

Das Stundenbuch des Bénigne Serre
in Dijon von 1524, mit 145
Bildern: ein seit 1905
verschollener
Kodex

28

The Book
of Hours of Bénigne
Serre in Dijon from 1524,
with 145 pictorial miniatures

28 · BOOK OF HOURS, Horae B.M.V., for the use of Rome, with a calendar for Langres.

Latin manuscript in black and red, gold and blue on vellum, in bastarda.

Dijon, dated 1524: Master of Bénigne Serre, a hitherto unknown painter from the circle of the 1520 Hours Workshop.

145 pictures: 26 large miniatures in Renaissance architecture, with numerous grotesques, twelve of them above 6 lines of text, three above 7 lines, ten above 8 lines and one above 12 lines of the text, that displays initials varying between 1- and 3-lines; 12 calendar pages with comparable frames and illustrations of the months in the bas-de-page and medallions with signs of the zodiac, 43 marginal pictures with landscape, golden or ornamental ground, 52 pictorial motifs, some corresponding to the text, some grotesque and some imitating motifs from Classical antiquity. All text pages, including those without text, with three golden bars and one large border with most different figural and ornamental painting. Psalm incipits and comparable texts with 2-line acanthus initials on decorated golden ground; psalm verses with 1-line blue or gold acanthus letters on red or blue; Capitals with yellow wash.

Octavo (145x 85 mm; text 98 × 47 mm); 179 leaves of vellum; brown calf binding of around 1580 with rich semé gilding.

A Book of Hours, preserved complete and in splendid condition from the late years of French illumination, dated 1524 and destined for a major royal functionary in Burgundy, in a most beautiful Parisian binding of the 16th century. It contains a display of pictures difficult to find in other manuscript Books of Hours. Discovered in 1905, the book disappeared and was recently rediscovered!

STUNDENBUCH, Horae B.M.V. für den Gebrauch von Rom mit einem Kalender für Langres.

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

Dijon, 1524 datiert: Meister des Bénigne Serre, ein bisher unbekannter Maler aus dem Umfeld der 1520er Werkstatt.

Insgesamt 145 Bilder: 26 große Miniaturen in Renaissance-Architektur, oft mit Grottesken, davon zwölf über sechs Zeilen, drei über sieben Zeilen, zehn über acht Zeilen und eine über zwölf Zeilen Text, der unterschiedlich große Initialen zwischen ein und drei Zeilen Höhe hat; zwölf Kalenderseiten mit entsprechender Rahmung und jeweils Monatsbildern im Bas-de-page und Tierkreiszeichen in Medaillons, 43 Randbilder vor Landschaft, Mustergrund oder Gold, 52 bildhafte Motive, teils textbezogen fromm, teils grotesk und antikisch; alle für Text vorbereiteten Seiten, auch die leer gebliebenen, mit drei breiten Goldleisten sowie einem breiten Randstreifen außen, der, wenn nicht mit Bild oder bildhaften Motiven versehen, meist auf Goldgrund Blumen, Tiere und Insekten, teilweise auch Gebrauchsgegenstände zeigt, zuweilen in einer Art didaktischer Präsentation (vgl. Nr. 26), wenige Bordüren monochrom mit Pinselgoldmalereien aus Ranken, Figuren und Schriftzeichen; drei dreizeilige, zu den Psalmenanfängen und gleichwertigen Texten ungezählte zweizeilige Initialen in farbigem Akanthus auf mit Blüten verziertem Goldgrund; Psalmenverse, im Zeilenverlauf, mit einzeiligen blauen oder goldenen Akanthusbuchstaben auf rotem oder blauem Grund; Versalien gelb laviert.

179 Blatt Pergament, Endblätter Pergament; dazu vorn vier, hinten zehn Blätter Papier für das *Livre de raison* von etwa 1659; Kollationierung unmöglich; offenbar komplett. Zu 22, im Kalender zu 19 Zeilen. Klein-Oktav (145 × 85 mm; Textspiegel: 98 × 47 mm).

Vorzüglich und komplett erhalten.

Mittelbrauner französischer Kalblederband um 1580 mit reichster Vergoldung im *Semé*-Stil. Decken und Rücken sind von einem Rautenmuster überzogen, das aus sich schneidenden Fileten und kleinen Spiral- und „Schwertgriff“-Stempeln gebildet wird. Die Schnittstellen der Fileten sind mit Goldpunkten markiert; die so entstehenden kleinen rautenförmigen Felder enthalten jeweils einen zentralen fleur-de-lys-Stempel und je vier stilisierte Lyra-Stempel und Goldpunkte. In der Deckelmitte ist eine rautenförmige Kartusche ausgespart, darin ein ovales Medaillon, leer, umgeben von einem floralen Rollwerk-Rahmen und größeren Lyra- bzw. Blütenstempeln; Stehkantenvergoldung, Goldschnitt. Der prachtvolle, im Dekor überreiche und ungewöhnliche Einband stammt sicher aus einem Pariser Atelier des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts. Auffällig ist vor allem der hier vielfach verwendete Goldstempel mit Darstellung einer Bandspirale oder eines Schwertgriffs. Ein ähnlicher, vielleicht identischer Stempel wird beschrieben bei Hobson, *French and Italian Collectors and their Bindings* (Library John Roland Abbey), S. 63, Abb. 8 und Taf. 29 (heute in der Pierpont Morgan Library, New York, vgl. Nixon Nr. 58).

Offenbar in derselben Schrift wie der Text ist auf fol. 33 die Jahreszahl 1524 in blauer Tinte eingetragen, mittig unter die goldene Rubrik zur *Matutin* des Marien-Offiziums. Begleitet ist diese ohnehin ungewöhnliche Angabe von einer Bordüre, in der sich mehrere Ratten unter einem grünen Zweig zusammenrotten. Die darum gewundene Devise FAIS SONT RAPORS (Gemacht sind die Rapporte), spielt wohl in erster Linie mit dem französischen Wort für Ratte „rat“, die auch sonst in dieser Handschrift immer wieder auftaucht und offenbar in Bezug zum Besteller steht.

An zahlreichen Stellen findet sich in der originalen Farbigkeit das Wappen der Familie Serre: Blau, darauf ein Schrägband in Gold mit drei roten Ringen (*d'azur à la bande d'argent chargée de trois annelets de gueules*: fol. 13, 27, 30v, 73v, 99v, 161v, 169v). Dazu tritt zweimal die Devise „LE. K. ME. TOUCHE“. Ein zweites Wappen zeigt einen Baum in Braun auf Gold (*d'or à l'arbre de sinople*, fol. 111). Damit läßt sich Bénigne Serre, Seigneur d'Esbarres, Receveur général de Bourgogne und Greffier en chef des Parlements von Dijon als Auftraggeber zur Zeit der Fertigstellung 1524 definieren. Später sollte der Besitzer unseres Buches zum Präsidenten der *Chambre des comptes* von Burgund werden.

Um 1485 wurde Bénigne Serre als Sohn eines reichen Bürgers von Dijon, André Serre und dessen Ehefrau Jacqueline Macheco geboren. 1491 wurde der Vater in den Adelsstand erhoben; 1507 wird auch Bénigne als im Adelsstand lebend bezeichnet; dieser Umstand verbot keineswegs Kaufmannstätigkeiten, 1513 diente Bénigne Serre mit anderen als Geisel der Stadt, die La Trémoille bei der Belagerung durch die Schweizer bis zur Ratifizierung des Friedens stellen mußte. 1515 beginnt seine Karriere in öffentlichen Ämtern mit einem Sekretärsamt in der Kanzlei von Burgund, verbunden mit einer Pension, die ihn für die Geiselhaft entschädigen sollte. Bénigne Serre dürfte Franz I. auf dem Zug gegen Mailand begleitet haben. Nach der Eroberung verheiratete er eine Schwester mit einem burgundischen Beamten dort, Nicolas Girault. Ab 1517 zurück in Dijon erreichte Bénigne Serre die oben schon angegebenen Ämter; er erwirtschaftete, auch mit väterlichem Erbe, ein erhebliches Vermögen. 1522 erwarb er die *Seigneurie* Esbarres d'Orsans.

Zwölf Apostelstatuen in der Kirche von Esbarres gehen auf eine Stiftung von Bénigne Serre zurück; 1541 errichtete er sich in Dijon ein Haus, von dem noch eine Fassade erhalten ist. Von 1528 an verbrachte

Bénigne Serre sieben Jahre im Languedoc, vom König mit der offenbar noch lukrativeren Stellung des dortigen Steuereintnehmers betraut; 1535 stieg er auf zum Präsidenten der *Chambre de Comptes* von Burgund. 1510 hatte Bénigne Serre Claire de Gilley, Tochter des *Seigneur d'Aiglepierre*, Guillaume de Gilley, eines Bürgers von Salins, geheiratet; ihre Mutter stammte aus der Familie Le Gouz, Schwester des Dekans der Stiftskirche *Notre-Dame* in Beaune. Claire de Gilleys Wappen zeigte den braunen Baum auf Gold. 1529 verwitwet, heiratete er eine Catherine de Recourt, Witwe des königlichen Ratsherrn Nicolas Rousseau. Eine kurze Krise, in der er in Ungnade gefallen war, überstand er 1543. Nachdem er 1551 verstorben war, lebte seine Witwe bis 1568/69.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts befand sich das Manuskript im Besitz einer Familie Bretagne, später de Bretagne, die in Dijon Ratsherren am *Parlement de Bourgogne* stellte: Claude Bretagne, Ratsherr am *Parlement* von Dijon und dessen Frau Hélène Maillard, François Bretagne und seine Frau Vivande Bernard aus Chalon, Jacques de Bretagne und seine Frau Marguerite Comeau, Antoine-Bernard-Marguerite de Bretagne und seine Frau Marie-Sophie de Campredon bilden vier Generationen, die hier von 1641 bis 1727 überblickt werden können. Ein Eintrag von 1573 hingegen ist leider nicht zuzuordnen; der Übergang von Serre zu Bretagne bleibt im Dunkeln. Eine Umschrift der Eintragungen nach Jules Gauthier kann auf Anfrage geliefert werden.

Als Familienvater, der sich selbst nicht nennt, hat François Bretagne um 1659 auf der eingefügten Lage von vier Papierblättern vorn offenbar in einem Zuge ein *Livre de raison* niedergeschrieben, das von seiner Heirat mit Vivande Bernard in St. Vincent im Oktober 1642 bis zur Totgeburt eines Sohnes am 15. Februar 1659 geht; darunter, in derselben Hand, aber offenbar zu anderem Zeitpunkt die Erinnerung an ein heftiges Erdbeben am 12. Mai 1682, halb drei Uhr morgens. Das *Livre de raison* wurde offenbar sorgfältig weitergeführt, meist von derselben Hand, die zu den Kindern Todesdaten, aber auch Erfolge in militärischer Laufbahn vermerkt.

Auf dem zweiten Blatt der hinten eingefügten Lage Papier beginnt ein entsprechendes *Livre de raison*, das auch mit dem Hochzeitsdatum von Jacques de Bretagne (gest. 16. 2. 1726) einsetzt, der am 11. Juni 1704 in *Notre Dame de Dijon* eine Marguerite Comeau heiratete und, wie die Auswahl der Paten zeigt, enge Verbindungen zu den Persönlichkeiten des *Parlements* von Burgund hatte. Dieses *Livre de raison* ist fortlaufend mit wechselnden Tintenstärken und Schwankungen des Duktus geführt worden; dieselbe Hand findet sich auch bei den nachträglichen Angaben im vorderen Teil.

Jules Gauthier stellte das Buch in der Sitzung der *Commission des Antiquités de la Côte d'Or* vom 16. Mai 1905 vor; dessen Sohn Léon Gauthier von den *Archives Nationales* ließ den Text unverändert im XV. Band der *Mémoires* dieser Kommission 1906/10 veröffentlichen. Madame Saverot, die der Stadtbibliothek von Dijon 26 Handschriften geschenkt hat, machte den Autor auf das Buch aufmerksam; weil es wohl der wertvollste Buchbesitz der Saverots war, ist es nicht in die Stiftung an die Stadtbibliothek eingegangen.

Ein ungemein bilderreiches Stundenbuch für den Gebrauch im nördlichen Burgund, im Jahre 1524 geschaffen für Bénigne Serre, einen hohen königlichen Beamten in Burgund, in hohen Ehren noch im 17. und 18. Jahrhundert gehalten, mit perfekt erhaltenem Prachteinband: In den Bildern von einer erstaunlichen Vielfalt, die französische Buchtradition ebenso nutzt wie die aus Italien nach Frankreich gelangten künstlerischen Neuerungen. Von hoher ästhetischer Qualität und phantasievollem Zauber.

Der Text

fol. 1: Kalender in lateinischer Sprache, nicht jeder Tag besetzt, die Heiligtage abwechselnd in Rot und Blau, die Heiligenfeste und die Goldene Zahl in Gold; die Sonntagsbuchstaben b-g in Schwarz, der Sonntagsbuchstabe A in Pinselgold abwechselnd auf blauen und braunroten Flächen. Die Heiligenauswahl deutet auf das nördlich der burgundischen Kernlande gelegene Langres, enthält aber auch einige Heilige aus Paris: Genoveva (3.1.), Gregor von Langres (4.1.), Hilarius und Remigius (13.1.), Translatio Desiderii (19.1.), Anatol (30.1.), Translatio Benigni (26.4.), Apparitio Michaelis (8.5.), Translatio Nicholai (9.5.), Fidolus (16.5.), Gervasius et Protasius (20.5.), Translatio Martini (4.7.), Marcialis (7.7.), Translatio Benedicti (11.7.), Inventio Stephani (3.8.), Mammes von Langres (Fest 17.8.) mit Translatio (Fest 10.10.), Mansuetus (3.9.), Inventio Ferrioli et f. (5.9.), Regina (7.9.), Sequanus (19.9.), Andochius (24.9.), Remigius (1.10.), Vinardus von Langres (11.10.), Geraldus (13.10.), Savinianus (19.10.), Benignus von Dijon (3.11.), Macutus (14.11.).

fol. 13: Perikopen: Johannes (fol. 13), Lukas (fol. 14v), Matthäus (fol. 15v), Markus (fol. 16v), Johannes-Passion als Suffragium (fol. 18).

fol. 26v: Marien-Gebete, redigiert für einen Mann mit „N.“: *Obsecro te* (fol. 26v), *O Intemerata*, auch an Johannes gerichtet (fol. 29v), *Stabat Mater* (fol. 31v).

fol. 33v: Marien-Offizium für den Gebrauch von Rom, mit Horen von Heilig-Kreuz und Heilig-Geist: Matutin mit Psalmengruppen für die Wochentage (fol. 33v), Laudes (fol. 47v), Kreuz-Matutin (fol. 56), Geist-Matutin (fol. 57v), Marien-Prim (fol. 58v), Marien-Terz (fol. 63v), Marien-Sext (fol. 68v), Marien-Non (fol. 73), Marien-Vesper (fol. 77v), Marien-Komplet (fol. 84v).

fol. 92: Bußpsalmen mit Litanei (fol. 101), mit ähnlicher Ausrichtung wie der Kalender: Benignus, Mammes, Octo cum sociis, Claudius.

fol. 109v: Toten-Offizium: Vesper (fol. 109v), erste Nokturn (fol. 116), Laudes (fol. 135), fol. 146–147v bis auf Rubrik leer, mit Bordüren.

fol. 148: Suffragien, mit Betonung des in Dijon besonders verehrten Benignus: Trinität (fol. 148), Gottvater (fol. 148v), Christus (fol. 149), Heiliger Geist (fol. 149), Michael (fol. 150), Schutzengel (fol. 151), Johannes der Täufer (fol. 151), Peter und Paul (fol. 152), Johannes der Evangelist (fol. 152v), Jakobus der Ältere (fol. 153), Andreas (fol. 153v), mehrere Apostel (fol. 154), Stephanus (fol. 154v), Laurentius (fol. 155), Christophorus (fol. 155v), Sebastian (fol. 156), Dionysius (fol. 158), Benignus (fol. 159), zweites Suffragium für Benignus (fol. 159v), Lazarus (fol. 161 – besonders verehrt im burgundischen Autun), mehrere Märtyrer (fol. 163), Nikolaus (fol. 164), Rochus (fol. 164v), Claudius von Besançon (fol. 165), Antonius Abbas (fol. 166v), verschiedene Bekenner (fol. 167v), Anna (fol. 168), Margareta (fol. 168v), Magdalena (fol. 169v), Apollonia (fol. 170), Katharina (fol. 171).

fol. 172: Christus-Gebet, dem heiligen Augustinus zugeschrieben: *O dulcissime domine ihesu xpiste verus deus*, Text endet fol. 179, fol. 179v leer.

Schrift und Schriftdekor

Der Kodex ist in einer niedrigen, ausdrucksvollen Bastarda geschrieben, die wesentliche Elemente der Antiqua verarbeitet hat. Diese Schrift steht dem Rosenroman des Königs Franz I. in der New Yorker Pierpont Morgan Library (Morgan 948) so nahe, daß man versucht ist, unser Stundenbuch demselben Schreiber zuzuweisen. Ein Mitglied des königlichen Hofstaats namens Girard Acarie aus Orléans, der später *Contrôleur général des finances en Normandie* war und damit bis in die 1540er Jahre in Rouen eine ähnliche Position hatte wie Bénigne Serre in Dijon, hat das berühmte Werk mit einer Vorrede versehen und durch Verse ergänzt, die sich auf den König selbst beziehen. Man hält ihn in der Tat für den Schreiber verschiedener Stundenbücher; für die eigene Gemahlin Marie Chantault soll er eigenhändig den heute als Smith-Lesouëf 39 in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten Kodex geschrieben haben (vgl. zuletzt Margareta Friesen, *Der Rosenroman für François I.* New York, Pierpont Morgan Library, M. 948, Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe, Graz 1993, bes. S. 27-29 sowie die Abb. am Schluß des Bandes).

Die einzeiligen Initialen und die wenigen Zeilenfüllstreifen sind in der Tradition der älteren Pinselgold-Buchstaben auf abwechselnd weinrotem und blauem Grund gehalten, bilden aber die Lettern mit harten schwarzen Konturen aus rasch hingestrichenem, plastischem farbigem Blattwerk in Blau auf Rot und Gold auf Blau. Alle Zierbuchstaben von zwei Zeilen an formen den Buchstabenkörper in stark weiß gehöhtem Akanthus, abwechselnd in Rot und Blau, und stellen ihn auf Pinselgoldflächen, die mit einzelnen grünen Blättern oder buntfarbenen Blütenzweigen besetzt sind.

Der Textspiegel ist durchweg mit farbig konturierten Blattgoldstreifen oben, unten und zum Falz hin umgeben, während sich nach außen Platz für eine breitere Bordüre bietet; sie ist in lockerem Wechsel, oft textbezogen, mit figürlichen Elementen geschmückt. Dadurch verwischt in den Bordüren der Unterschied von Grotteske zur echten Randminiatur.

Die Rectoseiten des Kalenders und die mit großen Miniaturen geschmückten Textanfänge werden von Renaissance-Architekturen gerahmt, in denen breite Pilaster auf hohen Sockeln eine schmale waagrechte Leiste, einen Bogen oder seltener ein Gebälk tragen. Im Kalender nimmt der Steg groteske Figuren, Drachen, Putten und Halbwesen auf.

Die Bordüren ordnen auf Pinselgold, seltener auf Farbgrund, Blumenzweige, seltener Akanthus mit einzelnen figürlichen Elementen. Bodenstreifen geben den Figuren räumlichen Halt. Auf den ersten Blick würde man solche Bordüren auf flämische Arbeiten zurückführen; doch gab es in Frankreich schon im 15. Jahrhundert eine reiche Tradition ähnlichen Randschmucks. Die in Paris und anderswo gegen 1500 beliebte Kompartiment-Teilung ist hier hingegen nur selten zu finden.

Die Malerei der Bordüren scheint in unserem Stundenbuch nicht durchweg an Mitarbeiter delegiert worden zu sein, so daß der verantwortliche Miniaturenmalers mit eigener Hand die Möglichkeiten der spätgotischen Bordüre noch einmal gültig resümieren konnte und in diesem Kodex künstlerisch herausragende Beispiele des späten französischen Handschriften-schmucks schuf.

Die Bildfolge

fol. 1: Der Kalender ist auf den Rectoseiten mit den Tierkreiszeichen in ovalen Medaillons und mit Kinderspielen bzw. mit Beschäftigungen der vornehmen Leute im Bas-de-page geschmückt. Die Medaillons hängen in Art eines Trompe l'oeils an Haken, die man in den Pfeilerspiegeln der Außenbordüre befestigt hat. Ergänzend treten Bildelemente in den Bordüren der Versoseiten hinzu; sie bewegen sich zwischen reiner Grotteske und traditioneller Kalenderillustration.

Die *Tierkreiszeichen* beginnen mit dem Wassermann zum Januar und enden mit dem Steinbock im Dezember ganz der Tradition gemäß. Die Gestalten sind auf unterschiedliche Weise vollfarbig gestaltet und in Landschaft integriert oder vor Mustergrund gegeben; die Waage erscheint in einfachem Pinselgold vor rotem Grund mit goldenen Sternen; der Skorpion hingegen liegt auf einer grünen Wiese, plastisch durchgebildet, jedoch vor bestirntem Blau; bei anderen Tierkreiszeichen wie den Fischen wird hingegen eine köstliche Landschaft kleinsten Formats mit großer Tiefendimension gegeben.

Die Beschäftigungen der Menschen, die im Bas-de-page gezeigt werden, spielen nur zum Teil auch auf die herkömmliche Kalender-Illustration an. Als Reihenfolge ergibt sich: *Golfspielen* im Januar, *sich am Feuer wärmen, Speise zubereiten* und *essen* im Februar, *Einsegnung durch einen Priester* vor dem Altar im März, *Pilgerschaft* im April, *ein Narr, der ein Liebespaar belauscht*, im Mai, *ein Fest junger Liebespaare* mit Musikern im Juni, *ein Spiel junger Leute* in der Landschaft im Juli, *Blindekuh* im August, *die Schließung von Fässern* im September, *ein Verspottungsspiel* mit einem Mann, dem ein Tuch über den Kopf getan wird, im Oktober, *Tanz* im November und eine *Schneeballschlacht* im Dezember.

Ergänzend treten auf den Versoseiten hinzu: Der für Januar übliche *Mann am Speisetische* auf fol. 1v, ein *junger Mann mit Erbsenzweig* auf fol. 2v, *Joseph mit dem Christuskind*, zum Festtag am 19. März, auf fol. 3v, eine *nackte Frau mit nacktem Kind auf einem Felsen* auf fol. 4v, ein *Falkner vor Goldgrund* auf fol. 5v, die *Enthauptung Johannes des Täufers*, unpassend zum Tag der Johannesgeburt auf fol. 6v, *Fuchs und Hahn* auf fol. 7v, der heilige *Bernhard von Clairvaux mit Madonnenerscheinung* in weiter Landschaft, zum entsprechenden Heiligkeitag am 20. August, auf fol. 8v, der heilige *Hieronymus als Büsser* in der Landschaft vor einem Kruzifix, zum Heiligkeitag am 30. September, auf fol. 9v, ein kleines Raubtier, vielleicht eine *Katze, die mit einem Schwert eine Ratte köpft*, auf fol. 11v, die *Anbetung des Kindes* in der Weihnacht, vor weitem Landschaftsgrund, zum 25. Dezember auf fol. 12v.

fol. 13: Von den Perikopen sind nur die Texte des Johannes, der Anfang des Evangeliums und der Passionsbericht mit Bildern geschmückt: Bei *Johannes auf Patmos* (fol. 13) werden mit einem gewissen Sinn für das Trompe l'oeil sieben Zeilen Schrift in die Miniatur integriert; unterhalb beginnt bereits die Landschaft; nach rechts wird mit Rosa der Textblock wie ein Schriftband über die Architektur hinweggezogen; dieses Spiel mit Text und Bild wird in einigen Hauptminiaturen wiederkehren. Aus der vorgetäuschten Pergamentrolle klettert ein nackter Putto mit einem Blumenzweig heraus, während links eine entsprechende Gestalt auf einem Ast steht. Der Evangelist sitzt am Ufer eines Gewässers unter einem dünnen Baum; er hebt seine Feder, während sich ein kleines Teufelchen und sein Attributstier, der Adler, um das Schreibzeug in der Luft streiten.

Auch die *Gefangennahme Christi* (fol. 18) spielt unter einem bildbeherrschenden Baum; nach links steigt der Ölberg an, auf dem in der Ferne Christi nächtliches Gebet zu sehen ist. Darüber wölbt sich mit wilden Farben der violette Nachthimmel, der am Horizont vom Gelb des dämmernden Tages erhellt wird. Dicht drängen sich im Vordergrund die Soldaten mit ihren Lanzen und einigen Fackeln um Christus. Von rechts ist Judas herantreten, während rechts Malchus am Boden liegt, auf den Petrus gerade mit dem Schwert einschlägt. Die Miniatur zeugt von der Faszination, die deutsche Graphik auf die französischen Künstler der Renaissance ausgeübt hat; auch die flackernde Beleuchtung und die emphatischen Gesichter erinnern an deutsche Arbeiten, insbesondere der Donauschule.

Den Johannestext begleitet auf fol. 13v noch eine volle Bildbordüre, in der *Johannes der Evangelist* am Boden kauert und aufblickt zu einer Engelserscheinung, die ihm ein offenes Buch zeigt. Auch zur Johannes-Passion sind Randbilder gestellt: Als Grotteske vor den Blumen der Bordüre ein *nackter Samson, der dem Löwen den Rachen aufreißt* auf fol. 18v; ein *büßender Petrus* in einer Felsgrotte unter blauem Himmel, in Anspielung auf die im Text abgehandelte Geschichte von der Verleugnung Petri auf fol. 20v; *Christus an der Geißelsäule*, ebenfalls textbezogen auf fol. 21; zwei antike Büsten, vielleicht in Anspielung an Pilatus in Medaillons der ornamentalen Bordüre von fol. 21v; zum Gespräch von Pilatus und Christus ein *Engel mit dem Kreuz* auf fol. 22v. Grottesken und ein antikes Medaillon schmücken die nächsten vier Seiten.

fol. 26v: Die Mariengebete leitet eine nur die halbe Seite einnehmende Miniatur der *Madonna in Halbfigur* vor Ehrentuch ein, flankiert durch Landschaftsausblicke. Ein charakteristisches Renaissance-Motiv ist die Tischplatte vorn, auf der das Kind sitzt, um mit einem Apfel in der Hand auf Evas Sündenfall anzuspielen. Kirschen und Blumenvase zeugen von der frühen Faszination stillebenartiger Elemente als Beiwerk, wie sie auch in der gleichzeitigen Tafelmalerei vorkommen. Ein Stieglitz und eine Elster begegnen sich im unteren Randstreifen, während drei Putten an der Säule links zum Christusknaben im Bild hinaufklettern; auf den Säulenkapitellen sitzen Katzen, in Goldcamaïeu.

Ohne direkten Textbezug sind die meisten Figuren in den folgenden Bordüren: Ein Engel präsentiert das *Besitzerwappen* auf fol. 27; der *Christusknabe mit der Geißelsäule* im Arm spielt wenig konkret auf eine Gebetspassage fol. 27v an; eine Frau auf fol. 28v blickt zum Text; das *Wappen* kehrt auf fol. 30v wieder; aus Kalendermotiven stammt der *Mann mit Reisigbündel* auf fol. 32; die Halbfigur der *Madonna mit dem Kind*, die einem Blütenzweig auf fol. 32v entspringt, gehört zum Mariengebete. Die Seite vor Beginn des Marien-Offiziums ist spektakulär mit *Ratten, Devise und der Jahreszahl 1524* versehen.

fol. 33v: Das Marien-Offizium eröffnet mit der *Marienvverkündigung* in einer besonders prachtvollen Architektur, die durch drei größere Putten belebt wird, einer trägt ein Wappen, zwei andere halten einen Feston. In kleinerem Maßstab sieht man unten ebenfalls nackte Putti, einen der ihren auf einem Karren ziehend. Die biblische Szene selbst spielt in einem Gebäude, das halb gotisches Kircheninneres, halb antiker Triumphbogen mit Ausblick in die Landschaft ist; darin sitzt Maria links, über ihr Gebetbuch gebeugt, während der Engel von rechts hinzutritt und auf eine Wolke verweist, von der goldene Strahlen auf Maria sinken.

Vögel, ein Affe und andere Tiere beleben die anschließenden Bordüren; dazwischen schaltet sich auf fol. 36, textunabhängig zum Psalm, ein Bild des in weiß gekleideten gekrönten Apo-

kalyptischen Weibes, das das siebenköpfige Tier von unten anblickt; die Gestalt ist als eine Erscheinungsform Marias zu verstehen. Ein nackter Putto auf fol. 47 hingegen wäre als Christusknabe wohl eher mißverstanden.

fol. 47v: Nachdem schon die Marienverkündigung dargestellt war, erstaunt das Bild zur Laudes: Statt der Heimsuchung zeigt der Maler, möglicherweise aufgrund eines Mißverständnisses, die *Begegnung von Joachim und Anna* am Stadttor von Jerusalem, das der Legende zufolge eigentlich vergoldet sein müßte. Bevor Joachim vorn mit Anna jenen Kuß tauscht, durch den Maria gezeugt wird, hatte ihn, wie hinten bei einem Hirten auf dem Felde zu sehen ist, ein Engel zur Begegnung mit Anna gerufen (vgl. auch die Heimsuchungsminiatur, die den Kuß an der Goldenen Pforte variiert in Nr. 27).

In den folgenden Bordüren brillieren prachtvoll *Vogel-Motive* (fol. 48v, 49v, 51v), dazu gibt es eine *figurenlose Landschaft* (fol. 49). Direkte Illustration des Textes bietet der Engel, der durch die hoch lodernden roten Flammen zu den *Jünglingen im Feuerofen* herabfliegt; deren Gesang ist auf fol. 50v daneben zu lesen. *Putten, Affen, antike Profilbilder* schmücken fol. 53 und 53v. Einem Mißverständnis ist wohl zu verdanken, daß von fol. 54v bis 56 vier *Szenen aus der Geschichte Johannes des Evangelisten* zu sehen sind, wo das Benedictus auf Johannes den Täufer anspielt. Der *Einschiffung des Evangelisten nach Patmos* (fol. 54v) folgt eine *apokalyptische Vision des Tiers im Himmel* (fol. 55), während die Doppelseite fol. 55v/56 den *thronenden Gott* links und *Johannes mit einer einzelnen Kerze* rechts zeigt. Der Johannes-Zyklus setzt sich noch weiter fort: fol. 57 zeigt *Gott mit dem Lamm*, fol. 58 folgen die *Gemeinde mit dem Engel, der auf die vier Wesen im Himmel hinweist*, und der *Engel mit dem Evangelisten* auf fol. 59.

fol. 56v: In einer großen Miniatur zu Beginn der Kreuz-Horen spielt die *Kreuzigung Christi* mit Magdalena am Fuße des Kreuzesstamms sowie Maria und Johannes vor einer prachtvollen Felsenlandschaft, die links hinten durch kleine Figuren belebt ist. Engel klagen vor der Säule links, auf der eine Katze, vielleicht als Symbol des Teufels, sitzt und zum Bilde schaut. Schwer verständlich ist die Devise *LER METO CHE* um die rechte rahmende Säule.

fol. 57v: Zur Matutin des Heiligen Geistes ist ein rares Bildmotiv gewählt: Statt um das Pfingstwunder scharen sich die Apostel um einen Brunnen, den der Schmerzensmann bekrönt. Aus dessen Wunde schießt Blut in das Brunnenbecken, das schon ganz gefüllt ist. Gottvater und die Taube im Himmel ergänzen die Darstellung zu einem Trinitätsbild.

fol. 58v: Das übliche Weihnachtsbild der *Anbetung des Kindes* wird ergänzt durch die Ankunft der Hirten hinten. Vorn betten zwei Engel den nackten Knaben auf einem weißen Tuch, von Maria voller Staunen betrachtet, während Joseph etwas zurückgesetzt sitzt. Zur Landschaft öffnet sich ein Tor der Ruine, auf das aus der Ferne zwei Hirten zukommen. Zwei weitere knien auf dem seitlichen Rahmen; in den Pfeilerspiegeln links stehen übereinander die nackte Eva und der in ein einfaches knielanges Gewand gekleidete Adam.

In den Bordüren von fol. 61, 62, 63, 64 folgen vier Szenen aus der Geschichte des Verlorenen Sohnes: *Der Verlorene Sohn in abgerissener Kleidung neben Dirnen; er verdingt sich als Schweinehirt; er wird zum Schweinehirten, bei der Rückkehr nimmt ihm der Vater wieder auf.*

fol. 63v: Unter den Königslilien von France moderne, das Engel wie ein Zeichen der Trinität (im Sinne der französischen Interpretation des Wappens) über dem Bild halten, spielt die *Hir-*

tenverkündigung: Ein Engel in den Lüften spricht zu drei Männern und einer Frau, die den Spinnrocken hält. Ein Engelchen präsentiert unten das Besitzerwappen der Familie La Serre. Zwei Vögel, davon einer ein Storch, stolzieren vorbei. Zwei lebensgroße Fliegen und ein kleiner Schmetterling haben sich auf den rahmenden Säulen niedergelassen.

In den Bordüren wird möglicherweise noch aus der schon zu *Laudes* abgehandelten *Geschichte Joachims* erzählt, den ein Engel vor seinem Haus besucht (fol. 65) und bei der Schafherde aufsucht (fol. 66).

fol. 68v: Als Hauptbild folgt die *Anbetung der Könige* mit Joseph im Tor einer Ruine, vor der Maria mit dem Kind sitzt, um die Weisen aus dem Morgenland unter dem goldenen Stern von Bethlehem zu empfangen; der jüngste ist ein Mohr. In der Bordüre klettert ein Putto von einem Eselsrücken aus an der Säule empor, die ein Medaillon mit Cäsarenbild trägt.

In den Bordüren schließen sich zusammenhangslos an: ein junger *Mann mit Hellebarde* (fol. 69), *Raphael und Tobias*, freilich ohne den Fisch (fol. 69v), *Aaronstab mit aufbrechenden Blüten* (fol. 70), ein *Stachelbeerbusch mit Vogel* (fol. 70v), *Christi Antlitz im Profil*, wie es die Leonardo-Schule nach Frankreich vermittelte, als Medaillon (fol. 72).

fol. 73: Bei der *Darbringung im Tempel* steht vor monumentalen Renaissance-Bögen und spätgotischen Maßwerkfenstern im Freien ein Altar; von links ist Simeon mit einem Halbmond an der Priestermitz hinzutreten, um das Kind zu stützen, das auf dem Altar sitzt und seine rechts kniende Mutter segnet. Von rechts kommen vier weitere Gestalten, darunter Joseph und Hannah mit einem leeren Körbchen.

In den Bordüren wieder in bunter Mischung: eine *nackte Frau mit dem Wappen* (fol. 73v), gebundener *Knoblauch unter einem Halbwesen* (fol. 74), *Eule* in streng symmetrischem Kandelaber-Dekor (fol. 74v), zwei *Kraniche* (fol. 75), *Herkules mit zwei Schlangen*, die er mit den Händen erwürgt, allerdings schon als junger bärtiger Mann auf einer Wiese (fol. 76), die *nackte Eva* in der Pose einer *Venus Pudica* unter dem Baum der Erkenntnis mit der Schlange (fol. 76v), ein *Engel mit Portativ-Orgel* (fol. 77).

fol. 77v: In einer Komposition nach Albrecht Dürer (der darin Francesco di Giorgio Martini folgt), wie sie durch freie Varianten in gedruckten Pariser Stundenbüchern aus der Zeit um 1510 in Frankreich bekannt war, ist der *Kindermord* dargestellt: Herodes thront frontal mit nackten Knien und einem Schuppenpanzer, also in antikischer Manier, mit Lilienzepter und Krone hoch über der Szene; ihm bringt ein Soldat von links einen Knaben dar, den er gerade durchbohrt. Unter den Thronstufen dringen von rechts und links jeweils ein Soldat auf eine Gruppe von Müttern ein, vor ihnen steht ein einzelner Knabe, der ein weißes Hemdchen anhat.

Die anschließenden Randstreifen zeigen kleine *Singvögel*, vielleicht *Zaunkönige* und *weiße Blüten* (fol. 78), im folgenden einzelne *Vögel*, *Hähne*, *Stieglitze*, *Affen*, ein *Falke*, der auf einen Storch herabstürzt, ein *Engel mit Posaune* (fol. 84).

fol. 84v: Bei der *Marienkronung* steht Gottes Thron über senkrecht aufdringenden Wolken vor einem goldenen Grund, in den von oben blaue Wolken dringen. Gottvater, als Greis, ohne Krone, aber mit der durch ein Kreuz gekrönten Sphaira, segnet die kniende Muttergottes, der ein Engel schwebend die Krone bringt.

Im folgenden Randstreifen finden sich wieder *Schmetterlinge*, *Vögel*, zahlreiche Blumen, die gut erkennbar sind als *Rose*, *Kornblume*, *Akelei*, *Nelke*, *Veilchen*, *Erdbeeren* u.a.

fol. 92: Zu Beginn der Bußsalmen wird aus der Davidgeschichte vom *Bad der Bathseba* erzählt, die vor einem prächtigen Obstspalier mit nackten Knien in einem Wasserbecken sitzt, von zwei reich gekleideten Dienerinnen mit Obst versorgt. Rechts oben unter einem Bogen ergibt sich ein Blick in die Ferne; dort sitzt David im Kreise seiner Ratgeber, ebenfalls im Garten und blickt herüber. Von *David und Goliath* berichtet die kleinfigurige Szene im Bas-de-page, dort ist der Riese bereits von einem Stein in der Stirn getroffen zu Boden gesunken, sitzend wendet sich der außerordentlich große Riese zum Knaben, dessen Schleuder noch durch die Luft wirbelt.

Im folgenden wieder *Blumen*, *Erbsen*, auf fol. 93v/94 eine *Jagdlandschaft mit Hundetreiber* und *Hirschen* links, mit *Vögeln* in der Luft und *Enten* auf dem Wasser rechts; drei *Putten* (fol. 94v); *drei nackte Putten erklimmen einen Baum, um ein Vogelnest auszuraubern* (fol. 95v), dabei nimmt die Größe nach oben erheblich ab; zum Psalm *Miserere mei deus* (fol. 96) ein *Beter*, dem derselbe Textanfang auf einem Spruchband, das sich um eine Lilie windet beigegeben ist; ein *Storch*, ein *Stieglitz* und ein weiterer *Vogel über einem Bienenschwarm*, über *Bienenhäusern* (fol. 96v); ein *Mann mit einer Kiepe* (fol. 97v); eine *Frau mit Äpfeln in der Schürze*, geerntet von zwei Männern, die am Stamm weit hinauf geklettert sind (fol. 98); das *Wappen mit einem Spruchband* mit kaum lesbarem Eintrag (fol. 99v); *Putto mit Spruchband* IE BESOING PAR MESURE (fol. 100v); *Einsiedler auf einen Stock gestützt* zu Beginn der Litanei (fol. 101); *Franziskaner mit Buch und Spruchband* „*Orate pro defunctis*“ (fol. 101v); *Frau im Bogen eines Hauses* herausblickend (fol. 102); *Narr mit einem Mörser* und der Beischrift IE PILLE LE MONDE – zum Ende der Märtyrer und Beginn der Bekenner (fol. 102v); *Frau mit Spindel* zu den weiblichen Heiligen (fol. 103v); *Dudelsackbläser* in der Landschaft, allerdings mit *Goldgrund* (fol. 104); *Mann mit Kescher und Eimer*, verwischt (fol. 105v); zum Psalm „*Deus in adiutorium meum intende ... confidantur et revereantur*“ *drei Totenköpfe* und diverse *Knochen* vor schwarzem Grund mit goldenen Sternen (fol. 106); *Grotesken* und *Blumen* (fol. 106v ff.); *Renaissance-Bordüre* mit *Pinselgold* auf *Rot* (fol. 108v).

fol. 109v: Großbild mit einer besonders dramatischen Darstellung am Waldrand: der *Tod*, auf einem *Ochsen* reitend, durchbohrt einen jungen Mann am Hals mit der Lanze; das Opfer ist vor einem herrlichen Landschaftsausblick an einem Baumstumpf niedergesunken.

Im folgenden wieder *Bordürenbilder*: Vor silbernem Grund ein grüner Baum mit goldenem Wappen wohl als *Lebensbaum* (fol. 111); *Schäfer und Frau mit Spindel* (fol. 111v); *vornehmer Herr mit einem weißen Stein* in der Hand und *Spruchband* „*CEL CUIDE ESTRE SAIN*“ (fol. 114); zu Beginn der ersten *Nokturn* (fol. 116) eine Serie mit *Vögeln* und *Blüten*, mit *Motivwiederholungen*, wobei auch die textlosen Seiten fol. 146v-147 *Bordüren* erhalten; fol. 147v, ebenfalls textlos, nur mit goldener *Rubrik* für die anschließenden *Suffragien*, spektakulär mit einer breiten vierseitigen *Bordüre* geschmückt, darin diverse *Blumen*, *Früchte*, ein *Affe* und *drei Vögel*.

fol. 148: Die *Suffragien* erschließt ein komplexes *Dekorationssystem* aus *Großbildern* und *Anspielungen* in den *Bordüren*. Die *Trinität* als großes Bild über acht Zeilen Text mit nur einzeiliger *Initiale*, als *Gnadenstuhl* auf mit *Wolken* umgebenem *Goldgrund*.

fol. 148v: Christus in der Bordüre mit einem riesigen Schilfzweig, als *Schmerzensmann mit Dornenkrone*, in Anspielung an das Zepter aus Schilf.

fol. 150: *Michaels Drachenkampf* als prächtige große Miniatur.

fol. 151: *Predigt Johannes des Täufers* in einem dichten Wald, als Randbild; er stützt sich auf einen quergelegten Zweig; die Zuhörerinnen und Zuhörer sitzen unterhalb eines Felsabbruchs.

fol. 152: *Petrus und Paulus* als Halbfiguren, in Großbild, vor Monumentalarchitektur mit prächtigem Gebirgsblick.

Es folgten in Randbildern: *Johannes in der Ölmarter* (fol. 152v); *Jakobus als Pilger* mit Buch (fol. 153); *Andreas mit dem Kreuz* (153v).

fol. 154v: *Stephanus* als große Miniatur nach drei Zeilen Text und über vier Zeilen Text, auf grünem Boden vor französischen Königslilien als Fond mit dem Wappen in der Architektur.

Wiederum in Randbildern: *Laurentius mit dem Rost* (fol. 155); *Christophorus mit dem Christuskind* in einer prächtigen Landschaftsbordüre (fol. 156v), über ansteigendem Felsen der Klausner und Klausen.

fol. 157: *Sebastians Pfeilmartyrium* über acht Zeilen Text in grandioser Landschaft, ohne die Peiniger; auf den römischen Soldatenheiligen spielt auch eine bronzene Heldenfigur in der folgenden Bordüre an (fol. 157v).

fol. 158: Französische Königslilien bilden im Randstreifen einen passenden Fond für den heiligen *Dionysius mit abgeschlagenem Haupt*, das die Mitra trägt.

fol. 159: Über acht Zeilen Text mit prächtiger Inschrift unten SAINCT BENIGNE in einer Architektur von gedrängten Säulen und unter einem Fries mit den Buchstaben „A“ und „S“ der *Heilige Benignus*, von zwei Lanzen durchbohrt und einem Schwert im Kopf getroffen; zum Gebet des heiligen Benignus im Rand von fol. 160 der *Narr* des Psalms *Dixit insipiens*, unter bestirntem Blau mit dem Mond.

fol. 161: Im Randstreifen zum Lazarustext hilft Christus einem kindlichen Leichnam aus einem Sarkophag, im roten Mustergrund steht in goldenen Lettern LAZARE VENI FORAS; dargestellt ist also die *Auferweckung des Lazarus* in eigenartiger Form.

Es folgen in Randstreifen: als Grotteske eine *Männerfigur mit Phantasietier* (fol. 162); ein *Knabe mit dem Serre-Wappen* und schwer lesbarer Devise (fol. 162v); ein *Medaillon mit Männerkopf* vor einer Renaissance-Bordüre (fol. 163v).

fol. 164: Der heilige *Nikolaus* in Großbild über acht Zeilen Text, durch Inschrift unten wie Benignus bezeichnet, mit zwei Gefangenen, die rechts an der Säule der Rahmung befestigt sind und den Heiligen anflehen. Als Bischof steht er in einem halbrunden Raum vor Landschaft und befreit die drei Knaben aus dem Bottich.

fol. 164v: Im Randbild zeigt *Rochus* seine Wunde.

fol. 165v: *Bischof Claudius von Besançon* in großer Miniatur unter dem Serre-Wappen, vor Monumentalarchitektur und Landschaftsblick, mit auferstehendem Toten, einem Kind, das eine Gruppe führt und einem armen Mann an den Säulen; unten zwei Fliegen als *Trompe l'œil*.

In Randbildern: *Antonius im Feuer* (fol. 167), *Frauenbüste* im Medaillon (fol. 167).

fol. 168: *Maria lernt Lesen* wird gezeigt in einer Miniatur über acht Zeilen Text mit goldgründer Bordüre, das Serre-Wappen von Engeln gehalten unten, ein Nelkenzweig durch eine monumentale Hand von rechts unten in die Bordüre gehalten, darüber eine Reihe Pflanzen, auffällig eine mächtige Distel.

fol. 168v: *Margareta vom Drachen verschlungen* im Gefängnis, in der Bordüre.

fol. 169v: *Magdalena* als elegant gekleidete Halbfigur, mit starker Anlehnung an expressive deutsche Malerei der Zeit, über acht Zeilen Text in Renaissance-Architektur.

fol. 170: *Apollonia* in der Bordüre, an einen Baum gefesselt, mit einem Henker, der ihr die Zähne ausbricht.

fol. 170v: Das Serre-Wappen an einem Baum, von einem Phantasiewesen bewacht.

fol. 171: *Katharina* als Halbfigur wie Magdalena, allerdings mit dem Monogramm A.S. im unteren Bordürenstreifen, von dramatischer Wirkung wegen der an die Donauschule erinnernden Formen.

Es folgen diverse Motive in den Bordüren: vor rotem Grund mit halben Sonnen, die nach unten strahlen, die heilige *Genoveva* in der Landschaft mit einem Buch, über ihr ein Teufel, der mit einem Blasebalg gegen das Licht der Kerze vorgeht (fol. 171v); ein antiker *Männerkopf* in einem Medaillon und ein *Narrenkopf* ohne Medaillon einander gegenübergestellt (fol. 172v/173); eine *Birne auf einem Schemel*, ein *Blasebalg* und eine *Lampe* (fol. 176) ein *Satyr mit Keule* und Schild (fol. 176v); *Frauenkopf im Profil* (fol. 178); *Pfau, radschlagend*, auf einem zylinderförmigen Felsen zur textlosen Seite fol. 179v.

Zum Stil

Trotz der bemerkenswerten Leistungen von Myra Orth ist die französische Buchmalerei der Zeit um 1525 immer noch ungenügend erforscht. Bekannt ist nur die Gruppe der 1520er Werkstatt, die man eher im Loiretal als in Paris sucht, nachdem man die Illusion aufgeben mußte, diese Künstler seien alle mit Geofroy Tory verbunden gewesen, der als Verleger in Paris seine Bücher anbot, ohne daß man wüßte, wie sich in seinem Schaffen die Nähe zu den Loireschlössern und der Aufenthalt in der Hauptstadt verteilen.

Die oben angedeutete Ähnlichkeit der Schrift zu den Kodizes, die man als eigenhändige Arbeiten von Girard Acarie aus Orléans ansieht, eröffnet eine attraktive Perspektive, auch die Maleien in die Normandie zu setzen. Ein wichtiger Vertreter der zeitgenössischen Buchmalerei in Rouen, der Meister des Ango-Stundenbuchs (nouv.acq.lat. 392 der Pariser Nationalbibliothek) bietet sich als stilverwandt an. Sein namengebendes Hauptwerk hat er mit durchaus ähnlich disponierten Bordüren geschmückt, in denen immer wieder hohe fast menschenleere Landschaften neben den Textfeldern erscheinen (vgl. Abb. 2 bei Friesen 1993). Inzwischen gesellt man diesem schon früh einigermaßen gut definierten Künstler einen zweiten Meister zu, den man nach Girard Acarie nennt. Auch dieser zeigt in Zeichnung und Kolorit Eigenschaften, die unserem Maler nahekommen. Besonders eng verwandt ist das Gebetbuch im Pariser Petit Palais, L.1149 der Sammlung Dutuit (mehrere Abb. bei Friesen); in den Landschaften beispielsweise türmen sich die fernen Berge recht ähnlich, während der Ango-Meister in dieser Hinsicht anders vorgeht. Die Unterschiede im Temperament, das die beweglichere

Zeichnung ebenso wie das wildere Kolorit verraten, erlauben jedoch kaum eine Gleichsetzung der Hände, so daß wir doch nicht vorschlagen können, hier ein Werk des Acarie-Meisters zu erkennen. Verwandtschaft zu normannischer Buchmalerei besteht dennoch zweifelsfrei.

Umso schwieriger wird die Bestimmung unseres Kodex für das von der Buchmalerei-Forschung ohnehin sträflich vernachlässigte Burgund. Eines spricht immerhin dafür, daß die Ausmalung nicht in einer größeren Metropole erfolgte. Offenbar ist der größte Teil der Malereien, Randschmuck wie Miniaturen, von einer einzelnen Hand ausgeführt worden. Ein solches Vorgehen wird man sich gerade angesichts des unerhört reichen Programms eher in der Provinz vorstellen und einem Künstler auf Reisen zuschreiben.

Diese Kunst zeigt sich durch die Bordüren in der Welt verwurzelt, in der auch unsere Nummer 26 entstand; denn manche goldgrundigen Randstreifen sind ähnlich didaktisch gestaltet wie bei Bourdichon oder dem Meister des Lallement-Boethius in Bourges. Hinzu kommt die allgemeine italienische Mode, die sich mit einer Faszination für deutsche Graphik kreuzt; so mag die Assoziation von Dürers Kölner Gemälde von Trommler und Pfeifer aus dem *Jabach-Altar* mit dem Pfeifer auf fol. 104 durchaus konkrete Berührungspunkte zur deutschen Malerei verraten, die in Langres ja auch nicht mehr sehr weit entfernt war; man denke an Künstler im Elsaß und in der Schweiz.

Eine schwer zu erklärende, aber ebensowenig leugbare Verwandtschaft weisen die Miniaturen unseres Manuskripts auf zu den 1915 von Paul Rudnitzki untersuchten Handschriften des „*Livre des faits du bon chevalier Messire Jacques de Lalaing*“, welche mit Ausnahme des Eingangs- (= Autor-)Bildes in allen Miniaturen frappierende Ähnlichkeiten zu den unseren zeigen; auch die Schrift könnte übrigens, obzwar etwas spitziger und flüssiger als hier, vom gleichen Schreiber stammen, da sich die Unterschiede gattungsspezifisch deuten ließen.

Zunächst bleibt dennoch nur, den Künstler nach diesem Stundenbuch zu nennen; für uns ist er erst einmal der *Meister des Bénigne Serre*. Die einzigartig gute Dokumentation zum Besteller macht aus dem künstlerisch überaus eindrucksvollen Kodex den eigentlichen Ausgangspunkt für die Bestimmung von burgundischer Buchmalerei. Sicher spielt dabei auch eine Rolle, daß der Auftraggeber durch seine mailändischen Erfahrungen auf italienische Kunst und damit auf Dekor der Renaissance besonders intensiv aufmerksam geworden sein dürfte. Solchen Ansprüchen, bei denen sicher auch Wohlstand und herausragende Stellung des Bénigne Serre ihren Eindruck auf den Künstler machten, wußte der Künstler, dem sein wichtigster Mäzen den Namen leiht, vorzüglich zu entsprechen.

Reizvoll ist schließlich ein Blick auf zeitgenössische Tafelmalerei in Burgund: Die Kirche Saint Genest in Flavigny-sur-Ozerain bewahrt zwei stattliche Tafeln mit Szenen aus dem Alten Testament, die offenbar einmal ein Bild des Abendmahls als typologische Parallelen begleiteten: Abraham und Melchisedech sowie das Mannawunder sind von dem anonymen Künstler dargestellt. Nach der Reinigung der Gemälde erstrahlen sie in feurigem Kolorit, das viel mit unseren Buchmalereien zu tun hat; deshalb lohnt es sich beide Bilder in engster Nähe zum Stundenbuch des Benigne Serre zu sehen: Überregional verknüpft, deshalb auch durchaus mit normannischer Malerei verwandt, schält sich hier vielleicht doch eine burgundische Stilvariante heraus; denn Flavigny-sur-Ozerain liegt ja im Einzugsbereich von Dijon – und nicht weit von Langres, das für unseren Kodex auch von Bedeutung war.

Von den Aufträgen, die Bénigne Serre zeitgenössischen Malern gegeben hat, sind zwei Tafeln erhalten geblieben, die Marguerite Guillaume im Ausstellungskatalog von 1990 als Nrn. 23 und 24 mit Farbabbildungen behandelt. Sie zeigen den Auftraggeber mit denselben Wappen wie in unserem Buch und sogar mit seinem Namenspatron, dem Heiligen Benigne, wie er und zwei seiner Söhne zu einer Schmerzensmutter beten. Es ist die gleiche, wie sie der Ango-Meister in dem 1989 von uns angebotenen Gebetbuch gemalt hat (Leuchtendes Mittelalter I, 79, fol. 50v, Abb. S. 560). Es handelt sich um Flügel eines Altars in der Kirche von Esbarres, dessen Schreinskulpturen verschwunden sind; die Innenseiten waren mit der Marienverkündigung und Mariä Himmelfahrt geschmückt. Da Bénigne Serre erst 1520 die Herrschaft Esbarres erworben hat, werden die Gemälde kurz nach dem Tode von Claire de Gilley um 1529 entstanden sein, weil die zweite Frau, Catherine de Recourt, noch nicht im Bild erscheint. Zum motivischen Bezug, der sich durch die Schmerzensmutter ergibt, kommt eine stilistische Verwandtschaft in den Blick, die zweifelsfrei auf Bezüge zwischen Rouen und Dijon in dieser Zeit schließen läßt. Hier wäre weiter zu forschen.

Ein komplettes Stundenbuch aus der Spätzeit der französischen Buchmalerei, 1524 datiert und für einen hohen Funktionär des französischen Königs in Burgund bestimmt, präsentiert sich mit wunderschönem Pariser Einband des 16. Jahrhunderts und einer Bildfülle, wie sie in handgeschriebenen Stundenbüchern nur selten zu finden ist, selbst wenn ausgerechnet unser Katalog ein paar noch reichere Beispiele enthält. Historisch ist der Kodex überdies hoch interessant durch die Familiengeschichte der burgundischen Familie Bretagne, seine frühe Entdeckung im Jahre 1905 und die Vergessenheit, in die er geriet, bis er eben wieder auftauchte.

Literatur: Jules Gauthier, Le livre d'heures de Bénigne Serre, in: Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or XV, 1906/10, S. 156-178. Ausstellungskatalog von Marguerite Guillaume, La peinture en Bourgogne au XVIe siècle, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1990, besonders Nr. 5-6 mit Abb. Der Maler ist in der Forschung bisher unbekannt.