht unbegründet nennen läßt.

Rouen ein weiteres Zentrum in *Beauvais* aus, das von der Künstlerdynastie der Le Prince geleitet wird und für mehrere Jahrzehnte die Glasmalerei der Normandie bestimmt. In beiden Werkstätten werden die Kompositionen in der Sprache Dürers formuliert.

Mathieu Bléville hat das Fenster mit der «Jakobusschlacht» von 1525 in der Kirche Notre-Dame in *Châlons-sur-Marne* inschriftlich signiert[78]. Die Abhängigkeit der Darstellung von Schongauers Kupferstich ist längst bekannt[79]. Aber der Glasmaler hat Schongauers Vorlage in ganz bestimmten Zügen verändert. Der hl. Jakobus ist bewußter in die Mitte gesetzt, seine schwungvoll bewegte Armführung und die im stürmischen Ritt vorgebeugte Haltung des Oberkörpers gehen entschieden über Schongauers Komposition hinaus. Das Bewegungsmotiv scheint von Dürers apokalyptischem Reiter mit der Waage angeregt worden zu sein. Er ist in gleicher Weise akzentuierend in die Bildmitte gesetzt. Links ist auf dem Fenster eine Figur angeordnet, die bei Schongauer fehlt. Für diese Rückenfigur ist wiederum der Soldat der «Kreuztragung» aus der Großen Holzschnittpassion das Vorbild gewesen, der bereits das Interesse Arnolds von Nymwegen auf sich gezogen hatte. Die bei Schongauer unbestimmt in eine Landschaftsandeutung verfließende Figurenkomposition hat durch die Verwendung des Dürerischen Kompositionsmotivs einen festen Abschluß bekommen. Auf diese Weise ist die Schongauervorlage mit Dürermotiven «modernisiert» worden.

In der untersten Leiste des Fensters ist links eine «hl. Anna selbdritt» dargestellt[80]. Dürers Frauentypus kurz nach der Jahrhundertwende, wie er z. B. in der «Säugenden Maria» (B. 34) oder in den Frauen des «Marienlebens» auftritt, darf man für die Komposition voraussetzen. Der eher herbe als liebliche Ausdruck der Gesichter, die Neigung des Kopfes, der ganz vom gefältelten Tuch eingeschlossen ist, erinnern an Dürerische Faktur. Von genauer Kopie läßt sich nirgendwo reden. Der Glasmaler fühlt sich vielmehr in Dürers Werk ein und gestaltet frei in dessen Stil. Das gilt auch für die 1528 entstehenden Fenster in der Kirche Notre-Dame von La *Ferté-Milon*, die dem Atelier Blévilles nahestehen[81]. Bestimmte Motive werden aus Dürers Passionszyklen übernommen wie etwa der unter dem Kreuz zusammenbrechende Christus der Kleinen Holz-

[78] O. Beuve, Un vitrail de Mathieu Bléville, in: Réunion des Soc. des Beaux Arts des Dép., 1914, p. 169–176.

[79] G. Maillet, Les vitraux de Châlons-sur-Marne, Châlons 1925, und derselbe: La Cathédrale de Châlons-sur-Marne, Châlons 1946, p. 75.

[80] Abb. in Le Vitrail, op. cit., p. 219, Nr. 170.

[81] Abb. in Le Vitrail, op. cit., p. 224.

schnittpassion, der sich zurückwendet und in dieser Bewegung Ermüdung und Qual zu erkennen gibt. Die Erzählungsweise wird mit solchen Figurenübernahmen dramatisiert, der Bewegungsausdruck gesteigert.

Im Hintergrund werden Dürers beide Reiter desselben Blattes kopiert, deren distanzvermittelnde Funktion ausgenutzt worden ist. So wird die Anlehnung an Dürer immer mit dem Blick auf Inhalt und Form gemeinsam vollzogen; das Erzählerische wie das Formale gehen in die Glasmalerei ein. Bei der «Kreuzigung» werden Motive der Großen Holzschnittpassion aufgegriffen (B. 11 und B. 59).

Was hier bei Mathieu Bléville im einzelnen auftritt, verdichtet sich bei den Le Prince in Beauvais und Rouen zu einer intensiven Auseinandersetzung mit Dürers Holzschnitten. Führender Meister dieser Künstlerfamilie ist *Engrand* Le Prince, der 1531 stirbt. Nach seinem Tode wird sein Stil weitergeführt von Jean, Nicolas und Pierre Le Prince. Sein Schüler Romain *Buron* ist mit in diesen Kunstbereich einzubeziehen.

Engrands Glasmalerei zeigt eine stilistische und kompositionelle Verwandtschaft zu Dürers Holzschnitten, so daß Lafond von ihm schreiben konnte: «Une affinité naturelle faisait d'Engrand Le Prince un parfait interprète du style durérien[82]...» P. Le Vieil hatte noch angenommen, daß Engrand seine Entwürfe in Deutschland bestellte[83]. Heute wissen wir, daß der Dürerische Einfluß durch die graphischen Blätter vermittelt worden ist. Das Studienmaterial für Engrand haben besonders Dürers große Holzschnittzyklen abgegeben: die Große Holzschnittpassion und das Marienleben sind in den meisten Fällen Quelle der Inspiration. Beide Zyklen sind in der dichten Blattfüllung der Apokalypse verwandt, betonen aber ihr gegenüber mehr das Plastische als das Linienhafte, das Räumliche mehr als das Flächenhafte. Beide Zyklen kommen innerhalb des graphischen Œuvres von Dürer dem gemäldehaften Eindruck am nächsten. Das Gleichgewicht von Mensch und Raum formuliert sich hier bei Dürer zum ersten Male. Erst jetzt erreicht sein Holzschnittstil echte Bildhaftigkeit. Anhand dieser Holzschnitte entwickelt Engrand Le Prince seinen gemäldeartigen Stil der Glasfenster. Vorder- und Hintergründe differenzieren sich, Tiefenraum wird angestrebt, Körper leuchten darin auf oder werden mit Dunkelheit abgedeckt. Tonige Übergänge verbinden das Ganze zu einheitlicher Bildwirkung[84].

[82] J. Lafond, Le vitrail, op. cit., p. 220.

[83] P. Le Vieil, op. cit., p. 35.

[84] Was M. E. A. Babeau für die Glasmalerei am Ende des 16. Jhs. feststellte, nämlich «... le vitrail est devenu une estampe en couleurs» (Le paysage dans

Abb. 1 Die Fenster von *St-Etienne in Beauvais* scheinen die ersten zu sein, die aus dem Atelier Engrands hervorgehen. Das Fenster des Louis de Rocherolles trägt die Jahreszahl 1522 und gibt damit die Datierung des Zyklus an, der Szenen aus Passion und Marienleben darstellt. Von Dürers Zyklen kopiert sind nur einzelne Motive: Die «Auferstehung Christi» übernimmt von Dürers entsprechendem Blatt Christus und den rechts liegenden Soldaten; auf der «Kreuzigung» erscheinen die blutauffangenden Engel. Die Maria im oberen Kompartiment weist aufs Marienleben. Vor allem erweckt auch der Gewandstil die Assoziation zu Dürer. Das reich gefältelte Gewand der Frauen entspricht seinen Drapierungsmotiven. Auf der «Ruhe auf der Flucht» denkt man an die «Madonna mit den Hasen» (B. 192). Die Familie in freundlich idyllischer Landschaft, umgeben von Blumen und spielenden Hasen, bringt den frühen Holzschnitt in Erinnerung.

Wichtiger als die Abhängigkeit vom einzelnen Motiv sind die kompositionellen Übernahmen. Die Glasgemälde sind von der Figur, nicht vom Raum her komponiert. Die feste Bezogenheit der Figuren zum Rahmen, die eine strenge Ordnung des Aufbaus zur Folge hat, gibt ihnen den primären Anteil an der Komposition. Sie sind vor einen reich instrumentierten Hintergrund gestellt, der Bildtiefe erschließt. Die Formgebung der Figuren richtet sich auf große plastische Komplexe, wie sie sich im Werk Dürers erstmalig im Marienleben und der Großen Holzschnittpassion darstellen. Am Fenster mit der «Ruhe auf der Flucht» wird es besonders deutlich. Vom frühen Holzschnitt Dürers ist das Motiv übernommen. Das Netz feinknitteriger Linienzüge, das für Dürers Frühwerk typisch ist, wird aber im Sinne seines späteren Stils vereinfacht und plastischer durchgebildet. Die Art, Figuren ins Licht zu setzen, ist in den Fenstern von Dürers Motiv des durch Gottes Glorie erstrahlenden Himmels übernommen. Sowohl im «Jüngsten Gericht» wie in der «Auferstehung» ist die durch großflächiges Gewand dunkel gerahmte Christusgestalt von Helligkeit umgeben, die noch einmal von einem Kranz quellender Wolken abgegrenzt wird. Licht- und Schattenkontraste stehen dabei im Dienst der Interpretation: die magische Beleuchtung gibt den Hintergrund ab für das irrationale Geschehen. Dasselbe passiert ja auf Dürers Holzschnitt. Die Glasmalerei hat sich hier die Hell-Dunkel-Wirkung der Vorlage zunutze gemacht[85].

les vitraux des églises de Troyes, in: Mém. de la Soc. acad. d'Agriculture des sciences... du dép. de l'Aube, 1932, p. 15–24), läßt sich hier bereits von den Fenstern der zwanziger Jahre in Rouen und Beauvais sagen.

[85] P. Le Vieil, op. cit., p. 37, hatte schon 1774 ähnliche Beobachtungen ge-

Neben Passion und Marienleben wird in St-Etienne auch die Eustachiusgeschichte gezeigt, die nach Dürers Eustachiusblatt entworfen worden ist[86]. Dürer wendet in diesem Kupferstich seine Aufmerksamkeit realistischen Tierstudien zu. Nicht ohne Grund wählte Ludwig Tieck gerade dieses Blatt aus, um Dürers Erzählkunst anschaulich zu machen. Hier sind die legendären Ereignisse von der Bekehrung eines Jägers in ihren tatsächlichen, natürlichen Umständen aufgezeigt. Die Vision wird als Wirklichkeit, nicht als Wunder aufgefaßt und mit ganz realistischen Motiven aus der Natur erzählt. Mit gleichen Mitteln berichtet Engrand Le Prince die Geschichte in seinem Glasgemälde. Dürers Realismus hat ihn noch einmal interessiert im Fenster des Charles de Villiers, 1524, in der Kapelle von Montmorency[87]. Adrian von Utrecht kniet hier als Soldat Christi auf einem Löwen, der aus Dürers Hieronymusblatt (B. 60) kopiert worden ist. 1525 übernimmt Engrand ihn ein zweites Mal im Fenster mit der Geschichte des hl. Johannes des Täufers in St-Vincent in Rouen[88]. Noch mehrere Male werden Dürers Stiche in der französischen Glasmalerei als Objekt des Naturstudiums verwendet: 1543 das Eustachiusblatt im Fenster von St-Patrice in Rouen[89], wo gleichzeitig auch die stark verkürzte Ansicht von Dürers «Großem Pferd» kopiert wurde. In St-Martin in L'Aigle erkennt man noch einmal das Eustachiusblatt wieder[90]. In der Kirche von Villequier taucht es im Flamboyant des Fensters der hl. Katharina auf. Als plastische Arbeit begegnet es uns in einem Altarrelief der Kirche Saint-Loup in Auxon wieder[91]. Man kann sagen, daß dort, wo in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts die Geschichte des Eustachius dargestellt wird, sie sich auf Dürers Kupferstich stützt.

Kehren wir nach diesem kurzen ikonographischen Ausblick zu Engrand Le Prince zurück. In St-Vincent in *Rouen* wird im Fenster *Abb. 2*

macht: «Les peintres sur verres sentirent particulièrement l'avantage qu'ils pouvoient attendre de la gravure... L'entente du clair-obscur si nécessaire dans la gravure, ne l'étoit pas moins dans la peinture sur verre dont il rélève tout le mérite.»

[86] Die «Kreuzigung» des Mittelteils kopiert die Maria von Dürers Jüngstem Gericht der Kleinen Holzschnittpassion.

[87] M. L. Magne, L'œuvre des peintres-verriers français, Montmorency-Ecouen-Chantilly, Paris 1885, p. 43 und 53, Abb. 7, 8, 57.

[88] J. Lafond, L'église St-Vincent de Rouen et ses vitraux, in: Actes du Congrès des Soc. savantes, Rouen-Caen, 1956, p. 73.

[89] G. de Verrières, Vitraux de Rouen, Revue français de l'Elite, 1948, Nr. 8, p. 41–45.

[90] M. F. Salet, Saint-Martin de l'Aigle: Congrès archéologique, 1953, p. 399, Abb. bei P. Girard, Nos églises de l'Aigle, Sées 1936, p. 32.

[91] Abb. in: Congrès archéologique, 1955, p. 401.

mit dem «Triumph des Glaubens» ein weiteres Beispiel des Dürereinflusses erkennbar. Thema ist ein allegorischer Zug, der den Triumph des Glaubens symbolisch wiedergibt. Für Frankreich, das im 16. Jahrhundert das klassische Land für Trionfi-Darstellungen wird, ist dieser Triumphzug einer der frühesten, der den Triumphgedanken mit den symbolischen Mitteln der Renaissance ins Bild bringt[92]. Tizian hat mit seinem Holzschnitt, der Christus als Triumphator auf einem Wagen zeigt, diese Allegorie zum ersten Male in die religiöse Kunst eingeführt[93]. Daß Engrand den Holzschnitt Tizians kannte, beweist er auf der untersten Leiste des Fensters, wo Christus auf einem Wagen thront. Neben Tizian ist seine zweite wichtige Quelle Dürers «Triumphzug Maximilians», der seinerseits Tizians Fassung voraussetzt. Die deutsche Umformung des italienischen Gedankens ist die eigentliche Grundlage des Glasbildes. Der allegorische Zug auf dem Glasgemälde beginnt mit Adam und Eva, auf einem Wagen stehend, der von den allegorischen Figuren «Glaube» und «Stärke» gezogen wird. Vier Frauen folgen dem Wagen: Esperantia, Prudentia, Caritas und Sapientia. Dürers allegorische Frauengestalten des Maximilianzuges haben ihnen Pate gestanden. Am engsten ist die Abhängigkeit von «Glaube» und «Stärke», die der Dürerschen «Gravitas» und «Solertia» genau entsprechen. Bis in den Gewandstil sind die Figuren kopiert worden. Jede der Frauen vertritt wie bei Dürer ein Bewegungsbild, alle zusammen geben den Eindruck eines vielfältig bewegten vorüberziehenden Zuges wieder.

Den Hintergrund der Szene bildet ein Wald, der von Vögeln und Tieren belebt ist. Unschwer verrät sich hier die Kenntnis von Dürers «Adam-und-Eva»-Stich von 1504, ein Blatt, auf dem Mensch und Natur gleichermaßen Bedeutung haben. So bildet auch auf den Glasfenstern die Natur den Resonanzboden des figürlichen Geschehens, wobei beides gleichwertig in Erscheinung tritt. Engrand übernimmt vom Holzschnitt also die Bildwirkung und erreicht damit die starke Bildhaftigkeit seiner Glasgemälde.

In den unteren Regionen läßt sich das Vorbild Dürers weiterverfolgen. In der mittleren Zone sind die sieben Laster dargestellt. Als graziöse Frauengestalten allegorisiert reiten «Stolz» und «Völlerei» auf Schwein und Löwe. In Dürers Kupferstich «Der Liebesantrag» (B. 93) und in der «Babylonischen Buhlerin» aus der Apokalypse begegnet uns derselbe Frauentypus. Der Moses im unteren Streifen

[92] Das Fenster wird 1515 in Auftrag gegeben, ausgeführt aber wohl später. Siehe: J. Lafond, L'église St-Vincent de Rouen, op. cit., p. 69.

[93] W. Weisbach, Trionfi, Berlin 1919, p. 144.

entwickelt sich noch einmal aus dem Schreitmotiv der Solertia. Die Freude an der Schilderung des Ambiente, vor allem in den vielen Tieren, läßt immer wieder die breite Kenntnis des graphischen Werkes von Dürer vermuten, so daß es nicht verwundern kann, daß man diese Fenster einstmals als von Dürer entworfen betrachtet hat [94].

In St-Vincent gibt es auch Glasfenster mit Passion und Szenen des Marienlebens. Neben Engrand müssen hier andere Mitglieder der Le Prince am Werke gewesen sein, denn es läßt sich eine andere Künstlerhand erkennen. Die Passion beginnt im Fenster unten links mit dem Einzug in Jerusalem, Gethsemane, Judaskuß, Christus vor Pilatus. Diese untere Reihe scheint ganz Engrand anzugehören. Die malerischen Hintergründe vor allem lassen den Zusammenhang mit den Fenstern von Beauvais erkennen. In ihnen kommt der «Dürerstil» Engrands noch einmal voll zur Geltung. Seine kombinierende Phantasie nimmt aus allen drei Passionszyklen Dürers Motive auf. Der «Einzug in Jerusalem» entspricht der gleichen Szene in der Kleinen Holzschnittpassion (B. 22). «Gethsemane» übernimmt aus der Kupferstichpassion den schlafenden Petrus (B. 4), die sitzenden Jünger entstammen hierbei dem Vorbild der Großen Holzschnittpassion (B. 6). Der aus den Wolken hervorschwebende Engel hält anstelle des Kelchs das Kreuz wie in der Kleinen Holzschnittpassion, die auch die gewittrige Stimmung des zwischen Hell und Dunkel changierenden Himmels angeregt haben mag. Im nachfolgenden «Judaskuß» stammt der Malchus aus der Großen Holzschnittpassion. *Abb. 3*

In der oberen Zone sind «Geißelung», «Ecce homo», «Pilatus» und «Kreuzigung» angeordnet. Diese Malereien heben sich durch einen anderen Stil von der unteren Partie ab. Anstelle der reichen landschaftlichen Hintergründe mit ihren vielfältigen Lichtstimmungen sind Renaissancearchitekturen getreten, die auf den niederländischen Romanismus verweisen. Zwar kommen nach wie vor Dürermotive vor, wie z. B. «Ecce homo» und die «Kreuztragung» ganz den Kompositionen Dürers verpflichtet sind. Aber der eigentliche «Dürerstil» fehlt. Der andersartige Eindruck wird in erster Linie durch den neuen Menschentyp hervorgerufen, der sich hier in antikischem Gewand vorstellt. Christus trägt zwar weiterhin das Dürerische Attribut des locker umgelegten Mantels und der Kutte, die umgebenden Figuren aber präsentieren sich im modischen Zeitkostüm, das stark manieristische Züge aufweist. Römische Krieger treten im «Ecce homo» auf und zeigen in ihrem romanisierenden Kostüm am ehesten die Wandlung des Zeitgeschmacks.

[94] L. Ottin, op. cit., p. 63 ff.

Das Fenster mit der Schilderung der Ereignisse nach der Kreuzigung fährt in dieser Stilrichtung fort. Auch hier sind Dürermotive mit Stiltendenzen des Romanismus verbunden, wobei der Glasmaler die Vorlagen durch Ergänzungen oder Weglassungen variiert und teilweise sehr stark verändert. Der Abstand zu Engrand wird bewußt, wenn man die Szene des «Noli me tangere» vergleicht
Abb. 4 mit einer Fassung, die in *Serquigny* aller Wahrscheinlichkeit nach mit seinem Atelier in Verbindung steht. Das «Noli me tangere» ist hier mit «Himmelfahrt» und «Auferstehung» eindrücklich dargestellt. Dürers Vorlage aus der Kleinen Holzschnittpassion ist bis in die Details übernommen worden[95]. In St-Vincent ist der stilistische Abstand zu Dürer offensichtlich. Aus dem festaufstehenden Christus in Serquigny ist eine gezierte, labil bewegte Figur geworden, aus dem einfachen Gestus der erhobenen Hand eine kunstvolle Gebärde.

Zu den Passionsszenen von St-Vincent gehören stilistisch auch die Szenen aus dem «Leben der hl. Anna» in der Annenkapelle derselben Kirche. Hier wird noch einmal mit Dürermotiven die Erzählung lebendig geschildert. «Der Engel vor Joachim» im großen Zug seiner Bewegung mit den ausgespannten Flügeln ist direkt vom entsprechenden Dürerblatt des Marienlebens kopiert. Die erzählerischen Momente treten besonders in der «Wochenstube» und in «Mariä Tempelgang» hervor. Dürers familiärer Ton ist hier ganz nachempfunden worden.

Die Fenster von St-Vincent lassen sich nicht genau zeitlich bestimmen. Anhand der Baugeschichte sind sie zwischen 1515 und 1536 entstanden zu denken[96]. Für die Passionsszenen und die Annengeschichte wird man die Datierung bis an den Anfang der dreißiger Jahre rücken dürfen. Den Grund zu dieser Datierung findet man in der veränderten Auffassung, mit der die Dürervorlage übernommen wird. In den zwanziger Jahren konnte man von einem Dürerstil der Glasmalerei sprechen. In den Passionsszenen von St-Vincent klingt zum ersten Male ein neuer Ton an. Engrand Le Prince stirbt 1531. Sein Tod bezeichnet symbolhaft das Ende der

[95] Das Motiv des Strohhuts, das Christus als Gärtner kennzeichnet, ist eine ikonographische Neuerung Dürers, das hier zum ersten Male in die französische Kunst einging. E. Mâle, L'art religieux, op. cit., hat mehrere solcher ikonographischen Neuprägungen Dürers, die in die französische Kunst eingingen, angeführt: u. a. die rutenbindenden Schergen der Geißelung aus der Großen Holzschnittpassion, der schlafende Petrus aus dem «Gethsemane» der Kleinen Holzschnittpassion, die Figuration von Mond und Sonne bei der Kreuzigung, die Reduzierung der blutauffangenden Engel derselben Szene von drei auf zwei.

[96] J. Lafond, L'église St-Vincent, op. cit., p. 65.

Dürergeneration in Frankreich. Die nächste Generation übernimmt die Dürervorlage in neuer künstlerischer Auffassung.

Was sich in den Fenstern von St-Vincent anbahnte, wird in den Chorfenstern von Conches deutlicher ausgesprochen, die ein Schüler von Engrand – Romain *Buron* – arbeitet. Seit J. Lafond die Signatur Burons auf zwei Szenen erkannt hat, ist der irreführenden Zuschreibung an Aldegrever endgültig der Boden entzogen worden[97]. Das Jahr 1535 ist von Lafond mit gutem Grund als frühestes Datum der Entstehung angesetzt worden. E. Mâle sagte etwas sehr Entscheidendes über die Fenster von Conches aus: «Même quand il copie Dürer, il subit l'influence de Raphaël»[98]. Das heißt ja nichts anderes, als daß die Dürervorlage in eine italienische Formensprache umgewandelt wird. Neben Dürers Passionszyklen treten Kopien nach Raphael, Marc Anton, Jan Swart auf; auch zwei Nürnberger Kleinmeister werden übernommen: Hans Sebald Beham und Georg Pencz[99], also Künstler, die jünger und «moderner» als Dürer sind. Dessen Bildinvention bleibt indessen erhalten. Der «Einzug nach Jerusalem» und «Christus nimmt Abschied von seiner Mutter» werden exakt von der Kleinen Holzschnittpassion und dem Marienleben kopiert. In die anderen Szenen werden Dürermotive eingeflochten[100]. Das antikisierende Gewand hat sich durchgesetzt. Dürers einfache Körperansichten sind in komplizierte Bewegungsbilder verändert (etwa der Soldat der Pilatusszene, der in eine schwierige Drehbewegung gebracht ist) oder werden mit repräsentierender Wirkung dargestellt (z. B. der bildparallel zum Beschauer gewendete Christus des «Ecce homo»). Doch gelingen Romain

[97] J. Lafond, Romain Buron et les vitraux de Conches, Auszug aus «Annuaire Normand», 1940/41, p. 16. Seit Charles Lenonnant 1855 die Inschrift Aldegrevers in einem der Fenster erkannte, hat man die Malereien dem Dürerschüler zugeschrieben. Sein größter Fürsprecher wurde A. Bouillet, der 1888 im Bull. monum., Bd. 4, p. 140ff., und später noch einmal in «L'Eglise Sainte-Foy de Conches, Caen 1889» die Zuschreibung verteidigte, die L. Palustre, im 2. Bd. seiner «Renaissance en France», 1881 bereits angezweifelt hatte. Westlake, op. cit., p. 72, hatte sich in Conches an Arbeiten Le Princes erinnert gefühlt und war damit der endgültigen Lösung am nächsten gekommen.

[98] E. Mâle, Quelques imitations, op. cit., p. 142.

[99] J. Lafond, Romain Buron, op. cit., p. 19–23. – Der italienische Einfluß gewinnt überhaupt zur Mitte des Jahrhunderts hin immer stärkere Bedeutung. Vor allem Raphael wird der meistkopierte Künstler; Verbreitung findet sein Œuvre durch die Stiche des «Meisters mit dem Würfel». Im Schloß Ecouen entsteht die Geschichte der «Psyche» 1541–1542. Auch die Heilsgeschichte wird im raphaelischen Stil erzählt, wie etwa die Marienszenen in Gisors und die Passionsszenen der Kirche Ecouen beweisen. Vgl. dazu M. L. Magne, Les œuvres des peintres-verriers, op. cit.

[100] Bei Lafond, R. Buron, op. cit., p. 20–21, aufgeführt.

Buron einzelne ganz Dürerische Momente, wie im «Gethsemane», wo die starke Gebärde der erhobenen Arme Christi das Bild bestimmt. Gerade hier wird der Einfluß seines Lehrers Engrand Le Prince spürbar[101]. Auch die «Immaculée Conception» im Schiff der Kirche von Conches hat diesen Dürerisch-Engrandschen Ausdruck.

Für die Wandlung in der Auffassung über Dürers Kunst ist Conches nicht das einzige Beispiel. Immer dort, wo die Passion Christi und Szenen der Heilsgeschichte dargestellt werden, kann man Dürermotiven innerhalb einer italienisierenden Stilweise wiederbegegnen. In den Passionsszenen von *Boran* 1535 erkennt man immer noch die Bilderfindung der Kleinen Holzschnittpassion, obwohl die formale Konzeption ganz undürerisch ist. Am Beispiel der «Vorhölle» mag das exemplifiziert werden. Adam und Eva, umgeben von gedrängt stehenden Menschen, entsprechen weitgehend der Vorlage, ebenso die Kulisse des Höllentores. Die Hauptfigur – Christus – ist ins Repräsentative verändert worden. Er kniet in voller Face-Ansicht als Triumphator vor der zu rettenden Menschheit. Auch Dürer hatte einmal Christus bei seiner Höllenfahrt zum Beschauer gewendet gezeigt (Kupferstichpassion). Ihm aber fehlte alle repräsentative Wirkung, Christus war als der sich der Menschheit Erbarmende hingestellt. Der Glasmaler von Boran orientiert sich an der italienischen Kunst, die eine andere Auffassung von der Darstellung Christi hat. Der Stil der gesamten Komposition hat die Plastizität zugunsten stärkerer Linearität und Flächigkeit aufgegeben.

In *Chevrières* wird die Vorführungsszene des hl. Petrus von der Kleinen Holzschnittpassion vom Blatt «Christus vor Caiphas» entlehnt. Wahrscheinlich stammen die Kompositionen von Nicolas Le Prince[102]. Die Übereinstimmungen mit Dürers Komposition sind offensichtlich: der Angeklagte zwischen zwei Soldaten, der vordere zeigt mit erhobenem Arm auf den Richter, der hintere holt gerade zum Schlage aus. Auf den Stufen zum Thron ein kleines Hündchen. Trotz dieser Dürermotive ist der Akzent des Ganzen italienisch. Die römischen Kriegergewänder, das kassetierte Tonnengewölbe, der Greif am Thron des Richters, das arabeskenverzierte Gewand kleiden die Komposition in die Dekoration der italienischen Renaissance.

[101] Lafond, R. Buron, op. cit., p. 21, spricht von der «Passion selon Engrand Leprince». Seinem Lehrer bleibt Buron auch in einer Madonna der Kirche von Gisors treu, die er nach Dürers Kupferstich B. 31 kopiert. Lafond, R. Buron, op. cit., p. 17.

[102] Lafond schreibt das Fenster Nicolas Le Prince zu. Siehe R. Buron, op. cit., p. 21, Anm. 46.

In St-Martin in L'Aigle (Champagne) entstehen 1540 Passionsszenen nach der Großen Holzschnittpassion[103]. Die Dürermotive sind hier mit michelangelesken Formen verknüpft[104].

Innerhalb der normannischen Glasmalerei hat sich eine Entwicklung abgezeichnet, die wir über etwa 40 Jahre hin verfolgen konnten. Am Beginn steht Arnold von Nymwegen, der zum ersten Male Dürerfiguren aufgreift und sie im Sinne einer «neuen, modernen» Formensprache verwendet. In den zwanziger Jahren führt Engrand Le Prince die Arbeit nach Dürervorlagen weiter und setzt sich künstlerisch so stark mit ihnen auseinander, daß sein Stil «Dürerisch» zu nennen ist. Schließlich setzt die Wandlung in den dreißiger Jahren ein. Von Dürer werden einzelne Motive kopiert, während die Aufmerksamkeit des Glasmalers aber im wesentlichen auf die italienische Kunst ausgerichtet ist. Man kann also innerhalb dieses Zeitraumes von einer wirklichen stilgeschichtlichen Entwicklung in der Beziehung von Glasmalerei und Dürergraphik sprechen.

Das Fehlen einer geschlossenen Reihe von Denkmälern in den übrigen Provinzen Frankreichs nimmt hier mehr den Charakter des rein Zufälligen an. Immer wieder tauchen hier und da Glasfenster auf, die nach graphischen Vorlagen Dürers entstanden sind. So in Saint-Aignan in Chartres, wo die hl. Familie nach dem Blatt «Ruhe auf der Flucht» aus dem Marienleben exakt kopiert wird[105]; auch in Ricey (Aube) ist sie in einer Kopie erhalten[106]. Im Chor von Bourges ist die «Flucht nach Ägypten» wiederholt. In *Brou* ist uns die reinste Umsetzung eines Holzschnittes von Dürer in der «Marienkrönung» der Kirche Notre-Dame erhalten. Als Künstler ist der Name van Boghem überliefert. Im Auftrag der Margarethe von Österreich bestellte er die Kartons bei einem Brüsseler Meister[107]. Es ist nicht bekannt, ob Margarethe den Auftrag gab, die Kompo-

[103] Lafond, Les vitraux d'Argentan, op. cit., p. 270–272.

[104] In der Champagne läßt sich darüberhinaus von einer Dürerrenaissance um 1600 sprechen. Der Glasmaler Linard Gontier kopiert exakt Blätter aus dem Marienleben in der Kirche St-Martin-ès-Vignes in *Troyes*, ebenso die Apokalypse in derselben Kirche und noch einmal in St-Nizier in Troyes. In der Sakristei von St-Etienne-du-Mont in Paris setzt er Dürers Abendmahl aus der Großen Holzschnittpassion ins Glasgemälde um. Gontier kopiert die Vorlagen Strich für Strich. Es ist ein bloßes Nachahmen ohne wirkliche Auseinandersetzung mit den Holzschnitten, wie wir es bei den großen Meistern am Anfang des Jahrhunderts feststellen konnten.

[105] J. Lafond, Les vitraux de Paris au Petit-Palais, Paris 1919, p. 8.

[106] E. Mâle, L'art religieux, op. cit., p. 74, Anm. 3.

[107] L. Begule, Les vitraux du moyen âge et de la Renaissance dans la region lyonnais, Paris 1911, p. 172ff., und V. Nodet, Un vitrail de l'église de Brou, Gaz. des Beaux Arts, 1906, p. 95–112.

sitionen nach den Holzschnitten des Nürnberger Meisters zu arbeiten, der ihr auf seiner niederländischen Reise in Brüssel und Mecheln bekannt geworden war. Merkwürdig bleibt, daß Conrat Meit, der gleichzeitig in der Kirche seine Grabmäler schafft, auch mit Dürer zusammengetroffen war (vgl. oben S. 44). Kann man die nach dem Marienleben ausgeführten Glasgemälde mit ihm in Zusammenhang sehen?

Außer der Krönung Mariens werden Erscheinungsszenen aus der Kleinen Holzschnittpassion kopiert. Es findet eine reine Umsetzung des Holzschnitts in die Glasmalerei statt. Die Holzschnittvorlage wird Linie für Linie getreu wiederholt. Brou ist damit das einzige Beispiel in der Glasmalerei, bei dem von einer exakten Kopie nach Dürers Holzschnitten gesprochen werden kann.

Bevor wir uns nun Nachahmungen Dürers in der französischen Plastik zuwenden, sei noch auf ein ikonographisches Faktum hingewiesen, das mit der Verbreitung von Dürers Graphik in Verbindung steht und sich vor allem in der Glasmalerei niederschlägt. Es handelt sich um das ikonographische Programm des apokalyptischen Zyklus.

E. Mâle hat in seiner Ikonographie der mittelalterlichen Kunst Dürers Apokalypse ein ganzes Kapitel gewidmet. Ihrer Bilderfindung sieht er alle nachfolgenden Apokalypsendarstellungen des 16. Jahrhunderts verpflichtet: «Et, en effet... toutes les Apocalypses au XVIe siècle dérivent, directement ou par les intermédiaires de l'Apocalypse de Dürer... Ainsi l'imagination de Dürer régnait en souveraine sur la France comme sur l'Allemagne[108].» Zu den von Mâle genannten Verbindungsgliedern gehören u. a. die Apokalypsenzyklen von H. S. Beham und Holbein, so daß man alle drei Zyklen gemeinsam als Grundlage zur Ausbildung der apokalyptischen Bildgestaltung in Frankreich bezeichnen darf. Holbeins und Behams Holzschnittfolgen erscheinen in Kopien in französischen Editionen; seit 1550 wird Holbeins Apokalypse in Lyon mehrfach wieder aufgelegt.

Schon kurz nach ihrem ersten Erscheinen wird Dürers Apokalypse in einzelnen Motiven in Stundenbüchern dargestellt. Als geschlossene Bildfolge aber ist sie erst um 1530 wirksam. Zu dieser Zeit wird sie in verschiedenen Glasfensterzyklen kopiert: in St-Florentin (Yonne), Chavanges und Granville (Aube)[109]. Noch am Ende des Jahrhunderts entstehen apokalyptische Glasfensterzyklen, die Dürers Folge genau nachahmen, in Troyes in St-Martin-ès-

[108] E. Mâle, L'art religieux, op. cit., p. 443.
[109] L. Réau, La Bourgogne, Paris 1929, p. 29ff.

Vignes und St-Nizier, in St-Pierre von Ferté-Milon und in St-Michel-sur-Orge[110]. Auch Arras soll einen Apokalypsenzyklus nach Dürer besessen haben[111]. Neben diesen genauen Kopien sind Denkmäler erhalten, die die Vorlage abwandeln, sie nur als Grundlage nehmen, um sie anders zu akzentuieren. Diese allein sind die interessanten Nachfolgen des Dürer-Zyklus, da sie Zeugnis geben von einer echten künstlerischen Auseinandersetzung.

1547 erscheint die Apokalypse des Jean Maugin mit Holzschnitten von der preziösen Feinheit eines Kupferstichs[112], 1553 diejenige des Bernard Salomon, auf die wir später bei der Untersuchung über den Einfluß Holbeins auf den französischen Buchdruck noch ausführlich einzugehen haben. Hier sei nur kurz vorweggenommen, daß beide Zyklen zum ersten Male die Ikonographie der deutschen Apokalypsenzyklen übernehmen. Gleichzeitig entsteht in der Kapelle von *Vincennes* der berühmte Glasfensterzyklus. Ob diese Fenster nach Entwürfen des Architekten Philibert de Lormes geschaffen wurden, ist nicht erwiesen[113]. De Lormes nimmt 1550 die Westgalerie der Kapelle in Arbeit, nachdem Henri II 1548 den Auftrag zur Beendigung des Baus gegeben hatte[114]. Von E. Mâle wurde bereits auf die Abhängigkeit der Glasgemälde von Dürers Holzschnitten verwiesen[115]. Neben Dürer ist aber auch Holbeins Zyklus über das Medium von Bernard Salomons «Sainte Bible» für die Kompositionen der Fenster in Betracht zu ziehen. *Abb. 5, 6*

Von den Fenstern ist eine Komposition einem Dürerblatt in der Gesamtanlage verpflichtet: «Der Engel, der die Gerechten zeichnet». Der Maler macht Dürers Nebenszene der «Engel, die Winde aufhaltend», zur Hauptszene. Von den Engeln kopiert er den Engel des Hintergrunds, der mit Schwert und Schild gegen den Wind ankämpft. Daß der Glasmaler gerade die undramatischere Szene der «Zeichnung der Gerechten» für seine Bilderzählung wählt und nicht die gewaltig bewegten Engel, ist typisch für den gesamten

[110] Abb. bei J. Roussel, Les Vitraux, Paris o. J., Pl. 86.

[111] Die Fenster wurden im Krieg zerstört. Nach S. Lestocquoy, Les Saints honorés à l'église de la Madeleine d'Arras, in: Bull. de la Com. Dép. monum. hist. au Pas-de-Calais, 1941, Bd. VII, p. 89, sind die Fenster 1596 entstanden.

[112] «Figures de l'Apocalypse de St Jean». Zum Problem der Autorschaft siehe: Brun, Le livre, op. cit., p. 68; Lieure, Gravure, op. cit., p. 113.

[113] M. Roy, Artistes et Monuments de la Renaissance en France, Paris 1929, p. 206; A. Blunt, Philibert de Lormes, London 1958, p. 76.

[114] A. Blunt, Philibert de Lormes, London 1958, p. 76.

[115] E. Mâle, L'art religieux, op. cit., p. 451 ff. Mâle nennt als Vorlage auch die Wittenberger Septemberbibel. Es kann mit gleichem Recht Holbeins Zyklus in Anspruch genommen werden, der ja wiederum auf Cranachs Holzschnitten beruht.

Zyklus. Im wesentlichen sind es mehr Zustandschilderungen als aktionsreiche Darstellungen. Allein im «Untergang der Schiffe» wird ein chaotisches Ereignis geschildert.

Zwei Visionen, die Dürer nicht gestaltet hat, die «Göttliche Ernte» und «Die zwei Zeugen, vom Tier getötet», übernimmt der Maler von Holbein. Auch in der Wittenberger Bibel sind diese beiden Ereignisse in gleicher Weise dargestellt. Ein Detail stammt von Hans Sebald Beham, nämlich das Faß, in dem die Trauben gekeltert werden. Dieses Motiv war durch die Kopie der Beham-Apokalypse im Neuen Testament bei Frellon in Lyon 1548 in die französische Kunst aufgenommen worden. Bernard Salomon griff es zuerst in der «Sainte Bible» auf. Auf Bernard Salomon weisen auch die Szenen der «Verteilung der Kleider an die Märtyrer», der «Untergang der Schiffe» und der «Weheengel». Salomon selbst fußt wiederum auf den Vorlagen Holbeins und der Beham-Kopien von Frellon. Den Adler, der auf den mittelalterlichen Apokalypsen das «Wehe» ausstieß, ersetzte Dürer durch einen Engel. Diese ikonographische Neuerung[116] wurde in alle deutschen Apokalypsenzyklen aufgenommen; über Beham und Holbein geht sie in die französische Ikonographie ein. Salomon ist der erste, der das Motiv in seiner Apokalypse aufgreift. Über ihn wird es dem Glasmaler von Vincennes vermittelt[117].

So viele motivische Anregungen von den deutschen Vorbildern ausgehen, so wenig stilistische Gemeinsamkeiten lassen sich aufzeigen. Hier geht der Künstler allein von Salomons Holzschnitten aus. Er stellt z. B. in der Szene der «Verteilung der Kleider an die Märtyrer» stark verkürzte Körper in den Vordergrund, die den französischen Künstlern seit Rossos «Jethro-Töchtern» geläufig sind. In der «Göttlichen Ernte» werden die Seiten symmetrisch mit Figuren gefüllt. Die Tendenz zur dekorativen Flächenverspannung, die den manieristischen Künstlern eigen ist, wird hier deutlich. Gottvater in der oberen Zone ist von michelangeleskem Bewegungsschwung.

In dieser Zeit der Jahrhundertmitte muß das apokalyptische

[116] E. Mâle, L'art religieux, op. cit., p. 452.

[117] Abb. der Wittenberger Bibel und der Holbein-Apokalypse bei L. Heydenreich, Der Apokalypsenzyklus im Athos-Gebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation, in: Zeitschr. f. Kunstgesch., 1939, Abb. 31. E. Mâle hält es für möglich, daß Salomons Holzschnittzyklus von den Fenstern in Vincennes beeinflußt wurde. Da aber Salomon auf die Vorlagen von Holbein und die Beham-Kopien im Neuen Testament bei Frellon 1548 zurückgreift, darf man wohl eher umgekehrt schließen: daß die Gemeinsamkeiten darauf beruhen, daß der Glasmaler von den Holzschnitten ausgeht.

Thema von besonderem Interesse gewesen sein. Wir sahen es an den Glasfenstern, im Buchdruck – hier muß auch die kupfergestochene Folge des Jean Duvet genannt werden, die 1561 in Lyon erscheint[118] – auch in der Plastik kennen wir Beispiele. Nach Vorlagen aus den «Heures à l'usage de Rouen», 1508 bei Simon Vostre verlegt, wurden schon 1535–1541 im Hôtel d'Escoville in Caen apokalyptische Szenen gestaltet[119]. Im Anschluß an die Holzschnitte Dürers entstehen 1544 am Grabmal des Bischofs Jean de Langeac in der Kathedrale von Limoges 14 Reliefplatten[120]. Bis ins Detail gehen diese Szenen ikonographisch auf Dürers Zyklus zurück. Trotzdem ist aus den Holzschnitten eine neue Komposition geworden. Vergleicht man z. B. das Blatt der «Vier Reiter» mit der plastischen Nachbildung, stellen sich beträchtliche Unterschiede von Vorlage und Nachahmung ein. Abweichungen ergeben sich selbstverständlich schon durch das andersartige Material. Dürer konnte alle Bildelemente in einer suggestiven Liniensprache zum Leben bringen und das gesamte Bild durch entschiedene Licht- und Schattenwirkungen malerisch beleben. Im Relief ist das Lineament auf den Vordergrund beschränkt. Reiter und Pferde lösen sich von einem indifferenten Hintergrund. Damit wird der Ausdruck mehr auf die Figuren gelegt. Die Reiter, die sich bei Dürer aus geballten Wolkenmassen lösen und wie ein Teil dieser ungreifbaren Himmelsmaterie sind, sind im Relief isoliert. So muß das Ganze gegenüber dem Holzschnitt ruhiger wirken. Um einen starken Bewegungseindruck zu erzielen, wendet der Plastiker die Parallele zur Verstärkung an. Die erhobenen Arme der Reiter, die bei Dürer in verschiedenen Richtungen natürlich bewegt sind, den Eindruck turbulenten Geschehens verdeutlichend, haben sich bei den vorderen Reitern des Reliefs in einen einheitlichen Bewegungszug gelegt, dem auch die Waagschale untergeordnet ist. Diese Bewegungsrichtung wird von den Menschen am Boden aufgenommen. Dem das Bild durchgreifenden Diagnonalzug der Pferde wirkt somit ein strenger Richtungsverlauf entgegen; die vielfältigen Bewegungsrichtungen des Dürerblattes sind in zwei beherrschende Richtungen vereinfacht, aber auch konzentriert worden. Wiederum ein Beispiel mehr für die manieristische Umsetzung der Vorlagen. Alle Reiter

Abb. 7, 8

[118] Die Beziehungen zwischen Jean Duvet und Dürer sind so vielfältig und so eigener Art, daß hierüber in einer Spezialuntersuchung gehandelt werden soll.

[119] M. R. Schneider, Notes sur les livres à gravures, Mélanges Lemonnier, p. 129.

[120] R. Fage, La cathédrale de Limoges, Paris o. J., p. 86–90; Texier, Iconographie de la mort, in: Annales archéologiques, XVI, p. 164ff.

blicken bei Dürer ins Weite, Bewegung weitertragend. Auf dem Relief neigen sich die Köpfe bodenwärts und hemmen eher den Bewegungszug. Die rechts am Boden hockende Figur tut ein Übriges, die Bewegung zum Rande hin abzuschließen. Vom Kompositionsprinzip Dürers ist im Relief nichts mehr erhalten, obwohl die Holzschnitte in allen Details übernommen werden.

Im Lettner von *Gisors* wirken sowohl Dürers wie Holbeins Holzschnitte zur Apokalypse nach. Als Künstler ist Jean Grappin überliefert, der die nur noch in Fragmenten erhaltenen Reliefs 1571 gearbeitet hat[121]. Dürers Einfluß bezieht sich vor allem auf die Verwirklichung des Unwirklichen in den Visionen: Wolkenbänder, züngelnde Flammen, Figurationen von Sonne und Mond, fallende Sterne, Windköpfe – Dinge also, die die visionäre Örtlichkeit der Handlung bezeichnen – werden als Faktoren zur Sichtbarmachung des Unrealen übernommen. Kompositionell zeigen Szenen wie die «Eröffnung des sechsten Siegels» und die «Apokalyptischen Reiter» noch einige Entsprechungen zur Vorlage. Die «Messung des Tempels» geht auf das entsprechende Blatt Holbeins zurück. Doch erscheinen alle Motive Holbeins in klassizistischer Umgestaltung: die Figuren sind rein statuarisch aufgefaßt, mit der antikisierenden Toga bekleidet; Holbeins gotische Architektur ist einer römischen Triumphbogenarchitektur gewichen. In dieser antikisierenden Stilweise erkennen wir das Vorbild Jean Goujons, der für Grappins Werk vorauszusetzen ist. Auch auf den anderen Reliefs stimmen Motive mit Holbeins Apokalypse überein, wie etwa der Engel, der die Gerechten zeichnet, der «Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund», die liegenden Menschen am Boden bei den «Reitern» (bei Dürer laufen sie!). Die Motive der Vorlagen verschränken sich, Eigenes des nachgestaltenden Künstlers tritt hinzu, so daß schließlich auf der Grundlage der deutschen Holzschnitte etwas Neues entstanden ist.

Nach diesem Exkurs über das apokalyptische Thema, das im 16. Jahrhundert in Frankreich nach den deutschen Vorbildern gestaltet wird, möchten wir dem Gebiet der Glasmalerei plastische Werke anschließen, die unter dem Einfluß von Dürers Holzschnittwerk entstanden sind. Wiederum beschränken sich unsere Beispiele auf das nördliche Frankreich, in erster Linie auf die Normandie, die uns ja bereits als Zentrum des Dürereinflusses in der Glasmalerei bekannt geworden ist.

[121] E. Mâle, L'art religieux, op. cit., p. 456. Die Beschreibung der einzelnen Reliefplatten siehe bei C. Rouilt-Berger, A propos de quelques sculptures disparues de l'église de Gisors, in: Bull. monum., 1938, p. 277ff. Dort auch Abb.

3. Bildhauerei in der Normandie

Was in den zwanziger Jahren Le Prince für die nordfranzösische Glasmalerei bedeutete, das ist zur gleichen Zeit Nicolas *Halins* für die Bildhauerei gewesen. Wie Arnold von Nymwegen wanderte er aus dem Flämischen nach Frankreich ein. Mit ihm treffen wir also den zweiten niederländischen Künstler an, der entscheidend zur Ausprägung eines nordfranzösischen Stiles im ersten Viertel des Jahrhunderts beiträgt. Seine Schaffenszeit liegt zwischen derjenigen der beiden größten französischen Renaissancebildhauer: Michel Colombe, der 1512 stirbt, und Jean Goujon, dessen Tätigkeit am Ende der zwanziger Jahre einsetzt. Seine Zwischenstellung bezeichnet symbolisch auch seine künstlerische Einordnung. Er gehört in die Dürergeneration wie Arnold von Nymwegen und Engrand Le Prince, deren Passionszyklen und Heiligenlegenden er ebenfalls noch gestaltet. Stilistisch wendet er sich der Renaissance zu. Er ist von jener zwischen Mittelalter und Renaissance schwankenden Stillage bestimmt, wie sie für die Dürergeneration eigentümlich ist.

Halins' Schaffen ist durch eine intensive Auseinandersetzung mit Dürers graphischem Werk bestimmt. Als einziger der französischen Bildhauer des 16. Jahrhunderts läßt er sich mit den Meistern der deutschen Bildhauerateliers vergleichen, die bewußt nach Dürerholzschnitten ihre Werke schufen (vgl. oben S. 40/41). Gelegentlich kann man das Arbeiten nach graphischen Vorlagen bei den Bildhauern auch auf den Wunsch des Auftraggebers zurückführen, wie aus erhaltenen Verträgen zwischen Künstler und Auftraggeber hervorgeht[122].

In einem der ersten Werke, die Halins in Frankreich schafft, im Altar von *Lirey* (heute Victoria-Albert-Museum), wirken die Erinnerungen an seine flämische Heimat nach. Figurentypen von Engelbrechtsen und Lukas van Leyden tauchen auf. Der Altar, der 1515 bis 1518 datiert ist[123], zeigt sich in seiner Verbindung von Renaissanceornamentik und spätmittelalterlichem Flamboyant als echtes Kind des Übergangsstils. Das geknotete Bandornament der äußeren Rahmung läßt an die venetianischen Ausgaben des Aldus denken, von denen Simon Vostre in Paris die Dekoration seiner Stundenbücher herleitete. Das Flamboyant überzieht den Hintergrund der Figurenszenen. Die Muschel erscheint als Verkleidung der Nischen

[122] E. Tietze-Conrat, Die Erfindung im Relief. Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst, in: Jahrb. d. kunsthist. Slg. d. allerh. Kaiserhauses, Bd. 35, 1920/21, p. 99–176, speziell zu unserer Frage p. 100ff.

[123] F. Gavelle, Les influences de l'art allemand sur l'art champenois au XVIe siècle, Revue germanique, 1924, p. 269.

und betont wiederum den Renaissancecharakter. In den Szenen entdeckt man Motive von Schongauer und Dürer[124]: die Petrus-Malchus-Gruppe aus der «Gefangennahme», der Scherge der «Geißelung» weisen auf Schongauers Kupferstichpassion. Das Ecce-homo lehnt sich frei an Dürers Kleine Holzschnittpassion an. Auch im Kostüm scheinen die Landsknechtsfiguren Dürers Modell gestanden zu haben. Das Gefühl für die körperliche Bewegung ist aber noch ganz im Sinne Schongauers verstanden, und das Altarwerk gibt sich letztlich als ein Werk des ausgehenden Mittelalters zu erkennen.

Anders ist das im Lettner von *Villemaur*, den Halins 1521 in Ar-
Abb. 9, beit nimmt. Das herrliche Schnitzwerk schildert in seinen Reliefs
10, 11 Begebnisse der Passion und des Marienlebens. Einer Inschrift zufolge läßt sich die Arbeit verschiedenen Künstlerhänden zuteilen. Die Ornamentik wird den Brüdern Thomas und Jacques Guyon zugeschrieben, die szenischen Bilder dürfen für Nicolas Halins in Anspruch genommen werden[125]. Ob diese Trennung wirklich notwendig ist, soll hier nicht entschieden werden. Die Übereinstimmungen mit den Dekorationsmotiven des Altars von Lirey – es handelt sich wiederum um Flamboyant und reichen Renaissancedekor – könnten zumindest die Frage aufwerfen, ob nicht auch in der Ornamentik Halins Hand zu vermuten ist.

Die Bilder nun lehnen sich genau an Schongauers Kupferstichpassion und Dürers Marienleben und Passionszyklen an[126], wobei der Schnitzer jeweils wortgetreu die Vorlage übersetzt, d. h. auch deren Stil getreu übernimmt. So wird z. B. Schongauers «Vorhölle» mit allen Einzelheiten übernommen, so daß man von einer reinen Umsetzung des Stiches ins Relief sprechen kann. Der Faltenstil mit all seinen spätgotischen knitterigen Falten gibt der Komposition noch den Aspekt des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Die «Geißelung» kombiniert verschiedene Motive von Schongauer und der
Abb. 9 Großen Holzschnittpassion. Die «Gethsemane»-Szene dagegen wird exakt dem Blatt der Großen Holzschnittpassion nachgestaltet. Hier ist die Figurenszene mit ihrem reichen Ambiente der Landschaft ins Relief eingegangen. Während der Bildschnitzer die Passionsszenen, die in erster Linie Schongauer und dem frühen Holzschnittwerk Dürers entnommen werden, getreu nachahmt, tritt er im «Marienleben» der Vorlage mit sehr viel mehr Freiheit gegen-

[124] F. Gavelle, Nicolas Halins, dit le Flamand, Revue du Nord, 1924, Bd. X, p. 108–114.

[125] F. Gavelle, Les influences, op. cit., bespricht den Lettner p. 265–279.

[126] F. Gavelle, Les influences, op. cit., Vorlagen dort alle aufgeführt.

über. Diese Szenen wirken im Ganzen «moderner», obwohl gerade sie von der Dekoration des Flamboyant eingerahmt sind, während die Passionszenen in ihrem noch spätgotischen Charakter der Schilderung von Architekturmotiven eingefaßt sind, die reinste Ausformung des Renaissancedekors darstellen. Der Hintergrund der Marienszenen wird auf knappe Architekturandeutung beschränkt, der Figurengruppe dagegen alle Ausdruckskraft verliehen. Die «Anbetung der Könige» gibt allein die Hauptfigurengruppe – König, Maria, Joseph – wieder, die beiden folgenden Figuren sind hinter der Gruppe angeordnet. Nur zeichenhaft deutet sich die Staffage des Vordergrunds in den aufgeschichteten Ziegeln an, in denen man kaum noch Mauerreste erkennen kann. Den Künstler interessiert die menschliche Figur, alles Beiwerk ist ihm Hindernis. *Abb. 10*

Die Konzentration auf das Figurenbild gibt sich am deutlichsten in der «Vermählung Mariä» zu erkennen. Das Relief gibt Dürers drei Hauptfiguren wieder: Maria, Joseph, den Hohenpriester. Die Menschenmenge fehlt, ebenso Raumandeutungen. Die Figuren heben sich vor der glatten Fläche des Hintergrundes ab, von einem profilierten Rundbogen umschlossen. Bei Dürer spielte sich die rituelle Handlung in einem prächtigen Innenraum ab. Halins dagegen, der die Passion mit reichem Beiwerk erzählte, konzentriert sich hier auf die wesentliche Aussage, auf das rituelle Geschehen selber und gewinnt damit eine neue Verdichtung der inhaltlichen Aussage. Die Figurengruppe des Dürerschen Holzschnitts ist außer von Halins noch von anderen Bildhauern übernommen worden. Auf einem Relief am Lettner von Amiens[127] läßt sie sich nachweisen; in Abbeville kommt sie im Schnitzaltar der Kirche St-Paul vor[128]; Reminiszenzen an Dürers Erfindung kann man auch in der «Vermählung Mariä» auf der Altarbekleidung der Kirche von Labussière-sur-Ouche in Burgund erkennen[129]. *Abb. 11*

Nicolas Halins scheint den Holzschnitt Dürers nochmals vor Augen gehabt zu haben, als er die bekannte Heimsuchungsgruppe aus der Kirche St-Jean-au-Marché in Troyes schuf. Gavelle hat die Gruppe der Heimsuchung formal mit Dürers Holzschnitt der «Heimsuchung» aus dem Marienleben zusammengesehen und vor allem auf die Vergleichbarkeit beider Elisabethfiguren hingewiesen, wobei er im Motiv des gemeinsamen Schlüsselbundes, das beide Frauen am Rock hängend tragen, die Abhängigkeit gesichert *Abb. 12*

[127] F. Gavelle, Les influences, op. cit., p. 132–139.

[128] Auf die Abhängigkeit vom Marienleben wurde bereits von Gavelle hingewiesen im obigen Aufsatz.

[129] H. David, De Sluter à Sambin, Paris 1933, Bd. I, p. 214.

weiß[130]. Uns scheint, die Abhängigkeit müsse von anderem Gesichtspunkt aus beleuchtet werden. Formal hat die Gruppe Ähnlichkeiten zu Dürers Vermählungsblatt: beide Male ist Maria in Dreiviertelansicht gezeigt, ihr linkes Knie drückt sich unter dem Gewand durch, der linke Arm greift herunterhängend in die Gewandfalten. Eben dieses Motiv ist auch auf der «Vermählung» des Lettners von Villemaur besonders herausgehoben. Die Gewandbehandlung ist voluminös, voller Plastizität. Gerade dieser hohe Grad von Plastizität unterscheidet die Gruppe von der gleichzeitigen Plastik, die in der Champagne entsteht und eine Neigung zu flächenhafter Behandlung zeigt. Der Dürerische Einfluß wird vor allem in dieser plastischen Durchgestaltung zu sehen sein.

Die Marmorgruppe der «Heimsuchung» ist durch eine seltene Kraft psychologischer Aussage gekennzeichnet. Im Unterschied zur schreitenden Maria steht die Elisabeth still. Sie ist das ruhige, unbewegliche Standbild, das seine Vorläufer in der an Einzelfiguren so reichen Plastik von Troyes hat. Diesem Bild der Ruhe ist das viel bewegtere der Maria entgegengesetzt. Die beiden Frauen der Heimsuchung, die bis zu Dürer in der Kunst ohne Differenzierung der Bewegung ruhig stehend dargestellt wurden, bekommen durch Dürers Holzschnitt ihre psychologische Verschiedenheit: die Nahende und die Wartende. Diejenige, die Botschaft empfangen hat und sie freudig überbringen will, und jene, die sie still erwartet. Dieses Moment des Dürerblattes hat der Bildhauer festgehalten. Gehaltlich intensiviert er damit die psychologische Aussage, formal wendet er die Figurengruppe aus dem Standbildhaften in ein Bewegungsbild, das die Tradition der Plastik in der Champagne unterbricht. Halins schafft anhand des Dürerblattes inmitten der langen Tradition ruhig stehender Einzelfiguren eine *Gruppe*, deren Figuren formal wie inhaltlich aufeinander bezogen sind. Es ist das einzige Mal, daß ein graphisches Blatt von Dürer Vorlage und Anregung eines Standbildes wird – wenn man den Holzschnitt des Rhinozeros ausnimmt, der von Jean Goujon als Vorlage zu seinem Obeliskenträger beim Einzug Heinrich II. im Februar 1549 in Paris benutzt wurde und uns im Entwurf im «Entrée solonnelle de Henri II à Paris» erhalten ist[131] – und das ist auch eigentlich nur natürlich. Denn die gestalterische Kraft der Dürerschen Blätter liegt in der lebhaften Schilderung des Ereignisses. Nicolas Halins gelingt durch

[130] F. Gavelle, Les influences, op. cit., p. 265–279.

[131] P. Champion, Paris au temps de la Renaissance, in: Paganisme et Reforme, 1936, p. 115, und G. Heckscher, Berninis Elephant and Obelisc, in: Arts' Bulletin, 1947, p. 155 ff. Dort auch Abb.

die Auseinandersetzung mit dem Holzschnitt die Schilderung einer *Szene* im Bereich des Standbilds, wobei die Einzelfiguren aus einem monologischen Verhalten in ein dialogisches Gegenüberstehen gebracht sind. Das plastische Standbild gewinnt dadurch an Lebendigkeit, denn die sinnfällig gemachte Zuordnung der Figuren steigert formal ihr Bewegungsbild und inhaltlich die psychologische Situation.

Wir kennen außer dem Lettner von Villemaur und der Heimsuchungsgruppe, die beide zwischen 1520 und 1521 datiert werden, keine späteren Werke Halins, und wie lange seine Schaffenszeit anzusetzen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Sein Einfluß ist jedoch noch lange Zeit in der Champagne von Bedeutung gewesen und wird erst endgültig gebrochen, als Jacques Juliot die Führung der Bildhauerwerkstätten übernimmt und sich an der italienischen Kunst orientiert, die mit Domenico Fiorentinos Kommen 1539 endgültig zum Durchbruch gelangt[132]. Ebenso wie in der Glasmalerei werden aber auch noch während der «italienisierenden Phase» der Plastik Motive von Dürers Holzschnitten beibehalten.

Ein Werk der Übergangszeit ist die Gruppe «Christus erscheint seiner Mutter» von Vallant-St-Georges. Das Werk wurde dem Atelier Juliot zugeschrieben[133], von Gavelle mit mehr Grund in die Nähe des Ateliers von Halins gerückt[134]. Die Kontroverse läßt sich ausgleichen, indem man das Werk als «nicht mehr Halins» und «noch nicht Juliot» kennzeichnet. Wie in der Heimsuchungsgruppe von Halins ist hier mit zwei Figuren in der Freiplastik eine Szene gestaltet. Dürers Blatt der Kleinen Holzschnittpassion (B. 21) wurde zum Ausgangspunkt der plastischen Komposition genommen. In der Schlichtheit der knieenden Maria spricht sich das Dürerische am stärksten aus, auch Christus trägt noch Züge des Dürer-Typus. An ihm aber wird auch besonders deutlich, wie die echte Beziehung zum Werk Dürers, wie Halins sie hatte, diesem Meister verloren gegangen ist. Die Gestalt ruht nicht mehr in sich selbst wie bei Dürer, sondern hat die Last des Körpers nach außen verlegt; sie trägt sich nur noch durch die Abstützung auf den Stab. In das Stehen ist etwas Unfestes, Wankendes gekommen. Das Menschenbild beginnt sich zu transformieren und deutet in diesen Details die ersten Merkmale des aufkommenden Manierismus an.

Im Fragment von Larrivour – eine Altarverkleidung? – mit der

[132] R. Koechlin u. J. Marquet de Vasselot, La sculpture troyenne au XVIe siècle, Paris 1900, p. 213ff.

[133] R. Koechlin, La sculpture, p. 254.

[134] F. Gavelle, Nicolas Halins, op. cit., p. 211.

«Begegnung unter der goldenen Pforte» hat sich die neue Formensprache in Architektur, Kostüm und Dekor durchgesetzt. 1539 entsteht es im Atelier Juliots als reines Beispiel des «goût classique»[135]. Neben den pathetisch agierenden Personen, die die Hauptszene umstehen, fällt die Innigkeit auf, mit der sich Anna und Joachim einander zuneigen. Ihre aufeinander zustrebenden Körper bilden einen geschlossenen Kontur, der sich in seiner Harmonie von der unruhigen Silhouette der beigeordneten Figuren abhebt. Der «Begegnung» hatte Dürer in seinem Holzschnitt durch eben diese Zuneigung von Joachim und Anna neuen Ausdruck verliehen. Juliot überträgt ihn auf sein formal klassisch gestaltetes Relief und weiß damit der antikisierenden Formensprache einen Ausdruck familiärer Intimität und Liebenswürdigkeit zu geben[136]. Durch diese betonte Gestaltung eines Gefühlsinhaltes verleiht er darüber hinaus dem Kunstwerk einen Zug von Volkstümlichkeit[137]. Und gerade dieses Element ist es, das die Künstler immer wieder reizt, auf Dürer zurückzugreifen, selbst dann, wenn dessen Stil längst nicht mehr aktuell ist.

4. Die Emailwerkstätten von Limoges

Innerhalb der Künste, die Dürers Graphik im Sinne des Vorlageblattes verwenden, wollen wir als letzten Komplex die Limoger Emailmalerei betrachten. In ihr wird das Problem von Vorlage und Ausführung am konkretesten faßbar. Marquet de Vasselot schreibt über die Emailwerkstätten von Limoges: «Ils ont tous été séduits également par les facilités que leur apportait la diffusion de l'art de la gravure. Les estampes leur ont fourni des modèles consacrées par le succès[138]...» Alle Ateliers arbeiten nach denselben Vorlagen, ha-

[135] R. Koechlin, op. cit., p. 227.

[136] Auch Koechlin ist die besondere Innigkeit der Figuren aufgefallen, in der er einen letzten Rest des Mittelalters ausgesprochen sah, p. 228: «Dans l'art de transition, les figures... ont parfois un excès d'animation qui avec l'italianisme deviendra une agitation desordonnée. Juliot ayant à représenter des personnages en marche aurait pu se donner libre carrière et précipiter Sainte Anne dans les bras de son epoux: conformément à la tradition des maîtres gothiques du commencement du XVIe siècle, il s'est plu, au contraire, à indiquer ce mouvement avec sobriété insistant avant tout sur la tendresse...»

[137] Solche Züge sind noch 1556 im Passionsaltar von Bouilly faßbar, der mit Motiven aus Dürers Passionszyklen angefüllt ist. «Gefangennahme» und «Himmelfahrt» sind als ganze Szenen kopiert worden. Daneben werden Details kopiert, die einen betonten Gefühlsausdruck vermitteln, wie etwa der unter dem Kreuz zusammenbrechende Christus, die Mariengruppe der Kreuzigung.

[138] J. Marquet de Vasselot, Les émaux limousins, Paris 1921, p. 202.

ben ein gemeinsames Repertoire ikonographischer Motive, und nirgendwo findet man eine besondere Anstrengung, etwas Eigenes, Neues zu schaffen. Thema der Emails ist das Leben Christi. Damit entspricht das Email seiner Aufgabe, die es schon durch das ganze Mittelalter hindurch zu erfüllen hatte: kleines privates Andachtsbild zu sein.

Schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist die starke Anlehnung der Emailmalerei an die Graphik zu beobachten. Französische, deutsche, italienische Kupferstiche und Holzschnitte werden als Vorlage verwendet[139]. Unter den deutschen Vorlagen in Limoges trifft man unter den frühesten Stiche des Meisters E. S., des Spielkartenmeisters und des Meisters der Nürnberger Passion an. Das letzte Viertel des Jahrhunderts wird vorwiegend durch Kupferstiche Schongauers bestimmt. Man darf sagen, daß erst mit ihm ein systematischer Einfluß deutscher Graphik in Limoges einsetzt. Es scheint, daß Schongauers Kupferstiche vor allem im Atelier des Begründers der berühmtesten Künstlerdynastie in Limoges – Nardon Pénicaud – bereitwillige Aufnahme gefunden haben. Mit der konsequenten Übernahme von Schongauer verbreiteten sich einerseits dessen Bilderfindungen und sein spätgotischer Stil in der Emailmalerei, andererseits aber bildet sich hier auch ein neues ikonographisches Programm aus. Die bisher am häufigsten dargestellten Szenen der französischen Emails waren Geburt, Anbetung und Heiligenlegenden. Jetzt treten in verstärktem Maße Passionsszenen auf, die in den immer wieder verwendeten Hauptszenen nach Schongauer gearbeitet werden. Als neue Themen treten auf: Kreuztragung, Grablegung und Vorhölle. Ein Beispiel mag diese Wandlung veranschaulichen, die durch Schongauers Kupferstiche eingeleitet wird:

Nach Schongauers «Grablegung» (B. 18) hat Nardon das Email gemalt, das sich heute im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien befindet. Die Komposition wird in den Hauptzügen der Vorlage entnommen: die um das offene Grab versam-

[139] Ich beziehe mich im Folgenden vielfach auf J. Marquet de Vasselots Buch über die Limoger Emails, das bisher das einzige ist, das überhaupt die Emailmalerei in Limoges für das 16. Jahrhundert für einen bestimmten Zeitabschnitt (die beiden ersten Jahrzehnte) in einer Gesamtdarstellung untersucht. Im allgemeinen mußten Aufsätze und Kataloge als Unterlagen dienen. Vollständigkeit der Beispiele konnte bei deren gewaltigem Ausmaß und ihrer Dezentralisierung in den verschiedenen europäischen und außereuropäischen Museen und Privatsammlungen nicht ins Auge gefaßt werden. Versucht ist, anhand einiger Beispiele jeden Ateliers die Entwicklung in der Übernahme der graphischen Vorlagen aufzuzeigen. Abbildungsmaterial bietet am besten das oben zitierte Buch von J. Marquet de Vasselot.

melte Menschengruppe, von der Maria und Johannes in Rückenansicht im Vordergrund des Bildes angeordnet sind. Bis in die Faltenzüge hinein sind die Figuren genau kopiert. Die Faltenbahnen sind schwarz nachgezogen worden, legen sich gestängeartig auf die Gewänder und betonen damit den graphischen Charakter. Die Plastizität des Schongauerschen Faltensystems wird jedoch durch diese Linienbetonung abgeschwächt. Die Faltenlinien wirken eher wie ein Ornament, das nachträglich der Bemalung aufgezeichnet ist. Die Figurengruppe hinter dem Grab ist von fünf auf vier Personen reduziert, der landschaftliche Hintergrund durch einen gestirnten Himmel vertauscht. Eine Neigung zu dekorativer Höhung spricht sich in diesem Sternenhimmel aus, ebenso wie in den edelsteinbesetzten Säumen, dem ornamentgeschmückten Sarkophag. Diese Betonung eines rein dekorativen Elements ist eine Eigentümlichkeit aller Arbeiten aus dem Atelier Nardons.

Was durch die Übernahme der Schongauerschen Komposition an neuen Stilelementen gewonnen wird, geht am besten aus einem Vergleich mit einer Szene nach einem traditionellen französischen Vorbild hervor. Die «Beweinung» auf dem Triptychon der Sammlung Morgan – eine frühe Arbeit Nardons – gruppiert in geöffnetem Halbkreis Figuren um einen Sarkophag, die addierend nebeneinandergestellt sind. Die Figuren sind nur wenig bewegt, in ihrem Verhalten isoliert, monologisch auf den Leichnam bezogen. Der reihende Charakter der Figurenanordnung setzt keine Akzente. Innere Bildbezüge werden nur durch die leichte Symmetrie der Randfiguren ausgesprochen. Das Moment der Zeit ist ausgeschlossen. Aus den sparsamen Bewegungsmotiven läßt sich auf keine transitorische Verhaltensweise schließen. Schongauer stellt nicht die Beweinung, sondern die Grablegung dar. Schon das Thema gibt die Möglichkeit zu größerer Bewegungsfreiheit. Er gibt die Personen in verschiedenen Bewegungsattitüden wieder. Durch die Anordnung der beiden Rückenfiguren im Vordergrund schafft er für die Komposition starke Akzente. So wird die bildparallele Stellung von Sarkophag und Hintergrundsfiguren durch sie überschnitten. Waagerechte und senkrechte Richtungen verspannen sich. Darüberhinaus wirken die Rückenfiguren raumweisend. Sie führen den diagonalen Richtungszug des schräg ins Bild gelegten Oberkörpers Christi weiter und schaffen einen Raumbezug zur hinteren Figurengruppe. Diese wiederum unterscheidet sich in ihrem pyramidalen Aufbau und dem bewegten Kontur von der Isokephalie der «Beweinung»[140]. Auf den oberen Flügeln des Triptychons der Sammlung

[140] Schongauers Blatt wird mit seinen anderen Passionsszenen bereits in den

Morgan erscheinen Kopien nach Schongauers «Kreuztragung» und «Vorhölle». In der direkten Gegenüberstellung wird die lebensvollere Gestaltung Schongauers im Vergleich zu den üblichen französischen Figurenszenen besonders deutlich. Den gleichmäßig gestimmten Gesichtern wirkt der realistischere Ausdruck der Figuren nach Schongauers Stichen entgegen.

Nardon verwendet von deutschen Vorlagen nur Schongauer. Dürerreminiszenzen treten noch nicht bei ihm auf. Daraus ergibt sich eine zeitliche Eingrenzung seiner Tätigkeit. Marquet de Vasselot nahm an, daß Nardon noch um 1540 tätig war. Uns erscheint diese Datierung bei weitem zu spät, denn die Begrenzung auf Schongauers Kupferstiche läßt vermuten, daß er Dürers Blättern, die eine so große Resonanz in Limoges finden sollten, noch fremd gegenübersteht. Er ist generationsmäßig noch ein Meister des 15. Jahrhunderts. Die einzige überlieferte Jahreszahl 1503 auf dem Kalvarienberg im Musée Cluny in Paris gibt ein approximatives Datum an. Es ist nicht einzusehen, warum man seine Schaffenszeit noch über das zweite Jahrzehnt hinaus annehmen sollte[141].

Die ersten Dürerblätter tauchen im Atelier Jean Ier Pénicaud – wahrscheinlich ein jüngerer Bruder Nardons – auf. Dürers bilderreichster Zyklus, die Kleine Holzschnittpassion, stellt die Vorlagen, die die Schongauerschen Stiche allmählich verdrängen. Das heißt mit anderen Worten: die jüngere französische Generation übernimmt die Vorlagen des jüngeren «modernen» deutschen Meisters. Mit der Anlehnung an Dürers Kleine Holzschnittpassion werden die üblichen Passionsszenen in Limoges noch durch die «Handwaschung Pilati», «Christus vor Hannas», «Christus erscheint seiner Mutter» thematisch erweitert. Im Hinblick auf den Stil tritt eine Wandlung vom Spätgotischen zur Renaissance ein. «C'est l'estampe qui a mis fin à l'art du moyen âge en substituant aux traditions d'atelier l'imitation des modèles gravés[142]». Wieder mag ein Beispiel aus der Fülle des Materials diesen Satz verdeutlichen. Im Atelier Jean Ier wird z. B. «Christus vor Hannas» nach der Kleinen *Abb. 13*

achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts bei Johann Zainer in Ulm in der «Auslegung des Lebens Christi» übernommen (Abb. bei A. Schramm, Bilderschmuck der Frühdrucke, Leipzig 1923, Tf. 70/393). Aber diese Übernahme richtet sich weit weniger nach den Gesetzen der Schongauerschen Komposition aus als die französische Emailmalerei. Im Vergleich beider Kopien wird deutlich, wieviel mehr der französische Emailleur sich an das Vorbild anlehnt.

[141] Schon in der Rezension zu Marquet de Vasselots Buch hat H. P. Mitchell Zweifel an der lang angesetzten Schaffenszeit Nardons gehegt. Siehe: Burlington Magazine, Nr. 41, p. 200.

[142] J. Marquet de Vasselot, Les émaux, op. cit., p. 21.

Holzschnittpassion exakt kopiert. Ornamentzugaben an der Architektur, mit denen Dürers schweres Mauerwerk aufgelockert worden ist, bilden den einzigen Unterschied zur Vorlage. Das Thema ist – soweit wir sehen – bisher nicht in der französischen Kunst gestaltet worden. Neben der ikonographischen Neuerung ist die neuartige Komposition von Bedeutung. Denn im Anschluß an Dürers Inventio gelingt dem Emailmaler der Durchbruch zur Darstellung des perspektivischen Raumes. Der Raum ist rational aufgefaßt. Er hat eine eigene Höhe und Tiefe und ist wirklicher Raum geworden, in dem die Figuren in reichen Achsenverschiebungen agieren. Die Stufen zum Thron vermitteln Distanzen und Höhenunterschiede. Sie sind für den Realitätsgrad des Raumes ebenso wichtig wie die Kontrastwirkung der geschlossenen Wand zum offenen Durchgang. Die vertikal gerichtete Architektur unterstützt den senkrechten Aufbau der Figurengruppe und vergegenwärtigt interpretierend das Geschehen:

Christus, zutiefst gedemütigt, ist als einziger diesem senkrechten Aufbau nicht zugeordnet. Über Christus thront Hannas, erhöht durch die Einführung der Stufe. So sind psychologisch Richter und Gerichteter durch ihre Stellung in der Komposition unterschieden. Das dramatische Moment der Erzählungsweise wird mit den Mitteln der Bildordnung zum Ausdruck gebracht. Ein so zugespitztes Gegeneinander der Figuren gibt es bei Schongauer noch nicht. Was Dürer an sinnfälliger Erzählungsweise erreichte, ging hier unmittelbar in die französische Kunst ein. Im Triptychon von Evora ist aus der «Vorführungsszene» eine «Abführungsszene» geworden, die wiederum nach der entsprechenden Szene der Kleinen Holzschnittpassion kopiert ist. Das sind ganz neue ikonographische Erfindungen, die jetzt in die französische Kunst aufgenommen werden. Das Moment der Zeit wird ein Faktor der Erzählung, an dem die psychologische Deutung der Szene abgelesen werden kann: die Abführung Christi setzt den Urteilsspruch voraus. An der Verhaltensweise der Figuren wird der Konflikt verdeutlicht. Dürers Erzählungsweise, die das Ereignis bei strengster Ordnung der Komposition im Augenblick höchster Bewegtheit zeigt, ist von Jean Ier Pénicaud in die Emailmalerei übersetzt.

Auch stilistisch wird die graphische Vorlage genau nachgeahmt. Veränderungen zu ihr bestehen nur rein äußerlich in stärkerer Anwendung der Ornamentik. Da das Email in der Hauptsache seine Wirkung vom Farbwert empfängt, bemüht es sich um reichere Zier. So erhalten Architekturen aufgezeichnete Muster, die schweren Rundsäulen werden meist durch italienisierende prächtige Renaissancepilaster ersetzt. Die Neigung des Verzierens tritt erst in den

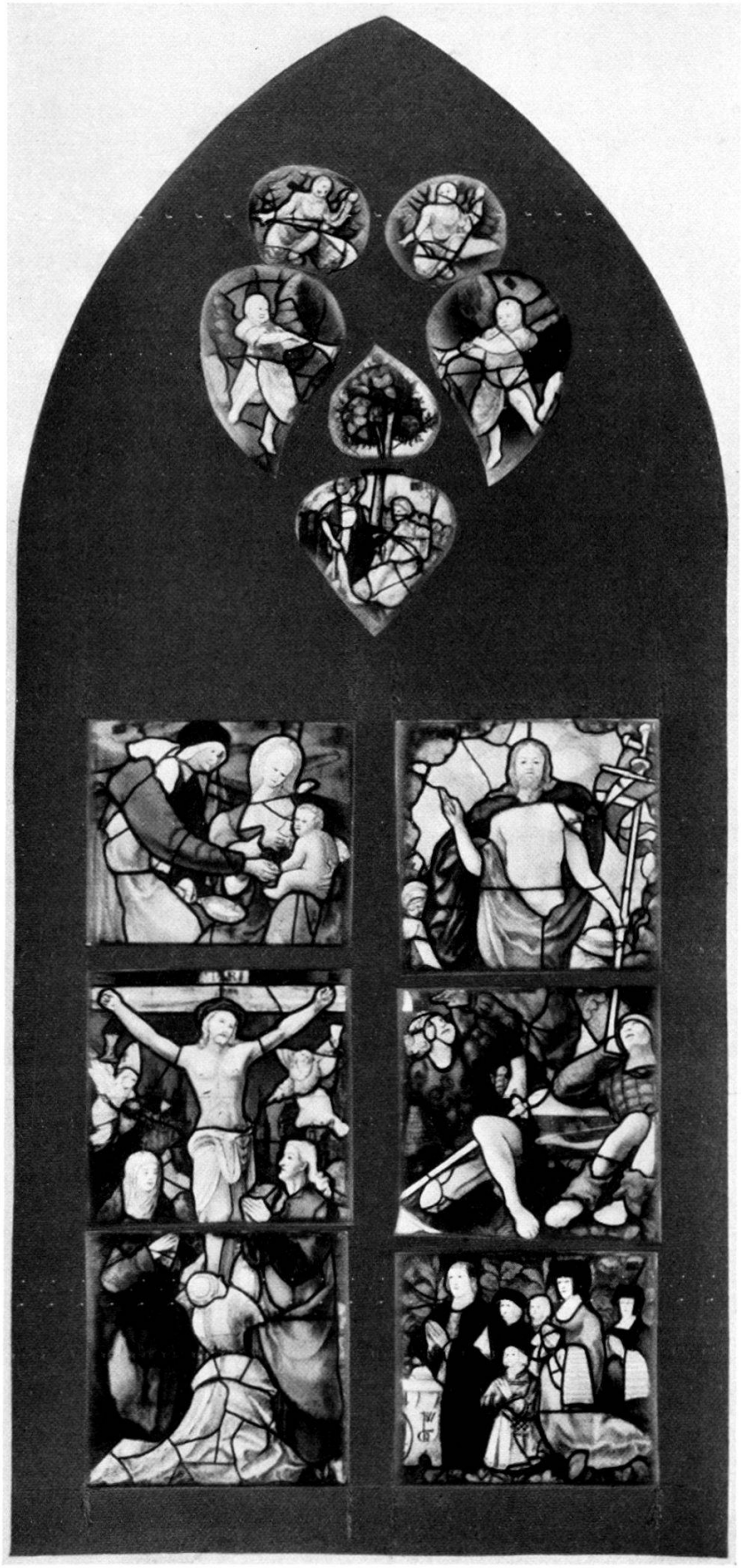

Abb. 1. Glasfenster in St-Etienne in Beauvais, «Passionsszenen» von Engrand Le Prince.

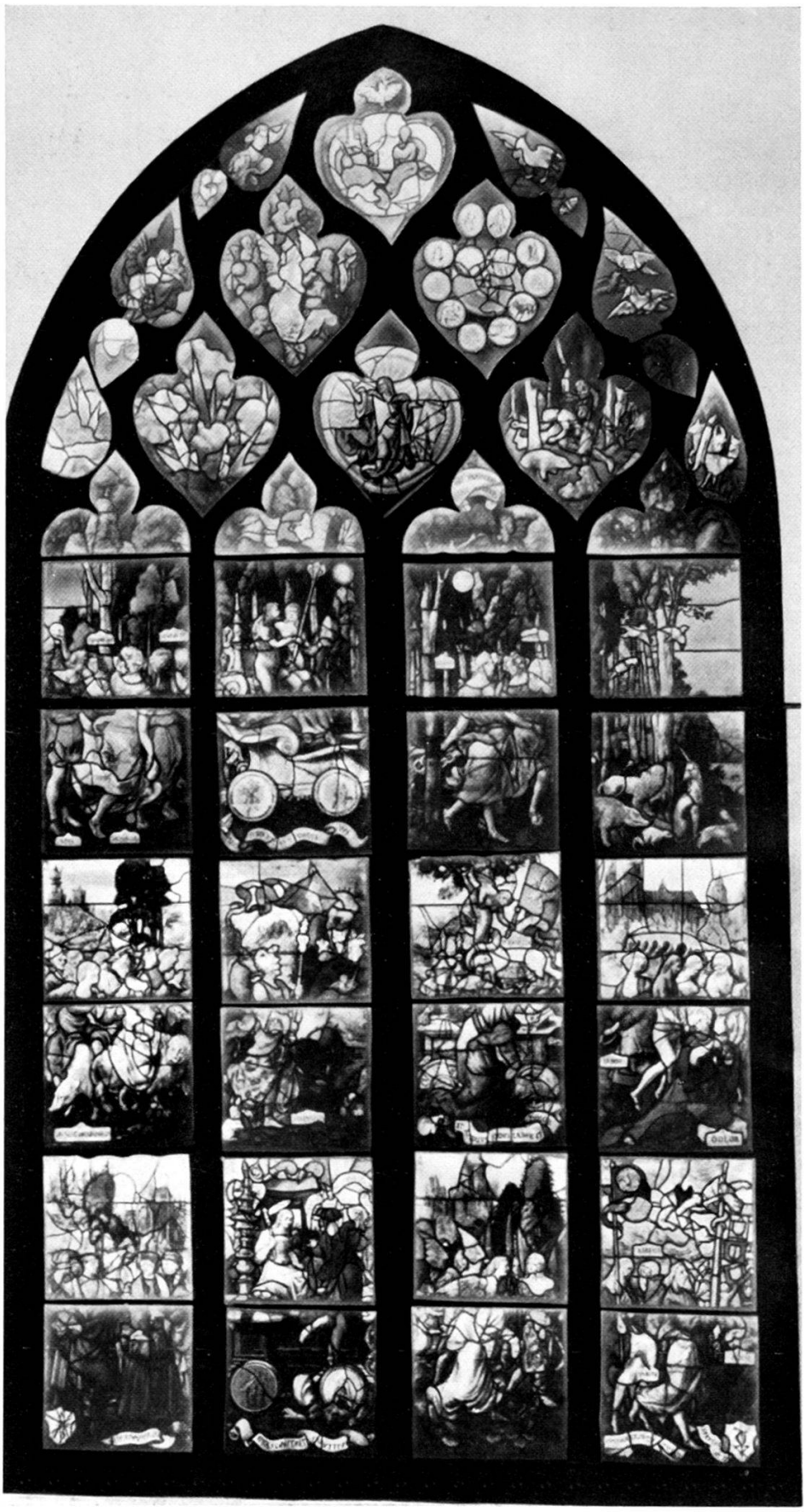

Abb. 2. Glasfenster in St-Vincent in Rouen, «Der Triumph des Glaubens» von Engrand Le Prince.

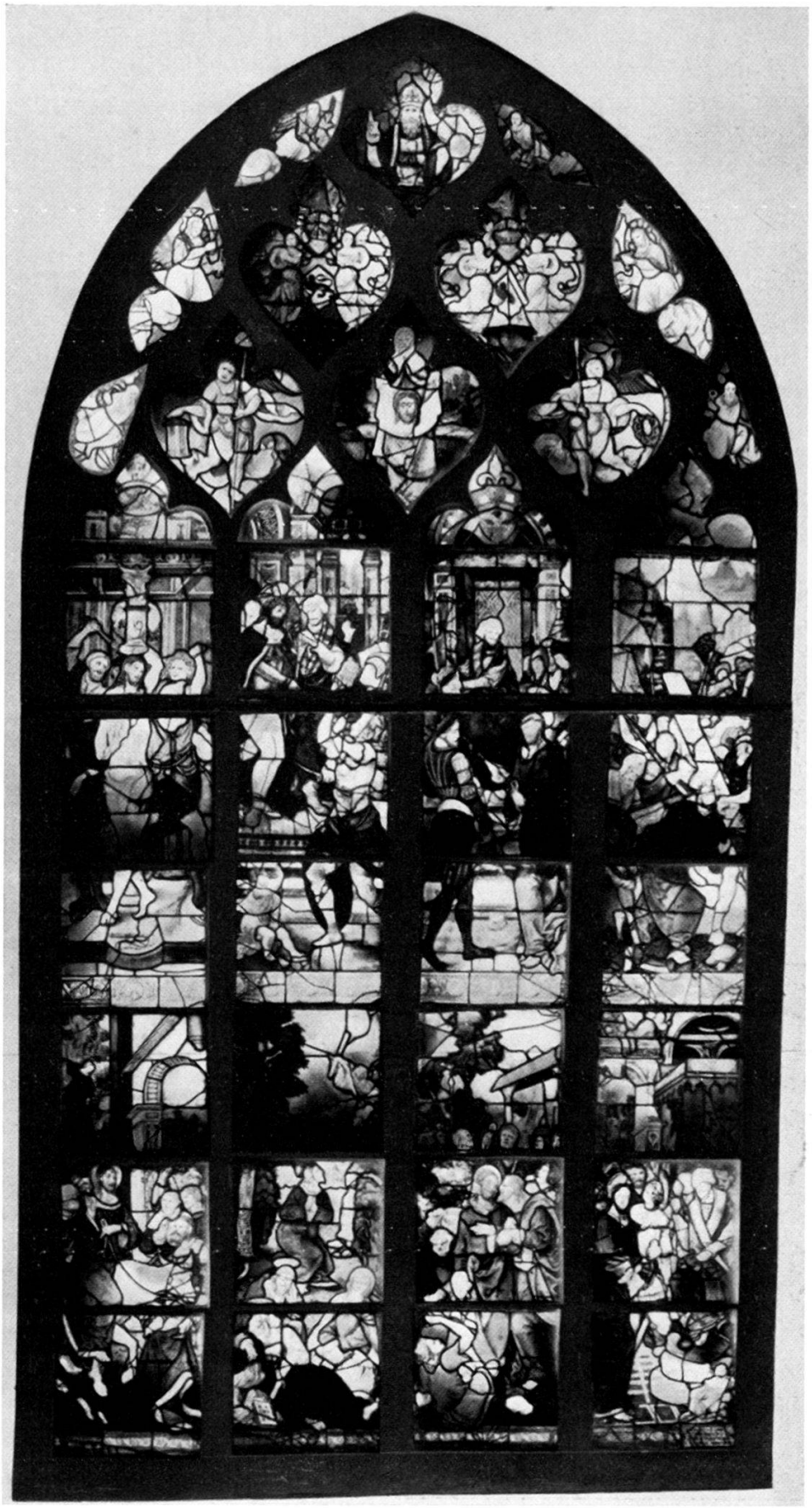

Abb. 3. Glasfenster in St-Vincent in Rouen, «Passionsszenen» von Engrand Le Prince u. a.

Abb. 4. Glasfenster in Serquigny (Eure), «Erscheinungsszenen».

Abb. 5. Glasfenster in der Kapelle von Vincennes, «Apokalypse».
(Der Engel, der die Gerechten zeichnet.)

Abb. 6. Glasfenster in der Kapelle von Vincennes, «Apokalypse».
(Untergang der Schiffe.)

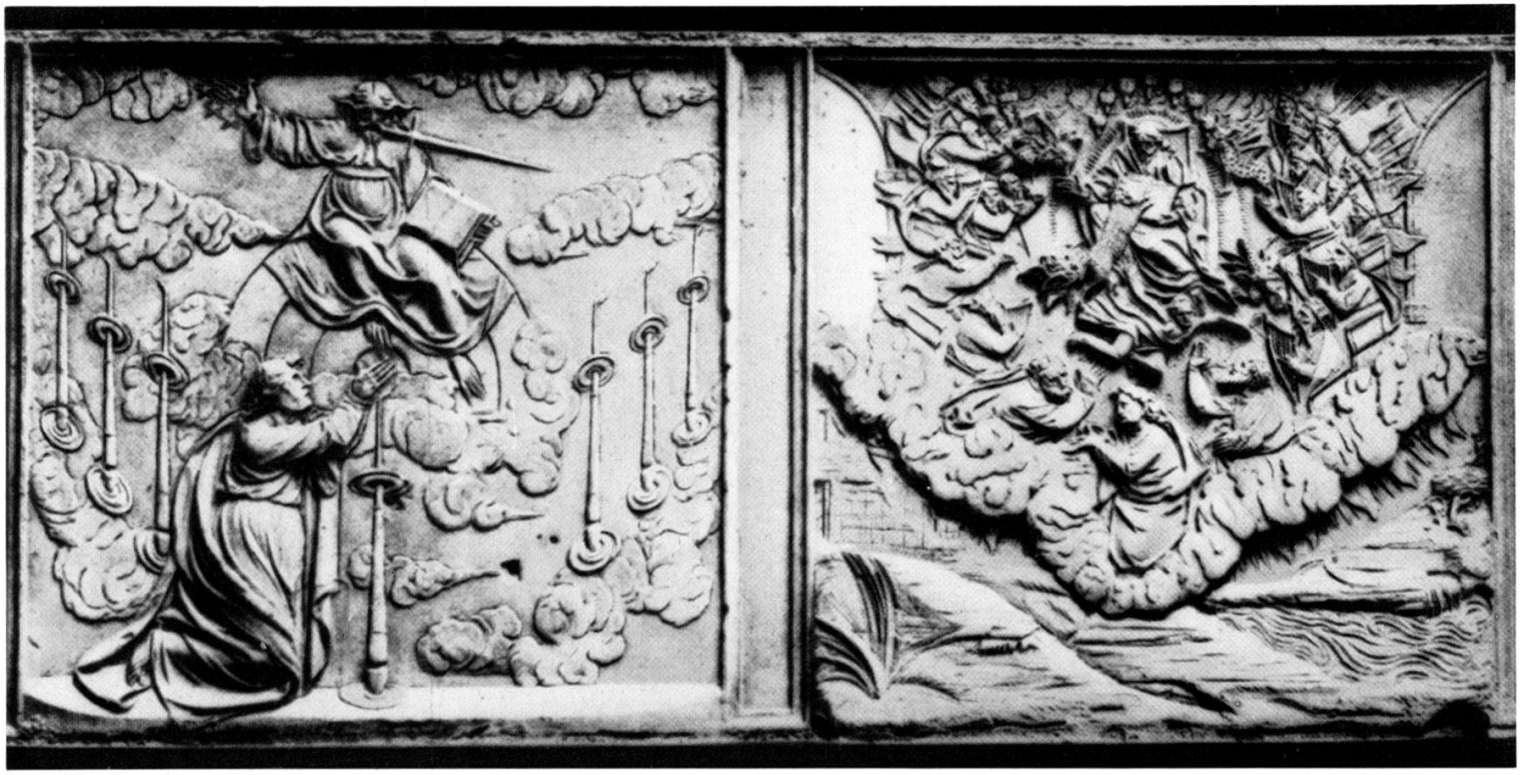

Abb. 7. Grabmal des Bischofs Jean de Langeac in der Kathedrale von Limoges, Relief mit der Darstellung «Johannes, die sieben Leuchter erblickend», und «Johannes erhält die Weisung gen Himmel».

Abb. 8. Grabmal des Bischofs Jean de Langeac in der Kathedrale von Limoges, Relief mit der Darstellung «Die vier Reiter» und «Eröffnung des 6. Siegels».

Abb. 9. Lettner von Villemaur, «Gethsemane» von Nicolas Halins.

Abb. 10. Lettner von Villemaur, «Anbetung der Könige» von Nicolas Halins.

Abb. 11. Lettner von Villemaur, «Vermählung Mariä» von Nicolas Halins.

Abb. 12. Heimsuchungsgruppe aus der Kirche St-Jean-au-Marché, Troyes, von Nicolas Halins.

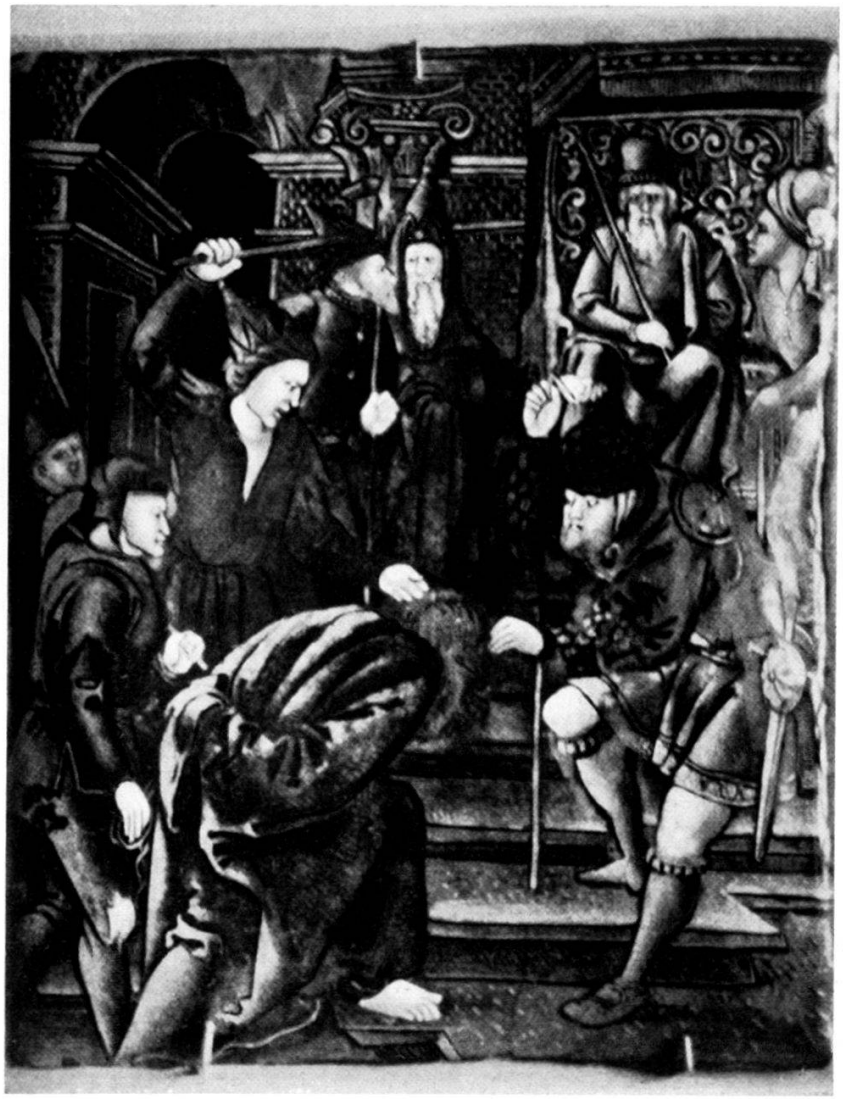

Abb. 13. Email «Christus vor Hannas», Atelier des Jean Ier Pénicaud.

Abb. 14. Email «Die Geißelung», von Pierre Reymond.

Abb. 15. Email «Die Eifersucht», Atelier Jean II Pénicaud (Slg. Cottreau).

Abb. 16. Email, Flügelaltar mit «Kreuzigung» und «Passionsszenen» von Pierre Reymond im Victoria-Albert-Museum, London.

nachfolgenden Ateliers zurück. Jean II Pénicaud (wahrscheinlich ein Sohn Jean Ier), Pierre Raymond und Léonard Limousin bestimmen die nächste Malergeneration in Limoges[143] und einen neuen Abschnitt des Dürereinflusses. Alle drei Meister, die etwa am Anfang der dreißiger Jahre mit ihren Arbeiten einsetzen, ahmen die Vorlagen exakt nach, ohne die Emails mit reicheren Dekorationen auszuschmücken. Zu diesen Arbeiten gehören etwa die Emails, die im Katalog des Burlington Fine Arts' Club abgebildet sind[144] (dort falsch als Arbeiten Nardons ausgegeben), und die hier abgebildete Geisselung von Pierre Raymond nach Dürers Kupferstichpassion. Die Arbeiten zeichnen sich durch eine malerische Plastizität aus, die zeigt, daß man sich jetzt auch um die Oberflächenwirkungen der Vorlagen bemüht. Das malerische Hell-Dunkel wird in den Grisaillen wiederzugeben versucht. *Abb. 14*

Neben der Kleinen Holzschnittpassion sind jetzt auch Dürers Kupferstichpassion und Motive aus dem Marienleben als Vorlagen vorauszusetzen[145]. Wichtiger aber scheint uns, auf eine Stilwandlung aufmerksam zu machen, die nach und nach in den Ateliers dieser drei Meister zu beobachten ist. Unter dem immer stärker werdenden italienischen Einfluß – den wir auch in den Glasmalerarbeiten und plastischen Werken erkennen konnten – nimmt die Dürerimitation eine neue Form an. An einem Email der Sammlung Cottreau mit der Darstellung der «Eifersucht» aus dem Atelier des Jean II Pénicaud läßt sich diese Wandlung besonders gut exemplifizieren. Übernommen ist der «italienische» Dürer der frühen Zeit. Schon daß ein von Dürer gestalteter klassischer Inhalt aufgegriffen wird, scheint im Zuge des wachsenden italienischen Einflusses zu liegen, der nicht allein eine stilistische Veränderung zur Folge hat, sondern auch eine ikonographische Neuorientierung zum mythologischen Thema mit sich brachte. Dürers Kupferstich ist in der Komposition ziemlich getreu kopiert und trotzdem hat sich der Bildeindruck stark verändert: die dem quadratischen Blattformat einbeschriebene Komposition Dürers ist einer runden Bildfassung *Abb. 15*

[143] Lebensdaten der drei Emailmaler sind kaum überliefert. Jean II wird als Sohn Jean Ier angesehen. Pierre Raymond ließ sich anhand signierter Emails identifizieren. Léonard Limousin scheint um 1505 geboren zu sein und starb zwischen 1575 und 1577. Siehe P. Lavedan, Léonard Limousin et les émailleurs français, Paris 1913.

[144] Burlington Fine Arts' Club, 1897, p. 25/26.

[145] Gelegentlich wird auch ein Dürermotiv in einen neuen Zusammenhang gestellt wie etwa auf einer Szene der «Vie pastorale», wo der Dudelsackpfeifer von B. 78 kopiert ist. Andererseits kann auch ein ganzes Dürerblatt kopiert werden, wie auf der «Flucht nach Ägypten» (Victoria-Albert-Museum), wo der Emailleur für die Maria eine eigene Haltung findet.

eingepaßt. Dieser gleicht sich die Einzelform an, die gerundet und mehr auf das Breite hin angelegt ist. Rund und voll ist die Erscheinung des nackten Körpers. Dürers Einknickungen werden zu weichen Ein- und Ausbuchtungen. Dem Herkules ist ein ausladender Umhang gegeben, der sich ebenfalls der rundenden Rahmung anpaßt. Die unruhige Bewegtheit von Dürers Faltenläufen hat sich in lang durchlaufende Parallelzüge beruhigt. Der zum Senkrechten strebenden Komposition des Holzschnittes widersetzt sich bereits in der Anlage die rund komponierte Emailplatte, in der die Horizontale betont ist. Formal drückt sich diese Bestrebung in den breit angelegten Baumfolien aus, die bezeichnenderweise hinter dem Faun weitergeführt und oben genau in ihrer größten Breite vom Rahmen überschnitten werden. Von einer Identifikation mit Dürers Kunstauffassung, wie wir sie in den früheren Arbeiten gesehen haben, kann hier nicht mehr die Rede sein. Die stilistischen Veränderungen weisen eindeutig auf eine Orientierung zur italienischen Form hin. Mythologische Themen tauchen jetzt immer mehr auf. Kämpfe römischer Krieger werden dargestellt, die Geschichte des römischen Märtyrers Martial. Solche Szenen erscheinen jetzt neben den Passionsthemen, die selbst nun oftmals auch in antikischem Gewand auftreten. So kommt beispielsweise auf der «Kreuztragung» der Sammlung Pierpont-Morgan[146] ein Zug römischer Krieger vor, die Christus nach Golgatha begleiten. In der Regel werden aber für die Passionsszenen auch jetzt noch Dürers Fassungen verwendet. Im Augenblick, da man Dürers Stil nicht mehr als adäquat empfindet, bleibt seine Erzählungsweise doch noch von Bedeutung. Es stellt sich hier also dasselbe Phänomen dar, das wir bereits in Glasmalerei und Plastik nachweisen konnten. Diese gemeinsame Entwicklung rechtfertigt die Zusammenschließung aller drei Gebiete in unserem ersten Teil.

Ein Beispiel für die Italienisierung der Dürervorlage bietet der Flügelaltar der Sammlung Dutuit im Petit-Palais, Paris, der nach der Art, wie er die Dürermotive benutzt, eine Arbeit aus dem Atelier des Jean II sein muß, obwohl Marquet de Vasselot ihn noch Jean Ier zuschrieb. Marquet de Vasselot fragte sich, ob der Emailleur hier nicht bereits einen von Dürer beeinflußten französischen Druck kopiert habe. Allgemein läßt sich sagen, daß kaum festzustellen ist, ob die Emailleure auf Dürer direkt oder auf ein bereits nach ihm gefertigtes Blatt zurückgriffen. In den meisten Fällen scheint das Dürerblatt selbst vorgelegen zu haben. Starke Umwandlungen gehen meist auf die eigene Erfindung des nachschaf-

[146] Abb. in Burlington Magazine, 1918, Bd. 32, p. 190.

fenden Künstlers zurück oder erklären sich durch eine Kombination mehrerer Vorlagen. In den sechs Passionsszenen des Altares ist z. B. das letztere der Fall. Dürers Fassungen sind mit Spolien italienischer Meister verbunden worden, mehrmals sind Motive verschiedener Blätter von Dürers Kupferstichpassion und der Kleinen Holzschnittpassion in einem Bild vereinigt[147]. Das gleiche läßt sich für Pierre Raymonds Altarwerk im Victoria-Albert-Museum in London sagen[148] und für seinen Passionsaltar von Ecouen im Louvre[149]. *Abb. 16*

Diese Italienisierung der Dürervorlagen wird man zeitlich auf die vierziger bis fünfziger Jahre festlegen dürfen. Eine Ausnahme macht Limoges bedeutendster Emailmaler Léonard Limousin, der bereits in seinen Frühwerken Dürer nicht «dürerisch» übernimmt. Seine ersten bekannten Werke stammen aus dem Jahr 1532[150] und bestehen aus einer Folge von Kopien nach Dürers Kleiner Holzschnittpassion. 1534 kopiert er die «Vertreibung aus dem Paradies» nach Dürers entsprechendem Blatt (B. 18)[151]. Auch der «Tempelgang Marias» im Victoria-Albert-Museum nach Dürers Marien-

[147] Z. B. entlehnt die Szene «Christus vor Pilatus» der Kupferstichpassion die Menschengruppe, die Architektur geht auf dieselbe Szene der Kleinen Holzschnittpassion zurück. «Christus in der Vorhölle» übernimmt das vom Rücken gesehene Kind und die Fahnenstange mit der zur Tonne gewölbten Fahne dem Blatt der Großen Holzschnittpassion. Die Eva dagegen geht auf den «Sündenfall» Marc Antons (B. 1) zurück. Die Grablegung steht Mantegna nahe (B. 3).

[148] Die «Kreuzigung» ist von Marc Anton kopiert (B. 32), «Kreuztragung» und «Grablegung» von Dürers Kupferstichpassion. Der italienisierende Stil des Hauptbildes hat auch die Dürerkopien beeinflußt: das knitterige Faltenwerk der Kupferstiche ist einem Parallelsystem angenähert worden, Beleuchtungseffekte sind greller als die Dürersche Nuancierung von Hell-Dunkel, die die verschiedenen Stofflichkeiten sichtbar zu machen versteht. Der Scherge der «Kreuztragung» hat sein fülliges Gewand, das er bei Dürer trägt, mit einem eng anliegenden Wams vertauscht, unter dem sich Glieder und Gelenke wie nackt abzeichnen.

[149] Innerhalb der 12 Passionsszenen läßt sich am besten das «Abendmahl» zum Vergleich heranziehen. Es geht auf Dürers Kleine Holzschnittpassion zurück. Bereits in einer früheren Phase war es von Pierre Raymond aufgegriffen worden (Abb. «Emails» in der Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs, Paris. Nähere Angaben fehlen.) und dort exakt nach der Vorlage kopiert. Im Atelier ist diese Vorlage, die seit Generationen in den Ateliers verwendet wurde, nur noch für den Gesamtaufbau der Komposition benutzt worden, jede einzelne Form aber ist in sich verändert. Überall ist der aufrechten Haltung der Figuren ausgewichen, durch starke ausfallende Arm- und Beinbewegungen sind sie in heftiger Aktion begriffen. Dürers einfache Gebärde ist zu leidenschaftlichem Aufrauschen von Bewegungen und Gewändern gesteigert. Es wird mit Dürer erzählt – aber in der Tonart Marc Antons.

[150] P. Lavedan, op. cit., p. 92.

[151] Slg. Taillesser, heute Cluny-Museum.

leben wird in diese Zeit gehören. Schon in diesen frühen Arbeiten, die hinsichtlich der Vorlage alle noch in der Tradition der Limoger Ateliers stehen – nämlich nach Dürerblättern zu arbeiten –, zeigt sich bereits deutlich seine Neigung zur italienischen Kunst. Die Arbeiten sind alle von ausgesprochen italienischem Stilcharakter. 1535 kopiert Limousin Raffaels Farnesina-Fresken nach den Stichen des «Meisters mit dem Würfel». Von diesem Zeitpunkt an ist Dürers Graphik für ihn nicht mehr von Bedeutung.

Im allgemeinen bleiben aber Dürerreminiszenzen auch in der 2. Hälfte des Jahrhunderts noch erhalten. Am Ende des Jahrhunderts kann man sogar nochmals einem Maler begegnen, der Dürers Passionsszenen sehr genau kopiert: Colin Nouailler[152]. Von den übrigen Emailleuren unterscheidet er sich auch durch die gelegentlich ungewöhnliche Wahl seiner Vorlagen. Er greift auf graphische Blätter zurück, die sonst nicht in den Limoger Werkstätten üblich sind. So befindet sich unter seinen frühesten Arbeiten ein Email mit dem Kampf «David und Goliath»[153], datiert 1541. Nouailler kopiert hier einen mittelmäßigen Künstler der deutschen Dürerschule: den Kölner Anton Woensam, dessen Holzschnitt von 1529 als Vorlage diente. In einer Serie von Szenen zum Vaterunser übernimmt Nouailler Holbeins Metallschnitte zur «Praecatio dominica» von 1523. Diese Kopie scheint eine der wenigen zu sein, die nach Holbein gemacht wurde. Im Vergleich zur Vorlage ist die Ausführung sehr schematisiert, sie vereinfacht sowohl die Raumverhältnisse wie die Differenzierung der Bewegungsmotive und der Gewanddrapierungen. Gleichwohl stellt die Serie innerhalb der Emailmalerei von Limoges doch den Wert eines einmal benutzten Vorbilds dar, was sie als Unikum von den übrigen Arbeiten der Werkstätten absondert.

Mit diesem Beispiel möchten wir den ersten Teil der Untersuchungen abschließen. Das Folgende – nämlich das Verhältnis von Dürers und Holbeins Graphik zum französischen Buchdruck – wird sich mit anderen Problemen zu beschäftigen haben, und der Schwerpunkt wird ganz auf Holbein gelegt werden. So dürfen wir diesen Teil als in sich abgeschlossen ansehen. Was sich aus unseren bisherigen Untersuchungen ergab, soll zusammenfassend noch einmal kurz festgehalten werden. Dürers Einfluß geht vor allem von seinen Holzschnitten aus, die weiten Kreisen zugänglich gewesen sein müssen. Sie werden als Vorlageblätter benutzt und ersetzen in den

[152] J. Marquet de Vasselot, Quelques émaux de Coulin Nouailler et leurs modèles gravés, in: Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français, 1918–1919, p. 203–228.

[153] Abb. Marquet de Vasselot, Quelques émaux, op. cit.

Glasmalerwerkstätten, in der Emailmalerei und in Bildhauerwerkstätten Nordfrankreichs die Kartons, nach denen im 15. Jahrhundert die Kompositionen ausgeführt wurden. Man darf annehmen, daß sich in den einzelnen Werkstätten ein Vorrat solcher Dürerblätter befand, denn anders läßt sich kaum erklären, daß manche Themen immer wieder gestaltet wurden. Die Kontinuität in der Verwendung von Dürers Holzschnitten als Vorlageblatt über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren hatte eine Wandlung in der Übernahme des Vorbildes zur Folge. Die Affinität zum Dürerstil, die sich als ein teilweises freies Arbeiten mit Dürers Motiven und Stil oder auch als exakte Kopie des Vorbildes darstellte, weicht Anfang der dreißiger Jahre dem Einfluß Italiens. Die Nachahmung Dürers beschränkt sich alsdann auf reine Motiveinwirkung und ein Weiterwirken seiner Bildelemente in einer manieristischen Stilisierung.

Photonachweis

1, 2, 3, 4, 9, 10, 11	Archives Photographiques, Paris
16	Victoria and Albert Museum, London
5, 6, 7, 8, 12, 13, 14, 15	Repro-Photos