

MONJA KATJA SCHÜNEMANN

KLAPPEFFEKTE BEIM DIPTYCHON VON MELUN

JEAN FOUQUETS DOPPELTAFELN ALS SANDWICHBILD

Wer bei dem Gedanken an mittelalterliche Kunst an goldene Hintergründe und naiv anmutende Figuren denkt, der kann oft fast gar nicht glauben, dass er vor einem Meisterwerk des Spätmittelalters steht: Fast schon surreal mutet die totenblasse bekrönte Dame im blauen Gewand an, die auf einem Thron sitzt und auf ihrem Schoß ein ebenso blaues Kind hält, das ins Leere zu blicken scheint. Und dann ist da ihre nahezu verstörende, kugelrunde Brust, auf die der Blick eines jeden Betrachters fallen muss, der sich dem Bild nähert, und die immer wieder als Ausdruck kühler, ja fast eisiger Erotik ge-

Abb. 1 (oben): Fouquet, Etienne Chevalier im Gebet, ehemals Doppelseite aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, etwa 1452–1460, Original unten beschnitten.

wertet wurde. So spektakulär ist diese Darstellung der Maria des Diptychons von Melun, dass das Gegenstück, das den Stifter und seinen Patron zeigt, obwohl in prächtigen Farben ausgeführt, der Laszivität der Frauenfigur fast nichts entgegenzusetzen zu können scheint. Und vielleicht ist das die Begründung, dass die beiden Tafeln bislang nicht zusammen gedacht werden konnten, womit das wesentliche Detail der beiden Tafeln unentdeckt blieb: ihre eigentliche Funktion, die eine zutiefst intime private Adorationspraxis des Stifters der beiden Tafeln aufzeigt.

Das in so unendlich vielen Monografien zum Thema Sehen und Bild bemühte Wort Christian Morgensterns, man sehe oft etwas hundert Mal, tausend Mal, ehe man es zum allerersten Mal wirklich sehe,¹ passt wohl nirgends so gut und schlecht zugleich auf das Verhältnis zwischen Kunsthistoriker*innen sowie Museumsbesucher*innen und das Diptychon von Melun, das als eines der Hauptwerke des französischen Malers Jean Fouquet (1420–1478/81) gilt. Um 1775 wurden die beiden Tafeln getrennt. Die linke Tafel wurde im Jahr 1896 von den Berliner Museen erworben, die rechte Tafel ist im Besitz des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen. Und so kommt es, dass das Diptychon tatsächlich hundert, ja tausend Mal gesehen wurde, bis es zum allerersten Mal wirklich gesehen wurde. Als im Jahr 2017 die Ausstellung *Jean Fouquet. Das Diptychon von Melun* die beiden Flügel in der Berliner Gemäldegalerie, achtzig Jahre, nachdem sie auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1937 zu sehen waren, wieder zusammen zeigte, war das Ereignis von großem medialem Interesse geprägt.² Für das um 1455 von Fouquet ausgeführte Werk, das den Auftraggeber Étienne Chevalier (1410–1474) mit seinem Patron, dem heiligen Stephanus darstellt, und dessen Mariendarstellung mit der berühmten entblößten Brust sich mit den Zügen der Geliebten König Karls VII., Agnès Sorel, überlagern soll, reichte der Berliner Presse nicht das Vermelden der Ausstellung allein, sondern sie kommunizierte ebenso Wissen um kunsthistorische Thesen zum Diptychon an potentielle Besucher. So war in der Presse zu lesen, dass es sich dabei um zwei Tafeln handele, deren „Blicke sich niemals berühren“, weil sich die Blicke des Auftraggebers, des Heiligen und des Kindes niemals kreuzten und die Madonna auf ihr Kind schaue. Der Fluchtpunkt, so wusste ein jeder Interessierte, liegt unter dem Kinn der Maria.³ Das Unmögliche sei möglich gemacht worden, die beiden Bildtafeln seien wieder vereint.⁴ Doch waren sie das, wieder vereint?

Tatsächlich zeigten die beiden als Paar gehängten Bildtafeln nur eine Variation dessen, was das Diptychon dereinst als Objekt zu leisten

imstande war, denn in dieser Anordnung der beiden Tafeln war das Werk vor seiner musealen Ausstellung als eines der wichtigsten Kunstwerke Europas dereinst einzig zu sehen, wenn im Gebrauch beide Flügel geöffnet waren. Die Berliner Ausstellungsbesucher*innen schauten mit den beiden nebeneinanderhängenden Tafeln dem Diptychon somit ins Innerste und vermeinten, dass das Werk damit vor ihnen liege. Der Status des so geöffneten Doppelbildes kann jedoch als eine Momentaufnahme erachtet werden, denn das Objekt war nicht allein als das starre Bilder-Paar gedacht, als das wir es heute wahrnehmen. Ursprünglich war das Diptychon so ausgeführt, dass es zu schließen und zu öffnen war. Die linke, die Berliner Tafel, die den Stifter und den Heiligen zeigt, wurde bereits vor ihrem 1896 erfolgten Erwerb getrennt, das Bild der Dicke nach zersägt, die Tafel also in ihre vorder- und rückseitige Darstellung gespalten, sodass Stelzig davon ausgeht, dass auch die Alltagsseite des Diptychons, die im geschlossenen Zustand sichtbar war, dereinst aufwendig gearbeitet gewesen sein muss. Die Tafel ist durch den damaligen Bearbeitungsprozess gerade einmal 3-5 mm stark.⁵

Da sich keine Bearbeitungsprozesse oder eine ehemalige Bemalung an der Antwerpener Tafel nachweisen lassen, ist davon auszugehen, dass das Schließen des Diptychons ehemals über das Bewegen der linken, der Berliner Bildtafel erfolgt sein muss. Am Rahmen, der einstmals aus blauem, mit gold-silbernen „e&e“-Monogrammen besticktem Samt bestand, und in den sechzehn Medaillons aus Email eingelassen waren, so Stephan Kemperdick, war das Scharnier angebracht, das dem Diptychon seine Wandelbarkeit verlieh. Im 17. Jahrhundert war es noch intakt, denn der königliche Historiograf Denis Godefroy berichtete: „In der besagten Kirche [Notre-Dame Melun], hinter dem Chor, neben der Sakristei und oben an der Wand, befinden sich zwei mittelgroße Bilder, die auf Holz gemalt sind, und das eine schließt sich über das andere.“⁶ Kemperdick gibt eine rekonstruierte Gesamtgröße des Diptychons von 115 x 105 cm an, sodass es nicht zu den transportablen Altarbildern gezählt werden kann.⁷ Wie die Tafeln sich dem Betrachter in geschlossenem Zustand präsentierten, lässt sich durch den Verlust des rückwärtigen Bildes auf der linken Tafel nicht mehr nachvollziehen, doch es ist gerade die Beweglichkeit und somit die Wandelbarkeit der beiden Tafeln zueinander, die weiterhin Fragen aufwirft.

Bereits Godefroy begriff das Diptychon als zwei getrennte Werke, die miteinander interagieren. Es sind zwei Bilder ([...] „deux tableaux“⁸) wie es er es nannte, die sich übereinander verschließen ([...]

„se fermans l'un dans l'autre“⁹), von dem eines die weiß gekleidete Königin mit der links entblößten Brust ([...] „la mamelle gauche découverte“¹⁰) und das andere den Stifter auf den Knien zeigt ([...] „Maistre Estienne Chavlier a genoux“¹¹). Diptychen waren im 15. Jahrhundert bekannt. Und doch war es, neben der Beschreibung der beiden Tafeln, implizit auch deren Wandelbarkeit, die Möglichkeit der Überlagerung der Bilder, die Godefroy mit dem Diptychon verband und die er mit der Beschreibung der Möglichkeit des sich Übereinander-schließens überlieferte.

Hugo van der Velden ging davon aus, dass Fouquet sich der Linearperspektive bedient habe und der Fluchtpunkt des architektonischen Hintergrunds der linken Tafel auf der Madonna der rechten Tafel läge, mithin das Diptychon auf 180 Grad ausgelegt sei, jedoch der Blick des Stifters, Étienne Chevaliers, bei einem bestimmten Klappwinkel auf der Madonna ruhe.¹²

Die Klappeffekte von Buchseiten, Diptychen und Triptychen, die diesen Gattungen immanent sind und die sie mit anderen Objekten wie Türen, Orgelflügeln, Fenstern und Amuletten teilen, ist vermehrt in den Fokus der kunsthistorischen Arbeit gerückt.¹³ David Ganz zeigte, dass gerade Diptychen durch ihre Klappbarkeit über die Scharniere verbunden und getrennt werden, und es sich beim Bedienen ihrer Flügel um ein Handeln mit Bildern als materielle Trägermedien handelte, das über eine Verdoppelung des Äußerungsaktes der Gattung inhärent war. Gerade ihr Scharnier als Merkmal der Beweglichkeit, mache diese Gattung zu einem interaktiven Trägermedium, „das sein wahres Potential erst in den Händen seiner Besitzer entfaltet, in einer nahsichtig-taktilen Rezeptionsform, die das genaue Gegenteil jeder distanzierten Betrachtung starrer Bildhängungen ist, die der museale Raum zu erzwingen scheint“.¹⁴

Doch ist es allein die Linearperspektive, die die Wandelbarkeit der beiden Tafeln ausmacht? Hat Fouquet, abseits der von van der Velden beschriebenen Hintergrundgestaltung der linken Tafel und dem Dreiviertelprofil, eine Wandelbarkeit der beiden Bildtafeln in ihnen selbst angelegt, und wie ändert sich die Bildsemantik beim Übereinanderlegen der Tafeln durch den Klappeffekt? Wie interagierten sein Besitzer, Étienne Chevalier, und das Objekt miteinander? Und welche Rückschlüsse lassen sich daraus auf den Ort schließen, für den das Diptychon konzipiert wurde? Die These ist, dass das Schließen der Flügel die Tafeln nicht nur dem Blick des Betrachters entzieht, sondern die beiden Bildtafeln sinnstiftend zu einer neuen Bildkomposition verbindet, die sich zwar dem Blick des Betrachters verbirgt, aber

eng personalisiert an die Person des Stifters gebunden ist. Im Rahmen der dadurch entstehenden Bildkomposition, so wird im Folgenden nahegelegt, handelt die Bildfigur des Stifters stellvertretend für diesen im Sinne eines „perpetual Prayers“, eines ewigen Gebets.¹⁵ An die phänomenologische Betrachtung, die sich der Frage widmet, wie sich das Klappen der Bildtafeln auf die Komposition auswirkt, schließen sich ikonografische Überlegungen an.

Diptychen, die mit Klappeffekten ausgestattet sind, die eine neue Bildkomposition durch das Zusammenschließen ergeben, gab Roland Krichel den Terminus der „Sandwichbilder“.¹⁶ Ähnlich einem Palimpsest, bei dem zwei Oberflächenstrukturen sich überlagern, überlagern sich hier zwei Bilder, pressen sich aufeinander, verbinden sich und werden zu etwas Neuem, das die einstige Bildsemantik auslöscht. Die neue Bildaussage jedoch wird beim Öffnen des Diptychons von Melun und dem dadurch Hervortreten seiner Doppelpaarbildlichkeit sofort wieder aufgehoben. Die grundsätzliche Beweglichkeit des Diptychons ist dabei, wie gezeigt werden wird, ikonografisch in der linken Bildtafel durch verschiedene Elemente angelegt, die darüber hinaus nicht nur das Bewegen der Tafel intendieren und antizipieren, sondern auch denjenigen, der die Tafel bedient, mit der Tafel selbst verbinden. Besitzer und Tafel werden so zu einer performativen Einheit.

In einer zarten, fast beschützenden Geste hat die Figur des heiligen Stephanus seine rechte Hand hohl und leicht, mit dezent angewinkelten Fingern, die fast wie eine anatomische Funktionsstellung wirken, auf die Schulter der Stifterfigur, Étienne Chevalier, gelegt, der, mit einem schweren und pelzbesetzten roten Rock bekleidet, die Hände



Abb. 2: Jean Fouquet, Linke Tafel des Diptychons von Melun, Öl auf Eichenholz, 93x85 cm, Gemäldegalerie Berlin.

zum Gebet faltend und den Blick anscheinend meditativ ins Leere schweifen lassend, seine Andacht verrichtet. In seiner Linken hält der Heilige seine Attribute: ein rotes Evangeliar mit goldenen Schließen, goldenem Buchschnitt und einen erdfarbenen Stein. Das Rot und Gold setzen sich auf der Borte seiner Dalmatika fort. Rot ist auch das Blut seines erlittenen Martyriums, das von seinem Haupt über den Kranz der Tonsur in seinen Kragen tropft (**Abb. 1**).

Doch die Figuren des Stifters und seines Patrons sind in der Darstellung nicht allein über Rottöne und die beschützende Geste miteinander verbunden. Das Inkarnat, das Fouquet dem Gesicht Étiennes gegeben hat, ist von deutlich dunklerer Farbe als der Rest seines Körpers, geht nahezu in dem Erdton auf, den der Stein seines Patrons hat, und nähert sich auch dem Ton der beschützenden Hand des Heiligen an. Die Pigmente des Inkarnats der Stifterfigur basieren auf eisenhaltigen Erden, die den Teint Étiennes dunkel erscheinen lassen. Kemperdick und Stelzig halten dies für den Ausdruck einer künstlerischen Absicht, da Chevalier von Fouquet auch in seinem Stundenbuch ein dunkles Inkarnat gegeben wurde (**Abb. 2**).¹⁷

Deutlich im Kontrast dazu stehen jedoch die hellen, zum Gebet gefalteten Hände des Stifters, die fast den Anschein erwecken, durch das sphärische Licht des weißen Inkarnats der Madonna angestrahlt zu werden, und die wiederum mit der Gesichtsblassheit des Heiligen korrespondieren.¹⁸ Die Gesichter der beiden nahezu lebensgroßen Halbfiguren und die Hände, bzw. das Attribut des Heiligen, sind so durch ein imaginiertes und blickführendes diagonales Kreuz miteinander verbunden, dessen Scheitelpunkt ungefähr die Bildmitte der Berliner Tafel bildet.

Die Bewegung der Tafel ist bereits in der sich leicht nach rechts ausgerichteten Positionierung der beiden Halbfiguren, des Stifters und seines Patrons, angelegt, die das als Halbbogen auszuführende Schließen auf die Madonna hin und vor dem Bedienenden der Tafel bereits antizipiert. Die so raffiniert suggerierte Bewegung folgt der Bilddiagonalen und ähnelt in ihrer Ausführung der Bewegung, die Fouquet den Begräbniszug in Chevaliers Stundenbuch ausführen lässt.¹⁹ Anders als im Stundenbuch aber, folgt hier die Bewegung der Tafel dem im Bild angedeuteten Bogen nach rechts und bezieht auch denjenigen, der die Tafel bedient, mit ein in diese Bewegung.

In dem Moment, wo Étienne Chevalier seinen Bildrahmen berührte, um die Tafel zu öffnen oder zu schließen, kam somit nicht allein Bewegung in das Bild, sondern verklammerte auch den physischen Étienne mit seiner eigenen Darstellung, die er in Bewegung brachte,

sowie gleichsam mit dem Heiligen zu einer Einheit. Auch das Bild selbst wurde in diesem Moment durch die Bewegung zum handelnden Bild, die gleichsam im Bild durch den auf die Schulter der Stifterfigur gelegten Arm des Heiligen angedeutet wird. Aus der beschützenden Geste des heiligen Stephanus, die sie im Status der vollendeten Öffnung der Tafeln darstellt, wird ein unterstützendes Führen der Stifterfigur durch die Heiligenfigur und den Stifter Étienne Chevalier auf die Madonna zu oder ein begleitendes Rückwärtsleiten von ihr fort, wenn die Tafel geöffnet wurde. Besitzer des Diptychons und Patron verschmolzen dann zu einer Einheit, die die Darstellung des Stifters, je nach Öffnungswinkel, in eine veränderte Stellung zur Madonna und somit in die jeweils gewünschte Position brachten.

Bei den von Kemperdick ermittelten Abmessungen muss dazu noch imaginiert werden, dass das Bild vom Besitzer nicht im Stillstand bewegt werden konnte. Ähnlich wie beim Öffnen einer Tür oder eines Fensters war beim Entfalten der Tafeln auch je mindestens ein Schritt nach hinten und beim Schließen einer nach vorne nötig, mehrere Schritte zur Seite, sodass sich Darstellung und der physische Étienne miteinander in der Adoration der Madonna ablösten. Das Öffnen und Schließen der Tafel ergab demnach eine Art der Choreografie zwischen dem Stifter und Maria, wobei der Part des Stifters mal von seiner Figur und mal von der realen Person eingenommen wurde. Damit gewinnt der Akt des Öffnens oder Schließens eine performativ-liturgische Funktion. In dem Moment, in dem der dargestellte Étienne durch das Öffnen der Tafel abtrat, wurde er vom physischen Étienne abgelöst und umgekehrt, sodass Étienne Chevalier oder seine eigene Darstellung pausenlos mit der Mariendarstellung interagierten.

Das Schließen des Bildes aber veränderte die Bildaussage vollends, ohne dass der Betrachter das, was zwischen den aufeinanderliegenden Tafeln geschah, sehen konnte. Werden die Tafeln geschlossen, und hat der heilige Stephanus den Stifter in Richtung der Muttergottes geführt, dann erschließt sich der Sinn hinter der Komposition der Antwerpener Tafel neu. Das Inkarnat der weißen Himmelskönigin, das milchig-weiß leuchtet und auf den ersten Blick auch an eine im Mondlicht schimmernde Perle erinnert, hält mit ihrer Linken den ebenso weißen Christusknaben auf der linken Seite ihres Schoßes, der in Gänze von den gleichfalls weißen und reichen Falten ihres Umhangs bedeckt ist. Weiß ist ebenso der hauchzarte Schleier, der über die Schultern der Madonna fällt. Allein die Lippen der Muttergottes scheinen aus sich heraus rot und lebendig zu sein. Perlen zieren so-

wohl ihre Krone als auch den Thron, auf dem sie beinahe Platz genommen zu haben scheint, und der von roten und blauen Engeln umrahmend getragen wird.²⁰ Die Schnürung ihres blauen Gewandes ist geöffnet und entblößt ihre linke, volle Brust, die der Widerschein derselben roten Engel durch einen Hauch feinsten Rosas konturiert und eine Areola sowie eine Mamille andeutet. Die hauchzarte Rötung wird auch auf ihren und den Wangen Christi fortgeführt (Abb. 3). Ist die linke Bildtafel geschlossen und die Bewegung ausgeführt, das Doppelbild-Paar also aufeinanderliegend vereint, kniet der Stifter in den Falten des von Maria weit geöffneten Mantels und wird von ihr gestillt. Die Komposition der Tafeln, so zeigt die rudimentäre Rekonstruktion, wurde von Fouquet dermaßen genau ausgeführt, dass die Lippen des Stifters die Areola und Mamille der Muttergottes berühren, und der auf ihrem Schoß sitzende Christus Étienne Chevalier in die Brust und somit förmlich ins Herz blicken kann (Abb. 4).

Die kunsttechnologische Untersuchung hat gezeigt, dass sowohl der

Kopf Étienne Chevaliers als auch der des heiligen Stephanus von Fouquet korrigiert wurden, obwohl der Abschnitt der Tafel schon fast fertiggestellt war. Der Kopf des Stifters wurde nach vorn geschoben, der des Heiligen dezent nach links verschoben.²¹ Die minimalen Veränderungen nach vorne, die Fouquet am Kopf des Stifters vorgenommen hat, sind somit einer Korrektur dieser Position geschuldet, damit sich die beiden Bildpunkte exakt treffen können. Aus der, im geöffneten Zustand der Tafeln so rätselhaften Bewegung Mariens, die entweder auf ihrem Thron als Ver-

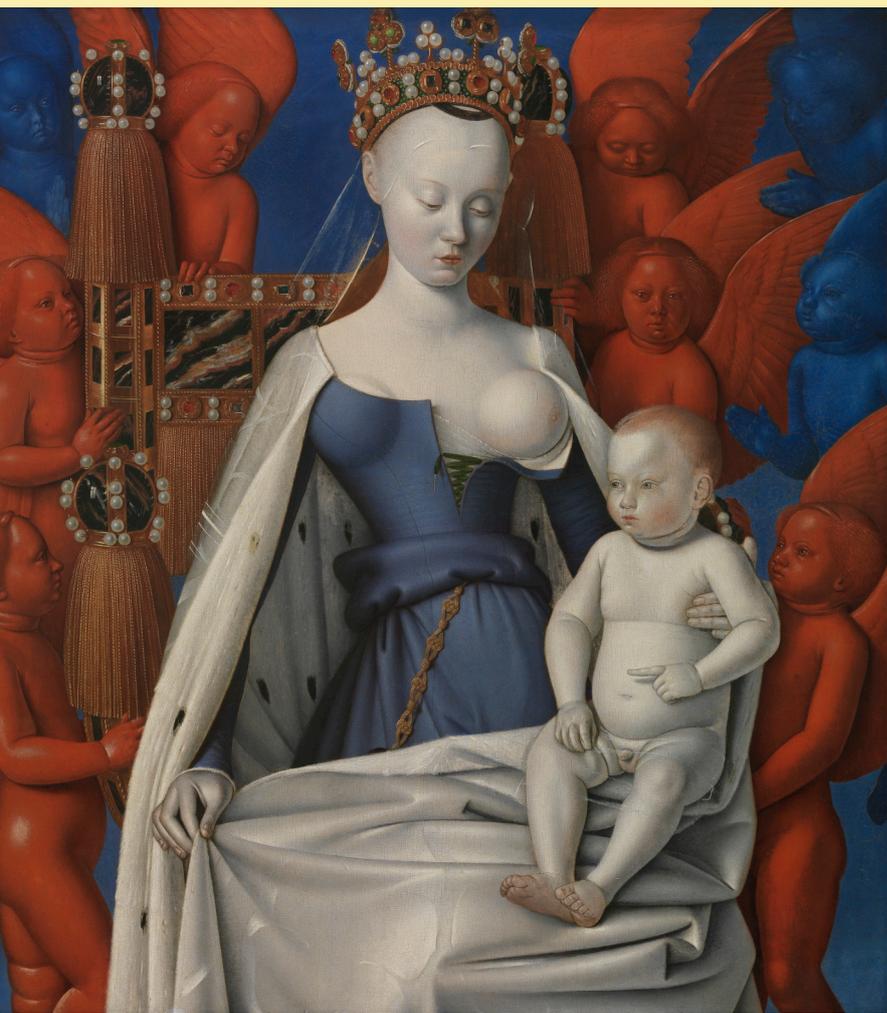


Abb. 3: Jean Fouquet, Rechte Tafel des Diptychons von Melun, 95 x 85,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.



Abb. 4: Umrisszeichnung des geschlossenen Diptychons auf der Infrarotreflektografie. (Rekonstruktion: Monja Schünemann)

körperung der Weisheit, als *sedes sapientiae*, Platz zu nehmen oder sich zu erheben scheint, wird, sobald der Stifter von ihr gestillt wird, ein Entgegenneigen Mariens zum Stifter und somit zum Empfänger ihrer Nahrung.²²

Im geöffneten Zustand wird die entblößte Brust Mariens, die schon Johan Huizinga bemerkt hat, als Brustweisung gedeutet. Als *mater* und *regina misericordiae*, Mutter und Königin der Barmherzigkeit, spendet sie den Christen nicht allein die Milch der Barmherzigkeit, sondern erinnert den auf ihrem Schoß sitzenden Richter der Welt auch an ihre Brüste, die ihn selbst einst genährt haben.²³ Doch die im geschlossenen Zustand des Diptychons, fernab von allen Blicken sich

vollziehende *lactatio* Étiennes selber, steht vermutlich in einem anderen Zusammenhang und scheint das Motiv der Mittlerin (*mediatrix*) zu verlassen und in einen Zustand der Co-Erlöserin (*co-redemptrix*) überzugehen. Da, wie Albert Châtelet und Brigitte Kurmann-Schwarz zeigten, die thronende Maria mit dem Jesuskind die *sedes sapientiae* verkörpert²⁴ und den Stifter stillt, handelt es sich wohl um mystische Nahrung, die Étienne hier zuteilwird. Weisheit und Klarsichtigkeit als himmlische Gaben sollen hier vermittelt werden, ein Bildmotiv, das sich auch in mehreren *Lactatio Bernardi*-Darstellungen zeigte (**Abb. 5**).²⁵ Dafür spricht auch, dass der Mund Chevaliers geschlossen ist – was auch in *Lactatio Bernardi*-Darstellungen der Fall sein kann (**Abb. 5**) – und sich hier die Präsentation seines ewigen Gebets und sein visionäres Empfangen mystischer Nahrung miteinander verbinden.

Das Motiv der *Lactatio* geht zurück auf eine Vision des Heiligen Bernhard von Clairvaux, der mit seinen Mönchen die Hymne *Ave Maris Stella* gesungen und die Muttergottes dabei aufgefordert habe, sie solle zeigen, dass sie Mutter sei (*Monstra te esse matrem*). Bewegt durch die beharrliche Anrufung Bernhards, erschien sie ihm in einer Vision persönlich, entblößte ihre Brust und stillte den Heiligen mit Muttermilch. Das Thema, das sich seit dem 13. Jahrhundert von Spanien aus ausbreitete, war im 15. Jahrhundert, Italien ausgenommen, äußerst populär.²⁶

Der Verweis auf die *Lactatio Bernardi* ist in diesem Zusammenhang von Belang, weil schon Claude Schaefer anführte, dass die Schriften des heiligen Bernhards einen Einfluss auf Fouquets Ikonografie der Muttergottes genommen hätten. Dass Bernhard von Clairvaux für Étienne Chevalier eine besondere Bedeutung hatte, lässt sich aus dem ebenfalls von Fouquet geschaffenen Stundenbuch ersehen. Schon dort nimmt eine Miniatur den Heiligen als Lehrenden in seinem Kloster auf, dessen Architektur mit seinen von Konsolen gestützten Bögen die Blattseite horizontal teilt. Das Untergeschoss dieser Architektur des Folianten formt eine Registerminiatur, die eine Sage aus dem Leben des heiligen Bernhards wiedergibt, nach der der Heilige vom Teufel besucht wurde. Mit einigem Vorbehalt könnte das auf eine Verehrung des Heiligen Bernhards vonseiten Chevaliers hindeuten. Auch Schaefer wies auf eine Verflechtung zwischen Bernhard von Clairvaux und dem Diptychon von Melun hin.²⁷

Bernhards Predigt *de aqueductu*, in der er das Hohelied kommentiert, korrespondiere, so Schaefer, mit der Bildaussage der Antwerpener Tafel und lasse Maria inmitten der Engelschöre aus Cherubim und

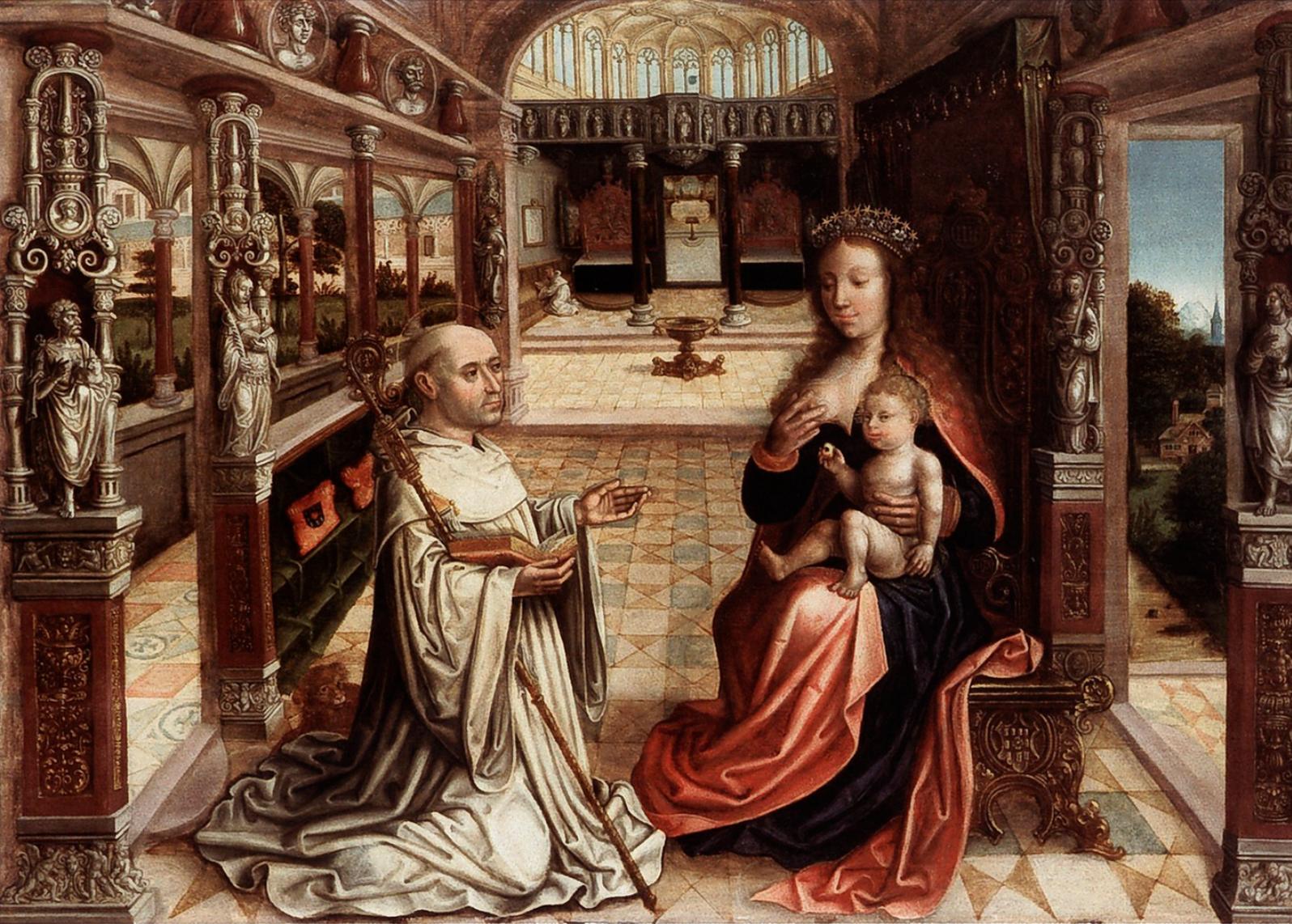


Abb. 5: Unbek. Flämischer Meister, *Lactatio Bernardi*, ca. 1525–1540, 93,3 x 130,1 cm, Museum voor Schone Kunsten, Gent.

Seraphim ihren Aufstieg in den Himmel vollenden.²⁸ Auch in dieser Predigt ist das, was Maria zu geben hat, unter anderem die Weisheit: »Was nämlich aus Dir geboren wurde, ist heilig, wird Sohn Gottes genannt, Quelle der Weisheit, Wort des Vaters in Ewigkeit.«²⁹ Da sich von diesen Gaben lediglich die Weisheit außerhalb der Christi zugeordneten Attribute mit Elementen der Adoration eines, außerhalb dieser Dyade Mariens und Christi Stehenden verknüpfen lässt, ist diese das Einzige, was der Stifter in diesem Kontext erhoffen durfte. Étienne Chevalier lässt Fouquet mit der mystischen Stillszene zwischen ihm und der Muttergottes somit eine *Imitatio Bernardi* andeuten, die sein Patron, der heilige Stephanus, zwischen dem Stifter und der Muttergottes, geprüft von Christi, vermittelt. Die Seraphim und Cherubim, die Maria umgeben und der mystischen Stillszene beiwohnen, könnten somit ebenfalls als Ausdruck der Vision Chevaliers gedeutet werden, die Bernhards Predigt *de aqueductu* und Chevaliers eigene Vision miteinander verbinden.

Anders als in den üblichen Darstellungen der *Lactatio Bernardi* verhält sich allerdings der Raum zwischen der Mutter Gottes und dem Stifter. Während auf den Darstellungen, die den heiligen Bernhard und die Mutter Gottes zeigen, ein spürbarer Raum als Ausdruck von Distanz immer gewährt wird, scheint sich Étienne Chevalier der Madonna viel dichter nähern zu dürfen, da kein gezeichneter Raum mehr diesen räumlichen Abstand zu symbolisieren scheint. Der Raum, der diese Distanz jedoch letztlich unüberwindlich macht, ist der Spalt als physische Barriere zwischen den beiden Bildtafeln, die sich durch den ehemaligen Rahmen im geschlossenen Zustand nie berührten, da die Rahmen sie voneinander fernhielten, was die visionäre Konzeption unterstreichen würde. Der Spalt wird zum unüberwindlichen Hindernis, der die Distanz nur durch die beiden sich überlagernden Bildtafeln zu überwinden scheint, dies aber tatsächlich nie vermag, lässt also eine Distanz durch die beiden Trägermedien zu, während die *Lactatio Bernardi*-Darstellungen, die die Madonna und den Heiligen auf dem jeweiligen Trägermedium vereinen, aber visuell räumlich distanziert sind.

Dass es sich bei der veränderten Bildsemantik durch das Schließen der Tafeln nicht um einen bildkompositorischen Zufall oder Nebeneffekt handelt, lässt sich an drei Elementen der Bildgestaltung aufzeigen: dem Fluchtpunkt der Blicke, der Ikonografie der Madonna und dem Dialog zwischen den verschiedenen Inkarnaten der Figuren in beiden Bildtafeln.

Wie Sandra Stelzig zeigt, liegt der Fluchtpunkt der Blicke unter dem Kinn der Madonna.³⁰ Im geöffneten Zustand der Tafeln erweckt vor allem der Blick des Stifters dabei den Anschein eines meditativen Zustandes der Adoration. Mit dem Einklappen des linken Flügels und der Endposition des Stifters an der Brust Mariens ändert sich jedoch auch die perspektivische Konstruktion des nun veränderten Bildraumes, liegt nicht mehr unter dem Kinn der Maria und ist auch nicht, wie van der Velde annahm, lediglich von einem bestimmten Klappwinkel in teilgeöffnetem Zustand abhängig.³¹ Diesen Raum unter ihrem Kinn nimmt dann der Kopf des Stifters ein, der an ihrer Brust liegt, und die Blicke der Madonna schauen dem Stifter auf sein an ihrer Brust liegendes Haupt.

Da Christus in dieser Tafelposition vom Kopf der Stifterfigur vollends überlagert wird, bekommen nun auch die Blicke der Engel eine andere Zielrichtung. Der Engel, der an der rechten Schulter Mariens die mit goldenen Fransen geschmückte Kugel der Thronlehne hält und nach unten blickt, schaut nun ebenfalls auf das Haupt Étienne

Chevaliers, und ebenso der rote Engel am linken unteren Bildrand, der die Lehne des Throns hält. Auf der linken Seite der Maria wiederholt sich diese Komposition, nur blickt der rechte obere Engel aus einer höheren Perspektive auf die Stillszene, während die des ihr zur Linken positionierten Engels am unteren rechten Bildrand, genau wie der am linken Bildrand, das Geschehen von unten bezeugt. Während also im geöffneten Zustand die Blicke des Stifters in meditativer Andacht ins Leere zu gehen scheinen, nimmt ihr Fluchtpunkt unter dem Kinn Mariens das Geschehen beim Einklappen des Flügels bereits vorweg und deutet es an. Den Engeln kommt somit die Aufgabe des Testimoniums der Aufnahme der mystisch-geistigen Nahrung des Stifters zu.

Die Figuren des Stifters und der Maria werden von Fouquet in dieser Position nicht einer intimen Zweiersituation überlassen. Das hätte leicht geschehen können, da die Figur des heiligen Stephanus im eingeklappten Zustand des Diptychons über die Schulter der Himmelskönigin schaut, Christus vom Stifter verdeckt ist und das Geschehen über ihm nicht wahrnehmen kann. Die über die Schulter der Madonna gerichteten Blicke des Heiligen, die am Geschehen nicht beteiligt zu sein scheinen und in den Himmel hinaus gleiten, nehmen Bezug zu seiner Martyriumsgeschichte.³² Als der Diakon gesteinigt werden sollte, erhob er seine Blicke zum Himmel und dieser öffnete sich. „Siehe, ich sehe den Himmel offen und den Menschensohn zur Rechten Gottes stehen.“³³ Diese, die Tafeln auch im geöffneten Zustand verbindenden Blicke des Heiligen, sind demnach Ausdruck des Patronats des Stephanus für Étienne Chevalier und öffnen den Himmel für seine Interaktion mit Maria und Christus.

Der Mariendarstellung wurde immer wieder ein erotischer Aspekt unterstellt. François Avril spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer eisigen Erotik, wenn er ausführt: „On a souligné maintes fois l'espèce d'érotisme glacé dégage par le volet droit de cet étrange tableau.“³⁴ Doch nicht nur die Bezeugung der Szenerie durch die Engel schließen mit der nicht stattfindenden Zweierbeziehung eine erotische Komponente der geschlossenen Tafeln weitestgehend aus, schwächen sie ab. Auch die Ikonografie der Maria selber steht einer körperliche Erotik abseits einer mystisch-visionären Vereinigung zwischen dem Stifter und der Mutter Gottes entgegen, wenngleich dem ewigen Gebet zu ihr durch die Frömmigkeitspraxis ein emotionales Motiv innewohnt. Dazu dienen sowohl die viel diskutierten Brüste Mariens als auch der breitwürfig über ihren Schoß drapierte und mit Hermelinpelz besetzte Mantel.

Schon Huizinga wunderte sich über den Busen Mariens, der übernatürlich breit zu sein scheint, mit „[...] den weit auseinanderstehenden kugelrunden Brüsten“.³⁵ Tatsächlich steht die anatomische Darstellung der Mutter Gottes in einem gewissen Gegensatz zu den doch sonst anatomisch so real anmutenden Figuren des Stifters und seines Patrons. Erst, wenn die Bildtafeln sich schließen, wird man gewahr, dass der Stifter/die Stifterfigur lediglich die entblößte Brust der Madonna berührt und keinerlei Kontakt zu der bekleideten Brust hat. Die ihn nährende Brust ist aber im geschlossenen Zustand der Tafeln vom Kopf des Stifters verdeckt. Fouquet vermeidet demnach jeden körperlich-erotische Kontakt, indem er Chevalier sich einzig der Brust der Madonna, getrennt durch den Spalt zwischen den beiden Trägermedien, sinnbildlich nähern lässt, die ihn mystisch nährt.

Auch der Mantel, den Maria mit einem reichen Faltenwurf über ihren Schoß geschlagen hat und auf dem in geöffnetem Zustand Christus sitzt, bildet eine Art Barriere zwischen ihr und dem vor ihr knienden Chevalier, fängt ihn auf, hält ihn gleichzeitig ab und fungiert als eine Form der Schranke, als Grenze, zwischen ihm und ihrem Schoß, zwischen dem Königlichen, das sich auch im hermelinbesetzten Mantel zeigt, und dem Stifter, sodass sich eine erotische Assoziation abseits einer tiefen Adoration ausschließen lässt.

Dieses Abhalten und Bekleiden, dieses Bedecken und Unberührbleiben im wahrsten Sinne des Wortes, ist als Ausdruck der höfischen Gesten und sittlichen Verhaltensweisen einer Frau zu werten, wie sie von der höchsten Königin erwartet werden konnten. Wie im 15. Jahrhundert der Umgang mit der Bekleidung, dem Bedecken und Entblößen, hierarchisch und sittlich gesehen wurde, deutet sich im Februarbild der *Trés Riches Heures du Duc de Berry* an, das die Gebrüder Limburg ausführten (**Abb. 6**). Das Kalenderblatt zeigt eine bäuerliche Szenerie in einer verschneiten Landschaft. In einem mit einem Weidezaun umfangenen Hof ist der Querschnitt eines Bauernhauses zu sehen, an das ein Schafstall grenzt. Die Kälte dieser Szene manifestiert sich nicht allein im Schnee, sondern wird auch in einer auf den Stall zulaufenden Person deutlich, die einen weißen Schal über ihre Schultern und ihren Kopf geschlungen hat. Der Querschnitt des Hauses gibt den Blick auf drei Figuren frei, die vor einem Kaminfeuer sitzen. Dass es sich bei den Personen im Hintergrund des Hauses um eine Frau und einen Mann handelt, ist unschwer daran zu erkennen, dass sie ihre Kleider bis über die Knie hochgezogen haben und der Blick auf ihre Genitalien freigegeben wird. Im Vordergrund der Szene sitzt eine noble Frau, die ihr Kleid jedoch nur bis zu den Waden



▲ **Abb. 6 (vorherige Seite):** Gebrüder Limburg, Kalenderblatt Februar der *Très Riches Heures du Duc de Berry*, 1412–1416, 22,5 x 13, 6 cm, Chantilly, Musée Condé.

angehoben hat. Hierarchisch zeigt dieser Vergleich demnach auf, dass ein ostentatives Entblößen, ja allein ein zweckdienliches Anheben des Kleides und somit ein Aufheben der Barriere zwischen dem Körper und den Blicken eines Anderen, als unhöfisch und unschicklich empfunden wurde. Hierbei drückt sich auch eine hierarchische *otherness* der Gestik und des Verhaltens aus dem Blickwinkel eines französischen Herzogs aus. Im Vergleich dazu nun erweckt der über den Schoß der Madonna gelegte Mantel mit seinem Faltenreichtum nahezu den Eindruck einer *Porta clausa*, der geschlossenen Pforte, die die Jungfräulichkeit Mariens nach Eberhard König auch im Stundenbuch Chevaliers versinnbildlicht und ihrer Symbolik entspricht.³⁶

Eine Unterscheidung zwischen weltlicher und himmlischer Sphäre verdeutlichen demnach auch die Inkarnate der Figuren: Während das Gesicht des Stifters ein dunkles Inkarnat hat, der sich dem Stein seines Patrons annähert, stehen seine heller gefärbten Hände dazu im Kontrast. Im geöffneten Zustand der Tafeln zeigen sie auf das Gesicht der Madonna. Anders gesagt, die näher bei Maria befindlichen Hände sind heller als das von ihr weiter weg entfernte Gesicht des Stifters, wodurch der Eindruck evoziert ist, sein Inkarnat näherte sich ihrem gleichsam an, je näher er ihr komme. Dies ließe sich womöglich bereits sowohl faktisch als auch symbolisch als Andeutung der Wandlung lesen, als Hindeuten auf die buchstäbliche Wandlung des Altars, in der die linke Tafel zur rechten hinbewegt wird, und als metaphorische, in welcher der Stifter durch die Bewegung hin zu Maria eine Wandlung seines Zustandes erfährt.

Die Wandelbarkeit des Diptychons von einer Adorationsszene im geöffneten Zustand hin zu einer mystischen *Lactatio* und der damit einhergehenden *Imitatio Bernardi* im geschlossenen Zustand der Tafeln könnte mit aller Vorsicht einerseits auf tiefe Glaubensverbindungen zwischen dem Stifter, der Mutter Gottes und Bernhard von Clairvaux verweisen, ist andererseits aber auch nicht zu denken ohne den Besitzer des Diptychons, Étienne Chevalier selbst. Auch das Diptychon von Melun entfaltet sein vollständiges Potential einzig, wenn es vom Stifter durch seine private Frömmigkeitspraxis bedient wird, sich mit ihm vereint, die performative Choreografie mit und durch ihn ausübt und sowohl für und durch ihn mit der Madonna interagiert. Bereits Johanna Scheel wies in Hinblick auf das altniederländische

Stifterbild darauf hin, dass die Gebetshaltung und der Gesichtsausdruck der Stifter als „devotional konzentriert“ und hierdurch ein visionärer Zustand assoziiert werde, der dem rechten Gebet einerseits immanent sei, andererseits in der Vision seinen höchsten Zustand fände. Die Funktion läge dabei in einer Mischung aus Wunschbild und Präsentation der eigenen und vollkommenen Frömmigkeit.³⁷ In diesem Kontext ist auch das Diptychon von Melun zu sehen. Chevalier präsentierte hier sein ewiges Gebet zur Mutter Gottes und seinen visionären Zustand, die sich beide, Gebet und Vision, auch in seiner physischen Abwesenheit erhalten und immer fort dauern, wenn die Tafeln geschlossen sind.

Vor diesem Hintergrund muss die Frage, für welchen Standort die Tafeln einst konzipiert wurden, neu überdacht werden. Châtelet und König argumentierten, das Diptychon sei für Chevaliers Haus in Paris konzipiert worden.³⁸ Förstel und Kemperdick verorteten den geplanten Standort des Diptychons in der Stiftskirche Notre-Dame in Melun, wo es sich seit dem 17. Jahrhundert nachweislich befand. Im Jahr 1452 hatte Étienne Chevalier dort seine Frau, Catherine Budé, beisetzen lassen und auch der Stifter selbst fand dort seine letzte Ruhe. Chevalier hatte eine Messe gestiftet, die täglich am Altar seiner Grabkapelle abgehalten werden musste. Im 17. Jahrhundert hing das Diptychon in ungefähr drei Metern Höhe.³⁹ Kemperdick merkt an, dass die Höhe nicht mit der perspektivischen Höhe des Diptychons korrespondiert (etliche der Medaillons waren schon abhandengekommen). Kemperdick schloss sich deshalb der Ausführung von Veldeken und Nash an, das Diptychon sei vermutlich ursprünglich für den Altar der Chevalier-Kapelle konzipiert worden.⁴⁰ Dort habe es von seinen Abmessungen her auf den heute verschwundenen Altartisch, für den Kemperdick eine Höhe von 1 bis 1,1 m annimmt, perfekt gepasst, weil sich, so vermutet er, die Oberkante der Tafeln mit ihrem Rahmen dann in einer Höhe von 2,2 bis 2,3 m befunden hätten. Das Diptychon sei dann zwar nicht in seiner ganzen Breite zu öffnen gewesen, weil es sonst über den linken Dienst der Kapelle hinausgereicht hätte, doch wäre ein leicht angewinkelter Öffnungszustand einem Altarretabel angemessen gewesen.⁴¹

Da zur Entfaltung des diptychonalen Potentials in der Praxis der Stifter unabdingbar war, wirkt es auf den ersten Blick unwahrscheinlich, dass er die Tafeln für die Kapelle in Melun hat konzipieren lassen und verweist auf sein Haus in Paris, in dem er ein eigenes Privatatorium hatte.⁴² Es ist zu vermuten, dass das Diptychon in der alltäglichen Glaubenspraxis des Stifters eingebunden war, wo er es bei An-

wesenheit nutzen und seine Stifterfigur vor der Madonna selbst ablösen konnte und selbst wiederum von seiner Stifterfigur abgelöst wurde, wenn er das Diptychon schloss. Nur durch eine solche Praxis konnte eine dermaßen private Frömmigkeitspraxis ausgeübt werden. Es stünde zu vermuten, dass sich die von Kemperdick angegebenen 1,1 m auch erreichen ließen, wenn das Diptychon in entsprechender Höhe in Chevaliers Privatkapelle gehangen wurde und er dort einen Betstuhl nutzte. Im aufgeklappten Zustand, wenn der Stifter selbst an Marias Brust mystisch genährt wurde, adorierte sein Stifterbild die Madonna dann aus der Ferne, so wie vermutet werden könnte, dass auch Chevalier selbst Maria aus der Ferne adorierte, wenn er physisch abwesend war und das Stifterbild in der Stellvertreterfunktion vor Maria geführt wurde. Diese Form der Frömmigkeitspraxis würde auch mit der späteren postmortalen Nutzung des Diptychons in der Kapelle korrespondieren.

Wies doch Schaefer bezüglich des Chevalier-Stundenbuches darauf hin, dass die Thematik des *Memento mori* sich durch das Manuskript zöge. Vor allem die Illustrationen des Toten-Offiziums, die durch den dargestellten Trauerzug als die Vorwegnahme Chevaliers eigenen Todes oder die Erinnerung an den Trauerzug seiner Frau gelesen werden, machen das deutlich.⁴³

Das Bewusstsein um die eigene Sterblichkeit drückt sich aber auch im Umgang mit dem Diptychon aus, wenn wir die hohe Aufhängung in der Chevalier-Kapelle nach dem Tod Chevaliers berücksichtigen. Das Potential der Tafeln als *perpetual prayer* erlosch gleichsam mit dem Leben des Stifters und erlitt somit einen Bedeutungsverlust im geschlossenen Zustand, ja, schmolz geradezu zur Memorialfunktion zusammen und mit einiger Vorsicht könnte vermutet werden, dass auch dies durch die Klappfunktion bereits mit beiden Funktionen, Ewiges Gebet und Memoria, angelegt war.

Mit dem Anbringen in der Kapelle in Melun konnte das Diptychon, gleich wie sein ehemaliger Besitzer, in einen Zustand der ewigen Ruhe kommen, seine Klappfunktion aufgeben, die ja lediglich im Leben des Stifters bedeutsam gewesen war. Einzig die verbliebene Funktion der Memoria für den Verstorbenen konnte nun noch den Stifter und sein Bild verbinden. Da sich aus den Quellen ein anderer Ort als die Hängung in drei Metern Höhe nicht nachweisen lässt, kann demnach geltend gemacht werden, dass das Diptychon nach der Beerdigung des Stifters eben genau in dieser Höhe angebracht wurde, um die Klappfunktion ruhen zu lassen. Denn genau in dieser Höhe ist, wie Kemperdick ausführte, eben die Wandelbarkeit der Tafeln

nicht mehr gegeben, weil sie sich außerhalb der alltäglichen Reichweite befanden. Der Verhinderung einer symbolischen mystischen Zusammenkunft der beiden Tafeln in dieser Höhe ist bereits ein memoriales Moment immanent, da sich mit der Funktion auch die Stellvertreterfunktion der Stifterfigur erneut wandelte, die nun zwar noch für den Stifter stand, aber nicht mehr durch den Stifter selbst agierte oder interagierte. Die Verbindung zwischen einem so persönlich gestalteten Diptychon, wie es sich in der Klappfunktion ausdrückt und dem nachgewiesenen Bewusstseins Chevaliers für seinen eigenen Tod lässt den Blick eher darauf richten, dass die Tafeln zwar für sein Haus in Paris konzipiert wurden, damit der tägliche Umgang mit ihm gewährleistet war, die Memorialfunktion und somit das Verbringen des Diptychons posthum nach Melun ebenso die Intention des Stifters war. Es muss demnach kein entweder-oder in der konzeptionellen Gestaltung gewesen sein, sondern lässt eher auf ein sowohl-als-auch schließen, in dem sich Chevaliers Wohnort und seine Ruhestätte verbinden ließen.

Mit der Wandelbarkeit seines Diptychons durch die Klappfunktion von einem Adorationsbild hin zu einer *lactatio* als Wandelbild ist Fouquet ein unikaler Bedeutungswandel der Bildtafeln gelungen. Doch beispiellos ist es nicht. Konzeptionell scheint hier als Zitat Fouquets vor allem ein Sandwichbild ins Auge, das sich als Vorgänger des Diptychons von Melun ausmachen lässt. Das Werk entstand in den 1430er Jahren, wird mit dem Meister von Flémalle (Robert Campin), beziehungsweise mit dessen Umfeld, in Verbindung gebracht und befindet sich heute in der Eremitage in St. Petersburg (**Abb. 7**). Die linke Bildtafel zeigt einen Gnadenstuhl, die rechte eine Mutter Gottes mit dem Kind vor einem Kaminfeuer sitzend. Die Thronwangen des Gnadenstuhls zieren Reliefs mit den Darstellungen der Ecclesia und der Synagoga. Die linke Bildtafel mit dem Gnadenstuhl war die bewegliche Tafel. Wie Krischel eindrucksvoll zeigte, besteht der Klappeffekt des Diptychons darin, dass mit dem Schließen der Tafel eine, so Krischel, »erschreckende (um nicht zu sagen: abstoßende) Brisanz«⁴⁴ erzeugt wird. Aus dem Kaminfeuer, an dem die Mutter Gottes sitzt, wird beim Zuklappen der Tafeln ein lodernder Scheiterhaufen, der die Synagoga erfasst.⁴⁵ Auch sich berührende Bildpunkte sind beim Schließen der Tafeln intendiert. Die Mutter Gottes berührt mit ihrem ausgestreckten Zeigefinger die Wunden des gekreuzigten Christi, sobald die Tafeln geschlossen sind.⁴⁶

Drei Parallelen zum Diptychon von Melun stechen hier hervor. Wie auch beim Petersburger Diptychon finden sich bei Fouquet auf den

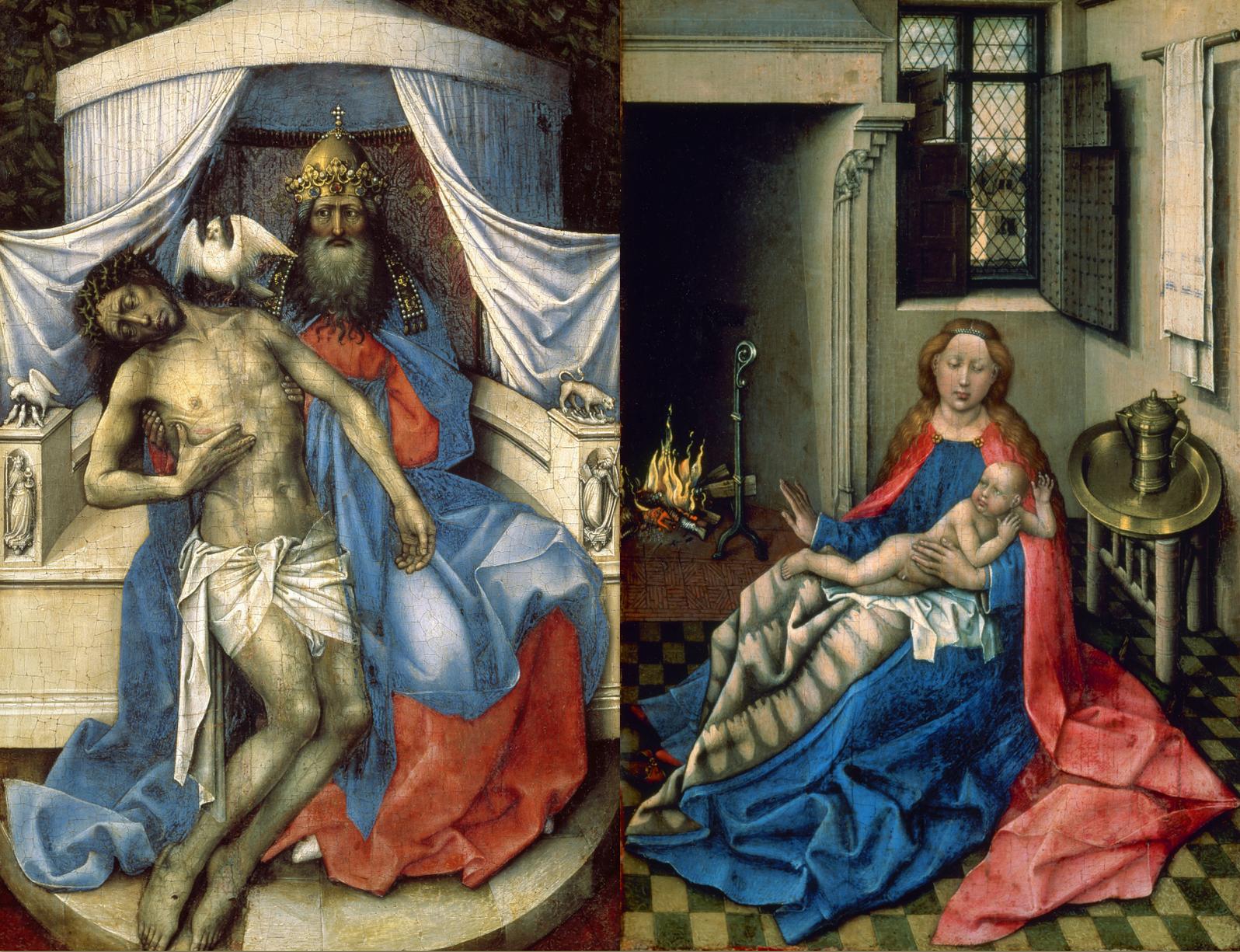


Abb. 7: Meister von Flémalle, Diptychon, St. Petersburg, jeweils 34,3 x 24,0 cm, Eremitage.

ersten Blick keine Entsprechungen oder Kontinuitäten zwischen den beiden Tafeln. Die Verschiedenartigkeit zwischen der Berliner und der Antwerpener Tafel besteht ja gerade darin, dass mit der Renaissancearchitektur der linken Tafel und dem Himmel der rechten Tafel zwei unterschiedliche Sphären, die Weltliche und die Himmlische, kontrastiert werden. Beide Klappeneffekte sind ebenfalls auf den ersten Blick nicht zu erahnen und in ihrer Wirkmächtigkeit und Veränderung der Bildaussage von Brisanz. Beide Tafeln haben exakt aufeinander treffende Bildpunkte in den Bildtafeln.

Die Verbindung zwischen Robert Campin und Jean Fouquet wurde bereits einmal in der Forschung diskutiert. Im Jahr 1941 schrieb Otto Pächt eine Miniatur⁴⁷ mit einer Trinitätsdarstellung Fouquet zu und deklarierte sie als dessen Jugendwerk.⁴⁸ Später wurde die Zuschreibung aufgegeben und die Miniatur wurde einem Maler der Jouvenel-

Gruppe beigegeben. Sowohl Pächt als auch König aber verglichen diese mit einer überlebensgroßen Trinitätsdarstellung des Meisters von Flémalle im Städelmuseum Frankfurt. Schaefer jedoch sprach sich dafür aus, dass es sich dabei vorwiegend um motivische Übereinstimmungen handele.⁴⁹ Im Fall des Diptychons bestehen dahingehend Parallelen, dass sich Fouquet zwar nicht motivisch an das Vorgängerwerk anlehnte, sondern allein die Funktion der Überlagerungen konzeptionell zitiert. Hier muss also an eine Verbindung der beiden Künstler wieder angeknüpft werden.

Mit der Erkenntnis, dass es sich beim Diptychon von Melun um das Motiv einer *lactatio* handelt, lassen sich mit einiger Vorsicht eventuell Rückschlüsse auf die verlorene Vordertafel des Kunstwerks schließen. Um dieses Motiv hervorzuheben, wäre es denkbar, dass es sich bei dem verlorenen Werk ebenfalls um eine *Lactatio Bernardi*, eine Darstellung Bernhards oder die der Mutter Gottes gehandelt haben könnte, die quasi vorausschauend das Innere des Diptychons andeuteten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Fouquet das Diptychon von Melun mit einzigartigen Klappeffekten nach Art eines Sandwichbildes ausgestattet hat. Die Bewegung der linken Tafel ist bildlich in ihr angelegt über das Führen Étienne Chevaliers durch seinen Patron und die suggerierte Bewegung der beiden Figuren auf die Madonna zu. Beim Schließen der Flügel überlagert sich die Figur des Stifters derart mit der der Mutter Gottes, dass der Stifter mystisch von Maria gestillt wird. Das *lactatio*-Motiv lässt sich auf die Predigt *Monstra te matrem esse* Bernhards von Clairvaux zurückführen und stellt Étienne Chevalier in einer *Imitatio Bernardi* dar. Alle Blicke der Bildfiguren sind im geschlossenen Zustand der Flügel auf das Haupt des Stifters gerichtet. Fouquet lässt die beiden Figuren, den Stifter und die Madonna, sich zwar mystisch vereinen, setzt aber Barrieren zwischen sie und Chevalier. So berührt die Figur des Stifters nicht die bedeckte Brust der Mutter Gottes und wird von ihrem über ihren Schoß gelegten Mantel von einer physischen Berührung abgehalten. Ebenfalls eine physische Barriere stellt der Spalt zwischen den beiden Trägermedien im geschlossenen Zustand dar. Die Inkarnate teilen die Figuren in weltliche und himmlische Sphären, einzig die Hände Chevaliers werden, wie oben gezeigt, durch ihre mystische Nahrung der von Maria ausgehenden Weisheit sphärisch erleuchtet. Da die Wandelbarkeit des Diptychons ein persönliches Bedienen des Stifters voraussetzt, ist davon auszugehen, dass es zwar für das Haus des Stifters konzipiert, aber bereits für dessen Memoria in Melun mitgedacht war. Als Vor-

gängerwerk, das Fouquet hier konzeptionell zitiert, kann das Petersburger Diptychon des Meisters von Flémalle (Robert Campin) gelten.

Die Autorin

Monja Katja Schünemann forscht derzeit zur Sinnesgeschichte der Klinik 1800–2020, schreibt zur Pflegegeschichte und konnte ihr Dissertationsprojekt zu einem hochmittelalterlichen Seuchenausbruch bereits abschließen.

Anmerkungen

- 1 Christian Morgenstern, *Stufen und andere Aphorismen und Sprüche*, München 1982, S. 185.
- 2 Jean Fouquet. *Das Diptychon von Melun* (Ausst.-Kat. Berlin, Gemäldegalerie Berlin), hg. von Stephan Kemperdick, Petersberg 2017.
- 3 N.N., *Blicke, die sich nicht treffen*, in: TAZ vom 01. Januar 2018, URL: <https://taz.de/Das-Diptychon-von-Melun/!5470521/> (letzter Zugriff: 14. Februar 2022).
- 4 Karen Noetzel, *Unmögliches möglich gemacht: Gemäldegalerie zeigt Diptychon von Melun*, in: Berliner Woche vom 22. September 2017, URL: https://www.berliner-woche.de/tiergarten/c-kultur/unmoegliches-moeglich-gemacht-gemaeldegalerie-zeigt-diptychon-von-melun_a133208#gallery=null (letzter Zugriff: 14. Februar 2022).
- 5 Vgl. Sandra Stelzig, *Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung von Jean Fouquets Berliner Tafel des Étienne Chevalier*, in: Stephan Kemperdick (Hg.), Jean Fouquet. *Das Diptychon von Melun*, Petersberg 2017, S. 143–150 (hier S. 143).
- 6 *Dans ladite église derrière le choeur à côté de la sacristie et au haut de la muraille se montre par merveille deux tableaux de moyenne grandeur peints sur du bois et se fermans l'un dans l'autre*, Denis Godefroy, *Histoire de Charles VII, Roy de France, Sous-Chantre de S. Denys*, Paris 1661, fol. 385, zit. nach Claude Schaefer, *Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Amsterdam 1994, S. 356, Dokument 23, da sich die in München befindliche Ausgabe als paginiert und nicht, wie von Schaefer angegeben foliiert zeigt und das Zitat weder auf der Folienumrechnung noch auf der Seite als Glosse vorzufinden ist; vgl. Stephan Kemperdick, *Fouquet le Peintre. Der Tafelmaler Jean Fouquet und das Diptychon von Melun*, in: ders. (Hg.), Jean Fouquet. *Das Diptychon von Melun*, S. 10–35 (hier S. 30–31).
- 7 Kemperdick, *Tafelmaler Jean Fouquet*, S. 31.
- 8 Godefroy, *Histoire de Charles VII*, fol. 385.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. Hugo van der Velden, *Diptych Altarpieces and the Principle of Dextrality*, in: John Oliver Hand/Ron Spink (Hg.), *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge/New Haven 2006, S. 124–155 (hier S. 146f.).

- 13 Zu wandelbaren Kunstwerken im Kontext privater Frömmigkeit vgl. Frank Matthias Kammel (Hg.): Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Nürnberg 2000; zur Performativitätsforschung im Kontext der Gregorsmesse-Darstellungen Heike Schlie, Von außen nach innen, am Scharnier von Präsenz und Absenz. Die Gregorsmesse und die Medialität des Klappretabels, in: Barbara Welzel/Thomas Lentz/Heike Schlie (Hg.): Das »Goldene Wunder« in der Dortmunder Petrikerche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter (= Dortmunder Mittelalter-Forschungen. Schriften der Conrad-von Soest-Gesellschaft. Verein zur Förderung der Erforschung der Dortmunder Kulturleistungen im Spätmittelalter, Bd. 2), Bielefeld 2004, S. 201–222; Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art), hg. von John Oliver Hand, Washington 2007; in der Forschung zum taktilen Gebrauch von Kunst im Gebet bspw. der Vortrag von Jessica Buskirk: Tactility and Devotion in Personal Devotional Portrait Diptychs. Baltimore/Washington 2006; David Ganz/Marius Rimmel, Forschungsgegenstand Klappeffekte. Über diesen Band, in: dies. (Hg.): Klappeffekte. Faltbare Bildträger der Vormoderne, Berlin 2016, S. 7–12 (hier S. 7).
- 14 David Ganz, Weder eins noch zwei. Jan van Eycks Madonna in der Kirche und die Scharnierlogik mittelalterlicher Diptychen, in: David Ganz/Felix Thürlemann (Hg.): Das Bild im Plural: mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010, S. 42–65 (hier S. 53).
- 15 Vgl. zum Begriff des *Perpetual Prayers* Johanna Scheel, Das Altniederländische Stifterbild, Berlin 2014, S. 69ff.
- 16 Vgl. Wolfgang Christian Schneider, Die ‚Aufführung‘ von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47.1 (2002), S. 7–35; Laura D. Gelfand, The devotional Portrait Diptych and the Manuscript Tradition, in: *Essays in Context*, S. 46–71; Roland Krischel, Now you see me. Klappbilder als Medienwunder, in: *Klappeffekte*, S. 139–160.
- 17 Stelzig, Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung, S. 146.
- 18 Zum weißen Inkarnat der Madonna, das sich auch im „Goldenen Rössl“ (1405) und im Dornenkronenreliquiar (1400) finden lässt und auf eine sakrale Sphäre verweist vgl. Brigitte Kurmann-Schwarz, *Regina angelorum et misericordiae* – Zu Bildtypus und Ikonographie der Madonna in Fouquets Diptychon von Melun, in: *Kat. Berlin*, S. 70–81 (hier S. 75).
- 19 Schaefer, Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance, S. 94.
- 20 Vgl. Albert Châtelet, „La Reine blanche“ de Jean Fouquet. Remarques sur le „Diptyque de Melun“, in: Albert Châtelet/Nicole Reynaud (Hg.): *Études d’art français offertes à Charles Sterling*, Paris 1975, S. 127–138 (hier S. 130); vgl. Kurmann-Schwarz, *Regina angelorum et misericordiae*, S. 72–74.
- 21 Stelzig, Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung, S. 146.

- 22 Die *Sedes sapientiae* ist mehrdeutig. Die thronende Maria mit dem Jesusknaben gilt als die verkörperte Weisheit, lehnt sich dabei allerdings an den alttestamentarischen Thron der Weisheit (*sedes sapientiae*) Salomons an. Vgl. Johannes Stöhr, Der IMAK und die Zeitschrift „Sedes sapientiae“. Mariologisches Jahrbuch und Marianisches Jahrbuch, in: Manfred Hauke (Hg.): Die Mariologie im deutschen Sprachraum. Vergangenheit, Gegenwart und Herausforderungen für die Zukunft, Regensburg 2021, S. 129–149 (hier S. 138).
- 23 Kurmann-Schwarz, Bildtypus, S. 76–77.
- 24 Châtelet, Reine blanche, S. 130; Kurmann-Schwarz, Bildtypus, S. 72–74.
- 25 Joachim Kügler, Die himmlische Milch der Gottesmutter. Die Wurzeln des koptischen Marienbildes und seine Nachwirkungen, in: *Das Heilige Land* 145 (2013), S. 20–25.
- 26 C. Squarr, Bernhard von Clairvaux, in: *LCI 5*, Freiburg im Breisgau 2012 (zuerst 1968), S. 371–385 (hier S. 378); ausführlich Léon Dewez/Albert van Iterson, *La lactation de Saint Bernard: légende et iconographie*, Westmalle 1956.
- 27 Schaefer, Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance, S. 145; 149.
- 28 Ebd., S. 149.
- 29 *Quod enim ex te nascetur Sanctum, vocabiter Filius Dei, Fons sapientiae, Verbum Patris in excelsis*, Bernhard von Clairvaux, *Sermo in Nativitate Beatae Mariae. De aqueductu*, in: ders. *Sämtliche Werke lateinisch/deutsch*, Bd. VIII, hg. von Gerhard B. Winkler, Innsbruck 1997, S. 569–573 (hier S. 570).
- 30 Stelzig, Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung, S. 146.
- 31 Hugo van der Velden, Diptych Altarpieces and the Principle of Dextrality, S. 146–147.
- 32 Für diesen Hinweis danke ich David Ganz.
- 33 Apg. 7, 56.
- 34 Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle (Ausstellungskatalog der Bibliothèque nationale de France), hg. von François Avril, Paris 2003, S. 5.
- 35 Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, 12. Auflage, Stuttgart 2006 (zuerst 1941), S. 224.
- 36 Zur *Porta clausa* des Stundenbuchs vgl. Eberhard König, Étienne Chevalier als Auftragsgeber Jean Fouquets, in: *Kat. Berlin*, S. 62.
- 37 Johanna Scheel, *Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis*, S. 69.
- 38 Albert Châtelet, *Portrait et devotion*, in: Dominic Olariu (Hrsg.), *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de representation, XIIIe–XVe siècles*, Bern u.a. 2009, S. 153–165, vgl. König, Étienne Chevalier als Auftraggeber Jean Fouquets, S. 61.

- 39 Claude Schaefer, *Le Diptyque de Melun de Jean Fouquet conservé à Anvers et à Berlin*, in: *Jaarboek van het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen* 1975, S. 7–100 (hier S. 98); Schaefer, *Jean Fouquet*, S. 290–291.
- 40 Hugo van der Velden, *Diptych Altarpieces and the Principle of Dextrality*, in: John O. Hand, Ron Spronk (Hrsg.), *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge 2006, S. 124–155 (hier S. 146f.); Susie Nash, *Northern Renaissance Art*, Oxford 2008, S. 286–287; Kemperdick, *Der Tafelmaler Jean Fouquet*, S. 31–33.
- 41 Kemperdick, *Der Tafelmaler Jean Fouquet*, S. 32f.
- 42 Schaefer, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, S. 42.
- 43 Ebd., S. 41.
- 44 Krischel, *Now you see me*, S. 148.
- 45 Ebd.
- 46 Helga Lutz/Bernhard Siegert, *In the Mixed Zone*, in: *Klappeffekte*, S. 109–138 (hier S. 126–129).
- 47 British Library, Add. 2875, fol. 58.
- 48 Otto Pächt, *Jean Fouquet. A Study of his Style*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1941), S. 85–102 (hier S. 88); vgl. Eberhard König, *Französische Buchmalerei um 1450. Der Jouvenel-Maler des Genfer Bocaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlin 1982, S. 94–101.
- 49 Schaefer, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, S. 39.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Lukas Madersbacher, Michael Pacher. *Zwischen Zeiten und Räumen*, Berlin/Bozen 2015, 109.
- Abb. 2 Claude Schaefer, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresden 1994, 78.
- Abb. 3 Claude Schaefer, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresden 1994, 79.
- Abb. 4 Umrisszeichnung M. Schünemann auf *Kat. Berlin*, Berlin 2017, 97.
- Abb. 5 Justin E. A. Kroesen, *Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen*, Steiner 2010.
- Abb. 6 Norbert Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei: vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 1999, 67.
- Abb. 7 *Der Meister von Flemalle und Rogier von der Weyden*, hg. von Stephan Kemperdick, Frankfurt am Main, Städel Museum, Frankfurt 2011, 11.