



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit
**Der Codex 1887 der
Österreichischen Nationalbibliothek**

Verfasserin
Michaela Kreimel

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 315
Kunstgeschichte
Univ. Doz. Dr. Dagmar Jakubetz-Thoss

Inhalt

	Seite
1 EINLEITUNG	1
2 DAS STUNDENBUCH IN DER „GENT-BRÜGGER SCHULE“	
2. 1. Die Gent-Brügger Schule	3
2. 2. Das Stundenbuch	3
2. 2. 1. Der Aufbau eines Stundenbuches	6
3 CODEX 1887	
3. 1. Kurzbeschreibung	15
3. 2. Gebetsfolge im Codex 1887	15
3. 3. Forschungsstand	19
3. 4. Händescheidung	23
3. 4. 1. Hand A – <i>Meister der Gebetbücher ~ 1500</i>	24
3. 4. 2. Hand B – <i>Umkreis Meister des älteren Gebetbuch Kaiser Maximilians I.</i>	36
3. 4. 3. Hand C – <i>Umkreis Gerard Horenbout</i>	41
3. 4. 4. Hand D – <i>Meister der Davidszenen im Breviarium Grimani</i>	43
3. 4. 5. Hand E und F	46
3. 5. Verwendung älterer Bildkompositionen im Codex 1887	53
3. 5. 1. Sündenfall	53
3. 5. 2. Heimsuchung	56
3. 5. 3. Hirtenverkündigung	61

4	DAS „CLOSE-UP“ UND SEINE VORBILDER	
4. 1.	Das „Close-Up“	65
4. 2.	Das sog. La Flora Stundenbuch (Neapel, Bibl.Naz. Ms.I.B.51)	66
4. 2. 1.	Verkündigung (fol. 81v)	66
4. 2. 2.	Geburt Christi (fol. 114v)	68
4. 2. 3.	Epiphanie (fol. 125v)	68
4. 2. 3. 1.	Die Epiphanie (fol. 56v) in München (Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 28345)	69
4. 2. 3. 2.	Die Epiphanie (fol. 136v) im Stundenbuch der Isabella (Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1963.256)	71
4. 2. 4.	Darbringung (fol. 130v)	71
5	DAS FRAGMENTIERTE STUNDENBUCH IN POITIERS (Médiathèque Mitterrand Ms. 57/269)	
5. 1.	Allgemeine Beschreibung	73
5. 2.	Vergleich mit dem Wiener Codex 1887	75
6	ZUSAMMENFASSUNG	78
	Literaturverzeichnis	80
	Abbildungsanhang	85
	Abbildungsverzeichnis	116
	Abbildungsnachweis	119

1 EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit stellt ein Anfang des 16. Jahrhunderts entstandenes flämisches Gebetbuch, ein sogenanntes Stundenbuch, vor, welches sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befindet und dort unter der Signatur Codex 1887 aufbewahrt wird. Diese Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit dessen bildlicher Ausstattung, welche auf einen bestimmten Künstlerumkreis, genannt die „Gent-Brügger Schule“, zurückgeht.

Von insgesamt sechs Kapiteln widmen sich insbesondere die Kapitel drei bis fünf der Erforschung der besagten Handschrift.

Das zweite Kapitel dient der Einführung in die Flämische Buchmalerei. Nach einer Begriffserklärung der sogenannten „Gent-Brügger Schule“ wird dessen „Bestseller“, das Stundenbuch, vorgestellt. Ein eigenes Unterkapitel soll dem Leser den Aufbau solcher privater Gebetbücher näher bringen. Die unterstützende Literatur zu diesem Kapitel bilden vor allem die beiden Werke von *Roger Wieck* „*Time Sactified*“ (1998) und „*Painted Prayers*“ (2004), sowie die Werke „*Kalenderminiaturen der Stundenbücher*“ (1984) von *Wilhelm Hansen*, „*Das Stundenbuch des Mittelalters*“ (1985) von *Franz Unterkircher* und „*Das Stundenbuch*“ (1998) von *Eberhard König* und *Gabriele Bartz*.

Das dritte Kapitel stellt die für die Untersuchung ausgewählte Handschrift vor, ebenso wird die genaue Gebetsfolge näher erläutert. Der darauffolgende Forschungsstand soll zeigen, inwieweit der Codex 1887 bereits international in bestimmte Forschungsfragen miteinbezogen wurde bzw. welche Informationen bereits vor Erstellung dieser Arbeit vorlagen. Danach erfolgt eine Händescheidung mit einer daraus resultierenden Aufteilung des Bildprogramms in insgesamt vier Hauptmeister und im Zuge dessen ein Versuch der Zuschreibung dieser an bestimmte Buchmaler: der *Meister der Gebetbücher ~ 1500*, ein Illuminator aus dem Umkreis des *Meisters des älteren Gebetbuch Maximilians I.*, ein Miniator aus dem Umkreis Gerard Horenbouts sowie der *Meister der Davidszenen im Breviarium Grimani*. Die Bezeichnungen bei der Händescheidung in Hand A, B, C und D erfolgen nach deren erstmaligem Auftreten im Stundenbuch. Eine Ausnahme bilden die mit Hand E und Hand F bezeichneten Maler des Kalenders, dessen Ausstattung dermaßen unspezifisch ist und daher keine klare Zuschreibung ermöglicht. Aus

diesem Grund wurden sie nicht in ebendiese Reihenfolge miteinbezogen. Im Zuge der Händescheidung erfolgen genaue Bildbeschreibungen. Das darauffolgende Unterkapitel stellt einen in der „Gent-Brügger Schule“ stets verbreiteten Usus vor – das Verwenden älterer Bildkompositionen in verschiedensten Handschriften und das über Jahrzehnte hinweg. Dieses Kapitel stützt sich vor allem auf den Ausstellungskatalog *„Illuminating the Renaissance“* (2003) von Thomas Kren, den Band *„Flämische Buchmalerei“* (1987) von Dagmar Thoss und den Aufsatz *„A Book of Hours of Queen Isabella la Católica“* (1981) von Patrick de Winter.

Das vierte Kapitel widmet sich ganz dem sogenannten „Close-Up“. Nach dessen genauer Erklärung wird das in Neapel aufbewahrte La Flora Stundenbuch (Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B.51) vorgestellt, worin „Close-Ups“ durch den aus Valenciennes stammenden Miniator Simon Marmion erstmals Einzug in die Buchmalerei erhielten. In darauffolgenden Unterkapiteln soll gezeigt werden, wie genau jene Darstellungen als Vorbilder für den Wiener Codex 1887 – und damit verwandte Handschriften – herangezogen wurden. Das Werk *„Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting“* (1965) von Sixten Ringbom war für dieses Kapitel eine nützliche Grundlage.

Das fünfte Kapitel stellt ein weniger bekanntes Gebetbuch aus Poitiers vor, welches in der Médiathèque François-Mitterrand unter der Signatur Ms. 57/269 verwahrt und in der jüngeren Forschung immer wieder mit dem Wiener Codex 1887 in Verbindung gebracht wird. Nach einer allgemeinen Beschreibung der Handschrift erfolgt ein Vergleich mit dem in Wien aufbewahrten Stundenbuch. Die Arbeit *„Le manuscrit Ms. 57/269 conservé à la Médiathèque François-Mitterrand de Poitiers, et son décor“* (2000) von Bénédicte Lemoire-Cluzeau diene für dieses Kapitel als unerlässliche Stütze.

Die Arbeit schließt mit einer ausführlichen Zusammenfassung sowie der Präsentation der daraus resultierenden Erkenntnisse.

2 DAS STUNDENBUCH IN DER „GENT-BRÜGGER SCHULE“

2. 1. Gent-Brügger Schule

Der heute in der Buchmalereiforschung gängige Begriff „Gent-Brügger Schule“ wurde erstmals von Paul Durrieu 1891 formuliert, womit er die Nachfolger eines besonders in einer Wiener Handschrift (ÖNB, Codex 1857, sog. „Stundenbuch der Maria von Burgund“) hervortretenden Künstlers, dem auch danach benannten *Meister der Maria von Burgund* bezeichnete¹.

Alfons Biermann dagegen bezieht den Begriff eher auf die Wiederholung bestimmter Stilelemente in einer zeitlichen Periode und weniger auf den im Namen übermittelten regionalen Faktor². Ende des 15. Jahrhunderts kam es zur Entstehung eines sich ständig wiederholenden Miniaturenrepertoires. Dagmar Thoss beschreibt es mit den Worten: *„In diesem ersten schöpferischen Schub sind Bildvorlagen geschaffen worden, die mehrere Jahrzehnte lang immer wieder verwendet werden sollten: ein überaus reiches Standardrepertoire, welches, teils nahezu unverändert, teils mehr oder weniger abgewandelt, in fast allen Gent-Brügger Stundenbüchern weiterlebt.“*³ Die Buchmaler arbeiteten beinahe ausschließlich aus Musterbüchern oder entnahmen Elemente aus Werken der zeitgenössischen Tafelmalerei, wodurch die Miniaturen der Gent-Brügger Schule in enger Anlehnung an die Meister der altniederländischen Malerei, wie Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden, Hans Memling oder Gerard David stehen⁴.

2. 2. Das Stundenbuch

Bereits zu Beginn des Christentums wurden zahlreiche Gebete, vor allem Psalme, schriftlich festgehalten. Das Psalterium enthält alle 150 Psalme, wovon den

¹ Vgl. Manion, Margret und Muir Bernard: *The art of the book, its place in medieval worship*, Exeter 1998, S. 254.

² Vgl. Biermann, Alfons: *Die Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg*, in: *Aachener Kunstblätter* Nr. 46 (1975), S. 43.

³ Mazal, Otto und Thoss, Dagmar: *Das Croy Gebetbuch Codex 1858 der ÖNB in Wien*, Luzern 1993, S. 27.

⁴ Vgl. De Winter, Patrick: *A Book of Hours of Queen Isabel la Católica*.

In: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. LCVII, Nr. 10, Cleveland 1981, S. 420.

Ältesten davon König David (um 1000 v. Chr.) als Verfasser zugeschrieben wird.⁵ Neben dem Psalter bestimmte das Brevier – das für den Klerus bestimmte Gebetbuch – den liturgischen Alltag. Ende des 12. Jahrhunderts nahmen Offizien auch Einzug in die Psalter. Spätestens in der Mitte des 13. Jahrhunderts wurde die Nachfrage nach Gebetbüchern für Laien immer größer, man erwartete sich ein Gebetbuch, welches nicht alle Psalmen, aber zumindest das Marienoffizium, einen Kalender, die Litanei und das Totenoffizium enthielt.⁶ Das Stundenbuch war damit entstanden. Mit verkürzten Gebeten imitierte man den Klerus, man übernahm sogar die Gliederung des Chorgebetes der Mönche aus den Brevieren⁷.

Ein Offizium teilt sich in insgesamt acht Gebetseinheiten auf und wird über den ganzen Tag hindurch – alle drei Stunden – gelesen. Während des in Klöstern üblichen Usus, auch in der Nacht die so genannten Nokturnen einzuhalten, wurden die ersten drei Gebete des Tages von den Laien meist zusammengefasst; dabei handelt es sich um die Matutin (Mitternacht), Laudes (3 Uhr) und Prim (6 Uhr). Die weiteren Gebetseinheiten folgten mit Terz (9 Uhr), Sext (12 Uhr), Non (15 Uhr), Vesper (18 Uhr) und Komplet (21 Uhr). Die Gebetszeiten variierte man dem Jahreslauf entsprechend, so sprach man die Laudes manchmal erst zu Sonnenaufgang, die Vesper zu Sonnenuntergang und das Komplet bei Einbruch der Nacht.⁸

Die einzelnen Gebetstexte waren für den Laienstand nicht nur verkürzt, die Gebetspraxis wurde insgesamt auch vereinfacht. So wurde – im Vergleich zum Brevier – täglich ein und dasselbe Offizium gelesen. Das bedeutet, dass mit dem Stundenbuch eine Buchgattung entstand, *„die ihre Wurzeln zwar im liturgischen Bereich hatte, aber nicht liturgisch eingerichtet war, weil sie nur ungenügend auf den Wandel des Kirchenjahres einging“*⁹.

Eine Besonderheit dieser Stundenbücher stellte ihre bildliche Ausstattung dar. Bilderlose Stundenbücher waren eher die Ausnahme. Zum Einen dienten die Miniaturen an den Textanfängen der Andacht, sie gaben dem Betenden die Gelegenheit, einen Moment innezuhalten. Zum Anderen hatten die Miniaturen auch

⁵ Vgl. Unterkircher, Franz: Das Stundenbuch des Mittelalters, Graz 1985, S. 7.

⁶ Vgl. Wieck, Roger: Painted Prayers, New York 2004, S. 9.

⁷ Vgl. Unterkircher 1985, S. 8.

⁸ Vgl. König, Eberhard und Bartz, Gabriele: Das Stundenbuch: Perlen der Buchkunst. Die Gattung in Handschriften der Vaticana, Stuttgart 1998, S. 22.

⁹ König und Bartz 1998, S. 61.

einen praktischen Zweck: sie waren sozusagen Lesezeichen¹⁰ im Buch, sie halfen dem Betenden, Textanfänge schneller zu finden und durch die Darstellung inhaltlich zu erfassen.¹¹ Hand in Hand mit einer Ausarbeitung der Texte ging auch eine Ausweitung des Bildprogramms, sehr bald verdoppelten sich die Miniaturen und leiteten als illuminiertes Doppelblatt die Gebete ein¹².

Ende des 13. Jahrhunderts begann ein regelrechter „Boom“ in der Produktion von Stundenbüchern. Roger Wieck bezeichnet sie sogar als „Bestseller“ der mittelalterlichen Buchproduktion, was bis Anfang des 16. Jahrhunderts anhalten sollte. Als Erklärung für einen derartigen Erfolg nennt er einerseits den zunehmenden Wunsch des Laientums, in einer Zeit wachsender Säkularisierung, die Kleriker zu imitieren, andererseits den unglaublichen Marienkult im Mittelalter.¹³

Selbstverständlich war der Zugang zu solchen Bilderhandschriften nicht der breiten Bevölkerungsschicht möglich, sondern beschränkte sich auf Aristokratie und das wohlhabende Bürgertum und auch hier war die künstlerische Ausstattung von der Zahlungskraft des Käufers abhängig. Schnell wurden die Stundenbücher als kostbare Kunstwerke gesehen und gesammelt, selten dagegen wurden sie tatsächlich täglich verwendet. Die Buchmalerei sprach also zu keiner Zeit das große Publikum an, den Stundenbüchern haftet auch heute noch immer ein sehr intimer, persönlicher Charakter an.¹⁴ Eberhard König und Gabriele Bartz formulieren dies sehr deutlich: *„Wer ein Stundenbuch kaufte, konnte [...] mit den Leuten sprechen, die den Auftrag übernahmen. Wer einen solchen Kodex erbte, wusste in aller Regel, woher er kam und wofür er bestimmt war. Deshalb kam man fast ganz ohne Hinweise aus, worum es sich bei einem derartig persönlichen Buch handelte“*.¹⁵

Aufgrund der großen Nachfrage veränderten natürlich auch die Buchmalereiwerkstätten ihre Arbeitsweise. Bald wartete man nicht mehr auf persönliche Aufträge, sondern stellte einen gewissen Vorrat an Bilderhandschriften her, welche man zum freien Verkauf anbot¹⁶. Hunderte von Stundenbücher wurden vor allem während des

¹⁰ Vgl. Wieck 2004, S. 22

¹¹ Vgl. König und Bartz 1998, S. 22.

¹² Vgl. Calkins, Roger: Sacred Image and Illusion in Late Flemish Manuscripts, Online verfügbar unter: <http://www.luc.edu/publications/medieval/vol6/6ch1.html> (28.11.2008), S. 3.

¹³ Vgl. Wieck, Roger: Time Sanctified, New York 1998, S. 27.

¹⁴ Vgl. Hansen, Wilhelm: Kalenderminiaturen in Stundenbüchern, München 1984, S. 13.

¹⁵ König und Bartz 1998, S. 22.

¹⁶ Vgl. Unterkircher 1985, S. 16.

14. und 15. Jahrhunderts kopiert, dies in allen denkbaren Ausstattungen und Größen¹⁷ und für einen internationalen Markt¹⁸.

2. 2. 1. Der Aufbau eines Stundenbuches

Kalender

Am Beginn eines jeden Stundenbuches steht der Kalender; er enthält die Daten aller kirchlichen Festtage. Im mittelalterlichen Kalender waren das meist Heiligtage, also jene Tage, an welchen die Heiligen ihr Martyrium erlebten¹⁹. In der Forschung besonders interessant sind hierbei eventuelle lokale Festtage (Land, Region, Stadt, Pfarre)²⁰, da sie möglicherweise Rückschlüsse auf den Entstehungsort der Handschrift geben.

Entlang der Liste der Heiligtage werden häufig Serien der Buchstaben A bis G angeführt, welche dem Leser halfen, Sonntage zu finden. Vor diesen Buchstaben ist in einigen Kalendarien eine ungerade Zeile von römischen Zahlen I bis XIX aufgelistet, welche Neumond und Vollmond anzeigt. Gemeinsam berücksichtigt, konnten dadurch bewegliche Feste, wie beispielsweise Ostern, bestimmt werden.²¹ Weiters zeigen manche Kalendarien ein großes „D“ vor bestimmten Tagen, wo der Buchstabe auf „dies egyptiaci“ oder „dies mali“ hinweist – dies sind Unglückstage, welche zwei Mal pro Monat auftraten²².

Verziert sind jene Kalenderseiten meist mit religiösen oder auch profanen Miniaturen, welche sich auf die jeweiligen Monate beziehen. Bereits in der Antike wurden die Monate sowohl durch Sternzeichen, als auch durch Kultfiguren repräsentiert. Die altchristliche Kunst übernahm diese Vorbilder und allmählich vollzog sich ein Wandel von rein religiösen hin zu realistischen Darstellungen des täglichen Lebens im Wandel der Jahreszeiten.²³

Hansen nennt das besonders Entscheidende dieser Entwicklung der Kalenderminiaturen, *„dass ihr traditioneller Themenkatalog sich nicht auf Darstellung einer Gestalt beschränkt, sondern in bewegten vielfigurigen Szenen voller Aktionen*

¹⁷ Vgl. Backhouse, Janet: Books of Hours, London 1985, S. 2.

¹⁸ Vgl. McKendrick, Scott: Flemish Illuminated Manuscripts, London 2003, S. 11.

¹⁹ Vgl. Wieck 2004, S. 26.

²⁰ Vgl. Ebenda.

²¹ Vgl. Ebenda, S. 27.

²² Vgl. Wieck 1998, S. 45.

²³ Vgl. Hansen 1984, S. 33.

im charakteristischen Milieu ein völlig neuartiger Typus der Kalenderbilder geschaffen wird, der die Gestaltung der Kalenderminiaturen in den Stundenbüchern der nachfolgenden Jahrhunderte bestimmt ²⁴. Nun werden Menschen in ihrer täglichen Arbeit dargestellt, welche dem Betrachter aus dem eigenen Leben durchaus vertraut waren.²⁵ Meist wurde sowohl auf das Leben des Adelsstandes, als auch auf die Arbeit der Bauern Bezug genommen, beide Welten gemeinsam jedoch nur selten gezeigt. Das Landleben wird besonders in den späteren Handschriften hervorgehoben.²⁶ Auch die Darstellung des jeweiligen Sternzeichens wurde auf den Kalenderseiten gebräuchlicher Usus. Man dachte, das Sternzeichen würde das Werden der Persönlichkeit beeinflussen und auch bestimmte Bereiche des menschlichen Körpers kontrollieren, so zum Beispiel das Sternbild Widder Kopf und Gesicht, der Krebs Brust und Bauch²⁷.

Bereits im 12. Jahrhundert entwickelte sich in Portalplastiken der großen Kathedralen in Frankreich ein gewisser Themenkanon bei der Monatsdarstellung heraus, der im 13. Jahrhundert sowohl abgewandelt, als auch erweitert wurde. So wurde der Jänner stets durch den zweigesichtigen Janus dargestellt, der Brot schneidend, sich wärmend oder sich von der Arbeit ausruhend im Haus aufhielt. Auch im Februar wurde die Kälte des Winters durch sich am Feuer wärmende Figuren verdeutlicht. Der März bezog sich ganz auf die ersten ländlichen Arbeiten im Freien, wie Bäume stutzen, Weinstockbeschneiden oder Ackerumgraben. April und Mai waren in den Kalendarien dagegen stets der vornehmen Oberschicht vorbehalten, es wurden Turniere oder Falkenjagden gezeigt. Der Juni wurde meist durch die Heuernte dargestellt.²⁸ Auch der Juli stand ganz im Zeichen der bäuerlichen Arbeiten, gezeigt wurde meist die Kornmahd, im August das Korndreschen. Der September widmete sich meist der Weinerzeugung, gezeigt durch Weinlese oder Keltern. Die letzten drei Monate des Jahres wurden durch Schweinezucht und –schlachtung dargestellt. Zudem wurden meist Speisen am gedeckten Tisch präsentiert. Diese Standardmotive gingen in die Buchmalerei ein und hielten sich in den Kalendarien der Stundenbücher bis ins 16. Jahrhundert.²⁹ Veränderungen dieses Themenkanons können heute unter anderem Hinweise auf

²⁴ Hansen 1984, S. 35.

²⁵ Vgl. Ebenda.

²⁶ Vgl. König und Bartz 1998, S. 75.

²⁷ Vgl. Wieck 1998, S. 46.

²⁸ Vgl. Hansen 1984, S. 36.

²⁹ Vgl. Hansen 1984, S. 37.

die Herkunft der Codices geben, da es sich dabei häufig um regionale Unterschiede handelt.

Evangelienperikopen

In sehr vielen Stundenbüchern schließen die sogenannten Evangelienperikopen an den Kalender an. Während sie im 13. und 14. Jahrhundert nur manchmal eingefügt wurden, waren sie ab Anfang des 15. Jahrhunderts ein fester Bestandteil³⁰. Hierbei handelt es sich allerdings keineswegs um vollständige Abschriften der vier Evangelien, sondern lediglich um bestimmte Auszüge derer. Meist leitet der Beginn des Johannesevangeliums (Joh 1, 1-14) die Perikopen ein, darauf folgen die Verkündigung nach Lukas (Lk 1, 2-38), die Anbetung des Kindes durch die heiligen drei Könige nach Matthäus (Mt 2, 1-12), abschließend findet man Pfingsten und die Himmelfahrt Christi nach Markus (Mk 16, 14-20). Selten kommt die Passion nach Johannes (Joh 18, 1-19, 38) vor.³¹ Dadurch wird ein Überblick über einige wichtige Stufen des Erlöserwerkes Jesu gegeben³². Gelesen wurden diese Abschnitte hauptsächlich an den ihnen entsprechenden vier Hochfesten Weihnachten (25.12.), Verkündigung (25.3.), Epiphanie (6.1.) und Christi Himmelfahrt (abhängig von Ostern)³³.

Marienoﬃzium

Das Marienoﬃzium bildet den Kern eines jeden Stundenbuches. Roger Wieck schreibt die besondere Beliebtheit des Marienoﬃzies vor allem seiner Einfachheit zu. Trotz kleiner Textveränderungen, wie zum Beispiel im Advent und zu Weihnachten, oder das Wechseln der Psalme zur Matutin an bestimmten Wochentagen, wurde grundsätzlich an jedem Tag dasselbe Marienoﬃzium gebetet.³⁴ Die Texte des Marienoﬃziums sind in erster Linie nicht erzählend, nur kurze Passagen deuten auf Ereignisse der Heilsgeschichte hin; das heißt, Bild und Text waren somit nicht immer in Übereinstimmung. Die Stundengebete wurden üblicherweise mit Bildern der Kindheitsgeschichte Jesu unterstrichen.³⁵

³⁰ Vgl. Wieck 2004, S. 39.

³¹ Vgl. König und Bartz 1998, S. 83.

³² Vgl. Unterkircher 1985, S. 18.

³³ Vgl. Wieck 2004, S. 39.

³⁴ Vgl. Ebenda, S. 51.

³⁵ Vgl. König und Bartz 1998, S. 89f.

Schon bald entwickelte sich auch hier ein bestimmter Kanon an Darstellungen heraus: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Hirtenverkündigung, Epiphanie, Darbringung im Tempel, Kindermord oder Flucht nach Ägypten und Marienkrönung. Eher selten griff man – wie im Wiener Codex 1887 – zu typologischen Gegenüberstellungen, worin man Episoden des Neuen Testaments, im Fall des Marienoffiziums die Kindheit Jesu, mit Geschehnissen aus dem Alten Testament ergänzte³⁶. In einigen Stundenbüchern werden an dieser Stelle auch Darstellungen der Passion Christi gezeigt, besonders wenn dies in Passionsoffizium oder den Kreuzeshoren nicht möglich war.³⁷

Auch nachdem die Popularität des Stundenbuches nachgelassen hatte, wurde das Marienoffizium weiterhin noch vereinzelt von Laien und Klerikern weitergebetet. Erneut besondere Beliebtheit erfuhr es am französischen Königshof des 17. und 18. Jahrhunderts.³⁸

Hl. Kreuz Offizium – Hl. Geist Offizium

Die Offizien des hl. Kreuzes und des hl. Geistes sind nicht, wie das Marienoffizium, in allen Stundenbüchern enthalten. Sehr oft werden sie dagegen zu einer Einheit verbunden. Sie haben keinen bestimmten Platz in den Stundenbüchern, folgen jedoch meist dem Marienoffizium. Im Vergleich zu anderen Gebeten sind sie relativ kurz.³⁹ Oftmals tauchen sie in Handschriften als verkürzte Horen auf, wobei die Einheit zur Laudes häufig weggelassen wird. Treten sie vollständig auf, so ist ihre Struktur der des Marienoffiziums relativ ähnlich⁴⁰. In einigen Fällen wurden sie auch ins Marienoffizium integriert⁴¹. Sind Kreuzes- und hl. Geist-Horen in Stundenbüchern enthalten, so werden sie meist nur durch eine Einzelminiatur eingeleitet, welche die Kreuzigung oder das Pfingstereignis zeigen, und das, obwohl sich gerade etwa bei den hl. Geist-Horen eine Erzählfolge ergibt, welche das Illustrieren eines Zyklus anbieten würde.⁴²

³⁶ Vgl. König und Bartz 1998, S. 95.

³⁷ Vgl. Calkins, Roger G.: *Illuminated Books of the Middle Ages*, New York 1983, S. 246ff.

³⁸ Vgl. Wieck 2004, S. 51.

³⁹ Vgl. Wieck 1998, S. 89.

⁴⁰ Vgl. Wieck 2004, S. 81.

⁴¹ Vgl. Ebenda, S. 79.

⁴² Vgl. König und Bartz 1998, S. 108ff.

Stabat Mater

Das mit den Worten „stabat mater dolorosa“ eingeleitete, an die Jungfrau Maria gerichtete Gebet war im Mittelalter sehr beliebt - laut Roger Wieck vor allem aufgrund seiner emotionalen Intensität, des Rhythmus und der Reime⁴³. Das Gebet konzentriert sich auf den Schmerz Marias, welchen sie bei der Passion ihres Sohnes durchstehen musste. Die Entstehung des Textes geht in den Kreis des Franziskanerordens des 13. Jahrhunderts zurück, wobei er bereits im 15. Jahrhundert in die offizielle Liturgie integriert war⁴⁴. Vor allem seine spätere musikalische Bearbeitung machte das *Stabat mater* bekannt⁴⁵.

Bußpsalme

Ein weiterer Bestandteil eines jeden Stundenbuches sind die so genannten Bußpsalme, welche sich auf eine Auswahl von sieben bestimmten Psalmen (Psalme 6, 31, 37, 50, 101, 129, 140) beschränken⁴⁶. Sie wurden bereits um 200 n. Chr. von Origines als siebenfache Weise der Sündenvergebung gesehen⁴⁷. Während im 13. und 14. Jahrhundert die Bußpsalme meist von Christus als Weltenrichter oder als Salvator mundi (= König des Himmels) eingeleitet wurden, etablierte sich besonders im 15. Jahrhundert die Darstellung des alttestamentarischen König Davids im Gebet⁴⁸. In vielen Stundenbüchern werden beide Darstellungen, das Jüngste Gericht und der büßende David, verwendet – so auch im Codex 1887.

Litanei

An die Bußpsalmen schließt in beinahe allen Stundenbüchern eine Heiligenlitanei an. Sie wird meist nicht hervorgehoben, sondern fügt sich in den Textfluss ein. Noch heute gehört sie zur üblichen Liturgie der Kirche⁴⁹. Die Litanei besteht aus einer langen, hierarchisch angeordneten Auflistung von Heiligen, welche durch „ora(te) pro nobis“ (= bitte(t) für uns) angerufen werden. Der Gebetstext beginnt mit „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison“, woraufhin sich der Betende zuerst an die Trinität wendet, danach an die Jungfrau Maria. Die weitere Hierarchie entspricht Erzengel, Engel, Apostel, männliche Märtyrer, Konfessoren (= männliche

⁴³ Vgl. Wieck 1998, S. 104f.

⁴⁴ Vgl. Wieck 2004, S. 101.

⁴⁵ Vgl. König und Bartz 1998, S. 144.

⁴⁶ Vgl. Ebenda, S. 118.

⁴⁷ Vgl. Unterkircher 1985, S. 19.

⁴⁸ Vgl. Wieck 1998, S. 97.

⁴⁹ Vgl. Unterkircher 1985, S. 19.

Heilige ohne Martyrium), jungfräuliche Märtyrerinnen usw..⁵⁰ Am Ende der Heiligenlitanei findet man verschiedene Gebete für die Toten⁵¹.

Totenoﬃzium

Das Totenoﬃzium war, im Gegensatz zu beinahe allen weiteren Gebeten in Stundenbüchern, nicht nur für das Laientum gedacht. Es war derselbe Text, der auch in Brevieren und Antiphonarien von Priestern stand. Im Mittelalter herrschte große Angst unvorbereitet, also ohne Vergebung seiner Sünden, zu sterben und dadurch lange ins Fegefeuer oder gar in die Hölle zu gelangen.⁵² Davor wollte man sich selbst und seine Angehörigen schützen, indem man das Gebet so oft wie möglich sprach. Das Totenoﬃzium wurde also sowohl für Verstorbene gesprochen, nicht nur beim Begräbnis sondern auch zuhause, als auch für sich selbst in Hinblick auf den eigenen Tod. Es setzt sich hauptsächlich aus Psalmen zusammen und war in Vesper (Abendgebet), Matutin und Laudes (Nacht- bzw. Morgengebet) eingeteilt.⁵³

Die Darstellungen in Stundenbüchern sind gerade beim Totenoﬃzium sehr unterschiedlich. Eberhard König und Gabriele Bartz teilen sie in drei Stoffgruppen auf: Szenen aus dem Totenbrauch, Darstellungen aus Legenden (zum Beispiel die Legende der drei Lebenden und der drei Toten) und biblische Geschichten (zum Beispiel die Erweckung des Lazarus)⁵⁴.

Gregorsmesse

Die Darstellung der Gregorsmesse leitet den Beginn eines Ablassgebetes des heiligen Gregors ein. Der Legende nach soll während Papst Gregor während der Eucharistie Christus als Schmerzensmann über dem Altar erschienen sein, während er mit Kardinälen und Bischöfen die Messe zelebrierte.⁵⁵

Mariengebete Obsecro Te – O Intemerata

Wie schon das Marienoﬃzium als wichtigster Bestandteil eines jeden Stundenbuches deutlich macht, war Maria die Hauptadressatin der Betenden. So ist es nicht verwunderlich, dass im Laufe der Zeit mehrere Mariengebete in die

⁵⁰ Vgl. Wieck 2004, S. 92.

⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 93.

⁵² Vgl. Wieck 1998, S. 124.

⁵³ Vgl. Wieck 2004, S. 117.

⁵⁴ Vgl. König und Bartz 1998, S. 123ff.

⁵⁵ Vgl. Unterkircher 1985, S. 20.

Stundenbuchtradition Einzug nahmen. Die zwei bekanntesten Mariengebete waren, benannt nach ihrem Textbeginn, das *Obsecro Te* (= Ich beschwöre dich) und das *O intemerata* (= O Unberührte). Beide Gebete richten sich direkt an Maria, sie sind in der 1. Person Singular geschrieben. Der Beter bezeichnet sich selbst als „Diener Marias“ und „elendiger Sünder“⁵⁶.

Das *Obsecro Te* beginnt mit der Beschreibung Marias, vor allem ihrer guten mütterlichen Eigenschaften, woraufhin der Betende sie um ihren Beistand bittet. Dabei wird sie sowohl auf ihre freudige Rolle während der Verkündigung angesprochen, als auch auf ihre qualvolle während der Passion ihres Sohnes.

Das zweite Mariengebet *O intemerata* ist dem *Obsecro Te* sehr ähnlich. Hier wird allerdings nicht nur die Gottesmutter, sondern auch Johannes angesprochen. Beide standen Christus besonders nahe und waren zudem Zeugen der Kreuzigung. Der Beter hofft im *O intemerata* nun auf deren besondere Fürsprache.⁵⁷

Während die meisten Gebete in den Stundenbüchern ihre bestimmten Plätze fanden, waren die beiden, häufig aufeinander folgenden Gebete zu Maria nicht an einen Ort in der Handschrift gebunden. Sie wurden meist mit einer Darstellung Marias mit ihrem Sohn eingeleitet. Während beim *Obsecro Te* jedoch hauptsächlich Maria mit dem kleinen Jesuskind gezeigt wird, beziehen sich die Miniaturen beim *O intemerata* häufiger auf Maria und ihren erwachsenen Sohn. Oftmals zeigen sie eine Pietà.⁵⁸

Heiligensuffragium

Auf das Totenoffizium folgt in jedem Stundenbuch das Heiligensuffragium. Dies umfasst, wie auch die Heiligenlitanei, Fürbittgebete. In den Suffragien gibt es allerdings für jeden einzelnen Heiligen kurze Gebetstexte. Auch sie sind hierarchisch geordnet und können aufgrund ihrer Auswahl die Erforschung des Entstehungsortes mancher Handschriften erleichtern.⁵⁹ Die Suffragien sind sehr unterschiedlich in ihrer Anzahl an Miniaturen. In einigen Stundenbüchern sind sie völlig ohne Bilder ausgestattet⁶⁰, in einigen Stundenbüchern befinden sich hier die meisten Abbildungen⁶¹.

⁵⁶ Vgl. König und Bartz 1998, S. 140.

⁵⁷ Vgl. Wieck 2004, S. 86.

⁵⁸ Vgl. Wieck 1998, S. 94f.

⁵⁹ Vgl. König und Bartz 1998, S. 131.

⁶⁰ Vgl. Wieck 1998, S. 111.

⁶¹ Vgl. Unterkircher 1985, S. 22.

Auch die Anzahl an Suffragien variiert sehr stark. In manchen Gebetbüchern sind es lediglich eine Handvoll, in anderen eine sehr lange Liste an Heiligen⁶².

Der Kontakt mit Heiligen war im Mittelalter etwas ganz besonderes:

*„Heilige waren die Beschützer der mittelalterlichen Menschen, sie waren Geburtshelfer, Beschützer während Reisen, Pfleger bei Zahnschmerzen und Ärzte bei der Pest. Während die Jungfrau die Person war, an welche das Gesuch der ewigen Erlösung adressiert wurde, erwartete man sich von den Heiligen allgemeinere oder temporäre Hilfe. Während die Jungfrau, als Mutter Gottes, selbst beinahe eine Göttin war, blieb den Heiligen immer mehr Menschlichkeit und Zugänglichkeit.“*⁶³

Weitere Gebete in Stundenbüchern

In einigen Stundenbüchern findet man *Horen für Wochentage*, worin jeder Wochentag einen anderen Adressaten fand. Am Sonntag (dies dominicalis) betete man zur Trinität, der Montag war besonders den Seelen im Fegefeuer gewidmet. Man dachte, auch im Fegefeuer würde man am Wochenende ruhen und die Marter würden zu Wochenbeginn wieder aufflammen. Der Dienstag richtete sich an den hl. Geist, am Mittwoch gedachte man Allerheiligen. Donnerstag wurde das Altarsakrament zelebriert, Freitag wandte man sich der Passion Christi zu. Am Samstag, schließlich, betete man kurze Marienhoren.⁶⁴

Manche Stundenbücher beinhalteten ein Gebet der *15 Freuden Mariä*, worin man der freudigsten Momente aus dem Leben Marias gedachte: Verkündigung, Visitatio, Christi Empfängnis, Geburt, Hirtenverkündigung, Epiphanie, Darbringung im Tempel, Christus und die Gelehrten, Hochzeit von Kanaa, Brotvermehrung, Passion Christi, Auferstehung, Pfingsten, Himmelfahrt und Marienkrönung.⁶⁵

Häufig direkt an die 15 Freuden Mariä folgt das Gebet der *7 Bitten zum Herren*, worin Gottes Mitleid erbeten werden sollte. Dabei erinnert der Betende an Zeiten oder Menschen, wo Gott besondere Güte zeigte: Verkündigung, Fleischwerdung, bei seinen Jüngern, bei der Verleugnung Petri, bei den Frauen am Kalvarienberg, bei Maria und Johannes am Fuße der Kreuzigung und beim Guten Schächer.⁶⁶

⁶² Vgl. Wieck 1998, S. 111.

⁶³ Wieck 2004, S. 109.

⁶⁴ Vgl. König und Bartz 1998, S. 146.

⁶⁵ Vgl. Wieck 1998, S. 103.

⁶⁶ Vgl. Ebenda.

Ein weiteres, besonders in flämischen Stundenbüchern des 15. Jahrhunderts, beliebtes Gebet war das Gebet zum hl. Gesicht Christi „*salve sancta facies*“. Es wird meist mit einer Darstellung Jesu als Salvator mundi oder der Darstellung Veronikas mit dem Schweißstuch eingeleitet.⁶⁷

Einer Legende zufolge soll dem hl. Bernhard der Teufel erschienen sein, der ihm von sieben Versen erzählte, welche Erlösung brächten, sollten sie täglich gebetet werden. Der Teufel wollte aber nicht sagen, um welche Verse es sich handelt, und so erschreckte ihn der hl. Bernhard mit der Ankündigung, er werde einfach täglich das gesamte Psalterium beten. Dieser Legende wird in den *sieben Versen des hl. Bernhard* gedacht, einem ebenfalls in manchen Stundenbüchern vorkommenden Gebet.⁶⁸

Stundenbücher enthalten des Öfteren auch Gebete zu Messen bzw. zur Eucharistie, welche dann von den Betenden in der Kirche gelesen wurden. Dabei gibt es klare Anweisungen, wann die Gebete gesprochen werden sollten: vor, während oder nach der Kommunion.⁶⁹

In einigen Stundenbüchern sind Gebete zu Schutzengel enthalten, welche einerseits Schutz vor allem Bösen durch den Engel erbitten, andererseits auch die Ermutigung, Gutes zu tun⁷⁰.

⁶⁷ Vgl. Wieck 1998, S. 105.

⁶⁸ Vgl. Ebenda, S. 108.

⁶⁹ Vgl. Ebenda, S. 107.

⁷⁰ Vgl. Wieck 2004, S. 101f.

3 CODEX 1887

3. 1. Kurzbeschreibung

Die in der vorliegenden Arbeit behandelte Handschrift befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und wird unter der Signatur Codex 1887 aufbewahrt.

Das Stundenbuch umfasst 178 Blatt, sein Ausmaß beträgt 17,8 x 12,3 cm. Die Gebete sind durch zahlreiche Miniaturen verziert, der Codex beinhaltet 13 Vollbilder, 13 halbseitige und 25 kleinere Miniaturen, sowie zahlreiche Randmedaillons im Kalender. Jede einzelne Seite des Stundenbuches wird zudem durch Zierrahmen bzw. anderweitige Randdekorationen geschmückt. 2 Miniaturenblätter, zwischen den Folios 13 und 14 sowie 67 und 68, wurden herausgeschnitten. Der Textspiegel hat eine Größe von 9,2 x 6,3 cm. Die Gebete sind in lateinischer Sprache geschrieben, die darin verwendete Schriftart ist Textualis formata.⁷¹

Die Handschrift beginnt mit einem Kalender, daraufhin folgen das Marienoffizium, das Mariengebet „Stabat Mater“, danach die Bußpsalme, das Totenoffizium mit angeschlossener Heiligenlitanei und das Mariengebet „Obsecro Te“. Den Abschluss bilden die Heiligensuffragien.

Zur Provenienz der Handschrift lässt sich lediglich sagen, dass sie aus dem Besitz des Freiherrn Georg Wilhelm von Hohendorf, Generaladjutant des Prinzen Eugen⁷², 1720 mit dessen gesamter Bibliothek in die Österreichische Nationalbibliothek übergegangen ist⁷³.

3. 2. Die Gebetsfolge im Codex 1887

Im Kalender auf den fol. 1v bis 13r wird jedem Monat ein Doppelblatt gewidmet. Die Textspiegel sind, mit Ausnahme des Oktobers auf fol. 10v, von

⁷¹ Vgl. Thoss, Dagmar: Flämische Buchmalerei. Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich (Ausst. Kat.), Wien 1987, S. 109ff.

⁷² Vgl. Unterkircher, Franz: Abendländische Buchmalerei, Graz 1967, S. 19.

⁷³ Vgl. Thoss 1987, S. 109ff.

goldenen Architekturbordüren bzw. Streublumenbordüren auf Goldgrund umrahmt. Am Beginn eines jeden Monats befindet sich am Versoblatt oben mittig ein Medaillon, in welchem das jeweilige Sternbild repräsentiert wird. Im bas-de-page wird jeweils eine Monatstätigkeit in Grisailletechnik in Medaillons dargestellt. Einige Feiertage, mit roter Tinte im Kalendertext hervorgehoben, werden zusätzlich im seitlichen Bordürenstreifen, ebenfalls in Grisailletechnik gezeigt. Bei genauerem Hinsehen kann der Betrachter erkennen, dass es kaum tatsächliche symmetrische Anordnungen im Kalender gibt. Schlagschatten von imitierten Pflanzen oder Juwelen stimmen zum Teil nicht überein bzw. werden aus verschiedenen Perspektiven gemalt. Wie bereits erwähnt, sticht das Oktoberbild auf fol. 10v stark heraus. Hier wird die Bordüre ganzheitlich, als von verschiedensten (Phantasie-) Tieren bewohnte Landschaft, dargestellt.

Das fol. zwischen Blatt 13 und 14r fehlt in der heutigen Handschrift, vermutlich wurde es herausgeschnitten. Der Gebetstext wird auf fol. 14r abgeschnitten und beschreibt den Teil eines Christus-Offiziums.

Fol. 15r weist eine halbseitige Miniatur auf, welche Moses auf dem Berg Sinai bei der Erlangung der zehn Gebote zeigt, im Hintergrund ist der Tanz ums goldene Kalb dargestellt. Auch der Gebetsbeginn an dieser Stelle lässt auf ein Offizium schließen („Domine labia mea aperies ...“). Der Text auf fol. 19v deutet darauf hin, dass es sich hierbei um ein Offizium des hl. Geistes handelt.

Auf den fol. 20v bzw. 21r beginnt das große Marienoffizium. Jede der *horae* wird von einer ganzseitigen Miniatur auf der Verso-Seite und einer halbseitigen Miniatur über dem Gebetsbeginn auf der Recto-Seite eingeleitet. Besonders interessant ist dabei die Tatsache, dass hier typologische Gegenüberstellungen stattfinden: so wird stets in den Vollbildern eine Szene des Neuen Testaments einer halbseitigen Darstellung des Alten Testaments gegenübergestellt. Während die Vollbilder stets von schmalen, nur leicht abgewandelten Goldrahmen umrandet werden, variieren die Bordüren der gegenüberliegenden Blätter sehr stark. Streublumen auf Goldgrund wechseln einander mit Architekturimitationen oder scheinbar eingravierten Holzvertäfelungen ab. Auch das Marienoffizium zeichnet sich durch Uneinheitlichkeit aus. Während sich der Großteil der Vollbilder als sogenannte „Close-Ups“ präsentiert, also mit halbfigurig dargestellten, nah an den Betrachter herangerückten Figuren, befinden sich dazwischen ganzfigurige Miniaturen.

An das Marienoffizium schließt ein weiteres an Maria gerichtetes Gebet an, welches mit den Worten *Stabat mater dolorosa* beginnt. Es wird auf fol. 89v durch eine Kreuzigungsminiatur eingeleitet und von einer von Soldaten bewohnten Architekturbordüre gerahmt.

Die darauf folgenden Bußpsalme beginnen ebenfalls mit einer illuminierten Doppelseite. Der Bildtradition entsprechend zeigt das Vollbild den büßenden König David, welchem, wie im Marienoffizium auf die Typologie zurückgreifend, das Jüngste Gericht als halbseitige Miniatur über dem Textbeginn gegenüber gestellt wird. Während das Vollbild von einem schmalen Goldrand mit kleinen Nischenfiguren gerahmt wird, befindet sich auf der Seite des Textbeginns eine Streublumenbordüre mit prächtigen Rosen auf Goldgrund.

Auch das sich an die Bußpsalme anschließende Totenoffizium wird von einer illuminierten Doppelseite eingeleitet. Das wiederum von einem schmalen Goldrand umrahmte Vollbild zeigt die Auferweckung von Lazarus, eine dem traditionellen Themenkanon folgende Darstellung. Auf dem gegenüberliegenden Blatt wird über dem Textbeginn eine Begräbnisszene als halbseitige Miniatur gezeigt. Dieses Blatt wird von einer besonders interessanten Bordüre gerahmt: auf goldenem Grund sind mehrere kleine Nischen mit Totenköpfen dargestellt, im bas-de-page liegt gar ein nackter Leichnam aufgebahrt. Hiermit setzt der Maler ein sehr deutliches „Memento Mori“ an den Betenden. Sogar aus der D-Initiale blickt dem Betrachter ein Totenkopf als Füllmotiv entgegen. Am Ende des Totenoffiziums schließt eine Heiligenlitanei an. Sie ist im Codex 1887 nicht bebildert.

Nach dem Totenoffizium folgt das an den Gekreuzigten gerichtete Gebet des hl. Gregors. Die halbseitige Miniatur über dem Textbeginn zeigt eine Darstellung der Gregorsmesse: während die hl. Messe zelebriert wird, erscheint Christus in einer Vision als Schmerzensmann. Dieses Blatt zeichnet sich durch eine besondere, weil im vorliegenden Codex einzigartige, Bordüre aus. Sie imitiert einen wertvollen mit Brokatmuster besetzten Seidenstoff.

Auf dem Doppelblatt 146v-147r beginnt ein in Stundenbüchern geläufiges Mariengebet, welches aufgrund seines Textbeginns *Obsecro Te* genannt wird. Das sich auf der Verso-Seite befindliche Vollbild zeigt Maria mit Kind, welche sehr nahe an den Betrachter herangeführt werden. Maria ist als Halbfigur wiedergegeben.

Den abschließenden Teil des Stundenbuches bildet das Heiligensuffragium, in welchem jede/r adressierte Heilige mit einer kleinen Darstellung vertreten ist. Im

Codex 1887 sind vergleichsweise viele Heilige in das Suffragium integriert. Seitlich der Gebete befinden sich längliche Bordürenstreifen, welche mit verschiedensten Streublumen und Insekten auf Goldgrund verziert sind. Unüblicherweise steht am Textbeginn nicht die Trinität als Adressat, sie ist am Ende zu finden, sondern die Gottesmutter, begleitet von einer Darstellung Marias mit Kind und zwei Engeln (fol. 150r). Die weiteren angeführten Heiligen sind der Erzengel Michael (fol. 152v), Johannes der Täufer (fol. 153r), Johannes Ev. (fol. 153v), die hll. Petrus und Paulus (fol. 154r), der hl. Andreas (fol. 154v), hl. Markus (fol. 155r), hl. Laurentius (fol. 156r), hl. Sebastian (fol. 156v), hl. Christophorus (fol. 157r), hl. Erasmus (fol. 158r), hl. Adrian (fol. 159v), hl. Hermes v. Rom (fol. 160r), hl. Denis (fol. 160v), hl. Martin (fol. 161v), hl. Nikolaus (fol. 162r), hl. Antonius (fol. 163v-164r), hl. Rochus (fol. 165v), hl. Katharina (fol. 166v-167r), hl. Barbara (fol. 169v-170r), hl. Apollonia (fol. 170v), hl. Genoveva (fol. 171v), hl. Maria Magdalena (fol. 172r), hl. Anna (fol. 172v), hl. Franziskus (fol. 173v), hl. Antonius von Padua (fol. 174r), Trinität (fol. 175v) und abschließend ein Gebet zur Kommunion (fol. 176v).

Interessant ist die Tatsache, dass drei Heiligen – hl. Antonius, hl. Katharina, hl. Barbara – jeweils ein illuminiertes Doppelblatt gewidmet ist, wo auf der Verso-Seite eine Vollminiatur den Heiligen als Halbfigur zeigt (als „Close Up“, wie auch im Marienoffizium) und der Gebetsanfang auf der gegenüberliegenden Recto-Seite mit aufwendigen Bordüren umrandet ist. In der Bordüre des Suffragiums an den hl. Antonius (fol. 163v-164r) öffnet sich eine Landschaft, die zahlreiche Episoden seines Lebens nacherzählt: im bas-de-page sitzt er mit dem alten Einsiedler Paulus zusammen, am rechten Blattrand kniet er neben dessen Leichnam, davor sind die beiden Löwen dargestellt, welche der Legende nach das Grab für Paulus aufscharren. Sowohl die Komposition der Landschaft, als auch der Stil und das Kolorit sind mit denen der Oktober-Miniatur im Kalender auf fol. 10v gleichzusetzen. Die beiden hervorgehobenen weiblichen Heiligen (Katharina und Barbara) sind ebenfalls auf der jeweiligen Verso-Seite als Halbfiguren gemalt, sie stehen den Miniaturen im Marienoffizium auch aufgrund der Schlichtheit ihrer Darstellung, der Reduktion des Hintergrundes und der Figurentypen unglaublich nahe. Besonders die Gestaltung der hl. Barbara auf fol. 169v entspricht völlig dem Figurentypus der Jungfrau Maria im Marienoffizium. Während der Gebetsbeginn beim Suffragium der hl. Katharina von einer prächtigen Streublumenbordüre mit Insekten auf Goldgrund umrandet wird, zeigt sich die Bordüre beim Suffragium der hl. Barbara als

illusionistische, gotische Architekturbordüre mit eingeschriebenen Maßwerkfenstern und Nischen, sowie einer kleinen Heiligenfigur der Barbara als Holzimitat. Hier wird also der Bordürentypus des Kalenders wiederholt.

3. 3. Forschungsstand

Die frühesten Erwähnungen des Codex 1887 gehen bis ins 19. Jahrhundert zurück. Nachdem es sich dabei lediglich um Inventarauflistungen und verkürzte Beschreibungen handelt, sind sie für die in dieser Arbeit vorliegenden Untersuchungen nicht relevant. Dennoch möchte ich sie an dieser Stelle anführen:

Michael Denis: *Codices manuscripti theologici Bibliothecae palatinae Vindobonensis latini aliarumque occidentis linguarum*, Wien 1793 – 1802, Band 1, Nr. 881.

Tabulae codicum manuscriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum, Wien 1864 – 1899, Band 1, S. 298.

Theodor Gottlieb: *K.k. Hofbibliothek, Katalog der Ausstellung von Einbänden*, Wien 1908, S. 78.

Franz Unterkircher: *Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil 1: Die abendländischen Handschriften*, Wien 1957.

In einem 1962 erschienenen Ausstellungsführer der Nationalbibliothek wird der Codex 1887 lediglich als ein auf den Anfang des 16. Jahrhunderts datiertes Gebetbuch mit Gegenüberstellungen von neu- und alttestamentlichen Szenen beschrieben⁷⁴.

Franz Unterkircher nimmt in seinem Werk *Abendländische Buchmalerei* ebenfalls die Typologie im Codex 1887 ins Hauptaugenmerk. Er beschreibt die Handschrift in groben Zügen, datiert sie ebenso auf Anfang des 16. Jahrhunderts und geht dann genauer auf die typologische Gegenüberstellung des Sündenfalles und der Verkündigung auf den fol. 20v und 21r ein, wobei der Sündenfall als Abbildung gezeigt wird. Den Sündenfall schreibt Unterkircher dem *Meister der Gebetbücher ~ 1500* zu, ansonsten wählt er die Formulierung „verschiedene

⁷⁴ Vgl. Meisterwerke niederländischer Buchmalerei in der Österreichischen Nationalbibliothek. Führer durch die Ausstellung im Prunksaal 1.8. – 15.10. 1962. Deutsche Ausgabe des Kataloges der in Brüssel vom 4.5. – 8.7. 1962 gezeigten Ausstellung „Bibliothèque Nationale d’Autriche. Manuscrits et livres imprimés concernant l’histoire des Pays-Bas 1475 – 1600“, Wien 1962, S. 12.

Meister“, wobei Einige davon große Meisterwerke der späten flämischen Buchmalerei geschaffen hätten, wie den „Hortulus Animae“.⁷⁵

Friedrich Winkler dagegen führt 1968 eine klare Händescheidung durch, er datiert das Gebetbuch schon auf Ende des 15. Jahrhunderts und nennt die beteiligten Künstler den *Hortulusmeister*, den *Gebetbuchmeister* ~ 1500, sowie den *Meister des Croy-Gebetbuches*. Dem *Hortulusmeister* schreibt er die fol. 37, 53, 91, 110 zu, sowie dessen Werkstatt 20, 48, 58, 63, 75, 146, 163, 166, 169. Im gesamten Kalender und den fol. 15, 21, 38, 49, 54, 59, 64, 68, 76 und 92 sieht er die Hand des *Gebetbuchmeisters* ~ 1500. Die restlichen Darstellungen auf den fol. 89, 111, 140, 144, 150, 152v-162 und 170v-176 schreibt Winkler dem *Meister des Croy-Gebetbuches* zu.⁷⁶

Im ebenfalls 1968 erschienenen Band über die Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek wird die hier behandelte Handschrift knapp als ein um 1500 entstandenes Stundenbuch mit goldgerahmten Bildseiten und Randleisten auf Textseiten als Beispiel für die Kunst niederländischer Miniaturen genannt⁷⁷.

In einem Werk im Zusammenhang mit dem einstmaligen Besitzer der Handschrift, Georg Wilhelm von Hohendorf, folgt einer knappen Beschreibung des Codex 1887 die Zuschreibung an die Künstler Simon Bening, den *Meister der Gebetbücher* ~ 1500, den *Croy-Meister*, „u. a.“. Datiert wird die Handschrift erneut auf den Zeitraum um 1500.⁷⁸

Alfons Biermann nennt 1975 eine Miniatur des Wiener Codex (fol. 59v: Moses vor dem brennenden Dornbusch) im Zusammenhang des Stilvergleiches unter den Handschriften des Breviarium Grimani, des Hortulus Animae und der Miniaturenhandschrift des Kardinals Albrecht von Brandenburg und schreibt sie dem *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 als eigenhändiges, Anfang des 16. Jahrhunderts entstandenes Werk zu.⁷⁹

In seiner Publikation *Niederländisch-flämische Buchmalerei des Spätmittelalters* beschreibt Horst Wolf 1978 ein Doppelblatt des Wiener Codex 1887

⁷⁵ Vgl. Unterkircher 1967, S. 240ff.

⁷⁶ Vgl. Winkler, Friedrich: Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Amsterdam 1968, S. 205.

⁷⁷ Vgl. Stummvoll, Josef (Hrsg.): Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil 1: Die Hofbibliothek (1368-1922), Wien 1968, S. 194.

⁷⁸ Vgl. Strebl, Lorenz: Große Bibliophile des 18. Jahrhunderts, Wien 1969, S. 48.

⁷⁹ Vgl. Biermann 1975, S. 57.

(Verkündigung und Sündenfall, fol. 20v-21r) als repräsentatives Beispiel der Bening-Werkstatt Anfang des 16. Jahrhunderts⁸⁰.

Im 1981 publizierten Artikel *Patrick de Winters* über das „Stundenbuch Isabellas der Katholischen“ kommt ein neuer Künstlernamen für die Ausstattung des Codex 1887 hinzu: der *Meister des Gebetbuch Maximilians I.* In der Heimsuchung auf fol. 37v sieht de Winter den *Maximiliansmeister*, welcher hier Rogier van der Weyden zum Vorbild nimmt. Auch die Hirtenverkündigung auf fol. 53v soll der *Maximiliansmeister*, ebenso wie im 2. Stundenbuch des William Lord Hastings (London, British Library, Add. Ms. 54782), von Tafelbildern des Hugo van der Goes übernommen haben.⁸¹

1985 wählt *Lieve de Kesel* den Wiener Codex 1887 mehrmals als stilistisches Vergleichsobjekt im Zuge ihrer Untersuchungen einer in Brüssel aufbewahrten Handschrift (Brüssel, Königliche Bibliothek, IV 280), in dessen Zusammenhang sie auch die, zwei Jahre später von Dagmar Thoss ebenfalls erwähnte, Handschrift in München (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28345) bringt⁸².

Wilhelm Hansen datiert den Wiener Codex 1887 auf den Zeitraum um 1500 und geht ausschließlich auf die Kalendermedaillons mit den Monatstätigkeiten ein⁸³.

Als Vergleichsbeispiel für Initialtypen wird das Wiener Stundenbuch in einem 1986 erschienenem Werk über Bearbeitungsprobleme mittelalterlicher Handschriften erwähnt⁸⁴.

Dagmar Thoss beschreibt den Codex 1887 in *Flämische Buchmalerei* und hebt besonders dessen typologische Gegenüberstellungen im Marienoffizium hervor. Weiters wird hier die formale und inhaltliche Nähe zum La Flora Stundenbuch (Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B.51), sowie zu dem bereits erwähnten, in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrten Codex (Clm 28345) bestätigt. Zuschreibungen erfolgen nach Thoss an den *Meister der Gebetbücher ~ 1500* und den *Meister der Davidsszenen des Breviarium Grimani*.⁸⁵

Henri Defoer geht 1990 auf zwei Miniaturen aus dem Wiener Stundenbuch genauer ein, nämlich auf die des büßenden Königs David (fol. 149r), welche er dem

⁸⁰ Vgl. Wolf, Horst: *Niederländisch – Flämische Buchmalerei des Spätmittelalters*, Berlin 1978, S. 46.

⁸¹ Vgl. De Winter 1981, S. 385.

⁸² Vgl. De Kesel, Lieve: *Een Bijdrage tot de studie van de laatste bloeifase van de Vlaamse miniatuurkunst. Het handschrift IV 280 van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel*, Gent 1985, S. 247ff.

⁸³ Vgl. Hansen 1984, S. 238.

⁸⁴ Vgl. Härtel, Helmar u.a.: *Probleme der Bearbeitung mittelalterlicher Handschriften*, in: *Wolfenbütteler Forschungen* 30, Wiesbaden 1986, S. 170.

⁸⁵ Vgl. Thoss 1987, S. 109ff.

Meister des Hortulus Animae zuschreibt, sowie auf den Sündenfall (fol. 21r), worin er die Hand des *Meisters der Gebetbücher* ~ 1500 sieht⁸⁶.

Zwei Jahre später bringt *Lieve de Kesel* in einem Artikel über den *Gebetbuchmeister* ~ 1500 ein Stundenbuch in Poitiers (Médiathèque François-Mitterrand, 57/269) in die Diskussion ein, welches sie sowohl bzgl. der Miniaturentypen, als auch bzgl. des Textes und der Künstler in eine Gruppe mit dem Wiener Codex 1887 gleichsetzt⁸⁷.

In einem 1993 erschienenen Artikel wird das Wiener Stundenbuch wieder im Zusammenhang mit dem La Flora Stundenbuch und dem Stundenbuch der Isabella von Kastilien genannt. Als Maler der Vollbilder wird die Nachfolge des *Maximilians-Meisters* genannt, wobei hier eine Identifizierung dessen mit Alexander Bening erfolgt.⁸⁸

Im 1998 publizierten Werk *The Art of the Book, its place in medieval worship* liegt das Augenmerk auf einer Randleiste (fol. 53v), da sie in der im Artikel verfolgten Tradition von illusionistischen Schmuckbordüren eine Ausnahme bildet. Sie ist als einfacher Goldrahmen gestaltet.⁸⁹

Bénédicte Lemoire-Cluzeau erkennt in ihrem Werk über das Gebetbuch Ms. 57/269 (Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand) die zahlreichen Übereinstimmungen (Ausmaß, Schrift, Seitenlayouts) mit dem Wiener Codex 1887⁹⁰.

In einem von *Brigitte Dekeyser* 2002 verfassten Beitrag über Miniaturen des Breviarium Grimani wird der Codex 1887 knapp aufgrund seiner typologischen Gegenüberstellungen erwähnt.⁹¹

Thomas Kren nennt, wie schon *De Kesel* elf Jahre davor, die Handschrift in Poitiers und bezeichnet sie als einen fehlenden Teil des Wiener Codex 1887. Darin befände sich eine Miniatur, welche Brinkmann 1997 (S. 207-9) als für das La Flora Stundenbuch intendiert sah. *Kren* beurteilt weiters die Miniaturen des Wiener

⁸⁶ Vgl. Defoer, Henri: Die goldene Zeit der holländischen Buchmalerei, Stuttgart 1990, S. 280ff.

⁸⁷ Vgl. De Kesel, Lieve: Cambridge University Library Ms. Add. 4100: A Book of Hours Illuminated by the Master of the Prayer Books of ca. 1500. in: Transactions of the Cambridge Bibliographical Society 10/2 (1992), S. 189ff.

⁸⁸ Vgl. A Pageant of Manuscript Books from the 13th to the 19th centuries, Catalogue 2, Paris 1993, S. 60.

⁸⁹ Vgl. Manion und Muir 1998, S. 266.

⁹⁰ Vgl. Lemoire-Cluzeau, Bénédicte: Le manuscrit Ms. 57/269 conservé à la Médiathèque François-Mitterrand de Poitiers, et son décor, Poitiers 2000, S. 200.

⁹¹ Vgl. Cardon, Bert (Hrsg.): Als ich can: Liber amicorum in Memory of Prof. Dr. Maurits Smeyers, Paris 2002, S. 454.

Stundenbuches als Kopien des Neapler Stundenbuches. Als Miniator nennt er den *Meister der Gebetbücher ~ 1500*.⁹²

Michaela Krieger schreibt zwei Miniaturen des Codex 1887 (fol. 89r, fol. 140r) in ihrer Habilitationsschrift dem *Meister Jakobs IV. von Schottland* zu, den sie schließlich mit Gerard Horenbout identifiziert. Den Codex 1887 sieht sie als Teil der fragmentierten Handschrift in Poitiers (Médiathèque François-Mitterrand, Ms. 57/269), bezweifelt allerdings die daraus folgende Datierung um 1510.⁹³

In *Manuscripts in Transition* 2005 wird der Wiener Codex 1887 als Beispiel der Zusammenarbeit des *Gebetbuchmeisters ~ 1500* und des *Meisters der Davidszenen im Breviarium Grimani* genannt. Weiters wird hier darauf hingewiesen, dass sich Fragmente des Stundenbuches in Poitiers (Médiathèque François-Mitterrand, Ms. 57/269) befinden würden.⁹⁴

Im 2006 publizierten Kommentarband zum Faksimile des Gebetbuch Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburgs wird kurz auf die Hirtenverkündigung (fol. 53v) des Wiener Codex eingegangen, mit dem Verweis auf die Zuschreibung Winklers (125) an den *Hortulusmeister* und dessen Nähe zu Simon Bening⁹⁵.

Der 2006 erschienene Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek präsentiert zahlreiche Miniaturen des Marienoffiziums⁹⁶

3. 4. Händescheidung

Betrachtet man die Miniaturen des Wiener Codex 1887, so mag dem Betrachter wohl bereits bei der ersten Sichtung der Handschrift die Uneinheitlichkeit der Miniaturenstile auffallen.

Der Großteil der Miniaturen des Marienoffiziums sowie das Doppelblatt am Beginn des Mariengebets *Obsecro Te* werden in diesem Kapitel als Gruppe der

⁹² Vgl. Kren, Thomas (Hrsg.): *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Ausstellungskatalog London – Los Angeles 2003, S. 383.

⁹³ Vgl. Krieger, Michaela: *Stilkritische Überlegungen zu Gerard Horenbout und zum Meister Jakobs IV. von Schottland*, Habilitationsschrift, Wien 2003, S. 300-314 bzw. S. 336f.

⁹⁴ Vgl. Dekeyser, Brigitte und Van der Stock, Jan: *Manuscripts in Transition, Recycling Manuscripts, Texts and Images*, Paris – Leuven Dudley 2005, S. 388.

⁹⁵ Vgl. Bartz, Gabriele und König, Eberhard und Wiedemann, Konrad: *Gebetbuch des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg. Kommentarband zum Faksimile*, 2006, S. 41.

⁹⁶ Vgl. Fingernagel, Andreas (Hrsg.): *Christ ist geboren. Die Weihnachtsgeschichte in Prachthandschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, Gütersloh – München 2006.*

Hand A zusammengefasst werden. Zu jener Gruppe zählen auch die drei Vollbilder der Heiligensuffragien.

Zwei Miniaturen des Marienoffiziums, sowie der Beginn der Bußpsalme und des Totenoffiziums präsentieren insgesamt vier Miniaturen in einer sich gänzlich unterscheidenden Farbgebung. Ich werde sie in Folge der Gruppe Hand B zuordnen. Sie sind die, auf den ersten Blick wohl am deutlichsten als eigenständige Gruppe erkennbaren Miniaturen.

Weiters weisen zwei halbseitige Miniaturen, sie befinden sich am Beginn des Mariengebets *Stabat mater*, sowie anlässlich des Gebetes zur Gregorsmesse, einen eigenen Stil auf, welcher in Folge als Hand C bezeichnet wird.

Letztlich präsentiert sich bereits gegen Ende des Stundenbuches eine vierte Künstlergruppe. Sie ist erstmals in der halbseitigen Miniatur am Beginn des Totenoffiziums auszumachen und illuminiert weiters, bis auf einige Ausnahmen, die kleinen Miniaturen in den Heiligensuffragien. Ich möchte sie als Hand D bezeichnen. Vor allem die Figurentypen in den kleineren Heiligenminiaturen wirken nicht einheitlich, woraus sich schließen lässt, dass in den Suffragien neben Hand D noch ein weiterer Künstler tätig war.

Auch nach eingehenden Untersuchungen ist es mir nicht möglich, den Kalender einem bestimmten Künstlerstil zuzuschreiben. Da es sich dabei um den unspezifischsten Teil der Ausstattung handelt, werde ich ihn, trotz seiner Position am Beginn der Handschrift, erst am Ende des Kapitels genauer behandeln und ihn auf zwei Illuminatoren, Hand E und Hand F, aufteilen.

3. 4. 1. Hand A – Meister der Gebetbücher ~ 1500

Die von mir als Hand A deklarierte Ausstattung präsentiert sich zum ersten Mal in der halbfigurigen Miniatur auf fol. 15r (Moses und die 10 Gebote), danach am Beginn des Marienoffiziums in der als „Close-Up“ dargestellten Verkündigung auf fol. 20v. Auch der am gegenüberliegenden Blatt als halbseitige Miniatur gemalte Sündenfall auf fol. 21r stammt vom selben Maler.

Zur nächsten Gebetseinheit im Marienoffizium, der Laudes, tritt Hand A lediglich in der halbseitigen Miniatur von fol. 38r auf.

Zur Prim ist Hand A wieder für die gesamte Doppelseite verantwortlich, sowohl die Geburt Christi auf fol. 48v, als auch die halbseitige Darstellung von Moses vor dem brennenden Dornbusch auf fol. 49r gehen auf denselben Maler zurück.

Bei der darauf folgenden Einleitung der Terz kann Hand A wiederum nur aus der Halbminiatur auf fol. 54r (Dame mit Neugeborenem) herausgelesen werden. Da der auffallend kräftige Grünton der Bordüre auch in der Miniatur im Mantel der knienden Dame wiederkehrt, dürfte es sich bei diesem Blatt um ein Gesamtkonzept handeln.

Sowohl im Fall des Doppelblattes am Beginn der Sext (Epiphanie auf fol. 58r, Salomon und die Königin von Saba auf fol. 59r), als auch zur darauf folgenden Non (Darbringung im Tempel auf fol. 63v und Darstellung des Simeon fol. 64r) ist Hand A als Illuminator deutlich auszumachen.

Unglücklicherweise ist von dem Doppelblatt am Beginn der Vesper heute lediglich die Recto-Seite (fol. 68r) in der Handschrift erhalten. Sie zeigt eine halbseitige Miniatur von Esau vor Isaak im Streit um das Erstgeborenenrecht und stammt ebenfalls von Hand A.

Das letzte illuminierte Doppelblatt des Marienoffiziums zum Komplet (Marienkrönung auf fol. 75v und Esther vor Assuerus auf fol. 76r) wurde ebenfalls von Hand A ausgestattet.

Die nächste Miniatur von Hand A findet sich am Beginn der Bußpsalme auf fol. 92r. Sie zeigt das Jüngste Gericht als halbseitige Miniatur. Da die Streublumenbordüre, welche den Sündenfall umrahmt, von den Farbwerten mit der Miniatur auf dem gegenüberliegenden Blatt (Hand B) genau übereinstimmt, dürfte es auf diesem Blatt eine Zusammenarbeit von Hand A in der Miniatur und Hand B in der Bordüre gegeben haben.

Das große Mariengebet *Obsecro Te* wird auf fol. 146v von einem ganzseitigen Close-Up der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind am Schoß eingeleitet. Eindeutig ist aus dieser Miniatur Hand A herauszulesen.

In den, das Stundenbuch abschließenden, Heiligensuffragien werden drei Heilige durch ganzseitige Miniaturen hervorgehoben. Dabei handelt es sich um den hl. Antonius Abbas auf fol. 163v, die hl. Katharina auf fol. 168v und die hl. Barbara auf fol. 169v. Alle drei Miniaturen stammen von Hand A.

Der Stil von Hand A ist grundsätzlich in sich sehr einheitlich und vor allem anhand der Figuren- und Gesichtstypen gut innerhalb der Handschrift wieder zu erkennen. Dabei handelt es sich um den sogenannten *Meister der Gebetbücher* ~ 1500, der seinen Notnamen erstmals 1915 von Friedrich Winkler bekam⁹⁷ und dessen Leben unglücklicherweise bis heute völlig im Dunkeln liegt. Da der *Gebetbuchmeister* hauptsächlich in größeren Ausstattungskampagnen mitwirkte und er hierbei dazu neigte, sich dem Stil seiner Kollegen anzupassen, ist ein „allgemeiner Stil“ seinerseits schwer zu beschreiben. Er arbeitete häufig mit dem *Meister des Dresdener Gebetbuches*, dem *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* und dem *Meister Jakobs IV. von Schottland* zusammen.⁹⁸

Der *Gebetbuchmeister* war u. a. tätig im Stundenbuch Philipps von Cleve (Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 13239), dem Stundenbuch der Isabella von Kastilien (Cleveland, The Cleveland Museum of Art 1963.256), dem Spinola Stundenbuch (Los Angeles, J.P. Getty Museum, Ms. Ludwig IX 18, 83.ML.114) und dem Rothschild Stundenbuch (ehem. Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 2844, heute Privatbesitz)⁹⁹.

Seine Gesichter im Codex 1887 zeichnen sich allesamt durch auffällig runde Augäpfel aus, wobei die Augen meist nur sehr schmal geöffnet sind. Sehr oft deutet der Illuminator auch Tränensäcke oder Grübchen an. Auch ist den Gesichtern allen ein rundes, hervorgehobenes Kinn eigen. Die ovalen Köpfe mit hoher Stirn sitzen auf einem meist relativ dicklichen, breiten Hals. Trotz alledem zeichnen sich die Gesichter durch eine besondere Zartheit aus. Grundsätzlich sind die Gesichter der „Close-Ups“ auf den jeweiligen Verso-Blättern glatter durchmodelliert, als dies bei den Gesichtern der gegenüberliegenden halbseitigen Miniaturen der Fall ist, was sich jedoch möglicherweise durch den Formatunterschied erklären lässt.

Hand A stattet seine Figuren mit schmalen Händen aus, die Finger sind lang und sehr dünn gemalt. Trotz angedeuteter Gestik wirken sie doch ein wenig steif und hohl, was sich auch auf die Figuren als Ganzes bezieht.

Die Figuren sind gut in ihre Umgebung integriert, ihre Körper stehen größtenteils logisch im Raum. Eine Ausnahme bildet allerdings Moses vor dem brennenden Dornbusch auf fol. 49r, dessen Fußsohle zwar unglaublich fein modelliert wurde, die Physiognomie seines linken Beines jedoch ganz und gar nicht

⁹⁷ Vgl. Kren 2003, S. 394: Winkler bezog sich dabei auf die Ausstattung des um 1500 datierbaren Stundenbuches für Margarete von Österreich (Wien, ÖNB, Cod. 1862) und nannte ihn zunächst einen Schüler des Meisters des Dresdener Gebetbuches, heute wird er eher als unabhängiger Meister angesehen.

⁹⁸ Vgl. Lemoire-Cluzeau 2000, S. 171.

⁹⁹ Vgl. Kren 2003, S. 414.

mit seinem restlichen Körper übereinstimmt. Zwar zeigen die Miniaturen von Hand A stets erzählende Szenen, so wirken die Darstellungen doch sehr still, manchmal sogar regelrecht wie erstarrt.

Bei der Untersuchung des Originals kann man das auffallend stark betonte Inkarnat erkennen, der Illuminator setzt den kräftigen Rosé-Ton dabei nicht nur in den Gesichtern ein, sondern auch an den Fingerspitzen und -knöcheln der Figuren. Auch insgesamt sind die Miniaturen buntfarbig gestaltet.

Moses und die 10 Gebote (fol. 15r) (Abb. 1)

Die halbseitige Miniatur auf fol. 15r zeigt die Übergabe der 10 Gebote an Moses. Die linke Bildhälfte wird von einem schroffen Felsen ausgefüllt, welcher für den Berg Sinai steht. Der kniende Moses übernimmt gerade die zweiteilige Steintafel von dem in einer Wolke erscheinendem Gott-Vater. Ein weiterer Mann, möglicherweise Aaron, kniet in der linken unteren Bildecke betend am Fuße des Berges. In der rechten Bildhälfte füllt das auf Moses wartende Volk den Vordergrund aus, während dahinter Männer ausgelassen um das goldene Kalb tanzen. Hier öffnet sich auch eine Landschaft mit Bäumen und einem Zeltlager nach hinten.

Es ist eine helle, buntfarbige Miniatur, der Miniator bemüht sich auch um kleine Details, wie etwa die durchmodellierten Fußsohlen des knienden Moses. Miniatur und Textspiegel werden von einer gotischen Architekturbordüre mit eingeschriebenen Maßwerkfenstern umrahmt, welche jenen des Kalenderteils im Codex 1887 entspricht.

Verkündigung (fol. 20v) und Sündenfall (fol. 21r) (Abb. 2)

Die Verkündigung auf fol. 20v ist ganzseitig als „Close-Up“ dargestellt und von einem gemalten goldenen Holzrahmen eingefasst. Maria und der Erzengel Gabriel sind als Halbfiguren wiedergegeben. Der Raum, in welchen sich die beiden befinden, ist nicht klar definiert, hinter den Protagonisten ist eine graue Steinmauer erkennbar, weiters sind sie von Goldgrund bzw. einem Ehrentuch aus Brokatmuster hinterfangen. Der Erzengel Gabriel, in einem kostbaren Brokatmantel, hält einen Kreuzstab in seiner Linken, seine Rechte hält er zum Gruß an Maria. Die Jungfrau, gerade in ihr Gebet vertieft, weicht nach hinten, ihre Hände hält sie überrascht nach oben. Hinter ihrem Kopf ist auf dem Goldgrund ein Heiligenschein aus feinen

Straffuren angedeutet. Über den beiden Figuren schwebt der heilige Geist in Form einer Taube mit weit ausgebreiteten Flügeln.

Farblich ist besonders Maria durch den tiefblauen Mantel hervorgehoben, weiters auch die roten Flügelspitzen des Engels, ansonsten dominieren Gold und Beige die Miniatur.

Der Sündenfall auf fol. 21r ist als Halbminiatur dargestellt und steht in typologischem Zusammenhang mit der Verkündigung auf der gegenüberliegenden Seite. Die nach oben hin halbbogenförmig abgerundete Miniatur leitet das Marienoffizium ein. Bild- sowie Textfeld werden von einer roten Bordüre umrandet, welche eine Holzvertäfelung imitiert. Wie ins Holz eingraviert, ziert der Englische Gruß „Ave gratia plena dominus tecum benedictatu in mul[ieribus]“ die Bordüre, was auf die Verkündigung der gegenüberliegenden Verso-Seite verweist.

Die Miniatur wird in der Bildmitte durch einen Baumstamm in zwei Teile geteilt, wobei sich Adam vom Betrachter aus auf der linken, Eva auf der rechten Bildhälfte befindet. In der Astgabel mündet der um den Stamm gewundene Schlangenkörper in einer menschlichen Gestalt mit langen, braunen Haaren. Sie wendet sich an Adam. Die Baumkrone füllt den gesamten oberen Miniaturabschluss aus, sie ist voller kleiner, roter Äpfel. Der nackte Adam hält einen Apfel in seiner rechten Hand, seine Linke presst er gegen den Hals. Eva, in der rechten Bildhälfte, blickt mit geneigtem Kopf und bedeckter Scham zu Boden. Die beiden Protagonisten stehen in einer üppigen Landschaft, worin sich ein Fluss in weiten Bögen nach hinten seinen Weg bahnt. Himmel, sowie Fluss sind im gleichen silber-blauen Farbton gemalt, was gleichzeitig mit dem zarten Grün der Landschaft eine harmonische Farbkomposition ergibt. Die Landschaft wirkt sehr schemenhaft. Das Rot der Bordüre sowie das der Äpfel in der Miniatur ist derselbe Rotton wie auch bei den Flügelspitzen des Erzengels in der gegenüberliegenden Verkündigung – ein Hinweis auf die Urheberschaft desselben Künstlers.

König umgeben von Höflingen (fol. 38r) (Abb. 3)

Die halbseitige, nach oben halbbogenförmig abgeschlossene Miniatur auf fol. 38v zeigt eine ikonographisch für mich nicht klar zuzuordnende Szene des Alten Testaments. Sie wird von einer goldenen Bordüre gerahmt, welche mit Blumen verziert und von Vögeln und einer Schnecke bewohnt ist.

Die prominenteste Figur der Miniatur wird gerade von einer vornehmen Dame und deren Gefolge begrüßt. Sein roter Mantel mit Hermelinkragen, sein bekröntes Haupt, sowie die Darstellung unter einem Baldachin weisen ihn als König aus. Die vor ihm kniende Dame und er halten sich an den Händen. Im Bildhintergrund links, sowie im Hintergrund zwischen den beiden Protagonisten beobachten Höflinge das Geschehen. Beinahe der gesamte Bildhintergrund ist von einem grünen Vorhang ausgefüllt, darüber ist eine Steinmauer mit zwei vergitterten Fenstern erkennbar. Der dunkelblaue Baldachin rundet den Blick des Betrachters an der rechten Miniaturenhälfte ab.

Diese Miniatur steht in stilistischem Gegensatz zum gegenüberliegenden Blatt der Heimsuchung (fol. 37v), welche in Folge Hand B zugeschrieben wird.

Geburt Christi (fol. 48v) – Moses vor dem brennenden Dornbusch (fol. 49r) (Abb. 4)

Die Doppelseite mit der Darstellung der Geburt Christi und der des Moses steht zu Beginn der dritten Gebetseinheit im Marienoffizium. Auch dieses Bildpaar steht in typologischer Beziehung zueinander.

Die Geburt Christi auf fol. 48v wird, wie schon die Verkündigung auf fol. 20 v, als „Close-Up“ dargestellt, d.h. Maria und Josef sind halbfigurig gezeigt. Auch Ochs und Esel wirken im Bild wie an den Betrachter gezoomt, das neben ihnen in der Krippe liegende Jesuskind erscheint puppenhaft. Die Miniatur wird wieder von einem gemalten, schmalen Holzrahmen umrandet. In der Bildmitte im Vordergrund ist Maria, ihr Kopf ist nach unten zum Kind geneigt, ihre Hände sind zum Gebet gefaltet. Links hinter Maria befindet sich Josef. Er ist im strengen Profil dargestellt und sein Körper wird durch den Rahmen abgeschnitten. Dadurch wirkt dieses „Close-Up“ besonders überzeugend wie ein zufälliger Fensterausblick des Betrachters. Eigenartigerweise zieht Joseph gerade seinen Hut, obwohl er bereits eine rote Kappe trägt. In der rechten Bildhälfte wird der Stall lediglich durch ein morsches Dach, ein paar Holzbalken, sowie durch die Krippe mit dem Kind dargestellt. Von rechts blicken die beiden Tierköpfe ins Bildfeld: ein Ochsenkopf im Halbprofil und dahinter ein teilweise dadurch verdeckter Eselkopf im strengen Profil. Die Krippe wird in der Miniatur als einfache Holzkiste dargestellt. In ihr liegt das, im Vergleich zu den anderen Figuren, unrealistisch kleine Jesuskind. Im Hintergrund ist eine schemenhaft vereinfachte Landschaft dargestellt. Hinter dem Hauptgeschehen zieht sich ein Weg

über einen Hügel nach hinten zu einem weiteren Hügel mit einer von Wald umrandeten Burg. Dies alles ist, wie schon die Verkündigung auf fol. 20v, vor einem leuchtenden Goldgrund dargestellt, welcher nach oben hin auf einen roten Streifen ausläuft. Durch das schräg abfallende Dach und die Größenstaffelung von Josef und Maria wird der Betrachterblick von links oben diagonal über die Miniatur hin zum Jesuskind gelenkt. Durch die direkt darüber gemalten Tierköpfe bleibt der Blick auch hier ruhen.

Die oben abgerundete, halbseitige Miniatur des Moses (fol. 49r) wird von einer goldenen Streublumenbordüre und einigen, sich darin befindenden Tieren gerahmt. Um einzelne Stängel drehen sich Spruchbänder in lateinischer Sprache, welche sich auf das dargestellte Geschehen beziehen.

Moses kniet in rotem Kleid und blauem Umhang inmitten seiner Schafherde. Den Hirtenstab an seiner verdeckten Körperhälfte eingeklemmt, hält er seine Hände zum Gebetsgestus gefaltet. Rechts im Vordergrund liegen seine ausgezogenen schwarzen Stiefel. In der linken oberen Bildecke ist der Dornbusch dargestellt, der nach oben hin in Flammen steht. Direkt im Feuer erscheint Gott in Form einer Halbfigur. Im Bildhintergrund öffnet sich ein Flusstal neben einer schroffen Felswand. Hinten schließt ein Burgberg den Ausblick ab. Der Himmel ist stark verblaut, und von fliegenden Vögeln bevölkert.

Die Drehung des abgewinkelten Knies und die Drapierung des Umhanges darüber wirken unlogisch. Details, welche dennoch die Bemühungen des Miniators zeigen, sind die stark modellierte Fußsohle von Moses und seine winzigen goldenen Hörner.

Dame mit Neugeborenem im Bett (fol. 54r) (Abb. 5)

Die halbseitige Miniatur zu Beginn der vierten Gebetseinheit im Marienoffizium steht der Hirtenverkündigung (in Folge Hand B zugeschrieben) gegenüber und zeigt ein weiteres ikonographisch nicht zu deutendes Thema. Die Miniatur ist von einer grünen Bordüre umgeben, welche von illusionistischem Goldschmiedewerk in Rankenform geschmückt und dazwischen von einzelnen Blümchen und einem Schneckenhaus verziert ist. Die gesamte rechte Bildhälfte füllt ein rotes Himmelbett mit weißen Bettlaken und Polster aus. Im Bett liegt eine Dame mit einem in Tücher gewickelten Neugeborenen. Eine vornehm gekleidete Dame kniet am Bett, ihre Arme

hält sie wie zum Empfang des Kindes gerichtet. Links in der Miniatur steht eine Gruppe von drei Männern, sie unterhalten sich deutlich gestikulierend und beobachten das Geschehen. Im Hintergrund ist ein Holztor ins Freie dargestellt, sowie ein gotisch geschnitzter Holzstuhl vor einer Steinmauer mit vergittertem Fenster. Durch den mit Steinquadern gefliesten Boden versucht der Miniator, Räumlichkeit und Tiefenzug in die Miniatur zu bringen.

Epiphanie (fol. 58v) – Salomon und die Königin von Saba (fol. 59r) (Abb. 6)

Die Gebete zu Mittag werden durch ein „Close-Up“ der Anbetung Jesu durch die hl. drei Könige (fol. 58v), sowie durch die alttestamentarische Szene der Begegnung Salomons und der Königin von Saba (fol. 59r) eingeleitet.

Bei der Epiphanie (fol. 58v) blickt der Betende wie durch ein Fenster ins Bild. Die rechte Bildhälfte ist allein Maria und dem Kind gewidmet. Sie sitzt unter einem Dachvorsprung und hält das nackte Jesukind im Schoß. Hinter ihr ist ein Ehrentuch angebracht. Die Haltung Marias erinnert an jene in der Darstellung der Geburt Christi, nun ist sie jedoch genau seitenverkehrt dargestellt. Sie blickt nach unten zu ihrem Kind und dem davor knienden König. In der linken Bildhälfte sind die drei Weisen dargestellt, hinter ihnen ragt ein stilisierter Felsen vor Goldgrund. Der schwarze König ist gerade dabei seinen Hut abzunehmen und hat den Mund leicht geöffnet, als würde er mit Maria sprechen. Der kniende Hirte hat den Hut bereits abgenommen. Er hält mit seiner rechten Hand das Füßchen des Jesukindes und neigt sich nach vorne, als wolle er das Füßchen jeden Moment küssen. Das Kind streckt ihm im Gegenzug sein rechtes Händchen entgegen. Seine weißen langen Haare und der weiße lange Bart setzt sich kaum vom fahlen Inkarnat ab.

Interessant ist der Größenunterschied zwischen dem Kind und den übrigen Figuren. Der Körper des Jesuskindes ist viel zu klein und puppenhaft dargestellt.

Die halbseitige Miniatur auf fol. 59r ist von einer gotischen Architekturbordüre gerahmt, ähnlich jenen im Kalenderteil des Stundenbuches. Zahlreiche Maßwerkfenster mit abwechselnd blauem, rotem und grünem Hintergrund sind ihr eingeschrieben. Nach oben hin ist die Bordüre wie ein geschnitzter Altar mit Keilbogen und Fialen abgeschlossen. Im Binnenfeld der Initiale am Textbeginn ist ein Vogel eingeschrieben.

Die Szene spielt sich in einem Innenraum ab. Ein bildparallel gespanntes, grünes Tuch trennt die Figurengruppe im Vordergrund von der Steinwand dahinter ab. Die Herrengruppe um König Salomon in der rechten Bildhälfte wird von einem roten Baldachin bekrönt. Hinter ihm wird sein Gefolge von sechs bis sieben Männern gezeigt. Der Miniator staffelt schlicht Köpfe mit Mützen nach hinten, lediglich die vorderen beiden Höflinge sind klar erkennbar. Im Zentrum der Miniatur ist die vor Salomon kniende Königin von Saba dargestellt, die dem König gerade ein rundes Goldgefäß überreicht, woraufhin er seine rechte Hand als Zeichen der Verlegenheit an seine Brust legt. Hinter der Königin knien in der linken Bildhälfte zwei ihrer Hofdamen.

Darbringung im Tempel (fol. 63v) – Übergabe Samuels an Heli (fol. 64r) (Abb. 7)

Das „Close-Up“ der Darbringung im Tempel (fol. 63v) sowie die halbfigurige Miniatur der Darstellung Samuels leiten die Non ein.

Die Figurengruppe auf fol. 63v steht im Vordergrund, der Hintergrund ist, wie schon bei den anderen Close-Up Darstellungen, ein reiner Goldgrund, der sich nach oben hin verrötet. Maria und zwei Frauen sind in der linken Bildhälfte dargestellt, zwei Männer rechts. Das Christuskind im Zentrum ist Brücke der beiden Figurengruppen. Die prominenteste Figur im Bild ist Maria in ihrem blauen Kleid, welches sich besonders stark vom goldenen Hintergrund absetzt. Sie hält das nackte, in ein Tuch gebettete Kind über einen mit weißem Tuch bedeckten Altar. Dort nimmt ein Priester das Kind entgegen. Hinter ihm ist ein weiterer Kleriker erkennbar, der in seiner rechten Hand eine lange schmale Kerze hält. Beide Männer blicken auf das Jesuskind hinab. In der linken Bildhälfte hinter Maria sind noch zwei Frauen dargestellt, wovon eine einen Korb mit zwei Tauben trägt. Die andere blickt ihr neugierig über die Schulter. Das Inkarnat der Männer ist stärker modelliert als jenes der Frauen, die Backenknochen sind etwa wesentlich deutlicher auszumachen.

Die Übergabe Samuels an Heli auf fol. 64r ist, ähnlich den Kalenderseiten, von einer gotischen Architekturbordüre gerahmt, worin Maßwerkfenster sowie andere Ornamentfelder mit blauem Hintergrund eingeschrieben sind.

In der halbseitigen Miniatur sind sieben Figuren in einer Apsis um einen Altartisch dargestellt. Vier im Raum angebrachte Steinsäulen verstärken zusätzlich den Raumeindruck. Ein perspektivisch nicht ganz logisch schräg nach vorne fluchtender Altartisch aus Stein trennt die Gruppe in fünf Frauen und Samuel links, sowie zwei

männliche Figuren rechts davon. Der als nackter Säugling dargestellte Samuel wird gerade über den Altar gehoben. Der Priester beugt sich von rechts über den Altar, um ihn entgegenzunehmen. Eine der Frauen hält, wie auch auf dem gegenüberliegenden Blatt, einen Korb mit einem Taubenpaar in der Hand. Durch das gehobene Bein rechts vom Altar wird der Priester deutlich in Bewegung nach vorne gezeigt. Die Bewegung wirkt noch deutlicher, da sich das Kind im Gegenzug nach hinten in Richtung Maria zurückdreht und nach ihr zu greifen versucht.

Interessant ist, dass hier die scheinbar gleichen Figuren von unterschiedlichen Miniaturen des Stundenbuches in anderen Rollen auftauchen. So kennen wir bereits den Mann mit langen weißen Haaren und dem langen weißen Bart von der Epiphanie, ebenso wie den Männertypus mit braunen langen Haaren und Bart aus der Darstellung des Moses. Der Miniator scheut hier auch nicht davor zurück, einen identischen Typus sogar auf dem gegenüberliegenden Blättern abzubilden, etwa den gedrungenen Kleriker, der einmal passiv auf der Verso-seite und einmal aktiv auf der Recto-seite zu sehen ist.

Isaak und Esau (fol. 68r) (Abb. 8)

Im Falle dieses Gebetbeginns ist heute nur noch das Rectoblatt erhalten. Im Original erkennt man deutlich, dass das Blatt gegenüber herausgeschnitten wurde. Vermutlich, dem Bilderkanon entsprechend, war auf dem heute verlorenen Blatt die Flucht nach Ägypten dargestellt.

Die halbseitige Miniatur auf fol. 68r wird von einer roten Bordüre umrahmt, welche eine Holztäfelung imitiert und einmal auf fol. 21r beim Sündenfall dargestellt ist. Auch hier ist wieder eine Inschrift in der Bordüre angebracht, die besagt: „Ora pro populo interveni pro clero intercede pro deu“.

Die halbseitige Miniatur gibt den Blick in einen Innenraum frei, welcher an drei Seiten von Steinwänden umgeben ist. Der Boden aus hellgrünen Fliesen fluchtet stark nach hinten, wo vor der Stirnwand ein grünes Tuch bildparallel gespannt ist. Auf einem am linken Bildrand dargestellten großen Holzstuhl sitzt Isaak, dessen Blindheit durch die geschlossenen Augen und den Stock verdeutlicht wird. Mit seiner linken Hand hält er einen jungen Knaben (Jakob) an der Hand, der einen großen Bogen und einen weißen Pfeil in Händen hält. An der Stirnwand des Raumes befindet sich ein großer Kamin an der Wand, sowie daneben in der rechten Ecke ein kleines Altartischchen. Der Raum wirkt insgesamt unlogisch aufgebaut. Inmitten der rechten

Steinwand befindet sich eine Türöffnung nach draußen, wo Rebecca mit dem um das Erstgeborenenrecht betrogenen Esau spricht.

Marienkrönung (fol. 75v) – Esther vor Assuerus (fol. 76r) (Abb. 9)

Die Marienkrönung beim letzten Mariengebet des Tages wird wieder als „Close-Up“ in einem schmalen Holzrahmen dargestellt. Die ganzseitige Miniatur zeigt lediglich Maria und Gott vor einem hell erleuchteten Goldgrund. Ein großer Lichtball umstrahlt die beiden, der in einen zarten Rotton übergeht.

In der linken Bildhälfte sitzt Maria, ihren Kopf leicht nach unten geneigt. Die Hände hat sie zum Gebetsgestus gefaltet. Rechts von Maria sitzt Gott-Vater. Er trägt eine Tiara am Kopf und ist in der Rolle des Weltenrichters wiedergegeben. Er setzt Maria gerade die Krone aufs Haupt. Während die Hände von Gott-Vater verhältnismäßig groß gemalt sind, wirken jene von Maria sehr klein.

Die halbseitige Miniatur auf fol. 76r wird von einer Streublumenbordüre auf Goldgrund umrahmt. Die Miniatur zeigt den Einblick in einen Innenraum. Die linke Bildhälfte wird von einem Baldachin überragt, unter welchem ein König (Assuerus) gerade eine vor ihm kniende Dame (Esther) krönt. Hinter ihm, am linken Bildrand wird einer seiner Höflinge vom Miniaturrand beschnitten, genauso wie das aus drei Damen bestehende Gefolge am rechten Miniaturenrand beschnitten wird. Hinter der knienden Esther unterhält sich eine weitere Dreiergruppe von Höflingen miteinander, während sie das Geschehen beobachten. Die Figurengruppe ist von einem bildparallel gespannten grünen Tuch von der Steinmauer dahinter abgetrennt. Hinter dem König wird eine Öffnung des Raumes ins Freie angedeutet.

Die Anordnung von Assuerus, dem schräg gespannten Tuch hinter ihm, der Krone in seinen Händen und schließlich der knienden Esther erzielt eine Diagonalbewegung in der Komposition. Die Darstellung des gespannten grünen Tuches verwendet der Miniator bereits bei fol. 38r, fol. 59r (Salomon und die Königin von Saba) und fol. 68r (Isaak und Esau).

Das Jüngste Gericht (fol. 92r) (Abb. 10)

Die halbseitige Miniatur des Jüngsten Gerichts wird von einer Streublumenbordüre umrahmt, welche allerdings, genauso wie das gegenüberliegende Vollbild, von Hand B stammt. Die Miniatur wird in zwei Ebenen

unterteilt: in der oberen Bildhälfte sitzt Christus inmitten einer großen Heiligengloriole auf einem Regenbogen. Er hat die Weltkugel zu seinen Füßen, seine rechte Hand hält er zum Segensgestus. An beiden Seiten von Christus sitzen Heilige halbkreisförmig, an ihn gewandt, welche alle ihre Hände zum Gebet gefaltet haben. In der unteren Bildhälfte scharen sich auf der linken Seite die Erlösten um den am linken Bildrand stehenden Petrus, um ins Himmelreich geführt zu werden. Auf der rechten Seite werden die Verdammten vom Teufel in eine schwarze Rauchwolke getrieben. Die Gruppe zwischen den Seeligen und den Verdammten ist weiter nach hinten versetzt zu sehen, sie alle wenden sich mit Gebeten an Christus und die über ihnen versammelten Heiligen.

Maria mit Kind (fol. 146v) (Abb. 11)

Die Darstellung von Maria und dem Jesukind am Beginn des Mariengebets „Obsecro Te“ ist, wie auch die Vollbilder im Marienoffizium von Hand A, als „Close-Up“ mit einem gemalten Holzrahmen dargestellt. Maria ist als Halbfigur mit dem Kind am Schoß vor Goldgrund wiedergegeben, der nach oben, sowie seitlich verrötet.

Maria blickt mit geneigtem Kopf auf das Kind hinab und bietet ihm dabei eine Birne an, wonach das nackte Jesuskind zaghaft greift. Die Darstellung wirkt sehr stoisch und ruhig, es ist beinahe keine Bewegung im Bild. Der Betrachterblick wird von rechts oben nach links unten geführt. Das Jesuskind wird in unpassenden Proportionen wiedergegeben, so ist der Kopf im Vergleich zum Körper viel zu klein dargestellt, die Arme und Beine viel zu lang und die Füße wirken relativ groß. Die Fingerstellung Mariens wirkt ebenfalls unnatürlich.

Die Bordüre am gegenüberliegenden Blatt imitiert gotische Architekturelemente mit Ornamentverzierungen. Immer wieder öffnen sich Nischen mit unterschiedlichen Bogenformen und bieten sowohl Vögeln, als auch Blumenvasen Platz. In der Nische im bas-de-page sind zwei Pfaue dargestellt.

Heiligensuffragien

In den Heiligensuffragien werden drei Heilige besonders hervorgehoben. Ihre Suffragien werden von einem Doppelblatt eingeleitet, wovon die jeweilige Verso-seite ein Halbporträt der Heiligen zeigt. Diese wurden vom *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 im Stil der „Close-Ups“ des Marienoffiziums gemalt.

Auf fol. 163v-164r (**Abb. 12**) beginnt das Suffragium des hl. Antonius Abbas. Er wird halbfürig mit einem Buch und einer Glocke dargestellt, hinter ihm deutet der Wald auf sein Einsiedlertum hin. Die Bordüre des Rectoblattes erzählt die Legende, nach der er den Einsiedler Paulus besuchte. Sie ist ganz im Stil der Oktoberbordüre auf fol. 10v (Abb. 42) gestaltet.

Fol. 166v-167r (**Abb. 13**) zeigt den Beginn des Suffragiums der hl. Katharina. Sie wird im Vollbild mit Krone, Buch und Schwert gezeigt, das Marterrad rechts hinter ihr erinnert an ihr Martyrium. Sie wird als Halbfigur dargestellt, die Landschaft hinter ihr ist sehr schematisch wiedergegeben.

Das abschließende Doppelblatt des *Gebetbuchmeisters* ~ 1500 befindet sich auf fol. 169v-170r (**Abb. 14**) und zeigt das Suffragium der hl. Barbara. Sie sitzt halbfürig vor einer mächtigen Mauer, rechts von ihr ist der Turm dargestellt – eine Anspielung auf ihr Martyrium. Barbara hält ein Buch und eine Feder in ihren Händen.

3. 4. 2. Hand B – Nähe des *Meisters des älteren Gebetbuch Kaiser Maximilians I.*

Hand B tritt in insgesamt vier Miniaturen im Wiener Codex 1887 auf. Im später folgenden Kapitel über die (Wieder-)Verwendung von älteren Bildkompositionen der „Gent-Brügger Schule“ wird das Augenmerk vor allem auf Miniaturen von Hand B gelenkt. Sie tritt im Codex 1887 ausschließlich in ganzseitigen Miniaturen auf.

Zunächst ist sie zur Laudes im Marienoffizium auf fol. 37v in der Darstellung der Heimsuchung erkennbar. Das gegenüberliegende Blatt stammt von Hand A.

Weiters ist Hand B auf fol. 53v mit der Darstellung einer Hirtenverkündigung vertreten. Auch hier liegt sie wiederum einem Blatt von Hand A gegenüber.

Am Beginn der Bußpsalmen auf fol. 91v ist Hand B erneut zu finden. Die ganzseitige Miniatur zeigt den büßenden König David. Interessanterweise finden sich in der Streublumenbordüre des gegenüberliegenden Blattes dieselben Farbtöne in den Rosen, als auch in der Kleidung von David. Hier dürfte Hand B also auch die Bordüre von fol. 92r gemalt haben, während die halbseitige Miniatur des Jüngsten Gerichts mit Sicherheit von Hand A gestaltet wurde.

Die letzte Miniatur von Hand B im Stundenbuch erscheint auf fol. 110v am Beginn des Totenoffiziums. Sie stellt die Auferweckung des Lazarus dar. Die

halbseitige Miniatur über dem Gebetsbeginn auf dem gegenüberliegenden Blatt zeigt eine Begräbnisszene und stammt von Hand D.

Bei Hand B handelt es sich um einen Buchmaler, welcher im Umfeld des sogenannten *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* arbeitet. Dieser ist nach dem 1486 datierten Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (Wien, ÖNB, Cod. 1907) benannt und wird immer wieder mit dem relativ gut dokumentierten Genter Buchmaler Alexander Bening in Verbindung gebracht. Der *Maximiliansmeister* nimmt in der Forschung eine relativ schwierige Position ein, da ihm ein unglaublich großes, in sich jedoch oftmals widersprüchliches, Oeuvre zugeschrieben wird. Seine Mitarbeit erfolgte u. a. im zweiten Stundenbuch des William Lord Hastings (London, British Library, Add.Ms. 54782), dem La Flora Stundenbuch (Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B.51), dem Stundenbuch der Isabella von Kastilien (Cleveland, The Cleveland Museum of Art 1963.256) oder dem Breviarium Grimani (Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms.Lat. I. 99). Der Stil von Hand B steht jenem des Maximiliansmeisters sehr nahe, vermutlich handelt es sich bei Hand B um ein Werkstattmitglied.¹⁰⁰

In allen vier Miniaturen von Hand B ist wohl die Farbgebung das auffälligste verbindende Element. Der Miniator wählt für die Kulisse ausschließlich zarte Pastellfarben, während die Protagonisten der jeweiligen Szene durch kräftige Farbgebung ihrer Kleidung hervorgehoben werden. Hierbei dominieren vor allem die Farben Rot und Braun, aber auch Blau und ein immer wiederkehrender Rosé-Ton.

Die Gesichter von Hand B stehen nun stark im Gegensatz zu jenen von Hand A. Während der *Meister der Gebetbücher ~ 1500* um zarte, feine Gesichtszüge bemüht ist, trifft dies bei Hand B in keinsten Weise zu. Die Gesichter wirken meist ein wenig derb. Sie haben lange Nasen und eine leicht nach vorne gezogene Mundpartie mit dicken Lippen.

Die Physiognomie der Figuren ist nicht immer logisch und in sich stimmig, vor allem wenn man an König David auf fol. 91v denkt. Möglicherweise kann dies mit dem häufigen Übernehmen älterer Bildvorlagen zu tun haben, womit sich das folgende Kapitel beschäftigen wird.

Interessant ist die Tatsache, dass Hand B bei einer von ihm gemalten Miniature auch die Bordüre der gegenüberliegenden Seite gestaltet haben dürfte,

¹⁰⁰ Vgl. Kren 2003, S. 190f.

und dies, obwohl die sich darauf befindende halbseitige Miniatur von Hand A stammt. Dabei handelt es sich um die Doppelseite am Beginn der Bußpsalme (fol. 91v Büssender König David – fol. 92r Jüngstes Gericht). Der Rot- und Weißton der Rosen in der Streublumenbordüre entspricht exakt demselben Farbton des Mantels von König David.

Heimsuchung (fol. 37v) (Abb. 15)

Die Heimsuchung auf fol. 37v ist als Vollbild dargestellt, wird von einem goldenen, gemalten Holzrahmen umrandet und steht zur Einleitung der zweiten Gebetseinheit im Marienoffizium. Im Gegensatz zu den Vollbildern von Hand A sind jene von Hand B nicht als sogenanntes „Close Up“ gemalt, so auch die Heimsuchung.

Maria und Elisabeth begrüßen sich am Vorplatz einer mittelalterlichen Architekturkulisse. Elisabeth ist in Bewegung zu Maria dargestellt, allerdings ist nicht logisch erkennbar, ob es sich dabei um ein Hinknien oder Hinlaufen handeln soll. Ihr linker Arm ist an Marias Bauch gelegt, der Rechte ist hinter dieser versteckt. Rechts hinter den Protagonisten kommt gerade Zacharias auf die beiden Frauen zu. Mit seinem linken Arm stützt er sich auf einen Gehstock auf. Der Mann sticht farblich kaum aus dem Bildhintergrund hervor. Im gesamten Bildhintergrund sind mittelalterliche Häuser mit Staffelgiebeln, Zinnen u. ä. in blassen Farbtönen dargestellt. Links hinter Maria ist ein Gewässer, eine Art Kanal, mit einem darin schwimmenden Schwan erkennbar. Lediglich hinter Maria öffnet der Miniator die Architekturkulisse für einen Ausblick auf die sich dahinter befindliche grüne Landschaft. Die Heimsuchung wird beinahe ausschließlich von zarten, pastelligen Farben bestimmt. Die beiden Protagonisten sind dagegen mit einem leuchtenden Kolorit hervorgehoben.

Hirtenverkündigung (fol. 53v) (Abb. 16)

Die Hirtenverkündigung auf fol. 53v wird von einem schmalen goldenen Rahmen umrandet, welcher am äußeren und unteren Teil von illusionistischen Schmucksteinen in Form von Kugeln und Blumen geziert wird.

Die ganzseitige Miniatur zeigt im Vordergrund zwei Hirten, die gerade überrascht und ein wenig erschrocken vor dem in der linken oberen Bildecke erscheinenden Engel zurückweichen. Der links dargestellte Hirte sitzt dem Betrachter

zugewandt auf seiner Weide, dreht seinen Kopf nach hinten und zieht mit seiner Linken den Hut vom Kopf. Der Hirte rechts von ihm kniet in Richtung Himmelserscheinung, seine Hände hält er zum Gebetsgestus gefaltet. Sein Hut und sein Hirtenstab liegen neben ihm in der Wiese, vermutlich hat er sie im Schreck von sich geworfen. Hinter den Beiden scharf sich eine Schafsherde, welche sich durch die blasse Farbe der Wiese aber kaum von ihr abhebt. Ganz links im Bildfeld richtet sich ein kleiner Hund am Erdwall auf, der die Weide kreisrund abgrenzt. Im Vordergrund ist ein hölzernes Gattertor erkennbar. Von links zieht sich ein Weg entlang einer Häuserflucht schräg nach hinten, wo ein schroffer Fels vor dem verblauenden Horizont aufragt. Direkt hinter der Weide erstreckt sich eine Wiese hügelig nach hinten, wo sich zwischen dünnen Bäumen und Büschen vier weitere Hirten befinden, die auch gerade die Verkündigung durch den Engel erfahren. Auch hier werden die Protagonisten durch satte Farbgebung hervorgehoben, während die gesamte restliche Miniatur in pastellfarbigem Kolorit gehalten ist.

Büßender König David (fol. 91v) (Abb. 17)

Der Beginn der Bußpsalmen ist durch eine ganzfigurige Miniatur repräsentiert, welche von einem gemalten Holzrahmen mit eingeschriebenen Heiligenfiguren umgeben ist. David wird sowohl durch seine mittige Position, als auch durch das leuchtende Rot seines Mantels prominent ins Bild gesetzt. Er kniet in einer Art Loggia. Von rechts erstreckt sich eine Steinmauer mit einer großen Fensteröffnung. Vor David öffnet sich ein großer Torbogen und gibt einen Landschaftsausblick frei. Der Bogenarchitektur sind zarte Dienste vorgeschrieben. In einer Nische unter der Fensteröffnung liegt Davids Harfe. Der König kniet mit gefalteten Händen inmitten dieser Loggia, sein Blick richtet sich flehend nach oben, wo in der linken Miniaturecke Gott in einer goldenen Wolke erscheint. Er hält den Pestpfel auf David gerichtet. Der Körper Davids ist unlogisch dargestellt. Während er dem Betrachter den Rücken zudreht und sein Gesicht im Profil wiedergegeben wird, ist sein Knie unter dem Kleid so betont, als würde er nach vorne niederknien. Von der rechten Bildkante zieht sich im Hintergrund eine blasse Palastarchitektur schräg nach hinten bis in die Bildmitte. In der linken Bildhälfte erstrecken sich im Hintergrund ein Wassergraben und ein Weg nach hinten. Eine Holzbrücke verbindet den Weg mit dem Palast. Es sind kleine Figuren darauf zu erkennen. Ganz blass im Hintergrund ist noch eine weitere

Palastansicht bildparallel dargestellt, sie ist allerdings nur noch schemenhaft auszumachen.

Der Miniator versucht sowohl durch die schräg nach hinten fluchtende Architektur, als auch durch den gedrehten Körper Davids, Räumlichkeit in die Miniatur zu bringen. Gleichzeitig befinden sich viele bildparallele Elemente im Bild, welche den Tiefenzug immer wieder durchbrechen und dadurch bremsen, so etwa das niedrige Holzgeländer, welches Davids Bereich zur Landschaft hin abtrennt, oder auch der bildparallele Steg, der zum Palast führt.

Lazaruserweckung (fol. 110v) (Abb. 18)

Der Miniator lässt die Lazeruserweckung inmitten einer großen Menschenversammlung stattfinden. Der Raum der Miniatur wird lediglich durch die zahlreichen Figuren definiert, am linken Bildrand fluchtet eine Architekturfront nach hinten. Hinter der Menschenmasse zieht sich bildparallel ein Mauerstreifen entlang, dahinter ragen einzelne Türme auf. Das Hauptgeschehen wird links im Vordergrund gezeigt: Lazarus sitzt, nur in ein Leichentuch gehüllt, neben einer vom Bildrand beschnittenen Grabplatte. Hinter ihm, am linken Bildrand, steht ein Mann in einem rotbraunem Kleid, der sich ungläubig die Hand vor den Mund hält. Vor Lazarus kniet der gleich gekleidete Petrus und ist gerade dabei, die Binde von Lazarus Arm zu lösen. Direkt in der Mittelachse der Miniatur steht Jesus. Er blickt auf den eben von den Toten Auferstandenen und zeigt mit seiner rechten Hand den Segensgestus. Im Vordergrund rechts ist eine Gruppe von drei Frauen dargestellt, wobei eine Frau sowohl durch die Position vor den anderen beiden, als auch durch die Farben ihrer Kleidung besonders hervorgehoben ist. Hinter Jesus und der Frauengruppe zieht sich eine bunte Menschenmenge halbkreisförmig nach hinten, wo sie schließlich im Hintergrund mit der Mauer verschwimmt.

Die Komposition zieht sich diagonal von links vorne nach rechts hinten, was durch die nach hinten fluchtende Architektur verstärkt wird. Gleichzeitig legt der Maler die Menschenmasse im Halbkreis in die Gegenrichtung aus. Die bildparallele Mauer bremst den Tiefenzug. Im Original sind leider bereits deutliche Schäden am Pergament im Bereich des Kopfes von Jesus erkennbar.

3. 4. 3. Hand C – Nähe Gerard Horenbout

Der in dieser Arbeit als Hand C deklarierte Künstler tritt nur durch zwei halbseitige Miniaturen im Codex 1887 in Erscheinung.

Zunächst ist Hand C aus der Darstellung der Kreuzigung auf fol. 89r am Beginn des Mariengebets *Stabat mater* auszumachen. Weiters tritt Hand C erneut auf fol. 140r auf, in einer halbseitigen Darstellung der Gregorsmesse. Abgesehen von den in Folge erläuterten stilistischen Unterscheidungspunkten stechen die beiden von Hand C gestalteten Blätter aufgrund ihrer, in diesem Stundenbuch, ungewöhnlichen Bordürentypen hervor. Hier soll besonders auf die Seidenstoffimitation auf fol. 140r hingewiesen werden. Weiters sind gerade auf diesen beiden Blättern die Miniaturen in Bildfelder mit nahtlos übergehendem halbkreisförmigen Abschluss gemalt, während die gesamten restlichen halbseitigen Miniaturen in Bildfeldern mit sichtbar aufgesetztem Rundbogen gemalt sind.

Hand C ist im Umkreis des Genter Buch- und Tafelmalers Gerard Horenbout anzusiedeln. Horenbout ist ab 1487 in Gent nachweisbar, 1515 nimmt er den Dienst als Hofmaler Margaretes von Österreich an, Ende der 1520er Jahre steht er im Dienst des englischen Königs Heinrich VIII.¹⁰¹ Er wird in der Forschung immer wieder mit dem Meister Jakobs IV. von Schottland identifiziert.

Die Figurentypen von Hand C unterscheiden sich klar von jenen bereits beschriebenen der Hände A und B. Hand C malt sehr gedrungene, dickliche Figuren, mit runden Köpfen. Obwohl die jeweilige Kleidung meist logisch am bzw. um den Körper fällt, wirken die Figuren als Ganzes dennoch ein wenig blockförmig. Die Kreuzigungsszene auf fol. 89r zeigt jedoch deutlich die Bemühungen des Künstlers, an seinen Figuren die Physiognomien genau durchzumodellieren. Besonders gut lässt sich dies an den Armen und an den Oberkörpern der Gekreuzigten erkennen.

Hand C versteht es besonders gut, seine Figuren logisch in deren Umgebung zu integrieren. Bei der Darstellung der Gregorsmesse auf fol. 140r wird der Raum im Grunde hauptsächlich durch die sich darin befindenden Figuren selbst gestaltet. Trotz der, im Vergleich zu den anderen Miniaturen im Codex 1887, eher dumpfen Farbgebung, erreicht Hand C vor allem in der Kreuzigungsdarstellung ein besonders

¹⁰¹ Vgl. Krieger 2003, S. 12ff.

überzeugendes, atmosphärisches Kolorit. Durch das Abendrot am Horizont schafft der Illuminator eine Steigerung der Dramatik.

Kreuzigung (fol. 89r) (Abb. 19)

Die Kreuzigung auf fol. 89r wird von einer besonders interessanten Bordüre umrahmt: sie ist wie eine gotische Burgarchitektur gestaltet und wirkt wie eine Befestigungsanlage. Das bas-de-page wird vollständig von einer Mauer mit Zinnenaufsatz und kleinen Maßwerkfenstern ausgefüllt. An beiden Seiten des Textspiegels und der Miniatur streben Türme nach oben, wobei der linke Turm von Bild und Text zum Teil verdeckt wird. Den Turmabschluss bilden jeweils kleine Zwiebdächer. Am rechten Turm, auf Höhe der Miniatur sind zwei Soldaten in Rüstungen und mit Waffen auf einer Aussichtsplattform dargestellt. Die Bordürenarchitektur ist auf rotem Hintergrund gemalt.

Die halbseitige Miniatur der Kreuzigung ist in drei Ebenen aufgeteilt: ein grüner Hügel mit Bäumen und einem Steinplateau, auf dem das eigentliche Geschehen der Kreuzigung passiert. Weiters einem dahinter verblauendem Mittelstreifen, der den Blick auf Türme einer Stadtansicht preisgibt. Schließlich wiederum dahinter der dämmernde Himmel, der durch orangerote Akzente glaubwürdig eine Abendstimmung vermittelt. Die äußeren beiden Kreuze der Schächer weisen wie Raumvektoren schräg nach hinten, das mittige Kreuz von Jesus ist bildparallel dargestellt, der Betrachter blickt frontal darauf. Die drei Körper der Gekreuzigten und die weißen Lendentücher heben sich von der dunklen Umgebung ab. Im Vordergrund der Miniatur sind Maria, Johannes und Maria von Magdala dargestellt. Sie sind durch bunte Kleidung in Lokalfarben deutlich hervorgehoben. Johannes, links im Bild, blickt aus dem Bild auf den Betrachter. Maria wendet sich an den Gekreuzigten und ist gerade im Moment des Niederknien gezeigt. Ein Schwert wird aus der Seitenwunde Jesu direkt auf ihr Herz gerichtet. In der rechten Bildhälfte kniet Maria Magdalena betend und mit gesenktem Blick am Boden.

In der Miniatur ist eine Kreisbewegung angedeutet, bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass ein runder Weg um den Hügel herum in die Stadt hinunter führt. Auch die Drapierung windet sich bei allen Figuren um die Körper herum.¹⁰²

¹⁰² Vgl. Krieger, Michaela 2003, S. 301.

Gregorsmesse (fol. 140r) (Abb. 20)

Das Blatt 140r weist eine auffällige Bordüre, weil einzigartig im Codex 1887, auf. Sie imitiert rosa Seidenstoff, der zum Teil sogar die einzelnen gewebten Fäden sichtbar macht. Auf dem vermeintlichen Stoff sind florale Brokatmuster dargestellt. An einigen Stellen werden sogar Lichtreflexionen imitiert.

In der halbseitigen Miniatur sind sieben Kleriker dargestellt, die um einen Altar knien. Ganz rechts sind noch ein junger Ministrant, sowie ein schwarz gekleideter Kleriker hinter einem Lettner im Hintergrund zu erkennen. Drei der Kleriker zelebrieren die Messe. Der Priester direkt vor dem Altar hebt gerade die Hostie empor. Die beiden Priester dahinter halten eine lange Kerze sowie ein Weihrauchfass in ihren Händen. Der Kleriker ganz links im Bild hält eine Tiara in den Händen. Vom Kircheninnenraum ist kaum etwas zu erkennen, lediglich der leicht schräge Altartisch mit Kerzen, Gebetbuch und Kelch, ein blauer Baldachin über dem Altar, sowie eine sich dahinter befindende Holzvertäfelung. Ein Holzlettner mitsamt Chorgestühl und Empore trennt in der rechten Bildhälfte den Chorbereich vom restlichen Kirchenschiff ab. Dahinter sind Ausschnitte der Kirchenmauer mit Fenstern und der Kopf eines Betenden zu sehen. Direkt über dem Altar in der linken oberen Bildecke wird in einem runden Kreis die Gregorsvision dargestellt: Jesus ist als Schmerzensmann darin zu sehen. Er deutet auf seine Seitenwunde, trägt die Dornenkrone und kniet vor dem Kreuz auf einem offenen Grab. Neben ihm werden Marterwerkzeuge und die ihn verurteilenden Könige gezeigt.

3. 4. 4. Hand D – *Meister der Davidszenen des Breviarium Grimani*

Würde man Hand D zunächst ausschließlich in den kleinen Darstellungen der Heiligensuffragien zu erkennen glauben, so kann man sie doch bereits auf fol. 111r in der halbseitigen Miniatur am Beginn des Totenoffiziums herauslesen.

Die Hauptaufgabe im Codex 1887 lag für Hand D hingegen in der Ausstattung der eben genannten Heiligensuffragien am Ende des Stundenbuches. Der Großteil der kleinformatischen Miniaturen stammt von diesem Künstler. Einige Darstellungen dazwischen wurden von einem anderen, qualitativ minderwertigerem, Miniator gemalt.

Hinter der bisher von mir verwendeten Beschreibung Hand D verbirgt sich der sogenannte *Meister der Davidszenen des Breviarium Grimani*, welcher seinen Notnamen von Otto Pächt 1966 aufgrund dessen Ausstattung des Davidszyklus im eben genannten Gebetbuch erhielt (Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms.Lat.I., 99). Von seiner Ausbildung bzw. seinem Leben ist bis heute nichts bekannt. Kren plädiert in seinem Katalog von 2003 jedoch dafür, seine Ausbildung aufgrund seiner guten Entwurfszeichnungen und den feinen Halbportraits im Genre der Tafelmalerei anzusiedeln.¹⁰³ Dagmar Thoss setzt den *Meister der Davidsszenen* aufgrund der feinen Pinselstriche und der milden und gelassenen Stille seiner Figuren in die Nähe des Tafelmalers Hans Memling¹⁰⁴.

Hand D malt sehr zarte, in sich stimmige Figuren mit fein durchmodellierten Gesichtern. Alle diese Figuren sind genau in ihrer Physiognomie dargestellt, sie stehen fest und glaubwürdig im Raum, die Kleidung passt sich logisch ihrem Körper an, sogar Finger und Kniescheiben werden gewissenhaft modelliert, wodurch die Figuren besonders natürlich und lebensnah wirken.

Sehr gut lässt sich der Unterschied der beiden Maler der Heiligensuffragien auf dem Doppelblatt fol. 171v–fol. 172r (**Abb. 32**) zeigen. Während die hl. Genoveva auf fol. 171v standfest im Raum steht, mit ihrer leichten Drehung auch die Kleidung ein wenig fällt, sie die Kerze in ihrer rechten Hand hält und mit ihrem klar durchmodellierten Gesicht zum Teufel hinabschaut, wirkt die hl. Maria Magdalena auf dem gegenüberliegenden Blatt nahezu klobig und schal. Ihr Mantel lässt kaum einen Eindruck des Körpers zu. Die Art, wie sie die Salbenbüchse in ihrer linken Hand hält wirkt äußerst instabil, auch ihr Gesicht wirkt ausdruckslos.

Obwohl Hand D in den kleinen Heiligendarstellungen hauptsächlich auf Lokalfarben zurückgreift, so wirken seine Miniaturen dennoch buntfarbig und lebendig.

Begräbnis (fol. 111r) (Abb. 21)

Die halbseitige Miniatur auf fol. 111r wird von einer eine Holzvertäfelung imitierenden Bordüre umrahmt, welcher zahlreiche kleine Nischen eingeschrieben sind, in denen Totenköpfe dargestellt sind. Die Nischen auf der Blattinnenseite werden vom Falz beschnitten, sie zeigen jeweils nur einen Totenschädel, während die Nischen am äußeren Rand mit jeweils drei Totenköpfen bestückt sind, in der

¹⁰³ Vgl. Kren 2003, S. 383.

¹⁰⁴ Vgl. Thoss 1999, S. 55.

oberen Ecke gar mit fünf. Im bas-de-page zieht sich eine perspektivisch unklare Grabplatte nach vorne, welche einen Leichnam darauf präsentiert. Auf dem Grabkorpus sind ein Wappen sowie ein Spruchband aufgemalt. Dieses „Memento mori“ soll den Betenden stetig darauf hinweisen, dass er selbst sterblich und alles vergänglich ist.

Im Textspiegel beginnt das Gebet mit einer blauen „D“-Initiale mit Füllornament, welche einen Totenschädel als Binnenmotiv aufweist.

Die halbseitige Miniatur zeigt eine Begräbnisszene, worin im Vordergrund ein bildparallel dargestellter Sarg gerade von zwei Klerikern in die Erde gelassen wird. Hinter dem Holzsarg steht ein Geistlicher der, aus dem Buch in seiner Linken rezitierend, den Toten mit Weihrauch einsegnet. Vom Betrachter aus links neben ihm steht ein Ministrant der das Weihrauchgefäß für den Priester bereithält. Am linken Bildrand sind drei Figuren in schwarzen Kutten dargestellt, ihre Gesichter sind nicht auszumachen. Am rechten Bildrand sind noch weitere drei Kleriker dargestellt. Die Gruppe befindet sich auf einer Wiese vor einer Kirchenfassade, welche die linke Bildhälfte beinahe ausfüllt. Ein hoher Baumstamm markiert die vertikale Hauptachse. Dahinter ist ein Hof erkennbar, der durch bildparallele Mauern abgegrenzt ist. Rechts im Hintergrund befindet sich ein Haus, welches zwar bildparallel in der Miniatur steht, aber trotzdem perspektivisch nach hinten fluchtet.

Vor allem der Kleriker rechts mit dem Stabkreuz, sowie der Ministrant weisen die für den *Meister der Davidszenen* ganz typischen Gesichtszüge auf.

Heiligensuffragien

Hand D möchte ich folgende Miniaturen der Heiligensuffragien zuschreiben: Christus flankiert von zwei Engeln (fol. 144r) (**Abb. 22**), Maria mit Kind und zwei Engeln (fol. 150r), hl. Michael (fol. 152v) und Johannes der Täufer (fol. 153r) (**Abb. 23**), Johannes Evangelista (fol. 153v) (**Abb. 24**), Evangelist Markus (fol. 155r) (**Abb. 25**), hl. Laurentius (fol. 156r) (**Abb. 26**), hl. Sebastian (fol. 156v) (**Abb. 27**), Erasmus (fol. 158r) (**Abb. 28**), hl. Hermes (fol. 160r) (**Abb. 29**), hl. Denis (fol. 160v) (**Abb. 30**), hl. Rochus (fol. 167v) (**Abb. 31**), hl. Genoveva (fol. 171v) (**Abb. 32**), hl. Anna (fol. 172v) (**Abb. 33**), hl. Antonius von Padua (fol. 174r) (**Abb. 34**) sowie die Trinität (fol. 175v) (**Abb. 35**).

3. 4. 5. Hand E bzw. Hand F

Wie schon am Anfang des Kapitels über die Händescheidung erwähnt, ist der Kalender zuwenig spezifisch, um uns eine klare Zuschreibung der Künstler zu erlauben. Konzentriert man sich jedoch ausschließlich auf die Grisaille-medailleurs, so lässt sich feststellen, dass auch hier eine Unterteilung in zwei Hände (E, F) möglich und sinnvoll ist.

Zunächst soll auf die Tatsache hingewiesen werden, dass in den Darstellungen der Monate Jänner, Februar, März und April die Medailleurs auf den jeweiligen Verso-Seiten bedeutend qualitätvoller gestaltet sind als ihre Pendants auf den gegenüberliegenden Recto-Blättern. Sie sind zarter und feiner gemalt, die Weißhöhungen sind dezenter aber dadurch wesentlich wirkungsvoller eingesetzt. Das Medailion im Monat April auf fol. 4v ist besonders schön gestaltet. Ich möchte diesen Miniator Hand E nennen.

Der Monat Mai ist sozusagen als Zwischenstufe zu sehen. Zwar ist das Medailion im bas-de-page der Seite immer noch deutlich zarter gestaltet, als die der darauf folgenden Monate, jedoch kommt es auch nicht mehr gänzlich an ihre Vorgänger heran. Die beiden Engel im bas-de-page auf dem gegenüberliegenden Blatt (fol. 6r) lassen sich eventuell in die Nähe der Gruppe von Hand B bzw. in die Nähe des *Meisters des älteren Gebetbuch Maximilians I.* positionieren.

Ab dem Monat Juni (fol. 6v-fol. 7r) lässt die Qualität der Medailleurs nach, hier war mit Sicherheit nicht mehr Hand E an der Arbeit. Sie gleichen eher manchen der Medailleurs auf den vorangegangenen Recto-Blättern. Besonders deutlich kann dieser Qualitätsunterschied wiederum anhand des Monats April (fol. 4v-fol. 5r) gezeigt werden. Wohl war hier auf fol. 5r bereits der Illuminator der Monate Juni bis Dezember tätig (Hand F).

Kalender

Der Kalender im Codex 1887 umfasst insgesamt 12 Blatt, jeder Monat beansprucht zwei einander gegenüberliegende Seiten. Der Schriftspiegel mit Auflistung der Heiligtage und kirchlichen Hochfesten ist auf beide Seiten aufgeteilt. Die Randleisten sind sowohl mit aufgemalten Scheinarchitekturen bzw. Ornamentmustern, als auch mit Medailleurs reich geschmückt. Besonders wichtige

Feste sind im Schriftspiegel durch rote Tinte hervorgehoben und außerhalb in den Bordüren in Grisailletechnik¹⁰⁵ dargestellt.

Fol. 1v und 2r sind dem Monat **Jänner** gewidmet (**Abb. 36**). Auf fol. 1v ist die gesamte Bordüre in Form einer gotischen Scheinarchitektur gestaltet, in welcher immer wieder Maßwerkfenster eingeschrieben sind. Wie auf allen weiteren Verso-Seiten dieses Kalenders werden die Monate oben mittig durch ein Medaillon mit der Darstellung des jeweiligen Sternbildes eingeleitet. Auf diesem Blatt symbolisiert eine nackte Figur vor blauem Hintergrund und von Wasser umgeben, den Wassermann. Am äußeren Bordürenrand befinden sich untereinander zwei Medaillons, wobei im Oberen die Beschneidung Jesu, im Unteren die Epiphanie in Grisailletechnik dargestellt ist. Im bas-de-page befindet sich ein etwas größeres Medaillon, welches ebenfalls in Grisaille ein vornehmes Ehepaar vor einem Kamin am gedeckten Esstisch zeigt, dass sich von einer Magd weitere Speisen bringen lässt. Auf fol. 2r wird im Textspiegel der Kalender fortgeführt. Auch diese Bordüre ist im Stil eines Holzimitats gemalt, wobei der obere Seitenbereich und das bas-de-page mit Rankenwerk auf rotem Grund verziert sind. Am seitlichen Bordürenstreifen befindet sich etwa in mittlerer Höhe ein Grisaillemedaillon, welches den Paulussturz darstellt.

Die Fol. 2v und 3r zeigen den Monat **Februar** (**Abb. 37**). Diese Bordüre ist ebenfalls als Holzimitation gemalt, auch hier ist ein gotisches Maßwerkfenster eingeschrieben. In leeren Flächen dazwischen sind Schmucksteine und aus Juwelen gestaltete Blumen dargestellt. Sie werfen deutliche Schlagschatten. All das wird aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt, wobei sich die Frage stellt, ob der Künstler hier nicht absichtlich mit dem Betrachter spielt. Besonders auffällig kann man diese Tatsache anhand der vier gemalten Juwelenimitationen in der rechten Ecke im bas-de-page erkennen. Das Medaillon im oberen Bordürenteil zeigt das Sternzeichen Fische. Im Grisaillemedaillon am linken Bordürenstreifen ist Mariä Lichmess dargestellt. Das Medaillon im bas-de-page widmet sich ganz dem bäuerlichen Leben – es zeigt zwei Männer bei Holzarbeiten im Wald. Das gegenüberliegende Blatt wird von einer Streublumenbordüre gerahmt. Im äußeren Bordürenstreifen sind zwei Grisaillemedaillons gemalt, sie zeigen die Festtage Petri Stuhlfeier und das Fest des

¹⁰⁵Krieger, Michaela: Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert, Wien 1995, S. 3: „Erstmals erscheint der Begriff Grisaille im frühen 17. Jahrhundert bei N.-C. de Fabri de Peiresc. In mittelalterlichen Dokumenten wird meist nur von Malerei in Weiß und Schwarz (de blanc et de noir) gesprochen; die sinngemäße Übersetzung des französischen Begriffes, wörtlich „Grau in Grau“, lautet auch heute noch „Malerei in gebrochenen Schwarz-Weiß-Tönen“.

hl. Matthäus. Im bas-de-page sind direkt zwischen den Vergissmeinnicht ein Mann und eine Frau in bauerlicher Kleidung bei Holzarbeiten zu sehen.

Der Monat **März** wird auf der Doppelseite 3v und 4r dargestellt (**Abb. 38**). Fol. 3v ist durch eine einfache Streublumenbordüre von schwarzen Veilchen auf goldenem Grund gekennzeichnet. Im Medaillon oben wird durch den weißen Widder auf das Sternzeichen hingewiesen. Das größere Grisaillemedaillon im bas-de-page zeigt einen Mann bei Gartenarbeiten mit einem Spaten, der im Hintergrund von einer Frau mit Säugling im Arm beobachtet wird. Sie steht vor einem Haus mit Stallung. Auf der eingezäunten Wiese vor dem Gehöft tummeln sich Hühner. Das gegenüber liegende Blatt wird von einer goldenen Bordüre geziert, welche ebenfalls Holz imitiert. Am Seitenkopf, sowie auch im bas-de-page öffnet sich diese goldene Fläche in geschwungene blaue Ausschnitte, in denen sich Juwelen zu Schmuckmustern formen. Auffällig dabei ist die Tatsache, dass dies wieder keineswegs symmetrisch dargestellt ist. In den Seitenstreifen sind wieder vereinzelt Streublumen zu sehen. Dazwischen befindet sich im äußeren Bordürenstreifen ein Medaillon, welches in Grisailletechnik die Verkündigung Marias zeigt.

Auf fol. 4v und 5r ist der **April** dargestellt (**Abb. 39**). Die Bordüre der Verso-Seite ist als gotische Scheinarchitektur gestaltet, welche sich in einigen Maßwerkfenster mit blauem Hintergrund öffnet. Auf diesem Blatt befinden sich lediglich zwei Grisaillemedaillons, ein kleines in der Mitte oberhalb des Textspiegels, welches das Sternbild, den Stier, zeigt, und ein größeres Medaillon im bas-de-page. Dieses zeigt ein vornehmes Paar, das vor der Stadt einen Spaziergang macht. Der Mann hat einen Falken auf seinem Arm sitzen. Fol. 5r zeigt eine Streublumenbordüre auf goldenem Grund. Zudem wird die Bordüre durch bunte Vögel, sowie zwei Pfauen belebt. Am äußeren Bordürenrand zeigen zwei kleine Medaillons in Grisailletechnik den hl. Georg und den Evangelisten Markus.

Fol. 5v und 6r sind dem **Mai** gewidmet (**Abb. 40**). Auf fol. 5v wird der Schriftspiegel ebenfalls von einer Streublumenbordüre auf goldenem Grund umrandet. Das am Blattkopf mittig gemalte Medaillon symbolisiert das Sternbild der Zwillinge. Gezeigt sind ein nackter Mann und eine nackte Frau vor blauem Hintergrund im Wasser. Am linken Bordürenrand stellen zwei Medaillons in Grisailletechnik das Hochfest von Philippus und Jakobus, sowie die Auffindung des Kreuzes dar. Im bas-de-page Medaillon hören zwei vornehme Damen einem älteren Mann beim Lautenspiel zu. Sie sitzen auf einer Wiese vor einem Waldstück, eine der

Damen hat einen kleinen Hund bei sich. Die gegenüberliegende Recto-Seite wird von einer Holz imitierenden Architekturbordüre umrahmt, worin in Nischen und Öffnungen Rosen, Iris und Nelken Platz finden. Am Seitenkopf steht eine Inschrift. Sie wirkt als wäre sie in einen hölzernen Bogen eingeschnitzt und wird von zwei Grisaille-Heiligen flankiert. Im bas-de-page der Seite öffnet sich dem Betrachter eine Nische, worin vor einem roten Ehrentuch zwei Engel eine Monstranz präsentieren.

Der Monat **Juni** wird auf der Doppelseite fol. 6v und 7r dargestellt (**Abb. 41**). Die Bordüre auf fol. 6v zeigt sich wiederum als gotische Scheinarchitektur in Holzoptik. Durch die zahlreichen langen, schmalen Fensteröffnungen mit blauem Hintergrund wirkt die Seite sehr schlank und vertikal ausgerichtet. Oberhalb des Schriftspiegels zeigt ein Medaillon das Sternbild Krebs. Im bas-de-page ist ein Medaillon dargestellt, welches ein Bauernpaar bei der Feldarbeit mit der Sense zeigt. Ebenfalls auf fol. 7r besteht die Bordüre aus gotischem Architekturimitat, hier sind die Fensteröffnungen allerdings mit demselben goldbraunen Farbton hinterlegt. Im seitlichen Bordürenstreifen zeigen zwei Grisaillemedaillons Johannes den Täufer, sowie die Heiligen Petrus und Paulus. Auch hier zeigt das Medaillon im bas-de-page bäuerliche Feldarbeit: die Heuernte. Während fol. 6v durch die Farbwahl Grisailletechnik lediglich angedeutet wird, ist auf fol. 7r tatsächlich ausschließlich in Grisaille gearbeitet.

Fol. 7v und 8r zeigen den Monat **Juli** (**Abb. 42**). Wie schon beim Juni wird auch dieses Doppelblatt von einer gotischen Architekturbordüre gerahmt. Auch hier auf fol. 7v sind Maßwerkfenster mit blauem Hintergrund eingeschrieben. Am seitlichen Bordürenstreifen sind zwei kleine Bildfelder mit Spitzbogenabschluss dargestellt, welche in Grisaille die Heimsuchung sowie die Apostelverkündigung zeigen. Das Rundbogenmedaillon im bas-de-page stellt wieder bäuerliche Feldarbeit dar: ein Bauer schneidet barfuß mit einer Sense das Korn, dahinter bindet eine Frau Korn zu einer Garbe. Die gotische Architekturbordüre auf fol. 8r ist völlig in braun gehalten, die Maßwerkfenster sind auch mit diesem Farbton hinterlegt. Am Blattkopf ist eine Inschrift wie in Holz eingeschnitzt. Im seitlichen Bordürenstreifen sind ebenfalls Grisaillemedaillons, die Maria Magdalena und die Heiligen Jakobus und Christophorus darstellen. Im bas-de-page von fol. 8r ist die Szene des „noli me tangere“ zu sehen. Dabei wurde die Grisaille teilweise mit Gold ergänzt.

Auf fol. 8v und 9r ist der **August** dargestellt (**Abb. 43**). Wieder zielt das Blatt eine gotische Architekturbordüre, wobei hier die eigentlichen Gliederungselemente

durch weiße Farbgebung hervorgehoben werden. Das Medaillon am Blattkopf zeigt das Sternzeichen Jungfrau. Die beiden Grisaillemedaillons im seitlichen Bordürenstreifen untermalen die Feiertage Gefangennahme Petri sowie Mariä Himmelfahrt. Zwischen den seitlichen Medaillons sind in der imitierten Architektur vereinzelt Figuren dargestellt, ein Kleriker, sowie ein vornehmer Jüngling, der halbfigurig wie aus einer Loge dem Betrachter entgegensieht. Im bas-de-page der Seite zeigt das etwas größere Grisaillemedaillon zwei Männer in einem Kornspeicher beim Getreidedreschen. Die Bordüre auf fol. 9r ist ebenfalls als gotische Scheinarchitektur gestaltet, die Maßwerkfenster öffnen sich zu rotem Hintergrund. Im seitlichen Bordürenstreifen sind zwei Grisaillemedaillons dargestellt, sie weisen auf die Festtage des hl. Bartholomäus hin, sowie auf die Köpfung Johannes des Täufers. In der rechten oberen Bordürenecke ist eine Heiligenfigur wie aus Holz geschnitten in eine der Scheinnischen gemalt.

Der Monat **September** wird auf den fol. 9v und 10r dargestellt (**Abb. 44**). Beide Blätter sind, wie schon etliche Kalenderseiten zuvor, von einer gotischen Architekturbordüre umrandet, deren illusionistische Maßwerkfenster von blauem Hintergrund hinterlegt sind. Oberhalb des Kalendertextes stellt ein Medaillon mit einer Waage das Sternzeichen dar. Im seitlichen Bordürenstreifen weist ein Grisaillemedaillon auf den Festtag der Geburt Mariä hin. Genau gegenüber, am inneren Seitenstreifen, ist ein zu etwa zwei Drittel abgeschnittenes Medaillon gemalt, worin gerade noch ein Kreuz erkennbar ist. Im bas-de-page des Blattes sind Bauern bei der Weinlese dargestellt. Die Grisaille wird durch ein wenig Gold- und Grüntöne ergänzt. Ebenso tritt dem Betrachter die Bordüre auf fol. 10r als gotische Scheinarchitektur entgegen, die grazilen Fensteröffnungen sind von blauer Farbe hinterlegt. Auch hier wird die Architektur mitsamt der eingeschriebenen Nischen und Medaillons am inneren Bordürenrand abgeschnitten, am seitlichen äußeren Streifen zeigt ein Grisaillemedaillon den Evangelisten Matthäus. Darüber und darunter sind Figuren in gemalte Nischen dargestellt: der hl. Lambert sowie der Erzengel Michael, welcher mit seinem Schwert gerade den Drachen zu Boden bringt. Im bas-de-page öffnen zwei Säulen dem Betrachter den Blick durch Rundbogen-Arkaden hin auf ein kleines Wiesenstück mit Tieren. Nach hinten ist dieser Bereich ebenfalls durch gemalte Architektur getrennt. Zwei Hühner picken im größeren Ausschnitt am Boden, sie werden von einem Hasen im kleinen linken Arkadenfeld beobachtet. Im rechten

Arkadenausschnitt jagt eine – nicht besonders naturalistisch gemalte – Katze einen Schmetterling.

Fol. 10v und 11r zeigen den Monat **Oktober (Abb. 45)**. Während die Recto-Seite des Doppelblattes in der gewohnten architektonischen Gestaltung dargestellt ist, so fällt die Verso-Seite stark aus dem restlichen Gestaltungsschema. Die gesamte Bordüre ist als weitläufige Landschaft dargestellt, mit vereinzelt Felsen, Büschen und einem dazwischen fließenden Bach. Überall darin tummeln sich die verschiedensten Tiere wie Hirsche, Hasen, Bären, dazwischen aber auch exotische Tiere, wie z.B. Löwen. Einige davon sind für den Betrachter nicht ganz klar erkennbar, da sie wohl eher der Phantasie oder gemalten Vorlagen entsprechen, als der Wirklichkeit. Inmitten der bunten Natur ist links am Blatt der hl. Franziskus (Festtag: 4. Oktober) dargestellt, der gerade seine Stigmatisation erfährt. In der linken oberen Blattecke ist am verblauenden Himmel eine Libelle erkennbar. Oben mittig wird der Betrachter durch einen Skorpion in einem kleinen Medaillon auf das Sternzeichen des Monats hingewiesen. Im bas-de-page ist trotz der völlig differenzierten Gestaltung wieder ein Grisaillemedaillon angebracht, das die saisonale bäuerliche Arbeit zeigt: Säen und Pflügen am Feld. Das Blatt 11r ist wie eine Holzvertäfelung gestaltet, welche sich sowohl am Blattkopf, als auch im seitlichen Streifen und im bas-de-page zu ornamentalen Mustern öffnet, welche von blauem oder rotem Hintergrund hinterlegt werden. Im seitlichen Bordürenstreifen sind zwei Grisaillemedaillons dargestellt. Sie zeigen den Evangelisten Lukas und die beiden Apostel Simon und Judas. Interessant ist, dass am 2. Oktober die Translatio der hl. Klara beschrieben ist (1. Jüngerin des hl. Franz von Assisi, gründet später Klarissen- oder Franziskanerinnenorden), was auf eine besondere Nähe zum Franziskanerorden schließen lässt.

Auf fol. 11v und 12r wird der Monat **November** dargestellt (**Abb. 46**). Auch auf diesen beiden Blattseiten wird der Kalendertext von gotischen Architekturbordüren umrahmt. Auf fol. 11v ist die Bordüre in kleine Logen, die jeweils nach oben mit Kielbögen abschließen, eingeteilt, in welchen sich zahlreiche Figuren aufhalten. Bei genauerer Betrachtung erkennt man eine hierarchische Ordnung, sie beginnt am Blattkopf, in dessen beiden Logen ausschließlich männliche Heilige zu sehen sind. Zwischen den beiden Logen ist ein rotes Medaillon gemalt, in welchem das Sternbild des Monats, der Schütze, gezeigt wird. In der Etage darunter sind weibliche Heilige dargestellt, wieder darunter der Klerus. In den beiden Logen im bas-de-page

befinden sich Männer, dazwischen immer wieder ein paar, durch Tonsur erkennbare, Kleriker. Inmitten dieser beiden unteren Logen zeigt ein großes Grisaillemedaillon eine Brotbackstube mit zwei Bäckern, in der eine fein gekleidete Frau gerade einkauft. Auch die Bordüre auf fol. 12r ist als gotische Architektur gestaltet, worin allerdings immer wieder das Motiv von Holzvertäfelung auftaucht. Am oberen Bordürenstreifen ist eine Inschrift auf rotem Grund angebracht, die sich auf Maria bezieht. Daneben, in der rechten oberen Ecke, ist in einer Kielbogennische die Jungfrau mit einer Krone in der Hand als Grisaillestatue dargestellt. Darunter zeigt ein Grisaillemedaillon die im Kalendertext hervorgehobene hl. Katharina. Unter diesem Medaillon wird der hl. Andreas mit seinem Attribut, dem schrägen Kreuz, im selben goldbraunen Farbton, wie die Bordüre selbst, in einer Nische vor rotem Hintergrund gezeigt. Das bas-de-page wird von feinem Maßwerk auf rotem Grund ausgefüllt.

Die letzte Kalenderdoppelseite, mit dem Monat **Dezember (Abb. 47)** auf den fol. 12v und 13r, wird wieder durch eine gotische Architekturbordüre dominiert. Am Blattkopf zeigt ein Grisaillemedaillon das Sternbild Steinbock. Im seitlichen Bordürenstreifen ist als Grisaillestatuen die hl. Barbara dargestellt, sowie der hl. Nikolaus, welcher gerade aus einer Loge betend zum Textspiegel hinüberblickt. In der Rundbogennische unten links ist, ebenfalls in Grisailletechnik, ein Mann und eine sich hinknende Frau dargestellt, möglicherweise in Zusammenhang mit dem Festtag Mariä Empfängnis. Im bas-de-page des Blattes zeigt ein großes Grisaillemedaillon eine Bauernfamilie beim Schweineschlachten. Auf fol. 13r verdeutlicht ein kleines Grisaillemedaillon seitlich des Textspiegels die Geburt Christi. Weiters sind im gleichen Goldbraun wie die restliche Bordüre der heilige Thomas, sowie der Evangelist Johannes dargestellt. Sie heben sich kaum vom restlichen Blatt hervor. Im bas-de-page öffnet sich dem Betrachter ein großer Rundbogausschnitt, worin in Grisailletechnik die Steinigung des hl. Stephanus dargestellt ist.

3. 5. (Wieder-) Verwendung älterer Bildvorlagen im Codex 1887

Zwar wird sich die Mehrzahl der in diesem Kapitel behandelten Miniaturen auf das Umfeld des *Maximiliansmeisters* (Hand B) beziehen, zu Beginn möchte ich jedoch auf eine Miniatur des Codex 1887 vom *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 genauer eingehen.

3. 5. 1. Sündenfall

Am Anfang des Marienoffiziums auf fol. 21r ist der Sündenfall als halbfigurige Miniatur dargestellt. Um zu zeigen, dass die im Wiener Stundenbuch verwendete Komposition inmitten einer langen Darstellungstradition steckt, möchte ich eine zeitlich vorangehende und eine nachstehende Miniatur desselben Themas vorstellen. Beide Miniaturen werden zudem auch einem in der Wiener Handschrift mitarbeitenden Künstler, dem *Meister der Davidszenen des Breviarium Grimani* (Hand D), zugeschrieben.

Sündenfall (fol. 14v) im sog. Stundenbuch der Johanna von Kastilien (London, BL, Add. Ms. 18852) (Abb. 48)

Das sogenannte Stundenbuch der Johanna von Kastilien wird in der British Library in London unter der Signatur Add. Ms. 18852 verwahrt. Es ist mit dem Ausmaß von 5,5 x 3,8 cm sehr klein, enthält 28 Vollbilder, 20 dreiviertelseitige und 7 kleinere Miniaturen, sowie 4 historisierte Bordüren. Der Kalender ist mit weiteren 24 historisierten Bordüren ausgestattet. Die Miniaturen werden dem *Meister der Davidszenen des Breviarium Grimani* und dessen Werkstatt zugeschrieben, datiert wird die Handschrift auf den Zeitraum zwischen 1496 und 1506.¹⁰⁶

Die Szene des Sündenfalles wird im Stundenbuch der Johanna von einer Architekturbordüre gerahmt, die bereits Renaissance-Elemente aufweist und welche der Illuminator auch gleich als Schauplatz für den Ausgang der Geschichte nützt, in

¹⁰⁶ Vgl. Kren 2003, S. 385: Johanna von Kastilien wurde 1496 mit Philipp dem Schönen (dem Sohn Kaiser Maximilians I. mit Maria von Burgund) verheiratet, der jedoch bereits 1506 verstarb. Da in der Handschrift deren beider Wappen aufscheinen, bezieht sich die Datierung auf die Zeit zwischen Hochzeit und dem Tod Philipps.

der linken unteren Ecke werden Adam und Eva von einem Engel aus dem Paradies vertrieben.

Das Bildfeld wird vom Stamm des Baumes der Erkenntnis in zwei gleichgroße Hälften geteilt, in welcher die Protagonisten jeweils Platz finden. Vom Betrachter aus links befindet sich Adam, rechts ist Eva dargestellt. Die Schlange hängt um den Stamm gewunden am Baum, ihr menschlicher Oberkörper neigt sich gerade zu Eva herab, um ihr einen weiteren Apfel zu reichen, obwohl die Ureltern bereits beide eine Frucht in ihren Händen halten. Beide verdecken ihre Scham. Der obere Miniaturenrand wird von der Krone des Apfelbaumes ausgefüllt. Das Paradies wird als weitläufige, hügelige, von Tieren bevölkerte Landschaft dargestellt, welche im Hintergrund langsam verblaut. Inmitten des Bildes bahnt sich ein Fluss seinen Weg durch die grüne Wiese.

Die Wiener Miniatur auf fol. 21r (**Abb. 2**) übernimmt im Grunde dieselbe Komposition wie sie auf fol. 14v im Stundenbuch der Johanna gezeigt wird; der Baum der Erkenntnis mitsamt Schlange, sowie die Ureltern sind identisch angeordnet. Bei der Darstellung des Paradieses spart der *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 jedoch bei der Weitläufigkeit der Landschaft, er versperrt den Ausblick durch dicht aneinander gesetzte Bäume und begnügt sich damit, Tiefenräumlichkeit durch den sich nach hinten windenden Fluss anzudeuten. Insgesamt wirkt die Landschaft im Codex 1887 wesentlich schematischer und vereinfachter. Auch direkt im Geschehen der Protagonisten ändert der Wiener Meister einige Kleinigkeiten. So blickt der menschliche Kopf der Schlange nun aus der Astgabelung hervor, wodurch sich der Miniator den Übergang zwischen Schlangen- und Menschengestalt erspart, welcher im Londoner Stundenbuch doch noch ein wenig unbeholfen wirkt. Die Schlange wendet sich in der Wiener Miniatur überhaupt an Adam, sie scheint mit ihm mitten in einem Gespräch zu sein. Adam verdeckt im Wiener Stundenbuch, im Gegensatz zu Eva, die keine Frucht in ihren Händen hält, auch noch nicht seine Scham. Der Sündenfall scheint in Wien genau im sich vollziehenden Moment gezeigt zu sein, während in London die Wirkung der Scham bereits eingesetzt hat.

Sündenfall (fol. 36r) im Stundenbuch Ms. Douce 112 der Bodleian Library in Oxford (Abb. 49)

Der hier zum Bildvergleich verwendete Sündenfall befindet sich in einem in der Bodleian Library in Oxford unter der Signatur Ms. Douce 112 aufbewahrten Stundenbuch. Sein Ausmaß beträgt 10,7 x 7,1 cm. Es ist also beinahe doppelt so groß wie das vorhin beschriebene Stundenbuch der Johanna von Kastilien, aber immer noch wesentlich kleiner als der Wiener Codex 1887. Die Handschrift beinhaltet heute 3 Vollbilder, 41 dreiviertelseitige sowie eine kleine Miniatur, zwei historisierte Initialen und 24 historisierte Bordüren. Laut dem Ausstellungskatalog von Thomas Kren sollen sich ursprünglich noch mindestens 11 weitere Vollbilder im Stundenbuch befunden haben. Die Horen des Marienoffiziums wurden in diesem Stundenbuch – wie auch im Wiener Codex 1887 – von jeweils einem (heute fehlendem) Vollbild auf der Recto-seite und einer damit in typologischer Verbindung gesetzten kleineren Miniatur eingeleitet. Die Handschrift wird auf die Zeitspanne zwischen 1515 und 1520 datiert, die Miniaturen allesamt dem *Meister der Davidszenen im Breviarium Grimani* zugeschrieben.¹⁰⁷

Die dreiviertelseitige Miniatur wird von einer historisierten Bordüre umrahmt, die nun nicht mehr nur die Vertreibung aus dem Paradies durch den Engel vor Augen führt, sondern nun auch die weiteren Folgen, bis hin zum Brudermord von Kain und Abel am linken Bordürenrand, zeigt. Der Sündenfall auf fol. 36r im Stundenbuch in Oxford zeigt, dass auch Jahre später noch genau dieselbe Komposition für die Darstellung dieses Themas verwendet wurde. Auch hier trennt der Baumstamm des Apfelbaumes das Bildfeld in zwei Bildhälften für die beiden Protagonisten. Der jetzt längere und dünnere Schlangenkörper windet sich wieder um den Baum nach oben, die in eine menschliche Gestalt mündende Schlange beugt sich, wie im Stundenbuch der Johanna, zu Eva hinab. Interessanterweise hält sie ihre Hand hinter dem Baumstamm weit nach unten gestreckt und übergibt Eva die Frucht, welche aber bereits ihre Scham bedeckt hält. Auch der seine Lenden verdeckende Adam greift in Richtung des Baumes. Während die Baumkrone nur noch durch einige Blätter und Äste angedeutet wird, bemüht sich der *Meister der Davidszenen* hier wieder um eine weitläufige Landschaft, die, wie auch im Stundenbuch der Johanna, hügelig angelegt und von einem idyllischen Fluss durchzogen ist.

¹⁰⁷ Vgl. Kren 2003, S. 441.

Insgesamt stehen sich die beiden Miniaturen von London und Oxford am nächsten, was natürlich durch dieselbe Werkstatt zu begründen ist, nämlich jene des *Meisters der Davidszenen des Breviarium Grimani*. Da der Wiener Sündenfall den Beiden nun aber sehr nahe steht, um nicht zu sagen die Komposition wörtlich kopiert, liegt die Annahme nahe, dass der *Meister der Gebetbücher* die Vorlage des *Meisters der Davidszenen* für das Londoner Stundenbuch gekannt haben musste, was durch ihre häufige Zusammenarbeit, u. a. im Wiener Codex 1887, gut möglich gewesen wäre. Die erneute Darstellung einige Jahre später im Stundenbuch in Oxford zeigt, dass solche Musterblätter bzw. Vorlagen im Werkstättenbetrieb über lange Zeit immer wieder verwendet wurden, und wie zuvor erwähnt auch von anderen Malern mitunter übernommen wurden.

3. 5. 2. Heimsuchung

Die Heimsuchung im Wiener Codex 1887 befindet sich auf fol. 37v und ist als Vollbild am Beginn der Laudes dargestellt. Im vorangegangenen Kapitel der Händescheidung im Codex wurde die Miniatur bereits Hand B bzw. in die Nähe des *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* zugeteilt. In Folge möchte ich nun zeigen, dass es sich bei dieser Miniatur um eine ältere, über zwei Jahrzehnte lang immer wieder verwendete Komposition handelt. Der abschließende Vergleich mit jenen Darstellungen der Heimsuchung aus dem *Breviarium Grimani* und dem Gebetbuch Johann Albrechts von Mecklenburg sollen zeigen, dass diese Bildtradition mit dem Wiener Codex 1887 noch nicht zu Ende geht, sondern auch Jahre danach noch stetig Verwendung findet.

Patrick de Winter weist in seinem Artikel über das Stundenbuch Isabellas von Kastilien auf die ursprüngliche Komposition in einem Tafelbild Rogiers van der Weyden (**Abb. 50**) hin, er bezeichnet sie in seinem Artikel als „Prototyp für diese Episode“¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Vgl. De Winter 1981, S. 401.

Die Heimsuchung (fol. 85v) im sog. 2. Stundenbuch des William Lord Hastings (London, British Library, Add. Ms. 54782) (Abb. 51)

Das sog. 2. Stundenbuch des William Lord Hastings befindet sich heute in der British Library in London und wird dort unter der Signatur Add. Ms. 54782 aufbewahrt. Sein Ausmaß beträgt 16,5 x 12,3 cm, es beinhaltet 28 Vollbilder, vier halbseitige Miniaturen sowie vier historisierte Bordüren. Im Katalog *Illuminating the Renaissance* von 2003 werden die Miniaturen dem *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* zugeschrieben und es wird auf den terminus ante quem von 1483¹⁰⁹ hingewiesen.¹¹⁰

Die Miniatur zeigt Maria und Elisabeth während sie sich im Zuge der Begrüßung in die Arme fallen. Neu ist, dass nun auch Elisabeths Ehemann Zacharias in das Sujet aufgenommen wird, der gerade rechts vom Haus auf die Beiden zukommt. Sein Alter wird durch den weißen langen Bart und den Gehstock verdeutlicht. Eine Wassereinmündung trennt den Architekturhintergrund in zwei Häuser auf. Maria ist prominent in diese Öffnung eingefügt.

Die besondere Farbgebung des *Meisters des älteren Gebetbuch Maximilians I.* ist in dieser Miniatur wieder sehr gut zu erkennen. Während er die Umgebung der Figuren (Architektur, Landschaft) mit hellen Pastellfarben gestaltet, stechen die Protagonisten durch das kräftige Kolorit an ihren Gewändern hervor. Auch ist anhand dieser Miniatur sehr gut die beliebte Bordürenausstattung dieses Meisters zu sehen: er malt bei Streublumenbordüren meist verschiedene Blüten in einer Farbe und in verschiedenen Stadien ihres Erblühens oder Blüten einer einzigen Gattung in verschiedenen Farben (vgl. Bordüre mit roten und weißen Rosen auf fol. 92r im Wiener Codex 1887). Das Rot der Rosen und Nelken in der Bordüre hier entspricht demselben Rotton wie das Kleid Elisabeths.

Die Heimsuchung (fol. 57v) im sog. 2. Stundenbuch des Philipp von Cleve (Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 13239) (Abb. 52)

Das sogenannte 2. Stundenbuch des Philipp von Cleve wird in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien unter der Signatur Cod. Ser. n. 13239 verwahrt. Es beinhaltet 207 Blatt, sein Ausmaß beträgt 12,9 x 9,2 cm. Die Handschrift enthält 23 Miniaturen, 24 Randillustrationen im Kalender, 61 Zierrahmen

¹⁰⁹ Vgl. Kren 2003, S. 155: William Lord Hastings starb im Juni 1483, wonach die Ausstattung der Handschrift davor ausgeführt worden sein muss.

¹¹⁰ Vgl. Ebenda, S. 192.

und zahlreiche Zierleisten. Dagmar Thoss datiert die Miniaturen in die 1480er Jahre und schreibt sie dem Umkreis des *Meisters der Maria von Burgund* und dem *Meister des Dresdner Gebetbuches* zu.¹¹¹ Die Miniatur der Heimsuchung auf fol. 57v wird von Patrick de Winter ebenfalls dem *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* zugeschrieben. Er datiert die Handschrift auf den Zeitraum um 1485.¹¹²

Maria und Elisabeth werden nun auf eine Wiese nahe vor einem Haus, wohl dem Wohnhaus der Elisabeth, dargestellt. Zwischen den beiden Frauen öffnet sich ein weiter Landschaftsausblick nach hinten, die linke Bildhälfte wird von einem Felsen und einer Wiese mit Bäumen ausgefüllt. Wie schon im Londoner Stundenbuch des William Lord Hastings wird dem Himmel viel Platz gewidmet, durch die weißen, bauschigen Wolken wird er zum atmosphärischen Stimmungsträger. Während Elisabeth ihre Haltung, sogar das nach hinten geknickte Bein, beibehält, wird Maria nun ein wenig anders dargestellt. Da das weiße Kopftuch fehlt, ist ihr Haarscheitel deutlich erkennbar, die Drapierung fällt nicht so leicht um ihren Arm wie dies im Hastings-Stundenbuch der Fall ist. Nun ist es auch Maria, die gerade dabei ist, ihre Hand an Elisabeths Bauch zu führen und nicht umgekehrt.

Die Architektur dieser Miniatur sowie die Draperie Elisabeths wird noch mehr als 20 Jahre später in einer weiteren Wiener Miniatur des *Meisters des älteren Gebetbuch Maximilians I.* identisch wieder verwendet (ÖNB, Cod. Ser. n. 2625, fol. 56v) (**Abb. 53**).

Die Heimsuchung (fol. 115v) im Stundenbuch der Isabella von Kastilien (Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1963.256) (Abb. 54)

Das sogenannte Stundenbuch der Isabella von Kastilien wird im Cleveland Museum of Art unter der Signatur 1963.256 aufbewahrt, welches 279 Blatt beinhaltet und dessen Ausmaß 22,6 x 15,2 cm beträgt. Es enthält 40 Vollbilder, 10 halbseitige Miniaturen sowie 24 Kalenderbilder. Thomas Kren gibt für die Datierung lediglich den terminus ante quem von 1504, dem Todesjahr Isabellas, an und schreibt die Ausstattung dem *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.*, dem *Meister der Gebetbücher ~ 1500*, Gerard David, dem *Meister Jakobs IV. von Schottland* sowie einem weiteren, nicht benannten, Illuminator zu.¹¹³

¹¹¹ Vgl. Thoss 1987, S. 57.

¹¹² Vgl. De Winter 1981, S. 381.

¹¹³ Vgl. Kren 2003, S. 358.

Die beiden Frauen sind jetzt bereits sehr nahe an den Betrachter herangerückt, sie stehen auf einem schmalen Weg direkt entlang des unteren Miniaturenrandes. Elisabeth eilt aus dem am rechten Bildrand beschnittenen Haus, um Maria in ihre Arme zu schließen und auch sie streckt ihr ihre Arme entgegen. Der Hintergrund wird von einem großen Haus dominiert, lediglich an dessen Seiten gewährt der Illuminator kleine Ausblicke auf die Hügel dahinter. Die Gruppe wird durch einen Wassergraben vom Hintergrund zusätzlich ab- und dem Betrachter dadurch näher gerückt. Rechts am Steg zum Haus betrachtet ein Mann das Geschehen.

Im Vergleich der Heimsuchung des Londoner Stundenbuches (**Abb. 51**) mit jener im Wiener Codex 1887 (fol. 37v) (**Abb. 15**) wird die stilistische Nähe besonders deutlich. Die Besonderheit der Wiener Miniatur ist allein die Tatsache, dass die Figuren nun wesentlich größer dargestellt werden. Vor allem sind sie jedoch eine deutliche Kopie, so gleichen sich die Haltung der Protagonisten, ihre Gesichtstypen und sogar die kleinsten Details der Draperie. Auch Zacharias wird ohne jegliche Veränderung übernommen, sogar sein Gürtelband ist identisch mit jenem im Londoner Stundenbuch. Einzig das „Set“, in welchem die Geschichte erzählt wird, erhält kleine Änderungen. Zwar sind sich die Häuser in ihrer Anordnung und ihrer Art immer noch sehr ähnlich, doch widmet der *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* der atmosphärischen Landschaft nun nicht mehr soviel Platz, sondern konzentriert sich nur noch rein auf die Protagonisten. Der Himmel nimmt nun nicht mehr soviel Raum ein, der Landschaftsausblick hinter Maria wird mit einem weiteren Haus und eng aneinander gesetzten Bäumen geschlossen.

Auch im Stundenbuch Philipps von Cleve (**Abb. 52**) wird diese Komposition verwendet. Die Begrüßung wird hier jedoch in eine leicht abgewandelte Umgebung gesetzt.

Im ersten Moment wirkt die Szene im Isabella-Stundenbuch (**Abb. 54**) dann doch ein wenig anders als die vorangestellten Heimsuchungen. Betrachtet man die Miniatur jedoch genauer, erkennt man auch hier dieselbe Komposition. Maria und Elisabeth, von Architektur hinterfangen, begrüßen einander. Maria steht eher statisch und still während Elisabeth sich deutlich in Bewegung an Maria wendet, ihr linkes Bein wiederum nach hinten geknickt.

Auch diese Miniatur entspricht deutlich jenem sich wiederholenden Kompositionskanon des *Meisters des älteren Gebetbuch Maximilians I.*, der im Wiener Codex 1887 erneut verwendet wird.

Die Heimsuchung (fol. 610v) im Breviarium Grimani (Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. I. 99) (Abb. 55)

Das Breviarium Grimani wird heute unter der Signatur Cod. Lat. I. 99 in der Biblioteca Nazionale in Venedig verwahrt. Es enthält 832 Blatt und sein Ausmaß beträgt 28 x 19,5 cm. Die Handschrift beinhaltet 50 Vollbilder, 18 große und 18 kleinere Miniaturen sowie 12 Vollbilder im Kalender und zahlreiche historisierte Bordüren. Der Katalog *Illuminating the Renaissance* datiert das Stundenbuch auf den Zeitraum zwischen 1515 und 1520, als Illuminatoren werden der *Meister Jakobs IV. von Schottland*, Alexander Bening, der *Meister der Davidszenen des Breviarium Grimani*, Simon Bening und Gerard David genannt. Kren legt hier die Zuschreibungen des *Meister Jakobs IV. von Schottland* mit Gerard Horenbout, sowie jene des *Meisters des älteren Gebetbuch Maximilians I.* mit Alexander Bening nahe.¹¹⁴

Die Heimsuchung auf fol. 610v der Venezianer Handschrift zeigt nun die beiden Frauen wieder sehr nahsichtig und großfigurig. Sie stehen vor einem vom linken Miniaturenrand beschnittenen Portal, den rechten Bildhintergrund bildet ein großes Haus, von dessen Richtung sich Zacharias den Frauen nähert. Die Zone zwischen den beiden Architekturen bietet wieder einen weiten Landschaftsausblick, dem Maria, wie schon einige Jahrzehnte zuvor im Stundenbuch des William Lord Hastings (**Abb. 51**), davorgesetzt wird.

Der Miniator übernimmt hier die identische Figurenkomposition aus dem Hastings-Stundenbuch, welcher auch die Wiener Miniatur vollkommen entspricht (sie ist wohl noch vor jener im Breviarium Grimani entstanden). Wiederum gleichen die Figuren einander bis in die kleinste Faltenbrechung, wie etwa beim Standmotiv von Maria und dem nach hinten fallenden Kleidersaum der Elisabeth. Nun wird Zacharias nicht nur wieder in das Bildmotiv integriert, er wird gleich zur Gänze wörtlich aus der älteren Fassung übernommen.

¹¹⁴ Vgl. Kren 2003, S. 420.

Die Heimsuchung im Gebetbuch des Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg (Kassel, Landesbibliothek, Ms. math. et art. 50) (Abb. 56)

Das sogenannte Gebetbuch Johann Albrechts von Mecklenburg wird heute in der Landesbibliothek Kassel unter der Signatur Ms. math. et art. 50 aufbewahrt. Die Handschrift hat eine bewegte Vergangenheit hinter sich, welche die allgemeine Beschreibung etwas erschwert. Der Codex wurde zwischen 1567 und 1569 aus zwei fragmentarisch erhaltenen Gebetbüchern und Einzelblättern zusammengesetzt, worin sich Miniaturen von Simon Bening, Nikolaus und Albrecht Glockendon, sowie Hans Sebald Beham befanden. Sie gehen auf den Zeitraum zwischen 1510 und 1530 zurück. 1840 wurden jedoch beinahe alle Miniaturen herausgeschnitten und ungebunden aufbewahrt, wobei sieben Miniaturen im Laufe der Zeit verloren gingen, so auch die hier untersuchte Heimsuchung. 1978 wurden die erhaltenen Blätter wieder in den alten Einband gebunden. Die Blattgröße beträgt (nach der Restaurierung) 27 x 20 cm, das Gebetbuch enthält 4 Wappenbilder sowie 32 Miniaturen.¹¹⁵

Auch die heute verlorene Miniatur der Heimsuchung im Gebetbuch Johann Albrechts von Brandenburg zeigt, dass dieselbe Komposition noch Jahre nach dem Wiener Codex 1887 weiterverwendet wurde, und dies von einem anderen Künstleratelier, nämlich der großen Werkstatt des Simon Bening. Die Gruppe der beiden Frauen wurde ohne jegliche Veränderung übernommen, so auch der aus dem Hintergrund tretende Zacharias. Das Gewässer zwischen den beiden Häusern mit dem Landschaftsausblick, sowie der Torbogen am linken Bildrand wurden ebenso übernommen.

3. 5. 3. Hirtenverkündigung

Nicht nur bei der Darstellung der Heimsuchung verwendet der *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* ein älteres Vorbild immer wieder bei seinen Aufträgen, auch bei der Darstellung der Hirtenverkündigung greift er auf altbekannte Kompositionen zurück.

Der Ursprung dieser Komposition geht auf Tafelbilder der Epiphanie bzw. der Geburt Christi von Hugo van der Goes zurück. In drei Tafelbildern wird die

¹¹⁵ Vgl. Broszinski, Hartmut: Kasseler Handschriftenschätze, Kassel 1985, S. 42ff. bzw. Biermann, Alfons: Die Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg, S. 18.

Verkündigung an die Hirten in der jeweils rechten oberen Bildecke dargestellt. So in der Mitteltafel der ca. 1470 entstandenen Epiphanie in Leningrad (Hermitage, 98 x 78 cm), in der Mitteltafel des 1473-1475 gemalten Portinari-Altars (**Abb. 57**) in Florenz (Galleria degli Uffizi, 249 x 300 cm), sowie in dessen um 1476 entstandener Geburt Christi (**Abb. 58**) in Berlin (Gemäldegalerie der Staatl. Museen, 97 x 245 cm).

Die Hirtenverkündigung (fol. 113v) im 2. Stundenbuch des William Lord Hastings (London, British Library, Add. Ms. 54782) (Abb. 59)

Das zweite Stundenbuch des William Lord Hastings wurde bereits im Vergleich der Darstellungen der Heimsuchung vorgestellt, doch nicht nur sie wird vom Maximilians-Meister aus dieser, Ende der 1470er Jahre entstandenen, Handschrift übernommen, sondern auch die Hirtenverkündigung auf fol. 113v.

Die Miniatur zeigt zwei Hirten auf einer hügeligen Weide mit ihrer Schafherde. Sie ist durch einen kleinen Wall samt Holztor abgeschlossen. Um glaubhaft einen Tiefeneindruck zu erwecken, zieht der Miniator am linken Bildrand den Weg entlang einer verkürzten Häuserflucht nach hinten, welcher am Horizont an einer Burgarchitektur mündet. Es wird der Moment gezeigt, in welchem am tiefblauen Himmel gerade der goldgelb leuchtende Engel mit großer Geste erscheint, um den Hirten die frohe Botschaft zu überbringen. Erschrocken weichen die Beiden zurück. Der eine zieht ehrfürchtig seinen Hut, der andere kniet nieder und faltet seine Hände zum Gebet. Sogar der kleine Hund richtet sich neugierig am Erdwall auf.

Die Hirtenverkündigung (fol. 131v) im Stundenbuch der Isabella von Kastilien (Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1963.256) (Abb. 60)

Auch das vor 1504 ausgestattete Stundenbuch der Isabella von Kastilien enthält die Hirtenverkündigung derselben Komposition. Anders als dies am Beispiel der Heimsuchung der Fall war, wird nun die Miniatur tatsächlich kaum noch Veränderungen unterzogen. Die Figuren, sowie die Architekturkulisse am linken Bildrand werden völlig identisch wiedergegeben, sogar bei Kleinigkeiten wie etwa der Beuteltasche des einen Hirten.

Neu ist lediglich, dass der *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* die Szene näher an den Betrachter heranrückt. Das kleine Holztor hier etwa vom unteren Miniaturenrand beschnitten, die Hirten und der Engel nehmen mehr Platz in Anspruch, auch die Häuser werden nahsichtiger dargestellt. Die Weide erscheint

durch den dahinter angedeuteten weiteren grünen Hügel nun klarer aufgebaut und durch die zusätzliche Bevölkerung mehrerer Tiere auch natürlicher, die kahlen Bäume im Hintergrund sind hier prominenter ins Bild gesetzt.

In der Wiener Hirtenverkündigung auf fol. 53v (**Abb. 16**) führt der *Maximilians-Meister* diesen Gedanken weiter fort – die Szene wird noch nahsichtiger und als Vollbild gezeigt. Die Weide wird hier deutlich als kreisrunde Fläche dargestellt, welche am linken Miniaturenrand beschnitten und auch nach hinten klar vom weitläufigen Hügel abgetrennt ist. Auch die Schafe reihen sich rund um die Hirten, ein Ansatz der in der Miniatur in Cleveland bereits eingeleitet wurde. Die Grünfläche hinter der Weide wird von vier weiteren Hirten besiedelt, welche, wie auch die Beiden im Vordergrund, überrascht und bestürzt auf die Erscheinung des Engels reagieren. Der Miniator legt nun sichtlich weniger Wert auf die Umgebung der Szene: zwar werden immer noch die identischen Häuser kopiert (vgl. etwa der halbrunde Turmzubau), diese heben sich aber kaum von der sich dahinter befindlichen Felswand oder dem Himmel ab. In der Wiener Miniatur richtet sich das Hauptaugenmerk des Künstlers ausschließlich auf die Figuren, welche aufgrund des kräftigen Kolorits ihrer Kleidung hervorgehoben werden. Der Engel schwebt jetzt nicht mehr körperlich greifbar am Himmel, er ist nun nur noch in einer goldgelben Wolke angedeutet.

Die Hirtenverkündigung (fol. 15r) im Gebetbuch Johann Albrechts von Mecklenburg (Kassel, Landesbibliothek, Ms. math. et art. 50) (Abb. 61)

Die Hirtenverkündigung auf fol. 15r der Kasseler Handschrift zeigt wieder, dass dieselbe Komposition auch später noch von anderen Künstlern, in diesem Fall der Werkstatt Simon Benings, aufgegriffen und wieder verwendet wird.

Die Verkündigung an die Hirten wird noch weiter an den Betrachter herangezogen, jetzt sind die beiden Hirten bereits das dominierende Element der Miniatur. Sie sind immer noch völlig identisch von der 30 Jahre älteren Komposition übernommen. Der Wall um die Weide und das Holztor sind kaum noch als solches erkennbar, der Tiefenzug wird von den zahlreichen Schafen glaubhaft übermittelt. Auch die Häuser am linken Miniaturrand sind noch größer dargestellt, der Ausblick wird von einer bildparallelen Architekturreihe beendet. Am Himmel erscheint nun der Engel großfigurig inmitten dicker bauschiger Wolken direkt über den Hirten.

Die Hirtenverkündigung zeigt also, ebenso wie auch die Darstellung der Heimsuchung, deutlich die Wiederholung klassischer Kompositionstypen in der „Gent-Brügger Schule“. Zwar nehmen die Künstler meist geringe Veränderungen in den jeweiligen Miniaturen vor, dennoch sind die „Übernahmen“ deutlich erkennbar.

Im Fall der Heimsuchung auf fol. 37v des Wiener Codex 1887 übernimmt der *Maximiliansmeister* ein in etwa 30 Jahre altes Kompositionsmuster, jenes aus dem 2. Stundenbuch des William Lord Hastings, beinahe wortwörtlich.

Bei der Darstellung der Hirtenverkündigung auf fol. 53v ist die weiterführende Tendenz hin zu großfigurigen Miniaturen, deutlich erkennbar. Dennoch übernimmt auch hier der *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* die circa 30 Jahre ältere Vorlage beinahe ohne jegliche Veränderungen.

4 DAS „CLOSE-UP“ UND SEINE VORBILDER

4. 1. Das „Close-Up“

Durch den aus Valenciennes stammenden Buchmaler Simon Marmion fand in der Zeit ab 1470-80 eine Neuerung Einfluss in die Miniaturenmalerei, welche beinahe sofort in den Kompositionskanon aufgenommen wurde: das sogenannte „Close Up“¹¹⁶. Dabei beschränkt sich der Miniator nur noch auf die für die Szene wichtigen Protagonisten. Sie werden halbfigurig gezeigt und ganz nah an den Betrachter herangerückt, d. h. das Geschehen wird an den Betrachter herangezoomt.

Sixten Ringbom hebt in seinem Werk hervor, dass „Close-Ups“ eine Art andächtige Schockbehandlung sind – er nennt sie „visual knock-outs“ – vor allem dann, wenn ein „Close-Up“ nach einer Reihe konventionellen Vollbildern folgt. Durch deren Verwendung würde jedes Detail einer Geschichte erzählt werden, wodurch laut *Ringbom* eine beinahe filmische Sequenz entstünde und eine Konzentration auf die Aktion. *Robert G. Calkins* hinterfragt diese These jedoch und kommt viel eher zu einem gegenteiligen Schluss: durch die Verwendung von „Close-Ups“ käme man zurück zur Tradition der Ikonen, die Bilder würden statisch, kontemplativ, zeitlos wirken.¹¹⁷ Im Ausstellungskatalog *Illuminating the Renaissance* wird die Neuerung in der dadurch erzielten direkten und intimen Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Betrachter hervorgestrichen¹¹⁸.

Simon Marmion verwendet diese neue Kompositionstechnik in zwei von ihm mitgestalteten Stundenbüchern: im sogenannten Huth-Stundenbuch (London, British Museum Add. Ms. 38126) und im sogenannten La Flora Stundenbuch (Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B. 51)¹¹⁹.

In Folge möchte ich nun die Neapolitaner Handschrift sowie ein in München aufbewahrtes Stundenbuch (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28345) genauer vorstellen, stehen sie doch in engstem Zusammenhang mit einigen im Wiener Codex 1887 verwendeten Miniaturen.

¹¹⁶ Vgl. Ringbom, Sixten: Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devonianal Painting, in: Åbo 1965, S. 195.

¹¹⁷ Vgl. Calkins: <http://www.luc.edu/publications/medieval/vol6/6ch1.html> (28.11.2008), S. 13.

¹¹⁸ Vgl. Kren 2003, S. 330.

¹¹⁹ Vgl. Ringbom 1965, S. 196.

4. 2. Das sog. La Flora Stundenbuch (Neapel, Bibl.Naz. Ms.I.B.51)

Das unter dem Namen „La Flora“ bekannte Stundenbuch wird in der Biblioteca Nazionale in Neapel unter der Signatur Ms. I. B. 51 aufbewahrt. Es beinhaltet 368 Blatt, sein Ausmaß beträgt 20,4 x 13,4 cm. Die Handschrift ist reich ausgestattet, so finden sich darin 36 Vollbilder, 28 halbseitige und 30 kleinere Miniaturen, 24 Kalenderminiaturen, sowie historisierte Bordüren und Initialen. Weiters enthält das Stundenbuch eine Wappenseite mit den Insignien Karls VIII., König von Frankreich. Da Karl VIII. im Jahr 1498 verstirbt, muss der Codex mit Sicherheit davor bzw. spätestens in diesem Jahr entstanden sein. Die darin arbeitenden Künstler sind der zuvor bereits erwähnte Simon Marmion, der *Meister des Dresdener Gebetbuches* und auch die beiden im Wiener Codex tätigen Künstler *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* samt Werkstatt und der *Meister der Gebetbücher ~ 1500*. Interessanterweise sind alle 22 Vollbilder Simon Marmions, sowie fünf dem *Maximilians-Meister* zugeschriebenen Vollbilder bis auf die Bildecken beschnitten worden und mit einer Art Passepartout mit darauf angebrachter, kaschierender, Architekturrahmung ins Stundenbuch eingefügt. Nachdem Marmion bereits 1489 verstirbt, müssen dessen Miniaturen auf die Zeit davor zurückgehen. All dies deutet darauf hin, dass diese 27 Miniaturen möglicherweise aus einer anderen Handschrift genommen und im La Flora Stundenbuch wieder verwendet wurden. Von den 22 Vollbildern Marmions sind 18 „Close-Ups“, wobei ursprünglich weitere zwei Miniaturen aus dieser Serie stammen, die schließlich für ein anderes, in Folge vorgestelltes Stundenbuch (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28345) verwendet wurden.¹²⁰

Im Marienoffizium des La Flora Stundenbuches werden ebenso wie im Wiener Codex 1887 die jeweiligen Horen von Vollbildern auf der Verso-Seite und ihnen gegenüberliegenden halbseitigen Miniaturen eingeleitet. Auch hier stehen sie im typologischen Zusammenhang.¹²¹

4. 2. 1. Verkündigung (fol. 81v) (Abb. 62)

Betrachtet man die Neapolitaner Verkündigung (fol. 81v) am Beginn des Marienoffiziums, so kann man bereits auf den ersten Blick die Nähe zum Wiener Codex erkennen.

¹²⁰ Vgl. Kren 2003, S. 330.

¹²¹ Vgl. Ebenda.

Maria und Gabriel sind ganz nah an die Bildfläche herangerückt. Es wird der Moment festgehalten, in dem die Jungfrau gerade vom Erzengel im Gebet überrascht wird, erschrocken weicht sie vom aufgeschlagenen Stundenbuch in ihrem Schoß zurück. Gabriel, mit Kreuzstab in seiner Rechten, hält seine Linke zum Gruß. Er trägt einen kostbaren Brokatmantel. Die Verkündigung findet hier in einem Kircheninnenraum statt, hinter Maria ist ein Ehrentuch angedeutet, zwischen den Beiden ist der hl. Geist in Form einer Taube dargestellt.

Im Vergleich zur Wiener Verkündigung (fol. 20v) (**Abb. 2**) fällt sofort auf, dass die Protagonisten seitlich vertauscht wurden, während im La Flora Stundenbuch der Engel von rechts ins Bildfeld tritt, wechselt die Jungfrau im Codex 1887 auf die rechte Seite. Dadurch wechselt auch die Ausrichtung des hl. Geistes, welcher sich immer Maria zuwendet. Der Hintergrund wird in der Wiener Handschrift völlig zurückgenommen und auf einen schlichten Goldgrund reduziert. Einzig das Ehrentuch hinter der Jungfrau wird übernommen, dies jedoch wortwörtlich, sowohl im Muster, als auch im Kolorit. Die beiden Protagonisten werden nun völlig übernommen, zwar kleidet der *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 Maria jetzt einfarbig in Blau, so werden bei Gabriel keinerlei Veränderungen vorgenommen, sogar das Innenfutter seines Brokatmantels wird in Grün beibehalten, oder auch die Blau-Rot-Färbung seiner Flügel. Die Gestik der beiden Dargestellten sowie deren Attribute werden ohnehin übernommen. Eine kleine Veränderung erfährt schließlich die Gestaltung der Heiligenscheine. Sind das Haupt Marias und der hl. Geist von klassischen kreisrunden Nimben umrahmt, werden diese im Wiener Codex 1887 nur durch feine Straffuren am Goldgrund angedeutet.

Die Heimsuchung (fol. 103v) (**Abb. 63**) und die Hirtenverkündigung (fol. 120v) (**Abb. 64**) des La Flora Stundenbuches fanden im Codex 1887 keine Beachtung. Dennoch ist anhand des Hintergrundes bei der Heimsuchung eine gewisse Ähnlichkeit zu den Wiener „Close-Ups“ erkennbar, etwa am goldenen, sich nach oben verrötenden Himmel oder der schematischen Hügellandschaft. An der Neapolitaner Hirtenverkündigung ist die Tatsache besonders hervorzuheben, dass Marmion die Halbfiguren nun sogar als Rückenfiguren ins Bild setzt und den Betrachter dadurch noch deutlicher in das Geschehen mit integriert.

4. 2. 2. Geburt Christi (fol. 114v) (Abb. 65)

Die Geburt Christi (fol. 114v) im La Flora Stundenbuch präsentiert sich hier als eindeutiges Vorbild der Wiener Miniatur (fol. 48v) (**Abb. 4**).

Maria und Joseph sind in der linken Bildhälfte dargestellt, wie sie gerade dem neugeborenen Jesuskind in der Krippe huldigen. Während Maria die Hände zum Gebet gefaltet hat, zieht Joseph ehrfürchtig seinen Hut. Ein morsches Dach sowie eine Balkenkonstruktion und der Krippentrog beschreiben die Stallarchitektur. Vom rechten Miniaturrand beschnitten blicken ein Ochse und ein dahinter stehender Esel in das Bild. Dahinter öffnet sich dem Betrachter eine weitläufige Landschaft mit sanften Hügeln und einer von Wald umgebenen Burgarchitektur. Ein einzelner, eher schematisierter Baum markiert den Mittelgrund der Landschaft. Weiters ist ein sich nach hinten schlängelnder Weg erkennbar.

Die Geburt Christi in Wien (fol. 48v) bildet eine wörtliche Kopie der La Flora-Miniatur Marmions. Nicht nur die Komposition als solches wird völlig identisch übernommen, sogar Gestik und Mimik der Figuren kopiert der *Meister der Gebetbücher* ~ 1500. Details wie das stellenweise morsche Dach werden ebenso übernommen. Kleine Veränderungen setzt der Miniator nur dadurch, indem er den Bildausschnitt ein wenig größer wählt und die Landschaft, wie schon in der Verkündigung, reduziert und noch schematischer darstellt. So findet sich in der Wiener Geburt Christi auch der einzelne Baum nicht mehr.

Die unterschiedlichen Hände kann man aber deutlich an den Gesichtstypen der Figuren sowie deren Hände ablesen. Der *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 zeichnet sich durch die Zartheit seiner Figuren aus, was sowohl anhand der Gesichter derer, als auch etwa an den Händen Marias gut zu erkennen ist. So bleibt trotz der Kopie die eigene Künstlerhandschrift erhalten.

4. 2. 3. Epiphanie (fol. 125v) (Abb. 66)

Die Epiphanie im La Flora Stundenbuch (fol. 125v) zeigt gemeinsam mit der vorangegangenen Geburt Christi nun wohl am deutlichsten den Einfluss der Neapolitaner Handschrift auf einen Teil der Wiener Miniaturen.

Maria sitzt mit dem Jesuskind am Schoß in der rechten Bildhälfte unter einer zarten Holzarchitektur, hinter ihr ist ein kariertes Ehrentuch gespannt. Vor ihrem Schoß kniet ein bereits ergrauter Weiser aus dem Morgenland, der gerade im Begriff ist das Fußchen des Kindes zu küssen. Die beiden anderen Könige sind dahinter im linken

Bildteil dargestellt. Hinter ihnen ragt ein schematisierter, felsiger Hügel mit ein paar Bäumen auf.

Betrachtet man nun die Epiphanie im Wiener Codex 1887 (fol. 58v) (**Abb. 6**), so bleiben keine Zweifel mehr bzgl. deren Naheverhältnis. Im Grunde genommen ist die Wiener Epiphanie eine wörtliche Übernahme der Neapolitaner Miniatur. So gleichen sich nicht nur die Anordnung der Figuren und sogar deren Bewegungen bis ins letzte Detail, auch die Umgebung wird nahezu identisch übernommen. Wie schon am Beispiel der Verkündigung erkennbar war, wird jedoch auch hier im Wiener Stundenbuch ein wenig reduziert, was in diesem Fall vor allem bei der Hintergrundlandschaft auffällt. Sind in der Neapolitaner Miniatur noch Bäume und ähnliche naturalistische Details angedeutet, so lässt dies der *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 im Codex 1887 völlig weg und schematisiert noch weiter. Ebenfalls erkennbar ist diese Vereinfachung an der Kleidung des knienden Königs, während er im La Flora Stundenbuch einen Mantel aus Brokatstoff unter dem Umhang trägt, wird dieser auf einen einfärbigen Stoff in der Wiener Miniatur beschränkt.

Die unterschiedlichen Künstler(-werkstätten) können wohl am besten anhand der unterschiedlichen Gesichtstypen herausgelesen werden. Hierbei zeichnet sich der *Meister der Gebetbücher* ~ 1500, wie schon im Kapitel über die Händescheidung erwähnt wurde, besonders durch seine zarten, puppenhaften Figuren aus, gegen welche jene der Simon Marmion Werkstatt plump und ein wenig derb wirken.

Die folgenden beiden Darstellungen der Anbetung der Könige aus dem Stundenbuch in München (Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 28345) und dem Stundenbuch der Isabella von Kastilien (Cleveland Museum of Art, 1963.256) zeigen, wie die Vorlage Simon Marmions über die Jahrzehnte hinweg übernommen wurde, und so in Folge auch im Wiener Codex 1887 Verwendung fand.

4. 2. 3. 1. Die Epiphanie (fol. 56v) in München (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28345) (Abb. 67)

Die für diesen Bildvergleich herangezogene Epiphanie (fol. 56v) stammt aus einem Münchener Stundenbuch, welches in der Bayerischen Staatsbibliothek unter der Signatur Clm 28345 verwahrt wird. Es beinhaltet 345 Blatt, sein Ausmaß beträgt 20x13,5 cm. Der Codex enthält 28 Vollbilder, 27 halbseitige und 33 kleinere

Miniaturen sowie 24 bas-de-page Miniaturen im Kalender. Das Stundenbuch wird in die Zeit um 1495-1500 datiert und den beiden Werkstätten rund um den *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.*, sowie der des *Meisters der Gebetbücher ~ 1500* zugeschrieben. Weiters sind in dieser Handschrift zwei halbfigurige Miniaturen von Simon Marmion eingebunden, welche eigentlich aus der Serie des La Flora Stundenbuches stammen und auf die passende Größe zugeschnitten wurden.¹²²

Dabei handelt es sich um die Opferung Isaaks (fol. 117v) und die Verabschiedung Jesu von Maria (fol. 230r). Die beiden Marmion-Miniaturen müssen noch vor 1489 entstanden sein¹²³.

Die Epiphanie auf fol. 56v zeigt nun eine klare Übernahme der Close-Up-Komposition Marmions aus dem La Flora Stundenbuch in leicht abgewandelter Form. Maria sitzt mit dem kleinen Jesuskind am Schoß in der rechten Bildhälfte. Durch einen Stützpfeiler wird die Stallarchitektur, in welcher sich die Gruppe befindet, angedeutet. Die drei Weisen sind gerade dabei dem Kind zu huldigen und ihre Geschenke zu überreichen, einer der Könige kniet vor Maria. Joseph kommt hinter Maria gerade aus einer Tür um dem Geschehen beizuwohnen. Hinter den Königen öffnet sich in der linken oberen Bildecke ein Landschaftsausblick, in dem ein ankommender Reiter dargestellt wird.

Die wohl auf den ersten Blick auffallendste Veränderung der Komposition im Vergleich zur Neapolitaner Epiphanie liegt dabei, dass anstatt des Ehrentuches hinter Maria nun durch die Öffnung der Architektur auch Joseph Platz im Bild findet. Das berührende Detail im Vordergrund, das gegenseitige Zuwenden des älteren Königs und des Kleinkindes, wird in der Münchener Miniatur zurückgenommen. Anstatt das Füßchen des Kindes zu küssen, ist der kniende König gerade im Begriff, das Gefäß in seinen Händen zu öffnen und das Geschenk zu präsentieren. Durch den eingezogenen Pfeiler gibt der Miniator dem Betrachter eine Hilfestellung, den Raum logischer und dreidimensionaler wahrzunehmen. Die Figuren haben in der Münchener Miniatur zudem völlig andere Gesichtstypen, auch ihre Kleidung wurde verändert.

¹²² Vgl. Kren 2003, S. 318.

¹²³ Vgl. Ringbom 1965, S. 202.

4. 2. 3. 2. Die Epiphanie (fol. 136v) im Stundenbuch der Isabella von Kastilien (Cleveland Museum of Art, 1963.256) (Abb. 68)

Die in Folge beschriebene Miniatur stammt aus dem bereits vorgestellten Stundenbuch der Isabella (Cleveland Museum of Art, 1963.256). Sie wird dem *Meister des älteren Gebetbuch Maximilians I.* zugeschrieben, das Stundenbuch muss vor dem Jahre 1504 vollendet worden sein¹²⁴.

Die Epiphanie des Isabella-Stundenbuches (fol. 136v) zeigt nun deutlich, wie die Komposition von Simon Marmion auch ohne jegliche Veränderungen weiterverwendet wurde. In diesem Fall kann von einer wörtlichen Kopie des *Maximilians-Meister* gesprochen werden. Einzig die Tatsache, dass die Miniatur anstatt als Vollbild nun von einer Streublumenbordüre umrahmt wird, bildet eine Abwandlung. Maria sitzt wie schon in Neapel mit dem Kind am Schoß, von einem Ehrentuch hinterfangen, unter einer durch eine Holzdecke angedeuteten Architektur. Von links treten die heiligen drei Könige an sie heran, während der dunkelhäutige König gerade seinen Hut zieht, kniet der ältere König mit bereits gezogenem Hut vor Maria und küsst das Füßchen des Kindes. Das Jesuskind streckt ihm seinen rechten Arm entgegen. Hinter den Königen öffnet sich dem Betrachter wieder ein schematischer Landschaftsausblick mit einem felsigen Hügel und einzelnen Bäumen.

Sowohl die Komposition, als auch die tatsächliche Ausgestaltung der Clevelander Miniatur gleichen bis ins kleinste Detail jenem Vorbild in Neapel. Lediglich die Gesichtszüge der Dargestellten weisen auf eine unterschiedliche Künstlerhand hin. Kleine Veränderungen, welche sich in der Wiener Epiphanie (fol. 58v) (**Abb. 6**) des *Meisters der Gebetbücher* ~ 1500 durchsetzten, werden hier noch vom Neapolitaner Vorbild übernommen: die Brokatmuster auf dem Ehrentuch und der Kleidung des Königs oder die Bäume im Landschaftshintergrund.

4. 2. 4. Darbringung (fol. 130v) (Abb. 69)

Als letztes Beispiel der Übernahme bestimmter Kompositionen im Wiener Codex 1887 aus dem Neapolitaner La Flora Stundenbuch möchte ich die Darbringung im Tempel (fol. 130v) zeigen.

Im Vordergrund ist Maria dargestellt, wie sie gerade das nackte, in ein weißes Tuch gebettete Jesuskind über den Altar in die Arme eines Priesters übergibt, der

¹²⁴ Vgl. Kren 2003, S. 358.

vom rechten Miniaturrand in das Bild ragt. Er hält seine Arme ausgestreckt, um das Kind in Empfang zu nehmen. Hinter ihm ist ein weiterer Kleriker mit einer langen Kerze in der Hand dargestellt, der sich neugierig nach vorne beugt, um das Geschehen zu beobachten. Hinter Maria in der linken Bildhälfte befinden sich zwei weitere Frauen. Die vordere der Beiden hält einen Korb mit zwei Tauben in ihrer Hand. Das Geschehen findet inmitten des Tempels bzw. der Synagoge statt, was durch die Säulen und den Fensterschmuck im Hintergrund verdeutlicht wird.

Betrachtet man nun die Wiener Darbringung (fol. 63v) (**Abb. 7**) des *Meisters der Gebetbücher* ~ 1500, so wird deutlich, dass sich auch diese Miniatur aufs Engste mit der des Simon Marmion in Neapel gleicht. Im Grunde wurde die gesamte Figurenkomposition übernommen und vor einen neutralen Goldgrund gesetzt. Auch hier werden alle Details übernommen: der ungewöhnliche Hut der Dame links hinten, der Korb mit den Tauben hinter Maria, die Kleidungen und Kopfbedeckungen der Priester.

Wie schon in den vorangegangenen Vergleichen deutlich wurde, so zeichnet sich auch hier der *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 durch die ihm eigenen zarten Figuren bzw. Gesichtstypen aus, was vor allem anhand der Frauen deutlich wird.

5 DAS GEBETBUCH IN POITIERS (Médiathèque François-Mitterrand Ms. 57/269)

5. 1. Allgemeine Beschreibung

In der Médiathèque François-Mitterrand wird unter der Signatur Ms. 57/269 ein Gebetbuch aufbewahrt, welches in der jüngeren Forschung des Öfteren mit dem Wiener Codex 1887 in Verbindung gebracht wird.

So wird die Handschrift 1997 von *Bodo Brinkmann* in dessen Werk über den *Meister des Dresdener Gebetbuches* und dessen künstlerischen Umfeld im Zusammenhang mit dem La Flora Stundenbuch (Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms. I. B. 51) und dem Stundenbuch in München (Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 28345) erwähnt¹²⁵.

Thomas Kren nennt in seinem Ausstellungskatalog von 2003 das Gebetbuch von Poitiers als einen fehlenden Teil des Wiener Stundenbuches Codex. 1887¹²⁶, *Michaela Krieger* übernimmt in ihrer im selben Jahr erschienenen Habilitationsschrift ebendiese These¹²⁷.

Bei dem Gebetbuch in Poitiers handelt es sich um ein lateinisches Stundenbuch nach römischem Usus, welches ebenfalls von Künstlern der Gent-Brügger Schule ausgestattet wurde – die Miniaturen werden nach *Lemoire-Cluzeau* dem *Meister Jakobs IV. von Schottland*, dem *Meister der Gebetbücher ~ 1500*, sowie dem *Meister der Davidszenen des Breviarium Grimani* zugeschrieben¹²⁸. *Bodo Brinkmann* dagegen glaubt nicht an die Beteiligung des *Jakobsmeisters* und schreibt die ihm zugeschriebenen Miniaturen dem *Davidsmeister* zu, welchen er auch als Hauptmeister der Handschrift ansieht¹²⁹.

Bei fol. 51-52 handelt es sich um ein ursprünglich für das La Flora Stundenbuch (Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B. 51) ausgeführtes Blatt, welches in dessen erster Ausstattungskampagne vom *Meister des Dresdener Gebetbuches*

¹²⁵ Vgl. Brinkmann, Bodo: Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches, Turnhout 1997, S. 207ff.

¹²⁶ Vgl. Kren 2003, S. 383

¹²⁷ Vgl. Krieger 2003, S. 300.

¹²⁸ Vgl. Lemoire-Cluzeau 2000, S. 1ff.

¹²⁹ Vgl. Brinkmann 1997, S. 207ff.

illuminiert wurde¹³⁰. Das Pergament dieses Doppelblattes in Lage 10 ist härter und hat einen gelblicheren Farbton als die übrigen Pergamentseiten, zudem beträgt das Ausmaß der Miniaturenseite (fol. 51r) 11 x 15,4 cm und wurde auf das Pergament aufgeklebt¹³¹.

Das Gebetbuch insgesamt beinhaltet 167 Blatt, sein Ausmaß beträgt 18,5 x 12,5 cm¹³². Die heutige Folierung stammt aus dem 19. Jahrhundert, in einem Teilabschnitt der Handschrift ist die Originalnummerierung sichtbar: fol. 22 (2), fol. 32 (4), fol. 64 (8), fol. 72 (9), fol. 76 (10), fol. 84 (11), fol. 91 (12), fol. 97 (13), fol. 105 (14), fol. 113 (15), fol. 121 (16), fol. 128 (17), fol. 136 (18) und fol. 144 (19). Bis heute fehlen zudem 15 Blätter: fol. 26v, fol. 32v, fol. 34v, fol. 49v, fol. 50v, fol. 79v, fol. 89v, fol. 92v, fol. 101v und fol. 112v. Auf fol. 147r endet der Text, es folgen leere Pergamentseiten. Daraus schließt *Lemoire-Cluzeau*, dass es sich bei den eben erwähnten 19 Lagen bzw. 152 Blatt um den ehemaligen Hauptteil der Handschrift handelt¹³³. Im seitlichen Bordürenstreifen auf fol. 30v macht ein gemaltes Schriftband mit der Aufschrift „aspice finem 1510“ (**Abb. 70**) auf die Datierung aufmerksam¹³⁴.

In einer zweiten Ausstattungsphase im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts wurden 8 Lagen in die Handschrift hinzugefügt. Leider ist bis heute nicht klar, ob dieser von 1510 stammende erste Teil schon gebunden war oder nicht.¹³⁵

Besonders interessant ist die Tatsache, dass der frühere Teil des Codex lediglich Evangelienperikopen, Kreuzeshoren, Passionsoffizium und verschiedene Gebetstexte enthält, das heißt, kein einziges Hauptelement eines Stundenbuches aufweist, während der später eingefügte Teil gleich mehrere Hauptelemente beinhaltet¹³⁶.

Alle diese Beobachtungen lassen *Lemoire-Cluzeau* daraus schließen, dass es sich bei dem Codex ursprünglich um ein um 1510 entstandenes Andachtsbuch handelt, dessen Besitzer den Zusatz im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts dazu ausstatten ließ, um damit ein vollständiges Stundenbuch zu besitzen¹³⁷. Daher lehnt sie die von Brinkmann verwendete Bezeichnung „Fragment“ für die Handschrift ab¹³⁸.

¹³⁰ Vgl. *Lemoire-Cluzeau* 2000 S. 33 bzw. S. 96.

¹³¹ Vgl. Ebenda, S. 7.

¹³² Vgl. Ebenda, S. 5.

¹³³ Vgl. Ebenda, S. 6f.

¹³⁴ Vgl. Ebenda, S. 1.

¹³⁵ Vgl. Ebenda, S. 98.

¹³⁶ Vgl. Ebenda, S. 29f: Insgesamt beinhaltet der Zusatzteil Bußpsalme, Litanei, Totenoffizium, Johannespassion, Obsecro Te, Geistoffizium und verschiedene allgemeine Gebetstexte.

¹³⁷ Vgl. Ebenda, S. 30.

¹³⁸ Vgl. Ebenda, S. 7.

5. 2. Vergleich mit dem Wiener Codex 1887

Zunächst ist die Nähe der „äußeren Umstände“ der beiden Handschriften interessant, das heißt die Künstler, sowie die Ausmaße der beiden Codizes¹³⁹.

So ist sowohl der *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 (Hand A im Codex 1887), als auch der *Meister der Davidszenen im Breviarium Grimani* (Hand D im Codex 1887) im Gebetbuch in Poitiers tätig. Weiters erfolgen in Poitiers Zuschreibungen an den *Meister Jakobs IV. von Schottland*, der, wie bereits im Kapitel über die Händescheidung erwähnt, häufig mit Gerard Horenbout (Hand C) identifiziert wird. Pro Codex tritt noch jeweils ein weiterer Buchmaler in Erscheinung: im Gebetbuch von Poitiers der *Meister des Dresdener Gebetbuches* mit einer Miniatur (aufgrund der Wiederverwendung des Blattes aus dem La Flora Stundenbuch), im Wiener Codex Hand B aus der Umgebung des *Meisters des älteren Gebetbuch Maximilians I.* mit insgesamt vier Miniaturen.

Auch die Ausmaße der Handschriften sind einander sehr ähnlich. Die Wiener Handschrift misst 17,8 x 12,3 cm, jene in Poitiers ist mit 18,5 x 12,5 cm nur minimal größer. Die Größe der Textspiegel gleicht einander annähernd – hier ist der Schriftspiegel in Poitiers geringfügig kleiner mit 9 x 5,9 cm gegenüber jenem in Wien mit 9,2 x 6,3 cm.

Lemoire-Cluzeau hat in ihrem Werk über die Handschrift in Poitiers auch auf die Ähnlichkeit der Schrift in beiden Stundenbüchern hingewiesen. So zeichnen sich die Stilmerkmale der von ihr als „Schreiber A“ bezeichneten Hand (fol. 15r-50r, fol. 52r-96v) (**Abb. 71**) auch im Wiener Codex ab. Sie beschreibt dessen Schrift als luftig, eher rund und als leicht nach rechts geneigt. Weiters erwähnt sie den ein wenig kantigen Duktus mit kleinen Änderungen der Schriftzeichen¹⁴⁰. Vergleicht man die beiden Schriften, so kann man ebendiese Stilelemente auch in der Wiener Handschrift ablesen. *Lemoire-Cluzeau* spricht in ihrem Werk von entweder demselben Schreiber in beiden Stundenbüchern, oder zumindest Mitarbeitern desselben Schreiberateliers¹⁴¹.

Besonders interessant im Vergleich der beiden Handschriften ist nun aber deren verblüffende Ähnlichkeit in der Layout-Gestaltung¹⁴². Dies gilt sowohl im

¹³⁹ Vgl. Lemoire-Cluzeau 2000, S. 200.

¹⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 12.

¹⁴¹ Vgl. Ebenda.

¹⁴² Vgl. Ebenda, S. 200.

formalen, wie auch im optischen Sinn. Im Gebetbuch von Poitiers beginnen größere Unterteilungen auf Blättern mit halbseitigen Miniaturen immer mit einem Zierbuchstaben, welcher sich über fünf Zeilen erstreckt (z. B. **Abb. 72**, Messe zur Himmelfahrt, *Meister der Gebetbücher* ~ 1500). Genau dies trifft auch auf den Beginn der verschiedenen Gebete im Codex 1887 zu¹⁴³. Es findet sich an den Gebetseinheiten im Marienoffizium, am Beginn des Stabat Mater, bei den Bußpsalmen, dem Totenoffizium, sowie auch bei der Gregorsmesse.

Am Beginn des Offiziums zu Allerheiligen (fol. 97r) (**Abb. 73**, *Meister der Davidszenen*) und bei der Emmaus-Miniatur (fol. 110v) (**Abb. 74**, *Meister der Davidszenen*) in Poitiers wird das sonst durchgängige Layout ein wenig verändert: Nun erscheinen kleine Miniaturen über einer Höhe von neun (fol. 97r) bzw. acht Zeilen (fol. 110v), ähnlichen historisierten Initialen, was nun genau auf das Layout der Heiligensuffragien im Wiener Codex 1887 zutrifft.¹⁴⁴ Hier wird jedem/r Heiligen ein eigenes kleines Bildfeld gewidmet, welches sich unterschiedlich über acht bzw. neun Zeilen erstreckt. Anders als im Codex von Poitiers sind diese Bildfelder in Wien auch inmitten der Textfelder eingefügt¹⁴⁵.

Im Unterschied zum Wiener Codex werden im Gebetbuch Ms. 57/269 stets Blumen oder Tiere als Füllmotiv in die Initialen gesetzt. Sie scheinen nur in drei Initialen nicht auf (fol. 15r, fol. 19r, fol. 28r). Im Codex 1887 wird dieses Stilelement lediglich zweimal verwendet: in der Terz im Marienoffizium (fol. 59r) (Abb. 6) und am Beginn des Totenoffiziums (fol. 111r) (Abb. 18).

Zusätzlich ist vor allem jene Tatsache interessant, dass alle Gebetseinheiten der ersten Ausstattungsphase (um 1510) der Handschrift von Poitiers im Wiener Codex 1887 nicht vorhanden sind, wie etwa die Evangelienperikopen, die Kreuzeshoren oder das Passionsoffizium.

In Anbetracht all dieser Ähnlichkeiten wäre ein konkreter Zusammenhang dieser beiden Handschriften nicht abwegig. Es wäre durchaus möglich, dass die beiden Handschriften ursprünglich als eine Stundenbucheinheit gedacht waren. Der fehlende Hinweis, ob jener Hauptteil von 1510 bereits gebunden war, als im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts der zusätzliche Teil ergänzt wurde, erschwert eine

¹⁴³ Vgl. Lemoire-Cluzeau 2000, S. 38f.

¹⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 15.

¹⁴⁵ Vgl. Ebenda.

endgültige Schlussfolgerung. Sollte dies nicht der Fall gewesen sein, wäre es ein weiteres Indiz auf den gemeinsamen Ursprung der Handschriften.

6 ZUSAMMENFASSUNG

Der Codex 1887 wird Anfang des 16. Jahrhunderts von Künstlern der zweiten Generation der „Gent-Brügger Schule“ ausgestattet. In jedem Fall sind mindestens vier Buchmaler daran beteiligt: der *Meister der Gebetbücher ~ 1500* (Hand A), ein Buchmaler aus dem Umfeld des *Meisters des älteren Gebetbuch Kaiser Maximilians I.* (Hand B), ein Miniator aus dem Umkreis Gerard Horenbouts (Hand C) und der *Meister der Davidszenen im Breviarium Grimani*.

Der *Meister der Gebetbücher ~ 1500* (Hand A) ist für den Großteil der Vollbilder zuständig, wobei er stets die Technik des sogenannten „Close-Up“ verwendet, sowie auch für den Großteil der halbseitigen Miniaturen. Seinen Figuren haftet etwas Zartes und Liebliches an.

Hand B, ein Miniator der in der Nähe des *Maximiliansmeister* anzusiedeln ist, malt vier Vollbilder: die Heimsuchung (fol. 37v) und die Hirtenverkündigung (fol. 53v) im Marienoffizium, den büßenden König David (fol. 91v) am Beginn der Bußpsalme sowie die Erweckung des Lazarus (fol. 110v) zu Beginn des Totenoffiziums. Seine Miniaturen unterscheiden sich von den Übrigen aufgrund ihrer eigentümlichen Farbgebung (der Hintergrund ist in zarten Pastelltönen gemalt, die Protagonisten sind durch satte, kräftige Farben hervorgehoben) und der eigenwilligen Gesichtstypen.

Zwei halbseitige Miniaturen werden von Hand C gestaltet, einem Buchmaler aus dem Umkreis Gerard Horenbouts. Sie unterscheiden sich ebenso aufgrund ihrer Farbgebung (sie sind dunkler und ein wenig dumpfer) und der gedrungenen Figurentypen mit runden Gesichtern. In den Miniaturen ist trotz der geringen Größe der Wille des Künstlers nach Räumlichkeit erkennbar. Auch die jeweiligen Bordüren setzten sich von der übrigen Ausstattung ab.

Der *Meister der Davidszenen im Breviarium Grimani* (Hand D) tritt schließlich erst gegen Ende des Stundenbuches in Erscheinung. Er ist bereits in der halbseitigen Miniatur am Beginn des Totenoffiziums anhand des ihm typischen Gesichts- bzw. Figurentypus erkennbar. In den Heiligensuffragien kann er sich dann deutlicher präsentieren, wobei er hier gemeinsam mit einem anderen, qualitativ minderwertigerem, Maler auftritt.

Der Kalender im Codex 1887 wird von zwei unterschiedlichen Künstlern mit ungewöhnlichen Grisaillemedaillons ausgestattet, wobei die Ausführung der Arbeiten zu unspezifisch ist um eine klare Zuschreibung zu ermöglichen. Die beiden Engel im bas-de-page des Monats Mai (fol. 6r) weisen in den Gesichtern Ähnlichkeiten dem Stil des *Maximiliansmeisters* auf. Die ungewöhnliche Landschaftsbordüre im Monat Oktober auf fol. 10v steht dem Stil der Antonius-Abbas-Bordüre der Heiligensuffragien auf fol. 164r sehr nahe – sie stammt vom *Meister der Gebetbücher* ~ 1500. In jedem Fall unterscheidet auch die beiden im Kalender tätigen Buchmaler ein deutlicher Qualitätsunterschied.

Der *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 verwendet in seinen Vollbildern im Codex 1887 ausschließlich „Close-Ups“. Diese wurden vom französischen Buchmaler Simon Marmion erstmals auch in Miniaturen verwendet, u. a. im La Flora Stundenbuch (Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B. 51). Der *Gebetbuchmeister* ~ 1500 muss die Ausstattung jener Handschrift mit Sicherheit gekannt haben, da er einige seiner Vollbilder als wörtliche Kopien der La Flora-Miniaturen gestaltet, so die Geburt Christi oder die Epiphanie. Diese Kompositionen werden noch Jahre später weiterverwendet, wie etwa die Epiphanie im Stein-Quadriptychon von Simon Bening.

Doch nicht nur der *Meister der Gebetbücher* ~ 1500 greift auf ältere Bildvorlagen zurück, auch Hand B (Umkreis *Meister des älteren Gebetbuch Kaiser Maximilians I.*) orientiert sich an früheren Kompositionen, was vor allem bei der Heimsuchung und der Hirtenverkündigung deutlich wird.

Trotz der Beschäftigung mit dem in Poitiers (Médiathèque Mitterrand) aufbewahrten Stundenbuches Ms. 57/269 lässt sich die Hypothese des gemeinsamen Ursprungs dieser Handschrift mit dem Wiener Codex 1887 nicht eindeutig belegen. Es lässt sich jedoch so viel sagen, dass diese Theorie in jeglicher Hinsicht gut möglich wäre. Beinahe dieselben Ausmaße, wahrscheinlich dieselben Künstler, derselbe Schreiber, dasselbe Layout, sowie die Tatsache, dass all jene Gebetstexte aus dem ursprünglichen Teil in Poitiers nicht im Wiener Stundenbuch vorkommen, erscheint doch mehr als bloßer Zufall.

Literaturverzeichnis

Backhouse, Janet: Books of Hours, London 1985

Bartz Gabriele, König Eberhard, Wiedemann Konrad: Gebetbuch des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg. Kommentarband zum Faksimile. 2006

Belting, Hans und Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994

Biermann, Alfons: Die Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1514 – 1545)
In: Aachener Kunstblätter Nr. 46 (1975)

Brinkmann, Bodo und König, Eberhard: Simon Bening. Das Blumen-Stundenbuch. Codex 23637 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Luzern 1991

Brinkmann, Bodo: Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches. Der Meister des Dresdner Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit. Brepols, Turnhout 1997

Broszinski, Hartmut (Hrsg.): Kasseler Handschriftenschätze, Kassel 1985

Calkins, Roger G.: Illuminated Books of the Middle Ages, New York 1983

Calkins, Roger G.: Sacred Image and Illusion in Late Flemish Manuscripts.
<http://www.luc.edu/publications/medieval/vol6/6ch1.html> (Stand 28.11.2008)

Cardon, Bert (Hrsg.): "Als ich can". Liber amicorum in Memory of Prof. Dr. Maurits Smeyers, Paris 2002

De Kesel, Lieve: Een Bijdrage tot de studie van de laatste bloeifase von de Vlaamse miniatuurkunst. Het handschrift IV 280 van de Koninklijke Bibliotheek je Brussel, Gent 1985

De Kesel, Lieve: Cambridge University Library Ms. Add. 4100: A Book of Hours illuminated by the Master of the Prayer Books of circa 1500.

In: Transactions of the Cambridge Bibliographical Society, Vol. 10, Part II, Cambridge 1992, S. 182 – 202.

Dekeyzer, Brigitte und Van der Stock, Jan: Manuscripts in Transition. Recycling Manuscripts, Texts and Images, Paris – Leuven Dudley 2005

De Winter, Patrick: A book of Hours of Queen Isabel la Católica.

in: The Bulletin of The Cleveland Museum of Art for December 1981, Vol. LCVII, Nr. 10. Cleveland 1981, S. 342 – 421.

Defoer, Henri: Die goldene Zeit der holländischen Buchmalerei, Stuttgart 1990

Dogaer, Georges: Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries, Amsterdam 1987

Domel, Georg: Die Entstehung des Gebetbuches und seine Ausstattung in Schrift, Bild und Schmuck bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Köln 1921

Hansen, Wilhelm: Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf. München, Callwey 1984

Härtel, Helmar – Milde, Wolfgang – Pirozynski, Jan – Zwiercan, Marian (Hrsg.): Probleme der Bearbeitung mittelalterlicher Handschriften.

In: Wolfenbütteler Forschungen 30, Wiesbaden 1986

König, Eberhard und Bartz, Gabriele: Das Stundenbuch: Perlen der Buchkunst. Die Gattung in Handschriften der Vaticana, Stuttgart 1998

Kren, Thomas und McKendrick, Scot (Hrsg.): Illuminating the Renaissance, Ausstellungskatalog Los Angeles – London 2003

Krieger, Michaela: Grisaille als Metapher.

In: Wiener Kunsthistorische Forschungen, Band VI, Wien 1995

Krieger, Michaela: Stilkritische Überlegungen zu Gerard Horenbout und zum Meister Jakobs IV. von Schottland. Habilitationsschrift, Wien 2003

Le Louvre des Antiquaires: A Pageant of Manuscript Books from the 13th to the 19th centuries (= Les fastes du livre manuscrit du XIIIe au XIXe siècle), Catalogue 2, Paris 1993

Lemoine-Cluzeau , Bénédicte: Le Manuscrit ms 57-269 conservé à la Médiathèque François-Mitterrand de Poitiers, et son décor, Poitiers 2000

Manion, Margaret M. und Muir, Bernard J.: The art of the book, its place in medieval worship, Exeter 1998

Martens, Maximiliaan P. J. (Hrsg.): Memling und seine Zeit. Brügge und die Renaissance, Stuttgart 1998

Mazal, Otto und Thoss, Dagmar: Das Croy Gebetbuch. Codex 1858 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Luzern 1993

McKendrick, Scott: Flemish Illuminated Manuscripts 1400 – 1550, London 2003

Pächt, Otto: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, München 1994

Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, Köln 2006

Ringbom, Sixten: Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting, Åbo 1965, S. 193–211

Strebl, Laurenz: Große Bibliophile des 18. Jahrhunderts, Wien 1969

Stummvoll, Josef (Hrsg.): Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil 1: Die Hofbibliothek (1368 – 1922), Wien 1968

Thoss, Dagmar: Flämische Buchmalerei. Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich, Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Graz 1987

Thoss, Dagmar: Flemish miniature painting in the Alamire manuscripts, In: Kellerman, Herbert: The treasury of Petrus Alamire, Gent 1999, S. 53 – 61

Unterkircher, Franz: Abendländische Buchmalerei, Graz 1967

Unterkircher, Franz: Buchmalerei. Entwicklung. Technik. Eigenart, Wien und München 1974

Unterkircher, Franz: Das Rothschild-Gebetbuch. Die schönsten Miniaturen eines flämischen Stundenbuches, Graz 1984

Unterkircher, Franz: Das Stundenbuch des Mittelalters, Graz 1985

Wieck, Roger S.: Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art, New York 2004

Wieck, Roger S.: Time Sanctified. The Book of Hours in medieval art and life, New York 1998

Winkler, Friedrich: Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening, Amsterdam 1978 (2. Auflage)

Wolf, Horst: Niederländisch – flämische Buchmalerei des Spätmittelalters, Berlin
1987

Abbildungsanhang



Abb. 1
 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 15r



Abb. 2
 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 20v-21r



Abb. 3
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 38r

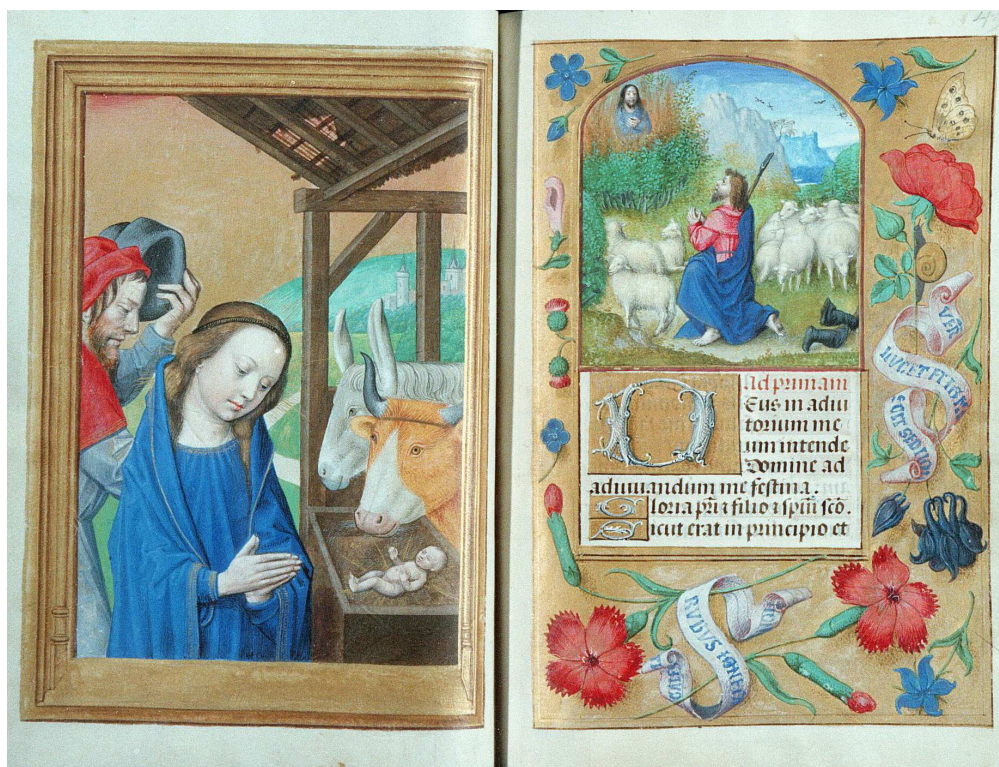


Abb. 4
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 48v-49r



Abb. 5
 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 54r



Abb. 6
 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 58v-59r



Abb. 7
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 63v-64r



Abb. 8
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 68r



Abb. 9
 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 75v-76r



Abb. 10
 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 92r



Abb. 11
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 146v-147r



Abb. 12
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 163v-164r



Abb. 13
Wien, ÖNB, Cod.1887, fol. 166v-167r



Abb. 14
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 169v-170r



Abb. 15
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 37v



Abb. 16
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 53v



Abb. 17
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 91v

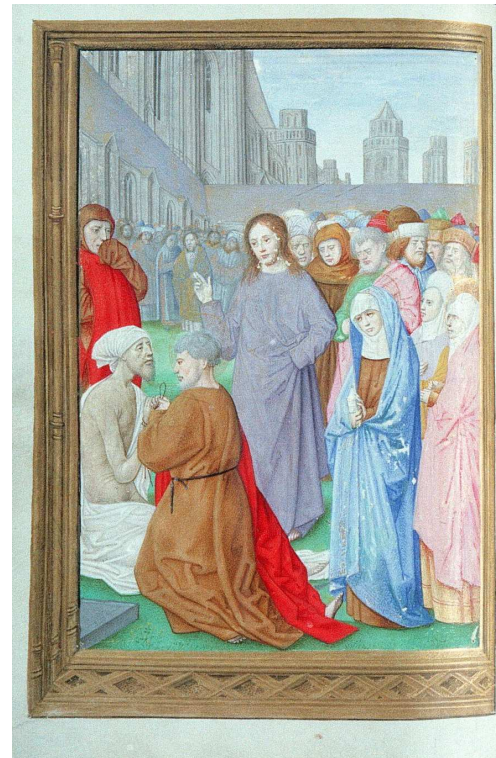


Abb. 18
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 110v



Abb. 19
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 89r



Abb. 20
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 140r

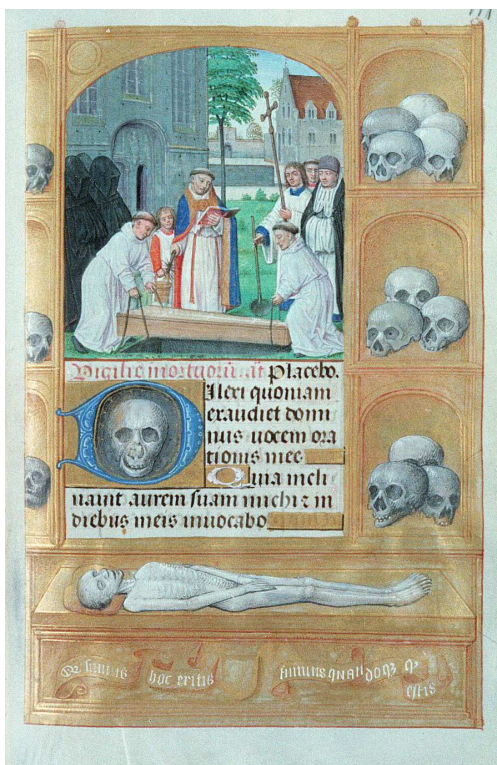


Abb. 21
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 111r

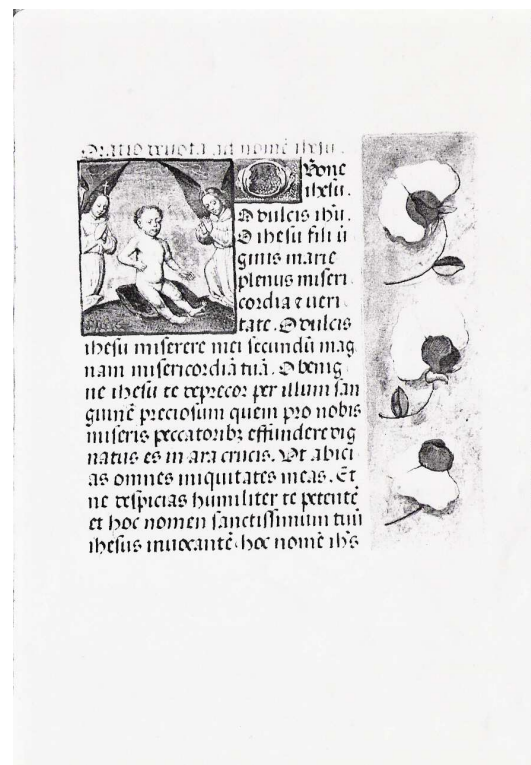


Abb. 22
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 144r



Abb. 23

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 152v-153r



Abb. 24

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 153v-154r

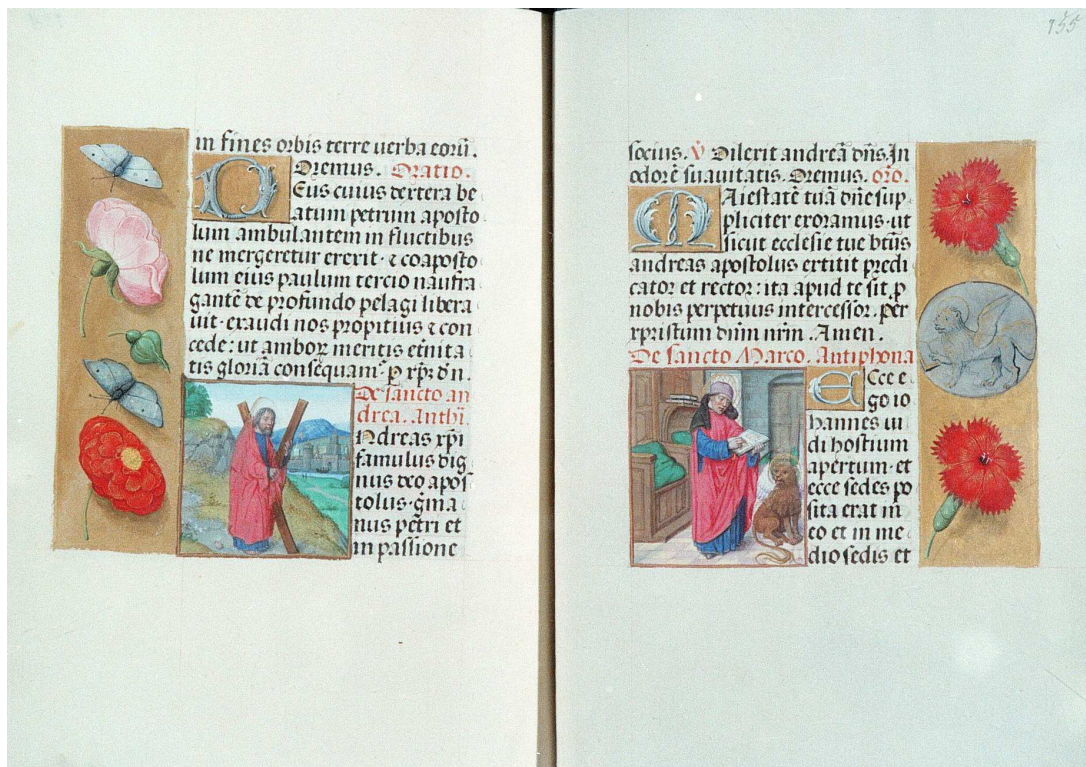


Abb. 25

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 154v-155r

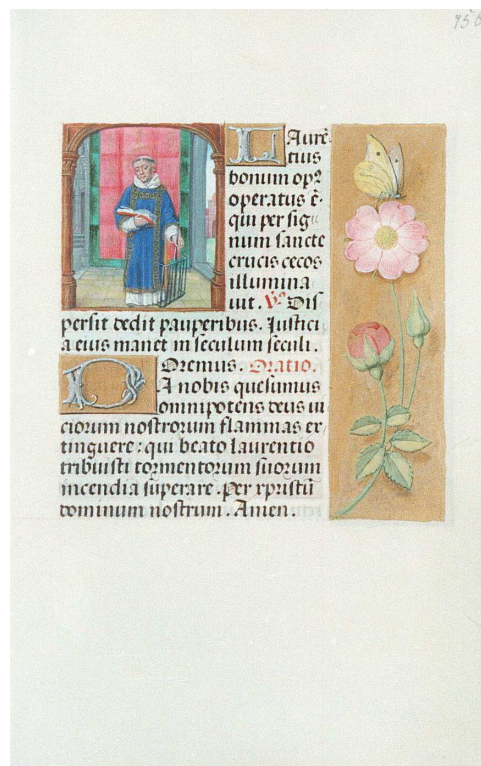


Abb. 26

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 156r



Abb. 27

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 156v-157r

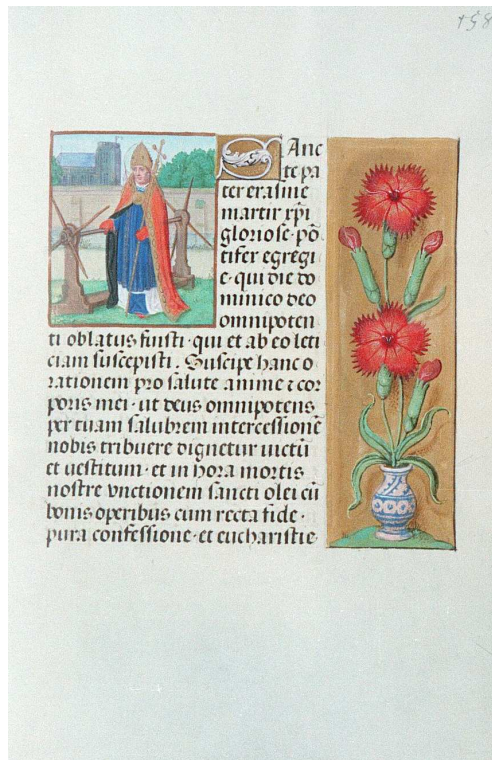


Abb. 28

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 158r



Abb. 29

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 159v-160r

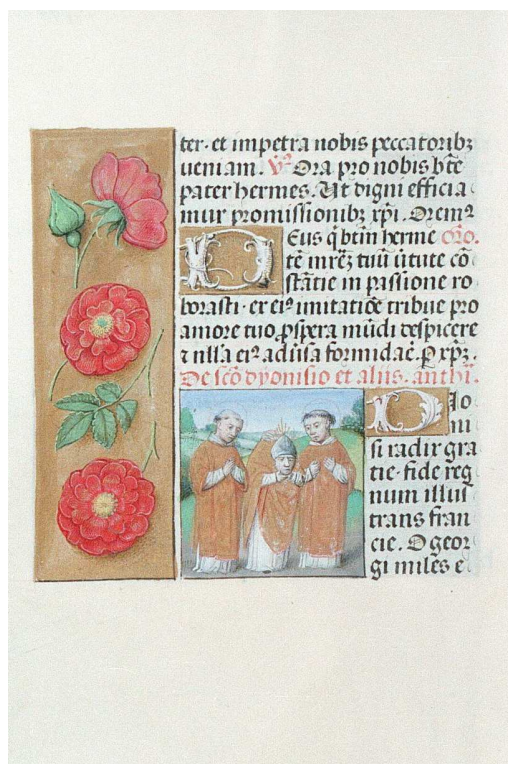


Abb. 30

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 160v

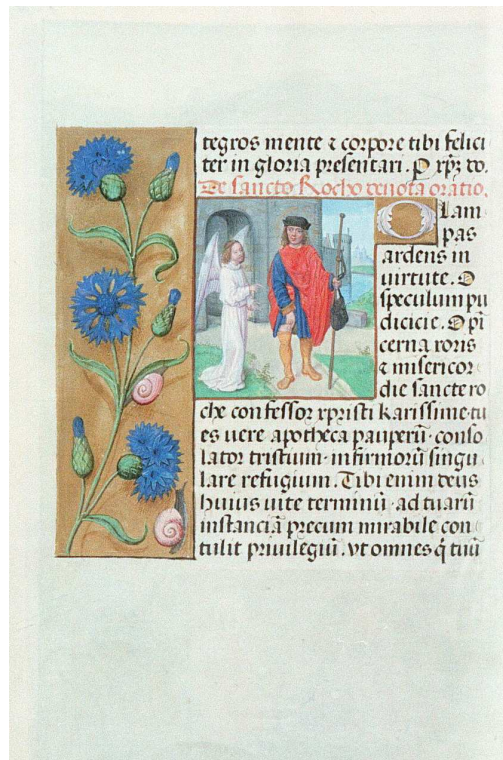


Abb. 31

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 1167v



Abb. 32

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 171v-172r



Abb. 33

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 172v

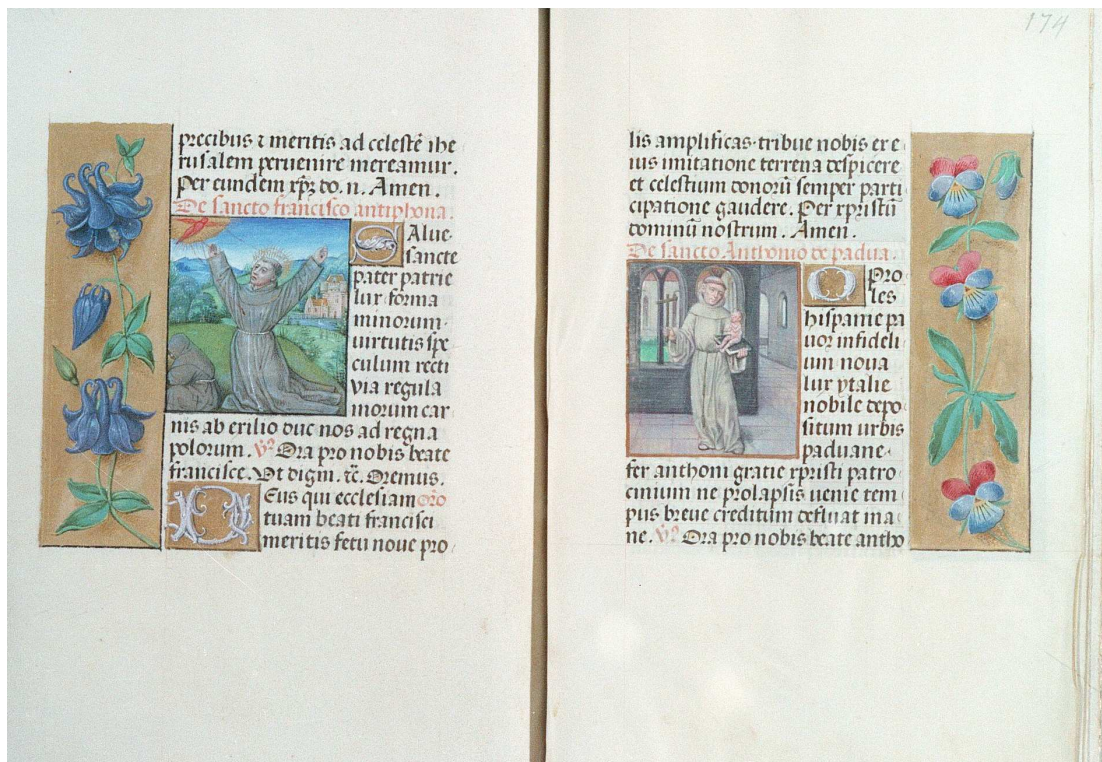


Abb. 34

Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 173v-174r



Abb. 35
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 175v-176r



Abb. 36
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 1v-2r



Abb. 37
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 2v-3r

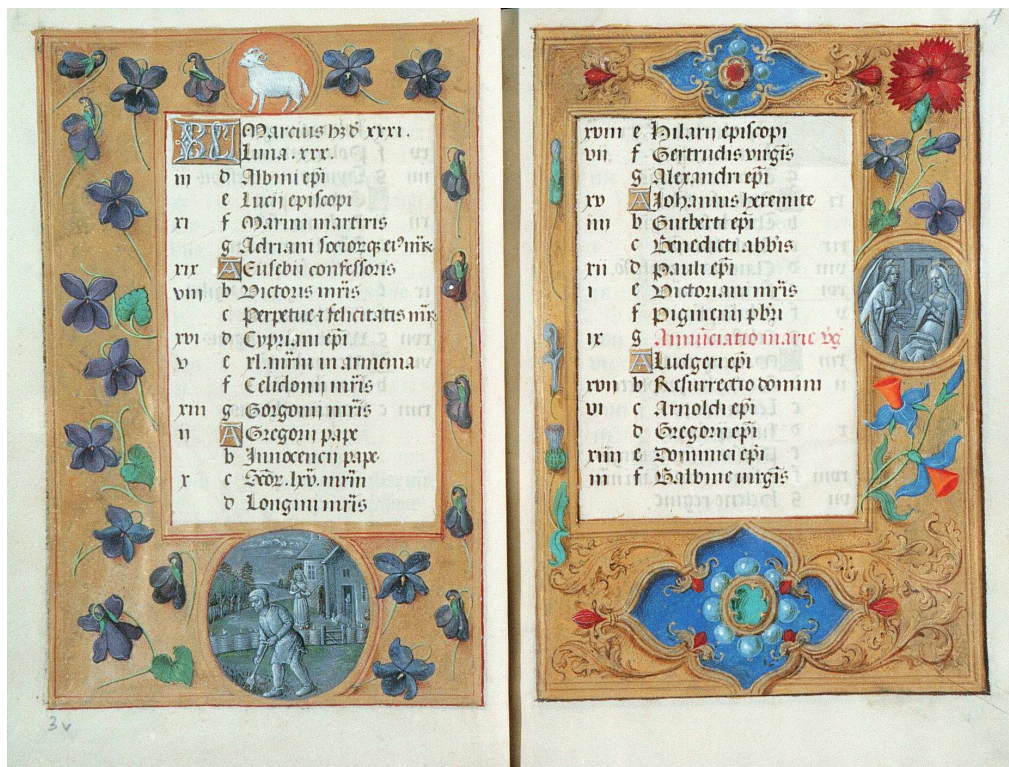


Abb. 38
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 3v-4



Abb. 39
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 4v-5r



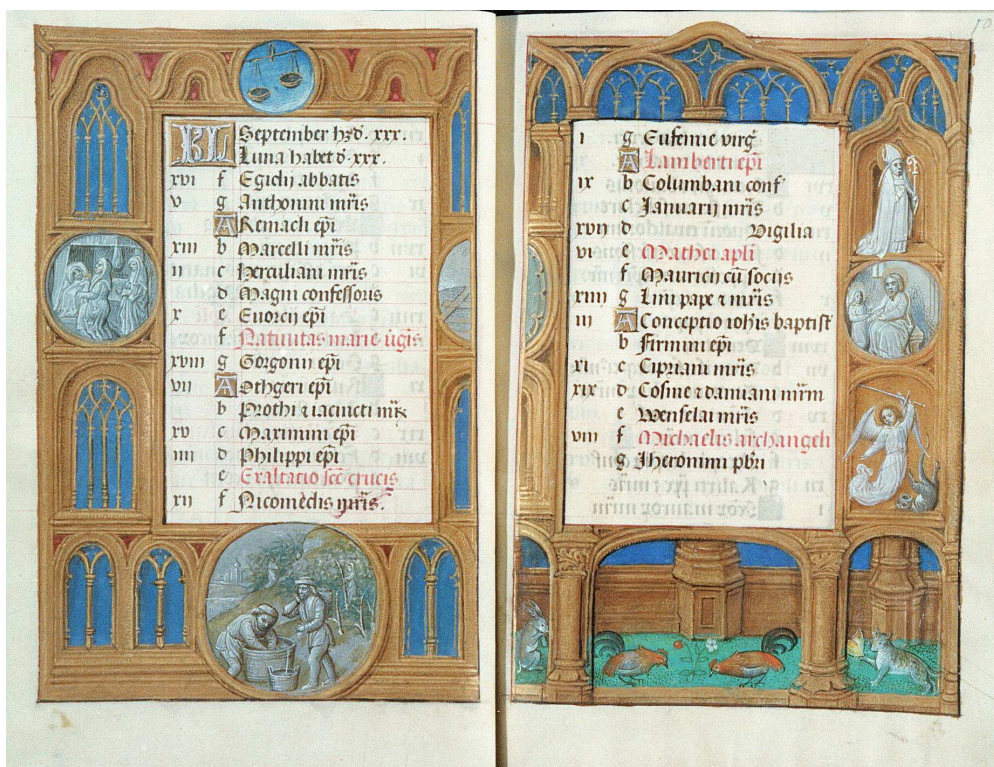
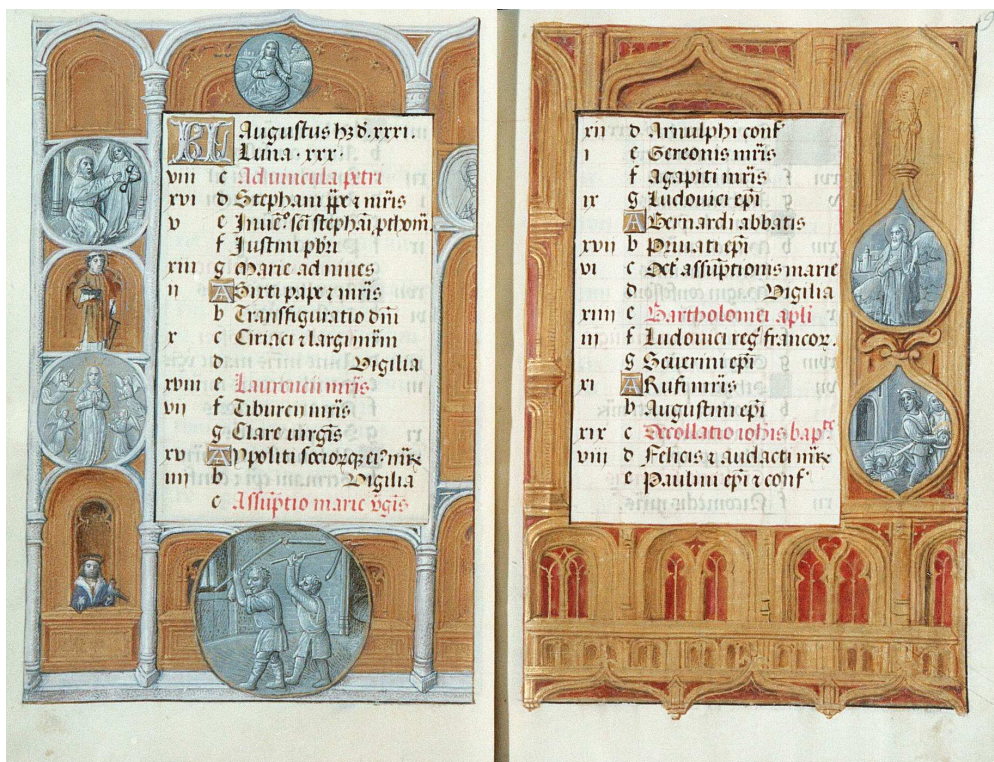
Abb. 40
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 5v-6r



Abb. 41
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 6v-7r



Abb. 42
Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 7v-8r



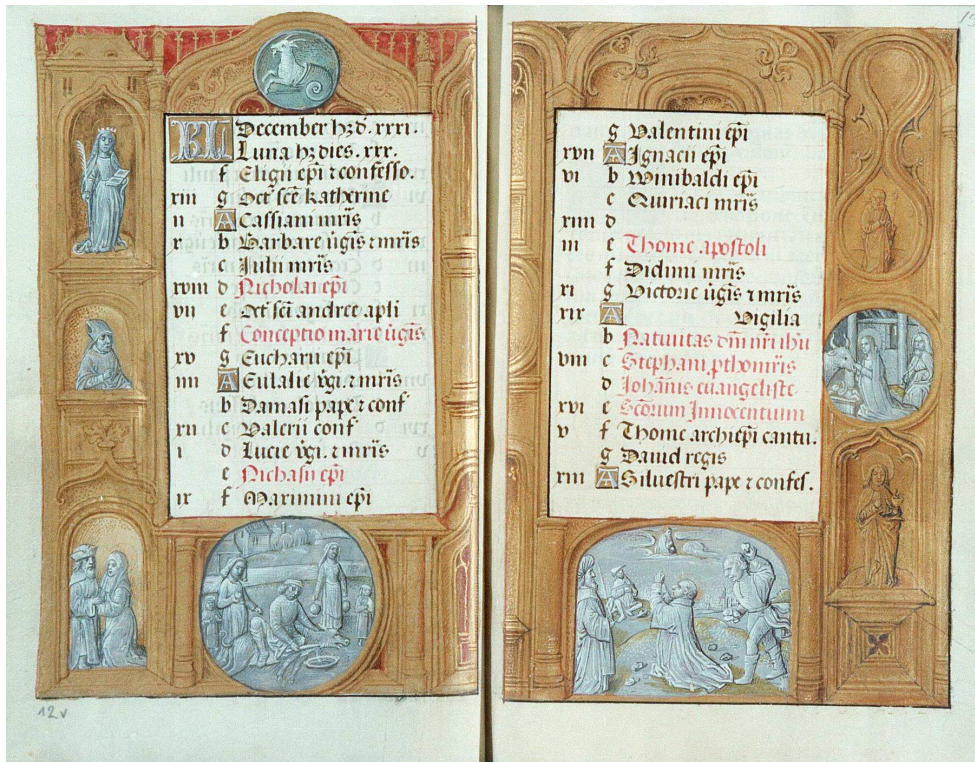


Abb. 47
 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 12r-13v

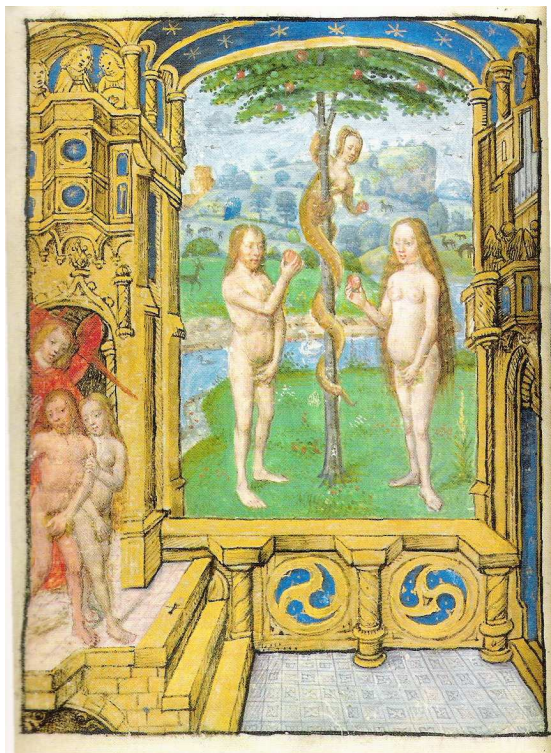


Abb. 48
 London, British Library, Add. Ms. 18852, fol. 14v



Abb. 49
 Oxford, Bodl. Library, Ms. Douce 112, fol. 36r

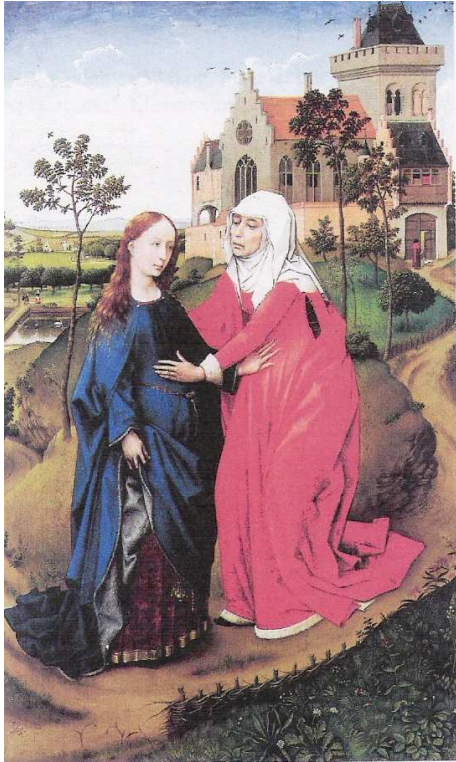


Abb. 50
Rogier van der Weyden, Heimsuchung
Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 1435-40



Abb. 51
London, British Library, Add.Ms.54782,
fol. 85v



Abb. 52
Wien, ÖNB, Cod. Ser.n. 13239, fol. 57v



Abb. 53
Wien, ÖNB, Cod. Ser.n. 2625, fol. 56v



Abb. 54
Cleveland, Cleveland Mus. of Art, 1963.256,
fol. 115v



Abb. 55
Venedig, B.N.Marc., Cod.Lat.I.99, fol. 610v



Abb. 56
Kassel, Landesbibliothek, Ms.math. et art. 50



Abb. 57

Hugo van der Goes, Portinari-Altar (Mitteltafel)
Florenz, Galleria degli Uffizi, 1473-75

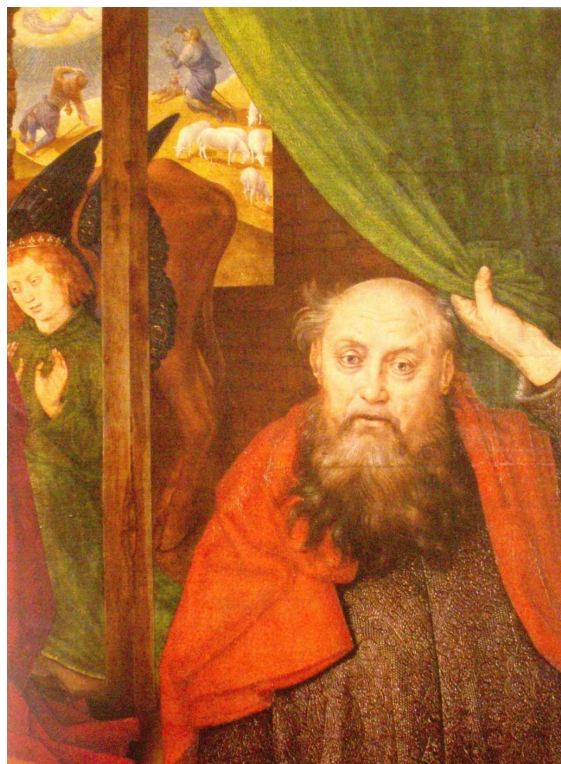


Abb. 58

Hugo van der Goes, Geburt Christi (Detail)
Berlin, Gemäldegalerie d. Staatl. Museen, ~ 1476



Abb. 59
London, British Library, Add.Ms.54782,
fol. 113v



Abb. 60
Cleveland, Cleveland Mus. of Art, 1963.256,
fol. 13



Abb. 61
Kassel, Landesbibliothek, Ms.math. et art. 50, fol. 15r



Abb. 62
Neapel, B.N., Ms.I.B.51, fol. 81v



Abb. 63
Neapel, B.N., Ms.I.B.51, fol. 103v



Abb. 64
Neapel, B.N., Ms.I.B.51, fol. 120v



Abb. 65
Neapel, B.N., Ms.I.B.51, fol. 114v



Abb. 66
Neapel, B.N., Ms.I.B.51, fol. 125v



Abb. 67
München, Bayer. Staatsbibliothek,
Cim 28345, fol. 56v



Abb. 68
Cleveland, Cleveland Mus. of Art, 1963.256,
fol. 56v



Abb. 69
Neapel, B.N. , Ms.I..B.51, fol. 130v



Abb. 70

Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, Ms. 57/269, fol. 30v



Abb. 71

Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, Ms. 57/269, fol. 91v-92r



Abb. 72
Poitiers, Médiathèque François Mitterrand,
Ms. 57/269, fol. 28r



Abb. 73
Poitiers, Médiathèque François Mitterrand,
Ms. 57/269, fol. 97r



Abb. 74
Poitiers, Médiathèque François Mitterrand,
Ms. 57/269, fol. 110v

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Wien, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Cod. 1887, fol. 15r
Abb. 2	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 20v-21r
Abb. 3	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 38r
Abb. 4	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 48v-49r
Abb. 5	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 54r
Abb. 6	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 58v-59r
Abb. 7	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 63v-64r
Abb. 8	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 68r
Abb. 9	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 75v-76r
Abb. 10	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 92r
Abb. 11	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 146v-147r
Abb. 12	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 163v-164r
Abb. 13	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 166v-167r
Abb. 14	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 169v-170r
Abb. 15	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 37v
Abb. 16	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 53v
Abb. 17	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 91v
Abb. 18	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 110v
Abb. 19	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 89r
Abb. 20	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 140r
Abb. 21	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 111r
Abb. 22	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 144r
Abb. 23	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 152v-153r
Abb. 24	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 153v-154r
Abb. 25	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 154v-155r
Abb. 26	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 156r
Abb. 27	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 156v-157r
Abb. 28	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 158r
Abb. 29	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 159v-160r
Abb. 30	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 160v
Abb. 31	Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 167v

- Abb. 32 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 171v-172r
- Abb. 33 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 172v
- Abb. 34 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 173v-174r
- Abb. 35 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 175v-176r
- Abb. 36 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 1v-2r
- Abb. 37 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 2v-3r
- Abb. 38 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 3v-4r
- Abb. 39 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 4v-5r
- Abb. 40 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 5v-6r
- Abb. 41 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 6v-7r
- Abb. 42 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 7v-8r
- Abb. 43 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 8v-9r
- Abb. 44 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 9v-10r
- Abb. 45 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 10v-11r
- Abb. 46 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 11v-12r
- Abb. 47 Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 12v-13r
- Abb. 48 London, British Library, Add.Ms.18852, fol. 14v
- Abb. 49 Oxford, Bodleian Library, Ms.Douce 112, fol. 36r
- Abb. 50 Rogier van der Weyden, Heimsuchung, Leipzig, Museum der Bildenden Künste
- Abb. 51 London, British Library, Add.Ms.54782, fol. 85v
- Abb. 52 Wien, ÖNB, Cod. Ser.n. 13239, fol. 57v
- Abb. 53 Wien, ÖNB, Cod. Ser.n. 2625, fol. 56v
- Abb. 54 Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1963.269, fol. 115v
- Abb. 55 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod.Lat.I. 99, fol. 610v
- Abb. 56 Kassel, Landesbibliothek, Ms.math. et art. 50, verlorenes Blatt
- Abb. 57 Hugo van der Goes, Portinari-Altar (Mitteltafel), Florenz, Galleria degli Uffizi
- Abb. 58 Hugo van der Goes, Geburt Christi (Detail), Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen
- Abb. 59 London, British Library, Add.Ms.54782, fol.113v
- Abb. 60 Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1963.269, fol. 131v
- Abb. 61 Kassel, Landesbibliothek, Ms.math. et art. 50, fol. 15r
- Abb. 62 Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B.51, fol. 81v

- Abb. 63 Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B.51, fol. 103v
- Abb. 64 Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B.51, fol. 120v
- Abb. 65 Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B.51, fol. 114v
- Abb. 66 Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B.51, fol. 125v
- Abb. 67 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28345, fol. 56v
- Abb. 68 Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1963.269, fol. 136v
- Abb. 69 Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B.51, fol. 130v
- Abb. 70 Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, Ms.57/269, fol. 30v
- Abb. 71 Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, Ms.57/269, fol. 91v-92r
- Abb. 72 Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, Ms.57/269, fol. 28r
- Abb. 73 Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, Ms.57/269, fol. 97r
- Abb. 74 Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, Ms.57/269, fol. 110v

Abbildungsnachweis

Belting, Hans und Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994: Abb. 57, 58

Biermann 1975 (zit. Anm. 15): Abb. 56, 61

Bilder-CD, Leihgabe der ÖNB: Abb. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47

Dekeyzer, Brigitte: Layers of Illusion. The Mayer van den Bergh Breviary, Gent 2004: Abb. 51, 62, 63, 64

De Winter 1981 (zit. Anm. 10): Abb. 52, 53, 54, 60, 66, 68

Kren, Thomas (Hrsg.): Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library, New York 1983: Abb. 49

Kren 2003 (zit. Anm. 105): Abb. 48

Krieger, Michaela: VO Flämische Buchmalerei II, Universität Wien, SS 2005: Abb. 55

Lemoine-Cluzeau 2000 (zit. Anm. 103): Abb. 70, 71, 72, 73, 74

McKendrick, Scott: Flemish Illuminated Manuscripts 1400 – 1550, London 2003: Abb. 59

Pächt Archiv, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien: Abb. 1, 22

Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, Köln 2006: Abb. 50

Ringbom 1965 (zit. Anm. 129): Abb. 65, 67, 69

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht ein Anfang des 16. Jahrhunderts entstandenes Stundenbuch, welches heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien unter der Signatur Codex 1887 aufbewahrt wird. Die Arbeit konzentriert sich ausschließlich auf das bildliche Ausstattungsprogramm. Das Gebetbuch beinhaltet 13 Vollbilder, 13 halbseitige und 25 kleinere Miniaturen, sowie zahlreiche Randmedaillons im Kalender, welche allesamt von Künstlern der sogenannten „Gent-Brügger Schule“ geschaffen wurden.

Aus der erfolgten Händescheidung resultiert die Zuschreibung der Miniaturen an vier Künstler, welche im Codex 1887 tätig waren: der *Meister der Gebetbücher ~ 1500*, ein Miniator aus der Umgebung des *Meisters des älteren Gebetbuch Kaiser Maximilians I.*, ein Miniator aus dem Umkreis des Buch- und Tafelmalers Gerard Horenbout und der *Meister der Davidszenen des Breviarium Grimani*.

Der *Meister der Gebetbücher ~ 1500* verwendet für seine Miniaturen sogenannte „Close-Ups“ – halbfigurige Darstellungen, die wirken, als wären sie an den Betrachter herangezoomt. Sie wurden in der Buchmalerei erstmals von Simon Marmion u. a. im La Flora Stundenbuch (Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms.I.B.51) verwendet. Durch Bildvergleiche soll verdeutlicht werden, wie genau der *Meister der Gebetbücher ~ 1500* jene als Vorbild für den Wiener Codex 1887 verwendet bzw. sie nahezu wörtlich kopiert.

Ein heute in Poitiers aufbewahrtes Gebetbuch (Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, Ms. 57/269) mag ursprünglich als Teil der Wiener Handschrift intendiert gewesen sein. Das Layout beider Stundenbücher ist nahezu identisch, es waren auch größtenteils dieselben Künstler tätig. Zudem sind auf den Lagen der ersten, für diese Untersuchung ausschlaggebenden, Ausstattungsphase ausschließlich Gebete enthalten, die im Wiener Codex 1887 nicht zu finden sind.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Michaela Kreimel
Geburtsdatum	22. März 1985
Geburtsort	St. Pölten
Staatsbürgerschaft	Österreich
Familienstand	ledig

Schulausbildung

1995 - 1999	Unterstufe Stiftsgymnasium Melk
1999 - 2003	ORG Stiftsgymnasium Melk (Musikalischer Zweig)
Juni 2003	Matura

Studium

2003 - 2009	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
Sommersemester 2007	Tutorin zur VO „Die Anfänge der Landschaftsmalerei“

Auslandsaufenthalt

September – Dezember 2000	Semester an der St. John's Preparatory School in Minnesota, USA
---------------------------	--

Praktische Tätigkeiten

November 2007 – Februar 2008	Praktikum Galerie Heike Curtze, Wien
2004 - 2009	Touristenführungen im Stift Melk