

Christian Freigang

Die *Italian Connection*?

Bau, Bild und Text bei Jean Lemaire de Belges

I

Die Entstehung der „französischen Renaissance“ wird zumeist als ein Transferprozess beschrieben, bei dem – wesentlich befördert durch die italienischen Kriege Frankreichs um 1500 – Protagonisten wie Künstler, Agenten und Mäzene, aber auch Werke und Materialien, schließlich auch Bildkonzeptionen (Perspektivkonstruktion) und künstlerische Wertschätzungen (antike Ruinen) in französische Kontexte integriert wurden.¹ Außergewöhnlichen Einzelfiguren scheint hier eine wichtige Rolle zuzukommen: Fra Giocondo als italienischer Werkmeister in Paris, Jean Pélerin mit seinem Perspektivtraktat, Pierre Sala als früher „Antiquar“, Jean Perréal als ein Maler zwischen Paris, Lyon und Oberitalien, um nur einige Figuren zu nennen. Auch der Dichter Jean Lemaire de Belges gehört zu solchen Vermittlerfiguren, denn sein Werk gibt zahlreiche Hinweise auf die Rezeption antiker und italienischer Kunst und Literatur.² In der Kunstgeschichte ist er vor allem dafür bekannt, dass er in bemerkenswerter Dichte die Namen von Künstlern der Antike, der italienischen Renaissance sowie der jüngeren und zeitgenössischen franko-flämischen und deutschen „Kunstszene“ nennt.³

Exemplarisch kann anhand von Lemaire deutlich gemacht werden, dass die Rezeption von italienischen und antiken Konzepten nicht als „Errungenschaften“ innerhalb einer weitgehend unsystematischen Flamboyantkunst ohne schriftliche Konzeptualisierung zu gelten hat. Lemaire schreibt vor dem Hintergrund einer Dichtungstheorie, die auf handwerklich-formalen Qualitätskriterien und ihrer virtuoson Beherrschung basiert und die dabei teilweise explizit architektonische und kunsthandwerkliche Verfahren als Vergleiche benennt. Der höfische Entstehungskontext dieser Texte deutet an, wie konstitutiv die hier vermittelte „spätgotische Kunsttheorie“⁴ war, vor deren Hintergrund erst die zunehmenden Referenzen auf Antike und Italien zu bewerten sind. Grob vereinfachend beruhen die Konzeptionen der spätgotischen Architektur und Objektkunst – im Kontrast zu neuzeitlichen, komplexen Regularien der bildhaften Repräsen-

1 Lévy 2017a; Virassamynaiken 2015; Kavalier 2012; Hourihane 2011; Bresc-Bautier 2010; Zerner 2002.

2 Hierzu zuletzt ausführlich Fontaine 2001, III–LXXXV; Jodogne 1972; Stecher 1882–1891.

3 Duverger/Duverger-Van de Velde 1967; zuletzt Hindriks 2019, 67f., 302f.

4 Nicht gleichzusetzen mit der in der letzten Zeit oftmals behandelten, aber eben nicht schriftlich dokumentierten „gemalten Theorie“, die insbesondere für Bilder Jan van Eycks in Anspruch genommen wird.



Abb. 1 Cambridge, University Library, ms. Nn. III. 2: Les Douze Dames de Rhétorique, fol. 36v: *Deduction loable*

tation folgenden Kunstauffassungen – auf produktionsästhetischen Bewertungen: Die virtuose Bearbeitung des Naturmaterials hebt nicht primär auf die Mimesis eines – konzeptuellen oder konkreten – Vorbilds ab, sondern intendiert, ein die Naturhaftigkeit transzendierendes, inkommensurables *artificium* bzw. *merveille* zu realisieren (nicht zu repräsentieren).⁵ Es ist diese Wertschätzung des technologisch vollendet erstellten Wunderwerks, die seit dem späten 15. Jahrhundert auch vermehrt Eingang in die literarische Fiktion von Kunst- und Bauwerken bzw. von deren Werkgenese und Wertschätzung findet. Kronzeugen dafür sind insbesondere die sogenannten „Rhétoriqueurs“, also höchst gebildete Hofchronisten, darunter Georges Chastellain (1405–1475), Jean Molinet (1435–1507), Octovien de Saint-Gelais (1468–1502) und auch Jean Lemaire de Belges.⁶ Das gelehrte, in formal virtuoser Dichtungsform ausgebreitete allegorische Material dieser Poeten umfasst nunmehr auch vielfältige Eigenschaften und Herstellungstechniken von Bauten und Kunstobjekten: kompositorische Ordnung, Materialität, Alter, Festigkeit, Stil oder Wunderhaftigkeit. In der Dichtung „Les Douze Dames de Rhétorique“, einer 1463 vom burgundischen Hofchronisten Georges Chastellain literarisch gefassten poetologischen Auseinandersetzung, ist zudem die komplexe und regelkonforme Anfertigung von Bauten als Metapher literarischer Produktion ausgeführt (Abb. 1).⁷ Wie zuletzt Karen Straub verdeutlicht hat, lehnt sich die Schrift zwar

5 Klein 2017; Carpo 2001; Van der Velden 2000; Randall 1988.

6 Skenazi 2003; Febel 2001; Cowling 1998; Zumthor 1978a; Zumthor 1978b.

7 Cowling 2002; Straub 2016.

eng an die antike Rhetoriklehre an, doch sind die Qualitätskriterien – etwa hinsichtlich der Stoff-Findung und seiner guten Anordnung – mit den produktionsästhetisch-handwerklichen Kriterien des „gotischen“ Bauens parallelisiert. Die Miniaturen vermitteln diese konkret auch bildlich.⁸ Mühelos wären die vielschichtigen Kriterien der *Douze Dames* auf die virtuosen und überreichen Schöpfungen der Schatzkunst und Flamboyantarchitektur anzuwenden.⁹

II

In origineller Form ist diese Überlagerung dichterischer Schöpfung, fürstlicher Panegyrik und gebildeter architektonischer bzw. bildlicher Ekphrase im Fall von Jean Lemaire zu fassen. Er wurde 1473 bei Valenciennes geboren und lernte sein Metier beim burgundischen Hofchronisten Jean Molinet. Seit 1498 bis vor 1524 war er als *Indiciaire* verschiedener Fürsten und Fürstinnen, u. a. für Erzherzogin Margarete von Österreich und Königin Anne de Bretagne, tätig.¹⁰ Seine *Italian connection* scheint klar: Seit seinen ersten Werken aus der Zeit kurz nach 1500 frequentierte er Lyon, damals der Kreuzungspunkt französisch-italienischen Austausches. In diesem Zusammenhang gab es hier Ansätze eines klar italienischen Moden folgenden antiquarischen Bewusstseins, wenn etwa Pierre Sala, ein Lyoneser Bürger in königlichen Diensten, im Antikenbezirk von Fourvières eine Art Villa, genannt *Les Antiquailles*, einrichtete.¹¹ Ein gemeinsamer Bekannter von Sala und Lemaire war der Lyoneser Maler Jean Pérreal, der in Oberitalien die Fürstenhöfe frequentiert und dabei auch persönlichen Kontakt zu Leonardo aufgenommen hatte.¹² Zudem unternahm Lemaire 1506 und 1508 diplomatisch bedingte kurze Reisen nach Rom, bei denen er auch antiquarische Werke exzerpierte.¹³ Und 1507 berichtete er aufmerksam von der ersten antiken „Grabung“ nördlich der Alpen, bei der nahe Brüssel eine umfangreiche gallo-römische Grabanlage freigelegt und sorgfältig dokumentiert wurde.¹⁴ Im Folgenden sollen seine Referenzen auf Italien und die Antike nicht in einen Gesamtkatalog seines humanistischen Wissens integriert, sondern vor allem daraufhin befragt werden, wie sie in die weiterhin maßgebliche spätgotische Produktionsästhetik integriert und dort funktionalisiert wurden.

8 Z. B. Cambridge, UL, Ms. Nn. III.2, fol. 34v u. 36v; Straub 2016, 178–185, 196–207, 276, 278 u. Abb. 11, 13, 27, 29, 42, 44.

9 Darauf haben auch rezente Studien zur Schatzkunst hingewiesen, s. Van der Velden 2000, 278–285.

10 Außer der in Anm. 6 genannten Literatur: Armstrong 2000, 91–156; Randall 1996, v. a. 72–102; Jenkins 1980; Bergweiler 1976; Frappier 1955; Munn 1936; Doutrepoint 1934; Becker 1893.

11 Fontaine 2001, XXI–LI; Frappier 1955, XXX–XXXII.

12 Lévy 2017b; Vecce 2003; Vecce 1997.

13 Jodogne 1972, 94–96 u. 104–108.

14 Fontaine 2001, VI–XXI.

Seine erste größere Dichtung, *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, stellt eine allegorische Tempelbeschreibung dar, 1503 als Nekrolog für Herzog Pierre II de Bourbon verfasst und Graf Louis de Ligny gewidmet.¹⁵ Inmitten einer detailliert geschilderten pastoralen Landschaft wird ein „temple anticque en ouvraige“ imaginiert, der das Auge des Betrachters wegen der „excellence de sa beauté“ wie auch der „reflamboyance de l'or et des pierres precieuses dont il estoit garny“ entzücke.¹⁶ Am Tempelportal sind sechs hervorragend gearbeitete, mit Werken von Phidias und Praxiteles zu vergleichende Tugendstatuen zu verorten, deren Namensinitialen „PIERRE“ ergeben. Die perfekte *composition* des Tempels mache klar, dass jeder Tugendstatue ihr unverrückbarer Platz zukomme; insoweit rekurren sie in ihrer akrostichonartigen Anordnung unmissverständlich allein auf den Verstorbenen und schreiben ihn unabweislich in das Bauwerk von Ehre und Tugend ein. Diesem Tempel wird auch eine imaginierte Chronologie zugeordnet, sei er doch die beständige Erinnerung an die Gründung eines Doppeltempels für Ehre und Tugend durch den römischen Feldherrn Marcus Marcellus. Wenn auch dieses weltliche Bauwerk untergegangen sei, so sei doch die Einrichtung des göttlichen Tempels schon immer zur Verehrung würdigster Personen bestimmt gewesen und werde nun dauerhaft durch die – literarisch evozierte! – Erinnerung erneuert.¹⁷ Die, aus Valerius Maximus entlehnte, Gründungsanekdote und die Allusion von antiken Tempeln und vergänglichsten Ruinen spiegelt dezent antiquarische Diskurse wider, doch mit den Tugendstatuen am Portal ist klar ein zeitgenössisches gotisches Figurenportal assoziiert, wie auch die geschilderten edelsteinleuchtenden Oberflächen zeitgenössische französische Architektur evozieren. Lemaire nutzt die antiquarische Notiz also, um das vergänglich irdische Alte mit der zeitresistenten, immer gegenwärtigen literarischen Erinnerung von Tugend und Ehre zu kontrastieren.

Die Andeutungen auf die Antike sollten zudem dem Feldherren Graf Louis de Ligny schmeicheln, der aufgrund seiner langen Aufenthalte in italienischen Residenzstädten zu einem wichtigen Förderer italienischer Kunst geworden war. Perréal zeichnete sein Portrait (Chantilly, Musée Condé), und Jean Lemaire dichtete ihm, der schon 1503 verstarb, einen eigenen Nekrolog. Dieser lässt in bezeichnender Weise *Dichtung (Rhétorique)* und *Malerei (Peinture)* in einen Wettstreit darüber treten, wie übergroße Trauer auszudrücken und zu verewigen sei: *La plainte du désiré*.¹⁸ *Malerei* räsoniert darüber, wie die unbeschreiblich große Trauer von *Dame Nature* ob des Todes Lignys darzustel-

15 Hornik 1957; Cowling 1998, 170–202; Richter 1986; Jodogne 1972, 170–203; Morphos 1963; Stecher 1891, Bd. 4, 183–242.

16 Hornik 1957, 74.

17 Ibid., 83–84: „Mais tel ouvraige transsitaire est esvanouy et tombé en ruyne, quelque materiel qu'il fust, tellement que ores n'en reste aucun vestige là où, au contraire, l'instauration de ce temple est sempiternellement instituée dès la création des hommes, voire par avant, pour y recevoir et inthroniser tous ceulx qui le meritent. Si n'envieillist jamais la structure de ce divin pourpris par temporelle decadence, ainçois est tousjours refreschy son noble edifice par nouvelle mémoire.“ (v. 941–950).

18 Yabsley 1932. – Jodogne 1972, 204–214; Stecher 1885, Bd. 3, 157–186.

len sei. Dabei spielt Lemaire gleichermaßen auf literarische Strategien der beschreibenden „Ausmalung“ wie auf tatsächliche Malerei an, wenn etwa Atelierutensilien als Ausweis der malerischen Fertigkeiten genannt sind.¹⁹ In diesem Zusammenhang sind auch mehrere vorbildhafte Maler als Kronzeugen perfekter Malerei aufgeführt: zunächst die antiken Meister Parrhasios und Apelles, sodann eine Gruppe von franco-flämischen Meistern: Marmion, Fouquet, Poyer, Roger van der Weyden, Hugo van der Goes und Johannes – sicherlich Jan van Eyck – „qui fut tant elegant“.²⁰ Davon abgesetzt erscheinen drei italienische Maler: Leonardo („qui a graces supernes“), Gentile Bellini und Perugino („qui si bien couleurs mesle“), gefolgt von Jean Hey und Jehan de Paris, alias Jean Perréal: „Et toy, Jean Hay, ta noble main chomme elle? Vien voir Nature avec Jean de Paris pour luy donner umbraige et esperitz.“²¹ Die höchste Meisterschaft konkretisiert sich also – ein schmeichelndes Argument – in der Gegenwart, in der Person des lokalen Malers Perréal aus der Entourage Lignys. Auffällig ist die Kenntnis der drei genannten italienischen Maler, von denen Leonardo in dieser Zeit wohl allein im Mailänder Umfeld berühmt war, welches wiederum aber auch Perréal frequentiert hatte. Man muss annehmen, dass dieser auch die anderen Malernamen seinem Freund Lemaire als Kronzeugen der neueren italienischen Malerei genannt hat.²² Derartige sekundäre und fragmentarische Rezeptionen dürften auch für einige bemerkenswerte, bislang unbeachtet gebliebene kunsttheoretische Argumente gelten, die den Protagonisten in den Mund gelegt sind. Wenn Jean Hey in der eben zitierten Stelle in einer etwas enigmatischen Wendung aufgefordert wird, zusammen mit Perréal *Dame Nature* aufzusuchen, um ihr ‚Schatten und Geist‘ zu verleihen, erinnert dies auffällig an eine Sentenz Leonardos. Denn die Begriffskombination taucht in einem kurzen, chronologisch auf die Zeit um 1490 zurückzuführenden Abschnitt aus Leonardos theoretischen Erörterungen zum Schatten auf. Dieser sei, gemäß dem Codex Urbinatus als der Grundlage des posthumen Malereitraktats, das Resultat eines Schatten bildenden Körpers und des immateriellen, „geistigen“ Lichts: „l’ombra deriva da due dissimili cose l’una da l’altra impero che l’una è corporea e l’altra spirituale: corporea è il corpo **ombroso, spirituale**, è il lume; adonque lume e corpo son cagione de l’ombra.“ [meine Hervorhebungen].²³ Wenn bei Lemaire die *Malerei* der *Natur* Schatten und Geist geben soll, so ist das wohl als Schatten und Licht zu verstehen und hat insoweit als – wohl über Perréal vermittelt – Reflex von Leonardo zu gelten. Doch weiter geht der Bezug auf Leonardo nicht. Da *Malerei* bei Lemaire durchgehend lamentiert, in der Darstellung absoluter Trauer ihre Mittel zur Darstellung von Lebendigkeit zurücknehmen zu müssen, kontrastiert sie Dunkelheit und Schwarz mit Starkfarbigkeit, wie diese dem *ymaige sacre* bzw. dem

19 Yabsley 1932, 71, v. 105–112.

20 Ibid., 71f., v. 113–120.

21 Ibid., 72, v. 127f.; die Stelle auch bei Hindriks 2019, 303.

22 Jodogne 1972, 208–214. – Richter 1986, passim, extrapoliert hingegen Lemaïres Kenntnis von Alberti, Vitruv und Colonna.

23 Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. Urbinatus lat. 1270, fol. 175; Pedretti/Vecce 1995, Bd. 2, 361, Nr. 547; Pedretti 1962, 71.

symulachre eigen sei.²⁴ In diesem Zusammenhang muss man die Erwähnung des Schattens als Reduktion der lebensvoll-farbigen *Natur* begreifen. Dunkelheit bzw. Negation von Farbe wird auch in der Andeutung einer Farbperspektive evoziert: „tirez la moy fort brune,/loingtaine à l’oeil par bonne perspective“.²⁵ Auch hier liegt der Vergleich zur Konzeptualisierung der Luftperspektive bei Leonardo nahe, der dies aber ganz anders ausführt.²⁶ – In einer paradoxen Volte resigniert *Malerei* schließlich: Im Bestreben, absolute Trauer darzustellen, hat sie konsequent alle Ausdrucksmittel negiert, mit denen die lebendige *Nature* auszudrücken wäre – *on ne peut peindre une uimbre*.²⁷ Lemaires Konzept der Malerei beschränkt sich also auf Farbigkeit, welche in den Bogen von reichhaltiger, präziöser Pracht – genannt sind vor allem Gold und Azur – und einer unbelebten Unfarbigkeit, dem nicht malbaren unfarbigen Schatten, eingespannt erscheint. Dies nimmt nun *Rhétorique* am Beginn ihrer eigenen Rede auf, wo gar eine Art Definition der Malerei gegeben wird: Seit den Griechen und Römern verstehe sie sich als *miroir* der *noble visage* von *Nature*, bestrebt, deren Werke (*ouvraige*) mit ihrem eigenen Werk (*euvre*) in Übereinstimmung zu bringen. Dadurch erhalten wir Kenntnis von Dingen, ohne diese selbst zu sehen.²⁸ Aber weiterhin handelt es sich nur um Farbigkeit – eventuell ist eigentlich auf Fassmalerei angespielt – als Hypostase für Lebendigkeit: Eine in Trauer über den Helden defigurierte und inaktive Göttin *Natur*, dem Tod nahe, sei unmalbar. Ergo sei es umgekehrt an der *Rhétorique*, in der Rühmung des Verstorbenen diesen dauerhaft in den Himmel zu erheben. Diese Argumentation vermag also, die Größe Lignys schmeichelnd herauszustellen, da sein Tod selbst *Natur* zutiefst bewegt – selbst wenn das paradoxerweise zur Nichtdarstellbarkeit von *Dame Nature* führt. Diese Denkfigur geht aber nicht auf neuere Kunsttheorien, sondern auf den Kunstdiskurs im Rosenroman aus dem 13. Jahrhundert (v. 16165–16210) zurück: *Dame Nature* sei unfassbar, auch wenn sie unvollkommen von den großen antiken Philosophen ebenso wie von den berühmtesten Künstlern, Parrhasius, Apelles, Zeuxis oder Pygmalion, nachgeahmt werde. Auch Lemaires Motiv der trauernden *Natur* ist aus dieser Stelle des Rosenromans entnommen. Der Persistenz dieser mittelalterlichen Topik entspricht, dass grundsätzliche Auffassungen der neuzeitlich-italienischen Kunsttheorie, gerade eines Leonardo, eben nicht zu finden sind: Raumillusion, Körperrhetorik oder emotionale Mimesis, die die *Repräsentation* von Trauer hätten leisten können, sind keine Kriterien. Umso mehr müssen die Anleihen bei Leonardo als wohl oral vermittelte Fragmente neuen Bildungsgutes gesehen werden, die aber durchaus subtil in die Konzeptualisierung der Naturimitation integriert sind: Schatten und Farbper-

24 Yabsley 1932, 72, v. 139f. und 153–160.

25 Ibid., 75, v. 217f.

26 Jodogne 1972, 213f. hat, mit Verweis auf andere Verwendungen von *perspective* im französischen Kontext, einen Bezug auf die optische Perspektivkonstruktion zurückgewiesen.

27 Yabsley 1932, 76, v. 248.

28 Ibid., 77, v. 29–35: „Tu es et fuz de Nature l’ymaige,/Le vray miroir qui son noble visage/Nous represente en ton riche scavoir,/Tu l’ensuis or par si propre estimaige/Que ton euvre est toute une a son ouvraige,/Dont par ta main industrieuse et saige/Notice avons des choses sans les veoir.“

spektive sind Mittel der Negation von Farbe und sie rühren aus maltechnischen Fertigkeiten, für deren Beurteilung die Meisterschaft der evozierten Meister nötig ist. Dass der in der französischen Literatur in der Tat neuartige Paragone zwischen Poesie und Malerei ebenfalls gerade bei Leonardo prominent thematisiert wurde, kann – darauf hat die Forschung schon verwiesen²⁹ – als weiteres Argument dafür aufgeführt werden, dass Lemaire Einzelheiten von Leonardos Theorie vermittelt bekam; allerdings sind die inhaltlichen Ausführungen beider Autoren völlig unvergleichbar.

Am intensivsten ist die Aufnahme italienischer Stilformen in französische Dichtungstraditionen in *La Concorde de deux langages* zu verfolgen, das als ein 1504–1511 entstandener, ursprünglich wohl Margarete von Österreich zugeeigneter politischer *traicté* zugunsten einer friedlichen Einigung zwischen Italien und Frankreich zu deuten ist, gleichermaßen aber auch einen literarischen Paragone zwischen höfischer Poesie und Historiographie darstellt.³⁰ Das komposite Werk beginnt mit einem Wettstreit der italienischen/toskanischen und der französischen Sprache. Anschließend wird die Ankunft des *Acteurs*, Verteidiger des Französischen, im Tempel der Venus geschildert. Diese Liebesallegorie, prunkvoll, anziehend und sexuell sinnlich, steht für Italien bzw. Florenz, im weiteren Sinne für die Zwist erzeugende Wollust und damit verbundene poetische Textgattungen. Als ein Novum in der französischen Literatur ist die Tempelbeschreibung in Terzinen „à la façon ytalienne“ gefasst.³¹ Die äußere Gestalt des Baues, von edelstem Material, scheint nicht gotisch zu sein: „L'orde du comble, ordonné en croissant / Fait enlasser les beaux piliers ensemble“ deutet eher eine klassische Säulenfront an.³² Der nicht weiter im Text beschriebene Minervatempel hingegen liegt in einer paradiesischen Gegend inmitten des Palastes der Ehre. Ihm wendet sich *Acteur* zu, als sein Venusopfer in Form eines Bildchens als ungenügend erachtet wird und er den Liebestempel verlassen muss. Nunmehr geleitet von *Labeur historien*, bildet der Minervatempel, obwohl auf der Spitze eines steilen, mühselig zu ersteigenden Felsens gelegen, das zukünftige Ziel von *Acteur*. Dieser Ort vermittelt Vernunft und Kontemplation, ermöglicht die zeitüberdauernde Historiographie, versinnbildlicht sodann Frankreich und die dem Toskanischen gleichrangige französische Sprache. Entsprechend bedient sich Lemaire hier des Alexandriners. Am Schluss umarmen sich die Personifikationen der beiden Sprachen, einerseits Ausdruck der sich ausgleichenden Balance zwischen verschiedenen in der Dichtung benannten Gegensätzen, andererseits wohl auch Affirmation französischer Kultur in einem Umfeld, in dem italienischer

29 Vecce 2003, 22.

30 Stecher 1885, Bd. 3, 98–134. – Skenazi 2003, 50–84; Cowling 1998, 178–202; Randall 1988; Jodogne 1972, 443–462; Frappier 1947.

31 Frappier 1947, 6, v. 98.

32 Ibid., 13, v. 154f. Auffälligerweise wurde die einzige bebilderte, auf 1511 datierte Handschrift des Textes (Carpentras, Bibl. Inguimbertaine, Ms. 412) von einem Buchmaler ausgemalt, der den Venustempel mit einigen Italianismen anreichert und auch ansonsten vielfältig für die Lyoneser Frühhumanisten tätig war (cf. Virassamynaïken 2015, Fig. 85).

Einfluss modisch zu werden begann.³³ Aus diesem Grund wohl deutet Lemaire an, dass der unmoralische Venustempel in Lyon stehe, da Venus ihre ehemaligen Tempel in Zypern oder Kythera zugunsten der Rhonestadt verlassen habe. Diese beiden Bauwerke, längst untergegangen, seien von korinthischer bzw. sizilianischer Ordnung.³⁴ Die hier zu vermutende, isolierte und offenbar kontaminierte Referenz auf Vitruv – eine sizilianische Ordnung gibt es nicht und ansonsten fehlen bei Lemaire weitere Verweise auf den Architekturtheoretiker³⁵ – evoziert erneut eine in Ansätzen zu benennende archäologische Vergangenheit. Vor diesem Hintergrund erscheint nun literarisch der aktuelle Venustempel, der unauflösbar mit einer erotischen Frauenmetapher oszilliert. Doch dessen ephemere Existenz als momentaner Stätte der Lust bildet den Gegenpol zu dem zeitüberdauernden Minervatempel, den *Acteur* erst zukünftig dank mühevoller historiographischer Tätigkeit wird betreten können.

III

Zwar verfügt Lemaire über zahlreiche, aber heterogene antiquarische Kenntnisse, die er in Bezug auf seine Adressaten auch subtil aktiviert. Dieses Bildungsgut zeigt aber keineswegs, dass Lemaire etwa frühneuzeitliche Kunstkonzeptionen vermitteln wollte, sondern es chiffriert mehrfach irdische Vergänglichkeit, die – immerhin – als weit zurückliegende, vergangene „Antike“ imaginiert ist. Damit kontrastiert die zukunftsgerichtete literarisch-historiographische Tätigkeit mit ihrem Anspruch, das ehrenhafte Angedenken an die fürstlichen Adressaten unvergänglich zu machen. Wenn aber Lemaire als Dichter gleichsam als *Concepteur* von spätgotischen Bauwerken mit antikisierenden Details auftritt, so war das nicht nur eine literarische Strategie, sondern wirkte bis in konkrete architektonische Planungen. Während seiner Anstellung am Hof von Margarete von Österreich war er nämlich von 1507 bis 1512 als Koordinator an der Bauplanung für deren berühmte Grablege, die Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse, beteiligt.³⁶ Seine Korrespondenz zeigt, wie er dabei kunstvoll die Grenzen zwischen den Tätigkeiten der Auftraggeberin, des Bauplaners und des Panegyrikers aufhebt, so dass Margarete als die eigentliche, höchst tugendhafte Autorin und Bewohnerin des kostbaren Werks erscheint, welches in seiner baulichen Qualität auf immer von der Exzellenz der Fürstin künden wird. Allegorische Erläuterung und die konkrete Kreation oszillieren innerhalb eines Settings, in dem Lemaire, analog zu den *Douze Dames de Rhétorique*, sich als Werkmeister in einem Ateliergespräch inszeniert: Dichten ist metaphorisch gesprochen handwerklich gut bauen und architektonisches Entwerfen gleicht einer literarischen Invention wie auch planvoll-

33 Frappier 1947, XXXVI–XXXIX. – Jodogne 1972, 461f.

34 Frappier 1947, 13f., v. 144–165.

35 Anders Richter 1986, 317f.

36 Gelfand 2007, 193–202; Freigang 2003; Hörsch 1994; Poiret 1994; Poiret 1990.

tugendhaftem fürstlichen Handeln, mit dem Ziel, ein *exquisites, virtuos überbordendes Palais d'honneur féminin* zu errichten. Von diesem bleibt unklar, ob es sich auf eine bislang nicht ermittelte literarische Panegyrik oder das konkrete Bauwerk bezieht (das dann in Brou, allerdings nicht durch Lemaire, auch realisiert wurde).³⁷

Wie wichtig bei alledem die auf technische Virtuosität insistierende Produktionsästhetik einzuschätzen ist, macht vor allem das Lobgedicht *La Couronne margaritique* von 1504–1505 deutlich, für Margarete von Österreich aus Anlass des Todes ihres Ehemanns Philibert von Savoyen verfasst.³⁸ Der Autor beschreibt den tödlichen Jagdunfall des Fürsten, die Trauer Margaretes und sodann vor allem, wie die Göttin *Vertu* beim Goldschmied *Merite* eine Krone für die Fürstin anfertigen lässt. Die Krone erscheint im Text nicht als vollendetes Werk, sondern allein im Zusammenhang ihres Werkprozesses: Zehn schöne Jungfrauen aus dem Gefolge von *Vertu*, jede einen Edelstein tragend, der für eine der Tugenden der Fürstin steht, bilden hierfür einen Reigen anmutiger Modelle. Dieses scheinhaft konkrete Naturvorbild wird nun von der antiken, bei Boccaccio erwähnten Malerin Martia in eine präzise Visierung (*patron, pourtrait*) umgesetzt, so perfekt und virtuos, dass das Gemälde selbst schon die Eigenschaften kostbarster Goldschmiedearbeit anzunehmen scheint. Zahlreiche Philosophen und vor allem antike wie zeitgenössische Künstler – u. a. Donatello, Jan van Eyck, Fouquet, Simon Marmion, Martin Schongauer sowie zahlreiche Goldschmiede – besingen die überirdischen Qualitäten der politischen Tugenden der Fürstin bzw. der köstlichen Insignie.³⁹ Die Tugenden bilden also nicht nur im allegorischen Sinn eine Krone, die die Fürstin auszeichnet, sondern sie sind in der überragenden künstlerischen Ausformung dauerhaft in eine wunderhafte ästhetische Schönheit transponiert, die die Fürstin wie auch ihr Werk erglänzen lässt. Wie Zeuxis aus fünf Frauen die Schönste gebildet habe, so übersteige Margarete in ihrer Tugendschönheit alle irdischen Tugenden.⁴⁰ Diese Qualität ist, und hier gewinnt die Kunstwerkmetapher ihren belehrenden Sinn, durchaus nicht von vorne herein gegeben, sondern „gefertigt“, von Ehre und Verdienst, die ihrerseits von einer Reihe von politischen Tugenden geprägt sind. Die in der *Couronne margaritique* kleinteilig ausgemalte Gattungstranzendenz vom Naturvorbild – dem Mädchenreigen – über die Werkzeichnung der Krone zum zukünftig zu fertigenden Schmuckstück selbst enthält also eine wesentliche Sinnschicht: Denn die Wahrheit der vergänglichen Natur wird schrittweise ästhetisch veredelt und in den Bereich des Unsagbaren projiziert: die auszuführende Krone, symbolische Insignie der Fürstin, ist nach all den Lobeshymnen, die die Philosophen und Künstler geäußert hatten, in Worten nicht mehr angemessen zu würdigen, doch ist sie gleichwohl faktisch präsent zu denken, da sie doch aus präziösen Naturmaterialien wie Perlen, Gold, Edelsteinen,

37 U. a. Stecher 1891, Bd. 4, 396–409, v. a. 397, 399. – Cowling 1998, 167f.

38 Stecher 1891, Bd. 4, 10–167. – Freigang 2021; Blattes-Vial 2015; Armstrong 2000, 112–119; Jodogne 1972, 215–254.

39 Stecher 1891, Bd. 4, 161–166.

40 Ibid., 152.



Abb. 2 Wien, ÖNB, Cod. 3441: La Couronne margaritique, fol. 32v: *Noble Penser* erteilt dem Goldschmied *Merite* den Auftrag für eine Tugendkrone



Abb. 3 Wien, ÖNB, Cod. 3441: La Couronne margaritique, fol. 40v: Die Expertenrunde betritt das Atelier der Malerin Martia



Abb. 4 Wien, ÖNB, Cod. 3441: La Couronne margaritique, fol. 116v: Martias Bild der Tugendkrone für Margarete

Lorbeer und Palmzweigen gefertigt wird. Die literarische Evokation dieser Werkgenese sichert dabei ewiges Gedächtnis, denn die derart besungene Krone kann nicht wie eine konkrete Realie verloren gehen oder umgedeutet werden. Wenn unter den benannten Künstlern auch antike und italienische Namen auftauchen, so schafft dies einen zeitlich und räumlich unermesslichen Referenzrahmen für den Ruhm Margaretes, in dem im Übrigen subtil auf den gegenwärtigen burgundischen Kontext fokussiert ist. Ansonsten fehlen Referenzen auf neuzeitliche Kunstkonzeptionen, im Gegenteil, die produktionsästhetische, ein *merveille* aus der Natur kreierende Prozessualität bleibt konstitutiv. In bezeichnender Weise vermitteln das auch die Miniaturen in einer wohl von Lemaire selbst geschriebenen, heute in Wien verwahrten Handschrift des Textes. Detailliert sind hier die Ateliers des Goldschmieds und der Malerin – in dem sie gerade den Mädchenreigen abmalt – sowie ihr Entwurf der Tugendkrone als fiktive, in das Buch inserierte Realie zu sehen (Abb. 2–4).⁴¹ Der Leser/Betrachter hält gleichsam das köstliche Zwischenergebnis jenes perfekten Werkprozesses in den Händen, welches

41 Wien, ÖNB 3441, fol. 32v, 40v, 116v; Pächt/Thoss 1977, Textbd., 87–91, Tafelbd., Abb. 194f. u. V; Blattes-Vial 2015, passim.

nur in der textgeleiteten Imagination, aber dafür immer erneut zur Insignie der Fürstin konkretisiert werden kann.

Literatur

- Armstrong, Adrian: *Technique and Technology. Script, Print, and Poetics in France, 1470–1550*, Oxford 2000.
- Becker, Ph[ilipp] Aug[ust]: Jean Lemaire, der erste humanistische Dichter Frankreichs, Straßburg 1893.
- Bergweiler, Ulrike: *Die Allegorie im Werk von Jean Lemaire de Belges*, Genf 1976.
- Blattes-Vial, Françoise: Le manuscrit de la Couronne margaritique de Jean Lemaire de Belges offert par Marguerite d'Autriche à Philippe le Beau en 1505. La rhétorique et l'image au service d'une princesse assimilée à la paix, in: *Le Moyen Age*, 121/1 (2015), 83–126. (<https://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2015-1-page-83.htm>, zuletzt abgerufen am 19.12.2019)
- Bresc-Bautier, Geneviève u. a. (Hg.): *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance* (Ausst.-Kat.), Paris 2010.
- Carpo, Mario: *Architecture in the Age of Printing. Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, Cambridge (Mass.) u. a. 2001.
- Cowling, David (Hg.): *George Chastelain, Jean Robertet, Jean de Montferrant. Les Douze Dames de Rhétorique*, Genf 2002.
- Cowling, David: *Building the Text: Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*. Oxford 1998.
- Doutrepont, Georges: *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance* (Académie Royale de Belgique, Classe des lettres [...]. Mémoires, Coll. 8°, XXXII), Brüssel 1934.
- Duverger, E[rik]/Duverger-Van de Velde, D.: Jean Lemaire de Belges en de Schilderkunst. Een Bijdrage, in: *Jaarboek van het Koninklijk Musum voor schone Kunsten Antwerpen* 1967, 37–78.
- Febel, Gisela: *Poesia ambigua oder vom Alphabet zum Gedicht. Aspekte der Entwicklung der modernen französischen Lyrik bei den Grands Rhétoriciens*, Frankfurt/M. 2001.
- Fontaine, Marie Madeleine: *Jean Lemaire de Belges. Des Anciennes pompes funérales* (Ms. BnF fr. 5447 et BnF fr. 22326), Paris 2001.
- Frappier, Jean (Hg.): *Jean Lemaire de Belges. La Concorde de deux langages*, Paris 1947.
- Frappier, Jean: Jean Lemaire de Belges et les beaux-arts, in: *Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les Beaux-arts. Actes du cinquième Congrès international des langues et littératures modernes*, Florence 1951, Florenz 1955, 107–114.
- Freigang, Christian: Chöre als Wunderwerke. Bildinszenierungen, Blickachsen und Materialtranszendenz in der Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse, in: *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, hg. von Anna Moraht-Fromm, Sigmaringen 2003, 59–84.
- Freigang, Christian: Literarisch-fiktionale Luxusobjekte als Demonstration politischer Macht. Die ‚Couronne margaritique‘ von Jean Lemaire de Belges (1504/1505), in: *Core, Periphery, Frontier. Spatial Patterns of Power*, hg. von Jan Bemann, Dittmar Dahlmann u. Detlef Taranczewski, Göttingen 2021, 243–371.

- Gelfand, Laura D.: Regional Styles and Political Ambitions. Margaret of Austria's Monastic Foundation at Brou, in: *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400–1600)*, hg. von Ingrid Alexander-Skipnes, Tournhout 2007, 193–202.
- Hindriks, Sandra: Der „vlaemische Apelles“. Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische „Renaissance“, Petersberg 2019.
- Hornik, Henri (Hg.): Jean Lemaire de Belges. *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, Genf u. a. 1957.
- Hörsch, Markus: Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabbau St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse, Brüssel 1994.
- Hourihane, Colum (Hg.): *Gothic Art and Thought in the Later Medieval Period*, Princeton 2011.
- Jenkins, Michael F. O.: *Artful Eloquence. Jean Lemaire de Belges and the Rhetorical Tradition*, Chapel Hill 1980.
- Jodogne, Pierre: Jean Lemaire de Belges. *Écrivain franco-bourguignon*, Brüssel 1972.
- Kavaler, Ethan Matt: *Renaissance Gothic*, New Haven u. a. 2012.
- Klein, Robert: *L'esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, Paris 2017.
- Lévy, Tania: *Les peintres de Lyon autour de 1500*, Rennes 2017 [Lévy 2017a].
- Lévy, Tania: *Entre consuls et rois. Jean Perréal et les peintres lyonnais*, in: *The Artist between Court and City (1300–1600)*, hg. von Dagmar Eichberger u. a., Petersberg 2017, 178–188 [Lévy 2017b].
- Morphos, Panos Paul: The Pictorialism of Lemaire de Belges in « Le Temple d'Honneur et de Vertus », in: *Istituto universitario orientale. Annali, sezione romana*, 1 (1963), 5–34.
- Munn, Kathleen M.: *A Contribution to the Study of Jean Lemaire de Belges. A Critical Study of Bio-bibliogr. Data, Including a Transcript of Various Unpublished Works*, New York 1936 (Reprint Genf 1975).
- Pächt, Otto/Thoss, Dagmar: *Französische Schule II (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Reihe I, 2)*, 2 Bde., Wien 1977.
- Pedretti, Carlo/Vecce, Carlo (Hg.): *Leonardo da Vinci, Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1279 nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Biblioteca della scienza italiana, IX)*, 2 Bde., Florenz 1995.
- Pedretti, Carlo: *Copies of Leonardo's lost Writings in the Ms. H 227 inf. of the Ambrosiana Library, Milan*, in: *Raccolta Vinciana* 19 (1962), 61–94.
- Poiet, Marie-Françoise: *Brou. Bourg en Bresse*, Paris u. a. 1990.
- Poiet, Marie-Françoise: *Le Monastère de Brou. Le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur*, Paris 1994.
- Randall, Michael: *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, Baltimore u. a. 1996.
- Randall, Michael: The Flamboyant Design of Jean Lemaire de Belges' *La Concorde de deux langages*, in: *L'Esprit créateur* 28, 2 (1988), 13–24.
- Richter, Bodo L. O.: The Image of the Temple in the Works of Jean Lemaire de Belges, in: *Mediaevalia* 12 (1986) [1989], 305–338.
- Skenazi, Cynthia: *Le poète architecte en France (Études et essais sur la Renaissance, XLVIII)*, Paris 2003.

- Stecher, Auguste Jean (Hg.): Jean Lemaire de Belges, Œuvres, 4 Bde., Löwen 1882–1891.
- Straub, Karen: „Les Douze Dames de Rhétorique“ in Text und Bild. Allegorisches Manifest und literarische Debatte an den Höfen von Burgund und Bourbon, Affalterbach 2016.
- Van der Velden, Hugo: The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold, Tournhout 2000.
- Vecce, Carlo: 'Piglia da Gian di Paris', in: Accademia Leonardi Vinci X (1997), 208–213.
- Vecce, Carlo: Léonard de Vinci et la France, in: Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits (Ausst.-Kat.), hg. von Françoise Viatte u. Varena Forcione, Paris 2003, 21–26.
- Virassamynaïken, Ludmila (Hg.): Lyon Renaissance. Arts et Humanisme (Ausst.-Kat. Lyon), Paris u. a. 2015.
- Yabsley, D. (Hg.): Jean Lemaire de Belges. La plainte du désiré, Paris 1932.
- Zerner, Henri: L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme, Paris 2002.
- Zumthor, Paul: Anthologie des grands rhétoriciens, Paris 1978 [Zumthor 1978a].
- Zumthor, Paul: Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens, Paris 1978 [Zumthor 1978b].