

Christian Freigang

Literarisch-fiktionale Luxusobjekte als Demonstration politischer Macht: Die ‚Couronne margaritique‘ von Jean Lemaire de Belges (1504/1505)

Abstract

Recent research has highlighted the semantic complexity of luxury objects, fabricated and used at the late medieval princely courts. Exposing vessels and tapestries or giving precious gifts thus formed an essential part within symbolic communication in order to lastingly legitimize political power and demonstrate wealth, welfare, and piety. This quality of luxury objects as agents is due to an inseparable conjunction of four criteria: (1) a recognizable typology of the object; (2) its precious, but often consumptive materiality; (3) the exquisite, often virtuous technology of its making; and (4) dense and specific semantic devices. Exposing and distributing those luxury objects were especially practiced within the Burgundian court, as has recently be shown in the case of the votive statuette given in 1467/1468 by Charles the Bold to Liège cathedral. Nevertheless, the communicative quality of these objects is a precarious one: Besides the enormous costs of these treasuries, risks of misunderstanding, monetarization, pledging, dissociation, and destruction were omnipresent. This is the reason why this politics of precious objects was complemented by a variety of other medias of power, including also the exposure of literary and artistic qualities, attributed to the rulers. A very specific solution of those strategies can be analyzed in a panegyric poem written in 1505 by Jean Lemaire de Belges and dedicated to Margaret of Austria, archduchess of Burgundy. The text deplors the sudden death of Margaret's husband Philibert II of Savoy, but it notably gives a detailed description of an honorific crown for the princess herself. Insofar, the poem inserts the evocation of a luxury heraldic object into a highly complex literary text. However, not interested in a description of the crown itself or its ceremonial use, Lemaire narrates the preliminary steps of the crown's conception and fabrication, where a series of personified virtues and experts are collaborating in order to produce the all-transcending, but finally indescribable object as a perfect work of art and virtue. Thus, the crown, commanded by the Goddess Virtue, results from a meticulous transformation of models of nature (i. e. girls personifying virtues) into a sophisticated painting, executed by the paintress Martia in order to serve as the goldsmith's draft. Inextricably linking allegorical devices, realistic settings and erudite historical knowledge, Lemaire's poem produces a detailed picture of Margaret's political self-understanding, based on an unsurmountable combination of political qualities and artistic appreciation. Consequently, the crown's literarily evidenced objecthood oscillates between an understanding as complex metaphor as well as a luxury object in order to praise Margaret's legitimate power. Interwoven in the dense literary description, the crown and its making are

able to conserve durably its meaning as political media, without risking destruction or alteration on the one hand, and without vanishing as are pure intangible literary metaphor on the other. The surviving manuscript Cod. 3441 at the Österreichische Nationalbibliothek at Vienna, obviously an autograph and accompanied by a number of telling illuminations, was meant to be diplomatically utilized. In 1505 it was presented to Margaret's brother, Philipp I, king of Castile, in order to insist on her female regency and political influence. The illumination cycle allusively localizes the crown's fabrication at Margaret's own court and witnesses the (imagined) objecthood of the crown, whose conception is meticulously illustrated. Grace to the illuminations the beholder is playfully involved in this process, acting as a sort of witness of thoughtful artistic production. At the end, a sort of *trompe-l'oeil* copy of Martia's crown draft is presented to the beholder, or, more precisely to King Philipp as the addressee of the manuscript. – In the special case of Lemaire's 'Couronne', the relevance of the luxury object as a traditional, but precarious medium of power is eternalized and secured against abuse, but this at the prize of integrating it into a meta-fictional narration, which is invented and orchestrated no longer by craftsman's ingenuity, but by literary imagination.

1.

Die symbolische Kommunikation im späten Mittelalter zur Vermittlung, Konstitution und Diskursivierung von Macht – etwa über performative Akte, Raumausstattungen und Kultgegenstände – umfasste insbesondere auch Luxusobjekte. Diese Preziosen, lange als dekorative ‚Schatzkunst‘ wissenschaftlich und museologisch marginalisiert, werden in jüngerer Zeit als komplexe Agenten und Aktanten diplomatischer Handlungen und herrscherlicher Programmatiken sowie als Bezeichnungen sozialer Hierarchien und Netzwerke beschrieben. Sie haben insofern Teil an der Konstitution von Macht, weil sie – im Zusammenwirken mit textlich/sprachlichen Medien – Geltungsansprüche symbolisch ordnen und kombinieren;¹ vor allem trägt ihre Kostbarkeit entscheidend dazu bei, derartige Sinnschichten zu überhöhen, zu stabilisieren und der Erinnerung zugänglich zu halten.² Die grundsätzliche Mobilität solcher Objekte hat dabei die

1 Alexander KAGERER, Macht und Medien um 1500. Selbstinszenierung und Legitimationsstrategien von Habsburgern und Fuggern (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 23), Berlin/Boston 2017, 3–12.

2 Auswahlweise: Birgit FRANKE, Die Januarminiatur der „Très Riches Heures“. Die Sprache der Dinge in den Bildern und vor den Bildern, in: Barbara STOLLBERG-RILINGER/Thomas WEISSBRICH (edd.), Die Bildlichkeit symbolischer Akte (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 28), Münster 2010, 55–90; Susann MARTI/Till-Holger BORCHERT/Gabriele KECK (edd.), Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur. Ausst.-Kat. Bern/Brügge 2008/2009, Stuttgart 2008; Hugo VAN DER VELDEN, The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold (Burgundica 2), Tournhout 2000; Renate EICKELMANN, Goldschmiedekunst am Hof der Herzöge von Burgund, in: Birgit FRANKE/Barbara WELZEL (edd.), Kunst der burgundischen Niederlande: eine Einführung,

Eigenheit, dass sie als materiell wertvolle und zugleich semantisch aussagekräftige Gaben zeremoniell ‚kommuniziert‘, etwa als Tafelgeschirr ausgestellt oder als Neujahrsgeschenk übergeben werden oder werden können. Dies hat den Vorteil situativer und örtlicher Flexibilität und zielt darauf ab, die Botschaften der Objekte performativ zu aktivieren und zu verbreiten, dabei auch in weitere Bedeutungszusammenhänge einzuspeisen.³ Die charakteristische Verbindung von materiellem Wert und symbolischer Aufladung unterliegt freilich Konjunkturschwankungen hinsichtlich der materiellen Wertschätzung und dem durchaus kontextabhängigen inhaltlichen Verständnis. Diese offene semantische Struktur ist zwar einerseits konstitutiv für das situative Handlungspotential der Objekte, birgt andererseits aber auch prekäre Konsequenzen. Bei Raub, Monetarisierung, Musealisierung oder gar Zerstörung wird die intendierte Botschaft und politische Funktion stark korrumpiert bzw. schlicht vernichtet. Wie hoch dieses Risiko anzusetzen ist, macht die banale Tatsache deutlich, dass heute nur ein verschwindend geringer Bruchteil dieser Luxusgutproduktion erhalten geblieben ist und überdies lange Zeit gegenüber der ‚hohen Kunst‘ marginalisiert wurde.⁴

Grundsätzlich lassen sich bei den Luxusgegenständen vier Kriterien unterscheiden, die *idealiter* untrennbar miteinander verbunden sind. Ein erkennbarer Gegenstandstypus (1), der zumeist begrifflich zu benennen und somit kulturell zu verorten ist (Kette, Schließe, Zeremonialschwert, Prunkgeschirr) wird aus präziösem Material (2, Gold, Edelstein, Email) erstellt, welches häufig konsumptiver Art ist: Die Wertschätzung ergibt sich also nicht allein aus ideellen, etwa künstlerischen Gründen, sondern aufgrund eines materiellen Eigenwerts. Dieser nobilitiert den aus banaler Nützlichkeit enthobenen Gegenstand und verweist zugleich auf Reichtum und Macht seines Besitzers. Notwendig ist damit verbunden, das Material konkret aus dem Objekt herauszulösen zu können –

Berlin 1997, 85–102; Reinhold BAUMSTARK (ed.), Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400. Ausst.-Kat. München 1995, München 1995; siehe auch weitere Literatur in Anm. 3.

3 Zur Geschenkkultur siehe: Mark HÄBERLEIN/Christof JEGGLE (edd.), Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Irseer Schriften, N.F. 9), Konstanz/Münster 2013; Carol CHATTAWAY, The Order of the Golden Tree. The Gift-Giving Objectives of Duke Philip the Bold of Burgundy (Burgundica 12) Turnhout 2006; Jan HIRSCHBIEGEL, Étrennes. Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380–1422) (Pariser Historische Studien 60), München 2003; Gadi ALGAZI/Valentin GROEBNER/Bernhard JUSSEN (edd.), Negotiating the Gift. Pre-Modern Figurations of Exchange (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 188), Göttingen 2003; Simona SLANIČKA, Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johans ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 182), Göttingen 2002; Brigitte BÜTTNER, Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400, in: Art Bulletin 83 (2001), 598–625; BAUMSTARK (ed.) 1995.

4 Hierzu VAN DER VELDEN 2000, 29–59.

durch Einschmelzen von Metallen oder das Herausbrechen von Edelsteinen –, das solchermaßen in seiner komplexen Werkeinheit zerstört wird. Hinzu tritt die technisch und handwerklich exquisite Anfertigungsqualität (3), die den Luxusgegenstand Aufmerksamkeit und Bewunderung erheischen lässt und ihn tendenziell gegen physische Veränderungen absichern soll. Dies verbindet sich mit einer komplexen, aber prinzipiell konzeptuell fokussierten Botschaft (4) etwa über typologische Referenzen, heraldische Zeichen, Bilder, Inschriften, diagrammatische und kompositionelle Sinnbezüge und vieles mehr. Exemplarisch kann man das Zusammenwirken dieser Kriterien anhand der von Gérard Loyet angefertigten Goldstatuette des burgundischen Herzogs Karl des Kühnen (Lüttich, Kathedralschatz) demonstrieren, die dieser 1467/68 zu Ehren des hl. Lambertus der Lütticher Kathedrale stiftete (Abb. 1).⁵ Das 53 cm in der Höhe messende Werk zeigt den von seinem Schutzheiligen Georg präsentierten Herzog, der kniend eine Kapsel mit Reliquien des hl. Adrian offeriert. Adressat war wohl ein großes Standbild des hl. Lambertus in der Lütticher Kathedrale. Der Materialwert (ca. 3 kg Gold, 2 kg Silber) konnte auf stattliche 1200 Pfund geschätzt werden.⁶ Die subtile bildliche Konzeption verbindet höfisch elegante Posen mit der Darstellung von devoter Frömmigkeit, identifiziert den Stifter zudem unabweisbar als den mächtigen burgundischen Herzog Karl. Dieser hatte das Bildwerk als Motiv zu Ehren des Stadtheiligen gestiftet und sich somit, im Affront zu der Lütticher Stadtkommune, zu dessen ranghöchstem Schutzbefohlenen erhoben – kurz nachdem er die aufständische Stadt in einer gnadenlosen Strafaktion hatte zerstören lassen. Mit der frommen und scheinbar freigiebigen Stiftung konnten das politische Handeln als gottgefällig legitimiert und zugleich unerbittliche Gerechtigkeit, militärische Ritterlichkeit und christliche Frömmigkeit als Machtlegitimation evident gemacht werden. Konzeption und Ausführung der Statuette erforderten allerhöchste Meisterschaft, und nicht umsonst zählte der herzogliche Hofgoldschmied Gérard Loyet zu den herausragenden, bestens entlohnten Künstlern seines Umfeldes.⁷ Die durchdachte künstlerische und memoriale Konzeption war dennoch keineswegs dauerhaft, denn das Bildwerk wurde schon Ende des 15. Jahrhunderts als Sühneleistung des Herzogs für seine grausamen Taten angesehen⁸, damit die Intention des Stifters klar konterkariert, der nunmehr als ungerechter Herrscher in Erinnerung gehalten wurde. – Auch das bekannte ‚Goldene Rößl‘ in Altötting verdeutlicht den prekären semantischen und devotionalen Status der Luxusobjekte. Kurz vor 1405 angefertigt, zeigt die Kleinplastik aus kostbarem Goldemail ein aufgesockeltes Madonnenbild, das

5 Eingehend dazu ebd.

6 Ebd., 112–114.

7 Ebd., 11–28 und 65–77.

8 Ebd., 341–343, Doc. 14–20.

von dem – als Statuette in Miniaturformat gezeigten – eben vom Pferd gestiegenen französischen König Karl VI. angebetet wird. Konzipiert war das Werk wohl als Votivneujahrgeschenk von Königin Isabella von Bayern an ihren Gemahl Karl VI., um Fürbitte für die Genesung des von Wahnsinnsanfällen gepeinigten König zu erwirken. Noch im Verlauf des Jahres 1405 ging das kostbare Objekt aber als Pfand an Ludwig den Gebarteten von Bayern-Ingolstadt, der es wiederum als Spende zugunsten der Tausendarmenmessen in der Ingolstädter Liebfrauenkirche vorsah, dies aber offenbar nie realisierte.⁹



Abb. 1: Lüttich, Trésor de Liège, Statuette Karls des Kühnen mit Adriansreliquien, 1467/1468 (Gérard Loyet, Foto: Web Gallery of Art, Emil Krén/Daniel Marx).

⁹ Renate EIKELMANN, Zur Geschichte des Marienbildes, genannt Goldnes Rößl, in: BAUMSTARK (ed.) 1995, 52–57; Rainer KAHSNITZ, Kleinod und Andachtsbild. Zum Bildprogramm des Goldenen Rößls, in ebd., 58–89; Willibald SAUERLÄNDER, Kinder als Nothelfer. Parergon über das sogenannte Goldene Rößl, in ebd., 90–101.

Die Einsetzbarkeit dieser wertvollen Kunstgegenstände als Transmitter von Machtansprüchen ist insbesondere im Burgunderreich über das 15. Jahrhundert mit unerhörtem Aufwand betrieben worden, und zwar durchaus als Spezifikum gegenüber anderen Fürstenhöfen. Mit dem Aufstieg des Apanagefürstentums zur europäischen Großmacht wurden gerade auch mithilfe der kostbaren Objekte (Collanen, Fingerringe, Mantelschnallen, Tischaufsätze, Tapisserien usw.), auf denen redundant heraldische Zeichen (Feuerstahl, Knotenstock) und bestimmte Narrative (Trojasage) abgebildet waren, tendenziell homogene soziale Räume mit einer klar vermittelten *corporate identity* geschaffen. Inhaltlich signalisierte diese unerschöpflichen Reichtum, militärische Potenz, dynastische Anciennität, wahre christliche Frömmigkeit und Kreuzzugspropaganda.¹⁰ Der Aufwand, der für diese Politik der Luxusobjekte betrieben werden musste, war – auch im Vergleich etwa zum gleichzeitigen französischen Königshof unter Ludwig XI. – immens.¹¹ Gemäß der Chronistik zu den Kriegszügen Karls des Kühnen bestand dessen Heereszug aus 800 Fuhrwerken, von denen ein großer Teil den Staatsschatz transportierte. Damit konnte zudem eine – durch moderne Kanonen nach außen gesicherte – Wagenburg gebildet, also ein mobiler, politisch homogener und prunkvoll inszenierter Herrschaftsraum ausgewiesen werden, welcher die Größe einer ganzen Stadt – genannt wird Solothurn – annehmen konnte.¹² Diese Mobilität der Machtzentrale und ihres präziösen Zeichenschatzes war schon deswegen notwendig, weil das expandierende Burgunderreich bekanntlich weit entfernte und politisch höchst unterschiedlich konstituierte Territorien umfasste. Als aber der Staatsschatz der Burgunder bei den Schlachten von Grandson und Murten 1476 in die Hand der Eidgenossen fiel, war das nicht nur hinsichtlich der Staatsfinanzen ein eminenter Verlust, sondern auch eine Beschneidung der politischen Kommunikation des Hofes und der Anfang vom Ende Karls des Kühnen, der 1477 in der Schlacht von Nancy fiel. Ein Hauptteil der Beute wurde auf schnöde Weise geplündert, zerrupft, verkauft, verpfändet, eingeschmolzen

10 Hierzu eingehend: SLANIČKA 2002; zur Preziosenpolitik unter Philipp dem Kühnen außerdem CHATTAWAY 2006.

11 VAN DER VELDEN 2000, 67–73; zum französischen Hof um 1400 siehe Jenny STRATFORD, Das Goldene Rößl und die Sammlungen des französischen Königshofs, in: BAUMSTARK (ed.) 1995, 36–51; zu Ludwig XI. siehe Sophie CASSAGNE-BROUQUET, Louis XI ou le mécénat bien tempéré, Rennes 2007. Zwar dominieren auch hier Goldschmiedearbeiten (neben der Musik) bei den Kosten für die Ausstattung des Hofes und diplomatische Gaben, aber diese fielen insgesamt weitaus niedriger aus als am Burgunderhof. Auch die logistischen Schwierigkeiten waren hoch; etwa ist bekannt, dass das Silber und Gold aus verschiedensten Quellen und mühevoll eingesammelt werden musste (ebd., 109–116). Zur Kritik an der Verschwendungssucht: Jacques LEMAIRE, Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge, Brüssel/Paris 1994.

12 Florens DEUHLER, Die Burgunderbeute. Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy, Bern 1963, 364–368.

oder zerteilt.¹³ Um dies wenigstens symbolisch auszugleichen, unternahm Kaiser Maximilian I., Schwiegersohn von Karl dem Kühnen, beträchtliche Anstrengungen, Teile der Burgunderbeute, so zum Beispiel die Ordensabzeichen „Federlin“ und „Gürtelin“, rückzukaufen, die indessen schon durch das Bankhaus der Fugger verpfändet worden waren.¹⁴

Selbstverständlich wurden die angedeuteten Ambivalenzen beim Einsatz von teuren Preziosen durch vielfältige ergänzende bzw. alternative Strategien ausgeglichen, um politische Legitimation und Autorität zu vermitteln und zu stabilisieren. Dazu gehört etwa das Tafelbild als vergleichsweise preiswertes, materiell nicht konsumptives und zugleich semantisch hochkomplexes Medium, das zunehmend einen ideellen, nämlich künstlerischen Eigenwert gewann. Bezeichnenderweise wurden im Burgunderreich gemalte Altarretabel gerade auch von Angehörigen des burgundischen Hofes, nicht aber vom Herzog selbst, gestiftet.¹⁵ Vergleichbares gilt auch etwa für den Hof von Anjou-Provence: Hier versicherte sich auch der Herrscher, René I., über große Altarretabel seiner Memoria, schuf sich zudem seine Legitimität als ‚guter‘ Fürst, indem er sich als subtil reflektierender Autor, Dichter und gar Maler präsentierte.¹⁶ Ausgehend von diesen vielfältigen Inszenierungen der französischen Höfe entfalteten sich die so überaus reichhaltig diversifizierten, auch neueste Massenmedien wie Buchdruck und Holzschnitt aufnehmenden Strategien, mit denen Kaiser Maximilian I. seinem „gedechtnus“ als gelehrtes Allround-Genie ubiquitäre Öffentlichkeit verlieh.¹⁷

13 Ebd., 28–72.

14 Ebd., 120–123.

15 VAN DER VELDEN 2000, 278–285; Hermann KAMP, Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin (Beihefte der Francia 30), Sigmaringen 1993; DERS., Le fondateur Rolin, le salut de l'âme et l'imitation du duc, in: Brigitte MAURICE-CHABARD, La splendeur des Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne. Table ronde 17–28 février 1995, Paris 1999, 67–90; Harm VON SEGGERN, Herrschermedien im Spätmittelalter. Studien zur Informationsübermittlung im burgundischen Staat unter Karl dem Kühnen (Kieler Historische Studien 41), Sigmaringen 2003; vergleichbar zu Rolin auch Guillaume Fillastre d. J., siehe Malte PRIETZEL, Guillaume Fillastre der Jüngere (1400/07–1473). Kirchenfürst und herzoglich-burgundischer Rat (Beihefte der Francia 51), Stuttgart 2001.

16 Françoise ROBIN, La Cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René, Paris 1985, 185–187; vgl. auch Rose-Marie FERRÉ, René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images (Culture et société médiévales 23), Turnhout 2012; Christian FREIGANG, Fantaisie et Ymaginacion: Selbstreflexion von Höflichkeit am provençalischen Hof unter René I., in: Christian FREIGANG/Jean-Claude SCHMITT (edd.), Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter (Passagen/Passages 11), Berlin 2005, 209–243.

17 Katharina KASKA (ed.), Kaiser Maximilian I. Ein großer Habsburger. Ausst.-Kat. Wien 2019, Wien 2019; KAGERER 2017; Jan-Dirk MÜLLER/Hans-Joachim ZIEGLER (edd.), Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I. (Frühe Neuzeit 190), Berlin/Boston 2015; Jan-Dirk MÜLLER, Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 2), München 1982.

2.

Vor diesem Hintergrund sei im Folgenden eine bemerkenswerte Alternative im Umgang mit Luxusobjekten skizziert, bei der diese in anderen Medien – Text und Bild – evoziert werden, dabei in ihrem Werkcharakter bemerkenswert präsent bleiben und zugleich der illegitimen Vereinnahmung entzogen werden. Das in diesem Zusammenhang näher zu erläuternde Werk ‚La Couronne margaritique‘ wurde 1504/05 von Jean Lemaire de Belges als Panegyricus auf Margarete von Österreich (1480–1530) verfasst. Die Tochter Kaiser Maximilians und Enkelin Karls des Kühnen, Erzherzogin von Burgund und seit 1507 Statthalterin der Niederlande, pflegte, wie Dagmar Eichberger in vielfältiger Weise gezeigt hat, eine frühhumanistische Hofkultur, die insbesondere dynastische Anciennität, marianische Frömmigkeit und humanistische Gelehrsamkeit hervortreten ließ.¹⁸

Hierin fügt sich auch die ‚Couronne‘: Der Autor Jean Lemaire de Belges (1473–nach 1515), seit 1504 Hofchronist Margaretes, gehörte – wie schon sein Vorgänger am burgundischen Hof Jean Molinet – zu den sogenannten *Grands rhétoriciens*, deren Dichtungen durch umfassende frühhumanistische Gelehrsamkeit und formal äußerst virtuose Versifikationen gekennzeichnet sind.¹⁹

18 Dagmar EICHBERGER (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*. Ausst.-Kat., Mechelen/Leuven 2005; DIES., *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande (Burgundica 5)*, Turnhout 2003; Ursula TAMUSSINO, *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Graz/Wien/Köln 1995; Dagmar EICHBERGER/Lisa BEAVEN, *Family Members and Political Allies: The Portrait Collection on Margaret of Austria*, in: *Art Bulletin* 77 (1993), 225–248; Max BRUCHET, *Marguerite d'Autriche. Duchesse de Savoie*, Lille 1927.

19 Zu Lemaire grundlegend: Jean Lemaire de Belges, *Œuvres*, 5 Bde., ed. Auguste Jean STECHER, Louvain 1882–1885; Pierre JODOGNE, *Jean Lemaire de Belges. Écrivain franco-bourguignon* (Académie Royale de Belgique. Mémoires de la Classe des lettres, Coll. 4^e, 2^e sér., T. XIII, fasc. 1), Brüssel 1972; außerdem: Dagmar EICHBERGER: *Maneuvering between competing courts: Jean Lemaire de Belges (1473–1515), chronicler and connoisseur*, in: Catharine INGERSOLL et al. (edd.), *Imagery and ingenuity in early modern Europe. Essays in honor of Jeffrey Chipps Smith*, Turnhout 2018, 237–246; Adrian ARMSTRONG, *Technique and Technology. Script, Print, and Poetics in France, 1470–1550*, Oxford 2000, 91–156; Michael RANDALL, *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance*. Baltimore/London 1996, v. a. 72–102; Michael F. O. JENKINS, *Artful Eloquence. Jean Lemaire de Belges and the Rhetorical Tradition* (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 217, Chapel Hill 1980; Ulrike BERGWELER, *Die Allegorie im Werk von Jean Lemaire de Belges* (Kölner romanistische Arbeiten, N. F. 47), Genf 1976; Panos Paul MORPHOS, *The Pictorialism of Lemaire de Belges in „Le Temple d'Honneur et de Vertus“*, in: *Istituto universitario orientale. Annali, sezione romanza* 1 (1963), 5–34; Jean FRAPPIER, *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; Kathleen M. MUNN, *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); Georges DOUTREPONT, *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance* (Académie Royale de Belgique, Mémoires de Classe des lettres, Coll.

Lemaire bedient sich insbesondere oftmals einer virtuosen Steigerung von ekphratischen Verfahren, wenn Gegenstände und Gebäude nachgerade piktoralistisch geschildert und exegetisch überhöht werden. Das zentrale Werk in dieser Hinsicht stellt die benannte ‚Couronne margaritique‘ dar, eine aus Anlass des Todes des zweiten Gemahls Margaretes, Herzog Philibert II. von Savoyen, entstandene Lobpreisung der Fürstin.²⁰ Neben der Schilderung von Philiberts Tod und Margaretes Trauer bildet den Hauptstoff der Dichtung eine prächtige Krone, die ausführlich als Tugendallegorie ausgedeutet ist. Lemaire entwirft dies, sich selbstbewusst als Autor herausstellend, im Rahmen einer in Vers (Stanzas) und Prosa äußerst kunstvoll abwechselnden Narration, in die zahlreiche wörtliche Reden fiktiver Protagonisten inseriert sind. Ganz anders aber als in der wenig älteren ekphratischen Tradition etwa bei Jean Molinet oder Olivier de la Marche handelt es sich nicht um die exegetische Beschreibung des Gegenstands an sich, sondern um die Schilderung von dessen Konzeption und Anfertigung. Dabei wird ein Naturvorbild, ein Reigen aus Tugendpersonifikationen, in das wunderbare Kunstwerk der Krone transformiert. Diese Sublimierung des irdisch Höfischen in unermessliche Tugendschönheit ist also als die übergeordnete Qualität der Fürstin dargestellt.

Das Gerüst der Narration ist simpel, aber aufgrund der lebensweltlich-biographischen Details zum Verständnis der Dichtung durchaus nicht belanglos: Lemaire beklagt einleitend sehr konkret, wie er bei seiner literarischen Tätigkeit als Hofchronist von der Todesnachricht Philiberts überrascht wird und sich umgehend daranmacht, dessen tödlichen Jagdunfall und die Trauerfeierlichkeiten sowie die Huldigung seiner Witwe literarisch festzuhalten. Der Erzähler (*Lacteur*)²¹ berichtet also zunächst, wie Philibert zur Jagd ausreitet und durch einen Hinterhalt von *Atropos* (das Unabwendbare) und *Infortune* (Unglück) tödlich verunglückt, anschließend zu seinem Schloss zurückgebracht, aufgebahrt und von seiner Witwe betrauert wird. Im anschließenden zweiten und längeren Teil wird die Anfertigung der Tugendkrone der nun alleinherrschenden Witwe präzise und detailreich beschrieben. Die Göttin (*deesse, dame*) *Vertu* (Tugend) beauftragt *Merite* (Verdienst), den Goldschmied des Königs *Honneur* (Ehre), die Krone anfertigen. Dazu wählt *Vertu* zunächst zehn anmutige Jungfrauen aus der Schar ihrer eigenen Töchter und Schülerinnen aus, deren Namen Tugenden

8° 32), Brüssel 1934; Ph[ilipp] Aug[ust] BECKER, Jean Lemaire, der erste humanistische Dichter Frankreichs, Strassburg 1893.

20 STECHER (ed.) 1882–1885, IV, 10–167; Françoise BLATTES-VIAL, 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> (19. 12. 2019); ARMSTRONG 2000, 112–119; JODOGNE 1972, 215–254.

21 Die Schreibweisen gemäß STECHER 1882–1885, IV.

bezeichnen – und zwar teilweise sehr spezielle, bei Lemaire offenbar zum ersten Mal bzw. nur hier formulierte Qualitäten politischen Handelns. Deren Anfangsbuchstaben ergeben zusammengesetzt den Namen MARGUERITE: *Moderation* (Mäßigung), *Animosité* (Mut, beherzte Wachsamkeit), *Rectitude* (Aufrichtigkeit); *Grace* (Gnade); *Urbanité* (höfische Eloquenz); *Erudition* (Gelehrsamkeit), *Regnative prudence* (etwa: herrscherliche Umsicht); *Innocence* (Keuschheit); *Tolerance* (Toleranz); *Experience* (Erfahrung). Die *pucelles* bilden in einem schönen und gut belichteten Raum des Schlosses einen getanzten Reigen, und jede erhält einen Edelstein, den sie an einem Diadem als Kopfschmuck trägt. Die Initiale des Edelsteinnamens entspricht derjenigen der jeweiligen Tugend bzw. dem zugehörigen Buchstaben des Fürstinnennamens – also z.B. *erudition*, das mit *emeraude* bzw. dem ersten Buchstaben E aus MARGUERITE übereinght. Die Eigenschaften dieser Tugenden bzw. Edelsteine werden nun ausführlich und systematisch von einem Expertengremium verschiedener Gelehrter, Dichter und Philosophen – Thomas von Aquin, Vinzens von Beauvais, Boccaccio usw. – erläutert und panegyrisch auf Margarete bezogen. Geschickt wird dabei deren historisches politisches Wirken auf dasjenige von antiken und mittelalterlichen Herrscherinnen bezogen. Dieser historischen ‚Wahrheit‘ ist die gleichsam naturwissenschaftlich unangreifbare Exegese der Edelsteine korreliert, die nicht opportun ‚erfindet‘, sondern sich auf antike und mittelalterliche Autoritäten beruft, diese dabei getreulich als Referenzen benennt. Wie schon jede der Tugenden also einen ganz spezifischen Edelstein als Diadem auf dem Kopf trägt, so kann konsequent die Krone als die Summe der Tugenden nur für Margarete als Kopfschmuck dienen.²² – Während der Lobpreisung durch die Gelehrten setzt die alle Künstler übertreffende Malerin Martia – die zuerst bei Boccaccio genannte gelehrte und tugendhafte, ihr Leben lang keusche Tochter Varros, die vor allem als Malerin tätig war – das Vorbild des Tugendreigens in ein vollendet farbiges Bild um (*faire vn pourtrait apres le vif*)²³, das als Vorlage (*vif patron*)²⁴ für das Goldschmiedewerk dienen soll. Der Entwurf, dessen perfekte handwerkliche Herstellung und dessen kunsttheoretischen Qualitäten – *science, grace* und *gente contenance*²⁵ als bemerkenswerte frühneuzeitliche Kriterien – explizit angedeutet sind, soll auf Anweisung von *Vertu* mit dem Namen Margaretes inschriftlich geziert werden. Er wird schließlich von weiteren Expertenrunden begutachtet. Zunächst treten die damals berühmtesten Maler auf – unter anderen Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Dirc Bouts, Simon Marmion, Hans Memling, Jean Fouquet –, die pane-

22 STECHER 1882–1885, IV, 153.

23 Ebd., 56, beim Lob Martias durch *Vertu* wird das Verb *au vif contrefaire* dafür verwendet (ebd., 154).

24 Ebd., 59.

25 Ebd., 157 und 160.

gyrisch mit mythologischen Künstlergrößen in Verbindung gebracht werden. Sodann tritt *Merite* in eine Art Ateliergemeinschaft von berühmten Goldschmieden, darunter Donatello, und es erfolgt die Aufforderung, nun beherzt ans Werk zu gehen.²⁶ Damit enden die bekannten Manuskriptfassungen der ‚Couronne‘; von der Preziose selbst gibt es also auffälliger Weise keine eigene literarische Beschreibung.²⁷ Im Erstdruck von 1549 hat der Herausgeber, angeblich auf Veranlassung Lemaires, zwei Strophen hinzugefügt, die betonen, dass Margarete eben mit dieser *immortelle couronne* – der literarischen Beschreibung! – gekrönt werde. In einer scheinbar unterwürfigen, aber zugleich selbstbewussten, fast kecken Schlusswendung endet der Text mit Lemaires eigener Devise, somit nochmals seine Autorenschaft untermauernd: *Et quant à moy qui, certes, bien confesse / Que mes escrits, sont trop mal compassez / Pour illustrer si hautaine noblesse, / Pardonnez moy, car i'ay DE PEV ASSEZ.*²⁸

Es erscheint nicht zwingend anzunehmen, der Text sei unvollendet und die Kronenbeschreibung würde deswegen ‚fehlen‘. Denn das Wiener Manuskript des Textes (ÖNB, Cod. 3441), wohl ein Autograph Lemaires, auf den gleich weiter einzugehen ist, ist zwar auf f° 1v als *premier livre de la Couronne Margaritique* betitelt²⁹, wurde aber vom Autor intensiv korrigiert und durch Marginalien ergänzt, dabei aber nicht fortgeführt. Außerdem kann der Text auch inhaltlich als abgeschlossen gelten, weil Lemaire die literarische Beschreibung und Deutung der Tugendkrone ja zuvor ausführlich betrieben hat. Ihre Konzeption und nicht etwa weitere Handlungen wie etwa die Anfertigung der Krone oder die Krönung Margaretes bilden den Gegenstand der Dichtung. In der Stufenabfolge der Werkentstehung steht insofern am Schluss Unbeschreibliches, nur der Imagination Zugängliches, das über den Akt des Lesens Evidenz gewinnt und insofern ‚*immortel*‘ wird. Diesen Unsagbarkeitstopos bemüht Lemaire textintern mehrfach, nicht zuletzt in dem zitierten Schlussvers.³⁰ Die Logik der Transzendierung des Naturvorbildes – vom Mädchenreigen über die Visierung in das imaginierte Werk – lässt sich nicht weiter in literarischer Form konkretisieren und mündet in die Nicht-Sagbarkeit, was der unbeschreiblichen Tugend der Fürsten ja durchaus entspricht. Die als realistische Werkvergabe und -ausführung vermittelte

26 Zum ‚kunsttheoretischen‘ Teil v. a. ebd., 154–167.

27 Der Text in der Handschrift Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3441, endet in der Tat abrupt auf f° 125v; darauf folgen mehrere leere, aber zur Beschreibung linierte Blätter (f° 126–139).

28 STECHER 1882–1885, IV, 167.

29 Dem entspricht, dass Lemaire 1509 ein fast vollendetes *deuxième livre de la Couronne margaritique* brieflich erwähnt, von dem aber nichts weiter bekannt ist (ebd., 395; BLATTES-VIAL 2015, 112–113).

30 Siehe etwa STECHER 1882–1885, IV, 55: Vertu kleidet die Jungfrauen ein: *Et les enrichit de mille ioliuetez, dont la valeur et l'estimation se peult mieux imaginer que escrire* und 152 (keine *couleur de Rhetorique* kann die Tugendhaftigkeit ausdrücken).

Transformation der Natur in übernatürliche Kunst bzw. Kunstfertigkeit reflektiert bewusst konkrete Werkstattpraxis, um die Spannweite der Transzendierung zwischen Werkstattpraxis und Nicht-Sagbarkeit des Werks zu verdeutlichen. Dies wird zur zentralen Metapher für die Exzellenz der Fürstin: Vinzenz von Beauvais zitiert nämlich innerhalb der Expertenrunden die Zeuxisanekdote: Wie der Maler Zeuxis aus den fünf schönsten weiblichen Naturmodellen die überirdisch vollendete Skulptur der Helena geschaffen habe, so drücke die Krone die himmlische Tugendschönheit Margaretes aus.³¹ Auch die Beschreibung des von Martia angefertigten Entwurfs stattet diesen mit einer Reihe von gattungssprengenden Transzendenzoperationen aus: Martia malt nämlich so, als würde sie im Bild schon Techniken des Goldschmiedewerks vorwegnehmen: Wie unendlich köstlich muss dieses nur in Realität vorzustellen sein! Mit ihrem Pinsel malt sie Silber und gibt dem *pourtrait termes d'orfaverie*.³²

Dass das Goldschmiedewerk die Spitze der Gattungshierarchie vom getanzten Naturvorbild über den gemalten Entwurf bis zum Luxusobjekt der Krone abgibt, hat nicht nur eine diegetische Funktion. Vielmehr sind hier konkrete historische Bezüge gerade innerhalb der burgundischen Tradition zu erkennen, in der das kostbare Kunsthandwerk als würdigste der Künste angesehen wurde, wie anhand der Produktionen unter Karl dem Kühnen deutlich wird.³³ Auch hatte Margarete von York, die Stiefmutter Margarethes, 1474 eine Goldkrone wohl als Motiv für die Aachener Pfalzkapelle gestiftet.³⁴ Dieses Werk enthält einige Vergleichbarkeiten mit der imaginierten Krone in der Dichtung Lemaires, insbesondere die für Kronen eigentlich nicht übliche inschriftliche Namensnennung am Kronreif. Auch die Auftragsvergabe an den Hofgoldschmied *Merite* mag prinzipiell durchaus auf reale Zeremonien anspielen; immerhin scheint der hochangesehene ehemalige Hofgoldschmied Loyet, erst wenige Jahre vor Abfassung des Textes verstorben, selbst als Kollege in die Werkstatt von *Merite* anwesend zu sein.³⁵ Das gesamte Setting ist dabei so kohärent geschildert, dass es nur den Hof

31 Ebd., 152.

32 Ebd., 159: *Martia donc la pucelle tressage
Donne au pourtrait termes d'orfaverie,
Et aux fleurons fait vn double souage* [Randschmuck an Gefäßen u. ä.],
*Qui regne en cercle, et sert de bon liage
A dix pilliers portans l'imagerie.
Le souage est frisé d'oeuure iolie
A demy bosse, à Nymphes, et Pegases:
Les pilliers points d'esmaillure delie,
Et sont les noms des dix Vertus aux bases.*

33 VAN DER VELDEN 2000, 65–73 und passim.

34 Zuletzt MARTI 2008, Kat. Nr. 73 (Hugo van der Velden).

35 Die Nennung erfolgt ohne Namen, nur mit dem Titel *Orfeure du Duc Charles* (STECHER 1882–1885, IV, 166); VAN DER VELDEN 2000, 73–77 hat mit guten Gründen dafür plädiert, dass

Margaretes als Ort der Tugend assoziieren lässt. So befinden wir uns einerseits im allegorischen Palast der Göttin *Vertu*, aber andererseits gibt es hier auch die Räumlichkeiten Margaretes, eben das Schloss, aus dem Philibert ausreitet, in dem er aufgebahrt und betrauert wird und wo der Tugendreigen tanzt, sodann begutachtet und portraitiert wird. Auch das geräumige Atelier des Hofgoldschmieds scheint dieser Residenz anzugehören. Es geschieht also in Margaretes sozialer Sphäre, dass tugendvoll an einer Überbietung einzelner Tugenden gearbeitet wird. Eben hier werden denn auch, räumlich einigermaßen nachvollziehbar, durch den als Zeremonienmeister agierenden *Lacteur* die kommentierenden Expertenrunden eingelassen, um jeweils höflich auf die Erteilung des Wortes zu warten. Diese Zeremonie nimmt gut zwei Drittel des Textes ein, und das hier Mitgeteilte stellt auch den inhaltlichen Kern der ‚Couronne‘ dar. Da der Text die Lobeshymnen wortwörtlich wiedergibt, entsprechen sich hier erzählte und gelesene Zeit. Der Leser der Handschrift hat insoweit unmittelbar Teil an der in einen Atelierbesuch integrierten, sich über geraume Zeit hinziehenden Lobpreisung Margaretes an ihrem Hof.³⁶ Diese lebensweltliche Erzählschicht erhält im Übrigen durch die Auswahl der Experten eine auch politisch bedeutsame, auf burgundisch-französische Referenzen weisende Konnotation.³⁷ Auch anhand der Auswahl der Maler und Goldschmiede kann man eine regional differenzierende Ranghierarchie feststellen, die auf burgundische und französische Traditionen fokussiert.³⁸ Der in vielen Quellen wiederholt am burgundischen Hof nachzuweisende Goldschmied Gilles Stechlin³⁹ erfährt eine besondere, nachgerade anekdotische Hervorhebung, angeblich, weil er in Valenciennes gewirkt habe. Damit erweist Lemaire augenzwinkernd seiner Geburtsstadt Reverenz und fingiert zugleich reiche, historisch belastbare Netzwerke am Hof Margaretes. Es ist denn auch dieser Stechlin, der im imaginären Residenzatelier geradezu kumpelhaft vertraut auftritt, wenn er den Goldschmied *Merite* herzlich grüßt: *Maistre, tu me cognois* („Meister, Du kennst mich doch!“) – und darauf ein Fachgespräch im Atelier folgen lässt. Wenn innerhalb dieser scheinhaft historisch-realistischen Settings die Philosophenrunde gerade auch die Expertise Margaretes vor allem in Musik, Dichtung und Malerei besingt, dann handelt es sich um eine geschickte *mise-en-abyme*, die die Generalthematik der Dichtung in

hiermit nur Loyet gemeint sein kann, da der in der nächsten Zeile genannte *Gentil Gantois Corneille treshabile* nicht mit Karl in Verbindung gebracht werden kann.

36 So auch ARMSTRONG 2000, 116.

37 BLATTES-VIAL 2015, 105 u. 109–110.

38 STECHER 1882–1885, IV, 165, wo die Herkunftsorte der Künstler, nicht ihre Nachnamen genannt sind.

39 Cf. Ulrich THIEME/Felix BECKER: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 31, Leipzig 1937, 505–506 (im Allgemeinen Künstlerlexikon [De Gruyter] ist kein Eintrag vorhanden).

einer scheinbar historischen Belegstelle widerspiegelt: Die künstlerische Fiktionalisierung der Historie ist eine Tugend, die sich im literarischen Text Lemaïres konkretisiert, der eben am Hof Margaretes entstanden ist.

Die Besonderheit von Lemaïres eigentümlichem Oszillieren von realistisch-konkreten Settings und allegorischen Verweisoptionen zeigt sich besonders deutlich im Vergleich mit formal ähnlichen Strategien bei Le Molinet: In ‚Le Chapellet des Dames‘ geht dieser thematisch prinzipiell ähnlich vor, indem er die Eigenschaften einer bekrönenden Kopfbedeckung für Maria von Burgund, der Mutter Margaretes, zum Anlass eines Tugendlobes macht. Auch ergeben die Anfangsbuchstaben der Tugenden den Namen der Fürstin, MARIA. Dabei wird aber der Gegenstand – das Hütchen – nicht als konkreter Gegenstand inklusive seiner Lokalisierung und Gemachtheit deutlich, sondern bildet ein diagrammatisches Ordnungsprinzip, um die gegenseitige Verbindung der Tugenden metaphorisch über einen auszeichnenden Luxusgegenstand zu fassen.⁴⁰ Ähnlich gilt das für ‚Le Triumphe des Dames‘ von Olivier de la Marche, das eine Kostümallegorie darstellt, mit der die besungene Dame ‚eingekleidet‘ wird, ohne dass aber die Kleidung klar vor Augen träte.⁴¹

3.

Diese lebensweltliche Konkretion nimmt nun auch die Bebilderung einer der beiden erhaltenen Handschriften der ‚Couronne margaritique‘ auf: Codex 3441 der Österreichischen Nationalbibliothek ist ganz offensichtlich ein Autograph, denn es gibt eine Reihe von Korrekturen und einen eigenhändigen Autorenvermerk Lemaïres, in dem er angibt, dass er als *indicideaire et historiographe* das Werk im September 1504 in Pont d’Ain bzw. Annecy, den lokalen Residenzen der Fürstin, begonnen habe.⁴² Den Text begleitet ein Zyklus aus ganzseitigen Mi-

40 Les Faictz et dictz de Jean Molinet, ed. Noël DUPIRE, 3 Bde., Paris 1936–39, I, 100–126; RANDALL 1996, 40–57.

41 *Pour parfaire de madame l’atour
il fault avoir bon advis et regard.
L’ouvrier qui fait le comble d’une tour
quiert le moyen* [Mittel, aber auch ‚maniera‘], *la practique et le tour* [Umgehen oder ‚richtiger Kniff?]
*pour la parer, car on y a regard.
Ainsy me fault trouver moyen et art,
que je parface mon oeuvre tellement,
que ma maïstresse en soit plus noblement.* (Julia KALBFLEISCH, *Le Triumphe des Dames* von Olivier de la Marche. Ausgabe nach den Handschriften, Rostock 1901, Verse 218–225).

42 BLATTES-VIEL 2015; Otto PÄCHT/Dagmar THOSS, *Französische Schule II* (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Reihe I, 2), Textbd.,

niaturen, die wie Kapitelvignetten den einzelnen Sinnabschnitten vorgeschaltet sind (Abb. 2–5). Systematisch gibt die Textpassage den Inhalt dessen wieder, was unmittelbar zuvor im Bild geschildert bzw. als Redetext der Protagonisten zu identifizieren ist. In bemerkenswerter Konkordanz mit dem Text beginnt der Zyklus mit einem Autorenbild (f° 2v, siehe Abb. 2), dessen dargestellter Moment – Lemaire erhält die Todesnachricht, unterbricht seine anderweitigen Textarbeiten und macht sich umgehend an die ‚Couronne‘ – detailreich und anspielerisch reich geschildert ist. Im Hintergrund erscheint der Ausritt Philiberts zur Jagd, gleichsam die Vorgeschichte der literarischen Klage auf seinen Tod. Sodann werden der Ausritt Philiberts, sein Tod, seine Aufbahrung und die Trauer seiner Witwe ‚realistisch‘ in mehreren Miniaturen geschildert (f° 4v, f° 9v, f° 14v, f° 21 v, f° 27v). Vor allem aber ist ganz gemäß dem Text auch der Anfertigungsprozess der Tugendkrone eingehend bebildert: So erhalten wir Einblick in das geschäftige Atelier des Hofgoldschmieds *Merite*, wo *Noble Penser*, Bote des Königs *Honneur*, gerade den Auftrag für die Krone erteilt (f° 32v, siehe Abb. 3). In der großzügigen Werkstatt werden vor allem Machtinsignien angefertigt: Rüstungen und gleich zwei Kronen scheinen also in der Sphäre von Margarete hergestellt zu werden. Weiter geht es mit der Schilderung des Reigens der zehn Tugendmodelle, der von *Martia* gemalt wird (f° 40v, siehe Abb. 4). Sie arbeitet an einem Pult, auf das sie einen Bogen Papier gespannt hat, auf dem winzig klein das Abbild des Mädchenreigens zu erkennen ist – erneut eine *mise en abyme*, durch die der Buchmaler gleichsam die Arbeit *Martias* wiederholt. Dargestellt ist der Moment, in dem in einem zeremoniellen Akt das Expertengremium eintritt. *Savoir humain* ist im Begriff, ihm die Tür zu öffnen, und es wird umgehend von *Vertu* begrüßt. Es folgt nun im Text auf der gegenüberliegenden Seite der erste der Experten, Robert Gaguin, erst 1501 verstorbener Geschichtsschreiber und Großminister des Trinitarierordens, überdies lange Zeit zu den Protégés der Burgunderherzöge gehörend. Im Textabschnitt davor, also unmittelbar vor der Miniatur, hatte *Lacteur*, gleichsam als Hintergrundinformation für die Leser, ausführlich die Geschichte und Begründung von Kronen und Krönungen erläutert. Eine derartige Würdigung habe in Mythologie und antiker Geschichte nur den wahrhaft tugendhaften Helden zugestanden. Aufgrund des Unglücks (*Infortune*) sei Margarete trotz ihrer Tugend sowohl die Krone Frankreichs als auch Spaniens verwehrt worden – Grund, nun eine solche anzufertigen, die – im Gegensatz zu den vergänglichen Lorbeer- und Eichenlaubkronen – nun aus beständigem, ewig funkelndem Edelstein gefertigt sei.⁴³ Dies ist der Hintergrund, vor dem die im Bild gezeigte Kronenanfertigung und die Lobesreden der weisen Protagonisten

Wien 1977, 87–91 (dort mit falscher Transkription des Titels Lemaire), Tafelband Abb. 194, 195 u. V).

43 STECHER 1882–1885, IV, 59–62.

zu verstehen sind! Nachdem der letzte der Gelehrten (Vinzenc von Beauvais) geendet hat, wird man nun einer Miniatur ansichtig, die die Krone selbst zeigt (f° 116v, siehe Abb. 5). Auf der folgenden Seite übernimmt nun wieder *Lacteur* die Rolle des Erzählers und berichtet, dass Martia während der Elogen der Experten ihr vorzügliches Werk fast vollendet habe, dabei die Ausführungen von diesen getreulich umsetzend.⁴⁴ Vertu sammelt die Edelsteine in ein kostbares Kästchen und übergibt sie dem Goldschmied, der daraus ein Werk aus purem Gold machen solle, das überall zu allen Zeiten die Tugend Margaretes erstrahlen lasse.⁴⁵ Sie ordnet weiterhin an, welche Zierelemente anzubringen sind (Margariten als Anspielung auf den Namen der Fürstin, Lorbeer als Ruhmessymbol, Palmenzweige als Siegeszeichen) und eine Inschrift einzugravieren, in der sie sich nun mit ihrer *devise* konkret als Überreicherin bezeichnet: *Virtutis hoc Margaritae munus* („Dies ist der Tugend Gabe für Margarete“).⁴⁶ Für den Leser/Betrachter der Wiener Handschrift bleibt dies aber erneut nicht metaphorisch oder angedeutet, denn auf der Miniatur erscheint die von kleinen Putten erhobene Krone großformatig, detailliert und in zahlreichen Einzelheiten mit den Angaben des Textes übereinstimmend, einschließlich der (wegen der Kronenrundung nur trunkiert erscheinenden) Inschrift: [VIRTU]TIS HOC MARGARITE [MUNUS]. Innerhalb der inneren Logik des Textes bzw. der Handschrift kann die Miniatur nicht eine Illustration der Krone sein, sondern konkretisiert bildlich eben jenen *patron*, den Entwurf hierfür, den Martia so kunstvoll angefertigt hatte. Denn die Miniatur folgt nicht dem Bildformat der restlichen Miniaturen, die allesamt der Größe des Textspiegels entsprechen. Vielmehr handelt es sich um ein eigenes, vollständig bemaltes und nachträglich leicht an allen Seiten beschnittenes Blatt, das ursprünglich also etwas größer als der Buchblock war. Freilich entstand es fraglos im Zusammenhang der Handschrift, bildet also keinen nachträglich inserierten Fremdkörper, sondern versteht sich als eine spielerisch vorgetäuschte Realie, eben Martias Kronenentwurf.⁴⁷ Mehrere Bezüge auf die Atelierszene auf f° 40v (siehe Abb. 4) bestätigen dies: Im Kronenbild taucht nämlich das Atelierumfeld in Andeutungen wieder auf, etwa in Form des bekrönenden Gewölbes mit hängendem Schlussstein. Auch die Anordnung des Tugendreigen der Modelle kehrt erkennbar in dem Kronenentwurf wieder. Außerdem zeigen die Gesamtanlage und das Format des Bildes, in dem die Krone in der oberen Hälfte erscheint, einige Bezüge zu dem Blatt, auf das Martia in der Atelierszene den Tugendreigen vor ihr überträgt.⁴⁸ Und schließlich erscheint innerhalb der überall

44 Ebd., 154.

45 Ebd., 155.

46 Ebd.

47 In Andeutung auch ARMSTRONG 2000, 119.

48 Allerdings scheint Martia einfach den Modellreigen zu übertragen und noch keine Krone daraus zu entwerfen.

sehr konsequent eingehaltenen Systematik der Bild-Text-Relation das Blatt genau an der Stelle, an der Martia im Begriff ist, ihr Bild zu vollenden.



Abb. 2: Wien, ÖNB, Cod. 3441, ‚La Couronne margaritique‘, f° 2v: Der Autor Jean Lemaire in seiner Schreibstube (Foto: ÖNB, Wien).

Auch wenn das Blatt keine eigentliche Visierung darstellt, so handelt es sich doch um eine Beigabe mit besonderem Objektcharakter und eigenständiger Mediali-



Abb. 3: Wien, ÖNB, Cod. 3441, ‚La Couronne margaritique‘, f° 32v: *Noble Penser* erteilt dem Goldschmied *Merite* den Auftrag für eine Tugendkrone (Foto: ÖNB, Wien).

tät. Mithin haben wir es mit einem konkreten Zeugnis des im Text entworfenen Anfertigungsprozesses zu tun. Damit wird dem Leser/Betrachter zugleich das Bildobjekt vor Augen geführt, das im Weiteren von *Lacteur* und vor allem von *Vertu* lobend beschrieben wird und dem Goldschmied als Entwurfsgrundlage



Abb. 4: Wien, ÖNB, Cod. 3441, ‚La Couronne margaritique‘, f^o 40v: Die Expertenrunde betritt das Atelier der Malerin Martia (Foto: ÖNB, Wien).

dienen soll. Der besondere Reiz der Text/Bild-Anordnung liegt darin, dass nunmehr erst die zwei weiteren Expertenrunden folgen. Die zunächst kommentierenden Maler hatten *Merite* regelrecht abgewartet, als er in sein *ouvroir*



Abb. 5: Wien, ÖNB, Cod. 3441, ‚La Couronne margaritique‘, f° 116v: Martias Bild der Tugendkronen für Margarete (Foto: ÖNB, Wien).

tres riche zurückkehrt.⁴⁹ Was sie beurteilen, ist Martias malerisches Werk – vorgeblich also die Kronendarstellung auf f° 116v. Anschließend schlägt der Text

49 STECHER 1882–1885, IV, 161–163. Die zwar wiederholt als historische Quelle für die Be-

in den oben angedeuteten fast parodistischen erzählerischen Realismus um: Nachdem *Merite* nämlich die Malerexperten verabschiedet hat, tritt er in seine *claire boutique*, um sich mit dem erlauchten Berater- bzw. Gehilfengremium aus Goldschmieden zu besprechen. Dies geschieht – wie oben gesehen – nicht ohne Anklänge an einen nachgerade kumpelhaften Werkstattton, an dem auch der Leser/Betrachter augenzwinkernd teilhat, weil er ja wie die Goldschmiede selbst auf Martias Kronenentwurf blickt.

Unzweifelhaft unterstützen auch die Bilder den Lokalbezug der Handschrift: Das Studio von Lemaire ist aufgrund des an der Wand erscheinenden Wappens von Margarete klar als die Residenz der Fürstin ausgezeichnet, und im Hintergrund, wo Philiberts Ausritt und Tod zu erkennen sind, kann man historisch korrekt Pont-d'Ain ausmachen (siehe Abb. 2). Margarete, klar identifizierbar an ihrem auch ansonsten kursierenden Witwenportrait (f° 27v)⁵⁰, scheint gemäß dem Bilderzyklus über eine ausgedehnte Residenz zu verfügen, die – wie in der Darstellung des Goldschmiedeateliers auf f° 32v deutlich wird, wo man durch eine Türöffnung ein angrenzendes Schloss erkennt (siehe Abb. 3), – eine eigene Hofgold- und Prunkschmiede sowie über einen prächtigen Festsaal mit bunten Marmorsäulen verfügt, in dem der Mädchenreigen aufgeführt wird (f° 40v, siehe Abb. 4). Die Bilder geben insofern zumindest scheinhaft Einblick in Margaretes Wirken innerhalb der Grafschaft Bresse bzw. des Herzogtums Savoyen.

Die in den Bildern unterstrichene Verortung der Residenz Margaretes in der Bresse, deren Schilderung als gebildeter Musenhof und der spielerische Einbezug des Betrachters/Lesers in die Kronenanfertigung können nun aber auch auf die Nutzungsumstände der Handschrift bezogen werden. So wissen wir aufgrund eines zeitgenössischen Vermerks in der Handschrift, dass sie durch Lemaire im Auftrag von Margarete deren Bruder Philipp dem Schönen, König von Kastilien – Stammvater der spanischen Habsburger – überreicht wurde (f° 1r). Dies geschah gemäß dem Eintrag am 6. Juni 1505 am Hofe von Kleve, im Beisein von Kaiser Maximilian, der Erzherzogin Margarete und dem Grafen von Jülich. Vater und Sohn waren hier im Zusammenhang mit dem Krieg gegen die aufständische Grafschaft Geldern zusammengetroffen. Margarete dürfte die Situation genutzt haben, um ihre im Vertrag von Straßburg im Mai 1505 geregelten Witweneinkünfte und herrscherlichen Rechte zu manifestieren, insbesondere gegen die Präntionen des savoyischen Herzogs Karl. III, dem Nachfolger von Philibert.⁵¹

kanntheit bestimmter Künstler benannte Stelle ist in ihren kunsttheoretischen Aspekten bislang nicht eingehender untersucht worden. J. A. CROWE/G. B. CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres*, Bd. I, Brüssel/Paris 1862, haben einige der enigmatischen Nennungen identifizieren können.

50 EICHBERGER 2003, 33–37. Dort ist die Darstellung in der Handschrift nicht besprochen, sie dürfte indessen die erste Realisierung dieses Typus sein.

51 BLATTES-VIAL 2015, 86–98; TAMUSSINO 1995, 108–110.

Später kam die Handschrift wieder in den Besitz Margaretes und wurde als „Schaustück erster Ordnung“⁵² im Gartenkabinett ihres Mechelner Palastes präsentiert.⁵³ Wie Blattes-Vial gezeigt hat, war es insbesondere auch der hinter Margarete agierenden Adelsfraktion daran gelegen, die drohende Verheiratung Margaretes an den englischen König Heinrich VII. und den damit einhergehenden Verlust von Margaretes Witwenerbe zu verhindern. Margarete insistierte ebenso darauf, nicht wiederverheiratet zu werden, sondern in die Nachfolge ihres Ehemanns als Gräfin der Franche Comté (der Freigrafschaft Burgund) und der Bresse einzutreten. Dies schlug sich auch in der zeitgleich erfolgenden Gründung des riesigen Tolentinerklosters in Brou (bei Bourg-en-Bresse) als Familiengrabstätte und neues, bereits von Philiberts Vater intendiertes religiöses Zentrum nieder.⁵⁴ Hier wirkte Margarete ganz gemäß dem in der ‚Couronne‘ ausführlich erläuterten Vorbild der Artemisia, die nach dem Tod ihres Gatten Mausollos sich vor allem dessen Angedenken in Form eines kolossalen Mausoleums gewidmet habe.⁵⁵

Die Legitimation von Margaretes Macht in ihren Stammgebieten ist die in der ‚Couronne‘ ausführlich und differenziert hervorgehobene Tugendhaftigkeit. In Gestalt der Göttin *Vertu* regiert diese buchstäblich an ihrem Hof, wobei ihr aber mehrere Einzeltugenden zur Fürsorge unterstellt sind. Diese beziehen sich ausschließlich auf politische Programmatiken wie Diplomatie, Gerechtigkeit und Umsichtigkeit. Wenn unter den zahlreichen mythologischen und antiken Referenzfiguren fast ausschließlich keusch lebende und nicht verheiratete Regentinnen aufgeführt sind, so untermauert dies den Widerstand der Fürstin gegen ihre Wiederverheiratung, der eben insbesondere mit dem Verweis auf ihr tugendreiches Wirken in ihren Erblanden zu legitimieren war.

Von hier aus wird nun auch deutlich, warum der zeremonielle Einsatz von Luxusobjekten auf eine höhere Ebene übertragen wird. Im Prinzip schildert

52 EICHBERGER 2003, 404.

53 BLATTES-VIAL 2015, 112–113 und EICHBERGER 2003, 404–405; PÄCHT/THOSS 1977, Textbd., 87–88 hingegen identifizieren die Wiener Handschrift nicht mit dem in Margaretes Besitz befindlichen Exemplar.

54 BLATTES-VIAL 2015, 86; Siehe auch Christian FREIGANG, Chöre als Wunderwerke. Bildinszenierungen, Blickachsen und Materialtranszendenz in der Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse, in: Anna MORAHT-FROMM (ed.), Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung, Sigmaringen 2003, 59–84; Marie-Françoise POIRET, Brou. Bourg en Bresse, Paris/Brou 1990; DIES., Le Monastère de Brou. Le chef-d’oeuvre d’une fille d’empereur, Paris 1994; Markus HÖRSCH, Architektur unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse (Verhandelingen van de koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, Jaargang 56, Nr 58), Brüssel 1994. C[harles]-J[ules] DUFAY, L’église de Brou et ses tombeaux, Lyon 1867.

55 STECHER 1882–1885, IV, 71–72.

Lemaire eine Zeremonie, nämlich wie Margarete nach dem Tod ihres Ehemanns eine perfekte Tugendkrone in ihrem Stammland erhielt, genauer: diese für sie angefertigt wurde. Aber nicht der Schenkungsakt ist geschildert, sondern die unübertreffliche Komplexität in der Programmatik des Gegenstands und der Sorgfalt seiner Herstellung. All das schreibt sich unlöslich in den fiktiven Gegenstand ein, der gleichsam immer wieder für die virtuelle Krönung Margaretes erstellt werden kann. Die Auftraggeberin der Preziose ist die Göttin Tugend selbst,⁵⁶ die Krone entsteht aber erst aus dem komplexen Zusammenwirken moralischer Kriterien und dem dadurch angeleiteten Handeln, also dem verantwortungsbewussten Zusammenwirken aller hier tugendhaft Agierenden, der Programmgestalterin, der Tugendmodelle wie auch der Malerin und des Goldschmieds – und diese sind alle am Hof Margaretes angesiedelt. Vor allem Martia erscheint als *alter ego* von Margarete, als unverheiratete Hofmalerin des Königs Ehre, die mit allem theoretischen Wissen und technischen Können ausgestattet ist und insofern als Vorbild weiterer vorbildlicher Malerinnen (!) dient.⁵⁷

56 Dies lässt sich gut auch mit Margaretes Devisenpolitik in dieser Zeit verbinden, wie das auf ihrer Portraitmedaille von 1505 mit der Umschrift VICTRIX FORTUNAE FORTISSIMA VIRTUS zum Ausdruck kommt (EICHBERGER 2003, 27–28; BLATTES-VIAL 2015, 94 u. 103). Damit ist einerseits auf die unglücklichen Entwicklungen der dynastischen Verbindungen Margaretes angespielt – der französische Dauphin Karl, der als Ehemann vorgesehen war, verstieß sie zugunsten von Anne de Bretagne, und sowohl der spanische Thronfolger Johann von Aragon als auch Philibert von Savoyen starben kurze Zeit nach der Eheschließung –, andererseits aber die Tugendhaftigkeit als dauerhafte Legitimation von Herrschaft dagegengesetzt.

57 *Tu dis tresbien, dit Vertu la Princesse:
Or le parfaits auecques Martia.
Lors la pucelle, ayant bruit en possesse,
Prend ses pinceaux, et de peindre ne cesse
Jusqu'au pourtrait, parfaite grace y ha.
Du principal rien elle n'oublia.
Car le deuis tresbien eut entendu,
Selon lequel, le tout elle amplia
Tant qu'il n'y eut vn seul mot de perdu.
Aussi est elle au Roy Honneur peintresse,
En son palais tenant tresnoble eschole.
Dame Science est sa propre maitresse:
Et souz sa main plusieurs filles adresse,
Qui par peinture ont gloire non frivole.
De Timarete un grand loz circunuolle
Pour auoir peint en Ephese Diane.
Pareillement dame Irene on extolle:
Car louenge eut, plus que cotidiane.
On prise aussi beaucoup Aristarete,
Dont les clers doigts Esculape peingnirent.
Olympias auec elles s'arreste,*

Man stelle sich die Ehrenkrone für Margarete als konkreten Gegenstand aus Gold, Edelsteinen, Lorbeer und Palmzweigen vor: Sie hätte diese komplexe Botschaft auf sich gestellt höchstens andeutungsweise zu leisten vermocht bzw. wäre, getrennt vom Text Lemaire, bloßer Anlass panegyrischer Exegese gewesen. Auch thematisiert der Text in keinerlei Hinsicht eine autonome ästhetische Qualität der Krone, etwa in Form perfekter Proportion, Originalität u. ä., die dem Gegenstand als inhärenter ideeller Wert dauerhaft anhaften könnte. Erst die Bezeugung tugendhaften Handelns bei Anfertigung der Krone sichert die künstlerische Qualität des Werkes. Allein in der literarischen Fiktionalisierung des Luxusgegenstandes werden ikonographisches Programm, Material, technische Ausarbeitung und Deutung – also die oben genannten Kriterien des Luxusobjekts – unlösbar miteinander verbunden. Die formal äußerst komplex konstruierte literarische Form erfordert zudem, das Werk zur Gänze, in all seinen Sinnbezügen nachzuvollziehen und somit die politische Botschaft unabweislich zu machen, die sich mit dem Namen MARGUERITE verbindet. Der Bildzyklus der Wiener Handschrift – nachweislich ein diplomatisches Geschenk – dient auch dazu, den Betrachter, also zumal den königlichen Empfänger des Werks, in die fiktive Zeremonie der Kronenanfertigung subtil zu involvieren. Als Programmatik für Margaretes Hof war dies eine komplexe Botschaft, spiegelte es doch einen Tugendhof, an dem Freigiebigkeit, aber nicht Prunk herrschten, sondern Mäzenatentum, Gelehrsamkeit und Geschmack neben angemessener Memoria betrieben wurden.

4.

Bei alledem ist aber der fiktionale Charakter der ‚Couronne‘ nicht zu übersehen, der sich in zahlreichen Anachronismen der Narration ebenso zeigt wie in vielen spielerisch-komischen Elementen, nicht zuletzt auf der Ebene der sprachlichen Ausformung. Nicht umsonst ist diese Fiktion unmissverständlich dem Hofchronisten Jean Lemaire de Belges als Autor zuzuweisen. Dass die Dichter ihre künstlerische Autorenschaft derart prägnant hervorheben und ihre Werke

Et Lala [gemeint ist die bei Plinius, Nat. Hist., 35, 148 genannte Malerin Iaia von Kyzikos] *vierge innocente et purette,*

Qui toutes onc à bien ne se feingnirent

Ains à labeur, et sauoir se souzmirent.

Et font encor en peignant les hauts gestes

Des coeurs vaillans, qui en vertu se mirent,

Comme au miroir de tous biens manifestes. (STECHEER 1882–1885, IV, 157–158); Zu Martia bei Boccaccio: Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, ed. Vittorio ZACCARIA (Giovanni BOCCACCIO, *Tutte le opere* X), Verona 1970, Kap. LXVI.

selbstbewusst signieren und überreichen, ist gerade in dieser Zeit häufig zu konstatieren. Wenn Lemaire aber in der ‚Couronne margaritique‘ einerseits als Chronist des Todes von Philibert, der Trauer Margaretes und der Anfertigung der Tugendkrone, aber andererseits auch als der Konzeptor von deren technisch und ikonographisch höchst komplexer Objektform auftritt, dann drückt sich hier eine wichtige metafiktionale Strategie aus, die wesentlich auf dem sich komplementierenden Oszillieren zwischen dem Gegenstand und seiner metaphorischen Ausdeutung beruht. In der subtil reflektierten Fiktion ergibt sich eine dichte und komplexe Komplementarität, die es erlaubt, lebensweltlich-realistische Objekte und Handlungen metaphorisch zu überhöhen, ohne diese dabei in ihren historischen oder konkret dinglichen Bezügen zu entwerten. Die Krone als Kunstgegenstand muss präsent bleiben, weil ihre Konzeption ihrerseits auf historisch und naturwissenschaftlich ‚wahren‘, unangreiflichen Wissensinhalten beruht. Ermittelt und zusammengestellt sind diese aber durch den Autor Lemaire, der dies auch für eine richtige Krone hätte konzipieren können. An die Stelle eines Gelehrten und des Goldschmieds als Schöpfers der auszeichnenden Preziose tritt der Dichter. Dieser führt sein Fiktionalisierungsvermögen ostentativ in eine dicht gefügte, literarisch virtuose Argumentation, die sich textimmanent als unangreifbar versteht – weil ja daraus der unhintergehbare Gegenstand der Krone entsteht. Dieser universelle Gestaltungsanspruch Lemaires zeigt sich im Übrigen wenig später auch bei der Konzeption der großen Klosterkirche in Brou. Der Dichter steuerte hier – obwohl keineswegs ein Fachmann im Bauen und gegen vielfältige Intrigen vonseiten der Praktiker vor Ort – entscheidende, schließlich wieder verworfene Beiträge zum Entwurf des Baues, der Auswahl der Materialien und der Bestellung der Bildhauer bei. Auch hat man auf Grund der sehr engen Bezüge zwischen Text und Miniaturen in der Wiener Handschrift sogar erwogen, dass Lemaire selbst die – eigenartig detailreichen und gleichzeitig auch bisweilen ungeschickten, bisher keiner Buchmalerschule zuzuweisenden – Miniaturen angefertigt habe. Vor allem aber thematisieren auch andere Texte von ihm explizit den Paragone von Dichtung und Bildkunst als konkurrierende Medien des Erinnerns. In dieser Perspektive der Verschränkung – nicht etwa der Auflösung oder der Substitution – von gelehrtem Text und komplexem Bildobjekt musste die Krone der ‚Couronne‘ folgerichtig in der künstlerischen Einheit eines literarischen Werkes fiktionalisiert werden und dabei dennoch erkennbar als präziöser höfischer Luxusgegenstand in burgundischer Tradition präsent bleiben.

Literaturverzeichnis

- Gadi ALGAZI/Valentin GROEBNER/Bernhard JUSSEN (edd.), *Negotiating the Gift. Pre-Modern Figurations of Exchange* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 188), Göttingen 2003.
- Adrian ARMSTRONG, *Technique and Technology. Script, Print, and Poetics in France, 1470–1550*, Oxford 2000.
- Reinhold BAUMSTARK (ed.), *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*. Ausst.-Kat. München 1995, München 1995.
- Ph[ilipp] Aug[ust] BECKER, *Jean Lemaire, der erste humanistische Dichter Frankreichs*, Strassburg 1893.
- Ulrike BERGWELER, *Die Allegorie im Werk von Jean Lemaire de Belges* (Kölner romanistische Arbeiten, N.F. 47), Genf 1976.
- Françoise BLATTES-VIAL, *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> (23.07.2020).
- Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, ed. Vittorio ZACCARIA (Giovanni BOCCACCIO, *Tutte le opere* X), Verona 1970.
- Max BRUCHET, *Marguerite d'Autriche. Duchesse de Savoie*, Lille 1927.
- Brigitte BÜTTNER, *Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400*, in: *Art Bulletin* 83 (2001), 598–625.
- Sophie CASSAGNE-BROUQUET, *Louis XI ou le mécénat bien tempéré*, Rennes 2007.
- Carol CHATTAWAY, *The Order of the Golden Tree. The Gift-Giving Objectives of Duke Philip the Bold of Burgundy* (*Burgundica* 12) Turnhout 2006.
- Joseph A. CROWE/Giovanni B. CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres*. T. I, Brüssel/Paris 1862.
- Florens DEUHLER, *Die Burgunderbeute. Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy*, Bern 1963.
- Georges DOUTREPONT, *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance* (*Academie Royale de Belgique, Mémoires de Classe des lettres*, Coll. 8°, 32), Brüssel 1934.
- C[harles]-J[ules] DUFAÏ, *L'église de Brou et ses tombeaux*, Lyon 1867.
- Dagmar EICHBERGER, *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande* (*Burgundica* 5), Turnhout 2003.
- Dagmar EICHBERGER, *Maneuvering between competing courts: Jean Lemaire de Belges (1473–1515), chronicler and connoisseur*, in: Catharine INGERSOLL et al. (edd.), *Imagery and ingenuity in early modern Europe. Essays in honor of Jeffrey Chipps Smith*, Turnhout 2018, 237–246.
- Dagmar EICHBERGER (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*. Ausst.-Kat., Mechelen/Leuven 2005.
- Dagmar EICHBERGER/Lisa BEAVEN, *Family Members and Political Allies: The Portrait Collection on Margaret of Austria*, in: *Art Bulletin* 77 (1993), 225–248.
- Renate EIKELMANN, *Zur Geschichte des Marienbildes, genannt Goldnes Rößl*, in: BAUMSTARK (ed.) 1995, 52–57.

- Renate EICKELMANN, Goldschmiedekunst am Hof der Herzöge von Burgund, in: Birgit FRANKE/Barbara WELZEL (edd.), *Kunst der burgundischen Niederlande: eine Einführung*, Berlin 1997, 85–102.
- Rose-Marie FERRÉ, René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images (Culture et société médiévales 23), Turnhout 2012.
- Birgit FRANKE, Die Januarminiatur der „Très Riches Heures“. Die Sprache der Dinge in den Bildern und vor den Bildern, in: Barbara STOLLBERG-RILINGER/Thomas WEISSBRICH (edd.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 28)*, Münster 2010, 55–90.
- Jean FRAPPIER, 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.
- Christian FREIGANG, Chöre als Wunderwerke. Bildinszenierungen, Blickachsen und Materialtranszendenz in der Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse, in: Anna MORAHT-FROMM (ed.), *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, Sigmaringen 2003, 59–84.
- Christian FREIGANG, Fantaisie et Ymaginacion: Selbstreflexion von Höflichkeit am provençalischen Hof unter René I., in: Christian FREIGANG/Jean-Claude SCHMITT (edd.), *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter (Passagen/Passages 11)*, Berlin 2005, 209–243.
- Mark HÄBERLEIN/Christof JEGGLE (edd.), *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Irseer Schriften, N.F. 9)*, Konstanz/Münster 2013.
- Jan HIRSCHBIEGEL, Étrennes. Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380–1422) (*Pariser Historische Studien 60*), München 2003.
- Markus HÖRSCH, Architektur unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse (*Verhandelingen van de koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, Jaargang 56, Nr 58*), Brüssel 1994.
- Michael F. O. JENKINS, *Artful Eloquence. Jean Lemaire de Belges and the Rhetorical Tradition (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 217)*, Chapel Hill 1980.
- Pierre JODOGNE, Jean Lemaire de Belges. Écrivain franco-bourguignon (*Académie Royale de Belgique. Mémoires de la Classe des lettres, Coll. 4°, 2^e sér., T. XIII, fasc. 1*), Brüssel 1972.
- Alexander KAGERER, Macht und Medien um 1500. Selbstinszenierung und Legitimationsstrategien von Habsburgern und Fuggern (*Deutsche Literatur. Studien und Quellen 23*), Berlin/Boston 2017.
- Rainer KAHSNITZ, Kleinod und Andachtsbild. Zum Bildprogramm des Goldenen Rößls, in: BAUMSTARK 1995, 58–89.
- Hermann KAMP, Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin (*Beihefte der Francia 30*), Sigmaringen 1993.

- Hermann KAMP, Le fondateur Rolin, le salut de l'âme et l'imitation du duc, in: Brigitte MAURICE-CHABARD, La splendeur des Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne. Table ronde 17–28 février 1995, Paris 1999, 67–90.
- Julia KALBFLEISCH, Le Triumphe des Dames von Olivier de la Marche. Ausgabe nach den Handschriften, Rostock 1901.
- Katharina KASKA (ed.), Kaiser Maximilian I. Ein großer Habsburger. Ausst.-Kat. Wien 2019, Wien 2019.
- Jacques LEMAIRE, Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge, Brüssel/Paris 1994.
- Jean Lemaire de Belges, Œuvres, 5 Bde., ed. Auguste Jean STECHER, Louvain 1882–1885.
- Susann MARTI/Till-Holger BORCHERT/Gabriele KECK (edd.), Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur. Ausst.-Kat. Bern/Brügge 2008/2009, Stuttgart 2008.
- Les Faictz et dictz de Jean Molinet, ed. Noël DUPIRE, 3 Bde., Paris 1936–39.
- Panos Paul MORPHOS, The Pictorialism of Lemaire de Belges in „Le Temple d'Honneur et de Vertus“, in: Istituto universitario orientale. Annali, sezione romanza 1 (1963), 5–34.
- Jan-Dirk MÜLLER, Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 2), München 1982.
- Jan-Dirk MÜLLER/Hans-Joachim ZIEGLER (edd.), Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I. (Frühe Neuzeit 190), Berlin/Boston 2015.
- Kathleen M. MUNN, 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).
- Otto PÄCHT/Dagmar THOSS, Französische Schule II (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Reihe I, 2), Wien 1977.
- Marie-Françoise POIRET, Brou. Bourg en Bresse, Paris/Brou 1990.
- Marie-Françoise POIRET, Le Monastère de Brou. Le chef-d'oeuvre d'une fille d'empereur, Paris 1994.
- Malte PRIETZEL, Guillaume Fillastre der Jüngere (1400/07–1473). Kirchenfürst und herzoglich-burgundischer Rat (Beihefte der Francia 51), Stuttgart 2001.
- Michael RANDALL, Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance. Baltimore/London 1996.
- Françoise ROBIN, La Cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René. Paris 1985, 185–187.
- Willibald SAUERLÄNDER, Kinder als Nothelfer. Parergon über das sogenannte Goldene Rößl, in: BAUMSTARK (ed.) 1995, 90–101.
- Harm VON SEGGERN, Herrschermedien im Spätmittelalter. Studien zur Informationsübermittlung im burgundischen Staat unter Karl dem Kühnen (Kieler Historische Studien 41), Sigmaringen 2003.
- Simona SLANIČKA, Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johans ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 182), Göttingen 2002.
- Jenny STRATFORD, Das Goldene Rößl und die Sammlungen des französischen Königshofs, in: BAUMSTARK (ed.) 1995, 36–51.
- Ursula TAMUSSINO, Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance, Graz/Wien/Köln 1995.

Ulrich THIEME/Felix BECKER, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 31, Leipzig 1937.

Hugo VAN DER VELDEN, *The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold (Burgundica 2)*, Tournhout 2000.

MachtKunst fernab des eigentlichen Staatsgebietes.
Zur monumentalen Inszenierung von ägyptischer Herrschaft
am Zweiten Nilkatarakt im frühen Dritten Jahrtausend v. Chr.

Abstract

The late fourth millennium can be considered the formative period of Egyptian High Culture. Looking at the creation of the first territorial state in world history might be specifically rewarding for the purpose of analyzing the relations between the center/centers and periphery/peripheries on different levels.

Here we are going to focus on graphic encodings of Egyptian power beyond the first cataract of the Nile (i. e. the traditional border of the Egyptian state at Elephantina/Assuan). Based on specific case studies, we discuss the development of a distinctly Egyptian pictorial language based on a specific iconography and style. How was this language of power spread in the country and beyond its borders? Can we detect distinctly local elements?

This paper will focus on a monumental rock inscription on the Second Cataract of the Nile. We can demonstrate that the inscription depends on an earlier residential prototype, but we can also detect distinctly local features. Furthermore, we get insights into early Egyptian constructions of history, memory, and monumentalisation in the early Third Millennium. In this specific case, these aspects are distinctly marked by the interrelationship between the center and the periphery.

Einleitung: Von neuen Peripherie-Mustern im Horizont des neuerwägen Territorialstaates

Das späte Vierte Jahrtausend v. Chr. erscheint als die formative Phase der ägyptischen Kultur. Mit der Herausbildung des frühesten überhaupt weltweit bekannten Territorialstaates stellt sich in einer sehr spezifischen Weise die Frage nach Gewichtung und Verhältnis von Zentrum/Zentren und Peripherie(n) und fächert sich in verschiedene Ebenen auf.

* Meinen ägyptologisch und sudanarchäologisch arbeitenden KollegInnen Beryl Būma, Martin Fitzreiter, Frank Förster und Dietrich Raue danke ich für Hinweise zu ersten Textfassungen sehr herzlich. David Sabel danke ich für die nette Umzeichnung eines Details der Felsinschrift von Gebel Sheikh Suliman (Abb. 12c) und Erik Niesel für seine redaktionelle Hilfe.