



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

PHÄNOMENE TEXTILER GEWANDUNG

BEOBACHTUNGEN AM ORNAT DES ORDENS VOM GOLDENEN VLIES

Verfasserin

Christine Brandner

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Oktober 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium der Kunstgeschichte
Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhaltsverzeichnis

<u>1. Prätext/Vorwand</u>	1
<u>2. Geschichtlicher Kontext — Historisches Gewebe</u>	4
2.1 Burgund — verstreute Herrschaftsgebiete und zentrale Regierung	4
2.2 Gründung und Fortbestand des Ordens	7
2.3 Feuerstein und Feuereisen — Die Vermehrung der Zeichen	10
2.4 Rechnungsposten und Inventareinträge	13
2.5 Gegenstand musealer Präsentation	17
<u>3. Gegenstand der Forschung</u>	20
3.1 Frühe Suche nach Verortung, 1839 – 1912	20
3.2 Die neuere Forschung	26
3.3 Ausblick	29
<u>4. Ensemble, Zyklus, Serie</u>	32
4.1 Ensemble — L’Ornemens d’eglise	33
# Exkurs: Die Naht und das Gewand der Liebe	37
# Gewänder auf Gewändern — Eine Typologie der Gewandformen	43
4.2 Zyklen räumlicher Inszenierung und nahsichtiger Betrachtung	49
4.3 Serie als Organisationsprinzip	56
4.4 Überlegungen zur Genese des Ensembles	62
<u>5. Texturen: Die Darstellungsformen der Stickerei</u>	65
5.1 Nadelmalerei, Plattstich, Spaltstich	65
# Exkurs: Haar und Fell	67
5.2 Lasurstickerei und Anlegetechnik	72
<u>6. Subtexte: Kunst und Handwerk</u>	78
6.1 Nachahmung als Gestaltungsprozess	81
6.2 Übertragungspraxis	84
6.3 Vera icon und Velum — Transformationen des wahren Bildes	91
<u>7. Schlussbemerkungen/Versäumnisse</u>	98
Literatur	101

Abbildungsnachweis und Abbildungsteil	123
Abstract	181
Lebenslauf	182
Danksagung	183

1. Prätext/Vorwand

„Im Falle kosmischer Darstellungen entspricht der webenden Herstellung des Gewandanfangs jener Akt des Ordnen der Welt, den Parmenides „diakosmesis“ nennt. Entsprechend der Einteilung dieses Anfangs, entsprechend der Aufteilung der Kettfäden in gerade und ungerade, heißt Ordnen der Welt: Tei- lungen einführen, Reihen von Gegensatzpaaren bilden. [...] Wenn die Fähigkeit, die Säume auf die Technik hin zu durchschauen nicht mehr vorhanden ist, wenn also das Verbrämen der Kleidung nicht mehr notwendiges Grundprinzip des Webens, sondern nachträgliches Ornament ist, kann die als Auszeichnung gedachte praetexta, deren Saum als vorgewebter Vorwand mit dem Stoff fest verbunden war, durch einen purpurnen Besatz vorgetäuscht werden, für den die Kenntnis der alten Weberei nicht mehr nötig ist. Von da an verkehrt sich das ordnende Prinzip des Vorwands zum betrügerischen.“¹

Der Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies, ein Ensemble liturgischer Paramente bestehend aus zwei Altarbehängen, drei Chormänteln mit Pluvialschließen, je einer Kasel, Dalmatik und Tunicella, zählt zu den bedeutendsten erhaltenen Stickereierwerken des 15. Jahrhunderts.²

Abb. 1.1–1.4

Was auf photographischen Abbildungen wie gemaltes Bildwerk erscheint, ist das Ergebnis von unzähligen winzigen Nadelstichen, die mit feinsten Seiden- und Goldfäden die Gewandoberflächen fast vollständig überziehen. Der malerische Effekt ergibt sich aus nuancierten Farbabstufungen und Schattierungen, die die Körperformen modellieren und den Raumsichten ihre Tiefenwirkung verleihen. Der illusionistische Eindruck der Darstellungen wird darüber hinaus auch durch die dynamischen Bewegungsmotive der Figuren unterstrichen. Ein ästhetisches Verlangen, das nach einer transzendierenden Bildlichkeit strebt, gerät dabei jedoch alsbald ins Gehege einer bewusst zur Schau gestellten Materialität, die sich besonders an jenen Teilen findet, die meist dem ornamentalen Rahmenwerk zugerechnet werden. Die bisherige Auseinandersetzung hat sich demnach vor allem auf die Figurendarstellungen beschränkt, und deren Einfassung durch goldbestickte Stege als

¹ HARLIZIUS KLÜCK 2007, S. 506 u. 507.

² Zu den Maßen der einzelnen Teile vgl. VON SCHLOSSER 1912a, S. 7: Zwei Altarbehänge (Rückenlaken und Antependium) 327 x 117 – 128 cm; Drei Chormäntel mit je einem Radius von 164 cm; Eine Kasel 131 x 147 cm; Zwei Levitengewänder 125 x 154 cm.

störend und grob empfunden.³ Zu aufdringlich erschien die Wirkung der nichtmimetischen Flächenmusterung im Kontrast zur Feinheit der Figurenzeichnung. Ein Großteil der Forschung hat es vorgezogen, diese irritierende Inkonsequenz der entwerfenden Künstler unkommentiert zu lassen oder hat die Unausgewogenheit auf das Desinteresse des Mittelalters an harmonischer Komposition zurückgeführt.⁴ Die vorliegende Arbeit will sich hingegen gerade auch mit diesem bisher vernachlässigten Verhältnis und Zusammenspiel von Ornament, Fläche, Raum und Figur befassen.

Einer Kunstgeschichte, die sich in den kategorialen Systemen von Malerei, Skulptur und Architektur eingerichtet hat, wird es überdies schwer fallen, das Ensemble einer der drei Gattungen zuzuordnen. Die Gewandformen bilden durch ihre Steifheit skulpturale Körper aus, die einer Trägerstruktur zwar bedürfen, diese jedoch als solche kaum zur Geltung kommen lassen. Auch die Stickereien selbst, die teilweise als Relief ausgeführt sind, verlassen die Fläche und greifen in den Raum. Die Bezeichnung der liturgischen Gewandform Kasel leitet sich vom lateinischen Begriff *casula*/kleines Haus ab und verweist somit auf architektonische Zusammenhänge, die möglicherweise im Bereich der Schutzfunktion des Hauses zu suchen sind und in seiner Eigenschaft einen Innenbereich von einem Außen abzugrenzen. Daneben deutet der für die nischenartige Architektur der einzelnen Bildfelder auf den Chormänteln schon im 15. Jahrhundert gebrauchte Begriff Tabernakel — abgeleitet vom lateinischen *tabernaculum*/Zelt — wiederum auf eine ursprünglich textile Abstammung der dargestellten Maßwerkbaldachine. Es scheint, als würden sich die bestickten Gewänder einer eindeutigen Zuordnung immer wieder entziehen, indem sie in ihrer Begrifflichkeit und damit in der Möglichkeit ihres Begreifens mit einer dem Textilen innewohnenden Geschmeidigkeit zwischen festgefühten Klassifizierungen kommunizieren. Die vorliegende Arbeit will versuchen, dreierlei Aufgaben gerecht zu werden. Zum Einen soll eine Beschreibung des historischen Gegenstandes gegeben werden — ein Anliegen, das aufgrund fehlender Quellen zur Entstehung des Ornats gewisse kombinatorische Fähigkeiten verlangt. Denn erst aus der Struktur von Querverbindungen und Zwischenstücken ergibt sich eine Bedeutung, die in isoliert auftretenden Ereignissen und in voneinander unabhängig verfassten Dokumenten noch nicht einmal verborgen lag. Dies führt in den Bereich der Nachträglichkeit, der allerdings, wie wir meinen, das Wesen jeglichen ge-

³ Besonders deutlich formuliert bei BRAUN 1907, S. 346: „*Viel trägt allerdings dazu bei, [zur Starrheit der Gesamtwirkung, Anm. d. Verf.] dass die Umrahmung der Felder zu schwer und zu breit ist, ein Fehler der sich um so fühlbarer macht, je luftiger und lebendiger innerhalb der Medaillons die Architektur behandelt ist, unter welcher das Bildwerk seinen Platz gefunden.* Vgl. auch Anmerkung 91.

⁴ Vgl. Kapitel 3 zum Forschungsstand.

schichtlichen Vollzugs berührt.⁵ Ähnlich wie in den schriftlichen Quellen, die neben ihrem Aussageinhalt durch das, wie sie etwas sagen und in dem, was nicht gesagt wird, auf einen historischen Bedeutungshorizont hinweisen,⁶ sollen auch die bildlichen Darstellungen am Burgunderornat nach Sinnschichten befragt werden, die nicht in der unmittelbaren Ikonographie der Darstellungen zu finden sind. Dabei wird uns ein Verfahren leiten, das im Vergleich nicht die Wiederkehr des Gleichen, sondern eher eine Wiederholung — im Sinn von nachträglicher Einholung — sucht und vielleicht als eine Ikonographie der Differenzen bezeichnet werden könnte.⁷ Das heißt nichts Anderes, als dass an die Stelle eines teleologischen Imperativs, wie er die traditionelle Kunstgeschichte bestimmt, eine Vielzahl von möglichen Entwicklungssträngen und Werkverläufen gesetzt wird, deren Auftreten wie auch deren jeweiliger historischer Kontext, als ein gewählter beziehungsweise konstruierter Ausschnitt zu begreifen sein werden.

Zum Zweiten soll eine Beschreibung des phänomenologischen Gegenstandes gegeben werden, die über die bisher geleistete Anbindung an die altniederländische Malerei hinaus gehen möchte und sich dabei in weiten Teilen von jener bereits angedeuteten Spannung zwischen illusionistischer Wirkung und der ostentativen Ausstellung materiellen Reichtums tragen lässt. Die bisher weitgehend vernachlässigte Rahmenstruktur der Bildfelder soll in diesem Zusammenhang besondere Beachtung finden. Wie ihr Titel bereits andeutet, beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit einem Bereich, der nicht zu den zentralen Interessen der Kunstgeschichte zählt, nämlich mit Kleidung und im weiteren Sinn mit dem Textilien überhaupt. Auch die dabei angewandte Vorgehensweise, die Berufung auf analytische Modelle, in der sprachwissenschaftliche Konzepte sowie die Konditionen von Sichtbarkeit mitschwingen, liegt nicht im Kreis traditioneller kunsthistorischer Methoden. Trotzdem oder gerade darum hoffe ich, dass aus dem Zusammenspiel der beiden erstgenannten Inhalte — historische Rahmung und der Blick auf das scheinbar Nebensächliche — sich im besten Fall ein epistemologisches Potential entwickeln wird, aus dem sich, in Bezug auf die Frage und den Fragen nach Bild und Bildlichkeit, einige Berührungspunkte mit der derzeitigen kunstwissenschaftlichen Diskussion ergeben könnten.

⁵ Vgl. BLUMENBERG 1996, vor allem S. 7 – 19 zum Epochenbegriff. Der Autor stellt fest, dass es unmöglich sei einem historischen Ereignis beizuwohnen, da es als solches immer erst im Nachhinein überhaupt erkennbar wird. Vgl. auch RHEINBERGER 2006, S. 222 – 229, zu einer „*Epistemologie der Zeit*.“

⁶ Im unausgesprochenen Selbstverständlichen treffen sich das Selbstverständnis eines Autors und seiner Leserschaft.

⁷ Dies sind Begriffe, die mir in Anlehnung an die Ausführungen Gilles Deleuzes geeignet erscheinen, die hier angewandte Methode zu beschreiben. DELEUZE 1992.

2. Geschichtlicher Kontext – Historisches Gewebe

Die genauen Umstände der Entstehung des Ornats sind nicht bekannt, doch wird allgemein angenommen, dass die Paramente im Auftrag des dritten Herzogs von Burgund, Philipp dem Guten, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geschaffen wurden. Verwendung fanden die liturgischen Gewänder bei den Zusammenkünften des von Philipp gegründeten Ritterordens vom Goldenen Vlies, in deren Zentrum prunkvolle Messfeiern standen.⁸ Durch die öffentliche Funktion des Ornats während der Ordensfeste, an denen Beobachter aus ganz Europa teilnahmen, kann er als Teil einer burgundischen Repräsentationspolitik angesehen werden, die darauf angelegt war, den Status und die Macht des Herzogs zu demonstrieren. Um diese Zusammenhänge zu verstehen, scheint es vorerst geraten, einen Blick auf die historischen Bedingungen zu werfen, die es dem Haus Burgund ermöglicht hatten, sich als eines der einflussreichsten unter den europäischen Mächten des 15. Jahrhunderts zu etablieren.

2.1 Burgund — verstreute Herrschaftsgebiete und zentrale Regierung

Die Geschichte der burgundischen Herzöge aus dem Haus Valois begann im Jahr 1363, als der französische König Jean le Bon seinen jüngsten Sohn Philipp mit dem Herzogtum Burgund belehnte. Sie endete am 5. Jänner 1477 in der Schlacht von Nancy mit dem Tod Karls des Kühnen, dem letzten Herzog von Burgund. In den etwas mehr als 100 Jahren, die zwischen diesen beiden Ereignissen lagen, entstand durch Erbschaft und militärische Gebietseroberungen ein Staatengebilde, das sowohl geographisch als auch wirtschaftlich und politisch eine zentrale Stellung zwischen den französischen Gebieten und dem deutschen Reich, sowie zwischen Frankreich und England einnahm.⁹ Die französische Krone war durch den anhaltenden Krieg mit England geschwächt, dessen Herrscher seit 1328 An-

⁸ Vgl. DÜNNEBEIL 2007, S. 28 – 32; und PRIZER 1985, S. 119 – 123 zum Verlauf der Ordenskapitel.

⁹ Vgl. dazu: VAUGHAN 1975, S. 24 – 27; BLOCKMANS 1997. Zur allgemeinen Entwicklung europäischer Politik in der Zeit vgl. VAUGHAN 1975, S. 3 – 13.

sprüche auf den französischen Thron stellten.¹⁰ Philipp, der den Beinamen der Kühne/*le Hardi* erhielt, heiratete 1369 Margarethe von Flandern, die nach dem Tod ihres Vaters ihr Erbe dem Herzogtum Burgund eingliederte.¹¹ Frankreich hatte die Verbindung zwischen Burgund und Flandern unterstützt, da man sich dadurch territoriale Zugewinne für das Königreich erwartet hatte. Doch zeigte sich in der Folgezeit, dass es gerade die finanziellen Ressourcen Flanderns waren, die es den Herzögen von Burgund ermöglichten, sich von der Bindung an die französische Krone freizumachen. Die engen wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Flandern und England durch den Wollhandel führten überdies zu einer weitgehend englandfreundlichen Politik Burgunds, um ökonomische Interessen zu schützen.¹² Nach dem Tod Philipps des Kühnen (1404) übernahm dessen Sohn, Johann ohne Furcht, die Nachfolge. Wie schon sein Vater versuchte auch der zweite Herzog von Burgund seinen Einfluss am französischen Hof zu festigen, der durch die Krankheit des Königs in eine schwere Krise geraten war. Johann ließ seinen Konkurrenten, den Bruder des Königs, ermorden und öffentlich erklären, er habe damit Frankreich von einem Verräter befreit.¹³ Diese Tat löste einen jahrelangen Bürgerkrieg zwischen den Anhängern des Ermordeten und der Partei des burgundischen Herzogs aus, der die Lage in Frankreich weiter destabilisierte und den Burgunder noch enger an den englischen König band. 1419 fiel Johann ohne Furcht selbst einem Mordanschlag zum Opfer.¹⁴

Abb. 2.1

Während Phillip der Kühne und Johann ohne Furcht noch in Paris residiert, sich als Mitglieder des französischen Königshofs betrachtet und an der französischen Innenpolitik teilgenommen hatten, begann mit dem dritten Herzog von Burgund, Philipp dem Guten (reg. 1419 – 1467), ein Prozess der Loslösung.¹⁵ Philipp der Gute verstand sich als unabhängiger Herrscher — es gelang ihm sich der französischen Lehenshoheit weitgehend zu entziehen, er schloss Bündnisse mit den Gegnern des französischen Königs und er ver-

¹⁰ Zum Ausbruch und Verlauf des Hundertjährigen Krieges vgl. EHLERS 2009. Siehe auch die Chronik des Jean Froissart, der als Augenzeuge berichtet. Ab 1380 herrschte mit Karl VI. überdies ein König, der an einer periodisch wiederkehrenden geistigen Umnachtung litt. FROISSART 1968, S. 392 – 401.

¹¹ Dazu zählten neben der Grafschaft Flandern auch die Gebiete Franche-Comté (Freigrafschaft Burgund), die Grafschaft Nevers und die Grafschaft Rethel.

¹² Vgl.: Vaughan 1975, S. 48 – 73, zu den komplexen Relationen zwischen Burgund, Frankreich, England und dem Reich.

¹³ Diese durch den Pariser Juristen Jean Petit verfasste *Justification* kann als einer der wichtigsten politischen Traktate des 15. Jahrhunderts gelten. Zu einer kritischen historischen Kontextualisierung vgl. SLANIČKA 2002, S. 135 –137.

¹⁴ Zum Krieg zwischen Armagnacs, den Anhängern des ermordeten Herzogs von Orléans, und den Bourguignons, s. die kurze aber sehr informative Schilderung in EHLERS 2009, S. 59 –76. Johann wurde auf der Brücke von Montereau in Anwesenheit und vermutlich auf Befehl des Dauphin (später König Karl VII.) überfallen und mit seinem gesamten Gefolge getötet.

¹⁵ Vgl. VAUGHAN 1970, S. 1 – 28.

handelte mit dem deutschen Kaiser über eine Erhebung Burgunds zum Königreich.¹⁶ So wurde es für ihn zur Notwendigkeit, innerhalb der bereits bestehenden Machtverhältnisse eine eigene Existenz zu erfinden und sowohl für seine heterogenen Herrschaftsgebiete als auch für Verbündete und Konkurrenten eine burgundische Identität zu schaffen.¹⁷ Dies geschah nicht nur durch die Etablierung einer offiziellen Geschichtsschreibung, die Burgund unter anderem mit der fernen Vergangenheit des trojanischen Krieges und dessen Helden verband.¹⁸ Mit der Hilfe von schier unerschöpflichen finanziellen Ressourcen, die zum größten Teil von der Grafschaft Flandern erwirtschaftet wurden, entwickelte Philipp der Gute überdies ein Programm prunkvoller öffentlicher Zurschaustellungen, in die nicht nur seine eigene Person sondern der gesamte Hofstaat eingebunden war und in denen sich letztlich seine Macht in den Augen der Zeitgenossen gründete. Umzüge, Turniere, Feiern sowie damit zusammenhängende Festmahle wurden veranstaltet, bei denen eigens Tribünen errichtet wurden, um Zuschauern aus ganz Europa die Beobachtung der Speisefolgen und Belustigungen zu ermöglichen. Schriftliche Berichte über das Zeremoniell, detaillierte Beschreibungen vom Reichtum der getragenen Gewänder und Saalausstattungen, zu denen Tapissereien gehörten, in denen sich das Hofzeremoniell wie in einem Spiegel verdoppelte, wurden überdies an die wichtigsten Höfe Europas verschickt und begründeten so eine Vorstellung von der höfischen Kultur Burgunds, die Bewunderung und Nachahmung fand.¹⁹ In einem Unternehmen jedoch verdichteten sich alle Anstrengungen Philipps des Guten, die politische wie kulturelle Hegemonie Burgunds zu fördern. Durch die Gründung eines Ritterordens, dem er den Namen *Toison d'Or* gab, gelang es ihm sowohl ein Forum für die Adelsgesellschaft seiner verstreuten Herrschaftsgebiete zu schaffen, als auch durch Verleihung von Mitgliedschaften wichtige Allianzen zu schließen.

¹⁶ Vgl. Vaughan 1970, S. 285 – 289. Zum Verhältnis zwischen Burgund und Frankreich aus französischer Sicht vgl. PARAVICINI 2010, S. 23 – 40.

¹⁷ Zur Bildung eines burgundischen Nationalbewusstseins, vgl. ZINGEL 1995, S. 28 u. 29. Für eine detaillierte Schilderung der Persönlichkeit des Herzogs und des Hoflebens vgl. VAUGHAN 1970, S. 127 – 163. Die Organisation des Hofstaates und die Bestrebungen zentralisierte Regierungsorgane einzurichten schildern BLOCKMANN 1997, S. 15 – 18; VAUGHAN 1970, S. 164 – 204; PARAVICINI 1991, S. 85 – 93.

¹⁸ Zu der an europäischen Höfen weit verbreiteten Praxis sich einen antiken Stammbaum zuzulegen vgl. SEZNEC 1953, S. 19 – 22. Zur politischen Funktion burgundischer Geschichtsschreibung, vgl. ZINGEL 1995, S. 29 – 37; MÜLLER 2010, S. 157 – 160. Die Schreibpraxis der „historischen Fiktion“ am Burgunderhof untersucht MORSE 1980. Zur Rolle des „burgundischen Nationalepos“ *Girart de Roussillon* für die Selbsteinschätzung Philipps des Guten, vgl. THOSS 1989, S. 7 – 21.

¹⁹ Dabei übte seit dem 13. Jahrhundert das Konzept fürstlicher Magnifizenzen, wie es in der nikomachischen Ethik des Aristoteles niedergelegt ist, einen nachhaltigen Einfluss aus. Vgl. BELOZERSKAYA 2002, S. 147 – 220. Die realienkundlichen Aspekte von Tapissereien untersucht FRANKE 1998, S. 53 – 60. Den außerordentlichen Prunk des burgundischen Hofes und seine Vorbildwirkung beschreibt PARAVICINI 1991, S. 69 – 102. Zur Prachtentfaltung als Medium politischer Rhetorik, vgl. DASTON/PARK 1998, S. 100 – 108.

Die Ordensfeste boten darüber hinaus die Möglichkeit, den Reichtum seines Hofes zu präsentieren und damit politische Ansprüche zu legitimieren.

2.2 Gründung und Fortbestand des Ordens

Als Philipp der Gute anlässlich seiner Hochzeit mit Isabella von Portugal im Jänner 1430 die Gründung des Ordens öffentlich verkündigen ließ, verlas der Wappenkönig eine Proklamation, in der die Aufgaben der ritterlichen Gemeinschaft beschrieben wurden. Dem versammelten Publikum wurde der Orden als Bewahrer eines Ideals vorgestellt, das durch die Heldentaten verstorbener Ritter begründet, nun von den einzelnen Mitgliedern verkörpert werden sollte, um so wiederum als Vorbild für nachfolgende Generationen zu dienen. Damit wurde der Orden in eine geschichtliche Kontinuität eingebunden, die ihm, unabhängig von seiner Zusammensetzung oder der Person des jeweiligen Ordenssouveräns, als Körperschaft Bestand und Konsistenz verlieh.²⁰

Die erste Versammlung fand erst fast zwei Jahre nach der Gründungsverlautbarung am 30. November 1431 statt. Bei dieser Gelegenheit erhielt jedes Mitglied die Statuten, die seine Pflichten, die innere Struktur des Ordens und den Ablauf der Ordenskapitel festschrieben.²¹ In einem Prolog zu den Statuten wurde ein Selbstbild entworfen, das sich in wesentlichen Punkten von der 1430 verlesenen Gründungsproklamation unterschied. An zentraler Stelle stand dabei die Bindung an den Ordenssouverän, die Verteidigung des katholischen Glaubens und die Aufrechterhaltung des allgemeinen Wohlstandes.²² Damit waren Aufgaben angesprochen, die alle praktische Aspekte von Herrschaft umfassten, wie sie im 15. Jahrhundert verstanden wurde. Dieser doppelte Entwurf, einerseits für die öffentliche Wahrnehmung das Ritterideal hervorhebend und andererseits für das Selbstbild der Mitglieder die gemeinsame Bindung betonend, zeigt die bereits erwähnte zweifache Funktion des Ordens als Repräsentationsinstrument burgundischer Herrschaftspolitik

²⁰ MELVILLE 1997; SCHÖNRICH 2001, versucht die Institutionalität des Ordens mit einem semiotischen Konzept, das sich aus der Zeichentheorie Charles Sanders Peirce ableitet, zu fassen. Zur Ordensgründung im Kontext eines idealisierten Rittertums vgl. PRIGENT 1998, S. 70 – 76.

²¹ Vgl. DÜNNEBEIL 2007, S. 16 – 18, zu ersten Fassung der Statuten und zu den nachträglichen Revisionen.

²² Während nach außen hin die Kontinuität ritterlicher Tugenden proklamiert wurde, um so eine Idealvorstellung des Ordens zu entwerfen, sprachen die internen Statuten von einer ritterlichen Idee, die stark an Staat und Kirche gebunden war. Zur Gründung des Ordens mit einer Übersetzung der Proklamation und des Prologs, vgl. BOULTON 1987, S. 356 – 366. Zur Ordensgründung und den Statuten vgl. auch DÜNNEBEIL 2007.

und als ein Mittel zur Festigung einer eigenen Identität gebunden an den Ordenssouverän, den jeweils regierenden Herzog von Burgund. Auch der Ablauf der Ordensfeste wurde in diesem Sinn durch Ein- beziehungsweise Ausschluss einer gestaffelten Öffentlichkeit konzipiert.²³ Nachdem sich die Ordensmitglieder um den Herzog versammelt hatten, begann das Fest mit einem gemeinsamen Kirchgang. In genau festgesetzter Reihenfolge schritten die Ordensritter durch die festlich geschmückten Straßen, begleitet von einer großen Menge, die sich eingefunden hatte, um das Schauspiel zu bestaunen. Bei diesen Umzügen waren die Mitglieder an ihrer einheitlichen Bekleidung und an der schweren Goldkollane mit dem Ordenszeichen, einem goldenen Anhänger in Form eines Widderfells, optisch als geschlossene Gruppe wahrnehmbar. Darauf folgte mit einer Messfeier jener Teil des Festes, der nur noch ausgewählten Gästen zugänglich war, denn der breiteren Öffentlichkeit blieb der Eintritt in die Kirche verwehrt.²⁴ Beim abendlichen Festmahl, das den ersten Tag der Feierlichkeiten abschloss, war die Zahl der Teilnehmer noch weiter eingeschränkt. Neben den Ordensmitgliedern fanden sich dazu die Gesandtschaften von Königen und Fürsten ein sowie kirchliche Würdenträger und die Wappenkönige und Herolde der herzoglichen Territorien.

Abb. 2.2

Daneben wurden zur Belustigung der Gäste Turniere veranstaltet wie etwa bei jenem Ordensfest, das Karl der Kühne 1468 nach dem Tod seines Vaters als neuer Souverän in Brügge abhielt. Tommaso Portinari, der als Geschäftsführer der Medici-Bank anwesend war, berichtet in einem Brief nach Florenz vom getätigten Aufwand, an dem er als Lieferant von wertvollen Goldbrokatstoffen und anderen Luxusgütern auch selbst beteiligt war. Karl habe 1200 Goldglöckchen für Pferdeschabracken in Auftrag gegeben, die Ausstattung des herzoglichen Gefolges mit Seide, Gold und Silber sei überaus prunkvoll gewesen: „*Sarà cosa de che si parlerà un gran tempo.*“²⁵

Bei jedem Ordensfest fand überdies ein bereits in historischen Berichten so genanntes Konklave statt, von dem die Öffentlichkeit gänzlich ausgeschlossen blieb. Hier wurden innere Angelegenheiten des Ordens besprochen, neue Mitglieder gewählt sowie die ritterliche Haltung der Teilnehmer genauestens geprüft und falls notwendig auch getadelt. Von diesen Verhandlungen traten, außer der Bekanntgabe der neu gewählten Mitglieder,

²³ Vgl. DÜNNEBEIL 2005, S. 242 u. 243; MELVILLE 1997, S. 246 – 248.

²⁴ Vgl. DÜNNEBEIL 2007, S. 13 – 33.

²⁵ Zit. n. PARAVICINI 2001, S. 330. Mit dieser Aussage trifft Portinari tatsächlich den Kernpunkt in den repräsentativen Anstrengungen des Herzogs. Es ging dabei darum, sich ins Gedächtnis der Zeitgenossen einzuschreiben.

nur Gerüchte nach außen.²⁶ Die gestaffelte Einbeziehung der Öffentlichkeit beweist wie genau die Aufgaben des Ordens differenziert wurden, um Bedürfnisse nach herrschaftlicher Repräsentation und Lenkung der Selbstwahrnehmung zu steuern.

Nach dem Tod Philipps übernahm dessen Sohn mit der Herzogswürde auch die Souveränität über den Orden, die ihm am 1468 in Brügge abgehaltenen Kapitel von den Ordensrittern bestätigt wurde. Durch die Machtübernahme Karls des Kühnen (reg. 1667 – 1677) hatte es im Fortbestand des Ordens kaum Veränderungen gegeben.²⁷ Ganz anders gestaltete sich die Situation nach dem unerwarteten Tod des Herzogs in der Schlacht von Nancy. Seine Tochter Maria wurde als Erbin vom französischen König Ludwig XI. nicht anerkannt, der das Gebiet des Herzogtums Burgund als ehemaliges Kronlehen einzog. Maria sah sich überdies mit Aufständen in den nördlichen Gebieten, Flandern, Brabant, Holland und Seeland konfrontiert. Die flandrischen Stände, die unter Karl dem Kühnen ihre Autonomie weitgehend eingebüßt hatten, zwangen die Herzogin zur Unterzeichnung des *Großen Privilegs*, das die Eigenständigkeit der Stadtverwaltungen stärkte und einer burgundischen Zentralverwaltung damit ein Ende setzte.²⁸ In dieser Notlage beeilte sich Maria die bereits vereinbarte Hochzeit mit Maximilian von Habsburg so schnell als möglich zu vollziehen. Der Bräutigam traf am 18. August 1477 in Gent ein und schon am Tag darauf wurde die Hochzeit gefeiert. Es ist verständlich, dass Maximilian, der um die Anerkennung seiner Untertanen erst ringen musste, die bestehenden Strukturen des Ritterordens nützen wollte, um seine Ansprüche zu behaupten. 1478 wurde ein erstes Kapitel unter seinem Vorsitz in Brügge abgehalten, bei dem es sich jedoch zeigte, dass die Loyalität der Mitglieder sich nicht ohne weiteres auf den neuen Souverän übertragen hatte. Einige Ritter waren zu französischer Seite übergewechselt, die Könige von Aragon, England, Neapel und Sizilien erschienen nicht zum Fest und zeigten in der Folge kein Interesse mehr am Orden.²⁹ Durch den Tod Marias (1482) wurde Maximilians Legitimität als regierender Herzog weiter geschwächt. In Gent wurde ein Regentschaftsrat für den noch unmündigen Sohn Philipp eingesetzt, der zum Teil auch von Mitgliedern des Ordens

²⁶ Vgl. DÜNNEBEIL 2007, S. 31 u. 32.

²⁷ Karl der Kühne, der, mehr noch als sein Vater, die Macht des Rituals zu nutzen wusste, versah die Ordensritter mit ausgedehnten Privilegien. Die Mitglieder des Ordens, die bisher außerhalb der Ordensfeste nur an ihrer Kollane erkennbar waren, traten von nun an auch bei allen öffentlichen Auftritten Karls als Gruppe in Erscheinung, indem sie bei den feierlichen Einzügen oder Kirchgängen direkt nach der herzoglichen Familie einher gingen. DÜNNEBEIL 2007, S. 23.

²⁸ HOLLEGGGER 2005, S. 31 – 33.

²⁹ HOLLEGGGER 2005, S. 48; DÜNNEBEIL 2007, S. 22. Ein zweites Kapitel unter dem Vorsitz Maximilians fand 1481 in 's-Hertogenbosch statt.

unterstützt wurde. Bis 1491, als Philipp noch unmündig zum Ordenssouverän ausgerufen wurde, fanden daher keine weiteren Kapitel statt. Als Philipp 1501 nach der Heirat mit Isabella von Kastilien (1496) seine erste Reise nach Spanien antrat, führte er auch den Burgunderornat mit sich — ein Zeichen dafür, dass er die Paramente wohl als Unterpfund für seine Stellung als Souverän betrachtete.³⁰ Durch seinen Sohn (später Kaiser Karl V.) wurde der Orden vom Goldenen Vlies endgültig eine Angelegenheit der Habsburger, die in der Folge nicht nur die Ordenssymbolik sondern auch die repräsentativen Möglichkeiten des Ordens zu nutzen wussten.³¹

2.3 Feuerstein und Feuereisen — Die Vermehrung der Zeichen

Mit der Wahl des goldenen Widderfells als Anhänger einer Kette, deren Glieder aus der Devise³² des Herzogs — Feuerstein und Feuereisen — gebildet waren, hatte Philipp der Gute ein wirkmächtiges Symbol geschaffen, dessen sich noch seine Nachfolger bedienen sollten. Doch war das Goldene Vlies nur Teil einer umfassenden burgundischen Herrschaftsikonographie, die bereits mit dem ersten Herzog, Philipp *le Hardi* und im verstärkten Maße mit dessen Nachfolger Johann ohne Furcht eingesetzt hatte.³³

Abb. 2.3

Vor allem der Ausbruch des französischen Bürgerkriegs nach der Ermordung Ludwigs von Orléans (1407) verstärkte das Verlangen aller Betroffenen ihre Parteizugehörigkeit öffentlich zu demonstrieren. Dies geschah durch das Anbringen von Zeichen an der Kleidung, oder aber indem Teile der Kleidung selbst in je spezifischer Weise getragen wurden.³⁴ Die burgundische Partei hatte nach dem Landespatron des Herzogtums das Andreaskreuz als sichtbares Abzeichen gewählt, das die Form von zwei weißen Leinentüchern,

³⁰ VON SCHLOSSER 1912a, S. 7. VON SACKEN 1881, S. 120: Nach einer detaillierten Beschreibung der zum Ornat gehörigen Pluvialschließen kommt der Autor zum Schluss, dass es sich um das Wappen Philipps des Schönen handelt bevor er noch König von Kastilien wurde, dass die Agraffen also in seinem Auftrag vor 1504 angefertigt wurden. Auch dies kann als ein Hinweis darauf gesehen werden, dass sich Philipp dem Orden, der für ihn wohl die burgundische Identität versinnbildlichte, in besonderer Weise verbunden fühlte.

³¹ Zur Übernahme burgundischen Herrschaftssymbolik durch die Habsburger siehe HOLZSCHUH–HOFER 2006, mit weiterführender Literatur.

³² Zum Begriff und der Verbreitung dieser Abzeichen vgl. SLANIČKA 2002. Devisen tauchten zuerst als persönliche Turnierabzeichen in England unter Edward III. auf und verbreiteten sich mit der Rückkehr Jean le Bons aus englischer Gefangenschaft auch in Frankreich, wo sie in der Folge eine stärker politische Dimension annahmen.

³³ Vgl. SLANIČKA 2002, S. 117 – 123.

³⁴ Vgl. SLANIČKA 2010, S. 87 u. 88. Zeitgenössische Berichterstatter zeigten sich bestürzt darüber, dass der Drang sich derart öffentlich zu deklarieren, alle Bevölkerungsteile erfasste — selbst Frauen und Kinder hefteten sich die Abzeichen an die Gewänder.

die um je eine Schulter geschlungen wurden, annehmen konnte. Zu sehen sind solcherart semantisierte Bekleidungssteile auch in einigen Miniaturen der Brüder Limburg, die sie im Auftrag des Herzogs Jean de Berry, einem der mächtigsten Vertreter der Armagnacs und damit Gegner der Burgunder, anfertigten. In der Kreuztragungsminiatur der *Tres riches heures de duc de Berry* finden sich die überkreuzten Leinentücher an jenem brutalen Soldaten, der mit erhobener Keule Maria und Johannes daran zu hindern versucht, dem Zug zum Kalvarienberg zu folgen. Die Kennzeichnung des gottlosen Waffenträgers mit dem Abzeichen der Burgunder war ein Versuch die gegnerische Partei zu diffamieren.³⁵

Eine jener massenhaft hergestellten Plaketten, die als Abzeichen an die Kleidung genäht wurden, zeigt neben dem Andreaskreuz auch die Devisen Johans, die Richtlatte und den Hobel. Die Richtlatte war visuelles Zeichen für die Anstrengungen des Herzogs, eine durch die Krankheit des Königs aus dem Lot geratene Regierung wieder aufzurichten; den Hobel hatte er sich als Antwort auf die persönliche Devise Ludwig von Orléans, den Knotenstock, gewählt. Mit diesem Instrument gedachte der Herzog von Burgund die Auswüchse der durch Ludwig geförderten Korruption zu glätten — so oder so ähnlich wollte Johans Hobel verstanden werden.³⁶ Im Schlagabtausch der politischen Propaganda begannen die Zeichen selbst miteinander zu sprechen — sie waren zur visuellen Artikulation eines politischen Programms geworden.³⁷

Nach der Ermordung Johans (1419) führte Philipp der Gute vorerst den Hobel als seine persönliche Devise weiter. Schon 1421 jedoch erscheint erstmals eine Abrechnung über gestickte Feuereisen in den Rechnungsbüchern des Herzogs. In der formalen Gestaltung bestanden durchaus Ähnlichkeiten zwischen dem Hobel mit Hobelspänen und dem funkensprühenden *fuzil*.³⁸ In der symbolischen Ausrichtung jedoch hatte eine markante Bedeutungsverschiebung stattgefunden. War der Hobel als visuelles Zeichen eines politischen Programms verwendet worden, so stand der Feuerstahl nunmehr für eine Vorstellung von Herrschertum, wie sie für die Folgezeit bestimmend werden sollte. Herrschaft war als Amt, unabhängig von der jeweiligen Person des Herrschers, ein abstraktes Instrument, das gleichwohl erst durch die Persönlichkeit des jeweiligen Amtsinhabers

³⁵ Vgl. SLANIČKA 2010, S. 92 u. 93.

³⁶ Nach der Ermordung Ludwigs verbreitete sich demnach auch folgender Kommentar unter der Pariser Bevölkerung: „*Le bâton est plané!*“ Zit. n. SLANIČKA 2002, S. 142.

³⁷ Zum Hobel als persönlicher Devise Johans und dem damit verbundenen politischen Programm vgl. SLANIČKA 2002, S. 127 – 152.

³⁸ Die Bezeichnung *fuzil* ergibt sich aus historischen Quellen. Vgl. RAPP BURI/STUCKY–SCHÜRER 2001, S. 115. Zur Ableitung des Feuereisens aus der Form des Hobels, vgl. SLANIČKA 2002, S. 177 – 181.

zum Einsatz gebracht wurde.³⁹ In ersichtlicher Weise spiegelt sich die Selbstwahrnehmung Philipps in einem Tapissierfragment, das heute in Bern aufbewahrt wird.⁴⁰ Die in zeitgenössischen Berichten als *verdure* des Herzogs bezeichnete Tapiserie zeigt im Zentrum das Vollwappen Burgunds umgeben von der Ordenskette des Goldenen Vlieses. Feuereisen und Feuerstein sowie das persönliche Monogramm Philipps, gebildet aus den zwei gotischen Minuskeln „ee“, heben sich von einem mit blühenden Pflanzen übersäten Grund ab. Das Monogramm ergab sich aus dem Namenszug *phelippe* und vertrat damit den Herzog als Individuum. Die durch das Wappen versinnbildlichte Territorialhoheit des Herzogs, seine Person und sein Amt wurden somit gesondert durch eine je spezifische Zeichenwahl dargestellt.⁴¹ Der Feuerstein, der erst durch die Berührung mit dem Feuerstahl Funken sprüht, diente der burgundischen Herrschaftskonstruktion als geeignetes Symbol und wurde auch auf den Orden, dem ein vergleichbares Prinzip von institutioneller Konsistenz zugrunde lag, übertragen.⁴² Die persönliche Devise des Ordensgründers verband sich mit dem namensgebenden Symbol des Ordens, dem Goldenen Vlies, zu jener Kollane, die von allen Mitgliedern zu tragen war.

Abb. 2.7

Was Philipp dazu bewogen hatte, für seinen christlichen Ritterorden ein Zeichen zu wählen, das mit dem antiken Helden Jason und seiner Suche nach dem goldenen Widder von Kolchis in Zusammenhang stand, ist nach wie vor nicht vollständig geklärt. Bekanntermaßen gab es am burgundischen Hof Bestrebungen, die eigene Geschichte mit der griechischen Antike in Zusammenhang zu bringen.⁴³ Bereits Philipps Großvater hatte einen Saal seines Schlosses in Hesdin mit Wandmalereien nach einer Erzählung über Jason und Medea schmücken lassen. Darüber hinaus befand sich eine Tapisserieserie mit Darstellungen von Jasons Eroberung des Goldenen Vlieses in seinem Besitz, die Philipp der Gute geerbt hatte und die beim ersten Ordensfest in Lille den Festsaal des *palais de*

³⁹ Vgl. SLANIČKA 2002, S. 135 – 137. Dieser Herrschaftsbegriff, der zwischen dem Körper des Herrschers und dem Amt unterscheidet, findet sich bereits in der *Justification*, der von Jean Petit verfassten Verteidigungsrede für Johann ohne Furcht. Zur Differenzierung zwischen der Kontinuität des Amtes und der vergänglichen Person des Herrschers in Bezug auf das französische Königtum vgl. KANTOROWICZ 1994, S. 415 – 432.

⁴⁰ Die Tapiserie gelangte nach der Schlacht von Grandson 1476 in den Besitz der Eidgenossen und bildete einen Teil der so genannten Burgunderbeute. Vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 2001, S. 115 – 143.

⁴¹ Zur Deutung der Doppelminuskel als persönliches Monogramm Philipps, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 2001, S. 129 – 132.

⁴² Vgl. Kap. 2.2.

⁴³ Vgl. u. a. FRANKE 2000, S. 150 u. 151; QUÉRUEL 1998; VAN DEN BERGEN-PANTENS 1998.

la Salle schmückte.⁴⁴

Fuzil und *Silex* wurden unzählige Male reproduziert — an Livreen des Gefolges, auf Fahnen und an Stadttoren angebracht dienten sie zur Vergegenwärtigung des abwesenden Herrschers und seiner Besitzansprüche. Wesentlich exklusiver hingegen wurde das Ordenssymbol verwendet. Den wenigen auserwählten Trägern bescheinigte es in metonymischer Übereinkunft ein besonderes Naheverhältnis zur Person des Herzogs. In Anbetracht der zentralen Bedeutung, die den Devisen und dem Ordensabzeichen in der herzoglichen Repräsentationspolitik zukam, ist es bemerkenswert, dass weder Feuereisen noch Goldenes Vlies in irgendeiner Form am Burgunderornat aufscheinen. Hatte Philipp der Gute erkannt, dass in einem Umfeld, das sich durch eine Überfülle von Emblemen und Devisen auszeichnete, das Fehlen jeglicher Abzeichen auf den kirchlichen Gewändern ebenso berechtigt werden konnte? Immerhin wurden die Paramente von Vertretern einer Kirche getragen, durch die der Orden seine höhere Legitimität erhielt.⁴⁵ Bei einer Betrachtung des Messrituals wird ersichtlich, dass jedem Mitglied die Ordenszugehörigkeit jeweils aufs Neue in einem feierlichen Akt der Weihe bestätigt wurde, der mit Namensnennung und Kerzenspenden einer sich bei jedem Fest wiederholten Amtseinsetzung gleichkam, die umso gewichtiger erscheinen konnte, als sie durch eine unabhängige Partei bestätigt wurde. Betrachtet man den Burgunderornat auf diese Weise eingebunden in seinen Funktionszusammenhang, so scheint eine derartigen Erklärung für die Abwesenheit jeglicher Ordenssymbolik zumindest vorstellbar.⁴⁶

2.4 Rechnungsposten und Inventareinträge

Ein Eintrag in den Rechnungsbüchern Philipps des Guten aus den Jahren 1432/33 über die überaus hohe Summe von 3750 Livres⁴⁷ kann mit den beiden Altarbehängen des Bur-

⁴⁴ Zu den Dekorationen im Schloss Hesdin und den Jasontepichen sowie zur Rezeption des Trojanschen Krieges am Burgunderhof vgl. HAGOPIAN VAN BUREN 1979; Zur Ausstattung von Hesdin mit Wandmalereien und Automaten vgl. auch FRANKE 1997b, v. a. 141 – 144. Zum ersten Ordensfest in Lille vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 2001, S. 148.

⁴⁵ Philipp hatte sich schon bei der Ordensgründung um die offizielle Anerkennung des Papstes bemüht, die dieser auch gewährte. Zum Verhältnis zwischen Philipp und den Päpsten, vgl. VAUGHAN 1970, S. 205 – 236.

⁴⁶ Vgl. dazu Kapitel 4.2 der vorliegenden Arbeit. Zur Notwendigkeit einer Kontextualisierung der höfischen Kunstpraxis, vgl. WENZEL 2000, S. 100 – 102.

⁴⁷ Zu den verschiedenen Währungseinheiten, die in den Territorien des Herzogs verwendet wurden, s. VAUGHAN 1979, S. xvii.

gunderornats in Verbindung gebracht werden. Der Empfänger des Betrags, Thierry du Chastel, war seit 1424 als *brodeur* und *valet du chambre* für den Herzog tätig und zählte wohl zu den herausragendsten Stickern seiner Zeit.⁴⁸ Der genaue Wortlaut des Eintrags weist darauf hin, dass Thierry du Chastel die Stücke nicht selbst ausgeführt hatte, sondern nur als deren Vermittler aufgetreten war.⁴⁹ Dieser Umstand lässt den Schluss zu, dass auch Stücke von höchster Qualität ohne Auftrag in Werkstätten produziert wurden, um erst nach Fertigstellung einem Kreis von möglichen Käufern angeboten zu werden. Über die ökonomische Praxis von Vorfinanzierung der Materialien für die Herstellung bis hin zu den Verkaufsabwicklungen für qualitätsvolle Stickereiarbeiten dieser Art ist bisher kaum etwas bekannt.⁵⁰ Gerade im Fall der beiden Altarbehänge, die keinerlei Hinweise auf ihre Bestimmung für einen spezifischen Kontext, wie etwa dem Orden vom Goldenen Vlies, aufweisen, wäre eine auftragsunabhängige Herstellung denkbar. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass der *brodeur* des Herzogs einen an ihn ergangenen Auftrag dieser Größenordnung auf mehrere Werkstätten verteilt und selbst nur die Oberaufsicht über das Projekt geführt hatte, wohl auch um die aufwendigen Stickarbeiten in kürzerer Zeit durchführen zu können.⁵¹

Im Jahr 1442 war es wiederum Thierry du Chastel, dem die Rechnungsbücher des Herzogs die Auszahlung von 3600 Livres für drei mit Gold und Perlen bestickte Chormäntel bestätigen. Aus dem Eintrag geht weiters hervor, dass die Pluvialen an Guy Guilbaut, dem obersten Finanzverwalter übergeben wurden, der dieselbigen im Schatz des Ordens deponierte. Françoise de Gruben schließt daraus, dass es sich bei den erwähnten Paramenten um die drei Chormäntel des Burgunderornats handelte.⁵² Somit könnten sie beim Ordensfest, das 1445 in Gent stattfand, zum ersten Mal verwendet worden sein.

Ein erster dokumentarischer Beleg, der sich direkt auf den Ornat bezieht, stammt aus dem Jahr 1477. In einem Inventar, das nach dem Tod Karls des Kühnen erstellt wurde, findet sich eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Gewänder und Altarbehänge mit einem

⁴⁸ VON SCHLOSSER 1912a, S. 17; CHÂTELET 1994, S. 319 – 326.

⁴⁹ VON SCHLOSSER 1912a, S. 17: „*A lui pour l'achat de deux tables d'autel très richement estoffées avec les IIII garnemens [...].*“

⁵⁰ Zu den Handelsbedingungen vgl. BERGEMANN 2010b, S. 26 u. 27. Einen Überblick über die praktischen Aspekte der burgundischen Kunstpatronage gibt SMITH 1998.

⁵¹ In den Stickereiwerkstätten, die der Kontrolle der Gilden unterstanden, war die Zahl der Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen streng limitiert. Von diesen Regelungen ausgenommen jedoch blieben die bei Hof angestellten Sticker, die je nach Bedarf eine unbeschränkte Anzahl von Stickern und Stickerinnen beschäftigen konnten, um die bekannte und gefürchtete Ungeduld der adeligen Auftraggeber in kürzester Zeit befriedigen zu können. Vgl. BERGEMANN 2010a, v. a. S. 177. Zu den Statuten der Pariser Stickereigilde, vgl. STANILAND 1997, S. 13.

⁵² DE GRUBEN 1997, S. 231. Vgl. auch RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 2001, S. 148.

Vermerk, dass diese bei den Messfeiern anlässlich der Ordensfeste verwendet wurden. Der Eintrag sei hier in seiner Ganzheit wiedergegeben, da der Beschreibungszusammenhang wichtige Hinweise auf eine zeitgenössische Betrachtungspraxis gibt und die verwendeten Bezeichnungen auch heute noch gebraucht werden.

”Inventaire des ornemens d’église, paremens d’autel, joyaulx et aultres choses, bagues escriptures et aultres biens appartenans au Trésor du Noble Ordre De la Thoyson d’Or:

Premiers troies chappes toutes d’une façon dont le fons est de velours cramoisy semé des ymaiges de brodure, en tabernacles et semé de rozettes, de semence de perles; ou chappon de l’une est l’ymaige de Notre Dame, de l’autre l’ymaige de Saint Jehan Baptiste monstrent agnus dei et de la tierche le Salvateur. Item la chasuble pour le presbytre et la tunique dalmatique pour les dyacre et soubdiacre de semblable sorte brodure et ouvraige comme sont les dites chappes. Item deux pairemens d’autel faiz en fourme d’ofroi à doubles tabernacles, en chacun desquels pairemens à les ymaiges des six apostres et dessus de six prophètes correspondans, et ou milieu de l’un l’ymaige de Notre Dame couronnée de’un couronne, ou a cinq pierres que semblent de prime face de petite valeur, dont les deux sot de couleur de balais (Rubin) et les trois de couleur de sapire, d’un costé de laquelle est aussi l’ymaige de Sainte Katerine couronnée, en la couronne de laquelle estoient trois pierres, le deux de couleur de saphire et la tierche de couleur de balais aussi de petite valeur, comme il sembloit. Et d’autre costé estoit l’ymaige de Saint Jehan Baptiste; les dyademes et couronnes de toutes lessquelles ymaiges sont faites et furnies de assez bonnes perles et le surplus de la bordure de robes brodé en aucuns lieux de semence de perles. Item et ou milieu de l’autre paurement est l’ymaige de la Sainte Trinité, du Père, du Filz et du Saint Esprit lá ou une couronne et thyarre du Père a six pierres semblament de petite valeur, qu’il sembloit, c’est assavoir trois en fourme de balais et trois en fourme de saphire et les dyademes de toutes les dites ymaiges sont garniz de perles.“⁵³

Die Beschreibung beginnt mit den drei großen Chormänteln, deren Bestimmung durch ikonographische Kurzformeln erfolgt, die auch heute noch gebräuchlich sind. Danach Abb. 1.1–1.4

⁵³ VON SCHLOSSER 1912a, S. 13 u. 14.

werden die Pluvialen nach den Figuren auf dem jeweiligen Rückenschild als Marien-, Christus- und Johannesmantel bezeichnet. Die beiden Altarbehänge werden ebenfalls nach den bestimmenden Szenen im Mittelfeld charakterisiert, wobei im Fall des Antependiums nur die Figuren und nicht das ikonographische Thema — die Vermählung der Hl. Katharina — benannt sind. Das Thema des Rückenlackens wird als Hl. Dreifaltigkeit bezeichnet, ebenso genannt sind die drei dargestellten Figuren, Vater, Sohn und Hl. Geist. Die besondere Hervorhebung der applizierten Halbedelsteine bezeugt den gewohnheitsmäßigen Blick eines Schatzmeisters, der selbst künstlerisch hochstehende Arbeiten nach ihrem pekuniären Wert bestimmte. Die verwendeten Stickereitechniken jedoch werden nicht genannt, es ist nur ganz allgemein von *brodure* die Rede, was vor allem angesichts des Materialwerts der als *or nué* bekannten Goldstickerei erstaunt.⁵⁴ Eine genaue Bestimmung der drei verbleibenden Gewänder des Ensembles wird mit dem Hinweis auf ihre Ähnlichkeit zu den Chormänteln unterlassen, was besonders bei der Kasel verwundert, die auf Vorder- und Rückseite mit großen szenischen Darstellungen aus dem Leben Christi aufwendig bestickt ist. Damit sind die acht Teile des Ornats genannt, die eine *chapelle entière*, die Ausstattung einer *missa solemnis* bilden.⁵⁵

Die heute zum Ensemble zählenden Pluvialschließen sind nicht erwähnt, sie wurden erst 1501 im Auftrag Philipps des Schönen hergestellt und dürften ältere Agraffen ersetzt haben.⁵⁶ Weitere Einträge in nachfolgenden Inventaren des Toisonordens belegen die Aufbewahrung der *chapelle* in Brüssel bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.⁵⁷ Auch ein Inventar des Ordensschatzes in Brüssel, das im Auftrag Maria Theresias 1759/60 angefertigt wurde, verzeichnet den Burgunderornat und weist auf den ältesten erhaltenen Inventareintrag aus dem Jahr 1477 hin.⁵⁸ Unklar bleibt hingegen bis zu welchem Zeit-

Abb. 2.8

⁵⁴ Tatsächlich waren es vor allem Werke der Goldschmiedekunst, die in finanziellen Notsituationen eingeschmolzen und in bare Münze verwandelt wurden. Siehe zu dieser Praxis SMITH 1998, S. 41.

⁵⁵ Zur Funktion der drei Chormäntel, vgl. VON SACKEN 1858, S. 113: Einer war für den pontifizierenden Priester bestimmt und zwei für die assistierenden Prälaten.

⁵⁶ Nach einem Inventareintrag des Jahres 1517 wurden die Brustschließen anlässlich Philipps erster Fahrt nach Spanien, auf der er die *chapelle* mitführte, angefertigt. Sie zeigen das von zwei Löwen gehaltene Wappen Philipps und bestehen aus vergoldetem Silber, in der Technik des kalten Emails verziert. Vgl. VON SCHLOSSER 1912a, S. 7; VON SACKEN 1881. Zur Fahrt nach Spanien vgl. auch BOUSMANNE/WIJSMAN/THIEFFRY 2007, S. 57 u. 58; S. 77 – 81.

⁵⁷ VON SCHLOSSER 1912a, S. 13.

⁵⁸ „Art. 12) *Trois chappes, une chasuble, une tunique et une dalmatique, dont le fond est de velours carmoisin, ornements très précieux travaillés à l’eguille en soie et en or, chargés sur toute leur étendue de grand nombre de figures très bien exécutées et au surplus garnis et ornés partout d’une fort grande quantité de perles, sur le chaperin de l’une de ces trois chappes est l’image de Notre Sauveur, sur l’autre l’image de la Ste. Vierge et sur la troisième l’image de St. Jehan Baptiste. [...]* Art. 14) *Les trois chappes, la chasuble, la tunique et la dalmatique annoncées la l’art. 12 de même que les deux Paremens d’autel sont rapportées dans le plus ancien Inventaire qu’on ait trouvé, c’est*

punkt das Ensemble tatsächlich bei den Messfeiern der Ordenskapitel verwendet wurde. Der einzige heute bekannte Bericht, der die Gewänder erwähnt und in einiger Genauigkeit beschreibt, stammt vom Ordensfest, das 1501 unter Philipp dem Schönen in Brüssel stattgefunden hatte.⁵⁹ Ob dessen Nachfolger als spanischer König und Ordenssouverän, Karl V., der den Orden als politisches Instrument zur Klientelbildung nutzte, den Ornat weiter verwendete, ist unbekannt.⁶⁰ Da das Archiv des Ordens allerdings die Paramente in den Jahren 1517 und 1520 in Brüssel verzeichnet⁶¹ und ein Ordensfest 1519 in Barcelona stattgefunden hatte, ist es unwahrscheinlich, dass die Paramente zu diesem Zeitpunkt noch in Gebrauch waren.

2.5 Gegenstand musealer Präsentation

1797 wurden die Paramente gemeinsam mit wertvollen Tapisserien und Goldschmiedearbeiten aus dem Besitz des Ordens vor dem anrückenden Revolutionsheer Napoleons aus Brüssel in Sicherheit gebracht und nach Wien überführt, wo sie vorerst in der kaiserlichen Schatzkammer aufbewahrt wurden. Ein zu diesem Zeitpunkt angelegter Inventareintrag verzeichnet die Stücke wie folgt:

„In einem neu verfertigten dreifachen Kasten die aus Niederlanden hierher gebrachten und unterm 10. August 1797, an die kayserliche Schatzkammer zur Aufbewahrung übergebenen Messkleider, welche bei Errichtung des Toisonordens von desselben Stifter Philippo Bono beigeschafft und bei den jedesmaligen Toisonfesten gebraucht worden sind. Bestehend: Ein Messkleid, Zwey Levitenkleider, Drey Vespermäntel, Zwey Antependien.“⁶²

Damit gelangten die Stücke in eine Sammlung, die zwar bereits unter Maria Theresia und Joseph II neu geordnet worden war, die jedoch immer noch den Charakter einer

à dire dans celui de 1477.“ Publiziert in VON SACKEN 1881, S. 118.

⁵⁹ Publ. in PRIZER1985, S. 136 – 144.

⁶⁰ Karl V., der in Brüssel erzogen wurde und der sich dem burgundischen Erbe außerordentlich verpflichtet fühlte, verwendete etwa noch zu seiner Abdankung 1556 die mit dem Goldenen Vlies assoziierten Gideon Tapisserien, die im Auftrag Philipps des Guten geschaffen worden waren. Vgl. FRANKE 1997a, S. 134, Fn. 35.

⁶¹ VON SCHLOSSER 1912a, S. 13.

⁶² Zit. n. VON SCHLOSSER 1912, S. 13 u. 14.

mittelalterlichen Kunst- und Wunderkammer besaß.⁶³ Ein Führer durch die kaiserlichen Sammlungen aus dem Jahr 1908 vermittelt rückblickend einen Eindruck der damaligen Ausstellungssituation:

„[Die Schatzkammer enthielt] *alles was der sorgfältigsten Aufbewahrung wert gehalten wurde: die Hoheitszeichen, die Hauskleinodien, kostbare Gefäße aus Edelmetall und Halbedelsteinen, die wichtigsten Familienpapiere, eine große Sammlung von Bildern der hervorragendsten Meister, geschnittene Steine, herrliche Waffen und endlich, was man in jener Zeit für nicht weniger wertvoll hielt: Raritäten und Kuriositäten der absonderlichsten Art.*“⁶⁴

Julius von Schlosser weist in seiner Monographie zum Burgunderornat darauf hin, dass die Präsentation auch noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter sehr ungünstigen Bedingungen stattfand.⁶⁵ Anlässlich einer Ausstellung der Paramente im neu eröffneten Museum für Kunst und Industrie erschien 1864 eine Publikation, die auch einige Photographien der Gewänder enthielt.⁶⁶ Erst 1872 wurde die Schatzkammer in die Neuordnung der Bestände, die nach dem Vorbild naturwissenschaftlicher Einteilungen nach einer Entflechtung der angehäuften Objekte verlangte, einbezogen. Der Burgunderornat wurde gemeinsam mit Elfenbeinschnitzereien und ähnlichen „Kuriositäten“ in die Ambraser Sammlung nach Innsbruck verlegt.⁶⁷ Nach der Überführung in das 1891 eröffnete kunsthistorische Hofmuseum an der Ringstraße erhielt das Ensemble vorerst in der Sammlung für kunstindustrielle Gegenstände einen eigenen Ausstellungsraum. Ein von Albert Ilg verfasster Führer durch die Sammlung gibt an, dass die Paramente dort in drei Glasvitri-
nen präsentiert wurden.⁶⁸ 1954 wurde der Ornat wieder in die neu eröffnete Schatzkammer verlegt und bildet seither dort, gemeinsam mit den Kleinodien des Vliesordens, die seit 1889 als Leihgabe aufbewahrt wurden, neben dem habsburgischen Insignienschatz und den Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches, einen dritten Sammlungsschwerpunkt.

⁶³ VON SCHLOSSER 1918, S. 355. Einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Wiener Sammlungen gibt auch BAZIN 1967, S. 158 – 160.

⁶⁴ SCHATZKAMMER 1908, S. 6.

⁶⁵ VON SCHLOSSER 1912a, S. 3.

⁶⁶ VON SCHLOSSER 1912a, s. 3.

⁶⁷ VON SACKEN 1881, S. 118.

⁶⁸ ILG 1891.

Nachdem der Burgunderornat mit der Überführung nach Wien im Jahr 1797 endgültig aus seinem ursprünglichem Funktionszusammenhang im Kontext des Ordens herausgelöst und zum Objekt musealer Präsentation gemacht worden war, begann auch seine Existenz als Gegenstand kunsthistorischer Forschung.

3. Gegenstand der Forschung

Textilien, vor allem Stickereien, zählen gemeinhin nicht zu den zentralen Interessensgebieten kunsthistorischer Forschung. Eine Unterscheidung zwischen handwerklicher und geistiger Arbeit, wie sie in den theoretischen Schriften der Renaissance aufscheint, leitet nach wie vor den Blick der Kunstgeschichte.⁶⁹ Textilien gelten demnach als handwerkliche Produkte, die durch ihren materiellen Wert, ihre dekorative Erscheinung und durch Reproduzierbarkeit definiert werden. Im Gegensatz dazu steht das Kunstwerk, dessen Illusionismus eine unmittelbare Erfahrung der Anschauung verspricht und dessen Wert nicht von einer praktischen Verfügbarkeit abhängt, sondern vielmehr durch seine absolute Einmaligkeit gegeben ist.

Der Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies bildete dabei allerdings eine bemerkenswerte Ausnahme. Der außerordentliche Figurenreichtum und die technische Perfektion der Ausführung erregten schon sehr früh die Aufmerksamkeit der kunsthistorischen Forschung. Um die reich bestickten liturgischen Gewänder und Altarbehänge aus dem Bezirk des Kunsthandwerks herauszuheben, konzentrierte sich das Interesse auf die Figurendarstellungen in ihrer malerischen Wirkung und vor allem auf deren Entwurfsvorlagen. Die Figuren regten zum Vergleich ihrer stilistischen Merkmale an, sowie zu Händescheidungen anhand von Details. Die Darstellungen ließen sich scheinbar mühelos den großen Namen altniederländischer Malerei — van Eyck, Robert Campin, Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes — zuordnen.

3.1 Frühe Suche nach Verortung, 1858 – 1912

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erwacht mit dem Geist der Romantik auch das Interesse an der als tief religiös empfundenen mittelalterlichen Malerei. Eine anti-akademische Einstellung fand, vor allem im Realismus der altniederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts, ein Gegenmodell zum klassizistischen Ideal der offiziellen Kunstproduktion. Bürgerliche Bewegungen in Frankreich deuteten die technische Perfektion und die verinnerlichte Religiosität der großen mittelalterlichen Altarbilder als Ergebnis einer frühen Blüte bürgerlicher Gemeinschaft und Geschäftstüchtigkeit. Nicht zuletzt konnte zuerst

⁶⁹ Vgl. MEYER 2000, v. a. S. 53 – 70, zu den Bedingungen des europäischen Kunstverständnisses.

der deutsche Nationalismus des 19. Jahrhunderts, der die flämische Malerei den deutschen Malerschulen zuordnete, und später auch die holländischen Ausprägungen des Nationalstolzes, darauf hinweisen, dass es auch nördlich der Alpen künstlerisches Ingenium gegeben hatte, das einem nordischen Geist für Wirklichkeit entsprungen war.⁷⁰

Angeregt durch die Begeisterung Friedrich Schlegels errichteten die Brüder Boisserée eine erste Sammlung altniederländischer Kunst in Köln, durch die wiederum Johanna Schopenhauer zu ihrer enthusiastischen Monographie über die Brüder van Eyck inspiriert wurde.⁷¹ Aufgrund fehlender archivalischer Quellen erfolgte die Zuschreibung von Gemälden nach den Kriterien einer sich erst ausbildenden Kennerschaft, die vor allem auf den subjektiven Sensibilitäten des jeweiligen Experten basierte.⁷² In diese hier nur angedeuteten Zusammenhänge von romantischen, religiösen und nationalistischen Ideen ist auch die frühe Beschäftigung mit den Stickereien des Burgunderornats einzuordnen. Die Suche nach Verortung betraf nicht nur die Kunstwerke selbst, sondern erweist sich auch als Versuch der Standortbestimmung einer sich erst entwickelnden Disziplin.

Gustav Waagen, seit 1832 Direktor der neu gegründeten Gemäldegalerie in Berlin, eine Aufgabe, die ihn auf der Suche nach Gemälden quer durch Europa führte, hatte die Kasse des Burgunderornats 1839 zum ersten Mal in Wien begutachtet.⁷³ Er kam zu dem Schluss, dass die großen figürlichen Darstellungen — Taufe Christi und Verklärung am Berg Tabor — als Werke Jan van Eycks gelten konnten.⁷⁴ Bei einer zweiten Begutachtung, die diesmal die Chormäntel mit einschloss, schrieb er den Entwurf für deren Figuren aufgrund eines Vergleichs von Köpfen und Händen dem Rogier van der Weyden zu, der ihm als ein Schüler des Jan van Eyck galt.⁷⁵ Interessant ist, dass Waagen auch auf dem Weg des Textilen selbst eine Verbindung zur Kunst der beiden Maler herstellte. Er verglich deren Meisterschaft in der Darstellung von reichen Goldbrokatstoffen mit der

Abb. 1.3

Abb. 1.2

⁷⁰ Vgl. RIDDERBOS/VAN BUREN/VAN VEEN 1995, S. 252 – 268.

⁷¹ Vgl. RIDDERBOS/VAN BUREN/VAN VEEN 1995, S. VIII, u. 180 – 185, zur frühen Rezeptionsgeschichte in Deutschland und Frankreich. Friedrich Schlegel, *Gemäldebetrachtungen aus Paris und den Niederlanden 1802 – 1804*. Johanna Schopenhauer, *Johann van Eyck und seine Nachfolger* erschien 1822.

⁷² Nur einige wenige Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts erwähnten die Namen Jan van Eyck und Rogier van der Weyden. Ihnen wurde demnach auch der Großteil der erhaltenen Werke zugeschrieben. Bartolomeo Fazio, *De viris illustribus* von 1456 erwähnt einen Italienaufenthalt der beiden Künstler. Auf Giorgio Vasari geht die Meinung zurück, Jan van Eyck habe die Ölmalerei erfunden. Auch Carel van Manders *Schilderboek* von 1604 enthält die Biographien einiger altniederländischer Maler. Vgl. dazu RIDDERBOS/VAN BUREN/VAN VEEN 1995, S. 218 u. 219.

⁷³ Waagen war auch der Autor einer weniger schwärmerischen als gelehrten Abhandlung zu den Brüdern van Eyck. WAAGEN 1822. Vgl. RIDDERBOS/VAN BUREN/VAN VEEN 1995, S. 219 – 225.

⁷⁴ WAAGEN 1862, S. 136.

⁷⁵ Ebd.

Wirkung der Gewänder in ihrer Stofflichkeit.⁷⁶ Durch eine Anmerkung Waagens zu den schlechten Ausstellungsbedingungen, die eine genaue Analyse der Gewänder verhinderte, erfahren wir überdies einige wenige Details zur Unterbringung des Ornaments in der Zeit um 1860 im damaligen Österreichischen Museum.⁷⁷

Eduard von Sacken, der 1858 einen Aufsatz zum Ensemble verfasste, verfolgte als Heraldiker andere Interessen als Gustav Waagen.⁷⁸ Dass die Entwürfe möglicherweise von Jan van Eyck stammen könnten, wird nur kurz erwähnt. Der Hinweis auf den Hofmaler Philipps des Guten führt ihn vielmehr zu einer Beschreibung des historischen Kontextes, in dem die Gewänder zu denken waren. Durch seinen Zugang zu den habsburgischen Archiven hatte von Sacken erfahren, mit welchem Aufwand die burgundischen Herzöge, im Besonderen Philipp der Gute, ihre herrschaftliche Repräsentation betrieben. Er wusste um die Verwendung von Emblemen und Devisen, die überall an Gewändern, Teppichen und Gebäuden angebracht wurden. Da sich an den Paramenten keinerlei Hinweise auf eine spezifische Ordenssymbolik wie Embleme oder Abzeichen finden ließen, zog er die Verbindung des Ornaments mit dem Orden vom Goldenen Vlies in Zweifel.⁷⁹

Bei der Beschreibung der Figuren hob er weniger ihre stilistischen Charakteristika hervor, als vielmehr die Einfühlbarkeit der Darstellung und die gefühlbetonte Wirkung, die damit hervorgebracht wurde. Seine genaue Besprechung der Gewänder bezog die technischen Aspekte der Herstellung mit ein. So unterschied von Sacken zwischen der Technik des Plattstichs, in der die Inkarnate ausgeführt wurden und einer davon abweichenden Methode für Hintergrund und Rahmung, die er mangels eines fachspezifischen Ausdrucks

⁷⁶ WAAGEN 1862, S. 135: „Wenn mit Recht an den Bildern der van Eyck und ihrer Schule die außerordentliche Meisterschaft bewundert wird, womit sie Goldstoff und verschiedene bekanntlich aus Seide und Gold gewirkte purpurrothe, violette, blaue und grüne Brokate mit Farbe wiedergeben, so ist hier durch Verwendung dieser Stoffe selbst mit dem feinsten künstlerischen Gefühl und dem seltensten technischen Geschick eine Schönheit und eine Pracht der Wirkung hervorgebracht [...].“ Gleich im Anschluss an dieses Lob der Farbenpracht spricht Waagen von farbigen Kartons als Vorlage für die Stickereien. In einer merkwürdigen Umkehrung geht er offensichtlich nicht von einer Nachahmung durch die Malerei aus, sondern vielmehr von der Malerei als Vorbild für die gewebten Brokatstoffe, die er in den Gewändern zu erkennen glaubt.

⁷⁷ WAAGEN 1862, S. 136: „Höchst beklagenswerth ist es, dass dadurch, dass diese Gewänder in einem, zwischen zwei Fenstern befindlichen, Glasschrank übereinanderhängen, die Anschauung derselben verhindert wird, und dass selbst die Veröffentlichung derselben [...] aus Mangel an Unterstützung nicht zustande kommt.“

⁷⁸ Ab 1854 war von Sacken, Verfasser eines Standardwerkes der Heraldik, Kustos des k. k. Münz- und Antikensabinetts und seit 1871 dessen leitender Direktor.

⁷⁹ VON SACKEN 1858, S. 114: „Ein Umstand [...] macht das Bedenken rege, ob unsere Ornate wirklich speciell für den Vlies-Orden gemacht worden seien [...] — der Umstand nämlich, dass auf keinem der Stücke irgend eine Beziehung zum Orden durch Anbringung seines Abzeichens, des funken-sprühenden Feuersteins und des Andreaskreuzes, oder seiner Devise: Pretium laborum non vile, oder der des Stifters Philipp: Monjoye Saint Andrieu, oder des Ordens-Patrons, des heiligen Andreas, ausgedrückt ist, während eine solche auf allen Ordensobjecten in reichem Masse angebracht zu sein pflegt.“

beschreibend zu vermitteln versuchte.⁸⁰ Die dem Aufsatz beibehaltenen Abbildungen geben einige der Figuren als Umrisszeichnung wieder und überführen die Stickereien damit in jenes Medium, das ihnen wohl als Vorlage gedient hatte.⁸¹

Abb. 3.1

Max Dvořák versuchte 1903 erstmals eine stilgeschichtliche Einordnung der einzelnen Paramente, da er davon überzeugt war, dass auch die Werke der textilen Kunst den allgemeinen Entwicklungslinien gefolgt waren. Er kam dabei zum Ergebnis, dass deren Entwürfe nicht nur verschiedenen Werkstätten zugeschrieben werden müssten, sondern auch auf Vorlagen unterschiedlicher stilistischer Epochen zurückgingen, wobei er das Ensemble in drei Gruppen einteilte. Als die ältesten Stücke wurden die beiden Altarbehänge identifiziert, die nach Dvořák dem Umkreis André Beauneveus zugeschrieben werden konnten und demnach einem Meister der französischen Buchmalerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts.⁸² Die Figuren des Johannes- und Marienmantels schrieb er jedoch Hubert van Eyck zu und setzt sie somit an den Beginn der fortschrittlichen Strömungen des beginnenden 15. Jahrhunderts. Dvořák, der sich der schwierigen Aufgabe einer Händescheidung am Genter Altar annahm, sah in den Figuren der Chormäntel eine Möglichkeit, die stilistischen Charakteristika Huberts aufzuzeigen und somit von der Arbeit seines Bruders abzugrenzen.⁸³ Denn die figürlichen Darstellungen auf Kasel und Levitengewändern würden alle stilistischen Besonderheiten Jan van Eycks aufweisen und damit auch die Entwicklung der altniederländischen Malerei ablesbar machen. Dvořák verortet die Paramente also an jener Schwelle zwischen einem französisch-gotischen Stil und den ersten Äußerungen einer neuen niederländischen Malerei, deren hervorragendstes Merkmal ihre Naturtreue zu sein schien. Im Gegensatz zur vorherrschenden Meinung wollte er die Malerei der Brüder van Eyck jedoch nicht *ex nihilo* entstanden wissen, sondern versuchte über stilistische Vergleiche deren Anbindung an die ältere französische Buchmalerei herzustellen. Das Ensemble des Burgunderornats, bestehend aus stilistisch so divergenten Teilen, konnte daher als Beispiel einer solchen genealogischen Entwicklung herangezogen werden. Das stilistisch ablesbare zeitliche Nacheinander ihrer Entstehung

Abb. 1.1

⁸⁰ VON SACKEN 1858, S. 114: „*Es sind [...] der Quere nach Goldfäden gezogen, welche paarweise mit Flockseide (ungespinnene Seidenfäden, Anm. d. Verf.) überstickt sind; die Goldfäden bilden so den Grund, während die farbige Seide die Zeichnung und Schattierung gibt.*“

⁸¹ Vgl. dazu Kap. 6 der vorliegenden Arbeit.

⁸² DVOŘÁK 1999, S. 183: „*Es war noch ein Künstler des XIV. Jahrhunderts, der für diese Altardecken die Zeichnungen lieferte und dessen herbe, kraftvolle Gestalten den Propheten Beauneveus noch nahestehen.*“

⁸³ DVOŘÁK 1999, S. 184: „*Jedenfalls bieten uns die beiden Chormäntel eine große Anzahl von Bildern in demselben Stile, in dem Hubert seine Gestalten geschaffen hat und die deshalb von einer großen Bedeutung sind, weil sie uns in voller Ausführlichkeit jenen Stil kennenlernen lassen, welchen wir aufgrund einer Analyse des Genter Altars als jenen Huberts bestimmt haben.*“

wies nach Dvořák überdies darauf hin, dass Philipp die sich bereits in seinem Besitz befindlichen Altarbehänge und Chormäntel durch die Kasel und Levitengewänder erst zu einem vollständigen liturgischen Ensemble ergänzen ließ, nachdem der Orden gegründet worden war.

Als Julius von Schlosser im Jahr 1912 eine erste Monographie zum Burgunderornat publizierte, beklagte er in der Einleitung, dass trotz mehrerer Versuche noch immer keine vollständige photographische Reproduktion der Paramente vorliege. Eine Publikation des Österreichischen Museums würde wegen ihrer Unvollständigkeit und der technischen Qualität der Photographien den Anforderungen nicht mehr entsprechen. Ein Projekt, bei dem es sich um kolorierte Nachzeichnungen der Figuren handelte, war ebenfalls mangels finanzieller Unterstützung abgebrochen worden.⁸⁴ Die Publikation Julius von Schlossers wurde begleitet von „2 Tafeln in Farbdruck, 3 Doppeltafeln und 26 einfachen Tafeln in Lichtdruck“, wie es am Titelblatt heißt. Damit hoffte der Autor, trotz der technischen Schwierigkeiten und den daraus resultierenden mangelhaften Abbildungen, ein größeres Publikum auf die außerordentlichen Stickereien aufmerksam zu machen und gleichzeitig in Fachkreisen eine wissenschaftliche Auseinandersetzung anzuregen. Schon längst war es in der kunsthistorischen Beschäftigung mit Gemälden und Freskenausstattungen zur Selbstverständlichkeit geworden, sich an Farbabbildungen derselben zu orientieren.⁸⁵ Zu den Herausforderungen, angemessene Abbildungen der Stickereien zu produzieren, gesellte sich die Unzulänglichkeit einer Terminologie, die sich aus der Beschreibung von Gemälden entwickelt hatte. Erstmals wurde durch Julius von Schlosser ein Bewusstsein über die spezifischen Besonderheiten der am Ornat verwendeten darstellerischen Techniken artikuliert. So beschrieb er etwa die, je nach Betrachterstandpunkt, changierenden Farbwirkungen und den Glanz der Goldfäden, der, gebrochen durch die zahlreichen Farbnuancen der darüberliegenden Seidenfäden, „das ganze magisch durchleuchtet und ihm die höchsten Lichter aufsetzt.“⁸⁶ Trotzdem verwendete er zur Beschreibung der beiden, in ihrer Kombination als burgundische Stickerei bekannten Techniken nicht die in

Abb. 3.2

⁸⁴ VON SCHLOSSER 1912a, S. 3 – 4. Eine Mappe mit besagten Zeichnungen befindet sich heute im Wiener Kunsthistorischen Museum. Die Zeichnungen geben den Wortlaut auf den von Propheten und Aposteln gehaltenen Schriftbänder der Altarbehänge wieder und bilden die wichtigste Quelle zur Rekonstruktion der heute verloren gegangenen Inschriften. Vgl. dazu SCHWINGER 2000, S. 24 – 26.

⁸⁵ VON SCHLOSSER 1912a, S. 5. Vgl. PUTTFARKEN 2000, S. 12, zur Veränderung in der Rezeption vor allem von Giotto's Fresken in der Arenakapelle in Padua, die durch Publikationen einzelner Wandfelder auf den Seiten von Büchern hervorgerufen wurde. Der Blick auf die Relationen innerhalb der Gesamtheit der Ausstattung ging verloren und die einzelnen Bildfelder konnten wie autonome Staffeleibilder diskutiert werden.

⁸⁶ VON SCHLOSSER 1912a, S. 5.

den textilen Lehrbüchern gebräuchlichen *termini technici* — Plattstich für die Inkarnate und Anlegearbeit für die über Goldgrund gelegten Seidenfäden. Vielmehr hebt auch von Schlosser, mit den eigens für den Ornat eingeführten Begriffen von Nadelmalerei und Lasurstickerei die Nähe zur zeitgleichen Ölmalerei hervor, die durch die neuartige Lasurtechnik in der Lage war, bisher ungekannte Effekte des Realen hervorzubringen.⁸⁷ So schwingt von Schlossers Analyse zwischen dem Anspruch, das Charakteristische der verwendeten Materialien und Techniken zu bestimmen und dem Wunsch nach Eingliederung in das Feld kunstgeschichtlicher Forschung durch Angleichung an die Paradigmen der Malerei.⁸⁸

Im Gegensatz zu Dvořaks Meinung sieht von Schlosser die Figurendarstellungen auf allen Paramenten eng an französische Vorbilder gebunden, deren Stil sich in Tournai weiterentwickelt hatte, jener französischen Enklave mitten in der Grafschaft Flandern, deren Kunstentwicklung durch das Werk Robert Campins so entscheidend geprägt wurde. Nur die heilsgeschichtlichen Szenen auf der Kasel wiesen, sowohl durch technische Details und die Verwendung unterschiedlicher Farbnuancen als auch durch die Derbheit der Zeichnung in einen späteren Entstehungszusammenhang, in den Umkreis Hugo van der Goes. Von Schlosser dachte hierbei an eine nachträgliche Überarbeitung der Kasel, möglicherweise im Auftrag Philipps des Schönen.⁸⁹

Auf die Relevanz der ornamentalen Rahmung, die die zahlreichen Figuren umgibt und sie in ein geordnetes System von Bildfeldern einschreibt, wird nicht eingegangen. Das scheinbar so unverbundene Nebeneinander der figürlichen Darstellungen, das keiner narrativen Notwendigkeit folgt, stellte die Forschung von Anfang an vor gewisse Schwierigkeiten. Wie sollten die dargestellten Heiligen als Bedeutungsträger verstanden werden, wenn sie weder durch eine gemeinsame Bühne noch durch gegenseitige Bezugnahme in Relation gesetzt werden konnten? Von Schlosser, der sich dieses Problems bewusst war — vor allem auch hinsichtlich der Suche nach Zeichen, die eine Zuordnung an den Orden vom Goldenen Vlies möglich machen konnten — unternahm es, sämtliche Figuren ihrer Ikonographie nach zu bestimmen. Aus der „*Heiligenlitanei der Paramente*“⁹⁰ ergab sich

⁸⁷ Der Begriff „Lasurstich“ fand erstmals in DREGER 1904, S. 204, Verwendung und wurde aus dieser Publikation von Julius von Schlosser übernommen. In einer Beschreibung der Techniken aus dem Jahr 1869, die von Schlosser ihrer Anschaulichkeit wegen in voller Länge zitiert, werden die verwendeten Techniken noch als Plattstich und Überfangstich bezeichnet. VON SCHLOSSER 1912a, S. 9. Zitat nach FALKE 1869, S. 281.

⁸⁸ So vergleicht von Schlosser die optische Wirkung der Nadelarbeit auch mit derjenigen pointilistischer Malerei. VON SCHLOSSER 1912a, S. 10.

⁸⁹ VON SCHLOSSER 1912a, S. 12 u. 13.

⁹⁰ VON SCHLOSSER 1912a, s. 16.

für von Schlosser nicht nur ein Hinweis auf ihren möglichen Entstehungsort — Brüssel, jener Stadt, in der Rogier van der Weyden als Vertreter der Tournaiser Schule wirkte — sondern auch durch die Zuordnung einzelner Heiligenfiguren an die ausgedehnten Herrschaftsgebiete Philipps des Guten, eine Verbindung zum von diesem gegründeten Toisonsorden. Eine systematische Untersuchung der Figuren und ihrer möglichen Bedeutung für die politischen Ambitionen des Herzogs ist bis heute allerdings ausgeblieben.⁹¹

3.2 Die neuere Forschung

1919 erschien Johan Huizingas grundlegendes Werk zur spätmittelalterlichen Kultur der burgundischen Niederlande, in dem er die altniederländische Malerei nicht als Vorboten der Neuzeit, sondern vielmehr als letzten Nachhall des Mittelalters beschrieb.⁹² Huizinga sah die höfische Kultur Burgunds, vor allem ihre Festkultur und die prachtvollen Erzeugnisse des Kunsthandwerks als „*Äußerungen barbarischen Fürstenprunks*“ an.⁹³ Das wichtigste höfische Repräsentationsmedium, die Tapiserie, charakterisierte er mit folgenden Worten: „*Die Webkunst steht, auch wenn sie eine Aufgabe rein darstellender Art übernimmt, durch ihre unfreie Technik der Ornamentik näher und kann sich dem übertriebenen Schmuckbedürfnis nicht entziehen. Die Teppiche sind überfüllt mit Figuren und Farben und bleiben archaisch in ihren Formen. Entfernt man sich noch weiter von der rein bildenden Kunst, dann kommt die Kleidung an die Reihe.*“⁹⁴ Dem Schönheitsbegriff Huizingas, der sich eng an die Kunstauffassung Winckelmanns anlehnte, stand die Male-

⁹¹ Ein Artikel aus dem Jahr 1913 diskutiert von Schlossers Heiligenidentifizierungen und nimmt einige Berichtigungen vor, eine Möglichkeit, die von den Reproduktionen in von Schlossers Monographie Gebrauch macht, wie ausdrücklich erwähnt wird: „[...]*Dr. Julius von Schlosser's admirable publication, with its large and carefully reproduced photographs in which every figure can be studied in detail, is particularly serviceable.*“ Auch erlaubt sich der unbekannte Autor ein aus den photographischen Abbildungen abgeleitetes negatives ästhetisches Urteil: „*It is true that the general effect of the vestments is not very satisfactory, the heavy radiating lines, like massive moulded gold frames, that divide the copes into compartments are overpoweringly solid, and the compartments are awkwardly shaped as elongated tapering hexagons.*“ BURLINGTON MAGAZINE 1913, S. 215.

⁹² HUIZINGA 2006 (1919). Das Buch wurde bereits 1924 in die deutsche Sprache übersetzt und ist bis heute eine der einflussreichsten kulturhistorischen Studien zu diesem Thema geblieben. Eine kritische Begutachtung dieses Geschichtsbildes findet sich in der Einleitung zur zitierten Ausgabe. Vgl. dazu auch RIDDERBOS/VAN BUREN/VAN VEEN 1995, S. 283 – 289.

⁹³ HUIZINGA 2006 (1919), S. 370. Vgl. auch S. 373: „*Der schwere, barbarische Ernst, der aus all dem spricht, paßt gerade zum Burgundischen Hof, der durch seine Berührung mit dem Norden den leichteren und harmonischeren französischen Geist verloren zu haben schien. Man nimmt den ganzen gewaltsamen Prunk feierlich und wichtig.*“

⁹⁴ HUIZINGA 2006 (1919), S. 369.

rei Jan van Eycks wesentlich näher. Unerklärlich blieb es jedoch für ihn, dass die innige Religiosität, die sich in dessen Werken ausdrückte, inmitten der „*ganzen abgedroschenen Allegorie*“ und den „*ungewöhnlich abgeschmackten Schaustellungen*“ des Hoflebens aufblühen konnte.⁹⁵

Bedenkt man den großen Einfluss, den Huizingas äußerst negative Beurteilung der spätmittelalterlichen Hofkultur ausübte, so verwundert es nicht, dass Julius von Schlossers Hoffnung, mit seiner Publikation das Interesse der Forschung am Burgunderornat zu wecken, sich nicht erfüllte. Der Reichtum an Gold, Perlen und Edelsteinen, der den Ornat auszeichnet, konnte geradezu als Sinnbild für die von Huizinga geschilderte Dekadenz der burgundischen Herzöge angesehen werden. Die in der Folgezeit entstandenen großen Arbeiten zur altniederländischen Kunst kommen ohne Besprechung der Paramente aus. So wies Max Friedländer in seinem 14 bändigen Werk auf die Gnadenstuhldarstellung am Retrofrontale als Kopie einer verlorenen Tafel des Meisters von Flémalle zwar hin, ohne jedoch genauer darauf einzugehen. Dabei bezog er sich auf die Klassifizierungen von Schlossers, spricht jedoch anders als dieser von einer „*Verundeutlichung*“ der Formensprache durch die Übersetzung in die Nadelkunst.⁹⁶ Erwin Panofskys erstmals 1953 erschienene Grundlagenarbeit für die neuere Forschung enthält einige Verweise auf mittelalterliche Textilien, unter anderem auch auf das um 1370 entstandene Parament von Narbonne — in den Grisailledarstellungen auf Seide vermutete Panofsky vorbereitende Zeichnungen für Stickereien.⁹⁷ Eingehender beschäftigt sich der Autor mit dem Trajan Herkinbald Teppich, der als eine Kopie der heute verlorenen Gerechtigkeitsbilder Rogier van der Weydens für das Brüsseler Rathaus gilt. Auch Panofsky wies ausdrücklich auf den Medienwechsel und die dadurch entstandenen Verunklärungen des Stils hin und übernahm damit fast verbatim das Urteil Huizingas.⁹⁸

1972 beklagte Otto Pächt in seiner Vorlesung zur Kunst der Brüder van Eyck daher auch, dass es sich beim Burgunderornat um ein Werk handelte, „*dessen Bedeutung im umgekehrten Verhältnis zu seiner Bekanntheit steht.*“⁹⁹ Pächt selbst verwendete die gestickten Figurendarstellungen als rekursives Argument, um Stilspezifika der altniederländischen

⁹⁵ Ebd., S. 370.

⁹⁶ FRIEDLÄNDER 1924, S. 84 u. 85.

⁹⁷ PANOFSKY 2006 (1953), S. 45.

⁹⁸ PANOFSKY 2006 (1953), S. 260: „*Man kann dem Zeugnis dieser Tapisserien (die um 1460 – 1470 datierbar sind) jedoch nur mit erheblichen Einschränkungen vertrauen. Der Stil von Rogiers Kompositionen wird [...] durch den verflüchtigen und schematisierenden Effekt eines Mediums verwischt, dem enge Grenzen gesetzt sind und das im Prinzip retardataire ist.*“

⁹⁹ PÄCHT 1993, S. 33.

Malerei zu definieren. Er zog die Deesisgruppe auf den Rückenschilden der Chormäntel heran, um im Vergleich mit dem Genter Altar einige auffällige Details desselben zu erklären. Seiner Meinung nach gehen die gestickten Figuren — Maria, Christus als Weltenrichter und Johannes — auf Entwürfe von der Hand des Meisters von Flémalle zurück, der, den Genter Altar in einer ersten etwas abweichenden Fassung vor Augen, die Vorlagen für die textile Ausführung geliefert hätte.¹⁰⁰

Abb. 6.1/6.3

Erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts wurde das Bild einer höfischen Verfallskultur durch die historische Forschung langsam revidiert. Nicht mehr die bürgerlichen Stadtstaaten Italiens oder die reichen städtischen Gemeinschaften des Nordens galten als Zentren des Fortschritts, den spätmittelalterlichen Fürstenhöfen wurde nun zugestanden, dass sie jenes Milieu geschaffen hatten, in dem sich ein autonomes Künstlertum entwickeln konnte. Für die Kunstgeschichte erschloss erstmals Martin Warnke diese neuen Erkenntnisse in seiner 1985 verlegten Habilitationsschrift.¹⁰¹ Hatte man bisher die Aufgaben des Hofkünstlers, die das Bemalen von ephemeren Festtagsbauten, Mobiliar oder Fahnen einschlossen, zum niedrigen Handwerk gezählt, so sah Warnke gerade in der Extravaganz des höfischen Geschmacks, der nach immer neuen Sensationen verlangte, einen entscheidenden Stimulus für die Schöpferkraft der Künstler. Beispielhaft für diese neue Sichtweise war eine Publikation aus dem Jahr 1997 mit dem Titel *„Die Kunst der burgundischen Niederlande“*, in der das autonome Tafelbild, neben der Goldschmiedekunst, der Tapissierweberei und den ephemeren Gebilden der Festkultur, nur noch als einer der Bereiche künstlerischer Tätigkeit behandelt wurde.¹⁰² Das Interesse an den verschiedenen Objekten mittelalterlicher Kultur zeigt das Bemühen der Wissenschaft, neuartige historische Realitäten zu konstruieren, die zu diesem Zweck neben schriftlichen Quellen auch das Alltägliche und den Gebrauch der Dinge heranzog.

So wies auch Felix Thürlemann in seiner Monographie zu Robert Campin darauf hin, dass zu den Aufgaben des Malers nicht nur die Produktion von Tafelbildern zählte, sondern dass er darüber hinaus mit der Bemalung von Fahnen und Wappenschilden für die Stadttore Tournais, mit dem Fassen der zahlreichen Skulpturen auf öffentlichen

¹⁰⁰ PÄCHT 1993, S. 33: „[Die] drei Mäntel enthalten je eine Figur der Deesis, und diesmal hat Maria, wie es sinnvoll ist, die Hände fürbittend gefaltet. Wir haben die Alternative, entweder den Sachverhalt so zu deuten, dass der Zeichner des Chormantels den vollendeten Altar vor sich hatte und die lesende in eine fürbittende Maria zurückverwandelte, um sie der traditionellen Deesis-Ikonographie anzupassen, oder aber — ein recht kühner Vorschlag —, dass er eine ältere und das wäre die ursprüngliche, die Hubertsche Fassung des Themas wiedergibt.“

¹⁰¹ Warnke zitiert den Historiker Hermann Heimpel: „So endet das Mittelalter, politisch gesehen, so beginnt die Neuzeit nicht bürgerlich sondern fürstlich.“ WARNKE 1985, S. 10.

¹⁰² WELZEL/FRANKE 1997.

Gebäuden und sogar mit dem Entwurf für Zeremonialgewänder der tournaiser Magistrate betraut war.¹⁰³ Um den Beginn der künstlerischen Tätigkeit des Meisters zu fassen, zog Thürlemann eine Tapissereienfolge heran, die sich in der Kathedrale von Tournai erhalten hat.¹⁰⁴ In den drei Chormänteln des Burgunderornats hingegen sah Thürlemann ein Ergebnis des späten Lebenswerkes Campins. Nicht nur die Vielzahl der figurlichen Darstellungen, auch „*das wabenförmige Rahmensystem, das die Glockenform der Chormäntel perspektivisch interpretiert*“, seien den Entwürfen des Meisters geschuldet.¹⁰⁵ Das Verfahren, von den Stickereien direkt auf den entwerfenden Künstler zu schließen, werde nach Thürlemann durch die enge Verwandtschaft von Ölmalerei und Lasurstickerei ermöglicht.¹⁰⁶ Wie in der gesamten bisherigen Beschäftigung mit den textilen Darstellungen wird auch hier die Übertragung der Entwurfszeichnungen in Stickereien als rein mechanischer Prozess der Reproduktion verstanden. Durch die Gegenüberstellung von Heiligenfiguren auf den Gewändern mit Zeichnungen und Malereiwerken Campins gelingt eine nahtlose Eingliederung in das Œuvre des Meisters. Diese Vergleiche sollen im Weiteren wieder aufgenommen werden, wobei sich allerdings zeigen wird, dass nicht die Ähnlichkeiten es sind, sondern vielmehr die Differenzen, die das Wesentliche sowohl der Malerei als auch der Stickereien aufzeigen.¹⁰⁷

3.3 Ausblick

Die bisherige wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Ornat wurde unter anderem auch deshalb so detailliert nachvollzogen, um die Schwierigkeiten aufzuzeigen, die einer Forschung, deren Methoden sich in der Beschäftigung mit dem autonomen Einzelbild einrichten, aus einem Untersuchungsgegenstand erwachsen, der keine in sich geschlossene Ganzheit, auch keine Gruppe aus gleichen Teilen bildet. Der Ornat des Ordens vom

¹⁰³ THÜRLEMANN 2002, S. 10 u. 11.

¹⁰⁴ Sowohl in der Händescheidung als auch in der Beschreibung der jeweiligen Charakteristika lässt sich Thürlemanns Vorgehen mit den traditionellen Methoden der Kennerschaft, wie sie sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatten, vergleichen. Eine Tradition, in die sich der Autor explizit einschreibt: „*Die Studie versteht sich[...] als methodenkritischer Beitrag zur kennerschaftlichen Praxis.*“ THÜRLEMANN 2002, S. 7.

¹⁰⁵ THÜRLEMANN 2002, S. 156.

¹⁰⁶ THÜRLEMANN 2002, S. 155: „*Auch wenn der Künstler, der die Figuren entwarf, diese nicht selbst ausführte, konnte er dennoch die möglichen Effekte der Lasurstickerei und der übrigen Verfahren aufgrund ihrer Verwandtschaft mit den ihm vertrauten Maltechniken genau kalkulieren.*“

¹⁰⁷ Vgl. Kap. 6 der vorliegenden Arbeit.

Goldenen Vlies erscheint zwar in Hinblick auf seine Herstellungstechniken als homogen, jedoch sind die einzelnen Teile in Bezug auf Werkstättenzugehörigkeit und Entstehungszeitraum zu differenzieren. Aus der Verwendung des Ensembles im liturgischen Kontext ergibt sich ein gemeinsamer Funktionszusammenhang, doch ist auch hier zu bemerken, dass die einzelnen Paramente sich gerade durch ihre Differenzierungsleistung in Hinblick auf die hierarchische Stellung ihre jeweiligen Träger auszeichnen.

Wir haben es jedoch nicht nur mit einem Ensemble aus heterogenen Teilen zu tun, diese sind überdies als Träger einer Vielzahl von Bildern in sich selbst noch geteilt. Was dabei an den einzelnen Feldern noch zum Bild zu rechnen wäre und was schon zur ornamentalen Rahmung gezählt werden sollte, ist nur schwer zu ermitteln. Die verwendete Applikationstechnik, bei der die einzelnen Bildfelder erst in einem letzten Montageschritt zusammengefügt wurden, erlaubte deren relativ unkomplizierten Austausch und die Ersetzung durch neue Bildfelder. Da von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht worden war, sehen wir uns heute nicht nur einem Nebeneinander, sondern auch einem Übereinander von Bildfeldern gegenüber.¹⁰⁸

Abb. 3.3

Zu fragen wäre überdies nach dem Ort, oder genauer gesagt, nach dem Raum, in dem die Oberflächen der Paramente überhaupt als Bilder wahrnehmbar waren oder heute noch sind. Zu behandeln wäre in diesem Zusammenhang nicht nur ihre Funktion im liturgischen Zusammenhang der Ordensfeste sowie der heutigen Ausstellungssituation, sondern etwa auch ihr Status als Gewänder, die ver- und enthüllen, einen eigenen Körper bilden ohne jedoch jemals ganz unabhängig von einer Trägervorrichtung zu sein, und die durch diese Körper eine Beweglichkeit besaßen, die Bildern zumeist fehlte.

Die Dringlichkeit mit der immer wieder eine Publikation von Abbildungen des Ornaments oder zumindest den Figurendarstellungen gefordert wurde, war sicherlich dem Wunsch geschuldet, einen außergewöhnlichen Gegenstand einem breiteren Publikum bekannt zu machen; doch war damit möglicherweise auch ein Verlangen verbunden, eine materielle Fülle, mit der man sich bei der Betrachtung der Gewänder konfrontiert sah, in jene immaterielle Idealität des Kunstwerks zu überführen, die nach Meinung der Forscher seinen wahren Wert ausmachte. Auch wurde die Materialität der Paramente von der Forschung in der Beschreibung mit einer Terminologie, die sich an der Ölmalerei orientierte, abgeschwächt, um die Darstellungen als Kunstwerke nach idealisierendem Verständnis behandeln zu können. Eine Auseinandersetzung mit den eigentlichen Leistungen der Sticke-

¹⁰⁸ Besonders deutlich wird dies an der Kasel, auf der die großen figürlichen Darstellungen über die darunter liegenden Bildfelder appliziert wurden, ohne auf die Integrität der menschlichen Figuren Rücksicht zu nehmen.

rinnen,¹⁰⁹ die sich gezeichneter Vorlagen bedienten, fehlt bisher überhaupt. In den Darstellungen der immer gleichen Innenräume zeigt sich ein Prinzip der Serialität, das den gesamten Herstellungsprozess durchzog. Hier wäre vor allem auf eine Werkstattpraxis zu verweisen, in der Kataloge von Vorlagen zur Verfügung standen, die je nach Bedürfnis kopiert, kombiniert oder verändert werden konnten. All diese Verfahren sind am Ornat nachweisbar und verlangen ein Nachdenken über den Status von Original und Nachahmung in der Kunst des 15. Jahrhunderts.

Während die bisherige Forschung diesen Fragen und den daraus entstehenden Herausforderungen ausgewichen ist, indem sie ihren Blick auf einzelne figürliche Darstellungen und deren stilistische Einordnung beschränkte, will die vorliegende Arbeit das Potential ausnützen, das in einer Beschäftigung mit den angedeuteten komplexen Zusammenhängen liegt. Die sich daraus ergebenden Fragestellungen leiten sich somit implizit auch aus der bisherigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Ornat ab und zwar aus jenen Bereichen, die man als Löcher im Gewebe der Forschung bezeichnen könnte. Es sind jene Bereiche, die nicht zum selbstverständlichen Gegenstandsbezirk gezählt werden, die jedoch gerade deshalb dessen Grenzen bestimmen. Das Interesse besteht dabei nicht darin, eine Vorstellung von Vollständigkeit — sei es nun in der Beschreibung der Paramente oder im Nachvollzug ihres Entstehungs- und Verwendungskontextes — zu vermitteln. Vielmehr soll mit Bedacht auf die unhintergehbare Verschiedenheit der Elemente auf einige der Charakteristika hingewiesen werden, die deren gegenseitige Abgrenzung und Zusammengehörigkeit erzeugen. Ein Text, der dieses zu leisten versucht, wird selbst durch seine Ausschnitthaftigkeit charakterisiert bleiben.

¹⁰⁹ Die vorliegende Arbeit macht mit der Verwendung der femininen Pluralformen zur Bezeichnung einer Allgemeinheit von einer Eigentümlichkeit der deutschen Sprache Gebrauch, die darin besteht, dass alle weiblichen Pluralformen durch Artikel und Endung die Genera Neutrum und Masculinum in sich einschließen. Die Verwendung femininer Plurale soll daher nicht als Ausschluss, sondern — im emphatischen Sinne — als Einbeziehung der männlichen Pluralform verstanden werden. Bei Fällen, in denen dies zu Missverständnissen führen könnte, wurden beide Formen nebeneinander gestellt.

4. Ensemble, Zyklus, Serie

Ein Ensemble unterscheidet sich sowohl von einer Serie als auch von einem Zyklus — Termini, die ebenfalls Gruppenzusammenhänge definieren. Eine Serie besteht nach allgemeinem Sprachgebrauch aus Elementen, die sich zumindest in einem ihrer Aspekte gleichen und sich in einer meist linearen Anordnung in Zeit oder Raum aufeinander beziehen. Serien sind potentiell unabschließbar und offen, sie umfassen keine festgelegte Anzahl von Teilen. Die Elemente eines Zyklus hingegen verbinden sich miteinander in einem rhythmisch wiederkehrenden Ablauf. Ihre spezifische Relation zueinander suggeriert Vorstellungen im Bereich des Organischen vom Werden und Vergehen der Dinge, aus dem immer neue und doch sich gleichende Kreisläufe entstehen. Das Etymon von Zyklus findet sich bereits im frühesten Sprachgebrauch des Mythos und erstreckt sich in seiner Bedeutung bis hin zum lateinischen *cultus*.¹¹⁰

Während Serie und Zyklus aus sich heraus bestimmbar sind, indem man die Relation ihrer Teile zueinander determiniert, ergibt sich der Zusammenhang, der ein Ensemble definiert, aus dem jeweiligen Kontext und damit aus einem Außerhalb. So wird eine Gruppe von Menschen erst durch ihre Instrumente zu einem Orchester. Gerade aus der Heterogenität der Elemente eines Ensembles ergibt sich eine je spezifische Spannung, die uns oftmals als hierarchische Ordnung der Teile entgegentritt. Eben eine solche Ordnung ist bei den Paramenten des Burgunderornats gegeben, die durch ihre Form die Stellung ihres jeweiligen Trägers in der kirchlichen Hierarchie anschaulich vor Augen führten. Aus der Funktion des Ornats im Zusammenhang des Ritus ergab sich seine Einbindung in den kirchlichen Festtagszyklus, der die anfangs jährlich abgehaltenen Ordensfeste mit einem vorgegebenen Datum, dem Tag des Hl. Andreas, versah. Betrachtet man hingegen die Bedingungen der Herstellung der Gewänder, so stößt man auf das Prinzip serieller Produktion, die im 15. Jahrhundert die handwerkliche Werkstattpraxis zu bestimmen begann.

¹¹⁰ <http://www.etymonline.com/index.php?l=e&p=15> Eingesehen am 21. 12. 2010.

4.1 Ensemble — L’Ornemens d’eglise

Die häufig verwendete Bezeichnung des Burgunderornats als Ensemble ergibt sich vorerst aus dem funktionalen Zusammenhang der einzelnen Paramente im Kontext der Liturgie.¹¹¹ Der Ritus einer *missa solemnis*, eines kirchlichen Hochamtes, erfordert neben dem geweihten Ort der Altarmensa und dem zelebrierenden Priester das Mitwirken mehrerer Beteiligter, die durch ihre Bekleidung einem jeweils bestimmten Amt der kirchlichen Hierarchie zugeordnet werden können.¹¹²

Innerhalb des Ensembles lassen sich die Gewänder in unterschiedliche Klassen einteilen — die einzelnen Paramente des Ornaments in ihrer verschiedenartigen Fassung und Ausschmückung dienen dazu, Differenzierungen des Ranges und der Funktion des jeweiligen Trägers lesbar zu machen.¹¹³ Das seit dem späten 14. Jahrhundert durch zahlreiche bildliche Darstellungen verbreitete Thema der Gregorsmesse gibt einen Eindruck der verwendeten liturgischen Gewandformen.¹¹⁴ Eine kleine Tafel, die in Anlehnung an Robert Campin entstanden sein dürfte, zeigt den als Priester zelebrierenden Papst, der neben der Albe eine Tunika und darüber eine Glockenkasel aus reichem Brokatstoff, die mit einem Gabelkreuz aus bestickten Borten geschmückt ist, trägt. Assistierender Diakon sowie Subdiakon sind neben dem weißen Untergewand, der Albe, mit Dalmatik beziehungsweise Tunicella bekleidet und tragen wie der Papst das Humerale, ein im Nacken mit einem bestickten Besatz versehenes Halstuch. Die beiden assistierenden Bischöfe präsentieren sich mit Bischofshauben, darüber hinaus mit Alben, Dalmatiken, Humeralen und Chormäntel, die reich geschmückten Besatzborten aufweisen und von großen Pluvialschließen zusammengehalten werden. Als besonderer Einfall des Künstlers kann der Umstand gelten, dass die Stoffauswahl sich bei den beiden Bischöfen zwischen Chormantel und Dalmatik vertauscht. Während der eine einen Chormantel aus reich gemustertem Brokatstoff trägt und dazu eine Dalmatik aus dunklem ungemustertem Stoff, so ist dies bei seinem Gegenüber konträr dargestellt. Der Altar ist mit einem weißen Leinentuch und einem Antependium

Abb. 4.1

¹¹¹ Der Begriff Ensemble ist insofern glücklich gewählt, als er sich erstmals im 15. Jahrhundert im Französischen nachweisen lässt, wo er diskrete Elemente, die zusammen gedacht ein Ganzes ergeben, bezeichnet. <http://www.etymonline.com/index.php?l=e&p=15> Eingesehen am 21. 12. 2010.

¹¹² Vgl. BRAUN 1907, S. 169.

¹¹³ Die feierliche Amtstracht des Papstes fasst die Kleidungsstücke der verschiedenen Ränge zusammen. So trägt der Papst über der allen Rängen gemeinsamen Albe die Tunicella und die Dalmatik, darüber die Kasel und seit der Einführung des Pluviale als liturgisches Kleidungsstück ein solches als Zeichen des höchsten kirchlichen Amtes.

¹¹⁴ Vgl. WELZEL 1991, S. 24 – 26. Die Autorin führt die Erfindung des ikonographischen Themas auf die im 13. Jahrhundert als Dogma festgeschriebene Vorstellung der Transsubstantiation zurück.

aus ungemustertem karmesinrotem Stoff mit Goldborten verkleidet.¹¹⁵

Die erwähnten Formen liturgischer Obergewänder — Kasel, Pluviale, Dalmatik und Tunicella — leiten sich ursprünglich aus der Alltagskleidung der Spätantike ab. Die noch nicht institutionalisierte Urkirche kannte keine spezifischen Bekleidungs Vorschriften für zelebrierende Priester, erst mit der Einsetzung des Christentums als Staatsreligion im 4. Jh. n. Chr. bildete sich ein spezifischer Priesterornat für die Messfeier heraus. Während sich jedoch die römische Kleidermode weiterentwickelte, indem sie etwa die verschiedenartigen Bekleidungsstile benachbarter Kulturen assimilierte, blieb der einmal festgeschriebene Kanon liturgischer Gewänder weitgehend unverändert bestehen. Obwohl sich die liturgische Kleidung in den nachfolgenden Jahrhunderten erweiterte und verfeinerte, tradiert sie somit bis in unsere Zeit das Gepräge spätantiker Gewandformen.¹¹⁶

Dalmatik und Tunicella gehen aus der gleichen Grundform hervor, die sich aus der im 2. Jh. in Rom als Männer- und Frauengewand der gehobenen Schichten gebräuchlichen Dalmatik ableitet, deren Namen auf die Herkunft des Gewandstücks aus der Region Dalmatien hinweist.¹¹⁷ Dabei handelte es sich um eine lange Tunika mit weiten Ärmeln und vertikalen Besatzstreifen, so genannten *clavi*. Mosaiken in Ravenna aus dem 6. Jahrhundert zeigen die Dalmatik als Gewandung des Bischofs und der begleitenden Diakone. In karolingischer Zeit setzte sich deren Gebrauch als Untergewand bei Klerikern aller Ränge durch.¹¹⁸ Aus feinem Leinen oder Seide hergestellt und von weißer Farbe mit purpurnen *clavi* versehen, bildete die Dalmatik bis ins 9. Jahrhundert ein festliches Kleidungsstück zur Bereicherung des Ritus, das von den zelebrierenden Priestern als Untergewand, von den Diakonen jedoch als Obergewand getragen wurde. Die Subdiakone, die bis dahin mit Glockenkaseln bekleidet waren, nahmen nun ebenfalls die Dalmatik als Obergewand an. Um 1000 war die Dalmatik gemeinsam mit der Stola zum Erkennungszeichen der Diakone, die *dalmatica minor* oder Tunicella mit Manipel dasjenige der Subdiakone geworden. Bereits im 9. und 10. Jahrhundert hatten sich die bodenlangen Gewänder verkürzt, die seitlichen Schlitzze, die zur Erleichterung des Anziehens angebracht waren, verlängerten

Abb. 4.2

¹¹⁵ Zur Farbensymbolik bei Antependien, vgl. SAUER 1924, S. 170: Ein schwarzes Tuch verweist demnach auf die Urzeit vor dem Gesetz, eine halbweiße Decke auf die Zeit *sub lege* und eine rote Decke auf die Zeit nach dem Erlösungsgeschehen, die Gnadenzeit.

¹¹⁶ Im 11. Jahrhundert war die Ausdifferenzierung der Paramente, mit der Einbeziehung des Chormantel als bischöfliche Tracht sowie Gewandung des Priesters bei allen offiziellen Anlässen außer der Messe weitgehend abgeschlossen. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf THIEL 1980; REINLE 1998; und vor allem BRAUN 1907.

¹¹⁷ Die Ableitung des Namens von einer geographischen Region findet sich zuerst bei Isidor von Sevilla. LINDSAY 1987, XIX, xxii, 9.

¹¹⁸ In der frühesten Zeit der Kirche scheint das Tragen der Dalmatik das Privileg des Papstes und der römischen Diakone gewesen zu sein. Vgl. BRAUN 1907, S. 251.

sich bis zu den Ärmelansätzen bis schließlich die untere Naht der Ärmel ebenfalls offen gelassen wurde. Zum Schließen der Schlitzte wurden Spikate und Schlaufen angebracht und neben den streifenförmigen *clavi* konnte die Ausschmückung reichhaltigere Formen annehmen. So wurden zunehmend wertvolle Brokatstoffe verwendet, die überdies noch mit aufwendigen Stickereien und Fransenbesätzen bereichert werden konnten. Die ehemals einfache, lose fallende Dalmatik entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem relativ steifen, aufwendig geschmückten Kleidungsstück, das nur noch in seinen Grundformen an die antike Tunika erinnerte.¹¹⁹ Zur Unterscheidung zwischen Dalmatik und Tunicella, deren Formen sich im Spätmittelalter immer mehr angeglichen hatten, wurden feine Differenzierungen in der Ausgestaltung eingeführt. So ist etwa die Dalmatik des Burgunderornats mit männlichen Heiligen bestickt, während die Tunicella des rangniedrigeren Subdiakons ausschließlich mit weiblichen Heiligenfiguren geschmückt ist.

Abb. 1.4

Die Kasel, das eigentliche Messgewand des zelebrierenden Priesters, in ihrer frühesten Form eine Glockenkasel, entwickelte sich hingegen aus der *paenula*, einem radförmigen, allseitig geschlossenen Übermantel aus Leder oder Filz, der von Sklaven und einfachem Volk getragen wurde und sich ab dem 3. Jahrhundert auch als Wetterschutz bei den gehobenen Schichten durchsetzte.¹²⁰ Für diesen Mantel wird erstmals die Bezeichnung *casula*/kleines Haus im Sprachgebrauch des Isidor von Sevilla verwendet, der im 19. Buch der Etymologien, das den vielversprechenden Titel „*Von Schiffen, Gebäuden und Kleidung*“ trägt, auch die liturgischen Gewänder seiner Zeit behandelt. *Casula* bezeichnete nicht allein die Gewandung des Priesters, sondern wurde vielmehr als allgemeiner Terminus zur Benennung eines Übermantels verwendet, der — wie der Autor sagt — den Körper wie ein kleines Haus vollständig bedeckt und sich daher im etymologischen Verständnis Isidors aus der Schutzfunktion des Kleidungsstückes ableitet.¹²¹ Bedenkt man die Verwendung der *casula* als Reisebekleidung, die nicht nur vor dem Wetter schützte, sondern nachts auch als Decke verwendet wurde, so ist ein derartiger Sinnzusammenhang durchaus denkbar. Erst nachdem der lange Radmantel aus der Mode kam und allgemein nicht mehr getragen wurde, schränkte sich die Bezeichnung Kasel auf die kirchliche Gewan-

Abb. 4.3

¹¹⁹ Ein der Dalmatik verwandtes Kleidungsstück bildete der *sakkos* in der Ostkirche. Aus dem kaiserlichen Ornat abgeleitet, war er seit dem 12. Jahrhundert die Amtstracht der byzantinischen Patriarchen. BRAUN 1907, S. 302 – 305.

¹²⁰ Zum Folgenden vgl. BRAUN 1907, S. 149 – 154. Da es sich bei der *paenula* um ein wenig repräsentatives Kleidungsstück handelte, finden sich auf antiken Monumenten kaum Darstellungen davon.

¹²¹ LINDSAY 1987, XIX, xxiv, 17. „*Casula* [...] *dicta per diminutionem a casa, quod totum hominem tegat quasi minor casa*. Vgl. auch BRAUN 1907, S. 154.

dung ein. Vorerst wurde die Kasel allerdings nicht nur bei der Messe, sondern auch bei Kirchenweihen und anderen klerikalen Verrichtungen getragen, wie die Elfenbeintafeln auf dem Einband des Drogosakramentars aus der Mitte des 9. Jahrhunderts belegen. Abb. 4.4

Auch scheint die Kasel nicht das privilegierte Kleidungsstück der Priester gewesen zu sein — so spricht etwa der karolingische Liturgiker Amalarius von Metz in den „*ecclesiasticis officiis*“ von der Kasel als „*pertinet generaliter ad omnes clericos*.“¹²² Auf einer der frühesten bildlichen Darstellungen einer Messfeier sind auch die vor dem Altar stehenden Kantoren mit einer Glockenkasel bekleidet, während die Diakone im Hintergrund an den Dalmatiken identifizierbar sind.¹²³ Zum Zeichen seines Ranges als Erzbischof trägt der zelebrierende Priester ein Pallium, ein schmales Schultertuch, das als Ehrenzeichen römischer Hofbeamter ab dem 4. Jahrhundert auch an christliche Würdenträger verliehen wurde. Abb. 4.5

Im 11. Jahrhundert kam es zu ersten Diskussionen über den rechten Gebrauch der Kasel, die in der Folge dazu führten, dass ihre Verwendung ausschließlich auf liturgische Feiern eingeschränkt wurde. Die aus feinen Stoffen hergestellten Glockenkaseln konnten an den Seiten gerafft oder aufgerollt werden, um den Armen mehr Bewegungsfreiheit zu geben. Bis ins 13. Jahrhundert blieb diese ursprüngliche Form unverändert in Gebrauch, als man damit begann die über den Armen gefalteten Stoffmassen zu beschneiden. Die verwendeten Stoffe waren schwerer und steifer geworden — neben Samt wurde Goldbrokat als bevorzugtes Material eingesetzt — ein Umstand, der das Heben der Arme zunehmend erschwerte. So war es wohl vornehmlich dem Prunk und der Bequemlichkeit geschuldet, dass sich die Glockenkasel verkürzte, bis sie im 15. Jahrhundert jene Form erreicht hatte, die wir am Burgunderornat vorfinden.¹²⁴ Allerdings handelte es sich nicht nur um einfache Kürzung der Seitenlängen, denn es kam überdies zu einer wesentlichen Veränderung der Schnitttechnik. Waren die Glockenkaseln aus einem halbkreisförmigen Stoffteil hergestellt, der vorne zusammengenäht wurde, so wies die Kaselform des 15. Jahrhunderts Schulternähte auf. Sie war daher nicht mehr aus einem einzigen Teil gefertigt, sondern bestand aus zwei Komponenten — einem Vorder- und einem Rückenteil. Damit ging gleichzeitig eine symbolische Dimension, die der Glockenkasel im Mittelalter zugeeignet war, verloren.

¹²² Zit. n. BRAUN 1907, S. 162.

¹²³ Zu den Gebrauchsmöglichkeiten der Kasel vgl. BRAUN 1907, S. 149 u. 150.

¹²⁴ Zur weiteren Entwicklung der Kaselformen im 16. und 17. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, vgl. BRAUN 1907, S. 188 – 200.

Exkurs: Die Naht und das Gewand der Liebe

Im 13. Jahrhundert beschreibt Bertold von Regensburg die Kasel als geschaffen wie das Himmelszelt, aus einem Stück, darin sich „*die große minne, die got zu dem menschen hüt* [zeigt].“¹²⁵ Eine ähnliche Verbindung zwischen einem nahtlosen Gewand und der Nähe zu Gott findet sich bereits bei Augustinus, wenn er über den Rock des Gekreuzigten, um den die Soldaten gewürfelt hatten, spricht:

„*Wenn also die Liebe einen vorzüglicheren Weg hat und die Wissenschaft überragt, und über allen Geboten steht, so wird mit recht das Kleid, wodurch sie gesinnbildet wird, als von oben an gewebt dargestellt; als ungenäht aber, damit sie nicht einmal aufgelöst werde, und einer bekommt es, weil er sie alle in Einheit sammelt.*“¹²⁶

Wie aus dem Beisatz „als ungenäht“ hervorgeht, spricht Augustinus nicht im übertragenen Sinn von einem von Gottes Hand hergestellten Gewand, wenn er es als „von oben an gewebt“ beschreibt, sondern von einem technischen Verfahren der Weberei, bei dem das Kleidungsstück in seiner Gesamtform am Webstuhl gefertigt werden konnte. Augustinus scheint dabei den antiken griechischen Webstuhl vor Augen gehabt zu haben, der aufrecht stand, und an dem von oben nach unten gewebt wurde. Den Anfang der Kette bildete dabei ein vorgefertigtes Band, das den späteren Gewandsaum darstellte, und das es ermöglichte das Webstück vom Rahmen zu nehmen ohne die Kette schneiden zu müssen.¹²⁷ Dieses Band, im Lateinischen *praetexta* genannt, war ein den Webprozess vorbestimmendes und ordnendes Element, das die Anfangskante des Webstückes konstituierte.¹²⁸ An solchen Borten, die den Gewandsaum bildeten, lies sich der „von oben an“ gewebte Stoff erkennen.¹²⁹

Abb. 4.6

¹²⁵ WACKERNAGEL 1876, S. 70.

¹²⁶ SPECHT 1914, S. 339. „*Si ergo caritas et supereminentiorem habet viam, et supereminet scientiae, et super omnia praecepta est, merito vestis qua significatur, desuper contexta perhibetur. Inconsutilis autem, ne aliquando dissuatur; et ad unum pervenit, quia in unum omnes colligit.*“ Zit. n. WILLEMS 1954, S. 656.

¹²⁷ Zu den Bedeutungszusammenhängen des von oben gewebten Gewandes, vgl. HARLIZIUS-KLÜCK 2010, v. a. S. 505 – 509.

¹²⁸ Zum Bedeutungswandel des Wortes „Vorwand“, das im Deutschen ursprünglich dieses anfängliche Webband bezeichnete, vgl. ebd., S. 507.

¹²⁹ Ein antikes Gewand, aus einem solchen Webstück gefertigt, war etwa ein an der Schulter mit einer Fibel zusammengehaltener Überwurf/*clamys*. Vgl. THIEL 1980, S. 24.

Ähnlich wie Augustinus stellt auch Hrabanus Maurus eine Verbindung zur Liebe her, wenn er von der Kasel spricht:

„*Haec supremum omnium idumentorum est, et cetera omnia interius per suum munimen tegit et servat. Hanc ergo vestem possumus intellegere caritatem, quae cunctis virtutibus supereminet, et earum decorem suo tutamine protegit et inlustrat.*“¹³⁰

Da die Kasel als äußertes Kleidungsstück alle darunterliegenden Gewänder verberge und schütze, vergleicht Hrabanus sie mit der Nächstenliebe, die alle Tugenden übertreffe und deren Glanz mit ihrem Schutz beschirme und erleuchte. Aus diesem Grunde sei die Kasel das Gewand des Priesters, denn niemals solle er sich dem Altar ohne Liebe nähern.¹³¹ Die Glockenkasel, deren Form sich durch einen einzige Naht ergab, die die geraden Kanten verband, war in ihrem frühesten Gebrauch mit jenen schmalen gewebten Borten versehen, die an das Anfangsband griechischer Webstoffe erinnerten. Aus jener *praetexta* mit der Zeit allerdings ein nachträglich angebrachter Schmuckbesatz geworden, der die Naht verdeckte, durch seine Existenz aber auch gleichzeitig hervorhob. Die Besätze verbreiterten sich zunehmend, zusätzlich wurden Schrägbalken, die ein Gabelkreuz bildeten, allgemein üblich. Eine symbolische Bedeutung dieser kreuzförmigen Besätze scheint das Mittelalter nicht gekannt zu haben. Die wichtigsten Liturgiker, Hrabanus Maurus, Durandus und Amalar verwenden dafür nicht einmal die Bezeichnung Kreuz, die erst ab dem 15. Jahrhundert allgemein gebräuchlich wird.¹³² Vielmehr waren es immer wieder die Formen der Gewänder, die zu symbolischen Deutungen einluden. Einen Höhepunkt erreichte diese Symbolisierung liturgischer Gewandformen im 13. Jahrhundert in den Schriften des Durandus von Mende. Sein um 1285 verfasster Traktat „*Rationale divinatorum officiorum*“ ist in einer großen Zahl von Handschriften überliefert, noch im 15. Jahrhundert wurde er in 43 gedruckten Ausgaben verlegt — ein Hinweis auf die ungemainen Beliebtheit und den Einfluß des *Rationale*.¹³³ Im 3. Buch, das die liturgischen Gewänder behandelt, bezeichnet er die Kasel als „*unica et integra et undique clausa*“ und bringt diese Ge-

Abb. 4.2

¹³⁰ HRABANUS 2006, S. 178.

¹³¹ Ebd. S. 178 – 180.

¹³² Vgl. BRAUN 1907, S. 214. Erst im 15. Jahrhundert scheint die Form der Besätze dazu genutzt worden zu sein den Gekreuzigten darzustellen.

¹³³ SAUER 1924, S. 32.

geschlossenheit mit der Einheit des wahren Glaubens in Verbindung.¹³⁴ Obwohl Durandus wie Augustinus auf die Geschlossenheit und Einheit des Kleidungsstückes hinweist, waren ihm die technischen Zusammenhänge seiner Herstellung nicht mehr bekannt. Wenn bei Augustinus die Sinngebung noch in einem lebensweltlichen Zusammenhang stand, so wurde sie bei Durandus zu einer leeren Metapher, die dem Gewand Eigenschaften verlieh, die sich im 13. Jahrhundert durch die Herstellung kaum mehr erfüllen ließen.¹³⁵ Wenn ein symbolischer Imperativ die Integrität der Kasel forderte, so war dies nur durch eine Verleugnung jener Naht möglich, die deutlich machte, dass ihre Geschlossenheit eben keine gegebene sondern eine konstruierte war. Tatsächlich löst Durandus sogleich im Anschluss an die zitierte Passage die gebotene symbolische Einheit des Gewandstückes wieder auf, indem er von zwei Teilen der Kasel spricht, nämlich dem Rücken, der den alten Bund symbolisiere und dem Vorderteil, der die neue Kirche darstelle.¹³⁶

An der Kasel des Burgunderornats ist diese symbolische Zweiteilung zur stofflichen Realität geworden: Die dichte Stickerei, die Zierbordüren und Stege verleihen dem Gewand eine Steifheit, die Vorder- und Rückenteil zu je einem Tableau aufspannt, das narrativen Szenen aus dem Leben Jesu Platz bietet, die je eine Transformation veranschaulichen. Auf der Rückseite der Kasel, die eine Darstellung der Transfiguration auf dem Berg Tabor trägt, zeigt sich Jesus den erstaunten Jüngern als göttliche Erscheinung und beweist damit seine Doppelnatur. Nach Thomas von Aquin komplementiert das Wunder der Transfiguration Christi die Taufe und symbolisiert die Vollkommenheit himmlischer Existenz.¹³⁷ Die beiden Darstellungen, die auf den neuen Bund Gottes mit den Menschen hinweisen, vereinen somit wieder die zweigeteilte Kasel und veranschaulichen ihren Status als „Gewand der Liebe Gottes“.

Abb. 1.3

Der Gebrauch der bisher besprochenen Gewandformen lässt sich bis in den christlichen Ritus der Spätantike zurück verfolgen. Anders verhält es sich jedoch mit dem Pluviale: Obwohl es sich ebenfalls aus einem antiken Kleidungsstück ableiten lässt, ist es erst seit

¹³⁴ DAVRIL/THIBODEAU 1995, S. 196.

¹³⁵ Bereits seit dem 11. Jahrhundert war der aufrecht stehende Webstuhl zusehends durch den horizontalen Flachwebstuhl ersetzt worden. Dies hatte einschneidende Veränderungen sowohl der Produktionstechnik als auch der Gestaltungsmöglichkeiten von Geweben zur Folge. Vgl. dazu PIPONNIER/MANE 1997, S. 16. Wie sich das Spätmittelalter die Herstellung eines ungenähten Kleidungsstückes noch vorstellen konnte, wird aus einer Darstellung ersichtlich, die Maria beim *Stricken* eben jenes Gewandes Christi zeigt, von dem Augustinus bemerkt, dass es durch das Los zugeteilt wurde, weil es aus einem Stück gefertigt und daher nicht teilbar war. [Abb. 4.7]

¹³⁶ DAVRIL/THIBODEAU 1995, S. 196.

¹³⁷ Diese Auslegung findet sich in *Summa Theologiae* 3.45.4 und *Summa contra gentiles* 4.86. Nach HEALY 2007, S. 100.

dem Hochmittelalter als liturgische Gewandung belegt. Die im Mittelalter vor allem außerhalb Roms für das Pluviale verwendete Bezeichnung *cappa* leitete sich von der Kapuze ab, die dem Mantel ein charakteristisches Aussehen verlieh und den ursprünglich profanen Verwendungszweck als Regenmantel anzeigt, dessen Form sich vorerst anscheinend nur durch die Kapuze von der Glockenkasel unterschied.¹³⁸ Frühe Darstellungen der *cappa*, die eine Verwandtschaft mit der römischen *lacerna*, einem vorne offenen Radmantel, aufweisen, finden sich im zeremoniellen Kontext als Kleidungsstück alttestamentarischer Priesterfiguren wie Melchisedek auf den Langhausmosaiken in Santa Maria Maggiore und auf den Mosaiken in Ravenna. Das Göttinger Sakramentar, eine reich illustrierte Handschrift, die um 975 in der Abtei Fulda entstanden ist, zeigt das vorne offene Pluviale als Bekleidung des thronenden Johannes und von Frauenfiguren wie etwa der Prophetin Hannah in der Darbringung im Tempel. Auch Mathilde von Canossa ist auf den Miniaturen ihrer um 1115 entstandenen Vita mit einem Mantel bekleidet, der eine gewisse Verwandtschaft mit einem Chormantel aufweist. Die Säume des reich gemusterten Stoffes sind mit Borten besetzt, die dem Kleidungsstück eine nicht unerhebliche Steifheit verleihen. Der neben ihr kniende König Heinrich IV. trägt einen ähnlichen Mantel, der allerdings seitlich geöffnet, eher an die Form der antiken *clamys* erinnert und in Frankreich noch bis ins 15. Jahrhundert als Insignie des Königtums galt.¹³⁹ Beiden Mänteln fehlt jene aufwendig gestaltete Schließe, die möglicherweise ein Merkmal ritueller Gewandung darstellte.¹⁴⁰ Ab dem 10. Jahrhundert scheint sich die Verwendung der *cappa* als liturgische Gewandung zuerst bei Chorsängern allgemein durchgesetzt zu haben. Daneben wurde dem Priester bei der Vesper und der Matutin das Tragen des Chormantels vorgeschrieben. In jener Zeit also, in der sich der Gebrauch der Kasel auf den Gottesdienst einschränkte, übernahm die *cappa* zunehmend deren ehemalige Funktion bei Prozessionen, Reliquien-

Abb. 4.8

Abb. 4.9

Abb. 4.10

¹³⁸ Auf diesen Zusammenhang weist auch die heute gebräuchliche Bezeichnung Pluviale noch hin.

¹³⁹ Vgl. die Darstellung des heiligen Ludwig IX. auf dem Christumantel des Burgunderornats. [Abb. 4.11]

¹⁴⁰ In diesem Zusammenhang stellt sich die grundlegende Frage, ob mittelalterliche Darstellungen, die sich durch einen hohen Grad an Vereinfachung und Abstraktion auszeichnen, als Dokumente sachkundlicher Recherche verwendet werden können. Mittelalterlichen Künstlern wird meist die Fähigkeit zur genauen Beobachtung abgesprochen, was erstaunt, bieten sie doch immer wieder den Beweis genauester Kenntnisse phänomenaler Erscheinungen, sowohl in literarischen als auch bildlichen Zeugnissen ihrer Kunst. Ein einziges Beispiel möge hier als Hinweis genügen. Eine Miniatur, die ebenfalls aus der Vita der Mathilde von Canossa stammt, zeigt die höchst unkonventionelle Art, in der die Gräfin ihren Mantel angelegt hat. Die Halsöffnung des Kleidungsstücks liegt seitlich auf ihrer linken Schulter, während sich die breite mit Edelsteinen besetzte Borte über ihrer rechten Schulter wölbt. Solche Details können nur bei genauer Beobachtung auffallen und wiedergegeben werden, will man sie nicht als Erfindungen des Miniaturisten abtun. [Abb. 4.12] Eine Rehabilitierung der Naturbeobachtung für die künstlerische Praxis des Mittelalters, v. a. des 13. Jahrhunderts, unternimmt auch GIVENS 2005.

translationen und Kirchenweihen.¹⁴¹ Für die Herstellung der Chormäntel wurden wertvolle Stoffe verwendet, die zu jener Prachtentfaltung beitrugen, die für das liturgische Geschehen im Mittelalter charakteristisch war.¹⁴² Ähnlich wie bei der Kasel wurden die Säume des Chormantels mit gewebten Borten und Bordüren geschmückt, die ab dem 13. Jahrhundert vermehrt auch gestickte figürliche Darstellungen trugen. Zudem hatte sich die anfangs funktionale Kapuze zu einem reinen Zierstück, dem Rückenschild/*clipeus*, umgebildet, der ebenfalls Platz für figürliche Darstellungen bot.

Während die mittelalterlichen Liturgen von der Kasel als einem ungenähten Gewandstück sprachen, um daraus ihre symbolische Bedeutung abzuleiten, wurde dagegen im Zusammenhang mit dem Chormantel die Frage nach einer genähten, ringsum geschlossenen und einer ungenähten Form diskutiert. Man unterschied zwischen dem klerikalen und dem mönchischen Mantel, wobei ersterer vorne offen und letzterer vorne geschlossen war. So verbot etwa die Aachener Synode von 817 den Mönchen *cappas disconsutas*, aufgeschlitzte Mäntel, zu tragen.¹⁴³

Die heutige offene Form des Pluviale als liturgisches Kleidungsstück könnte sich somit nicht aus der vorne offenen *lacerna*, sondern aus der ursprünglichen *casula*, also der Glockenkasel, durch das Anbringen einer Kapuze und durch Auftrennen der Naht entwickelt haben. Eine Darstellung auf den Elfenbeintafeln des Drogosakramentars zeigt eine solche Kasel mit Kapuze, mithin jenes Kleidungsstück, das als *cappa more romano consuta*, als genäht nach römischer Art, bekannt war.¹⁴⁴ Während das *Capitulare monasticum* der Aachener Synode im 9. Jahrhundert von der *cappa* als *disconsuta* spricht, bezeichnet sie Rupert von Deutz Anfang des 12. Jahrhunderts hingegen als *inconsuta*.¹⁴⁵ Eine Beachtung dieser differierenden Wortwahl sollte keine penible Kleinlichkeit darstellen, zeigt sie doch die unterschiedliche Auffassung der Autoren bezüglich der Machart des Mantels auf. Die Anfügung des Präfix *dis-* verweist auf ein Kleidungsstück, das durch Auftrennen einer Naht entstanden war. Offensichtlich bezogen sich die Befürchtungen

Abb. 4.13

¹⁴¹ BRAUN 1907, S. 315 – 317. Eine weitere Verwendung fand das Pluviale als Gewandung der Bischöfe bei Synoden.

¹⁴² Die Inventare der großen Kathedralen aus dem 13. und 14. Jahrhundert verzeichnen durchwegs eine sehr große Anzahl von reich mit Perlen und Halbedelsteinen bestückten Pluvialen. So finden sich in einem Inventar aus dem Jahr 1359 der Kathedrale von Cambrai 34, im Inventar von 1401 bereits 114 Pluviale.

¹⁴³ BRAUN 1907, S. 307.

¹⁴⁴ Ein solches hatte auch Bischof Arno von Salzburg an Alkuin als Geschenk gesandt. BRAUN 1907, S. 307.

¹⁴⁵ Beide Begriffe finden sich schon in Augustinus' Beschreibung des ungenähten Gewandes Christi. Siehe oben.

der Synode in Aachen auf ein Gewandstück, das ähnlich wie eine Glockenkasel vorne mit einer Naht geschlossen war, aus dem durch das Auftrennen dieser Naht ein vorne offener Mantel hergestellt werden konnte. Rupert von Deutz hingegen scheint mit der Vorsilbe *in-* andeuten zu wollen, dass für ihn der Chormantel ein von vornherein ungenähtes Kleidungsstück darstellte. Damit bringt Rupert in Bezug auf seine Genealogie das Pluviale mit dem aus einem unbeschnittenen und ungenähten Webstück hergestellten Überwurf in Verbindung, der eine Grundform menschlicher Bekleidung bildete, und der den mittelalterlichen Liturgen als Zeichen der Liebe Gottes galt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Begriffe *cappa* und Pluviale sich auf ein Gewandstück bezogen, das im Mittelalter vielfältige Verwendung fand, und keine genau umrissene Form besaß. Daher scheint es schwierig die sich seit dem 10. Jahrhundert nachweisbare Verwendung als liturgische Bekleidung als eine ausschließliche zu bezeichnen. Vielmehr muss angenommen werden, dass die *cappa* in den unterschiedlichsten Zusammenhängen gebraucht wurde.¹⁴⁶

In die mittelalterliche symbolische Deutung des zeremoniellen Kosmos waren nicht nur die liturgischen Paramente mit einbezogen, auch das Kirchengebäude und seine Teile waren bevorzugte Objekte symbolischer Systematisierung.¹⁴⁷ Dem Altar als Zentrum des liturgischen Raumes wurde dabei besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Er wurde mit Vorbildern aus dem Alten Testament in Zusammenhang gebracht und entsprechend dem vierfachen Schriftsinn gedeutet oder auch als der Körper Christi in seiner menschlichen und göttlichen Form interpretiert.¹⁴⁸ Dieser letzten Bestimmung folgend, die sich bei allen wichtigen Liturgikern des Mittelalters findet, wurden die Altarbehänge als die Gewandung des Leibes Christi angesehen — ein Umstand, der es erlaubt sie in unsere systematische Betrachtung liturgischer Gewandformen aufzunehmen. Durandus vergleicht die weißen Leinentücher, die die Altarmensa bedecken, mit jenen beiden Tüchern aus Leinwand, welche im Leben des Erlösers eine Rolle gespielt hatten: seine Windeln und das Grabtuch — beides ungeschnittene und ungenähte Webbahnen aus Leinen.¹⁴⁹ Der

¹⁴⁶ Darauf verweist auch die Ambivalenz zwischen Sakralgewand und Herrscherornat. Aus einem Krönungsmantel konnte in Sekundärverwendung ein liturgisches Gewand werden und umgekehrt aus dem Kultgewand ein Königsmantel. Vgl. dazu REINLE 1998, S. 167.

¹⁴⁷ Die frühesten, sehr einflussreichen, symbolischen Deutungen stammen von Origenes Adamantinus aus dem 3. Jahrhundert. Zum Folgenden vgl. SAUER 1924, S. 155 - 166.

¹⁴⁸ Fünf mit Chrisam bei der Altarweihe in die Mensa eingeschriebene Kreuze versinnbildlichen demnach die fünf Wunden des Erlösers. SAUER 1924, S. 160.

¹⁴⁹ Im Gegensatz dazu steht die Gewandung Adams aus Fell und Laub, die als Sündenhülle interpretiert wurde, wie etwa im Vesperhymnus „*De pannis Domini Nostris*“: „*Non foliis vel pellibus, quae sunt peccati tegmina, panis hic vitae tegitur, immo pannis involvitur.*“ Zit. n. SAUER 1924, S. 168. Über

Brauch den Altartisch zu bekleiden scheint schon in frühchristlicher Zeit verbreitet gewesen zu sein. Die aus vorkarolingischer Zeit stammende gallikanische Messerklärung vergleicht die Altartücher mit dem ungenähten Rock des Erlösers, wenn es heißt:

*“In illius idumenti tenet figuram, quia in gyro contexta al militibus non fuit divisa, tonica scilicet Christi“.*¹⁵⁰

Die Mosaiken von San Vitale in Ravenna zeigen eine Altartisch der ringsum mit einer zweifachen Lage Stoff verhangen ist und geben damit wohl die übliche Altarausstattung des 6. Jahrhunderts wieder, wie sie noch im *Liber Pontificalis* des 8. und 9. Jahrhunderts in einiger Detailliertheit beschrieben wird. Erst in nachkarolingischer Zeit scheint sich langsam der Brauch durchgesetzt zu haben den Altar nur an seiner Vorderseite mit einem textilen Behang zu verkleiden. Die mittelalterlichen Kircheninventare geben Zeugnis davon, dass für den Altarschmuck die wertvollsten Stoffe verwendet wurden, die wie die Messgewänder der Zelebranten bestickt sein konnten.¹⁵¹ Anscheinend waren vor allem die schweren, mit bildlichen Stickereien versehenen Antependien auf hölzerne Rahmen aufgespannt, die eine Anbringung am Altaraufbau wesentlich erleichterten und zur faltenfreien Sichtbarmachung der Darstellungen wohl unverzichtbar waren. Die großen Flächen der Antependien regten neben der Anbringung von Borten zur bildhaften Ausgestaltung an, wobei vor allem Szenen aus dem Leben Christi zur Darstellung gebracht wurden. Die im Mittelfeld des burgundischen Altarbehangs gezeigte Trinität mit dem geopfertem Körper des Erlösers lässt sich in diesem Zusammenhang als Verbildlichung der aufgezeigten Symbolisierung des Altares als Leib Christi verstehen. Gleichzeitig verweist die Darstellung auch auf die der Heiligen Trinität geweihten Kapelle von Champmol, die das spirituelle Zentrum des Ordens bildete und in der 1433 das dritte Ordensfest abgehalten wurde.

Abb. 4.14

Gewänder auf Gewändern — Eine Typologie der Gewandformen

Einer Typologie folgend, die sich an der Weise orientiert, in der die Teile sich strukturell zu einem Ganzen fügen, lassen sich die Paramente des Burgunderornats als Klei-

die Kleidung wird demnach der Zusammenhang zwischen erstem Adam als gefallenem Menschen und dessen Wiederkehr im Erlöser konstruiert.

¹⁵⁰ Zit. n. BRAUN 1924 Bd. 2, S. 25.

¹⁵¹ Ebd., S. 32 – 35, mit Beschreibungen erhaltener Antependien.

dungsstücke in drei Gruppen einteilen: Die Altarbehänge entsprechen in ihrer Form der gewebten Stoffbahn, wie sie vom Webstuhl abgenommen wird, und verweisen damit auf die materiellen Bedingungen ihrer Erzeugungstechnik. Die Chormäntel hingegen deuten bereits durch ihre Proportionierung auf einen Gebrauchskontext als Bekleidung menschlicher Körper hin. Doch sind auch sie dem Webstück noch insofern verpflichtet, als sie keiner Schnitttechnik unterliegen und keine Nähte aufweisen, die sie den Formen ihrer Träger anpassen würden. Vielmehr ist zu ihrer praktischen Verwendung als Bekleidungshülle ein gewandfremdes Element, die Schließe, notwendig. Welche Schwierigkeiten beim Anlegen des Chormantels sich daraus ergeben konnten, beweist eine Anekdote, die von der Papstwahl des Jahres 1159 überliefert ist. Kardinal Oktavian hatte sich, in der Hoffnung seinem Konkurrenten zuvorzukommen, das ihm dargebotene Pluviale mit solcher Eile über die Schultern geworfen, dass er dieses gänzlich verkehrt anzog — mit den Fransen oben, während die Borten der Mantelöffnung am Boden schleiften.¹⁵² Typologisch nehmen die Chormäntel in einem Ensemble wie dem Burgunderornat eine Scharnierstelle ein. Im Unterschied zu Kasel, Dalmatik und Tunicella, die durch ihre Schnittfassung nicht mehr flach wie Webstücke ausgelegt werden können, ist dies bei den Pluvialen durchaus noch möglich. Damit stehen sie in Verbindung mit den Altarbehängen, die ebenfalls durch keine skulptierende Schnitttechnik von ihrer Grundlage, dem Webstück, entfremdet sind. Durch ein Anlegen des Chormantels entsteht aus dem flachen Stoffteil ein den Körper umschließendes Gewand und somit wiederum ein raumhaltiges Gebilde, das sich in diesem Sinn mit den drei geschneiderten, liturgischen Paramenten, Kasel, Dalmatik und Tunicella, vergleichen lässt.

Die drei genannten Gewänder bilden gemeinsam eine dritte Gruppe. Bereits die ursprüngliche Form der Glockenkasel war durch das Vernähen der geraden Kanten eines halbkreisförmigen Webstücks gebildet worden. Orientieren ließ sich das so entstandene zeltförmige Gewand nur anhand eines Loches, das den Durchlass für den Kopf bildete. In ihrer späteren Ausführung erhielt die Kasel dann Schulternähte, die zwei Stoffteile so zusammenfügten, dass daraus ein Kleidungsstück entstand, das sich in eindeutiger Weise auf einen menschlichen Körper beziehen ließ. Auch Dalmatik und Tunicella zeichnen sich durch Schulternähte aus, überdies wurde durch die Anfügung von Ärmeln eine weitere Angleichung an die menschliche Physiognomie erreicht.¹⁵³ Die in den Paramenten aufscheinende Hierarchisierung kirchlicher Würdenträger lässt sich mit der unterschiedlichen

¹⁵² Zit. n. BRAUN 1907, S. 352.

¹⁵³ Zu einer systematischen Zusammenstellung dieser Kategorien vgl. ZAKRAVSKY 1994.

Nähe zur archaischen Gewandform des ungenähten und ungeschnittenen Webstücks in Zusammenhang bringen. Diese These lässt sich auf folgende Formel verkürzen: Je enger die Angleichung an den menschlichen Körper durch Schnitt- und Nähtechnik, desto niedriger der hierarchische Status des liturgischen Gewandes.¹⁵⁴

Wie sehr die Künstler, die das Bildwerk auf den Paramenten des Burgunderornats schufen, sich solcher struktureller Differenzen im Status der Kleidungsstücke bewusst waren, beweist ein kurzer Blick auf die Inszenierungen der Gewandformen. In ihnen zeigt sich ein Spiel zwischen geschneiderten Kleidungsstücken und offenen, ungenähten Umhängen und Tüchern als jenes dialektische Verhältnis zum menschlichen Körper, das die Bekleidung von ihren Anfängen an bestimmte. Als Eröffnungsmotive für den Bereich vestimentärer Reflexionen können die Darstellungen der Erzengel dienen, die auf den drei Chormänteln jeweils direkt unter dem *chipeus* in Zentrum des ersten Registers situiert, von Engeln beziehungsweise Cherubim umgeben, damit nach den Figuren in den Rückenschilden einen privilegierten Ort der Sichtbarkeit einnehmen. Auf dem Marienmantel ist es der Verkündigungengel Gabriel, der mit einer Lilienblüte in der Hand aus der Maßwerk-nische direkt auf die Betrachterinnen zuschreitet. Wir sehen ihn bekleidet mit einem weiten, weich fallenden Chormantel, der von einer mit Perlen verzierten Schließe zusammengehalten wird. Breite Aurifrisien schmücken die Säume des vorne offenen Umhangs. In ähnlicher Weise gekleidet erscheinen Michael auf dem Christumantel mit dem Richtschwert in der Hand und Raffael auf dem Johannesmantel. Die drei Figuren führen den Betrachterinnen somit jenes Gewandstück vor, das ihnen als Trägermedium dient, wobei die Vermittlung einer generisch-untektonischen Weichheit des Textilen ein Anliegen der Darstellung zu sein scheint. Das getragene Gewandstück trägt somit ein Bild seiner selbst und stellt damit auf emphatische Weise das Getragensein aus.

Abb. 4.15

Auch die traditionelle Ikonographie der Taufe Christi, wie sie auf der Vorderseite der Kassel erscheint, bietet ein ausgezeichnetes Milieu um das Verhältnis zwischen Körper und Gewand zu thematisieren. Das abgelegte Hemd des Täuflings kann als eine körperlose Spiegelung des aufrecht stehenden Christus wahrgenommen werden — dies allerdings nur, indem es in den Händen des assistierenden Engels hochgehalten wird. Wir blicken in den offenen Halsausschnitt und die leeren Ärmellöcher und werden dadurch nur umso deutlicher auf die primäre Funktion des Kleidungsstücks verwiesen, die darin besteht einen Körper aufzunehmen, der ihm dann als Träger dienen kann. Gleichzeitig erscheint

Abb. 1.3a

¹⁵⁴ Dies wirkt sich selbst in der Differenzierung zwischen Dalmatik und Tunicella aus, indem die Gewandung des rangniedrigeren Subdiakons durch zusätzliches Abtreppen der Ärmel auf die verfeinernden Möglichkeiten des Schneiderhandwerks aufmerksam macht.

durch die formale Parallelisierung zwischen Gewand und Christusfigur nun dessen sichtbarer Körper nicht mehr als ein nackter, sondern als ein entblößter. Johannes der Täufer hingegen ist in einen voluminösen Umhang gehüllt, der durch Faltungen und Wendungen eine fast eigenständig lebendige Körperlichkeit auszubilden vermag. So muss Johannes auch mit der linken Hand den mit Perlen besetzten Saum des Mantels zurückhalten, um zu verhindern, dass dieser in die heiligen Handlung eingreift. Mit dieser Geste stellt sich eine aktive Kommunikation zwischen Gewand und Trägerindividuum her — das Kleidungsstück wird zur Äußerungsinstanz und damit zu einem subjektfähigen Gebilde.

Auf welche Weise sich ein Textilsubjekt am Körper seiner Trägerin einrichten kann, zeigt die Darstellung der Hl. Maria Magdalena auf dem Marienmantel. Es kann vermutet werden, dass diese Figur der Spaltung — schwankend zwischen Sünde und geläuterter Heiligkeit — nicht zufällig auch in ihrer Kleidung die beiden Extrempositionen menschlicher Gewandung vorführt. Ein schweres blaues Tuch, dessen Form sich durch Faltenwürfe und Raffungen verunklärt, scheint am Körper der Trägerin zu Boden zu gleiten. Aufgehalten wird der Zug der Schwerkraft einerseits, indem der Umhang um den linken Arm gewickelt und zwischen diesem und der Hüfte eingeklemmt wird, andererseits durch den Zugriff der rechten Hand. Die leblose Schwere des Stoffes ist zwar in der Lage ein Volumen auszubilden; das Textil bleibt jedoch eine getragene Hülle. Allerdings biegt sich ein Stoffzipfel, der bereits den Boden berührt, wieder in die Höhe und ebenso stülpt sich der obere Rand auf eine Weise in die Horizontale, die ahnen lässt, dass hier dem Zug der Gravitation ein gewisser Eigensinn entgegen steht. An keiner Stelle bildet der Stoff jedoch die Umrisse des menschlichen Körpers ab. Er erscheint damit als Gebilde eigener Ordnung, dessen Grenzen sich an den teilweise sichtbaren Randborten bestimmen lassen, dessen Gliederung durch Faltungen ihn allerdings den Maßen menschlicher Körperformen entzieht. Auch hier kann, ähnlich wie im Falle des Johannesmantels in der Taufe Christi, von einer gestischen Kommunikation gesprochen werden, in der Textil und menschlicher Körper einander gegenüber- und entgegenstehen.¹⁵⁵

Abb. 4.16

Ganz anders verhält es sich mit dem rotbraunen Kleid, das sich eng an die Gestalt der Trägerin schmiegt. Besonders im Bereich des Oberkörpers und der Arme scheint sich der Stoff des Gewandes wie eine zweite Haut um den Körper zu spannen. Selbst die zwei kleinen Falten, die den Ärmel horizontal durchlaufen, bilden die darunter liegende Physiognomie des Ellbogens ab. Derartiges ist nur möglich, indem zuerst Schnitte und dann

¹⁵⁵ Einer gleichartigen Logik folgen alle Bekleidungspraktiken, die mit ungeschneiderten Stoffbahnen operieren, vor allem die römische Toga. Zur Ordnung der Falte, die im Barock beginnt ein ganzes Universum zu überziehen, siehe die mittlerweile kanonische Darstellung in DELEUZE 2006.

Nähte in die Ordnung des Textilen eingeführt wurden. Das sich gleichmäßig ausbreitende Raster von Kette und Schuss wird damit unterbrochen, Einzelteile entstehen, die miteinander verbunden werden — es artikuliert sich eine Gliederung, die sich grundlegend von derjenigen des Faltenwurfs unterscheidet.¹⁵⁶ Zwar bilden diese Gewänder die menschliche Physiognomie ab, gleichzeitig jedoch wird der Körper vor allem in den Möglichkeiten seiner Bewegung eng an den Radius des Kleides gebunden.¹⁵⁷ Das An- und Ablegen eines solchen Gewandes wird nur mehr durch Öffnungen erlaubt, die mit Knöpfen oder Schnüren zusammengezogen werden, um die enge Körperfason zu wahren. Eine Miniatur aus dem späten 15. Jahrhundert stellt eine Ankleideszene dar, in der Pygmalion der von ihm geschaffenen Statue ein Gewand anlegt, das in allen Details der zeitgenössischen Mode entsprach. Der tiefe Halsausschnitt des Kleides zeigt ein Dekolleté, das durch einen Vorsatz einerseits den Blicken entzogen, durch dessen leuchtend rote Farbe jedoch gleichzeitig das Auge genau an jene Stelle lenkt, die verborgen bleiben sollte. Das weiße Leinen des Unterkleides, das auch an den Ärmeln hervortritt, rahmt den Ausschnitt an den Schulterpartien. Eine auf dem Tisch abgesetzte Wulsthaube und ein Gürtel warten darauf die Ausstattung zu vervollständigen. Doch zuerst muss das eng anliegende Überkleid geschlossen werden — ein Vorgang, der, wie die Körperhaltung Pygmalions verdeutlicht, nicht ohne Kraftanstrengung vor sich geht. Mit dem Knie stützt sich der Bildhauer an der Statue ab, mit der einen Hand versucht er die Öffnung des Kleides zu schließen, während er mit der anderen am Band zieht, das den Schlitz dauerhaft zusammenhalten soll. Das Raffinement dieser Mode, das als ein verbergendes Zeigen charakterisiert werden könnte, liegt unter anderem in eben jenen Stoffsäumen, die so aneinanderstoßen, dass ein Darunter zwischen den Rändern sichtbar bleibt.

Abb. 4.17

Welche Mechanismen durch diese Formen des Schließens in Gang gesetzt werden, wird auch am Kleid der Hl. Maria Magdalena überdeutlich vorgeführt, an dem die seitliche Öffnung des Mieders durch eine Naht zusammengehalten wird. Die groben Stiche stehen in so großem Kontrast zur Feinheit der übrigen Darstellung, dass man vorerst glaubt die spätere Reparatur eines Risses im Gewebe des Pluviale vor sich zu haben. Diese

4.18a

¹⁵⁶ Derartige geschneiderte Gewänder können mit Catherina Zakravsky als Gerüste bezeichnet werden, die ihre extremste Ausformung in den Brustpanzern der Ritterrüstungen erreichten. ZAKRAVSKY 1994, S. 49 – 69.

¹⁵⁷ Der Florentiner Dichter Franco Sacchetti beobachtet Ende des 14. Jahrhunderts demnach auch den zwiespältigen Charakter der neuen Gewandmode: „*Ein jeder trachtet nach der Freiheit und raubt sie sich selbst. Unser Herrgott hat den Fuß frei geschaffen, und viele vermögen infolge einer außerordentlich langen Schuhspitze nicht zu gehen; er schuf die Beine mit Gelenken, und viele haben diese mit Schleifen derart umwunden, dass sie sich kaum hinsetzen können. Der Rumpf ist gänzlich mit Schnürbinden befangen [...]*.“ Zit. n. THIEL 1980, S. 125.

Vermutung wird jedoch durch eine feine Goldkordel widerlegt, die aus dem Spalt hängt und in der allerfeinsten Sticktechnik nachgebildet erscheint. Die Grobheit der Naht, die parallel gelegten Ränder der Öffnung, zwischen denen sich ein hauchdünner, schwarzer Spalt hinzieht, die herabhängende Kordel, die an einen Blutstropfen erinnert, lassen an das Bild einer Wunde denken, die nicht nur das Kleid sondern auch den davon nicht zu unterscheidenden Körper der Trägerin zu affizieren scheint.¹⁵⁸ Will man die Darstellung der Hl. Maria Magdalena auf dem Burgunderornat als eine analytische ansprechen, so verdeutlicht sie, dass jene geschneiderte Kleidermode, die sich im ausgehenden 14. Jahrhundert zu entwickeln begann, von Schichten des Individuums spricht, in denen es als ein versehrtes und artikuliert fragmentiertes existiert. Einem mittelalterlichen Individuum, aufgehoben in Rang und Stand, ist hier ein Einzelwesen entgegengesetzt, das sich am eigenen Körper begegnet. Die eng anliegende, geschneiderte Kleidermode vollführt eine Setzung des Ichs durch den sichtbaren Körper, wobei dieser der gesellschaftlichen Kontrolle unterstellt wird.¹⁵⁹ Gliedmaßen und Körperformen, die sich das gesamte Mittelalter hinter weiten, lose hängenden Hemdkleidern und Mänteln verborgen hielten, treten nun als artikuliert Formen in den Blick, deren Zusammenhang durch sichtbare Nähte an der Kleidung als ein segmentierter erscheint. Auch die zuvor beschriebene Ankleideszene im Kontext der Pygmalion-Erzählung verweist auf den Vorgang einer Individuation, bei dem ein Abbild menschlicher Formen in eine menschliche Existenz überführt werden soll — ein Anspruch, der sich allerdings vorerst als ein gescheiterter erweist. Nur das zarte Rot der Lippen im bleichen Gesicht der Statue gibt ein vorsichtiges Versprechen zukünftigen Lebens.

Wie eng das Verhältnis von Gewand und Körper in der Magdalenenarstellung am Burgunderornat gedacht wurde, zeigt sich an der Grenze zwischen beiden. Am Halsausschnitt und an den Ärmelsäumen sind Borten angebracht, auf denen sich die Farbwerte von Haut

Abb. 4.18b

¹⁵⁸ Mit den eng anliegenden, geschneiderten Kleiderformen, die ab dem späten 14. Jahrhundert gebräuchlich werden, beginnt die Standardisierung des menschlichen Körpers, der sich von da an den Blicken einer kritischen Begutachtung aussetzt — so beginnt auch die Zeit der Formprothesen. Die Hofdamen vergrößern ihre Brüste mit Polstern und schnüren die Taille mit Korsetten, während sich bei den Männern das Augenmerk auf die Beinbekleidung richtet. Dies führte etwa Eustache Deschamps, der die zeitgenössische Mode immer wieder in bissigen Worten verurteilte, zu dem Ausruf: „*Dame, aiez pité de tettine!*“ DESCHAMPS 1880, S. 170. Vgl. auch SCOTT 1980, S. 44 u. 45. THIEL 1980, S. 133, zitiert die Strassburger Kleiderordnung aus dem Jahr 1370: „*Hinfüro soll sich keine Frau mehr schürzen die Brüste, weder mit Hemden noch gebristen (geschnürten) Röcken noch mit irgendeinem anderen Gefängnis.*“ Es bleibt müßig zu erwähnen, dass derartige Vorgaben nicht die geringste Auswirkung auf den weiteren Verlauf der Kleidermode hatten, die sich mit immer engeren Taillen und raffinierteren Schnürrichtungen präsentierte.

¹⁵⁹ Kleidung war immer schon zur Markierung gesellschaftlicher Position verwendet worden. Doch zeigen die zahlreichen Kleidererlässe und Kleiderordnungen des 15. Jahrhunderts, dass eine bisher ungekannte Virulenz in der Kleidung auftritt, die, nicht mehr einem allgemein anerkannten Konsens folgend, mit immer neuen Erfindungen das gesellschaftliche Gefüge ins Wanken zu bringen drohte.

und Kleid in einem Zigzagmuster verschränken und sich deren Divergenz damit in einem Streifen unentscheidbarer Zugehörigkeit auflöst. Unter den zeitgenössischen Künstlern waren es vor allem Rogier van der Weyden und später Hans Memling, die diese neuen Gewandformen mit größter Präzision wiedergaben. Sehr häufig ist es dabei die Figur der Hl. Maria Magdalena, die in modischer Gewandung erscheint, an der sich die neuesten Errungenschaften der Schneidertechnik ablesen lassen. Im Vergleich mit der Magdalenenfigur am Burgunderornat zeigt sich vor allem auch, dass die Gegenüberstellung von eng anliegendem Kleid und weiter Stoffhülle in der ikonographischen Tradition des Themas der mondänen Heiligen zu liegen scheint.¹⁶⁰

Abb. 4.19

Derartige Beobachtungen und Vergleiche, die sich aus kontemplativer Betrachtung der Darstellungen ergeben, werden durch die museale Präsentation der Paramente gefördert — in einem historischen Gebrauchskontext, der im liturgischen Ritual lag, waren sie allerdings kaum möglich. Von den verschiedenartigen Regimen der Sichtbarkeit, denen die gestickten Bilder des Burgunderornats ausgeliefert waren, und von den semantischen Schichten der Darstellungen, die auf spezifische Verwendungsmöglichkeiten verweisen, will das nächste Kapitel sprechen.

4.2 Zyklen räumlicher Inszenierung und nahsichtiger Betrachtung

Neben der Jungfrau Maria war es der Landespatron des Herzogtums Burgund, dem sich der Orden im Besonderen verpflichtet sah. In den ersten Jahren nach der Ordensgründung fanden die regelmäßige Zusammenkünfte daher im Rhythmus des jährlich wiederkehrenden Festtages des Hl. Andreas am 30. November statt.¹⁶¹ Die viertägigen Festlichkeiten begannen jeweils mit einer Vesper am Abend des Andreastages und wurden ursprünglich von einer Messe zu Ehren der heiligen Jungfrau abgeschlossen. Nachdem es mehrere Beschwerden über die winterlichen Straßenverhältnisse und die Mühsal der Anreise in der kalten Jahreszeit gegeben hatte, wurden die Ordenskapitel in den Mai verlegt (1451). Ab 1461 fanden die Zusammenkünfte überdies in unregelmäßigen Abständen statt, und ab 1491 auch zu unterschiedlichen Zeiten des Jahres.¹⁶² Die Anforderungen an Philipp

¹⁶⁰ Eine systematische Untersuchung zu dieser Frage steht meines Wissens noch aus.

¹⁶¹ Der 30. November 1407 war überdies der Geburtstag Philipps des Guten.

¹⁶² Siehe PRIZER 2001, S. 71, für eine Liste aller Ordensfeste, den Ort und das Datum ihres Stattfindens und eine detaillierte Darstellung der Abläufe.

den Guten als Herrscher einer Vielzahl von Territorien waren zu umfangreich geworden — innere Spannungen machten immer wieder militärische Einsätze notwendig —, so dass die Ordenskapitel meist nur mehr mit kurzer Vorausplanung, und am jeweiligen Aufenthaltsort des Herzogs abgehalten wurden. Trotzdem blieben sie das Zentrum burgundischer Repräsentationsanstrengungen. Der zeremonielle Ablauf dieser Ordensfeste, der neben Prozessionen und Festmahlen auch die Messfeiern mit einschloss, war genauestens festgelegt und ist uns durch die erhaltenen Protokollbücher überliefert.¹⁶³

Nachdem die Ordensritter in einer feierlichen Prozession zur Kirche gelangt waren, wurden sie am Portal von Klerikern begrüßt und auf ihre Plätze im Chor geleitet, die mit Wappentafeln geschmückt waren. Für den Souverän des Ordens war ein Thronbaldachin aus Brokatstoffen vorbereitet, der neben Wappenteppichen auch die Embleme Philipps des Guten, Feuerstein und Feuereisen, gestickt auf Samtstoffen zeigte. Eine Miniatur aus einem 1491 verfassten Traktat über den Orden gibt einen Eindruck von der Raumausstattung bei einer der Zusammenkünfte. Die Wände sind mit Tapisserien behangen, auf denen man Feuereisen und Feuersteine erkennen kann. Auch die von allen Mitgliedern getragenen Ordenskleider weisen gestickte Bordüren mit diesen Emblemen Philipps des Guten auf. Am Thronbaldachin finden sich neben den Feuereisen auch Andreaskreuze als Abzeichen des burgundischen Ritterheeres.¹⁶⁴ Bei den Messfeiern war der gesamte Chorbereich und das Kirchenschiff mit Tapisserien behängt, deren Darstellungen Bezug auf das Haus Burgund oder den Orden nahmen. Aus den überlieferten Beschreibungen der Festausrüstung wird ersichtlich, dass der Kirchenraum sich in ein Futteral — um hier dieses Benjamin'sche Wort zu verwenden — für eine Inszenierung der politischen Ambitionen des Burgunderherzogs verwandelt hatte. Die Behänge, die Wappentafeln und heraldischen Tapisserien, die auf Kleidung sowie den Tüchern eingestickten Embleme und Abzeichen als Signifikanten herzoglicher Macht erzeugten für die Dauer ihrer Versammlung an einem Ort des Zeremoniellen einen Bereich außerordentlicher semantischer Verdichtung.

Im Gegensatz dazu finden sich an den Gewändern und Altarbehängen des Burgunderornats keinerlei Hinweise auf eine Verbindung zum Orden. Weder die allgegenwärtigen herzoglichen Embleme noch das Widderfell sind Teil der gestickten Ausstattung der Paramente. Vielmehr erhielt das liturgische Ritual, das sich um den Altar entfaltete,

Abb. 4.20

¹⁶³ DÜNNEBEIL 2002/2003/2009.

¹⁶⁴ Karl der Kühne, der hier dargestellt ist, hatte die Abzeichen seines Vaters übernommen. Die am Baldachin angebrachten Inschriften — *Je l'ay emprins* (Ich habe es gewagt) — geben das Motto Karls wieder.

gerade durch diese Absenzen eine das weltliche politische Geschehen transzendierende Bedeutung. Die in den Paramenten visualisierte göttliche Instanz konnte die Machtpositionen von Herzog und Ordensmitgliedern legitimieren, indem sie dem Kreis politischer Machtentfaltung ein von dessen Zeichen befreites Zentrum bot. Der liturgische Raum teilt sich in hierarchisch gegliederte Bereiche, deren Valenz sich aus der Nähe und Relation zum Altar ergibt, der im Zentrum der Anordnung steht. Um diesen rituellen Mittelpunkt gruppieren sich die Zelebranten, deren Bekleidung sie nicht nur einer institutionellen Ordnungsstruktur zuordnet, sondern sie darüber hinaus in eine enge visuelle Beziehung zur Altarmensa setzt.

Den optischen Fokus der burgundischen Chormäntel bilden die Darstellungen auf den drei Rückenschilden, die sich aufeinander beziehen. Maria wendet sich mit erhobenen Händen fürbittend an ein Gegenüber, bei dem es sich um Jesus als Weltenrichter auf dem Rückenschild des zweiten Chormantels handelt. In der Zusammenstellung der drei Pluviale ergibt sich mit Johannes dem Täufer auf dem dritten Rückenschild eine Deesisgruppe, in der man eine enge Verwandtschaft zur Gruppe auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck erkennt. Anders als auf diesem entsteht durch die Anbringung der Figuren auf drei voneinander unabhängigen Bildträgern eine Dynamik, die in ihrer gegenseitigen Beweglichkeit liegt. Indem die Figuren aufeinander bezogen werden, schließen sie sich visuell selbst auf eine räumliche Entfernung hin zu einer Gruppe zusammen. Sie spannen damit zwischen sich einen bedeutungsgeladenen Raum auf, in dem der Ritus sich entfaltet, der um den Körper Christi kreist. So ist dieser Körper auch auf den beiden Altarbehängen und auf der Vorder- und Rückseite der Kasel insgesamt vier Mal verbildlicht. Der innere Bezug dieser Darstellungen zueinander scheint ein polyvalenter zu sein — auf einer erzählerischen Ebene bildet die Abfolge Jesusknabe, Taufe, Transfiguration und Gnadenstuhl etwa Stationen im Leben Christi ab, die in unserem Zusammenhang als räumliche Konfigurationen und deren Möglichkeiten der Bedeutungsgenerierung gelesen werden können.¹⁶⁵ Eine narrative Annäherung würde im Mittelfeld des Antependiums beginnen, in dem der Jesusknabe, auf dem Schoß seiner Mutter stehend, gleichzeitig von dieser wie auch von einer Schriftrolle eingefasst wird, die über seinem Körper liegt und auf der ein erster noch zu sehender Buchstabe den Beginn des narrativen Vollzugs markiert.¹⁶⁶ Mit Johannes dem Täufer finden sich die Figuren der drei Rückenschilder,

Abb. 4.21

Abb. 1.1/1.3

¹⁶⁵ Eine weitere Interpretationsebene erschließt sich, wenn man die Relationen der Figuren vergleicht, die mehrmals in unterschiedlichen Handlungszusammenhängen gezeigt werden.

¹⁶⁶ Das Band dürfte wohl ursprünglich einen Schriftzug getragen haben. TRNEK 1987, S. 213, schlägt folgende Inschrift, entnommen aus dem Johannesevangelium 14,6, vor: „*Ego sum via et veritas et vi-*

deren räumliche Unabhängigkeit voneinander es ihnen erlaubte sich im Raumkontinuum des Kirchenchores zu bewegen, in einem festgestellten Bildraum wieder, der sich im Zentrum der rituellen Anordnung am Altar befindet. Jesus vollzieht hier einen Akt gesetzeskräftiger Bindung, indem er der Hl. Katharina den Ehering über den Finger streift. Von dieser in der höfischen Minnekultur besonders beliebten Szene dürften sich die Ordensritter nicht nur ästhetisch angesprochen gefühlt haben. Der Eintritt in den Ritterorden bedeutete nicht nur eine Erhöhung ihres sozialen Status, sondern auch eine enge verpflichtende Bindung an den Ordensouverän und dessen Interessen, die bis zum Einsatz des eigenen Lebens ging.

Vom Antependium wandert die Erzählung zur Vorderseite der Kasel, deren Steifheit eine Fläche ausbildet, auf der die großen Figurendarstellungen sich ausbreiten. Mit der Taufe Christi ist exemplarisch ein Geschehen dargestellt, das eine für den Täufling persönliche und eine aus christlicher Sicht kosmologische Transformation bedeutet. Zwar bleibt die phänomenale Gestalt des Individuums als auch der Welt dadurch unverändert, doch verschiebt sich damit der Status beider, des einen vom Ungläubigen hin zu einem Mitglied der christlichen Gemeinschaft und des anderen, des Kosmos, vom Zustand *sub lege* hin zum Zustand der *gratia Dei*. Wieder ist es Johannes der Täufer, der neben Jesus in der Taufe erscheint. In diesem Fall allerdings nicht als Zeuge und Index, sondern als Handelnder, während Jesus in seiner Nacktheit — der Pudica-Gestus unterstreicht es noch zusätzlich — ein Gefühl für die Fragilität menschlicher Existenz wachruft.¹⁶⁷

Im Gegensatz zur Taufe steht auf der Rückseite der Kasel die Darstellung der Transfiguration auf dem Berg Tabor. Jesus zeigt sich nicht nur den erstaunten Jüngern in der Glorie göttlicher Erscheinung sondern auch den versammelten Ordensmitgliedern und Zuschauern. Die technischen Möglichkeiten der Stickerei wurden hierbei ausgeschöpft, um den in der Taufe so verwundbaren Körperoberflächen Christi ein überirdisches Strahlen zu verleihen. Eine Kombination aus Gold- und roten Seidenfäden gibt den dargestellten Hautoberflächen ein Schimmern, das von einem inneren Licht auszugehen scheint — ein performativer Effekt, der sich strukturell von den umgebenden Lichtstrahlen unterscheidet, die dieses Phänomen ausdrücken, indem sie es versinnbildlichen. Der spezifische Einsatz des Materials vermag es hier zu einer Verlebendigung beizutragen und

Abb. 4.22

ta“, („*Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben*“), die er aus einer verwandten Tafelbildfassung übernimmt.

¹⁶⁷ Vgl. STEINBERG 1983, S. 136, zur Figur des „Christus pudicus“, die die Taufikonographie vom frühen 13. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts bestimmt. Erst ab 1430 kommt ein aus der Kreuzigungssikonographie entliehenes Lententuch zum Einsatz.

diese Figur, die die anwesenden Betrachter und Betrachterinnen durch Blick und Segensgestus direkt adressiert, als eine fast visionäre Erscheinung in der lebensweltlichen Umgebung des Kirchenraums auftauchen zu lassen. Inwieweit die beiden gegensätzlichen Körperauffassungen in den Darstellungen der Taufe und Transfiguration, in ihrem immanenten beziehungsweise transzendentalen Charakter, während der Messfeiern operativ eingesetzt wurden, wird wohl nicht mit Sicherheit zu sagen sein. Ein Gespür für derartige theatralische Effekte kann der burgundischen Hofkultur allerdings durchaus nicht abgesprochen werden. Es ist daher anzunehmen, dass die Möglichkeiten, die sich aus den Bewegungen und Drehungen der Kasel durch ihren Träger, den zelebrierenden Priester, ergaben, erkannt und auch eingesetzt wurden. So könnten sie etwa in Zusammenhang mit der Wahl neuer Mitglieder gesehen werden, die durch ihren Eintritt in den Orden, begleitet von rituellen Handlungen, tatsächlich eine soziale Transformation vollzogen, die sich durch Anlegen des Ordensgewandes sowie das Tragen der Ordenskollane in sichtbaren Zeichen der Zugehörigkeit ausdrückte.¹⁶⁸

Ein weiteres Mal ist der Körper Christi auf dem Retrofrontale dargestellt, das über der Altarmensa situiert diesem Abbild damit die weithin größte visuelle Wirkung verlieh. Die Figuren der Trinität, Gottvater, Heiliger Geist und Sohn, die auf den Darstellungen der Kasel je getrennt voneinander, in unterschiedlichen Realitätsebenen zu sehen waren, sind hier in eine taktile Nähe zueinander gerückt. Christus, der auf dem Antependium auf dem Schoß Marias in den azurblauen Falten ihres Mantels geborgen war, liegt nun leblos in den Händen des Vaters. An die Mutter erinnert noch ein blaues, mit Perlen besticktes Tuch, das sich um den Leib Christi windet und das auch an die Schriftrolle denken lässt, die den Jesusknaben auf dem Antependium in ganz ähnlicher Weise umfängt. Die drei Darstellungen des Körpers Christi, die sich auf Antependium und Kasel befinden, scheinen sich im Leib auf dem Retrofrontale durch diese visuellen Bezüge zu verdichten, an dem sich, durch Dornenkranz und präsentierten Wundmalen, überdies noch die Zeichen der erlittenen Passion finden — ein Abschnitt aus der Heilsgeschichte, der auf den Paramenten nicht verbildlicht wurde und daher einen imaginären Bereich aktiviert. Hatten sich von den drei Darstellungen auf Antependium und Kasel symbolische Bezüge zur Ordensstruktur ableiten lassen, so scheint das Bild auf dem Retrofrontale das Ritual wieder auf die Ebene rein christlicher Symbolik zurückzuführen. Wenn die einzelnen Ordensritter während der Feier mit Namen aufgerufen wurden und an den Altar traten,

¹⁶⁸ Eine enge Verbindung zwischen Taufe und Aufnahme in den Orden stellt SCHACHENMAYR 2007, S. 119, her. Der Autor macht vor allem auf die Gleichsetzung von Taufkleid und Ordensgewand im Selbstverständnis der Mitglieder aufmerksam, die beide als *vestes inconsutilis* bezeichnet wurden.

um dort eine Kerzenspende darzubringen sowie die ausgestellten Reliquienschreine zu küssen, so wurden sie dadurch nicht nur als Mitglieder einer exklusiven Gemeinschaft dem versammelten Publikum vorgestellt; sie traten damit auch in diesen Kreis heiliger Personen ein, deren Handlungen ihrem eigenen Tun eine transzendente Bedeutung verlieh, indem das Register politischer Allianzen sich dem Heilsgeschehen eingliederte.¹⁶⁹ Die Bereiche des Politischen und des Religiösen verwoben sich mithin in dieser Inszenierung des Rituals auf subtile Weise, in der Absicht dem burgundischen Orden eine das Geschehen übersteigende Dimension zu verleihen.¹⁷⁰

Auch die zahlreichen Nischenfiguren, die sich auf allen Paramenten befinden, sind mit der für den Burgunderornat charakteristischen technischen Präzision angefertigt. Sicherlich haben sie zur repräsentativen Wirkung des Ornat während der Ordenszeremonien beigetragen — darüber hinaus könnten sie allerdings auf einen weiteren Gebrauchskontext verweisen. Die geringe Größe der Figuren verlangt nach einer nahsichtigeren Betrachtung, in der sich erst ihr Detailreichtum erschließt. Der Ornat des Vliesordens war nicht, wie für gestiftete Paramente üblich, Teil eines Kirchenschatzes — er gehörte nicht zu einer bestimmten Altar- oder Kapellenausstattung. Vielmehr war er Teil des Ordensschatzes und wurde, wie die gesamte erwähnte ephemere Kirchengeschmückung zu den Orten der jeweiligen Ordensfeste transportiert, die in unterschiedlichen Städten des burgundischen Herrschaftsgebietes stattfanden. Aufbewahrt wurde der Ornat in der Schatzkammer des Ordens in Brüssel.

Als der böhmische Freiherr Löw von Rozmital im Jahr 1466 den Hof Philipps des Guten besuchte, wurde er und seine Begleiter nicht nur mit Festbanketten und Turnieren unterhalten, sondern auch durch die herzoglichen Schatzkammern geführt. Der Bericht, den einer der Begleiter des Freiherrn verfasste, schildert diesen Besuch wie folgt: „*Nach einiger Zeit wurde Herr Löw von herzoglichen Räten abgeholt, und in die Schatzkammer geführt, wo man ihm allerlei Seltenheiten, prächtige mit Perlen und Edelsteinen besetzte Kleidungsstücke und andere Kostbarkeiten zeigte.*“¹⁷¹

Es lässt sich vermuten, dass gerade die Stickereien am Burgunderornat in ihrer Bild-

¹⁶⁹ Eine besonders detaillierte Schilderung dieser zeremoniellen Abläufe findet sich in einem Brief des Mantuaner Gesandten Niccolò Frigio. PRIZER 1985, S. 139 u. 140.

¹⁷⁰ Ein Mailänder Gesandter, der 1461 dem Ordensfest in St. Omer beiwohnte, kommt zu ähnlichen Schlussfolgerungen, wenn er in knapper und äußerst präziser Form das Geschehen zusammenfasst: „[...] *in le quale ceremonie questo Ill. mo principe fece demonstratione de tre cose: Religione, Sublimità, Apparati.*“ Wobei sich *Apparati* auf die Unterhaltungen bei den Festbanketten beziehen dürfte, bei denen die außerordentlichsten Automaten Verwendung fanden. Aus einem Brief des Prosper de Camulis an Francesco Sforza, zit. n. SOLDI RONDININI 1982, S. 211.

¹⁷¹ HORKY 1824, S. 115 u. 116.

lichkeit ein hervorragendes Objekt solcher Betrachtungen darstellten. Unterstützt wird diese These, wenn man bemerkt, dass nicht wenige der wiedergegebenen Heiligenfiguren in äußerst modischer Kleidung auftreten. Besonders auffällig wird dies an den Heiligen Drei Königen am Johannesmantel vorgeführt.¹⁷² Durch den Ausfallschritt Melchiors, der sich von der Enge der Nische kaum behindern lässt, öffnet sich ein mit Pelz besetzter Gewandschlitz. Vom bestrumpften Bein, das dadurch sichtbar wird, dürfte eine nicht unerhebliche erotische Wirkung ausgegangen sein, die durch ein phantasievolles Spiel mit verschlungenen und geknoteten Tüchern noch verstärkt wurde. Auch der hochgeschlitzte, taillierte Rock des Balthasar erlaubt es, ein vorgestelltes Bein geschickt in Szene zu setzen. Vor den mannigfaltigen Möglichkeiten der Verführung durch Schlitz- und Öffnungen, sowie durch die geschickten Drapierungen der Gewänder wurde gerade von kirchlicher Seite immer wieder mit eindringlichen Worten gewarnt. Bereits im 10. Jahrhundert hatte Rather von Verona etwa beklagt, dass sogar „*verweltlichte Bischöfe das Haeresium mit breiten Bordüren schmücken und darüber ein Kleid anziehen, das durch die Feinheit des Stoffes oder durch Schlitz- etwas Wunderbares hervortreten lasse, das eigentlich bedeckt sein sollte.*“¹⁷³ Noch Mitte des 16. Jahrhunderts prangerte ein Bischof Muskulus aus Frankfurt in seiner Schrift *Vom zerluderten zucht- und ehrverwegenen pludrichten Hosen-Teuffel* die Kleidermode der jungen Burschen an.¹⁷⁴

Abb. 4.24

Nicht viel zurückhaltender in ihrer modischen Extravaganz zeigen sich die weiblichen Heiligen. Königin Elisabeth von Ungarn trägt ein stoffreiches Kleid, dessen geschlitzte Ärmel das Untergewand sichtbar werden lassen. Auch das Hochheben des Saumes stellt — neben dem Hinweis auf den Reichtum der Gewandung — eine verführerische Geste dar. Eine überaus lange Gewandschleppe und voluminösen Ärmel umspielen die weibliche Figur. Gerade im Stoffreichtum des Gewandes, dessen Materialkosten diejenigen der Herstellung bei weitem übertrafen, sah die moralische Kritik der Zeit ein Zeichen verwerflicher Verschwendungssucht.¹⁷⁵ Zur reich mit Perlen bestückten Krone in ihrer Hand trägt Elisabeth überdies noch eine überdimensionierte Wulsthaube auf dem Kopf, die durch ein ebenfalls mit Perlen besetztes Netz in Form gehalten wird. Diese für die weibliche Kleidertracht am burgundischen Hof so typischen Kopfbedeckungen erregten im

Abb. 4.25

¹⁷² Die Ikonographie des 15. Jahrhunderts fand gerade in den Heiligen Drei Königen immer wieder Gelegenheit für besonders phantasievolle Bekleidungsformen. Vgl. etwa die Darstellung der Heiligen Drei Könige auf dem Columba Altar Rogier van der Weydens. [Abb. 4.23]

¹⁷³ BRÜGGEN 1989, S. 166.

¹⁷⁴ S. dazu ZAKRAVSKY 1994, S. 110.

¹⁷⁵ Was die Kritiker als Kardinalsünde verdamnten, war auf Seiten der Trägerinnen dem Begehren geschuldet, durch die Stofffülle den Gedanken fürstlicher Tugend durch Magnifizienz auszudrücken.

besonderen Maße Kritik. Umso verwunderlicher also, solch unzüchtige Bekleidungspraktiken auf liturgischen Gewändern ausgestellt zu sehen. Diese Darstellungen bedienten wohl eher den verfeinerten Geschmack einer höfischen Gesellschaft, die sich darin gespiegelt sehen konnte.

Der Burgunderornat, kann durch seine öffentliche Funktion während der Messfeiern des Vliesordens als Teil einer burgundischen Repräsentationspolitik angesehen werden, die darauf angelegt war, politischen Interessen eine idealisierende Bedeutungsdimension zu unterlegen. In den gestickten bildlichen Darstellungen finden sich jene Spuren, aus denen sich Aspekte einer möglichen Inszenierung der Paramente im Kontext der Messfeiern ablesen lassen. Der Burgunderornat als Element liturgischer Praxis stellte somit dem Orden ein Medium zur Verfügung, mit dem sich ein Raum für politisches Handeln konstituieren ließ. Gleichzeitig jedoch gibt es Hinweise auf einen wesentlich intimeren Gebrauch der bestickten Gewänder. Als Gegenstand der Schatzkunst wurde er zum Objekt einer Betrachtungspraxis, die den Ornat in Zusammenhänge heutiger musealer Präsentation überführt.

4.3 Serie als Organisationsprinzip

Eine Aussage Nikolaus von Kues, dessen Stimme die Aporien des 15. Jahrhunderts begleitete, bezeugt den Vorrang, den er den technischen Fähigkeiten der Handwerker im Vergleich mit den künstlerischen Errungenschaften der Naturnachahmung beimaß.¹⁷⁶ In seinem Traktat *Idiota de mente* von 1450 spricht ein einfacher Handwerker zu einem gelehrten Philosophen über das Schnitzen eines Holzlöffels:

„Der Löffel hat außer der Idee in unserem Geiste kein anderes Urbild. Wenn der Bildhauer und der Maler ihre Vorbilder von den Dingen hernehmen, die nachzuahmen sie bestrebt sind, so trifft das auf mich, der ich Löffel aus Holz, Schalen und Töpfe aus Lehm anfertige, nicht zu; bei dieser Tätigkeit ahme ich

¹⁷⁶ Nikolaus von Kues (1401 –1464) zählt zu den wichtigsten Denkern des Spätmittelalters. In den Schriften des Kardinals zeigt sich jenes Spannungsgefüge, das — wenn auch aus den Fragen der Scholastik hervorgegangen — an der Überschreitung des im Mittelalter Denkbaren zu zerreißen drohte. Die geistige Anstrengung des Cusaners richtete sich darauf, die Konsequenzen dieser Überschreitung — die radikale Umkehr des Verhältnisses zwischen Gott und Mensch — aufzuheben und an das theologische System der Scholastik zurück zu binden. Ein Harmonisierungsversuch, der ihm noch zu gelingen schien, spätestens bei Giordano Bruno jedoch endgültig zerbrach, wie Hans Blumenberg zu zeigen versucht. BLUMENBERG 1976, v. a. S. 34 – 45.

*nicht die Gestalt von irgendeinem naturgegebenen Gegenstand nach, denn die Formen von Löffeln, Schalen und Töpfen entstehen allein kraft der menschlichen Kunstfertigkeit. Daher ist meine Kunst vollkommener als diejenige, welche die Gestalten von Geschöpfen nachahmt, und daher der unendlichen Kunst näher verwandt.*¹⁷⁷

Der einfache Holzschnitzer, der nicht nur Materialien zu unterscheiden weiß, sondern offensichtlich auch über Platons Urbildgedanken unterrichtet ist, gibt zu verstehen, dass die schöpferische Gabe des Menschen in seinen technischen Fertigkeiten liegt und nicht im Illusionismus einer Kunst, die nur Nachahmung sei.¹⁷⁸ Dem Cusaner geht es bei diesem Argument um die kosmologische Verortung des Menschen zwischen Schöpfer und Geschöpf — in Bezug auf die Stickereien ist bedeutsam, dass sich das Beispiel im Bereich des Technischen entfaltet, und dass ein Antagonismus zwischen Technik und Kunst beansprucht wird, der dem Mittelalter noch fremd gewesen war.¹⁷⁹ Diese Gewichtung wird zu berücksichtigen sein, will man den Ornat in seiner historischen Dimension erfassen. Eine Ökonomie, in der Gewinnspannen auch von der Geschwindigkeit der Produktion abhängen, wird darauf bedacht sein Techniken zu entwickeln, die eine möglichst rasche Fertigstellung der Arbeiten garantieren. Im Spätmittelalter war die Rationalisierung und Beschleunigung der Herstellungsverfahren, selbst von hochwertigen Luxusgütern, wohl auch ein Anliegen der Auftraggeber, deren Verlangen nicht nur auf die Absicherung ihres Seelenheils ausgerichtet war, sondern gleichermaßen auf die Erfordernisse weltlicher Repräsentation. Im Unterschied dazu wurden die klösterlichen Stickereien des Hochmittelalters auch deshalb so sehr geschätzt, weil man bei ihrem Anblick noch ahnte, dass die auf sie verwendete Zeit allein der Verherrlichung Gottes gedient hatte.¹⁸⁰ Gerade im Burgunderornat, dessen Glanz zwar das kirchlichen Zeremoniell überstrahlte, gleichzeitig aber durch seine Verwendung bei den Ordenskapiteln einem internationalen Publikum den Reichtum des burgundischen Herzogs bezeugen sollte, kreuzten sich religiöse und weltliche Ansprüche. Stickereiarbeiten von derartigen Dimensionen wurden daher nicht durch die Anstrengung einzelner, sondern durch das Zusammenwirken mehrerer Werkstätten

¹⁷⁷ Zit. n. BLUMENBERG 1976, S. 92 u. 93.

¹⁷⁸ Zur Rezeption und Verwertung der platonischen Stufenontologie im Rahmen historischer Kunsttheorien, siehe die 1924 erstmals erschienene Studie Erwin Panofskys zum Idea-Begriff. PANOFSKY 1985.

¹⁷⁹ Im Übrigen war der Kardinal, der eine Abschrift von Albertis Malereitragat besaß, über die avancierteste Kunsttheorie seiner Zeit bestens informiert. Für diesen Hinweis danke ich Hanns Hubach.

¹⁸⁰ Vgl. STANILAND 1997, S. 7 – 11.

geschaffen.¹⁸¹ Solcherart arbeitsteilige Prozesse verlangten nach genauer Vorausplanung und Koordination gesonderter Arbeitsschritte. Überlegungen zur ästhetischen Wirkung des Werkes mussten mit Anforderungen der Produktion in Übereinstimmung gebracht werden — ein Bemühen, das auch an den Stickereien des Burgunderornats augenscheinlich hervortritt.

An den Chormänteln, die flach ausgelegt, zu einer Betrachtung ihrer Gesamtanlage einladen, lässt sich ein Gliederungssystem erkennen, das die Anordnung der dargestellten Figuren bestimmt. Jede der drei Gewandoberflächen ist mit einem Netz aus goldenen Stegen überzogen, in deren Zwischenräumen sich hexagonale Felder öffnen. Ausgehend vom jeweiligen Rückenschild werden durch dieses Netze Halbkreise aufgespannt und deren Flächen damit in konzentrische Reihen von Bildfeldern unterteilt. Den Darstellungen der einzelnen Heiligenfiguren stand somit jeweils ein individueller, abgegrenzter Bereich zur Verfügung. Diese Anordnung stellte nicht nur mit bemerkenswerter Konsequenz einen Zusammenhang zwischen Umrissform und Binnengliederung her, mit der die ästhetischen Anforderungen nach harmonischer Gesamtwirkung erfüllt wurden; darüber hinaus ermöglichte das System der Einzelflächen eine arbeitsteilige Herstellung, bei der die jeweiligen Bildfelder separat gestickt und erst nach ihrer Fertigstellung zu jener Einheit zusammengesetzt wurden, die uns optisch entgegentritt.¹⁸² Die Oberflächen der Paramente bestehen somit aus einem Gefüge aus gesondert hergestellten Feldern, die erst in einem letzten Arbeitsschritt auf eine gemeinsame Unterlage genäht wurden. Besonders deutlich lässt sich diese Montagetechnik an den Aurifrisien beobachten, die über die Darstellungen der angrenzenden Felder appliziert wurden und keine Rücksicht auf die Integrität der darunterliegenden Figurenumrisse nehmen. Die Netze aus goldbestickten Stegen dienten daher nicht nur dazu die einzelnen Bildfelder in eine harmonische Gesamtordnung zu bringen, für ihre Verwendung gab es auch technische Gründe. Mit den Stegen konnten die Stoßkanten der aneinander gefügten Felder abgedeckt und kaschiert werden. Die an den Knotenpunkten der Netze angebrachten Rosetten verbergen indessen die Nähte der hier zusammenlaufenden Stege. Elemente, die dem Auge als Bereicherung der Ausschmückung erscheinen, zeugen somit bei einer technischen Analyse von den Bedingungen der Produktion.

Abb. 1.2

¹⁸¹ Zur Organisation dieser Betriebe und zu den ökonomischen Voraussetzungen ihres Bestehens siehe Kapitel 6.

¹⁸² Nicht nur an den Gewändern auch an den Altarbehängen lässt sich ein derartiges System erkennen. Die Anordnung der Felder auf den Antependien erscheint weit weniger komplex, doch ist auch die einfache Rasterstruktur, bestehend aus Rechtecken, auf die Umrissform bezogen und ermöglicht gleichermaßen eine getrennte Anfertigung der einzelnen Bildfelder.

Aus einem Vergleich der einzelnen Bildfelder ergibt sich, dass eine überaus große Vielfalt von Figurendarstellungen den immer gleichen Raumausschnitten gegenüber steht. Tatsächlich haben restauratorische Untersuchungen ergeben, dass alle Figuren einzeln auf Leinenunterlagen gestickt wurden, um erst danach in die entsprechenden Raumhintergründe appliziert zu werden.¹⁸³ Ein Feld, das dem jeweiligen Figurenumriss entsprach blieb dabei am Hintergrund von Stickerei ausgenommen — dies sparte Zeit und Material.¹⁸⁴ Das zeigt, dass auch die Arbeit an den einzelnen Bildfeldern aufgeteilt wurde, wobei anzunehmen ist, dass sich in den Werkstätten eine Spezialisierung auf die je spezifischen Aufgaben herausgebildet hatte.

Ein überaus reich besticktes Pluviale, das Papst Pius II. 1498 der von ihm erbauten Kathedrale seiner Heimatstadt Pienza gestiftet hatte, zeigt eine ähnliche Gliederung von radial angeordneten Bildfeldern, die von zarten Maßwerkbaldachinen gerahmt werden.¹⁸⁵ Abb. 4.26

Die Systematisierung ist weniger streng als die des Burgunderornats, doch ist ein gleicher Grundgedanke ablesbar — den dargestellten Figuren sollte damit ein Ort im Gesamtzusammenhang zugewiesen werden. Der Chormantel wurde zwischen 1315 und 1335 in England bestickt, und stammt damit aus einer späten Phase der *opus Anglicanum* Arbeiten, die im 13. Jahrhundert ihren Höhepunkt erlebten.¹⁸⁶ Die Darstellungen des peripheren Registers zeigen Szenen aus dem Leben der beiden Heiligen Margarethe von Antiochia und Katharina von Alexandrien, in den Reihen darüber sind Szenen aus dem Marienleben und dem Leben Christi zu sehen. Sowohl die Figuren als auch die ornamentale Rahmung aus Maßwerk und geflochtenen und gedrehten Blattranken sind auf einen gemeinsamen Grund gestickt. Dadurch ergaben sich Einschränkungen in den Möglichkeiten einer Arbeitsteilung, jedoch erlaubte dieses Verfahren einen größeren Spielraum an individueller Gestaltung. Etwa zehn in ihrer Gliederung und Ausführung sehr ähnliche Mäntel haben sich erhalten. Es ist anzunehmen, dass diese Mäntel nicht mehr in klösterlicher Arbeit, sondern in einem Zentrum der englischen Stickerei, wie etwa London, durch spezialisierte Stickerinnen geschaffen wurden. Ihre relativ große Zahl und die Uniformität in den Entwürfen, nicht das angewandte Herstellungsverfahren, das noch traditionellen Tech-

¹⁸³ Zur seriellen Herstellung von gestickten Heiligenfiguren: BERGEMANN 2010a, S. 171 – 177. Die Autorin hebt hervor, dass es möglicherweise die Anforderungen des arbeitsteiligen Verfahrens waren, die eine Bevorzugung der Einzelfigur gegenüber narrativen Szenen im Spätmittelalter auslöste. Einzelfiguren konnten separat gestickt und in die Hintergründe eingepasst werden, während szenische Darstellungen gemeinsam mit dem Hintergrund gefertigt wurden.

¹⁸⁴ Vgl. SCHWINGER 2000, S. 185.

¹⁸⁵ Der Mantel befindet sich heute im Diözesanmuseum in Pienza und wurde 1996 – 1998 einer Restaurierung unterzogen. Vgl. Leibacher Ward 2007, S. 51.

¹⁸⁶ MORRIS 1905c.

niken folgt, zeugen von einer Kommerzialisierung der *opus Anglicanum* Stickerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.¹⁸⁷ Der Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies ist in seiner Art hingegen einzigartig, doch verweist gerade seine spezifische visuelle Wirkung auf das Zusammenspiel von ästhetischen Überlegungen und den Erfordernissen einer seriellen Stickereiproduktion.

Das Interesse, das man im frühen 20. Jahrhundert auch den Arbeiten des *opus Anglicanum* entgegenbrachte, galt weniger den figürlichen Darstellungen, als vielmehr den technischen Details der Herstellung. Dies mag damit zusammenhängen, dass es in England zur Entstehungszeit des *opus Anglicanum* keine namentlich bekannten Künstlerpersönlichkeiten gab, denen man die Entwurfsarbeiten zuordnen hätte können. Viel entscheidender war jedoch der Umstand, dass die Beschäftigung mit den Stickereien von ganz anderer Seite getragen wurde als beim Burgunderornat. Vor allem May Morris, selbst Entwerferin, Stickerin und Mitglied der englischer *Arts and Crafts* Bewegung, widmete sich der Erforschung der erhaltenen Chormäntel.¹⁸⁸ Während man in Wien noch darüber diskutierte, ob die Darstellungen am Burgunderornat Produkte der Nähnadel oder des Webstuhls seien, war das beim *opus Anglicanum* verwendete Verfahren der Goldstickerei bereits genauestens erforscht.¹⁸⁹ Schon bei den frühesten erhaltenen Beispielen, wie etwa dem Syon Mantel im Victoria and Albert Museum in London, wurden die über die Fläche gelegten Goldfäden von Überfangstichen durch das Gewebe der Unterlage gezogen.¹⁹⁰ Die Befestigung erfolgte somit auf der Rückseite — es ergab sich der optische Eindruck, dass die Flächen lediglich mit Goldfäden bestickt waren, da das zweite Fadensystem der Überfangstiche unsichtbar blieb. Dieser Effekt hatte wohl zur Bezeichnung *opus Anglicanum* beigetragen, die nicht nur auf die Herkunft der Stickereien aus England, sondern darüber hinaus auf das Werk von Engeln hinwies.¹⁹¹ Die auch am Burgunderornat verwendeten Goldfäden bestanden aus feinsten Goldstreifen, die um eine Seele aus Seidenfäden gewickelt wurden. Eine Verwendung dieses Goldlahns als Nähfaden war ausgeschlossen, da durch das mehrmalige Durchziehen durch einen Trägerstoff sich die

Abb. 4.27

¹⁸⁷ MORRIS 1905c, S. 60.

¹⁸⁸ MORRIS 1905a/b/c.

¹⁸⁹ VON SCHLOSSER 1912a, S. 10: „Die Archäologen hatten nach langer Prüfung alle diese Gewänder durchaus für Werke der stickenden Hand gehalten: dagegen erklärte sie ein im Österreichischen Museum zusammenberufenes Komitee der ersten Seidenfabrikanten, also Techniker vom Fach, auf den ersten Blick [...] einstimmig für Weberei. [...] Nach stundenlanger genauer Prüfung kamen sie aber ebenso einstimmig von ihrer Meinung zurück und erkannten ebenfalls alles für Stickerei.“

¹⁹⁰ MORRIS 1905a.

¹⁹¹ Zur außerordentlichen Wertschätzung, die das *opus Anglicanum* auch im Spätmittelalter noch besaß, vgl. CHRISTIE 1938, S. 2 – 6.

Goldwicklung abgelöst hätte. Wenn nun bei den englischen Stickereiarbeiten der Eindruck erweckt wurde, dass hier das Unmögliche vollbracht worden war, so war es naheliegend darin das Werk von überirdischen Agenten zu sehen. Vor allem zeigt sich aber auch, wie ausgeprägt das Verständnis um technische Verfahren und deren Möglichkeiten bei der Begutachtung derartiger Erzeugnisse im Mittelalter war.¹⁹² Die englischen Stickereien wurden vor allem auch von den Päpsten so überaus geschätzt, weil darin die technischen Möglichkeiten der Goldstickerei nicht nur einen Höhepunkt erlangt hatten, sondern geradezu auf wundersame Weise überschritten schienen.

Dieses höchst aufwendige Verfahren hatte überdies zwei praktische Vorzüge: Zum Einen waren die Stickereien wesentlich widerstandsfähiger gegen Abrieb als die frei an der Oberfläche liegenden Überfangstiche aus empfindlicher Seide, wie sie in der burgundischen Technik auftreten. Zum Zweiten funktionierten die Durchstichpunkte wie kleine Scharniere und die bestickten Gewänder bewahrten somit einen Teil der Geschmeidigkeit, die Webstoffe auszeichnet. Die Praktikerin Morris gelangte zur Einsicht, dass die auch am Burgunderornat verwendete Anlegetechnik, bei der die Goldfäden von darübergestickten sichtbaren Seidenfäden am Untergrund befestigt wurden, bereits eine Erscheinung des Niedergangs darstellte. Das Verfahren erzeugte zwar durch bedachten Einsatz von farbiger Seide und die unterschiedliche Dichte der gesetzten Stiche eine höchst illusionistische Wirkung, doch in der Vereinfachung des Arbeitsvorganges war es ein Zeichen der zunehmenden Kommerzialisierung der Stickerei im 14. und 15. Jahrhundert.¹⁹³

Es stellt sich die Frage inwieweit sich die geschilderte handwerkliche Entwicklung mit dem Technikbegriff, den der Cusaner seinem Holzschnitzer in den Mund legt, zur Deckung gebracht werden kann. Bedeutete die Rationalisierung der Arbeitsprozesse nicht geradezu einen Verlust an den Möglichkeiten menschlicher Erfindungsgabe, von denen der Holzschnitzer spricht? Nicht nur im Stickereihandwerk, auch in anderen Bereichen, wie etwa in der Herstellung von Handschriften, begann man im 15. Jahrhundert in den Niederlanden mit seriellen Produktionsverfahren, die zu einer Spezialisierung und damit zu

¹⁹² Ein Beispiel dafür bietet Gottfried von Strassburgs präzise Beschreibung der Sticktechnik am Festtagsgewand mit dem Tristan am irischen Hof eintrifft: „*Er truoc ciclâdes kleider [...] die sîdenen strâze die kôs man kûmeliche dâ, die wâren unde wâ so mit dem golde ertrenket und in das gold versenket daz man das werc dâ kûme sach.* XV,11106, BECHSTEIN 1869, S. 35. Gottfried bezeichnet mit *ciclât* nicht nur das Material des getragenen Gewandes als einen schweren seidenen Damaststoff; darüber hinaus versucht er die optische Wirkung der Stickarbeiten zu beschreiben, indem er darauf hinweist, dass die Bahnen aus Seide (*die sîdenen strâze*) nicht mehr zu sehen waren, da sie vollständig mit Gold bedeckt seien (*wâ so mit dem golde ertrenket*). Im Anschluss daran spricht er noch ein technisches Detail der Arbeiten an, nämlich, dass die Befestigung des Goldlahns durch Stiche auf der Rückseite bewerkstelligt wurde, die man deshalb nicht sehen konnte. Vgl. OKKEN 1996, Bd.1, S. 446 u. 447.

¹⁹³ MORRIS 1905c, S. 60 – 65.

Einschränkungen für den Einzelnen führten, den Fertigungsprozess in seiner Gesamtheit zu überblicken. Die Bedingungen für diese Entwicklung sind jedoch gleichfalls in jenem Ingenium zu suchen, das nach Nikolaus von Cusa das eigentlich menschliche genannt werden kann und das ihn gleichermaßen dazu trieb das Gebäude des mittelalterlichen Denkens, das die Scholastik aufgerichtet hatte, zu verlassen und letztlich damit zu beginnen es abzutragen.

4.4 Überlegungen zur Genese des Ensembles

Wie bereits erwähnt fehlen schriftliche Quellen, die sich eindeutig mit der Entstehung des Burgunderornats in Zusammenhang bringen lassen. Dieser Umstand hat dazu geführt, dass eine zeitliche Einordnung der Paramente vor allem aufgrund stilistischer Merkmale der Figurendarstellungen vorgenommen wurde.¹⁹⁴ Felix Thürlemann, der die rezentesten Überlegungen dazu angestellt hat, sieht in den beiden Altarbehängen die ältesten Teile des Ensembles und schließt sich damit an die älteren Forschungsmeinungen an.¹⁹⁵ Tatsächlich lassen sich in den künstlerischen Auffassungen bemerkenswerte Differenzen zwischen Altarbehängen und den übrigen Teilen des Ensembles feststellen. Nicht nur die Figuren der Propheten und Apostel in den seitlichen Bereichen der Altarbehänge weisen in ihrer Körperauffassung auf die französische Buchmalerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts zurück.¹⁹⁶ Auch die dargestellten Raumausschnitte zeigen sich im Vergleich mit den vereinheitlichten Nischen der Gewänder einem wesentlich reichhaltigeren Repertoire an Details verpflichtet. Lässt also die Vereinheitlichung der gezeigten Raumausschnitte auf Chormänteln, Kasel und Levitengewändern auf ein gesteigertes Bedürfnis nach Systematisierung schließen, so tritt in der differenzierenden Behandlung der Details auf den Altarbehängen ein Sinn für die Vielfalt der Erscheinungen im Gleichen zutage. Propheten und Apostel sind sitzend in ihren Studierstuben dargestellt und in den jeweiligen Raumausschnitt integriert. Dazu tragen vor allem auch die attributiven Rotuli bei, die sich aus ihren Händen winden, um sich über Stuhllehnen und Tische zu legen. Die genannten Möbelstücke sind in ihrer Charakterisierung auf je spezifische Weise wiedergegeben. So zeigen die Darstellungen etwa eine ganze Auswahl an verschiedenartigen Bücherpulten,

Abb.
1.1/4.28

¹⁹⁴ Für eine detaillierte Präsentation des diesbezüglichen Forschungsstandes sei auf Kap. 3 verwiesen.

¹⁹⁵ THÜRLEMANN 2002, S. 155 – 157.

¹⁹⁶ Wobei die Forschung dabei vor allem an das Werk André Beauneveus denkt.

deren Detailgenauigkeit ihre Verwendungsmöglichkeiten von Drehung, Verschiebung und Einstellung verschiedener Höhen nachvollziehbar werden lässt. Im Gegensatz zeigen sich die Figuren der Gewänder vor je identischen Raumausschnitten, auf deren Enge sie sich in ihren dynamischen Bewegungen kaum beziehen lassen. Nur ihre Positionierung auf dem gekachelten Boden koordiniert die Dimension der Figuren mit derjenigen der Nischen. Auch die beiden großen Mittelfelder der Altarbehänge präsentieren sich in unverkennbarer Differenz zu den Seitenteilen derselben. Zwar sind die Hintergründe in Anlehnung an die Studierstuben der Propheten und Apostel gestaltet. Doch weist die Artikulation von Gewandfalten und Hautoberflächen bereits auf die Stilstufe eines Robert Campin hin.¹⁹⁷ Die Darstellung des Gnadenstuhls im Mittelfeld des Retrofrontale lässt sich ohne Zweifel auf die Formulierung des Themas durch Campin zurückführen. Ob sich daraus jedoch eine direkte Involvierung des Künstlers mit der gestickten Darstellung am Burgunderornat ableiten lässt, sei dahingestellt. Immerhin war gerade dieser Bildfindung eine so reiche Nachfolge beschert, dass man geradezu von einer Verselbstständigung des Entwurfes sprechen muss.¹⁹⁸ Möglicherweise ersetzten die beiden großen Mittelfelder, wie sie heute in Erscheinung treten, ältere Stickereien.¹⁹⁹ Was gegen diese Annahme spricht, ist allerdings die genaue Farbabstimmung der Seidenfäden in den Seitenteilen und den Mittelfeldern. Selbst bei einem so hochentwickelten und spezialisierten Handwerk, wie es die Seidenfärberei im 15. Jahrhundert war, ist es unwahrscheinlich, dass eine derartig genaue Anpassung der Farbtöne bei einer Herkunft aus unterschiedlichen Bütten erzielt werden konnte.²⁰⁰ Darüber hinaus überschreiten die in den Stickereien verwendeten Farbnuancen in ihrer Bandbreite bei weitem die in der zeitgleichen Seidenweberei gebräuchliche Farbskala.²⁰¹ Ein ähnliches Bild zeigt sich sowohl bei den Chormänteln als auch bei Kasel und Levitengewändern. Die Übereinstimmungen in der Farbzusammenstellung weisen auf ein Ausgangskonzept hin, das alle Elemente des Ornaments miteinbezog und daher von Beginn an den notwendigen Materialaufwand berechnete. Eine systematische technische Untersuchung der verwendeten Seidenfäden könnte hier genauere Aufschlüsse geben und wäre

Abb.
4.29/30

¹⁹⁷ Vgl. dazu THÜRLEMANN 2002, S. 156.

¹⁹⁸ THÜRLEMANN 2002, S. 129 u. 321 – 323.

¹⁹⁹ So zumindest nach THÜRLEMANN 2002, S. 156, der annimmt, dass die Wahl der Trinität auf dem Retrofrontale sich aus der Dedikation der herzoglichen Kapelle in Champmol ergab, die als das spirituelle Zentrum des Ordens fungierte.

²⁰⁰ Die Seidenfärberei war vor allem in Italien ein von der Weberei unabhängiges Gewerbe mit eigenem Zunftwesen. Vgl. dazu GOODMAN 1993, S. 234. Ein kurzer Überblick zu Techniken und verwendeten Farbstoffen in: RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 2001, S. 421 u. 422.

²⁰¹ Vgl. BONITO FANELLI 1993, S. 523 – 530.

aus diesem Grund aus kunsthistorischer Sicht ein empfehlenswertes Unternehmen. Die oftmals zum Ausdruck gebrachte Annahme, dass es sich bei den beiden Altarbehängen um Stücke handelt, die ursprünglich für einen anderen Gebrauchszusammenhang hergestellt wurden und nach Gründung des Ordens eine Zweitverwendung als Teile des Burgunderornats fanden, wäre daher in diesem Zusammenhang zu überdenken. Auch ergeben die Inschriften auf den Rotuli der Apostelfiguren in einer bestimmten Reihenfolge gelesen das vollständige Credo, welches auch als Taufbekenntnis verwendet wurde und daher einen Zusammenhang mit der Darstellung der Taufe Christi auf der Kasel herstellen könnte.²⁰² Die zu konstatierenden stilistischen Unterschiede in den Auffassungen der Figuren können mit der langen Entstehungszeit der Stickereien erklärt werden und ergeben sich zwanglos, wenn man davon ausgeht, dass verschiedene Werkstätten beteiligt waren, die sich in ihrer Arbeit an je spezifischen Schulen orientierten.²⁰³

²⁰² Die Inschriften auf den Bändern sind heute nicht mehr erhalten, waren aber im 19. Jahrhundert noch leserlich und wurden aufgezeichnet. VON SCHLOSSER 1912a, S. 4. Publiziert in SCHWINGER 2000, S. 24 – 26.

²⁰³ FREEMAN 1968, S. 117, weist darauf hin, dass Philipp der Gute sowohl französische als auch flämische Sticker an seinem Hof beschäftigte. Mehrere bestickte Medaillons aus einer von der Autorin untersuchte Serie können stilistisch ebenfalls je einer französischen beziehungsweise einer flämischen Richtung zugeordnet werden.

5. Texturen: Die Darstellungsformen der Stickerei

Der Darstellungsmodus der Figuren auf den Paramenten spricht vom Bemühen, die Gestalten so plastisch und lebendig wie möglich in den Raum treten zu lassen. Die gestickten Bilder zeigen damit ein ähnliches Engagement wie die zeitgleiche Malerei, die durch die Möglichkeiten der Ölfarbe und durch perspektivische Verfahren in der Lage war, gänzlich neuartige Bildrealitäten zu schaffen. Auf diese Nähe wurde immer wieder hingewiesen, doch sind die Techniken von Ölmalerei und burgundischer Stickerei tatsächlich so nahe verwandt, wie es die Bezeichnungen Nadelmalerei und Lasurstickerei vermuten lassen?²⁰⁴ Es ist anzunehmen, dass es bei der Umsetzung von Entwurfszeichnungen in das Medium der Stickerei technische Probleme zu bewältigen gab, die sich von jenen der Malerei unterschieden. Immerhin verarbeitete die Stickerei Seiden- und Goldfäden, deren Materialeigenschaften sich nicht mit denen der in dünnen Lasuren aufgetragenen Ölfarbe vergleichen lassen. Um daher das Zustandekommen der malerischen Wirkung zu verstehen, wird es notwendig sein, den verwendeten Stickereitechniken eine eingehende Betrachtung zu widmen.

5.1 Nadelmalerei/Plattstich/Spaltstich

Die beiden erwähnten Techniken der Lasurstickerei und der Nadelmalerei wurden für je spezifische Aufgaben eingesetzt. Inkarnate und Haare der Figuren, Pelzbesätze sowie einige privilegierte Stellen an der Kleidung, vor allem die dem Körper zugewandten Innenseiten der dargestellten Gewänder, wurden in Nadelmalerei ausgeführt.²⁰⁵ Eine Abfolge von Nadelstichen wurde dabei so gesetzt, dass die feinen Seidenfäden ineinandergreifen,

Abb. 5.1

²⁰⁴ Die Bezeichnung Lasurstickerei wurde, wie bereits erwähnt, von Moriz Dreger erstmals 1904 gebraucht und findet seither in allen Beschreibungen des Burgunderornats Verwendung. DREGER 1904, S. 204.

²⁰⁵ Termini technici sind Plattstich oder auch Spaltstich — wie sich bei einer Analyse der einzelnen Stiche zeigt, handelt es sich bei diesen Bezeichnungen um sehr zutreffende Charakterisierungen der Technik. Das verwendete Garn besteht aus mehreren Seidenfäden, die unversponnen — in der Art eines Faserbündels — nicht den Eindruck eines spiralförmig gedrehten Zwirns ergeben, sondern sich flach auf das Trägergewebe legen. Das beruhigt die an sich durch die zahlreichen Einstiche strukturierten Oberflächen und ermöglicht ein Ineinandergreifen der Stiche durch Teilung des aus mehreren Fäden bestehenden Garns.

die Unterlage vollständig bedecken und durch nuancierte Farbabstufungen den optischen Eindruck samtiger Hautoberflächen erwecken. Außerordentlich eindrucksvoll lässt sich dies an der Darstellung des Gnadenstuhls im Mittelfeld des Retrofrontale beobachten. Am so lebendig leblosen Körper Christi hat die Stickerei eine Hautoberfläche geschaffen, die ihre Verletzlichkeit an den vorgewiesenen Wundmalen beweist und damit eine Intimität zur Gewebeoberfläche impliziert, durch die das mimetische Vermögen der Malerei noch übertroffen werden konnte. An den Wundmalen öffnet sich die Stickerei ihrem Querschnitt — an der Lagerung der Schichten zeigt sich das Volumen und die Dichte der Seidenfäden. All dies ist der Wahrnehmung freilich nur zugänglich, wenn sie sich der Oberfläche bis auf die Distanz jener Fingerfertigkeit nähert, die in diesen Regionen der minimalen Differenzen am Werk war. Betroffen vom Aspekt des Schnitts, der uns neben dem Knoten in den Hervorbringungen des Textilen immer wieder begegnet, sind selbst die Figuren, die zunächst als bestickte Flächen entlang ihrer Ränder aus dem Leinengewebe, das als Trägerstoff diente, ausgeschnitten wurden.²⁰⁶ Erst das Einfügen in die konfigurierte Umgebung der Bildfelder trieb die Umriss zu einer Körperform, deren Grenzen durch das Anbringen von Ziernähten nun nicht mehr Schnitt sondern Kontur waren.²⁰⁷

Abb. 4.29

Die Möglichkeiten der Modellierung wurden überdies noch durch eine wahrnehmbare Körnung der Oberfläche, die durch die Richtung sowie Reihung der Fäden und Einstiche hervorgebracht wurde, auf subtile Weise bereichert. Besonders auch in jenen Fällen, in denen die Nadelmalerei dazu verwendet wurde Gewebe darzustellen, zeigt sich der Radius dieser Technik. Am Innenfutter eines Überwurfs, das an der Kapuze und am unteren Saum hervorgekehrt wird, zeichnen die winzigen Schatten der Einstiche die Struktur des Gewebes nach, das als Unterlage von den Stickereien zum Verschwinden gebracht wurde, dann — in einer weiteren Umdrehung der Nachahmung — durch die Einfügung von blauen und roten Seidenfäden in den Kreis prismatischer Reflexionen zurückgeführt, zum Bild des Gewandfutters wird.

Abb. 5.2

²⁰⁶ Zu diesen Hervorbringungen ist im Hinblick auf Schnitt und Knoten auch das sprechende Subjekt zu zählen, wie Jacques Lacan mehrmals betont hat. Vgl. dazu EVANS 2002, S. 165 u. 166. Zu den vielfältigen Möglichkeiten von Schnitt, Knoten und Loch, vgl. KLEINER 2009.

²⁰⁷ Der Begriff Kontur leitet sich von mittelalterlichen lateinischen *contornare* ab und wurde im frühen 15. Jahrhundert zur Bezeichnung von Bettüberwürfen verwendet. Bemerkenswerterweise stellt auch Leon Battista Alberti einen Zusammenhang zwischen der Umschreibung/*circonscrizione* und der Begrenzung textiler Gewebe her, wenn er davor warnt beim Nachzeichnen jenes Saumes/*orlo*, der die Flächen begrenzt, zu starke Linien zu verwenden. ALBERTI 2002, S. 115.

Exkurs: Haar und Fell

Neben den bereits erwähnten Bereichen wurde die Nadelmalerei vor allem zur Gestaltung der verschiedenen Haartrachten eingesetzt, seien es nun geflochtene Zöpfe, kunstvolle Frisuren oder ungebundene Haarsträhnen. Durch den Weg, den die Beschreibung der Stickereien nimmt, scheint es an dieser Stelle zweckmäßig, einige Gedanken, das Haar betreffend, zur Sprache zu bringen.

In den Schriften der Philosophie wird man kaum Hinweise finden, dass das menschliche Haupthaar der Überlegungen wert gewesen wäre. Dies ist verwunderlich, gilt das Haar doch, nicht nur wegen seiner Nähe zum Gesicht, als wesentliches Persönlichkeitsmerkmal. Man denke nur an den Struwwelpeter, dessen ungebändigt wilder Charakter sich neben langen Fingernägeln vor allem auch an seinem ungekämmten Haarschopf nach außen kehrt. Einer evolutionstheoretischen Betrachtung gilt die Behaarung des Menschen als Zeichen seiner Verbindung zum Tier, zum Instiktiven und Triebhaften, die es durch unablässige Verrichtungen der Kultur zu überwinden gilt. Bereits für das Mittelalter lässt sich eine solche Verbindung von wildem Haarwuchs und tierhafter Natur anhand von zahlreichen Darstellungen feststellen. Ein um 1500 entstandenes Glasfenster zeigt die göttliche Ordnung der Wesen, wobei zwei wilde, behaarte Männer den Gegenpol zu den Engeln an höchster Stelle bilden.²⁰⁸

Abb. 5.3

Vor allem das Haupthaar ist ein privilegierter Ort, an dem die Kultur, wenn nicht durch Verbergen unter mannigfaltigen Kopfbedeckungen,²⁰⁹ dann durch besonders strenges Systematisieren, ihre Besorgnis um die Natur des Menschen kundtut.²¹⁰ Das Haar ist darüber hinaus jener Teil des Körpers, der in seiner Mutabilität und Ablösbarkeit den Komplex des stabilen Individuums aufzulösen droht und damit auf die ständigen Gefahren verweist, denen die prekäre Konsistenz des Subjekts sich ausliefert. Auch aus diesem Grund scheint es erforderlich, dem Haar ordnende Aufmerksamkeit zu widmen und ihm

²⁰⁸ Die Vorstellung eines von Haaren am ganzen Körper bedeckten „Wilden Mannes“ entwickelte sich im Hochmittelalter sowohl in der Literatur als auch der darstellenden Kunst. Vgl. HUSBAND 1980, S. 1 – 18; S. 7: „*During the twelfth century, hairiness became an iconographic convention. [...] Hairiness was a visual cipher bestowed upon the medieval wild man to indicate, in part, his existence outside man's civilized order.*“

²⁰⁹ Dass diese Kopfbedeckungen in vielen Fällen äußerst spektakulär ausfallen, zeigt nur umso deutlicher unter welchem Konkurrenzdruck die Kultur sich findet.

²¹⁰ Dies gilt vor allem auch für die Haartracht der Frau, die in der judeo-christlichen und islamischen Tradition einem naturhaften Zustand besonders nahe gerückt wurde und daher im besonderen Maße gefährdet schien, dem Triebhaften anheim zu fallen. Sehr präzise dargelegt in: MERNISSI 1985, S. 30 – 41. Zur Funktion der Haartracht in der Konstruktion von Weiblichkeit, vgl. WALTER 2008, v. a. S. 342 – 345, mit weiterführender Literatur.

durch verschiedene Maßnahmen eine Gleichförmigkeit zu geben, die ihm an sich nicht zu eigen ist.

Für eine bildende Kunst, die sich der Naturnachahmung zugewandt hatte, wurde das Haar vor allem zu einem Darstellungsproblem. Wie sollte man etwas abbilden, das weder Fläche noch Körpervolumen war und das sich nicht nur bei Bewegungen des Kopfes, bei der leichtesten Bewegung der Luft, sondern aus sich selbst heraus zu verändern schien. Demnach behandelt Leon Battista Alberti in seinem Malereitraktat die Darstellungsmöglichkeiten des Haares im Abschnitt über die Bewegungsmotive:

„Quanto certo a me piace ne' capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi, e ondegino in aria simile alle fiamme; parte quasi come serpe si tessano fra gli altri, parte crescendo in qua e parte in là; così i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorcano come funi.“²¹¹

Alberti rät den Malern von der Biegsamkeit und Beweglichkeit der Haare Gebrauch zu machen, um die Darstellung der Figuren zu beleben. Eine Repräsentation des Haares ganz anderer Art in Form eines Haarknotens hat uns Piero del Pollaiuolo hinterlassen. Sein Porträt einer jungen Frau zeigt in beherrschter Feinmalerei die Silhouette des Kopfes, zu dessen Zierde eine kunstvoll geordnete, mit Perlenschnüren geschmückte Frisur gehört.²¹² In allen Einzelheiten schildert der Künstler das hochgekämmte Haar, das durch Stützvorrichtungen aus Drähten und Bändern in eine Form gebracht wurde, die Ähnlichkeiten mit einem verschlungenen Knoten aufweist. Dieses streng strukturierte, in der Darstellung geometrisierte Gebilde steht im Kontrast zu einigen losen Haarsträhnen, die sich aus der engen Verschnürung gelöst haben. Aus den soeben erörterten Zusammenhängen geht hervor, dass gerade aus dem Gegensatz zwischen triebhaft besetzter

Abb. 5.4

²¹¹ „Mir gefällt es gewiss besonders in den Haaren die von mir erwähnten sieben Bewegungen zu sehen: sie sollen sich mit einer Drehung wenden, als wollten sie einander umschlingen, und ähnlich den Flammen in der Luft wehen; teils sollen sie sich verknoten wie Schlangen, teils nach hierhin und dorthin aufstreben; ebenso sollen sich Strähnen da nach oben, hier nach unten, da nach außen, hier nach innen winden, teilweise sollen sie sich verwickeln wie Seile.“ ALBERTI 2002, S. 138/139. Im Übrigen sei hier nur kurz auf die Konsequenzen hingewiesen, die sich aus der Übersetzung des von Alberti verwendeten Temporaladverbiums „ora“ mit den Lokaladverbien „hier“ und „da“ ergeben. Während Alberti durch die Verzeitlichung der Darstellung das Leben auf der Seite der Malerei einschreibt, hat die Übersetzung die Darstellung stillgestellt und damit die Bewegung in den Blick der Betrachterinnen verlegt.

²¹² Ein Vergleich mit ähnlichen Porträtdarstellungen zeigt, dass es sich dabei um einen für die Zeit um 1460 hochmodischen Frisurentypus handelt.

Haarsträhne und vernunftmäßig geordneter Frisur sich ein Potential entwickeln konnte, das der Renaissance nicht nur erotische Sinnlichkeit versprach, sondern auch den entstehenden Antagonismus zwischen Individuum und gesellschaftlichen Zwängen auszudrücken schien.

Auffällig in der beschriebenen Darstellung Pollaiuolos ist der Wechsel im malerischen Duktus an der Grenze von der Schläfe zum Haaransatz. Dies ist sicherlich auch dem Bestreben geschuldet, die Differenzen in den Oberflächenbeschaffenheiten so genau wie möglich wiederzugeben. Doch zeigt ein Vergleich mit ähnlichen Darstellungen, dass dieser Übergang meist weit weniger radikal gestaltet wurde. Piero scheint hier von der Möglichkeit Gebrauch gemacht zu haben, die ihm eine metonymische Nähe von Pinsel und Haar verschafft hatte. Die feinen Pinselhaare, die ihre Spuren in der zähen Farbe hinterließen, verwandelten sich in die Haarsträhnen einer jungen Frau, deren Porträt der Künstler im Begriff war zu malen. Er geht sogar in dem, was ihm offenbar ein großes Vergnügen gewesen war, noch weiter: das kunstvolle Frisurengelbe endet in einem losen Haarbüschel, das — man glaubt es kaum — durch den Abdruck einer breiten Bürste entstanden sein muss.²¹³ Der Gegensatz zwischen den polierten Oberflächen, aus denen jede Spur der Arbeit durch langwierige Anstrengungen getilgt wurde, und der durch den Zufall eines Augenblicks entstandenen Strukturierung einer zähen Farbmasse könnte nicht größer sein.

An zwei weiteren Stellen — der Borte am Halsausschnitt des Kleides und dem reichen Brokatstoff des Ärmels — deckt sich das, was bloße Farbe ist, mit dem Dargestellten. In beiden Fällen evozieren feine Farbstriche die Seidenfäden, aus denen die Musterung des Gewebes besteht. An diesem Nullpunkt der Mimesis, der uns in ähnlicher Weise bereits an der Nadelmalerei des Burgunderornats begegnet war, gelangen wir zu dieser zurück. Deren mimetisches Vermögen hatte sich auch an der Darstellung der Haare zu beweisen. Ähnlich kunstreich gestaltete Frisuren, wie im Porträt der jungen Dame aus Oberitalien, wird man allerdings dort nicht finden — ein Hinweis, dass es hier keineswegs um den Vergleich zwischen Stickerei und italienischer Malerei des Quattrocento gehen kann. Albertis Naturmetaphorik und Piero del Pollaiuolos Dialektik der Ordnungen erscheinen vielmehr als Positionen in einem spannungsreichen Feld darstellerischen Ausdrucks, in das sich auch die Stickereien am Burgunderornat eintragen lassen.

Die Haare der weiblichen Heiligen sind zu einfachen Zöpfen geflochten oder fallen in losen

²¹³ Diese im Anblick des Gemäldes so bestürzende Erkenntnis lässt sich in einer Ansicht der photographischen Abbildung nicht einholen, da in ihr die haptische Formulierung des Abdrucks gänzlich verloren geht.

Stränen über die Schultern, ohne jedoch jene Lebendigkeit auszudrücken, die Alberti so sehr entzückt hatte. Vielfach wird das Haar von Kopfbedeckungen verborgen, in denen sich die ganze Phantasie der burgundischen Hofmode zeigt. Bezeichnend dabei ist allerdings, dass sich in einigen Fällen nicht genau sagen lässt, ob nun eine kunstvolle Frisur oder aber eine Haube dargestellt ist. Unter der Krone der Heiligen Katharina etwa tritt eine Form hervor, bei der es sich sowohl um eine Wulsthaube als auch um einen von einem feinen Netz gehaltenen Haarstrang handeln könnte. In dieser Ambivalenz der Textur lösen sich die Materialität der Seidenfäden sowie die Technik der Stickerei auf und es tritt etwas hervor, das man die konstitutive Unschärfe von Illusion nennen könnte.

Abb. 5.5

Einen außerordentlichen Gegensatz dazu bilden die Haare des Jesusknaben und des Johannes im gleichen Bildfeld. In der Gestaltung der Haarlocken, die sich durch klare Abgrenzungen und Linienführungen auszeichnet, ist der Verlauf der Stiche zu erkennen, deren Struktur dem Eindruck fließender Haarstränen entgegenwirkt. Eine ähnliche Ornamentalisierung der Darstellung, die, um noch einmal darauf hinzuweisen, einen in kultursoziologischer Hinsicht höchst sensiblen Teil des menschlichen Körpers erfasst, findet sich in einem Leitmedium höfischer Kunst — der Tapiserie. Als gewebtes Textil noch weit enger als die Stickereien an die Struktur des Rasters gebunden, dessen Starrheit der Beweglichkeit des Haares entgegen stand, entwickelte die Tapiserie Darstellungskonventionen, in denen ornamentale Strenge an die Stelle des unberechenbar Naturhaften trat. Davon waren in diesem Sinne nicht nur die Haare sondern auch der Pflanzenwuchs betroffen, dessen organische Formen ins Zeichenhafte umgedeutet wurden. Das Textile als ordnende Kulturtechnik stieß im Haar auf einen Widerstand, der mit Hilfe des Ornamentalen ausgeglichen wurde und somit eingeholt werden konnte.

Abb. 5.6

Von ähnlichen Überlegungen kann auch die Betrachtung der Pelzdarstellungen begleitet werden. Der durch spiralförmig eingerollte Locken gestaltete Fellmantel des Täufers auf dem burgundischen Altarbehang wurde zwar in der Technik der Anlegearbeit hergestellt, es sei aber trotzdem an dieser Stelle darauf verwiesen, dass er durch die ornamentale Verfeinerung zum Kostüm in einer als Szene höfischer Minne inszenierten Darstellung wird. Ganz anders präsentiert sich die Gewandung des Täufers auf dem Rückenschild des Johannesmantels. Hier fehlt jede Andeutung des ikonographischen Attributs.²¹⁴ In einer auffälligen Verschiebung erscheint es jedoch in Form von Verbrämungen und Besätzen

Abb. 5.5

Abb. 4.21c

²¹⁴ Johannes ist in eine weite Tunika gekleidet, die an den Säumen mit Perlen besetzt und um die Mitte gegürtet ist. Damit folgt das Gewand zwar in seinem Zuschnitt dem Vorbild auf dem Genter Altar, nicht jedoch in seiner Materialität, denn dort trägt der Täufer ein als Tunika gestaltetes Fellkleid. Diese Abweichung wirft die Frage auf in welcher Weise der Genter Altar als Vorbild für die Stickereien gedient haben könnte. Darauf wird an anderer Stelle einzugehen sein.

an der Kleidung der Propheten des mittleren Registers. Obwohl es die Gepflogenheiten der zeitgenössischen Mode nahegelegt hätten, auch einige der weiblichen Heiligen des Marienmantels mit pelzverbrämten Kleidern dazustellen, taucht — wie es scheint nicht ganz zufällig — eine derartige Bereicherung der Gewänder fast nur am Johannesmantel auf.²¹⁵ Anders als bei der Darstellung der Haare ist die Nadelmalerei hier ganz der Imitation der Materialeigenart verpflichtet. Die flauschige Beschaffenheit, mit der die Pelze wiedergegeben sind, bildet einen sinnlichen Kontrast zu den glatten Stoffen der dargestellten Prunkgewänder. In besonders aufwendiger Weise mit Pelz bereichert ist der ärmellose Übermantel Melchior. Halsausschnitt, Ärmelöffnungen sowie Rocksäum sind verbrämt und steigern dadurch noch die repräsentative Wirkung des golddurchwirkten Kleidungsstücks.

Abb. 4.24a

Pelz unterstreicht hier in seiner veredelten Form den Reichtum der Kleider und dient nicht dazu, wie etwa in der traditionellen Johannes-Ikonographie, um auf eine Verbindung zur Wildnis und auf die Schutzbedürftigkeit des Menschen hinzuweisen. Ein naturhaft konnotiertes Attribut des Mangels zeigt sich in verwandelter Form nun als Vektor kultureller Verfeinerung. Dies wird erreicht, nicht wie bei den Haardarstellungen durch ornamentale Systematisierung, sondern — ganz im Gegenteil — durch einen hohen Grad an Illusion und durch ein Spiel mit der erotischen Wirkung, die Pelzbesätze an den verschiedenartigsten Öffnungen und Rändern von Gewändern evozieren können.

Die Technik der Nadelmalerei wurde, von der Hautoberfläche ausgehend über die den Körper berührenden oder dem Körper zugewandten Innenseiten der Gewänder bis hin zur Darstellung von Pelz, überall dort eingesetzt, wo etwas aufblitzt, das unsere Aufmerksamkeit erregt — sei es nun in der Nacktheit des Heilands, die an seine Menschennatur erinnert, oder im verführerischen Spiel der Gewandformen. Im nächsten Abschnitt wird sich zeigen, dass die zweite angewandte Technik der Lasurstickerei im Gegensatz dazu eine Harmonisierung der Gesamtwirkung erzeugt, indem sie Gewandung der Figuren und Raumausschnitte in gleichförmiger Weise hervorbringt.

²¹⁵ Um dieser Aussage eine statistische Dimension zu geben, kann vermerkt werden, dass von den insgesamt 278 dargestellten Figuren neun mit Pelz bereicherte Kleidung tragen. Von diesen befinden sich sieben am Johannesmantel. Ausnahmen bilden nur die Figuren des Hl. Eustachius auf der Dalmatik und des Hl. Königs Ludwig IX. am Christusmantel. Ebenfalls am Christusmantel befinden sich die Figuren der Hll. Lukas und Adrianus, die möglicherweise in pelzverbrämter Gewandung dargestellt sind. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes lässt sich dies allerdings nicht genau feststellen.

5.2 Lasurstickerei und Anlegetechnik

Der Terminus Lasurstickerei wurde, wie bereit erwähnt, Anfang des 20. Jahrhunderts eingeführt, um eine spezifische Technik der Anlegearbeit zu benennen, die in den historischen Quellen als *or nué* oder *broderie en or battu* bezeichnet wurde. Während also der von der Forschung rasch aufgenommene Begriff der Lasurtechnik den optischen Eindruck der Stickereien und ihre Verwandtschaft zur Ölmalerei hervorhebt, sind die historischen Bezeichnungen an der Spezifizierung des Materials interessiert.²¹⁶ Bei den verwendeten Goldfäden handelt es sich um Streifen aus dünnem Goldblech, die um einen seidenen Faden, eine so genannte Seidenseele, gewickelt wurden. Mit diesem Verfahren ergibt sich ein biegsames und relativ reißfestes Arbeitsmaterial, das sich von Golddraht in seiner Herstellung und Eigenschaften unterscheidet. Durch die Fragilität der Umwicklung aus feinstem Goldblech eignet sich ein derartiger Goldlahn nicht zum Nähen. Die Fäden wurden vielmehr in parallelen Reihen über die Oberfläche der textilen Stickunterlage gespannt, um dann mit Überfangstichen aus bunter Seide an derselben befestigt zu werden. Somit entsteht eine Schichtung der Materialien, wobei sich im verwendeten Gold nicht nur die Preziosität der gestickten Bilder begründet — die Goldfäden bilden auch einen optischen Grund aus, der durch die unterschiedlich dichte Setzung der vielfarbigen Seidenfäden immer wieder durchscheint und damit deren Farbigkeit in Frage stellt.²¹⁷ Mit der kleinsten Bewegung des Betrachterauges, mit einer Verschiebung des Betrachterstandpunktes, und ehemals vielmehr noch durch die Bewegungen der gewandeten Zelebranten während der Messfeier, entsteht ein Schillern, das die Farbigkeit der Seide durchbricht. Es ergibt sich ein Kippeffekt, der aus der Reflexion des Lichts durch das Gold hervorgerufen wird. Damit entsteht eine optisch höchst aktive Oberfläche, die mit kinetischer Energie aufgeladen erscheint. Das könnte als die dialektische Wirkung des Goldes bezeichnet werden: Einerseits ist es Grundlage für die ausgestellte Materialpracht, andererseits scheint sich in der Bewegung die Materialoberfläche geradezu aufzulösen. Es fällt schwer die eigene Distanz zur Oberfläche zu definieren, ein hypnotischer Effekt entsteht, der jede analyti-

Abb. 5.7

Abb. 5.8a,b

²¹⁶ Da es im Folgenden gerade darum geht, die Technik von der Lasurmalerei zu differenzieren und abzugrenzen, um das Spezifische der optischen Erscheinung herauszuarbeiten, wird durchgehend der Terminus „Anlegearbeit“ verwendet.

²¹⁷ Die Forschung hat gerade in diesem Effekt die Nähe zur zeitgleichen Ölmalerei gesehen. Vgl. dazu vor allem THÜRLEMANN 2002, S. 155: „Diese Form der Bildstickerei ist der lasierenden Ölgemäldetechnik vergleichbar, die die Pioniere der altniederländischen Malerei, Robert Campin und die Brüder van Eyck, in eben jenen Jahren zur Vollendung brachten. Lasurmalerei und Lasurstickerei beruhen beide auf dem Phänomen der optischen Mischung der in Schichten übereinander applizierten Farbträger.“

sche Haltung unterlaufen muss. Das Gold bringt eine Dynamik in die Darstellungen ein, die die Stickereien sowohl von der mittelalterlichen Tradition der Goldgründe als auch von der Technik der Lasurmalerei unterscheidet. Die Beweglichkeit der Paramente als Bildträger wird durch diesen Effekt in sich selbst noch einmal vervielfältigt. Dabei ist es keineswegs das Zusammenspiel von übereinander gelegten lasierenden Farbschichten wie in der Ölmalerei, die diese Wirkung erzeugen, sondern im Gegenteil ein Spezifikum ganz anderer Art des Materials, nämlich der Glanz der Goldfäden, der auch noch in der Museums vitrine einen kleinen Teil der intendierten Wirkung durch Beweglichkeit hervorruft. Eine photographische Aufnahme, die durch das technische Vermögen der Apparatur die

Setzung der Nadelstiche einer genaueren Analyse zugänglich macht, ist geeignet, die Hervorbringung des optischen Eindrucks zu studieren. Sie zeigt in einem Ausschnitt aus dem Mittelfeld des Antependiums den Knoten, der den Umhang des Johannes an dessen Schulter zusammenhält. In der Nahaufnahme wird deutlich, dass die Schattierungen, die notwendig sind, um die komplizierte Faltenstruktur des Gewebes darzustellen, allein durch das Zusammenwirken von horizontal gelegten Goldfäden und Überfangstichen entstehen. Am Heiligenschein des Täufers verläuft der Goldlahn hingegen in konzentrischen Kreisen und ist mit gelbem Seidenfaden an der Unterlage befestigt, was den Eindruck einer fein geflochtenen, kreisrunden Matte erweckt.²¹⁸ Im Vergleich mit einer Stickerei, die wohl um 1380 in Paris entstanden sein dürfte, lässt sich die Weiterentwicklung der Lasurtechnik um 1400 nachvollziehen.²¹⁹ Hier sind es nicht nur die Heiligenscheine, an denen die Goldfäden den Umrissformen folgen. Auch an der Kleidung der Figuren wird der optische Eindruck von den Linien des Goldlahns bestimmt, der die Faltungen auf eine ähnliche Weise nachzieht, wie dies bei der Pinselführung in der Malerei der Fall wäre. Das hat zur Folge, dass auch die Überfangstiche nicht ausschließlich in vertikaler Richtung auftreten, da ihre Setzung vom Verlauf der Goldfäden abhängig ist. Zur Verdeutlichung der Darstellung wurden überdies noch Konturlinien, die in Spaltstich ausgeführt sind, eingesetzt. Im Unterschied dazu leiten sich die Faltenwürfe der Kleidung bei der späteren Stickerei auf dem Burgunderornat allein aus der Rasterung der farbigen Überfangstiche ab. Es kann daher von einer Systematisierung und Normierung der Stickechnik gespro-

Abb. 5.9

Abb. 5.11

²¹⁸ Es würde allerdings zu weit führen hier von einer Vergegenständlichung des amimetischen Bildelementes „Heiligenschein“ zu sprechen, wie sie etwa in Robert Campins *Madonna vor dem Ofenschirm* (um 1425) vorliegt. [Abb. 5.10] Vielmehr sind es in der Stickerei die Bedingungen der Technik, die eine Analogie mit dem Geflochtenen produzieren.

²¹⁹ TABURET-DELAHAYE 2004, S. 64 u. 65. Es wird angenommen, dass die Mitra, auf der sich die Stickereien befinden, Teil eines von Karl V. kurz vor seinem Tod gestifteten liturgischen Ensembles war. Ein Inventareintrag im Schatzverzeichnis der Sainte-Chapelle aus dem Jahr 1480 lässt sich eindeutig auf die Mitra beziehen.

chen werden, sowohl im Hinblick auf die Darstellungsleistung als auch im Zusammenhang mit der Struktur der Gewebeunterlage, an die sich die Lasurtechnik am Burgunderornat angleicht. Damit ist eine für die Stickerei genuin textile Darstellungsform gefunden, die sich von den technischen Bedingungen der Malerei gelöst hat.

Auch für die Wiedergabe von Mauerwerk in den Raumhintergründen war das beschriebene Verfahren der Rasterung von Interesse. Die Goldfäden wurden dafür vertikal gelegt und mit Stichen in regelmäßig rhythmischen Intervallen überfangen, so dass geometrische Muster gebildet wurden, die über das dargestellte Mauerwerk hinaus auch an Gewebestrukturen erinnern.²²⁰ Bereits an dem hier vorgestellten, etwa nur zehn Quadratzentimeter großen Ausschnitt aus dem Mittelfeld des Antependiums wird deutlich, wie vielfältig die Oberflächengestaltungen sind, die mit Hilfe der Anlegetechnik erzeugt werden können. Es zeigt sich jedoch auch, dass die verschiedenartig dargestellten Materialien alle dem Diktat des Textilen unterworfen sind. Anders als in früheren Verfahren oder in der Nadelmalerei, die den Geweben durch die optische Wirkung der Einstiche nahe kommt, findet sich in der Anlegearbeit eine grundlegende Strukturähnlichkeit zu gewebten Stoffen. So erinnert auch der kleine Landschaftsausschnitt auf dem Rückenschild des Johannesmantels an Darstellungen wie sie in den großen Tapisseriebehängen der Zeit zu sehen sind. Ein Vergleich mit einem Teppich, der wahrscheinlich als Teil einer Herkulesserie um 1462 in Tournai entstanden sein dürfte, bietet sich trotz des beachtlichen Unterschieds in den Dimensionen der beiden Arbeiten an, da in beiden Fällen ein architektonisches Element von einer Landschaftsdarstellung umgeben erscheint.²²¹ Ähnlichkeiten lassen

Abb. 5.5

Abb.

sich vor allem in der Behandlung von Details finden — in der genauen Ausarbeitung des Blattwerks der Bäume, das die vegetabilen Elemente des Bildes an die Grenze des Ornamentalen führt, oder in den Farbübergängen und Schattierungen, die als lineare, vertikal oder horizontal verlaufende Schraffuren ausgebildet sind. Vor allem die letztere Erscheinung ergibt sich aus den Gesetzmäßigkeiten der angewandten Techniken, deren Grundlage — ein doppeltes Fadensystem — im Bereich der Farbgebung als Rasterung an die sichtbare Oberfläche der Darstellungen tritt. In der Relation der einzelnen Bildelemente zueinander sind jedoch maßgebliche Differenzen zu finden, die von divergierenden Bildauffassungen zeugen. Die Tapisserie bringt die Landschaftselemente in eine vertikale Ordnung und setzt Architektur sowie Figuren weitgehend unverbunden mit denselben

4.21c/5.12

²²⁰ Dazu gehören vor allem die verschiedenen Variationen des Köpers, der neben der Leinwandbindung zu den grundlegenden Gewebearbeiten zählt.

²²¹ Zur Tapisserie, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 2001, S. 264 u. 265.

ins Bildfeld, wobei der Eindruck von zwei voneinander unabhängigen Bildfolien entsteht. (Nur die rechte, untere Kante des Bauwerks wird von einigen Ästen überschritten.) Im Unterschied dazu weist die Landschaftsdarstellung auf dem Rückenschild einen erkennbaren Tiefenzug auf, der durch die Staffelung der Hügel und deren Bewuchs hervorgebracht wird. Noch entscheidender auf die Organisation des Bildgefüges jedoch wirkt sich die Verschränkung von architektonischen und pflanzlichen Bestandteilen aus, die charakteristischerweise durch ein textiles Element, nämlich jene Stoffbahn, geleistet wird, die sich als Vorhang des Baldachins über die Astgabel eines Baumes drapiert. Durch diese Vergleiche wird deutlich, dass in den beiden textilen Verfahren zwar deren Herstellungsgrundlagen auf ähnliche Weise zum Ausdruck kommen, die Tapiserie jedoch als eine Darstellungsform eigener Ordnung anzusehen ist.²²² Die Stickereien unterscheiden sich hingegen zwar in ihrer technischen Ausführung von der Malerei, orientieren sich aber an jenem perspektivischen Organisationssystem des Raumausschnittes, wie es sich in den zeitgleichen Tafelgemälden ausbildete.

Die mimetische Leistung der Anlegetechnik als ein Zweifadensystem, dessen Elemente sich orthogonal überkreuzen, tritt, wie bereits erwähnt, im Besonderen an den dargestellten Textilien zutage. Vor allem der Wiedergabe von Brokatstoffen, deren Vorbilder auf den Webstühlen von Florenz und Lucca produziert und durch italienische Händler an den Burgunderhof gebracht, dort eine überaus hohe Wertschätzung genossen, kommt die vergleichbare Strukturlogik der beiden Techniken zu Gute.²²³ In den flach aufgespannten Ehrentüchern, wie sie sich auf den Rückenschilden des Johannes- und Christumantels finden, tritt die Analogie zwischen den das Gewebe konstituierenden Kett- und Schussfäden sowie den beiden Fadensystemen der Anlegetechnik besonders deutlich hervor. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang sind vor allem auch die Kaselstäbe, die als gemusterte Borten ausgebildet sind. Hier findet sich nicht ein Bildelement, wie etwa ein Ehrentuch, imitiert, vielmehr wurde der Bildträger selbst mit den Mitteln der Darstellungstechnik verbildlicht. Dass die Borte tatsächlich zum Darstellungsgegenstand geworden ist, zeigt sich an ihren Rändern, die von mehreren der Figuren überschritten werden und daher nicht mehr als abgrenzende Rahmung einer Szene betrachtet werden können. Während bei der Transfigurationsdarstellung auf der Rückseite der Kasel diese

Abb. 4.2b,c

Abb. 1.3

²²² Vor allem in der Komposition wurden selbst die Vorlagen berühmter Künstler abgeändert, um den Gestaltungsprinzipien der Tapiserie zu entsprechen. Diese verlangten nach einer vollständigen Füllung der Flächen mit Bildelementen und daraus resultierend einer zumeist vertikalen Schichtung der Figuren sowie einem hoch angelegten Horizont. Vgl. dazu RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 2001, S. 404 – 413.

²²³ Zur Seidenproduktion und dem Handel mit Brokatstoffen, vgl. GOODMAN 1993; STEELE 1993.

Überschneidungen in sehr subtiler Weise auftreten und die Integrität des Kaselstabes dadurch kaum gestört erscheint, verkompliziert sich in der Darstellung der Taufe das Verhältnis von Bildinnerem und dem, was dazu als externer Bereich gedacht werden soll. Die Ränder der Borte werden durch eine doppelte Reihe applizierter Flussperlen hervorgehoben und auch die Wellen des Jordan enden abrupt an den Grenzen des Kaselstabes, was den Eindruck eines Bildausschnittes entstehen lässt. Johannes der Täufer, der auf einem Felsen kniet, welcher von der Borte überlagert wird und somit hinter dieser situiert erscheint, greift indessen weit in den vertikalen Raumausschnitt des Stabes ein, um den nackten Christus zu taufen. Anders als bei der Überschneidung der linken Stabgrenze durch die vom Engel hochgehaltene Tunika handelt es sich dabei um eine kommunikative Geste des Täufers, der dadurch in das Beziehungsverhältnis zwischen den Figuren der Trinität integriert wird, obwohl er einer davon zu differenzierenden Realitätsebene angehörig bleibt. Eine dritte Variante von Überschneidung ist am unteren Ende des Stabes zu beobachten, der mit dem Rand der Kasel selbst zusammenfällt. Hier läuft der außerhalb der Borte liegende felsige Grund über diese hinweg. Allerdings wird das Kontinuum durch die Flussperlen unterbrochen, die auch an dieser Stelle die Grenzen des Stabes einfassen. Gemeinsam mit diesem überlagert das Felsgestein auch jene Borte, die der Kasel ihre Rahmung gibt und durchbricht somit eine Markierung, die das Kleidungsstück als

Abb. 5.13

Bildträger vom umgebenden Raum ausschneidet. Damit ist der Sachverhalt jedoch erst unvollständig rekonstruiert. Bei genauem Hinsehen erweist sich die umlaufende Borte aus zwei Streifen zusammengesetzt, wobei der äußere und schmalere der beiden, farblich kaum vom Felsgestein zu unterscheiden, über den Kaselstab appliziert wurde und somit den beschriebenen Überlagerungsprozessen, deren Grundstruktur sich bereits in der Technik des Zweifadensystems selbst finden lässt, ein Ende bereitet. Der Kaselstab tritt somit in verschiedenen Funktionen auf. Einmal kann er als Raumausschnitt gelesen werden, dessen konstitutive Rahmung sich durch eine doppelte Reihung von Flussperlen deutlich hervorhebt. Dann wieder ist er Ehrentuch, das mit seiner reichen Brokatmusterung als symbolischer Grund die Heiligkeit der Trinität hinterfängt. Zuletzt noch stellt er nichts weniger als die gelungene Imitation einer gewebten Brokatborte im Medium der Stickerei dar.

Noch bemerkenswerter in ihren Konsequenzen als die bereits beschriebenen Überlagerungsphänomene ist die Relation der szenischen Darstellungen zum System der Nischenfiguren. Das Gefüge aus hexagonalen Zellen, das die Chormäntel organisiert, wurde auch an der Kasel verwendet. Jedoch tritt deren Bildwert hier zurück, indem sie den narrativ dra-

matisierten Darstellungen von Taufe und Transfiguration als Flächenträger dienen. Die kleinen Nischenfiguren wurden in ihrem Status gleichsam den ornamentalen Elementen der Stege und Rosetten angeglichen. So radikal tritt die Negation ihrer figuralen Integrität auf, dass angenommen werden konnte, dass die narrativen Szenen erst lange nach der Fertigstellung der Kasel appliziert wurden.

Abb. 3.3

Charakteristischer Weise hat die Forschung diese Differenzen als Stilunterschieden gelesen. Die strenge Einteilung der Nischenfelder mag zu einem späteren Zeitpunkt als veraltet und unmodern erschienen sein und wurde daher mit den großen Figuren überlagert, so etwa das Argument Julius von Schlossers.²²⁴ Restauratorische Untersuchungen zeigen hingegen, dass die Stickerei unter den großen Figuren nicht weitergeführt wurde, was auf ein ursprüngliches Konzept schließen lässt, in dem die heutige Erscheinung bereits ausgearbeitet vorlag.²²⁵ Mit aller Klarheit wird jedoch deutlich, dass es sich hier um zwei voneinander zu differenzierende Bildsysteme handelt. Wenn angenommen werden kann, dass beide Systeme Teil des Entwurfskonzeptes waren, so zeigt sich darin ein hohes Maß an Bewusstheit in Bezug auf die Organisation der einzelnen Bildelemente und auf das, was sie leisten können.

Die optische Wirkung der Paramente wird trotz dieser Differenzen in den Bildauffassungen durch einen hohen Grad an Homogenität bestimmt. Dies wird nicht nur durch die konsequente Einteilung der Oberflächen geleistet, sondern auch durch einen durchwegs verwendeten „Grundton“ aus Goldfäden hervorgebracht. Neben den mimetischen Leistungen der Technik, die, im Falle der Wiedergabe von Brokatstoffen etwa, einer Teilhabe an den Strukturen des Textilen gleichkommt, ist es überdies jenes integrative Vermögen, das die Anlegearbeit auszeichnet.

²²⁴ VON SCHLOSSER 1912a, S. 8.

²²⁵ Darauf verweist auch THÜRLEMANN 2002, S. 290, in seiner Analyse der Kasel.

6. Subtexte: Kunst und Handwerk

„*Et omnia illa sunt ex mirabili et tam artificioso ingenio depicta: ut nedum picturam: sed artem pingendi totam ibi videres videnturque omnes ymagines vive.*“²²⁶

Mit diesem Eintrag in sein Tagebuch schildert der Nürnberger Arzt und Mitverfasser der Schedel'schen Weltchronik, Hieronymus Münzer, das Genter Altarbild der Brüder van Eyck, welches er auf einer 1495 unternommenen Reise in die Niederlande gesehen hatte.²²⁷ Nach summarischen Angaben zu den einzelnen Figuren und ihrer Positionierung auf den Tafeln kommt Münzer zum hier wiedergegebenen Urteil über die Darstellungen. Die Rede vom kunstvollen Geist und der Malkunst dient dazu den unmittelbaren visuellen Eindruck, den ihr Autor beim Anblick des großen Flügelaltars erfahren haben mag, in ein bestehendes begriffliches Ordnungssystem einzufügen. Sie ist Teil eines standardisierten Phrasenrepertoires, das sich im humanistischen Sprachgebrauch zur Beschreibung der aufkommenden Renaissancemalerei entwickelt hatte.²²⁸

Abb. 6.1

Was bedeutete es nun im Verständnis eines gebildeten Humanisten des späten 15. Jahrhunderts, wenn er in einem Bild nicht nur das Abgebildete (*pictura*), sondern auch die ganze Kunst des Malens selbst (*arte pingendi tota*) zu sehen glaubt. Bei der beschriebenen Sichtbarmachung der Malkunst am Genter Altar kann es sich nicht um eine Vergewärtigung des Malprozesses gehandelt haben, sind doch jegliche Spuren der langwierigen Arbeit des Farbauftrags in der gleichmäßig glatten Oberfläche der Tafeln getilgt. An der Werktagsseite des Altars, die der Tagebucheintrag nicht erwähnt, von der aber angenommen werden kann, dass sie dem weitgereisten Hieronymus Münzer gezeigt wurde, wird deutlich, wie sehr der Eyck'sche Maler bemüht war, den Figuren und Objekten den Anschein einer unmittelbaren Gegenwärtigkeit zu verleihen, indem er den Bildträger als transparenten Durchblick gestaltet und damit der Anschauung zu entziehen versucht. Das untere Register bildet eine Nischenarkatur, in die sowohl die beiden Stifter, Jodocus Vijd und seine Frau Elisabeth Borluut, als auch die als Statuen wiedergegebenen Johannesfiguren des Täufers und des Evangelisten eingestellt sind. Die gemalten Bo-

Abb. 6.2

²²⁶ Zit. n. WEALE 1908, S. LXXV. „*Und das alles ist aus einem so wunderbaren und kunstvollen Geist heraus gemalt, daß man dort nicht nur das Gemälde, sondern die Kunst des Malens schlechthin sieht, und es scheinen alle Abbilder zu leben.*“ (Übersetzung nach PÄCHT 1993, S. 12.)

²²⁷ Münzers eigenhändiges Original des Itinerars, in dem sich diese älteste erhaltenen Beschreibung des Genter Altars findet, ist verloren gegangen. Überliefert ist nur eine Abschrift Schedels, die in der Münchner Staatsbibliothek aufbewahrt wird (CIm 431). Vgl. GOLDSCHMIDT 1938, S. 59.

²²⁸ Zum intellektuellen Umfeld Münzers und seinen Verbindungen zum Nürnberger Humanistenkreis, s. GOLDSCHMIDT 1938, S. 30 – 42.

genöffnungen bilden mit ihren Zwickelfeldern einen visuellen Übergang zum hölzernen Bildrahmen, mithin zu jenem Element der Gegenstandswelt, das dem bildlichen Illusionismus eine Grenze setzt.²²⁹ Das zarte Maßwerk hingegen, das in die Nischenöffnungen hineinreicht, will in in seiner durchbrochenen und durchlöcherten Materialität emphatisch auf die Durchsichtigkeit der Bildfläche aufmerksam machen. Im darüberliegenden Register, das auf vier Tafeln eine Verkündigungsszene zeigt, bedient sich der Künstler einer gegenläufigen Strategie. Hier ist es nicht die vorderste Bildebene, deren Transparenz durch die Illusion einer Öffnung evoziert wird, sondern — im Gegenteil — die von einer Wand gebildete *hinterste* Bildebene. Sie wird von mehreren Fensteröffnungen durchbrochen, doch ist es im Besonderen jenes größte Doppelfenster, das die ganze Breite der linken mittleren Tafel einnimmt, in dem sich bildhaft die Auflösung des materiellen Trägers zur Darstellung bringt. Der Betrachterblick bewegt sich ungehindert durch diese Wandöffnung hindurch, wird durch den Anblick eines Stadthauses, gleichsam eine Spiegelung der eigenen Außenfassade, kurz aufgehalten, bevor er in der Unendlichkeit des blauen Himmels zu sich selbst zurückkehrt. Hier ist mit den Mitteln der Malerei bereits jener Effekt dargestellt, den Leon Battista Alberti einige Jahre später in seinem Maleireitrat mit der Metapher der *finestra aperta* bezeichnen wird.²³⁰

Die anfangs zitierte Beschreibung des Genter Altars durch den Nürnberger Humanisten Hieronymus Münzer würde somit auf jenen paradoxen Vorgang verweisen, bei dem sich die Malkunst gerade dadurch zu sehen gibt, weil sie sich in der absoluten Vergewärtigung der dargestellten Gegenstände auflöst. Beachtenswert an Münzers Darlegung ist jedoch, dass er das Vermögen des Malers (*artificioso ingenio*), dem er den wunderbaren Realismus des Dargestellten zuschreibt, von der eigentlichen Malkunst unterscheidet, in der man jene Konstruktion erkennt, die Dürer mit seiner Übersetzung des lateinischen Ausdrucks *perspectiva* als eine *Durchsehung* bezeichnete.²³¹ Diese als Transparenztheorie²³² des Bildes zu benennende Vorstellung sollte bis ins 19. Jahrhundert hinein als maßgebendes Kriterium zur Beurteilung von Gemälden dienen und informiert zu einem nicht geringen Maße das Urteil der Kunstgeschichte bis heute, wenn es darum geht, Epocheneinteilungen zu rechtfertigen. Das Vorhandensein einer korrekten perspektivischen Konstruktion wurde als Maßstab für den Realitätscharakter eines

²²⁹ Vgl. VEROUGSTRAETE/VAN SCHOUTE 1987, zum Rahmensystem des Genter Altars.

²³⁰ ALBERTI 2002, S. 92/93.

²³¹ LANGE/FUHSE 1893, S. 319.

²³² DANTO 1984, S. 242 – 245.

Bildes herangezogen, ohne dabei jedoch auf jene scharfsinnige Unterscheidung zwischen den Fähigkeiten des Künstlers und den Qualitäten der Malerei zu achten, die in ihrer medialen Leistung liegt als Durchblick zu erscheinen und damit den abgebildeten Figuren jenes Leben zu ermöglichen, von dem Münzer in seinem Tagebucheintrag sprach.²³³

Nur wenige Jahre nach Münzers Aufenthalt in Gent, beobachtete ein Gesandter aus Mantua, Niccolò Frigio, die Geschehnisse bei einer 1501 in Brüssel abgehaltenen Versammlung des Toisonsordens. In einem Brief an seinen Herrn Francesco II. Gonzaga beschreibt er den Einzug der Ordensritter in die Kirche *Notre Dame des Carmes* und darüber hinaus auch den Reichtum der verwendeten Paramente, in denen wir den Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies erkennen.²³⁴ Frigio schildert die Gewänder als Teil einer Inszenierung, zu der neben musikalischen Darbietungen auch Bewegung und die Ausstattung des gesamten Kirchenraums mit den Zeichen herzoglicher Macht zählten. Nach einer Beschreibung der Altarbehänge, die vor allem auf deren Materialität Bezug nimmt,²³⁵ erwähnt Frigio die Zelebranten, deren Gewänder in einer Weise bestickt waren, dass „*sechs Lebensalter nicht ausgereicht hätten sie herzustellen, obwohl sie wie von einer Hand gemacht erschienen*.“²³⁶ Wie Münzer im Anblick des Genter Altars ist auch Frigio verwundert über die Kunstfertigkeit in der Herstellung. Vieles in seiner Beschreibung weist jedoch darauf hin, dass der Mantuaner Gesandte nicht in der gleichen Weise mit dem humanistischen Kunstdiskurs seiner Zeit vertraut war wie der Reisende aus Nürnberg. So übersetzt er sein Erstaunen nicht in ein metaphysisches Vokabular, sondern bleibt in der Beschreibung auf der Ebene einer materiellen Phänomenologie. Um das scheinbar so Unmögliche zu fassen, bedient sich Frigio einer zweifachen Verneinung — „*non pareva seta né brochato*“²³⁷ —, in der sich die Materialität der Gewänder aufzuheben scheint ohne ganz aufgelöst zu werden. Doch sind die Differenzen wohl nicht nur im Bildungsstand der Autoren zu suchen; immerhin handelt es sich um zwei unterschiedliche bildgebende Verfahren, wobei das eine, die Malerei, zu einer kontemplativen Betrachtung bestimmt schien, während die Stickereien im Gebrauchszweck des Textilen aufgegangen waren.

²³³ Siehe ALLOA 2011, S. 123 – 178, zur Begrifflichkeit und Vorstellung des Medialen im Mittelalter und der frühen Neuzeit. Zur Perspektive und möglichen Perspektiven, vgl. PANOFSKY 1998 (1927).

²³⁴ Publ. in PRIZER 1985, S. 136 – 153.

²³⁵ PRIZER 1985, S. 139: „[...] *lavorati d'oro et de seta cum aguchia, cum le diademe e fimbrie [= frangie] de loro vestimenti intorniate de perle grosse come ciceri*.“

²³⁶ Ebd.: „[...] *faticata inextimabile de maniera che sei età de homini non seriano sufficienti a farli, tamen parevano tutti de una mano*.“

²³⁷ Ebd.

6.1 Nachahmung als Gestaltungsprozess

Wie verhalten sich nun aber die Darstellungen auf dem Burgunderornat zu der so hoch gepriesenen Malerei der Brüder van Eyck? Eine Frage, die sich nicht nur aus der zeitlichen Nähe ihrer Entstehung ergibt, sondern auch aus ihrer vergleichbaren Ikonographie. Wie wir wissen war dem Stickereiwerk eine weit weniger ausführliche Rezeptionsgeschichte beschieden als seinem Gegenstück, dem Genter Altar, über den in den allermeisten Fällen gesprochen wurde, ohne die verwandten Abbildungen am Ornat zu erwähnen. Dies liegt nicht nur an dessen Vorgängigkeit, sondern impliziert eine Hierarchie der Gattungen, in der die Malerei als das paradigmatische Darstellungsmedium gilt.

Die Figuren der Deesisgruppe auf dem Genter Altar stehen in so engem Verhältnis zu den Darstellungen auf den Rückenschilden der Chormäntel, dass sie als deren Vorbilder angenommen werden können. Ein genauer Vergleich erlaubt allerdings die Feststellung, dass es in einigen Details bemerkenswerte Differenzen gibt. Dass Maria am Burgunderornat die Hände zur Fürbitte erhoben hat, und nicht wie am Altarbild ein Buch in Händen hält, hatte Otto Pächt dazu veranlasst in den Stickereien die Kopie einer ursprünglichen Fassung der Genter Mariendarstellung zu sehen. Erst als Jan van Eyck die Arbeiten nach dem Tod seines Bruders übernommen hätte, sei die fürbittende Maria in eine lesende umgewandelt worden.²³⁸ Diese operative Einbeziehung der Deesisgruppe auf dem Burgunderornat zur Bestimmung der Eyck'schen Malerei bildet, neben Max Dvořaks Ansätzen zur Eingliederung der Stickereien in die allgemeine Entwicklung altniederländischer Malerei, eine bemerkenswerte Ausnahme in der Forschungsgeschichte des Genter Altars.²³⁹ Wie sich an weiteren Beispielen aufzeigen lässt, sind Abänderungen des Vorbildes in den Figurendarstellungen am Burgunderornat mehrfach anzutreffen und scheinen auf wenigstens drei Ursachen zurückführbar zu sein. Eine erste Kategorie der Differenzen lässt sich ableiten aus Missverständnissen, die bei der Übertragung der Entwurfsvorlagen in Stickerei, auftreten konnten. In der leichten Veränderung der *caudae*, die die Tiara des göttlichen Weltenherrschers auf dem Rückenschild des Christumantels schmücken, scheint im Vergleich zur ihrer Wiedergabe am Genter Altar eine Verunklärung zwischen Haar und Ausstattungsstück stattgefunden zu haben, die auf eine Unsicherheit der ausführenden Stickerinnen hindeutet. Einen Gegensatz dazu bilden bewusst durch-

Abb.
4.21/6.3

Abb. 4.21b

²³⁸ PÄCHT 1993, S. 33. Diese These Pächts wurde durch technische Untersuchungen mit Infrarot-Reflektographie widerlegt. VAN ASPERENDE BOER 1979, Abbildungen S. 172 – 175.

²³⁹ Vgl. dazu Kap. 3 der vorliegenden Arbeit.

geführte Veränderungen, durch die sich der Bedeutungsgehalt der Darstellung verschiebt. Eine solche lässt sich etwa in der Ausarbeitung der von Christus getragenen Kopfbedeckung feststellen. Auf der Altartafel ist er mit einer päpstliche Tiara bekrönt, die mit drei reich geschmückten goldenen Kronreifen ausgestattet ist. Dieses so genannte *Triregnum* wurde von Papst Clemens V. eingeführt und zum ersten Mal getragen, der seine Residenz 1309 nach Avignon verlegt, und sich damit stark von der Politik der französischen Krone abhängig gemacht hatte. Seit dieser Zeit war es in bildlichen Darstellung allgemein üblich den Papst mit einer dreifach bereiften Tiara darzustellen.²⁴⁰ Vor allem in der französischen Buchmalerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts wurde auch der bekrönte Gottvater sehr häufig mit einem *Triregnum* wiedergegeben.²⁴¹ Am Burgunderornat hingegen trägt Christus eine ältere Form der Tiara mit nur einem Kronreif, der aus *Fleurs-de-Lys* gebildet wird.²⁴² Inwieweit die Kenntnis der tatsächlichen päpstlichen Ausstattung Einfluss auf das künstlerische Schaffen im Umkreis des Hofes genommen hatte, ist nur schwer abzuschätzen.²⁴³ Ob die Darstellung einer einfachen Tiara am Burgunderornat als eine politisch motivierte Aussage zu verstehen ist, sei dahin gestellt. Unvorstellbar ist es hingegen, dass eine Veränderung an der päpstlichen Kopfbedeckung in einer Zeit, die sich durch höchste Sensibilität gegenüber symbolischen Attributen auszeichnete, nur aus Willkür oder in Unwissenheit um die Bedeutung ihrer Zeichenhaftigkeit vorgenommen wurde.²⁴⁴

Abb. 6.4

Eine dritte Kategorie lässt sich vor allem an der Kleidung der Figuren ablesen. Die Behandlung der getragenen Gewandhüllen lehnt sich zwar an die Vorbilder an, zeigt aber einen eigenständigen Gestaltungswillen, der im Bereich vestimentärer Details mehrfach beobachtet werden kann. Die schweren Stoffe von Umhängen und Mänteln sind

²⁴⁰ Zur Entwicklung der päpstlichen Kopfbedeckungen, SIRCH 1975, v. a. S. 163 – 187, zur Anbringung der drei Kronreifen.

²⁴¹ Besonders auffällige Darstellungen von Kopfbedeckungen dieser Art stammen aus der Werkstatt des Boucicaut Meisters. Vgl. MEISS 1968, mit zahlreichen Abbildungen.

²⁴² In diesem Zusammenhang ist von Interesse, dass 1447 Papst Nikolaus V. bei seiner feierlichen Amtseinsetzung mit einer ebensolchen Tiara gekrönt wurde, die nur einen Kronreif aufwies. SIRCH 1975, S. 177. Dass dieses wichtige Detail durch Gesandte in Rom beobachtet und an den burgundischen Hof übermittelt wurde, kann mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden.

²⁴³ Die bekannte Flémalle'sche Gnadenstuhldarstellung, an die sich die Stickereien am Retrofrontale des Burgunderornats auf das Engste anlehnen, zeigt ebenfalls eine einreifige Tiara. [Abb. 4.30] Alle Kopien nach der Tafel, die vor der erwähnten Papsteinsetzung entstanden ist, übernehmen diese Form der Tiara. Auch in einer Darstellung der Not Gottes im Stundenbuch der Maria von Burgund (um 1475 entstanden) trägt Gottvater eine einfache Tiara. Diese Vergleiche machen deutlich, dass einmal etablierte Schemata, vor allem bei der Gestaltung von Hoheitszeichen über Generationen hinweg tradiert wurden.

²⁴⁴ An dieser Stelle sei angemerkt, dass nicht nur Christus auf dem Rückenschild und in der Gnadenstuhldarstellung am Retrofrontale mit dieser Kopfbedeckung gezeigt wird, sondern dass auch Gottvater in der Taufe und Transfiguration jeweils eine einreifige Tiara trägt.

mit einem Volumen ausgestattet, das ihnen eine scheinbar immanente, vom Körper ihrer Trägerinnen weitgehend unabhängige Beweglichkeit verleiht.²⁴⁵ In den ausladenden Faltenwürfen und Drapierungen der Stoffe feiern sich die textilen Grundlagen der Stickerien und beweisen sich selbst damit ihre Emanzipation von gemalten Vorbildern. Auf dem Rückenschild des Marienmantels sitzt die Mutter Gottes auf einem mit architektonischen Elementen gestalteten Thron, ihr weiter blauer Umhang bedeckt einen Teil der Bank, knickt mit der Vorderkante um und fällt von dort in lebhaften Falten zu Boden, auf dem sich die Stoffmassen noch einmal bauschen und zu Faltengebirgen türmen. Mehr noch als in den Gewändern zeigt sich die Virtuosität der Stickerinnen in der Darstellung der drapierten Vorhänge, die sich um die Thronsäulen winden und dann in faltenreichen Anhäufungen zu einer Ruhe kommen, die dennoch in sich die Potenzialität von Bewegung birgt. Einen ähnlichen Eindruck vermitteln die ausladenden Vorhänge jenes Pavillons der den thronenden Christus umgibt. Sie laufen in weitem Schwung vom Saum des Baldachindaches zu einem niedrigen Parapet im Hintergrund, das ihnen als Stütze dient, um ihre kaskadenartigen Faltungen auszubilden. Die außerordentliche Fülle dieser Stoffbahnen spiegelt sich im Umhang der sitzenden Figur, der wie der Mantel Mariens von der Bank auf den Boden fällt, indem er an der Kante scharf umknickt. In diesen Richtungswechseln der Gewebe, die damit ihren Unterlagen folgen, sieht Otto Pächt eine der wesentlichen Errungenschaften der Malerei Jan van Eycks. Im Unterschied zur früheren französischen Buchmalerei, in der der Verlauf der Falten den Betrachterblick zu einer ungebrochen gleitenden Bewegung verleitet, beobachtet Pächt an den Darstellungen van Eycks die „*Stillegung aller motorischen Energien im Sehen*“, somit die Festlegung eines unbeweglichen Augpunktes, durch die Kontextualisierung der Figuren in einen räumlichen Zusammenhang.²⁴⁶ Es ist bemerkenswert, dass diese perspektivische Anmutung sich nicht an der Raumkonstruktion selbst ablesen lässt, die ja bekanntlich keinem strengen Fluchtpunktsystem folgt und somit auch keinen absoluten Betrachterstandpunkt festlegt, sondern an der Ausbildung der Gewandfalten. In der Deesisgruppe am Genter Altar wurde das Problem des Sitzmotivs mehr überspielt als tatsächlich gelöst. Der plötzliche Richtungsbruch der Körper wird verschleiert, indem die kritischen Partien der Oberschenkel und des Schoßes entweder verdeckt werden, wie bei Johannes und Maria oder bei Christus eine schräg liegende Querfalte wie in der älteren Malerei den Übergang bewerkstelligt. Die Strategie der räumlichen Unbestimmtheit wurde in den

Abb. 4.21a

Abb. 4.21b

²⁴⁵ Vgl. dazu auch die Beschreibungen in Kap. 5.2.

²⁴⁶ PÄCHT 1993, S. 21 – 25.

Rückenschilden für die Körperdarstellungen übernommen, nicht jedoch für die Wiedergabe der voluminösen Umhänge und Draperien. Diese folgt dem Gesetz der Einbindung in den Raumzusammenhang, wobei die Geschmeidigkeit der textilen Ausdehnungen die Anpassung an die Formen der jeweiligen Trägerunterlagen erlaubt, deren räumliche Orientierung von den Gewebestrukturen aufgenommen wird. An den Vorbildern aus dem Genter Altar wurden somit „Modernisierungen“ vorgenommen, die sich vor allem in den von den Figurenkörpern unabhängigen Textilattributen zeigen.

Die größten Abweichungen wurden allerdings im Darstellungsbereich der Hintergründe vorgenommen, die, wie erwähnt, getrennt von der Figurenstickerei hergestellt wurden. Sind die Figuren der Deesis am Genter Altar in engen Raumausschnitten situiert, deren Rückwände von aufgespannten Ehrentüchern abgeschossen werden, so verlangte die Form der Rückenschilde nach divergierenden Entwurfslösungen. Im Falle des Johannes führte dies zu jener bereits beschriebenen aufwendigen Gestaltung, die felsige Hügelkuppen mit Vegetation und einen Baldachin aus Brokatstoff miteinbezieht.

Wie sich aus diesen Beispielen ergibt, folgen die Darstellungen auf dem Ornat nicht in allen Details ihren gemalten Vorbildern. Vor allem in den Ausführungen der textilen Elemente ergeben sich Abweichungen, die auf einen reflektierten Umsetzungsprozess hinweisen, in dem die spezifischen Anforderungen und die Eigenständigkeit des Mediums mitbedacht wurden. Es stellt sich demnach die Frage auf welche Weise sich diese Transformationsvorgänge vollzogen haben könnten. Auf welchem Wege gelangten die Figuren der Genter Deesisgruppe auf den Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies?

6.2 Übertragungspraxis

Um die gemalten Figuren in Stickerei zu überführen, bedurfte es der Vermittlung durch ein drittes Medium, das, um diese Aufgabe erfüllen zu können, bestimmte Eigenschaften aufweisen musste. Es sollte vor allem in der Lage sein die wichtigsten Linien von Figuren sowie Formen in möglichst eindeutiger Lesbarkeit wiederzugeben und musste sich leicht vom Ort der Vorlage in die ausführenden Werkstätten transportieren lassen. Im 15. Jahrhundert erfüllte die Zeichnung diese Anforderungen an ein Aufzeichnungs-, Speicher- und Transfermedium.²⁴⁷ Nur wenige frühe Zeichnungen sind erhalten, doch

²⁴⁷ MARTI 2010, S. 48. Zeichnungen übernahmen nicht nur eine Vermittlerrolle in der hochspezialisierten und arbeitsteiligen Herstellung von Stickereien, sondern auch in den Bereichen der Tapissiererezeu-

ist anzunehmen, dass sie in großer Zahl existierten und in Sammelmappen aufbewahrt oder zu Büchern gebunden zum wertvollsten Bestand der Werkstätten zählten. Solche Kompendien von Entwurfsvorlagen wurden gehütet, weitervererbt und waren des Öfteren Auslöser von gerichtlichen Streitigkeiten, die um deren rechtmäßigen Besitz ausgetragen wurden.²⁴⁸

Da Jan van Eyck seit 1425 auf das Engste mit dem burgundischen Hof verbunden und in viele der künstlerischen Unternehmungen des Herzogs involviert war,²⁴⁹ ist es im vorliegenden Fall der Übertagung von Figuren des Genter Altars wahrscheinlich, dass Zeichnungen aus der Werkstatt des Künstlers selbst an die Stickerinnen weitergegeben wurden.²⁵⁰ Bei den Stickereien handelt es sich jedoch um keine getreue Wiedergaben, daher muss angenommen werden, dass entweder bestehende Entwurfszeichnungen zum Altar, oder aber Nachzeichnungen desselben modifiziert wurden, um auf die Darstellungsbedingungen des textilen Mediums einzugehen. Aus dem Wechsel der Abbildungstechniken ergaben sich darüber hinaus spezifische Herausforderungen für die ausführenden Stickerinnen, da die Zeichnung zwar Linien und Formen abbilden konnte — jene Qualitäten der malerischen Techniken jedoch, die in ihren Leistungen der haptischen Wiedergabe von Oberflächenbeschaffenheiten bestanden, lagen weitgehend außerhalb des zeichnerischen Vermögens. Ein Spezifikum in der Darstellung des Täufers am Rückenschild des Johannesmantels kann möglicherweise auf diesen Verlust an Informationsgehalt zurück geführt werden. Wie bereits erwähnt, trägt er nicht das in der ikonographischen Tradition übliche Fellkleid, sondern eine gegürtete Tunika aus Webstoff, deren Säume mit Perlen geschmückt sind. Auf einem Felsvorsprung sitzend und mit dem geöffneten Kodex auf dem Schoß ließe er sich unschwer in die Darstellungstradition des Evangelisten auf Patmos

Abb. 4.21c

gung und der Buchmalerei. Sie wurden im Verhandlungsprozess zwischen italienischen Auftraggebern und deren in Brügge stationierten Unterhändlern eingesetzt und dienten Großhändlern zur Vorlage bei potentiellen Käufern.

²⁴⁸ Einen Überblick über erhaltene altniederländische Zeichnungen in KORENY 2002. Für den italienischen Kontext, s. die bahnbrechende Publikation von DEGENHART/SCHMITT 1968, v. a. Bd.1 S. XVIII – XIX u. XLV. Es gibt Hinweise, dass Modellbücher in großer Zahl existiert haben und dass sie darüber hinaus auch für spezifische Gebrauchszwecke zusammengestellt waren.

²⁴⁹ Nach dem Tod seines ersten Mäzens, Johann von Baiern, war Jan in den Dienst Philipps des Guten getreten, der ihn überaus schätzte und zu seinem *valet de chambre* ernannte. In seiner Doppelfunktion als herzoglicher Offizier und Künstler war er Teilnehmer jener burgundischen Abordnung, die 1428 entsandt wurde, um eine Heirat mit der Tochter des portugiesischen Königs zu verhandeln. Dabei setzte er sein Können ein, um ein Porträt der Braut zu malen, das dem Herzog übersandt wurde. Vgl. VAUGHAN 1970, S. 154 u. 155, mit Quellenangaben.

²⁵⁰ Die Verwendung von Zeichnungen in der künstlerischen Praxis Jan van Eycks ist durch jenes bekannte Blatt im Dresdener Kupferstichkabinett belegt, das ein Porträt des Kardinals Albergati in Silberstift zeigt, und wohl als Vorlage für die gemalte Ausführung gedient hatte. Angaben zu Farbwerten sind in schriftlichen Vermerken angebracht. KETELSEN/NEIDHARDT 2005, S. 61 – 67. Vgl. auch JONES 2000.

einordnen, wäre da nicht das *ecce agnus Dei* auf dem Schriftband und der wilde Bart- und Haarwuchs.²⁵¹ Kann angenommen werden, dass diese bereits in der Darstellung am Altar durch die Beigabe des Buchattributs angelegte Überblendung zweier ikonographischer Traditionen von den ausführenden Stickerinnen missverstanden wurde? Wenn die verwendete Vorlage für die Nadelarbeiten die Form einer Entwurfszeichnung besaß, könnte die Textur des Fellkleides im Übertragungsprozess verloren gegangen sein.²⁵² Da es sich bei der Herstellung der Stickereien überdies um einen arbeitsteiligen Prozess handelte, wurden die einzelnen Figuren von verschiedenen Stickerinnen geschaffen, denen die Übersicht über den Gesamtzusammenhang der Arbeiten meist wohl fehlte. Wie dem auch sei, es kann angemerkt werden, dass Abweichungen, die auf einem Missverständnis der Vorlagen beruhen, am Burgunderornat kaum zu beobachten sind. Nicht nur die technische Qualität der Ausführung entsprach somit den hohen Ansprüchen des Auftraggebers, auch das Verständnis für künstlerische Nuancen und die neuesten Errungenschaften perspektivischer Verfahren waren in außerordentlichem Maße ausgebildet, so dass von einer Interpretationsleistung der Stickerinnen gesprochen werden kann.

Ein Vergleich der Gnadenstuhldarstellung auf dem Retrofrontale mit einer gestalterisch eng verwandten Tafeln lässt ahnen wie komplex die Übertragungsprozesse bei der Übernahme von Motiven waren.²⁵³ Die Robert Campin zugeschriebenen Darstellung zeigt eine vergleichbare Figurenkonfiguration, die sich allerdings in wesentlichen Details unterscheidet. Gottvater, der den toten Leib Christi in Händen hält, adressiert die Betrachterinnen in hieratisch ikonenhafter Frontalität, den Sohn streift nur ein Blick aus seitlich verschobenen Pupillen. Am Retrofrontale des Burgunderornats hingegen ist der Oberkörper und der Kopf Gottvaters zur Seite des Toten gedreht: die Betrachterinnen werden damit zu stillen Zeuginnen der emotionalen Zuwendung eines Vaters, der seinen toten Sohn betrauert. Zwar wird der Leib Christi als ein Objekt der Verehrung den Blicken präsentiert, wobei vor allem auf die Sichtbarmachung und die Sichtbarkeit der fünf Wundmale geachtet wurde, doch wird die innerbildliche Beziehung der Figuren weit stärker betont. Jene Hand Christi, die die Seitenwunde aufspannt und in der sich der Tod in einem

Abb.
4.29/4.30

²⁵¹ Eine bemerkenswerte Ähnlichkeit weist der Johannes auf einer kleinen Tafel auf, die um 1500 von Hieronymus Bosch geschaffen wurde. Vor allem die Körperhaltung des Evangelisten und die Drapierung des Übermantels stimmen auf das Engste überein. [Abb. 6.5]

²⁵² Einige Deesisgruppen, die an Stelle des Täufers den Evangelisten zeigen, sind erhalten. So etwa am Südportal der Kathedrale von Chartres und in der bekannten Lebensbrunnendarstellung von Jan van Eyck, die als Kopie im Prado erhalten ist. [Abb. 6.6] Besonders jene letztgenannte Tafel zeigt, dass im ikonographischen Verständnis der Zeit das Personal der Deesis keineswegs kanonisch festgelegt war. Vgl. PÄCHT 1993, S. 128 – 130.

²⁵³ Für die entscheidenden Anregungen zur folgenden Analyse danke ich Friedrich Teja Bach.

Lebensgestus des sich selbst Berührens aufhebt, wird gespiegelt durch die zugreifende Hand Gottvaters, wobei sich die Fingerspitzen beider Hände so nahe kommen, dass sie sich fast, aber eben nur fast, berührend treffen. Die Differenzierung in den Inkarnaten — weißlich schimmernd, blutleer die Hand Christi und so rosig wie seine Wangen die Hand des Vaters — macht der Ambiguität im Spiel der Hände jedoch ein Ende, indem sie verdeutlicht auf welcher Seite sich der Tod und auf welcher sich das Leben befindet. Diese vermeintliche Eindeutigkeit wird jedoch sogleich wieder durchbrochen, denn nicht nur die Seitenwunde gleicht einem halb geöffneten Auge, auch die Augen des Toten selbst sind geöffnet dargestellt. Einen aktiv, lebendigen Blick jedoch vermögen sie nicht zu werfen, vielmehr sind die Pupillen — als ob sie der Schwerkraft und nicht dem Willen gehorchen würden — nach unten verschoben. Mit ihnen gleitet auch der Betrachterblick zu Boden, wo er auf die beiden Wundmale an den Füßen Christi trifft, die weit mehr als seine Augen die Anrufung der Betrachterinnen erwiedern, indem sie mit dem unheimlich, leeren Ausdruck von toten Höhlen zurückzublicken scheinen.

Die Gnadenstuhldarstellung Campins geht auf diese sublimen Verflechtungen nicht ein. Vielmehr scheint sie an einer klaren Trennung der Bereiche interessiert zu sein, wenngleich ebenfalls Zeichen für Leben und Tod eingesetzt werden. Die Augen Christi sind geschlossen, die Wundmale an den Füßen hingegen erinnern durch ihre Stellung an ein Augenpaar, das wie am Retrofrontale dem Betrachterblick antwortet, während die Parallelstellung der Füße den Präsentationsmodus der hieratischen Frontalität wieder aufnimmt, der die gesamte Darstellung kennzeichnet. Am Burgunderornat bewirkt eine Verdrehung der Füße, die je eine Sohle und eine Oberseite sichtbar werden lässt, dass die Aktivierung der Wundmale durch dieses Zeichen der Leblosgkeit wieder relativiert wird.

Ein blaues Tuch, das in der Tafel Campins als Folie für den Leib Christi fungiert, ist am Retrofrontale um dessen Körper gewunden und läuft weiter über die Schulter Gottvaters. Es bildet somit noch einmal das Verschränkungsmotiv ab, das diese Darstellung durchwirkt.²⁵⁴ Das textile Element nimmt auch hier, wie in so vielen der bereits besprochenen Gewanddarstellungen am Burgunderornat, eine kommunikative Haltung ein, die sich aus seiner gleichsam selbstständigen Beweglichkeit ergibt. Dies führt, gleichzeitig mit jener beschriebenen Lenkung des Betrachterblicks, der eingeladen wird dem Beziehungsgefüge der einzelnen Elemente im Bild nachzugehen, zu einer Narrativierung der Darstellung.

Wenn man, wie die bisherige Forschung, davon ausgehen will, dass Campins Entwurf als

²⁵⁴ Darüber hinaus stellt es einen visuellen Zusammenhang zur Darstellung am Antependium her. Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.2.

Vorlage gedient hatte, wird deutlich, dass die am Burgunderornat beteiligten Künstler in kreativer Weise mit Vorbildern verfahren und diese mit ihren Ausdrucksmitteln modifizierten.²⁵⁵ Das Verhältnis von Vorlage und Nachahmung lässt sich somit kaum mehr in den Kategorien von Original, in dem sich die aktive Schöpferkraft eines Künstlers zeigt, und passivem Kopieren beschreiben. Vielmehr entspricht der Umgang mit vorgegebenen Bildformeln einem dynamischen Modell, in dem von Verschiebungen, Neudefinitionen und Weiterentwicklungen die Rede sein müsste.

Die meisten der gestickten kleineren Nischenfiguren können allerdings von keinen gemalten Vorbildern abgeleitet werden. Darstellungen von einzelnen Heiligen dieser Art wurden vor allem in den flandrischen Werkstätten in so großer Zahl produziert, dass die Forschung von einer Serienproduktion spricht.²⁵⁶ Dafür wurden Vorlagen herangezogen, die als Zeichnung und später Drucke eine weite Verbreitung fanden. So kommt es, dass besonders beliebte Heilige in mehrfacher Ausführung heute noch erhalten sind und damit auf diese routinemäßigen Herstellungspraktiken verweisen.²⁵⁷ Sowohl für den Export als auch für den heimischen Markt wurden einzelne Figuren produziert, die dann von den jeweiligen Käufern meist für Kaselstäbe und Pluvialbesätze individuell zusammengestellt wurden, indem sie in ebenfalls vorgefertigte Nischenhintergründe eingesetzt werden konnten.²⁵⁸ Durch die Verbreitung der im 15. Jahrhundert sehr beliebten Goldbrokatstoffe aus italienischen Webereien, die auch für liturgische Gewänder Verwendung fanden, hatten sich die Stickereien auf Besätze und Borten zurückgezogen, um mit ihrer Anbringung den ausgestellten Prunk der Textilien noch zu erhöhen.

Neben dem Angebot an vorgefertigter Ware gab es jedoch die Möglichkeit individuelle Verträge mit einem Stickermeister abzuschließen, in denen bisweilen auch Maler als Entwerfer der gewünschten Darstellungen genannt wurden.²⁵⁹ Auf diese Weise wurde ein Bedürfnis nach Exklusivität befriedigt, das gerade im Zeitalter der beginnenden Massenproduktion verstärkt auftrat, um sich von eben jenen Bevölkerungsschichten abzusetzen,

Abb. 6.7

²⁵⁵ Die Darstellung am Retrofrontale scheint dem sich im späten 15. Jahrhundert entwickelnden Andachtsbild, jener in ihrer Intimität eine Verschiebung zur privaten Andacht hin bewirkende Darstellungsform, verpflichtet zu sein. Dies führt wiederum zur bereits besprochenen Fragen nach den Betrachtungsregimen, in die der Ornat eingebunden war. (Kap. 4.2) Zur Genese des Andachtsbildes vgl. BELTING 1985.

²⁵⁶ Vgl. BERGEMANN 2010a/c; STAUFFER 2010.

²⁵⁷ Ähnliches lässt sich auch im militärischen Bereich bei bemalten Fahnen nachweisen, wobei eine Vorlage durch leichte Abänderungen für die Darstellung unterschiedlicher Heiliger gebraucht werden konnte. Vgl. dazu DEUHLER 1963, S. 256 – 258.

²⁵⁸ Vgl. BERGEMANN 2010a, S. 179 – 181.

²⁵⁹ Vgl. BERGEMANN 2010c, zu Auftragslage und Verträgen dieser Art.

die durch diesselbe in ihren Möglichkeiten der prunkvollen Selbstinszenierung unterstützt wurden. Auch der Auftrag des Burgunderherzogs, die einzelnen Paramente mit Stickereien vollständig zu überziehen, zeigt demnach seinen Anspruch, alle Herrscher Europas an Prachtentfaltung übertreffen zu wollen. Für eine Bestellung in dieser Größenordnung mit insgesamt 278 gestickten Figuren²⁶⁰ mussten sicherlich mehrere Werkstätten beteiligt werden, deren Koordination möglicherweise von jenem berühmtesten Stickermeister im Dienst Philipps des Guten geleistet wurde, der uns aus Zahlungsbescheinigungen namentlich als Thierry du Chastel bekannt ist.²⁶¹ Er könnte Künstler mit den Entwurfsvorlagen betraut und diese dann an die Werkstätten übermittelt haben.²⁶²

Wurde der Entwurf von einem Zeichnungsblatt übertragen, so bediente man sich verschiedener Transfermethoden, die in Abbildungen zu Alessandro Paganinos *Libro primo de recami* (Venedig 1527) illustriert werden. Entweder man machte sich die Transparenz des in einem Rahmen aufgespannten Stoffes zunutze, indem man mit Hilfe einer starken Lichtquelle die Vorlage durchpauste oder man verwendete die auch in der Freskenmalerei bewährte Spolvero-Methode. Für routiniertere Stickerinnen empfiehlt Paganino die freihändige Übertragung, durch die eine Maßstabsveränderung ermöglicht wurde.²⁶³

Abb. 6.8

Die Zusammenarbeit mit den für die Entwürfe verantwortlichen Zeichnern könnte allerdings eine noch engere gewesen sein. Dass Figurenumrisse von den Künstlern selbst direkt auf die Stickunterlagen aufgebracht wurden, geht aus den Anweisungen in Cennino Cenninis Handbuch des Malerhandwerks hervor, eine Praxis, die sicherlich auch nördlich der Alpen anzutreffen war.²⁶⁴ Das Milieu am burgundischen Hof begünstigte ohne Zweifel

²⁶⁰ VON SACKEN 1858, S. 114.

²⁶¹ Der Sticker stand von 1424 bis zu seinem Tod 1458 im Dienst Philipps des Guten und hatte mehrfach im Auftrag des Herzogs an Ordensgewändern gearbeitet, um diese mit Emblemen und Bordüren zu verzieren. CHÂTELET 1994, S. 319 u. 322.

²⁶² Der Herzog vertraute in allen Bereichen künstlerischer Gestaltung der Expertise seiner Hofkünstler, die als Zwischenhändler fungierten und für die Qualität der gelieferten Arbeiten zu bürgen hatten. SMITH 1998, S. 29 – 32.

²⁶³ Paganinos Publikation richtete sich zwar an Amateurinnen, gab aber traditionelle Methoden weiter. Vgl. dazu MAINES 2009, S. 28.

²⁶⁴ CENNINI 1998, S. 173. Vor allem im Hochmittelalter scheint dies die bevorzugte Methode gewesen zu sein, wie sichtbare Unterzeichnungen beweisen. [Abb. 6.9] Die von Paganino geschilderten seriellen Übertragungsmethoden waren auf das Vorhandensein von gezeichneten Vorlagen angewiesen, wie sie vor dem 14. Jahrhundert kaum existiert haben dürften. Papier stand nicht zur Verfügung und Pergament war zu wertvoll, um für Entwürfe verwendet zu werden. Das klösterliche Milieu, in dem die meisten dieser frühen Stickereien entstanden sind, förderte überdies eine enge Zusammenarbeit unter den ansässigen Künstlern. Erst durch die Herausbildung eines Zunftsystems und die dadurch eingeleitete Kommerzialisierung fand einerseits eine Internationalisierung und andererseits eine striktere Abgrenzung der einzelnen Bereiche statt.

derartige künstlerische Kooperationen über die Grenzen der jeweiligen Metiers hinweg.²⁶⁵ Einiges spricht dafür, dass die meisten der Nischenfiguren am Burgunderornat nicht auf bereits bestehende Werkstattblätter zurückgehen, sondern eigens dafür entworfen wurden. Die Darstellungen folgen zwar der traditionellen Heiligenikonographie durch die Beigabe von Attributen, sie entsprechen aber keineswegs den in der Zeit üblichen hieratischen Abbildern etwa auf Altartafeln. Nur vereinzelt sind Figuren frontal stehend dargestellt, die meisten sind in lebhafter Bewegung gezeigt, nicht wenige sogar in Rückenansicht, von den Betrachterinnen abgewandt. Es scheint als ob ein Künstler die Möglichkeiten ausgenützt hätte, die in einem solchen Auftrag gegeben waren, indem er die zahlreichen zu entwerfenden Figuren als Bewegungsstudien ausführte. Wer immer auch der Erfinder dieser Vielfalt gewesen sein mag, er hat damit eine genuine Phantasie bewiesen, die imstande war sich von einem tradierten Formenkanon zu lösen. Bezeichnenderweise sind die Darstellungen auf den Aurifrisien weit stärker an bestehende Vorbilder gebunden. Dies scheint mit dem Umstand zusammenzuhängen, dass die Borten der traditionelle Ort für figürliche Stickereien waren und somit gewohnheitsmäßig vorgegebenen Mustern folgten. Die beiden unterschiedlichen Darstellungsformen der Heiligenfiguren wären demnach darauf zurückzuführen, dass für die Aurifrisien auf tradierte Musterbücher zurückgegriffen werden konnte, während für die zahlreichen bewegten Nischenfiguren auf den Paramenten jene neu entdeckten Möglichkeiten der Zeichnung ausgenützt wurden, die sie zu einem Entwurfsmedium im modernen Sinne machten.²⁶⁶

Fraglich bleibt indessen auch, wer für den Gesamtentwurf, die Einteilung der Paramente in Nischenfelder und die Zusammenstellung der Heiligenikonographie verantwortlich gewesen sein könnte. Wie bereits erwähnt muss das wabenförmige Anordnungssystem als die systematische Weiterentwicklung eines bereits etablierten Schemas angesehen werden, das sich vor allem an den Pluvialen bewährt hatte, da es beim Anlegen derselben die Bildfelder in eine vertikale Ordnung brachte und somit den dargestellten Figuren eine

²⁶⁵ Für die Herstellung von Tapissierentwürfen sind Zusammenarbeiten zwischen Malern, Buchilluminatoren und den verlagsmäßig organisierten Webereien belegt. Vgl. dazu RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 2001, S. 404 – 413. Ein außerordentlich frühes Beispiel für die Verwendung von Vorlagen gibt LOWDEN 2009. Der Autor kann nachweisen, dass zwei *Bibles moralisées*, die um 1230 geschaffen wurden auf die gleiche Vorlage zurückgehen, die als Modellbuch in der Werkstatt existiert haben dürfte. Dies geschah wohl um die Arbeitsabläufe zu rationalisieren. Bei den Stickereien ist man hingegen nach wie vor auf Vermutungen angewiesen.

²⁶⁶ Eine Entwicklung von den mittelalterlichen Modellbüchern, die zur Tradierung eines normativen Formenrepertoires dienten, hin zur freien Entwurfszeichnung lässt sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts feststellen. JENNI 1987, S. 35 – 47; SCHELLER 1995, S. 54 – 58.

aufrechte Haltung garantierte.²⁶⁷ Neben der Qualität der Stickereien weist auch dieser kreative Umgang mit bestehende Gestaltungstraditionen auf ein hoch entwickeltes Handwerkssystem hin.²⁶⁸ Die Organisation der Flächeneinteilung lag durchaus im Vermögen der Stickerinnen selbst. Wer hingegen für das ikonographische Programm verantwortlich war, muss vorerst ungeklärt bleiben.

6.3 Vera icon und Velum — Transformationen des wahren Bildes

Die Ökonomie der Übertragungsprozesse, die den Herstellungsablauf der Stickereien bestimmte, lässt sich implizit an den Darstellungsformen selbst ablesen, wie im vorangehenden Kapitel angedeutet wurde. In einer Figur jedoch wird die Distanz zwischen Stickerei und Malerei ausdrücklich zum Thema gemacht: Im peripheren Register des Marienmantels ist die Heilige Veronika mit dem Schweiß Tuch abgebildet, auf dem das Antlitz des Erlösers zu erkennen ist. Die Verwandtschaft mit der berühmten Veronikatafel Robert Campins ist so augenscheinlich, dass sich auch in diesem Fall die Frage nach dem möglichen Weg der Übernahme stellen muss. Das malerische Werk Campins hatte eine über den engeren Kreis seiner Werkstatt und Nachfolge hinausreichende Ausstrahlung, die sowohl durch Nachzeichnungen als auch durch Holzschnitte und Kupferstiche vermittelt wurde.²⁶⁹ Diese Reproduktionsmedien machten seine Bildfindungen überaus berühmt, gleichzeitig erzeugte ihre Verbreitung jedoch auch eine freie Verfügbarkeit der Entwurfsinhalte des Meisters. Es wäre daher voreilig von einer direkten Involvierung

Abb. 6.10

Abb. 6.11

²⁶⁷ MORRIS 1905a, S. 278, weist darauf hin, dass die Einteilung einen sinnvollen Gesamteindruck ergibt, wenn die Pluvialen getragen, und in ihrer Funktion als Gewandhülle betrachtet wurden: „*The problem is, [...] nor merely to fill the half-circle agreeably, but to fill it with forms that look beautiful and harmonious when the half-circle becomes a garment, and hangs in great folds from the shoulders of the priest.*“

²⁶⁸ Obwohl sich etwa die Pariser Stickerinnen erst 1471 zu einer Zunft zusammenschlossen, existierte bereits seit 1292 ein Statutenbuch, das genaue Vorgaben zur Ausübung des Berufs, sowie die Namen von 200 Stickerinnen und Stickern enthielt. In einer Zeit, in der durch die Herausbildung von Zünften Handwerkerinnen immer mehr diskriminiert wurden, gab es im Bereich der Stickerei offenbar noch weitgehend weibliche Ausübende. Da die abgeschlossenen Verträge des 15. Jahrhunderts nur männliche Namen enthalten, kann vermutet werden, dass Frauen nicht zeichnungsberechtigt waren und daher männliche Partner die Geschäftsabwicklung übernehmen mussten. STANILAND 1997, S. 7 – 12, zur frühen Stickerei; S. 13 – 18 u. 49, zur Herausbildung und Weiterentwicklung des Gildensystems.

²⁶⁹ Vgl. THÜRLEMANN 2002, S. 141 – 154. Ausgehend von einem Propheten- und Sibyllenzyklus im Dom von Münster, der durch Kopien in Form von Zeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen noch aus dem 15. Jahrhundert überliefert ist, kann Felix Thürlemann nachweisen, wie außergewöhnlich weitreichend der Einfluss Campins war.

Campins bei der Ausarbeitung der Stickereivorlage auszugehen.²⁷⁰ Die Seitenverkehrung der gestickten Veronika auf dem Burgunderornat lässt vielmehr vermuten, dass sie von einer gedruckten Vorlage abgenommen wurde.²⁷¹

Ähnlich wie an den Figuren der Deesis auf den Rückenschilden ergibt sich auch hier eine Verschiebung der Bedeutungsinhalte durch die Veränderung einiger weniger aussagekräftiger Details. Die Faltenwürfe des schweren Umhangs, den die Veronika Campins trägt, folgen der Logik der inneren Form. Dies macht sich besonders an jenen Stellen bemerkbar, an denen der Mantel am Boden aufliegt, denn nur scheinbar gibt er sich hier einer Richtungsänderung hin. Der Künstler war vielmehr darauf bedacht den vertikalen Zug der Figur nicht allzu stark zu unterbrechen, indem er die bewährte Formel der quer gelegten Schrägfalte einsetzte. Dies verhilft der Figur zu einer relativ geschlossenen Flächenform, verunklärt gleichzeitig jedoch ihre räumliche Einordnung. Die gestickte Veronika bietet eine Lösung ganz anderer Art für das Zusammentreffen der vertikalen Stoffbahnen mit der horizontalen Standfläche an. In geradezu übertriebener Weise wird das Umknicken des Mantels zelebriert. Die am Boden aufliegenden Gewandzipfel weichen in der Rhetorik der Faltenbildung überdies so stark von der restlichen Darstellung ab, dass sich darin unschwer die Hinzufügung durch eine an einer divergierenden Auffassung geschulten Hand erkennen lässt. Der Künstler scheute sich offensichtlich nicht selbst an einer so geschätzten und berühmten Vorlage jene Veränderungen vorzunehmen, die nach seiner Meinung zu deren Neubelebung beitragen konnten.

Entscheidender für den intermedialen Dialog, der hier nachgezeichnet werden soll, erweist sich allerdings die Umgestaltung des von Veronika präsentierten Schweißtuchs. Dessen Existenz als eine der bedeutendsten Reliquien des christlichen Kultes verdankt sich einer Kaskade medialer Transformationsprozesse, die mit einer ortlosen, den Sinnen nicht zugänglichen Entität anheben und in eben jenem abgebildeten Antlitz enden, das als Bild den Beginn einer potentiell unendlichen Reproduktionsfähigkeit markiert. Zunächst nimmt der christliche Schöpfergott mit Hilfe einer Jungfrau eine Gestalt an, die in allen ihren Attributen als eine menschliche erscheint, die gleichzeitig in ihrem Wesen jedoch teilhat am göttlichen Logos. In dieser dualistischen Vorstellung von Abbildhaftigkeit, die der formbaren Materie eine zumindest energetische Partizipation am Übersinnlichen an-

²⁷⁰ THÜRLEMANN 2002, S. 164, 171 u. 172, schreibt Campin nicht nur den Entwurf sämtlicher Nischenfiguren, sondern auch der Gesamtanlage der Chormäntel zu.

²⁷¹ Der spezifische Ort der Figur am Marienmantel erforderte jedenfalls nicht zwingend eine Umkehrung der Vorlage. Zwar gleicht sie sich so der Bewegungsrichtung der neben ihr platzierten Heiligen an, doch würde ein Zusammenspiel der Figuren (wenn denn ein solches beabsichtigt war) auch in die andere Richtung Sinn ergeben [Abb. 1.2a].

heim stellte, fundierte sich das gesamte christlich–theologische Bildverständnis.²⁷² Die nächste Station auf dem Weg zur *vera ikon* wird nun nicht mehr durch jene, eine irreduzierbare Distanz überbrückende *methexis* bestimmt. Nach der Fleischwerdung Gottes kommt vielmehr die antropologische Bedingtheit der körperlichen Berührung ins Spiel: Auf dem Gang zu seiner Hinrichtung begegnet der Gottessohn einer Frau, die ihm mit einem Tuch das Blut und den Schweiß vom Gesicht abnimmt.²⁷³ Die Körpersäfte hinterlassen im Gewebe Spuren, deren Wirksamkeit sich bei der Heilung von Erkrankungen alsbald erweist, so dass Kaiser Tiberius das wundertätige Schweiß Tuch nach Rom bringen lässt. Auf diese Weise gelangt es schließlich als Reliquie in den Besitz von St. Peter.

Als Papst Innozenz III. zu Beginn des 13. Jahrhunderts die Anbetung dieser Reliquie mit einem reichen Ablass versah, wurde dem Objekt der Verehrung in einem Akt historischer Rückprojektion die soeben wiedergegebene Geschichte erst verliehen. Die *Berührungsreliquie* verwandelte sich überdies durch die geänderten Voraussetzungen ihrer Sichtbarkeit in eine *Bildreliquie* — am Ende des 13. Jahrhunderts kursierten erste Berichte vom Antlitz Christi, das auf dem Tuch zu sehen sei.²⁷⁴ An diesem Punkt der Translation wird der Körperabdruck schlussendlich zum *technischen* Dispositiv: In der Folge entstanden zahlreiche Kopien nach dem wahren Abbild Gottes, die vor allem in Form von Druckgraphiken weite Verbreitung fanden. Die Authentizität, die dem Abdruck als Spur einer direkten körperlichen Berührung zueigen war, übertrug sich ebenso auf dessen Nachbilder. Da das verehrte Tuch selbst zum Träger eines Bildes geworden war, musste jede Darstellung desselben zum Bild im Bild geraten. Die Präsenz des verehrten Körpers Christi — ins Abbild eines Abbildes umgeformt — entwickelte sich zu einem zentralen Paradigma im Selbstverständnis der Malerei als Medium der Vergegenwärtigung.

Über all dies will Campins Veronika schweigend verhandeln. Auf einem schmalen Wiesestreifen stehend, erscheint sie als Figur eingeschoben in einem Davor und Dahinter zweier Textilien. Ein Ehrentuch als Vergegenständlichung der ornamentalen Flächenmuster

²⁷² Bereits in jenen frühen Schriften, die anlässlich des Byzantinischen Bilderstreits verfasst wurden und sich um eine Definition des Ikonischen bemühten, wurde sowohl von den Gegnern als auch von den Befürwortern des Bildgebrauchs mit dem Vater–Sohn–Abbildparadigma argumentiert. So fragt etwa Johannes von Damaskus, einer der eloquentesten Ikonophilen: „*Wie kann das Unsichtbare abgebildet werden? [...] Wie kann das Gestaltlose Gestalt werden?*“ Worauf er selbst antwortet: „*Wenn Du aber den Körperlosen siehst, der um Deinetwillen Mensch geworden ist, dann wirst Du das Abbild der menschlichen Gestalt schaffen; wenn der Unsichtbare im Fleisch sichtbar geworden ist, dann wirst Du das Abbild des Sichtbargewordenen schaffen.*“ JOHANNES VON DAMASKUS 1996, S. 95 u. 96.

²⁷³ Mit dem Abdruck als Antwort auf die „Paradoxie der Inkarnation“ beschäftigt sich DIDI–HUBERMAN 1999, S. 46 – 54.

²⁷⁴ Vgl. dazu WOLF 1995/96, S. 430. Die Entstehung der Legende aus unterschiedlichen Überlieferungssträngen rekonstruiert PEARSON 1887.

mittelalterlicher Buchmalerei bildet den Hintergrund. Dass es sich hierbei um einen reich gemusterten Goldbrokatstoff handelt, wird nicht etwa durch einen *trompe l'œil*-Effekt hervorgerufen — keine Befestigungsvorrichtung, auch kein Faltenwurf verbürgen dessen Teilhabe an der Dingwelt. Vor allem die präzise Arbeit in der Wiedergabe der Oberflächenstruktur des Gewebes, die jedem einzelnen Faden aus Goldlahn eine penible Aufmerksamkeit widmet, erzeugt die Illusion jener Stofflichkeit.²⁷⁵

Abb. 6.12

Ganz anders verhält es sich mit dem Schweiß Tuch Christi. Von der Heiligen an den oberen Ecken gehalten und präsentiert, wurde es vom Maler in der Darstellung bis an die Grenze der Unsichtbarkeit herangeführt. Fast scheint es in der Bildfläche aufzugehen, nur die Säume sind leicht hervorgehoben. Zwei vertikale, parallel zu den Webkanten verlaufende Streifen, die sich aus verstärkten Kettfäden ergeben, verraten die ehemalige Orientierung der schmalen Stoffbahn am Webstuhl. Der feine Schleier, der die turbanartige Kopfbedeckung der Heiligen umfängt, weist ebenfalls diese Streifen auf. In diesen Details will sich die Malerei als authentisches Dokumentationsmedium sowohl der Phänomene als auch der Geschichte behaupten. Es wurde ja angenommen, dass ein Stück der von Veronika getragenen Kleidung den Abdruck des göttlichen Antlitzes aufgenommen hatte. Der Kopfschleier der Heiligen und das Sudarium stammen vom gleichen Webstück und umrahmen auf je eigene Weise die beiden Gesichter des Bildes in einer Berührung von Dokumentation und Poesie. Und was sind dies für Gesichter — dasjenige der Heiligen mit den Spuren eines Alterungsprozesses versehen, hingegen jenes göttliche Antlitz in zeitloser Indifferenz, eine körperlose Erscheinung. Sein Halt in der Bildfläche wird weniger von dessen Träger gewährleistet — einem allzu zarten, durchscheinenden Tuch, das kaum in der Lage scheint das Gewicht des dunklen Gesichts zu stützen — als vielmehr durch seine farbliche Einbindung in das räumliche Dahinter des von Veronika getragenen Untergewandes.

Transparenz, die den Anblick einer Distanz erlaubt, sowie die Manifestation räumlich geschichteter Ebenen bei gleichzeitiger Relationierung der Elemente in ihrer Flächenausdehnung sind Aufgaben, die sich die Malerei Robert Campins stellt. Die Tafel der Heiligen Veronika beschäftigt sich in augenscheinlicher Weise mit diesen Herausforderungen in der Darstellung selbstreflexiver Bezüge. Dass der Künstler in der Grammatik der *vera icon*

²⁷⁵ Die Musterung selbst deutet einen sich wiederholenden Rapport im Übrigen nur an. Tatsächlich reagieren die stilisierten Blattranken sowohl auf die Bildränder als auch auf die Umrisse der Figur. Für die räumliche Verortung der Stoffbahn nicht unerheblich ist darüber hinaus ein schmaler Streifen, der zwischen Wiesenboden und unterem Rand des Ehrentuchs sichtbar wird. Auch diese leicht zu übersehende Zone des Bildfeldes ist mit größter Kunstfertigkeit und Bedachtsamkeit gestaltet: Durch einen Schattenwurf verdeutlicht sich die Schichtung der Ebenen.

argumentiert und nicht, wie etwa die italienische Malerei der Zeit, unter dem Horizont der Geometrie operiert, bestimmt das Wesen dieser Kunst.

Die Darstellung der *vera icon* am Marienmantel des Burgunderornats hat das Interesse an den Flächenwerten der Bildelemente hingegen verloren. Nicht nur die Figur der Heiligen selbst, auch das von ihr gehaltene Tuch versucht sich in einen Raumzusammenhang einzufügen. Das Sudarium wird nicht parallel zur Bildfläche präsentiert, vielmehr liegt es in einer leicht schräg zu dieser orientierten, ortogonalen Ebene — es wird somit als Darstellungsobjekt der Perspektive unterstellt. Weiche, undulierende Falten erzeugen für das an sich flache Gewebe ein Volumen, dessen Körperlichkeit noch bestärkt wird, indem das Tuch nach hinten übergeschlagen auch seine Rückseite zeigt. Die in der Campin'schen Darstellung so erstaunliche Transparenz des Tuches ist hier gänzlich aufgegeben — ein Umstand, der aus der Erscheinung des heiligen Antlitzes ein weit lokaleres, auf das Tuch beschränktes Ereignis macht. Dieser Rückzug wird noch unterstrichen durch den von den Betrachterinnen abgewandten Blick der göttlichen Augen. Eine der Kontingenz des Moments unterworfenen Spontaneität liegt in dieser Darstellung, die in auffallendem Kontrast zur gänzlich auf die Betrachtersprache hin berechnete Tafel Campins steht. Die Präsenz des Dargebotenen liegt in der Stickerie, anders als in der Malerei, nicht in der Auflösung der materiellen Grundlagen derselben durch die Illusion vollständiger Transparenz, sondern vielmehr in bewußt gesetzten Hinweisen auf die materiellen Bedingungen ihrer Existenz. In Campins Darstellung ist das Schweiß Tuch eingesetzt als Operator einer Bildauffassung, deren Wahrheit sich am Paradigma der Transparenz orientiert. Am Burgunderornat hingegen hat es Anteil an jener Stofflichkeit des Textilien, die es als Medium dem Bereich der Gebrauchszusammenhänge unterstellt. Wenn auf dem Tuch somit der Abdruck eines Gesichts erscheinen kann, so ist dies nicht einem technischen Vermögen geschuldet, sondern wird mit der Aufnahmefähigkeit der Materie selbst begründet.

Es erstaunt nicht, dass der Antagonismus zwischen materieller Bedingtheit der Malerei und ihrem Selbstverständnis als Medium der Vergegenwärtigung einer von ihr selbst differierenden Realität, auch im beginnenden theoretischen Kunstdiskurs der Zeit virulent wurde. Bereits in der ersten theoretischen Schrift der Neuzeit zur Malerei ist deren Autor, Leon Battista Alberti, bestrebt die Materialität der Bildfläche durch die Metapher des offenen Fensters in der Wahrnehmung aufzulösen. Seinem theoretischen Konzept einer optischen Geometrie hingegen versucht er durch ein praktisches Instrument zur Herstellung perspektivischer Bilder eine materielle Existenz zu verleihen. Mit der Verwendung eines lose gewebten und daher durchscheinenden Stoffes manifestiert sich die Schnittfläche

durch die Sehpyramide, deren Übertragung das gemalte Bild darstellen soll.²⁷⁶ Jener Gegenstand, der als Produkt des Webstuhls zu den materiellen Erzeugnissen menschlicher Kunstfertigkeit schlechthin zählt — das *velum* — wird mit der Metapher des Durchblicks durch ein geöffnetes Fenster überschrieben.²⁷⁷ Unter der Transparenz der *finestra aperta* breitet sich somit ein Stück Stofflichkeit aus, das — Albertis gesamte Schrift durchwandernd — an jenen Stellen an die Oberfläche tritt, an denen er etwa die Flächen mit einem Gewebe vergleicht und deren Ränder als Säume bezeichnet.²⁷⁸

Die zur Bildgenerierung notwendigen Qualitäten des textilen Werkzeuges werden folgendermaßen beschrieben: „*Es ist ein hauchdünnes Tuch aus losem Gewebe, nach Belieben gefärbt, und mit etwas dickeren Fäden in eine beliebige Anzahl von Parallelen unterteilt.*“²⁷⁹

Die Unterteilung des Velums in ein Netz quadratischer Felder, diente der Übertragung der erblickten Gegenstände auf eine Malunterlage, die mit einer gleichartigen Rasterung versehen war. Die Behauptung dieses Verfahren sei seine eigene Erfindung, die Alberti in der lateinischen Fassung des Traktats aufstellt, wiederholt sich im italienischen Text nicht, wohl weil ein solches Hilfsmittel in den Werkstätten, an die sich die volkssprachliche Version richtete, bereits bekannt war.²⁸⁰ Offensichtlich wurde das Gradnetz jedoch nicht nur in Italien, sondern auch nördlich der Alpen verwendet, denn das Schweiß Tuch auf der Veronikatafel Campins weist ein ebensolches auf. Der Künstler hat es als eine sich aus den Eigenschaften des Stoffes ergebende Rasterung dargestellt — es sind die scharfen Knickfalten, die eben jene parallelen Linien im Gewebe hinterlassen, von denen auch Alberti spricht. Obwohl der flämische Maler, ebenso wie Alberti, in der Transparenz des dargestellten Tuches mit einer Auflösung des Bildträgers argumentiert, bleibt dieser doch an seine materiellen Grundlagen gekoppelt. Falten, Webränder und Webstreifen so-

²⁷⁶ Es ist bemerkenswert, dass Alberti das Velum im Anschluss an jene Textstelle einführt, in der er vor einer zu starken Nachzeichnung der Figurenumrisse warnt, um zu verhindern, dass anstelle eines Flächenrandes ein Riss im Bild entsteht. ALBERTI 2002, S. 114/115: „[...]però che la circoscrizione è non altro che disegno dell'orlo, quale ove sia fatto con linea troppo apparente, non dimostrerà ivi essere margine di superficie ma fessura[...] nulla si può trovare, quanto io estimo, più accomodata cosa altra che quel velo, quale io tra i miei amici soglio appellare interseguazione.“ Ein Schnitt ist somit notwendig um den Riss zu verhüten.

²⁷⁷ ALBERTI 2002.

²⁷⁸ ALBERTI 2002, v. a. S. 112 – 119.

²⁷⁹ „Egli è un velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paraleli, [...]“ALBERTI 2002, S. 114/115.

²⁸⁰ Vgl. dazu die Ausführungen von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda in der Einleitung zu ALBERTI 2002, S. 16 u. 17. Bereits Ende des 14. Jahrhunderts hatte Lorenzo Ghibert in den *Commentarii* ein Gradnetz beschrieben, das zur Übertragung, sowie zur Maßstabsveränderung von Zeichnungen diente. SCHLOSSER 1912b, S. 183.

wie das Dispositiv des Abdrucks scheinen als untilgbare Spuren der Materie im Bild auf. In der Darstellung eben dieses dialektischen Verhältnisses besteht die Verwandtschaft zu den Stickereien des Burgunderornats.

Bei Alberti hingegen ist das Tuch zu einem Instrument des Abbildungsverfahrens geworden, das auf Distanz zur Abbildungsfläche selbst gesetzt wird. Indem die Formen in Albertis Velum erscheinen und mit Hilfe eines geometrischen Verfahrens auf die Bildfläche übertragen werden, kann diese in der vollständigen Transparenz aufgehen.

Das Bild als transitiver Blickraum — eine Vorstellung die es bis heute erschwert die Stickereien auf dem Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies in ihrer spezifischen Bildhaftigkeit zu erfassen.

7. Schlussbemerkungen/Versäumnisse

Gleichgültig wie lange und ausführlich wir über einen Gegenstand nachdenken, sprechen oder diskutieren, diese Anstrengungen werden uns nicht zu einem Ende, sondern immer zu einem Anfang führen.²⁸¹ Wenn am Schluss dieser Arbeit daher von Versäumnissen gesprochen wird, so beziehen sich diese nicht auf versäumte Gelegenheiten, die nachzuholen wären, sondern auf Leerstellen, die im Sprechen über Bilder immer schon konstitutiv angelegt sind.

Ausgehend von der Beobachtung, dass die bisherige kunsthistorische Auseinandersetzung mit den gestickten Bildern des Burgunderornats in einer Terminologie verfuhr, die sich aus der Beschäftigung mit Tafelbildern ergab, stand zu Beginn der Wunsch nach einer Sprache, in der sich die spezifischen Phänomene der Stickereien in angemessener Weise beschreiben lassen würden. Die Problematik der Sprachfindung durchzieht den vorliegenden Text und lässt sich im lesenden Nachvollzug desselben, so hoffe ich, noch spüren.

Aus der Betrachtung des Entstehungskontextes der liturgischen Paramente entwickelte sich ein Panorama bildgebender Verfahren, das sich von der Buchmalerei bis hin zur Tapiserie erstreckt. Dieses letztgenannte, in seiner enormen Flächenausdehnung als Bildträger wohl wichtigste Repräsentationsmedium höfischer Prachtentfaltung, behielt noch bis ins 16. Jahrhundert die ihm eigenen Kompositions- und Darstellungsordnungen. Gestickte Bilder hingegen wurden offensichtlich von den Neuerungen erfasst, die sich im Bereich der Tafelmalerei abzuzeichnen begannen. Obwohl viele der Anregungen vor allem in der Darstellung räumlicher Zusammenhänge angenommen wurden, hatte sich die Stickerei jedoch nicht in ähnlicher Weise wie die Malerei dem Diktum der Transparenz verschrieben. Dass dies in bewusster Auseinandersetzung mit den jeweiligen medialen Bedingungen der beiden Techniken geschah, hat die vorliegende Arbeit anhand von vergleichenden Darstellungen zu argumentieren versucht. In einem Dialog der Verfahren ergab sich die Notwendigkeit die je eigenen Möglichkeiten zu befragen, um sich durch explizite Verweise auf dieselben als Medium eigenen Rechts überhaupt etablieren zu können. Erst in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie gelang es Verfahren und Medium vollständig voneinander abzukoppeln. Dieser radikale Schnitt macht sich bis in die heutige kunsthistorische Praxis bemerkbar, die nicht zwischen handwerklichem Vermögen

²⁸¹ Dies mag den Strukturen geschuldet sein, die den Gegenstand, unser Denken und die Relationen zwischen beiden bestimmen. Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari würde man diese als rhizomatisch bezeichnen.

und den Möglichkeiten eines Mediums unterscheidet, sondern Handwerk von Kunstwerk trennt. In diesem Sinne möchte das Ende der vorliegenden Arbeit zur Rückkehr an die Säume jenes Schnittes auffordern.

Literatur

- [1] ALBERTI 2002
Leon Battista Alberti, *Della Pittura, Über die Malkunst*; hg. von OSKAR BÄTSCHMANN/SANDRA GIANFREDA; Darmstadt 2002.
- [2] ALLOA 2011
Emmanuel Alloa, *Das durchscheinende Bild, Konturen einer medialen Phänomenologie*; Zürich 2011.
- [3] VAN ASPERENDE BOER 1979
J. R. J. van Asperende Boer, *Scientific Re-examination of the Ghent Altarpiece*; in: Oud Holland 93, 1979, S. 141 – 214.
- [4] AUSST. KAT. BRÜSSEL 1947
Ausst. Kat., *Les relations artistiques austro-belges illustrées par les chefs-d'oeuvre des musées de Vienne, De artistieke betrekkingen tusschen Oostenrijk en België in het licht van de meesterwerken der musea van Weenen, April – Juni 1947, Palais des Beaux-Arts-Bruxelles*; Brüssel 1947.
- [5] BAUER 1989
Rotraud Bauer, *The Burgundian Vestments*; in: Getty Conservation Institute (Hg.), *The Conservation of Tapestries and Embroideries, Proceedings of Meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique Brussels, Belgium, September 21 – 24, 1987*; Marina del Rey 1989, S. 17 – 23.
- [6] BAZIN 1967
Germain Bazin, *The Museum Age*; New York 1967.
- [7] BECHSTEIN 1869
Reinhold Bechstein (Hg.), *Gottfried's von Strassburg Tristan*; Leipzig 1869.
- [8] BELOZERSKAYA 2002
Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance, Burgundian Arts across Europe*; Cambridge 2002.
- [9] BELTING 1985
Hans Belting, *Giovanni Bellini, Pietà, Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*; Frankfurt a. Main 1985.

- [10] BELTING/KRUSE 1994
Hans Belting/Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes, Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*; München 1994.
- [11] BERGEMANN 2010a
Uta-Christian Bergemann, *Serial Production of Embroidered Orphreys in the Late Middle Ages*, in: EVELIN WETTER (Hg.), *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages; Riggisberger Berichte 18*; Riggisberg 2010.
- [12] BERGEMANN 2010b
Uta-Christian Bergemann, *Europäische Stickereien 1250 – 1650, Katalog des Deutschen Textilmuseums Krefeld, Bd. 3*; Regensburg 2010.
- [13] BERGEMANN 2010c
Uta-Christian Bergemann, *Auftragsbedingungen und Gestaltungsfreiheiten der Stickerwerkstätten im Spiegel von Verträgen und Rechnungen des 15. Jahrhunderts*; in: UTA-CHRISTIANE BERGEMANN/ANNEMARIE STAUFFER (Hg.), *Reiche Bilder, Aspekte zur Produktion und Funktion von Stickereien im Spätmittelalter*; Beiträge der internationalen Fachtagung des Deutschen Textilmuseums Krefeld und des Zentrums zur Erforschung antiker und mittelalterlicher Textilien an der Fachhochschule Köln (20 – 21. November 2008); Regensburg 2010, S. 9 – 24.
- [14] BLOCKMANS 1997
Wim Blockmans, *Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in den burgundischen Niederlanden*, in: BIRGIT FRANKE/BARBARA WELZEL (Hg.), *Die Kunst der burgundischen Niederlande, Eine Einführung*. Berlin 1997, S. 11 –27.
- [15] BLUMENBERG 1976
Hans Blumenberg, *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner*; Erweiterte und überarbeitete Neuasgabe von: *Die Legitimität der Neuzeit*, vierter Teil; Frankfurt a. M. 1976.
- [16] BOULTON 1987
D’Arcy Jonathan Boulton, *The Knights of the Crown, The Monarchical Orders of Knighthood in Late Medieval Europe 1325 – 1520*; Woodbridge 1987.
- [17] BONITO FANELLI 1993
Rosalia Bonito Fanelli, *The Pomegranate Motif in Italian Renaissance Silks: A*

Semiological Interpretation of Pattern and Color; in: SIMONETTA CAVACIOCCHI (Hg.), *La Seta in Europa Sec. XIII – XX, Atti della „Ventiquattresima Settimana di Studi“ 4 – 9 maggio 1992*; Prato 1993, S. 507 – 530.

- [18] BOUSMANNE/WIJSMAN/THIEFFRY 2007
Bernard Bousmanne/Hanno Wijsman/Sandrine Thieffry (Hg.), *Pilippe le Beau (1478 – 1506), Les trésors du dernier duc de Bourgogne*, (Ausst. Kat.: *Exposition organisée à l’occasion du cinquième centenaire de la mort de Philippe le Beau, 3. November 2006 – 27. Jänner 2007, Chapelle de Nassau, Bibliothèque royale de Belgique*); s. l. 2007.
- [19] BRANDT/EGGEBRECHT 1993
Michael Brandt/Arne Eggebrecht (Hg.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*; (Ausst. Kat.: *Hildesheim Dom- und Diözesanmuseum, Römer- und Pelizaeus Museum 1993*); Hildesheim 1993.
- [20] BRANDNENBURG 2004
Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert, Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*; Regensburg 2004.
- [21] BRAUN 1907
Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*; Freiburg i. Br. 1907.
- [22] BRAUN 1924
Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*; 2 Bd.; München 1924.
- [23] BRÜGGEN 1989
Elke Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*; Heidelberg 1989.
- [24] BURLINGTON MAGAZINE 1913
O. A., *The Embroideries of the Golden Fleece in the Imperial Museum of Vienna*; in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 23/124, Jul. 1913, S. 215 – 216.
- [25] CENNINI 1998
Cennino Cennini, *Il libro dell’arte, Commentato e annotato da Franco Brunello. Con una introduzione di Licisco Magagnato*; Vicenza 1998.

- [26] CHÂTELET 1994
 Albert Châtelet, *Um brodeur et un peintre à la cour de Bourgogne, Thierry du Chastel et Hue de Boulogne*; in: PETER LUDWIG (Hg.), *Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag, Aachener Kunstblätter 60*; Köln 1994, S. 319 – 326.
- [27] CHRISTIE 1938
 A. G. I. Christie, *Medieval Embroidery, A Brief Survey of English Embroidery Dating from the Beginning of the Tenth Century Until the End of the Fourteenth: Together with a Descriptive Catalogue of the Surviving Examples: Illustrated with One Hundred and Sixty Plates and Numerous Drawings in the Text*; Oxford 1938.
- [28] DANTO 1984
 Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen, Eine Philosophie der Kunst*; übersetzt von Max Looser; Frankfurt a. Main 1984.
- [29] DASTON/PARK 1998
 Lorraine Daston/Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150 – 1750*; New York 1998.
- [30] DAVRIL/THIBODEAU 1995
 A. Davril/T. M. Thibodeau, *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*; Turnholti 1995.
- [31] DEGENHART/SCHMITT 1968
 Bernhard Degenhart/Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 –1450*; Berlin 1968.
- [32] DELEUZE 1992
 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*; übersetzt von Joseph Vogl; München 1992. Erstmals erschienen: *Différence et répétition*; Paris 1968.
- [33] DELEUZE 2006
 Gilles Deleuze, *Die Falte, Leibniz und der Barock*; aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider; Frankfurt a. M. 2006. Erstmals erschienen: *Le pli, Leibniz et le Baroque*; Paris 1988.
- [34] DERICUM 1966
 Christa Dericum, *Burgund und seine Herzöge in Augenzeugenberichten*; Düsseldorf 1966.

- [35] DESCHAMPS 1880
Eustache Deschamps, *Oeuvres complètes de Eustache Deschamps, publ. d'après le ms. de la Bibliothèque Nationale par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire*, Bd. 2; Paris 1880.
- [36] DEUCHLER 1963
Florens Deuchler, *Die Burgunderbeute, Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/1477*; Bern 1963.
- [37] DIDI-HUBERMAN 1999
Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung, Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*; Köln 1999. Erstmals erschienen im Katalog zur Ausstellung *L'Empreinte, Centre Georges Pompidou, 19. 2. – 19. 7. 1997*; Paris 1997.
- [38] DREGER 1904
Moriz Dreger, *Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginne des XIX. Jahrhunderts mit Ausschluss der Volkskunst*; Textbd.; Wien 1904.
- [39] DOUTREPONT 1906
Georges Doutrepont, *Inventaire de la "Librairie" de Philippe le Bon*; Brüssel 1906.
- [40] DÜNNEBEIL 2002
Sonja Dünnebeil (Hg.), *Die Protokollbücher des Ordens vom Goldenen Vlies, Bd. 1: Herzog Philipp der Gute (1430 –1467)*; Instrumenta 9; Stuttgart 2002.
- [41] DÜNNEBEIL 2003
Sonja Dünnebeil (Hg.), *Die Protokollbücher des Ordens vom Goldenen Vlies, Bd. 2: Das Fest im Jahr 1468 unter Herzog Karl dem Kühnen*; Instrumenta 12; Stuttgart 2003.
- [42] DÜNNEBEIL 2005
Sonja Dünnebeil, *Innen und Außen, Die Feste des Ordens vom Goldenen Vlies unter den Herzögen von Burgund*; in: ELISABETH VAVRA (Hg.), *Virtuelle Räume, Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*; Berlin 2005.
- [43] DÜNNEBEIL 2007
Sonja Dünnebeil, *Die Entwicklung des Ordens unter den Burgunderherzögen (1430*

- 1477); in: Ordenskanzlei (Hg.), *Das Haus Österreich und der Orden vom Goldenen Vlies, Beiträge zum wissenschaftlichen Symposium am 30. Nov. und 1. Dez. 2006 in Stift Heiligenkreuz*; Graz/Stuttgart 2007, S. 13 – 35.
- [44] DÜNNEBEIL 2009
 Sonja Dünnebeil (Hg.), *Die Protokollbücher des Ordens vom Goldenen Vlies, Bd. 3: Das Fest im Jahr 1473 in Valenciennes unter Herzog Karl dem Kühnen*; Instrumenta 19; Ostfildern 2009.
- [45] DVOŘAK 1999
 Max Dvořak, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Mit einem Anhang über die Anfänge der altniederländischen Malerei*; Wien 1999. Erstmals erschienen 1903.
- [46] EHLERS 2009
 Joachim Ehlers, *Der Hundertjährige Krieg*; München 2009.
- [47] EVANS 2002
 Dylan Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, Aus dem Englischen von Gabriella Burkhard*; Wien 2002.
- [48] FALKE 1869
 Jakob Falke, *Geschichtlicher Gang der Stickerei*, in: LÜTZOW (Hg.), *Zeitschrift für Bildende Kunst IV*, 1869.
- [49] FILLITZ 1956
 Hermann Fillitz, *Katalog der Weltlichen und der Geistlichen Schatzkammer*; Führer durch das Kusthistorische Museum 2; Wien 1956.
- [50] FRANKE 1997a
 Birgit Franke, *Tapiserie — „portable grandeur“ und Medium der Erzählkunst*; in: BIRGIT FRANKE/BARBARA WELZEL (Hg.), *Die Kunst der burgundischen Niederlande, Eine Einführung*; Berlin 1997, S. 121 – 131.
- [51] FRANKE 1997b
 Birgit Franke, *Gesellschaftsspiele mit Automaten — „Merveilles“ in Hesdin*; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd. 24, 1997, S. 135 – 158.
- [52] FRANKE 1998
 Birgit Franke, *Assuerus und Esther am Burgunderhof, Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450 – 1530)*; Berlin 1998.

- [53] FRANKE 2000
 Birgit Franke, *Herrscher über Himmel und Erde, Alexander der Große und die Herzöge von Burgund*; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd. 27, 2000, S. 121 – 169.
- [54] FREEMAN 1968
 Margaret B. Freeman, *The St. Martin Embroideries, A Fifteenth-Century Series Illustrating the Life and Legend of St. Martin of Tours*; New York 1968.
- [55] FRIEDLÄNDER 1924 – 1937
 Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*; 14. Bd. Berlin/Leyden 1924 – 1937.
- [56] FROISSART 1968
 Jean Froissart, *Chronicles; edited by Geoffrey Brereton*; Harmondsworth 1968.
- [57] FURTWÄNGLER/REICHHOLD 1932
 Adolf Furtwängler/K. Reichhold (Hg.), *Griechische Vasenmalerei, Auswahl hervorragender Vasenbilder*; München 1932.
- [58] GIVENS 2005
 Jean A. Givens, *Observation and Image-Making in Gothic Art*; Cambridge 2005.
- [59] GOLDSCHMIDT 1938
 Ernst P. Goldschmidt, *Hieronymus Münzer und seine Bibliothek*; in: FRITZ SAXL (Hg.), *Studies of the Warburg Institute*; London 1938.
- [60] GOLDSCHMIDT 1969/70
 Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII. – XI. Jahrhundert*; 2 Bd.; Berlin 1969/70. Nachdruck der Erstausgabe von 1914 – 1918.
- [61] GOODMAN 1993
 Jordan Goodman, *Cloth, Gender and Industrial Organization, Towards an Anthropology of Silkworkers in Early Modern Europe*; in: SIMONETTA CAVACIOCCHI (Hg.), *La Seta in Europa Sec. XIII – XX, Atti della „Ventiquattresima Settimana di Studi“ 4 – 9 maggio 1992*; Prato 1993, S. 229 – 245.

- [62] DE GRUBEN 1997
 Françoise de Gruben, *Les chapitres de la Toison d'Or à l'époque bourguignonne (1430 – 1477)*; Leuven 1997.
- [63] HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ–VON LEDEBUR
 Sabine Haag/Franz Kirchweiger/Katja Schmitz–von Ledebur, *Schätze burgundischer Hofkunst in Wien*; Wien 2009.
- [64] HAGOPIAN VAN BUREN 1979
 Anne Hagopian van Buren, *The Model Roll of the Golden Fleece*; in: *The Art Bulletin*, Vol. 61/3 Sept. 1979, S. 359 – 376.
- [65] HARLIZIUS–KLÜCK 2007
 Ellen Harlizius–Klück, *Weben, Spinnen*; in: RALF KONERSMANN (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*; Darmstadt 2007, S. 498 – 518.
- [66] HEALY 2003
 Nicholas M. Healy, *Thomas Aquinas, Theologian of the Christian Life*; Ashgate 2007.
- [67] HEINZ 1962
 Dora Heinz, *Europäische Wandteppiche I, von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*; Braunschweig 1962.
- [68] HÖFLER 1997
 Ida Olga Höfler, *Die Schatzkammer zu Wien, Legitimation eines europäischen Herrscherhauses*; Gänserndorf 1997.
- [69] HOLLEGGGER 2005
 Manfred Hollegger, *Maximilian I., Herrscher und Mensch einer Zeitwende*; Stuttgart 2005.
- [70] HOLZSCHUH–HOFER 2010
 Renate Holzschuh–Hofer, *Feuereisen im Dienst politischer Propaganda von Burgund bis Habsburg. Zur Entwicklung der Symbolik des Ordens vom Goldenen Vlies von Herzog Philipp dem Guten bis Kaiser Ferdinand I.*; in: *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, August 2010; <http://www.riha-journal.org/articles/2010/holzschuh-hofer>

feuerreisen-im-dienst-politischer-propaganda/?searchterm=holzschuh-hofer. Eingesehen im Dez. 2010.

[71] HORKY 1824

Joseph Edmund Horky (Hg.), *Des böhmischen Freiherrn, Löw von Rozmital und Blatna, Denkwürdigkeiten und Reisen durch Deutschland, England, Frankreich, Spanien, Portugal und Italien, Ein Beitrag zur Zeit- und Sittengeschichte des fünfzehnten Jahrhunderts*; Brünn 1824.

[72] HRABANUS 2006

Hrabanus Maurus, *De institutione clericorum, Die Unterweisung der Geistlichen*; übersetzt von Detlev Zimpel; Turnhout 2006.

[73] HUIZINGA 2006

Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters, Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*; Stuttgart 2006. Erstmals erschienen: *Herfsttij der Middeleeuwen, studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*; Haarlem 1919.

[74] HUSBAND/GILMORE-HOUSE 1980

Timothy Husband/Gloria Gilmore-House, *The Wild Man, Medieval Myth and Symbolism*; (Ausst. Kat.: *The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art, 9. Oktober 1980 – 11. Jänner 1981*); New York 1980.

[75] ILG 1891

Alfred Ilg, *Führer durch die Sammlung der Kunstindustriellen Gegenstände*; Wien 1891.

[76] JENNI 1987

Ulrike Jenni, *The Phenomena of Change in the Modelbook Tradition around 1400*; in: WALTER STRAUSS/TRACIE FELKER (Hg.), *Drawings Defined, with a Preface and Commentary by Konrad Oberhuber*; New York 1987, S. 35 – 47.

[77] JOHANNES VON DAMASKUS 1996

Johannes von Damaskus, *Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen*; herausgegeben und eingeleitet von Gerhard Feige, übersetzt von Wolfgang Hradsky; Leipzig 1996.

- [78] JONES 2000
Sue Jones, *The Use of Patterns by Jan van Eyck's Assistants and Followers*; in: SUSAN FOISTER/SUE JONES/DELPHINE COOL (Hg.), *Investigating Jan van Eyck*; Turnhout 2000, S. 197 – 207.
- [79] KAMMEL 2000
Frank Matthias Kammel (Hg.), *Spiegel der Seligkeit, Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*; (Ausst. Kat.: *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 31. Mai – 8. Oktober 2000*); Nürnberg 2000.
- [80] KANTOROWICZ 1994
Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs, Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*; München 1994. Erstmals erschienen, Princeton 1957.
- [81] KETELSEN/NEIDHARDT 2005
Thomas Ketelsen/Uta Neidhardt, *Das Geheimnis des Jan van Eyck, Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden*; (Ausst. Kat.: *Residenzschloss Dresden, Ausstellungsräume des Kupferstich-Kabinetts 13. August – 31 Oktober 2005*); München 2005.
- [82] KLEINER 2009
Maximilian Kleiner, *Im Zeichen des Knotens, Die verschlungenen Beziehungen der Psychoanalyse zur Topologie*; in: WOLFRAM PICHLER/RALPH UBL (Hg.), *Topologie, Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*; Wien 2009, S. 91 – 116.
- [83] KORENY 2002
Fritz Koreny (wissenschaftl. Leitung), *Altniederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*; erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Rubenshaus Antwerpen 14. Juni – 18. August 2002. Antwerpen 2002.
- [84] LANGE/FUHSE 1893
K. Lange/F. Fuhse (Hg.), *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*; Halle a. S. 1893.
- [85] LEIBACHER WARD 2007
Susan Leibacher Ward, *Saints in Split Stich: Representations of Saints in Opus Anglicanum Vestments*; in: ROBIN NETHERTON/GALE R. OWEN-CROCKER (Hg.), *Medieval Clothing and Textiles 3*; Woodbridge 2007, S. 41 – 54.

- [86] LINDSAY 1987
W. M.Lindsay, *Isidori Hispalensis Episcopi, Etymologiarum sive originum, Libri XX*; Bd. 2, New York 1987.
- [87] LOWDEN 2009
John Lowden, *Making a Pair of Bibles Moralisées in Thirteenth-Century Paris: The Role of Underdrawing*; in: HÉLÈNE VEROUGSTRAETE/COLOMBE JANSSENS DE BISTHOVEN (Hg.), *The Quest for the Original, Underdrawing and Technology in Painting*; Symposium XVI Bruges, September 2006; Leuven/Paris/Walpole, MA 2009.
- [88] LUCKHARDT/NIEHOFF 1995
Jochen Luckhardt/Franz Niehoff, *Heinrich der Löwe und seine Zeit, Herrschaft der Repräsentation der Welfen 1125 – 1235*; (Ausst. Kat.: *Braunschweig 1995*); München 1995.
- [89] MAINES 2009
Rachel Maines, *Hedonizing Technologies, Paths to Pleasure in Hobbies and Leisure*; Baltimore 2009.
- [90] MAKARIUS 2004
Michel Makarius, *Ruinen, Die gegenwärtige Vergangenheit; aus dem Franz. von Michael Bayer*; Paris 2004.
- [91] MARABINI 1989
Claudio Marabini, *Die byzantinischen Mosaike von Ravenna, ins Dt. übertr. von Renato Vecellio*; Herrsching 1989.
- [92] MARTI/BORCHERT/KECK 2009
Susan Marti/Till-Holger Borchert/Gabriele Keck (Hg.), *Karl der Kühne (1433 - 1477), Glanz und Untergang des letzten Herzogs von Burgund*; (Ausst. Kat.: *Historisches Museum Bern, 25. April – 24. August 2008; Bruggemuseum u. Groeningemuseum Brügge, 27. März – 21. Juli 2009; Kunsthistorisches Museum Wien, 15. September 2009 – 10. Jänner 2010*); Brüssel 2009.
- [93] MARTI 2010
Susan Marti, *Mit Silberstift gezeichnet? Überlegungen zur Arbeitsweise und zum*

Vorlagenmaterial in einer flämischen Stickerwerkstatt; in: UTA-CHRISTIANE BERGMANN/ANNEMARIE STAUFFER (Hg.), *Reiche Bilder, Aspekte zur Produktion und Funktion von Stickereien im Spätmittelalter*; Beiträge der internationalen Fachtagung des Deutschen Textilmuseums Krefeld und des Zentrums zur Erforschung antiker und mittelalterlicher Textilien an der Fachhochschule Köln (20 – 21. November 2008); Regensburg 2010, S. 37 – 50.

[94] MEISS 1968

Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry, The Boucicaut Master*; London/New York 1968.

[95] MELVILLE 1997

Gert Melville, *Rituelle Ostentation und pragmatische Inquisition, Zur Institutionalität des Ordens vom Goldenen Vlies*; in: HEINZ DUCHHARD/GERT MELVILLE (Hg.), *Im Spannungsfeld von Recht und Ritual, Soziale Kommunikation im Mittelalter und früher Neuzeit*; Köln/Weimar/Wien 1997, S. 215 – 271.

[96] MERNISSI 1985

Fatima Mernissi, *Beyond the Veil, Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*; London 1985.

[97] MEYER 2000

Heinz Meyer, *Textile Kunst, Zur Kultursoziologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder*; Frankfurt a. M./u. a. 2000.

[98] MIRA/DELVA 2007

Eduard Mira/An Delva (Hg.), *A la búsqueda del Toisón de oro, La Europa de los príncipes, La Europa de las ciudades*; (Ausst. Kat.: *Almudín Museo del la Ciudad Valencia, 23. März – 30. Juni 2007*); Valencia 2007.

[99] MORRIS 1905a

May Morris, *Opus Anglicanum I — The Syon Cope*; in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 6/22, Jan. 1905, S. 278 – 285.

[100] MORRIS 1905b

May Morris, *Opus Anglicanum II — The Ascoli Cope*; in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 6/24, Mar. 1905, S. 440 – 448.

- [101] MORRIS 1905c
 May Morris, *Opus Anglicanum III — The Pienza Cope*; in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 7/25, Apr. 1905, S. 54 – 65.
- [102] MORSE 1980
 Ruth Morse, *Historical Fiction in Fifteenth-Century Burgundy*; in: *the Modern Language Review*, Vol. 75/1, Jan 1980, S. 48 – 64.
- [103] MÜLLER 1993
 Heribert Müller, *Kreuzzugspläne und Kreuzzugspolitik des Herzogs Philipp des Guten von Burgund*; Göttingen 1993.
- [104] MÜLLER 2010
 Heribert Müller, *Der Griff nach der Krone, Karl der Kühne zwischen Frankreich und dem Reich*, in: KLAUS OSCEMA/RAINER C. SCHWINGES (Hg.), *Karl der Kühne von Burgund, Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft*; Zürich 2010, S. 153 –169.
- [105] OKKEN 1996
 Lambertus Okken, *Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Strassburg*; 2 Bd.; Amsterdam/Atlanta, GA 1996.
- [106] PÄCHT 1993
 Otto Pächt, *Van Eyck, Die Begründer der altniederländischen Malerei*; herausgegeben von Maria Schmidt-Dengler; München 1993.
- [107] PANOFSKY 1985
 Erwin Panofsky, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*; Berlin 1985. Erstmals erschienen 1924.
- [108] PANOFSKY 1998
 Erwin Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*; in KAREN MICHELS/MARTIN WARNKE (Hg.), *Erwin Panofsky, Deutschsprachige Aufsätze II*; Berlin 1998, S. 664 – 757. Erstmals erschienen: FRITZ SAXL (Hg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924 – 1925*; Leipzig/Berlin 1927, S. 258 – 330.
- [109] PANOFSKY 2006
 Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei, Ihr Ursprung und Wesen*; Köln

2006. Erstmals erschienen unter dem Titel *Early Netherlandish Painting*; Cambridge 1953.

[110] PARAVICINI 1991

Werner Paravicini, *The Court of the Dukes of Burgundy: A Model for Europe?*; in: RONALD G. ASCH (Hg.), *Princes, Patronage, and Nobility, The Court at the Beginning of the Modern Age, c. 1450 – 1650*; New York 1991, S. 69 – 102.

[111] PARAVICINI 2001

Werner Paravicini, *Kommunikationsformen im Hochadel und am Königshof im Spätmittelalter*; in GERD ALTHOFF (Hg.), *Formen und Funktionen öffentlicher Kommunikation im Mittelalter*; Stuttgart 2001.

[112] PARAVICINI 2010

Werner Paravicini, *Einen neuen Staat verhindern: Frankreich und Burgund im 15. Jahrhundert*; in: KLAUS OSCEMA/RAINER C. SCHWINGES (Hg.), *Karl der Kühne von Burgund, Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft*; Zürich 2010, S. 23 – 40.

[113] PEARSON 1887

Karl Pearson, *Die Fronica, Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter*; Strassburg 1887.

[114] PIPONNIER/MANE 1997

Françoise Piponnier/Perrine Mane, *Dress in the Middle Ages*; New Haven/London 1997.

[115] PLANISCIG/KRIS 1935

Leo Planiscig/Ernst Kris, *Katalog der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe; Führer durch die kunsthistorischen Sammlungen in Wien, herausgegeben vom Verein der Museumsfreunde, Heft 27*; Wien 1935.

[116] PRIETZEL 2001

Malte Prietzel, *Guillaume Fillastre der Jüngere (1400/07 – 1473), Kirchenfürst und herzoglich-burgundischer Rat*; Thorbecke 2001.

[117] PRIGENT 1998

Christiane Prigent, *Splendeur du Grand Siècle bourguignon, l'ordre de la Toison d'or*; in: JEAN-LUC LIEZ (Hg.), *La Toison d'or, un mythe européen*; (Ausst. Kat.:

Château de Malbrouck à Manderen, Moselle, 5. Sept. – 13. Dez. 1998); Paris/Metz 1998, S. 70 – 76.

[118] PRIZER

William F. Prizer, *Music and Ceremonial in the Low Countries, Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece*; in: *Early Music History*, Bd. 5, 1985, S. 113 –153.

[119] PRIZER 2001

William F. Prizer, *Brussels and the Ceremonies of the Order of the Golden Fleece*; in: *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 55, 2001, S. 69 – 90.

[120] PUTTFARKEN

Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition, Theories of Visual Order in Painting 1400 – 1800*; New Haven/London 2000.

[121] QUÉRUEL 1998

Danielle Quérue, *La fortune du personnage de Jason dans les siècles médiévaux*; in: JEAN-LUC LIEZ (Hg.), *La Toison d'or, un mythe européen*; (Ausst. Kat.: *Château de Malbrouck à Manderen, Moselle, 5. Sept. – 13. Dez. 1998*); Paris/Metz 1998, S. 64 – 66.

[122] RAGOTZKY/WENZEL

Hedda Ragotzky/Horst Wenzel (Hg.), *Höfische Repräsentation, Das Zeremoniell und die Zeichen*; Tübingen 1990.

[123] RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 2001

Anna Rapp Buri/Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapissereien*; München 2001.

[124] REINLE 1998

Adolf Reinle, *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter*; Darmstadt 1998.

[125] RHEINBERGER 2006

Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge, Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*; Frankfurt a. M. 2006.

- [126] RIDDERBOS/VAN BUREN/VAN VEEN 1995
Bernhard Ridderbos/Anne van Buren/Henk van Veen, *Early Netherlandish Paintings, Rediscovery, Reception and Research*; Amsterdam 1995.
- [127] RUDY/BAERT
Kathryn M. Rudy/Barbara Baert (Hg.), *Weaving, Veiling, and Dressing, Textiles and Their Metaphors in the Late Middle Ages*; Turnhout 2007.
- [128] VON SACKEN 1858
Eduard von Sacken, *Der burgundische Messornat des goldenen Vliess-Ordens in der K. K. Schatzkammer zu Wien*; in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 5/III 1858, S. 113 – 118.
- [129] VON SACKEN 1881
Eduard von Sacken, *Die Pluviale-Agraffen des Toison-Mess-Ornates*; in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, NF. VII 1881, S. 118 –120.
- [130] SAUER 1924
Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Unter Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus*; Freiburg i. Br. 1924.
- [131] SCHACHENMAYR 2007
Alkuin Schachenmayr O. Cist., *Das Marienofficium des Ordens vom Goldenen Vlies von 1458: Das Vlies, das Lamm, der Auftrag*; in: Ordenskanzlei (Hg.), *Das Haus Österreich und der Orden vom Goldenen Vlies, Beiträge zum wissenschaftlichen Symposium am 30. Nov. und 1. Dez. 2006 in Stift Heiligenkreuz*; Graz/Stuttgart 2007, S. 113 – 122.
- [132] SCHACHERL 1997
Lillian Schacherl, *Luxus des Lebens, Die „Très riches heures“ des Herzogs von Berry*; München/New York 1997.
- [133] SCHATZKAMMER 1908
Führer durch die Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses; herausgegeben von Seiner k. und k. Apostolischen Majestät Oberkämmerer-Amte; Wien 1908.

- [134] SCHELLER 1995
Robert W. Scheller, *Exemplum, Model–Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – 1470)*; Amsterdam 1995.
- [135] VON SCHLOSSER 1912a
Julius von Schlosser, *Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vliese*; Wien 1912.
- [136] VON SCHLOSSER 1912b
Julius von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, zum 1. Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollst. hrsg. und erl. von Julius von Schlosser*; Bd. 2; Berlin 1912.
- [137] VON SCHLOSSER 1918
Julius von Schlosser, *Die kaiserliche Schatzkammer in Wien*; Wien 1918.
- [138] SCHMITZ–VON LEDEBUR 2009
Katja Schmitz–von Ledebur, *Textilien im Kontext höfischer Repräsentation der burgundischen Herzöge*, in: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ–VON LEDEBUR, *Schätze burgundischer Hofkunst in Wien*; Wien 2009.
- [139] SCHNEIDER 1986
Norbert Schneider, *Jan van Eyck, Der Genter Altar, Vorschläge für eine Reform der Kirche*; Frankfurt a. M. 1986.
- [140] SCHÖNRICH 2001
Gerhard Schönrich, *Ritter, Regeln, Rituale, Institutionalität als Zeichenprozess*; in: GERT MELVILLE (Hg.), *Institutionalität und Sybolisierung, Verstetigung kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*; Köln/Weimar/Wien 2001.
- [141] SCHWINGER 2000
Anna Theresa Schwinger, *Der Burgunder Ornat, Textiler Aufbau und Sticktchniken am Burgunder Ornat*; Graz 2000.
- [142] SCOTT 1980
Margaret Scott, *Late Gothic Europe 1400 – 1500*; AILEEN RIBEIRO (Hg.), *The History of Dress Series*; London/Sydney/Toronto 1980.

- [143] SIRCH 1975
P. Bernhard Sirch OSB, *Der Ursprung der bischöflichen Mitra und päpstlichen Tiara*; St. Ottilien 1975.
- [144] SLANIČKA 2002
Simona Slanička, *Krieg der Zeichen, Die visuelle Politik Johannis ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg*; Göttingen 2002.
- [145] SLANIČKA 2010
Simona Slanička, *Das Loch in der Hose des Wildschweinjägers, Kleidersymbolik in den „Très Riches Heures du duc de Berry“ und der französische Bürgerkrieg*, in: PHILIPP ZITZLSBERGER (Hg.), *Kleidung im Bild, Textile Studies 1*; Emsdetten/Berlin 2010, S. 83 – 98.
- [146] SMITH 1998
Jeffrey Chipps Smith, *The Practical Logistics of Art: Thoughts on the Commissioning, Displaying and Storing of Art at the Burgundian Court*; in: LAURINDA S. DIXON (Hg.), *In Detail, New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*; Turnhout 1998, S. 27 – 48.
- [147] SOLDI RONDININI 1982
Gigliola Soldi Rondinini, *Aspects de la vie des cours de France et de Bourgogne par les dépêches des ambassadeurs milanais (seconde moitié du XVe siècle)*; in: *Adelige Sachkultur des Spätmittelalters, Internationaler Kongress Krems an der Donau, 22. – 25. September 1980*; Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs Nr. 5; Wien 1982, S. 195 – 214.
- [148] SPECHT 1914
Thomas Specht (Hg.), *Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus Vorträge über das Evangelium des Hl. Johannes*; Bd. III, Vorträge 55 – 124; Kempten/München 1914.
- [149] STANILAND 1997
Kay Staniland, *Medieval Craftsmen, Embroiderers*; London 1997.
- [150] STAUFFER 2010
Annemarie Stauffer, *Auftragsvergabe und Verarbeitung von „Fertigprodukten“ aus flandrischen Stickwerkstätten im 15. und 16. Jahrhundert, Drei Beispiele aus*

der Kathedrale von Lausanne; in: UTA-CHRISTIANE BERGEMANN/ANNEMARIE STAUFFER (Hg.), *Reiche Bilder, Aspekte zur Produktion und Funktion von Stickereien im Spätmittelalter*; Beiträge der internationalen Fachtagung des Deutschen Textilmuseums Krefeld und des Zentrums zur Erforschung antiker und mittelalterlicher Textilien an der Fachhochschule Köln (20 – 21. November 2008); Regensburg 2010, S. 51 – 64.

[151] STEELE 1993

Mark Steele, *The Comparative Economics of Government and Guild Regulation in the European Silk Industry in the Early Modern Period*; in: SIMONETTA CAVACIOCCHI (Hg.), *La Seta in Europa Sec. XIII – XX, Atti della „Ventiquattresima Settimana di Studi“ 4 – 9 maggio 1992*; Prato 1993, S. 193 – 205.

[152] STEINBERG 1983

Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*; New York 1983.

[153] STOICHITA 2008

Victor Stoichita, *The Pygmalion Effect, From Ovid to Hitchcock*; Chicago 2008.

[154] TABURET-DELAHAYE 2004

Elisabeth Taburet-Delahaye (Hg.), *Paris 1400, les arts sous Charles VI.*; (Ausst. Kat.: *Paris, Musée du Louvre 22. März – 12 Juli 2004*); Paris 2004.

[155] THOSS 1989

Dagmar Thoss, *Das Epos des Burgunderreiches Girart de Roussillion, Mit der Wiedergabe aller 53 Miniaturseiten des Widmungsexemplars für Philipp den Guten, Herzog von Burgund, Codex 2549 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*; Graz 1989.

[156] THIEL1980

Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*; Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1980.

[157] THÜRLEMANN 2002

Felix Thürlemann, *Robert Campin, Eine Monographie mit Werkkatalog*; München/Berlin/London/New York 2002.

- [158] TIBERIOS 1996
M. A. Tiberios, *Elliniki techni, archaia angaia*; Thessaloniki 1996.
- [159] TOURNEUR 1956
Victor Tourneur, *Les origines de l'Ordre de la Toison d'or et la symbolique des insignes de celui-ci*, in: Bulletin de l'Académie Royale de Belgique, classe de lettres et des sciences morales et politique 5er série Bd. 42, 1956, S. 300 – 323.
- [160] TRNEK 1987
Helmut Trnek, *Der Orden vom Goldenen Vlies*; in: ROTRAUD BAUER (Hg.), *Weltliche und Geistliche Schatzkammer, Bildführer*; Salzburg/Wien 1987, S. 202 – 224.
- [161] VALE 1981
Malcom Vale, *War and Chivalry, Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of the Middle Ages*; Athens 1981.
- [162] VAN DEN BERGEN–PANTENS 1998
Christiane Van den Bergen–Pantens, *La naissance de l'ordre de chevalerie d'après les textes au XVe siècle*; in: JEAN–LUC LIEZ (Hg.), *La Toison d'or, un mythe européen*, (Ausst. Kat.: *Château de Malbrouck à Manderren, Moselle, 5. Sept. – 13. Dez. 1998*); Paris/Metz 1998, S. 67 – 69.
- [163] VAUGHAN 1966
Richard Vaughan, *John the Fearless*; London 1966.
- [164] VAUGHAN 1970a
Richard Vaughan, *Philip the Good, the Apogee of Burgundy*; London 1970.
- [165] VAUGHAN 1970b
Richard Vaughan, *Charles the Bold, Last Duke of Burgundy*; London 1973.
- [166] VAUGHAN 1975
Richard Vaughan, *Valois Burgundy*; London 1975.
- [167] VAVRA 2007
Elisabeth Vavra (Hg.), *Vom Umgang mit Schätzen*; Wien 2007.
- [168] VEROUGSTRAETE/VAN SCHOUTE 1987
Hélène Verougstraete/Roger van Schoute, *Les Cadres de l'Angneau mystique de van Eyck*; in: *Revue de l'Art* 77, 1987, S. 73 – 76.

- [169] WAAGEN 1822
Gustav F. Waagen, *Ueber Hubert und Jan van Eyck*; Breslau 1822.
- [170] WAAGEN 1862
Gustav F. Waagen, *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*; Stuttgart 1862.
- [171] WACKERNAGEL 1876
Wilhelm Wackernagel, *Altdeutsche Predigten und Gebete aus Handschriften*; Basel 1876.
- [172] WALTER 2008
Henrike Walter, *Flechten, Fell und Bürte, Genderspezifische Aspekte der Haarsymbolik im Märchen*; in: BIRGIT HAAS (Hg.), *Haare zwischen Fiktion und Realität, Interdisziplinäre Untersuchungen zur Wahrnehmung der Haare*; Kulturwissenschaft Bd. 17; Berlin 2008, S. 341 – 358.
- [173] WELZEL 1991
Barbara Welzel, *Abendmahlsaltäre vor der Reformation*; Berlin 1991.
- [174] WELZEL 1997
Barbara Welzel, *Anmerkungen zu Kunstproduktion und Kunsthandel*; in: BIRGIT FRANKE/BARBARA WELZEL (Hg.), *Die Kunst der burgundischen Niederlande, eine Einführung*. Berlin 1997.
- [175] VON WILKENS 1988
Leonie von Wilkens, *Terminologie und Typologie spätmittelalterlicher Kleidung, Hinweise und Erläuterungen*; in: Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs Nr. 10: *Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel Kleidung; Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau 6. Oktober 1986*; Wien 1988, S. 47 – 57.
- [176] VON WILKENS 1991
Leonie von Wilkens, *Die Textilien Künste, von der Spätantike bis um 1500*; München 1991.
- [177] WILLEMS 1954
Radbodus Willems (Hg.), *Sancti Avrelii Augustini in Iohannis evangelium tractatus CXXXIV* ; Corpvs Christianorvm : Series Latina 36; Turnholti 1954.

- [178] WINTERER 2009
Christoph Winterer, *Das Fuldaer Sakramentar in Göttingen, Benediktinische Observanz und römische Liturgie*; Petersberg 2009.
- [179] WOLF 1995/96
Gerhard Wolf, *Vera icon: Das Paradox des wahren Bildes*; in: CHRISTOPH GEISSMAR-BRANDI/ELEANORA LOUIS (Hg.), *Glaube Hoffnung Liebe Tod*; Klagenfurt 1995/96, S. 430 – 433.
- [180] ZAKRAVSKY 1994
Catherina Zakravsky, *Heilige, Gewänder, Analysen in Kunstwerken*; Wien 1994.
- [181] ZINGEL 1995
Michael Zingel, *Frankreich, das Reich und Burgund im Urteil der burgundischen Historiographie des 15. Jahrhunderts*, Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte (Hg.); Simaringen 1995.

Abbildungsnachweis und Abbildungsteil

Abb. 1.1a/1.1b: THÜRLEMANN 2002, S. 154.

Abb. 1.2a/1.2b/1.2c: THÜRLEMANN 2002, S. 160 u.161.

Abb. 1.3a: ANSICHTSKARTE, ©KHM

Abb. 1.3b: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ-VON LEDEBUR 2009, S. 111.

Abb. 1.4a: MARTI 2009, S. 66.

Abb. 1.4b: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ-VON LEDEBUR 2009, S. 108.

Abb. 2.1: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ-VON LEDEBUR 2009, S. 17.

Abb. 2.2: MARTI 2009, S. 29.

Abb. 2.3: MARTI 2009, Tafel 3.

Abb. 2.4: SCHACHERL 1997, S. 103.

Abb. 2.5: HOLZSCHUH—HOFER 2010, S. 12.

Abb. 2.6: RAPP BURI/STUCKY—SCHÜRER 2001, S. 144.

Abb. 2.7: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ-VON LEDEBUR 2009, S. 85.

Abb. 3.1: VON SACKEN 1858, S. 115.

Abb. 3.2: Photographie Ch. B.

Abb. 3.3: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ-VON LEDEBUR 2009, S. 100.

Abb. 4.1: KAMMEL 2000, S. 197.

Abb. 4.2: MARABINI 1989, S. 63.

Abb. 4.3: MARCUS 1928, Tafel I.

Abb. 4.4: GOLDSCHMIDT 1969/70, Tafel XXX 74b.

Abb. 4.5: BRAND/EGGEBRECHT 1993, S. 199.

Abb. 4.6a: TIVERIOS 1996, Abb. 165.

Abb. 4.6b: FURTWÄNGLER 1932, Pl. 142.

Abb. 4.7: Internetresource: DiDi - Digitale Diathek, Technische Universität Berlin, Institut für Kunstgeschichte, Berlin. Link: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-tuberlin-23a473162b314c58aec186030ee069ec4071ffd8> (Eingesehen am 04. 08. 2011)

Abb. 4.8: Abb. 4.9: BRANDENBURG 2004, Abb. 98.

Abb. 4.9: WINTERER 2009, Tf. 14.

Abb. 4.10: LUCKHARDT/NIEHOFF 1995, S. 93.

Abb. 4.11: Photographie Ch. B.

Abb. 4.12: LUCKHARDT/NIEHOFF 1995, S. 92.

Abb. 4.13: GOLDSCHMIDT 1969/70, Tafel XXX 74a.

Abb. 4.14: Internetresource: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Dresden. Link: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-dresden-d07055e727d17fc6571482c73207341511831b8c> (Eingesehen am 04. 08. 2011)

Abb. 4.15: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ-VON LEDEBUR 2009, S. 106.

Abb.4.16: : HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ-VON LEDEBUR 2009, S. 80.

Abb. 4.17: STOICHITA 2008, S. 153. Abb. 4.18a/4.18b: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ-VON LEDEBUR 2009, S. 80.

Abb. 4.19: Internetresource: digiCULT Museen, digiCULT, Kiel. Link: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-kiel-digicult-f7b56cb25737ad917c8ca2918129d6dcc8638f04> (Eingesehen am 04. 08. 2011)

Abb. 4.20: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ-VON LEDEBUR 2009, S. 80.

Abb. 4.21a/4.21b/4.21c: THÜRLEMANN 2002, S. 160 u. 161.

Abb. 4.22.: Photographie Ch. B.

Abb. 4.23: MAKARIUS 2004, S. 38.

Abb. 4.24a/4.24b: Photographie Ch. B.

Abb. 4.25: Photographie Ch. B.

Abb.4.26: Internetresource Link: http://www.pienza.info/pienza_museo_diocesano.php (Eingesehen am 04. 08. 2011)

Abb. 4.27: Internetresource Link: http://medieval.webcon.net.au/technique_stitches.html#under_couching (Eingesehen am 04. 08. 2011)

Abb. 4.28: König David Internetresource Yorck Project 10000 Meisterwerke. Link: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-hamburg-f13a41f4e66a94d91d041bd57d921312a88cd3d7> (Eingesehen am 04.08.2011)

Abb. 4.29: THÜRLEMANN 2002, S. 159.

Abb. 4.30: Internetresource promDILPS, Universität Leipzig, Institut für Kunstgeschichte, Leipzig. Link: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-leipzig-5e796e48332af4142b10ca0f86e65d9bfdb05884> (Eingesehen am 04.08.2011)

- Abb. 5.1: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ–VON LEDEBUR 2009, S. 93.
- Abb. 5.2: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ–VON LEDEBUR 2009, S. 91.
- Abb. 5.3: HUSBAND/GILMORE–HOUSE 1980, Abb. 10.
- Abb. 5.4: Internetresource. Link: http://www.wga.hu/support/list/index_p.html (Eingesehen am 06. 08. 2011)
- Abb. 5.5: RAPP BURI/STUCKY—SCHÜRER 2001, S. 147.
- Abb. 5.6: RAPP BURI/STUCKY—SCHÜRER 2001, S. 35.
- Abb. 5.7: Photographie Ch. B.
- Abb. 5.8a/5.8b: Photographie Ch. B.
- Abb. 5.9: HAAG/KIRCHWEGER/SCHMITZ–VON LEDEBUR 2009, S. 93.
- Abb. 5.10: BELTING/KRUSE 1994, Abb. 64.
- Abb. 5.11a/5.11b: DE GORTER 2008, S. 65.
- Abb. 5.12: RAPP BURI/STUCKY—SCHÜRER 2001, S. 264.
- Abb. 5.13: Photographie Ch. B.
-
- Abb. 6.1: PÄCHT 1993, Ausfalttafel.
- Abb. 6.2: PÄCHT 1993, Ausfalttafel.
- Abb. 6.3: BELTING/KRUSE 1994, Abb. 32 u. 33.
- Abb. 6.4: MEISS 1968, Frontispiz.
- Abb. 6.5: Internetresource. Link: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-bpk-a154515fb3c0f57725804_a1d9a85a5b01ceaefa3 (Eingesehen am 15. 08. 2011)
- Abb. 6.6: Internetresource. Link: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-fountain-of-grace-and-the-triumph-of-the-church-over-the-synagogue/> (Eingesehen am 15. 08. 2011)
- Abb. 6.7: THÜRLEMANN 2002, S. 129.
- Abb. 6.7: BERGEMANN 2010c, Abb. 13.
- Abb. 6.8: MAINES 2009, S. 28.
- Abb. 6.9: Internetresource. Link: http://medieval.webcon.net.au/extant_goss_vestments_cope.html (Eingesehen am 15. 08. 2011)
- Abb. 6.10: Photographie Ch. B.
- Abb. 6.11: Internetresource. Link: <http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=116&ObjectID=177> (Eingesehen am 15. 08. 2011)
- Abb. 6.12: THÜRLEMANN 2002, S. 128.

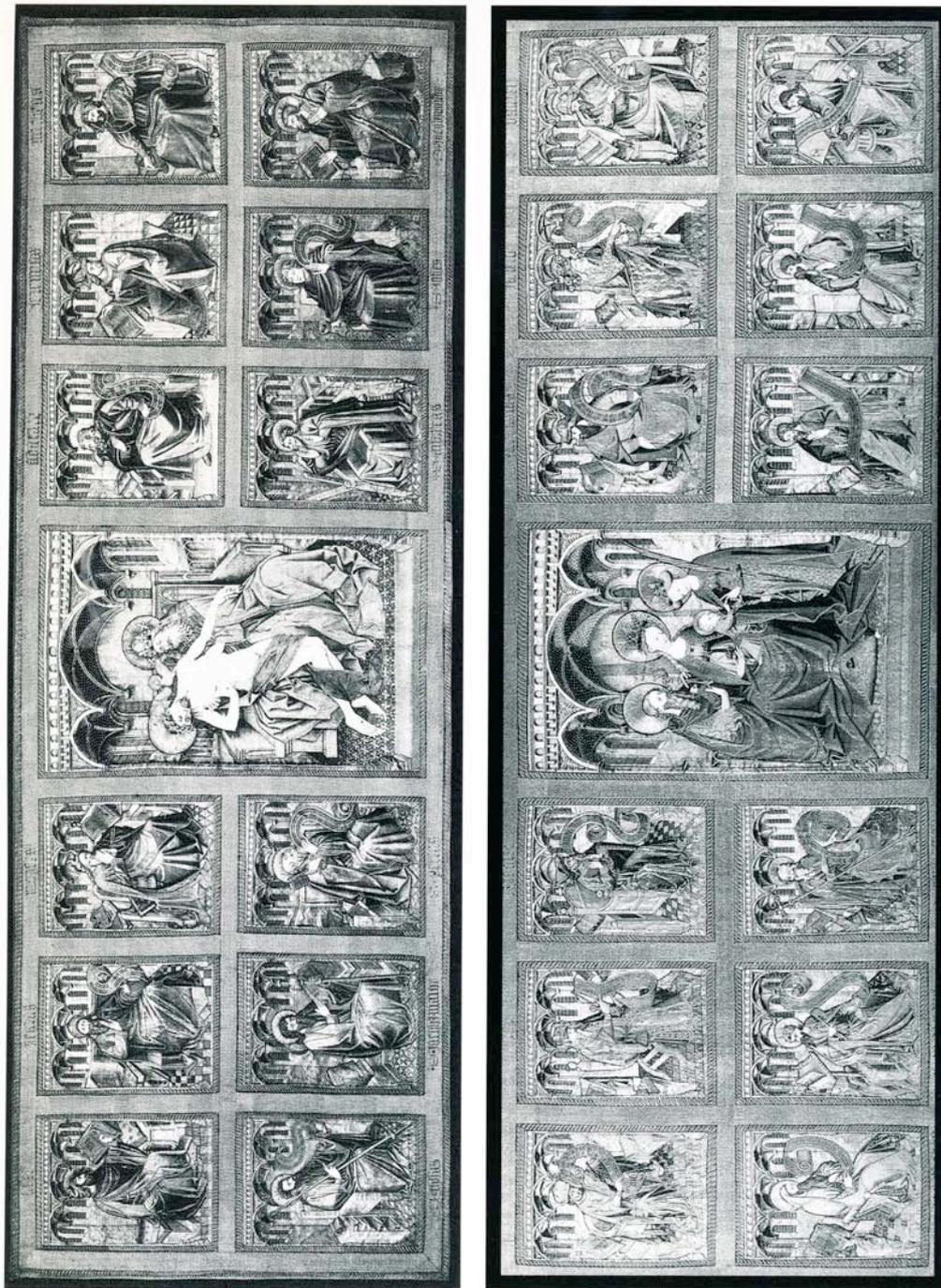


Abb. 1.1a/1.1b: Burgunderromat, Retrofrontale und Antependium, je 327 x 117 – 128 cm; Seide, Goldlahn auf Leinenunterlage gestickt; Burgund, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Wien Weltliche Schatzkammer.

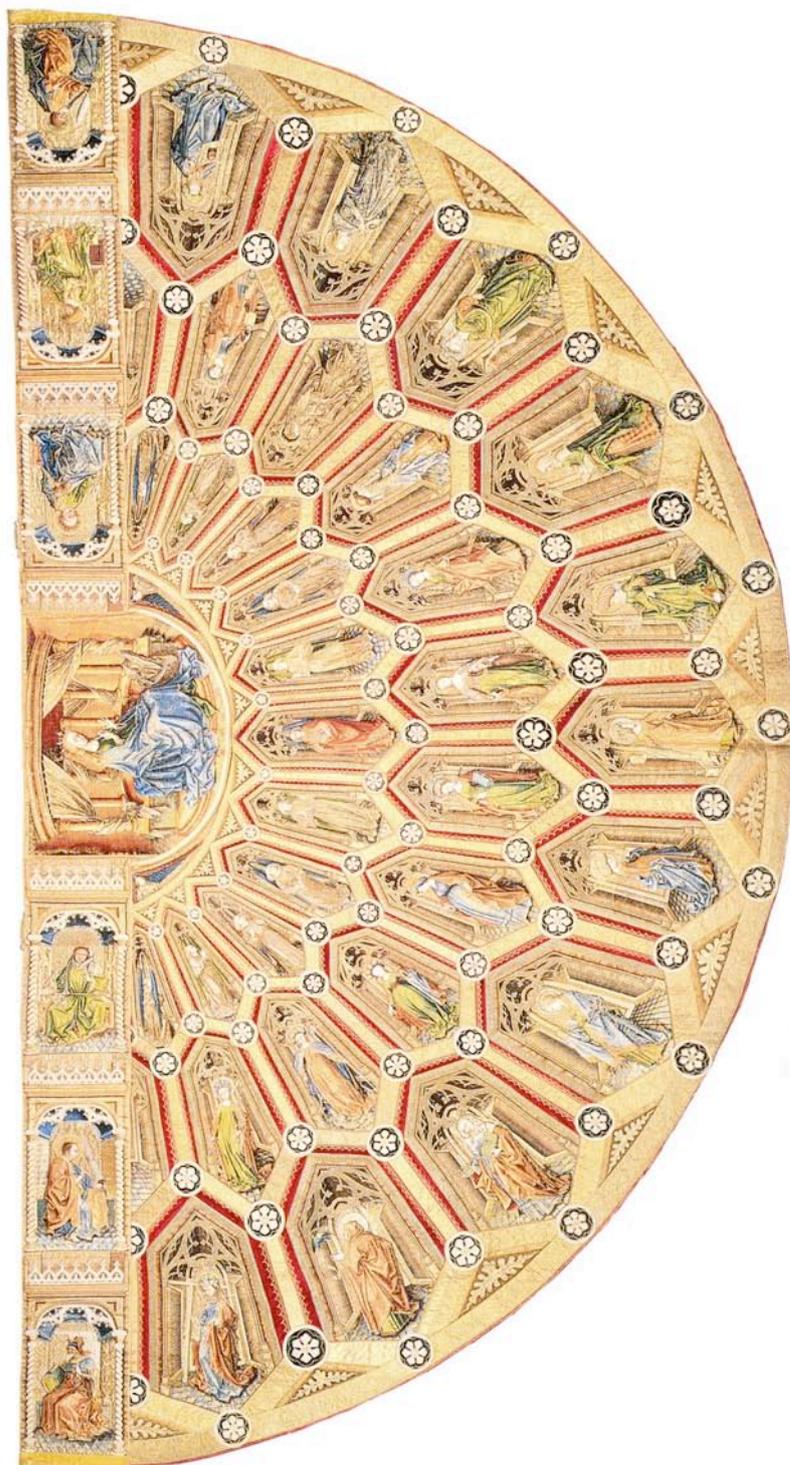


Abb. 1.2a: Burgunderornat, Marienmantel, Radius 164 cm; Seide, Goldlahn auf Leinenunterlage gestickt; Burgund, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Wien Weltliche Schatzkammer.

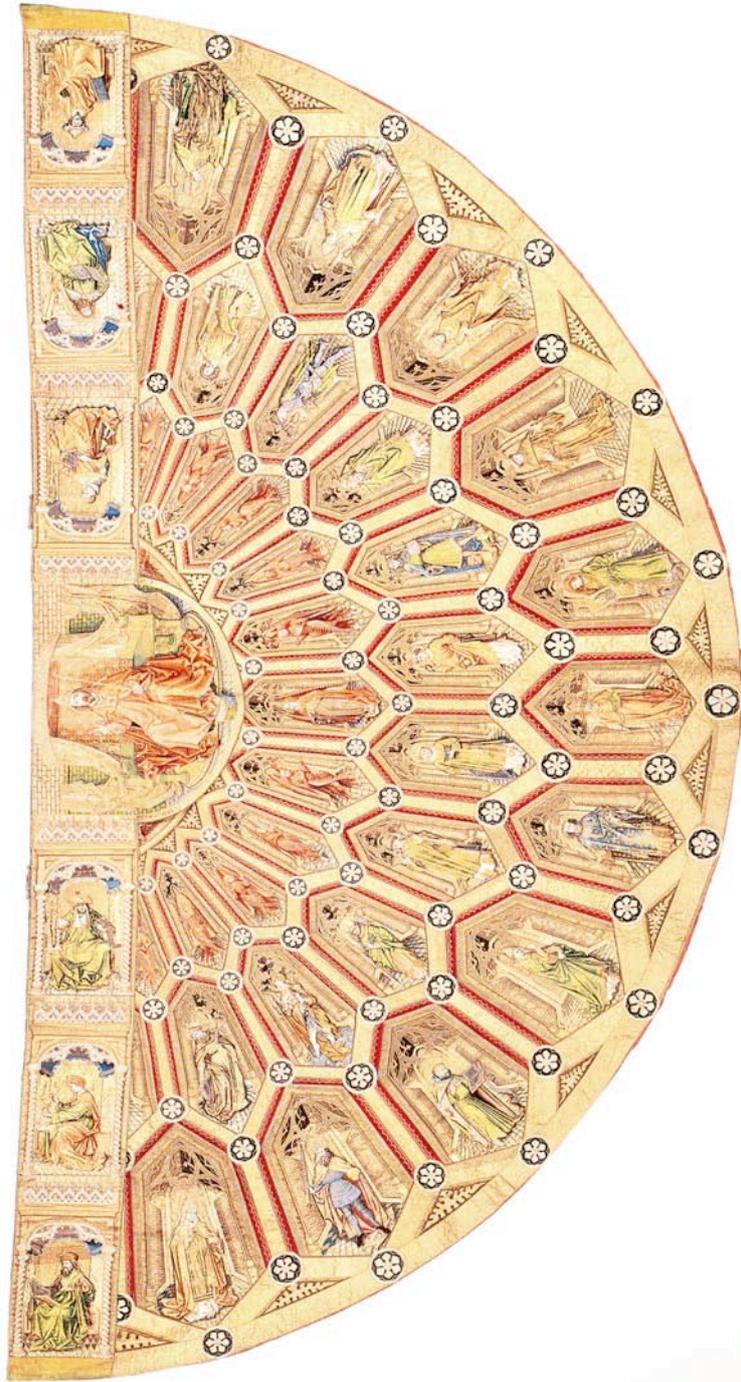


Abb. 1.2b: Burgunderomantel, Christusmantel; Radius 164 cm; Seide, Goldlahn auf Leinenunterlage gestickt; Burgund, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Wien Weltliche Schatzkammer.

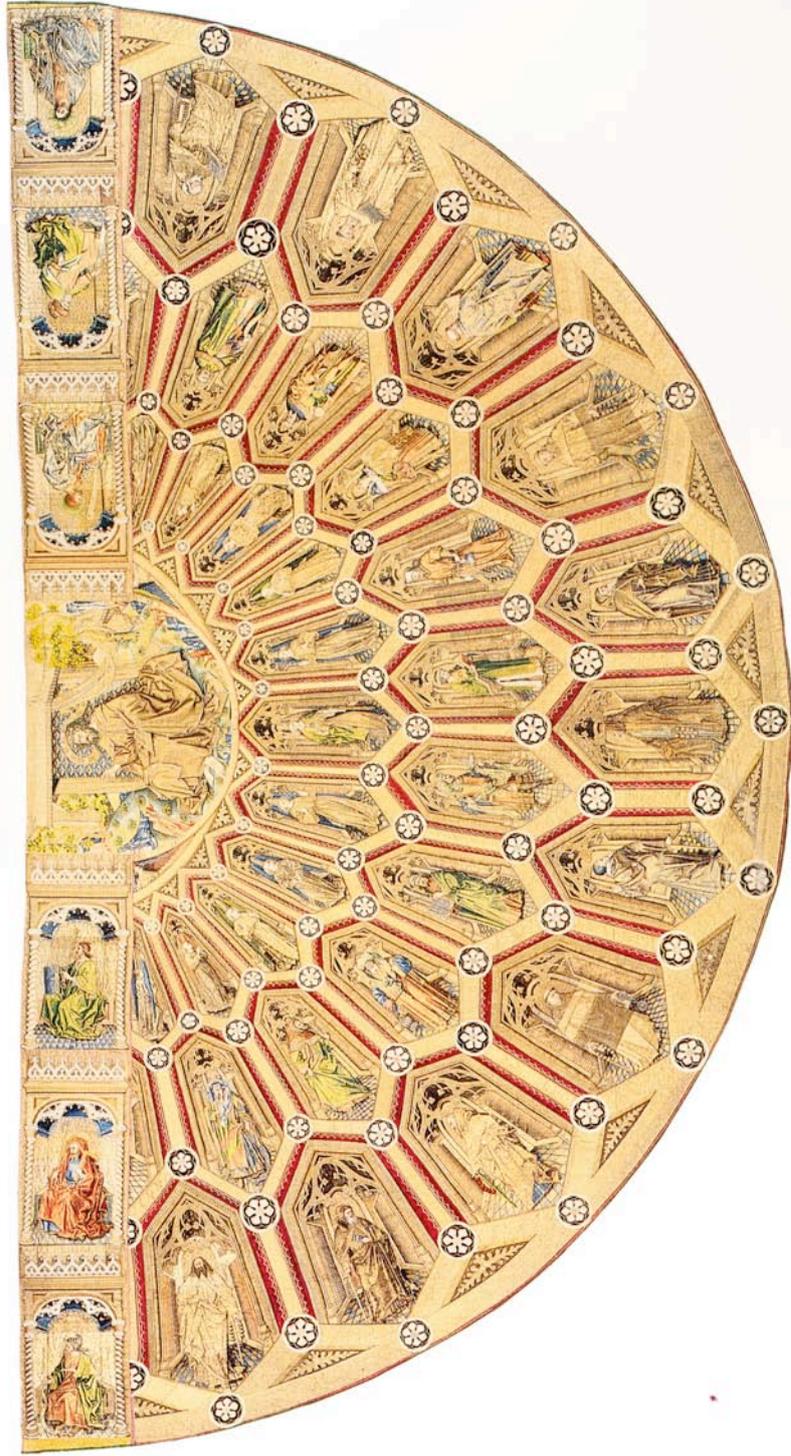


Abb. 1.2c: Burgunderomat, Johannesmantel; Radius 164 cm; Seide, Goldlahn auf Leinenunterlage gestickt; Burgund, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Wien Weltliche Schatzkammer.



Abb. 1.3a: Burgunderornat, Kasel, Vorderteil mit Taufe Christi; 131 x 147 cm; Seide, Goldlahn auf Leinenunterlage gestickt; Burgund, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Wien Weltliche Schatzkammer.



Abb. 1.3b: Burgunderornat, Kasel, Rückenansicht mit Transfiguration auf dem Berg Tabor; 131 x 147 cm; Seide, Goldlahn auf Leinenunterlage gestickt; Burgund, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Wien Weltliche Schatzkammer.



Abb. 1.4a: Burgunderornat, Tunicella, Rückenansicht; 125 x 154 cm; Seide, Goldlahn auf Leinenunterlage gestickt; Burgund, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Wien Weltliche Schatzkammer.

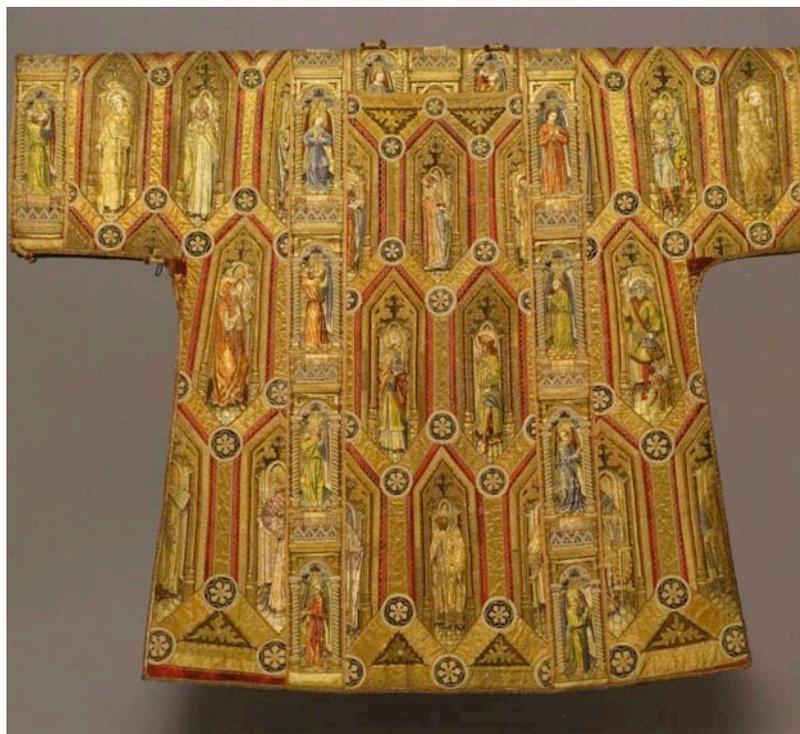


Abb. 1.4b: Burgunderornat, Dalmatik, Rückenansicht; 125 x 154 cm; Seide, Goldlahn auf Leinenunterlage gestickt; Burgund, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Wien Weltliche Schatzkammer.



Abb. 2.2: Miniatur, Karl der Kühne im Zeremonialgewand des Ordens vom Goldenen Vlies; Statutenbuch des Ordens; zw. 1481 u. 1486; fol. 69r. London The British Library, Harley Ms 6199.



Abb. 2.3: Die Kollane des Ordens; Burgundische Niederlande, 3. Viertel 15. Jahrhundert; Gold. Email; Wien Weltliche Schatzkammer.



Abb. 2.4: Paul, Hermann und Jan van Limburg, Die Kreuztragung, Très Riches Heures du duc de Berry; um 1384; fol. 147v. Chantilly Bibliothèque des Fontains, ms. 65.



Abb 2.5: Bleiplakette mit dem Abzeichen der burgundischen Partei; Hl. Andreas mit Kreuz, darüber die Richtlatte und Fleur de-Lys. Links unten der Hobel; 15. Jahrhundert. Paris Musée Cluny.



Abb. 2.6: Feuerstahl, Feuereisen mit Funken; Heraldische Stickerei; Seide, Gold-, Silberfäden auf Leinen; 65 x 90 cm; 3. Viertel 15. Jahrhundert. Bern Historisches Museum.

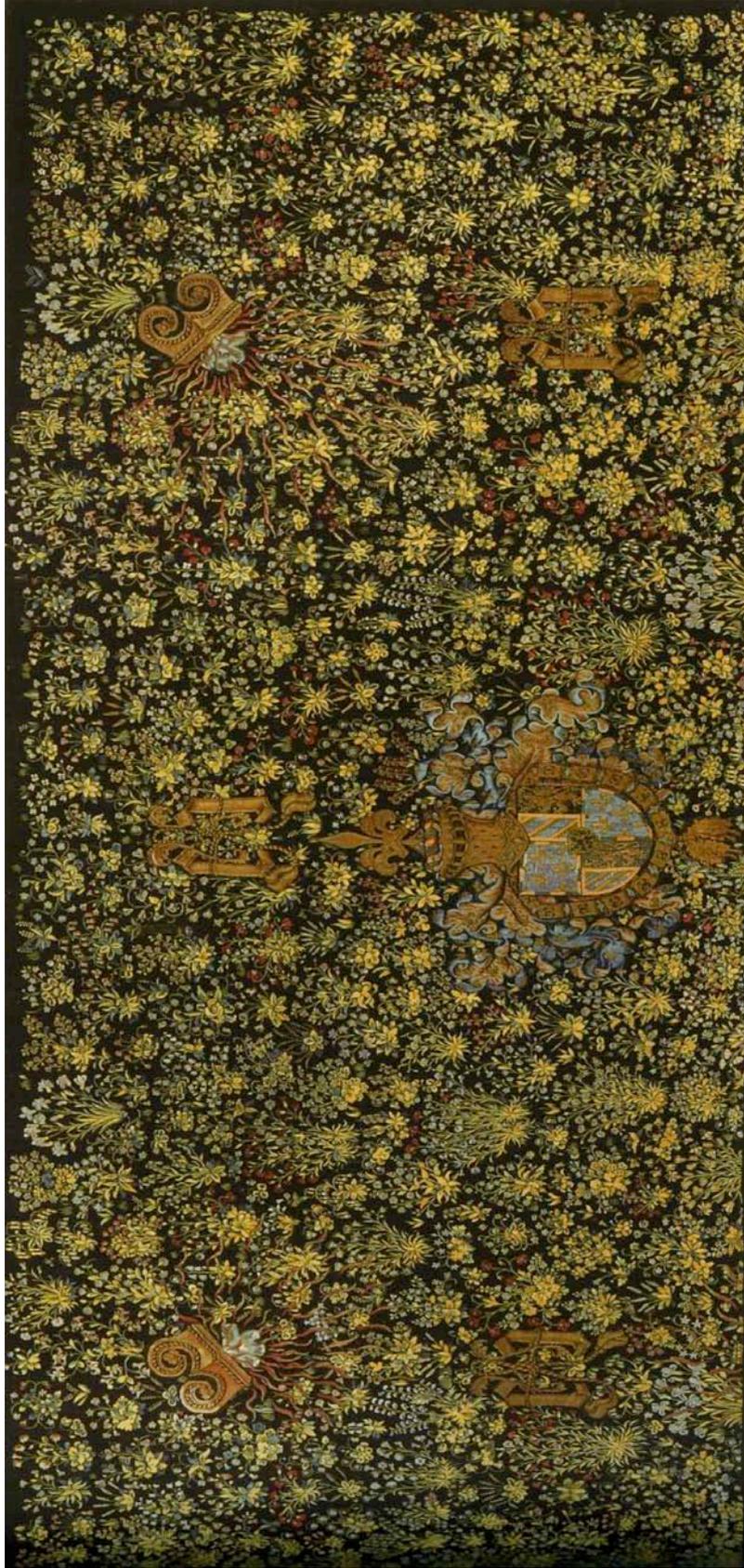


Abb. 2.7: Die Verdüre Philipps des Guten, Tapissierfragment einer ehemals achteiligen *chambre*; 3,06 x 6,87 m; Wolle, Seide, Gold- und Silberlahn; Burgund, 1466. Bern Historisches Museum.

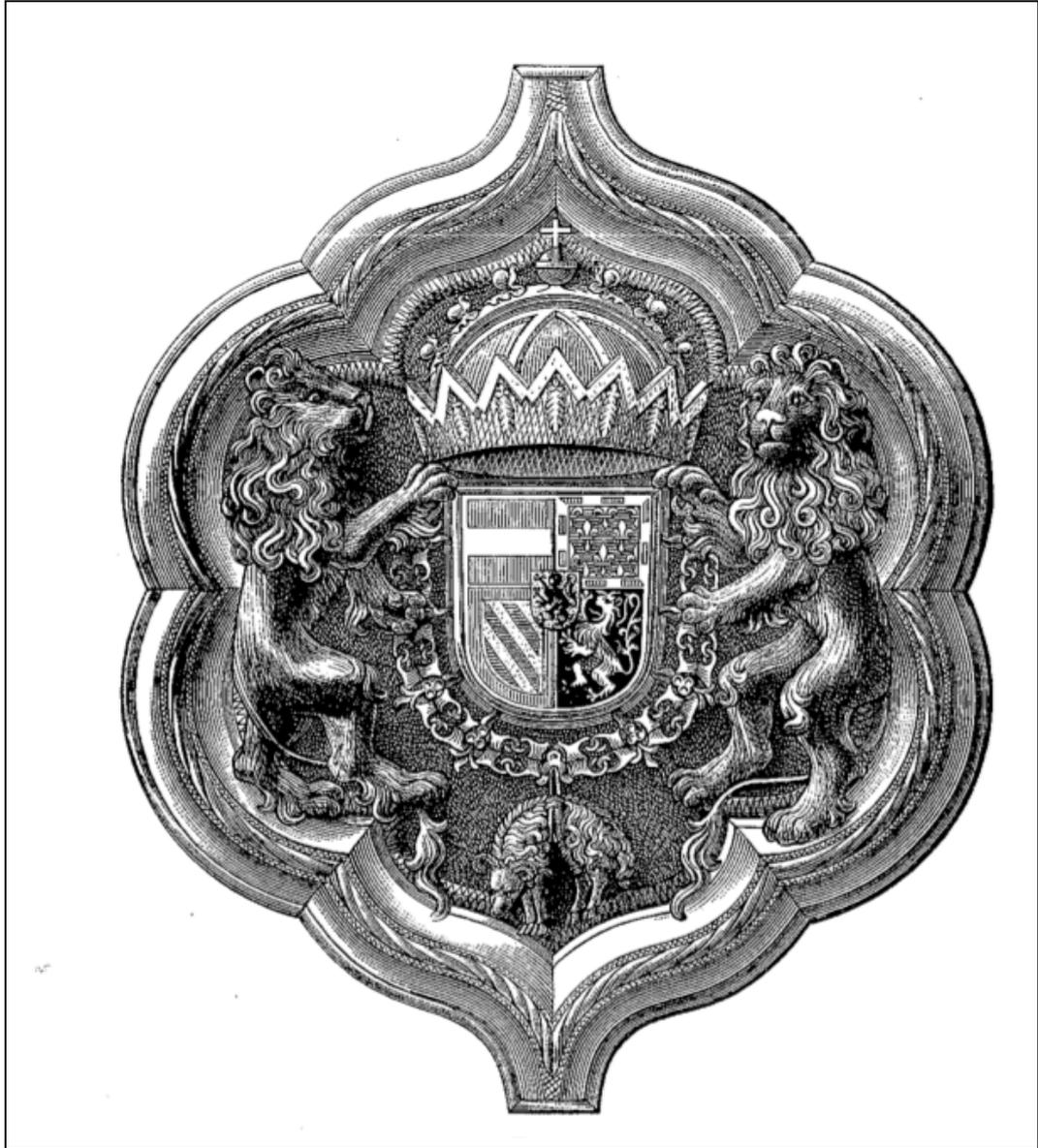


Abb. 2.8: Burgunderornat; PluvialschlieÙe mit dem Wappen Philipps des Schönen.
Kupferstich; 19. Jahrhundert.



Abb. 3.1: Umrisszeichnung, Rückenschild des Marienmantels, auf dem Original gepaust, mit der Feder frei überzeichnet. Abgebildet in Eduard von Sackens Aufsatz zum Burgunderornat.



Abb. 3.2: Titelblatt der ersten monographischen Arbeit zum Burgunderornat von Julius von Schlosser, erschienen 1912.



Abb. 3.3: Kasel des Burgunderornats, Detail Rückseite, Kasselstab und Nischenfiguren.



Abb. 4.1: Unbekannter Meister, Gregorsmesse, 28 x 20 cm ohne Rahmen; Malerei auf Holz; um 1470 – 1490. Koblenz Mittelrhein-Museum.



Abb. 4.2: Mosaik, Detailansicht, Kaiser Justinian mit Gefolge. Rechts vom Kaiser steht Bischof Maximianus und zwei Diakone, die mit je einer weißen Tunika bekleidet sind. Auffällig die besonders weiten Ärmel der christlichen Zeremonial-Gewänder; Mitte 6. Jahrhundert. Ravenna San Vitale.



Lictor in Paenula
(Rom).

Abb. 4.3: Darstellung einer römischen Paenula, Radmantel mit Kapuze.



Abb. 4.4: Drogosakramentar, Deckel, Elfenbeinschnitzerei; um 855. Paris
Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 9428.



Abb. 4.5: Elfenbeintafel mit Sanctus; 10. Jahrhundert.
Frankfurt a. M. Liebighaus.



Abb. 4.6a: Skyphos mit der Darstellung eines antiken Gewichtwebstuhls; 5. Jahrhundert v. Chr.; Fundort Chiusi, Italien. Chiusi Archäologisches Museum.

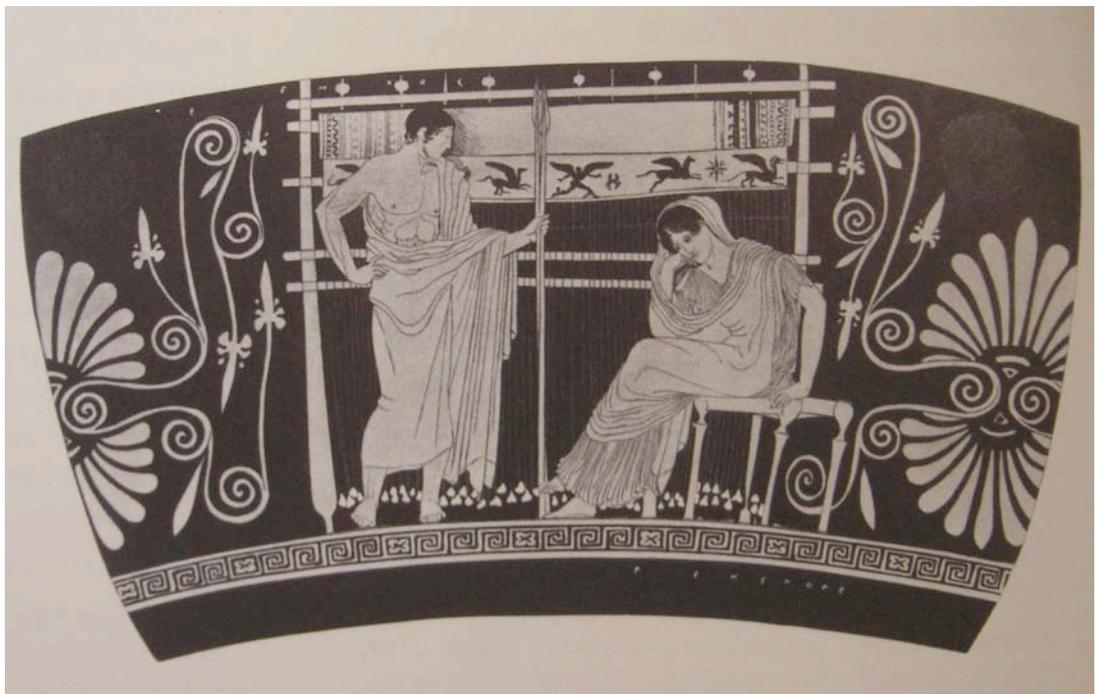


Abb. 4.6b: Umzeichnung nach Furtwängler.



Abb. 4.7: Meister Bertram von Minden, Buxtehuder Altarretabel, Detail; Malerei auf Holz; um 1400. Hamburg Hamburger Kunsthalle.

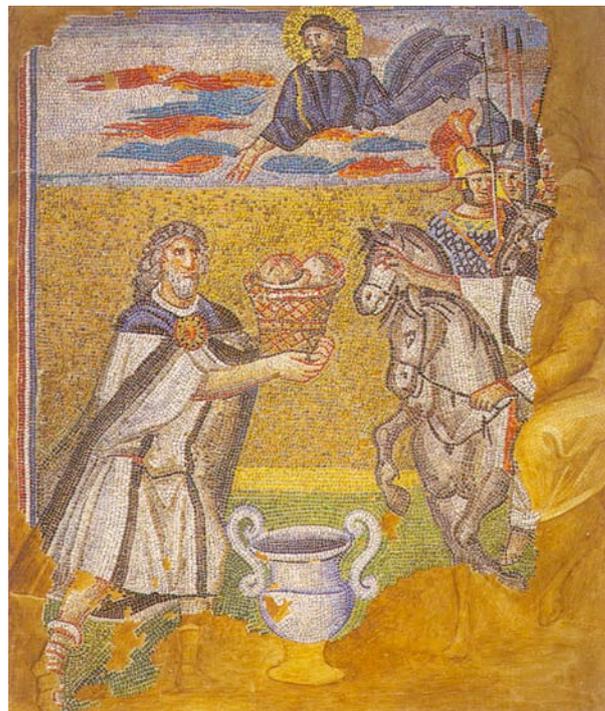


Abb. 4. 8: Mosaik, Detail Melchisedeks Opfer; 4. Jahrhundert. Rom Mittelschiff St. Maria Maggiore.



Abb. 4.9: Göttinger Sakramentar, Darbringung im Tempel; fol. 24v; um 975. Göttingen Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. Ms. Theol. 2 231 Cim.



Abb. 4.10: Vita der Gräfin Mathilde von Canossa (De principibus canusinis), Darstellung der Gräfin Mathilde mit Heinrich IV und Abt; fol. 49r; um 1115. Vatikan Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. Vat. 4922.



Abb. 4.11: Burgunderornat, Christumantel, Detail König Ludwig IX.



Abb. 4.12: Vita der Gräfin Mathilde von Canossa (De principibus canusinis), Gräfin Mathilde; fol. 7r; um 1115. Vatikan Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. Vat. 4922.



Abb. 4.13: Drogosakramentar, Detail Deckel, Elfenbeinschnitzerei; um 855. Paris Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 9428.



Abb. 4.14: Mosaik, Melchisedek und Abel am Opferaltar; einzige erhaltene Darstellung eines Altars aus vorkarolingischer Zeit in der christl. Kunst; um 530. Ravenna San Vitale.



Abb. 4.15: Burgunderornat Johannesmantel, Detail Erzengel Raffael.

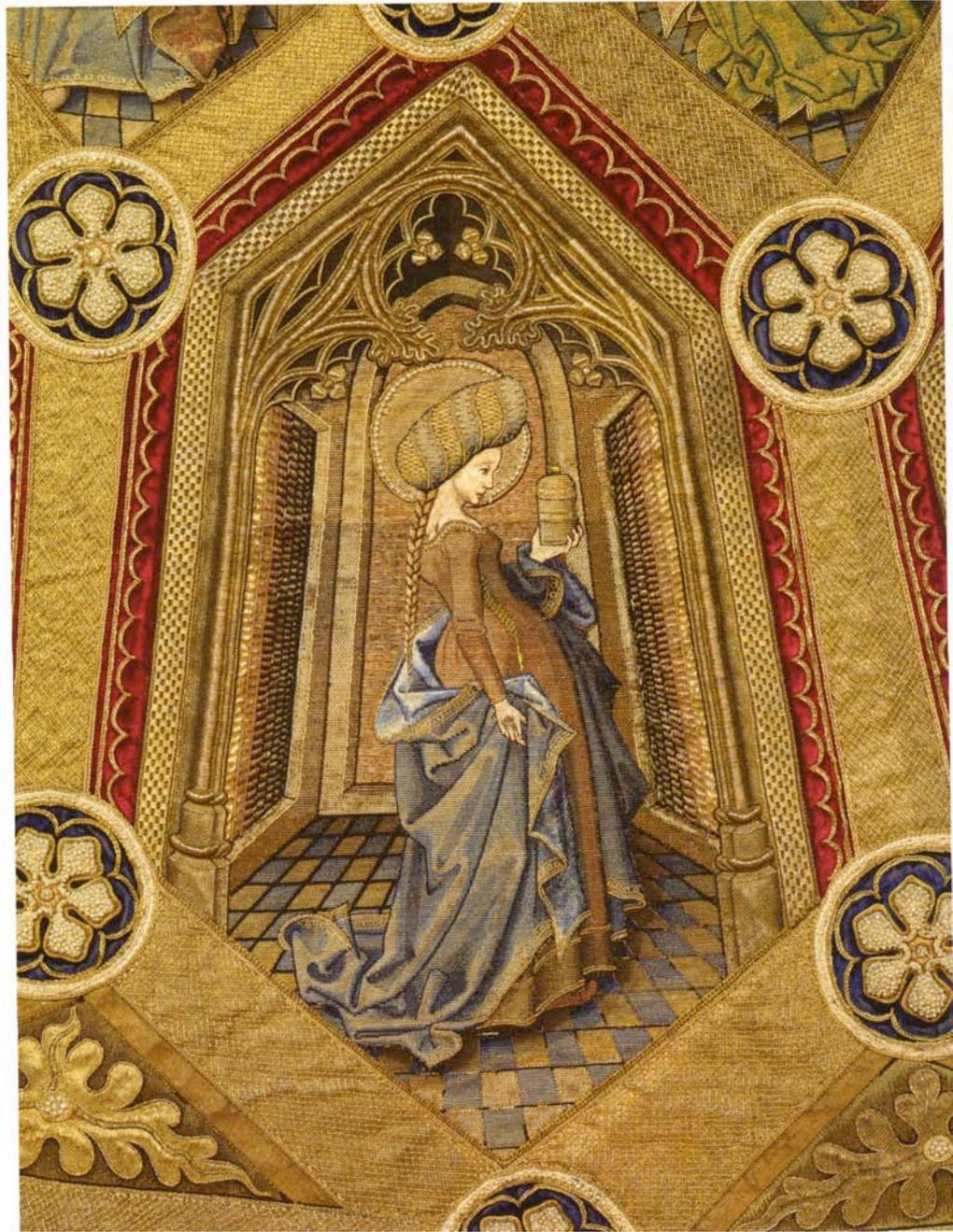


Abb. 4.16: Burgunderornat Marienmantel, Detail Hl. Maria Magdalena.



Abb. 4.17: Robinet Testard, Roman de la rose, Pygmalion bekleidet die Statue; fol. 150r; um 1480. Oxford Bodleian Library, MS Douce 195.

Abb. 4.18a: Burgunderornat Marienmantel, Detail Naht am Kleid der Hl. Maria Magdalena.



Abb. 4.18b: Burgunderornat Marienmantel, Detail Borte am Kleid der Hl. Maria Magdalena.



Abb. 4.19: Hans Memling, Passionsaltar, Detail Hl. Maria Magdalena; Tempera und Öl auf Eiche; 1491. Kiel St. Annen-Museum.



Abb. 4.20: Guillaume Fillastre, Le premier livre de la Toison d'or; Karl der Kühne im Kreis der Ordensritter; 4. Viertel 15. Jahrhundert. Wien Archiv des Ordens vom Goldenen Vlies, Cod. 1.



Abb. 4.21a: Burgunderornat Marienmantel, Detail Rückenschild.



Abb. 4.21b: Burgunderornat Christumantel, Detail Rückenschild.



Abb. 4.21c: Burgunderornat Johannesmantel, Detail Rückenschild.



Abb. 4.22: Burgunderornat Kasel, Detail Rückseite, Das Antlitz Christi in der Transfiguration am Berg Tabor.



Abb. 4.23: Rogier van der Weyden, Columba Altar Mitteltafel, Anbetung der Könige; 153 x 138 cm; Malerei auf Holz; 1455. München Alte Pinakothek.

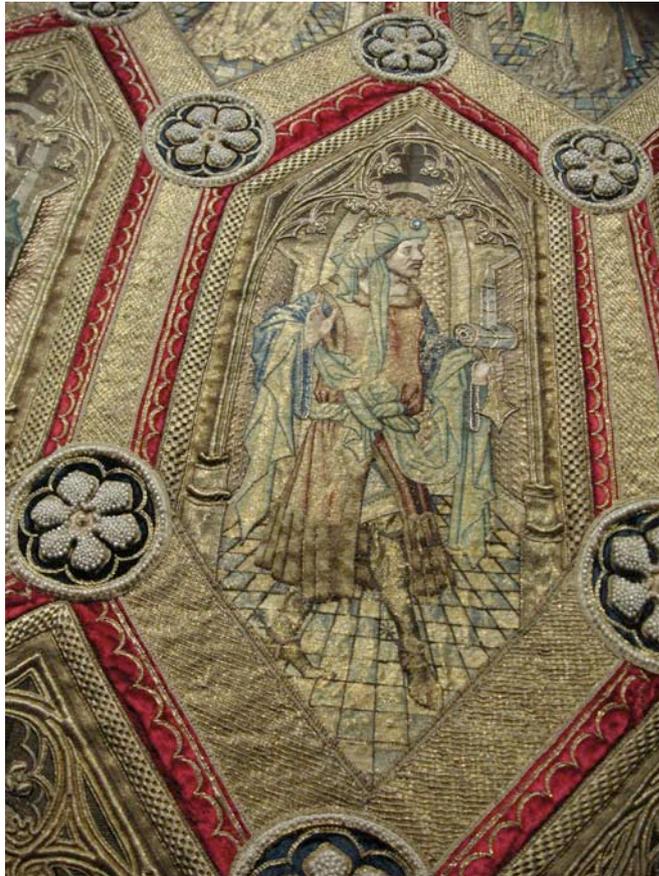


Abb. 4.24a: Burgunderornat
Christusmantel, Detail Melchior.



Abb. 4.24b: Burgunderornat
Christusmantel, Detail
Balthasar.



Abb. 4.25: Burgunderornat Marienmantel, Detail Hl. Elisabeth, Königin von Ungarn.



Abb. 4.26: Pienzamantel, Seide, Goldlahn, *opus Anglicanum*; erste Hälfte 14. Jahrhundert. Pienza Museo Diocesano.

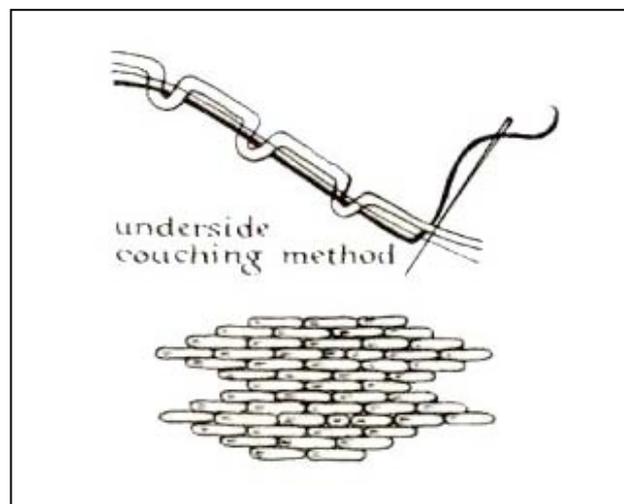


Abb. 4.27: Typische Stichtechnik der *opus Anglicanum* Stickerei. Anlegearbeit.

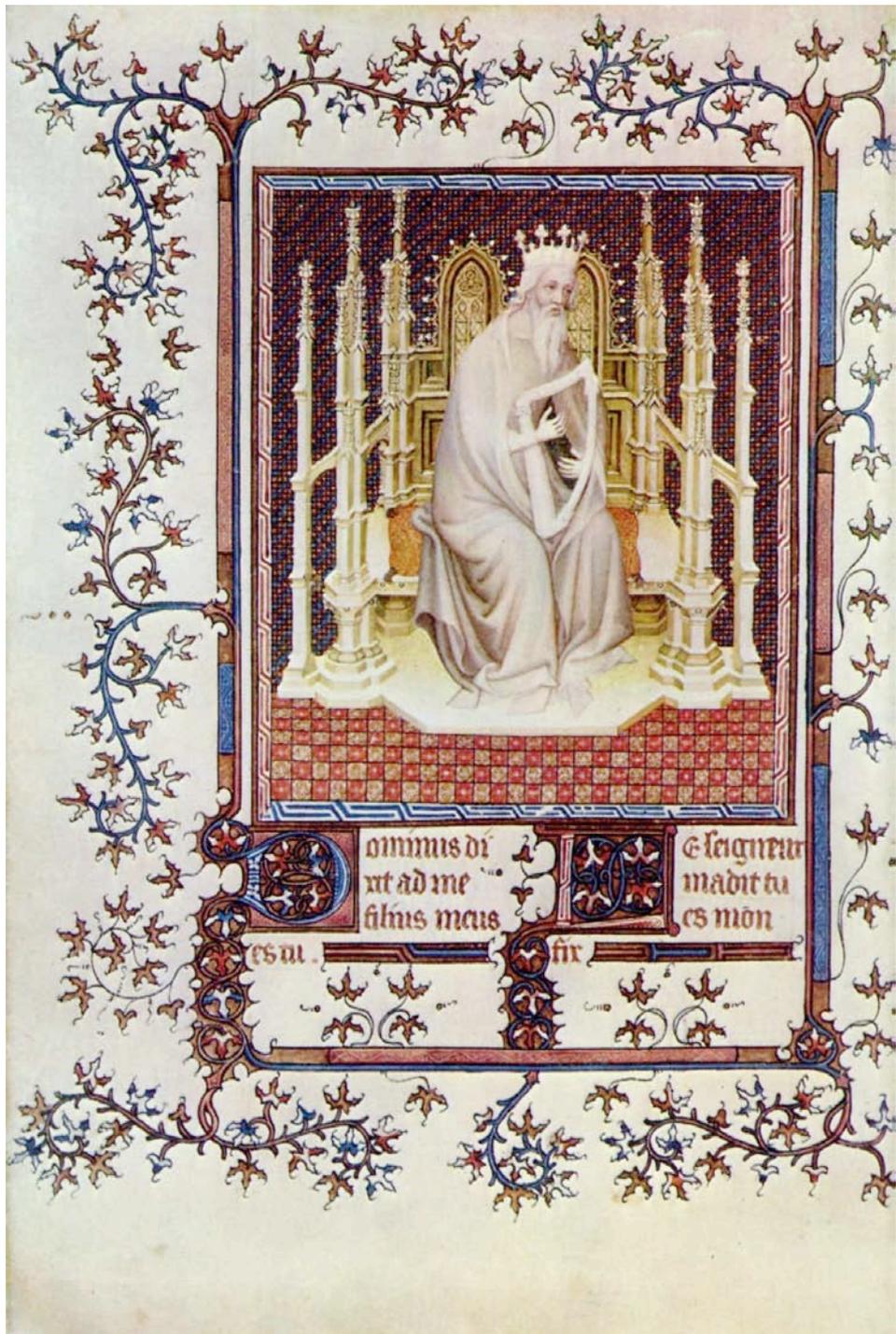


Abb. 4.28: André Beauneveu, Psalter des Duc de Berry, König David, fol. 9v; Ende 14. Jahrhundert. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 13091.

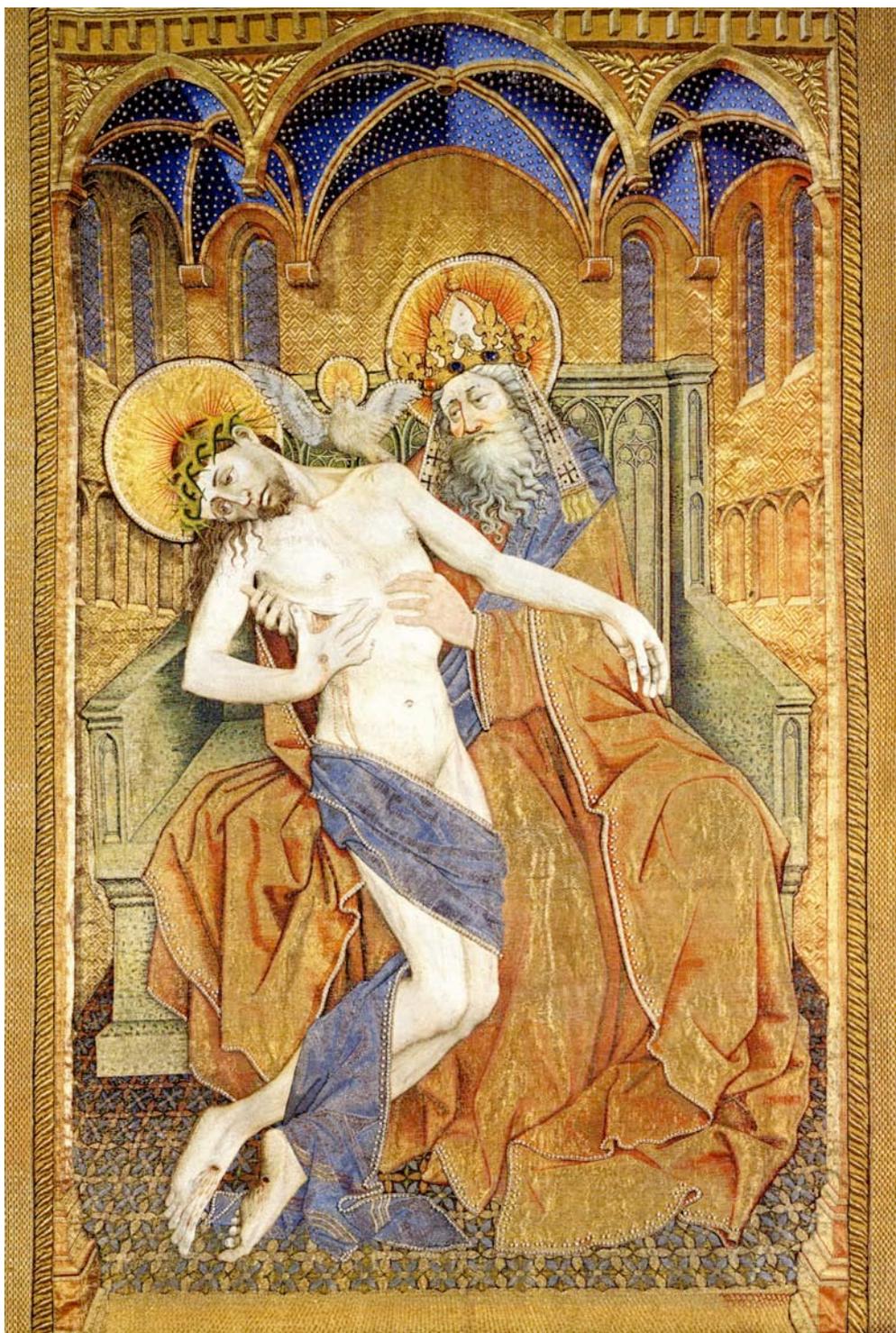


Abb. 4.29: Burgunderornat Retrofrontale, Detail Mittelfeld, Gnadestuhl.

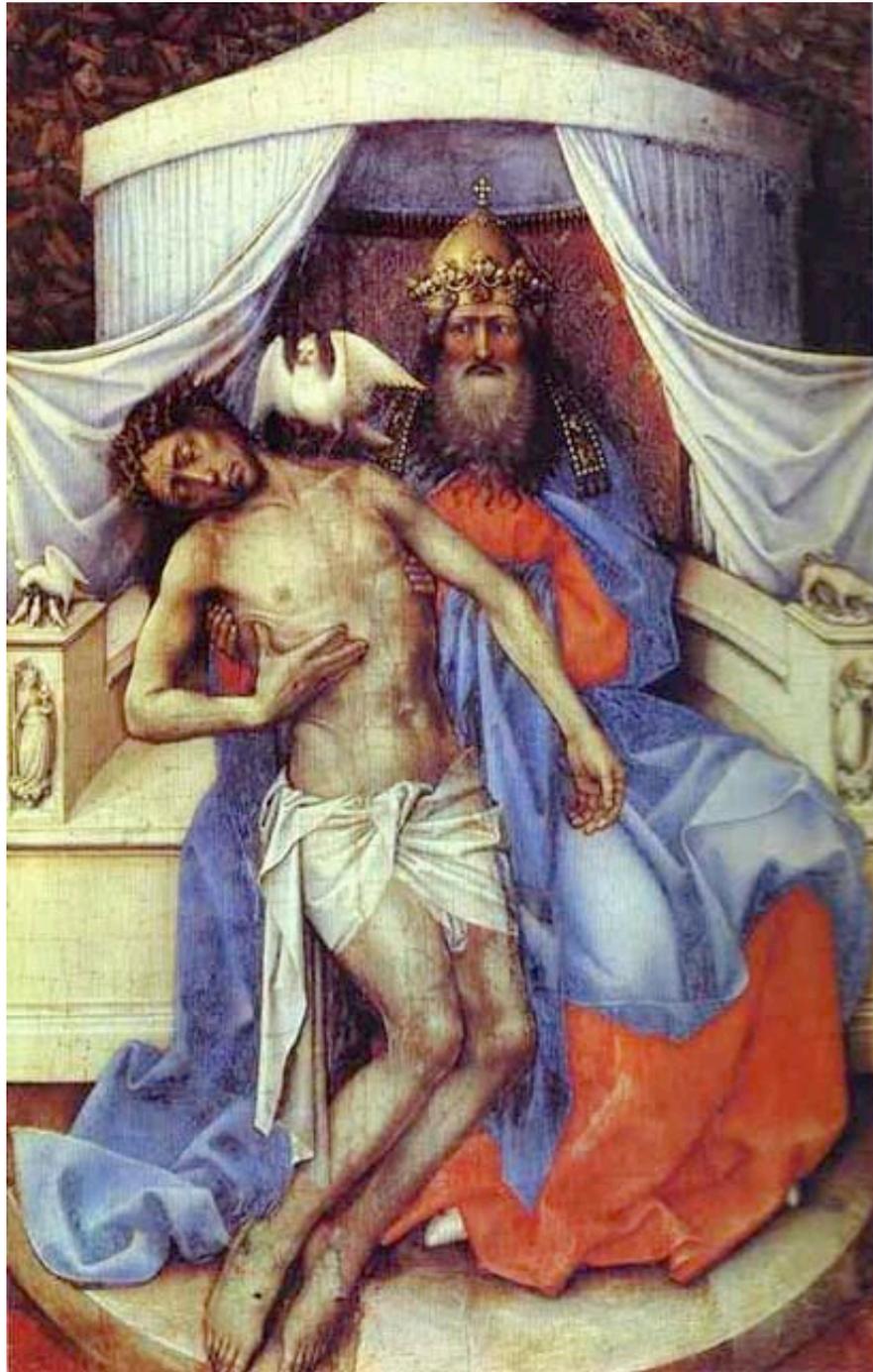


Abb. 4.30: Robert Campin zugeschrieben, Gnadenstuhl; 34,3 x 24,5 cm; Öl auf Leinwand. St. Petersburg Hermitage.



Abb. 5.1: Burgunderornat Antependium, Detail Nadelmalerei in Spaltstich.

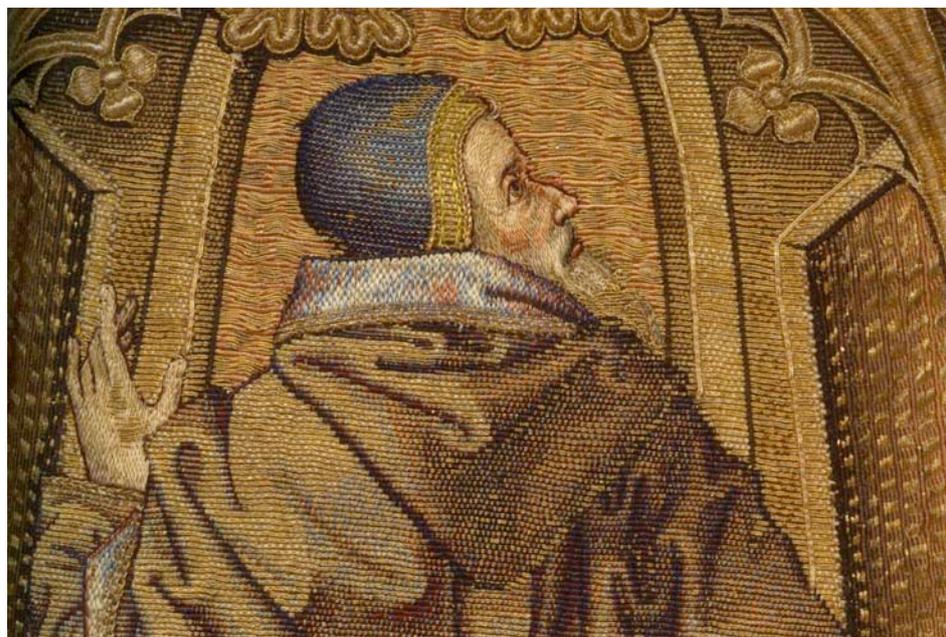


Abb. 5.2: Burgunderornat Johannesmantel, Detail Mönchsfigur des peripheren Registers.



Abb. 5.3: Bleiglasfenster, Die göttliche Ordnung; um 1500. Zürich Schweizerisches Landesmuseum.

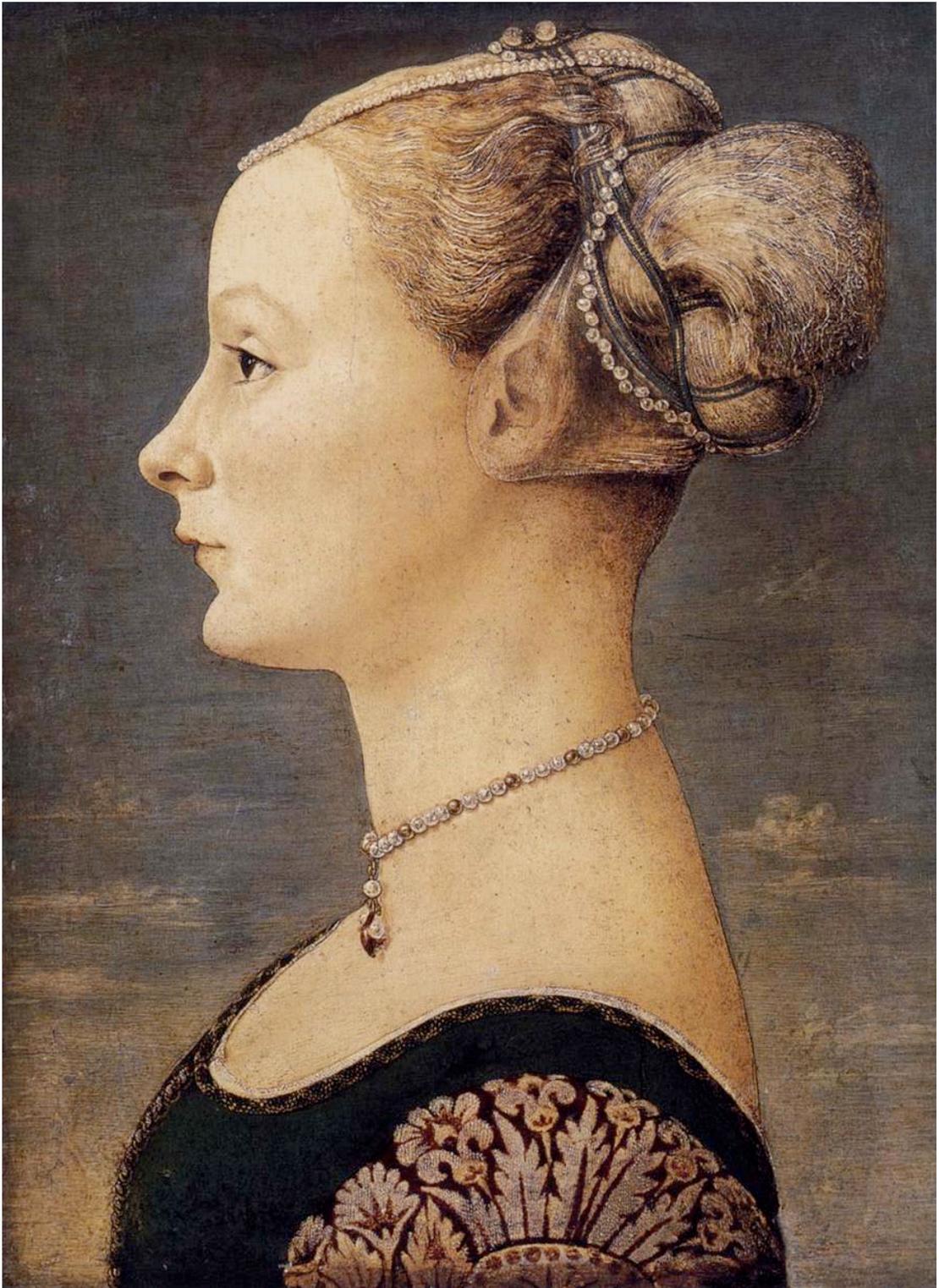


Abb. 5.4: Piero del Pollaiuolo, Bildnis einer jungen Frau; 46 x 34 cm; Malerei auf Holz; 1467 – 1470. Mailand Museo Poldi Pezzoli.



Abb. 5.5: Burgunderornat Antependium, Detail Mittelfeld, Die Hochzeit der Hl. Katharina.



Abb. 5.6: Tapiserie, Detail aus einer ehemals vierteiligen Marienvita, 3,68 x 3,85 m; Wolle, Seide; um 1440 – 1450. Bern Bernisches Historisches Museum.



Abb. 5.7: Goldlahn, gelbe Seidenseele mit vergoldetem Silberblech umwickelt.

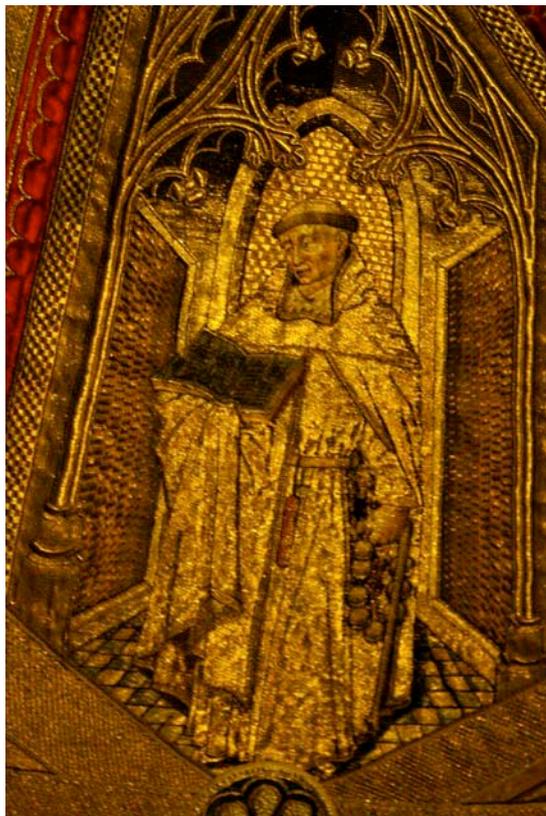


Abb. 5.8a/5.8b: Burgunderornat Johannesmantel, Detail Mönch.
Kippeffekt, hervorgerufen durch Wechsel des Betrachterstandpunkts.



Abb. 5.9: Burgunderornat Antependium, Detail Mittelfeld, Johannesfigur.

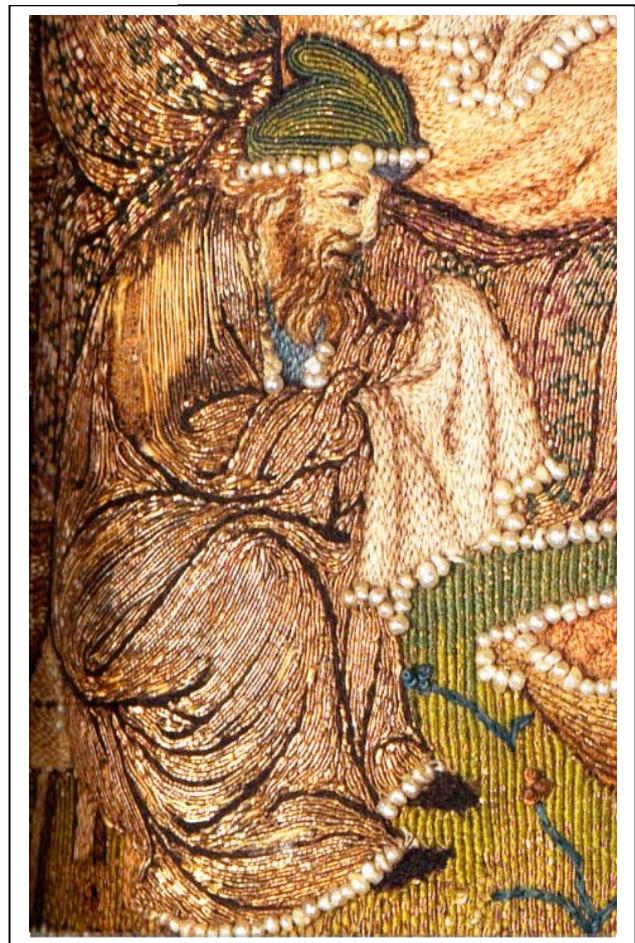


Abb. 5.10: Robert Campin, Madonna mit dem Ofenschirm; 63,5 x 49 cm; Malerei auf Holz; 1425. London National Gallery.

Abb. 5.11a: Mitra; 37,5 x 30 cm (ohne Infuln):
Seide, Goldlahn; um 1380. Aus dem Schatz der
Sainte-Chapelle. Paris Musée National du
Moyen-Age – Thermes de Cluny.



Abb. 5.11b: Mitra Detail, Sticktechnik.



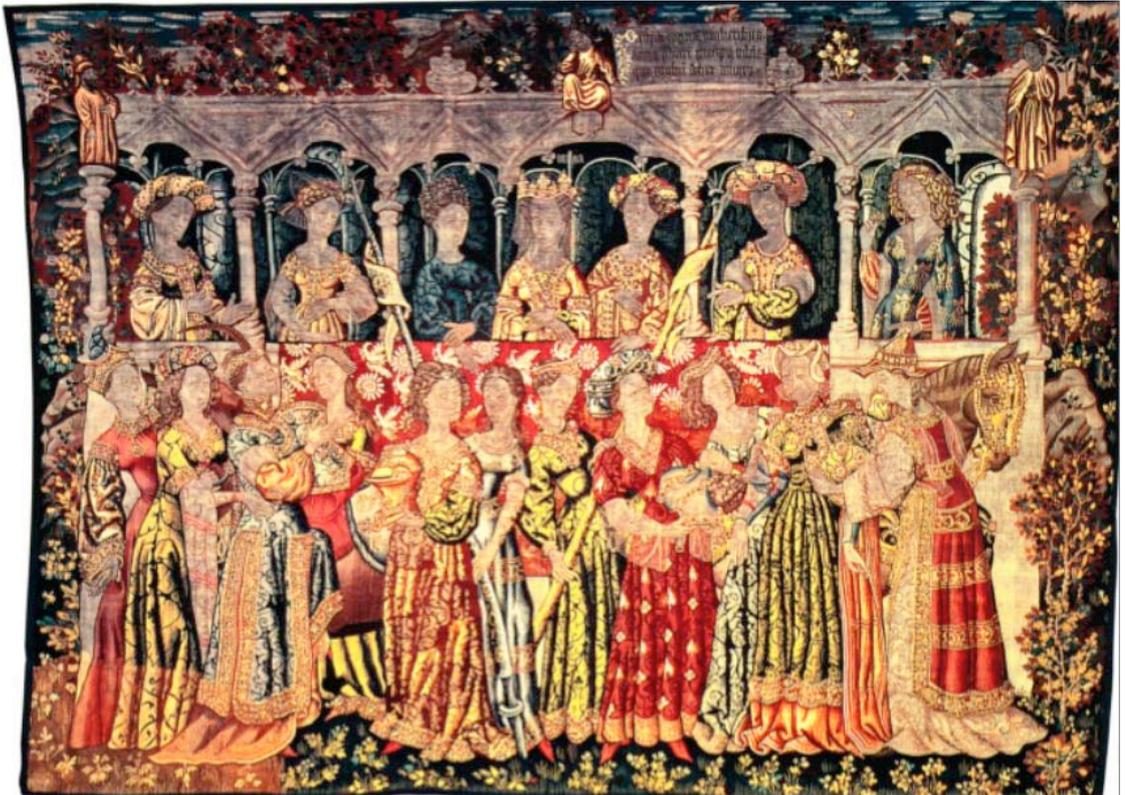


Abb. 5.12: Tapisserie; Die Amazonen Orchias, Menalippe und Hippolyte bereiten sich zum Turnier vor; Teil einer Herkulesserie; Tournai, um 1462. Boston Isabella Stewart Gardner Museum.



Abb. 5.13: Burgunderornat Kasel, Vorderseite, Detail Unterer Rand des Stabes.



Abb. 6.1: Hubert und Jan van Eyck, Genter Altar in geöffnetem Zustand; 375 x 520 cm; Öl auf Holz; 1432. Gent St. Bavo.

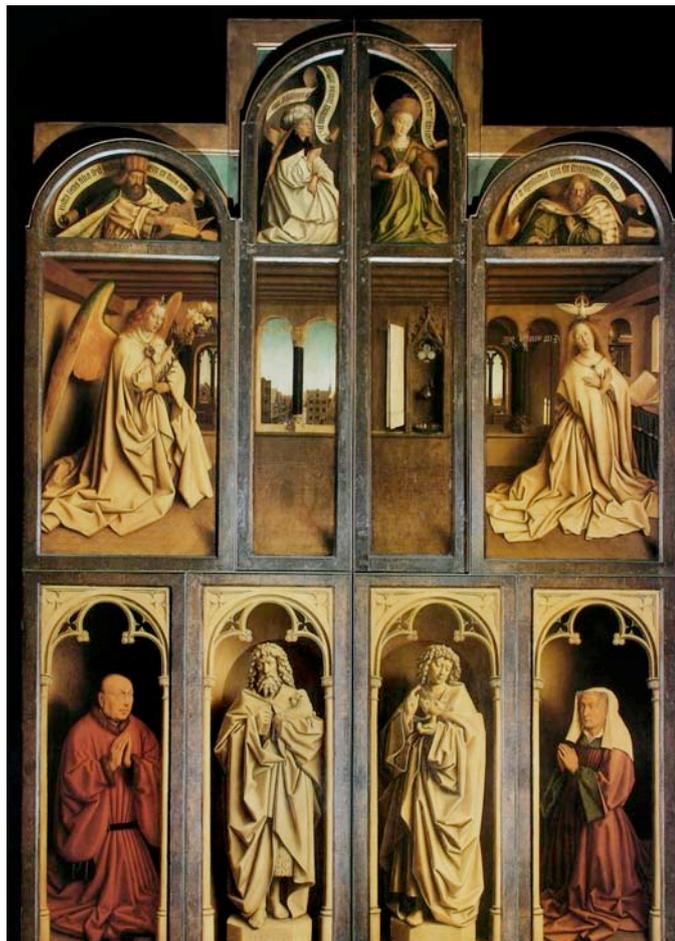


Abb. 6.2: Hubert und Jan van Eyck, Genter Altar in geschlossenem Zustand; 375 x 260 cm; Öl auf Holz; 1432. Gent St. Bavo.



Abb. 6.3: Hubert und Jan van Eyck, Genter Altar, Festtagsseite, Detail Deesisgruppe; Öl auf Holz; 1432. Gent St. Bavo.



Abb. 6.4: Boucicaut Meister, Die Vision Davids; fol 125v. Paris Musée Jacquemart-André, ms 2.



Abb. 6.5: Hieronymus Bosch, Johannes auf Patmos; 63 x 43,3 cm; Öl auf Holz; 1504/05. Berlin Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



Abb. 6.6: Kopie nach Jan van Eyck, Lebensbrunnen; Detail Deesisgruppe; Öl auf Holz; 15. Jahrhundert. Museo Nacional del Prado.



Abb. 6.7: Lagerung von gestickten Heiligenfiguren im Depot. Utrecht Museum Catharijneconvent.

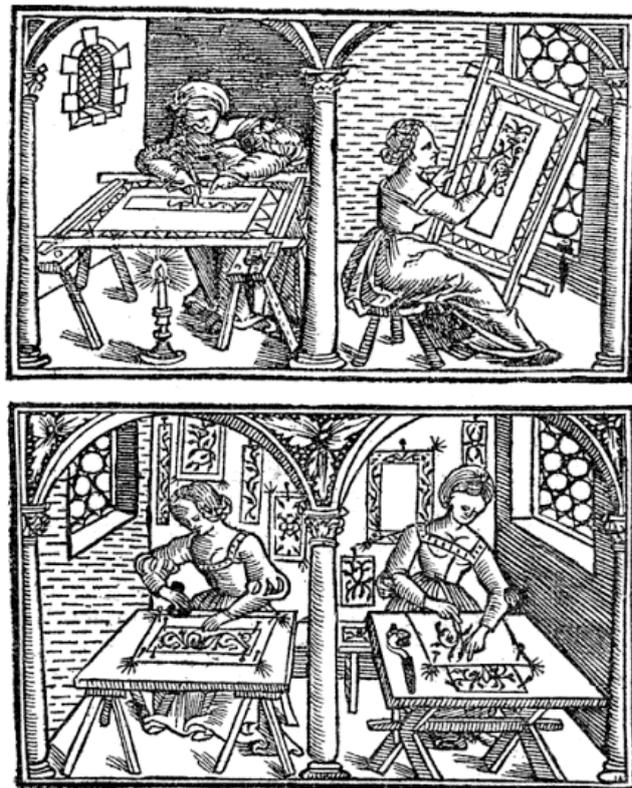


Abb. 6.9: Darstellung aus Alessandro Paganino, *Libro primo de recami* (1527), Vier Methoden der Übertragung von Vorzeichnungen auf die Stickunterlage: Durchpausen mit Hilfe von Kerzenlicht; Durchpausen vor dem Fenster; Spolvero-Methode; Freihändiges Übertragen.



Abb. 6.10: Gösser Ornat, Pluviale, Detail Unterzeichnung; Seidenstickerei auf Leinen; Mitte 13. Jahrhundert. Wien Museum für angewandte Kunst.



Abb. 6.11: Burgunderornat, Marienmantel, Detail Hl. Veronika mit dem Schweiß Tuch Christi.



Abb. 6.12: Robert Campin, Hl. Veronika; 151,9 x 61,2 cm; Mischtechnik auf Holz; um 1430. Frankfurt Städel Museum.



Abb. 6.13: Robert Campin, Hl. Veronika, Detail Ehrentuch aus Goldbrokatstoff.

Abstract

Gegenstand der vorliegenden Diplomarbeit ist der Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies, ein Ensemble reich bestickter liturgischer Paramente, das zu den bedeutendsten erhaltenen Werken europäischer Stickkunst zählt. Wie alle Objekte der Kunstgeschichte ist auch dieses durch eine charakteristische Komplexität gekennzeichnet, die sich aus seiner historischen Stellung, seiner epistemologischen Bedeutung für das Fach und nicht zuletzt aus seiner, wie auch immer gearteten Existenz in der jeweiligen Aktualität der Betrachtung ergibt. In diesen Kategorien bewegt sich daher die vorliegende Analyse.

Ein erstes Kapitel gibt einen Überblick über die historische Situation in den Machtverhältnissen der europäischen Herrscherhäuser des 15. Jahrhunderts. Dem Verlangen nach Prachtentfaltung, das alle Bereiche burgundischer Repräsentationspolitik bestimmte, war auch die Entstehung des Burgunderornats geschuldet.

Durch die zeitliche Nähe seiner Entstehung zu den Anfängen der altniederländischen Malerei sowie durch die enge stilistische Verwandtschaft mit der Kunst Jan van Eycks und Robert Campins wurde schon früh das Interesse der Forschung an den Figurendarstellungen auf dem Ornat geweckt. Dabei wurden die verwendeten Sticktechniken sowie die Stofflichkeit der Textilien meist unterschlagen. Die vorliegende Arbeit richtet daher ihren Blick gerade auf diese vernachlässigten Parameter: Eine Typologie der liturgischen Gewandformen untersucht die ihnen zugesprochenen symbolischen Bedeutungen. Ein weiterer Abschnitt geht den Produktionsbedingungen für derartig reich bestickte Paramente im 15. Jahrhundert nach. Die Sticktechniken werden in Hinblick auf ihre jeweiligen Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten befragt. Weiters wird der Versuch unternommen die großen Figurendarstellungen auf den einzelnen Paramenten miteinander in Beziehung zu setzen und sie im Kontext der Ordensfeste zu verstehen.

Ein letztes Kapitel versucht die Dichotomie zwischen Kunstwerk und Handwerk, die in den Klassifizierungen der Kunstgeschichte eine so wichtige Rolle spielt, zu hinterfragen. Vergleiche zwischen möglichen Entwurfsvorlagen und den ausgeführten Stickereien lassen vermuten, dass das Verhältnis von „Original und Kopie“ weit mehr als bisher als dynamischer Prozess gedacht werden muss. Die Arbeit schließt mit einer Analyse historischer Quellen, die versucht den Beginn eben jener Spaltung von Kunst und Handwerk im frühen 15. Jahrhundert zu bestimmen.

Lebenslauf

Geboren 1963 in Klagenfurt.

1982 Matura am Bundesoberstufen-Realgymnasium Klagenfurt.

1985 – 2002 Reisen.

Seit 2003 Arbeit als selbstständige Textilrestauratorin.

Seit 2006 Studium der Kunstgeschichte.

Danksagung

Texte werden an einsamen Orten geschrieben — so auch die hier vorliegenden Diplomarbeit. Ihre Verfassung wäre jedoch ohne die Hilfe und den Beistand von zahlreichen Freundinnen und Kolleginnen nicht möglich gewesen. Im besonderen möchte ich Johanna Függer danken, die mit ihrem kritischen Geist der Präzision im Denken verpflichtet ist, und die mir beim Abschluss der Arbeit eine große Unterstützung war. Petra Schönfelder und Julia Lutz danke ich für das aufmerksame Lesen des Textes. Den Lehrenden am Wiener Institut für Kunstgeschichte, die mich auf meinem Weg durch das Studium begleitet haben, vor allem Catharina Kahane, Edith Futscher und Wolfram Pichler gilt mein Dank für ihre Bereitschaft ihr Wissen an Andere weiterzugeben und für ihre außerordentliche Geduld bei dieser schwierigen Aufgabe. Sie werden mir ein bleibendes Vorbild sein. Friedrich Teja Bach danke ich für die umsichtige Betreuung der Arbeit.

Ohne die Unterstützung meiner Mutter, Erika Brandner, die mich in allen meinen Unternehmungen gefördert hat, wäre diese Arbeit wohl nicht möglich gewesen. Mit meinem Dank an sie verstummen die Worte.