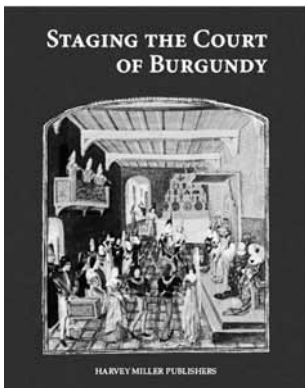


Die angeführten Passagen aus liturgischen und theologischen Schriften sind im griechischen beziehungsweise lateinischen Text angegeben, zudem ist stets die deutsche Übersetzung beigegeben: So ist die Publikation ‚benutzerfreundlich‘, sofern man der alten Sprachen nicht mächtig ist, und bietet dennoch die Möglichkeit der eigenen Textinterpretation; es ist allerdings anzumerken, dass sich beim Satz der griechischen Passagen offenbar vereinzelt Fehler eingestellt haben.²

Frese argumentiert klar und exakt aus den Texten heraus. Dadurch wird die Abhandlung freilich recht textlastig, und man könnte ihr vorwerfen, die Bildwerke als zu einseitig textillustrativ zu verstehen; dieser Gefahr setzt sie sich tatsächlich ihrem Grundsatz nach aus. Allerdings wird immer die Bedeutungsfunktion der Bilder betont, und die erschließt sich in den meisten Fällen einzig anhand der überlieferten Texte; soweit möglich, wird die Argumentation durch Vergleichswerke ergänzt, seien es Bildwerke in anderen Medien oder Realien. So erweist sich die umfassende Abhandlung als fundierte und kenntnisreiche Studie, die einen wichtigen Beitrag zum bildwissenschaftlichen Diskurs um das Christusbild leistet.

DANIEL RIMSL
Universität Regensburg

² Jedenfalls findet sich kein Hinweis auf etwaige, vom Standard abweichende Varianten in den Originalquellen.



Wim Blockmans, Till-Holger Borchert, Nele Gabriëls, Johan Oosterman und Anne van Oosterwijk (Hrsg.); Staging the Court of Burgundy. Proceedings of the Conference „The Splendour of Burgundy“; Turnhout: Harvey Miller Publishers 2013; 396 S., 200 Abb., 50 Farbtafeln; ISBN 978-1-905375-82-0; € 115

Zum Rahmenprogramm der vielbesuchten Ausstellungen in Bern und Brügge über Karl den Kühnen,¹ den letzten Burgunderherzog, gehörte auch eine in englischer Sprache abgehaltene Konferenz zum Thema *The Splendour of Burgundy*, die im Mai 2009 im Concertgebouw in Brügge stattfand. Ein Großteil der insgesamt 45 Vorträge wurde nun in einer prächtigen, bei Brepols/Harvey Miller Publishers erschienenen Publikation mit dem Titel *Staging the Court of Burgundy* veröffentlicht. Ziel der Veranstalter beziehungsweise Herausgeber war es, die burgundisch-niederländische (Hof-)Kultur des

¹ Susan Marti (Hrsg.), *Karl der Kühne (1433–1477), Kunst, Krieg und Hofkultur*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Bern, Bruggemuseum und Groeningemuseum Brügge, Stuttgart 2008.

15. Jahrhunderts aus interdisziplinärer Perspektive zu beleuchten und sie als eine Einheit begreiflich zu machen, in der nicht nur die Malerei, sondern auch andere Medien und Techniken eine wichtige Rolle spielten (11). Dennoch stammt die überwiegende Mehrzahl der Beiträge von Historikern und Kunsthistorikern; nur wenige wurden von Musikwissenschaftlern und Literaturhistorikern verfasst.

Die für den Kongress notwendige Einteilung in sechs Sektionen („Arts at the Burgundian Court“, „Golden Fleece“, „The Ceremonial Court“, „Power and Representation“, „The City, the Urban Elite and the Burgundians“ und „Burgundian Manuscripts“) wurde für das Buch beibehalten, obwohl sie, wie auch von den Herausgebern zugegeben wird, etwas willkürlich wirkt und nicht immer logisch ist (11). Es ist allerdings nachvollziehbar, dass die Ordnung der zahlreichen Vorträge, die alle sehr unterschiedliche Aspekte der Kultur dieser Epoche beleuchten, nicht ganz einfach gewesen sein muss – insbesondere deshalb, weil man eine Einteilung nach wissenschaftlichen Disziplinen wie (Kultur-)Geschichte, Kunstgeschichte, Literatur- und Musikwissenschaft offensichtlich bewusst vermeiden wollte. Trotzdem gibt es in gewisser Weise eine derartige Scheidung, da die einzelnen Beiträge bis auf wenige Ausnahmen eigentlich nur für Spezialisten im Detail nachvollziehbar sind. Die größte Herausforderung für die Teilnehmer der Veranstaltung war es daher, einen Vortrag zu halten, der einerseits auch für ein breiteres wissenschaftliches Publikum interessant und verständlich ist, andererseits aber einen sinnvollen Beitrag zur Forschung darstellt. Dies ist aus meiner Sicht nur drei Forschern beziehungsweise Forscherinnen gelungen: Sonja Dünnebeil, Hendrik Callewier und Till-Holger Borchert. Ihre Essays sollen daher im Folgenden ausführlicher besprochen werden. Eberhard Königs Vortrag gehört zwar nicht in diese Kategorie, doch soll auch dieser diskutiert werden, da er zweifellos einer der interessantesten kunsthistorischen Texte im Buch ist.

Sonja Dünnebeils Essay mit dem Titel „The Order of the Golden Fleece in the Year 1478–Continuity or Recommencement?“ (59–66) handelt von den Veränderungen, welche das Jahr 1478 für den Orden vom Goldenen Vlies brachte. Der Orden war 1430 von Philipp dem Guten anlässlich seiner Hochzeit mit Isabella von Portugal zur Verteidigung der christlichen Werte gegründet worden und entwickelte sich schnell zu einer bedeutenden Institution innerhalb des burgundischen Reiches und zu einem der vornehmsten Ritterorden der damaligen Epoche. Nach der Hochzeit Maximilians von Österreich mit Maria von Burgund im August 1477 kamen einige Ordensmitglieder zusammen, um die Zukunft des Ordens nach dem Tod seines Großmeisters, Karls des Kühnen, zu diskutieren. Sie waren sich nach relativ kurzer Zeit einig, dass Marias Ehemann Maximilian der neue Souverän sein sollte, der das Amt im Dezember 1477 auch akzeptierte. Seine feierliche Inauguration am 30. April 1478 sollte eine Machtdemonstration Burgunds sein – man wollte zeigen, dass der burgundische Adel Maximilian akzeptierte und dem neuen Souverän Loyalität entgegenbrachte. Die Übergabe der Collane Karls des Kühnen an Maximilian war ein glanzvoller zeremonieller Akt. Die Collane wurde von einem weißen Pferd vom Hof in Brügge zu Sankt Salvator getragen. Dort wurde sie auf einen Altar gelegt, der sich in einem eigens erbauten, kleinen „Thornraum“ in der Mitte des Kirchenraums befand. Anschließend

kam Maximilian in festlicher Kleidung und John de Lannoy, das älteste Ordensmitglied, legte ihm die Collane um den Hals. Darauf folgte ein mehrstündiger Gottesdienst, an dem der ganze Hof teilnahm. Zur ersten Mitgliederversammlung unter dem neuen Großmeister erschienen jedoch nur fünf der achtzehn lebenden Ordensmitglieder. Fünf der abwesenden Mitglieder – der Großbastard Anton von Burgund, Philippe de Crèvecoeur, Philippe Pot, Jaques de Luxembourg und Jehan Damas – hatten sich mit dem König von Frankreich verbündet und wurden später vom Orden ausgeschlossen. Es mussten daher neue Ritter gewählt werden, was einige Zeit in Anspruch nahm. Maximilians erste Nominierung war sein Vater, Kaiser Friedrich III., und wurde von allen Mitgliedern akzeptiert. Ebenfalls aufgenommen wurde Herzog Albrecht von Sachsen, da er ein mächtiger Verbündeter gegen den König von Frankreich war. Maximilians interessanteste Nominierung war aber zweifellos König Matthias von Ungarn, der eigentlich ein Feind der Habsburger war. Dieser Vorschlag wurde heftig diskutiert und letztendlich abgelehnt – offensichtlich zogen es die Mitglieder des Ordens vor, die restlichen leeren Plätze mit burgundischen Adligen zu besetzen. Sonja Dünnebeil zufolge wollte Maximilian den Orden vom Goldenen Vlies in einen österreichischen Orden transformieren (65), was ihm zunächst nicht gelang. Aus meiner Sicht könnte Maximilian jedoch – nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Kreuzzugspläne des Ordensgründers – auch eine größere, europäischere oder gar internationalere Vision gehabt haben, denn mit Hugo von Chalon und Châtel-Guyon diskutierte man auch Persönlichkeiten als neue Ordensmitglieder, bei denen es anscheinend nicht klar war, ob sie auf der Seite Frankreichs oder Burgunds standen (65). Letztendlich konnte aber die spätere Spaltung des Ordens und seine Öffnung für Spanien nicht verhindert werden.

Im Zentrum von Till-Holger Borcherts Beitrag (201–214; „Some Thoughts about Form and Function in Early Flemish Portraits“) steht die Frage, welche Funktionen niederländische Bildnisse des 15. Jahrhunderts erfüllten. Zunächst weist der Autor darauf hin, dass es fürstlichen Inventaren zufolge schon im späten 14. Jahrhundert Porträt- und Ahnengalerien gab (202). Die relativ kleinen Abmessungen vieler früherer Porträts und ihre häufig bemalten Rückseiten erklärt er damit, dass die Objekte keinen festen Platz an einer Wand hatten, sondern häufig transportiert wurden. Dies scheint jedoch nicht auf Porträts zuzutreffen, welche als Epitaphien dienten. Als Beispiel für Letztere nennt er Hans Memlings Porträt von Gillis Joye (The Francine und Sterling Clark Art Institute, Mass.) (206). Anschließend wendet sich Borchert dem Porträt eines Mannes mit grünem Chaperon von Jan van Eyck (National Gallery, London) zu. Da der Porträtierte hier ein Dokument in der Hand hält und die Inschrift auf dem Bild neben „leal souvenir“ auch das Wort „actum“ enthält, mutmaßt der Autor, dass das Bild ursprünglich die Funktion hatte, an eine Stiftung zu erinnern (207). Zwei weitere Gemälde von der Hand Jan van Eycks, das Bildnis seiner Ehefrau Margarete (Groeningemuseum, Brügge) und das Porträt Jan de Leeuws (Kunsthistorisches Museum, Wien) haben zwei wesentliche Gemeinsamkeiten: Bei beiden blickt die dargestellte Person den Betrachter direkt an, und zudem handelt es sich um sogenannte sprechende Porträts – in der Inschrift wird das Bild als „Ich“ bezeichnet („mein

Ehemann malte mich“). Im Unterschied zu Margareta van Eyck, bei der die Sprache der Inschrift Latein ist, handelt es sich beim anderen Gemälde um eine niederländische Inschrift, die zusätzlich noch gereimt ist. Hier sieht Borchert eine Verbindung zu den sogenannten *rederijkers*-Vereinigungen in den flämischen Städten des 15. Jahrhunderts, deren Mitglieder Gedichte verfassten (210). Der Ring, den Jan de Leeuw in der Hand hält und der in diesem Fall auf den Beruf des Dargestellten hinweist (er war Goldschmied), führt den Autor schließlich zu einer weiteren wichtigen Funktion von Bildnissen im ausgehenden Mittelalter: In hohen Kreisen war es damals üblich, bei Hochzeitsverhandlungen die Bildnisse der potenziellen Eheleute, die nicht anwesend waren, da sie meist in weit voneinander entfernten Gegenden lebten, auszutauschen. Als Beispiel nennt Borchert das Bildnis eines Mannes mit blauem Chaperon (Sammlung Brukenthal, Sibiu) von Jan van Eyck und das nurmehr in einer Kopie erhaltene, ebenfalls von Van Eyck ausgeführte Porträt Isabellas von Portugal, welche die Ehefrau des Burgunderherzogs wurde.

Hendrik Callewiers Ausführungen (215–220; „The Singers of the Bruges Churches and the Music Chapel of the Dukes of Burgundy“) zufolge gehörten die Brügger Sänger zu den besten Musikern in ganz Europa (216). Dies war der intensiven Rekrutierung von Chorknaben durch die Kirchen zu verdanken. Eine bedeutende Rolle spielte hier Sankt Donatian, denn dort wurde ein großer Teil der Sänger ausgebildet, die während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Hofkapelle von Burgund wirkten. Niederländische Sänger zog es aber nicht selten auch ins Ausland, zum Beispiel zur Kapelle der Medici in Florenz oder an den päpstlichen Hof in Rom. Eine der interessantesten Persönlichkeiten war in diesem Kontext der bereits erwähnte Gillis Joye, der aus Courtrai nach Brügge gekommen war. Ab 1462 war er in der herzoglichen Hofkapelle tätig – zu dieser Zeit war er schon ein europaweit bekannter Komponist. Bemerkenswert ist, dass Karl der Kühne unmittelbar nach Gillis Joyes Rückzug aus dem Berufsleben begann, die Hofkapelle zu reformieren. Den Sängern, die zumeist geweihte Priester waren, wurde verboten, Karten zu spielen und Bordelle zu besuchen, darüber hinaus sollten sie sich während des Gottesdienstes anständig benehmen und ihre Geliebten verstoßen. Es ist wohl kein Zufall, dass Gillis Joye gegen alle diese Regeln verstoßen hatte. Seiner Geliebten Rosabella hatte er wahrscheinlich mehrere Messen gewidmet, doch er war auch regelmäßiger Gast in Bordellen und zudem immer wieder in Schlägereien verwickelt. Während der Gottesdienste beleidigte er oft seine Kollegen und griff sie zum Teil auch physisch an. Außerdem wurde ihm vorgeworfen, das Vermögen der Kirche veruntreut zu haben, um seine Spielschulden zu bezahlen. Auch andere berühmte Sänger der Hofkapelle hatten einen ähnlichen Lebensstil, beispielsweise Petrus Basin und Paschasius de Prato. Laut Callewier ist es daher wenig wahrscheinlich, dass die Ordonnanzen des Herzogs streng befolgt werden konnten (220).

Eberhard König widmet seinen Beitrag mit dem Titel „Charles the Bold and the Mary of Burgundy Style: or Who Said ‚Voustre Demeure?‘“ (287–300) einem Schlüsselwerk der flämischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, dem sogenannten *Voustre-Demeure-Stundenbuch*, das heute an drei Orten aufbewahrt wird. Der größte Teil, aus

dem die Vollbild-Miniaturen wahrscheinlich irgendwann entfernt wurden, ist in seiner ursprünglichen Buchform erhalten und befindet sich in der Biblioteca Nacional in Madrid (ms. Vit. 25-5); zwanzig Vollbild-Miniaturen werden unter der Signatur hs. 78 B 13 im Kupferstichkabinett in Berlin aufbewahrt; eine einzelne Seite wurde auf die Größe eines kleinen Andachtsbildes beschnitten und gelangte ins Philadelphia Museum of Art. Benannt ist das Stundenbuch nach einer rätselhaften Inschrift, die auf fol. 129 und 144 zu finden ist: „voustre demeure“ kann entweder als „Ich bleibe der/die Eure“ oder als „euer Haus“ übersetzt werden. Die zweite Möglichkeit scheint zunächst zwar nicht viel Sinn zu ergeben, jedoch ist König der Auffassung, dass es sich in dem Fall um das Herz des Auftraggebers oder der Auftraggeberin handeln muss, welches das Zuhause des ursprünglichen Besitzers oder der ursprünglichen Besitzerin sein soll (290). Durchaus möglich ist natürlich, dass die Doppeldeutigkeit des Mottos beabsichtigt ist. Das Stundenbuch war daher entweder als ein Geschenk an den Ehepartner oder die Ehepartnerin gedacht, oder es wurde von einem Ehepaar gemeinsam in Auftrag gegeben. „Voustre demeure“ scheint aber in jedem Fall die Treue beziehungsweise Liebe der Eheleute zu bezeugen. Was die Identität des Ehepaares angeht, wurden in der Forschung zwei Vorschläge gemacht: Da auf dem grünen Teppich vor dem Altar in der Miniatur mit der Darstellung der Elevation der Hostie (Kupferstichkabinett Berlin, hs. 78 B 13, fol. 16) die Buchstaben C und M zu sehen sind, könnte es sich einerseits um Karl den Kühnen und Margarete von York gehandelt haben. Andererseits könnten es aber auch Karls Tochter Maria von Burgund beziehungsweise ihr Mann Maximilian von Habsburg gewesen sein, denn über die Zuschreibung einiger der Vollbild-Miniaturen und historisierten Bordüren im *Voustre-Demeure-Stundenbuch* an den vermutlich bis 1482 aktiven, sogenannten Meister der Maria von Burgund herrscht in der Forschung weitgehende Einigkeit. Eberhard König zufolge sei daher die Frage nach dem Auftraggeber des Stundenbuchs eng mit dem Problem der Datierung einiger darin enthaltener Miniaturen verbunden, was wiederum nicht von der vieldiskutierten Frage nach der Identität des Meisters der Maria von Burgund loszulösen sei (290). Der Autor spricht sich für die Identifikation des Meisters mit dem hauptsächlich in Antwerpen und spätestens ab 1472 in Urbino tätigen Joos van Wassenhove aus und somit auch für die Datierung des Stundenbuchs um 1470 (299).² Aus diesem Grund könne es auch nicht für Maria beziehungsweise Maximilian entstanden sein, sondern müsse eher mit Margarete beziehungsweise Karl in Verbindung stehen. Problematisch an Königs Ausführungen ist zum einen, dass er die Positionen der bisherigen Forschung zum „Meister der Maria von Burgund-Problem“ zwar ausführlich darlegt, seine Meinung jedoch nicht durch stilkritische Argumente begründet. Zum anderen scheint er einige Tatsachen zu ignorieren: erstens die Möglichkeit, dass die Miniaturen leicht zu

2 Die Idee, dass der Meister der Maria von Burgund mit Joos van Wassenhove identisch sein könnte, geht auf Eberhard Schenk zu Schweinberg zurück und wurde später auch von Thomas Kren aufgegriffen (Eberhard Schenk zu Schweinberg, „Das Gebetbuch für Engelbert II. von Nassau“, in: *Nassauische Annalen* (1975), S. 139–175; Thomas Kren und Scot McKendrick, *Illuminating the Renaissance. The triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, Los Angeles 2003, S. 127).

transportieren waren und somit theoretisch auch nach 1472 in Italien entstanden sein könnten – falls der gegen 1475 verstorbene Joos van Wassenhove am *Voustre-Demeure-Stundenbuch* überhaupt beteiligt war; und zweitens, dass Margarete von York auch bei einer Spätdatierung des Stundenbuchs als Auftraggeberin oder Besitzerin in Frage kommt, da sie noch bis 1503 lebte. Gut vorstellbar wäre, dass das Stundenbuch schon gegen Ende der 1460er Jahre in Auftrag gegeben, jedoch erst Jahre später fertiggestellt wurde. Ebenso gut möglich wäre, dass Margarete es erst nach dem Tod ihres Mannes bestellte – „*voustre demeure*“ wäre dann nämlich als ein über den Tod hinausgehendes Liebes- und Treuebekenntnis zu interpretieren. Letzteres würde jedoch zum verwitweten Maximilian vielleicht noch besser passen, womit auch eine Datierung des Stundenbuchs nach 1482 nicht ausgeschlossen werden kann. In meinen Augen ist der Auftraggeber der Handschrift daher keinesfalls mit Sicherheit zu bestimmen. Auch sehe ich keinen engen Zusammenhang zwischen dem Auftraggeber und der Datierung. Interessantere Hinweise für die chronologische Einordnung könnte allerdings der Stil einiger der Miniaturen bieten, die dem Meister der Maria von Burgund zugeschrieben wurden. Insbesondere die Barbara-Miniatur (Kupferstichkabinett Berlin, hs, 78 B 13, fol. 18) steht meines Erachtens den Werken von Hugo van der Goes so nahe, dass man die Urheberschaft dieses großen Tafelmalers nicht ausschließen kann. Dies wird vor allem bei der Figur Barbaras deutlich, die große Ähnlichkeit zur Darstellung Marias auf der Mitteltafel des Portinari-Altars aufweist. Für die Datierung der Handschrift wäre dies nicht ohne Folgen, denn es gäbe dann zwei Möglichkeiten: Wenn es sich bei der Barbara-Miniatur und eventuell auch einigen anderen wie beispielsweise der Kreuzigungs-Darstellung (hs. 78 B 13, fol. 10) um Werke von Hugo van der Goes handelt, könnten sie zwischen 1467 (Hugos Aufnahme in die Genter Malergilde) und dem Portinari-Altar, das heißt ungefähr 1477, entstanden sein, wobei die stilistische Nähe zum Portinari-Altar eher für eine Entstehung nach 1470 sprechen würde. Für eher unwahrscheinlich halte ich zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Möglichkeit, dass die Miniaturen die nach 1477 entstandenen Arbeiten eines Nachfolgers sind. Dies wäre jedoch noch im Rahmen weiterer Studien eingehender zu untersuchen.

Zwar handelt es sich bei den Beiträgen in *Staging the Court of Burgundy* insgesamt nicht unbedingt um Texte, die einer breiteren Öffentlichkeit problemlos verständlich sind. Dennoch ist die Lektüre des Buches insbesondere für Kunsthistoriker sehr empfehlenswert, da es einen guten Gesamteindruck vom kulturellen Geschehen der Zeit vermittelt. Man erfährt von Anthonis de Roovere und der Excellence Cronieke van Vlaenderen, von Turnieren und Ritterspielen, von prunkvollen Begräbnis- und Hochzeitszeremonien, von kostbaren Tapisserien und Stickereien, von Weinbrunnen, Automaten, *tableaux vivants* und vielem mehr. Es ist daher zu hoffen, dass die Publikation wichtige Impulse für die Erforschung von bisher – vor allem im Vergleich zu Jan van Eyck und Rogier van der Weyden – wenig beachteten historischen und kulturellen Phänomenen dieser Epoche liefert.

ANNA SIMON
Wien