



Abb. 1: Karl der Kühne: Porträtmedaille von Giovanni di Candida, Avers und Revers, Bronze, Durchmesser: 39 mm, um 1474, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv. Nr. 8.547 bß.

Lorbeer, Vlies und Feuerstahl

Antikenrezeption als Herrscherheroisierung – die Bildpolitik der Herzöge von Burgund

Birgit Studt

Um das Jahr 1474 schuf Giovanni di Candida eine Porträtmédaille auf Karl den Kühnen, den vierten und letzten der Herzöge von Burgund, die aus einer Seitenlinie des französischen Königshauses der Valois kamen. Die Vorderseite dieser Médaille ist in klassischem Stil gehalten. Die Umschrift „DVX KAROLVS - BVRGVNDVS“ am Rand in Versalien mit Namen und Titel verweist auf den Porträtierten. Der nach rechts gewendete Kopf mit kurzen Haaren trägt einen Lorbeerkrantz, der nackte Halsansatz ist in drei Bögen gestaltet. Die Rückseite ist in einem anderen Stil gehalten. In der Mitte stehen oberhalb beziehungsweise unterhalb von Bildzeichen horizontal zwei Inschriften: „Je l'ai emprins“ und darunter: „Bien en aviengne“. Zusammen mit den bildlichen Zeichen sind dies die Devisen von Herzog Karl dem Kühnen und seiner dritten Ehefrau Margarethe von York. Die Übersetzung des Wahlspruchs in der ersten Zeile lautet: „Ich habe es gewagt“. Er wird in der zweiten Zeile dialogisch beantwortet mit dem Wunsch „Gutes möge daraus kommen“. Die bildlichen Elemente der Rückseite zeigen in der Mitte einen gehörnten Widder; links und rechts davon zwei gegeneinander gestellte Gegenstände, die an den Außenseiten jeweils einen ausstrahlenden Punkt haben. Die beiden spiegelbildlich angeordneten Gegenstände werden durch eine Inschrift bezeichnet: „AVREVM“ (links) und „VELLVS“ (rechts), das heißt „Goldenes Vlies“. Bild und Textzeichen sind umgeben von Flämmchen oder Funken und eingerahmt von einem Blätterkranz.

Ehe die Symbolik der Devisen aufgelöst wird, ist zunächst die sehr unterschiedliche Gestaltung von Avers und Revers festzustellen. Während vorn der lorbeerbekränzte Kopf mit der lateinischen Umschrift antike Vorbilder zitiert, erscheint die Rückseite mit den französischen Devisen zeitgenössisch-spätmittelalterlich. Der Lorbeerkrantz galt in der Antike als Ehrenzeichen für Sieger, in Rom war er Symbol des erfolgreichen, triumphierenden Feldherrn und Insignie der Kaiser. Seine Aufnahme in das Porträt eines spätmittelalterlichen Herzogs, der sich im Gestus eines antiken Imperators zeigt, verweist offensichtlich auf nicht ganz gewöhnliche fürstliche Ambitionen, für welche die Antike als Vorbild dient.

Die Bildzeichen auf der Rückseite stammen aus der burgundischen Symboltradition, die ungefähr seit 1400 von den herzoglichen Vorgängern Karls des Kühnen entwickelt worden ist: Der Widder verweist auf das bekannte Emblem des Ritterordens vom Goldenen Vlies, das durch die Inschrift in den beiden B-förmigen Gegenständen explizit genannt wird. In der Ideologie des Ordens vom

Golden Vlies, der 1430 von Karls Vater, Herzog Philipp dem Guten, gegründet worden ist, werden Elemente der antiken Mythologie mit Anspielungen auf das Rittertum und den Kreuzzugsgedanken verbunden.¹ Schwieriger hingegen und weiter zurück reicht die Symboltradition, die mit den beiden anderen dargestellten Objekten verbunden ist. Sie werden mit einem Feuerstahl identifiziert, dessen Griff aus einem B geformt ist, das für Burgund steht. Die beiden Feuerstähle berühren an den langen Seiten jeweils einen Feuerstein, der Funken und Flammen wirft. Diese ziemlich einzigartige Symbolik könnte für die glanzvolle Ausstrahlung des Trägers der Devise stehen; diese Assoziation stellt sich jedenfalls sofort ein.²

Eine einzige Medaille mit zwei sehr verschiedenen Stilen und Themen – die eine Seite geprägt durch Antikenrezeption im Stil der italienischen Renaissance, die andere durch direkte Zitate aus dem spätmittelalterlichen Symbolhaushalt der burgundischen Vorgänger und Vorfahren Karls des Kühnen. Dies ist typisch für die hybriden Formen der symbolischen Repräsentation, die der niederländische Historiker Johan Huizinga 1919 im „Herbst des Mittelalters“ beschrieben hat, jenem großen Gemälde der spätmittelalterlichen burgundischen Hof- und Adelskultur.³ Huizinga hat diese Kultur allerdings als späte Blüte einer dem Untergang geweihten feudalen Adelsgesellschaft verurteilt, deren Strukturen letztlich einer modernen, rationalen monarchisch-staatlichen Herrschaftsform hätten weichen müssen. Das von ihm dicht beschriebene prachtvolle, von ritterlichen Idealvorstellungen inspirierte Hofleben und den medialen Reichtum seiner bildlichen, literarischen und kunsthandwerklichen Objekte – von prachtvoll illuminierten Handschriften, über Bildteppiche, kostbare Kleidung und Schmuckstücke bis hin zu Tafelschmuck und ephemeren Architekturen für Empfänge und Feste – hat er als überladenen, bizarren, auf jeden Fall aber dysfunktionalen Glanz eines absterbenden Gesellschaftsentwurfs gedeutet.⁴ Dies resultiert letztlich aus Huizingas klassizistisch ge-

¹ Zur Gründung und zur Ideologie des Ordens vom Goldenen Vlies vgl. D'Arcy J. D. Boulton: *The Knights of the Crown. The Monarchical Orders of Knighthood in Later Medieval Europe, 1325–1520*, Woodbridge 1987, Kap. 13, besonders S. 373–374, S. 394–395; Ders.: *The Order of the Golden Fleece and the Creation of Burgundian National Identity*, in: D'Arcy J. D. Boulton / Jan R. Veenstra (Hrsg.): *The Ideology of Burgundy. The Promotion of National Consciousness, 1364–1565*, Leiden [u.a.] 2006, S. 21–97.

² Zur Ikonographie vgl. 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: RIHA Journal 6, 2010, <http://www.riha-journal.org/articles/2010/holzschuh-hofer-feuereisen-im-dienst-politischer-propaganda>, 20. Juni 2015.

³ Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden* (Kröners Taschenausgabe; 204), Stuttgart ¹²2006.

⁴ Vgl. Klaus Oschema: Repräsentation im spätmittelalterlichen Burgund – Experimentierfeld, Modell, Vollendung?, in: Zeitschrift für Historische Forschung 32, 2005, S. 71–99, besonders S. 75.

prägtem normativen Renaissancebegriff, als dessen Gegenseite in seinem Entwurf ein sehr „herbstliches“, tendenziell „primitives“ Spätmittelalter fungierte.⁵ Mit dieser solcherart konnotierten vermeintlichen Zäsur zwischen Mittelalter und Neuzeit werden allerdings die engen kulturellen und politischen Austauschbeziehungen zwischen Italien und Burgund verdeckt, von denen auch die Medaille zeugt.

Hinzu kommt noch eine weitere Vorüberlegung, die den spezifischen medialen Status von Objekten der Sachkultur im Rahmen der höfischen Repräsentation betrifft. Besonders im spätmittelalterlichen Burgund konzentrierte sich die Repräsentation der Herzöge nicht so sehr auf monumentale Formen, sie investierten vielmehr massiv vor allem in kleinere Mediengenres, die auf ubiquitäre Sichtbarkeit angelegt waren. Im mobilen Schatz dienten sie als „portable Propaganda“ – so lautet der Titel einer Untersuchung zu den burgundischen Bildteppichen⁶ –, oder genauer als politisches Prestigeinstrument, um das herzogliche Image im Alltag zu einem säkularen Mythos fürstlicher Herrschaft zu erhöhen.⁷ Dabei durchdrangen sich die verschiedenen Formen ihres Gebrauchs. Der burgundische Hof entfaltete eine große Kreativität bei der Inszenierung von Kunstwerken und der Steuerung ihrer Rezeption. Die höfischen und städtischen Eliten waren in dieser performativen Kultur fürstlicher Repräsentation sowohl Adressaten als auch Akteure, weil diese Kunstobjekte zugleich ihrer eigenen Selbstvergewisserung dienten, denn sie visualisierten stets auch ihre Traditionen, Werte und Normen. Eine wichtige Rolle in diesem Zusammenhang spielten die fluiden Phänomene individualisierender Zeichen, insbesondere die Orden und Devisen, die nach englischem Vorbild im fränkoburgundischen Raum seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert verbreitet waren.⁸

In einem ersten Schritt gilt es nun, die Repräsentationszeichen auf der Medaille Karls des Kühnen genauer aufzuschlüsseln und diese in den Kontext des burgundischen Symbolhaushalts einzuordnen, der durch das politische Denken der Burgherzöge geprägt war. Devisen bestehen nicht nur aus Text, sondern der Begriff bezeichnet einen ganzen semiotischen Komplex von Wort und Bild, der von einer Person oder Gruppe als Erkennungszeichen gewählt wurde. Eine Devise kann bis zu drei Bestandteile umfassen: ein sprachliches Motto oder Leitspruch, eine

⁵ Vgl. dazu die Einleitung von Birgit Franke und Barbara Welzel in Huizinga: Herbst des Mittelalters (Anm. 3).

⁶ Jeffrey Chipp Smith: Portable Propaganda – Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold, in: Art Journal 48, Heft 2, 1989, S. 123–129. Zu diesem Bildmedium jetzt auch die Forschungen von Birgit Franke: Tapisserie – „portable grandeur“ und Medium der Erzählkunst, in: Birgit Franke / Barbara Welzel (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997, S. 121–139.

⁷ Vgl. Jean-François Lassalmonie: Le plus riche prince d'occident?, in: Werner Paravicini [et al.] (Hrsg.): La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel (Francia. Beihefte der Francia; 73), Ostfildern 2013, S. 63–82, besonders S. 82.

⁸ Vgl. Oschema: Repräsentation (Anm. 4), S. 84–85; insbesondere den neuen Forschungsüberblick bei Simona Slanička: Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johans ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 182), Göttingen 2002, S. 29–50.

bildliche Figur und eine bestimmte Farbkombination.⁹ Simona Slanicka hat in ihrem Buch zur visuellen Politik des burgundischen Herzogs Johann Ohnrefurcht im burgundisch-armagnakischen Bürgerkrieg zu Beginn des 15. Jahrhunderts auf die Rezeption der englischen Devisen- und Ordensmode hingewiesen. Hier wie auch anderswo auf dem Kontinent orientierte man sich am Vorbild des Hosenbandordens (Order of the Garter), den König Edward III. im Jahre 1348 gegründet hatte. Dieser hatte nach dem Modell der arthurischen Tafelrunde eine spezifische Symbolkombination für eine exklusive adelige Elite geschaffen. Wie ein zweiter König Artus lud er 24 tugendhafte Männer an seine Tafel mit der Absicht, die Adligen enger an seine Politik zu binden. Jedem Mitglied wurde bei der Aufnahme das Ordenszeichen, das Hosenband beziehungsweise genauer das Strumpfband, überreicht, das nach dem Tod des Trägers wieder eingezogen wurde.¹⁰

Auch Karl der Kühne war Mitglied des Hosenbandordens; 1469 war er von seinem Schwiegervater König Edward IV. in den Order of the Garter aufgenommen worden, nachdem er im Jahr zuvor Edward anlässlich seiner Heirat mit dessen Schwester, der englischen Prinzessin Margarethe von York, zum Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies ernannt hatte. Erhalten ist nur noch eine Aquarellkopie des verlorenen Gürtels, den Karl der Kühne als Luxusvariante wohl bei seinem Hofgoldschmied Gerard Loyet in Auftrag gegeben hatte.¹¹ Sie reproduziert die Inschrift der Devise in goldgestickten Buchstaben und mit Goldfäden eingefassten Kristallen in der Mitte: „Honny soy, quy mal y panse“; die Übersetzung des anglonormannischen Leitspruchs lautet „Beschämte sei, wer schlecht darüber denkt“.

Zur Zeit der Gründung des Hosenbandordens kamen in England auch Livreen auf, die einheitliche Kleidung, die eine adelige Gefolgschaft kennzeichnete. Während des Hundertjährigen Kriegs, zugleich einer Zeit intensiven kulturellen Austausches, übernahm der französische Adel dieses Modell. Diese neuartigen paraheraldischen Zeichen zielten auf die Vervielfältigung der herrschaftlichen Repräsentationssysteme beziehungsweise der adeligen Herrschaftszeichen überhaupt. Man konnte nun mehrere Devisen gleichzeitig führen und anlass- oder situationsgebundene unterschiedliche Chiffren wählen (bei Turnier oder Hochzeit, als Zeichen des Parteiwechsels oder als persönliches Bekenntnis).¹² Außerdem ließen sich Devisen mit ‚lebensechten‘ Porträts, sei es auf Miniaturen, Tafelbildern oder eben auch auf Medaillen, kombinieren und als Identitätsträger nutzen. Neben

⁹ Vgl. Slanicka: Krieg der Zeichen (Anm. 8), S. 30–31; D’Arcy J. D. Boulton: *Insignia of Power. The Use of Heraldic and Paraheraldic Devices by Italian Princes, c. 1350–1500*, in: Charles M. Rosenberg (Hrsg.): *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250–1500* (Notre Dame Conferences in Medieval Studies; 2), Notre Dame [u.a.] 1990, S. 102–127.

¹⁰ Vgl. Slanicka: Krieg der Zeichen (Anm. 8), S. 34–37. Zum Order of the Garter vgl. Boulton: Knights (Anm. 1).

¹¹ Abbildung in Susan Marti [et al.] (Hrsg.): *Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur* (Ausstellungskatalog Bern / Brügge), Stuttgart 2008, S. 279 Nr. 95.

¹² Vgl. Slanicka: Krieg der Zeichen (Anm. 8), S. 40–42.

der Vielförmigkeit war auch die Möglichkeit der nahezu unbegrenzten Vervielfältigung ein wesentliches Charakteristikum. Die burgundischen Herzöge pflegten etwa Schmuckstücke, Etuis, Sättel, Jagdtaschen oder Spielbretter, die mit den Zeichen ihres Identitätsträgers markiert waren, als Neujahrsgeschenke an ihre Klientel zu vergeben.¹³ Auf diese Weise konnte praktisch jeder Raum, jeder Gegenstand, aber auch jede Person mit der Herrschaftspräsenz besetzt werden.

Herzog Johann Ohnfurcht trieb die Entwicklung der burgundischen Devisen maßgeblich voran. Er brach mit dem Stil des höfischen Formenrepertoires, indem er nicht wie der französische König und seine hochrangigen Parteigänger ein edles Tier als heraldische Zeichen, etwa einen Hirschen, Bären oder Schwäne, und zwar in einer großen Variationsbreite, sondern ein schlichtes Handwerkszeug, den Hobel, als einziges und damit privilegiertes Ausdrucksmittel seines politischen Selbstverständnisses wählte. Das Bild des Hobels, bei dessen Gebrauch Späne flogen, sollte für die laufende Korrektur von Missständen und Auswüchsen verstanden werden. Damit symbolisierte der Hobel das politische Programm Ohnfurchts als Antwort auf die monarchische Krise in der Regierungszeit Karls VI. Johann warb für die Reform der Verwaltung, des Steuersystems und eine neue gestärkte Außenwirkung des Königstums.¹⁴ Darüber hinaus wirkte der Hobel als „Echo“-Devise auf den orléanistischen Knotenstock, den das Haus Burgund nun abhobelte. Im Pariser Bürgerkrieg wählte die burgundische Partei in der Bevölkerung den Hobel als Parteiabzeichen, und Johann Ohnfurcht ließ das Hobelzeichen hundertfach auf Schmuckstücken vervielfältigen und an seine Gefolgsleute verschenken.¹⁵ Das abstrakte Zeichen des Hobels hatte Potenzial für weitere symbolische Aufladungen und ließ sich leicht mit weiteren, auch älteren Identitätssymbolen kombinieren. Ein solches war das Schrägkreuz des Heiligen Andreas, der seit dem Hochmittelalter als Patron Burgunds galt und auch von spätmittelalterlichen burgundischen Herzögen verehrt wurde, die durch die Schaffung neuer Legenden über die Missionsgebiete des Apostels und die Herkunft der Burgunder ihre ausgreifende Territorialpolitik legitimierten.¹⁶ Im Krieg diente das Andreaskreuz den burgundischen Truppen als Erkennungszeichen. In der Burgunderbeute, welche die Schweizer Eidgenossen in den Kriegen gegen Karl den Kühnen machten, ist ein gemalter Schild eines burgundischen Speerträgers erhalten. Es zeigt das rote Andreaskreuz als burgundisches Feldzeichen in

¹³ Jan Hirschbiegel: *Étrennes. Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380–1422)* (Pariser historische Studien; 60), München 2003.

¹⁴ Vgl. Slanička: *Krieg der Zeichen* (Anm. 8), S. 191–209, mit Verweis auf die Darstellung des sägespansprühenden Hobels in den Randleisten der Miniaturen einer Fürstenspiegelhandschrift Johann Ohnfurchts, dem „*Livre de l'information des princes*“ in der BR Brüssel, Ms. 9475, Abb. 15 a-d.

¹⁵ Vgl. Slanička: *Krieg der Zeichen* (Anm. 8), S. 233–235; Hirschbiegel: *Étrennes* (Anm. 13), S. 193.

¹⁶ Boulton: *The Order of the Golden Fleece* (Anm. 1), S. 66–71.



Abb. 2: Schild eines burgundischen Speerträgers mit rotem Andreas-Kreuz sowie Schlageisen, Feuersteinen und Flammen: Bern, Historisches Museum, Inv. Nr. 271.

Kombination mit jeweils einem Feuerstahl und -stein sowie Flammen in den vier Feldern (Abb. 2).¹⁷

Unter den Nachfolgern Johann Ohnfurchts waren Hobel und Andreaskreuz in das System der burgundischen Herrschaftszeichen integriert worden. Herzog Philipp der Gute entwickelte den Hobel zu einem Feuerstahl weiter, der in der Regel mit einem Feuerstein kombiniert wurde. Im Jahr 1421, zwei Jahre nach dem Tod seines Vaters, nutzte er diese Zeichen als seine persönliche Devise, oft ergänzt durch Funken, die aus dem Feuerstein nach allen Seiten züngeln. Erläutert wurde diese Symbolik durch das sprachliche Motto „Ante ferit quam flamma

¹⁷ Abbildung in Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), S. 326 Nr. 139.

micet“ („Er schlägt, um die Flammen aufzulodern zu lassen“), das auf die sich ausbreitende Macht des Herzogs verweist. Diese Bilder wurden auch unter Karl dem Kühnen als Herrschaftszeichen benutzt, der damit dann seine persönliche Wortdevise kombinierte.¹⁸ Es gibt viele Überlieferungszeugnisse, die darauf schließen lassen, dass diese Herrschaftszeichen unter Karl dem Kühnen allgegenwärtig waren. Banner und Wimpel wurden mit dem Feuerstahl und -stein, Funken und Flammen verziert, Kleider und Pferdedecken damit bestickt. Sie markierten auch die repräsentativen Objekte des Herzogs: Handschriften, Möbel, Textilien wie Kleidung, Wandbehänge, Banktücher und Bodenbeläge, aber auch Tafelgeschirr und liturgische Gegenstände.¹⁹

Ein Beispiel für die politische Botschaft dieses Zeichengebrauchs ist eine Serie von Chormänteln, die alle in gleicher Weise mit dem Wappenschild, dem Feuerstahl und -stein sowie den jeweiligen Wappen der burgundischen Reichsteile geschmückt waren.²⁰ Bei ihrer gemeinsamen Nutzung in der Liturgie wurden die verschiedenen Herrschaften des Reiches visuell zusammengeführt. Das auf allen Stücken präsente Zeichen des Feuerstahls mit seinen Funken und Flämmchen symbolisierte die aufsteigende Macht der Burgunderherzöge, die ihren Herrschaftsbereich in alle Richtungen ausdehnten, führte den Betrachtern aber gleichzeitig auch die innere Integration dieses in historischer und politischer Hinsicht höchst heterogenen und nur durch die Herrschaft der Herzöge lose verbundenen Komplexes von Städten, Grafschaften und Herrschaften vor Augen.

Die Gründung des Ordens vom Goldenen Vlies im Jahre 1430 durch Herzog Philipp den Guten als neo-arthurischer Ritterorden nach dem Vorbild des Hosenbandordens lässt sich als Versuch deuten, den Eindruck eines im Innern unter der Idee des Rittertums politisch geinten und nach außen machtvollen burgundischen Staates zu entwerfen. Bei der Aufnahme der exklusiven Zahl von zunächst nur dreißig Mitgliedern (denen der Herzogs zum einen als Ordensbruder, zum anderen aber auch als Souverän gegenübertrat) suchte Philipp, eine adelige und politisch loyale Elite aus möglichst allen Teilen seines Herrschaftsbereiches zu vereinigen. Die Ordensstatuten waren von der programmatischen Vorstellung geprägt, dass in ihm eine Auslese der besten Ritter des Landes versammelt sei, die durch außerordentliche kriegerische Tugenden legitimiert waren: „vaillance“ (Mut), „prouesse“ (Heldentum), „preudommie“ (Tapferkeit). Durch die Aufnahme in den Orden zeichnete der Fürst eine Gruppe von „gentilz hommes de noms et d’armes et sans reproche“ aus, von namhaften adeligen Waffenträgern von tadelloser Herkunft und Lebensführung, die sich durch exzeptionelle Taten ausgezeichnet hatten. Gleichzeitig dienten die Ordensritter als Vorbild und Ansporn für andere,

¹⁸ Boulton: The Order of the Golden Fleece (Anm. 1), S. 71–77.

¹⁹ Vgl. etwa die Abbildungen Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), S. 324 Nr. 135 (Fragment einer Kornettfahne); Taf. 34 zu Kat. Nr. 91, S. 276 (Stickereien auf dunklen Samtstoffen, möglicherweise früher als Pferdeüberwurf verwendet).

²⁰ Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), Taf. 33 zu Kat. Nr. 92, S. 276–277.

„par leur vaillances“ ebenfalls nach Ehre zu streben und Aufnahme in den Orden zu erhoffen. Damit banden die Statuten einflussreiche Adlige als Mitglieder an die Person und das politische Regiment des Fürsten.²¹ In der symbolischen Repräsentation des Ordens wurden alle etablierten Elemente der burgundischen Devisen als Ideologie des Staates und seiner nationalen Traditionen zusammengeführt und institutionalisiert. Philipp stellte seinen Orden unter das Patronat des Heiligen Andreas und Marias. Als Devise des Ordens wählte er seinen Lieblingswahl-spruch „aultre n'a(u)ray“ („Einen andern - Schutzheiligen als den heiligen Andreas - werde ich nicht haben“). Die Einheit des Ordens – oder besser die Verschmelzung des Ordens mit der Person des Souveräns – führte dazu, dass Karl der Kühne die Ordenssymbolik seines Vaters übernahm und als neuer Souverän lediglich sein persönliches Motto „Je l'ai empris“ („Ich habe es gewagt“) als neue Devise auf den Orden übertrug.

Das sichtbare Zeichen der Mitgliedschaft war die Ordenskette (Abb. 3).²² Die 31 Glieder der Collane bestehen aus ineinander verhakten goldenen Feuerstählen und -steinen, die in Form eines offenen B ineinandergefügt sind. Zugleich wurden diese bekannten Zeichen mit einem neuen Symbol verbunden, dem Widderfell beziehungsweise dem Vlies, das als Kleinod mit einem einfachen Ring von der Kette herabhängt. Das Vlies, exklusives Zeichen des Ordens, war das Symbol der ritterlichen Werte und Aktivitäten seiner Mitglieder. Der Mythos vom Goldenen Vlies stiftete eine – um es mit dem Begriff Hans Blumenbergs zu fassen – Postfiguration der edlen und tapferen Schar der Argonauten, die durch den griechischen Prinzen Jason angeführt wurden, um das berühmte Goldene Vlies des Königs von Kolchis zu erobern, der von einem Drachen bewacht wurde. Kolchis am Schwarzen Meer war ein Land von einiger Bedeutung für die Burgunderherzöge, denn es lag in der Nähe von Troja, wo die Franken und damit letztlich auch die frankoburgundischen Herrscher und ihr Volk ihre Herkunft suchten. Und es lag in der Nähe zu Konstantinopel, zu dessen Hilfe Herzog Philipp ein christliches Kreuzfahrerheer anzuführen hoffte. Die Argonautensage wurde im Spätmittelalter als Vorgeschichte der Zerstörung Trojas verstanden. Und die Ritter vom Goldenen Vlies wurden im Verständnis der Zeit lose sowohl mit den heroischen Trojanern als auch mit den ritterlichen Helden des Ersten Kreuzzugs zusammengebracht. Die bedeutendsten und tapfersten Vertreter – Hektor von Troja und Gottfried

²¹ Gert Melville: Rituelle Ostentation und pragmatische Inquisition. Zur Institutionalität des Ordens vom Goldenen Vlies, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.): Im Spannungsfeld von Recht und Ritual. Soziale Kommunikation in Mittelalter und früher Neuzeit, Köln [u.a.] 1997, S. 215–271. Zitate aus den Statuten ebd., S. 220–221. Sonja Dünnebeil: Der Orden vom Goldenen Vlies und die Beherrschung des Adels. Karl als Herr oder Ordensbruder?, in: Klaus Oschema / Rainer C. Schwinges (Hrsg.): Karl der Kühne von Burgund: Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft, Zürich 2010, S. 171–183.

²² Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), Taf. 3 zu Kat. Nr. 16, S. 189; vgl. auch Peter Niederhäuser: Der Orden vom Goldenen Vlies, in: Susan Marti [et al.] (Hrsg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (Ausstellungskatalog Bern / Brügge), Stuttgart 2008, S. 186–193, hier S. 186.



Abb. 3: Collane des Ordens vom Goldenen Vlies: Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv. Nr. XIV 263.

Bouillon, der Jerusalem eroberte –, wurden zu den Neun Guten Helden gezählt, die dem burgundischen Adel in vielen Bildmedien als Vorbilder vor Augen geführt wurden.²³

Bereits der erste burgundische Herzog Philipp der Kühne besaß seit 1393 zwei Tapisserien mit der Geschichte Jasons. Und in einem Saal im Schloss von Hesdin war ein Bilderzyklus der Argonautensage aufgebracht, die mithilfe eines Automaten, der Regen, Sturm und Donner erzeugen konnte, als abenteuerliche Meer-

²³ Vgl. Boulton: The Order of the Golden Fleece (Anm. 1), S. 78; zum Programm der Neun Guten Helden: Georg Scheibelreiter: Höfisches Geschichtsverständnis. Neuf Preux und Neuf Preuses als Sinnbilder adeliger Weltsicht, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 114, 2006, S. 251–288.

fahrt der ritterlichen Helden nach Kolchis dramatisch in Szene gesetzt wurde.²⁴ Im Jahre 1454 schließlich veranstaltete Philipp der Gute unter dem Eindruck der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken in Lille das Fasanenfest, wo er vor dem versammelten Hochadel und städtischen Zuschauern, die auf Galerien das Festgeschehen verfolgen konnten, öffentlich sein Kreuzzugsgelübde ablegte. Dabei wurde eine Jason-Historie in drei Szenen aufgeführt, in denen Jason als mittelalterlicher Ritter und Alter Ego des Herzogs heldenhaft gegen zwei Stiere und einen Drachen kämpfte.²⁵

Unter Philipp dem Guten wurde das Ordenszeichen mit dem Goldenen Vlies in das gemalte Porträt aufgenommen. Es waren gerade die Mitglieder des Ordens vom Goldenen Vlies, die sich vorrangig dieses neuen Repräsentationsmediums bedienten. Die Porträts der Ordensmitglieder sind durch die Ähnlichkeit der Komposition gekennzeichnet, welche die abgebildeten Personen mit ihrer einheitlichen Kleidung und den goldenen Ketten zu einer gleichsam uniformierten Gruppe macht. Die hohen Adligen ließen sich von den flämischen Malern nach burgundischer Mode in schwarzer Gewandung porträtieren, vor deren dunklem Kontrast die Ordenskette besonders hervorleuchtet. Die heroische Symbolik der Collane strahlte auf ihre Träger zurück. Die Porträts wiederholen visuell das Konzept des Ritterordens, dessen Mitglieder die burgundische Elite und zugleich das Zentrum des fürstlichen Hofes bildeten. Die Collane, die nach den Statuten bei allen öffentlichen Auftritten getragen werden sollte, machte die Porträtierten zugleich zu Trägern der herrschaftlichen Zeichenmacht, die sich im fürstlichen Oberhaupt des Hofes und des Ordens verdichtete und von ihm als Quelle ausging.²⁶ Das Vorbild für diese Darstellungsform war das Porträt Philipps des Guten aus der Werkstatt Rogiers van der Weyden, das durch elegante Nüchternheit und den Verzicht auf jedes weitere Herrschaftszeichen wie Ornat oder Wappen besticht. Hiernach entwickelte sich das eigenständige Genre des Herrscherporträts, das einem sowohl in den Dedikationsbildern von Handschriften als auch auf den Tafelbildern begegnet, die für ein größeres Publikum gedacht waren.

Mit Ausnahme des Berliner Porträts Karls des Kühnen von Rogier van der Weyden (Abb. 4) handelt es sich bei den erhaltenen burgundischen Fürstenbildern um Kopien nach verlorenen Vorlagen. Seit der Regierungszeit Philipps des Guten wurden sie oft vervielfältigt und dienten als Stellvertreterbildnisse, vor allem aber als Erinnerungsgeschenke für politische Partner, treue Gefolgsleute oder erfolgreiche Diplomaten. Die Bildnistafeln sind weit überliefert, auch außerhalb

²⁴ Birgit Franke: Gesellschaftsspiele mit Automaten – „Merveilles“ in Hesdin, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24, 1997, S. 135–158, besonders S. 141–144.

²⁵ Andrew Brown: Court and Civic Society in the Burgundian Low Countries, c.1420–1530 (Manchester Medieval Sources Series), Manchester [u.a.] 2007, S. 46–47; Birgit Franke: Feste, Turnier und städtische Einzüge, in: Birgit Franke / Barbara Welzel (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997, S. 65–84.

²⁶ Slanička, Krieg der Zeichen (Anm. 8), S. 329–331.



Abb. 4: Karl der Kühne: Ölgemälde von Rogier van der Weyden, um 1460, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

der burgundischen Territorien. Es befand sich etwa eine durch einen italienischen Maler angefertigte Kopie im Besitz eines Kaufmanns in Neapel.²⁷

Mit der italienischen Bildnistradition kam Karl der Kühne wiederum über den in Neapel geborenen Humanisten und Hobby-Medailleur Giovanni di Candida in Kontakt. Seit 1467 war dieser am burgundischen Hof als Sekretär und Diplomat tätig. Er führte für Karl den Kühnen mehrere Gesandtschaften nach Italien, aber auch nach Deutschland, wo Karl seit 1469 beharrlich seine Königspläne verfolgte. Wohl anlässlich einer jener diplomatischen oder kriegerischen Aktionen

²⁷ Vgl. Till-Holger Borchert: Das Bildnis Karls des Kühnen, in: Susan Marti [et al.] (Hrsg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (Ausstellungskatalog Bern / Brügge), Stuttgart 2008, S. 72–81 mit Abb. 53.

schuf Candida seine hybride Porträtmédaille, die Karl sowohl nach dem Muster antiker Herrscherdarstellungen als auch mithilfe der burgundischen Zeichentradi-
tion heroisiert.²⁸

Seit der Renaissance wurden Medaillen anlässlich besonderer Ereignisse oder zur Vergegenwärtigung von prominenten Personen geschaffen und stellten nach antiken Vorbildern die Persönlichkeit des Porträtierten in den Vordergrund. Als ‚Erfinder‘ gilt der italienische Maler Pisanello, der auf dem Konzil von Ferrara-Florenz 1438/39 den dort anwesenden byzantinischen Kaiser nach dem Vorbild hellenistischer oder römischer Münzen auf einer Medaille porträtierte. Nach diesem Vorbild ließen sich in den folgenden Jahrzehnten in Italien Herrscher, Adlige, aber auch Wissenschaftler und Künstler darstellen.²⁹ Giovanni di Candida verhalf der humanistischen Medaillenkultur nördlich der Alpen zum Durchbruch, als er während seiner Zeit in Burgund die wichtigsten Angehörigen aus dem Umfeld Karls des Kühnen porträtierte. Unter Karl sind mindestens vier Medaillen entstanden, die eine stilistische Einheit bilden. Neben der Medaille auf Karl den Kühnen³⁰ sind dies die auf Karls illegitimen Halbbruder Anton von Burgund,³¹ auf Karls *Valet de chambre* und ständigen Begleiter Jean le Tourneur³² und auf Karl und Maximilian von Österreich³³. Maximilian übernahm Candida nach dem Tod des Burgunderherzogs bei Nancy 1477 als Sekretär in seinen Hofstaat. Zu dieser Zeit entstand auch die Doppelmedaille auf Maximilian und seine Frau Maria von Burgund (Abb. 5).³⁴

Im Aufbau ähnelt die Medaille des Großbastards Anton von Burgund der seines Halbbruders Karl. Anton hat eine ähnliche Haartracht, trägt aber keinen Lorbeerkrantz. Dieser blieb dem Fürsten vorbehalten. Die Rückseite der Medaille zeigt in einem Blätterkranz wiederum ein persönliches Motto und ein abgewandeltes Feuersymbol. Anton hat für seine Devise das Motto „Nul ne si frote“ („Niemand reibt sich ungestraft“) und einen Feuerkasten gewählt. Sie warnte jeden, sich mit dem stolzen Bastard anzulegen, der stets bereit war, mit sprühenden Funken wie denen aus dem Feuerstein zu antworten. Anton, seit 1451 Mitglied

²⁸ Vgl. Daniel Schmutz: Giovanni Candida – ein italienischer Medailleur am Hof Karls des Kühnen, in: Susan Marti [et al.] (Hrsg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (Ausstellungskatalog Bern / Brügge), Stuttgart 2008, S. 224–229.

²⁹ Zur Funktion von Medaillen als individuelle Memorialobjekte in der humanistischen Freundschaftskultur vgl. Stephen K. Scher (Hrsg.): The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance, London 1994, S. 121–122; Ulrich Pfisterer: Wettstreit der Köpfe und Künste. Repräsentation, Reproduktion und das neue Bildmedium der Medaille nördlich der Alpen, in: Walter Cupperi [et al.] (Hrsg.): Wettstreit in Erz. Porträtmédailles in der deutschen Renaissance (Ausstellung München 2013), Berlin/München 2013, S. 15–27.

³⁰ Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), Nr. 53 d.

³¹ Ebd., S. 226–227 Nr. 53 e.

³² Ebd., Nr. 53 f.

³³ Ebd., Nr. 53 g.

³⁴ Ebd., Nr. 53 h.



Abb. 5: Anton von Burgund: Porträtmédaille von Giovanni di Candida, Avers und Revers, Silber, Durchmesser: 44 mm, vor 1477, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv. Nr. 8.549 bß.

des Ordens vom Goldenen Vlies, trug die burgundische Politik wesentlich mit und nahm an praktisch jedem Feldzug seines Bruders teil.³⁵

Mit ihrer feurig-strahlenden mythologisch und historisch inspirierten Symbolik verwiesen die Porträtmédailles Karls und seines Halbbruders auf die Ausstrahlung ihres Hofes und ihrer persönlichen Magnificenz, auf heroische Kampfbereitschaft, ausgreifende Politik, ja imperialen Anspruch. Bezog sich die unter Herzog Philipp dem Guten entwickelte Symbolik des Ordens vom Goldenen Vlies noch auf das *imaginaire* der ritterlich-höfischen Kultur, in dem der ritterliche Fürst nach arthuri schem Modell als *primus inter pares* inmitten des Kreises seiner tapferen Ritter agierte, erhob sich Karl der Kühne als Souverän über seine ritterlichen Ordensbrüder.³⁶ Er zielte auf einen individuellen Heroismus, der auf der Mitte einer Linie zwischen dem antiken und dem Herrscherideal der Renaissance lag.

Das zeigt die Medaille mit dem Porträt Karls des Kühnen sehr deutlich: Das Zeichenensemble der Rückseite setzt zwar die burgundische Zeichenpolitik fort, aber die Vorderseite spricht eine deutliche Sprache: Karl wollte als heroischer Herrscher wahrgenommen werden. Das zeigt seine Bildpolitik, in der die Medaille nur ein Teil des Medienensembles darstellt. Die von ihm in Auftrag gegebenen Bilder zeigen ihn in einer Position des Glanzes und der Stärke und als Repräsentanten einer expansiven Herrschaft. Unter dem Einfluss des Humanismus entwickelte Karl, gestützt auf neue Übersetzungen antiker Politiktheorie, sein Herrschaftsverständnis als autokratischer Souverän. Das politische Programm der Burgunderherzöge ist zwar nicht in systematischer Form überliefert, doch gibt es durchaus verstreute Hinweise, die gerade auf der Ebene der symbolischen Formen höfischer Repräsentationen.

³⁵ Vgl. Simona Slanička: Bastarde als Grenzgänger, Kreuzfahrer und Eroberer. Von der mittelalterlichen Alexanderrezeption bis zu Juan de Austria, in: Karin Gottschalk / Simona Slanička (Hrsg.): Bastarde (WerkstattGeschichte; 51), Essen 2009, S. 5–21, besonders S. 13–15, http://www.werkstattgeschichte.de/werkstatt_site/archiv/WG51_005-021_SLANICKA_GRENZGAENGER.pdf, 20. Juni 2015.

³⁶ Vgl. Dünnebeil: Orden (Anm. 21), S. 171–183.

tation liegen. Sie waren gespeist aus dem höfischen Diskurs über antike Helden und ihre Tugenden. Doch diese Helden vollbringen ihre Großtaten als vorbildliche Ritter in der Gewandung der frankoburgundischen Hofmode.

Die Wahl der Heldenfiguren, auf die in den Bildmedien des Hofes rekurriert wurde, um die Werte und Ideen der Herrscher zu symbolisieren, sind eine sehr spezifische Interpretation des mittelalterlichen Ritterideals. Während Philipp der Gute Übersetzungen von mittelalterlichen Texten zur antiken Geschichte, insbesondere zum Trojanischen Sagenkreis und der Alexandergeschichte schätzte, zeigte Karl der Kühne ein großes Interesse an den antiken Historikern. Die von ihm inspirierten Übersetzungen beruhten auf den antiken Texten, nicht auf zeitgenössischen literarischen Verarbeitungen.³⁷ Nach dem Zeugnis seiner Hofhistoriographen ließ sich Karl von seinem Kanzler allabendlich vor dem Zubettgehen zwei Stunden vor allem aus den Taten der Römer vorlesen, die sich in der Hauptsache mit dem Leben Cäsars beschäftigten.³⁸ Durch diese Erzählungen über die alten Feldherren und Kaiser, allen voran Alexander und Cäsar, ließ sich Karl bei seinen Versuchen inspirieren, seine Selbstwahrnehmung durch historische Selbstzuschreibungen zu inszenieren. „Ein letzter Alexander, ein zweiter Hektor, ein neuer Cäsar“, so ließ sich Karl der Kühne von seiner Umgebung anreden. Die Wahl der historischen Präfigurale ist nicht zufällig, sondern kündete von den weitreichenden herrschaftlichen Ambitionen der burgundischen Herzöge: Mit Bezugnahme auf Jason und die trojanischen Helden sollten deren ritterliche Taten im Kreuzzug, den Philipp des Guten anzuführen versprach, triumphal wiederholt werden, und durch seine Identifikation mit Herrschergestalten und militärischen Anführern der Antike ließ Karl der Kühne, der seine Reichsbildung und Königspläne mit aller Macht betrieb, seine kriegerischen und politischen Erfolge als Heldentaten erscheinen. Philippe de Commynes erklärte die Ruhmsucht des Herzogs mit dessen Streben, denjenigen antiken Helden zu gleichen, von denen auch nach ihrem Tod weiter gesprochen werde.³⁹

Die von Karl in Auftrag gegebenen Texte wurden durch Eingriffe der Bearbeiter seinen politischen Bedürfnissen angepasst. Diese Umformung bezieht sich auch auf das Bildprogramm, mit dem die Prachthandschriften für den Herzog und die hohen Adligen in seiner Umgebung ausgestattet worden sind. Die Mi-

³⁷ Arjo Vanderjagt: Classical Learning and the Building of Power at the Fifteenth Century Burgundian Court, in: Jan Willem Drijvers (Hrsg.): *Centres of Learning: Learning and Location in Pre-Modern Europe and the Near East* (Brill's Studies in Intellectual History; 61), Leiden [u.a.] 1995, S. 267–277; Ders.: Expropriating the Past. Tradition and Innovation in the Use of Texts in Fifteenth Century Burgundy, in: Jan R. Veenstra / Rudolf Suntrup (Hrsg.): *Tradition and Innovation in an Era of Change (Medieval to Early Modern Culture; 1)*, Frankfurt am Main [u.a.] 2001, S. 177–201.

³⁸ Vgl. Petra Ehm-Schmocks: *Très invaincu Cesar – Antikenrezeption am burgundischen Hof unter Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen*, in: Rudolf Suntrup (Hrsg.): *The Mediation of Symbol in Late Medieval and Early Modern Times (Medieval to Early Modern Culture; 5)*, Frankfurt am Main [u.a.] 2005, S. 275–295, hier S. 284 mit Anm. 32.

³⁹ Ebd., S. 275, S. 284.

niaturen nehmen deutlich auf die Person des Herzogs und seine Politik Bezug: Die Handschriften zeigen nur wenige höfische Episoden, dafür umso mehr Kriegsdarstellungen. Hier wird der siegreiche Herrscher in Rüstung bei der Eroberung von Städten gezeigt und wie er sich rastlos auf Kriegszügen verzehrt.

Das Publikum dieser Historien war unter den höfischen Eliten zu suchen. Die Widmungsbilder der Handschriften zeigen häufig kollektive Rezeptionssituatien: Bei der Werkübergabe an den Fürsten wird in der Regel auch eine Gruppe von hochrangigen Adligen, gekennzeichnet mit der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies, ins Bild gesetzt, während der Autor aus der Handschrift vorliest.⁴⁰ Eine solche Bilddisposition visualisiert die Teilhabe der burgundischen Eliten am Herrschaftswissen und am politischen Konzept der Burgunderherzöge.

Während diese kostbaren Handschriften nur für eine kleine, exklusive Öffentlichkeit bestimmt waren und die prunkvollen Miniaturen nur gemeinsam mit wenigen betrachtet werden konnten, waren Tapisserien, die im Rahmen großer Feste oder bedeutender politischer Ereignisse gezeigt wurden, einem größeren Publikum zugänglich. Auch ihre Sujets waren von den Taten antiker Helden dominiert: Wir wissen von einer heute verlorenen sechsteiligen Alexander-Tapisserie.⁴¹ Und um 1470 ließ Karl eine Serie von Teppichen zur Geschichte Cäsars herstellen, für die auf entsprechende Handschriftenillustrationen der „*Faits des Romains*“ zurückgriffen worden ist, aus denen sich Karl so gern vorlesen ließ. In den Miniaturen der Handschrift war der Typus des mächtigen Cäsar bereits vorgeprägt: Ausgestattet mit allen Attributen seines Vorrangs wie dem exklusiven weißen Pferd, erscheint er in Kämpfen und Turnieren als glänzender Sieger. Nach diesem Vorbild zeigen die Berner Cäsarenteppiche den siegreichen Helden, der allein dem Verrat zum Opfer fällt.⁴² Nicht zufällig trägt Cäsar bei seinem triumphalen Einzug in Rom eine lorbeerbekränzte Bügelkrone.

Die Tapisserien wurden dem Anlass entsprechend thematisch ausgewählt und gewannen dadurch eine zusätzliche inhaltliche Bedeutung. Sie spiegelten nicht nur durch ihre kostbare Materialität die Magnifizenz der Herzöge, sondern führten den Betrachtern auf eindrucksvolle Weise auch exemplarische Heldenataten vor Augen. Denn die burgundischen Bildteppiche waren oft durch Edelmetalle nobilitiert, die – wie die mit Gold- und Silberfäden gefertigten Roben und das Prunkgeschiirr – bei Fackellicht und Kerzenschein eine eindrucksvolle Wirkung entfalteten. In der situativen Gegenüberstellung von lebensgroßem Bildpersonal und Fürst wurden dem Herzog heroische Tugenden und Herrscherqualitäten zugewiesen.⁴³ Von hier

⁴⁰ Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), S. 43. Das Widmungsbild im Ms. 9242 der BR Brüssel zeigt die Übergabe einer Chronik an Herzog Philipp den Guten.

⁴¹ Erhalten sind lediglich sechs Zeichnungen mit der Geschichte Alexanders des Großen, die wohl als Vorbilder für Alexandertapisserien dienten; vgl. Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), S. 307–310 Nr. 128.

⁴² Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), S. 311–314 Nr. 129 a–d.

⁴³ Vgl. Birgit Franke: Der Heldenkosmos Karls des Kühnen, in: Susan Marti [et al.] (Hrsg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (Ausstellungskatalog Bern / Brügge),

aus war es nur noch ein kleiner Schritt zur historischen Anverwandlung der eigenen Person mit diesen heroischen Figuren. Martin Kintzinger deutet dieses alludierende Rollenspiel als Ausdruck von Karls programmatisch königsgleichem, wenn nicht sogar universalem Geltungsanspruch. Die Identifikation verlieh ihm und seiner Stellung eine epochale Selbstzuschreibung.⁴⁴

Eine vielleicht noch größere Öffentlichkeit erreichten Schauspiele, die anlässlich der feierlichen Einzüge der Herzöge in ihre Städte inszeniert wurden. An herausgehobenen Orten der Stadt ließen die Stadtoberen nach minutiösen Verhandlungen und Absprachen mit dem fürstlichen Hof lebende Bilder vor ephemeren Architekturaufbauten aufführen. In den szenischen Darstellungen wurde dem Fürsten allegorisch in der Nachfolge des *adventus* antiker Imperatoren gehuldigt. Bei den Hochzeitsfeierlichkeiten Karls des Kühnen mit Margarethe von York wurde 1468 in Brügge über drei Tage hinweg die Geschichte des Herkules und seiner 12 Taten als *entremectz mouvants* aufgeführt. Auch hier liegt der Verweischarakter des Heros auf den regierenden Fürsten auf der Hand und das Publikum konnte unschwer Bezüge herstellen zwischen Augenlust und einem tiefer gehenden Verständnis der politischen Botschaft.⁴⁵

Derartige Bezugnahmen auf die Antike entsprechen zwar der Tradition der herrscherlichen Selbstvergewisserung im Amt. Neuartig und für die selbstbewussten flandrischen Städte sicherlich nicht immer leicht erträglich war aber der stete Bezug auf die Position der fürstlichen Stärke in all diesen Darstellungen. Durch den potentiellen Realitätsbezug, den heroische Figuren aufgrund ihrer körperlichen Präsenz gegenüber nur allegorischen Darstellungen haben, da sie wie andere Menschen auch fühlen und leiden, kämpfen und sterben können, fällt es leichter, exemplarisches Verhalten und Taten nachzuahmen beziehungsweise einzufordern. Allerdings befördern heroische Figuren nicht unwidersprochen *imitatio* und Identifikation, sondern Heroisierungen sind stets Gegenstand und Ergebnisse hegemonialer Kämpfe. Die in den Städten gezeigten Helden spielen die Rolle als Mediatoren im imaginären Dialog zwischen Herrscher und den städtischen Eliten, in dem die mit Bedacht gewählten historischen, mythischen und bibliischen Figuren mit ambigen Eigenschaften über genügend Zeichenmacht verfügen, auch sublime politische Botschaften zu apostrophieren.

Stuttgart 2008, S. 304–305; Dies.: Herrscher über Himmel und Erde: Alexander der Große und die Herzöge von Burgund, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27, 2000, S. 121–169.

⁴⁴ Vgl. Martin Kintzinger: Caesar, der Staat und die Nation. Die Außenpolitik Karls des Kühnen, in: Klaus Oschema / Rainer Christoph Schwinges (Hrsg.): Karl der Kühne von Burgund: Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft, Zürich 2010, S. 124–152, besonders S. 130–132.

⁴⁵ Vgl. Elodie Lecuppre-Desjardin: La ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons, Turnhout 2004, S. 271–284; Ehm-Schmocks (Anm. 40), Très invaincu César, S. 279–280.

Die vorgestellten Beispiele aus der visuellen Politik der burgundischen Herzöge und ihre Medienkultur sollten aber deutlich gemacht haben: Am Hofe Karls des Kühnen hatte das genossenschaftliche Modell ausgedient, das den ritterlichen Helden als Identifikationsmuster und Vorbild für eine adelige Gruppenkultur zeigte. Die Schar der trojanischen Helden war durch die einzelne Herrscherfigur ersetzt worden, deren Heroisierung auf Vorbilder aus der Antike rekurrierte. Dieser Typus repräsentiert Kraft und Stärke eines Individuums, nicht mehr den Geist einer ritterlichen Gruppe.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Susan Marti [et al.] (Hrsg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (Ausstellungskatalog Bern / Brügge), Stuttgart 2008, S. 226, Nr. 53 d.
- Abb. 2: Ebd., S. 326, Nr. 139.
- Abb. 3: Ebd., Bildtaf. 3 zu Kat. Nr. 16, S. 189.
- Abb. 4: Ebd., S. 72.
- Abb. 5: Ebd., S. 226, Nr. 53 e.