Die Miniaturen und ihre Künstler

Kap. I: Die Flämischen Künstler und ihre Arbeiten

Zum Begriff »Gent-Brügger Schule«

Als Edmond de Bousscher 1859[55] und W. H. James Weale 1865 und 1873[56] nach mühevollen Archivforschungen in Gent und Brügge die ersten Listen der Buchmaler dieser beiden Zentren flämischer Miniaturmalerei des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh. vorlegten, sah sich die Kunstgeschichtsforschung einer fast ebenso großen Zahl von Namen wie Handschriften gegenüber, die miteinander zu identifizieren bis heute nicht ganz gelungen ist. Sehr viele der dem Namen nach bekannten Künstler werden auch in Zukunft kaum mit den z. T. nach Notnamen gruppierten Handschriften in Verbindung zu bringen sein, da die archivalischen Quellen, die allein weiterhelfen könnten, erschöpft sind[57]. Daß es dennoch möglich war, wenigstens die führenden Miniaturisten der sog. Gent-Brügger Schule in Sanders und Simon Bening und Gerard Horenbout zu erkennen und ihnen gesicherte Werke zuzuschreiben, ist einigen glücklichen Archivfunden und der guten Kombinationsgabe der mit der Materie vertrauten Sachkenner zu verdanken.

Es ist vor allem das Verdienst des Grafen Durrieu, in einem ersten Versuch das Oeuvre des Genter Miniaturisten Sanders Bening in einer Reihe von illuminierten Handschriften zusammengestellt zu haben, die er zunächst nach stilkritischen Gesichtspunkten um den »Boethius« des Louis de Bruges, seigneur de la Gruuthuyse (Paris, Bibl.-Nat., Ms. fr. 1) gruppierte und mit den durch de Bousscher und Weale bekannten Lebensdaten Sanders' in Einklang bringen konnte[58]. Wenn sich auch in der Folge ein Teil dieser Zuschreibungen als irrig erwiesen hat[59], so ist doch diese Gruppe des sog. Alexander Bening, unter welchem Namen Winkler diese Handschriften später behandelte[60], in der unmittelbaren Nachbarschaft, wenn nicht in der gleichen Werkstatt, des wirklichen Sanders anzusiedeln. Winkler gruppierte daneben ein anderes Miniaturensortiment, dessen Mittelpunkt er im Gebetbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkab., Hs. 78 B 12) erblickte[61]. Der nach diesem Buch benannte Meister wird heute, wenn auch nicht mit allerletzter Sicherheit, so doch mit größter Wahrscheinlichkeit als der wahre Sanders Bening angesehen[62]. Einen absolut sicheren Beweis, der auch die letzten Zweifel in dieser Frage auflösen könnte, wird man vermutlich nie erstellen können. Doch dürfte m. E. eine systematische, retrospektive Untersuchung aller Werke des Sohnes und Werkstattnachfolgers Simon Bening, die man mit größerer Sicherheit, z. T. durch archivalische Belege, benennen kann, einen weit größeren Erfolg versprechen, als man bisher erzielen konnte.

Über Geburtsjahr und -ort des Alexander Bening ist nichts bekannt. 1469 trat er als Buchmaler der Genter Malergilde bei, wobei Joos van Wassenhove (Justus von Gent) und Hugo van der Goes die Bürgschaft leisteten. Um 1480 heiratete er eine Nichte des letzteren, Katharina van der Goes, mit der er drei Kinder hatte: Simon (1483), Paul und Cornelia. In den Jahren 1486, 1487, 1499 und 1500 erwarb er vorübergehend die Freimeisterschaft in Brügge. Doch blieb sein ständiger Wohnsitz bis 1516 in Gent. Die letzten Jahre lebte er vermutlich bei seinem Sohn Simon in Brügge, wo er 1519 verstarb. Seine Totenschuld ist jedenfalls im dortigen Gilderegister vermerkt[63].

Schon die aus den Archivalien erwiesene enge Bekanntschaft und spätere Verwandtschaft mit Hugo van der Goes läßt darauf schließen, daß er sich auch in künstlerischer Hinsicht eng an diesen anschloß. Tatsächlich zeigen die für den Meister der Maria von Burgund bisher in Anspruch genommenen Arbeiten denselben subtil vertriebenen Malstil und den gleichen strengen Realismus des großen Genter Malers. Hinzu kommen zahlreiche Motiventlehnungen, von denen eine ganze Reihe noch in der folgenden Bearbeitung der Handschriften Kardinal Albrechts wiederkehren[64].

Benings bedeutendste Werke sind: das erwähnte Gebetbuch der Maria von Burgund (1480/82) in Berlin; einige Miniaturen einer zwanzigblättrigen Kompilation derselben Sammlung (Hs. 78 B 13), die nach Meinung Hulin de Loos und Winklers u. a. zu einem Stundenbuch in Madrid (Nat. Bibl. Ms. E. XIV Tesoro – Vit. 25–5) gehören[65]; das sog.

Stundenbuch Karls des Kühnen in Wien (ÖNB Cod. 1857); das Gebetbuch Philipps von Cleve in Brüssel (Bibl. Roy. Ms. IV, 40) und die Chronik der Prinzen von Cleve, vermutlich für denselben Auftraggeber (München Staatsbibl., Cod. gall. 19); die Winkler alle der früheren Schaffenszeit zwischen 1475 und 1485 zurechnet[66].

Zu einer zweiten Periode nach 1485, in der Sanders nach Goes' Tod größere Einzelfiguren nach dessen Vorbildern bevorzugte, gehören nach Winkler: das ältere Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (Wien, ÖNB, Cod. 1907); das Stundenbuch des Engelbert von Nassau, später im Besitz Philipps des Schönen (Oxford, Bodl. Libr. Ms. Douce 219–20); das Breviar der Königin Eleonore von Portugal (New York, Morgan Libr., Ms. 52 – zw. 1495–1525); ihnen ist neuerdings das Gebetbuch Ferdinands II. und Isabellas von Spanien im Cleveland-Museum beizugeben.

Hat man also von Sanders Bening alias Meister der Maria von Burgund hinsichtlich seines Lebens und Oeuvres verhältnismäßig früh zu festeren Vorstellungen gefunden, so bewegte man sich bei Gerard Horenbout bis zu den Enthüllungen von Duverger[67] und Hulin de Loo[68] weitgehend im Dunkeln. Die wenigen richtigen unter den zahlreichen irrigen Zuschreibungen beruhten mehr auf Zufall als auf sicherer Erkenntnis[69]. Duverger hat in Anbetracht der Archivbefunde zuerst darauf hingewiesen, daß Horenbout nach den erhaltenen Rechnungen nicht den Hortulus Animae, sondern die sechzehn niederländischen Miniaturen im Stundenbuch der Bona Sforza (London, Brit. Mus., Add. Ms. 34294) für Margarete von Österreich, die spätere Besitzerin des Buches, gemalt habe[70]. Diese einzig gesicherten Arbeiten Horenbouts boten Hulin de Loo den Anhaltspunkt auf der Suche nach weiteren Werken, die er im Breviarium Grimani und in der von Winkler arrangierten Gruppe von Handschriften des Meisters Jakobs IV. von Schottland fand[71]. Unterschiede im Kolorit und im Stil der Bordüren sind durch die italienischen Vorlagen im Stundenbuch der Bona Sforza zu erklären, denen sich der Hofmaler Margaretens anpaßte. Winkler selbst hat diese Neuzuschreibungen später befürwortet und durch eigene aus seinem früheren Horenboutsortiment ergänzt[72]. Neuere Hinweise, vor allem zu den von Hulin nominierten Tafelbildern Horenbouts, gab Wescher in den bereits zitierten Aufsätzen zu Sanders und Simon Bening und Gerard Horenbout von 1946 und 1959.

Das Bild, das man sich mittlerweile von Horenbout machen kann, ist ziemlich klar: Nach Duverger ist er kurz vor 1465 in Gent geboren. 1487, zwanzig Jahre nach Sanders Bening, mit dem er zumindest in regem Gedankenaustausch verbunden war, tritt er in die Genter Malergilde ein, wo er zwischen 1498 und 1521 häufig erwähnt wird. 1498 und 1502 nimmt er jeweils für vier Jahre einen Lehrling an[73]. 1508/9 liefert er Teppichentwürfe für die Barbara-Brüderschaft St. Pharailde in Gent[74], 1510/11 fertigt er einen Stadt- und Umgebungsplan von Gent für den dortigen Magistrat an[75]. 1514 nimmt Margarete von Österreich ihn als Hofmaler an, deren Dienst er 1521/22 kündigt, um bald danach in den des englischen Königs Heinrichs VIII. nach London überzuwechseln. Seine Frau wurde 1529 in Fulham begraben. Er selbst wird 1540/41 in einer Genter Urkunde als gestorben erwähnt.

Horenbout zahlte beim Eintritt in die Gilde den vollen Beitrag, nicht nur ein Viertel wie die Miniaturisten, und die Statthalterin erwarb 1522 noch ein Porträt Christians II. von Dänemark von ihm. Er war also auch Tafelmaler, daneben Kartonentwerfer und Kartograph. Zentrale Werke seiner buchmalerischen Tätigkeit sind außer dem erwähnten Sforza-Stundenbuch in London, dem Kalender und einem Teil der Bilder im Breviarium Grimani und im Gebetbuch Jakobs IV. (Wien, ÖNB Cod. 1897), das Gebetbuch der ehem. Slg. Huth (London, Brit. Mus., Add. ms. 38126) und ein dreibändiges Gebetbuch (Vatikan, Ms. vat. lat. 3768/70). Weitere von Winkler nur vermutungsweise zugesprochene Bücher in London und Wien bedürfen näherer Untersuchung[76]. Es ist auch kaum alles eigenhändig in den genannten Büchern. Er war »ein Unternehmer mit großen Gaben«[77], der es sich leisten konnte, Lehrknaben unter ungünstigen Abreden einzustellen, wie die beiden erhaltenen Verträge zeigen. Diese beweisen auch eindeutig, daß er zumindest seit 1498 einen eigenen Betrieb unterhielt und daß sein Verhältnis zu Sanders Bening, bei dem er vielleicht die Lehrzeit absolviert hatte, sich wesentlich lockerer gestaltete.

Der Werkstattnachfolger des alten Sanders dagegen war sein Sohn Simon Bening, dessen Werke zuerst und unzweifelhaft an Hand der Archivalien erkannt werden konnten. Abgesehen vom Breviarium Grimani und dem indirekten Zeugnis des Marc Anton Michiel, dessen »Memling« man besser als »Bening« versteht[78], sind vier sicher beglaubigte Werke bekannt und bis auf eines noch vorhanden.

Weale, dem die erste, auf umfassenden Archivforschungen begründete Lebensbeschreibung Simons zu verdanken ist, hat bei gleicher Gelegenheit 1864/65 nur ein noch existentes Werk des Künstlers gekannt[79]: die unvollendete Genealogie



Abb. 1
Simon Bening, Kanontafel, 1530, Dixmuiden, ehem. Stadtarchiv, verbrannt

des Königshauses Portugal von 1530–34, die in zwei Abteilungen zwischen 1842 u. 1868 nach London ins Brit. Museum gelangt war (Add. ms. 12531)[80]. Eine weitere Auftragsarbeit Benings, das Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vlies (1537), von dem Pinchart 1860 die Rechnung im Archiv von Lille entdeckt hatte, kam erst vor einigen Jahren in der Sammlung des Herzogs von Arenberg in Brüssel zum Vorschein, aus der es in den Besitz der Bibliothèque Royale in Brüssel (Ms. IV, 84) überging[81]. Dagegen machte Weale selbst noch 1870 den für die Beningforschung einträglichsten Fund im Stadtarchiv von Dixmuiden, wo neben einem Kanonblatt in einem Missale von 1530 auch die dazugehörige Rechnung aufbewahrt wurde[82]. Destrée knüpfte an diese Entdeckung an, indem er auf Grund der kompositionellen und stilistischen Übereinstimmung der Dixmuidener Kreuzigung mit derselben in den sog. Heures de Hennessy (Brüssel, Bibl. Roy., Ms. II, 158, f. 96 v) die letztere dem Simon Bening zuschrieb[83]. 1896 hatte er andere Arbeiten Benings auf gleicher Grundlage hinzugewonnen[84], die Weale 1906 um zwei weitere Werke vermehrte[85]: das von Damian van der Goes der Königin Katharina von Portugal 1544 überreichte Stundenbuch[86] und das Selbstporträt Benings von 1558 aus ehemaligem Besitz des Sir Thomas Baring (jetzt Slg. R. Lehmann, New York)[87]. 1923 hat Destrée in seiner letzten Monographie des Brüsseler Stundenbuches alle bis dahin beglaubigten und zugeschriebenen Werke Benings zusammengefaßt[88], und 1925 ließ Winkler eine ausführliche und ergänzte Liste folgen[89]. Derselbe Autor hat sich zuletzt 1962 zu den Problemen der Beningforschung geäußert und auf die noch offenstehenden Fragen hingewiesen[90].

Die Lebensgeschichte Simons ist gut bekannt. 1483 ist er in Gent geboren. Die ersten Lehr- und Arbeitsjahre hat er in der Genter Werkstatt seines Vaters Sanders absolviert. 1508 und 1512 erwarb er – wie sein Vater bereits vor 1500 – vorübergehend die Freimeisterschaft in Brügge. 1514, 1516 und 1517 reiste er als Bürge der Kinder seiner Schwester Cornelia nach Antwerpen[91]. 1516 ließ er durch den Kalligraphen Anton van Damme seinen Gildebeitrag in Brügge entrichten, den er ab 1517 regelmäßig jedes Jahr bis 1555 bezahlte. 1522, 1532 und noch 1553 entrichtete er Beiträge für je einen Lehrling. 1524, 1536 und 1546 war er Dekan der Gilde, der er 1522 eine Kreuzigung zu ihrem Missale verehrte, und 1529, 1532, 1538 und 1550 leistete er Beiträge zur Restaurierung und Ausstattung der Gildekapelle. Nach dem Tode seines Vaters 1519 erwarb er das Bürgerrecht in Brügge.

Simon war zweimal verheiratet. Aus erster Ehe mit Katharina Scroo († 1542) hatte er fünf Töchter, von denen die älteste, Lievina, bei ihrem Vater das gleiche Handwerk erlernte und nach 1544/45 (letzte Erwähnung in Brügge) an den Hof Eduards VI. von England ging. Dort war sie vor allem mit der Anfertigung von Miniaturporträts beschäftigt. Von den übrigen Töchtern kennt man kaum mehr als die Namen: Alexandrine (mit Clement Claeyszins verheiratet), Anne, Claire († 1544) und Barbara. Außer den Kindern dieser Ehe hatte er mit Jossine Dullaerts eine uneheliche Tochter namens Laura, die er mitbeerbte und die 1554 ihren Vormund, Clement Claeyszins, den Witwer der Alexandrine Bening, heiratete. Simons zweite Frau († 1555) ist dem Namen nach unbekannt. Sie wurde auf dem Heiligkreuz-Friedhof beigesetzt. Bening wohnte damals offenbar in dieser Pfarrei. Simon starb am 6. November 1561 etwa 78jährig in Brügge.

Zur Auffindung und Beurteilung von Simon Benings Arbeiten geht man tunlichst von den sicher beglaubigten aus, von denen aber keine vor 1530 datiert[92]. Doch hat man an die in diesem Jahr entstandene Kreuzigung von Dixmuiden (Abb. 1) so viele Miniaturen angeknüpft, die auch noch alle um eben dieselbe Zeit gemalt sein sollen, daß man dem Künstler selbst bei eiligster Arbeitsweise kaum eine solche Anzahl zutrauen möchte. Ferner stimmt bedenklich, daß er z.B. in den Jahren 1515 bis 1530 und nach 1540 so gut wie nichts hervorgebracht haben soll. Selbst mit dem Zugeständnis, daß noch nicht alle seine Arbeiten erfaßt sind, ist kaum anzunehmen, daß er einige Jahre müßig verstreichen ließ, um dann mit weit fortgeschrittenen wieder hervorzutreten. Eine vergleichende Überprüfung aller ihm zugewiesenen Miniaturen ist daher dringend erforderlich, um zu einem harmonischen Bild seines künstlerischen Werdeganges zu gelangen. Hierzu soll im Folgenden ein erster Versuch gemacht werden[93]:

»Frühwerke sind streng genommen bislang nicht nachgewiesen worden«, schrieb Friedrich Winkler noch 1962 und versuchte gleichzeitig, einige frühe Arbeiten um den Wiener Hortulus Animae (etwa 1510–1515) in die Diskussion zu bringen[94]. Mir



Abb. 2
Sanders Bening, Geburt Christi, Stundenbuch Ferdinands II. u. Isabellas v. Spanien, Cleveland, Museum of Arts

scheint, daß man die Tätigkeit Simons mit gutem Gewissen noch vor seiner ersten Freimeisterschaft in Brügge, 1508, ansetzen kann. Nach dem Usus der damaligen Zeit und bei seinem hohen Talent wird er bereits um 1500 als Siebzehnjähriger verhältnismäßig selbständig in der väterlichen Werkstatt mitgearbeitet haben. Es ist z.B. durchaus an seine Mithilfe beim Breviar für Ferdinand II. und Isabella von Spanien (1492–1504), (Cleveland, Museum of Arts, Ms. 63.256) zu denken[95], aus dem insgesamt sechs Miniaturen in das spätere Leidensgebetbuch Simons für Albrecht von Brandenburg übernommen sind. Einige davon, z.B. die Geburt Christi (fol. 126v) (Abb. 2), die mit ihrer wenig späteren Wiederholung im Breviar Mayer van den Berghs genau übereinstimmt[96], könnte er durchaus selbst schon nach Entwürfen seines Vaters gemalt haben. Ebenso könnte es sich beim Gebetbuch der Eleonore von Portugal († 1525) in New York (Morgan Libr., Ms. 52) verhalten, an dem außer Sanders Bening auch Gerard Horenbout mitgearbeitet hat. Hier käme vielleicht die Verkündigungsminiatur in Betracht, die Simkovitch zusammen mit Simons Nachbildung im Grimanibreviar publiziert hat (Abb. 3)[97]. Ebenso wäre die Franziskusminiatur (f. 517v) zu prüfen, die in mehrfacher Wiederholung bekannt ist[98].

Bis 1508 war Simon wohl ausschließlich in Gent, der Wirkungsstätte seines Vaters und Horenbouts, tätig. Warum sollte man also erst bei dem Londoner Stundenbuch (Brit. Mus. Ms. Add. 35313) an eine Zusammenarbeit aller »drei Hauptmeister der flämischen Miniaturmalerei« denken[99]? Aus diesem Buch, »das in der Hauptsache von Horenbout herrührt« (um 1508–13), nahm Winkler drei Evangelisten und »ein reichliches halbes Dutzend Heilige in Halbfiguren« für Simon und einen büßenden David für Sanders Bening in Anspruch. Ebenso muß das Breviarium der Slg. Mayer van den Bergh in Antwerpen aus den gleichen Jahren vermutlich als eine Gemeinschaftsproduktion angesehen werden[100]. Die Sammlung von zehn oder elf Einzelblättern aus der ehem. Slg. des Marquis von Londonderry scheint gleichfalls der Frühzeit Benings um 1510 anzugehören[101], ebenso die vielleicht etwas spätere Einzelminiatur einer Verkündigung der Slg. Robert Lehmann (New York), die Miner in der Tradition Memlings und Davids entstanden sieht[102]. Sie steht in engem stilistischem und ikonographischem Zusammenhang mit der Grimani- (Abb. 3) und Hortulusminiatur (Abb. 37) des gleichen Themas. Derselben Zeit dürften auch die Miniaturen in einem Stundenbuch der Hunterian Library in Glasgow angehören, das laut Kolophon 1494 geschrieben sein soll, vermutlich aber



Abb. 3
Simon Bening, Verkündigung, Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana

erst einige Jahre später zur Illuminierung kam[103]. Wardrop hat die Zugehörigkeit zur Grimani-Hortulus-Gruppe richtig erkannt. Die Verkündigung stimmt mit der des Hortulus (nicht mit der des Grimanibreviars, wie Wardrop irrtümlich angibt) genau überein. Die Miniatur scheint sehr qualitätvoll; namentlich die Bildung der Köpfe und der Faltenstil stellen sie auf eine Stufe mit den Hortulusminiaturen.

In das erste Jahrzehnt des 16. Jh. gehören offenbar auch die beiden hochrechteckigen Rand- oder Triptychon-Miniaturen (Abb. 4) mit der Predigt Johannes des Täufers und der Taufe Jesu im Akademie-Museum in Brügge, für die hier mit Vorsicht der Name Bening genannt werden soll[104]. Die Blättchen sind im Anschluß an Davids Taufe Christi (mit Predigt des Johannes im Hintergrund) für Jan de Trompes um 1507 (im gleichen Museum)[105] gearbeitet. Sie könnten während Benings erstem Brügger Aufenthalt 1508 entstanden sein.

Die Frühzeit Simons wird in der Hauptsache von zwei bedeutenden Malerpersönlichkeiten geprägt: von dem Genter Hugo van der Goes, der noch durch seinen Vater auf ihn weiterwirkte, und von Gerard David, dem er sich in seiner Brügger Zeit



Abb. 4
Simon Bening (?), Predigt Johannes d. T. u. Taufe Christi, vor 1510, Brügge, Museum

anschloß[106]. Die Arbeiten der frühesten Zeit in Gent bis 1508/12 sind mit lockerem, fast skizzenhaftem Pinselstrich vorgetragen und wenig vertreibend, wie z. B. in Cleveland, New York (Ms. 52) oder Antwerpen. Die Figuren, nach Goesisch-Sanders'schen Vorbildern, suchen das Charakteristische wiederzugeben, wirken dabei z. T. unbeholfen eckig. Die Gesichter, von krausem Haar gerahmt, sind kantig ausdrucksvoll und typisierend. Dies ändert sich mit zunehmendem Einfluß Davids, dessen Schöpfungen im Grimanibreviar und im Hortulus Animae ihren Niederschlag fanden. Mit der Übernahme zahlreicher Davidscher Kompositionen gewinnen seine Miniaturen gleichzeitig an feinmalerischem Wert, verlieren aber im selben Maß ihre persönliche Empfindsamkeit. Zumal im Hortulus, dem wohl ersten ganz selbständigen Werk Benings, macht sich eine nivellierende Gleichschaltung aller Miniaturen bemerkbar, wie sie sonst kaum mehr in seinen Handschriften zu finden ist. Wie der Tafelmaler in seiner Spätzeit bemüht er sich um einfache plastische Umrisse und ein Höchstmaß an Vertriebenheit der Malweise. Die Figuren wirken massig statuarisch, mit fließenden, weichen Falten kaum bewegt, die Köpfe gleichmäßig gerundet und mit glatten Oberflächen. Dies alles geht auf Kosten des persönlichen Engagements, das wie bei David durch die hohe Virtuosität verlorengeht. In der Immakulata und gerade auch in den weiblichen Heiligen des Hortulus ist ein Schönheitsideal erreicht, das glatt und vollkommen, aber nichtssagend aussieht.

Unter diesen Aspekten betrachtet, scheint der Anteil Benings am Grimanicodex unter den Frühwerken von 1510 etwa bis 1523 noch vor dem Hortulus entstanden. Das Breviarium ist dank der zitierten Forschungen Duvergers, Hulin de Loos und Winklers zur Identifizierung Horenbouts heute allgemein als dessen und des Simon Benings Werk bekannt. Den Löwenanteil hatte Simon daran, was sich schon im Zahlenverhältnis der Miniaturen dieser beiden ausdrückt[107]. Hat man somit die beiden ersten von Marc Anton Michiel, dem zeitgenössischen Berichterstatter, genannten Künstlernamen identifiziert, so bleibt immer noch die Frage nach »Lievin von Antwerpen«, den man wahrscheinlich richtig mit Hennin Gossart erklärt, wenngleich ich in dem Buch selbst nirgends Anhaltspunkte für seine persönliche Mitarbeit entdecken kann[108]. Im Augenblick ist darüber nicht mehr zu sagen, als daß zahlreiche Architekturränder unmittelbar nach dem Baldachinaufbau des Malvagnatriptychons in Palermo bis ins Detail genau kopiert sind. Diese Art Rahmen finden sich sowohl bei Benings wie auch bei Horenbouts Miniaturen. Das Triptychon ist etwa 1510/11 oder wenig später zu datieren[109], da Adam und Eva auf den Außenseiten der Flügel nach Dürers Kupferstich der Kleinen Passion von 1511 (B. 17) kopiert sind. Damit wäre das früheste Entstehungsdatum auch für das Breviar gegeben. Ein weiteres Datum gibt der Kalender des Buches selbst. Semper hatte bereits nachgewiesen, daß er weitgehend nach dem der Très riches Heures des Duc de Berry kopiert ist[110]. Dieses Stundenbuch gelangte später auf Erbwegen in den Besitz der niederländischen Statthalterin Margarete von Österreich. Horenbout stand seit 1514 in deren Diensten. Er hat den Kalender also frühestens nach diesem Zeitpunkt

bei ihr kopieren können[111]. Den Terminus ante quem liefert das 1520 datierte Testament des Nachbesitzers der Handschrift, Kardinal Grimani, in dem das Buch bereits als besonders kostbares Stück hervorgehoben ist. Es ist also zwischen 1510 und 1520 zu datieren. Zumindest für Benings Arbeiten muß vorerst dieser Zeitraum veranschlagt werden. Da Kardinal Grimani das Buch aber sicher schon vor 1520 aus der Hand eines Vorbesitzers erworben hat, dürfte das Breviar wahrscheinlich einige Jahre vor diesem Zeitpunkt fertig gewesen sein.

Abgesehen von den Arbeiten Horenbouts, der vermutlich erst um 1515 beteiligt war, handelt es sich bei den übrigen Miniaturen um solche, die überwiegend nach Vorwürfen der Goes, Sanders Bening und Gerard David geschaffen sind. Keines der Vorbilder scheint wesentlich nach 1510 entstanden zu sein. Die Miniaturen, namentlich die vielfigurigen, wirken noch sehr goesisch mit kleinen Gestalten, prägnanten Köpfen, krausen Haaren und verinnerlichten Gesichtern. Man möchte zumindest die Möglichkeit nicht ausschließen, daß Benings Anteil sich über einige Jahre hinzog, vielleicht von 1511 bis 1515. Einige Darstellungen, darunter vor allem die Bilder einzelner Heiliger am Schluß des Buches, wirken gedrungener und fester in den Umrissen, z. T. auch unpersönlicher. Sie stehen unter Davids Einfluß und sind sicher später. Horenbout arbeitete bis 1521/22 vorwiegend in Gent, Mecheln, Brüssel und Antwerpen, Simon seit 1508 mit einigen Unterbrechungen durch Reisen nach Antwerpen und höchstwahrscheinlich Gent, wo sein Vater bis 1516 verblieb, in Brügge. Demnach wäre der Grimanikodex das letzte gemeinsame Werk der beiden Künstler und in der Zeit von Benings »Wanderjahren« zwischen Gent und Brügge vor 1517 anzusiedeln.

Anders verhält es sich bei dem im gleichen Jahrzehnt entstandenen Hortulus Animae (Wien, ÖNB, Cod. 2706), der einheitlich im David-Beningschen Stil gehalten und Simon allein zuzuschreiben ist. Seine nahe zeitliche und künstlerische Verwandtschaft mit dem Grimanibreviar wurde schon frühzeitig erkannt[112], und so wundert es auch kaum, daß seine Zuschreibung jeweils von der des vorgenannten Buches abhängig gemacht wurde.

Neben Gerard Horenbout und Simon Bening bediente man sich des bekannten Notnamens zur Benennung dieses Miniaturisten. Destrée hat bereits 1923 die mit den Miniaturen der Hennessy-Heures in Brüssel (Bibl. Roy., Ms. II, 158) übereinstimmenden Hortulus-Darstellungen für Simon Bening in Anspruch genommen[113]. Doch es wurde erst durch die Auffindung der gesicherten Arbeiten Horenbouts durch Duverger und Hulin de Loo zur Gewißheit, daß der Hortulus nur von Simon Bening gemalt sein kann, da man nun seine Arbeiten mit größerer Sicherheit von denen des Genter Hofmalers unterscheiden konnte[114]. Glücklicherweise läßt sich auch für den Wiener Kodex ein Terminus post quem angeben: Der Text ist nach der deutschen Druckausgabe des Hortulus kopiert, die nach dem mitabgeschriebenen Kolophon des Druckes 1510 bei Martin Flach in Straßburg erschienen sein soll[115]. Jedenfalls wird die Illuminierung der Handschrift bald nach diesem Zeitpunkt erfolgt sein.

In Anbetracht der Bildmotive kann man sich das Buch eigentlich nur als in Brügge entstanden denken. Der Miniaturist arbeitet bereits in der Atmosphäre Gerard Davids: Das beweisen die Verkündigung (Abb. 37) so gut wie die Immakulata (Abb. 5), die Kreuzigung (Abb. 114) und die Veronika mit den weinenden Marien[116]. Diese Miniaturen verraten das gleiche leere Pathos der späten Davidschöpfungen. Die Gewänder sind in schwer fließenden Falten drapiert, die runden plastischen Köpfe ausdruckslos. Wenn das Buch aber unter dem Einfluß des alten David in Brügge ge-

Abb. 5
Simon Bening, Immaculata, Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana





Abb. 6
Simon Bening, Kahnfahrt, Heures de Hennessy, Brüssel, Bibliothèque Royale

malt ist, dürfte sogar 1517 als Entstehungsjahr angenommen werden, als Bening endgültig nach Brügge übersiedelte. In seinem zweiten Brügger Gastjahr 1512 werden die einflußreichen Arbeiten Davids noch nicht existiert haben, und 1516 ließ er in Abwesenheit seinen Gildebeitrag durch den Kalligraphen Anton van Damme entrichten.
Allein der Kalender weist in eine Zeit vor 1515, da er unabhängig von dem des Horenbout entstanden ist. Er wäre sonst sicher nach den Erfindungen dieses Meisters bzw. dessen Kopien nach den Très riches Heures gestaltet, wie ich dies für die späteren Kalenderbilder Simons in München (Staatl. Bibl., Cod. 23638) (Abb. 180) und Brüssel (Bibl. roy., Ms. II, 158) (Abb. 6) im Vergleich mit dem Londoner Stundenbuch Kardinal Albrechts bereits nachgewiesen habe[117]. Doch stammt dieser Kalender, wie Dörnhöffer bereits feststellte[118], von anderer Hand als das Gros der Vollbilder, die Simon zuzuschreiben sind. Bemerkenswert ist nur, daß gerade die Kalenderbilder von Architekturgliedern gerahmt sind, die man als Reduktionsformen nach Gossartschen Vorbildern verstehen könnte. Der übrige Randdekor der Handschrift,

Abb. 7
Simon Bening, Geburt Christi u. Tanz der Hirten, Stundenbuch, Hilversum, Slg. Beels





in der Hauptsache aus Streublumen- und Distelranken-Motiven gebildet, gibt sich ebenfalls nicht gerade »modern«[119]. Daneben kommen einige spät wirkende Renaissancerahmen mit Kassettierungen vor, die an Isenbrant erinnern[120].

Unter gleichzeitiger Berücksichtigung der späten Davidvorbilder muß man annehmen, daß sich die Arbeiten am Hortulus über einen längeren Zeitraum erstreckten, in dem der Kalenderminiator vor 1515, Simon Bening aber noch längere Zeit danach mit der Illustration beschäftigt war, wobei die oberste Zeitgrenze bei 1522 liegt, vermutlich einige Jahre früher.

In unmittelbarer Nachbarschaft des Hortulus – vielleicht etwas früher – ist das Stundenbuch der Slg. C.H. Beels in Hilversum zu sehen (Abb. 7), das laut Kolophon (f. 334v) 1511 in Antwerpen geschrieben wurde[121], um dann nachträglich illuminiert zu werden[122]. Man wird kaum fehlgehen, wenn man die Miniaturen dieser Handschrift zwischen 1511 und 1517, dem letzten nachweisbaren Aufenthalt Benings in Antwerpen, ansetzt[123].

Ein besonders reich ausgestattetes Gebetbuch Simons aus der gleichen Zeit um 1515 besitzt die Pierpont Morgan Library (New York) in dem Stundenbuch des Don Alvaro da Costa (Abb. 8), des Kammerherrn König Manuels I. von Portugal (Ms. 399). Dieses Manuskript, von dem bereits zahlreiche Miniaturen publiziert sind, wurde nach Wescher 1515 für den Prinzen von Portugal ausgeführt[124]. Es befand sich nach de Ricci um 1520 im Besitz da Costas[125]. Winkler hatte es 1925 unter die Arbeiten Simons gezählt, obwohl er es nur aus Abbildungen kannte[126]. Dies hat Wescher inzwischen aus eigener Anschauung bestätigt. Letzterer ist sich seiner Sache so sicher, daß er das Buch als Beweis für die Identität des Meisters der Maria von Burgund mit Sanders Bening herangezogen hat. Er fand auch, daß außer dem Kalender, der mit den nach dem Grimanikodex in München und Brüssel entstandenen Kalendarien noch zahlreiche andere Bilder mit diesen Büchern und vor allem mit dem Gebetbuch der Maria von Burgund in Berlin übereinstimmen. Die Autorschaft Benings steht seitdem außer Zweifel, und man wird dem Buch bei der weiteren Erforschung der Frühzeit seiner Werkstatt besonderen Vorrang geben müssen.

Es seien hier im folgenden noch einige Gebetbücher seiner Frühzeit angeschlossen, die zwischen 1510 und 1520 entstanden sind, sich aber nicht auf ein bestimmtes Datum festlegen lassen. Bisher wurde nur für das in Portugal befindliche Buch der Name Bening genannt. Hauptsächlich als Werkstattprodukte anzusehen sind: das aus der kaiserlichen Fideikommiß-Bibliothek (Cod. 3536)[127] in die Wiener ÖNB (Cod. Ser. n. 13238) verbrachte Gebetbuch und das Stundenbuch im Besitz von Calouste Gulbenkian (heute Oeiras, Portugal, Palácio Pombal, Museu da Fundaçao C. Gulbenkian)[128].



Abb. 8
Simon Bening, Verkündigung, Da-Costa-Stundenbuch, New York, Pierpont Morgan Library

Das Wiener Gebetbuch erscheint durchweg etwas altertümlicher und dürfte eher um 1510 als 1520 entstanden sein. Der oder die Miniatoren tun sich besonders im Landschaftlichen schwerer, als man dies in dem Gulbenkian-Stundenbuch beobachtet. In letzterem scheinen vor allem die Hintergrundlandschaften weitgehend eigenhändig zu sein.

Das dritte, recht qualitätvolle Werkstatterzeugnis, für dessen Vollbilder ich Simon Bening selbst vorschlagen möchte, ist das kleine Stundenbuch in der Walters Art Gallery in Baltimore (Ms. W. 426)[129]. Die thronende Madonna auf der Rasen-



Abb. 9
Simon Bening, Madonna auf dem Rasen, Stundenbuch, Baltimore, Walters Art Gallery

Abb. 10
Simon Bening, Petrus u. Paulus, Stundenbuch, Baltimore, Walters Art Gallery



Abb. 11
Simon Bening, Christophorus (Detail), Stundenbuch, Baltimore, Walters Art Gallery



bank (f. 60v) (Abb. 9) hat sehr viel Ähnlichkeit in Ikonographie und Ausführung mit den vergleichbaren Marien des Grimanibreviars, vor allem mit der Kleinminiatur zu den Marientagzeiten[130]. Das Gebäude im Hintergrund und z. T. auch die übrige Landschaft kehren genauso in einer Reihe von meistenteils späteren Miniaturen wieder, die Destrée bereits 1923 zusammengestellt hat[131]. Die Apostel Petrus und Paulus (f. 31v) (Abb. 10) haben ebenfalls ihre Pendants im Breviarium Grimani[132]. Besonders qualitätvoll sind die Landschaften der Bildchen, worauf mich Frau Miner eigens aufmerksam machte. Das ist an der Ausschnittaufnahme der Christophorusminiatur (f. 134v) gut zu beobachten (Abb. 11). Die Ikonographie dieser Darstellung, die noch nicht mit den späteren im Grimanibreviar, im Hortulus und im Kasseler Stundenbuch übereinstimmt, die etwas naive Wiedergabe der Apostelköpfe und schließlich die gotische Bastarda, die der Antwerpener Schrift von 1511 im Stundenbuch der Slg. Beels in Hilversum sehr verwandt ist, legen eine Datierung um oder bald nach 1510 nahe[133]. Vielleicht ist auch diese Handschrift in Antwerpen geschrieben. Dasselbe könnte man auf Grund der Schrift für das Stundenbuch in Oeiras annehmen. Wenn sich dies aber bewahrheitete, dürfte man daraus auf einen engeren als den verwandtschaftlichen Kontakt Benings mit Antwerpen schließen[134]. Dies würde schließlich ebenfalls für eine frühe Datierung sprechen.

Auf jeden Fall später als Grimanibreviar und Hortulus Animae entstanden sind die zu einem Quadriptychon zusammengeklebten 64 Einzelminiaturen der ehem. Slg. Stein in Paris, die sich heute in der Walters Art Gallery in Baltimore (Ms. W. 442) befinden[135]. Es handelt sich um 16 Darstellungen aus dem Marienleben, 32 Szenen der Leidensgeschichte und 16 Bildchen mit Begebenheiten Christi und Mariä von der Kreuzabnahme bis zum Jüngsten Gericht (Abb. 12, 13, 14, 15). Sie sind alle von einer Größe, hochrechteckig gerahmt und mit kleinen C- oder S-Bögen in den oberen Ecken geziert. Simon wählte wohl wegen des kleinen Formates durchweg Halbfigurenkompositionen, die teils bekannte, teils neue Motive aufweisen. Die Serie gehört mit zu den einheitlichsten und feinsten Arbeiten Benings, die noch unter dem Eindruck Davids, doch mit sehr viel persönlichem Engagement und ganz eigenhändig geschaffen sind[136]. Mir kommt es sogar wahrscheinlich vor, daß sie nicht mehr zu Lebzeiten Davids, also nach 1523 entstanden sind: Wenn auch der Einfluß des Brügger Tafelmalers in mehreren Kompositionen[137] in der plastisch abgerundeten Modellierung der Einzelfiguren und in der äußerst vertriebenen Malweise noch deutlich nachwirkt, so ist doch gleichzeitig schon auf eine Dramatisierung der einzelnen Szenen hingearbeitet, die für Simons Miniaturen der späteren Zeit um und nach 1530 besonders charakteristisch ist. Mit anderen Worten, die Darstellungsweise in Bewegung und Mienenspiel der an den Szenen beteiligten Figuren wird dem vorgegebenen Thema soweit als möglich angepaßt: die Bilder des Marienlebens beruhigt beschaulich, die des Leidens Christi bewegt und mit von Wut oder Schmerz verzerrten Mienen der Beteiligten und schließlich die der Verherrlichung Christi leuchtend und mit überlegen strahlenden Gesichtern. Demgegenüber zeichnet sich der Spätstil Davids durch eine nahezu unerreichte Trockenheit und Leere im Ausdruck aus. Die hier unmittelbar den Davidschen Vorlagen nachempfundenen Bilder erscheinen denn auch als die schwächsten im Ausdruck.

Daneben sind auch solche Motive wiederholt, die von Hugo van der Goes und Sanders Bening stammen und die bereits zum festen Repertoire der Werkstatt gehörten[138]. Das übrige ist weitgehend Eigenerfindung.

Wenn auch hier und da noch Anklänge an bekannte Tafelbilder spürbar sind, so darf man diese Sammlung trotzdem als eine der eigenwilligsten Simons betrachten, und man muß sie im Auge behalten, wenn man sich ein Bild seines Arbeitens in den zwanziger bzw. seinen eigenen vierziger Jahren machen will. Simon stand in der Mitte seines Lebens, als er diese Bildchen malte. Seine Jugendentwicklung unter dem Einfluß seines Vaters Sanders, van der Goes' und zuletzt Gerard Davids muß als abgeschlossen betrachtet werden. Die von den Altmeistern ererbten Kompositionen werden zwar noch weiter benutzt, aber eigenständig und ganz persönlich modifiziert. Schon hier versteht er es meisterhaft, die Empfindungen einzelner Figuren in deren Gesichtern widerspiegeln zu lassen oder sogar die Stimmung einer ganzen Situation einzufangen. Die gleiche Auffassung und Atmosphäre, die dem Betrachter hier entgegentritt, begegnet in fast allen seinen späteren Werken. Nicht zuletzt nehmen diese Miniaturen, die um oder bald nach der Mitte der zwanziger Jahre entstanden sind, eine Schlüsselposition zur Beurteilung des Leidensgebetbuches Kardinal Albrechts ein.

Auf der Suche nach weiteren Fixpunkten in der mittleren Schaffenszeit Benings bietet sich das Selbstporträt im Louvre an, das das heute nicht mehr sichtbare Datum 1525 getragen haben soll



Abb. 12
Simon Bening, Marienleben u. Kindheit Jesu, Quadriptychon, um 1525, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 442



Abb. 13
Simon Bening, Leben u. Passion Jesu, Quadriptychon, um 1525, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 442



Abb. 14
Simon Bening, Passion Christi, Quadriptychon, um 1525, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 442



Abb. 15
Simon Bening, Verherrlichung Christi, Quadriptychon, um 1525, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 442

(Abb. 16)[139]. Es zeigt einen etwa vierzigjährigen Mann mit ernstem, selbstbewußtem Gesicht in vornehmer Bürgertracht vor einer duftigen Flußlandschaft. Der Rahmen des kleinen Bildchens ist hochrechteckig in der Art der vorher beschriebenen Miniaturen. Mit diesen steht es auf einer Stilstufe.

Ein sicheres Datum aber liefert einzig ein Gebetbuch, das aus der ehem. Slg. C.W. Dyson Perrins in Davenham (Ms. 106) 1960 bei Sotheby versteigert wurde[140]. Die Handschrift ist im Kalender (f. 12v) 1524 datiert. Da sich das Jahr sicher auf die Fertigstellung durch den Schreiber bezieht, kann mit der Illuminierung frühestens 1524/25 gerechnet werden. Dem entsprechen auch die durch die zitierten Abbildungen bekannten Miniaturen, wobei z.B. die qualitätvolle Darstellung der Ruhe auf der Flucht (f. 219v) von Simon der Tafel Davids im Prado bzw. der Slg. Stoop in London nachempfunden ist[141].

Von diesen drei Werken ausgehend gelangt man zu weiteren Arbeiten Benings aus dieser Zeit. Dem zuletzt genannten, 1524 datierten Gebetbuch sieht ein lateinisches Stundenbuch sehr ähnlich, das 1946 aus Rothschildschem Erbe in die Österreichische Nationalbibliothek geschenkt wurde (Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 2844)[142]. Genau wie dort scheint hier neben Simon Bening als Hauptmeister derselbe Horenboutschüler tätig gewesen zu sein. Darauf deutet vor allem die Geburt Christi (f. 108) (Abb. 17), die nach Horenbouts Vorbild im Grimanibreviar geschaffen wurde, wie auch deren und anderer Miniaturen unvertrieben gepinselter Farbauftrag[143]. Derselbe Mitarbeiter hat vielleicht die gotischen Architekturrahmen gearbeitet, die z.T., wie im Gebetbuch Kaiser Karls V. in Wien (ÖNB, Cod. 1859), ohne Grundierung auf das Pergament gemalt sind.

Der Anteil Simons selbst ist unschwer zu erkennen, wenn man von der Mondsichelmadonna (f. 197v) (Abb. 18), dem ungleich besten Bild der Handschrift, ausgeht. Dieses Halbfigurenbild auf Goldgrund mit dem bekleideten Kind geht letztlich auf Memlings Madonna am Ursulaschrein in Brügge (Johanneshospital) zurück[144]. Dazwischen liegt die ganzfigurige Madonna im Hortulus Animae (Abb. 5)[145], bei der die krönenden Engel hinzugekommen sind. Die Rothschild-Miniatur wirkt ihr gegenüber feiner und ausgeglichener, in den Gesichtern wie im Stofflichen. Der Einfluß Davids ist in allen eigenhändigen Miniaturen spürbar. Das zeigt sich sowohl in der Feinmalerei wie in den Motiven: Das Eselswunder des hl. Antonius (f. 240v) (Abb. 176) ist seitenverkehrt kopiert nach Davids Predellenbild (Slg. Lloyd, ehem. Lady



Abb. 16
Simon Bening, Selbstportrait, Paris, Louvre

Abb. 17
Simon Bening, Geburt Christi u. Herbergssuche, Stundenbuch, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2844





Abb. 18
Simon Bening, Maria m. Kind von Engeln gekrönt, Stundenbuch, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2844



Abb. 19
Simon Bening, Hl. Bernhard verehrt die Madonna, Stundenbuch, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2844

Wantage, Lockinghouse) (Abb. 174)[146], der hl. Bernhard, der die säugende Maria verehrt (f. 245v) (Abb. 19) ist vom gleichen Typ wie der Antonius, und die Maria selbst erinnert lebhaft an die bereits mehrfach zitierte Stoopmadonna Davids. Beide Miniaturen scheinen in den Hintergründen von dem Mitarbeiter fertiggestellt zu sein. Sie sind gleich grob gepinselt. Die Susanna im Bad mit den zwei Alten im Gebüsch (f. 234v), eine Kopie nach Sanders' Komposition im Gebetbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkab., Hs. 78 B 12, f. 340v), dürfte in den Figuren auch von Simon angelegt sein. Gemessen an den Miniaturen in Baltimore aus der ehem. Slg. Stein und am Hortulus Animae kommt eine mittlere Position in Frage: kurz nach 1520.

Spätestens um diese Zeit ist auch der Schmuck des Gebetbuches im Haag (Museum Meermanno-Westreenianum, Ms. E. 10, 3) entstanden, das von dem Brügger Dominikaner Hanskin de Bomalia geschrieben ist (Eintrag auf f. 223 der Hs.)[147].

Die Geburt Christi (f. 80v) geht in der Figurenkomposition auf den alten Sandersschen Entwurf im Gebetbuch Ferdinands II. und Isabellas von Spanien (1492–1504) zurück (Abb. 2), mit der sie gleich ist[148]. Die Kreuzigung (f. 34v) stimmt genau mit der Dixmuidener überein (Abb. 1)[149]. Im Haag ist sie allerdings um eine Magdalena vermehrt. Diese Miniatur, wie auch einige andere, datierte Bywanck um 1530, die übrigen minderen um 1520. Mir scheint der frühe Termin maßgebend. In diesem Sinne hat sich auch Bywanck selbst 1931 geäußert[150]. Die Kreuzigung wurde erst später auf die Drei-Personen-Komposition reduziert, wie sie in Dixmuiden und in mehreren anderen Orten erscheint.

In dieselben Jahre gehört auch das pergamentene Triptychon mit der Madonna und den hll. Katharina und Barbara (Abb. 20), das aus der ehem. Slg. Willet in Brighton stammt und sich 1903 in der Slg. P. u. D. Colnaghi befand[151]. Das seitdem nurmehr in Abbildungen bekannte Altärchen, das früher Cornelia Cnoop, der Gattin Gerard Davids, zugeschrieben wurde[152], ist unzweifelhaft von Simon Bening[153]. Das Mittelbild ist eine Kopie nach Davids Tafel der ehem. Slg. Nemes in München[154];

die beiden weiblichen Heiligen haben verschiedene Dubletten in Gebetbüchern der Brügger Beningwerkstatt, die später noch interessieren werden.
Das gleiche Rahmenwerk mit den kleinen C- und S-Bögen in den oberen Ecken zeigen auch die Reste eines Gebetbuches Simons in der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 23638), bestehend aus einem vollständigen Kalender mit jeweils einem Vollbild (Abb. 180) und einer Randminiatur auf der Gegenseite sowie einer Darstellung der Erschaffung Evas (Abb. 33) und einer solchen der Sintflut, die dem Kalender vor- bzw. nachgesetzt sind[155]. Die Kalenderminiaturen sind im Anschluß an die des Horenbout im Grimanibreviar entstanden, von dem einiges kopiert ist. Weitere Dubletten finden sich in den Heures de Hennessy (Brüssel) (Abb. 6) und im Golf-Buch (London Brit. Mus., Add. ms. 24098). Diese Tatsache verleitete wohl hauptsächlich zu der späteren Datierung[156], die m.E. etwas zu spät angesetzt ist. Man ging dabei hauptsächlich von den in der Tat hervorragenden Landschaften des Kalenders aus. Neuerdings bietet die Erschaffung Evas, die eine genaue Dublette derjenigen im Leidensgebetbuch Kardinal Albrechts (Abb. 32) darstellt, eine wesentlich bessere Ausgangsposition. Letztere ist mit Sicherheit noch vor 1530 entstanden und zweifellos von derselben Hand. Die feinmalerische Wirkung erscheint dort erhöht, die Figuren sind in den Proportionen und auch in den Gesichtern gelungener, und vor allem die Luftperspektive der Landschaft ist dort in weichen, allmählich verblauenden Übergängen vollendet geschildert. In der Münchener Darstellung zeigt sich wie in allen anderen Landschaften desselben Buches noch eine Schwere in den Farben, Flächen und Abstufungen wie auch in der Wiedergabe des Laubes der Bäume, daß man sie kaum für später halten kann. Noch andere Gründe, z.B. der Komposition, ließen sich anführen. Schon im sogenannten Stein-Quadriptychon in Baltimore (um 1525) (Abb. 12–15) wirken die winzigen Hintergrundlandschaften in der Luftperspektive glücklicher. Eine Datierung kurz vor 1525 scheint mir daher angebrachter.

Abb. 20
Simon Bening, Katharina u. Barbara, Flügel eines Triptychons aus der Dünenabtei bei Brügge, um 1520, London, ehem. Colnaghi



In den zwanziger Jahren, wahrscheinlich aber gegen Ende, ist auch das Stundenbuch der ehem. Abtei von Messina bei Brügge entstanden (jetzt London, Brit. Mus., Egerton Ms. 2125), das ich leider nicht im Original kenne[157]. Weale[158], der die Miniaturen noch für Arbeiten Davids hielt, hat aber schon richtig festgestellt, daß es um 1525 entstanden sein muß, jedenfalls vor 1529, da Louis Bloc, der den Einband hergestellt hat, bereits 1529 starb. Anton van Damme hatte den Text geschrieben.
In den Jahren gegen und um 1530 beobachtet man einen Wandel in der Maltechnik bei Simon, der gleichzeitig mit der Loslösung aus der Vormundschaft Davids einhergeht. Dessen Schöpfungen waren ihm in Fleisch und Blut übergegangen, so daß er frei damit schalten konnte. Das zeigt sich sehr deutlich am Beispiel der 1529/30 entstandenen Kreuzigung von Dixmuiden (Abb. 1)[159] die ein mixtum compositum aus Davids Tafeln in Berlin (Abb. 21), Rohoncz und Genua darstellt[160]. Simon hat in dieser Miniatur den ängstlich »pointillierend«-vertreibenden Malstil, für den als prägnantes Beispiel die Immakulata im Wiener Rothschild-Stundenbuch (Cod. 2844, f. 197v) (Abb. 18) genannt werden kann, zugunsten eines locker aquarellierenden Vortrags endgültig aufgegeben. Man spürt, er ist seiner Sache sicher. Er zeichnet und malt mit dem Pinsel in einem Vorgang. Anders dagegen bei der Immaculata, unter der man eine säuberliche Vorzeichnung vermutet, die unter dem beinahe pastosen Farbauftrag ver-

schwunden ist. In Dixmuiden (Abb. 1), in Brüssel (Hennessy-Heures) (Abb. 21a), Aachen (Leidensgebetbuch Kardinal Albrechts) (Abb. 111) und München (Cod. lat. 23637) (Abb. 22), alles um die gleiche Zeit entstandene Arbeiten, sind die Farben duftig aufgetragen, in großen Flächen, die Vertiefungen mit dunkleren Pinselstrichen eingegraben. Der Faltenstil wird dadurch eckiger, schärfer, verliert das rundliche Weichliche, das für die frühe Grimani-Hortulus-Gruppe typisch war. Diese Art mit dem Pinsel zu zeichnen, übt Simon bereits an den Miniaturen des sog. Stein-Quadriptychons (Abb. 15), z.B. an den hellen Gewändern des Auferstandenen, also da, wo es nicht so sehr auf Genauigkeit als auf Helligkeit der Farbe ankommt[161]. Dort macht er sich zum ersten Mal den weißen Pergamentgrund zunutze, den er durchscheinen läßt. Diese neuartige Technik ist es auch schließlich, die seinen späteren Miniaturen seit 1530 ihre so oft gerühmte Frische und Lebendigkeit verleiht. Zum Teil mag die neue Arbeitsweise natürlich auch auf Rechnung der Vielzahl von Aufträgen

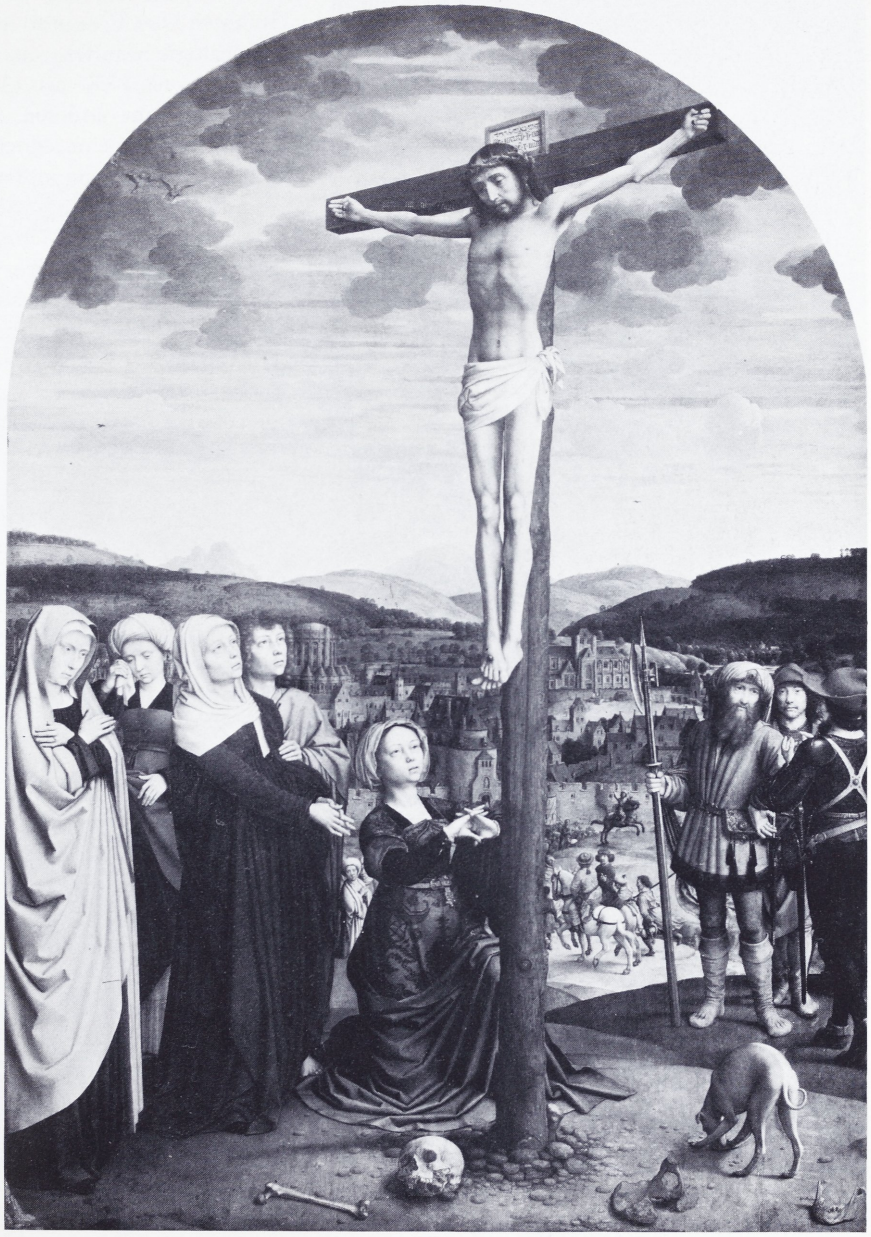


Abb. 21
Gerhard David, Kreuzigung, Berlin, Gemäldegalerie



Abb. 21a
Simon Bening, Kreuzigung, Heures de Hennessy, Brüssel, Bibliothèque Royale

gehen, die den Meister um 1530 in Anspruch nahmen, und die es ihm zeitlich nicht mehr erlaubten, die letzten Feinheiten gemächlich auszupinseln.
Bisher scheint noch niemand auf diese Veränderung geachtet zu haben; jedenfalls hat sich noch keiner, der sich mit Benings Arbeiten befaßte, in diesem Sinne geäußert. Das ist um so erstaunlicher, als gerade die Dixmuidener Kreuzigung, an die man die ersten Zuschreibungen anknüpfte, technisch gesehen im direkten Gegensatz zu der genannten Frühgruppe steht[162].
In diesem Licht betrachtet, fällt es nun ziemlich leicht, die eigenhändigen von den fremden, die früheren von den späteren Arbeiten zu trennen[163]. Destrée hat als erster die Gruppe von Handschriften zusammengestellt, die auf Grund der kompositionellen und stilistischen Übereinstimmungen mit der Dixmuidener Kanontafel zusammengehören[164]. Die Hennessy-Heures und das Münchener Stundenbuch wurden bereits genannt. Dazu kommen noch die Marienhoren in der P. Morgan Library, New York (Ms. 451), das sog. Golf-Buch in London und wahrscheinlich auch das sog. Stundenbuch der Katharina von Portugal im Museum zu Lissabon. Destrée zählte auch das Stein-Quadriptychon hinzu, das aber, wie bereits festgestellt wurde, einige Jahre früher entstanden ist[165]. Hinsichtlich der Datierung dieser Gebetbücher sind schließlich die Genealogie des portugiesischen Königshauses (Brit. Mus., Add. ms. 12531), 1530–34, und die Statuten des Ordens vom Goldenen Vlies (Brüssel, Bibl. Roy., Ms. IV, 84), 1537, von eminenter Wichtigkeit.
Hätte Simon sich an die Ermahnungen des Damian de Goes, der ihn 1530 namens des portugiesischen Infanten Don Fernando mit der Illuminierung der Genealogie beauftragt hatte, gehalten, so dürfte er von August 1530 bis 1534, dem Todesjahr des Prinzen, keine anderen Arbeiten ausgeführt haben[166]. Dies scheint jedoch nicht ganz der Fall gewesen zu sein, denn in dem Brief Damians an den Infanten kommt auch die Sorge zum Ausdruck, daß er für rechtzeitige Übersendung der Pergamentblätter sorgen möge. Sie wurden offenbar in Portugal vorgezeichnet. Es kamen denn auch einzelne Pergamente nicht pünktlich und sogar beschädigt an. Simon wird also in den besagten vier Jahren nicht ausschließlich mit der Genealogie beschäftigt gewesen sein. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß er auch in den Jahren 1530–34, wenn auch nicht kontinuierlich, an anderen Miniaturen gearbeitet hat, zumal er mit dem oben beschriebenen, neuen »Aquarellierstil« wesentlich schneller verfahren konnte.
In dem Brief vom 20. 8. 1530 berichtet Damian von zwei Gebetbüchern, die er habe anfertigen lassen und von denen er das bereits fertiggestellte übersende. Zu dem anderen seien die Miniaturen bereits fertig, doch sei der Schreiber noch nicht mit seiner Arbeit am Ende. Es ist anzunehmen, daß mit diesem zweiten, für den Infanten bestellten Buch, das der Katharina von Portugal gemeint ist, das seit 1912 im Museum von Lissabon bewahrt wird. Damian hat es nach eigenem Bericht 1544 der Königin überreicht[167]. Offenbar war es bis zum Ableben des Infanten 1534 noch nicht fertig oder in dessen Hände gelangt, so daß Damian es vorerst behielt und später der Königin übergab. Sollte sich dies bewahrheiten, wäre der Miniaturenschmuck darin im Jahre 1530 von Simon Bening gemalt. Diesen Eindruck vermitteln auch die Miniaturen des Buches, von denen ich leider nur zwei aus Abbildungen kenne und von denen die Verkündigung mit der im Leidensgebetbuch Kardinal Albrechts bis auf den Engel identisch ist[168].

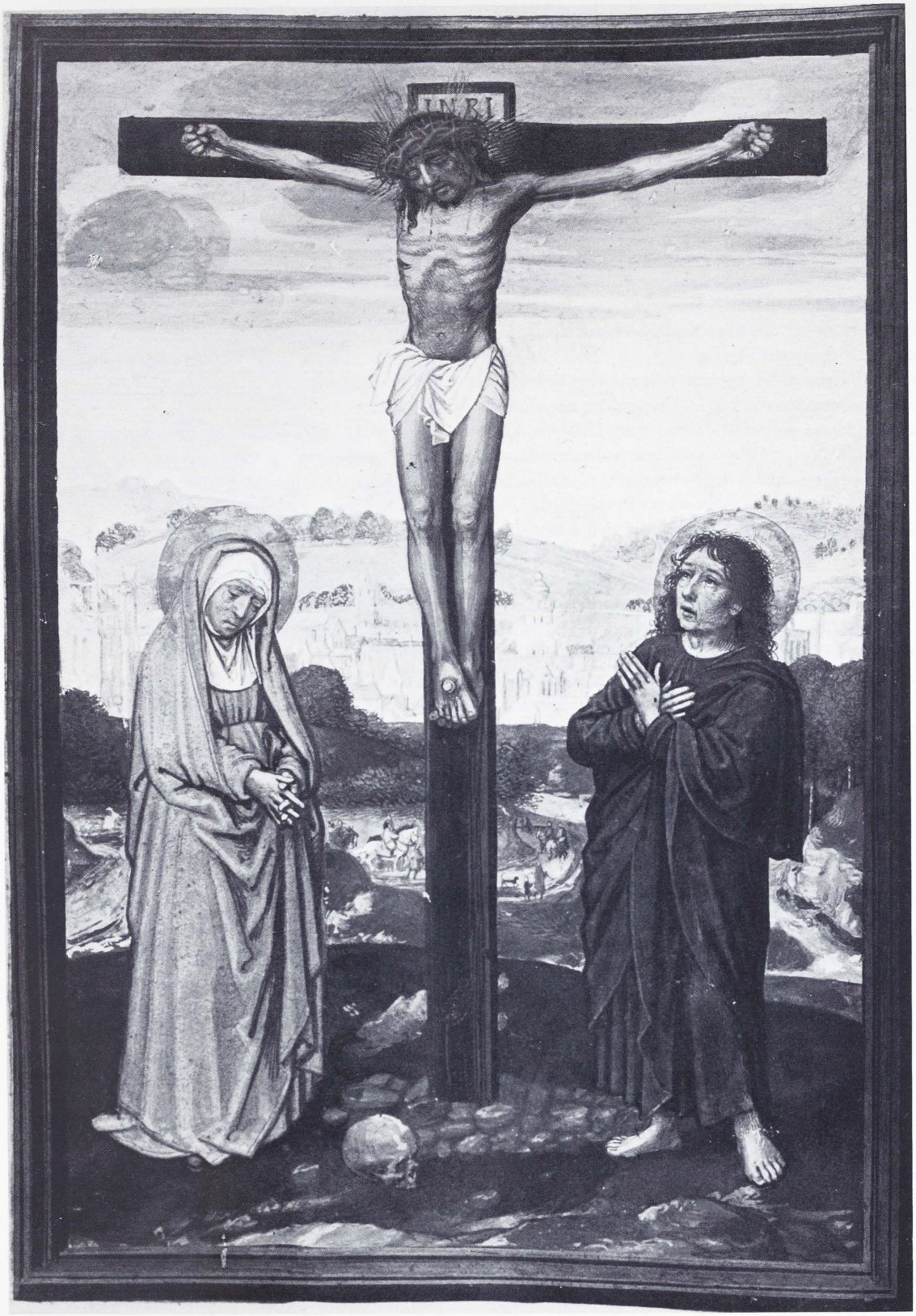


Abb. 22
Simon Bening, Kreuzigung, Stundenbuch, um 1530, München, Staatsbibliothek, Cod. 23.637

Eine weitere Arbeit Benings, die ihm 1530 oder noch davor von Damian de Goes abgekauft wurde, ist wahrscheinlich das sog. Stundenbuch König Johanns III. von Portugal, das sich nach Destrée ebenfalls im Museum von Lissabon befindet, von ihm aber noch nicht näher untersucht wurde[169]. Aus derselben Zeit stammen auch die Marienhoren in New York (Morgan Library, Ms. 451), die laut Kolophon (f. 128v) 1531 von Anton van Damme in Brügge geschrieben wurden[170]. Ob der Bildschmuck im selben Jahr entstanden ist, muß noch durch eine nähere Untersuchung am Original festgestellt werden. Die Bemerkung von Damian de Goes beweist, daß die Miniaturen auch gelegentlich vor der Schrift fertig waren.

Zusammengefaßt ergeben sich aus den bisherigen Beobachtungen folgende Fixpunkte für Simons Tätigkeit in den acht Jahren von 1529 bis 1537: 1529 das Kanonblatt im Dixmuidener Missale, 1529/30 die beiden Stundenbücher in Lissabon für Johann III. und Katharina von Portugal, 1531 die Marienhoren in New York, die vielleicht noch etwas früher anzusetzen sind, 1530 bis 1534 die Genealogie des portugiesischen Königshauses und 1537 das Statutenbuch des Goldenen-Vlies-Ordens in Brüssel. An Hand dieser Arbeiten gilt es nun, die übrigbleibenden Miniaturenbücher aus etwa derselben Zeit von und nach 1530 stilistisch und zeitlich einzuordnen.

Die beiden zuletzt genannten Werke in London und Brüssel scheiden bei der stilistischen Betrachtungsweise aus. Sie sind als Aufträge hoher Persönlichkeiten mit äußerster Sorgfalt gearbeitet. Besonders der Genealogie merkt man das Bestreben des Künstlers an, seinem Ruf als »bestem Meister jener Kunst, den es damals in ganz Europa gab«[171], durch besonders fein vertriebene Malweise bei vollendeter Form und Wiedergabe des Stofflichen gerecht zu werden. Diese Arbeiten geben kein Bild seiner alltäglichen Kunst, und auf sie allein angewiesen hätte man schwerlich zu seinen anderen Werken gefunden. Man muß sich daher in erster Linie an das Dixmuidener Kanonbild (Abb. 1) halten, mit der sich die Kreuzigungsminiaturen in anderen Büchern in Brüssel (Hennessy-Heures) (Abb. 21), London (Golf-Buch) und München (Cod. lat. 23637) (Abb. 22) vergleichen lassen. Sie sind alle später.

Die Hennessy-Kreuzigung ist der Dixmuidener um einiges überlegen. Das zeigt sich nicht nur an der etwas eleganteren, leicht veränderten Anatomie der Körper und der Landschaft, sondern auch in der besseren Wiedergabe der Stimmung und im Ausdruck der Gesichter[172]. Der Brüsseler Miniatur steht die im Münchener Cod. lat. 23637 sehr nahe, die bis ins letzte Detail mit ihr und nicht mit der Dixmuidener übereinstimmt. Sie dürfte in der Mitte zwischen beiden rangieren[173] und gleichzeitig eines der typischsten Erzeugnisse Benings in dieser Zeit darstellen. Die Kreuzigung im Londoner Golf-Buch ist gegenüber allen dreien leicht verändert und, nach dem Schmuck des gesamten Buches zu urteilen, wohl auch später[174].

Sucht man diese Arbeiten in Benings Schaffen dieser Zeit unterzubringen, so bieten sich für die Münchener Miniaturen die ersten dreißiger Jahre an. Sie sind nach der Dixmuidener Kreuzigung entstanden, aber nicht sehr viel später. Der etwas flüchtig hingeworfene Duktus, das Überwiegen alter Vorlagen und die nicht ganz einheitliche Durchführung im Format, das zwischen Halb- und Ganzfigurenkompositionen schwankt, läßt den Gedanken an eine zwischenzeitliche Beschäftigung während des Wartens auf die Blätter aus Portugal, 1530–34, möglich erscheinen. Die Hennessy-Heures möchte ich eher ans Ende des Jahrzehnts setzen, während das Londoner Stundenbuch bereits den vierziger Jahren angehört. Wenn Bening mit diesen letzten Miniaturen wirklich Breughel angeregt hat, wie Winkler vermutet[175], käme die spätere Zeit eher dafür in Frage als eine frühere.

Simon Bening hat bis ins hohe Alter hinein gearbeitet. Das beweist sein zweimal vorhandenes Selbstbildnis von 1558 in London (Abb. 23) und New York[176], das zeigen aber auch die Einträge im Brügger Gilderegister, wo er bis 1555 regelmäßig erscheint[177]. Im gleichen Jahr starb seine zweite Frau, die er nach dem Tode der ersten (1542) geheiratet hatte. Vielleicht war dies der äußere Anlaß, sein offizielles Wirken einzustellen und von den Ersparnissen zu leben, von denen noch ein beträchtlicher Teil nach seinem Ableben an die Erben verteilt wurde[178].

Man wird also mindestens bis 1555 Arbeiten von ihm zu erwarten haben, zumal er noch 1553 den Beitrag von 16 Gros für seinen Lehrling, Coppin de Busse[179], entrichtete. Verschiedene Einzelblätter aus Gebetbüchern, wie die zusammengehörigen Kalenderblätter in der Slg. Salting im Viktoria- und Albert-Museum und im Britischen Museum (Add. ms. 18855) in London, die der Spätzeit angehören sollen[180], konnten für diese Arbeit nicht mehr herangezogen und untersucht werden. Daneben wäre der Anteil seiner Tochter Lievina festzustellen, die das Handwerk bei ihm erlernt hat und nach 1545 in England damit zu hohen Ehren kam[181]. Ihre Mitarbeit kommt frühestens um die Mitte bis Ende der zwanziger, wahrscheinlich erst im Laufe der dreißiger Jahre in Frage.



Abb. 23
Simon Bening, Selbstportrait, 1558 London, Victoria and Albert Museum

Außer diesen beiden muß an weitere Gehilfen gedacht werden. 1522 und 1532 stellte Simon Lehrlinge ein[182]. Schließlich dürften auch andere Familienmitglieder, von denen man schon sehr früh seinen Bruder Paul zu identifizieren versuchte, in seiner Werkstatt tätig gewesen sein. Unter ihnen allen wären die Miniatoren der zahlreichen Gebetbücher, z.B. in München, Wien und London, zu suchen, die alle im Stil der Werkstatt gehalten, aber sicher nicht von Simon selbst gearbeitet sind[183].
Rückblickend sind bei aller Kontinuität seiner Entwicklung mehrere Schwerpunkte im Schaffen Simons festzustellen, um die sich die anderen Arbeiten gruppieren lassen. Es sind dies in seiner Frühzeit bis 1520 etwa Grimanikodex und Hortulus Animae, die um 1515 geschaffen wurden, in seiner mittleren Reifezeit bis etwa 1530 das sog. Stein-Quadriptychon, das um 1525 entstanden ist, und in den Jahren nach 1530 eine Gruppe von ziemlich gleichbedeutenden Arbeiten, die sich, an die Dixmuidener Kreuzigung anschließend, um die Heures de Hennessy versammeln läßt[184]. Zwischen diese Marksteine seiner Tätigkeit werden sich auch unschwer die Miniaturen für Kardinal Albrecht, denen die vorliegende Bearbeitung gilt, stilkritisch und zeitlich einmessen lassen.
Der Begriff *»Gent-Brügger-Schule«*, den Durrieu für die in Gent und Brügge vor und nach 1500 ansässigen Buchmalerwerkstätten und deren Erzeugnisse gebrauchte[185], hat im Lichte der soeben gegebenen Darlegungen eine neue Färbung erhalten. Der rasch eingebürgerte Sammelname, dem man sehr leicht alles das unterschieben konnte, was sich stilistisch oder zeitlich nicht mehr klassifizieren ließ, hatte so lange seine Gültigkeit, wie man die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten noch nicht voneinander unterscheiden konnte. Teilweise unterlag man sogar der irrigen Auffassung, es habe sich um eine Doppelwerkstatt gehandelt, über deren »eigentlichen Chef«, Sanders Bening oder Gerard Horenbout, man sich jedoch nicht klar werden konnte[186].
Diese Ansicht war nur zu verständlich, und sie mußte auch ständig neue Nahrung erhalten, da man kaum ein ganz eigenhändiges, von einem Künstler ausgeführtes Werk vorfand[187]. Ein gelegentliches Zusammenarbeiten von Sanders und Simon Bening mit Gerard Horenbout ist auch heute nicht zu leugnen, obgleich man durch die Forschungen Duvergers und Hulin de Loos die Arbeiten des letzteren von denen der beiden anderen zu unterscheiden weiß. Doch hat man sich dieses Zusammenspiel nicht in einem großen Werkstattbetrieb vorzustellen. Vielmehr besaß Horenbout spätestens seit 1498 ein eigenes Atelier, wahrscheinlich aber schon seit seinem Eintritt in die Gilde 1487[188]. Da er ein junger Meister war, wurde er von dem alteingeführten Sanders Bening gelegentlich – vielleicht sogar durch Vermittlung der Gilde – an Aufträgen beteiligt. Letzterer gab vermutlich die Entwürfe dazu. So jedenfalls will mir der rege Gedankenaustausch plausibel erscheinen, der dazu führte, daß Horenbout auch in späteren Arbeiten noch die Sanderschen Kompositionen benutzte, wie z.B. im Grimanibreviar.
Horenbout war nicht nur Buchmaler; er scheint zeitweise sogar ausschließlich anderen Kunstzweigen wie dem Entwerfen von Teppichen nachgegangen zu sein[189]. Daneben begründete er in seiner Familie die Tafelmalerei und Kartographie, die auch von seinen Enkeln und Urenkeln noch geübt wurden[190].
Aus dieser Vielseitigkeit des Künstlers erklärt sich

auch der besondere Stil seiner Miniaturen, der mehr auf den Gesamteindruck als auf feinmalerische Wirkung der Einzelheiten hinarbeitet. Seine exakten Perspektivräume, z. B. der Geburt Christi (Abb. 161) oder des Sterbezimmers im Grimanibreviar, lassen seine kartographisch-mathematische Begabung ahnen. Diese Fähigkeit kam ihm sicher auch bei den Teppichpatronen zugute, für deren große Dimensionen das Augenmaß allein kaum ausreicht. Man könnte sich sogar die oben genannten Grimani-Kompositionen auf Gobelins übertragen denken – die wechselnden Farbtöne in den Gewändern, die mit Goldfäden durchwirkt sind, kämen dieser Technik sehr entgegen[191].

Schließlich trat Horenbout 1514 in die Dienste der Margarete von Österreich. Spätestens von diesem Zeitpunkt an kann er nicht mehr zur Genter Buchmalergenossenschaft gezählt werden. Er arbeitete seitdem hauptsächlich in den Residenzstädten der Statthalterin und unterlag anderen Einflüssen, wie schon die Grimaniminiaturen zeigen – übrigens die einzigen, an denen man seinen eigentlichen Miniaturenstil erkennen kann[192], der sich von dem Beningschen dieser Zeit sehr deutlich abhebt[193].

In Anbetracht dieser wenigen Tatsachen wird klar, daß die Beziehung Horenbouts zur Beningwerkstatt sowohl in persönlicher als auch in künstlerischer Hinsicht nur sehr locker gewesen ist. Man kannte sich und arbeitete auch zuweilen in getrennten Werkstätten an gemeinsamen Aufgaben; doch sind die erhaltenen Erzeugnisse zu unterschiedlich, um daraus ein engeres Verhältnis abzuleiten.

Anders verhält es sich dagegen bei den Benings, die durch das Vater-Sohn-Verhältnis schon zu enger Zusammenarbeit prädestiniert waren. Das zeigt sich sehr deutlich an den Arbeiten Simons, dessen Kompositionen auch in späteren Jahren noch weitgehend vom Erbe des Vaters leben.

Diese »Tradition« der Bildschemata im wahrsten Sinne des Wortes ist die einzige Rechtfertigung für den Begriff der »Gent-Brügger-Schule«. Denn wollte man von einer umfassenden künstlerischen Werkstatteinheit sprechen, könnte sich dies nur auf das Genter Atelier des Sanders beziehen, in dem auch der junge Simon bis etwa 1510 tätig war. Dehnt man die Betrachtung auf spätere Jahre und beide Städte aus, bietet sich dagegen kaum mehr als die Kompositionsgleichheit mancher Motive. In dieser alleinigen Bedeutung als Quellennachweis der Kompositionen möchte der vielgebrauchte Sammelname auch hier verstanden sein. Die Gegenüberstellung niederländischer und Nürnberger Miniaturen gibt ihm in der vorliegenden Arbeit eine zusätzliche Bedeutung.

1. Simon Bening

Seine Arbeiten für Kardinal Albrecht

Von den Miniaturenbüchern Kardinal Albrechts, die von Brügger Meistern illuminiert wurden, sind zwei bis in jüngste Zeit intakt geblieben: das zweibändige Stundenbuch, das sich heute in der Bodleian Libr., Oxford befindet, und das Andachtsbuch vom Leiden Christi in der Sammlung Ludwig in Aachen. Hinzu kommen drei Einzelblätter in den Marienhoren der Aschaffenburger Hofbibliothek (Ms. 9) und 23 Blätter eines Stundenbuches in der Kasseler Landesbibliothek, das schon im 16. Jh. zerlegt und mit Teilen eines Gebetbuches deutscher Herkunft kompiliert wurde[194]. Sie alle sind ungefähr zwischen 1510 und 1530 entstanden, und aus stilistischen Übereinstimmungen darf man ohne Zweifel für alle auf die Brügger Werkstatt Simon Benings schließen.

Ein einigermaßen gesichertes Datum ist nur für das Londoner Stundenbuch zu ermitteln. Die übrigen Stücke sind auf stilistischem Wege zu datieren, wobei natürlich ein gewisser Spielraum offen bleibt. Ähnlich verhält es sich bei der Zuschreibung. Hier bietet das Monogramm SB auf der letzten Rahmenminiatur des Leidensgebetbuches (Abb. 131) einen sicheren Hinweis auf die Urheberschaft Simon Benings. Für das verschollene Stundenbuch wurde schon früher auf Grund stilistischer Beobachtungen derselbe Künstler namhaft gemacht. Dasselbe gilt von den Fragmenten in Aschaffenburg und Kassel, die ich jedoch nicht durchgehend als eigenhändig betrachte.

Die letzteren werden wegen ihrer besonderen Problematik in einem eigenen Abschnitt behandelt, der sich an die Behandlung der Arbeiten Simons anschließt.

Das Stundenbuch der ehemaligen Sammlung Ellis und White (London) jetzt Bodleian Library Oxford

Das Stundenbuch kam 1883 im Londoner Auktionshaus Ellis und White aus unbekanntem Besitz zum Verkauf. Wie ich erst jetzt während der Drucklegung erfahren habe, befindet sich das Buch seit 1965 in der Bodleian Library in Oxford[195]. Anläßlich seiner Versteigerung brachte F. S. Ellis eine ausführliche Beschreibung aller Miniaturen des Buches heraus, die unter dem Titel »The Hours of Albert of Brandenbourg, with a notice of the Miniature Painters and Illuminators of Bruges 1457 (1475) – 1523 by W. H. James Weale«, London (1883), in 50 Privat-Exemplaren in Umlauf kamen. Diese selten gewordene Publikation, der einige Reproduktionen beigegeben sind, habe ich in jüngster Zeit für die Mainzer Zeitschrift übersetzt und

neu bearbeitet[196]. Daraus sollen hier im Zusammenhang mit allen Miniaturenbüchern Kardinal Albrechts nur die wichtigsten Ergebnisse wiedergegeben werden.

Das zweibändige Horarium enthält auf insgesamt 492 Pergamentblättern 53 ganz- oder halbseitige Miniaturen und 120 Randminiaturen mit z. T. figürlichen Darstellungen. Die Betrachtungen des ersten Bandes sind vornehmlich der Passion Christi und dem Mitleiden Mariens gewidmet; die Andachten des zweiten Bandes wenden sich in der Hauptsache an Engel und Heilige.

Der erste Band gibt sich mit dem ganzseitigen, neunfeldigen Wappen Kardinal Albrechts (Abb. 24) als dessen Besitz zu erkennen. Hieraus und aus dem Wappen des Papstes Hadrian VI., das in der Miniatur der Beichte (Abb. 29) angebracht ist, ergibt sich eine Datierung vor 1530 bzw. genauer um 1522/23. Hadrian VI. starb nach nur zwanzigmonatiger Amtszeit 1523[197].

Die Datierung in die frühen zwanziger Jahre läßt sich auch gut mit dem Miniaturenschmuck der Handschrift vereinbaren, der sich in den Motiven und in der stilistischen Ausführung an Grimanikodex und Hortulus Animae anschließt. Auf diese beiden Handschriften lassen sich zahlreiche Kompositionen zurückführen, von denen mit der ersten 15, mit der zweiten 10 Darstellungen übereinstimmen. Bei den Grimaniminiaturen handelt es sich ausschließlich um solche Simon Benings, von dem noch weitere Werke zum Vergleich herangezogen werden können.

Die Illustrationen des ersten Bandes eröffnet der 24seitige Kalender, der in den Randminiaturen die Monatsbeschäftigungen und jeweils auf der zweiten Seite rechts oben in einem Medaillon das entsprechende Sternzeichen wiedergibt. Zu der von Ellis und Weale abgebildeten zweiten Hälfte der Maiillustration mit einer Kahnpartie (Abb. 25)[198] konnte ich folgende Dubletten nachweisen: im Hortulus Animae (die Ränder zum Maikalender und zu den sieben Bußpsalmen)[199], im Münchener Kalender Simon Benings (Staatsbibl., Cod. lat. 23638), in den Heures de Hennessy (Brüssel, Bibl. Roy., Ms. II, 158, f. 5v) (Abb. 6) und im sog. Golf-Buch (London, Brit. Mus., Add. ms. 24098, f. 22v)[200].

Für die bei Ellis und Weale reproduzierten Miniaturen des hl. Rochus (Abb. 26), der Beichte (Abb. 29) und der Kommunion (Abb. 30) wurden ebenfalls

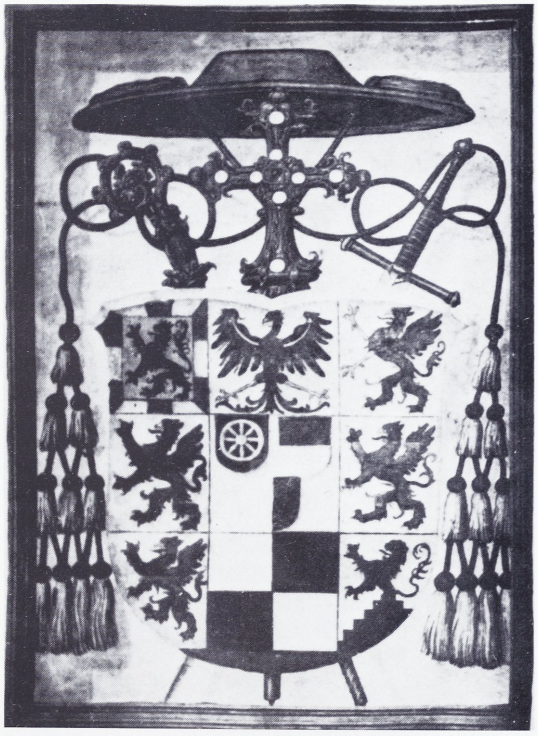


Abb. 24
Simon Bening, Wappen im Stundenbuch Kardinal Albrechts, ehem. London, Ellis und White



Abb. 25
Simon Bening, Kahnfahrt, Stundenbuch Kardinal Albrechts, ehem. London, Ellis und White



Abb. 26
Simon Bening, Hl. Rochus, Stundenbuch
Kardinal Albrechts, ehem. London, Ellis und White

machen, wie z.B. die verschiedenen Apostelbilder beweisen.

Nicht zuletzt leistet die Aufmachung der einzelnen Seiten in Aufteilung von Schrift, Rahmen und Initialen, von Bild und Text der Zuweisung und Datierung wesentliche Hilfe. Der Text ist vom selben Schreiber ausgeführt, der den Hortulus und den Münchener Kalender Simons geschrieben hat. In der Londoner Handschrift herrscht die gleiche Einteilung von Schrift und Bild, die auch im Hortulus verwendet ist – jeweils 6 Zeilen Schrift unter einem Halbbild. Die Initialen sind von gleicher vierzeiliger Höhe und Rankenform mit vielfach eingestellten Blüten.

Die durch das Papstwappen in der Beichtminiatur gegebene Datierung in die Jahre 1522/23 erfährt aus diesen Vergleichen ihre Bestätigung. Umgekehrt wirft der enge Zusammenhang mit dem Hortulus Animae ein Licht auf dessen Entstehungszeit. Es werden kaum mehr als fünf Jahre zwischen den beiden Handschriften liegen.

Abb. 27
Simon Bening, Hl. Agnes, Stundenbuch
Kardinal Albrechts, ehem. London, Ellis und White



übereinstimmende Miniaturen in Hortulus und Grimanikodex gefunden[201]. Dasselbe gilt von den Einzelporträts der hll. Jungfrauen Agnes (Min. 96) (Abb. 27), Agatha (Min. 98), Dorothea (Min. 99) und Apollonia (Min. 100) (Abb. 28)[202]. Für die beiden ersten Heiligen hatten Ellis und Weale bereits die Dubletten im Grimanibreviar und in den Flügeln des Triptychons der ehem. Slg. Willet entdeckt, denen außerdem die hll. Agnes und Apollonia im Hortulus Animae entsprechen, sowie die hl. Katharina (Abb. 150) des sog. Meisters HB von Kassel. Letztere zeigt die gleiche Haltung und Draperie wie die Londoner Agnes. Sie unterscheidet sich jedoch in der stilistischen Ausführung der Einzelformen wie auch des Stofflichen deutlich von den anderen, die alle von derselben Hand gemalt sind. Die Londoner Jungfrauenbilder sind den genannten Dubletten im Grimanikodex, im Hortulus und in dem Willet-Triptychon (Abb. 20) auch im Stil derart homogen, daß man sie ohne Zweifel demselben Künstler, nämlich Simon Bening, zuweisen kann[203]. Dieselbe Beobachtung ist auch an den anderen Miniaturen des Stundenbuches zu



Abb. 28
Simon Bening, Hl. Appolonia, Stundenbuch
Kardinal Albrechts, ehem. London, Ellis und White



Abb. 30
Simon Bening, Kommunion, Stundenbuch
Kardinal Albrechts, ehem. London, Ellis und White



Abb. 29
Simon Bening, Beichte, Stundenbuch
Kardinal Albrechts, ehem. London, Ellis und White

Das Gebetbuch vom Leiden Christi aus der Sammlung Dr. Peter und Irene Ludwig (Aachen)

Unter den Handschriften niederländischer Herkunft ist dieses Gebetbuch in bezug auf Einband, Zahl und Qualität der Miniaturen das hervorstechendste. Der Erhaltungszustand des ganzen Buches – von geringen Gebrauchsspuren und Feuchtigkeitsschäden an einzelnen Miniaturrändern abgesehen – läßt nichts zu wünschen übrig[204]. Nach dem neuen Vorsatz wurde das Buch, als es 1869 in den Besitz des Barons Anselm von Rothschild gelangte, unter Verwendung der alten Beschläge neu gebunden[205]. Die vergoldeten, reich ziselierten Silberbeschläge und -schließen, mit denen der neue, rotsamtene Einband versehen ist, sind offenbar das Werk eines niederländischen Goldschmieds des frühen 16. Jahrhunderts. Ein handschriftlicher Eintrag auf der Versoseite des alten Vorsatzblattes lautet: »Pictor huis libri videtur fuisse Martinus Schoen praeceptor Alberti Dureri vixit circa anuarius 149'«. Die Unglaubwürdigkeit dieses Eintrags aus dem späteren 16. Jahrhundert erhellt schon daraus, daß Schoen nach Neudörfers Angaben kurz vor Dürers Lehrantritt bei ihm im Jahre 1486 gestorben ist[206]. Schließlich dürfte die von Winkler erstmals ausgesprochene und begründete Autorschaft des Simon Bening kaum zu bezweifeln sein.

Die reiche Miniaturenausstattung des Werkes mit insgesamt 335 genutzten Blättern offenbart den ganzen Wortschatz der Beningschen Ausdrucksmöglichkeiten. 42 Vollbilder von 14 : 9,5 cm Größe sind jeweils als Illustration einer Betrachtung vorangesetzt, deren erste Textseite zusätzlich mit einer Miniaturenrahmung versehen ist. Sie haben durch plastisch gemalte Rahmen mit Wülsten und Kehlen den Charakter von kleinen, in sich geschlossenen Tafelgemälden angenommen. Von den Vollminiaturen sind vier noch durch innere Rahmen eingeengt. Die äußeren, hochrechteckigen Rahmen sind bei diesen zwar in der Größe beibehalten, aber auf einen Hauptwulst vereinfacht. Innerhalb der Gesamtfläche umschließt ein kleinerer, ebenso gebildeter Rahmen mit einem flachen Korbbogen die eigentliche Darstellung. Zwischen beiden Rahmen ist an drei Seiten ein einfarbig grundierter Raum freigelassen, der bei zwei Miniaturen von plastischer Ornamentik, bei zwei weiteren von einem umlaufenden Schriftband ausgefüllt wird. Dieses vom Meister der Maria von Burgund erfundene Rahmensystem bezeichnete Otto Pächt als sog. »Fensterblick«, weil man wie durch ein Fenster die hinter dem Rahmen liegende Darstellung betrachtet[207]. Dagegen sind sämtliche Titelseiten des Buches mit Randillustrationen im sog. »umgekehrten Fensterblick« gestaltet[208], d.h. vor einem bildlichen oder ornamentalen Rahmen ist der Schriftsatz wie auf einer großen Tafel aufgehängt, von der die dahinterliegende Landschaft überschnitten wird. Der Betrachter erhält die Illusion einer vollständigen, nur zum Teil verdeckten Landschaft vor Augen geführt. Der weitaus größere Teil dieser Schriftseitenrahmen – insgesamt 32, von denen 26 Landschaften, 6 Innenraumszenen zum Inhalt haben – ist auf diese Weise gestaltet. Daneben sind drei weitere Arten von Rahmenfüllungen zu unterscheiden, die alle mit der von Sanders Bening erfundenen, einfarbigen Grundierung versehen sind: 5 Rahmen mit Streublumen, Vögeln und Insekten, 4 mit Ornamenten und 1 mit Pretiosen. Es sind also sämtliche in der Gent-Brügger Miniaturmalerschule gebräuchlichen Illuminationsmöglichkeiten in dem Gebetbuch vertreten.

Die Darstellungsthemen sind, wie es dem Charakter der Buchmalerei seit jeher entspricht, ganz auf den Textinhalt abgestimmt. Das vorliegende Andachtsgebetbuch vom Leiden Christi beginnt mit einer Betrachtung der Schöpfung des ersten Menschen und seines Sündenfalles als Ursache und Anlaß des Erlösungswerkes Christi. Es wird mit weiteren Betrachtungen der Menschwerdung, der Kindheit und der verschiedenen Leidensstationen bis zur Verherrlichung Christi fortgesetzt. Die Hauptbilder stehen also jeweils in direktem Bezug zum Gebetsinhalt, während die gegenüberstehenden Randillustrationen in der Regel eine alttestamentliche Präfiguration zum Bildthema haben[209].

Das Wappen des Kardinals Albrecht (Fol. 1v) (Abb. 31). Die Formen der einzelnen Gegenstände sind preziöser und leichter als die der älteren Wappentafel im Londoner Stundenbuch (Abb. 24) – man vergleiche besonders den dort so schweren Kardinalshut, der alles unter sich zu erdrücken scheint[210].

Abb. 31
Simon Bening, Wappen im Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Die Erschaffung Evas (Fol. 7v) (Abb. 32) mit dem Sündenfall, der Vertreibung und dem Opfer Kains und Abels. Es ist die seit dem Mittelalter ikonographisch gebräuchliche Darstellung der »Geburt Evas«[211]. Für Adam scheint das Prado-Bild von Memling das seitenverkehrte Vorbild gewesen zu sein. Die Eva findet sich ganz ähnlich auf der Darstellung im Tempel des Jan Joest von Kalkar (Außenflügel des Hochaltares der Nikolaikirche in Kalkar, 1505–08)[212].

Bening hat diese Komposition schon einige Jahre früher erfunden. Die erste Miniatur des in der Münchener Staatsbibliothek bewahrten flämischen Kalenders (Cod. 23638) (Abb. 33) bringt genau vorgebildet: die Dreiergruppe – Gottvater, Adam und Eva –, die Landschaft in geringfügig abgewandelter Form mit dem gleichen Paradiesesbrunnen, dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies. Schließlich zeigen alle erhaltenen Bildchen dieses Kalenders den gleichen plastischen



Abb. 32
Simon Bening, Erschaffung Evas, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 33
Simon Bening, Erschaffung Evas, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 23638

Goldrahmen der vorliegenden Miniatur[213]. In beiden Miniaturen nutzt Bening die vortreffliche Gelegenheit, seine Kenntnisse der Aktdarstellung zu zeigen, die er offenbar an Hugo van der Goes' Wiener Diptychon geschult hat[214]. Man beachte besonders die Proportionen Evas. Seine Figuren sind leicht untersetzt, der Adam muskulös, sehnig – im Gegensatz zu Horenbouts Adam im Breviarium Grimani (Abb. 34), der dagegen fettleibig wirkt[215]. Obwohl Bening und Horenbout in der Aktdarstellung Schüler Hugos sind (die Horenboutsche Eva ist ohne die Goes'sche nicht denkbar), arbeiten beide in verschiedene Richtungen, selbst wenn sogar der eine Schüler vom anderen – wie hier – abschaut. Der Adam des Sündenfalles in der vorliegenden Miniatur ist in seiner Abwehrhaltung eine Erfindung Horenbouts. Auch die Eva der Versuchung setzt die des Goes und des Horenbout voraus. Im übrigen steht die Komposition des Sündenfalles noch auf dem Boden der Symmetrie[216]. Die Vertreibung aus dem Paradies und das Opfer Kains und Abels links im Hintergrund sind klein und skizzenhaft ausgefallen. Sie spielen lediglich im ikonographischen Gesamtzusammenhang eine Rolle. In dieser Hinsicht kommt fast jedem Gegenstand des Bildes seine Bedeutung zu. Adam und Eva sind als Prototypen Christi und Mariä hinlänglich bekannt. Der Sündenfall als geistiger Tod Adams ist Symbol des Todes Christi. Auch Abel, der vom eigenen Bruder erschlagene, gilt als Prototyp Christi, des vom eigenen Volk gekreuzigten[217]. Der Lebensbrunnen, aus dem die vier Paradiesesströme entspringen, wie auch die Palme und die Tiere gehören schon seit frühchristlicher Zeit zum ikonographischen Repertoire der Paradiesdarstellung. Größere Symbolkraft wird man der Gegenüberstellung von Lilien und Schwertlilien im Vordergrund des Bildes beizumessen haben. Die Lilie, obligatorischer Bestandteil der Verkündigungsikonographie, wird hier für Maria, die zweite Eva, stehen. Die kommende Erlösung soll angedeutet werden. Eine ähnliche Sinngebung kommt der Schwertlilie zu[218]. Die gleiche Gegenüberstellung von Lilie und Schwertlilie findet man auf der Sündenfall-Miniatur des Breviarium Grimani, und ein Stand von Schwertlilien ist auf Goes' Sündenfall des Wiener Diptychons unzweideutig in den Vordergrund gesetzt[219]. Dieses Tafelbild Hugos,

Abb. 34
Gerhard Horenbout, Sündenfall, Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana



das Bening anscheinend entgangen ist, steht in ähnlichem Sinnzusammenhang wie unsere Miniatur in deutlicher Gegenüberstellung zur Beweinung Christi auf der anderen Diptychontafel.
Die Randminiatur zum Text des Gebetes auf der Gegenseite (fol. 8) hat die Erschaffung der Vögel und Meerestiere zum Thema.

Die Verkündigung Mariä (Fol. 13v) (Abb. 35) steht vor der Betrachtung: »Von der erlösung mentschlichs geschlechts durch die haimliche bedeutnuß des flaischgmachten wortes«. Diese zweite Vollminiatur eröffnet den Zyklus der neutestamentlichen Heilsdarstellungen[220].



Abb. 35
Simon Bening, Verkündigung, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

Wie zufällig, aber doch bedeutungsvoll sind in das Bild hineinkomponiert: der rote Baldachin des Himmelbettes (Thalamus), dahinter unter einem gotischen Kirchenfenster ein Schrifttäfelchen an der Wand, vorn links die übliche Vase mit Lilien und anderen Blumen, daneben ein roter Buchbeutel, der offenbar vom Verkündigungsbild des Gerard David (New York, Metropolitan Museum) übernommen wurde[221], und am Boden rechts hinter Maria ein Körbchen mit Nähzeug.

Der Engeltypus ist seit der Verkündigung des Genter Altares der gleiche geblieben, und auch der Demutsgestus der gekreuzten Hände Mariens ist dort vorgebildet[222]. Dennoch ist ein erheblicher Bedeutungswandel gegenüber der fast 100 Jahre älteren Tafel spürbar. Maria sitzt hier, doch nicht im Sinne des in der altchristlichen Verkündigungsikonographie üblichen Thronens[223]. Es ist vielmehr das Ausruhen einer vornehmen Patriziertochter bei erholsamer Andacht. Die sitzende Verkündigungsmaria ist in der niederländischen Malerei selten[224]. In der Bening-Schule erfreute sich dieses Motiv dagegen – von Sanders ausgehend – großer Beliebtheit. Es erscheint m.W. erstmals im Stundenbuch des Engelbert von Nassau (später Philipps des Schönen), (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219–220), illuminiert von Sanders Bening nach 1473[225]; ferner in dem von Winkler bereits dem Hortulusmeister zugeschriebenen Stundenbuch der Landesbibliothek Darmstadt (Hs. 69, fol. 105v., Verkündigung) (Abb. 36)[226]. In beiden Miniaturen hat Maria das Gebetbuch auf dem Schoß liegen. Letztere hat auch in den über der Brust gekreuzten Händen und im ganzen Faltenwurf starke Ähnlichkeit mit der vorliegenden Miniatur.

Einen etwas anderen Sitztypus bietet das Stundenbuch des Philipp von Cleve[227] in Halbfigur, der offenbar für die Miniatur des Hortulus Animae (Wien, ÖNB, Cod. 2706) (Abb. 37)[228] und mit dieser für zwei weitere Darstellungen in Stundenbüchern der ÖNB (Cod. 1858, fol. 39v) (Abb. 38)[229]

Abb. 36
Simon Bening, Verkündigung, Stundenbuch, Darmstadt, Landesbibliothek, Hs. 69



Abb. 37
Simon Bening, Verkündigung, Hortulus Animae, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706





Abb. 38
Simon Bening, Verkündigung, Gebetbuch d. Familie Croy, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1858



Abb. 39
Simon Bening, Verkündigung, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 28346

und der Münchener Staatsbibliothek (Cod. 28346, fol. 45v) (Abb. 39)[230] vorbildlich wurde. Die drei zuletzt genannten, einschließlich der Darmstädter Miniatur weisen alle den gleichen Engeltypus auf, der in Haltung und Gewandung mit dem vorliegenden weitgehend übereinstimmt[231]. Vor allem die untere Gewandpartie ist in der Faltenbildung bei allen Miniaturen genau die gleiche und letzten Endes wieder eine Erfindung des Sanders Bening. Dessen Miniatur aus der ehem. Slg. Czecowizka (Wien), die als Gesamtkomposition das genaue Vorbild für diejenige des Breviarium Grimani (Abb. 3) lieferte, wurde 1930 bei Graupe in Berlin versteigert[232]. Sie ist auch hinsichtlich der über der Szene schwebenden Kinderengel für die des Simon bedeutsam. Das Erscheinen solcher Begleiter Gabriels, die in der niederländischen Verkündigung selten sind, fand ich in ganz ähnlicher Auffassung auf der Tafel eines niederländischen Meisters um 1460 im Kgl. Museum zu Brüssel[233]. Drei Kinderengel halten den Chormantel Gabriels am Saum.

Eine Sonderheit an der Gestalt Gabriels ist ferner, daß er mit weitem Flügelschlag in deutlichem Abstand über dem Boden fliegt. Dieses Motiv, in der niederländischen Kunst sonst kaum zu finden, ist in Italien dagegen häufiger[234]. Der Weg von Italien nach Brügge führt vielleicht über Jacquemart de Hesdin, dessen Verkündigung im Stundenbuch des Duc de Berry (Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 719, fol. 18) – Anfang 15. Jh. – den fliegenden Gabriel aufweist[235]. Jacquemart kopierte, wie Robb feststellte, nach dem Prado-Bild des Florentiners Giovanni da Milano von 1364[236]. Ein mit unserer Miniatur etwa gleichzeitiges Tafelbild des Antwerpener Manieristen Jan de Beer wäre in dem Zusammenhang schließlich noch zum Vergleich heranzuziehen, dessen Eindruck auf Bening gelegentlich eines Antwerpen-Aufenthaltes eingewirkt haben mag[237].

Nachdem das Motiv einmal eingeführt war, fand es in der Beningschule regen Zuspruch. Außer dem Meister HB in der Kasseler Miniatur, verwendet Simon Bening den fliegenden Engel ganz

ähnlich aber seitenverkehrt in einer Münchener Miniatur (Staatsbibl., Cod. 23637, fol. 48v) (Abb. Nr. 40). Dieses Bild gibt außer dem Engel und der sitzenden Maria die Raumperspektive, die Lilienvase und das Nähkörbchen in ähnlicher Weise wieder[238].
Der architektonische Hintergrund führt die Illusion eines vielräumigen Palastes vor Augen, in dessen Einzelmotiven noch die Relikte eines italienischen Portikus, einer französischen Kathedrale und einer niederländischen Wohn-Schlaf-Stube zu erkennen sind[239].
Die gegenseitige Randminiatur zum Betrachtungstext (Fol. 14) zeigt die gebräuchliche Präfiguration des AT: in offener Wiesen-Wald-Landschaft kniet Gideon mit seiner Fahne vor dem weißen Fließ, das durch den Engel von oben mit Tau benetzt wird.

Die Geburt Christi (Fol. 19v) (Abb. 41). Die Figurenkomposition, deren Entwurf auf Sanders Bening zurückgeht, erfreute sich in der Beningwerkstatt großer Beliebtheit. Sie erscheint m.W. erstmals im Stundenbuch Ferdinands II. und Isabellas von Spanien (fol. 126v) (Abb. 3) von der Hand des Sanders Bening, das 1963 in den Besitz des Cleveland Museum of Art, Cleveland (Ohio), überging[240]. Die Übereinstimmung der beiden Miniaturen ist frappierend. Die Komposition von Sanders im Cleveland-Stundenbuch, das in der Regierungszeit Isabellas (1492–1504) entstanden sein muß, vergleicht M. Wixom in seiner zitierten Publikation auch zu Recht mit den Tafelbildern der Geburt Christi des Hugo van der Goes in Florenz (Portinari-Altar) und Berlin[241]. Der über den Tieren schwebende Engel des Berliner Bildes scheint für den der Miniatur das direkte Vorbild gewesen zu sein. Auffallend ist übrigens die starke Ähnlichkeit der knienden Josefsgestalt mit dem ersten König des Anbetungsaltares von Dieric Bouts in München (Alte Pinakothek, sog. »Perle von Brabant«)[242], der nach Friedländer aus Mechelner Besitz stammt, entstanden um oder kurz vor 1472.
Die Gesamtkomposition in unserer Handschrift scheint das letzte Glied einer ganzen Kette von Wiederholungen des Sandersschen Entwurfes zu sein. Hier rangiert m.E. die Miniatur im Wiener Hortulus Animae an zweiter Stelle[243]. Eine vielleicht gleichzeitige Wiederholung der Komposition (Abb. 7) bringt das Stundenbuch der Slg. C. H. Beels in Hilversum, das laut Eintrag (fol. 334v) in Antwerpen geschrieben war[244]. Lieftinck zieht, gestützt auf Pächts Ausführungen[245], Simon Bening als Miniator in Betracht. Bleibt man bei dieser Annahme, so ist diese Miniatur als eine weitere



Abb. 40
Simon Bening, Verkündigung, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 23637

Vorstufe zu der vorliegenden zu betrachten[246]. Die Staffage der altertümlichen Ruinen rechts und des links aufgestützten Strohdaches ist die gleiche wie in Cleveland und Wien. Die gleiche Reduzierung der Figurenzahl wie im Hortulus ist bemerkbar.
Miniaturen mit der gleichen Figurenkomposition finden sich noch in folgenden Handschriften: in einem Stundenbuch des Museums Meermanno-Westreenianum in Den Haag (Hs. 10 E. 3), das von Bywanck in die Werkstatt Simon Benings um 1520 gewiesen wurde[247]; in einem Gebetbuch Karls V. (ehem. Slg. des Herzogs von Arenberg, Brüssel)[248]. Letztere stammt aus dem gleichen Werkstattbetrieb. Die Hintergrundstaffage ist sehr ähnlich der im Da Costa-Stundenbuch der Pierpont Morgan Library, New York (Ms. 399), letztere von Wescher dem Simon Bening zugeschrieben, entstanden um oder nach 1515[249]. Sie richtet sich nach



Abb. 41
Simon Bening, Geburt Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

dem Sandersschen Vorwurf der Gebetbuchfragmente im Berliner Kupferstichkabinett (Hs. 78 B 13), während eine etwas schwache Miniatur in einem flämischen Stundenbuch der Zentralbibliothek Zürich (Ms. Rh. 157, S. 187) auf eine dieser beiden Vorlagen zurückgeht. Alle drei zeigen den Sandersschen Joseftypus der Cleveland-Handschrift mit nur geringen Veränderungen. Der Reihe dieser Josefsgestalten ist schließlich eine letzte anzufügen aus dem Stundenbuch der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 23637, fol. 82v) (Abb. 42), das Winkler für eine schwächere Arbeit des Simon gehalten hat[250] (Abb. 43).

Die beiden Miniaturen der Wiener Codices Ser. Nov. 13239 und Ser. nov. 2625 bringen den vom Rücken gesehenen Engel der Cleveland- und Aachener Miniatur. Für die vorbildliche Bedeutung des Cleveland-Entwurfs sprechen ebenfalls



Abb. 42
Simon Bening, Geburt Christi, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 23637



Abb. 43
Sanders Bening, Geburt Christi, Gebetbuch der Maria von Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12

zwei geringere Arbeiten in Wien: Cod. 1944, fol. 142v (um 1500, Brügger Werkstatt), mit der ganzen Komposition in einem kleinen Initialbild, und Cod. Ser. nov. 13238, fol. 47v (Nachahmer des Hortulusmeisters), wo nur die Maria genau wiederkehrt.

Die weitere Verbreitung dieser Komposition läßt auf eine oder mehrere vorerst nicht nachweisbare Entwurfszeichnungen schließen. Der Ornamentrahmen ist aus mehreren Einzelvorlagen zusammengesetzt. Für die Säule links wurde Dürers Titelholzschnitt von 1513 (P. 205) benutzt[251], während der Wappenputto auf deren Kapitell offensichtlich zum älteren Formenschatz der Benings gehört[252].

Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 20) zeigt den Moses vor dem brennenden Dornbusch. Eine ähnliche Darstellung findet sich als Nebenszene auf der Tafel der Geburt Christi aus dem Kreis des Jan Joest von Kalkar im Aachener Suermondt-Museum (Kat. Nr. 236)[253], die nach 1504 datiert werden muß; eine weitere in einem Stundenbuch der Nationalbibliothek Paris (ehem. Slg. Comte Guy du Boisrouvray)[254] und ein noch näher liegendes Vergleichsbild in einem Gebetbuch der Wiener ÖNB (Cod. 1887, fol. 59), das Anfang des 16. Jh. vom Gebetbuchmeister selbst gemalt wurde.

Die Beschneidung Christi (Fol. 28v) (Abb. 44), in der Tafel- und Buchmalerei eine seltene Darstellung, entbehrt meist jeder Kenntnis des jüdischen Brauches[255]. Sie unterliegt, wie auch hier, fast immer der ikonographischen Verwechslung mit der Darstellung im Tempel[256]. Der Assistent rechts im Hintergrund trägt in seiner Linken ein geschlossenes Buch zur Andeutung der Namengebung[257].

In Einzelheiten abweichend ist diese Komposition von der etwas altertümlicher wirkenden des Breviarium Grimani übernommen[258]. Josef mit der rechts hinter ihm stehenden Frau sowie die Zweiergruppe Priester und »Patin« stimmen genau überein. Auch die Architektur mit der trennenden Baldachinsäule im Vordergrund ist beibehalten.

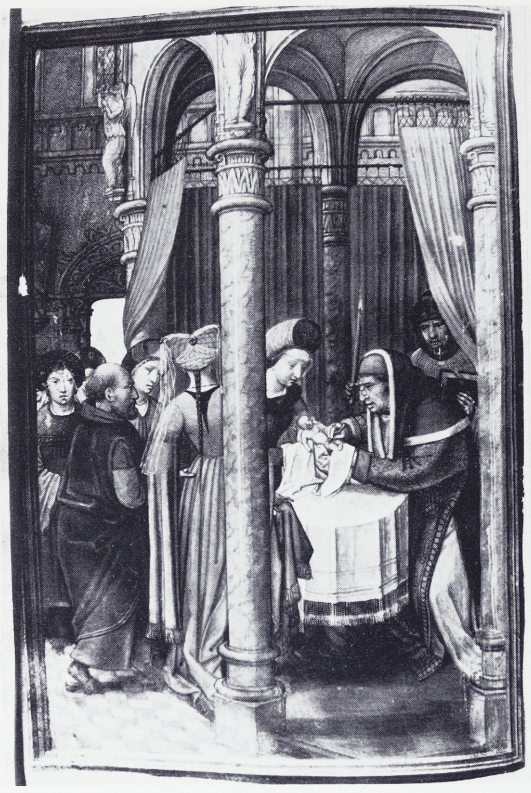


Abb. 44
Simon Bening, Beschneidung Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

Dagegen ist die weibliche Rückenfigur hinter dieser Säule eine neue Zutat. Sie scheint inspiriert von der ähnlich posierenden, modisch gekleideten Dame auf dem Darstellungsflügel des Columba-Altares Rogiers (nach 1450)[259]. Andererseits sind zwei verunklärende Männergestalten hinter dem Priester verschwunden, und die Baldachinarchitektur ist verdeutlicht und geklärt, so daß die ganze Miniatur wesentlich an Übersicht gewonnen hat. Gleichlaufend mit dieser Entwicklung hat die jüngere Fassung mehr Bewegung erhalten. Die beteiligten Personen sind soeben durch das noch offene Portal in den Raum eingetreten und, wie es scheint, hat man die Handlung begonnen, ehe die letzten Personen sich um den Altar gruppieren konnten. Gleichzeitig hat Simon Bening damit wieder sein Kompositionsschema der Blickteilung in zwei Richtungen erreicht.
Einen ähnlichen Hang zur Bewegung läßt schon die Darstellung im Tempel des Sanders unter den Berliner Gebetbuchfragmenten (Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 13, fol. 71) erkennen, von der wieder eine sehr schwache Miniatur in einem Stundenbuch der gleichen Werkstatt Schloß Pommersfelden (Ms. 343, fol. 48v) abhängig zu sein scheint. Das gleiche gilt für die Beschneidung Christi im Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland (Wien, ÖNB, Cod. 1897, fol. 90v)[260]. Gerade der prozessionsartige Aufmarsch der Personen von einer Seite her – in der Pommersfeldener Miniatur sogar in Zweierreihe – macht den engen Zusammenhang mit der Darstellung im Tempel bzw. mit der aus diesem Anlaß erfolgten Lichterprozession deutlich.
Die Gegenseite zum Vollbild (Fol. 29) zeigt in der Randillustration als Vorbild des AT die Beschneidung des Isaak durch Abraham.
Anregend zu dieser Innenraumkomposition wirkt ohne Zweifel die Geburt Johannes des Täufers im Breviarium Grimani, von der die Anordnung des Bettes und die hockende Magd mit dem Kind in Händen genau übernommen sind[261].

Abb. 45
Simon Bening, Jesuskind umgeben von Engeln mit Leidenswerkzeugen, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Das Jesuskind umgeben von Engeln mit den Leidenswerkzeugen (Fol. 31v) (Abb. 45). Die Figurenkomposition wiederholt wörtlich die Erfindung des Sanders Bening im Stundenbuch für Ferdinand II. und Isabella von Spanien (Cleveland, Cleveland Museum of Art, Ms. 63.256, fol. 50) (Abb. 46). Aus weiteren Kopien des Sandersschen Vorwurfs in Stundenbüchern der Wiener Nationalbibliothek (Cod. Ser. nov. 2844, fol. 199v [Abb. 47] u. Cod. 1875, f. 253) darf man mit Gewißheit auf eine in der Werkstatt vorhandene Zeichnung schließen[262]. Diesem Entwurf Sanders' hat Simon Bening als einzige Veränderung den vorn rechts hockenden Engel mit der Inschrifttafel hinzugefügt, in Kopf und Flügeln eine Dublette des hinter ihm stehenden Nagel-Engels. Die ganze übrige Figur stimmt in Haltung und Draperie genau mit dem Engel als Evangelistensymbol in der Matthäus-Miniatur des Hortulus Animae überein und geht mit diesem auf ein Tafelbild des Lebensbrunnens von einem anonymen Meister der Genter Schule des 15. Jh. zurück, das in mehreren Repliken erhalten ist[264].

Der Jesusknabe zeigt eine enge Verwandtschaft mit Goesschen Erfindungen. Man vergleiche den seitenverkehrten Knaben aus der Anbetung der Könige von einem Kopisten in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 48): die gleiche Beinstellung – eins angewinkelt mit Fußuntersicht, eins gerade –, ein Arm ausgestreckt, der andere nach oben angewinkelt. Aber soviel auch dafür spricht, von direkter Kopie kann nicht die Rede sein[265].

Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 32) (Abb. 49) füllt die Verehrung des Namens Jesu aus. Diese Darstellung stimmt fast genau mit der Miniatur in dem Oxforder Stundenbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg überein, das 1883 in London versteigert wurde[266].

Abb. 46
Sanders Bening, Jesuskind umgeben von Engeln mit Leidenswerkzeugen, Stundenbuch Ferdinands II. und Isabellas v. Spanien, Cleveland, Museum of Arts



Abb. 47
Simon Bening, Jesuskind umgeben von Engeln mit Leidenswerkzeugen, Stundenbuch, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2844





Abb. 48
Hugo van der Goes (Kopie), Anbetung der Könige, Berlin, Gemäldegalerie



Abb. 49
Simon Bening, Verehrung des Namens Jesu, Gebethuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

Die Anbetung der Könige (Fol. 36v) (Abb. 50). Die lakonische Bemerkung Winklers: »Nach einem häufig kopierten Bild des R. Campin (Meister von Flémalle), mit veränderter Architektur im Zeitgeschmack«[267] bedarf einer genaueren Untersuchung. Diese Bildgedanken fanden zwar hier wie dort Verwendung, sie gehörten aber so zum Allgemeingut der flämisch-niederländischen, vor allem der Gent-Brügger Dreikönigsbilder, daß man das Campin-Bild lediglich als Urkomposition ansprechen möchte.

Im folgenden seien nur einige der vielen Nachschöpfungen erwähnt, die in direktem Bezug zur vorliegenden Miniatur stehen und z.T. sogar kopiert wurden. Für die Madonna mit dem Kind wären zumindest als anregend zu nennen: Gerard Davids Tafelbild in Brüssel (Musée Royal) (Abb. 51), ferner die bereits erwähnte Kopie nach Goes im Berliner Museum (Abb. 48)[268], von Goes selbst die Madonna des Anbetungs-Altares in der Eremitage Petersburg[269]. Man vergleiche besonders die untere Gewandpartie bei Maria. Nicht zuletzt aber sei genannt von Goes selbst die Anbetung in der Wiener Galerie Liechtenstein[270], deren kauernde Maria mit dem in ihrem Schoß liegenden Kind unserer Miniatur am nächsten kommt. Für den ersten knienden König ist der-



Abb. 50
Simon Bening, Anbetung der Könige, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

Abb. 51
Rogier v.d. Weyden, Johannesaltar, Berlin, Gemäldegalerie



selbe aus Rogiers Columba-Altar über Memling Pate gewesen[271]. Doch für das Halbprofil des Weisen gaben das Brüsseler Bild Davids und für seinen zwanglosen Umgang mit dem Kind (das Anheben des Füßchens an seinen Mund) die Miniatur im Wiener Hortulus Animae (Abb. 52)[272] die Anregung. Letztere hat auch im Hinblick auf Maria vorbildlich gewirkt. Den zweiten knienden König findet man ähnlich vorgebildet in Goes' Montforte-Altar[273]. Zur Anlage des Mohren dagegen ist deutlich der zweite Magier aus der Berliner Goes-Kopie herangezogen worden.

Die einmal eingeführte Komposition fand schließlich weitere Verwendung in der Buchmalerei. Im Gebetbuch Kaiser Ferdinands I. (Wien, ÖNB, Cod. 1875, fol. 96v) wurde sie – möglicherweise von Simon selbst – ganz übernommen, z. T. sogar in den Farben. Die Josefsgestalt findet sich ähnlich in dem flämischen Gebetbuch der Münchener Staatsbibliothek von Simons Hand (Cod. lat. 23637, fol. 93v) (Abb. 53) und diese ganze Komposition ist wiederholt im Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland (Wien, ÖNB, Cod. 1897, fol. 94v).

Den Rand der Gegenseite (Fol. 37) schmückt als Innenraumszene die Verehrung Salomos durch die Königin von Saba. Die Komposition begegnet ähnlich in einem Gebetbuch in Wien (ÖNB, Cod. 1887, fol. 49). Man fühlt sich an die Goes-Kopie mit David und Abigail (Prag, Slg. Novak) erinnert[274], wo ähnlich aufgereiht die Frauen mit langen Schleppen vor dem König knien. – Die obere Hälfte des Rahmens nimmt gotisierendes Ornament ein.

Die Darstellung im Tempel (Fol. 43v) (Abb. 54). Im Gefolge Mariens – als Lichterprozession mit Kerzen – tritt Josef mit einer Reihe Frauen von links in den kreuzgewölbten Vorraum einer nach rechts sich öffnenden, gotischen Kirche[275]. Rechts hinter Simeon steht als kompositorischer Ausgleich ein Priester mit Kerze und Buch.

Das Urbild der Darstellung darf man ohne Zweifel in dem rechten Flügel des Columba-Altares von Rogier sehen[276]: Maria ist in Haltung und Gewanddrapierung, die übrigen Figuren in der Anordnung deutlich vorgebildet. Der Weg von Rogier

Abb. 52
Simon Bening, Anbetung der Könige, Hortulus Animae, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706



Abb. 53
Simon Bening, Anbetung d. Könige, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 23637





Abb. 54
Simon Bening, Darstellung im Tempel, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

zu Bening ist leicht zu verfolgen. Memling war an dem Werk Rogiers beteiligt. Das beweisen seine Altarflügel in Wien (ehem. Slg. Czernin, mit der gleichen Mittelgruppe Maria, Simeon und Josef)[277], in Madrid (Prado)[278] und Brügge (S. Jans-Hospital)[279]. Durch Memling mag Hugo van der Goes gelegentlich seiner häufigen Besuche in Brügge die Komposition des Brüsseler Meisters kennengelernt haben[280]. Der linke Flügel von Goes' Anbetungsaltar in Petersburg[281] ist zweifellos auf die Verarbeitung der Rogier-Memling-Komposition zurückzuführen: Maria kann die Herkunft nicht leugnen, ebenso ist Simeon im Sinne der Miniatur weitergebildet, mit langem Bart, übergezogener Kapuze und nach vorn gekrümmter Haltung[282]. Sanders hat schließlich, auf Memling und Goes aufbauend, eine Komposition entwickelt, die für fast alle Mitglieder seiner Buchmalerschule maßgebend wurde[283]. Ein danach korrigierter Entwurf Sanders' im Stundenbuch Ferdinands II. und Isabellas von Spanien, Cleveland Museum of Art (Cod. 63.256, fol. 141v, ca. 1492–1504) (Abb. 55) lieferte endlich die genaue Vorlage zu einer Reihe von insgesamt vier Miniaturen, an deren Ende die Aachener steht. Unter diesen vier kommt diejenige der Münchener Staatsbibliothek (Cod. 28346, fol. 82v) (Abb. 56) am nächsten (Abb. 57, 58, 59).
Zwischen der Münchener und der Cleveland-Miniatur ist vielleicht die des Breviarium Grimani anzusetzen[284], die nur die Hauptgruppe mit Maria und Simeon vor einer großen Volksmenge genau wiederholt. Den zeitlich letzten drei Miniaturen gemeinsam ist außer dem oberen gerundeten Abschluß die gleiche plastische Rahmenart mit Mittel- und zwei Nebenwülsten.
Für die gegenseitige Randminiatur (Fol. 44) ist eine ähnliche Figurenkomposition benutzt worden: Samuel wird zu Eli gebracht[285].

Die Flucht nach Ägypten (Fol. 47v) (Abb. 60). Ein genaues Vorbild für die verhältnismäßig einfache Komposition ist in der niederländischen Tafelmalerei nicht zu finden. Allein die ebenfalls nach links reitende Maria mit ihrem Kind auf dem »Ruhe-Bild« des Gerard David in der Sammlung Stoop (London) wäre zu vergleichen[286]. Maria sitzt ganz ähnlich auf dem Reittier. Auch die Gewanddrapierung Mariens ist sehr verwandt, ebenso der Esel mit im Schritt gesenktem Kopf. Ähnlich verhält sich die nach rechts reitende Maria auf dem »Flucht-Bild« der Schule des Jan Joest von Kalkar im Suermondt-Museum (Aachen) zu der Benings[287]. Josef ist mit vergleichbaren Tafelbildern in keiner Weise in Verbindung zu bringen. Es scheint, daß dieses anspruchslose Thema auch weit geringeren Buchmalern in der Kompositionserfindung keine Schwierigkeiten bereitete. Kopien sind selten. Man trifft sie gelegentlich im engsten Umkreis Simons selbst[288].
Die vorliegende Komposition findet man in der Beningschule schon früher in einem Wiener Stundenbuch (ÖNB, Cod. 1858, fol. 90v), vermutlich von Simon Bening für ein Mitglied des Hauses Croy, und in zwei Stundenbüchern der Münchener Staatsbibliothek einmal vom Berliner Gebetbuchmeister um 1500 (Cod. lat. 23250, fol. 25v), zum anderen von Simon Bening selbst (Cod. lat. 23637, fol. 103v) – alle drei genau übereinstimmend. Sanders scheint hier wie in vielen anderen Fällen der Erfinder zu sein. Auch Goes' Einfluß ist spürbar: so in der Bildung des Gebirges, der Maria und Josef und des Esels[289], wenn nicht gar eine verschollene Goes-Tafel Vorbild war. Die hintergründige Landschaftsstaffage zieren die üblichen Darstellungen der Kornfeldlegende links unten[290] und der Götzenzerstörung rechts oben[291].



Abb. 55
Sanders Bening, Darstellung im Tempel,
Stundenbuch Ferdinands II. und Isabellas v. Spanien,
Cleveland, Museum of Arts



Abb. 56
Simon Bening, Darstellung im Tempel, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 28346



Abb. 58
Simon Bening, Darstellung im Tempel, Stundenbuch, Darmstadt, Landesbibliothek, Hs. 69

Abb. 57
Sanders Bening (Werkstatt), Darstellung i. T., Stundenbuch, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 11



Abb. 59
Simon Bening, Darstellung im Tempel, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 23637





Abb. 60
Simon Bening, Flucht nach Ägypten, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 61
Sanders Bening, Bethlehemitischer Kindermord, Gebetbuch der Maria von Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12

Die Randrahmung zum Text der Gegenseite (fol. 48) zeigt die Flucht Davids vor Saul (1 Sam. 19)[292]. Eine ähnliche Darstellung findet sich rechts im Hintergrund des bereits zitierten Aachener Altarflügels der »Joest von Kalkar-Schule« und in einem niederländischen Gebetbuch in Pommersfelden (Hs. 343, fol. 131v).

Der Bethlehemitische Kindermord (Fol. 50v). Diese Miniatur ist offenbar beim Neueinbinden abhanden gekommen. Vielleicht wurde sie, wie manche andere des Buches, ebenfalls ausgeschnitten und für neue Unterlegung vorgesehen, schließlich aber vergessen[293].
Erhalten ist hingegen die Randminiatur zum Text der Andacht (Fol. 51): Athalia läßt die Königskinder umbringen[294]. Rechts im Hintergrund flieht eine Frau mit Kind auf die Treppe des Palastes zu (Josaba mit dem Königssohn Joas?). Sie wird verfolgt von einem Soldaten. Diese Gruppe hat ihr Vorbild in der bereits zitierten Miniatur des Gebetbuches der Maria von Burgund (fol. 158) (Abb. Nr. 61).

Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Fol. 53v) (Abb. 62). Das Thema wurde, wie schon Smits feststellte[295], im 15. Jh. bei der Darstellung des Lebens Jesu ziemlich außer acht gelassen. Man findet deshalb auch kaum Vergleichsbeispiele, geschweige genaue Vorbilder in der niederländischen Tafelmalerei. Mit den thematisch gleichen Tafelbildern des 16. Jh. – etwa von Quinten Massys, dem Meister von Hoogstraeten, Jan Joest von Kalkar oder Bernard Orley – hat die vorliegende Miniatur nur wenig gemeinsam[296]. Die Beobachtung Smits', daß man mit dem Thema die Glaubenslehre habe darstellen wollen, findet hier ihre Bestätigung. Zu Füßen Jesu knien oder hocken sechs Tempelschüler, die anhand von Büchern die Diskussion zu verfolgen scheinen. Diese Gruppe ist völlig neu im Vergleich zu sonstigen niederländischen Darstellungen.



Abb. 62
Simon Bening, Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 63
Sanders Bening (Werkstatt), Kindermord, Stundenbuch, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 11

Neu ist auch der Architekturaufbau einer offenen, gotischen Halle mit einem mittleren Bündelpfeiler, von dem die Rippen der acht Dreiecksgewölbe sternförmig auseinanderführen. Eine ikonographische Besonderheit ist ohne Zweifel der Figurenschmuck am Gewände über den äußeren Pfeilern: Samuel mit dem Richterstab, Moses mit den Gesetzestafeln, David mit der Harfe und ein Krieger (möglicherweise Saul oder Salomon). Zwischen den vollplastischen Figuren über den Bögen sind in das Mauerwerk drei Rundreliefs mit Reiterfiguren eingelassen, in der Mitte deutlich erkennbar eine Frau mit einer Lanze[297]. Für die gesamte Komposition findet sich meines Erachtens in der niederländischen Buchmalerei kein Vorbild.
Das gleiche gilt für die gegenseitige Randminiatur (Fol. 54) mit der Vorstellung Sauls als König[298]. Rechts unten sieht man die Versammlung der Schriftgelehrten und Volksvertreter, die Saul in ihrer Mitte der Schrift gemäß alle um einen Kopf überragt. Einer der links auf einer Bank sitzenden Priester schreibt das Diktat Samuels nieder (1 Sam 10, 25).

Die Taufe Jesu (Fol. 58v) (Abb. 64) zur Betrachtung »Von dem tauff iesu und von unser hayligmachung im wasser« liefert als Komposition wieder einen vortrefflichen Beweis für die Abhängigkeit nicht nur der Miniaturmaler von den Tafelmalern, sondern auch der letzteren untereinander. Der Stammbaum von Vorbildern führt wie bei der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel auf eine Urkomposition zurück, die Rogier van der Weyden entwickelt und sein Schüler Memling verbreitet hat. Der im Wasser stehende Christus Benings ist jedenfalls in der Berliner Mitteltafel des Johannesaltares von Rogier deutlich vorgebildet (Abb. 51)[299]. Die Beziehung der Miniaturisten zu Rogier wird leicht klar, wenn man die beiden Altarflügel Memlings mit Johannesdarstellungen im St. Jans-Hospital in Brügge betrachtet[300]. Auf beiden Bildern ist die Taufe Jesu miniaturenhaft



Abb. 64
Simon Bening, Taufe Jesu, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

im Hintergrund eingefügt und zwar in direkter Anlehnung an Rogier. Es bedarf kaum einer Frage, daß Bening diese Werke Memlings fast täglich vor Augen hatte. Der Vergleich der Miniatur mit dem Flügel des sog. Johannesaltares läßt darüber keinen Zweifel.
Der Rogier-Memling-Entwurf wurde schon früher in der Beningschule übernommen. Leicht veränderte Wiedergaben finden sich in einem Berliner Stundenbuch (Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 14, fol. 22v) aus dem Umkreis des Sanders, in einem Stundenbuch der ehemaligen Slg. Dutuit, Paris, und im sog. La Flora-Stundenbuch der Nat. Bibl. Neapel vom Meister des Dresdener Gebetbuches[301].
Den genauen Vorwurf zur vorliegenden Miniatur hat Simon schließlich selbst ausgearbeitet. Er wiederholt ihn gleich zweimal genau übereinstimmend im Breviarium Grimani als Randminiaturen bei der Geburt Johannes des Täufers und der Befragung durch die Jünger Christi[302]. Eine Abwandlung hiernach ebenfalls von Simon selbst findet sich in den sog. Heures de Hennessy (Brüssel, Bibl. Roy., Inv. Nr. II, 158, fol. 15).

Von den bekannten Kompositionen Davids und Pateniers hat auffälligerweise keine einen Einfluß auf die Miniatur gehabt.
Von den in der Biblia Pauperum gebräuchlichen Präfigurationen wurde der Durchzug durch das Rote Meer als Illustration der gegenseitigen Randminiatur (Fol. 59) gewählt. Nach mittelalterlicher Vorstellung ist das Rote Meer auch hier von roter Farbe.

Die Versuchung Christi (Fol. 62v) (Abb. 65)[303]. Das Thema, obwohl in der Armenbibel behandelt, blieb in der Tafel- und Buchmalerei selten[304], und die wenigen Beispiele, die zu nennen wären, sind kaum in Vergleich zu bringen. Simon Bening war also, wenn er kopieren wollte, auf Kompilation angewiesen. Rogier van der Weyden liefert ihm den Typus der Christusfigur mit dem sog. Cambrai-Altar, der 1455 in Auftrag gegeben wurde[305]. Auf den Außenflügeln mit der Darstellung des sog. Zinsgroschens steht Christus links in ähnlicher Pose den Pharisäern gegenüber. Auffallend gleich

Abb. 65
Simon Bening, Versuchung Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



ist die Gewanddrapierung und die strähnig lockere Haarbildung, die das rechte Ohr herausschauen läßt. Ein zweiter Christus der Rogier-Schule aus der Slg. Samuel, London, im Gespräch mit Johannes d. T. war Bening möglicherweise auch bekannt[306]. Vielleicht war auch hier wieder Memling als Vermittler tätig.
Simon hat die Komposition in abgewandelter Form wieder benutzt in den sog. Heures de Hennessy (Brüssel, Bibl. Roy., Inv. Nr. II, 158, fol. 21), die neuerdings von Delaissé in die Zeit um 1540 datiert werden[307].
Die Randminiatur der Gegenseite bringt diesmal statt der durchweg gebräuchlichen Präfiguration des AT die Darstellung des fastenden Christus (Fol. 63).

Die Auferweckung des Lazarus (Fol. 69v) (Abb. 66) weicht gänzlich von der traditionellen Kompositionsweise ab. Angeregt durch die vielerorts bekannten Osterspiele[308] mögen die Tafel- und Buchmaler darauf verfallen sein, das Geschehen in einen umfriedeten Kirchhof zu verlegen[309] oder sogar in das Innere einer Kirche[310].
Bening dagegen zieht die historisierende Beschreibung vor. Er hält sich genau an den Bericht des Ev. Johannes (11, 1–44). Es ist bemerkenswert, daß Simon Bening die Werkstattvorlage, nach der eine ganze Reihe von Miniaturen z. T. von engsten Mitarbeitern ausgeführt ist[311], völlig außer acht gelassen hat. Lediglich die Gestalt des Lazarus hat gewisse Ähnlichkeit im Sitzmotiv und der Drapierung des Tuches mit dem bereits erwähnten Bild des Meisters der Tiburtinischen Sibylle. Dort ist auch die strenge Trennung von Aposteln und jüdischen Zuschauern vorhanden, ebenso der rechts am Rande stehende, dem Betrachter halb zugewandte Zuschauer. Trotz dieser Ähnlichkeiten gibt es hier gravierende Unterschiede: Christus ist fast vom Rücken gesehen wie die hinter ihm stehenden Apostel. Seine Linke schürzt das Gewand in lange Falten, deren Linien auf das Grab hinführen. Diese Bewegung wiederholt sich in dem Mantel des dahinterstehenden Apostels und erfährt ihre Verlängerung in der vor der Höhle liegenden Grabplatte. Eine andere Linie beginnt rechts am Fuß des aus dem Bild herausschauenden Juden und führt über den Stab in seiner Hand zur Höhle hin. Lazarus ist also mittelbar durch den künstlichen Kompositionsaufbau in das Geschehen einbezogen und nicht selbst Mittelpunkt der Darstellung, ebensowenig wie Christus eine zentrale Stellung einnimmt. Der Künstler spielt mit Ballungen und freien Räumen und sucht durch äußere Mittel innere Beziehungen herzustellen. Eine Profanisierung ist eingetreten, die sich nicht nur in der geputzten zeitgenössischen Kleidung des rechts stehenden Juden bemerkbar macht. Übrigens sind auch Magdalena und Martha in der Tracht des 16. Jh. gegeben, Magdalena schon hier durch die goldbrokatene Kleidung gekennzeichnet, worin sie bis zur Grablegung immer wieder erkennbar ist; die gleiche Kleidung also, die sie schon bei Bouts und Goes als Magdalena ausweist.
Die Gegenseite (Fol. 70) schildert in idyllischer Wald- und Wiesenlandschaft, wie Elias den Sohn der Witwe von Sarepta zum Leben erweckt. Die Gestalt des Elias ist hier gegenseitig aber genau kopiert nach dem Antonius aus der Randminiatur mit der Versuchung dieses Heiligen im Breviarium Grimani[312]. Sogar die Einsiedelei links im Bild ist zumindest im Eindruck mit übertragen worden.



Abb. 66
Simon Bening, Auferweckung des Lazarus, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 67
Simon Bening, Einzug in Jerusalem, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 68
Sanders Bening, Einzug in Jerusalem, Gebetbuch der Maria v. Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12

Der Einzug Christi in Jerusalem (Fol. 76v) (Abb. 67). Die ganze Szene verrät mit ihrer Gelassenheit, daß dem Künstler die Vorstellung einer Palmprozession vor Augen gestanden hat[313]. Man gewahrt wenig von der ungestümen Volksbewegung, von der die Evangelisten berichten. Dieser Eindruck verdichtet sich, wenn man das anregende Vorbild zu dieser Miniatur betrachtet. Im Gebetbuch der Maria von Burgund[314] reitet Christus in gleicher Haltung gefolgt von seinen Jüngern durch das Tor bereits in das Innere einer niederländisch-mittelalterlichen Stadt, deren Straßen von einer unübersehbaren Menge von Kindern überfüllt sind (Abb. 68). Auch hier verraten die beiden Männer mit dem Gewand nicht die geringste Aufregung beim Empfang des Messias. Ähnlich verhält es sich bei zwei weiteren Miniaturen der gleichen Komposition in bereits erwähnten Stundenbüchern der Münchener Staatsbibliothek, die aus derselben Werkstatt stammen[315]. Nicht zuletzt verdienen zwei gleiche Miniaturen in Gebetbüchern der Wiener ÖNB erwähnt zu werden, im Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland (Cod. 1897, fol. 202v) und im Gebetbuch Karls V. (Cod. 1859, fol. 33). In der Tafelmalerei ist das Thema selten behandelt worden, wie Smits bereits feststellte. Das Tafelbild Juan de Flandes im Prado, das die gleiche Ikonographie aufzuweisen hat, steht möglicherweise mit den Miniaturen in Berührung[316]. Dies ist um so wahrscheinlicher, als Popham bereits 1928 auf Grund stilistischer Vergleiche Kontakte zwischen dem Tafelmaler und Sanders Bening entdeckt hat[317].

Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 77) (Abb. 69) bringt den siegreichen Einzug Davids mit dem Haupt des Goliath in die Stadt Jerusalem. Simon Bening kopierte hierzu eine Zeichenvorlage in der Ecole des Beaux-Arts in Paris (Masson Coll., Nr.



Abb. 69
Simon Bening, David als Sieger heimkehrend, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

31.89) (Abb. 70), die zuerst von Popham[318] und zuletzt von Wescher[319] dem Sanders Bening zugeschrieben wurde. Die Zeichnung erfreute sich großer Beliebtheit unter den Malern der Beningschule, wie eine ganze Reihe erhaltener Miniaturen bezeugt. Simon selbst hat fleißig Gebrauch davon gemacht[320].

Das letzte Abendmahl (Fol. 82v) (Abb. 71). Geschildert ist der Augenblick der Verratsankündigung.
Nur wenige Möglichkeiten stehen dem Künstler zur Verfügung, der eine Tischgesellschaft darstellen will, wenn er es nicht wagt, im Vordergrund eine Reihe von Rückenfiguren zu posieren. Dieric Bouts löste das Problem durch eine breite Tafel mit je drei Personen an den Kopfenden und nur zwei Rückenfiguren an der vorderen Längsseite nicht sehr glücklich[321]. Sein Nachfolger, der Meister der Katharinen-Legende, wählte den runden Tisch, der nur eine Rückenfigur verlangte[322], ebenso der Meister des Amsterdamer Marientodes[323]. Vielleicht durch die Niederländer angeregt brachte schließlich Dürer seinen Holzschnitt der kleinen Passion (B. 24) ebenfalls mit einem runden Tisch

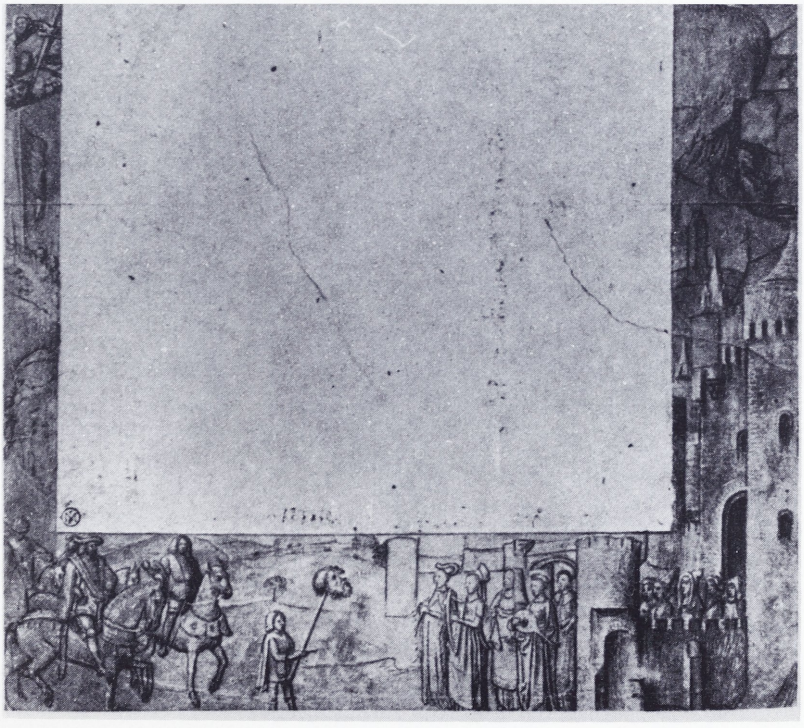


Abb. 70
Sanders Bening, David und Goliath, Entwurf zu einer Randminiatur, Paris, Ecole des Beaux Arts.



Abb. 71
Simon Bening, Abendmahl, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

heraus, der von Jakob Cornelisz in der runden Passion (B. 1) um 1513 und in der stummen Passion um 1523 kopiert wurde[324] und von daher in den Niederlanden weitere Verbreitung fand. Einer der drei Schnitte oder alle drei mögen Bening vorgelegen haben. Eine mittelbare oder unmittelbare Anregung Dürers ist jedenfalls unverkennbar. So betrachtet wäre die Miniatur also das Produkt niederländischer Tradition unter Dürerschem Einfluß. Bei näherem Hinsehen dagegen fällt auf, daß auch Lionardos Abendmahl für einzelne Figuren als Vorbild diente[325]: Johannes ist dem vierten Jünger von rechts bei Lionardo nachempfunden, der Apostel rechts neben Petrus dem zweiten von rechts auf dem Fresko, Judas stimmt mit dem äußersten Apostel auf der linken Seite in da Vincis Gemälde überein. Bening war die ganze Komposition Lionardos bekannt. Das geht ohne Zweifel aus seiner genauen Kopie in den sog. Heures de Hennessy hervor[326]. Daß er hier bei der niederländisch-deutschen Rundkomposition bleibt, ist sicher auf das Format der Miniatur zurückzuführen. Entgegen der bisherigen niederländischen Tradition mit der Einsetzung des Sakramentes wurde hier – ebenfalls nach italienischem Vorbild – der Augenblick der Verratsankündigung gewählt, der nach den Feststellungen Krönigs »im Bilde dem Süden geläufig, dem Norden bis jetzt fremd war«[327].

Die goldene Randmalerei in den Formen eines gotischen Gesprenges mit der links auf einer Säule stehenden alttestamentlichen Richterfigur ist auf Gossarts Einwirken zurückzuführen. Das Baldachin-Gesprenge links über der Säulen-Statue findet sich auffallend gleich auf dessen Flügelaltar der Maria mit Kind und Engeln im Museum von Palermo[328] und zwar auf der Mitteltafel über den seitlichen Durchlässen. Geradezu minuziös kopiert ist diese Form im Breviarium Grimani, z.B. im Rahmen zur Salbung Davids, und vereinfacht wie hier in der Randminiatur zum Besuch der drei Engel bei Abraham[329]. Für die untere Randleiste lassen sich ebenfalls ganz ähnliche Formen in Gossarts Bild feststellen.

Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 83) zeigt die bekannte Präfiguration des AT: die Begegnung Abrahams und Melchisedechs.

Die Fußwaschung (Fol. 86v) (Abb. 72) ist mit Ausnahme der Rückwand des Raumes eine genaue Kopie nach der gleichen Miniatur im Breviarium Grimani (Abb. 73)[330]. Zum Teil sind sogar die Farben der Gewänder übernommen.

Die Handlung vollzieht sich in einem langgestreckten, gotischen Raum mit dreipaßförmiger Holztonnenwölbung, wie sie im großen Saal des alten Genter Hospital vorkommt[331]. Einen vergleichbaren Raum bietet ebenfalls das Refektorium des zum Hospital gehörigen Klosters, der sog. Biloke[332]. Die Übereinstimmung dieses gebauten Speisesaales mit dem gemalten ist so frappierend, daß kein Zweifel besteht: der Miniaturist hat diesen Raum gekannt[333]. Die Genauigkeit der Übernahme gibt den beiden Miniaturen fast den Wert von Architekturansichten. Verändert ist lediglich die Stirnwand. Während Bening in der Grimani-Miniatur den tonnengewölbten Raum nach hinten um

Abb. 72
Simon Bening, Fußwaschung, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig





Abb. 73
Simon Bening, Fußwaschung, Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana

Abb. 74
Simon Bening, Verrat des Judas, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



einen flachgedeckten mit der Verratsankündigung erweitert[334], schließt er hier am Ende der Tonnengewölbe mit einer Wand ab, die oben von einem Fenster, links unten von einer Tür durchbrochen ist. In einem Grisailletympanon über der Tür halten zwei »Wilde Männer« ein Wappen mit einfachem Sparren und drei Kugeln. Der rechts stehende Schrank mit weißem Tuch und Gerätschaften obenauf trägt ein Klappaltärchen mit Augustus und der tiburtinischen Sibylle in der Mitteltafel. Einen ähnlichen Schrank mit Klappaltar findet man im Hortulus Animae in Wien abgebildet[335].
Seltsamerweise ist in der niederländischen Tafelmalerei kein Vorbild mit dem Thema der Fußwaschung zu finden. Vielleicht trifft die Feststellung Smits' zu, daß die Fußwaschung wie der Einzug in Jerusalem wegen ihrer geringen Lehrhaftigkeit nicht interessierten[336]. In der Buchmalerei gibt es zum Grimani-Entwurf zwei Darstellungen, die sich vergleichen lassen, in einer kleinen Miniatur des Gebetbuches Jakob IV. von Schottland in der Wiener ÖNB (Cod. 1897, fol. 202v), die im gesamten sehr ähnlich ist, und in der Randminiatur des Gebetbuches der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 28346, fol. 17v), die nur die Christusfigur übernommen hat.
Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 87) bringt als alttestamentliche Präfiguration den Besuch der drei Engel bei Abraham.

Der Verrat des Judas (Fol. 92v) (Abb. 74) zur Betrachtung »Von dem leyden Christi nach der geschrifft der vier Evangelisten von der verkauffung Jesu und von dem trewlosen verräter Judas scarioth« scheint eine selbständige Erfindung des Künstlers zu sein. Die Tafelmalerei interessierte das Thema offenbar nicht, und in der zeitgenössischen Buchmalerei gibt es nur einige unbedeutende Randmalereien, die mit Ausnahme von zweien fast nichts mit der vorliegenden Darstellung gemein haben[337]. Die ganze Szene hat ihrem Inhalt entsprechend die Lebendigkeit einer Momentaufnahme.
Simon Bening selbst hat in den sog. Heures de Hennessy (Brüssel, Bibl. Roy., Ms. II, 158, fol. 51v) (Abb. 75) das Thema in der unteren Randleiste zur Gefangennahme Jesu ein zweites Mal behandelt. Die Komposition ist dort ähnlich. Eine dritte Miniatur mit annähernd gleicher Komposition findet sich als Vollbild im Gebetbuch Karls V. (Wien, ÖNB, Cod. 1859, fol. 52v)[338].
Die Randminiatur der Gegenseite (Fol. 93) schildert den Verkauf des ägyptischen Josef.

Die Darstellung *Christi am Ölberg* (Fol. 97v) (Abb. 76) geht auf einen häufig benutzten Ent-



Abb. 75
Simon Bening, Gefangennahme Jesu, Heures de Hennessy, Brüssel, Bibliothèque Royale



Abb. 76
Simon Bening, Christus am Ölberg, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

Abb. 77
Sanders Bening, Christus am Ölberg, Gebetbuch der Maria von Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12



Abb. 78
Sanders Bening, Christus am Ölberg, Stundenbuch Ferdinands II. und Isabellas v. Spanien, Cleveland, Museum of Arts





Abb. 79
Simon Bening, Ölberg, Rand: Häscher, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 23637

wurf des Sanders Bening zurück. Bening hat in dieser und den folgenden Szenen der Gefangennahme das Problem des Nachtbildes mit den einfachsten Mitteln meisterlich gelöst, indem er die ganze Landschaft einschließlich der im Vordergrund schlafenden Apostel in ihren grauen, roten und grünen Gewändern in ein dunkles Blau getaucht hat, das nur durch das weiße Mondlicht leichte Aufhellung erfährt. Der Sinn des Künstlers für möglichst naturnahe Wiedergabe offenbart sich am deutlichsten in phosphorisierenden Irrlichtern auf dem sonst dunkelgrün-bräunlichen Baumstamm rechts.

Die Ikonographie ist seit Jan van Eyck die gleiche geblieben; die Komposition wechselt nach Zeit und Geschmack. Sanders Bening hat um 1480 für das Gebetbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkab. Hs. 78 B 12, fol. 90v) (Abb. 77) eine Miniatur dieses Themas entworfen, die in irgendeiner Form für alle nachfolgenden vorbildlich wurde[339]. Die gesamte Komposition – diesmal in wesentlich feinerer Malweise – übernahm Sanders wenig später in das Stundenbuch Ferdinands II. und Isabellas von Spanien (Cleveland Museum, Ms. 63256, fol. 57) (Abb. 78). Eine dieser beiden Sandersschen Miniaturen oder wahrscheinlicher eine Vorzeichnung diente Simon als Vorlage zu einer ganzen Reihe ihm zugeschriebener Miniaturen[340] und schließlich auch zu der vorliegenden im Gebetbuch Kardinal Albrechts.

Eine genaue, aber wesentlich schwächere Kopie nach der letztgenannten Miniatur Simons – sie ist skizzenhaft grob und ohne die Raffinessen der nächtlichen Landschaft – im Cod. lat. 23637 (fol. 16v) (Abb. 79) der Münchener Staatsbibliothek scheint von einem engen Mitarbeiter Simons gleichzeitig ausgeführt zu sein. Ebenso ist die gleiche Miniatur im Stundenbuch des Museums Meermanno Westreenianum, Den Haag (Hs. 10 E. 3, fol. 23v)[341] die Arbeit eines Mitarbeiters.

Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 98) bringt als Präfiguration des AT den für seinen Hochmut büßenden David.

Die Gefangennahme Christi (Fol. 101v) (Abb. 80) ist die zweite Nachtszene des Buches.

Die Ikonographie des Themas hat sich seit Bouts nicht verändert, und sogar die Komposition könnte von dessen Münchener Tafel angeregt sein[342]. Dagegen ist ein spürbarer Wandel vom Andachtsbild zur lebensnahen Schilderung zu verzeichnen, den man schon bei Memling[343] und vor allem bei Jan Joest von Kalkar[344] beobachtet. Besonders die Gesichter und Bewegungen z.B. des Petrus und der Soldaten zeigen ein stärkeres Engagement.



Abb. 80
Simon Bening, Gefangennahme Jesu, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

Aus der Buchmalerei ist Simon m.E. kein Vorbild erwachsen. Die bereits zitierte Miniatur des Sanders, die für eine Reihe von Kopien maßgebend wurde, zeigt eine andere Komposition[345]. Dagegen gibt es eine genaue Wiederholung von Simon selbst in den sog. Heures de Hennessy (Brüssel, Bibl. Roy., Ms. II, 158, fol. 51v) (Abb. 75), wo lediglich der links stehende Baum weggelassen und der von rechts heraneilende Soldat seitenverkehrt nach links hinter Petrus versetzt sind. (Abb. 81, 82, 83).

Die Randminiatur der Gegenseite (fol. 102) bringt als alttestamentliches Vorbild die Ermordung Joabs durch Abner.

Die Fortführung Christi nach der Gefangennahme (Fol. 106v) (Abb. 84) vollzieht sich in ähnlicher Landschaft und Stimmung wie die vorige Miniatur.

Die Mittelgruppe – Christus mit dem Soldat an seiner linken Seite und dem Knecht, der ihn an Seil und Rocksaum zerrt –, wurde bereits von Winkler als getreue Kopie nach Schongauers Kupferstich (B. 10) erkannt[346]. Der Anführer rechts ist



Abb. 81
Sanders Bening, Gefangennahme Jesu, Gebetbuch der Maria von Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12

Abb. 82
Sanders Bening, Gefangennahme Jesu, Stundenbuch Ferdinands II. und Isabellas v. Spanien, Cleveland, Museum of Arts





Abb. 83
Simon Bening, Gefangennahme Jesu, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 28346

Abb. 84
Simon Bening, Fortführung Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig





Abb. 85
Simon Bening, Flucht der Jünger, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 86
Simon Bening, Ornamentrahmen, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

der einzigen Rückenfigur rechts auf Bouts'zitiertem Gemälde zumindest in der Anordnung nicht unähnlich. Deutlicher noch scheint der Zusammenhang mit dem Soldaten rechts bei der Kreuztragung auf Memlings Passionsaltar in Turin[347]. Das Schongauer Motiv hat Simon weiter verarbeitet in einer Einzelminiatur des gleichen Themas, die zu einer Serie von losen Blättern aus einem Gebetbuch in Madrid (ehem. Bibl. des Königs von Spanien) gehört[348].
Die Randminiatur der Gegenseite (Fol. 107) zeigt die Abführung des Achior, der ähnlich Christus von einem Soldaten an einem Seil um den Hals gezogen und von zwei Soldaten zu seiner Rechten und Linken gerahmt wird.

Die Flucht der Jünger bei der Gefangennahme (Fol. 112v) (Abb. 85) müßte der zeitlichen Reihenfolge entsprechend vor der letzten Miniatur stehen.
Christus ist in der Gewalt der nach allen Seiten zerrenden Häscher. Söldner stürmen von rechts und hinten auf ihn ein, von denen einer ihn an der Brust zu fassen bekommt. Dieser und der rechts nachfolgende mit erhobener Linken, einem kurzen Rock und Gürtel, Schwert und Schild, sind eindeutig eine Erfindung des Sanders Bening im Stundenbuch der Maria von Burgund[349]. Der erste der beiden geht letztlich allerdings auf das zitierte Gemälde des Bouts zurück[350]. Der zweite dagegen stimmt überraschend genau mit demjenigen ganz rechts in Dürers Gefangennahme der Kleinen Holzschnittpassion (B. 27) von 1510 überein. Ferner findet man bei Dürer in der Kleinen Kupferpassion (B. 5) von 1508 den Soldaten, der in der gleichen Weise von hinten das Seil über Christus wirft[351].
Der links heraneilende Krieger ist genau wiederholt von Simon in der bereits zitierten Miniatur der sog. Heures de Hennessy (fol. 51v) (Abb. 75).
Der Rand der Gegenseite (Fol. 113) (Abb. 86) ist mangels alttestamentlichem Vorbild mit Renaissanceornamenten versehen. Das gesamte Randornament der oberen Teile über der Fußleiste stimmt genau mit einem Holzschnitt-Buchtitel überein, den Hans Holbein d. J. 1522 im Auftrage des Baseler Buchdruckers C. Curio für eine Ausgabe der »Georgii Trapezuntii Rhetoricorum libri« geschaffen hatte[352].

Christus vor Annas (Fol. 118v) (Abb. 87). Christus vor den Hohenpriestern ist in der niederländischen Tafelmalerei selten zur Darstellung gekommen[353]. Unter den wenigen Exemplaren dieses Bildthemas gibt es kein Vorbild. Möglicherweise liegt Dürereinfluß vor. Der Soldat rechts neben Christus, der ihn mit der Faust bedroht, findet sich jedenfalls zweimal bei Dürer in einer Zeichnung zur Grünen Passion von 1504 und in dem Holzschnitt der Kleinen Passion B. 29 (Christus vor Kaiphas)[354]. Auf Dürer scheint auch der Windhund im Vordergrund zurückzugehen. Man denke an den Eustachiusstich (B. 57)[355]. Für die Rückenfigur im Vordergrund dagegen wurde schon Schongauers berühmter Kreuztragungsstich (B. 21) bemüht[356]. Dies wird um so deutlicher, als zahlreiche Kopien dieser Einzelfigur in verschiedenen Miniaturen der gleichen Schule vorhanden sind.
Die gesamte Komposition kommt m.W. erstmals vor im Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland (1503–1513) (Wien, ÖNB, Cod. 1897, fol. 203). Sie wurde von daher in das vorliegende Gebetbuch Kardinal Albrechts und als gekürzte Randminiatur – nur mit den Hauptpersonen – in das Gebetbuch der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 28346, fol. 18) übernommen. Die Rückenfigur allein findet man schließlich im Gebetbuch Karls V. (Wien, ÖNB, Cod. 1859, fol. 72v) und in den Heures de Hennessy (fol. 70v) wiederverwendet. Die letztgenannte Miniatur bringt daneben noch den Soldaten rechts von Christus ganz ähnlich.
Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 119) bringt als alttestamentliches Vorbild den Propheten Michäas, der den Tod des Königs Achab voraussagt.

Die Verleugnung Petri (Fol. 122v) (Abb. 88). Die niederländische Tafelmalerei hat m.W. kein Vorbild des Themas zu bieten, ebensowenig die Buchmalerei. Der Künstler hat nur Einzelheiten übernommen; so von Dürer den Hund, der vom Eustachiusstich (B. 57) herrührt, wie Winkler bereits bemerkte[357]. Der Soldat rechts daneben, mit eingestemmter Linker und rückwärts gebogenem

Abb. 87
Simon Bening, Christus vor Hannas, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 88
Simon Bening, Verleugnung Petri, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Oberkörper Entrüstung mimend, hat sein Vorbild in einer Berliner Miniatur der Sanders-Werkstatt (Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 13, fol. 10 – Ölgarten und Kreuzigung) (Abb. 89), die genau kopiert wurde in dem sog. La Flora-Gebetbuch der Klg. Bibliothek in Neapel (fol. 59v)[358]. Die betreffende Rückenfigur steht in beiden Miniaturen rechts vor der Gruppe von Häschern mit Judas, die im Begriff sind, den Cedron zu überschreiten[359].

Die kleine Gruppe im Hintergrund mit Christus vor Kaiphas setzt sich aus zwei Vorlagen zusammen: Kaiphas rechts hinter der Bank vor dem Kamin ist eine Verkleinerung der voraufgegangenen Miniatur (fol. 118v), während Christus und der Soldat rechts neben ihm in Simons Londoner »Golfbuch« (Brit. Mus., Add. ms. 24098, fol. 6v – Christus vor Pilatus) (Abb. 90) genau wiederkehren[360].

Der Text der Gegenseite (fol. 123) ist mit dem seit Sanders Bening beliebt gewordenen Streublumenrahmen umgeben.



Abb. 89
Sanders Bening (Werkstatt), Kreuzigung und Ölgarten, Gebetbuchfragmente, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 13

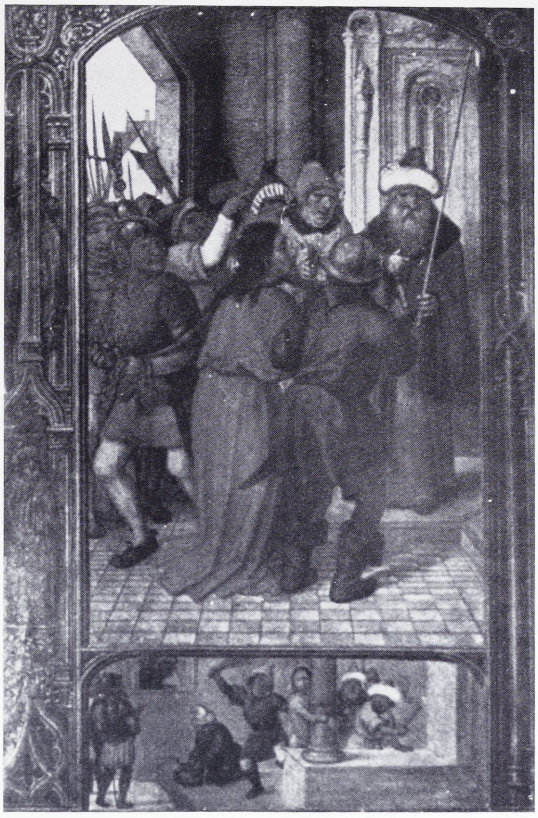


Abb. 90
Simon Bening, Christus vor Pilatus, sog. Golf-Buch, London, British Museum, Add. ms. 24098

Christus vor Kaiphas (Fol. 127v) (Abb. 91). Die Komposition stimmt im wesentlichen mit derselben Darstellung aus Dürers Kleiner Holzschnittpassion (B. 29) überein: in der keilförmig zum Betrachter geöffneten Anordnung des Thrones mit Kaiphas und den gegenüberstehenden Personen, dem Stufenaufbau und dem Tuchbaldachin[361]. Die Dreiergruppe mit Christus für sich allein hat dagegen mehr von der statuarischen Ruhe derjenigen aus Dürers Kleiner Kupferpassion (B. 6)[362]. Die Verwendung der Dürervorlagen geschieht aber in allem sehr freizügig, wie man es bei Kopien Benings sonst nicht gewöhnt ist. Vor allem ist das Temperament sehr gezügelt und den übrigen Miniaturen angepaßt.

Eigenartig, fast störend wirkt die vordergründige Rückenfigur, die den ungehinderten Einblick in die Szene verstellt. Unmotiviert ist auch die silhouettenhafte Dunkelheit dieses Soldaten, die hier nicht wie bei demjenigen der vorangegan-



Abb. 91
Simon Bening, Christus vor Kaiphas, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 92
Simon Bening, Architekturrahmen, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

genen Miniatur durch ein Feuer oder Licht inmitten der Szene erklärt werden kann. Diese Gestalt scheint in ihrer Anlage niederländischen Ursprungs zu sein. Eine ähnliche Rückenfigur kommt noch in der Kaiphasszene aus Holbeins »Grauer Passion« von etwa 1495 vor (Donaueschingen, Fürstlich Fürstembergische Gemäldegalerie, Nr. 45)[363]. Der starke niederländische Einfluß in dieser Passion Holbeins ist hinlänglich bekannt. In der niederländischen Tafel- und Buchmalerei der Zeit gibt es m.W. kein Vorbild zu dieser Miniatur Benings.

Bei der gegenseitigen Randminiatur (fol. 128) (Abb. 92) ist rechts unten als kleine Szene die Vorführung des Propheten Jeremias vor dem König Joakim von Juda in die gotische Architektur-Ornamentation eingearbeitet[364]. Unter der Schar von Juden um Jeremias steht links ein Mann in seitlicher Rückenansicht, mit hinten hochgeschürztem Gewand und in den Rücken gestemmter Rechter, der so im Breviarium Grimani mehrfach vorkommt[365]. Das goldene Architekturornament auf rotem Grund ist auch hier aus verschiedenen Motiven zusammengesetzt, die alle im Grimanicodex vorgebildet sind[366] und mit diesen auf Gossarts Marienaltar zurückgehen.

Christus vor Pilatus (Fol. 137v) (Abb. 93). Diese erste Vorführung Christi bei Pilatus gibt es in der niederländischen Tafelmalerei fast gar nicht. Es interessierte offenbar nur der endgültige Urteilsspruch, dargestellt in der Handwaschung des Pilatus.

Die vorliegende Komposition wurde bis in die Einzelheiten offenbar selbständig von Sanders Bening im Stundenbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkab. Hs. 78 B 12, fol. 129v) (Abb. 94) vorgebildet[367] und wenig später im Gebetbuch Ferdinands II. und der Isabella von Spanien (Cleveland – Museum of Art, Ms. 63.256, fol. 63r) (Abb. 95) von ihm selbst genau wiederholt. Simon hat lediglich die Tracht des Pilatus verändert und ihm statt einem zwei Begleiter gegeben, die äußere Fläche des Treppenpodestes mit

antikisierenden Pflanzenornamenten gefüllt und das darunter befindliche Kellerfenster der Berliner Miniatur durch den schon in Cleveland vorhandenen Tunnel ersetzt[368]. Christus und der Soldat mit grünem Wams und roten Hosen zu seiner Rechten dienten bereits als genaues Modell zur Vorführung der Martyrer Prozessus und Martinianus im Breviarium Grimani[369].

Die Randminiatur zum Text der Betrachtung (fol. 138) zeigt in einer Stadtszenerie rechts den Querschnitt eines Hauses, in dem ein priesterlich gekleideter Mann von vier Soldaten vor einen Herrscher geführt wird. Die darüber angegebene Schriftstelle (3.2.2.6) läßt keine Identifizierung der Darstellung zu[370]. Die Richtergestalt rechts auf dem Baldachinthron mit dem Stab in der Linken hat Simon ganz ähnlich wiederholt in den Heures de Hennessy (Brüssel, Bibl. Roy., Ms. II, 158, fol. 96v) in der unteren Leiste zur Kreuzigung.

Abb. 93
Simon Bening, Christus vor Pilatus, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig





Abb. 94
Sanders Bening, Christus vor Pilatus, Gebetbuch der Maria v. Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12

Abb. 95
Sanders Bening, Christus vor Pilatus, Stundenbuch Ferdinands II. u. Isabellas v. Spanien, Cleveland, Museum of Arts





Abb. 96
Simon Bening, Christus vor Herodes, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 97
Simon Bening, Architekturrahmen, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

Christus vor Herodes (Fol. 142v) (Abb. 96) ist wieder als Innenraumszene gestaltet, in einem flachgedeckten Saal, der in der Wand-Fenster-Gliederung dem der Fußwaschungsminiatur (Fol. 86v) ähnlich sieht, rechts der mächtige Baldachin.
Die Komposition mit zwei seitlichen Gruppen rechts und links und einer Hauptperson am Ende einer Gasse in der Mitte ist eine typische Bening-Anlage, wie sie bei der Erweckung des Lazarus und ähnlich bei der Fußwaschung zu beobachten war. Die niederländische Tafelmalerei hat m.E. kein Vorbild aufzuweisen. Dagegen gibt es aus der Beningschule zwei Vorlagen, die für die Komposition mitbestimmend wurden: Eine Kohlezeichnung im Boymans Museum in Rotterdam mit der Gerechtigkeit des Kaisers Titus[371] lieferte für die Figuren des Herodes und der Ankläger das genaue Vorbild, während für den Thron mit Baldachin die Miniatur des Breviarium Grimani »Der ägyptische Josef empfängt seine Brüder« herangezogen wurde[372].

Die goldenen Architekturornamente der Gegenseite (Fol. 143) (Abb. 97) lassen sich wie die vorigen über den Grimanikodex auf Gossart zurückführen[373].
Die Überführung Christi von Herodes zu Pilatus (Fol. 146v) (Abb. 98) zeigt, ähnlich der ersten Vorführung Christi vor Pilatus (Fol. 137v) (Abb. 93), einen Hof, der mit den gleichen Architekturversatzstücken angelegt ist. Auffallend exotisch wirkt der rechts stehende Anführer der Kohorte, der mit erhobener Rechter Stillstand gebietet. Über dem kurzen Schwarzhaar trägt er einen weißen Zopf. Seine Haltung ist ähnlich tänzelnd wie die des Soldaten bei Kaiphas (Fol. 127v) (Abb. 91).
Das Thema ist in der Tafel- und Buchmalerei sonst nirgends behandelt, und es scheint, daß Simon Bening sich etwas Eigenes einfallen ließ. Dafür spricht auch die Wiederholung der Architekturmotive aus Fol. 137v (Abb. 93).
Auf dem gegenseitigen, rotgrundierten Rahmen (Fol. 147) (Abb. 99) sind in das rautenförmig an-



Abb. 98
Simon Bening, Christus auf dem Weg zu Pilatus, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 99
Simon Bening, Preziosenrahmen, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

gelegte Preziosenmuster zwei achteckige Plaketten – rechts mit Veronika und dem Schweißtuch, unten mit dem Lamm Gottes – eingearbeitet.
In diesem Preziosenrand ist der Prozeß endgültig abgeschlossen, der aus der lebenden Blüte ein Schmuckstück gemacht hat, so daß man mit den übrigbleibenden, losen Formen die Muster beliebig variieren kann[374]. Das Lamm Gottes mit der Siegesfahne im unteren Randstreifen, das ähnlich in einem Medaillon einer seitlichen Randminiatur des Breviarium Grimani vorkommt[375], ist sicher nicht auf eine bestimmte Wallfahrtsplakette zurückzuführen. Dagegen stellt Veronika mit dem Schweißtuch rechts im Randstreifen mit Sicherheit eine solche Medaille dar. Von Rom aus, wo das Schweißtuch Christi bis zu seinem Verschwinden im »Sacco di Roma« 1527 in der Peterskirche verehrt wurde[376], ist das Bild in zahllosen Pilgerandenken verbreitet worden und kam mit der um 1500 in Mode gebrachten Darstellung von Pilgerzeichen in Handschriften auch dort hinein[377]. Die Darstellungen sind allerdings verschieden und von der »vera icon« mit dem Kopf Christi im Kreuznimbus ohne Dornenkrone häufig abweichend[378]. Die hier verwandte Darstellung ist möglicherweise ein älterer Entwurf Simons selbst. Genauso findet man sie bereits kurz nach 1500 in einem Londoner Stundenbuch aus der Werkstatt des Hortulusmeisters, dort in einem ovalen Medaillon auf dem unteren Rand der Kreuzigung[379].

Die Geißelung Christi (Fol. 153v) (Abb. 100). Eine Evastatue im Innern über einem Wandkapitell erfüllt sicher den gleichen ikonographischen Zweck wie bei Memlings Turiner Passionstafel[380].
Die Komposition entstand unter direkter Anlehnung an Sanders' Miniatur im Stundenbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkab. Hs. 78 B 12, fol. 136v) (Abb. 101), von der die vier Peiniger genau kopiert sind[381]. Die Sandersche Komposition wiederum läßt sich mit Sicherheit auf Rogier van der Weyden zurückführen – wahr-



Abb. 100
Simon Bening, Geißelung Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 101
Sanders Bening, Geißelung Christi, Gebetbuch der Maria von Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12

scheinlich durch Vermittlung Memlings[382]. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung, daß der Rock Christi vorn am Boden in Simons Miniatur bis in die Falten genau nach Schongauers Passionsstich (B. 12) kopiert ist und der vordere rechte Knecht demselben Schongauers auffallend ähnlich sieht[383].

Christus, der in der vorliegenden Miniatur von Blut überströmt und in einer Blutlache stehend von rechts die Säule zu umarmen scheint, ist dagegen deutscher und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach Dürerscher Herkunft[384]. Daß diese Darstellungsweise Dürers auf Bening einen starken Eindruck hinterließ, beweist seine Wiederholung des gleichen Motivs im sog. Golfbuch des Britischen Museums in London (Add. ms. 24098) (Abb. Nr. 90)[385].

Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 154) zeigt als alttestamentliches Vorbild den Dulder Job, von seiner Frau verlacht und von zwei Teufeln gegeißelt. Der ikonologische Zusammenhang verbot es dem Künstler, Job in der sonst üblichen Weise als Patron der Musikanten darzustellen[386].

Die Dornenkrönung Christi (Fol. 159v) (Abb. 102). Der linke Spötter, halb in die Knie gesunken, mit der Linken das Schilfrohr reichend, äfft mit dem rechten Zeigefinger am Kinn und frechem Grinsen; der rechte in scheinheiliger Kniebeuge, streckt den rechten Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger Christus entgegen[387], gleichzeitig die Zunge zeigend. Der Hellebardenträger im Hintergrund gleicht auffallend dem Hirten, der sich bei der Geburt Christi (fol. 19v) (Abb. 41) im Hintergrund links über die Mauer drängt.

Die Darstellung hält sich im Rahmen des ikonographisch Üblichen. Dennoch sind national verschiedene Einflüsse spürbar: die kreuzförmig über das Haupt Christi gelegten Stöcke sind deutschen Ursprungs und vor allem in Holland reichlich verwendet worden, wie Delaissé beobachtete[388]. Die rückwärtigen Arkaden scheinen niederländisches Eigentum[389] und die obszönen Gebärden der Schergen südlicher Einfluß zu sein[390].

Für die Komposition im Gesamten ist kein Vorbild zu ermitteln, wenngleich gewisse Übereinstimmungen mit Memlings Tafel- und Mazerolles



Abb. 102
Simon Bening, Dornenkrönung, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 103
Simon Bening, Dornenkrönung, Heures de Hennessy, Brüssel, Bibliothèque Royale

Buchbild nicht von der Hand zu weisen sind[391]. Doch erschöpft sich die Übernahme in Einzelmotiven: Der rechts kniende Spötter – eine Standardfigur nahezu bei allen Meistern und Bildern[392], nach Memling seitenverkehrt und in den Heures de Hennessy (Brüssel, Bibl. Roy., Ms. II, 158, fol. 79v) (Abb. 103) seitenrichtig wiederholt, ähnlich schon im Breviarium Grimani[393]; nach der gleichen Miniatur auch der Christus seitenverkehrt und die beiden Schergen mit den Knüppeln seitenrichtig; die linke Spötterfigur in Haltung und Gestik eindeutig seitenverkehrt nach der Verspottung Jesu im Grimanicodex[394]. – Das übrige blieb der Phantasie Benings überlassen.

Seine spätere Wiederholung desselben Themas in den Heures de Hennessy (fol. 79v) ist nach ähnlichem Verfahren entstanden[395].

In der Randminiatur der Gegenseite (Fol. 160) flieht David mit Harfe und Krone vor Simei, der ihn mit Steinen bewirft. Simei stimmt genau überein mit dem Soldaten links im Mord der Königskinder (Fol. 51)[396].

Die Ausstellung Christi (Ecce homo) (Fol. 163v) (Abb. 104). Man trifft diese, erst im 15. Jh. in Übung gekommene Szene, deren Vielzahl an bildlichen Wiedergaben im 16. Jh. ihren Höhepunkt erreichte, überwiegend in seitlicher Ansicht.

Bening stellt Christus und Pilatus auf einen ähnlichen Treppenvorbau, wie er von den voraufgegangenen Pilatusszenen her bekannt ist. Man wird also gleichsam in die Schar der darunterstehenden jüdischen Ankläger als Zeuge eingereiht, zumal man von den Soldaten, Priestern und Pharisäern mit wenigen Ausnahmen nur die Rücken sieht[397].

Der architektonische Aufbau der Statthalterresidenz wird hier wie in den vorhergehenden Miniaturen durch die gleichen Versatzteile charakterisiert: an den seitlich eingesehenen Balkon mit Balustersäulen und reicher Renaissanceornamentierung rechts[398] schließt sich das eigentliche Gebäude an, aus dessen einem Fenster links ein zuschauender Jude lehnt; dahinter die Mauer, über der wieder der Einblick in eine Straße der Stadt vergegenwärtigt ist.



Abb. 104
Simon Bening, Ausstellung Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 105
Simon Bening, Handwaschung des Pilatus, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

Die Figurenkomposition ist nach verschiedenen Modellen neu zusammengestellt[399]. Für die oben beschriebene Christus-Gruppe gibt es kein genaues Vorbild. Dagegen sind die fünf Juden der vordersten Reihe fast alle auf bestimmte Vorlagen zurückzuführen: Ein Mann in rotem Gewand, sich weit nach hinten beugend, die Hände abwehrend in die Luft erhoben, ist aus einer Werkstattminiatur des Sanders Bening übernommen, einem Einzelblatt aus einem Gebetbuch mit der Marter der Hl. Katharina (Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 13, fol. 19). Dieselbe Rückenfigur ist wiederholt im Stundenbuch Jakobs IV. von Schottland in der Miniatur des Ecce homo (Wien, ÖNB, Cod. 1897, fol. 222v). In dieser Darstellung kommen auch die beiden weiter rechts stehenden Männer vor, der eine in grünem Mantel mit weit in den Rücken hängendem Manteldreieck, der andere rechts außen in rotem, seitlich geschlitztem Kleid, beide mit gestikulierend erhobenen Händen. Der linke ist schließlich nochmals benutzt im Breviarium Grimani (Moses mit der ehernen Schlange), der rechte im gleichen Codex klein in der Randminiatur des Ecce homo zur Kreuzigung[400].
Der Rand der Gegenseite (Fol. 164) zeigt in der unteren Hälfte rechts den Propheten Zacharias, der in den Himmel schaut, wo in einem Wolkenkranz der Hohepriester Josue von dem links neben ihm stehenden Satan angeklagt wird. Diese Darstellung wird meist der Versuchung Christi gegenübergestellt.

Die Handwaschung des Pilatus (Fol. 172v) (Abb. 105). Auf der Suche nach Vorbildern trifft man auf Ähnliches in der Tafelmalerei, z.B. auf die äußerlich sehr verwandten Kompositionen des Jan Joest[401] oder des Meisters von St. Gudule[402].
Direkte Vorbilder für Pilatus und seinen Pagen fand Simon im Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland (Wien, ÖNB, Cod. 1897, fol. 222v), einer Randminiatur also, die bereits zum vorhergehenden Vollbild der Ausstellung Christi (Fol. 163v)



Abb. 106
Simon Bening, Kreuztragung, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

einige Anregung lieferte. Deren Entwurf geht aber letztlich vielleicht auf Sanders' Konto[403]. Fast die ganze rechte Hälfte der Figuren entnahm Simon dagegen dem Schongauerstich (B. 14)[404].
In der gegenseitigen Randminiatur (Fol. 173) wird Cyrus vom Volk bestürmt, den Daniel für die Löwengrube freizugeben. Der Babylonier schaut rechts über die Estrade seines Palastes, vor dem sich das Volk in Scharen zusammengerottet hat. Auch hier wieder eine Ansammlung von Modellen – kopiert nach bereits zitierten Miniaturen: u. a. der dritte Mann von links in grauem Kleid wieder genau nach der Berliner Miniatur des Sanders (78 B 13, fol. 19), der zweite von rechts mit rotem Gewand, der mit der Rechten die Augen beschattet und mit der Linken den Hut hinter sich hält, genau nach Cod. lat. 28346, fol. 18 der Münchener Staatsbibliothek, schließlich derjenige rechts außen ganz in Blau mit dem Manteldreieck im Rücken, genau mit demselben in Fol. 163v übereinstimmend, also mit den gleichen Vorbildern wie dort. Auch für die übrigen Figuren gab es sicher Vorbilder, z.B. für die zweite von links, in grüner Gewandung. Die linke Hälfte des Randes füllt Mauerwerk eines Hauses mit vergitterten Kellerfenstern.

Die Kreuztragung (Fol. 177v) (Abb. 106). Neben Licht und Farben geben geschickt gestaffelte Felsgruppen und die nach dem Hintergrund verkleinerten Figuren den Eindruck einer überzeugend gelungenen Perspektive. Im Vordergrund von links erscheint Christus im Laufschritt, gezerrt, geschlagen und gestoßen von der ihn begleitenden Horde. Einer aus der Gruppe bläst nach Kräften ins Horn[405]. Die kahle Felswüstenei hat lediglich auf dem Hügel im Vordergrund ein blattloses Bäumchen und einige Sträucher aufzuweisen[406].

Abb. 107
Sanders Bening, Kreuztragung, Gebetbuch der Maria von Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12



Die Komposition ist keine Erfindung Simons: er übernahm sie von seinem Vater, der sie in dieser Vollständigkeit erstmals im Stundenbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12, fol. 143v) (Abb. 107) entwickelte. Sanders stand für die Komposition ein eigener älterer Entwurf zur Verfügung, den er erstmals im Stundenbuch Karls des Kühnen (Wien, ÖNB, Cod. 1857, fol. 94v) zur Anwendung brachte[407]. In dieser Darstellung ist die Gruppe um Christus deutlich vorgebildet. Für die übrigen Komponenten des neuen Entwurfs fand er andere Vorbilder, z.B. den Passionsaltar Memlings, den er bei einem seiner Besuche in Brügge sicher kennengelernt hatte[408]: Pilatus und der Hohepriester zu Pferde, Johannes und Maria, der Knecht vor Jesus, der ihn zur Eile antreibt sowie der gesamte Zug, der in einer Biegung in den Hintergrund des Bildes hineinführt – das alles findet sich sehr genau bei Memling. Aber auch damit ist nicht alles erklärt; vielmehr wird in der Albertina in Wien eine Pieter Breughel zugeschriebene Zeichnung einer Kreuztragung (Abb. 108) mit großer Wahrscheinlichkeit die freie Kopie nach einem Gemälde des Jan van Eyck genannt[409], die den Schlüssel zu den restlichen Fragen enthält. Eine weitgehend damit übereinstimmende Tafel von einem Nachahmer des Dirc Bouts (um 1460 im Aachener Suermondt-Museum)[410] und eine weitere Tafel im Museum in Budapest (Abb. 109)[411], von der Zeichnung in Detail und Komposition abweichend, stellen weitere Kopien nach derselben Eyck-Tafel dar. Unterzieht man die Zeichnung eingehenderem Vergleich, so läßt sich eine ganze Reihe von Übereinstimmungen mit Benings Miniatur feststellen. Z.B. sind die Reiter rechts oben alle vier genau übernommen (bei Simon auf zwei reduziert), die zweimal vorkommende, nach rechts schreitende Rückenfigur kehrt in der Gestalt des ziehenden Soldaten bei Sanders wieder. Ferner fällt auf, daß Sanders wie in der Zeichnung und im Gemälde der Bouts-Schule Christus das Kreuz umgekehrt wie sonst gebräuchlich – mit dem Querbalken im Rücken – auf die Schulter legt, und schließlich sind die beiden Knechte hinter und links neben Christus sehr ähnlich wiedergegeben. Doch wäre dies alles noch mit mehr oder weniger Zufälligkeit zu erklären, wenn nicht gerade im Breviarium Grimani von Gerard Horenbout eine recht genaue Kopie nach der Wiener Zeichnung existierte, die nahezu den Beweis für das Bekanntsein in der Beningschule erbringt[412]. Eine weitere Kopie findet man im sog. Croy-Gebetbuch in Wien (ÖNB, Cod. 1858, fol. 17v)[413]. Die Komposition des Sanders fand Anklang in seiner Schule. Sie ist genau wiederholt in zwei Gebetbüchern der Münchener Staatsbibliothek: Cod. lat. 28345, fol. 112v (Abb. 110) – vollständig und in besserer Qualität – und Cod. lat. 23250, fol. 239v – nur die Gruppe um Jesus und in geringerer Qualität.

Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 178) zeigt als beliebte Präfiguration die Hinführung Isaaks zur Opferstätte.

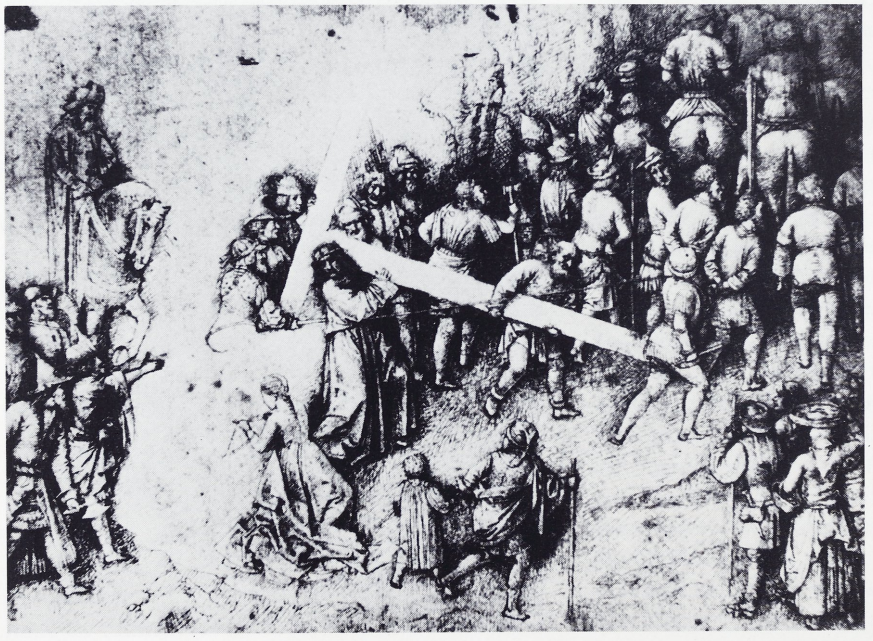


Abb. 108
Pieter Breughel (zugeschr.), Kreuztragung, Feder auf Papier, Wien, Albertina



Abb. 109
van Eyck (Kopie) Kreuztragung, Budapest, Museum für Bildende Künste



Abb. 110
Sanders Bening Schule, Kreuztragung, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 28345

Die Kreuzigung (Fol. 189v) (Abb. 111). Der Künstler hat den Zeitpunkt der nachmittäglichen Finsternis gewählt.

Den weitaus größten Teil der Komposition übernahm Simon wie bei der vorhergehenden Miniatur von seinem Vater Sanders. Im Gebetbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12, fol. 150v) (Abb. 112) stützt Johannes die vornüber sinkende Maria links, und die beiden Frauen dahinter fehlen, während alles andere genau vorgebildet ist[414]. Dagegen hat Sanders in der vermutlich wenig später entstandenen Kopie in einem anderen Berliner Gebetbuch (Hs. 78 B 11, fol. 101v) (Abb. 113) zur gleichen Gruppe der Maria und Johannes die beiden Frauen bereits hinzugefügt. Die Maria-Johannes-Gruppe des Sanders geht letztlich auf ein häufig kopiertes Modell Rogiers (Abb. 114, 115) zurück[415]. Die Mitteltafel des Wiener Triptychons lieferte mit der dort am Kreuzesstamm knienden Maria auch das Vorbild für Sanders' Magdalena in seitenverkehrter Ansicht. Auch dieses Motiv Rogiers, das er aber bereits nach dem Meister von Flémalle kopierte, wurde rasch aufgegriffen, später jedoch immer auf Magdalena angewandt[416]. Diese Rogierfigur fand bereits in einem deutschen Gebetbuch für eine bayrische Prinzessin Verwendung, das in einem flämischen Atelier um 1500 entstanden ist. Ebenso lassen sich für die jüdischen Beobachter rechts genaue Vorbilder finden, wenngleich es derartige Gestalten in vielen Gemälden Memlings u.a. gibt. Dagegen scheint die Maria Simons einem bestimmten Typus anzugehören, der von Jan van Eyck geprägt und durch Hugo van der Goes vermittelt wurde[417]. Dem Johannes links hinter Maria scheint die in den Niederlanden sonst für ihn nicht gebräuchliche Geste der vor der Brust gekreuzten Hände von einer Frauenfigur übertragen zu sein[418]. Simon selbst hat Maria und Johannes in dieser Form in zwei Miniaturen wiederholt, mit dem Kruzifix und den beiden Hei-

Abb. 111
Simon Bening, Kreuzigung, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 112
Sanders Bening, Kreuzigung, Gebetbuch der Maria von Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12



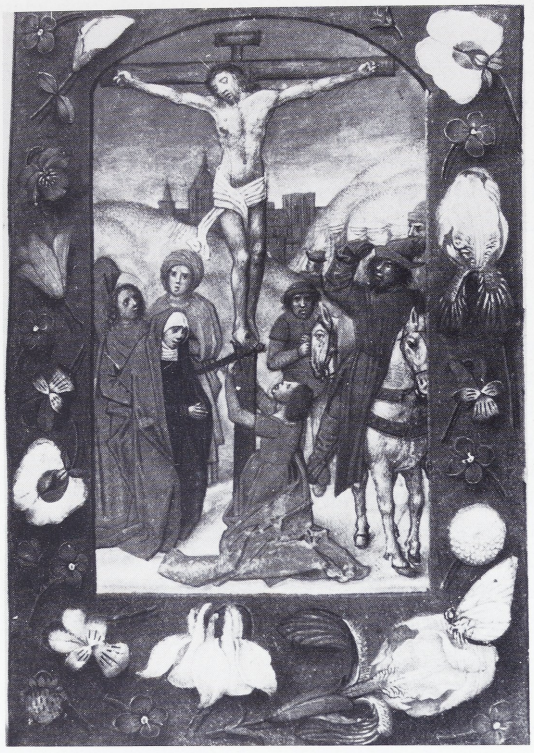


Abb. 113
Sanders Bening (Werkstatt), Kreuzigung, Stundenbuch, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 11



Abb. 115
Simon Bening, Kreuzigung, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 28346

Abb. 114
Simon Bening, Kreuzigung, Hortulus Animae, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706

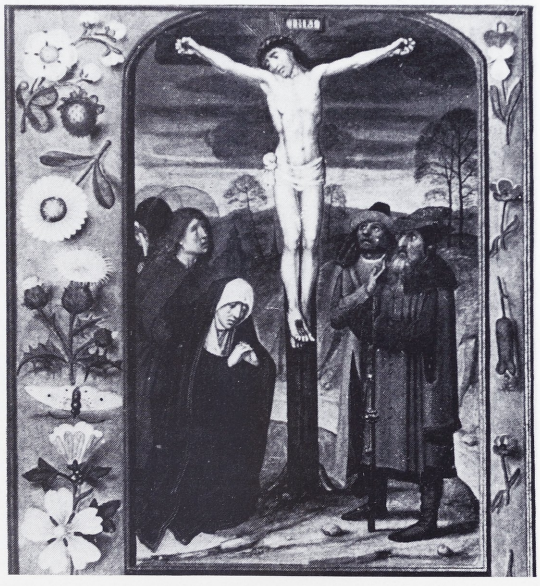


Abb. 116
Simon Bening, Schmerzensmann, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



ligen allein zu beiden Seiten, Johannes also spiegelbildlich: in einem Gebetbuch der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 23637, fol. 29v) (Abb. 22) und in den Heures de Hennessy (Brüssel, Bibl. Roy., Ms. II, 158, fol. 96v) (Abb. 21a). Beide Miniaturen stimmen bis in die Details der Landschaft genau überein[419]. Maria allein findet sich seitenverkehrt wiederholt in der einzig beglaubigten Miniatur der Kreuzigung von Simon im Missale von Dixmuiden (Abb. 1)[420].
Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 190) zeigt als Präfiguration des AT das Opfer Isaaks.

Christus als Schmerzensmann (Fol. 201v) (Abb. 116). Die Darstellung, für die ich kein Vorbild fand, zeigt den bereits auferstandenen und zum Himmel erhobenen Leidensmann. Diese verklärende Auffassung unterscheidet sich wesentlich von den Kupferstichen Dürers, dessen Schmerzensmann mit den ausgebreiteten Armen (B. 20)[421], der dem vorliegenden in der Haltung der Hände und Beine vergleichbar wäre, kontrapostisch fest auf dem Boden steht, mit Dornenkrone, schmerzvollem Gesicht, ohne Nimbus und mit den Marterwerkzeugen.
Die Gegenseite (Fol. 203) ist in Ermangelung eines historisierenden Themas mit einem goldgrundierten Streublumenrahmen umgeben.

Die Inschrifttafel des Kreuzes (Fol. 233v) ist wie die vorhergehende Miniatur ein reines Andachtsbild. In einem blau-roten Zeltheiligtum auf grünem Rasen halten zwei seitlich kniende Kinderengel die große Schrifttafel zwischen sich. Zwei weitere Engel vorn kniend, tragen Kerzen auf einfachen Stableuchtern. Ein fünfter Engel in Rückenansicht, in der Mitte kniend mit goldenem Diakonsornat, schwingt ein Weihrauchfaß gegen die hebräisch, griechisch und lateinisch beschriftete Tafel[422]. Ähnlichkeit besteht mit der Krönung Marias im Breviarium Grimani, von der Vorhang und Anordnung der Engel – die beiden äußeren vorn genau – übernommen sind[423].
Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 234) besteht wie die vorhergehende aus einem goldgrundierten Streublumenrahmen.

Die Kreuzigung mit Maria, Johannes und Magdalena (Fol. 240v) (Abb. 117) ist bei einer Restaurierung ausgeschnitten und auf ein neues Blatt geklebt worden. Dargestellt ist eine wenig gebräuchliche Leidensszene mit dem Kreuz links im Halbprofil. Rechts nähern sich zwei Frauen, Körbe auf den Köpfen tragend (mit Spezereien und weißen Tüchern?), angeführt von Josef von Arimathia (?). Die seltene Komposition, für die es in Sanders' Repertoire m.E. kein Vorbild gab, geht wahrscheinlich auf Anregung G. Davids zurück. Auf dem linken Innenflügel des Beweinungsaltares, dessen Mitteltafel in der Slg. Johnson in Philadelphia und dessen vier Flügel in der Slg. Lehmann in New York bewahrt werden[424], sieht man über der Kreuztragung klein in Hintergrund die Kreuzigung mit den beiden Schächern, Maria, Johannes, Magdalena, Maria Salome (?) und zwei Soldaten. Von dieser Tafel Davids hat Simon die Anordnung der Figuren übernommen. Christus am Kreuz ist aus dem gleichen Blickwinkel gesehen. Maria rechts davor stehend ist nahezu genau kopiert, und der rechts dahinter kniende Johannes ist mit nur geringfügigen Änderungen übernommen[425]. Daß David zur Hilfestellung herangezogen wurde, bestätigt auch ein anderes Bild von ihm, das im Zusammenhang der vorhergehenden Miniatur mit der Kreuzigung (Fol. 189v) (Abb. 21) erwähnt wurde, die Berliner Kreuzigungstafel[426]. Das Kreuz

Abb. 117
Simon Bening, Kreuzigung mit Maria, Johannes u. Magdalena, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



steht dort ebenfalls schräg zur Bildfläche – wenn auch rechts in Gegenrichtung –, im Tal eilen ähnliche Gruppen von Reitern und Fußgängern auf Jerusalem zu, und schließlich kniet Magdalena dort in ähnlicher Kleidung und Gebärde unter dem Kreuz[427]. Die Magdalenafigur der vorliegenden Miniatur allerdings wurde genau kopiert nach derjenigen bei der Erweckung des Lazarus im Breviarium Grimani[428], die in Haltung und Kleidung vielleicht auch durch Memling angeregt wurde[429]. Für die hinter dem Kreuz am Boden liegende Frauengestalt hat es möglicherweise auch ein Vorbild gegeben[430]. Die übrigen Teile der Komposition wird man Simons eigenem Erfindergeist zuschreiben müssen. Josef von Arimathia und die beiden ihm folgenden Frauen, die sonst auf Kreuzigungsbildern kaum vorkommen, zeigen in der Art, wie sie hinter dem Felsen aus dem Tal herauskommen, gewisse Verwandtschaft mit den drei Gestalten im Hintergrund auf Joos van Gents Kreuzigung in St. Bavo in Gent[431].

Abb. 118
Simon Bening, Die eherne Schlange, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 241) (Abb. Nr. 118) zeigt als beliebte alttestamentliche Präfiguration die Errichtung der Ehernen Schlange vor den Israeliten.
Simon hält sich in seiner Miniatur genau an das Vollbild des gleichen Themas im Breviarium Grimani, aus dem er Einzelteile in spiegelbildlicher Wiedergabe zu einer neuen Komposition zusammenfügte[432]: so den Moses und Aaron, den Stamm mit der Schlange, die Gruppe der Rückenfiguren (aus dem Mittelteil der älteren Miniatur), die beiden toten Männer (links im Vordergrund im Breviarium Grimani) und den toten Knaben (rechts im Vordergrund der Vorgängerminiatur).

Die sieben Schmerzen Marias (Fol. 249v) (Abb. 119). Die Komposition ist m.E. erstmalig in der Buchmalerei der Niederlande und um so bemerkenswerter, als sie über ein Tafelbild Auskunft zu geben vermag, das unsicher Blondeel bzw. Isenbrant zugeschrieben wurde, eine Mater dolorosa in New York (ehem. Gal. Ehrich), die das genaue Vorbild für Simons Maria im Mittelteil der Miniatur lieferte[433]. Die Zuschreibung der Tafel an Blondeel dürfte endgültig abgetan sein. Dagegen hat Clemen den richtigen Hinweis gegeben[434], der sich durch Benings Miniatur bestätigen läßt. Simon selbst hat in der Mater dolorosa des Breviers der Slg. C. H. Beels in Hilversum (Fol. 290v)[435] eine genaue Kopie nach derjenigen Isenbrants in der Notre Dame in Brügge angefertigt[436]. Es ist also sehr naheliegend, anzunehmen, daß er in der Miniatur für Kardinal Albrecht, die zudem mit Isenbrants Brügger Tafelbild im Aufbau vieles gemeinsam hat, ebenfalls auf ein Bild aus Adriaens Werkstatt zurückgegriffen hat, nämlich das Bild der Slg. Ehrich, mit dem seine Maria bis ins Detail übereinstimmt[437]. Die Szenen der sieben Schmerzen haben eigenartigerweise weder mit der Brügger noch mit der New Yorker Tafel etwas gemeinsam[438]. Sie gehen ohne Ausnahme auf bewährte Kompositionen seiner Schule, vor allem auf alte Entwürfe Sanders', zurück:
die Darstellung im Tempel – nach Sanders (Berlin, Kupferstichkabinett, Hss. 78 B 11, fol. 54 (Abb. 57) oder 78 B 12, fol. 151), eine von Simon häufig benutzte Komposition, u.a. auch im Hortulus Animae[439];
die Flucht nach Ägypten – nach Sanders (Berlin, Hs. 78 B 11, fol. 58v); der zwölfjährige Jesus – eine vereinfachte Komposition nach Fol. 53v (Abb. 62) unter Zuhilfenahme der beiden sitzenden Rückenfiguren aus der Hortulusminiatur der Mater dolorosa[250];



Abb. 119
Simon Bening, Die sieben Schmerzen Mariens, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

die Kreuztragung – vereinfacht nach Fol. 177v (Abb. 106), mit Veronika, wie München, Staatsbibliothek, Cod. 23637 (fol. 7v) (Abb. 79) und Cod. 28346 (fol. 26) von Simon selbst;
die Kreuzigung – leicht verändert nach Fol. 240v (Abb. 117), das Kreuz frontal statt seitlich, Maria gleich, Johannes ähnlich und die linke Frau ebenfalls ähnlich;
die Beweinung – vermutlich nach Sanders, erstmals im Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland (Wien, ÖNB, Cod. 1897, fol. 239v) von Simon selbst häufig wiederholt (Abb. 121, 122)[440];
die Grablegung – nach Sanders (Berlin, Hs. 78 B 12, fol. 168v) (Abb. 120), ebenfalls häufig verwendet[441].

Simon hat also nicht weniger als drei der Medaillonkompositionen der Mater dolorosa des Hortulus ganz oder teilweise übernommen, wozu man als vierte die Flucht nach Ägypten rechnen darf, die er nicht hier, aber in dem betreffenden Vollbild (Fol. 47v) bereits kopierte, während die übrigen Bilder ebenfalls aus altem Werkstattgut zusammengetragen sind. Dieser Umstand macht klar, daß Simon daran gelegen war, das alte, äußerst beliebte Schema, dessen Einzelteile er noch reichlich benutzte, in eine völlig moderne Form zu gießen[442]. Daher auch die Verwendung der Isenbrantschen Maria und des architektonischen Aufbaus[443].
Der gegenseitige Rand (Fol. 250) ist gold grundiert und mit Streublumen belegt.



Abb. 120
Sanders Bening, Grablegung, Gebetbuch d. Maria von Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12

Abb. 121
Simon Bening, Beweinung Christi, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 23637

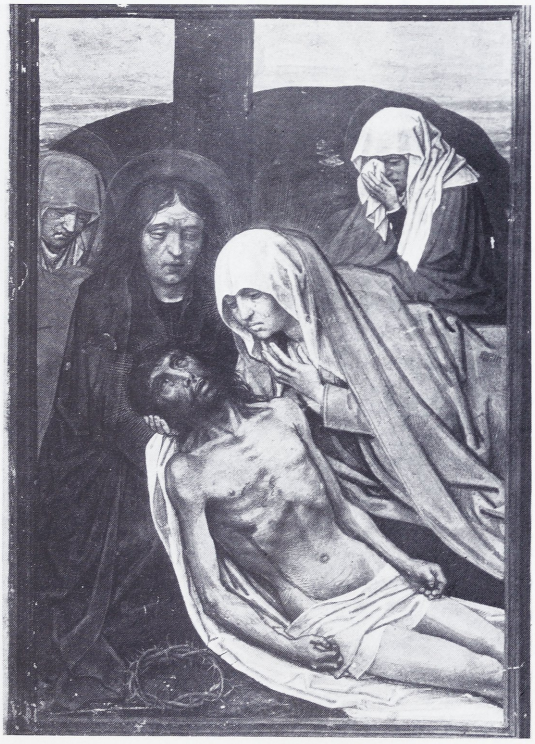




Abb. 122
Simon Bening, Beweinung Christi, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 28346

Abb. 123
Albrecht Glockendon (Werkstatt), Die sieben Schmerzen Mariens, Hochzeitsgebetbuch Wilhelms IV. v. Bayern und Jakobäas von Baden, Pommersfelden, Schloß, Ms. 345





Abb. 124
Simon Bening, Kreuzigung mit Lanzenstich, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

Die Kreuzigung mit Lanzenstich (Fol. 300v) (Abb. Nr. 124). Das Thema ist in zahlreichen Bildern, vor allem aus dem Umkreis Memlings, verbreitet.
Simon Bening hat wahrscheinlich ein solches Gemälde in allen Details vielleicht mit eigener Zusammenstellung zum Vorbild genommen. Die betreffende Tafel ist leider verschollen, aber in einem Nachstich von Hendrik Goltzius seitenverkehrt überliefert[444]. Hiernach sind genau kopiert: die drei Gekreuzigten, der Hauptmann mit dem ihn unterstützenden Knecht, die beiden sich unterhaltenden Reiter der Mitte, die beiden Reiter rechts und die Gruppe um Maria mit Johannes, Salome und Magdalena. Selbst der kleine Ausschnitt der Stadtansicht findet sich rechts und der rechts aufsteigende Hügel hinter der Kreuzigungsgruppe links auf dem Kupfer[445]. Die Gruppe Maria und Johannes allein wurde ähnlich wiederholt in dem Wiener Gebetbuch Karls V. (fol. 77v) bei der Grablegung.
Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 301) stellt der Kreuzigung die Erschaffung Evas gegenüber, ein alter, ikonologischer Bezug, der bereits im Zusammenhang des Vollbildes der Erschaffung Evas (Fol. 7v) (Abb. 32) behandelt wurde, der die Figurengruppe – wenn auch seitenverkehrt – ähnlich sieht. Mit Ausnahme von Adam ist die Gruppe derjenigen Boschs auf dem linken Flügel des Heuwagens im Escorial sehr verwandt[446].

Josef von Arimathia bittet um den Leichnam Christi (Fol. 309v) (Abb. 125). Die höchst seltene Szene spielt sich vor dem Hintergrund eines weitläufigen Marktplatzes ab. Vorn links vor einer spätgotischen Palastfassade, die eher den Zugang zu einer Kathedrale vorstellt, steht Pilatus. Vor ihm ist Josef auf das Pflaster gesunken. Zwei Männer begleiten ihn. Der eine wahrscheinlich Nikodemus, der andere möglicherweise Simon von Cyrene[447].
Die beiden Begleiter Josefs in ihrer zeitgenössischen Tracht haben sehr portraithafte Gesichter. Den rückwärtigen Abschluß des Platzes bildet ein vierbogiger Portikus, der den Kirchturm mit einem weiteren, zinnenbekrönten Palast verbindet. Im gesamten glaubt man, den Marktplatz einer niederländischen Stadt wie Gent oder Brügge vor sich zu sehen[448].
Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 310) zeigt den bewährten, goldunterlegten Streublumenrahmen.

Die Beweinung Christi (Fol. 315v) (Abb. 126) hat die eigentliche Hauptszene der Kreuzabnahme als kleines Bild in den Hintergrund verdrängt[449].
Die Kreuzabnahme in der oberen Bildhälfte war offenbar ursprünglich nicht vorgesehen. Beim Durchleuchten des Blattes erkennt man über Maria in der Beweinung einen etwa 1 cm breiten, senkrechten Radierstreifen bis zum oberen Bildrand, der offenbar von einem Kreuzesbalken herrührt. Er wurde durch die Hintergrundszene überflüssig und daher ausgemerzt und übermalt.
Die Beweinung wirkt altertümlich und modern zugleich: altertümlich in einzelnen Motiven, modern in der Gesamtschau. Mit den gebräuchlichen Kompositionen des Sanders zu diesem Thema verbindet sie nur noch wenig[450]. Bei Sanders liegt der ähnlich gebildete Leichnam diagonal am Boden, an Kopf oder Schultern von Johannes oder Josef gehalten, Maria dahinter kniend, von Johannes oder einer Frau gestützt. Dennoch scheint der ältere Meister auch bei der vorliegenden Miniatur seine Hand im Spiel gehabt zu haben. Zwei Miniaturen seiner Schule im Berliner Kupferstichkabinett machen das deutlich: die eine, recht schwache Darstellung, sicher von einem Schüler (Hs. 78 B 14, fol. 225), legt Christus wie hier auf den Schoß seiner Mutter,

Abb. 125
Simon Bening, Josef v. Arimathia bittet um den Leichnam Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



Abb. 126
Simon Bening, Beweinung Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



die andere, weit qualitätvoller und möglicherweise vom jungen Simon selbst (Hs. 78 B 15, fol. 238v) (Abb. 127), zeigt Maria in gleichem Verhältnis zu Christus und in gleicher Gestik der Hände[451]. Doch Simon hat für die Miniatur Kardinal Albrechts noch andere Kompositionen und Meister zu Rate gezogen. Die Komposition ist in Brügge entstanden. Dort malten zur gleichen Zeit auch David und Massys. Dem ersteren ist Simon am meisten verpflichtet, und darüber hinaus auch Rogier (Abb. 128)[452]. Für einen direkten Bezug Simon-Rogier gibt es keine Beweise: das Lendentuch ist anders gelegt, und die noch vom Schmerz verkrampften Hände finden sich nur bei David[453]. Von David stammen daneben folgende Motive: Johannes, der sich die Tränen auswischt (genau kopiert nach Davids Bild in der Slg. J. Böhler, München)[454], Magdalena, die die linke Handwunde Christi betrachtet (vom gleichen Bild übernommen), Salome, die sich mit dem Mantel das Gesicht verhüllt (sehr ähnlich der von Rogier übernommenen Magdalena Davids in der Kreuzigung der Slg. Barnes, Philadelphia)[455] und Simon von Cyrene,

Abb. 127
Gebetbuchmeister um 1500, Beweinung Christi, Stundenbuch, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 15



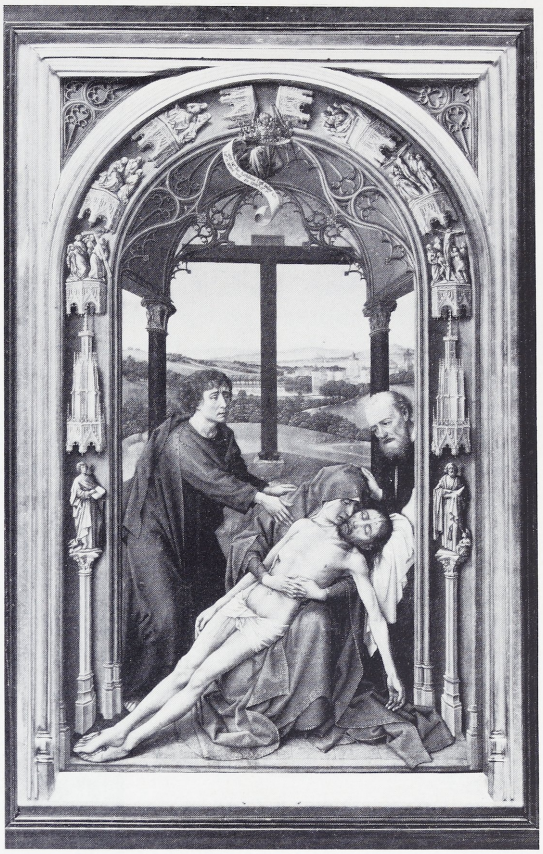


Abb. 128
Rogier van der Weyden (?), Beweinung Christi, Miraflores-Altar, Berlin, Gemäldegalerie

in der Kleidung dem nachempfunden, der in der Kreuzabnahme der Slg. Frick, New York[456], den Leichnam rechts unten in Empfang nimmt und der in der vorausgehenden Miniatur (Fol. 309v) bereits weitgehend kopiert war.

Erstaunlich ist der Figurenreichtum der Miniatur, den man in den gleichfalls hochformatigen Bildern Davids vergeblich sucht. Hierin scheint Massys anregend gewirkt zu haben. Mit seiner Tafel im Antwerpener Museum[457] verbindet Simons Darstellung nicht nur die ähnliche Geste Magdalenas, die die Hand Christi ergreift, sondern auch die Hintergrundlandschaft mit ähnlichen Felsformationen rechts, auf deren oberster Stufe drei Kreuze stehen, und mit der Stadt Jerusalem links im Hintergrund, ferner die weitgehend eingehaltene Isokephalie, die nur einer leichten Wellenbewegung unterliegt, im Gegensatz zu Goes und Sanders, deren Kompositionen stufenweise in den rückwärtigen Raum führen. Simon zog also die moderne Form Massys' vor, die eine Art Menschenmauer hinter dem Leichnam aufbaut.

Simons Entwurf fand reichlich Absatz in seiner Schule, und auch er selbst verwandte ihn mehrmals. Eine Reihe Kopien in der Wiener Nationalbibliothek mögen beispielhaft genannt sein: Cod. 1944, fol. 159 (von einem schwächeren Mitarbeiter), Ser. nov. 2624, fol. 98v (Gebetbuch Ferdinands I., ganz ähnlich, aber seitenverkehrt, ausgef. vom Meister Karls V.)[458], Ser. nov. 2844, fol. 60 (von Simon selbst) und Ser. nov. 13238, fol. 176v (teilweise genau nachgebildet).

Da die Kreuzabnahme aus den oben erwähnten Gründen erst eingefügt wurde, nachdem die Miniatur bereits als fertig abgelegt worden war[459], hat der Miniaturist einfach die Komposition seines Vaters aus dem Gebetbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkab. Hs. 78 B 12, fol. 157v) komplett übernommen. Simon hat dieser Komposition lediglich die links am Boden kniende, Hände ringende Frau hinzugefügt, die aber möglicherweise auf einer Zeichnung des Sanders bereits vorhanden war. Der Sanderssche Entwurf geht schließlich auf Anregung renommierter Tafelmaler zurück. Dieric Bouts' Kreuzabnahme im Patriarchenkolleg in Valencia[460] hat für Johannes und Maria Pate gestanden, vielleicht auch für die nur bei Simon verwendete, kniende Frauengestalt, die Bouts rechts im Bild seitenverkehrt angibt[461]. Neu dagegen wirkt die Art, wie Josef von Arimathia den Leichnam um die Hüften faßt und gegen seine Brust drückt, dazu seine frontale Stellung. Das gibt es im Norden weder bei Rogier noch bei Bouts oder einem anderen niederländischen Tafelmaler. Dagegen existiert unter einer Folge von niederländischen Bildteppichen mit der Passion Christi in der Spanischen Kronsammlung in Madrid eine Kreuzabnahme mit dieser bemerkenswert genau übereinstimmenden Gruppe, die bereits manches Kopfzerbrechen bereitete[462]. Daß Benings Komposition mit diesem Teppich wenn auch nur mittelbar in Verbindung steht, dürfte auf Grund der Übereinstimmungen nicht zu bezweifeln sein; wie aber Klarheit in diese Verhältnisse gebracht werden kann, muß beim augenblicklichen Stand der Forschung dahingestellt bleiben[463]. Immerhin gehört Sanders Entwurf zum festen Repertoire seiner und seines Sohnes Werkstatt. Genaue Kopien findet man in Gebetbüchern der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 28346, fol. 29v und Cod. lat. 23250, fol. 253) – letztere von einem schwachen Gehilfen – und schließlich in Brüssel, Bibl. Royale (Ms. II, 158, fol. 104v) – von Simon selbst.

Die gegenseitige Randminiatur (Fol. 316) zeigt in der unteren Hälfte als Pendant zur Beweinung Christi die Trauer Noemis um Mann und Söhne, die obere Hälfte ist mit Ornamenten geschmückt. Noemi ist die verkleinerte Ausgabe der in der folgenden Miniatur der Grablegung (Fol. 326v) vorn links sitzenden Frau[464]. Ihre beiden Söhne sind genaue Kopien nach den bei der Schlangenplage umgekommenen Männern in der Miniatur der Ehernen Schlange des Breviarium Grimani[465]. Lediglich Elimelech, ihr Mann, stellt eine eigene Erfindung dar, wenn auch in Anlehnung an den parallel neben ihm liegenden Sohn. Den oberen ornamentierten Teil der Randillumination füllt im rechten Streifen über dem Spruch Noemis »NOLITE ME VOCARE NOEMI SET MARAM« ein italienisierendes Ornament. Zwei mit den Rücken gegeneinandersitzende Affengrotesken tragen eine blatt- und bogenverzierte Balustersäule mit einem Bukranion. Es handelt sich um die Abwandlung italienischer Stichvorlagen, wie die von Zoan Andrea und Agostino Veneziano vor allem, die sicher auch in den Niederlanden reichen Absatz fanden[466].

Die Grablegung Christi (Fol. 326v) (Abb. 129). Den Hauptteil der Figurenkomposition mit Christus, Maria, Johannes, Josef, Simon und Magdalena hat

Abb. 129
Simon Bening, Grablegung Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig





Abb. 130
Simon Bening, Verehrung der Wunden Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig

Winkler bereits als Kopie nach Schongauers Grablegungsstich aus der Passionsfolge (B. 18) identifiziert[467]. Für die Architektur macht Winkler an gleicher Stelle Schongauers Stich der Geburt Christi (B. 4) verantwortlich[468]. Wurde Schongauers Architekturvorlage teils vereinfacht, teils erweitert, so bleibt die Figurenkomposition wenn auch spiegelbildlich bis in die Einzelheiten erhalten. Seine Komposition kam dem Niederländer offenbar sehr entgegen, und es erhebt sich die Frage, ob man für diesen Stich nicht auch niederländische Anregung in Betracht ziehen muß[469]. Schließlich hat Simon dem Vorwurf Schongauers zwanglos zwei weibliche Figuren hinzugefügt, die beide aus niederländischem Bildgut stammen: die Trauernde vorn links, die schon als Noemi in der vorangegangenen Miniatur (Fol. 316) gesehen wurde, ist eine direkte Nachfahrin von Goes, eine Enkelin von Bouts und Urenkelin von Rogier bzw. Petrus Christus[470], während die Weinende rechts einen ähnlichen Stammbaum aufzuweisen hat[471]. Eine genaue Kopie der gesamten Miniatur in einem Gebetbuch der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Cod. 2844, fol. 60) ist Simon selbst zuzuschreiben.

Die Miniatur der Gegenseite (Fol. 327) hat die gebräuchliche Geschichte des Propheten Jonas zum Thema. Jonas wird im Vordergrund der unteren Randleiste von einem Seemann über die Reling des Bootes geworfen und stürzt kopfüber in den Rachen des Fisches.

Die Verehrung der Wunden Christi (Fol. 333v) (Abb. Nr. 130). Die Darstellung der fünf Wunden, obwohl sehr ähnlich mit derjenigen im Augsburger Druck von 1521, der dem Gebetbuch als Vorlage diente, stimmt nicht mit dem Holzschnitt des Petrarkameisters überein. Hier dürfte eigene Erfindung vorliegen. Die Komposition in ihrer Gesamtheit folgt vielmehr dem Schema, das bereits von Sanders für die Krönung Mariä im Gebetbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkab., Hs. 78 B 12, fol. 330v) ausgearbeitet[472] und von den Künstlern des Grimani-Codex und des Hortulus Animae kopiert wurde[473]. Die ganzfigurigen Engel

Abb. 131
Simon Bening, Rahmen mit Monogramm Benings, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Aachen, Slg. Ludwig



erinnern an solche des Hugo van der Goes oder des Sanders Bening, die links kniende Jungfrau an ähnliche Gestalten von Memling, doch lassen sich keine genauen Vorbilder benennen. Ebensowenig sind mir Kopien nach der vorliegenden Miniatur bekannt geworden.

Der gegenseitige Rand (Fol. 334) (Abb. 131) ist mit blau unterlegten, goldenen Renaissanceornamenten geschmückt. Die weiße Madonna, eine Marmorstatue imitierend, gehört zum älteren Bestand der Beningschule – im Breviarium Grimani findet man sie gleich zweimal genau übereinstimmend[474] –, ebenso die Ornamentation mit Ranken, Säulen und Putten, die in der Randminiatur zum Hl. Bartholomäus (Abb. 135) unter den Kasseler Gebetbuchfragmenten Kardinal Albrechts ganz ähnlich wiedergegeben wird (Landesbibl. Kassel, Mss. math. et art. 50, R. 2, Bl. 3v).

Auf das Rot des Wappens, das einen deutlichen Akzent in die sonst nur in Blau, Gold und Weiß gestaltete Miniatur setzt, ist in Gold das Monogramm des Künstlers aufgelegt, bestehend aus einem S, das von einem überhöhenden Kreuz senkrecht geteilt wird. Die obere S-Rundung rechts ist zum unteren S-Bogen geschlossen, so daß aus den beiden Bögen rechts zusammen mit dem Kreuzesschaft ein B herauszulesen ist: S = Simon Bening[475].

Zusammenfassung: In Anbetracht der zahlreichen Wiederholungen von Motiven und Kompositionen aus anderen Handschriften der Genter und Brügger Beningwerkstätten, die hier erstmals ins einzelne gehend und soweit als möglich herangezogen wurden, dürfte die Echtheit der Signatur Simon Benings keinem Zweifel mehr unterliegen. Doch wie und wo lassen sich diese Miniaturen in das Lebenswerk Simons einordnen?

Winkler hat, mehr nach dem allgemeinen Eindruck urteilend, die Jahre um 1530 als Entstehungszeitraum angegeben[476]. Dazu stellte Steinmann einschränkend fest, daß die Handschrift auf Grund des neunfeldigen Wappens noch vor 1530 entstanden sein muß[477]. Diese Datierung bestätigt auch der stilistische Vergleich mit den anderen Miniaturenhandschriften des Künstlers, wobei vor allem die in den Jahren vor und nach 1530 entstandenen Beningprodukte zu berücksichtigen sind. Es wurde schon früher auf den Stilwandel hingewiesen, der sich in den Arbeiten seit etwa 1525 bemerkbar macht und der sich im allmählichen Wechsel der Technik vom »pastosen« zum aquarellierenden, vom vertriebenen zum flächig skizzenhaften Malen ausdrückt. Besonders die Gewandpartien in den späteren Arbeiten erhalten durch geradlinige, häufig harte Konturen, die manchmal wie Reuestriche wirken, eine wesentlich strengere Note[478]. Gleichzeitig werden die Gesichter und Gliedmaßen knochiger und anatomisch präziser gebildet.

Für diesen herben Stil, der im Gegensatz zu den früheren Arbeiten dem einzelnen Pinselstrich wieder Geltung verleiht, sind außer der Dixmuidener Kreuzigung von 1529/30 die Heures de Hennessy und das Münchener Stundenbuch (Cod. lat. 23637) prägnante Beispiele. Gerade in dem Münchener Gebetbuch lassen sich diese Merkmale durchgehend an allen Miniaturen, also auch an denen der Kindheit Jesu[479], beobachten.

Betrachtet man nun im einzelnen die erste Kreuzigung im Leidensgebetbuch (Fol. 189v) (Abb. 111) im Vergleich zu den Darstellungen desselben Themas in den genannten Stücken, so möchte man sie, nicht zuletzt auch in Ansehung der genauen Übereinstimmung der Maria und des Johannes, mit diesen auf eine Stufe stellen. In der Linienführung der Gewänder mit deutlich sichtbaren Pinselschraffuren auf den tieferen Flächen, in den markanteren Gesichtern und im flächigen Gestreich der Wolken beispielsweise scheint sie der Dixmuidener (Abb. 1) und der Münchener Kreuzigung (Abb. 2) nahezustehen. Doch muß man hierbei bedenken, daß die Aachener Miniatur eine der letzten in dem Gebetbuch und wahrscheinlich auch zeitlich ziemlich ans Ende zu setzen ist. Die ersten Miniaturen des Andachtsbuches, wie die Erschaffung Evas (Abb. 32), die Verkündigung (Abb. 35), Geburt (Abb. 41) und Anbetung (Abb. 50) wirken ihr gegenüber noch altertümlicher. Die Köpfe sind dort etwas rundlicher und minuziöser ausgemalt, die Hände weichlicher, unbestimmter und die Gewänder fließender in den Übergängen wie in der Linienführung. Trotzdem wird man keinen allzu großen Zeitraum zwischen sie und die Kreuzigung einschieben dürfen. Gerade im Anatomischen ist auch die Kreuzigung kaum fortgeschrittener. Man betrachte die Hände und den Körper Christi vor allem, bei dem z.B. die Rippen noch nicht so stark hervortreten, daß man sie zählen könnte wie am Gekreuzigten in Dixmuiden und München. Das ist nicht vom Sandersschen Vorbild aus dem Gebetbuch der Maria von Burgund übernommen (Abb. 112)[480], wo die anatomische Genauigkeit noch Nebensache zu sein scheint. Vielmehr gibt der Aachener Christus die Anschauung Davids wieder, der bei aller Treue zu den natürlichen Körpermaßen einen glättenden Kontur und eine makellos weißliche Haut bevorzugt[481]. In diesen Eigenschaften stehen die Miniaturen des sog. Stein-Quadriptychons in Baltimore (Abb. 12–15) der Davidschen Auffassung noch näher.

Alle Anzeichen sprechen dafür, daß die Miniaturen in Baltimore vor denen des Leidensgebetbuches entstanden sind[482], in dem einige als ganzfigurige, leicht veränderte Kompositionen wiederbenutzt sind, so die Anbetung der Könige, die Flucht nach Ägypten, die Versuchung Jesu, die Trauer am Ölberg und die Gefangennahme, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und schließlich die Beweinung. Bei manchen sind es nur Einzelmotive, wie bei der Verkündigung, Geburt oder Anbetung, die genau übernommen wurden. Doch sind sie derart gleichwertig empfunden und wiedergegeben, daß der Fortschritt vom Feinmalerischen zum Skizzenhaften in den späteren Jahren kaum wahrzunehmen ist. Man beachte die Darstellungen der Verkündigung, die in Baltimore und Aachen mit derselben Sorgfalt und Zartheit ausgeführt sind. Demgegenüber wirkt beispielsweise das Haar des Engels und der Maria in der Münchener Verkündigung (Abb. 40)[483] geradezu struppig, ganz abgesehen von den sonstigen Einzelheiten, die dort vergröbert skizzenhaft hingeworfen scheinen. Derselbe Eindruck ließe sich aus zahlreichen anderen Miniaturen der späteren Arbeiten in Dixmuiden, München und Brüssel weiter verdeutlichen.
Aus dieser Sicht wird klar, daß das Leidensgebetbuch bald nach 1525 entstanden sein muß. Das läßt sich auch anders begründen: Simon benutzte in der Aachener Kreuzigung das alte Sanderssche Vorbild, nahm aber Motive von Goes bzw. David hinzu, die er aus deren Tafeln kannte[484]. Die so gewonnene Komposition reduziert er schließlich auf das »klassische« Kanonbild in Dixmuiden, das für die späteren Miniaturen in München, Brüssel und sogar noch in London (Golf-Buch) (Abb. 90) maßgeblich wurde. So gesehen halte ich eine Datierung des Leidensgebetbuches zwischen 1526 und 1528 für angemessen.

Drei Einzelminiaturen in den Marienhoren der Hofbibliothek Aschaffenburg (Ms. 9)
In die Horae beatae Mariae virginis der Aschaffenburger Hofbibliothek (Ms. 9), dessen Miniaturenschmuck in der Hauptsache von Nikolaus Glockendon ausgeführt wurde, sind drei Blätter mit Vollbildern eingeheftet worden, die zumindest aus der Werkstatt Simon Benings stammen[485]: der Marientod (Fol. 36v) zur Komplet des Marienoffiziums, der büßende David (Fol. 39v) zu Beginn der Bußpsalmen und das Begräbnis (Fol. 48v) zur Totenvigil. Sie sind wie die Bildchen des Nürnberger Illuministen auf den Rektoseiten leer, doch unterscheiden sie sich schon in der Art des feineren Pergamentes von allen übrigen Blättern der Handschrift.
Die Größe der Pergamente ist wie die des ganzen Buches 23 : 17,5 cm. Die Bildrahmen selbst messen 16,5/7 : 11,6/7 cm. Sie sind damit kaum kleiner als die Darstellungen Glockendons mit 17 : 12 cm. Der Erhaltungszustand der drei Blättchen ist durchaus als gut zu bezeichnen.

Der Marientod (Fol. 36v) (Abb. 132). Zu dieser Darstellung sind mir vier kompositionsgleiche Miniaturen bekannt geworden. Die früheste findet sich im Breviarium der Slg. Mayer van den Bergh in Antwerpen, die hier nur in Einzelheiten verändert und mehr in die Breite gezogen wurde[486]. Die zweite im Breviarium Grimani[487] ist mit der vorliegenden Komposition deckungsgleich. Lediglich der Hocker im Vordergrund und die von Engeln emporgetragene Seele Mariens sind hier weggelassen. Der Künstler hat dieser Veränderung Rechnung getragen, indem er die dort schon gestorbene Maria hier mit noch geöffneten Augen und auch Johannes noch nicht mit dem schmerzlichen Gesichtsausdruck zeigt. Die dritte Kopie findet sich im Stundenbuch der ehem. Slg. Rothschild in Wien

Abb. 132
Simon Bening, Marientod, Marienhoren Kardinal Albrechts, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 9



(ÖNB, Cod. Ser. n. 2844, fol. 170v), die vierte im sog. Stein-Quadriptychon in Baltimore (Abb. 15), wo nur acht Apostel um das Sterbelager versammelt sind. Diese Halbfigurendarstellung gibt auch nur Maria und die hintere Apostelreihe genau wieder.

Letztlich liegen der Aschaffenburger Komposition wesentlich ältere Vorbilder zugrunde, die bis ins 15. Jh. zurückreichen. Der links im Vordergrund breitbeinig stehende Jünger mit dem Buch kommt genauso als Rückenfigur schon im Gebetbuch des Engelbert von Nassau vor (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Douce 220, fol. 170v)[488], das von Sanders Bening illuminiert wurde. Diese Miniatur wiederum geht unzweifelhaft auf Hugo van der Goes zurück, von dessen Marientod im Brügger Akademiemuseum auch die vorliegende Komposition angeregt ist[489].

Der goldene Ornamentrahmen stimmt genau überein mit verschiedenen anderen im Leidensgebetbuch, z.B. beim zwölfjährigen Jesus im Tempel (fol. 53v) (Abb. 62).

Abb. 133
Simon Bening, Der büßende David, Marienhoren Kardinal Albrechts, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 9



Der büßende David (Fol. 39v) (Abb. 133). Die Komposition des Vollbildes ist ein typisches »Gent-Brügger« Motiv, das in beiden Beningwerkstätten gebraucht wird. David, in gleicher Pose unter der Vorhalle, jedoch als Halbfigur, ist bereits genauso vorgebildet im Gebetbuch des Philipp von Cleve vor 1483, von Sanders Bening (Brüssel, Bibl. Roy., Ms. IV/40, fol. 109v)[490]. Die nächste Stufe in der Entwicklung zur vorliegenden Komposition bildet die Miniatur in dem etwas späteren Wiener Stundenbuch Cod. 1887 (fol. 91v)[491], bei der nur die Hintergrundlandschaft noch nicht ganz übereinstimmt. Die Hortulusminiatur schließlich hat sich auch darin fast vollkommen angeglichen[492].
Die oben halbrund geschlossene Darstellung umgibt ein goldgrundierter Streublumenrahmen. In dessen unterer Leiste sitzt eine schwarz gekleidete lesende Frau (die Frau des Urias). Ähnliche Figuren begegnen allerdings häufig in den Randminiaturen des Grimanikodex.

Das Begräbnis (Fol. 48v) (Abb. 134) schildert zwei Vorgänge gleichzeitig: Im Vordergrund lassen vier Mönche den Sarg in die Grube, den der dahinterstehende Priester einsegnet. Den Hintergrund bildet das Chor einer gotischen Kirche, durch deren Portal ein weißgedeckter Sarg von Mönchen hereingetragen wird.
Für die Hauptszene selbst wurde kein genaues Vorbild gefunden. Ähnlich ist lediglich das Begräbnis in dem bereits zitierten Wiener Stundenbuch Cod. 1887 (fol. 111).
Der Rahmen zeigt in einer hügeligen Waldlandschaft die häufig verwendete Legende der drei Lebenden und der drei Toten, die hier fast genau dem Randbild zur Auferstehung des Lazarus, einer Einzelminiatur im Berliner Kupferstichkabinett (Nr. 640) entspricht; letztere wird dem Gebetbuchmeister um 1500 zugeschrieben[493].

Zusammenfassung: Alle drei Miniaturen machen in der Qualität einen recht guten Eindruck. Die beiden ersten stehen ihren Dubletten in Grimanikodex, Stein-Quadriptychon und Hortulus Animae in nichts nach, weder in der Bildung der Köpfe und Gesichter noch in den Gewandpartien oder in den Landschaften. Sie sind ohne Zweifel von derselben Hand. Das neueste Urteil Winklers, sie seien von Simon Bening selbst gemalt, ist also durchaus berechtigt[494].
Da der alte Einband des Buches keine Spuren einer späteren Veränderung aufweist und diese Einzelblätter Benings thematisch an passender Stelle eingeordnet sind, darf man annehmen, daß sie Kardinal Albrecht selbst einbinden ließ. Er hat auf Fol. 1



Abb. 134
Simon Bening, Begräbnis, Marienhoren Kardinal Albrechts, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 9

des Gebetbuches durch eigenhändigen Vermerk den 4. März 1531 als Vollendungs-Datum angegeben. Dieses Datum gibt offenbar nur den Zeitpunkt des Einbindens und des fünfzehnfeldigen Wappens an (Abb. 260), das erst ab 1530/31 möglich ist[495]. Das ebenfalls in dieser Handschrift nach dem genannten Wappen vorkommende neunfeldige Wappen und die Miniaturen dürften älter sein, was auch der Stil nahelegt. Man muß also vorerst an 1531 als terminus ante quem festhalten.

Dem Stil nach zu urteilen, dürften die Miniaturen aber bereits einige Zeit früher gemalt sein. Zwei sind in engem Anschluß an Benings Arbeiten des zweiten Jahrzehnts entstanden. Den Tod Mariens habe ich später nur noch im Stein-Quadriptychon (um 1525) (Abb. 15) genauso wiedergefunden. Spätere Vergleichsobjekte gleicher Motive bieten sich nicht. Die Miniaturen dürften auch kaum danach entstanden sein, eher früher. Es sind noch keinerlei Anzeichen des Stiles darin zu erkennen, der für die Arbeiten um 1530 spezifisch ist und der sich bereits an einigen Bildchen in Baltimore bemerkbar macht[496]. Alles ist gleichmäßig sauber und vertrieben ausgemalt: die Gesichter, die Gewänder wie auch das Laub und Gras auf dem Friedhof. Demnach dürfte eine Datierung bald nach 1520 angemessen erscheinen. Das bestätigt auch ein Blick auf die Miniaturen des Londoner Stundenbuches (Abb. 25–30)[497].

Wenn nun diese Bildchen soviel vor dem übrigen Korpus der Handschrift entstanden sind, dürften sie kaum als Einzelminiaturen zum Einheften bestimmt gewesen sein. Vielmehr ist der Gedanke an eine zerschnittene Handschrift nicht von der Hand zu weisen[498]. Dies liegt um so näher, als der Kardinal ein ganzes Sortiment von ausgeschnittenen Einzelminiaturen verschiedener Künstler hinterlassen hat, die sich heute in der Landesbibliothek Kassel (Mss. math. et art. 50) befinden.

2. Der Monogrammist $\overline{HB}$ – Simon Bening

Von Kardinal Albrechts Miniaturenhandschriften hat bisher keine so reges Interesse in der kunsthistorischen Forschung hervorgerufen wie jene Gebetbuchfragmente, die heute unter dem Namen »Gebetbuch des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg« in der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel (Mss. math. et art. 50) aufbewahrt werden[499]. Dies beruht einmal auf der Tatsache, daß es sich um eine Kompilation aus mehreren Stundenbüchern handelt, über deren Zahl und Provenienz man sich bis heute keine endgültige Klarheit verschaffen konnte[500]. Zum anderen hat das auf den Miniaturen niederländischer Herkunft mehrfach vorkommende Monogramm $\overline{HB}$ zu den verschiedensten Vermutungen und Behauptungen hinsichtlich der Auflösung dieser Künstlersignatur Anlaß gegeben. Doch ist es trotz aller Bemühungen bis heute nicht gelungen, den dahintersteckenden Künstlernamen zu identifizieren.

Der von H. Knackfuß[501] genannte Brosamer, dessen Name das Monogramm am leichtesten erklären würde, ist schon aus stilistischen Erwägungen auszuschließen. Die Miniaturen haben nichts mit deutschen Arbeiten geschweige denn mit Hans Brosamers Werken gemein. Dagegen ist die These, Gerard Horenbout sei der Miniator gewesen, weit hartnäckiger und mit guten Gründen vor allem von Destrée vertreten worden[502].

Destrée sah in dem Querstrich über den beiden Buchstaben H und B einen Abbreviaturstrich, den er dahingehend deutete, daß das Monogramm aus einem Wort entnommen sei: eben aus HorenBout. Dem widersetzte sich vor allem de Raadt[503] mit vorwiegend paläographischen Argumenten: der Quer-

strich bedeute hier keine Abbreviatur aus einem Wort; außerdem hätten die Künstler des 15. und 16. Jh. niemals ihren Vornamen außer acht gelassen. Fürs erste schien Destrée die besseren Argumente in der Hand zu haben, denn die Kasseler Miniaturen stehen zweifellos in ihrem ikonographischen und kompositorischen Gehalt dem Breviarium Grimani und dem Hortulus Animae sehr nahe. Im Grimanikodex sah man durch die Deutung des vom Anonymo Morelliano genannten Namens Gerardo da Guanto auf Gerard Horenbout ein Hauptwerk dieses Genter Buchmalers[504]. Der Hortulus Animae galt als weiteres Hauptwerk Horenbouts, da er ihn für Margarete von Österreich gemalt haben sollte, bei der Horenbout in den Jahren 1514–1521 nachweislich als Hofmaler beschäftigt war[505]. In beiden Fällen hat sich die Argumentation Destrées als wenig stichhaltig erwiesen. Schon Kaemmerer[506] nannte die Deutung des Monogramms $\overline{HB}$ in den Kasseler Miniaturen auf den Namen »Horebout« als »vielleicht etwas vorschnell«. Neuerdings steht es durch die Forschungen Hulin de Loos, der gesicherte Werke Horenbouts aufgedeckt hat[507], außer Zweifel, daß Horenbout nicht mit dem Kasseler Meister identifiziert werden kann. Ein genauer Vergleich der nachgewiesenen Arbeiten Horenbouts mit den Kasseler Blättern wird das deutlich machen.

Der dritte Name, der im Zusammenhang mit den Kasseler niederländischen Miniaturen genannt wurde, ist der Benings. Reinach hatte sich in seinem Reisebericht von 1906 noch vorsichtig ausgesprochen: »Il y a là des merveilles de miniaturistes flamands (école de Bening) exécutées entre 1500 et 1520, . . .«[508]. Winkler, der sich 1913[509] und 1915[510] noch an die These vom Hortulusmeister = Gerard Horenbout gehalten hatte und 1925[511] für die Kasseler Miniaturen nur noch den Hortulusmeister mit seinen Gehilfen, den Meistern des Gebetbuches Jakobs IV. von Schottland und des Croygebetbuches verantwortlich gemacht hatte, wies diese Blätter 1961[512] dem jungen Simon Bening zu. An dieser Meinung hat Winkler auch noch 1962 festgehalten[513]. Hulin de Loo hatte diese Auffassung bereits 1931 – damals noch gegen Winkler – vertreten[514]. Auch diese Zuschreibung erscheint sehr zweifelhaft, denn das Monogramm $\overline{HB}$ stimmt weder mit dem eingetragenen Signum Benings im Gilderegister von Brügge überein[515] noch mit dem auf der letzten Randminiatur im Leidensgebetbuch Kardinal Albrechts aus der Sammlung Ludwig in Aachen[516].

Schließlich ist auch das H im Namen Simon Benings nicht vertreten, und von einem zweiten Vornamen Benings ist nichts bekannt. Es scheint also nach den vorausgegangenen Überlegungen, daß man vorerst keine Erklärung zur Auflösung der geheimnisvollen Künstlersignatur findet, solange nicht ein glücklicher Archivfund doch noch den Namen dieses Unbekannten zutage fördert.

Offenbar haben die wenigsten Forscher, die die Kasseler Miniaturenfolge besprochen haben, diese im Original gekannt. Einzig Destrée, der, wie er selbst schreibt, 1894 Gelegenheit hatte, die Blätter genauer zu untersuchen, gibt eine ausführliche Beschreibung aller in Frage kommenden Miniaturen mit Vergleichsbeispielen aus dem Breviarium Grimani und dem Hortulus Animae u. a.[517]. Doch war es Destrée in erster Linie daran gelegen, in den Miniaturen Werke des Gerard Horenbout zu finden, so daß seine vergleichende Beschreibung entsprechend gefärbt ist. Dem unvoreingenommenen Betrachter dagegen bietet sich außer dem Vergleich der Kompositionen die genaue Stilanalyse zur Feststellung der Herkunft dieses Meisters $\overline{HB}$, die bisher fast gänzlich außer acht gelassen wurde. Beides soll im folgenden durchgeführt werden.

Die niederländischen Gebetbuchfragmente in der Landesbibliothek Kassel (Mss. math. et art. 50)

Die Miniaturen der niederländischen Schule gehören alle zu der Gruppe der ausgeschnittenen und gerahmten 36 Blätter: es sind insgesamt 6 Apostel- und 5 Heiligenbilder sowie 12 Darstellungen mit Szenen des Marienlebens u. a. – zusammen 23 Blätter. Dieser Bestand wurde durch die Zerstörungen und Wirren des letzten Krieges um weitere 6 Miniaturen dezimiert: Philippus, Jakobus d. J., Heimsuchung, Darstellung im Tempel, Krönung Mariens und Eselswunder des hl. Antonius, die nur noch als Fotos erhalten sind[518]. Neun der Apostel- und Heiligenminiaturen sind auf den Rückseiten mit Text der entsprechenden Gebete des lateinischen Breviers und illuminierten Rändern versehen. Die übrigen Blätter mit Vollbildern sind auf den Vorderseiten leer. Die Vollbilder sind oben alle flach abgerundet und an drei Seiten mit illuminierten Rändern umgeben. Die Rahmen sind durchschnittlich 18 cm hoch und 12 cm breit[519].

R. 2. Bl. 3(v) *Bartholomäus,* unbez. 17 : 12 cm (Abb. Nr. 135).

Zum Vergleich bieten sich vornehmlich die Apostelbilder des Grimanikodex und des Hortulus Animae, unter diesen besonders für den Kopftypus die hll. Bartholomäus, Matthias und Thomas im Hortulus[520]. Bei allen dreien fallen auf: die gleiche Haartracht mit kurzen, gefransten Büscheln über der Stirn und kurzem buschigem Bart, breite Köpfe mit ähnlich kräftigen Backenknochen, langer Nase und faltiger Augen- und Mundpartie.



Abb. 135
Simon Bening, Apostel Bartholomäus, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

Die Hintergrundlandschaft findet man in Motivwahl und Komposition ähnlich auf der Miniatur des Jakobus d. J. im Hortulus Animae[521].
Destrée dachte bei dieser Kasseler Miniatur eher an Simon Bening als an Horenbout[522].
Der Rand zeigt plastisch gemalte, goldene Renaissance-Ornamentik auf rosa Grund. Darüber ein zweiter Putto mit Szepter am Kandelaber kletternd. Das Ganze ist sehr sauber gemalt, von der gleichen Art und vermutlich derselben Hand wie die vergleichbaren Ränder im Leidensgebetbuch der Sammlung Ludwig (Abb. 41 u. 86)[523].

R. 3, Bl. 5 *Matthias*, unbez. 18:12 cm (Abb. 136).
Der Kopf des Apostels ist in Haar- und Barttracht sowie Gesichtsausdruck dem des Jakobus d. J. im Hortulus Animae gleich[524]. Die ganze Gestalt und Draperie ist mit Ausnahme des Kopfes und der linken Hand mit den hll. Philippus und Paulus im Breviarium Grimani identisch[525], die obere Hälfte der Manteldraperie mit der Halbfigur des hl. Matthias im Hortulus Animae[526]. Destrée glaubt, diese Miniatur dem Meister HB zuweisen zu können[527].

Der Rand ist goldgrundiert. Darauf liegen Perlen- und Blütenrosenkränze, an die kleine goldene Wallfahrtsmedaillen und -anhänger mit Ösen und Schnüren geheftet sind[528]: auf dem linken schmalen Rand eine rote Perlenschnur mit vier Abteilungen zu drei mal fünf und einmal drei Perlen mit einer runden IHS-Medaille[529]; unten eine Blütenschnur und eine runde Medaille mit der Halbfigur Mariens mit Kind; rechts eine weiße Schnur mit drei Gesetzen zu je fünf Perlen und zwischengelegten Schwertlilien; an ihr hängen von oben: Rundmedaillon mit Salvator mundi (?), ein kleiner Pfeil (Andenken an Sebastian- oder Ursula-Wallfahrtsstätte), ein Pilgerstab mit aufgelegter Muschel daran[530], ein Kreuz mit fünf quadratischen Feldern und ein viereckiger Turm[531].
R. 3, Bl. 5(v): 16 Zeilen Text mit Fortsetzung und Ende der Gebete zum hl. Matthias. Der Rand ist goldgrundiert und mit Streublumen und Schmetterlingen belegt.

Abb. 136
Simon Bening, Apostel Matthias, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



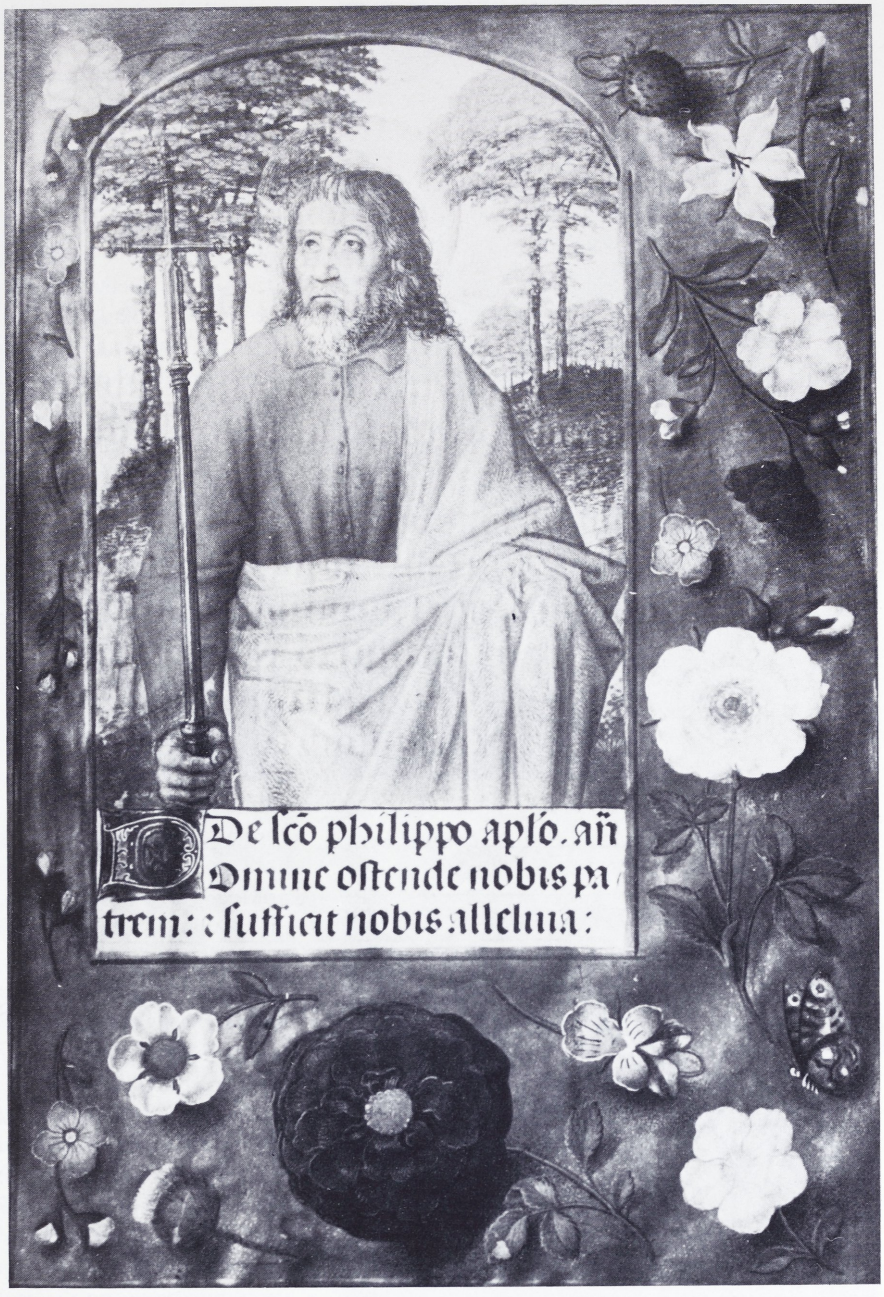


Abb. 137
Simon Bening, Apostel Philippus, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

R. 4, Bl. 6 *Philippus,* unbez.[532]. 18 : 12 cm (Abb. 137). Das Blatt, nurmehr durch ein Foto vertreten, gehörte zu den qualitätvollsten Apostelbildern.
Destrée und Struck sahen im Hintergrund noch eine Burg, die aber das Foto nicht mehr wiedergibt. Ebenso weist Destrée auf das Monogramm $\overline{\text{HB}}$ rechts unten hin, das Struck aber vergebens suchte[533].
Der Rand ist goldgrundiert und mit Streublumen belegt.
R. 4, Bl. 6(v): 16 Zeilen Text mit Streublumenrahmen (fehlt auch als Foto).



Abb. 138
Simon Bening, Apostel Jakobus d. Ä., Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

Abb. 139
Simon Bening, Jakobus d. Ä., Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 28346



R. 5, Bl. 7 *Jakobus d. Ä.*[534], bez. HB, 18:12 cm (Abb. 138).
Die gleiche Komposition der Jakobusfigur findet man im Hortulus Animae[535], im Rothschild-Stundenbuch der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Cod. Ser. n. 2844, fol. 209v)[536] von Simon Bening und in einem Stundenbuch der Staatsbibliothek München (Cod. lat. 28346, fol. 197v) (Abb. 139). Die beiden letzten stehen in Stil und Ausdruck der Kasseler Miniatur am nächsten.
Der Rand ist blaugrundiert, darauf rechts und unten von Goldleisten gerahmte Felder in der Art von gotischen Betschemelwangen, zwei mit rotem, eins mit grünem Grund, auf die Astranken mit Blüten gelegt sind[537].
R. 5, Bl. 7(v): 17 Zeilen Text: Fortsetzung und Ende der Gebete zum hl. Jakobus. Rand mit goldener gotisierender Architekturornamentik mit eingestellten Figuren. Unten auf purpurnem Grund eine Schriftleiste mit goldenen Astranken-Buchstaben: PER · XPM · DUM.

R. 6, Bl. 8 *Jakobus d. J.*[538], unbez. 18:12 cm (Abb. 140).
Das Blatt ist nurmehr als Foto vorhanden. Die unter dem Ärmel verborgene Rechte des Heiligen hält einen Stab, auf den sich die angewinkelte Linke stützt – offenbar das Ende einer Keule. Jakobus trägt über der orangefarbenen Tunika einen goldgehöhten rosa Mantel, der symmetrisch über die Schultern gelegt und unter den linken Arm hochgeschürzt ist[539].
Der Rand zeigt auf goldenem Pinselgrund unten und rechts je eine große grüne Distel- bzw. Eichenranke.
R. 6, Bl. 8(v): 16 Zeilen Text: Fortsetzung und Ende der Gebete zum hl. Jakobus d. J. Goldgrundierter Rahmen mit Festons aus Lorbeerblättern und eingelegten Blüten.
Unter den zahlreichen Festonrahmen im Grimani-Breviar und Hortulus Animae ist derjenige der Geburt Christi im Hortulus am ähnlichsten[540].

R. 7, Bl. 9 *Judas Thaddäus*[541], bez. HB, 18,5:12 cm. (Abb. 141)
Die Miniatur ist in der Mitte beschädigt. Der halbfigurige Heilige steht mit zum Himmel erhobenem Haupt vor einer Landschaft. Die Linke umfaßt eine Säge[542].
Die Haltung und Draperie des Heiligen stimmt beinahe genau mit der des hl. Paulus aus dem Gebetbuch der Sammlung C. H. Beels in Hilversum (fol. 327 – Petrus und Paulus) überein, das Lieftinck mit Erfolg dem Simon Bening zugeschrieben hat[543].



Abb. 140
Simon Bening, Jakobus d.J., Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



Abb. 141
Simon Bening, Judas Thaddäus, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

Der Rand ist purpurfarbig grundiert und rechts und unten mit symmetrisch angeordneten Preziosenblüten, Perlen, einem Kopfmedaillon und einem Preziosen-Kreuzchen[544] belegt. Links in einer Reihe übereinander Perlen und Edelsteine.
R. 7, Bl. 9(v), 19 Zeilen Text: Fortsetzung und Ende der Gebete zu den hll. Simon und Judas (Abb. 142). Goldgrundierter Rahmen mit Perlen- und Blüten-Rosenkränzen, an denen kleine Wallfahrts-Devotionalien befestigt sind; oben: ein kleines rautenförmiges Objekt mit eingezeichneter Taube (Heiliger Geist); links von oben: IHS-Medaille, Kruzifix, Preziosen-Kreuzchen, Pfeil (Sebastian- oder Ursula-Andenken); unten: Medaillon mit Salvator mundi [545].

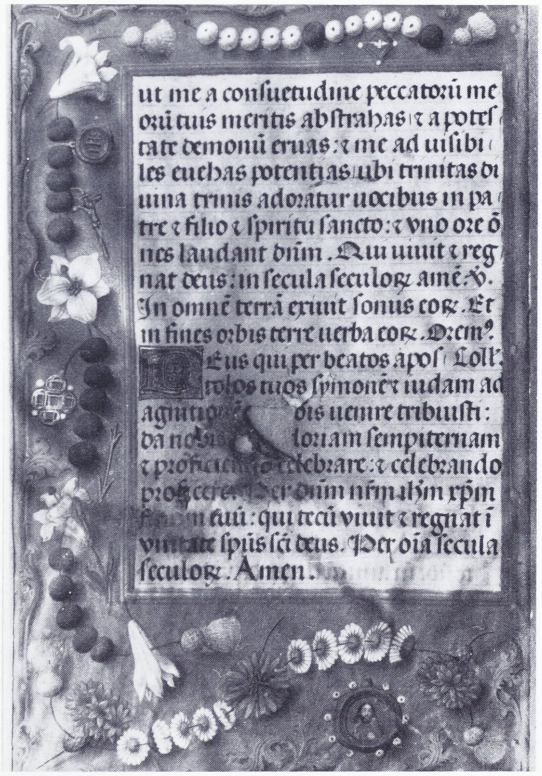


Abb. 142
Simon Bening, Rahmen mit Devotionalien, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



Abb. 143
Simon Bening, Christophorus, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



Abb. 144
Simon Bening, Christophorus, Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana



Abb. 145
Simon Bening, Christophorus, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706, Hortulus Animae, Wien

R. 8, Bl. 10 *Christophorus*[546], bez. $\overline{\text{HB}}$ 18:12 cm (Abb. 143).
Dieses Bild des hl. Christophorus ist wie kaum ein anderes geeignet, Licht in die Probleme der Meisterfrage zu bringen, denn es hat nicht weniger als vier Vorbilder in der Buchmalerei und eines in der Tafelmalerei. Bereits Destrée waren die beiden Dubletten im Grimanikodex und im Hortulus Animae (Abb. 144, 145) bekannt, die ihm als Stütze seiner Horenbout-Theorie sehr willkommen waren[547]. Wescher hat dieser Theorie in jüngerer Zeit wieder Auftrieb verschafft, indem er auf Grund von Hulin de Loos Erkenntnissen den

Grimani- wie den Kasseler Christophorus und darauf aufbauend ein Tafelbild mit gleicher, aber seitenverkehrter Komposition aus dem Twente-Museum in Enschede (Holland) dem Horenbout zuweist[548]. Letzten Endes gehen alle genannten Kopien auf Sanders' Entwurf im Gebetbuch der Maria von Burgund zurück (Berlin, Kupferstichkab., Hs. 78 B 12, fol. 315v) (Abb. 146)[549]. Eine weitere Kopie des Berliner Entwurfs bringt das Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland (Wien, ÖNB, Cod. 1897, fol. 49v – zwischen 1503 und 1513) in einer kleinen Initialminiatur[550]. Mit diesen beiden sehr frühen Miniaturen muß man rechnen, wenn man zu einer Entscheidung in der Meisterfrage gelangen will.

Der Rand zeigt auf goldenem Pinselgrund weißgraue Astranken und Streublumen.

Abb. 146
Sanders Bening, Christophorus, Gebetbuch der Maria von Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 12



R. 8, Bl. 10(v): 17 Zeilen Text: Fortsetzung und Ende der Gebete zum hl. Christophorus. Goldgrundierter Rahmen mit Streublumen, Schmetterlingen, Schnecke und Fliege.

R. 9, Bl. 11 *Georg im Drachenkampf*[551], unbez., 18 : 12 cm (Abb. 147).

Die Miniatur des hl. Georg wurde schon von Destrée als eine der qualitätvollsten der ganzen Serie erkannt[552].

Ein genaues Vorbild für die Kasseler Miniatur findet sich fast in gleichen Farben im Stundenbuch des Philipp von Cleve (vor 1485 – Werkstatt des Sanders Bening), das aus dem Besitz des Herzogs von Arenberg in die Bibliothèque Royale in Brüssel gelangte (Ms. IV, 40, fol. 126) (Abb. 148)[553]. Beide Darstellungen gehen letztlich auf die Miniatur im Gebetbuch der Maria von Burgund zurück (Berlin, Kupferstichkab., Hs. 78 B 12, fol. 318). Der Hinweis von Destrée, die Miniatur habe eine analoge Darstellung im Hortulus Animae, trifft nur zum Teil zu, denn dort ist gerade die Hauptgruppe verändert[554]: Der Heilige stößt dem Ungeheuer seine Lanze in den Rachen, wobei er über das am Boden liegende Tier hinwegreitet. Trotzdem ist in der Reiterfigur, der Rasse des Drachen und der Gestalt der Prinzessin sowie der zinnenbewehrten Stadtmauer mit den Zuschauern das gemeinsame Vorbild deutlich zu spüren[555].

Der Rand ist blaugrau grundiert und durch goldene, perlenbesetzte Stege in Rautenfelder unterteilt, in die freischwebende Blütenpreziosen, rechts ein grünes Preziosenkreuz und darüber in einer sechseckigen Abteilung eine Veronika mit Schweißtuch gemalt sind. Diese Heilige, nach Destrée im graziösen Kostüm des 16. Jh., steht auf grünem Rasen und hält an beiden Enden das Tuch mit dem dornengekrönten Antlitz Christi.

Der gesamte Rahmen stimmt in den ikonographischen Fakten fast genau mit dem im Leidensgebetbuch des Simon Bening, fol. 147 (Abb. 99), überein[556]. Die Rauteneinteilung ist hier nicht so ebenmäßig, und die Veronika unterscheidet sich durch ihre zeitgenössische Tracht sowie die hier vorhandene Dornenkrone von der »Vera ikon«.

R. 9, Bl. 11(v), 19 Zeilen Text: Fortsetzung und Ende der Gebete zum hl. Georg. Goldgrundierter Rand mit weißgrauen Astranken und Blüten. Unten links sitzt eine grüne Groteskenfigur mit rotem Kopfputz und goldenen Flügeln, die auf zwei Kesselpauken trommelt. Die Groteske ist nach der gleichen Vorlage gearbeitet wie diejenige auf einer Randminiatur im Grimanibreviar[557].



Abb. 147
Simon Bening, Drachenkampf des hl. Georg, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



Abb. 148
Sanders Bening (Werkstatt), Hll. Christophorus u. Georg, Stundenbuch d. Philipp von Cleve, Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. IV, 40

R. 10, Bl. 12 *Anna Selbdritt,* unbez., 18:12 cm (Abb. 149).
Die Miniatur, eine der schwächsten aus der ganzen Serie, scheint zudem durch Retuschen[558] (am Gesicht der Maria und am Jesuskind) noch gelitten zu haben. Ein Riß vom rechten Rand bis zum Kopf der Maria vervollständigt den schlechten Erhaltungszustand.
Die Darstellung, vornehmlich der hl. Anna, erscheint recht altertümlich. Die Sitzfigur ist S-förmig gedreht. Man denkt an gotische Sitzfiguren. In der Tat scheint diese Matrone, die mit wenigen Abänderungen im Grimanikodex wiederholt ist[559], auf ein älteres Vorbild zurückzugehen, das der Werkstatt des jungen van der Goes angehört[560]. Als Zwischenträger ist wohl die Komposition von Philipp Mazerolles im Stundenbuch Karls des Kühnen (?) (ehem. Slg. Durrieu, Paris) anzusehen, die Winkler diesem Brügger Meister zugewiesen hat[561]. Mazerolles hat die Maria des Goes auf die Bank gehoben und ihr die seitenverkehrte Handhaltung der Goesischen Anna gegeben. Diese Figur hat der Kasseler Meister von Mazerolles fast genau übernommen. Vielleicht hat er aber auch beide Vorlagen gekannt. Die jugendliche Maria mit dem Kind erinnert ferner in Haltung und Draperie an die kleine Textminiatur im Gebetbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkab., Hs. 78 B 12, fol. 81, um 1480). Ihr Körper ist hier allerdings stärker gedreht. Mit den inhaltsgleichen Darstellungen im Breviarium Grimani und im Hortulus Animae hat die Miniatur nichts Gemeinsames. Destrée glaubt an eine Werkstattarbeit aus dem Atelier Horenbouts[562].
Der Rand ist goldgrundiert und unten und rechts mit weißer Astwerkschrift dekoriert:
MATER · ANNA · VT · TELUM · XP.
R. 10, Bl. 12(v): 19 Zeilen Text: Fortsetzung und Ende der Gebete zur hl. Anna. Blaugrundierter Rahmen mit goldenem Architekturornament.

Abb. 149
Simon Bening, Anna Selbdritt, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



R. 11, Bl. 13 *Katharina*[563], bez. $\overline{\text{HB}}$, 18:12 cm (Abb. 150).
Die Miniatur ist durch Risse im rechten Rand und über dem Haupt der Heiligen beschädigt.
Die Stadtkulisse im Hintergrund ist nicht so sorgfältig gemalt. Rechts erhebt sich ein mehrgeschossiges Wohngebäude mit rundem Wehrturm – das elterliche Schloß und kein »Kirchenbau«, wie Struck meinte[564] –, links eine Tormauer mit Bäumen dahinter.
Destrée hatte bereits auf die genaue Übereinstimmung der Katharina mit der im Jungfrauenbild des Breviarium Grimani (Abb. 151) und mit der auf dem Triptychon der ehem. Slg. Willet in Brighton (Abb. 20) hingewiesen[565]. Diesen Repliken ist die Miniatur der hl. Agnes im Stundenbuch Kardinal Albrechts (Abb. 27) hinzuzufügen, das 1883 in London zur Versteigerung kam[566]. Weitere Repliken dieser Miniatur sind: Agnes und Barbara im Wiener Hortulus Animae, die ich zusammen mit denen aus Grimanikodex, Willet-Triptychon und Londoner Stundenbuch sämtlich Simon Bening zugeschrieben habe[567]. An diese Reihe fügen sich schließlich zwei Dubletten der gleichen Werkstatt an, die beide in Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien enthalten sind: Cod. Ser. n. 2844, fol. 228v (Katharina – sog. Rothschild-Stundenbuch, um 1520) und Cod. 1887, fol. 169v (Barbara)[568]. Zuletzt wäre die Miniatur einer hl. Barbara in einem Stundenbuch der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 28346, fol. 225v) (Abb. 152) zum Vergleich heranzuziehen, die zweifellos aus derselben Werkstatt stammt[569]. Mit der Miniatur des Meisters $\overline{\text{HB}}$ stimmt allerdings nur



Abb. 150
Simon Bening, Hl. Katharina, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

die Gesamtkomposition überein, die Details sind abweichend, der Malstil dagegen sehr verwandt.

Der Rand der Miniatur ist blaugrundiert und mit gotisierender Architekturornamentik belegt. Der Rahmen der Apostelminiatur im Grimanikodex[570] zeigt einen ähnlichen Aufbau und ebenfalls eine Reihe girlandentragender Putten im unteren Posamententeil. Die einzelnen Architekturteile gehen in ihren Formen auf das Malvagna-Triptychon Gossarts zurück[571].

R. 11, Bl. 13(v): 20 Zeilen Text: Fortsetzung und Ende der Gebete zur hl. Katharina. Goldgrundierter Rahmen mit Streublumen.

R. 12, Bl. 14(v) *Verkündigung*, bez. $\overline{\text{HB}}$, 18:12 cm (Abb. 153).

Für die eigenwillige Komposition ist kein einziges, für die Einzelheiten eine Vielfalt von Vorbildern zu nennen. Die altertümlich gotische Raumgestaltung gleicht sehr deutlich der Verkündigungsminiatur in einem Berliner Gebetbuch aus der Werkstatt des Meisters der Maria von Burgund (Kupferstichkab., Hs. 78 B 11, fol. 13v), wo ebenfalls eine von rückwärts vorstoßende Wand die weite, gewölbte Kirchenhalle rechts von der engen Gebetsnische trennt. Auch dort zieren zwei schmale Halbsäulen das vordere Ende der Mauer. Dieselbe Raumeinteilung verwandte Simon Bening in einer Einzelminiatur aus der Sammlung Lehmann (New York), in der er auch die Figuren von der Berliner Miniatur übernahm[572]. Den zweiteiligen Vorhang be-



Abb. 151
Simon Bening, Hll. Jungfrauen, Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana



Abb. 152
Simon Bening, Hl. Barbara, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 28 346



Abb. 153
Simon Bening, Verkündigung, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

nutzte schon Sanders Bening nach 1473 zur Teilung der beiden Räume in der Verkündigungsminiatur des Gebetbuches Engelberts von Nassau (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Douce 219–220)[573]. Der gewölbte Betraum links hat dieselbe Wandgliederung wie der Abendmahlsaal von Simon Bening in der Fußwaschungsminiatur des Leidensgebetbuches Kardinal Albrechts (Abb. 72), die er dort aus dem Breviarium Grimani (Abb. 73) übernommen hatte[574]. Von Dieric und Albert Bouts[575] hat sich Sanders Bening vermutlich auch für seine Verkün-

digungsmaria einer Einzelminiatur aus der ehem. Sammlung Czecowizka (Wien) die Anregung geholt, die für einige spätere und nicht zuletzt für die Kasseler Miniatur vorbildlich wurde[576]. Man vergleiche die Kasseler Maria mit der Sandersschen in bezug auf Körper- und Handhaltung sowie Draperie des Mantels[577]. Ein weiteres Exemplar dieser Komposition fand Durrieu: eine Einzelminiatur aus der Slg. Luis de Ezpeleta, die genau mit der des Grimanibreviars übereinstimmt[578].
Besonders merkwürdig erscheint die Engelfigur der Kasseler Miniatur, die in seitlicher Rückenansicht ziemlich kompakt erscheint und von den Kinderengeln getragen wird. Einen Verkündigungsengel in ähnlicher Rückenansicht, aber stehend und schlanker, fand ich nur in einem Gebet-

Abb. 154
Simon Bening, Heimsuchung, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek





Abb. 155
Sanders Bening (Werkstatt), Visitatio, Stundenbuch, Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. 78 B 11

buch von Vrelant in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Cod. 1987)[579], wo ebenfalls Kinderengel beigegeben sind, die im Hintergrund auf der Orgelempore musizieren. Als Beispiele für die den Mantel Gabriels tragenden Kinderengel seien hier genannt: die bereits behandelte Verkündigungsminiatur im Gebetbuch Kardinal Albrechts von Simon Bening der Slg. Ludwig und das im dortigen Zusammenhang genannte Tafelbild eines Holländers (um 1460) im Brüsseler Museum[580]. Hieraus ist zu vermuten, daß der Meister $\overline{\text{HB}}$ die Miniatur Benings gekannt hat.
Der Rand ist blaugrundiert. Ihn schmücken außen umlaufende goldene Astwerkflechten mit Blütenpreziosen zwischen goldenen Astwerkbuchstaben: AVE · MARIA · GRATIA · PLENA · DOMINUS · TECUM.

R. 13, Bl. 16(v) *Heimsuchung,* bz. $\overline{\text{HB}}$, 18:12 cm (Abb. 154).
Die Miniatur ist nurmehr im Foto erhalten.

Die Ikonographie ist denkbar einfach, die Komposition althergebracht. Das Urbild der beiden sich begegnenden Frauen stammt von Rogier van der Weyden, dessen Gestik und Gestalt der Elisabeth noch deutlich erkennbar ist[581]. Dieric Bouts scheint die Übernahme der Komposition in die Buchmalerei vorbereitet zu haben[582]. Er kopiert Rogier, läßt aber den Gewandsaum Mariens fallen und legt ihre Rechte über den Leib. Elisabeth sinkt tiefer in die Knie und unterschreitet so die Kopfhöhe Mariens. In dieser Form fand die Komposition Eingang in die Werkstatt des Sanders Bening[583], von wo sie in zahlreichen Repliken verbreitet wurde. Früheste Beispiele finden sich im Gebetbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkab., Hs. 78 B 12, fol. 115) und in einem weiteren Stundenbuch derselben Werkstatt und Sammlung (Hs. 78 B 11, fol. 25v) (Abb. 155). Letztere bringt schon im Hintergrund links das Torgebäude, in der Mitte den Schwanenteich und



Abb. 156
Simon Bening, Stufengebet, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 23637

rechts das Haus mit Zacharias in auffallend genauer Übereinstimmung mit der Kasseler Miniatur. Sie bildet gleichzeitig das Vorbild für die um oder kurz nach 1500 entstandene Miniatur in einem Wiener Stundenbuch (ÖNB, Cod. 1887, fol. 37v), die Winkler dem Hortulusmeister zugewiesen hat[584].

Kaum eine andere Komposition hatte in der Gent-Brügger Buchmalerschule so nachhaltigen Erfolg wie diese der Heimsuchung, die nach 1500 in fast allen Handschriften wiederkehrt[585]. Die Kasseler Miniatur steht stilistisch und zeitlich in deutlichem Zusammenhang mit fünf Miniaturen Simon Benings oder seiner engsten Umgebung: im Breviarium der Slg. Mayer van den Bergh, Antwerpen[586], wo die beiden Frauen als Halbfiguren vor derselben Kulisse erscheinen; im Breviarium Grimani[587], im Cod. lat. 23637 (fol. 69v) (Abb. 156) der Münchener Staatsbibliothek[588] und Cod. Ser. n. 2844 (fol. 99) der Wiener Nationalbibliothek[589], einer Handschrift, die noch der eingehenden Untersuchung bedarf. Eine letzte Miniatur dieser Komposition mit nur leichten Veränderungen im Hintergrund findet sich im Stundenbuch der ehem. Sammlung Huth, Ms. XIII (jetzt Brit. Mus., Add. ms. 38126, fol. 26v)[590].

Die Visitatio des Gerard Horenbout in den Heures de Sforza (London, Brit. Mus., Add. ms. 34294, fol. 61) schließlich weicht in Komposition und Stilistik stark von der Kasseler Miniatur ab, wenngleich die Urkomposition noch schwach zu erkennen ist[591].

Der Rand der Kasseler Miniatur, der vermutlich goldgrundiert war, war mit Streublumen belegt.

Abb. 157
Simon Bening, Verkündigung an die Hirten, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



R. 14, Bl. 18(v) *Verkündigung an die Hirten,* bez. $\overline{\text{HB}}$, 18 : 12 cm (Abb. 157).

Auch hier ist die Ikonographie auf ein Minimum reduziert. Vorbilder finden sich im Kreis der Beningwerkstatt. Sehr ähnlich in ihrer Haltung sind die beiden halbfigurigen Hirten in der themengleichen Darstellung des sog. Stein-Quadriptychons in Baltimore (Abb. 12). Am deutlichsten aber stimmt die Komposition mit der Miniatur im Gebetbuch für ein Mitglied der Familie Croy überein (Wien, ÖNB, Cod. 1887, fol. 35v), die von Winkler dem Hortulusmeister zugewiesen wurde[593]. Die beiden Hirten im Vordergrund, der Schafpferch, die Hintergrundlandschaft und der Engel weichen nur in Kleinigkeiten vom Vorbild ab. Die Kasseler Miniatur kommt in der Vereinfachung und der dadurch ermöglichten Sorgfalt dem Charakter eines Tafelbildes näher. Die Wiener Miniatur bildet gleichzeitig das Vorbild für die Randminiatur zum Bild des Augustus und der Sibylle im Grimanibreviar rechts oben[594] und stellt auf der anderen Seite die Verbindung zu älteren Kompositionen der Beningwerkstatt her: Der rechts kniende Hirte begegnet in den Berliner Fragmenten des Sanders Bening (Kupferstichkab., Hs. 78 B 13, fol. 5) und im Dresdener Gebetbuch des sog. Meisters (Dresden, Sächs. Landesbibl., Ms. A. 311, fol. 59v)[595]. Der liegende Hirte auf der Anhöhe im Hintergrund kommt bereits genauso im Berliner Gebetbuch aus der Genter Beningwerkstatt vor (Kupferstichkab., Hs. 78 B 11, fol. 45) und mit verändertem Stützarm im Gebetbuch der Maria von Burgund (Hs. 78 B 12, fol. 137) sowie im Stundenbuch des Philipp von Cleve (Brüssel, Bibl. roy., Inv. Nr. IV, 40, fol. 83), das Winkler dem Hortulusmeister gegeben hatte[596]. Die Miniatur Horenbouts im Sforza-Stundenbuch (London, Brit. Mus., Add. ms. 34294)[597] ist derart verändert in Komposition und Einzelgestalten, daß man sie schwerlich zum Vergleich heranziehen kann.

In der Kasseler Miniatur wirkt am bestechendsten die nächtliche Landschaft, die Destrée zu der Bemerkung verleitete, daß sie an die besten des Simon Bening erinnere[598]. Dennoch hält er die Zuschreibung an Gerard Horenbout aufrecht. In der Wiedergabe der Nachtstimmung ist sie z.B. dem genannten Bildchen in Baltimore ebenbürtig. Die Ähnlichkeit mit der Szene im sog. Stundenbuch Weingärtner (Nürnberg) scheint sich nur auf den links knienden Hirten zu beschränken[599].
Der Rand ist goldgrundiert und mit Streublumen belegt.

R. 15, Bl. 20(v) *Anbetung der Könige*[600], bez. $\overline{\text{HB}}$, 18:12 cm (Abb. 158).
Destrée hatte bereits auf die genaue Übereinstimmung der Miniatur mit denen im Hortulus Animae (Abb. 52) und im Stundenbuch Weingärtner hingewiesen, die z. T. sogar in den Farben gleich sind[601]. Eine ähnliche und etwa gleichzeitige Miniatur ist ferner die bereits besprochene im Leidensgebetbuch Kardinal Albrechts aus der Sammlung Ludwig (fol. 36v) (Abb. 50), die in der Anordnung der Figuren und in Einzelheiten, wie Maria mit Kind und erstem König, eng verwandt ist. Destrée er-



Abb. 158
Simon Bening, Anbetung der Könige, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

kannte in diesem knienden Magier eine Kopie nach Memlings Prado-Bild[602]. Mit gleichem Recht ist dies von Memlings Floreins-Altar in Brügge zu behaupten, dessen Anbetung mit dem Prado-Bild genau übereinstimmt[603]. In beiden Bildern ist auch der zweite kniende König in Haltung und Typus deutlich vorgebildet. Dennoch scheint der Miniaturist dem Tafelmaler David näher zu stehen. Dieser bringt in einem Anbetungsbild in Brüssel (Musée Royal)[604] die gleiche Anordnung der Figuren unter dem schadhaften Strohdach, die sitzende Maria in seitlicher Ansicht, den ersten knienden König mehr von vorn und nicht seitlich wie Memling und den zweiten König vorn links in strenger Seitenansicht und in genau der gleichen Haltung. Memling hatte noch an der alten Zentralkomposition Rogiers mit Maria in der Bildmitte[605] festgehalten. David und nach ihm Simon Bening und der Kasseler Meister wählten die zweite Möglichkeit seit dem Flémalle-Meister, die auch Hugo van der Goes aufgegriffen hatte, mit Maria auf der einen und den anbetenden Königen auf der anderen Seite[606]. Bezeichnenderweise fand seitdem keine der älteren Kompositionen der Genter Werkstatt des Sanders Bening weitere Verwendung. Alle vergleichbaren Miniaturen, wie die bereits genannten oder die im Wiener Gebetbuch für ein Mitglied des Hauses Croy (ÖNB, Cod. 1858, fol. 74v)[607] und im Gebetbuch Kaiser Ferdinands I. (Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 2624, fol. 50v)[608] sind nach 1500 entstanden. Aus älteren Miniaturen wurden lediglich Einzelheiten wie der runde Tisch übernommen, den schon der Meister des Dresdener Gebetbuches (Dresden, Sächs. Landesbibl., Ms. A 311)[609] und der sog. Hortulusmeister sowie Joos van Gent im New Yorker Anbetungsbild (Metropolitan Museum) verwandten[610].

Abb. 159
Simon Bening, Darstellung im Tempel, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



Der Rand ist blaugrundiert und mit goldener gotisierender Architekturornamentik mit eingestellten Figürchen belegt, wie sie im Breviarium Grimani und im Hortulus Animae nach Gossarts Vorbild reichlich Verwendung fand[611]. Doch lassen sich keine genauen Vorbilder für die Einzelformen nennen.

R. 16, Bl. 22(v) *Darstellung im Tempel,* bz. $\overline{\text{HB}}$, 18:12 cm (Abb. 159).
Die Miniatur ist nurmehr als Foto erhalten[612]. Die Komposition der Figuren und der Architektur stimmt genau mit der um einige Personen vermehrten Darstellung im Leidensgebetbuch der Sammlung Ludwig überein (Abb. 54). Es kann darum an dieser Stelle auf die ausführliche Wiederholung der im dortigen Zusammenhang gegebenen Problembehandlung verzichtet werden[613]. Destrée hatte bereits auf die Übereinstimmung der Miniatur mit den Hauptfiguren der Grimani-Darstellung aufmerksam gemacht. Im Vergleich zu den anderen, bereits früher zitierten Miniaturen in Aachen (Abb. 59) und München (Abb. 56) ist die in Venedig die personenreichste. Die Kasseler Darstellung steht in der geringeren Figurenzahl denen von Cleveland (Abb. 55) und München am nächsten.
Der Rand ist goldgrundiert und mit Streublumen und in der Fußleiste zusätzlich mit einer Entenfamilie geschmückt.

R. 17, Bl. 24(v) *Geburt Christi,* bez. $\overline{\text{HB}}$, 18:12 cm (Abb. 160).
Destrée fühlte sich bei dieser Miniatur an Kompositionen Memlings erinnert[614]. Memling hat in der

Tat einen ähnlichen Marientypus wiedergegeben, den aber auch schon Goes[615] und später Gerard David verwenden[616]. Betrachtet man ferner die Geburt Christi im Breviar der Isabella von Spanien (London, Brit. Mus., Add. ms. 18851, fol. 297), die allgemein als David zumindest sehr nahestehend betrachtet wird[617], so stellt man wiederum eine überraschende Ähnlichkeit fest: in der Gesamtkomposition wie in Einzelheiten, z.B. der Haltung und Gewandung der Maria und der drei Kinderengel sowie des Jesuskindes. Der Davidsche Einfluß ist unverkennbar. Zum Beispiel konnte für die eigenartige Haltung und Draperie des Josef als Vergleichsfigur nur der links herankommende Hirte in der Budapester Tafel gefunden werden. Der Künstler hat aber offenbar neben der ureigenen flämischen Bildtradition den weitverbreiteten Schongauer-Stich (B. 4) verarbeitet, der auch anderweitig in den Gent-Brügger Buchmalerwerkstätten Verwendung fand[618]. Maria mit dem auf die Hüften herabgesunkenen Mantel, von dem ein Faltenbausch unter den linken Arm gezogen ist, mit den langen unbedeckten Haaren und der Haltung der leicht geöffneten Hände ist deutlich nach dem Stich gebildet. Es liegt also der seltene Fall vor, daß ein Stich Schongauers, der nach niederländischen Vorbildern und Anregungen geschaffen war, wie Dvořák bereits feststellte[619], wieder auf die niederländischen Künstler, in diesem Fall die Miniaturisten, zurückwirkte.



Abb. 160
Simon Bening, Geburt Christi, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

Im übrigen scheint die Kasseler Miniatur ganz der Beningschen Werkstatttradition verpflichtet. Der rechte der beiden im Gebälk schwebenden Engel ist Linie für Linie mit demselben im Leidensgebetbuch Kardinal Albrechts (fol. 19v) (Abb. 41) bzw. mit demjenigen der Hortulusminiatur übereinstimmend[620]. Der symmetrisch gebaute Stall mit Mauern zu den Seiten und Durchblick in eine mittelalterliche Straße findet sich auf den Weihnachtsminiaturen in zwei Wiener Gebetbüchern ein und desselben Meisters (ÖNB, Cod. Ser. n. 2625, fol. 65v und Cod. Ser. n. 13239, fol. 66v)[621]. Von den seit den Forschungen G. Hulin de Loos' dem Gerard Horenbout zugeschriebenen Miniaturen der Geburt Christi im Breviarium Grimani (Abb. 161) und zwei weiteren Handschriften im Britischen Museum stimmt keine mit der Kasseler Miniatur überein[622].

Der Rand zeigt eine originelle Version der Verkündigung an die Hirten: unten sieben Hirtenpaare, die zum Spiel des links bei den Schafen sitzenden Dudelsackpfeifers im Reigen tanzen; links oben vor dem nächtlichen Himmel schweben vier Engel.

Abb. 161
Gerhard Horenbout, Geburt Christi, Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana





Abb. 162
Simon Bening, Abendmahl, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

Die Darstellung war in der Beningschule geläufig. Man findet sie in drei Wiener Codices (ÖNB, Cod. 1858, fol. 70, Cod. 1897, fol. 86v – Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland – und Cod. Ser. n. 2844, fol. 108v (Abb. 17) – vermutlich von Simon Bening, Anfang 16. Jh.) sowie im Gebetbuch der Sammlung C. H. Beels in Hilversum (fol. 177) (Abb. 7) als gegenseitige Randminiatur zur Geburt Christi[623].

R. 18, Bl. 26(v) *Abendmahl*[624], bez. HB, 18:12 cm (Abb. 162).

Am vorderen Kopfende des Tisches nach links gewendet sitzt Christus. Er reicht dem vor ihm am Boden knienden Judas das Brot, der durch das Fehlen des Nimbus gekennzeichnet ist[625]. Die genauere Bezeichnung des Bildes müßte »Verratsankündigung« lauten.

Destrée hatte schon die Übereinstimmung der Miniatur mit der Komposition im Hintergrund der Fußwaschung im Grimanibreviar erkannt. Dort erscheint die Szene in Seitenverkehrung. Eine ähnliche Komposition mit gleicher Seitenanordnung wie die Kasseler wurde bereits im Zusammenhang der Fußwaschung des Leidensgebetbuches genannt: eine kleine Randminiatur zur Gefangennahme Christi im Gebetbuch der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 28346, fol. 17v) (Abb. Nr. 83) aus der Werkstatt des Simon Bening[628]. Der ursprüngliche Entwurf von Sanders Bening. Pächt hat ein frühes Exemplar (vor 1477?) dieser Komposition aus dem Gebetbuch der Margarete von York im St. John's College in Cambridge (Ms. H. 13 [215], fol. 57v) zusammen mit einer späteren Replik im Gebetbuch für Louis Quarré (Oxford, Bodl. Libr., Ms. D 311, fol. 29v von 1488, veröffentlicht[627].

Der Rand ist goldgrundiert und mit altertümlichen Blattranken, mit Blüten und einem Schmetterling geschmückt.

R. 19, Bl. 28(v) *Pfingstwunder*[628], bez. $\overline{\text{HB}}$, 18 : 12 cm (Abb. 163).

Die Miniatur wirkt durch die klar nebeneinandergesetzten Lokalfarben der Gewänder wie Blau, Rot, Grün, Orange und Grau sehr lebendig.

Eine genaue Vorlage in der Tafelmalerei konnte nicht gefunden werden, wenngleich die Darstel-



Abb. 163
Simon Bening, Pfingsten, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

lung gewisse Ähnlichkeiten in der Marienfigur, dem knienden Petrus und dem Jünger mit dem geneigten Haupt rechts im Hintergrund mit einer Pfingsttafel in Boston (Slg. Morton Prince) zeigt, die Bodenhausen in die Schule Davids gewiesen hat[629]. Doch ist eine Vorlagezeichnung für die Miniatur erhalten. Destrée hatte bereits festgestellt, daß die Miniatur mit dem Hauptteil der entsprechenden Grimanidarstellung (Abb. 164) übereinstimmt[630]. Zu diesem Bildchen im Breviarium Grimani fand Wescher eine Bleistiftvorlage im Boymans-Museum (Rotterdam) (Abb. 165), die er dem Sanders Bening zugeschrieben hat[631]. Nach dieser Zeichnung ist auch die Kasseler Miniatur entstanden, die von dem Baldachinaufbau nur den Einblick in das innere Mittelteil übernommen hat, wodurch die äußeren Figuren rechts und links wegfielen. Die Apostel hinter Maria sind leicht variiert und vermehrt. In einigen Punkten wie der Gewanddraperie des vorn links sitzenden Jüngers und der Wiedergabe beider Hände des Johannes nimmt sie es genauer mit der Zeichnung als die Grimaniminiatur[632]. Die Gestalt der Maria hat noch eine andere Vorläuferin, die in einer Silberstiftzeichnung des gleichen Themas aus der Sammlung Masson in der Ecole des Beaux-Arts (Paris), Nr. 2670, vorkommt[633]. Die Haltung mit dem Buch auf dem Schoß stimmt fast genau, die Draperie zum Teil überein. Die Petrusfigur links neben Maria ist genau so für den in der Hortulusminiatur an gleicher Stelle knienden Apostel übernommen (Abb. 166)[634]. Die Zeichnung in Rotterdam war auch noch für einige Apostelfiguren der Miniatur des Stein-Quadriptychons in Baltimore maßgeblich.

Der Rand zeigt links goldenes Architekturornament mit eingestellten Figuren und unten auf purpurnem Grund in goldener Astwerkschrift den Spruch: VENI SC̄E S̄PV̄.

Abb. 164
Simon Bening, Pfingsten, Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana



R. 20, Bl. 31(v) *Wandlung,* bez. H̄B̄, 18:12 cm (Abb. 167).

Der Künstler hat den Augenblick der Hostienerhebung während der Wandlung zur Darstellung gebracht. Der Altar ist von vier Messingsäulen umgeben, auf denen Engel mit Leidenswerkzeugen stehen[635].

Der Entwurf dieser Miniatur stammt vermutlich von Sanders Bening. Jedenfalls findet sich genau die gleiche Komposition unter den Gebetbuchfragmenten seiner Werkstatt im Berliner Kupferstichkabinett (Hs. 78 B 13, fol. 16). Der Kasseler Meister hat lediglich das zweigeteilte Retabelgehäuse mit vier Figuren in ein dreiteiliges umgewandelt. Eine stark vereinfachte Wiedergabe der Komposition bringt Sanders Bening selbst in einer kleinen Textminiatur im Gebetbuch der Maria von Burgund (Berlin, Kupferstichkab., Hs. 78 B 12, fol. 279v). Die ganze Komposition findet sich schließlich nochmals in einem Wiener Stundenbuch, das vielleicht für ein Mitglied des Hauses Croy hergestellt wurde (Wien, ÖNB, Cod. 1858, fol. 29v). Die vom Kasseler Exemplar stilistisch abweichende Miniatur bringt wie diese das Lilienmuster auf dem Antependium und sechs Vorhangsäulen, von denen der Kasseler Meister die beiden äußeren weggelassen hat. Letzterer läßt auch die Vorhangstangen vom Rand überschneiden. Das Retabel der Wiener Miniatur hat vier Abteilungen mit je einer Figur und im Aufzuggehäuse eine Madonna mit Kind, die in Kassel nicht gut erkennbar ist. Nach Winkler stammt das Wiener Bildchen vom Meister Jakobs IV. von Schottland, Anfang des 16. Jh.[636]. Einen ähnlichen Altaraufbau mit umstehenden Vorhangsäulen, auf denen Leuchterengel stehen, bieten – wenn auch in Seitenansicht – die Miniatur des Stufengebetes im Hortulus Animae[637] und die damit übereinstimmende im Gebetbuch der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat.

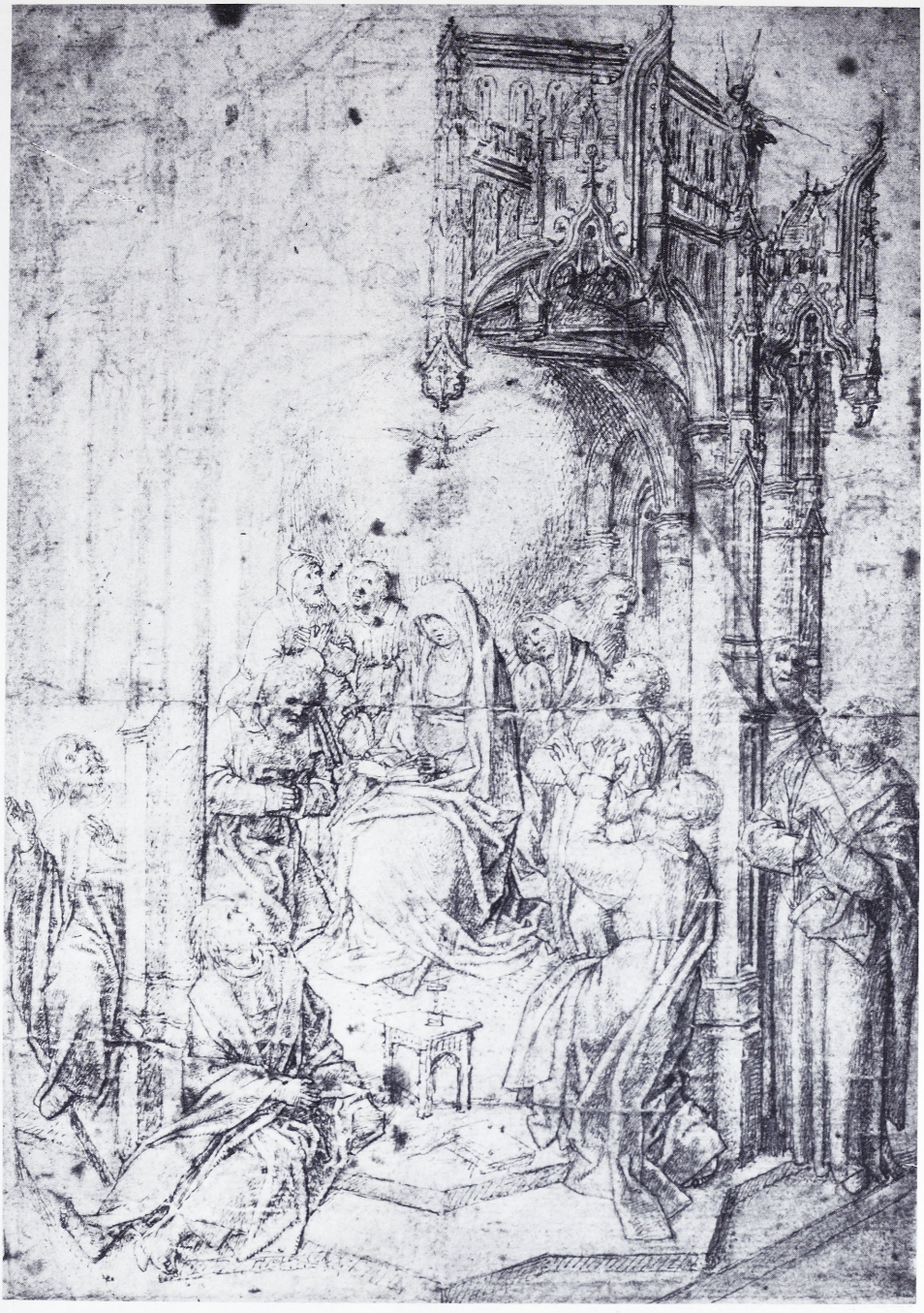


Abb. 165
Simon Bening (?), Pfingsten, Bleistiftzeichnung, Rotterdam, Boymans-Museum



Abb. 166
Simon Bening, Pfingsten, Hortulus Animae, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706



Abb. 167
Simon Bening, Wandlung, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



Abb. 168
Simon Bening, Stufengebet, Stundenbuch, München, Staatsbibliothek, Cod. 23637

23637, fol. 42v) (Abb. 168) von Simon Bening[638]. *Der Rand* der Miniatur ist goldgrundiert und mit Streublumen belegt.

R. 21, Bl. 33(v) *Stufengebet,* bez. $\overline{\text{HB}}$, 18:12 cm (Abb. 169).
Der Künstler bringt gleichzeitig zwei Worte des Confiteors zur Anschauung: »et vobis fratres«, wobei sich der Priester seinen Assistenten zuwendet, und »mea culpa«, wobei er sich an die Brust schlägt. Offenbar handelt es sich um eine Illustration zum Offizium vom Hl. Geist, denn über dem Altar links erscheint die Taube im Strahlenkranz[639].

Destrée hat bereits auf die Identität »der Hauptgruppe mit einem ähnlichen Sujet in den Heures de Hennessy« (Brüssel, Bibl. Roy., Ms. II, 158, fol. 137) hingewiesen, jedoch stilistische Unterschiede festgestellt[640]. Die drei zelebrierenden Priester und die Architektur sind genau die gleichen. Dasselbe gilt auch für die schon zitierte Miniatur im sog. Rothschild-Stundenbuch in Wien (Cod. Ser. n. 2844, fol. 16). Die beiden Vergleichsbilder in Brüssel und Wien stehen sich in Einzelheiten wie den Grabplatten am Boden, den rechts knienden Meßdienern und den umhergehenden Gläubigen im Hintergrund untereinander wesentlich näher als der Miniatur in Kassel, so daß man annehmen darf, die Zeichenvorlage habe diesen eher entsprochen. Der Kasseler Meister hat die Zeichnung demnach freier behandelt. Die gleiche Architekturvorlage findet man ferner benutzt im Münchener Gebetbuch des Hortulusmeisters alias Simon Bening[641] (Staatsbibl., Cod. 28346, fol. 173v – Gregorsmesse) und im Wiener Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland (ÖNB, Cod. 1897, fol. 90v – Beschneidung – und fol. 243v – Margarete von England mit ihrem Schutzengel verehrt die Madonna) von dem nach diesem Buch benannten Meister[642]. Die Zuschreibung der letzten Miniatur an Clara de Keysere hat Winkler mit Recht nur unter Zweifeln versucht[643].

Abb. 169
Simon Bening, Stufengebet, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

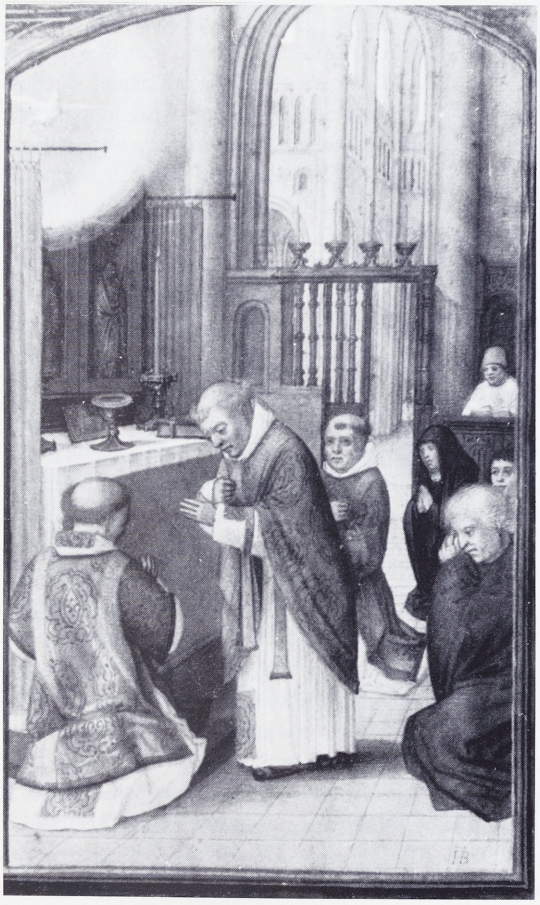




Abb. 170
Simon Bening, Krönung Mariens, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek

Der Rand zeigt auf blauem Grund und durch Preziosenblüten getrennt in goldener Astwerkschrift die Worte: CONFITEOR DEO CELI ET.

R. 22, Bl. 35(v) *Krönung Mariä,* unbez., 18:12 cm (Abb. 170).

Die Miniatur ist nurmehr als Foto erhalten. Vor einem oval angeordneten roten und blauen Wolkenhintergrund[644] sitzt Gottvater rechts und setzt der links vor ihm knienden Maria die Krone aufs Haupt. Der Saum ihres purpurnen Mantels[645] liegt in faltenreichem Wurf auf den Wolken ausgebreitet.
Die Krönung Mariens, die sonst in der Tafel- und Miniaturmalerei gerne zum Anlaß einer figurenreichen Allerheiligendarstellung genommen wurde, ist hier ikonographisch auf ein Minimum beschränkt. Destrée fühlte sich in der Gestalt Mariens an »die Schöpfungen Memlings« erinnert[646]. Doch geht die Komposition offenbar auf den Entwurf eines Miniaturisten der Beningwerkstatt zurück. Die Krönung Mariens im Breviarium Grimani[647] mit Gottvater im Purpurgewand, auf der Winkelbank sitzend, und der links davor knienden, blau gekleideten Maria stimmt mit der Kasseler Miniatur genau überein, wie auch schon Destrée feststellte. Die Mariengestalt allein kommt ferner in der Krönung Mariens des Meisters Jakobs IV. von Schottland im sog. Croy-Gebetbuch in Wien vor (ÖNB, Cod. 1858, fol. 96v)[648], die wiederum in der Figur des links sitzenden Gottvaters mit derselben in der Trinitätsdarstellung des Grimanikodex identisch ist[649].
Der Rand ist einfarbig grundiert und mit Streublumen und Ranken geziert. Die Ranken belegen als feines Gespinst die ganze Fläche, so daß sie wie eine Damaszierung wirken.

Abb. 171
Simon Bening, Thronende Madonna mit Engeln, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



R. 23, Bl. 36(v) *Thronende Madonna mit musizierenden Engeln,* bez. HB, 18:12 cm (Abb. 171).
Destrée sah »in diesem Bild Reminiszenzen von Memling«, und ihn erinnerte »der Typ der Jungfrau an den der Miniatur Nr. 106 (Abb. 151) im Album von Zanotto« (Breviarium Grimani)[650]. Der Hinweis auf Memlingsche Madonnenbilder – gerade solche der thronenden Maria mit musizierenden Engeln – ist durchaus berechtigt, wenngleich kein genaues Vorbild auszumachen ist. Das gleiche gilt auch für Gerard David, der diese Form der Maria im Paradies ebenfalls mehrmals wiedergegeben hat. Mit der Grimaniminiatur scheint sich Destrée geirrt zu haben. Die von ihm angegebene Darstellung ist die Disputation der hl. Katharina[651]. Sicher meinte er die Textminiatur zum Fest Maria Schnee[652] mit der Madonna auf der Rasenbank, die der Kasseler am nächsten kommt, oder die Thronende Madonna im Kreise hll. Jungfrauen[653], die einen ähnlichen Typus verkörpert. Erstere ist in Kopf- und Armhaltung sowie in der Art, wie der Mantel hinter dem Kopf hochgezogen ist und nicht zuletzt in der Bildung der Gesicht- und Körperformen sehr ähnlich. Man möchte die gleiche Hand vermuten. Die unteren Teile der Gewanddraperie erinnern sehr stark an zwei Memlingtafeln desselben Themas im Berliner Museum (Nr. 529 u. 529 D)[654].
Das Thema fand in der Buchmalerei der sog. Gent-Brügger Schule starke Beachtung. Trotzdem ist keine Dublette zu finden. Sehr ähnlich – vor allem mit dem gleichen Baldachin – ist eine Einzelminiatur des Gebetbuchmeisters um 1500 im Berliner Kupferstichkabinett (Nr. 1761)[655], mit der wiederum die Miniatur im Münchener Gebetbuch des gleichen Meisters übereinstimmt (Staatsbibl. Cod. lat. 23250, fol. 28v)[656]. Die Thematik ist allerdings schon wesentlich früher vorgezeichnet

von Sanders Bening: In einem Stundenbuch von 1488 für Louis Quarré aus der Werkstatt des Sanders (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Douce 311, fol. 46)[657] thront Maria vor einem Granatapfelbehang auf einer Wiese. Sie ist von vier Engeln umgeben, von denen die beiden hockenden im Vordergrund mit Harfe und Zither musizieren, während der links stehende dem Jesuskind auf dem Schoß Mariens eine Taube reicht und der rechts stehenden Maria wie hier ein geöffnetes Buch zum Lesen hinhält. Diese oder ähnliche Kompositionen wurden für die späteren maßgeblich.

Der Rand ist goldgrundiert und mit Streublumen belegt.

R. 24, Bl. 37(v) *Hostienwunder des hl. Antonius*[658], bez. HB, 19 : 12 cm (Abb. 172).

Die Darstellung ist nurmehr als Foto erhalten. Die Miniatur schildert die Bekehrung eines Häretikers, der nicht an die Gegenwart Christi in der Eucharistie glaubte. Auf Veranlassung des Heiligen ließ man den Esel des Ungläubigen fasten und setzte ihm erst nach Tagen Heu zum Fraß vor. Antonius legte eine Hostie daneben, und sofort ließ der Esel sein Futter liegen und kniete vor der Eucharistie nieder. Durch dieses Zeichen wurde der Häretiker bekehrt.

Destrée hatte bereits die Übereinstimmung der Komposition mit der Darstellung im Breviarium



Abb. 172
Simon Bening, Hostienwunder des Hl. Antonius, Gebetbuch Kardinal Albrechts, Kassel, Landesbibliothek



Abb. 173
Simon Bening, Hostienwunder des Hl. Antonius, Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana



Abb. 175
Gerhard Horenbout (?), Wunder des Hl. Antonius, Stundenbuch der Eleonore von Portugal, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 52



Abb. 174
Gerhard David, Hostienwunder des Hl. Antonius, Predella zum Annenaltar, London, Slg. Th. Loyd Esq.

Grimani (Abb. 173) festgestellt und die Vermutung geäußert, daß eine Kopie nach einem älteren Tafelbild vorliegen könnte[659]. Diese Vermutung konnte von Winkler bestätigt werden, der das genaue Vorbild für die Figurenkomposition in einem kleinen Predella-Bild Gerard Davids (ehem. Slg. Lady Wantage, Locking House, Berks, jetzt Slg. Loyd, London) (Abb. 174) entdeckte[660]. Die Miniatur gibt allerdings die Tafel spiegelbildlich wieder. Sie ist ferner vermehrt. David bringt nur den Heiligen mit Diakon, den Esel und den Häretiker mit Freund. Den Hintergrund bildet dort der untere Teil einer Häuserfront. Dieselbe Komposition wie in Kassel bringt auch der Meister des Breviariums aus der Sammlung Mayer van den Bergh im Antwerpener Museum, das Michel vorsichtig auf 1508 bis 1510 datiert hat[661].

Wescher hat neuerlich eine weitere Replik der Miniatur gefunden, die sich im Gebetbuch der Eleonore von Portugal († 1525) in der New Yorker Pierpont Morgan Library (Ms. 52) (Abb. 175) befindet[662]. Eine vierte Kopie des Davidschen Entwurfs fand ich schließlich im sog. Rothschild-Stundenbuch der Wiener Nationalbibliothek (Cod. Ser. n. 2844, fol. 240v) (Abb. 176). Alle fünf Miniaturen stimmen in der Figurenkomposition genau



Abb. 176
Simon Bening, Hostienwunder des Hl. Antonius, Stundenbuch, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2844

miteinander überein. Sie stellen erweiterte, aber seitenverkehrte Repliken der David-Tafel dar. Der Hintergrund weicht in jedem Falle von David ab. Unter den Miniaturen bildet die Kasseler bezüglich des Hintergrundes einen Sonderfall gegenüber denen in Antwerpen, New York, Venedig und Wien, die alle vier denselben Straßendurchblick mit hintergründiger Parklandschaft bringen.
Der Rand wird von goldener, gotisierender Architektur mit eingestellten Figuren gebildet.
Der Architekturaufbau ist im großen wie im kleinen in Seitenverkehrung nahezu derselbe wie bei dem Architekturrahmen der Katharinaminiatur (Bl. 13) (Abb. 150) und mit diesem zusammen wiederum von Gossarts Malvagna-Triptychon im Museum von Palermo abhängig[663].

Zusammenfassung: Für die *Zuschreibung* der Miniaturen ergeben sich bereits aus den zum Vergleich herangezogenen Dubletten deutliche Hinweise. Von Gerard Horenbout konnte kein gesichertes Werk als genaues Vor- oder Nachbild namhaft gemacht werden. Alle mit den einzelnen Bildchen übereinstimmenden Kompositionen entstammen den Genter und Brügger Beningwerkstätten. Vor allem sind auffallend zahlreiche Motive mit solchen aus Grimanikodex und Hortulus Animae identisch, die von Simon Bening in Brügge gemalt wurden. Es liegt also nichts näher, als in dessen Werkstätte nach dem Kasseler Miniator zu fahnden.
In der Tat sind die Apostelbilder ihren kongruenten Darstellungen in Venedig und Wien auch im Stil derart verwandt, daß man sie schwerlich einem anderen Künstler an die Hand geben möchte. Es sind dieselben Charakterköpfe mit sorgenvollem Ausdruck, mit breiten Backenknochen, ausgeprägten Nasen und Augen, scharf geschnittenen Brauen, niedrigen Stirnen und krauser Haar- und Bartumrahmung. Die Körper wirken gedrungen klein gegenüber den großen Köpfen. Die Gewänder sind wie dort sorgfältig gemalt, mit tiefen, rinnenförmigen Falten, getupft modellierten Höhungen und Übergängen, mit sparsamen Umrissen, in der Gesamtwirkung plastisch. Besonders die Hintergrundlandschaften verraten die typischen Beningmanieren. Von der Nähe einer sattgrünen Wiese führt der Blick über den gelblich-grünen Mittelgrund in die blaue Ferne. Prägnantestes Beispiel ist die Miniatur des Bartholomäus (Abb. 135), die gerade im Landschaftlichen meisterhaft gelungen ist. Man beachte z.B. auch das fein getüpfelte Laub des zart gefiederten Baumes hinter dem Heiligen. Die Darstellung läßt sich mit den besten im Münchener Kalender Simon Benings (Cod. lat. 23638) (Abb. 33) vergleichen. Wenn schon Simon selbst an den Miniaturen beteiligt war, dann ist diese zuallererst als sein Werk zu bezeichnen.
Etwas schwächer erscheinen die übrigen Apostelbildchen, die besonders in den Landschaften robuster und weniger sorgsam ausgeführt sind. Vor allem der hl. Matthias (Abb. 136) fällt gegenüber dem Bartholomäus in jeder Hinsicht stark ab. Die Halbfigurenporträts wirken eher altertümlich goesisch.
Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß die hl. Katharina (Abb. 150) stilistisch nicht mit ihren Dubletten im Londoner Stundenbuch Kardinal Albrechts (Abb. 27), im Willet-Triptychon (Abb. Nr. 20), im Grimanikodex (Abb. 151) und Hortulus übereinstimmt[664]. Sie ist schlanker, im Gesicht spitz, in der Draperie scharfkantig, ganz im Gegensatz zu allen anderen Stücken. Auch ist die Hintergrundarchitektur sehr skizzenhaft ausgeführt im Vergleich zu den übereinstimmenden Motiven[665]. Dasselbe gilt auch für andere Miniaturen wie die Verkündigung (Abb. 153), Visitatio

Abb. 177
Simon Bening, Cosmas u. Damian, Heures de Hennessy, Brüssel, Bibliothèque Royale



(Abb. 154), Anbetung der Könige (Abb. 158), Darstellung im Tempel (Abb. 159), das Abendmahl mit der Verratsankündigung (Abb. 170), für die Krönung Mariens (Abb. 149), Anna Selbdritt (Abb. (Nr. 162) und für die beiden Szenen aus der hl. Messe (Abb. 167, 169).

Die gleichen Beobachtungen sind auch an der Darstellung des hl. Christophorus (Abb. 143) zu machen, die in einer ganzen Kette von genauen Dubletten steht. Diese sind in etwa folgender zeitlicher Reihenfolge entstanden[666]: ältester Entwurf von Sanders Bening zum Gebetbuch der Maria von Burgund um 1480 (Abb. 146); seitenverkehrtes Tafelbild vom sog. Meister von Frankfurt um 1500; Kleinminiatur im Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland um 1503–1513; Breviarium Grimani um 1510–15 (Abb. 144); Hortulus Animae um 1515–20 (Abb. 145). Alle Miniaturen, auch die Kasseler, stimmen in den Figuren und deren Draperien genau überein, wogegen die Landschaften variiert sind. Vergleicht man sie mit dem Berliner Vorbild, zeigt es sich, daß Simon Bening in den Hintergründen in Venedig und Wien mehr Phantasie entwickelte, während die Kasseler Miniatur sich ungleich enger an die Sanderssche Vorlage hält. Von der kleinformatigen Wiener Darstellung abgesehen ist sie unter allen die im Ausdruck schwächste. Der klare blaue Himmel, die geringe Wasserkräuselung und die Gelassenheit der Figuren schildern die dramatische Begebenheit im Ton eines Ausflugsberichts: nichts von stürmischen Gewitterwolken oder Wellengang, von gefährlichen Felsenklippen oder nächtlicher Finsternis wie in Berlin, Venedig oder Wien. Es bleibt der Eindruck einer mühsamen Replik nach alter Zeichnung.

Gegenüber dieser Gruppe von Miniaturen zeichnet sich eine andere durch besondere feinmalerische Qualitäten und zugleich harmonische Übereinstimmung von Darstellungsinhalt und -weise aus. Zu ihr gehören die nächtlichen Szenen der Geburt Christi mit dem Tanz der Hirten im Rahmen (Abb. 160) und der Verkündigung an die Hirten (Abb. 157), die Herabkunft des Hl. Geistes (Abb. Nr. 163), die thronende Madonna mit Engeln (Abb. 171) und die Darstellung aus dem Leben der Heiligen Georg und Antonius. Die beiden ersten sind meisterhafte Nachtbilder, die sich an Qualität durchaus mit den entsprechenden Miniaturen im Hortulus, im Stein-Quadriptychon (Abb. Nr. 12) und sogar mit den Szenen der Gefangennahme Christi im Leidensgebetbuch Simon Benings (Abb. 80, 84, 85) vergleichen lassen.

Für das Antonius-Wunder stellte die Tafel von Gerard David das seitenverkehrte Vorbild (Abb. Nr. 174), das sich innerhalb Davids Gesamtwerk zumindest nicht später als die früheste Miniaturennachbildung datieren läßt[667]. Von ihr hängen ab: die Miniaturen im Gebetbuch Mayer van den Bergh, im New Yorker Stundenbuch der Eleonore von Portugal (Morgan Libr., Ms. 52) (Abb. 175), im Grimanikodex (Abb. 173), im Wiener Rothschild-Stundenbuch (Abb. 176) und im Kasseler Gebetbuch (Abb. 172). Von allen ist die New Yorker die schwächste, die Grimaniminiatur die qualitätvollste, der die Antwerpener, Wiener und Kasseler Miniaturen in stilistischer Hinsicht am nächsten stehen. Die letzte weicht als einzige von allen in der Hintergrundgestaltung ab. Wenn diese Wiedergabe von einem anderen Maler geschaffen wäre, dann müßte es in Benings Werkstatt einen ihm nahezu ebenbürtigen Meister gegeben haben. Wahrscheinlicher aber ist, daß er selbst der Miniator war. Er hatte Gefallen an Davids Predellenbild gefunden und es in der vorliegenden, modifizierten Form immer wieder benutzt.

Schon die Tatsache, daß es sich um eine David-Komposition handelt, zwingt den Gedanken an Simon nahezu auf. Sie ist ganz im Sinne Davids glattflächig feinmalerisch ausgeführt. Simons Anlehnung an David in seiner Brügger Zeit ist hinlänglich bekannt; von Horenbout weiß man nichts dergleichen. Nach der Kenntnis Horenboutscher Miniaturen im Grimanikodex (Abb. 161) müßte man sich aber die Kasseler anders vorstellen[668]. Mag man also vorerst noch an Weschers Horenbout-Zuschreibung für die New Yorker Miniatur festhalten – ich kenne sie leider nicht im Original –, die Kasseler ist jedenfalls nicht von ihm[669]. Nach den angestellten Beobachtungen ist eine Zuweisung der Kasseler Blätter zumindest in die Brügger Beningwerkstatt unumgänglich.

Ich habe das *Monogramm* $\overline{\text{HB}}$ aus den bisherigen Betrachtungen ausgeklammert, da es schon genügend Verwirrung gestiftet hat. Sofern man nicht alle Miniaturen dem sog. Meister $\overline{\text{HB}}$ zuordnen will, hindert das Signet an einer objektiven Betrachtungsweise der Bildchen. Die soeben vorgenommene Beurteilung der Miniaturen nach stilistischen Merkmalen ergab in der Hauptsache zwei Gruppen: eine fortschrittlich qualitätvolle mit dem hl. Bartholomäus und dem Antonius-Wunder und eine altertümlich wirkende mit Katharina und den halbfigurigen Aposteln u.a. In beiden Gruppen findet man die Signatur vertreten.

Die unterschiedliche Ausführung der mit dem Monogramm versehenen Miniaturen läßt nur zwei Erklärungen zu: Entweder ist die Signatur nicht echt und von einem Ignoranten niederländischer Kunst erst später – vielleicht erst bei der Neuzusammen-

stellung der Handschrift 1569 – hinzugefügt worden, oder sie gehört einem Werkstattmitglied Benings, der, verhältnismäßig selbständig arbeitend, die Miniaturen in eigener Regie mit Hilfe untergeordneter Genossen ausgeführt hat[670].

Bei der engen stilistischen Verwandtschaft einer ganzen Reihe der Miniaturen mit Simons Arbeiten ist die erste Möglichkeit die wahrscheinlichere. Die Echtheit der Signatur hatte neben dem eingangs genannten de Raadt auch schon Durrieu in Zweifel gezogen, indem er auf die Einmaligkeit dieses Signets in der flämischen Buchmalerei und zum anderen auf die zahlreichen simulierten Monogramme Dürers und Lukas van Leydens u.a. hinwies[671]. Ungeachtet des Monogramms wird man die besten der Miniaturen Simon selbst zuschreiben können, wie dies von Hulin de Loo und Winkler schon früher vorgenommen wurde[672].

Die Datierung: Einige der Blätter, vor allem mit halbfigurigen Aposteln, wirken altertümlich. Winkler hat sie in die früheste Periode Benings eingereiht[673]. Demnach wären sie vielleicht noch vor den Grimani- und Hortulus-Miniaturen entstanden. Das ließe sich auch durch das Stundenbuch Ferdinands II. und Isabellas von Spanien (1501–1504) in Cleveland (Museum of Art) (Abb. 2, 46, 55, 78, 82, 95) des Sanders Bening stützen, in dem die kleinen Initialen und die Schrift von der gleichen Hand ausgeführt sind wie in Kassel. Doch scheint mir eine Datierung vor 1511 recht unwahrscheinlich. Die Architekturrahmen, vor allem der Katharina- (Abb. 150) und Antonius-Miniatur (Abb. Nr. 172), sind ohne das Gossartsche Malvagna-Triptychon nicht denkbar. Der Palermitaner Altar aber ist bekanntlich nach 1511 zu datieren. Die Kasseler Bildchen sind also später. Vor allem der Rahmen des Antonius-Wunders wirkt sehr manieriert fortgeschritten in seinen Einzelheiten wie den oben gebogenen gotischen Fialen.

Die Miniaturen des Antonius (19 : 12 cm) und des Bartholomäus (17 : 12 cm) differieren in der Höhe gegenüber allen anderen niederländischen Miniaturen dieser Sammlung um 1 cm nach oben bzw. unten. Will man nicht für sie eine spätere Entstehung annehmen, was auch aus ihrem stilistischen Gesamteindruck zu rechtfertigen wäre, kommt eine Datierung der Kasseler Blätter nur in die ersten Jahre des zweiten Jahrzehnts (etwa 1511–15) – noch vor dem Grimanikodex – in Frage.

3. Zusammenfassung und Analyse

Die Miniaturen im Gesamtwerk Benings

Nach den vorausgegangenen Einzelbetrachtungen der niederländischen Handschriften und ihrer Miniaturen besteht kein Zweifel, daß Simon Bening mit seinem Brügger Arbeitsstab der ausführende Meister war. Das Aachener Leidensgebetbuch und die drei Einzelblätter in den Aschaffenburger Marienhoren dürften als durchgehend eigenhändige Arbeiten betrachtet werden, während am Londoner Stundenbuch und wahrscheinlicher noch an den Kasseler Gebetbuchblättern Mitarbeiter beteiligt waren, die sich nicht nur auf die Randilluminationen beschränkten. Bezüglich der Kasseler Miniaturen konnte also das von Winkler abgegebene Urteil[674] durch die genaue Analyse bestätigt werden. Das Monogramm ist demnach höchstwahrscheinlich nicht echt und der »Horenbout-Traum ausgeträumt«, wie es Struck bereits zutreffend vermutet hatte[675]. Ebenso konnte für die Aschaffenburger Einzelblätter die Zuschreibung Winklers[676] gefestigt werden. Für die beiden anderen Bücher stand die Urheberschaft Benings schon vorher fest.

Die bisherige Datierung der Miniaturen konnte für das Kasseler und Londoner Stundenbuch gesichert, für das Leidensgebetbuch geringfügig revidiert und für die Aschaffenburger Einzelblätter neu gefaßt werden. Danach sind die Kasseler Miniaturen die frühesten Arbeiten Simons, die in den Besitz des Kardinals gelangten, entstanden 1511 oder wenig danach. Etwa zehn Jahre später, um 1520, datieren die Aschaffenburger Blätter und 1522/23 das Londoner Stundenbuch. Das Leidensgebetbuch wurde als letztes in die Jahre 1526–28 vorverlegt.

Im Werk Simons verkörpern die Handschriften für Kardinal Albrecht somit drei Stufen seiner Entwicklung: Die Kasseler Blätter sind in der Zeit seiner Übersiedlung nach Brügge entstanden; sie stehen im allgemeinen noch unter dem Einfluß seines Vaters Sanders, der die Goesische Gestaltenwelt zu seiner eigenen gemacht hatte; gleichzeitig sind schon Kompositionen von Gerard David benutzt. Die Aschaffenburger Einzelblätter und das Londoner Stundenbuch sind eindeutig in der Nachfolge des Grimanikodex und vor allem des Hortulus Animae entstanden; Davids Einfluß hat sich im Stil endgültig durchgesetzt und zugleich seinen Höhepunkt erreicht, der in dem wenig späteren Stein-Quadriptychon bereits überschritten wird. Das Leidensgebetbuch schließlich gehört stilistisch der Reifestufe an, in der die früheren Einflüsse nurmehr in den Kompositionsschemata weiterleben,

die aber im eigenen Stil frei variiert werden. Die nachfolgenden Miniaturen haben sich in dieser Hinsicht kaum mehr verändert.

Die Herkunft der Bildkompositionen

Neben den Kompositionen der genannten Meister aus Gent und Brügge verarbeitet Bening von Anfang an auch solche anderer Maler wie Memling (z.B. für die Anbetung der Könige, die verschiedenen Jungfrauenbilder oder die Pfingstminiatur in Kassel (Abb. 163), die sehr viel Ähnlichkeit mit der kleinen Darstellung in Memlings Tafel der Sieben Freuden Mariens in München hat)[677], oder Rogier van der Weyden (für die Heimsuchung). Einige seiner Kompositionen lassen sich mit Leichtigkeit bis zu den Anfängen bei Jan van Eyck zurückverfolgen, wie dies für die Verkündigung im Leidensgebetbuch (Abb. 35) beispielhaft durchgeführt wurde.

Es ist bezeichnend für den Meister, daß er gerade den althergebrachten Vorbildern der van Eyck, Meister von Flémalle (Anbetung der Könige), Rogier, Bouts, Goes und Memling weit größeren Spielraum in seinen Arbeiten gewährt als den gerade modernen Schöpfungen seiner berühmten Zeitgenossen, wie Jan Gossart, Van Orley oder Massys, der gleich ihm unter Davids Einfluß stand. Die beiden ersten unter den letzteren sind eigentlich nur in den Renaissance-Architekturen der Randdekorationen und nur gelegentlich in den Hintergrundkulissen (wie bei dem Verrat des Judas im Leidensgebetbuch [Abb. 74]) vertreten. Im Grunde blieb er von deren und der Antwerpener Manieristen italienisierender Anschauungsweise unberührt. Selbst original italienische Vorlagen, die er kopiert, wie das Abendmahl Leonardos in den Heures de Hennessy (fol. 26v) werden wie andere in eklektizistischer Manier eingebaut, ohne daß sie weiterreichende Bedeutung erlangen. Ähnlich ergeht es den anderen ausländischen Vorbildern wie Dürers verschiedenen Szenen der Passion Christi (Abb. 84) oder Schongauers Gefangennahme und Grablegung (Abb. 129) im Leidensgebetbuch.

Winkler fand eine positive Deutung für den Eklektizismus Benings, und er hat damit wohl recht gehabt[678]. Es war »nicht Gedankenarmut«, wenn er »wie ein Liebhaber« ... »fremde Erfindungen in die Folgen« seiner Miniaturen einfügte. Es steckte in erster Linie die Absicht dahinter, seine Bücher durch die Wiedergabe bekannter Schöpfungen dem Käufer quasi als Bilderkataloge schmackhaft zu machen. Da die meisten seiner Gebetbücher bekanntlich für den freien Markt bestimmt waren, war es ihm zu riskant, sie als erster mit den »modernen« Neuerungen des Manierismus auszustatten.

Simon war kein Neuerer im eigentlichen Sinne. Wie Gerard David blieb er trotz aller fremden Einflüsse ein Niederländer alter Tradition, der sich in seinen späteren Schöpfungen nur zögernd bereitfand, der modernen Auffassung Raum zu geben, so z.B. in den Heures de Hennessy, fol. 20v (Ev. Matthäus) (Abb. 178) und fol. 143 (Bathseba im Bad), wo außer der Renaissance-Architektur des Hintergrundes auch die Figuren selbst in italienisierender Körperfülle und mit starken Verdrehungen und bauschigen Gewändern nach Gossartschem oder Van Orleyschem Muster gebildet sind. Diese wenigen Bildchen stehen auch in dem verhältnismäßig späten Gebetbuch als Einzelstücke einer Überzahl von Miniaturen gegenüber, die noch ganz der altniederländischen Tradition verpflichtet sind.

Abb. 178
Simon Bening, Ev. Mathäus, Heures de Hennessy, Brüssel, Bibliothèque Royale



Die Hintergrundlandschaften

Im Werk Simon Benings sind keine ins Auge springenden Wandlungen festzustellen, die sich

etwa in den soeben besprochenen Kompositionsschemata abzeichnen würden. Dagegen veränderte sich sein persönlicher Malstil in technischer Hinsicht, wovon schon früher die Rede war[679], und es ist eine Entwicklung in den Landschaften der lebenden Natur und der Architektur und ihren Verhältnissen zu den Figuren zu beobachten. In den frühen Miniaturen in Kassel mit den halb- und ganzfigurigen Apostel- und Heiligenbildern stehen die Figuren noch unproportioniert groß vor den kleinteiligen Landschaften, die wie eine Art Folie oder Kulisse hinter den Akteuren aufgezogen sind. Dies gilt für die Darstellungen der hll. Philippus (Abb. 137), Jakobus d. Ä. (Abb. 138) und Christophorus (Abb. 143) so gut wie für die ganzfigurigen Matthias (Abb. 136) und Bartholomäus (Abb. 135), der vielleicht etwas später entstanden ist. Man spürt die Diskrepanz zwischen den für sich sorgfältig behandelten Bildteilen, die auch in den Miniaturen des Grimanikodex und Hortulus noch nicht überwunden ist. Erst im Leidensgebetbuch ist hierin eine größere Harmonie erreicht, indem die Figuren wie z.B. in der Erschaffung Evas (Abb. 32), der Versuchung Christi (Abb. 65) oder dem Einzug Christi in Jerusalem (Abb. 67) zu den Bäumen oder Häusern ihrer unmittelbaren Umgebung in Bezug gesetzt sind, so daß sie dem Landschaftsbild einverleibt wirken.

Gleichwohl gehören die kleinen Landschaftsbilder auch in den Frühwerken zu den am besten beherrschten Bildmitteln Benings, und es wundert daher nicht, wenn der Zeitgenosse Francesco da Hollanda gerade diese Fähigkeiten Benings besonders lobend erwähnt[680].

Benings Landschaften im Verhältnis zu Gerard David, Joachim Patenier und Pieter Breughel

Simon scheint anfangs auch im Landschaftlichen ausschließlich Gerard David gefolgt zu sein, der hinter niedrigen Felsenbänken, Wiesen und Wälder, Berge und Täler mit Flußläufen und Siedlungen in ganz ähnlicher Weise schildert. Meist steht der Betrachter an verhältnismäßig niedrigem Blickpunkt, von dem aus die Landschaft in Stufen und Überschneidungen ansteigt[681]. Spätestens aber vor der Herstellung des Münchener Kalenders (Staatsbibl. Cod. lat. 23638) (Abb. 33) dürfte er die Bekanntschaft Joachim Pateniers gemacht haben, der, aus dem Maasgebiet bei Dinant stammend, 1515 neue Landschaftseindrücke nach Antwerpen brachte, in denen hohe, wildzerklüftete Felsformationen und breite Flußläufe mit steilen Ufern die wichtigsten Elemente bilden. Man betrachte die Februarillustration in München, die mit dem wilden Flußtal, der jenseitigen Stadt und Festung auf der Bergeshöhe unmittelbare Erinnerungen an Dinant, Huy oder Namur im Maastal wachruft. Warum sollte nicht Patenier der Vermittler dieser Vorstellungen gewesen sein?

Der Betrachter steht nun auch bei Bening auf erhöhter Warte, um die weite Überschaulandschaft zu überblicken. Wie in den Landschaften Pateniers, die eine Menschengruppe im Vordergrund haben, gibt auch bei Bening ein einsamer, schlanker Baum dem Ganzen Halt – gleichzeitig als Maßstab und zur Veranschaulichung der Landschaftsverkürzung zum Hintergrund gedacht[682]. Alle Einzelheiten sind mit der gleichen Sorgfalt ausgeführt und z. T. in gleicher Weise komponiert[683].

Auffallend aber sind in fast allen Landschaften Benings die gewagt aufgebauten Felstürme, die wie bei Patenier steil aus der Ebene hochragen, mit kleinen Höhlen, bewachsenen Stufen und gefährlichen Überhängen, auf denen nicht selten Gebäude stehen[684]. Diese Motive Pateniers übten auf den Flachländer Bening einen besonderen Reiz aus. Er hat sie seinen Landschaften wo er konnte einverleibt und mit fast der gleichen Könnerschaft variierend benutzt, sich gleichzeitig wegen des kleinen Formates beschränkend.

Wenigstens in den Kalenderbildchen in München, Brüssel (Heures de Hennessy) (Abb. 6, 180, 181) und London (Golf-Buch) ist er auch in der Umkehrung der Größenverhältnisse von Landschaft und Figuren Patenier gefolgt; (er) »drückt die Figuren zur Staffage herab«[685]. In den übrigen, religiösen Darstellungen mochte er wohl wegen des Andachtscharakters dieser Bücher nicht ganz so weit gehen. Dennoch verbindet ihn mit dem Antwerpener Maler dasselbe Empfinden für die Natur und ihre einzelnen Stoffe wie die gleiche Weise, Landschaften im Großen aufzunehmen und wiederzugeben.

Und noch etwas hat Bening von Patenier übernommen: die Teilung des Landschaftshintergrundes in zwei Blickrichtungen. Gemeint ist nicht die natürliche Zweiteilung, die durch eine Figur im Vordergrund entsteht, wobei die Person oder der dahinter aufgezogene Baldachin die an sich einheitliche Landschaft in der Vertikalen überschneiden. Derartige Kompositionstypen – durch den Darstellungsinhalt bedingt – findet man schon bei Memling[686] und David[687] in großer Zahl, und von der gleichen Art sind auch die meisten der Kasseler Miniaturen. Die Apostelbilder sind dort bis auf eine Ausnahme mit einheitlichen Hintergrundlandschaften ausgestattet, bei denen die Figuren nur scheinbar zwei Räume schaffen.

Anders bei Matthias, wo der Heilige vor einer hohen Wasserburg steht, neben der zu beiden Sei-



Abb. 179
Joachim Patenier,
Ruhe auf der Flucht,
Berlin, Gemäldegalerie

Abb. 180
Simon Bening, Oktober, Stundenbuch, München,
Staatsbibliothek, Cod. 23638



Abb. 181
Sanders Bening, David und Goliath, Gebetbuch der
Maria von Burgund, Berlin, Kupferstichkabinett,
Hs. 78 B 12



ten der Blick in die Ferne schweift. Sie bildet eine Art Mittelpunkt innerhalb des Hintergrundes, um den sich das übrige flache Land in zwei Hälften gruppiert.
Wenngleich man hier noch kaum von Pateniers Einfluß sprechen kann, so gibt doch diese Miniatur das Prinzip schon an, das man fast in allen Landschaften des Antwerpener Malers wiederfindet, sei es bei den zitierten Bildern der Taufe Christi in Wien oder der Ruhe auf der Flucht in Berlin (Museum) (Abb. 179) oder den verschiedenen Tafeln des hl. Hieronymus[688]. Bei Patenier ist es meist eine Fels- oder Baumgruppe, die inmitten der Landschaft alles überragt und die teilende Wirkung ausübt.
Sucht man in den bekannten Miniaturenbüchern nach Landschaftsbildern dieses Prinzips, so kann man im Grimanibreviar bereits solche nachweisen. Dort sind hinter Christophorus (Abb. 144) und Franziskus[689] Felsmassive aufgebaut, an denen rechts und links der Blick weiter schweift. Deutlicher, wenn auch durch das Motiv beeinflußt, ist das Kompositionsschema in den Grimaniminiaturen der Ehernen Schlange und des Turmbaues zu Babel verwirklicht, die Horenbout zugeschrieben werden[690]. Gegenüber dem Grimanikodex sind im Hortulus Animae weit mehr solcher Landschaften zu finden, wie z.B. bei der Auferstehung Christi, den hll. Thomas und Hieronymus, den Marterszenen des hl. Stephanus und der Zehntausend Martyrer, um nur einige der prägnantesten Miniaturen zu nennen[691]. Simon Bening waren natürlich bezüglich der Weiträumigkeit seiner Landschaften durch das hochrechteckige Format, das nicht gerade als »landschaftsfreundlich« bezeichnet werden kann, enge Grenzen gezogen. Aber die wenigen Beispiele dürften zeigen, daß er um die Errungenschaften Pateniers wußte, und daß er sie zumindest innerhalb der ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten anzuwenden suchte. Das ist auch und vor allem in seinen späteren Arbeiten zu spüren.
Es wurde gelegentlich der Beschreibungen einzelner Miniaturen im Leidensgebetbuch auf die in der Blickrichtung geteilten Hintergründe aufmerksam gemacht. So kann man dies besonders an den Freiluftszenen wie der Geburt Christi (Abb. 41), der Auferweckung des Lazarus (Abb. 66), der Kreuztragung (Abb. 106), der zweiten Kreuzigung (fol. 240v) (Abb. 117) und der Beweinung (Abb. Nr. 126) beobachten. Bening scheint jedoch eine besondere Vorliebe für dieses Prinzip gehabt zu haben, da er es auch auf die Innenraumszenen anwendete wie andeutungsweise bei der Verkündigung (Abb. 35) und Beschneidung (Abb. 44), überzeugender bei der Darstellung im Tempel (Abb. 54) und der Dornenkrönung (Abb. 102). Es half ihm, seine Landschaften und Innenräume vielgestaltiger und interessanter zu machen und gleichzeitig den Eindruck von Bewegung zu vermitteln, was sich gerade in den letztgenannten Bildchen besonders auswirkte, wo die Vielschichtigkeit der Räume der Phantasie des Betrachters reiche Anregung bietet.
Es ist nicht unbedingt für alle derartigen Anlagen Pateniers Einfluß vorauszusetzen. Bei den Innenraumszenen könnte man in dieser Hinsicht berechtigte Zweifel haben, da Patenier ausschließlich Freiluftperspektiven hinterlassen hat. Doch dürften die übrigen Landschaften Benings Beweis genug dafür sein, daß er Kontakt zu dem Antwerpener Maler hatte. Wie anders wäre sonst eine so weiträumige felsen- und wasserreiche Landschaft Benings wie die der Sintflut im Münchener Kalender (Staatsbibl. Cod. lat. 23638) zu verstehen? Sie findet m.W. weder bei Bening selbst noch bei irgendeinem anderen Maler seiner Zeit außer Patenier eine wirklich vergleichbare Konkurrenz.
Wenn Simon in seinen Kalenderbildern Breughel angeregt hat, wie Winkler vermutete[692], dann nicht nur durch Darstellung von Kinderspielen, sondern auch und vor allem durch seine Landschaften und unter diesen nicht allein durch seine Schneebilder. Gerade bei der erwähnten Februarillustration im Kalender der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 23638) fühlt man sich augenblicks an Breughels Sturz des Ikarus im Brüsseler Museum erinnert[693], wo der gleiche Kompositionsaufbau mit denselben Bildgegenständen vorhanden ist. Oder man betrachte die Illustrationen der Sommermonate dieses Kalenders und den Einzug Christi in Jerusalem (Abb. 67) aus dem Leidensgebetbuch mit dieser und anderen Tafeln Breughels wie z.B. dem Tanz am Galgen im Darmstädter Landesmuseum[694], um der gleichen Auffassung gewahr zu werden, die sich nicht nur auf die Figuren und Gesamtkompositionen der Überschaulandschaften beschränkt. Es ist vor allem das gleiche Gefühl für ländliche Idylle und Naturnähe, das sich in diesen Bildern ausdrückt und die diesen beiden Renaissancemalern gemeinsame Vorliebe für das geringste Detail. In diesem archaisierenden Formgefühl waren sich Patenier, Bening und Breughel weitgehend einig und es unterliegt wohl kaum einem Zweifel, daß auch Bening im Verein mit den beiden anderen seinen Teil zu dem Grundstock beigetragen hat, auf dem die Maler des 17. Jh. aufbauend zur absoluten Landschaftsmalerei gelangten – unter ihnen vor allem die Brüsseler, später in Frankenthal weiter wirkende Familie der Coninxloo[695].

Die Architekturen Benings
Perspektive und Topographie

Man darf ohne Übertreibung behaupten, daß Simon Bening ein Meister der Freiluftperspektive war, der es verstand, durch Farbabstufung und Proportionierung der einzelnen Gegenstände in freier Landschaft ein sicheres Gefühl für Räumlichkeit und Entfernung zu vermitteln. Anders verhält es sich bei der Wiedergabe von geschlossenen Räumen. Das Problem der perspektivisch richtigen Darstellung von Innenräumen nach mathematischen Gesichtspunkten hatte er offenbar noch nicht erfaßt. Man sieht die verschiedensten Systeme völlig inkonsequent und nur auf optische Wirkung zielend, zur Anwendung gebracht. Die meisten zentral ausgerichteten Räume, wie die der Darstellung im Tempel fol. 43v) (Abb. 54), des Zwölfjährigen Jesus (fol. 53v) (Abb. 62), der Fußwaschung (fol. 86v) (Abb. 72) und der Verleugnung Petri (fol. 122v) (Abb. 88) im Leidensgebetbuch Kardinal Albrechts sind in der Art der Eyckschen Räume wie bei der Paele-Madonna im Johannes-Hospital zu Brügge angelegt, wo »die Orthogonalen wohl innerhalb der ganzen Einzelebene, nicht aber innerhalb des ganzen Raumes in einem einzigen Fluchtpunkt konvergieren«[696]. Der mathematischen Idealvorstellung einer Zentralperspektive mit nur einem Fluchtpunkt kommt dagegen die Abendmahlsdarstellung (fol. 82v) (Abb. 71) desselben Buches erheblich näher, in dem dort die Orthogonalen sich zum wesentlichen Teil im Haupt Christi schneiden. Hier scheint aber auch das bereits als vorbildlich genannte Abendmahl Dirk Bouts in der Löwener Peterskirche beispielhaft gewirkt zu haben, wo die Orthogonalen sich ausschließlich in der Mitte des unteren Kaminsimses über Christus treffen[697]. Doch wird auch am Beispiel Benings deutlich, daß »diese Errungenschaft (Bouts') . . . für den Norden zunächst weder eine dauernde, noch eine allgemeingültige« war, wie Panofsky festgestellt hat[698], und daß die Bilder sogar bedeutenderer Niederländer wie z.B. Rogier van der Weydens »von der Fluchtpunkteinheit Abstand nehmen.«

Benings Perspektivkonstruktionen sind nicht nach mathematischer Berechnung erstellt und eine gewagte Schrägansicht wie die der Verkündigung (fol. 13v) (Abb. 35) im Leidensgebetbuch weist Mängel auf, die nur bei optischer, nicht aber bei geometrischer Konstruktion auftreten können[699]. Daß hier dennoch ein ähnlicher Eindruck entsteht wie bei Dürers mathematisch konstruiertem Hieronymus im Gehäus von 1514 (B. 60), und daß man sich wie dort in den Raum des Geschehens einbezogen fühlt, liegt einfach an der gleich nahen Distanz zwischen Bild und Betrachter, wobei »der Fußboden (wie dort) bis unter unsere eigenen Füße fortgeführt erscheint«[700], und an demselben Blickwinkel des Betrachters mit in halber Höhe des Bildes liegendem Augenpunkt. Man sieht also, wie Bening gerade an dieser Miniatur trotz aller italienisierender Elemente hinsichtlich der perspektivischen Raumwiedergabe zur subjektivistisch nordischen Auffassung hält. Die Objekte des Bildes sind dem Subjekt Betrachter in jeder Weise zugeordnet. Die Distanz ist aufgehoben und man fühlt sich beinahe als Teil des Bildes.

An das Problem des »absoluten Schrägraumes«, bei dem die Frontalen und Orthogonalen völlig aufgehoben sind, wie ihn bereits Gerard David 1498 in seiner Brügger Gerichtstafel[701] – wenn auch nicht in letzter Konsequenz – anstrebte, wie ihn aber Altdorfer in der Münchener Mariengeburt[702] mit mathematischer Folgerichtigkeit erreichte, hat sich Simon nicht herangewagt. Dies lag sicher nicht im Bereich seiner Vorstellungen und Fähigkeiten, und es entsprach auch nicht dem Zweck seiner Arbeiten, die als Illustrationen gedacht waren. Es kam bei ihnen allein auf die optisch richtige Wirkung, nicht aber auf mathematische Genauigkeit an.

Ähnliche Beobachtungen sind auch an den Außenarchitekturen zu machen, die trotz fehlerhafter Perspektivkonstruktion[703] sehr lebendig naturwahr erscheinen. Man möchte sogar hinter einigen Motiven unmittelbare Aufnahmen nach der Natur vermuten. Ich habe eine solche Möglichkeit für den Raum der Fußwaschung (fol. 86v) (Abb. 72) im Leidensgebetbuch in Betracht gezogen, der vielleicht von den Sälen der sog. Biloke in Gent angeregt ist[704]. C. Tulpinck hatte festgestellt, daß die Oktoberillustration im Münchener Kalender Simon Benings (Cod. lat. 23638) den Kraneplatz mit der Rye und einem Teil der Johannesgasse in Brügge fast genau wiedergibt (Abb. 180)[705]. Tulpinck berief sich dabei auf Unterlagen im Stadtarchiv von Brügge. Vermutlich meinte er den Plan Brügges aus der Vogelschau von Marcus Gerardus von 1562, der eine ziemlich proportionsgerechte Darstellung des Kraneplatzes enthält[706].

Angeregt durch diese glücklichen Funde habe ich nach weiteren Gebäuden in Gent, Brügge und anderen Städten Flanderns gefahndet, die man mit solchen in Benings Miniaturen identifizieren könnte. Der Plan des Marcus Gerardus und die zahlreichen Kupferstichillustrationen, die den verschiedenen Ausgaben der »Flandria Illustrata« des Sanderus[707] beigegeben sind, dienten hier als Quellen. Die Architektur hinter Agnes im Londoner

Stundenbuch Kardinal Albrechts (Abb. 27) hat z. B. gewisse Ähnlichkeit mit dem Lavatorium der Abtei St. Bavo in Gent, das unmittelbar an die Klostermauer mit Zinnen gebaut ist[708]. Ebenso glaubt man, hinter dem Kasseler Matthias (Abb. 136) eine bestimmte Wasserburg erkennen zu müssen. Und auch in der Antoniusminiatur (Abb. 172) derselben Fragmentensammlung vermutet man eine bestimmte Standortangabe aus Brügge, wo zahlreiche Häuser mit Seitentürmchen über Kanäle gebaut waren. Ähnliches erwartet man in den zahlreichen Hintergrundarchitekturen des Leidensgebetbuches. Man fühlt sich bei den Tortürmen auf der Randminiatur des siegreichen David (fol. 77) (Abb. 69) an den Gravensteen in Gent erinnert, wo teils vieleckige, teils runde Zinnentürmchen über Trompen aus den Strebepfeilern hochgeführt sind[709]. Der Hof des Gerichtsgebäudes in der Verleugnung Petri (fol. 122v) (Abb. 88) mit der Treppe, dem erhöhten Säulengang und den darunterliegenden Bogendurchfahrten hat Ähnlichkeit mit dem Innenhof der Brügger Tuchhalle[710]. Freitreppen mit überdachendem Säulenvorbau wie in der Vorführung Christi vor Pilatus (fol. 137v) (Abb. 93) waren bei öffentlichen Gebäuden in Brügge und Umgebung sehr beliebt[711]. Die gestuften Abschlüsse der beiden Kirchtürme im Hintergrund könnten von der 1435 vollendeten Jerusalemer Kirche in Brügge angeregt sein[712]. Für die zahlreichen Häuserfassaden mit Blendbogen in Stein und Holz wird man in keinem Fall bestimmte Vorbilder ausmachen können[713].

Mehr Aufschluß in dieser Hinsicht versprach die Betrachtung der Miniaturen der verschiedenen Kalender in München, Brüssel und London. Aus ihnen wurde ja bereits der Kraneplatz in Brügge identifiziert, und es wurde schon früher auf die Ähnlichkeit der Februarillustration desselben Münchener Kalenders mit Maaslandschaften bei Dinant, Huy und Namur hingewiesen[714]. Die Stadt im Julibild dieses Kalenders erinnert ihrer Lage nach z. B. auch an Lüttich[715]. Die beiden Landhäuser im März- und Aprilbild in München mit Rundbogenarkatur und runden Ecktürmen sind allgemein gebräuchliche Bauformen der Bürgerschaft und des Adels in Flandern[716].

Es spricht also sehr viel dafür, daß Bening in seinen Miniaturen die unmittelbare Umgebung porträtiert hat. Erinnert man sich, daß der Brügger Buchmaler Philipp Mazerolles im sog. Breslauer Froissart (Bd. II, fol. 287) um 1469 eine ziemlich getreue Ansicht von Brügge geliefert hat, die von Lindner identifiziert wurde[717], so liegt die Vermutung, eine solche auch bei Bening zu suchen, sehr nahe.

Allerdings ging Simon Bening mit der Wiedergabe seiner Architekturvorbilder wesentlich freier um als sein berühmter Vorgänger Mazerolles[718]. Das beweist vor allem die erwähnte Darstellung des Kraneplatzes, in der zwar der Kran und seine Lagebestimmung anhand des Planes von Gerardus genau identifiziert werden konnte, die Einzelheiten der Gebäude jedoch verändert sind. In diesem Licht gesehen, sind alle Architekturen Simons bezüglich ihrer historischen Treue mit größter Vorsicht zu betrachten. Lediglich für den Münchener Kalender ist hier eine Ausnahme zu machen[719].

Simon Benings Selbstdarstellungen

Von Simon sind mehrere Selbstporträts bekannt: das eine aus der Zeit um 1525 im Louvre (Abb. 16)[720] und zwei andere von 1558 im Viktoria- und Albert Museum in London (Abb. 23) und in der Sammlung Lehmann, New York[721]. Es ist daher nur zu verlockend, auch in seinen Handschriften nach Selbstbildnissen zu suchen. Doch möchte ich nicht ganz so weit gehen wie Steinmann, der in dem Knaben mit der Wasserschüssel bei der Fußwaschung (fol. 86v) (Abb. 72) im Leidensgebetbuch und in derselben Komposition des Grimanibreviars (Abb. 73) Simon Bening zu erkennen glaubte[722]. Ich möchte auch bezweifeln, ob Simon sich mit dem gleichnamigen Apostel beim Einzug in Jerusalem (fol. 76v) (Abb. 67) gemeint hat[723], der zudem einen Vollbart trägt im Gegensatz zu Benings bekannten Bildnissen. Auch die weiteren Vermutungen Steinmanns lassen sich aus den Vergleichen mit den bekannten Porträts nicht bestätigen.

Dagegen verdient m. E. die Vermutung Weschers[724] größere Beachtung, daß es sich bei dem ganz rechts außen stehenden Zuschauer beim Wunder des hl. Antonius im Breviarium Grimani (Abb. 173)[725] um ein Selbstbildnis handelt. Wie man es bei solchen Selbstdarstellungen wegen des Arbeitens mit dem Spiegel gewöhnt ist, schaut der Mann dort aus dem Bild heraus und den Betrachter an. Auch ist die Ähnlichkeit mit dem Louvre-Porträt (Abb. 16) tatsächlich frappierend. Man muß sich vergegenwärtigen, daß das Grimanibild etwa zehn Jahre früher entstanden ist. Bening wirkt darin noch jugendlicher als im Louvre. Wenn man es also dort mit einem Selbstporträt Benings zu tun hat, dann auch in den kompositionsgleichen Darstellungen in Kassel (Abb. 172) und Wien (Abb. 176)[726]. Allein das Bildchen im Gebetbuch der Eleonore von Portugal in New York (Abb. 175) gibt einen anderen Kopf[727]. Ich frage mich, wieso Wescher noch bei diesem Tatbestand, den er selbst erkannt haben muß, die Kasseler Miniatur zusam-

men mit der New Yorker dem Horenbout geben konnte[728].

Ein bisher noch nicht erkanntes Selbstbildnis Benings, das sich ikonographisch und zeitlich sehr gut mit dem Louvre-Porträt in Verbindung bringen läßt, sehe ich in der Gestalt des Simon von Cyrene im Leidensgebetbuch der Sammlung Ludwig, der dort bei der Bitte um den Leichnam Christi (fol. 309v) (Abb. 125), bei der Kreuzabnahme und Beweinung (fol. 315v) (Abb. 126) und bei der Grablegung (fol. 326v) (Abb. 129) jeweils in gleicher Kleidung und mit den gleichen Gesichtszügen geschildert ist. Daß es sich um Simon von Cyrene handeln muß, geht aus der ersten Miniatur hervor, wo Josef von Arimathia als Hauptbittsteller am Boden kniet, während Simon und ein weiterer Begleiter nur halbwegs beteiligt sind[729].

Am deutlichsten ist das Selbstporträt in der Beweinungsszene zu erkennen, wo Simon schon rechts außen durch Stellung und Kleidung – er trägt die Tracht eines Bürgers des 16. Jh. im Gegensatz zu den anderen, in historisierenden Gewändern geschilderten Personen – besonders exponiert erscheint. Vor allem aber entsprechen seine Gesichtszüge genau denjenigen des Louvre-Porträts (hier der schmerzlichen Szene wegen eine Spur ernster): die dunklen Brauen über den nachdenklichen Augen mit der doppelten Zornfalte über der langen, leicht gebogenen Nase, der weltverachtende Mund mit herabgezogenen Winkeln und vorgeschobener Unterlippe, das markante Kinn und die straffen Wangenpartien, die unter den kräftigen Backenknochen in mehreren Parallelfalten über die Kiefer herabgezogen sind. Hinzu kommt, daß der Blickwinkel mit dem im Louvre-Bildnis übereinstimmt – übrigens auch mit demjenigen im Antonius-Wunder – und daß Simon hier die gleiche Außenseiterstellung einnimmt wie in der genannten Kasseler Miniatur. Ferner ist kein Altersunterschied zwischen den Porträts der Beweinung im Leidensgebetbuch und im Louvre zu bemerken.

Die beiden anderen Porträts bei der Bitte um den Leichnam und der Grablegung sind nicht ganz so deutlich und ohne das vorhergehende nicht erkennbar. Trotzdem sieht man, daß dieselbe Person gemeint ist, die übrigens – an der Kleidung erkenntlich – auch bei der Kreuzabnahme auf der Leiter steht.

4. Die Schreibmeister der Bening-Handschriften

Eine heikle und nur sehr schwer zu lösende Frage ist die nach den Schreibern der Handschriften aus der Beningwerkstatt. Zu ihrer Identifizierung bieten sich aus den Archivalien und Manuskripten selbst nur wenige Anhaltspunkte[730]. Sichere Aussagen sind nach Lage der Dinge nicht zu machen. Dennoch soll im folgenden der Versuch gemacht werden, wenigstens zu einigen Teilergebnissen zu gelangen, die für weitere Untersuchungen von Wichtigkeit sein können.

Die niederländischen Gebetbücher Kardinal Albrechts sind alle in der sog. Gotico-Antiqua oder Rotunda geschrieben, d.h. einer Schrift, die auf den Grundformen der mittelalterlich-gotischen Textura aufbaut, daneben aber zahlreiche Rundungen aus der Antiqua-Minuskel aufgenommen hat (Abb. 25, 86, 142). Das Schriftbild wirkt daher breitläufig im Sinne der letzteren und es unterscheidet sich in dieser Beziehung wesentlich von der eng geschriebenen Textura, die noch im 15. Jh. gebräuchlich war. In Italien sieht man die Gotico-Antiqua schon im 15. Jh. in fast allen Handschriften verwendet[731]. Es besteht kein Zweifel, daß sie von dort in die Niederlande importiert wurde.

In Burgund war zur Zeit Karls des Kühnen und noch bis ins frühe 16. Jh. eine zweite Schriftart in Gebrauch, die gemeinhin als burgundische Bastarda bezeichnet wird. Sie fußt ebenfalls auf der gotischen Textura, und sie hat auch gerundete Buchstaben. Doch ist sie ihrem Ursprung nach eine französische Spätform der karolingischen Minuskel. Sie wird mit steiler Feder kursiv geschrieben, wobei die Unter- und Oberlängen der Buchstaben in spitzen Endungen auslaufen. Das Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland (Wien, ÖNB, Cod. 1897 – um 1503–13) und das 1511 in Antwerpen geschriebene Stundenbuch der Sammlung C. H. Beels in Hilversum, das von Simon Bening illuminiert wurde, enthalten typische Spätformen dieser Schrift mit ziemlich breitlaufenden Zeilen (Abb. 7).

Man kann sich vorstellen, daß diese beiden, ihrem Charakter nach ziemlich konträren Schriftarten, auch von verschiedenen Schreibern gepflegt wurden. Der bereits erwähnte Brügger Dominikaner Hanskin de Bomalia, der im Stundenbuch des Museums Meermanno-Westreenianum im Haag (Ms. 10 E 3) signierte[732], ist ein Vertreter der Bastarda, während sein jüngerer Gildebruder Anton van Damme die Rotunda bevorzugte. Letzterer hat 1531 die Marienhoren der Pierpont Morgan Library, New York (Ms. 451) geschrieben. Da er bereits 1516 den Gildebeitrag für Simon Bening

entrichtete[733], wird man sich ein enges, vielleicht sogar freundschaftliches Verhältnis zwischen den beiden vorstellen können. Es ist zu erwarten, daß Anton außer dem New Yorker Stundenbuch auch die meisten anderen Miniaturenbücher Simons geschrieben hat und darunter möglicherweise auch diejenigen für Kardinal Albrecht[734].

Zu Fragen der Datierung von Handschriften ist zu beachten, daß die Bastarda nach 1520 m.W. kaum mehr benutzt wurde. Darüber hinaus kann man innerhalb der Gruppe von Büchern mit Gotico-Antiqua Unterschiede feststellen, die im Verein mit anderen Kriterien zumindest ein Datieren nach Jahrzehnten zulassen. In einem Zeitraum von etwas mehr als 40 Jahren zwischen 1495 und 1535/40 ist die Gotico-Antiqua Wandlungen unterworfen, die sich hauptsächlich im Gesamteindruck und in der Federhaltung ausdrücken. Die frühen Handschriften wie das Breviar der Isabella von Spanien von 1495/97 (London, Brit. Mus., Add. ms. 18851)[735] ist noch mit flach angesetzter Feder geschrieben. Die Senkrechten der Buchstaben sind meist geradlinig und eng nebeneinander gesetzt; Rundungen sind kaum vorhanden. Der Gesamteindruck entspricht noch weitgehend dem engmaschigen Gitterwerk der gotischen Textura. Demgegenüber ist die Schrift des Leidensgebetbuches und des Münchener Stundenbuches (Cod. lat. 23637) mit mindestens 45° steiler Feder und mit zahlreichen Rundungen breitlaufend geschrieben. Durch den steilen Federansatz entstehen gravierende Unterschiede in den Linienstärken der Buchstaben und scharfe Ecken, wobei die Unterlängen häufig spitz ausgezogen sind[736]. Zwischen diesen beiden Typen liegt eine breite Skala von Entwicklungsstufen, die sich nach den genannten Charakteristika gut gegeneinander abgrenzen lassen.

So sind allein schon am Federansatz und an der Breite des Schriftbildes die Kasseler Blätter als verhältnismäßig früh, das Londoner Stundenbuch als zur mittleren bis späten Periode gehörig zu erkennen. Das Breviarium Grimani gehört nach diesen Merkmalen ebenfalls noch der frühen Periode an. Den Hortulus Animae glaubte Steinmann vom selben Kalligraphen herrührend wie das Leidensgebetbuch[737]. Nach meinen Beobachtungen bin ich hierin nicht ganz so sicher. Die einzelnen Typen sind wesentlich rundlicher und weicher; Spitzen sind weitgehend vermieden, übrigens eine Tendenz, die im Stundenbuch der Darmstädter Landesbibliothek (Hs. 69) am ausgeprägtesten erscheint (Abb. 36). Jedenfalls deutet auch der Charakter der Schrift darauf hin, daß der Hortulus später als das Grimanibreviar geschrieben wurde.

Nach dem augenblicklichen Stand der Forschung sind nur diese wenigen Vermutungen anzustellen, die erst nach einer umfassenden, vergleichenden Untersuchung aller greifbaren Schrifttypen der niederländischen Kalligraphen des frühen 16. Jh. zu weiteren Ergebnissen hinsichtlich Datierung und Zuweisung der Handschriften führen dürften.