

Ein nahezu unbekanntes frühes Stunden-
buch von Boucicaut- und Mazarine-
Meister, aus den Sammlungen
Brölemann und
Nyssen

4

A Hitherto
Unknown Early
Book of Hours by the
Masters of Boucicaut and Mazarine

4 • BOOK OF HOURS, Horae B.M.V. for the use of Rome.

Manuscript in Latin and French in gold, blue, red and black on vellum, in Textura.

Paris, c. 1408-10: Boucicaut Master and Mazarine-Master; Pseudo-Jacquemart and a follower of the Master of the Breviary of John the Fearless.

17 large miniatures; two pages with three borders, every page bearing the beginning of a psalm with a border on the left hand side.

Small Quarto (180 x 133 mm; written space 82 x 60 mm). 201 leaves of vellum. Bound in old green velvet on wooden boards.

It is a rare and happy occasion, not yet witnessed in this century that we can offer in this catalogue two hitherto unknown complete Books of Hours illuminated in the style of the Boucicaut Master who was the most influential Parisian illuminator at the beginning of the 15th century. In this splendid book he may have worked together with his stylistic twin the Mazarine Master. They collaborated with Pseudo-Jacquemart, an artist of an older generation whose work is found in famous books of the duke of Berry. The replacement of one miniature results in the appearance of still one more interesting style, betraying a follower of the Master who illuminated the Breviary of John the Fearless.

STUNDENBUCH, Horae B.M.V. für den Gebrauch von Rom, mit Heiligenauswahl für Paris.

Lateinische und französische Handschrift in Gold, Blau, Rot und Schwarz auf Pergament, in Textura.

Paris, um 1408-10: Boucicaut-Meister und Mazarine-Meister; dazu ein Maler aus der Nachfolge des Meisters des Breviers Herzog Johann Ohnefurchts sowie ein Maler aus der Werkstatt von Pseudo-Jacquemart.

17 große Miniaturen über vier Zeilen Text mit dreizeiliger Dornblatt-Initiale, zwölf mit eingezogenem Bogen mit dreiseitigen Dornblatt-Zierleisten und dichten Dornblattbordüren, von farbigen Blüten durchsetzt, die beiden wichtigsten Incipits mit Akanthus in den Ecken; die übrigen fünf Miniaturen als quadratische Felder in der Breite des Textspiegels, mit dreizeiligem Doppelstab und lockerer gefüllten Dornblattbordüren. Je eine Zierseite mit dreizeiliger bzw. zweizeiliger Dornblatt-Initiale mit Doppelstab links und dreiseitiger Dornblattbordüre. Die übrigen Zierbuchstaben in Blattgold auf roten und blauen Flächen: zwei vierzeilig, vier dreizeilig, die Psalmenanfänge zweizeilig, jeweils mit Bordürenstreifen in Höhe des Textspiegels links. Psalmenverse und ähnliche Texte am Zeilenanfang mit einzeiligen Buchstaben derselben Art; die Zeilenfüller entsprechend gestaltet. Versalien gelb laviert.

201 Blatt Pergament, dazu jeweils Binionen aus vier älteren Vorsatzblättern aus rauherem Pergament; auch die festen Vorsätze aus Pergament, das hintere im Lagenverbund. Gebunden vorwiegend in Lagen zu acht Blatt. Abweichend der Kalender in Lage 1 (12), die Lagen 5-6 (jeweils 4) sowie 15 (6 vor den Bußpsalmen), 26 (2), 27 (6 aus fünf Blättern mit nachgetragendem Text fol. 197-201 und dem festen Vorsatz, darein eingeschaltet ein Binio Vorsätze). Die Lagenordnung überspielt, daß die Lagen 4-5 und 6 im selben Kreis von Schreibern und Malern nachgetragen und das äußere Doppelblatt der Lage 16, zu Beginn der Bußpsalmen ausgetauscht worden ist. Zu 14, im Kalender zu 17 Zeilen.

Klein-Quart (180 x 133 mm; Textspiegel 82 x 60 mm).

Komplett und außerordentlich breitrandig erhalten, wahrscheinlich ist die Handschrift nie beschnitten worden. Auf fol. 1v durch das Tilgen wohl eines Besitzereintrags die Sonntagsbuchstaben verwischt, der Goldgrund der Miniatur auf fol. 29 berieben, sonst farbfrisch und untadelig erhalten.

Gebunden auf fünf erhabenen Bündeln in grünen Samt über den alten Holzdeckeln, mit Schließen.

Kein Hinweis auf den Besteller. Im Einbanddeckel vorne die Jahreszahl 1512, auf fol. 1v am 26. Januar hinter dem Eintrag des hl. Policarp die Jahreszahl 1524; ein möglicherweise dazu gehörender Besitzereintrag am Rand getilgt.

Im hinteren Einbanddeckel das Exlibris von A. Brölemann. Das Manuskript erscheint nicht in seinem Katalog von 1926. Auf dem ersten Vorsatz das lederne Exlibris des belgischen Bibliophilen Fernand J. Nyssen.

Einem seltenen und glücklichen Zufall verdanken wir die in diesem Jahrhundert noch nicht vorgekommene Tatsache, in einem Katalog zwei bis dahin weitgehend unbekannte vollständige Stundenbücher aus der Werkstatt des Boucicaut-Meisters anbieten zu können. Hier könnte der seltene Fall vorliegen, daß der stilprägende Meister selbst und sein ebenbürtiger Zeitgenosse, den man inzwischen als Mazarine-Meister kennt, nebeneinander gewirkt haben. Zu ihnen stößt hier überdies mit Pseudo-Jacquemart ein älterer Künstler aus dem Umfeld des Herzogs von Berry.

Der Text

fol. 1: Kalender in französischer Sprache, jeder Tag besetzt. Die Goldene Zahl und die Feste in Gold, die einfachen Heiligtage und die römische Tageszählung abwechselnd in Rot und Blau, und die Sonntagsbuchstaben b-g in Schwarz; die Sonntagsbuchstaben A in Blattgold auf roten und blauen Flächen. Heiligenauswahl und Orthographie weisen nach Paris mit einem Fest zu Ehren der Genovefa (3.1.), des Königs Ludwig (25.8.) und Thomas von Canterbury am 29.12. Ohne genau mit einem der anderen Kalenderformulare in einem Boucicaut-Stundenbuch übereinzustimmen, bewegt sich der Bestand doch in geringer Variationsbreite.

fol. 13: Perikopen: Johannes (fol. 13), Lukas (fol. 14), Markus (fol. 15v), Matthäus (fol. 16v).

fol. 18: Passion nach Johannes 19, 1-35, gefolgt von dem Gebet *Deus in manus tuas* (fol. 19).

fol. 20: Mariengebete, für einen Mann redigiert: *Obsecro te* (fol. 20), *O intemerata* (fol. 23v); fol. 28/v leer.

fol. 29 (in dunklerer Tinte, von anderem Schreiber auf den nachträglich eingefügten Lagen 4 und 5): Passion nach Johannes 18-19; fol. 40/v leer.

fol. 41 (erneut in dunklerer Tinte, auf Lage 6): Suffragien: Michael (fol. 41), Johannes der Täufer (fol. 42), Petrus (fol. 43), Katharina (fol. 44).

fol. 46: Marien-Offizium für den Gebrauch von Rom. Matutin (fol. 46), Laudes (fol. 56), Prim (fol. 67v), Terz (fol. 72), Sext (fol. 76v), Non (fol. 80v), Vesper (fol. 85), Komplet (fol. 93v), Psalmengruppen für die Matutin am Dienstag und am Freitag (fol. 99), am Mittwoch und am Samstag (fol. 103v), Advents-Offizium (fol. 107v); fol. 114/v leer.

fol. 115: Bußpsalmen und Litanei (fol. 127v). Die Heiligenauswahl mit Gervasius und Prothasius, Ludwig und Yvo, jedoch ohne Genovefa, vertritt das für Paris Übliche.

fol. 136: Horen: des Heiligen Kreuzes (fol. 136), des Heiligen Geists (fol. 143).

fol. 149v: Toten-Offizium für den Gebrauch von Rom: Vesper (fol. 149v), Matutin (fol. 157v); Textende auf fol. 196v.

fol. 197: Gottesgebete (nachgetragen): (*O Dieu createur du ciel* (fol. 197), Sieben Verse des hl. Gregor: *O domine jesu xpe, adoro te in cruce pendentem* (fol. 200v); Textende auf fol. 201.

Schrift und Schriftdekor

Der Buchblock ist in einer wie in Paris üblich sehr soignierten Textura in brauner Tinte mit roten Rubriken geschrieben. Kleine Reklamanten in einer rundlichen Kursive sind fast regelmäßig eingesetzt. Sie fehlen am Ende von Lage 16, obwohl mit ihr der zweite Teil des Buchblocks beginnt. Offenbar ist das äußere Doppelblatt dieser Lage von anderer Hand geschrieben worden, als habe man eine bereits existierende Eingangsminiatur austauschen wollen.

Nach der Zäsur mit dem leeren fol. 28 folgen die drei Lagen 4, 5 und 6 mit einem anderen Schreiber, der die Reklamante am Ende von Lage 4 in Textura ausführt. Deutlich wird die Tinte ab fol. 29 schwärzer, um nach der nächsten Unterbrechung durch ein leeres Blatt fol. 40 wieder in den gewohnten bräunlicheren Farbton überzugehen. Die einzelnen Buchstabenformen sind im Einschub spitziger artikuliert; die Schrift wirkt temperamentvoller und läßt den Gleichklang vermissen, der sonst den Eindruck prägt. In all diesen Partien sind die Versalien gleichmäßig gelb laviert.

Die Initialen bestimmt der Flächendekor, der die Buchstaben in Blattgold auf weinrote und blaue Flächen legt und entsprechend die Zeilenfüller aus solchen Flächen mit Blattgold-Elementen zusammensetzt. Dabei stehen die Psalmenverse mit ihren einzeiligen Buchstaben am Zeilenanfang, so daß zahlreiche Zeilenfüller erforderlich sind.

Obwohl für die größeren Initialen auf reinen Textseiten in aller Regel der Flächendekor beibehalten wird, sprießen aus ihnen reine Donblattranken, die sich jeweils links in der vollen Höhe des Textspiegels ausbreiten. Sie verraten noch die aus dem 14. Jahrhundert stammende Tendenz, den Spiralförmigen mehr Gewicht zu geben, als der rechteckigen Grundgestalt des Bordürenfeldes. Stilistisch früh wirkt auch der häufige Einsatz von Blüten allein in den Hauptfarben des alten Dornblattdekors. Mit der Palette der Miniaturen sind nur auf wenigen Bildseiten einzelne eingestreute Blüten gemalt: Bei den Matutinen von Maria, Heilig Kreuz und Heilig Geist, den Bußpsalmen und dem Toten-Offizium sowie den vier Suffragien in Lage 6. Zwei Textanfänge, der Januar im Kalender und die Johannes-Perikope, werden durch Dornblatt-Initialen hervorgehoben, aus denen Doppelstäbe erwachsen, um am Textfeld links bis in die waagerechten Randstreifen vorzustößen und dreiseitige Dornblattbordüren von besonderer Sorgfalt vorzubereiten.

Bei den Bildseiten herrscht das Prinzip des Dornblatt-Dekors: Ihm entspricht die dreizeilige Initiale, aus der eine breite Zierleiste sprießt, die unten ein etwa drei Zeilen hohes Bas-de-page ausspart. Dieses dient jedoch anders als im 14. Jahrhundert nicht mehr als Bildfeld, sondern wird überall mit einfachen Blattformen gefüllt. Das Spiralsystem älterer Prägung ist überall zu

spüren; doch fügen sich die konsequent konzipierten einzelnen Rankenformen zu einem dichten Geflecht, das nach außen fast perfekt gerade abschließt. Die in Rot und Blau ausgemalten Dornblatt-Blüten besetzen gern die eingerollten Enden der Spiralen.

Ein hübscher Drache entspringt auf fol. 73v zur Marienkrönung aus der breiten Zierleiste, um sich asymmetrisch zum Auszug der Miniatur zu wenden. Auch er verrät die ältere Tradition, die zugleich im Wechsel des Dekors in der Zierleiste auf derselben Seite auflebt; denn zum Falz hin ersetzt hier eine breite Leiste mit weinroten und blauen Flächen das Dornblatt.

Zur Auszeichnung der Marien-Matutin dient Akanthus, der sich aus dem Rankenwerk der Dornblatt-Zierleiste entwickelt: In den Ecken sowie auch in der Mitte sprießen symmetrische Akanthusbündel, die mit feinen Farben des Buchmalers sowie unkonturiertem Blattgold ausgefüllt sind. Blüten und Früchte in denselben Farben mischen sich auch ins Dornblatt der Bordüren.

Nach demselben Prinzip ist zwar auch das David-Bild zu Beginn der Bußpsalmen geschmückt; die Zierleiste verrät jedoch einen streng rigiden Geist. Nur in den Ecken entfalten sich die gemalten Elemente; sie bestehen nicht nur aus Akanthus, sondern auch aus Blumen. Blattgold wird gepunzt; und von Symmetrie ist keine Spur mehr. Das alles verrät eine andere künstlerische Disziplin und damit sicher eine andere Hand, so daß man das auch von der Schrift her abweichende äußere Doppelblatt von Lage 16 aus dem Werkstattverbund der übrigen Handschrift herauslösen muß.

Anders sieht es bei den Bildseiten in Lagen 4 und 6 aus: Die Gefangennahme auf fol. 29 hat prinzipiell eine ähnliche Bordüre wie die einfachen Marienstunden; sie ist jedoch kleinteiliger, enger bemessen und läßt damit mehr vom Rand leer. Zu diesem Eindruck trägt der Ersatz der breiten Dornblattzierleisten durch einfache Doppelstäbe bei; vor allem zum Falz hin wirkt diese Bordüre anders als alles, was die Handschrift sonst birgt.

Obwohl die Doppelstableisten bei den vier Suffragienbildern in Lage 6 wiederkehren, herrscht im Randschmuck dieser Partie noch einmal ein anderer Geist: Breit und großzügig sind die Ranken angelegt, in teppichhafter Wirkung werden die Spiralförmigen in die rechtwinklige Gesamtstruktur eingebunden. Zur Sonderstellung dieser Bordüren trägt bei, daß die Tintenlinien dünner und von leichter Hand ausgeführt wirken, so daß das Gold heller strahlen kann. Zugleich geht dabei etwas von der hohen Präzision der älteren Buchkunst verloren. Eindeutig gehören diese Seiten zum entwicklungsgeschichtlich Jüngsten in diesem Buch.

Die Bildfolge

fol. 29: Als erstes Bild in der Handschrift begegnet die *Gefangennahme* zur Passion nach Johannes. Vor einem leuchtend polierten Goldgrund, dessen Strahlkraft ein wenig durch Abreibungen verloren hat, präsentiert sich die Szene nahsichtig. Christus wendet sich Judas zu, der ihm den Kuß des Verräters gibt. In der rechten Hand hält er das von Petrus abgeschlagene Ohr des Kriegsknechts Malchus, das er ihm im nächsten Moment wieder ansetzen wird. Petrus hingegen ist dabei, sein Schwert in die Scheide zu stecken und sich davon zu machen. Neben der zum ikonographischen Programm gehörenden Laterne des Malchus trägt ein zweiter Soldat eine Fackel; beides weist vor dem Goldgrund auf die nächtliche Stunde hin. Die Farbwirkung ist delikater; Christus trägt neben dem üblichen blauen Gewand einen rosafarbenen Man-

tel mit leuchtend grünem Futter. Judas' Kleid und Geldbeutel sind in schimmerndem Pinselgold gehalten, wie auch Petri Kleid und der Schild des Soldaten rechts. Daneben bestimmt ein leuchtendes Rot vor dem saftigen Grün des Grundes die Farbwirkung der Miniatur.

fol. 41: Vor einem bestirnten Himmel ist *Michael* in den Kampf mit Satan getreten. Doch das eigentliche Gefecht ist längst vorüber, als Sieger steht der Erzengel auf dem Rücken des Untiers und rammt ihm die oben mit dem Kreuzsymbol gezierte Lanze in den Rachen. In der Schrittstellung des Engels ist die Kraft abzulesen, die er dafür aufwenden muß; die Bewegung des Kampfes zeigt sich auch in dem geringelten Schwanz des Drachens, der sich kreuzt mit den fliegenden Enden der Schärpe des Engels wie auch dessen Flügeln. Von der Landschaft ist nur wenig angegeben, ein Baum links und ein ansteigender Hügel rechts.

fol. 42: In der Miniatur mit *Johannes dem Täufer* wird die Landschaft üppiger gekennzeichnet. Sie befindet sich vor kariertem Mustergrund, der mit seinem Leuchten zu den Nimben von Johannes und dem Lamm sowie des Täufers härenem Gewand in eine bezaubernde Konkurrenz tritt. Breit gelagert ist die Figur; mit der vom Mantel bedeckten linken Hand hält der Heilige ein Buch, auf dem das Lamm Gottes sitzt und aufmerksam aufschaut.

fol. 43: Die Miniatur mit *Petrus* zeigt einen der wenigen bemerkenswerten Versuche, eine Figur en face wiederzugeben. In einem ähnlichen Landschaftsprospekt wie im vorangegangenen Bild präsentiert sich der Apostel mit dem Schlüssel in der Rechten und einem geöffneten Buch in der Linken. Doch schaut er nicht hinein, sondern blickt nach links, was seiner Figur eine unerwartete Belebtheit verleiht.

fol. 44: Für die einzige weibliche Heilige in den Suffragien, *Katharina*, hat man sich für den Hintergrund etwas Besonderes ausgedacht. Über dem Halbrund eines roten in sich gemusterten Grundes wölbt sich ein Sternenhimmel mit silbernen Wölkchen. Im blauen Mantel mit Hermelfutter und der Krone als Prinzessin gekennzeichnet, steht die Jungfrau im leichten S-Schwung nach rechts. Sie trägt in den Händen die Werkzeuge ihres Martyriums: Das Rad, auf das man sie flocht, und das Schwert, mit dem man ihr den Kopf abschlug. Im gleichen Pinselgold wie das Kleid schimmert die Märtyrerpalme.

fol. 46: In der *Verkündigung an Maria* begegnet eine erste Innenraumdarstellung. In einer Apsis mit einem Kreuzrippengewölbe kniet Maria vor ihrem Betpult, auf dem ein aufgeschlagenes Buch und eine Lilienvase steht. Sie wendet sich zum eingetretenen Engel zurück und erwidert dessen Gruß mit erhobener Rechter. Gabriel ist ebenfalls ins Knie gesunken, mit gefalteten Händen wendet er sich zur zukünftigen Gottesmutter. Seine Kleidung zeichnet sich durch weiche Umschläge an Hals und Ärmeln und eine ungewöhnliche Farbgebung aus. Letztlich handelt es sich um die gleiche Kombination, die auch Gottvater umgibt. Im rosafarbenen Gewand ist er von zinnoberroten Cherubim umgeben.

fol. 56: Die *Heimsuchung*, das Treffen der Gottesmutter mit der schwangeren Elisabeth, die sich vor dem heranwachsenden Heiland in Maria verbeugt, findet in einem von zwei Hügeln bestimmten Areal statt. Der karierte Mustergrund ist filigran gehalten, was gut zu den eleganten Figuren mit ihren zarten Gliedmaßen paßt. Mariens Kleid ist ungegürtet, ohne Falten umspielt es ihren Körper, um dann mit dem Mantel in weichen Falten auf dem Boden aufzu stoßen. Elisabeth trägt die Haube der älteren Frau, doch wirkt deren Weiß im Zusammenspiel

mit dem ebenfalls am Oberkörper engen roten Kleid frisch. Unter den reichen Falten ihres Rocks ist die Vorwärtsbewegung der Beine auf Maria zu gut abzulesen.

fol. 67v: Die *Geburt Christi* findet in einer luftigen Hütte statt; eigentlich handelt es sich nur um Pfosten, die eine Dachkonstruktion tragen. Licht und heiter wirkt die Miniatur, weil viel blauer Himmel durchscheinen kann, der zum Horizont bis zum Weiß aufgehellte ist. In aufgeklappter Perspektive ist die Krippe dargestellt; darin liegt das Christuskind und blickt zum Betrachter. Maria und Joseph sind niedergekniet, um den Heiland anzubeten. Maria hat dazu ihr Gebetbuch auf einem breiten Schemel aufgeschlagen; um den Einband zu schützen, hat sie einen Zipfel ihres blauen Mantels darunter gelegt. Der andächtigen Stimmung wird durch das Geschrei des Esels, der den Kopf zum Himmel wendet, ein ungewöhnlicher Kontrast entgegen gesetzt.

fol. 72: Die *Verkündigung an die Hirten* spielt in einer hügeligen Landschaft mit einer Quelle, aus der zwei Schafe der dicht gedrängten Herde trinken. Beide Hirten stehen; sie sind von der Erscheinung des Engels beeindruckt, einer blickt auf und der zweite hält vor der gleißenden Helle zum Schutz die Hand vor seine Augen. Mit der erhobenen Hand eines Redners blickt der Engel aus der Wolken aureole auf sie herab, ein Schriftband in der anderen. Auffällig leuchtend ist er mit dem hellgrünen Kleid und den zinnoberroten Flügeln gekleidet. Von tatsächlicher Naturbeobachtung zeugt die Darstellung eines Schafs, das neugierig seinen Hals zu vermeintlich saftigeren Wiesen reckt.

fol. 76v: Die luftige Hütte der Geburt dient auch als Schauplatz für die *Anbetung der Könige*; allerdings ist nun zwischen zwei Pfosten links ein rotes Tuch gespannt, das Mariens Sitz ehrend hinterfängt. Ungewöhnlich verhält sich das Christuskind: Es steht auf Mariens Schoß und wendet sich eher scheu zu den dargebotenen Gaben des ältesten Königs um. Während jener eine leuchtend rote Truhe mit Münzen schenkt, wollen die beiden anderen Pokale überreichen. Der mittlere König ist im Begriff, seine Krone abzunehmen, der jüngste präsentiert sich in seiner kostbaren roten Robe mit weiten Ärmeln und Pelzfutter mit einem Schmuckstück um den Hals, das einen Anhänger in Form eines Mauerlots trägt. Dabei könnte es sich um das heraldische Zeichen der Burgunder, das Mauerlot Johann Ohnefurchts, handeln.

fol. 80v: Die *Darbringung im Tempel* bietet Gelegenheit für eine weitere Innenraumdarstellung, die durch ihre leuchtend Blau und Rot eingefärbten Gewölbe überrascht. Maria trägt Jesus, indem er wie auf einem Stuhl auf ihren Händen sitzt; man könnte meinen, er wendete sich grüßend zum Betrachter. Ihr folgt Hanna mit Kerze und Taubenkörbchen. Hinter dem steinernen Altar steht der Priester, um mit bedeckten Händen das Kind in Empfang zu nehmen.

fol. 85: In der *Flucht nach Ägypten* schreitet Joseph energisch nach rechts aus, wendet sich aber zu Mutter und Kind zurück, die auf dem Esel sitzen, den er an der Leine führt. Die Beziehung zwischen Maria und Christus ist besonders innig; mütterlich besorgt blickt sie auf das nah an ihrem Gesicht gehaltene Wickelkind herab, das sie in die reichen Falten ihres blauen Mantels gebettet hat. Joseph und der Esel gehen auf Wiesengrund, der rasch zu einer Hügelkette mit zwei Bäumen darauf ansteigt. Kariertem Mustergrund schließt die Szene nach hinten ab.

fol. 93v: Auch die *Krönung Mariens* findet vor Mustergrund auf einem grünen Grund statt. Ein breiter Steinthron nimmt die gesamte Breite der Miniatur ein. Maria hat bereits neben der

jugendlichen Gottesgestalt Platz genommen; demütig faltet sie die Hände und neigt das Haupt, um die von einem Engel aus einem Himmelssegment herunter gereichte Krone in Empfang zu nehmen.

fol. 115: Vor einer Flußgabelung kniet *David als Büsser* im Profil auf dem Rasengrund; seine Harfe, deren Saiten man zu malen vergaß, hat er neben sich abgelegt. Er ist in ein blaues Gewand und einen üppigen roten Umhang gekleidet, der in wenigen tiefen Röhrenfalten in einem scharfen Knick auf dem Boden aufstößt und rechts die leichte Andeutung eines Schattens wirft. Der Horizont ist hoch hinauf gerückt, er befindet sich etwa auf der Höhe von Davids Kinn. Die Gotteserscheinung füllt die gesamte Fläche des oberen Auszugs; die Cherubim, die ihn umrahmen, sind auf dem Zinnoberrot mit Gelb gehöht.

fol. 136: Die *Kreuzigung* überrascht durch ihren besonders schön gestalteten Himmel. Vor dem blauen Firmament, das zum Horizont hin stark aufgehellt ist und damit die eigentliche Tageszeit anzeigt, erscheinen Sterne. Sonne und Mond verfinstern sich; also ist der Moment von Christi Tod gemeint. Trotz dieses anekdotischen Details ist es ein Andachtsbild, auf dem Maria und Johannes als isolierte Figuren den toten Christus am Kreuz betrauern. Blieb der runde Auszug oben den Himmelserscheinungen vorbehalten, nimmt in der quadratischen Fläche der Miniatur das Kreuz die möglichen Ausmaße beinahe vollständig in Anspruch. Christi Körper ist durchgestreckt ans Kreuz geheftet; seine Arme verlassen kaum den unteren Kontur der Querbalken.

fol. 143: Zu *Pfingsten* haben sich die zwölf Apostel um die zentral thronende Muttergottes zusammengefunden, um die erquickende Wirkung des Heiligen Geists zu empfangen. Während von den beiden Gruppen zu ihren Seiten jeweils nur zwei ganz zu erkennen und die anderen durch die Heiligenscheine ihrer Vordermänner nur an Haarspitzen auszumachen sind, ist ihrem Thron in der Mitte so viel Platz eingeräumt, daß man dessen Ausmaße gut abschätzen kann. Ein jüngerer Apostel links liest in einem Buch, derweil die anderen ihre Hände in einer Mischung zwischen Gebets- und Erstaunensgeste aneinanderhalten. Im runden Auszug hat die Geisttaube mit ihren goldenen Strahlen Platz.

fol. 149v: In der *Begräbnisszene* ist der Katafalk zentral in der Mitte einer Kapelle aufgebaut; vier Kerzen stehen zu seinen Ecken. Vor dem zentralen Fenster, bei dem grüne Farbe das Herkommen des Lichts andeutet, steht der Altar, der mit einem aufgeklappten Retabel geziert ist. Die Rahmung der Miniatur wird von einer steinernen Binnenrahmung aufgenommen; zum einzigen Mal begegnet in dieser Handschrift ein Schwibbogen, den Panofsky als Diaphragma bezeichnet hat und der der Komplettierung der Miniatur zum Rand hin dient. Um den Toten haben sich Mönche und Pleurants versammelt, links singen die drei Mönche mit einem Buch auf einem Pult vor ihnen, rechts stehen die in schwarze Mäntel gehüllten Trauernden. Zeigt die Architektur mit ihrem Nebeneinander von Rosa und leuchtendem Rot schon einen abweichenden Farbgeschmack, wird er im dunkelgrünen Tuch über dem Pult deutlicher, das sich mit dem ungewöhnlichen roten Futter des Klerikerumhangs zu einem seltenen Farbklang zusammen findet.

Zum Stil

Wie auch die nachfolgende Nr. 5 unseres Katalogs handelt es sich unstreitig um eine Arbeit aus dem Stillkreis des Boucicaut-Meisters. Millard Meiss hatte das Stundenbuch wohl nicht gekannt; er führt es in seiner Monographie zum Meister in der „annotated list“ als buchstäblich letztes Werk mit unbekanntem Aufenthaltsort an. Kenntnis von der Existenz des Manuskripts erlangte er wahrscheinlich über den Aufsatz von Bob Delaissé, der es 1948 als Produkt der Boucicaut-Werkstatt erkannte. Für den belgischen Kodikologen war unser Kodex das erste Stundenbuch, mit dem er sich in einer Publikation beschäftigte. Er bemerkte den kompositen Charakter des Texts und versuchte beispielsweise die Doppelung der Johannes-Passion aus Pariser Werkstattgewohnheiten zu erklären; deshalb kümmerte er sich weniger um die Stilgeschichte als um die materielle Genese des Objekts.

Wie im folgenden Eintrag erläutert, konnte die Forschung in den letzten Jahren die Arbeiten des Boucicaut-Meisters, die auf hohem künstlerischen Niveau entstanden und dennoch nicht in das Stilbild des Illuminators paßten, sinnvoll einem zweiten Anonymus, dem Mazarine-Meister, zuschreiben. Er wird nach dem in der Pariser Bibliothèque Mazarine aufbewahrten Stundenbuch Ms. 469 benannt.

Ohne dies hier mit letzter Sicherheit behaupten zu können, scheint bei dem hier beschriebenen Kodex der Mazarine-Meister mitgewirkt zu haben. Dieser dem Boucicaut-Meister ebenbürtige Buchmaler ist vorderhand durch eine Reihe technischer Unterschiede vom Maler des Stundenbuchs des Marschalls von Frankreich im Pariser Musée Jacquemart-André zu scheiden. So bemerkt man häufig ein ins Grünliche spielendes Inkarnat und in den Hintergründen den Hang, Akanthusformen in Lüstermalerei auf Silber- oder Goldgrund aufzutragen.

Selbst wenn solche deutlichen Merkmale in unserem Stundenbuch für eine Zuschreibung an den Mazarine-Maler nicht zur Verfügung stehen, sprechen dennoch eine Reihe subtiler Anzeichen dafür. Bei der Anbetung der Könige (fol. 76v) fallen die reichen Falten von Mariens Kleidung ins Auge, die in einem Mantelzipfel, der auf dem Boden aufliegt, eine elegante Stoffspirale bildet. Das paßt ebenso gut zu dem Meister wie die Neigung, trotz eines Vollbarts beispielsweise beim ältesten König noch viel von der Halspartie zu zeigen. Die Rundlichkeit der Gesichter und die den Figuren innewohnende Spannung, die Beweglichkeit glaubhaft vermittelt, wie man es in der ungewöhnlichen Haltung des Christuskindes ablesen kann, möchte ebenfalls für eine Zuschreibung an den Mazarine-Meister sprechen.

Allerdings ist für den Mazarine-Meister die große Disziplin, mit der die Malerei in gleichbleibend hoher Qualität ausgeführt wurde, wenig typisch. Man findet sie nur in Manuskripten mit großem Anspruch (und sicher bedeutenden, wenn auch heute unbekanntem Bestellern) wie beispielsweise im zeitlich späteren namengebenden Mazarine-Stundenbuch oder auch in der *Propriété des choses* im Fitzwilliam Museum in Cambridge. Derartig gleichbleibende Sorgfalt würde eher für den Boucicaut-Meister sprechen, dessen Miniaturen beinahe durchgängig einen gleichbleibend hohen Qualitätsstandard aufweisen.

Ohne weitere Forschung wird die Frage nicht zu klären sein, zumal die verwendeten Vorlagen von beiden Meistern benutzt wurden. Auch hilft die Gestaltung von Architektur, die vom Mazarine-Meister nicht in der Virtuosität beherrscht wird, und von Landschaft, für die man bei ihm ein untergeordnetes Interesse ausmachen kann, nicht weiter, da beide Komponenten

in der Handschrift zu vernachlässigen sind. In der Handschrift fallen besonders die Himmel auf, die das gesamte Spektrum vom dunklen Blau zum reinen Weiß ausnutzen, ohne Augenmerk auf unsichtbare Übergänge zu legen.

Zunächst sollen die im Vagen bleibenden Eindrücke nicht verschwiegen werden. In der Reihe „Illuminationen“ wird das Stundenbuch einer genaueren Analyse unterzogen werden und die Frage nach dem Zusammenwirken dieser beiden für die französische Buchmalerei so wichtigen Meister gründlich untersucht werden.

Neben der Boucicaut-Werkstatt, möglicherweise mit dem Meister selbst und dem Mazarine-Meister, haben noch zwei weitere Illuminatoren an der Handschrift mitgewirkt:

Im Lagenverbund steht die Miniatur zu Beginn des Toten-Offiziums; ihr fehlt die räumliche Ordnung, die der Boucicaut-Meister in die französische Buchmalerei eingebracht hat. In den Köpfen und den Konturen mit den stark abstehenden Schläfenlocken verrät sie enge Verwandtschaft zu jenem Maler, den Paul Durrieu nach den *Grandes Heures* des Herzogs von Berry (Paris, Bibl.nat., lat. 919) mit Jacquemart des Hesdin identifiziert hat. Millard Meiss und die neuere Forschung sehen ihn hingegen als Pseudo-Jacquemart. Sein Totenbild in Berrys *Petites Heures* (Paris, Bibl.nat., lat. 18014, fol. 217) steht unserer Miniatur recht nahe. Doch ist für die Zuschreibung der Miniatur noch nicht das letzte Wort gesprochen. Ebenso lohnend erscheint es, die Arbeiten des in der Boucicaut-Werkstatt ausgebildeten Malers des Harvard Hannibal (Cambridge, Harvard College Library, Richardson 32) zum Vergleich heranzuziehen.

Auf ein als Ersatz eingefügtes Doppelblatt hingegen wurde das David-Bild gemalt (fol. 115). Die tupfende Malweise, in der die dumpfen Farben aufgetragen sind, läßt sich entfernt mit dem Pinselstrich jenes Meisters vergleichen, den man nach den beiden Bänden eines für Johann Ohnefurcht von Burgund bestimmten Breviers nennt (London, British Library, Ms. Harley 2897 und Add. 35311). Dem Formgefühl dieses Malers entspricht die geschlossene Form, die konturlose Präsentation und die einfache Draperie, die allerdings bereits deutlich zu Knickfalten neigt, also entschieden über die frühe Zeitstellung der übrigen Miniaturen hinausgeht. Man wird deshalb nicht den Maler des Ohnefurcht-Breviers selbst, sondern einen seiner eher provinziellen Nachfolger für diese Miniatur verantwortlich machen wollen.

Ein vollständiges Stundenbuch von erlesener Qualität, das wie jedes quasi unbekanntes Kunstwerk aus einer bereits vertrauten Stilgruppe noch einmal die Fragen aufwirft, wie sich die Künstler untereinander verhalten. Im vorliegenden Fall treffen Boucicaut- und Mazarine-Meister, die sonst fast nie gemeinsam anzutreffen sind, auf Pseudo-Jacquemart, einen älteren Künstler, der schon an den *Petites Heures* mitarbeitete und gegen 1409 die *Grandes Heures* wesentlich gestaltete.

Literatur: Paul Durrieu, Le maître des Heures du Maréchal de Boucicaut, in: *Revue de l'art ancien et moderne* XIX, 1906, S. 401-415; XX, 1907, S. 21-35; Bella Martens, Meister Francke, Hamburg 1929; Léon M.J. Delaissé, Une production d'un atelier parisien et le caractère composite de certains livres d'heures, in: *Scriptorium* 1948 (II), S. 78-84; Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, Cambridge (Mass.) 1953, S. 53-62. Meiss, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry: II. The Boucicaut Master*, London und New York 1968. Avril, François, Das Buch der Wunder, Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, in: Marco Polo. *Le livre des Merveilles*. Kommentarband, Luzern 1996, S. 19-54, besonders Die Maler des Buchs der Wunder, S. 40ff. Bartz, Gabriele, Der Boucicaut-Meister. Ein unbekanntes Stundenbuch, Antiquariat Heribert Tenschert, Katalog 42 (= Illuminationen I), Rothalmünster 1999.

Zu Pseudo-Jacquemart siehe Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry I: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London und New York 1967, passim. Den Meister des Ohnefurcht-Breviers hat Meiss noch 1970 versuchsweise mit Herman von Limburg identifiziert (*The Master of the Breviary of Jean sans Peur and the Limbourgs*, London 1971); diese Zuschreibung hat er jedoch drei Jahre später nicht mehr aufrechterhalten (*French Painting in the Time of Jean de Berry III: The Limbourgs and Their Contemporaries*, London und New York 1974).

G.B.