

Für die Rezeption des 19. Jh.s sind im wesentlichen drei Überlieferungsstränge bedeutsam: die Tradition eines durch den vorkragenden Wehrgang bestimmten Bildes der mittelalterlichen Burg, die Tradition des Renaissancepalastes und die politische Implikation des Höhepunkts der freien Kommune. Die Frage, inwieweit dabei jeweils die ursprüngliche Anregung für die Verbreitung dieser architektonischen Formensprache bewußt gewesen ist, ist für das Faktum an sich irrelevant; deshalb bleibt sie weiterer Forschung vorbehalten.

### SEKTION III: Stadt und Hof im Spätmittelalter.

Sektionsleiter: Robert Suckale, Bamberg, und Martin Warnke, Hamburg.

Friedrich Polleroß, Wien: *Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich.*

Aufgrund der — sich leider als zu idealistisch erweisenden — Annahme, daß das „Identifikationsporträt“ (Kryptoporträt, verkleidetes Bildnis, Inkognitoporträt) den Spezialisten für spätmittelalterliche Kunst durch ältere Literatur oder durch neueste Publikationen zumindest als Phänomen bekannt ist, wurde von einer detaillierten Vorstellung der Funktionen und Erscheinungsformen der Gattung anhand ausgewählter Beispiele abgesehen. Statt dessen sollte durch Vorführung der wichtigsten, eindeutig gesicherten, kunsthistorisch bedeutendsten oder in der neuesten Literatur genannten Beispiele ein Überblick über die Verbreitung der Gattung im 14. und 15. Jahrhundert geboten werden. Dem Thema der Tagung entsprechend wurde das Material nach der sozialen Stellung der Porträtierten bzw. Auftraggeber behandelt und auf daraus resultierende Zusammenhänge bzw. Erkenntnisse untersucht.

Tatsächlich ergaben sich auch einige durchaus charakteristische Schwerpunkte in sozio-kultureller, ikonographischer und/oder kunstgeographischer Hinsicht:

1. Im geistlichen Bereich läßt sich — nach den möglichen Anfängen im Umkreis Bonifaz' VIII. und eventuell in Avignon vorhanden gewesenen Werken — eine Konzentration der Identifikationsporträts seit dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts im Milieu der italienischen Humanisten auf dem päpstlichen Stuhl und im Kardinalskollegium feststellen. Von dort führen teilweise direkte Beziehungen zu den Bettelordensklöstern in Florenz, Köln oder Dortmund sowie nach Venedig. Als Identifikationsmodelle finden wir Amtsvorgänger, Kirchenväter und Ordensheilige.

2. Das fürstliche Identifikationsbildnis trat im späten 14. Jahrhundert zunächst am Kaiserhof in Prag und dann in Paris sowie Mailand auf. Im 15. Jahrhundert wurde es sowohl am französischen Hof wie von italienischen Fürsten mehrfach zur Veranschaulichung politischer Legitimation herangezogen, wobei vor allem die Hl. Dreikönige, heilige Amtsvorgänger und Landespatrone sowie Ritterheilige verwendet wurden. Im Gebiet des Deutschen Reiches und in Burgund fungierte das Identifikationsbildnis hingegen zunächst bei adeligen und später auch bei bürgerlichen Auftraggebern als Zeichen der Huldigung zu Ehren Kaiser Sigismunds sowie der Herzöge von Burgund und später auch der Habsburger.

3. Im bürgerlichen Bereich wurde das Identifikationsbildnis schon im 14. Jahrhundert in Florenz für „versteckte“ Künstlerselbstbildnisse herangezogen, seit dem 2. Viertel

des 15. Jhs. auch für Stifterbildnisse, wobei es nicht unwesentlich ist, daß die meisten der genannten Künstler (Giotto, Martini, Masolino, Masaccio, Fra Angelico, Gozzoli, Piero della Francesca, Botticelli, Ghirlandaio) sowohl für Päpste und Kardinäle als auch für Klöster und Bürger tätig waren. Von Florenz wurde das Identifikationsbildnis wohl auch in die Städte Frankreichs, der Niederlande und Deutschlands vermittelt. Blieben die bürgerlichen Porträts zunächst auf sowohl formal bescheidene wie ikonographisch demutsvolle Rollen (Hirten, Nikodemus, Apostel und Namenspatrone) beschränkt, so ist um 1500 ein Wandel festzustellen: nun lassen sich auch Bürger mit den früher nur den Adelligen und Geistlichen vorbehaltenen *Exempla virtutis* (Georg, Hieronymus) identifizieren.

Eberhard König, Berlin: *Der Rosenroman, ein Werk für den Hof oder für die Stadt? Die optische Evidenz.*

Gerade deutsche Romanisten haben sich gern über den Stellenwert des Rosenromans von Guillaume de Lorris und Jean de Meun zwischen höfischer und städtischer Welt gestritten, wobei wohl Karl August Ott mit seinen Ausführungen zu Armut und Reichtum bei Guillaume de Lorris insofern eine Klärung brachte, als er zeigen konnte, daß die lang gehegte Ansicht, der erste Rosenroman sei noch ganz in der höfischen Welt verwurzelt, sicher falsch ist.

Der Kunsthistoriker kann zur Diskussion über den höfischen oder städtischen Charakter eines solchen Textes nur dadurch beitragen, daß er die Art des Textverständnisses, die sich in den Illustrationen äußert, nachzeichnet und fruchtbar macht. Dabei ergeben sich über die Jahrhunderte, in denen der Rosenroman illustriert wurde, deutlich unterschiedene Phasen, in denen sich das mittelalterliche Textverständnis wandelt.

Späte Luxushandschriften wie der burgundische Rosenroman Harley 4425 in London oder Douce 195 in Oxford transponieren den Text ganz in eine höfische Welt, die aus der Sicht des späteren 15. und des frühen 16. Jahrhunderts bereits in sich anachronistische Züge trägt, evozieren die Buchmaler doch bereits eine Art von höfischer Welt, wie sie eher nostalgisch am Burgunderhof und unter Maximilian, dem „letzten Ritter“, auch im Hofzeremoniell selbst mitspielt. Ein Blick auf die Handschriften aus der Zeit des Herzogs von Berry, die für den Rosenroman durch die sogenannte Querelle, in der die Pariser Gelehrten um Gerson ebenso wie Christine de Pisan das Wort ergriffen, bestimmt war, weist den zu jener Zeit schon weit über hundert Jahre alten Text auch eher einer höfischen Welt zu.

Ganz anders aber verhält es sich bei den frühen Handschriften, für die Urb. 376 im Vatikan das hervorragendste Beispiel ist: Mit 94 Miniaturen und in vorzüglichem Erhaltungszustand ist diese noch vor 1283 entstandene Abschrift das früheste Beispiel eines durchgehend illustrierten und komplett erhaltenen Rosenromans überhaupt. Höfische Elemente spielen in diesem Kodex keine Rolle. Die soziale Charakterisierung der dargestellten Personen beschränkt sich auf das Nötigste. Vergleichbare Handschriften sind weder für den Hof, noch für das frühe Bürgertum der Stadt Paris entstanden, sondern im universitären Bereich für Juristen, Theologen und andere Gelehrte.

Bei näherem Eingehen auf das spezifische Textverständnis des Illustrators erweist sich der Gegensatz von Hof und Stadt als irrelevant. Die Welt des Rosenromans im 13. Jahrhundert ist die Welt der Kleriker und der Universität. Rechtshandschriften, frühe Übersetzungen des Aristoteles, aber auch Studienbibeln für Kleriker sind von denselben Schreibern und denselben Malern gestaltet worden; die etwas dürre Art der Illustration weist genau in diese Richtung. Verhaltensmuster aus städtischem und höfischem Bereich mögen in den Text der beiden Dichter hineinspielen; sie bleiben jedoch dem wesentlichen Inhalt des Textes fern, was auch die Illustrationen der ersten Jahrzehnte bestätigen, die die wenigen sozialspezifischen Begriffe des Textes meist unterdrücken: Der Liebende ist nie als Bürger oder Adliger charakterisiert, sondern durchweg als Kleriker. Bis auf Dangier („Widerstand“), der als einziger Ritterattribute trägt, und Natur, die selbstverständlich adelig ist, sind die Gestalten ohne jede Spezifizierung dargestellt. Gesellschaftlich relevante Accessoires oder sozial einzuordnende Gebäude sind kaum wiedergegeben. Im Rosenroman geht es für seine frühesten Illustratoren somit weder um Wunschbilder des Einstiegs in eine höfische Welt, noch, wie manche Interpreten gewünscht hätten, um Verhaltensmuster des frühen Bürgertums, sondern um eine Art Psychomachie, bei der Illustratoren gern die vom Dichter benutzte Verkleidung eines psychischen Vorgangs auflösen. Die Verkörperungen psychischer Eigenschaften werden von den Buchmalern nicht als wiedererkennbare Gestalten eigener Identität behandelt; vielmehr führen die handelnden Personen, der Liebende selbst und sogar die von den Dichtern ins Bild der Rose gekleidete Frau, im Bild oft das aus, was im Text ihren Eigenschaften zugeschrieben wird. Am aufschlußreichsten ist dabei, daß zwei für die neuere Interpretation besonders wichtige Gestalten außerhalb der psychischen Eigenschaften, Venus und die als Königin von beiden Dichtern beschriebene Vernunft, gar nicht dargestellt werden; sie werden so mit dem Liebenden gleichgesetzt, daß er mit Vernunft nur Selbstgespräche führt und die Handlungen selbst vollzieht, die im Gedicht nur Venus vorbehalten sind.

Eine selbstverständlich im sozialen Bezugssystem ihrer Zeit angesiedelte Dichtung wird damit auf ihren psychischen Grund zurückgeführt. Dichter wie Leser, Buchmaler wie Betrachter sind dabei weder der höfischen noch der bürgerlichen Welt zuzurechnen. Die zwischen den gesellschaftlichen Polen im eigenen Recht angesiedelte Welt der Kleriker, der Universität und damit auch der „Intellektuellen“ wird allzu gern in der Geschichtschreibung des Mittelalters vergessen, nicht zuletzt weil das nostalgisch der nicht mehr realen höfischen Welt zugewandte Spätmittelalter Texten aus diesem Bereich ein höfisches Gewand gegeben hat.

Sandra Hindman, Chicago: *King Arthur, His Knights, and the French Aristocracy in Picardy*.

Art historians have rarely studied the Arthurian romances of Chrétien de Troyes, who wrote at the end of the twelfth century possibly at the court of Marie de Champagne. A reexamination of the manuscripts of Chrétien's romances shows that, when compared with other verse romances, they are extensively illustrated, since approximately half the thirty-two extant manuscripts include miniatures, even if these sometimes take the

modest form of historiated initials. Dating well after Chrétien's lifetime in the second half of the thirteenth century, the majority of the manuscripts were made (judging from the dialect) not for the court in Champagne where Chrétien wrote but in Picardy probably for feudal lords and ladies. Not a single manuscript has a royal provenance. To understand the manuscripts, which contain early textual and pictorial evidence about secular life, we must therefore come to terms with what they could have meant for the thirteenth-century Picardian society with which they were so popular.

I will consider two examples, manuscripts of the romances *Yvain* and *Perceval* that date from the latter half of the thirteenth century and that are localized in Picardy. In attempting to understand how the illustrations, in conjunction with the text, function to convey a message, I will consider the cycles of illuminations from three perspectives: when they include miniatures of episodes we would *not* expect to find depicted; when they do not include miniatures of episodes we would expect to find and which seem, therefore, conspicuously absent; and when they include a subject for a miniature that either overturns an earlier convention or implies a clear process of invention in creating a new convention.

I believe that the miniatures in both *Yvain* and *Perceval* address certain internal dilemma the feudal system faced. Shifts in the pattern of inheritance left the younger sons of noble families without prospects either of land ownership or of marriage. The consequences of primogeniture created two groups of young men: the so-called *juvenes* or "youths," whose actions threatened the very stability of feudal society, and clerics. By presenting Arthur's knights, who roam the country engaging in activities similar to those of the *juvenes*, as models of chivalry, *Yvain* offers an agenda for restoring certain social norms. By presenting the merits of Perceval's rejection of the material world in favor of the spiritual life, *Perceval* offers another kind of model for the integration into society of the younger son devoid of a patrimony. At the same time, *Yvain* and *Perceval* fit into a larger pattern of Picardian romance, which attempts to shore up the image of a regional feudal society whose identity is threatened by repeated encroachments of the centralized Capetian monarchy. In its conspicuous denial of the power of the monarch, who is a ineffectual, even cuckolded king, coupled with its exaltation of the knights, whose invincible deeds set them off from the monarch as potent forces, Arthurian romance offers a last-ditch defense of a faltering feudal system.

Dieter Blume, München: *Von den Kathedralschulen zum Hof — Die Entstehung neuer Planetenbilder zu Anfang des 13. Jahrhunderts.*

Ausgangspunkt unserer Überlegungen, die Bestandteil einer größeren Studie zur Geschichte der Planetenbilder sind, ist die eigentümliche Tatsache, daß im Gefolge der vielbeschworenen Renaissance des 12. Jahrhunderts Darstellungen der Planetengötter auftreten, die auch den letzten Rest antiker Tradition aufgegeben haben. Nachdem die Rezeption arabischer Texte im lateinischen Westen zur Verbreitung astronomischer Kenntnisse und zum Wiederaufleben der Astrologie geführt hatte, wird die überlieferte Bildtradition der *Aratea*-Handschriften offenbar als ungenügend empfunden. Es entsteht

das Bedürfnis nach Veranschaulichung der Planeten, die nach dem neu erschlossenen astrologischen Wissen als eigenständig agierende, vernunftbegabte Wesen definiert werden. Im Milieu der Kathedralschulen liefert Bernardus Silvestris schon in den vierziger Jahren des 12. Jahrhunderts in seiner *Cosmographia* als erster literarische Schilderungen der Planeten, wobei er deren Erscheinungsbild aus den astrologischen Lehrmeinungen ableitet.

Doch erst am Hof des Stauferkaisers Friedrich II. wird der Versuch unternommen, Planetenbilder zu schaffen, die der neuen Wissenschaft der Astrologie entsprechen. Möglicherweise auf Anregung des Kaisers entsteht c. 1220—40 eine als reines Bilderbuch konzipierte Prachthandschrift (Paris, Bibl. Nat. lat. 7330), in welcher der Höfling Georgius Fendulus nach dem astrologischen Handbuch des Abu Ma'Shar völlig neue Planetenbilder entwirft. Die Wandelsterne werden hier gemäß ihrer Macht, die sie über das irdische Geschehen haben, als Könige des Himmels vorgeführt. Besondere Attribute, welche direkt aus dem Text des Abu Ma'Shar abgeleitet sind, kennzeichnen darüber hinaus ihr astrologisches Wirkungsspektrum. Der ungewöhnliche Codex orientiert sich offensichtlich an „spätantiker Sachbuchillustration“ (H. Grape-Albers). Die aufwendigen Bilderzyklen, so ist zu vermuten, vermögen der Wissenschaft im höfischen Ambiente einen repräsentativen Charakter verleihen, der ihrer Rolle im Staatskonzept des Kaisers entspricht. Wenige Jahre später unternahm Michael Scotus im Auftrag des Kaisers einen weiteren Versuch in die gleiche Richtung. Er entwickelt rein zeitgenössische Planetenbilder, an deren Aussehen sehr genau ihr Einflußbereich abzulesen ist. Diese genuin höfischen Bilderfindungen wirken in der folgenden Zeit zurück in die Städte; zu Beginn des 14. Jahrhunderts sind sie integrativer Bestandteil kommunaler Selbstdarstellung.

O PORTICO DA GLORIA E A ARTE DO SEU TEMPO. Santiago de Compostela, 3—8 Oktober 1988. — THE *CODEX CALIXTINUS* AND THE SHRINE OF ST. JAMES. Department of Fine Arts, University of Pittsburgh, 3—5 Nov., 1988.

The celebration of the completion of the western facade of the Cathedral of Santiago by Master Mateo was inspired by the inscription carved in 1188 on the lintels of the double doorway opening onto the nave of the great church: *ANO AB INCARNATIONE DNI MCLXXXVIII ERA ICCXXVI DIE KL. APRILIS SUPER LIMINARIA PRINCIPALIU PORTALIU ECCLESIE BEATI IACOBI SUNT COLOCATA PER MAGISTRUM MATHEUM QUI A FUNDAMENTIS IPSORUM PORTALIU GESSIT MAGISTERIU*. Thus the lintels were set twenty years after Fernando II granted Mateo an annual lifelong stipend as *magister*... *qui operis prefati apostoli primatum obtines et magisterium* (Archivo, Cat. de Santiago, cart. 7, no. 5). The exact meaning of these references to Mateo's role as director of works will never be established beyond all doubt (for a consideration of the implications see ch. II in Michael Ward, *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela* [Diss., New York University, 1978], Ann Arbor, University Microfilms International no. 7818473), but his role as guiding hand for the completion of the western facade of the basilica and as