

20

Das einzige
bekannte Stundenbuch
aus der Zusammenarbeit vom
Coëtivy-Meister und vom Meister des
Dreux Budé (Henry und Conrad de Vulcop?)

20 · **Stundenbuch**, *Horae B.M.V. für den Gebrauch von Paris*

Lateinische Handschrift, mit einzelnen französischen Gebeten, geschrieben in dunkelbrauner Tinte (im Kalender auch Hervorhebungen in Rot und Blau) auf Pergament in einer großen, formvollendet ausgeführten Bastarda.

Paris, 1458–60 (datiert 1460 in den Tafeln zu den beweglichen Festen am Ende des Buches), Coëtivy-Meister und Meister des Dreux Budé.

21 große Miniaturen in Rundbogenfeldern über vier Zeilen Text, alle in vierseitigen floralen Bordüren mit Dornblattranken in Blattgold, Akanthus-Laub sowie verschiedenen Blumen und Pflanzen. Ferner über 350 dreiseitige Bordüren in derselben Machart um den Kalender und um die meisten Textseiten. Eine einzige fünfzeilige Blattgold-Initiale mit Blumenranken steht auf fol. 237v zur Totenmesse. Zu den Incipits unter den Miniaturen sind ebensolche Zierbuchstaben gesetzt, diese allerdings vier Zeilen hoch. Weitere vierzeilige Schmuckbuchstaben eröffnen wichtige Gebete, auch solche ohne Miniatur (Obsecro te, O intemerata, Ave cuius conceptio...). Alle übrigen Texte wie Psalmen, untergeordnete Gebete, Hymnen, Lesungen, Gesänge und Heiligen-Suffragien beginnen zweizeilig, wobei einige wenige Suffragien durch dreizeilige Anfangsbuchstaben hervorgehoben sind. Zu den Versen und Responsorien stehen einzeilige Initialen mit rot-blau-weißen Ornamenten. In gleicher Weise wurden die Zeilenfüller gestaltet. Reglierung in hellroter Tinte. Versalien gelb laviert.

307 Blatt, gebunden in 39 Lagen zu vorwiegend 8 Blatt. Es fehlt ein Blatt nach fol. 50, in den Lagen 15, 24 und 39 wurden jeweils die letzten leeren Blätter entfernt.

Kollation: 1¹² 2-5⁸ 6⁸⁻¹⁺¹ 7-14⁸ 15⁸⁻¹ 16-17⁸ 18⁶ 19-23⁸ 24³⁻¹ 25⁸-38⁸ 39⁸⁻¹.

Text zu 17 Zeilen, im Kalender zu 16 bzw. 17 Zeilen.

Oktav (187 × 128 mm; Textspiegel 94 × 62 mm).

Schwarzer Samtband des 16. oder 17. Jahrhunderts über den originalen Deckeln, noch mit dem alten (originalen?) vielfachen Blattweiser aus Seidenbändern.

Provenienz: Die Tafeln zu den beweglichen Festtagen am Ende des Buches beginnen mit dem Jahr 1460, insofern ist anzunehmen, daß die Handschrift um diese Zeit fertiggestellt, und vermutlich ein bis zwei Jahre zuvor in Auftrag gegeben wurde. Einige Elemente dieser Handschrift (Gestaltung der Toten-Miniatur, die herausgehobene Toten-Messe auf fol. 237v, das komplett illustrierte Passions-Offizium sowie die ehemals erste – heute verlorene – Miniatur zum Gebet O beata mors) lassen vermuten, daß sie anläßlich eines Todesfalles in Auftrag gegeben wurde. Auftraggeber und dessen verstorbener Angehöriger dürften wohl in Paris gelebt haben, denn die Auswahl der Heiligen im Kalender, in den Suffragien und der Litanei weist auf die Hauptstadt. Marien- und Toten-Offizium sind überdies für den Gebrauch der Pariser Diözese ausgerichtet. Da sowohl der Coëtivy-Meister als auch der Meister des Dreux Budé häufig für Angehörige des Pariser Parlaments und für den Hochadel tätig waren, könnte auch der Besteller dieser Handschrift in diesem Umfeld zu finden sein.

Im 20. Jahrhundert in einer französischen Privatsammlung.

Der Text

fol. 1: Kalender.

fol. 13: Psalter des Heiligen Hieronymus.

fol. 29v: Gebet des Hl. Bernhard.

fol. 31. Passions-Perikopen.

Mariengebete: *Stabat mater* (fol. 34), *Obsecro te* (fol. 36v), *O intemerata* (fol. 40), *Ave cuius conceptio* (fol. 43v), Fünf Freuden Mariä (fol. 45). Gebet *O beata mors* (Anfang fehlt vor fol. 51).

Marien-Offizium für den Gebrauch von Paris: fol. 53 Matutin, fol. 73v Laudes, fol. 83v Prim, fol. 88v Terz, fol. 92v Sext, fol. 96v Non, fol. 100v Vesper, fol. 107 Komplet.

fol. 112: Hl. Kreuz-Offizium.

fol. 118: Hl. Geist-Offizium.

fol. 124: Bußpsalmen. fol. 137 Litanei.

fol. 145: Toten-Offizium für den Gebrauch von Paris.

fol. 187v: Johannes-Perikope.

fol. 189: Passions-Offizium.

fol. 227: Gebet an das Hl. Antlitz.

fol. 229: Marienmesse.

fol. 237v: Totenmesse.

fol. 239: Suffragiengebete.

fol. 300: Tafeln zu den beweglichen Festen.

Die Schrift

Es handelt sich um eine schwungvolle Bastarda fast flämischer Observanz, die beträchtliche Nähe zu derjenigen des Jean Dubreuil aufweist, welche von Thomas Kren in sieben französischen Stundenbüchern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachgewiesen wurde, siehe B. Muir (Hrsg.), *Reading Texts and Images, Essays ... in honour of Margaret M. Manion*, Exeter 2002, SS. 157-200, mit vielen Abbildungen: vor allem Abb. 60, die von Dubreuil signierte Passage von 1464/65. Eine eingehendere Analyse der beiden Schriften, die einer Monographie aufbehalten bleiben muß, würde eventuell sogar die Identität des Kalligraphen erweisen.

Die Bildfolge

fol. 53: *Verkündigung*: Wir blicken in einen Innenraum, dessen maßwerkverzierte Fenster an die einer Kirche erinnern. Unter der Fensterfront jedoch weist eine grün gepolsterte Bank mit Kissen und ein hoher roter Baldachin links im Bild darauf hin, daß die darge-

stellte Szene in einem Wohnraum, vermutlich einem Schlafzimmer spielt. Von rechts betritt der Erzengel Gabriel die Szene, bekleidet mit einem langen weißen Gewand sowie einem reich mit Edelsteinen und Stickereien verzierten Umhang. Der unter dem Baldachin lesenden oder betenden Jungfrau bedeutet er mit ausgestrecktem rechten Zeigefinger, daß sie auserwählt ist unter den Frauen, den Erlöser zu gebären. Maria senkt den Blick auf ihr geöffnetes Buch und scheint mit der Linken das Ersuchen des Engels abwehren zu wollen, doch vergebens, wie der Betrachter erkennt, denn die Taube des Heiligen Geistes befindet sich bereits im Landeanflug.

fol. 73v: *Heimsuchung*: Vom *fait accompli* erzählt das Bild zu Laudes, das die Heilige Jungfrau schwanger in der Begegnung mit ihrer Base Elisabeth zeigt. Die Komposition der Miniatur erinnert frappant an Rogier van der Weydens Tafelbild zur Heimsuchung im Museum der Bildenden Künste in Leipzig: Der eine Schlaufe beschreibende Weg, auf dem sich die beiden Frauen treffen, die imposante Architektur im Hintergrund sowie auch die Stellung der beiden Frauen zueinander, die Art und Weise, wie sie sich berühren, läßt darauf schließen, daß der Maler dieses oder ein sehr ähnliches Bild gekannt hat.

fol. 83v: *Geburt Jesu*: Unter einem reetgedeckten Stalldach hat sich die Heilige Familie zur Anbetung des Kindes versammelt, auch Ochs und Esel recken im Hintergrund neugierig die Köpfe, um den neu angekommenen Erdenbürger zu begutachten. Dieser liegt, für ein Neugeborenes schon sehr impulsiv, mit erhobenem Fäustchen, den Blick fast herausfordernd keck auf die betende Mutter gerichtet, splitternackt und ohne Windeln auf deren Mantelzipfel gebettet. Von dem Kind selbst, das sehr sich lebhaft und irdisch gebärdet, geht kein Lichtschein aus, vielmehr leuchtet der Stern von Bethlehem hell am Himmel und die Strahlen ergießen sich über die gesamte Szene. Joseph hält sich rechts ein wenig im Hintergrund und beschirmt mit der Hand die Flamme einer Kerze, deren Licht kaum mit dem himmlischen Leuchten des göttlichen Gestirns konkurrieren kann. Hut und Stock hat der Ziehvater vorne neben dem Kind abgelegt. Vor den erdig braun-grünen Farben von Stall und Landschaft heben sich die exquisiten blauen Gewänder von Maria und Joseph mit ihrem kristallinen Faltenwurf und den fein ziselierten Goldhöhlungen ab. Während Maria ganz in die kostbarste Farbe, das Lapisblau, gewandet ist, trägt Joseph noch einen leuchtend roten Überwurf, der einen auffälligen Akzent in der rechten Bildhälfte setzt.

fol. 88v: *Verkündigung an die Hirten*: Unter einem dunkel glosenden blauen Abendhimmel sitzen drei Schäfer traut beisammen. Offenbar bei ihrer allabendlichen Zerstreung unterbrochen, blicken sie auf zu dem dicht mit Sternen besäten Himmel, wo zwei Engel von einer golden-gelben Wolke herab die Geburt des Erlösers verkünden: „Gloria in excelsis deo...“. Einer der Hirten hält seine Flöte so, als ob er sie gerade aus Überraschung über die ungewöhnliche Himmelserscheinung abgesetzt hätte. Ein farblich zu dem Flötenspieler gegengleich gestalteter Schäfer, mit blauer Hose und rotem Umhang, steht auf seine Houlette gestützt und schaut sinnend in den Himmel. Der dritte sitzt etwas weiter hinten, fast frontal zum Betrachter, seine Hand fährt jäh zur Stirn, um die Augen vor dem hellen Himmelslicht zu schützen.

fol. 92v: *Königsanbetung*: Ähnlich wie die Szenerie der Geburt ist diejenige der Königsanbetung gestaltet. Wieder ist der Stall von Bethlehem das beherrschende Element im Mittelgrund und man sieht ihn aus exakt derselben Perspektive, wie zur Prim. Allerdings hat das Dach inzwischen gelitten und ist am äußeren linken Bildrand deutlich durchlöchert. Der Stern von Bethlehem steht zentral am Himmel, seine goldenen Strahlen sind zusätzlich von einem orange-roten Lichthof hinterfangen. Im Hintergrund blickt man auf die zierliche Kulisse einer Stadt mit Wehrtürmen, Stadtmauer und Kirchturmspitzen, während aus derselben Perspektive in der Prim-Miniatur in geringerer Entfernung lediglich ein massiver Wehrturm mit einem Torbogen zu sehen war, aber solche Details kümmern den Maler wenig.

Den Anbetenden um das Kind haben sich drei weitere Akteure hinzugesellt und geschickt ballt der Maler die Gruppe in einem dichten, farbenwirbelnden Kreis. Maria auf ihrem „angestammten Platz“ in der linken Bildhälfte sitzt nun – wo sie vorher anbetend kniete – auf einem breiten Sitz mit rotem Überwurf. Um die Schulter hat sie ein weißes Tuch gelegt, was ihre jungfräuliche Erscheinung noch unterstreicht. Anders als in der Geburtsdarstellung ist sie diesmal nicht die einzige, die einen Nimbus trägt, denn auch der göttliche Knabe ist mit einem Heiligenschein geschmückt. Wieder wirkt das Kind durchaus neugierig und greift nach der Stirn des alten Königs, der ehrfürchtig vor ihm niederkniet. Die Geste könnte einerseits als Segnung gedeutet werden, doch hat der Kleine so wenig Salbungsvolles, daß man eher annehmen muß, daß eine buschige Augenbraue zur spielerischen Untersuchung reizt. Der Weise aus dem Morgenland läßt sich jedoch augenscheinlich von derlei infantilen Übergriffen nicht aus der Ruhe bringen und legt die Hände im Gebet zusammen. Seinen prächtigen pelz- und goldbesetzten Hut hat er zusammen mit dem Gefäß, das eine der königliche Gaben enthält, zu Mariens Füßen abgelegt.

Farblich ist die kreisförmig angeordnete Figurengruppe außerordentlich raffiniert durchgeformt: Der alte König im Vordergrund trägt die hellsten Farben im Bild: einen hellgrünen, mit Gold reich gehöhten Mantel, darunter ein gelbes Gewand und eine Kapuzenpelzerine in der derselben Farbe. Mit diesen hier unikal vorkommenden Farben markiert er die vordere Mitte der Komposition; er ist derjenige, dem der faktische Protagonist der Szene, nämlich der unbekleidete, hellhäutige Knabe auf Mariens Schoß die meiste Aufmerksamkeit zubilligt. Durch seine auffälligen Farben lenkt der älteste König die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Jesuskind, das ansonsten die zurückhaltendste Figur wäre und somit im Farbenrausch des Arrangements gleichsam unterginge.

fol. 96v: *Darbringung im Tempel*: Alle Requisiten für eine Darbringung sind in dieser Miniatur vorhanden: Der Priester, der das Kind in einem Tuch in die Hände der Mutter gibt, die Magd mit der Opferkerze und der Ziehvater Joseph mit den Täubchen, die er als Opfergaben mitgebracht hat. Das Seltsame ist nur, daß die Szene nicht *im* Tempel stattfindet, sondern im Freien vor dem Tor des Gotteshauses. Die Darbringung wird 40 Tage nach Weihnachten gefeiert; zu diesem Zeitpunkt durfte nach jüdischem Brauch die Wöchnerin erstmals wieder den Tempel betreten, sie brachte zur Reinigungszeremonie ein Opfer dar. Wenn sie wie Maria arm war, genügten zwei Tauben (2. Mos. 12). War nun das Kind

das Erstgeborene, gehörte es dem Gesetz nach Gott, mußte im Tempel dargebracht und mit einer zusätzlichen Opfergabe ausgelöst werden (4. Mos. 18,15).

Warum aber findet hier die Darbringung nicht, wie sonst in der französischen und flämischen Buchmalerei fast durchweg üblich, im Inneren des Tempels am Altar statt? Was ist der Hintergrund für diese ikonographische Besonderheit, die offenbar eine Spezialität des Coëtivy-Meisters und seiner Nachfolger ist? Tatsächlich schildert diese Szene die historischen Gegebenheiten korrekter als die bekanntere Darstellung *im* Tempel, denn konsultiert man das Marienlexikon unter dem Stichwort „Darbringung Jesu im Tempel“, wird klar, daß die Wöchnerin sich für den Reinigungsritus an das Nikanortor, auch genannt „Das Schöne Tor“, auf der Ostseite des Frauenvorhofes zu begeben hatte, wo sie vom Priester für rein erklärt wurde, denn im unreinen Zustand durfte sie ja den Tempel nicht betreten. Man muß sich also die Darbringungs-Zeremonie als zweigeteiltes Procedere vorstellen: Zunächst wurde die Gottesmutter ihrer Unreinheit enthoben (was nach christlicher Vorstellung natürlich unnötig war, denn Maria empfing jungfräulich und ist somit nie unrein geworden. Das ist wohl auch der Grund, warum sie von mittelalterlichen Malern ganz selbstverständlich in Beschneidungs-Szenen am Altar stehend gezeigt wird, obwohl sie dem Gesetz nach zu jenem Zeitpunkt den Tempel noch nicht hätte betreten dürfen), danach erst wurde der Knabe Gott dargebracht und wieder ausgelöst. Daß das Fest ursprünglich ein Marienfest ist, daran erinnert heute noch der Name *Mariä Lichtmess*.

fol. 100v: *Flucht nach Ägypten*: Für die Flucht der Heiligen Familie vor den Schergen des Herodes wählt der Coëtivy-Meister wieder ein traditionelles Bildmuster: Aus einer für ihn charakteristischen Stadt mit nadelspitzen Kirchtürmen und mächtigen Wehrtürmen oder Donjons führt ein gewundener, von Sträuchern gesäumter Weg durch eine hügelige Landschaft. Im Vordergrund, parallel zur Bildebene, reitet Maria, in ihren reichen blauen Mantel gehüllt, auf dem Esel, das Kind in Tücher gewickelt in ihren Armen. Joseph ist wieder in Rot und Blau gewandet, wie auf der Miniatur zur Anbetung des Kindes und geht, den Esel am Zügel führend, neben der Gruppe her.

fol. 107: *Marienkronung*: Eine besonders anmutige Miniatur ist die Marienkronung zur Komplet: Auf einer breiten Thronbank mit prächtiger filigraner Maßwerk-Rückenlehne sitzt Gott, angetan mit einer Tiara und einem glanzvollen, juwelengeschmückten Mantel. Mit der Rechten segnet er die Jungfrau, die demütig betend vor ihm kniet, mit der Linken hält er die Sphaira auf seinem Schoß fest. Ein schwebender Cherub ist im Begriff, die fromme Jungfrau zu krönen, die hinreissend schön und voller Andacht vor ihrem himmlischen Gemahl kniet, denn die Gesichtszüge Gottes, sind diejenigen eines jungen, bärtigen Mannes: das Antlitz Jesu Christi. Der eigentliche Clou an dieser Miniatur ist jedoch, abgesehen von der unerhört leichten, ätherischen Qualität, die dieser Szene innewohnt, die geballte Wucht der Farben, einer Symphonie von Blautönen in Gewändern, Wolken und himmlischem Hintergrund, der just hinter der durchscheinenden Thronwand in einem geradezu pathetischen Sonnengelb erglüht.

fol. 112: *Kreuzannagelung*: Zum Beginn der Heiligkreuzhoren steht in dieser Handschrift keine Kreuzigung, denn dieses Motiv wird später noch im Passionszyklus gebraucht. Statt

dessen inszeniert der Maler eine Kreuzannagelung. Die Diagonalen des liegenden Kreuzes und Christi Leib durchteilen die Miniatur in drei Felder. Der Querbalken wird zudem verlängert vom Körper des Schergen, der Christi Handgelenk festzurrt. In das linke untere Feld plaziert der Maler einzig den ungenähten Rock, der wirkt wie eine blauviolette, abgeworfene Haut. Rechts hockt der Scherge, der Christi Füße fesselt, neben ihm ein Hammer, ein riesiger Nagel und schließlich der leuchtend blaue Hut des bereits oben erwähnten Schergen, der die Fortsetzung des Querbalkens bildet. Im oberen Bildsegment sitzen links, sehr stark in den Hintergrund gedrängt, die trauernden Freunde um Maria, davor jener Scherge, der die Nägel einschlägt. Hinter einem Hügel von rechts naht die Gruppe der römischen Soldaten und Richter. Bei dieser offensichtlich wohldurchdachten Komposition fällt wieder einmal auf, wie geschickt der Maler anhand der Bildaufteilung und der Farben den Blick des Betrachters durch das Bild lenkt.

fol. 118: *Pfingstwunder*: In der Mitte eines nicht näher gekennzeichneten Raumes mit sehr hoch angebrachten Fenstern sitzt unter einem rot-grünen Baldachin Maria, leicht nach links gewandt mit einem geöffneten Buch in den Händen. Ihr Inkarnat wirkt sehr blaß und hebt sich stark von den eher dunklen Gesichtern der sie umgebenden Jünger ab. Diese sitzen bis auf den Evangelisten Johannes auf Bänken und halten die Hände betend erhoben. Der Lieblingsjünger kniet vorne rechts vor Maria auf dem Boden, sein weißes Untergewand korrespondiert mit der Blässe Mariens. Über der Gruppe schwebt die Taube des Heiligen Geistes vor einer rotgoldenen Aureole, die wellenförmige Strahlen aussendet.

fol. 124: *David büßend vor dem Engel des Herrn*: Hier folgt der Maler dem umgekehrten Muster wie in der Darbringungsminiatur: Eine Szene, die in anderen Handschriften fast immer im Freien dargestellt wird, läßt er in einem Innenraum spielen, an dessen linker Seite sich eine prächtige, grün gepolsterte Bank unter einem gleichfarbigen Baldachin befindet. Rechts an der Wand lehnt die Harfe, das Erkennungszeichen Davids. Der König, gekleidet in ein rotes Untergewand mit Hermelinbesatz und einen leuchtend blauen Mantel mit Hermelinkragen, kniet aufrecht auf dem gefliesten Boden des Raumes, dessen Rückwand ein großes bleiverglastes Fenster mit Maßwerkornamenten ziert, unter dem Fenster auf ganzer Raumbreite eine weitere, ungepolsterte Bank, auf der ein aufgeschlagenes Buch abgelegt ist. Die Hände hält David wie abwehrend erhoben, sein Blick geht in die Höhe, wo drohend der feuerrote, schwertbewehrte Racheengel Gottes schwebt, der dem sündigen König seine Strafen vorlegt.

fol. 145: *Begräbnis*: Die Szene zum Toten-Offizium ist ein traditionelles Sujet, das in Paris zu dieser Zeit sehr häufig Verwendung findet. Man wohnt dem Bestattungsritus auf einem Friedhof bei, einem eindeutig identifizierbaren Friedhof überdies, denn der Karner, der von links ins Bild ragt wie auch die gotische Kirche, die den Prospekt nach rechts abschließt, kennzeichnen den Ort mit hoher Wahrscheinlichkeit als den *Cimetière des Innocents*, jenen berühmten Friedhof der Stadt Paris, der im Jahr 1780 aus hygienischen Gründen zerstört wurde. In dem geöffneten Grab, in das der eingnähte Leichnam versenkt wird, sieht man noch die Knochen von früher Beerdigten, was den Schluß nahelegt, daß der Verstorbene zu seinen Vorfahren versammelt wird. Ein Mann hebt den noch ganz steifen Leichnam in

die geöffnete Grube, während zwei andere sich anschicken, ein kostbares, oben rotgoldenes, unten blaues Brokattuch über den Körper zu breiten. Kein Zweifel: Hier wird kein armer Mann zu Grabe getragen. Der Priester, der die Zeremonie durchführt, ist mit einem reichen, edelsteinverzierten liturgischen Gewand bekleidet; sowohl er, als auch die Akolythen tragen eine Tonsur. Weiter im Hintergrund sieht man, umgeben von der schwarzen, fast amorph wirkenden Gruppe der *Pleurants*, zwei trauernde Männer mit roten, turbanähnlichen Kopfbedeckungen.

In dieser Miniatur wird Wert auf die Betonung des gehobenen gesellschaftlichen Rangs des Verstorbenen gelegt und da man aus Auftragsdokumenten und ähnlichen Quellen weiß, daß Gebetbuchhandschriften wie diese zu besonderen Anlässen, etwa dem Tod oder der Hochzeit eines nahestehenden Menschen bestellt wurden, können womöglich aus dieser Miniatur Rückschlüsse auf den Anlaß der Bestellung dieser Handschrift gezogen werden. Auch die Totenmesse auf fol. 237v, die durch den größten Initialbuchstaben im Buch besonders hervorgehoben ist und das komplette Passions-Offizium, deuten auf einen Sterbefall als Anlaß für den Auftrag hin.

fol. 189: *Gebet am Ölberg*: Mit einer Symphonie aus Blau eröffnen die Passionshoren. Vor einem leuchtend lapisblauen Sternenhimmel erhebt sich nach rechts ein steiler Hügel. Links wird der Blick auf eine – für diesen Maler so typische – nächtliche Stadtkulisse mit spitzen, hoch aufragenden Kirchtürmen frei. Auf dem Hügel kniet Jesus in seinem eher ins Violette spielenden blauen Rock. Den Blick aufwärts gewandt, betet er zu seinem Vater, er möge den Kelch des Leidens an ihm vorübergehen lassen (vergebens, wie man weiß).

Drei der Jünger, Johannes, Jakobus und Petrus, die Jesus unten im Garten zurückgelassen hatte, mit der Bitte, für ihn zu wachen, lagern am vorderen Rand des umfriedeten Gartens, in den sich der Heiland zum letzten Gebet vor der Passion zurückgezogen hat. Ihre Körper sind im Schlaf gegeneinander gesunken und bilden durch diese Nähe sowie durch die farbliche Uniformität ihrer Gewänder in Rot und Blau eine kompositorische Einheit, durch die der Todgeweihte auf dem Hügel noch isolierter und enthobener wirkt. Von Judas und dem Gefolge der Hohepriester ist in dieser Miniatur nicht einmal in der Ferne etwas zu sehen.

fol. 195: *Gefangennahme*: Dafür ist in der nun folgenden Miniatur die gesamte Schar gleichsam wie aus dem Erdboden gewachsen da und umringt in einem dichten Gewimmel den aufrecht und ruhig dastehenden Gottessohn. Von rechts bedrängt ihn Judas im rot-gelben Kleid mit seinem verräterischen Kuß, in der Linken den prall gefüllten Beutel mit Silberlingen. Links von Jesus ist Petrus nun hellwach: In kämpferischer Haltung stößt er sein Schwert zurück in die Scheide, nachdem er zuvor dem Soldaten Malchus ein Ohr abgeschlagen hat. Mit beschwichtigender Geste berührt Jesus seinen Arm, ohne jedoch den Blick auf ihn zu richten, um ihm zu bedeuten, daß weitere Gewalt zu vermeiden ist. Außerdem hält er das Ohr des Malchus zwischen den Fingern, im Begriff, es dem Verletzten wieder anzuheilen, der ganz vorne im Bild hockt und sich die Wunde bedeckt. Ansonsten ballt sich ein schier unentwirrbares Knäuel von Menschen und Waffen um den Gefangenen, noch vor Judas greift ein Soldat in Rot-Blau nach Jesu Kehle, ein weiterer hat die Lanze

geschultert und eilt ebenfalls von rechts herbei. Auf seinem grünen Wams entziffert man die Buchstaben „r“ und „E“. Die dichte und dynamische Gruppe, die den Erlöser wie einen ruhenden Kern in sich birgt, erscheint – gleich der vorangehenden Szene – vor einem verwunschenen Lapisblau, doch wird sie von vorne beleuchtet von einer unbekanntem Lichtquelle, die all die bunten Gewänder zum Strahlen bringt und Einzelheiten plastisch hervortreten läßt.

fol. 200: *Jesus vor Kaiphas*: In dieser Miniatur wird das Verhör Jesu durch den Hohepriester geschildert, von dem im Johannesevangelium Kapitel 18 berichtet wird. Selbst in Stundenbüchern, die komplett illustrierte Passionshoren enthalten, ist diese Szene eher selten, da man meist der Handwaschung des Pilatus den Vorzug gibt. Durch ein links im Hintergrund sichtbares Stadttor drängt sich eine Masse von Menschen, hauptsächlich Soldaten. Der Zug endet vor einem überdachten Thronbau, unter dem ein bärtiger Mann in roter Mitra und ähnlichfarbigem Gewand Platz genommen hat. Vermutlich handelt es sich um den Hohepriester Kaiphas, der Jesus verhört, bevor dieser vom römischen Statthalter Pilatus zum Tode verurteilt wird.

Jesus steht mit gesenktem Blick vor dem Thron des Priesters, seine Hände sind mit Stricken gebunden, rechts und links halten ihn Soldaten in Schach. Der Scherge zur seiner Linken, dessen Hut und Gewand mit dem goldgemusterten grünen Teppich zu Füßen des Kaiphas sowie mit dessen Pelerine korrespondieren, hebt eine Hand, als ob er dem Gefangenen eine Schelle versetzen wolle. Vorne rechts im Bild steht ein Mann im reich mit Juwelen verzierten blauen Gewand und gelbem Turban, der mit sprechender Geste auf Jesus deutet, so als brächte er eine Anklagerede vor. Ein wenig irritierend sind zwei goldene Inschriften, eine seitlich am Thronbaldachin, aus der man INRI zu lesen meint, eine zweite an der Bekrönung des Stadttors, die mit einiger Mühe die Buchstaben NRPCR erkennen läßt, was sich mit *sehr* gutem Willen als Nostre RedemPteur jesu ChRist deuten ließe.

fol. 202v: *Geißelung und Verspottung*: Gebunden an eine blaue Säule, in einem Raum mit marmorierten Wänden und gefliestem Boden steht Jesus nackt, nur mit einem Lendentuch bekleidet, bereits blutüberströmt von den Peitschen- und Rutenhieben der brutalen Schergen, die sich offenbar ein Vergnügen aus der Pein ihres Opfers machen. Der linke Quälgeist in unordentlichen kurzen weißen Beinkleidern, die fast wie formlose Unterwäsche anmuten, reißt den Wehrlosen an den Haaren, während die andere Hand die Geißel schwingt. Auf dem Boden liegen zwei sauber geschnürte Reisigruten. Ein anderer grobschlächtiger Kerl, in ebenso desolater Aufmachung wie der erste, sitzt mit verbissenem Gesichtsausdruck auf dem Boden und zurrt die Fußfesseln fest, während ein dritter von rechts auf den Gottessohn eindrischt. In den seitlichen und rückwärtigen Fensterbögen stehen diverse Männer, die das Geschehen beobachten. Besonders hervorgehoben unter diesen ist ein Bärtiger in blau-roter Kleidung mit hohem blauem Hut, der hinter einem über die Brüstung gelegten kostbaren blauen Teppich steht und die Rechte nach dem Gemarterten ausstreckt. Vermutlich ist dies Pilatus, der das barbarische Schauspiel mißbilligt und dennoch duldet.

fol. 207: *Kreuztragung*: Durch das Stadttor einer solide umfriedeten Stadt (gemeint ist natürlich Jerusalem, dargestellt ist aber eher eine spätmittelalterliche Stadtmauer mit massiven Wachtürmen), windet sich ein schier endlos erscheinender Menschenzug von vorne links in die Ferne hinten rechts. Gleich im Vordergrund, im Zentrum der Aufmerksamkeit, sieht man Christus in seinem blauvioletten Rock, nun bereits mit der Dornranke gekrönt, das sichtlich schwere Kreuz geschultert, sich mit einem weißen Tuch Blut und Schweiß vom Antlitz wischend. Umringt ist er von sadistischen Häschern, ähnlichen Plagegeistern wie in der Geißelung, die ihn bedrängen, zerren, schlagen. Hinter ihm, nur teilweise sichtbar, weil von anderen im Gedränge verdeckt, sieht man seine Freunde. Am deutlichsten erkennbar ist seine Mutter im blauen Mantel, daneben eine heilige Frau mit weißem Schleier, die wohl diejenige ist, die ihm das Leintuch gereicht hat: Veronika. Von einer weiteren Figur mit Nimbus, von der man wohl annehmen darf, daß Johannes gemeint ist, sieht man nur den oberen Kopfbereich.

fol. 212: *Kreuzigung*: Diese gehört zum – in der Mitte des 15. Jahrhunderts in französischen Handschriften eher seltenen – Typus des volkreichen Kalvarienbergs. Man wohnt der Szene zu einem sehr späten Zeitpunkt bei: den zwei Schächern wurden bereits die Beinknochen zertrümmert, um deren Tod vor dem bevorstehenden Passahfest zu beschleunigen, Christus ist – wie die beiden Verbrecher rechts und links von ihm – tot. Sein Kopf ist kraftlos zur Seite gesunken, die Augen geschlossen. Anders als in den vorangegangenen Passionsszenen trägt er im Tod nicht mehr die Nimbus-Scheibe mit rot aufgesetztem Kreuz; vielmehr umgeben sein Haupt kreuzförmige Strahlen. Christi Brustkorb ist durchbohrt, der Soldat, der dies tat – Longinus – steht noch mit erhobener Lanze hinter dem Kreuz. Rechts ballen sich die römischen Soldaten, sämtlich den Blick zu dem Verstorbenen erhoben, im Vordergrund sitzt der gute Hauptmann zu Pferd, mit dem Rücken zum Betrachter und weist auf den soeben erkannten Gottessohn. An der ihnen angestammten Stelle, zur Rechten Christi, stehen die trauernden Angehörigen: Maria mit vor der Brust gefalteten Händen, eine Geste, die gleichermaßen Gebet wie schmerzliches Händeringen sein könnte. Johannes, hier ganz weiß gewandet, stützt die untröstliche Mutter mit beiden Armen. Hinter den beiden sind zwei weitere fromme Frauen aus dem Gefolge des Heiland zu erkennen.

fol. 218: *Kreuzabnahme*: Der Hinrichtungsplatz hat sich geleert, die Getreuen haben zwei Leitern am Kreuz angestellt: Joseph von Arimathia und Nikodemus lassen den Leichnam vom Marterholz herab. Rechts steht ein weiterer Helfer, der eine Leiter vor dem Wegrutschen sichert. Wie schon in der Kreuzigung stehen Maria und Johannes zu einer kompositorischen Einheit verschmolzen zur Rechten. Johannes trägt nun wieder seinen roten Mantel. Unterstützend hält er Maria, die im Schmerz und um den toten Sohn entgegenzunehmen beide Hände aufwärts reckt. Unter dem Kreuz kniet Maria Magdalena, die Büsserin, die einst Jesu Füße salbte und nun, wie als Reminiszenz an diese Tat, diese in einem sauberen Leintuch birgt.

Beeindruckend ist der Corpus Christi dargestellt, der hier weder den duldend-gefaßten Gesichtsausdruck der Kreuzannagelung trägt, noch die edlen transzendenten Züge des

gekreuzigten Erlösers. Hier ist er einfach nur tot, jämmerlich verendet, die Haare wirr um das blasse, leidende Antlitz, der Körper schlaff, wie eine unbewohnte Hülle. Wie erkennen in diesem Bild – nicht das erste Mal in dieser Handschrift – das Meisterwerk eines an flämischem Realismus geschulten Künstlers, der hier ganz neuartigen Realismus mit einer architektonisch in Farben sich aufbauenden Szenerie verbindet.

fol. 222v: *Auferstehung*: Die Überraschung des Wiedersehens ist nicht nur für die unsanft erwachten Wächter am Grabe groß. Auch der Betrachter der vorliegenden Miniatur ist verblüfft, nach der vorangegangenen Szene nun einen Christus auferstehen zu sehen, der wieder ganz aus Fleisch und Blut zu sein scheint, auch trägt er seinen vormaligen Scheiben-Nimbus mit rotem Kreuz wieder, den er in den vorhergehenden zwei Szenen gegen kreuzförmige Strahlen eingetauscht hatte. Unbekleidet – bis auf einen phantasievoll drapierten roten Mantel, der den Blick auf die Seitenwunde freiläßt – steht Christus im Zentrum der Komposition, in der Linken die Kreuzstandarte, die Rechte zum Segensgestus abgespreizt. Der ganze Körper sendet goldene Strahlen aus, welche ihm die bestürzten Soldaten buchstäblich vom Leib zu halten scheinen.

Verblüffend ist die streng horizontal ausgerichtete Gliederung des Hintergrundes, die in ihrer Konsequenz fast herausfordernd anmutet, doch offenbar besitzt der Künstler das nötige Selbstvertrauen, um nicht zu befürchten, durch dieses Arrangement das Bild seiner Spannung zu berauben: Bis zur Bildmitte beherrscht ein breiter Rasenstreifen die untere Hälfte, auf ganzer Breite mittig unterbrochen durch den strikt bildparallel ausgerichteten grauen Sarkophag. Hinter dem Rasen erstreckt sich, ebenfalls breitenfüllend, ein niedriger brauner Flechtwerkzaun, der nur auf der rechten Seite unterbrochen wird durch einen hellen, fast gelben Weg, das einzige Landschaftselement überdies, das mit einem dezidierten Linksschwung der Ordnung zuwiderläuft. Nun erstreckt sich wiederum ein breiter Streifen Grün, ein wenig gelockert durch Bäume und Sträucher, um ganz in der Ferne in der typischen, vieltürmigen Stadtkulisse vor bewegtem Wolkenhimmel zu enden.

fol. 227: *Veronika*: Eine sehr ähnliche Miniatur liefert der Coëtivy-Meister im Rivoire-Stundenbuch (BnF, N.a. lat. 3114). Hier wie dort steht Veronika fast frontal zum Betrachter und präsentiert das Schweißstuch Christi weit ausgebreitet vor dem Körper. Die *Vera Icon* ist mit langem etwas strähnigen Haar und in der Kinnmitte geteiltem Bart nahezu identisch dargestellt. Der auffälligste Unterschied zwischen den beiden Miniaturen besteht darin, daß Veronika im vorliegenden Manuskript in einem sakralen Innenraum dargestellt ist, während sie in N.a. lat. 3114 vor einer typischen Coëtivy-Landschaft steht. Auch sind die beiden Figuren gegengleich gestaltet: Während sich die Pariser Veronika leicht nach links wendet und mit einem blauen Kleid unter rotem Mantel bekleidet ist, schaut die Heilige im hier beschriebenen Stundenbuch nach rechts und trägt ein rotes Kleid sowie einen blauen Mantel.

Zum Stil der Miniaturen:

Der Hauptanteil der Miniaturen stammt vom Coëtivy-Meister. Er hat zweifellos alle Kompositionen und somit auch die Vorzeichnungen zu verantworten. Was allerdings irritiert, ist, daß einige der Marien-Gesichter, namentlich in der Geburt, in der Anbetung der drei Könige und in der Marienkrönung auffällig von der typischen Physiognomie des Coëtivy-Meisters abweichen, der bisweilen in *en face*- und Dreiviertelprofil darstellungen zu etwas unlieblichen, stumpfnasigen und kieferbetonten Mondgesichtern tendiert. Die bezaubernde Schönheit der Mariengesichter in den genannten Miniaturen verrät indes die Hand eines anderen Malers, des eng (wahrscheinlich durch verwandtschaftliche Bande) mit dem Coëtivy-Meister verbundenen Meisters des Dreux Budé, der in der in diesem Katalog beschriebenen Nr. 21 den Hauptanteil an der Illumination hatte. Verblüffend ist, wie auch er in der Zusammenarbeit mit seinem Partner offensichtlich über sein sonstiges unbefragtes malerisches Können hinauswächst und in den Gesichtern eine so überragende Qualität erreicht, wie man sie sonst in seinem Œuvre fast nur aus den großen Tafelwerken, besonders dem Parlamentsretabel im Louvre, kennt.

Ohne Übertreibung wird man sagen dürfen und müssen, daß das hier beschriebene das bislang schönste bekannte Stundenbuch vom Coëtivy-Meister ist. Nicht nur, daß er einen fulminanten Farbklang erschafft, der innerhalb der Miniaturen das „Obere Leitende“ ist. Auch von Bild zu Bild dirigiert den Betrachter ein lyrisches Crescendo, das im letzten großen Thema der christlichen Heilsgeschichte – der Passion – seine feurige Aufgipfelung und seinen ergreifenden Schlußakkord findet. Kaum ein Maler des mittleren 15. Jahrhunderts ist Jean Fouquet künstlerisch so nahe gekommen, wie der Coëtivy-Meister in dieser Andachtshandschrift, die in einer geplanten unabhängigen Publikation noch eine eingehendere Behandlung finden wird.