

## Das Stundenbuch der Damen von Oudenaarde, mit Miniaturen vom Vollender des Turin-Mailänder Stundenbuchs

### 2

**Stundenbuch**, *Horae B.M.V. für den Gebrauch von Rom.*

*Lateinische Handschrift in Rot und Braun auf Pergament, in Textura.*

*Zwischen Tournai und Den Haag, um 1440/50.*

**13 Doppelseiten mit vierseitigem Randschmuck aus Dornblatt, Blumen und Akanthus: jeweils gegenübergestellt eine ganzseitige Miniatur und ein Textanfang meist mit sechszeiliger, zweimal mit vierzeiliger Dornblatt-Initiale, dazu jeweils dreiseitiger Doppelstab-Zierleiste; eine Seite mit sechszeiliger Initiale, dreiseitiger Zierleiste und vierseitiger Bordüre ohne Bild; eine dreizeilige Blattgoldinitiale auf rosafarbenen und blauen Flächen mit ausstrahlendem Dornblatt; Psalmenanfänge mit zweizeiligen Blattgold-Buchstaben auf entsprechenden Flächen in Rosa und Blau; Psalmenverse durchweg mit Fleuronné-Buchstaben abwechselnd blau auf Rot und golden auf Schwarz; Versalien kalligraphisch ausgearbeitet und mit Gelb laviert; nur wenige Zeilenfüllstreifen in Fleuronné.**

*181 Blatt Pergament, dazu Vorsätze: je ein Doppelblatt vorn Papier aus dem Barock, hinten Pergament mit Spuren älterer Schrift. Gebunden vorwiegend in Lagen zu 8 Blatt, die Miniaturen auf eingeschalteten Blättern mit leerer Vorderseite; abweichend: Lage 1-2 (6), sowie vor Zäsur Lage 14 (6) und 22 (6). Durchweg zu 17 Zeilen.*

*Großoktav (192 × 133 mm, Textspiegel 97 × 61 mm).*

*Bis auf eine Miniatur komplett, durchweg in glänzend gutem Erhaltungszustand. Auf dem ersten Blatt vorn und auf dem fliegenden Vorsatz hinten Abdrücke von zahlreichen metallenen Pilgerzeichen, die in der Entstehungszeit auf die Vorsatzblätter genäht waren, die entsprechenden Vorsatzblätter vorn und hinten entfernt.*

*Im 18. Jahrhundert vermutlich über den alten Holzdeckeln auf 5 Bänden in grünes Maroquin mit sparsamer Goldprägung gebunden; dabei nicht beschnitten; der Goldschnitt mit Rautenmuster-Punzierung ist original.*

*1813 vom Prinzen von Broglie (Bischof von Gent) Frau Long, der Priorin des Klosters der Bernhardiner-Schwester von Oudenaarde geschenkt; sie hatte das Kloster nach dem Konkordat gestiftet; 1938 dort von J. G. de Brouwere entdeckt und veröffentlicht; aus dem Klosterbesitz an Glorieux, von dort an de Poortere, dessen Ms. A 3.*

**Trotz de Brouwere ein bisher der Forschung unerschlossenes Werk höchsten Ranges für die Geschichte der flämischen Buchmalerei in der Nachfolge der Gebrüder van Eyck: Aus der Zusammenarbeit eines Vertreters des sogenannten Goldranken-Stils und jenes Künstlers, der das Turin-Mailänder Stundenbuch um 1440 vollendete und danach auch am berühmten Llangattock-Stundenbuch beteiligt war, ist hier ein besonders kostbares und hochbedeutendes Kunstwerk entstanden, das zu den glücklichsten Momenten der flämischen Buchmalerei aus der Mitte des 15.**

**Jahrhunderts gehört. In keinem anderem Kodex erscheint der Stil unseres Hauptmeisters so rein und in derartig reizvollem Gegensatz zur zeitgleichen Kunst des Goldrankenstils.**

*Der Text:*

fol. 1: Kalender in lateinischer Sprache, nicht jeder Tag besetzt, die Goldene Zahl, die einfachen Sonntagsbuchstaben und die Heiligtage in Braun, der Sonntagsbuchstabe A und die Feste in Rot. Die Heiligenauswahl, die Amandus und Vedastus (6.2.), Eligius (25.6.), Bavo (1.10.) und Donatian (14.10.), noch einmal Eligius am 1.12. und Nicasius (14.12.) mit Festen würdigt, weist auf die Gegend zwischen Noyon, Gent und Brügge, die Translation des Thomas von Aquin zum 3. Juli bezeugt dominikanischen Einfluß. Eine sichere Lokalisierung ergibt sich auf diese Weise nicht.

fol. 14: Horen: des heiligen Kreuzes (fol. 14), des heiligen Geistes (fol. 22).

fol. 29: Marienmesse.

fol. 35: Perikopen: Johannes (fol. 35), Lukas (fol. 36); Matthäus (fol. 37v), Markus (fol. 38v).

fol. 41: Marien-Offizium *secundum consuetudinem romane curie*: Matutin (fol. 41), Laudes (fol. 60), Prim (fol. 72), Terz (fol. 77), Sext (fol. 82), Non (fol. 87), Vesper (fol. 92), Komplet (fol. 100), Advents-Offizium (fol. 106), dabei fol. 70v, 76v und 98v sowie fol. 117/117v leer.

fol. 119: Bußpsalmen mit Litanei (fol. 129v); darin ein französisches Formular verborgen, spezifisch nur Amelberga und Dominikus.

fol. 141: Toten-Offizium nach römischem Gebrauch. fol. 181 leer.

*Schrift- und Schriftdekor:*

Der Kodex ist sehr sorgfältig in einer niedrigen Textura geschrieben. Die Fleuronnée-Buchstaben sind von besonders hoher Qualität, vor allem wenn sie Platz haben, lebendig in die Randstreifen auszugreifen. Auch die zweizeiligen Buchstaben mit ihrem strahlenden Blattgold stehen weit über dem gewohnten Standard; sie sind kraftvoll mit schwarzen Konturen umrissen, die sich oft in die Randstreifen erstrecken.

Das Hauptgewicht des Buchschmucks liegt – wie in Flandern üblich – auf den Doppelseiten mit Bildern und Textanfängen; mächtige, meist sechszeilige Buchstaben, die von sehr übersichtlichen, oft symmetrisch aufgebauten Dornblattformen gefüllt sind, verbinden sich mit der Zierleiste, die das Textfeld umschließt. Zur üblichen Farbkombination aus Rosa und Blau kommt beim Dornblatt noch Grün hinzu.

Die gemalten Elemente in den Bordüren sind zweifellos von den Malern ausgeführt. Die Ranken unterscheiden sich nach den einzelnen Händen, da der ältere Künstler (fol. 13v/14, 105v/106, 140v/141) das Blattwerk weicher modelliert, stärker nuancierte Farben einsetzt und Akanthus auf eine so charakteristische Weise punktiert, wie sie der jüngere Maler nicht kennt.

Prinzipiell gehören jedoch alle Bordüren derselben Gruppe von Randschmuck an: Das Dornblatt ist weitgehend zu einem Grundmuster verkümmert und bildet nur noch wenige eigenständige Ranken aus; die farbigen Elemente bestimmen die gesamte Bordürenstruktur und fügen sich als Blumen- und Akanthuszweige in der Senkrechten außen zu Symmetrieachsen, wie sie im Kreis des Pariser Bedford-Meisters entwickelt wurden und über die Goldranken-Gruppe nach Flandern gelangten.

*Die Bilder:*

Dieses Stundenbuch ist nicht mit dem üblichen Bildzyklus geschmückt. Die kleinen Horen weichen vom gewohnten Standard ebenso ab wie das Marien-Offizium, das an die Stelle der Kindheitsgeschichte Christi Passion setzt.

Die Heiligkreuz-Horen eröffnet ein Andachtsbild des Schmerzensmanns im Grabe (fol. 13v) mit den Passionswerkzeugen, von einem Mustergrund mit Goldranken hinterfangen.

Vor den Heiliggeist-Horen thront in der Bildformel des sogenannten Gnadenstuhls (fol. 21v) Gottvater, der das Kreuz mit dem gekreuzigten Sohn in den ausgebreiteten Armen hält, während die Taube zwischen den Häuptionen der beiden schwebt; hinter dem Thron öffnet sich zur Landschaft eine Laube mit kegelförmigem, von zwei Engeln gehaltenem Baldachin über dem wie ein Papst gekrönten Gottvater.

Zur Marienmesse folgt ein besonders anmutiges frühes Bild der Maria in der Stube (fol. 28v): Auf einem bunten Fliesenboden, nur auf rotem Kissen, also in der seit dem 14. Jahrhundert üblichen Demutsgebärde der Madonna della Umiltà, sitzt Maria und liebkost ihr nacktes Kind; links steht eine mit Löwen geschmückte Holzbank, auf der ein Kissen und – in Anspielung auf Marias Rolle als zweiter Eva – eine Frucht liegt (es handelt sich wohl eher um eine Orange oder einen Granatapfel als um einen Apfel). Wie in altniederländischen Tafelbildern erblickt man durch ein Fenster den blauen Himmel; als sehr ungewöhnliches Motiv ist im Hintergrund eine gedrehte Treppe dargestellt, wie sie später in der holländischen Interieurmalerie beliebt war (vgl. Rembrandts Propheten- und Gelehrtenbilder sowie Gemälde von Gerard Dou).

Das Marien-Offizium ist mit einem Passions-Zyklus versehen:

Gebet im Garten Gethsemane (fol. 40v): Im Vordergrund zwischen Felsen liegen die Jünger, links Petrus, in der Mitte Johannes, auf ein Buch gestützt, und rechts Jakobus, jeweils vom Bildrand kräftig überschritten. In einiger Entfernung kniet Christus vor einem goldenen Kelch mit Hostienscheibe, über dem nicht der Engel, von dem die Evangelien sprechen, sondern Gottvater selbst in einer bunten Regenbogen-Gloriole erscheint. Nach hinten ist die Komposition durch einen mächtigen, schräg laufenden Bretterzaun abgeschlossen, hinter dem wenige Baumgruppen vor blauem Himmel erscheinen; Verwandtschaft zur entsprechenden Miniatur des sogenannten, früher mit Jan van Eyck identifizierten Meisters H im heute in Turin aufbewahrten Teil des Turin-Mailänder-Stundenbuchs ist unverkennbar.

Die Gefangennahme Christi (fol. 59v) spielt auf einer entsprechend grünen Wiese vor einer Stadtsilhouette im Hintergrund. Vorn holt Petrus mit seinem Schwert gegen Malchus aus, der bereits niedergesunken ist. In der Mitte steht Christus mit Judas, der ihm von rechts den Kuß gibt, während Jesus selbst schon nach Malchus' Ohr faßt. Dynamisch rechts oben drängen sich die Soldaten. Die Vorführung Christi vor Pilatus (fol. 71v) gibt wieder Gelegenheit, einen Innenraum mit buntem Fliesenboden gleichen Musters wie fol. 28v darzustellen und diesmal in der bildparallelen Rückwand ein Fenster zu öffnen. Rechts steht der Thron mit grünen Tüchern umhüllt; von links haben die Soldaten Christus durch einen hohen Rundbogen hereingeführt, der mit gebundenen und verdeckten Händen vor dem Richterstuhl steht.

Vor der Terz (fol. 77) fehlt vermutlich die Geißelungs-Miniatur.

Die Kreuztragung (fol. 81v) konzentriert sich ganz auf Christus, der von nur einem Soldaten gezogen wird, während sich links beim Stadttor eine Menschenmenge drängt; vom linken Bildrand überschritten, folgt Maria, sie hält mit verdeckten Händen den Kreuzesbalken; nur Johannes begleitet sie.

Auch die Kreuzigung (fol. 86v) konzentriert sich auf die Gestalt des Erlösers; er ist sehr körperlich vor der irrationalen Kulisse eines roten, mit Goldranken geschmückten Grundes ohne die Schwächer gezeigt. Vorne links bricht Maria im Schmerz zusammen; sie wird von Johannes gehalten und blickt zu ihrem Sohn auf. Rechts stehen drei wie unbeteiligt wirkende Männer; einer von ihnen trägt Hermelinpelz und würdigen Bart; keiner ist wie in der Kreuzigungs-Ikonographie sonst üblich als Centurio bezeichnet.

Die Kreuzabnahme (fol. 91v) spielt vor dem gleichen irrationalen roten Grund mit Goldranken und behält das große Figurenformat bei, so daß wieder nur Platz für Hauptgestalten ist. Maria mit Johannes werden aus der Kreuzigung wiederholt. Am Kreuz lehnt eine Leiter, auf der zwei Männer stehen, um den Leichnam Christi herabzunehmen. Der Bärtige mit Hermelinpelz hier ist nicht identisch mit der ähnlich charakterisierten Gestalt in der Kreuzigung.

Die Grablegung (fol. 99) ist von einer Stadtsilhouette hinterfangen. Um die Figuren im gleichen Format halten zu können, wird die Szene an beiden Seiten resolut beschnitten. Zwei Männer, die nicht von der Kreuzabnahme herzuleiten sind, betten den Leichnam in den bildparallel gestellten Sarkophag. Maria, von Johannes gestützt, küßt Christi blutende Rechte. Zwei heilige Frauen begleiten sie, eine von ihnen ist in einen schwarzen Mantel gehüllt.

Beim Advents-Offizium kehrt man zum Standard für Marienstunden zurück:

Die Marienkrönung (fol. 105v) wurde vom älteren Meister gemalt: Kleine, überschlank und sehr summarisch gegebene Figuren begegnen sich in einem viel zu weiten Raum, der durch Säulen einen Blick in die Landschaft freigibt, was bei der im Himmel vorgestellten Szene wenig sinnvoll erscheint. Dabei bedient sich der Maler einer auf die Pariser Buchmalerei der Zeit um 1410 zurückgehenden Bildvorlage, die für Christus einen massiven recht-

eckigen Thron, für Maria einen Faltstuhl vorgibt und zwei Engel als Begleitfiguren hinzufügt.

Mit dem Jüngsten Gericht (fol. 118v) vor den Bußpsalmen kehrt der Maler der Passionsszenen wieder, der die Figuren aus der Nähe sieht und selbst bei einer solchen Szene vom Bildrand kräftig beschnitten zeigt: Erneut färbt er den Grund rot und mustert ihn mit Goldranken, in die sich hier weiße Ranken mischen. Vor solch irrealen Fond erscheint Christus auf dem Regenbogen, die Füße auf einer gläsernen Sphaira ruhend, zwischen zwei blau in Blau gegebenen Engel, die die Posaunen zum Jüngsten Gericht blasen. Aus rechteckigen Gräbern in der ungestalteten Wiesenfläche unten tauchen nackt die Leiber der Verstorbenen auf. Für sie verwenden sich Maria und Johannes der Evangelist – nicht der Täufer. Die Fürbitter sind in gleicher Größe wie Christus gegeben, knien aber auf dem Grün des Erdbodens.

Die Totenmesse (fol. 140v) ist wieder im kleineren Figurenmaßstab in einer großen gewölbten Kirche dargestellt, wobei die Schwierigkeiten des älteren Malers mit dem Raum besonders deutlich werden: Um den von vier Kerzen flankierten blauen Katafalk gruppieren sich weibliche Pleurants vorn rechts und Franziskanermönche im gegenüberliegenden Chorgestühl, während in einem schräg dazu versetzten Altarraum ein Priester im Chormantel betet, freilich ohne Altargerät.

*Die beiden beteiligten Maler:*

Der ältere Künstler, der fol. 13v, fol. 105v und fol. 140v gestaltet hat, gehört zur Stilgruppe der Goldranken. Deren Leitmotiv verwendet zwar der jüngere Maler auch; er läßt jedoch seine Figuren mit einer neuen Körperlichkeit auf und verwendet ein kraftvolleres Kolorit, das den Goldranken-Malern völlig fremd ist. Der Schmerzensmann, wohl die beste Miniatur des älteren Stils in unserem Kodex, zeigt noch den dünnen, körperlos gestalteten Leib, wie er für die Buchmalerei des Weichen Stils charakteristisch war. Der Malerei um 1400 sind die Bildvorlagen aller drei Miniaturen des älteren Stils entlehnt. Härtere Zeichnung, Übernahme der zu jener Zeit erst sich durchsetzenden harten Knickfalten und eine sehr reduzierte Fähigkeit, Gesichter, Mimik und Gestik auszudrücken, charakterisieren den Künstler. Er beschränkt sich im Kolorit auf große, einfache Flächen: Bei Marienkrönung wie Totenmesse bestimmt glatt aufgestrichenes, opakes Blau im Verein mit Grün, Ocker, Rosa und Gelb den Eindruck; auffälligerweise kommt nicht nur bei der Totenszene, sondern auch bei der Marienkrönung Schwarz, eine im 15. Jahrhundert seltene Farbe, vor. Technisch vorzüglich ist das Silber, mit dem die Fenster der Kirche auf fol. 140v gestaltet sind.

Gegenüber diesem eher trockenen Stil überrascht die koloristische und zeichnerische Qualität des jüngeren Meisters: Er ist dem älteren nicht ganz fremd, liebt er doch ebenso ein bläuliches Grün im Zusammenspiel mit Blau und Rosa. Doch, was er daraus schon in der ersten Miniatur macht, muß geradezu sensationell erscheinen: Rosa ist für den Thron und für seinen steinernen Baldachin verwendet; mit Grün ist die hohe Thronlehne ausge-

schlagen; grün erstreckt sich der Landschaftsausblick; grün sind auch das Kleid des Engels rechts und die Innenseite des Gottesmantels; mit Blau antwortet hingegen der andere Engel auf das Rosa des Baldachins. Dadurch wird zusammen mit dem zarten Inkarnat, das mit rötlichen und grünlichen Tönen arbeitet, eine außerordentlich weiche Farbgebung erzielt, zu der auch das – vom älteren Maler strikt abweichende – Umbra der Architektur und des Kreuzes gut paßt. Spannung bringt allein das kraftvolle Karminrot des Gewandes, in das Gottvater gehüllt ist. Nur an den Ärmeln, um die Hüfte und um den nicht gezeigten linken Fuß wird dieser Farbakzent überhaupt sichtbar. Er erscheint zusammen mit den kräftigsten Schatten, bietet also glühendes Rot aus Dunkel und Tiefe des Mantels heraus. Ein violett Grau der Außenseite des Mantels mit seinen fast schwarzen, sehr tiefen und scharfkantigen Schattierungen ist leicht mit dem Rot zusammenzulesen als der eigentliche und sehr ausgesuchte koloristische Kern der Komposition. Zart zurückgenommen wirkt dagegen das in weißlich graues Haar gebettete Antlitz Gottes, während sich der an den vorderen Bildrand gesetzte Kruzifix um so körperlicher gegen die plastisch gesteigerten und farblich besonders akzentuierten Falten des Mantels absetzt. Erst an dieser Stelle wird deutlich, daß das Bild nicht ganz nach den Regeln der Perspektive konstruiert ist: Der senkrechte Kreuzbalken setzt direkt am unteren Bildrand auf; drei Lagen schwarzer und rosafarbener Fliesen trennen jedoch den Thron Gottes vom Bildrand. Es handelt sich wohl weniger um einen Fehler als um einen kunstvollen Versuch, das Kruzifix mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln als eigentliches Andachtsziel hervorzuheben.

Damit ist das Grundkolorit unseres Meisters keineswegs gültig beschrieben. Schon in der nächsten Miniatur führt er in ganz andere Harmonien: Den Eindruck beherrscht das wunderbare tiefe Blau von Marias Mantel, das weit ausgebreitet die Bildmitte bestimmt, im Zusammenspiel mit gedecktem Altrosa und rötlich belebtem Ocker. Es gibt den Haaren von Muttergottes und Kind ebenso wie der damit koloristisch zusammenzusehenden Sitzbank und den Fensterläden eine geradezu goldene Qualität, die in der rötlich gelben Frucht auf der Bank noch ihren besonderen Höhepunkt hat. Recht kühn ist dazu das aus Grün, bräunlichem Rot, hellem und dunklem Blau zusammengesetzte und mit Gold überzogene, sehr komplizierte Fliesenmuster gesetzt, das ohne die beruhigende Fläche des Blau unerträglich wirken würde. Das Fliesenmuster bündelt die verschiedenen Farberfahrungen, die das Bild sonst bietet, und fügt überdies noch Senfgrün hinzu. Es paßt vorzüglich zum Hintergrund mit seinem bläulichen Grau und dem zarten, nach oben dunkler werdenden Himmelblau, das mit glänzend erhaltenem Silber durchsetzt ist.

Die Passionsszenen warten nicht durchweg mit den gleichen koloristischen Sensationen auf wie die ausgesucht kunstvoll gestalteten Bilder des Gnadenstuhls und der Madonna in der Stube. Sie bieten jedoch in der Folge eine schlüssige und schöne Serie. Kühlfarbige Bilder und feurig buntes Kolorit stehen nebeneinander.

Kontinuierlich findet sich jedoch die Dreiheit von Blau, Grün und Altrosa, die beispielsweise beim Petrus der Gefangennahme von der ganz und gar ungewohnten Qualität unseres Malers zeugt. Dabei erprobt der Künstler unterschiedliche koloristische Konzepte, stellt das Gebet im Garten Gethsemane mit sehr zurückhaltenden Farbtönen dar, aus denen nur die Regenbogen-Gloriole Gottvaters hervorsteht. Buntfarben und Schwarz beleben die sehr kühle Atmosphäre der Gefangennahme. Grau herrscht bei Pilatus vor, jedoch mit dem kräftigen Gegensatz zum tiefroten plastisch gemalten Wams eines Soldaten und dem satten Blau des Richtermantels. Blau und Rot werden in der Kreuztragung durch das Graublau von Christi Rock getrennt, so daß hier wieder die eher kühle Farbigeit vorherrscht, die schon die Gefangennahme charakterisierte. Das opake Rot hinter Kreuzigung und Kreuzabnahme sorgt keineswegs dafür, das Kolorit dieser Szenen wärmer zu gestalten, da es sich am stärksten mit dem Grün verbindet, das hier dichter aufgetragen ist als in den Landschaftsszenen zuvor. Schwarz und bläuliches Rosa sind auffällige neue Farbtöne in der Grablegung, die ansonsten von Grün und Blau, Umbra und dem hellen Inkarnat bestimmt ist.

Beim Jüngsten Gericht wirkt es, als habe die Buntfarbigkeit des Regenbogens dem Maler gleichsam das Kolorit vorgeschrieben: Außergewöhnlich kraftvolles Blau und Rot stehen in den beiden Fürbittern einander gegenüber; das satte Grün des Bodens bildet den dritten Hauptakzent; es verbindet sich mit dem matteren Rot des Hintergrundes. Als weitere Hauptfarbe kommt ein leicht violett eingetöntes Blaugrau hinzu, das als Außenseite von Christi Mantel, aber auch schon für das Gewand des Evangelisten eingesetzt war. Wie bei dem Gottvater des Gnadenstuhls ist Christi Mantel innen grün ausgeschlagen. Angesichts solch koloristischer Genialität wirken die blaß-blauen Engel mit ihren Posaunen beinahe deplaziert.

Von der kraftvollen Faltengebung des Jüngsten Gerichts mit dem schwarz schattierten, in kräftigen Zügen durchgestalteten Mantel des Evangelisten und dem mit zartem Weiß gehöhten Mantel Marias wird die Stilstufe dieser Malerei deutlich: Es handelt sich um Buchmalerei in direkter Nachfolge der ersten Phase der großen altniederländischen Tafelmalerei. Die Differenzierung der Gesichter, die stofflich brillante, grau abgetönte Glaskugel der Sphaira unter Christi Füßen sprechen ebenso dafür wie das Interesse für Körperlichkeit in Zeichnung und Modellierung.

Man könnte zweifeln, ob die hier unter dem Begriff des jüngeren Malers und eigentlichen Hauptmeisters unseres Kodex zusammengefaßten Miniaturen alle von einer Hand sind, da sie nicht immer gleich dicht durchgearbeitet wirken. Doch zeigen die stark an reduzierten Formen des Goldrankenstils orientierten Gesichter einzelner Soldaten in der Gefangennahme, der Pilatuszene oder der Kreuztragung die gleichen Grundzüge. Deshalb wird man schließlich von einem einzigen Buchmaler ausgehen können, der aus der Werkstattdisziplin des Goldrankenstils stammt, sich allerdings angesichts der revolutionären Neuerungen vor allem der Gebrüder van Eyck zu einer Steigerung seiner Kunst herausgefordert sah, die nur durch ungleich subtilere Arbeitsweise zu leisten war. Beifiguren beließ er deshalb in größeren

Menschengruppen durchaus mit den simplen und wenig inspirierten Gesichtern, die er gelernt hatte. Bei Hauptfiguren jedoch sorgen mehrere übereinanderliegende Malschichten für Steigerung des Ausdrucks, intensivere Modellierung und vielfältigeres Kolorit mit Glanzlichtern und eindrucksvollen Schatten. Die ungeahnten Möglichkeiten des Künstlers wird man am ehesten an den Miniaturen von Gnadenstuhl, Madonna im Gemach und Jüngstem Gericht ausmachen können.

Alle Gegensätze innerhalb dieses Stils finden sich in einer berühmten Handschrift, die, 1960 in schottischem Adelsbesitz aufgetaucht, seither als Llangattock-Stundenbuch bekannt ist und inzwischen mit der Sammlung Ludwig an das Getty-Museum in Malibu gelangte. Rosy Schilling hat das Llangattock-Stundenbuch 1961 veröffentlicht und die außerordentliche Nähe zu Jan van Eyck erkannt. Diese Nähe besteht hier nicht in gleichem Maße; es fehlen vor allem die auffällig an Jan van Eyck orientierten Gesichter, wie sie beispielsweise der Engel der Verkündigung zeigt (vgl. Plotzek 1982, S. 115-141, Abb. 111-138). Sie wirken im Llangattock-Stundenbuch allerdings immer ein wenig aufgesetzt. Dem eigenen Stil unseres Künstlers waren die eyckischen Typen fremd.

Miniaturen dieses Meisters sind äußerst rar. Sicher von seiner Hand ist ein Stundenbuch ausgemalt, das bei Joseph Baer Juni 1924 als Nr. 39 beschrieben und abgebildet wurde. Dort galt es freilich als gesichertes Haarlemer Werk von 1490 (Cat.700, Frankfurt 1924, heute Brüssel, Bibl. Royale, ms. IV 1085). Besonders edle Bilder steuerte unser Meister zu einem Stundenbuch bei, das Karl dem Kühnen und Margarete von York gehörte (ehem. Northwick Park Collection; Abb. bei Farquhar 1974, 75 u.a.). In diesem Kodex, den ich vor Jahren einmal im Original studieren durfte, beweist der Künstler, daß er die eyckischen Miniaturen im Turin-Mailänder Stundenbuch kannte (ebenda Abb. 78 f.). Durch diese Verbindung nimmt der Meister Anteil am bedeutendsten Stundenbuchprojekt seiner Zeit. Er war selbst daran beteiligt und hat das Werk vollendet: Als Hand I und J wurde sein Stil von Georges Hulin de Loo im Turin-Mailänder Stundenbuch beschrieben.

Es handelt sich demnach um den Maler, der jenes gewaltige Stundenbuch vollendete, das Jean de Berry um 1404 schreiben ließ. Vor 1413 gab der Herzog das Werk an seinen Schatzbewahrer Robinet d'Étampes weiter, der es aufteilte. Nur die illuminierten Haupttexte behielt Robinet für sich; die unfertigen Lagen gerieten an die Grafen von Holland aus dem Haus Bayern. Wohl in Den Haag um 1420 machte sich Jan van Eyck daran, die Buchmalereien zu vollenden; doch erst der Hauptmeister unseres Kodex schloß das Werk um 1440 ab.

**Als der Forschung bisher entgangenes Hauptwerk der flämischen Buchmalerei kurz vor 1450 ist dieses Stundenbuch ein ungewöhnliches Dokument für die umwälzenden Neuerungen durch die Kunst der van Eyck. Es ist daher gleichsam ein Gegenstück zu dem in unserem Katalog »Leuchtendes Mittelalter I« unter Nr. 35 erstmals bekannt gemachten Stundenbuch aus der Zusammenarbeit von Tavernier und Mansel-Meister**

**(hier Nr. A). Ist dort frischer Einfluß von Tournai zu spüren, so wirken hier die wohl in Den Haag gemalten eyckischen Miniaturen im Turin-Mailänder-Stundenbuch nach.**

Lit.: J.G. de Brouwere, *Een verlucht Getijdenboek te Oudenaarde*, in: *Gentsche Bijdragen* 1938, S. 221-225. Vgl. vor allem Farquhar 1974; Paul Durrieu, *Heures de Turin*, Paris 1902; Georges Hulin de Loo, *Heures de Milan*, Brussel und Paris 1911; James H. Marrow, Rezension von Châtelet, *Heures de Turin*, 1967, in: *The Art Bulletin* L, 1968, S. 203-209; Rosy Schilling, *Das Llangattock-Stundenbuch*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 23, 1961, S. 211 ff.; Plotzek 1982 (Kat. Ludwig 2), S. 115-141.