

die zahlreichen im Buch angesprochenen Orte verzeichnete. Schlichtweg ein Ärgernis ist das schlampige Lektorat der spanischen Ausgabe, die der Rezensentin vorlag. Diese Beanstandung schmälert aber nicht das Lob für das ausgezeichnete Konzept und die weitgehend überzeugende Durchführung.

ANDREA LERMER

München

Carra Ferguson O'Meara: Monarchy and Consent. The Coronation Book of Charles V of France. British Library, Ms. Cotton Tiberius B. VIII; London – Turnhout: Harvey Miller Publishers/ Brepols 2001; 372 S., 107 SW-Abb., 39 Farbtaf.; ISBN 1-872501-10-9; € 105,-

Carra Ferguson O'Mearas Konzentration auf eine einzelne Handschrift, nämlich das Krönungs-Buch Karls V. von Frankreich, wird zum Ausgangspunkt eines breiten Spektrums an Überlegungen. Die Autorin holt weit aus, um das von ihr behandelte Werk in seiner ganzen Tragweite zu erfassen. Die in der British Library unter der Signatur Ms. Cotton Tiberius B. VIII aufbewahrte Handschrift enthält den Text jener Ordo, die der Krönung Karls V. von Valois und seiner Gattin Jeanne de Bourbon am 19. Mai 1364 als Grundlage diente; vorgebunden ist ihr die Abschrift einer älteren Krönungsanleitung von 1230. Ihr Bildschmuck besteht aus einem (nicht mehr vollständigen) Zyklus von achtunddreißig Miniaturen: Achtundzwanzig Darstellungen illustrieren die Salbung Karls, neun jene der Königin; die letzte zeigt die Segnung der Oriflamme, des Banners von Frankreich. Sieben der Bilder befinden sich im Textspiegel, einunddreißig im unteren Marginalbereich, wobei sich die unterschiedliche Positionierung nicht auf die Form der längsrechteckigen Darstellungen auswirkt. Sie sind mit einfachen Schmuckleisten ohne Rankenwerk gerahmt; nur das Verhältnis ihrer Höhe und Breite variiert. Gemalt wurde der gesamte Zyklus Carra O'Meara zufolge von einem einzigen Maler, dem danach benannten Meister des Krönungsbuchs Karls V.

Im ersten Kapitel („The Historical Context of the Coronation Book, S. 19–57) lotet die Autorin die historischen Umstände rund um die Krönung des Königspaares aus – die problematische Erbfolge im französischen Königshaus und die Schwierigkeiten, mit denen Karl V. auf Grund der Ansprüche Edwards III. von England und Karls von Navarra zu kämpfen hatte. Dem Inhalt der Handschrift werden drei Kapitel gewidmet: „The Art and Ritual of Ruler-making: The Ancestry of the Coronation Book (S. 59–105) setzt sich mit älteren Krönungsordnungen auseinander, beginnend mit der ersten englischen Ordo, die sich im sogenannten Leofric-Missale (Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 579) in einer um 880 entstandenen Abschrift erhalten hat, bis hinauf zu den unmittelbaren französischen Vorläufern der Ordo Karls. In Kapitel 3 („The Coronation Ordo of Charles V: Tradition, Innovation and Author, S. 107–151) wird der Text des gegenständlichen Krönungsbuchs vor dem Hintergrund des im vorangegangenen Abschnitt vorgestellten Materials auf alte und neue Elemente

hin untersucht. Als Kompilatoren und Redakteure der Ordo, in der die Rolle des Reimser Erzbischofs Jean de Craon besonders betont sei, schlägt Carra O'Meara den Dichter und Musiker Guillaume de Machaut und den Bischof von Beauvais, Jean de Dormans, vor. Ähnlich verfahren wird in Kapitel 4 („The Ordo of Jeanne de Bourbon and the Ministerium of the Queen“, S. 153–179). Da die Legitimation der Valois als Könige Frankreichs auf dem historisch nicht fundierten Ausschluss von Frauen aus der Erbfolge basierte, war man bemüht, dies durch eine Aufwertung der Königin als Mutter des Thronfolgers zu kompensieren, was seinen Niederschlag in einem unerreicht aufwendigen Krönungsritual für die Königin fand.

In Kapitel 5 („The Coronation Book: Structure and Meaning“, S. 181–201) wird schließlich auf die materielle Form des Krönungsbuches eingegangen; nach der Beschreibung der Handschrift folgt die der Miniaturen, die sich auf ursprünglich sechs- und vierzig belaufen haben dürften, elf im Text und fünfunddreißig im bas-de-page. Sechs fehlen in der Ordo Karls, zwei in jener Jeannes. Die Autorin weist nach, daß Text- wie Marginalbilder als ein durchlaufender Zyklus geplant waren; die Position innerhalb des Schriftspiegels ist den Illustrationen besonders wichtiger Handlungen vorbehalten. Dabei überzeugt die detaillierte Beschreibung der teils auf Techniken der Tafelmalerei rekurrierenden Arbeitsweise des Künstlers mehr als jene seiner stilistischen Qualitäten. Die Autorin sieht im Illuminator des Krönungsbuches einen Meister der Porträtkunst, wobei sie darunter die realistische Darstellung nicht nur von Personen, sondern auch von Gegenständen (Altarretabeln, Krönungsutensilien, Gewändern etc.) versteht. Aufbauend auf diese nicht durchgehend nachvollziehbare Charakterisierung des Meisters wird dann der Schritt zur Interpretation der Miniaturen als „a Visual Glossed Commentary“ (S. 197) vollzogen. Die Bilder erläutern der Autorin zufolge das konkrete Ereignis der Krönung Karls und Jeannes über den Text der Ordo hinaus, indem sie jene Personen abbilden, die tatsächlich dabei waren, ihr Ambiente, ihre Kostüme, ja sogar die Blicke, die sie einander zuwarfen (S. 200). Die nicht ideal schönen, sondern mitunter mit prominenten Nasen und breiten Kinnladen ausgestatteten Physiognomen des Malers als Porträts zu deuten, ist naheliegend, besonders im Falle der markanten Wiedergabe Karls V. Vermeintliche anekdotische Details wie der angebliche Blickwechsel des Königs mit seinem Bruder Ludwig von Anjou in der Szene der Inthronisation auf fol. 59v halten einer unvoreingenommenen Überprüfung des visuellen Sachverhalts jedoch nicht stand. Zum einen wird Karl in allen Miniaturen des Krönungsbuchs mit in die Augenwinkel gerückten Pupillen (und damit scheinbar die Nächststehenden ansehend) gezeigt; zum anderen wäre der Sinn eines solchen Details obskur. Letzteres gilt selbst dann, wenn man (bezugnehmend auf ein durch Karl dem Krönungsbuch hinzugefügtes Kolophon, das den Text als „kompiliert, korrigiert geschrieben und illustriert“ bezeichnet) mit Carra O'Meara darin übereinstimmt, daß die Funktion der Miniaturen „to gloss the text and to expose its many layers of meaning“ (S. 201) gewesen sei. An der Fähigkeit des Künstlers, einen solch vielschichtigen visuellen Kommentar abzugeben, sei jedenfalls nicht zu zweifeln: „naive notions about the artist as an ignorant hired hand who blindly copies the images of another artist without any comprehension of their

inherent intellectual content do not apply to the Master of the Coronation Book“ (S. 201). Daß solche Annahmen durchaus nicht als naiv abzutun sind, haben zuletzt die Untersuchungen von Richard und Mary Rouse gezeigt¹. Daß sie für den Meister des Krönungsbuches in dieser Form nicht zutreffen, versucht die Autorin in den folgenden beiden Kapiteln zu beweisen.

Sie beginnt damit, in Kapitel 6 („The Master of the Coronation Book“, S. 203–231) das Oeuvre des Künstlers vorzustellen. Der in vieler Hinsicht (etwa in der Wahl der Farbigkeit, der Hintergrundgestaltung, in der dezidierten Flächenhaftigkeit des Ambientes und der wenig beweglichen Figuren) relativ altertümlich wirkende Illuminator wird dabei als fortschrittliche, die neusten Trends der italienischen Malerei in Avignon aufgreifende Kraft geschildert. Dies überzeugt nicht restlos, zumal zwar Motive wie in Untersicht gezeigte Gewölbe, Plafonds oder Baldachine, selten aber die Stilmittel für deren glaubwürdige Umsetzung übernommen wurden. Zudem gehen die als innovativ bezeichneten Architektureinblicke im Saint-Denis-Missale Ms. 1346–1981 des Victoria and Albert Museum, etwa jene des in der Abb. 81 gezeigten fol. 256v, weder in ihrer Folgerichtigkeit noch in ihrer Komplexität über die (zwanzig Jahre älteren) architektonischen Gebilde in den Miracles de Notre Dame BNF n. ???a. fr. 24541 oder im Cloisters-Stundenbuch Acc. no. 54.1.2 hinaus. Auch die enge Beziehung des Meisters des Krönungsbuches zur Tafelmalerei, die O'Meara zufolge in der abwechslungsreichen Darstellung immer neuer Altarretabel und kostbarer Stoffe in Altartüchern und Miniaturgründen innerhalb von Cotton Tiberius B. VIII ablesbar sei, erscheint nicht wirklich zwingend. Gattungszitate und Darstellungen anderer Kunstsparten haben in der Pariser Buchmalerei des 14. Jahrhunderts eine lange Tradition; und obwohl die im Krönungsbuch variierten Altarbilder durch die in der Tafelmalerei aktuellsten ikonographischen Lösungen (wie den halbfigurigen Schmerzensmann oder die unter dem Kreuz kauernenden Figuren von Maria und Johannes) bestechen, beweist dies nicht mehr als daß der Künstler (wie viele seiner Zeitgenossen) ähnliches gesehen haben wird. Auch die rechteckigen Miniaturrahmen des Krönungsbuches, wiewohl unüblicherweise all ihres Dornblattschmucks beraubt, erscheinen nicht modern, sondern nachgerade retrospektiv; in diesem Punkt ist der Autorin beim besten Willen nicht zu folgen. Überzeugend erscheint demgegenüber der Konnex, den Carra O'Meara zwischen zwei heute verschollenen, durch Kopien von Gaignières überlieferten Tafelbildern (ehemals in der Michaelskapelle des Palais de la Cité bzw. in der Sainte-Chapelle) und den Miniaturen des Krönungsbuches herstellt. Ersteres zeige Philip VI. von Valois mit seiner Gattin Blanche de Navarre und seinem Enkel, dem zukünftigen Karl V., zu Seiten einer zentralen Kreuzigungsgruppe, zweiteres Johann den Guten bei der Überreichung eines Diptychons an Papst Clemens VI. Auf Grund historischer und kostümkundlicher Überlegungen datiert die Autorin beide Tafeln um 1350. Die großen inhaltlichen und formalen Parallelen zwischen den Nachzeichnungen und den Miniaturen des Krönungsbuches werden zum

1 RICHARD H. ROUSE-MARY A. ROUSE: *Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200–1500*, 2 Bde.; Turnhout: Harvey Miller Publishers/ Brepols 2000; siehe dazu meine Besprechung in diesem *Journal* 8, 2004, S. 204–212.

Ausgangspunkt der Rekonstruktion des künstlerischen Milieus, dem der Meister des Krönungsbuches entstammte und das Gegenstand des letzten Kapitels ist.

In „The King's Image Makers: Official Painting at the Valois Court“ (S. 233–288) greift Carra O'Meara schließlich ein stets brisantes Thema auf, die Beziehung dokumentarisch nachweisbarer Künstler zu den durch Werke überlieferten Anonymi. Unter den von Jean le Bon beschäftigten Malern hält die Autorin Girard d'Orleans für den höchstwahrscheinlichen Schöpfer der ausführlich analysierten Sante-Chapelle-Tafel, die durch meisterhafte Menschen- wie Objektporträts bestecht; in seiner Werkstatt, die nach seinem Tod 1361 von seinem Sohn Jean, dem mutmaßlichen Meister des Paraments de Narbonne, übernommen wurde, sei der Meister des Krönungsbuches ausgebildet worden. Jean d'Orleans, wie sein Vater „peintre du roi“ und „valet de chambre“, war einer Quelle von 1365 zufolge aktiv in die Vorbereitungen für Karls Krönung involviert. Folglich könnte der Auftrag an den Meister des Krönungsbuches über ihn ergangen sein. Die Beziehung der beiden Künstler ist jedenfalls durch ihre Zusammenarbeit in den im letzten Jahrhundertviertel begonnenen Très Belles Heures de Notre Dame BNF Nouv. acq. lat. 3093 belegt. O'Meara glaubt viele Errungenschaften des Parament-Meisters und seiner Kollegen (des Meisters der Krönung Karls VI. oder des Meisters der Bibel des Jean de Sy) von jenen des Meisters des Krönungsbuches angeregt. Wie schon im Kapitel davor vermögen aber nicht alle angeführten Beispiele zu überzeugen, so die Ableitung der Form und Funktion gemalter Architekturen (etwa in der Verkündigung auf p. 2) der Très Belles Heures von den Raum- und Rahmenkonzepten des Krönungsbuches (Abb. 98, 99). Insgesamt fällt der Versuch der Autorin, die Neuerungen des Parament-Meisters nicht auf flämische Einflüsse, sondern auf die Pariser Tradition und italienische Vorbilder zurückzuführen, jedoch überzeugend aus. Der Konnex, den sie zwischen dem dokumentarisch belegten, unter den letzten Kapetingern und Philip VI. von Valois tätigen Maler Evrard d'Orelans und der Familie Girards herstellt, ist freilich ebenso wenig belegbar wie die Behauptung, Jean Pucelle habe sich am Werk Evrards orientiert und seine Neuerungen seien von dorthin ableitbar, die „pucellesken“ Züge im Parament de Narbonne und in den Très Belles Heures also nicht auf den Illuminator der Cloisters Hours Acc. no. 54.1.2, sondern auf den Tafelmaler Evrard zurückzuführen. Die Kenntnis italienischer Raumkonzepte aus den 1340er Jahren, die die Autorin in den Werken des Parament- und des Krönungsbuch-Meisters zu erkennen meint, sei durch den mehrmaligen Avignonbesuch Girards als valet(varlet) de chambre Johanns des Guten vermittelt worden; als solcher habe sich Girard auf dem Sainte-Chapelle-Retabel auch selbst dargestellt, und zwar in der Rolle des Präsentators des Diptychons.

Carra O'Mearas Bild von Girard d'Orleans als einer die künstlerische Auffassung am Pariser Hof um die Jahrhundertmitte prägenden Persönlichkeit, in deren Kreis zahlreiche Künstler bei Hof arbeiteten und in politische und ideologische Diskussionen mit hochgestellten Persönlichkeiten, unter ihnen mit dem König selbst, involviert waren, ist in zweifacher Hinsicht Gegenentwurf, aber auch Ergänzung zu jenem bunten Patchwork, das Richard und Mary Rouse unlängst zu diesem Thema aufrollten. Zum einen betont die Autorin den engen Konnex zwischen der Buch- und

der Tafelmalerei, der bei Richard und Mary Rouse nicht zur Sprache kommt und für den es in den Quellen keinerlei Hinweise zu geben scheint. Zum anderen zeichnet die Autorin das Idealbild des (männlichen) Künstlers als gebildeten, in wichtige tages- und kulturpolitische Ereignisse involvierten Intellektuellen. Der Bogen von Jeanne de Montbaston, der von Richard und Mary Rouse vorgestellten, 1353 vereidigten libraria und illuminatrix, deren kulturelles wie künstlerisches Niveau als bescheiden bezeichnet werden darf, hin zu dem zur selben Zeit als „valet de chambre“ des Königs auf diplomatischen Reisen und bei wichtigen Anlässen mitwirkenden, den Zeitgeist wesentlich bestimmenden Tafelmaler, der nebenbei eine Buchmalerwerkstatt unterhielt (ein bei Richard und Mary Rouse gar nicht anzutreffender Begriff) ist als denn gespannt. Ob er damit auch überspannt worden ist, werden die Forschungen der folgenden Jahrzehnte zeigen.

MICHAELA KRIEGER
*Institut für Kunstgeschichte
 Universität Wien*

Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit; Hrsg. Thomas Kamm [Ausstellungskatalog Salzburg und Traunstein]; Vachendorf: Werr 2003; 126 Seiten; 22 farbige und 15 SW-Abb.; ISBN 3-922927-25-4; € 10,-

Seit einiger Zeit ist jenseits der Unterhaltungsindustrie ein wachsendes Interesse am Barock, besonders an den Formen seiner Frömmigkeit, in Teilen der Bevölkerung erkennbar. Vor etwa zwanzig Jahren wurde, auf der Grundlage älterer Forschungsergebnisse in kunsthistorischen Arbeiten verschiedenen Umfangs begonnen, eine spezielle Denkmalgruppe ephemerer Funeraldekorationen des österlichen Festkreises, die Kulissen-Heiliggräber¹, zu untersuchen.

Charakteristisch für diese Dekorationen sind mehrfach gestaffelte Kulissen, die einen meist perspektivisch ausgerichteten Bühnenaufbau bilden, in denen mittels Brettfiguren und auf Kulissen gemalten Personals Szenen der Passion Christi als „stummes Theater“ dargestellt und teils mit darauf bezogenen allegorischen und typologischen Figuren heilsgeschichtlich gedeutet werden.

Zwei Sonderausstellungen, im Salzburger Barockmuseum vom 7. März bis 13. April 2003 und im Stadt- und Spielzeugmuseum Traunstein vom 8. März bis 27. April 2003 mit ihrem gemeinsamen hier zu besprechenden Katalog, widmeten

1 Vgl. PETER WEGMANN: „Öfters mehr ein Theater ...“. Bemerkungen zu barocken Heiligen Gräbern, in: Thomas Bolt u. a. (Hrsg.), *Grenzbereiche der Architektur* (Festschrift Adolf Reinle), Basel u. a. 1985, S. 243–258. – MICHAEL FORCHER (Red.): *Heilige Gräber in Tirol. Ein Osterbrauch in Kulturgeschichte und Liturgie*, Innsbruck 1987, S. 122–139. – ANDREA FEUCHTMAYR: *Kulissenheiligräber im Barock. Entstehungsgeschichte und Typologie* (*Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München* 38), München 1989. – THOMAS KAMM: „*Surrexit dominus de sepulchro ...*“. Zur Herkunft, Verehrung und Typologie des barocken Heiligen Grabes; Diss. Salzburg 1989 (masch.).