

BERND CARQUÉ, Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 192) Göttingen 2004. ISBN 3-525-35190-9

Jules Michelet schilderte im 3. und 4. Buch seiner „Histoire de France“ (1837/40) als erster die vielfältigen Strömungen des 14. Jahrhunderts im Zusammenhang mit politischen, sozialen, wirtschaftlichen und geistesgeschichtlichen Entwicklungen und apostrophierte das 14. Jahrhundert als das „siècle de Charles le Sage“. Das wird zum Ausgangspunkt der Interpretation dieses Jahrhunderts als dem Auftakt der Moderne, wurden doch Verwaltung, Justiz, Finanz unter Philipp IV. und Charles V. ganz erheblich ausgebaut und damit die gesamte Gesellschaft verändert. Gleichzeitig wird auch die Kunst dieses Jahrhunderts interpretiert – freilich auf dem Hintergrund weiterer historischer Veränderungen folgender Jahrhunderte, und den erweiterten Erfahrungen und gewandelten Methoden der Kunstgeschichte mit ihren Objekten.

Carqué stellt sich zur Aufgabe, die höfischen Kunstaufträge Philipps IV. und Charles' V. als geschichtliches Phänomen einerseits und als „Problem historischen Verstehens“ (S. 11) andererseits zu untersuchen. Dabei geht er von der Grundvoraussetzung aus, „daß zwischen der Vergangenheit der Bilder und der Gegenwart ihrer Interpreten ein unaufhebbarer, ein konstitutiver Zusammenhang besteht“ (S. 11). Daß die Deutungsgeschichte eines Gegenstands vom jeweiligen Forscher und seinen Umständen im engen und weiteren Sinne abhängt, ist banal, ebenso wie die Verlagerung von Interpretation der eigenen Gegenwart in die Vergangenheit. Carqué widmet sich dem hingebungsvoll und wortreich. So will er auch „den Stil als ein genuines Medium der Selbstdeutung und Selbstwahrnehmung historischer Subjekte anschaulich werden zu lassen“ (S. 12). Gleichzeitig sieht er sich als Mahner in der kunsthistorischen Wüste, will er doch die „unhintergehbare visuelle Verfaßtheit der Bilder wieder ins Zentrum kunsthistorischer Forschung“ rücken, die seiner Meinung nach der gegenwärtigen Kunstgeschichte fehlt – also wieder Formgeschichte zur Rettung sowohl der Objekte als auch des Faches Kunstgeschichte.

Als Kostprobe die Bildlegende zur Grabfigur Charles' V. in Saint-Denis auf S. 57: „Die künstlerische Formerscheinung der Bilder ist unaufhebbar geschichtlich. Und doch ist sie nicht nur gegeben als gewordene, als Gegenstand historischen Verstehens, sondern stets auch als gegenwärtige, als Gegenstand ästhetischer Erfahrung. Die Qualität dieser Erfahrung aber wird nicht zuletzt von der Art und Weise bestimmt, in der die Objekte jeweils zur Anschauung gebracht werden. Die ästhetische Wirkung der

die Objekte jeweils zur Anschauung gebracht werden. Die ästhetische Wirkung der Liegefigur Karls V. sucht diese Aufnahme bewußt im Sinne des Dramatischen zu steigern, indem sie den Marmorgisant in schräger Aufsicht ins Bild setzt und das vom flach einfallenden Licht kontrastreich modellierte Oberflächenrelief auf schwarzem Grund freistellt.“ Das ist alles so neu nicht. Jeder Kunstgeschichtsstudent bekommt im Grundstudium eingebläut, daß Abbildungen täuschen können, daß es „das Kunstwerk“ nicht gibt, sondern nur durch Interpretationen verschiedener Zeiten hindurch wahrgenommen wird, und dazu zählen auch solcherart inszenierte Fotos.

Nach diesem eindrucksvollen Vorwort umreißt die Einleitung kurz, mit welchen romantischen Vorstellungen das 19. Jahrhundert das 14. belegt hat: Krisen, Katastrophen, Wandel, Erneuerung, Ausrichtung des Staates auf die Königsfamilie, straffe Organisation der Finanz- und anderen Verwaltung und der Justiz, parallel dazu Neuerungen auch in der Kunst. Die Kunstgeschichte kennt hier z.B. eine neue Materialästhetik wie das Goldemail, Grisaillemalerei in der Buchkunst, Marmor- und Alabasterfiguren, die nur noch sehr sparsam gefaßt werden, sowie den Aufschwung von Kunst für profane Zwecke, gleichzeitig auch ein Aufleben der Laienfrömmigkeit. Es ist vor allem der Hof, der diese neue Kunst trägt, den Künstlern zugleich auch neue Aufgabenbereiche eröffnet und z.B. das Phänomen des Hofkünstlers hervorbringt. Auf solche Zusammenhänge und Wechselwirkungen will sich Carqué konzentrieren. Dabei geht er davon aus, daß die Anforderungen der Auftraggeber Form und Stil des Kunstwerks bestimmten und dies ein sehr komplexer Vorgang ist. Darin kann man ihm nur zustimmen. Diese Komplexität will er nachzeichnen, wobei er der Meinung ist, daß zwar die historische Forschung sich in den letzten Jahrzehnten sehr verändert hat, die kunsthistorische jedoch immer noch der des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist und die Bezüge zwischen Kunst und Geschichte nicht in adäquater Weise herstellt, wie er an den Katalogen zu den Ausstellungen „Les Fastes du Gothiques“ (Paris 1981/82) und „L’art au temps des rois maudits“ (Paris 1988) exemplifiziert.

Allerdings muß man seiner Kritik entgegenhalten, daß ein Ausstellungskatalog eine andere Kategorie als eine Abhandlung ist: ein Katalog behandelt in erster Linie die Stücke selbst; Aufsätze können nur ausgewählte Aspekte behandeln und keine umfassende Gesamtschau bieten. Wenn überhaupt, ergibt sie sich im Rahmen einer Ausstellung aus der Schau der Exponate selbst. Auf den knapp 600 Seiten Text betont Carqué immer wieder, daß historisches Verstehen und ästhetische Erfahrung als sich gegenseitig ausschließende „Verständnishorizonte“ definiert wurden. Das wirkt etwas angestaubt, und man fragt sich, was an Carqués Ansatz neu ist. Es ist weniger der methodi-

sche Ansatz als vielmehr die Anwendung auf diese Epoche. Das 14. Jahrhundert ist, was diesen Bereich an Kunst betrifft, relativ gut erforscht, und die Quellen- und Literaturlage ist so gut, daß eine Gesamtschau geschrieben werden kann. Zur Detailforschung führt Carqué in den Anmerkungen entsprechende, gut recherchierte Spezialliteratur an. Die Verbindung mit der Deutungsgeschichte ist ehrgeizig; man wird gespannt, wie er nach der herben Kritik an der gegenwärtigen Kunstgeschichte dem Fach vorführt, wie er diesen Mangel im Alleingang heilen will. Carqué wird nicht müde, ein Grundmotiv des Buchs, nämlich den Vorwurf, daß die Kunstgeschichte „zwischen Stilfragen und historischen Fragen“ eine tiefe Kluft getrieben habe, zu wiederholen – der Leser aber wird dessen müde, zumal es in dieser Häufung penetrant wirkt. Während der Lektüre wird der Eindruck immer stärker, daß Carqué „das Fach“ zum Gegner – freilich Phantomgegner – aufbaut, den es zu bekehren gilt. Dieses Sendungsbeußtsein mindert das Lesevergnügen erheblich.

Auf die Einleitung folgen sieben Kapitel, von denen das erste die Umwertung des Mittelalters zum Thema hat. Zunächst untersucht er die historische Forschung ab der Revolution, also die Anfänge der genannten Entfremdung. Es waren französische Historiker des 19. Jahrhunderts, die die Kunst als Kulturgeschichte vereinnahmten. Demgegenüber gerieten Museen, Sammlungen und Kunsthistoriker ins Hintertreffen. Die Objekte wurden zu Gegenständen einer Kulturgeschichte, deren verschiedene Werke Carqué kurz vorstellt und mit den Bemühungen z.B. eines idealistisch deutenden Viollet-le-Duc kontrastiert. Dies gerät zu einer Darstellung der historischen Forschung im 19. Jahrhundert. Das 20. Jahrhundert widmete sich der Kunstgeschichte in vertiefenden Studien, Ergänzungen und Korrekturen, blieb aber auf den Pfaden des 19. Jahrhunderts. Erst um 1980 brachte die Debatte um die Frage „was ist ein Bild“ einen neuen Impuls, denn die Ausweitung des bis dahin herrschenden Bildbegriffs beinhaltete auch die Reflexion der Werke in ihren jeweiligen historischen lebensweltlichen Bezügen. Parallel werden die Entwicklungen innerhalb der Geschichtswissenschaft der letzten zwanzig Jahre skizziert. Bei aller erhöhten Sensibilität für „Bilder“ – „Kunstwerke“ scheint es für Carqué nicht mehr zu geben.

Auf S. 116 kommt er zu seinem Anliegen zurück, nämlich „die Möglichkeiten der Stilanalyse für das historische Verständnis der Bilder und ihres soziokulturellen Zusammenhangs wie umgekehrt die Möglichkeit der historischen Analyse für das Verständnis des Stils fruchtbar zu machen.“ Bevor er es denn nun aber selber tut, zeichnet er auf 136 Seiten die Geschichte der Stilforschung ab Winckelmann über Burckhardt und Viollet-le-Duc nach, um bei Warburgs Konzept einer kulturwissenschaftlichen

Bildsprache zwischenzulanden und zu Riegl, Wölfflin, Panofsky, Baxandall und Suckale, seinem Doktorvater, überzuleiten.

Kapitel II behandelt die historische Forschung zu Charles V. mit ihren Fußangeln, d.h. der Legendenbildung in historischer und kunsthistorischer Forschung. Hier stößt beim Lesen eine Verallgemeinerung auf: ein glorifizierendes Zitat zu Charles V. aus der jüngeren französischen kunsthistorischen Literatur dient ihm wieder einmal als Beweis dafür, daß „das Fach“ immer noch im Banne dieser Legenden steht. Das Kapitel zeichnet im Detail die Rezeption in Literatur und Historiographie ab Christine de Pisan (1404) nach. Ein zweiter Durchgang gilt der Verwertung der Kunstwerke in Abbildungen, als Stiche und Photographien von Chroniken, Schulbüchern usw. als weitere Ingredienz der Legenden- bzw. Klischeebildung (dieser Begriff fällt nicht, obwohl es sich um solche handelt). Mit zunehmender Erschließung der verschiedenen Quellen werden Biographik, beschreibende Darstellungen der Epoche und historische Deutung immer stärker miteinander verbunden. Das Bild des 14. Jahrhunderts gerinnt im 19. Jahrhundert zu einem krassen Gegensatz: kulturelle Blüte, Prachtentfaltung an den Höfen einerseits, Elend des Volkes und Schrecken des Krieges andererseits. Die kunsthistorische Literatur des 20. Jahrhunderts wird ebenfalls auf ihre Deutungsmodelle hin abgeklopft. Dieses breite Spektrum tut Carqué als „problematisch und im Ergebnis unbefriedigend“ (S. 223) ab.

In Kapitel III analysiert er ausgewählte Beispiele historischer und kunsthistorischer Literatur auf ihre Wahrnehmungs- und Deutungsmuster hin. Dabei konzentriert er sich auf die Beispiele der Buchmalerei des Maître du Livre du Sacre und des Jean le Noir, bei der Bildhauerei auf André Beauneveu und Jean de Liège, um an ihnen die Begriffe der „grands maîtres“ und des „Realismus“ zu untersuchen. Im Zusammenhang mit Erstgenanntem deutet er überzeugend die Stilunterschiede in den verschiedenen ihm attribuierten Handschriften als Resultat eines Gattungsstils. So ist z.B. der Stil des Krönungsordo für König Charles V. durch frühere Ordines vorgegeben: also bewußter Anschluß an Ludwig IX. den Heiligen, der 1297 kanonisiert worden war und jetzt Charles V. als Vorbild diente. Deshalb auch die Wertschätzung der Handschriften der Jeanne d'Évreux als Urenkelin dieses Königs und Witwe Charles' IV., „des letzten in agnatischer Linie von Ludwig dem Heiligen abstammenden französischen Königs“ (S. 268). Der Herrschaftswchsel von Kapetingern zu Valois war nicht ohne Probleme verlaufen, so daß ein Anknüpfen in der Kunst das dynastische Anknüpfen stützen sollte, so die einleuchtende These Carqués. Das ist, neben der Darstellung der Forschungsgeschichte, Kernthese seiner Dissertation. Ähnliche Strukturen kann Carqué

auch für Jean le Noir glaubhaft machen. Allerdings ignoriert er die Frage, die sich angesichts seiner Argumentation aufdrängt: Was ist mit dem Stil derjenigen Handschriften, die ebenfalls im Auftrag Charles' V. entstanden, sich aber nicht in diese Tradition stellen, bzw. sie nicht mit-etablieren. Diese werden nicht erwähnt, die methodische Gegenprobe wird unterlassen. Im Übrigen liefert er hier die übliche Einfluß-Stilgeschichte der letzten Kapetinger und Valois. Bildübernahmen werden leider nicht mit Original und Übernahme belegt, sondern nur jeweils ein Teil des Paares abgebildet. Die 201 Abbildungen sind ansonsten so gewählt und in hinreichend guter Qualität gedruckt, um seine Thesen zu untermauern. Allerdings hätte man sich bei den Bildlegenden ggfs. die Künstlernamen und Datierungen gewünscht.

Nach zwei Buchmalern zwei Bildhauer. Die Statue der Katharina aus der Grafenkappelle in Courtrai wird Beauneveu nur zugeschrieben, wenn auch mit sehr guten Gründen; Carqué nimmt sie als gesichertes Werk. Der guten Ordnung halber hätte er auf die Zuschreibung hinweisen müssen. Die gisants der Grabmäler Philipps V., Charles' IV., Philipps VI. werden bei Gaignières ohne rahmende Arkatur abgebildet. Es ist unklar, ob dies der originale Zustand ist. Für das Eingeweidegrabmal Charles' IV. und seiner Gattin aus Maubuisson (heute im Louvre) und weitere Beispiele sind solche Nischenrahmungen belegt, wenn auch nicht erhalten. Nur unter der Voraussetzung, daß Gaignières wirklich den Originalzustand zeigt, gilt, daß das Eingeweidegrabmal in dieser Hinsicht die genannten Grabmäler übertrifft. Im nächsten Absatz ist „dieser gesteigerte Aufwand“ aber schon Tatsache geworden (S. 290). Allerdings wird der Anspruch durch das kleine Format zurückgenommen. Aber das Grabmal kommt auch nicht in die Nähe der Größe des Retabelfragments im Musée Cluny, das mit 63 cm Höhe nur halb so groß ist wie die 112 cm messenden Figuren des Eingeweidegrabmals.

Wenn Carqué die Kunstwerke durch die Zeitfilter hindurch ins Auge faßt, gehören korrekterweise auch Angaben über den Erhaltungszustand dazu. Daß z.B. bei der Jeanne d'Evreux aus Maubuisson der rechte Unterarm sowie die beiden Kronen des Paares ergänzt sind, verrät er nicht. Dasselbe gilt z.B. auch für die Statuen Charles' V. und der Jeanne de Bourbon vom Ostportal des Louvre, die er immer wieder behandelt (Abb. 113): Zepter, die beiden Hände des Königs, das Kirchenmodell, die Unterarme und Hände der Königin mit Zepter und Buch sowie die Kronen sind spätere Ergänzungen.

Auch für diese beiden Bildhauer, wie zuvor für die Buchmaler, will er bewußte, von den Auftraggebern gewünschte Stilanlehnungen an den Hof Ludwigs IX. nachweisen, was ihm gelingt. Der Begriff des „Realismus“ bzw. „Naturalismus“ am Hof Charles' V., der in der kunsthistorischen Literatur in diesem Zusammenhang gebräuchlich ist, wird deshalb neu aufgerollt. Seit Courajod wurde er im Hinblick auf die Wiedergabe der Physiognomik geprägt und in der Folge auf die gesamte Kunst dieser Epoche gewendet. Carqué spricht dieser Tendenz ab, daß sie „als Mittel der physiognomischen Individualisierung“ eingesetzt wurde und deutet sie stattdessen „als zeichenhaft verstandene Bedeutungsträger“ (S. 332). Aber schließt das eine wirklich das andere aus? Carqué impliziert darüber hinaus mit seiner These, daß diese Verweise gelesen und verstanden wurden. Er setzt also ein ausgeprägtes historisches Bewußtsein und damit verbunden auch ein Bewußtsein für historische Stile voraus. Aber wer waren die Adressaten? Diese Frage stellt Carqué hier noch nicht und verweist auch nicht auf spätere Abschnitte seines Buchs. Auch sucht er nicht nach Parallelerscheinungen dieses Anknüpfens an Ludwig IX. wie z.B. im Text von Chroniken, oder in der Biographie Charles' V. von Christine de Pisan. Stattdessen will er ein entsprechendes Bewußtsein für die Buchmalerei Charles' V. nachweisen.

So verfolgt Carqué bis in die zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts stilistische Charakteristika der, wie er es nennt, „kapetingischen Hofkunst“. Er streitet deren Naturalismus nicht ab, leitet ihn aber nicht von einem wachsenden Interesse an der Naturbeobachtung ab, sondern begründet ihn mit bewußter, politisch begründeter Stilwahl. Dabei erwähnt Carqué mit keinem Wort, daß Beauneveu sowohl als Buchmaler als auch als Bildhauer tätig war: er ist buchstäblich die Schnittstelle beider Gattungen. Wie hat sich angesichts Carqués These dieser Künstler verhalten, der in beiden Gattungen zuhause war? Das wäre der Säuretest gewesen, den Carqué aber vermeidet.

Kapitel IV behandelt „Höfe und Hofkunst“. Es beginnt wieder mit einem Rückgriff auf das Bild, das die Kunstgeschichtsschreibung ab dem Ende des 19. Jahrhunderts prägte, diesmal mit Schwergewicht auf Pracht und Luxus der sog. „Hofkunst“. Diese wird implizit durch höfische Auftraggeber und höchste ästhetische Qualität definiert. Wieder bekommt die historische Forschung Lob, weil sie „Hof“, „Hofkunst“ usw. neu interpretiert und sich von überkommenen Interpretationsmustern gelöst hat, während die träge Kunstgeschichte immer noch in ihnen beharrt. Auf Grundlage der bisherigen Forschung beleuchtet Carqué persönliche Vorlieben der Auftraggeber, die „Vermittlungswege zwischen Auftraggeber, Künstler und Werk“ (S. 373) sowie die „Vorstellungs- und Empfindungswelten“ von Künstlern und Auftraggebern. Die „Herleitung

der Bildgestalt und Bildsprache“ interessierte die kunsthistorische Forschung dabei angeblich weniger. Wie kompliziert das Phänomen „Hof“ ist, zeigt sich, als Carqué die gegenwärtige Forschung zu diesem Thema Revue passieren läßt.

Mit Kapitel V schließt sich ein erneuter Blick in die Chronistik an, die das Zeitalter Charles' V. in Eustache Deschamps' Werken als „Temps de douleur et de temptacion“ stilisiert – und wieder ein Abriß der Forschungsgeschichte zu diesem Aspekt, sowie ein kurzer historischer Überblick, der auf der Grundlage der Forschung dieses Bild differenziert. So untersucht Carqué zunächst die Bibliothek Charles' V., um den Topos des *rex literatus* zu überprüfen, ähnlich wie sich Ludwig der Heilige als „neuer Salomon“ sehen wollte. Auch Karl der Große, Julius Caesar u.a. wurden dank Übersetzungen und Überarbeitungen von Chroniken und Legenden zu Ahnvätern dieses Bildes Charles' V.

Der weiteren Selbstdarstellung dienten auch die verschiedenen plastischen Figuren des Herrscherpaares. Dieses Kapitel schildert die Umstände, unter denen für Charles V. Kunst entstand – Carqué kennt sie ganz genau, ebenso wie die Kunstpolitik des Herrschers. Der Stilisierung zum idealen Herrscher diente auch die Repräsentation: die Öffentlichkeit der Bibliothek, die monumentale Portraitplastik u.a. an Portalen und als Grabplastik, Turniere, weitere Bild- und Bauwerke, auch Bankette, Teppiche, Tafelaufsätze und die sog. *entremets*. Bei den „*étrennes*“ wäre die gleichnamige Dissertation von Jan Hirschbiegel zu ergänzen.¹ Selbst Urkunden, die zum erstenmal mit Figureninitialen versehen wurden, zählen zu diesem Kapitel.

Ein Unterkapitel versucht, anhand der spärlichen Quellen den sozialen Status der Künstler und Gelehrten und die Art der Einflußnahme des Hofes auf die Kunstproduktion zu skizzieren. Daraus erwächst aber nicht unbedingt das „Bild einer straff organisierten Handschriftenproduktion für den Hof“ und „ein offenbar nicht weniger gut organisiertes Verteilersystem“ (S. 470), wie Carqué es postuliert.

Kapitel VI stellt die Frage, warum manche Aufträge Charles' V. sich stilistisch recht konservativ gestalteten. Carqué stellt die These auf, zu der Nicolas Oresme und Aristoteles-Übersetzungen als Kronzeugen aufgerufen werden, „daß der augenfällige Stilpluralismus der Hofkunst Karls V. auch und vor allem der gezielten Ausrichtung der Werke auf je verschiedene Adressaten- und Betrachterkreise geschuldet ist.“ (S.

¹ JAN HIRSCHBIEGEL, *Étrennes. Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380-1422)*. München 2003, zugl. Diss. Kiel 1998.

481). Als historische Bezugsgröße für eigene politische Zwecke rückte schon Philipp IV. Ludwig IX. in den Vordergrund. Damit gerieten die Valois in Zugzwang, die ja nicht ohne Probleme auf den Thron gelangt waren. Indem sie sich zu Hütern seines Andenkens machten, und z.B. den legitimen Besitz von Handschriften aus dem Eigentum des heiligen Königs nachwiesen, folgert Carqué, daß die historistischen Stilremiszenzen in Buchmalerei und Sepulkralplastik von der königlichen Familie als solche gelesen und verstanden wurden. Dasselbe gelte für den Bezug auf Karl den Großen.

Kapitel VII zeichnet die schwierige innen- und außenpolitische Lage Frankreichs bei Regierungsantritt Charles' V. 1364 nach. Der Ausbau des Louvre, der Bastille und der Festung von Vincennes dienten Verteidigungszwecken, boten gleichzeitig aber auch den Rahmen für Repräsentation und Verwaltung. Dazu traten die Buchkunst, die Monumentalskulptur, bestimmte Zeremonien wie z.B. die Krönungszeremonie – Carqué nimmt alles noch einmal auf und bietet mit diesem Kapitel eine erweiterte Zusammenfassung des schon zuvor Gesagten. Die Argumente und Strategien der Herrschaftslegitimation, die Berufung auf Ludwig den Heiligen, waren unter Philipp IV. angelegt worden, wie Carqué vor allem anhand der Bildhauerwerke glaubhaft machen kann. Jetzt nimmt er auch den Zusammenhang von Stillage und Adressaten unter die Lupe: allgemein zeigt die öffentliche Skulptur „ein vergleichsweise schlichtes, plastisch entfaltetes Vokabular“, wohingegen die Werke, die nur dem engen Kreis der Hocharistokratie und hohen Klerus vorbehalten waren, sich einer „filigraneren Formensprache“ (S. 459) bedienten. Die Stillagen rühren aus der Rhetorik her. Das ist nichts Neues und findet sich ebenso in der Buchmalerei wie auch in der Literatur der Zeit. Hier umreißt er nochmals die Bildstrategien seit Philipp IV. um 1300. Die letzten 25 Seiten des Buchs skizzieren die Stilfragen und das Bewußtsein verschiedener Stillagen der Brüder des Königs.

Das Buch hält den Forschungsstand von Geschichte und Kunstgeschichte zur Kunst- und Kulturgeschichte des 14. Jahrhunderts in Frankreich fest und bietet eine überzeugende These zur Erklärung einer Kunstströmung unter Charles V. Allerdings hätte Carqué das auch auf sehr viel weniger Raum genauso glaubhaft vortragen können. Angesichts des Umfangs von knapp 600 Seiten Text dürfte dem Buch ein Schicksal als Steinbruch beschieden sein: kaum jemand wird es von A-Z lesen, sondern sich auf einzelne Kapitel und Abschnitte beschränken. Mit Hilfe des Personen-, Orts- und Objektregisters ist das begrenzt möglich. Zusätzlich wäre ein Sachregister für ein Erschließen des Buchs hilfreich gewesen: Begriffe wie z.B. Repräsentation, Memoria,

Hofkunst, Tapisserien, Tafelaufsätze fehlen; man muß sich anhand der Künstler und Werke vortasten. Dafür sind die Literaturangaben in den Fußnoten wahre Fundgruben.

Eine Auflösung der Klischees um das 14. Jahrhundert allerdings wird wohl auch diese gewichtige Untersuchung nicht leisten: Die Legenden und Klischees bildeten sich durch stete Wiederholung und Neuinterpretation. Damit sind die Vorstellungen von diesem Jahrhundert festgefügt und wurden durch ihre Wiederholungen immer wieder zementiert. Offenbar entsprechen sie so gut dem Bedürfnis nach extremen Gegensätzen, daß sie kaum aufgegeben werden dürften, auch wenn alle Vernunft dagegen spricht.

Prof. Dr. Renate Prochno
Institut für Kunstgeschichte
Universität Salzburg
Residenzplatz 9
A - 5020 Salzburg
renate.prochno@sbg.ac.at