

Norberto Gramaccini & Marc Carel Schurr (Hrsg.)

KUNST UND KULTUR- TRANSFER ZUR ZEIT KARLS DES KÜHNEN



PETER LANG

Die glanzvolle Herrschaft der Burgunderherzöge bedeutete einen Höhepunkt in der europäischen Kulturgeschichte. Ereignisse wie die Schlacht bei Murten und die Schlacht von Nancy beeinflussten das kulturelle Selbstverständnis insbesondere der Schweizer, Niederländer und Belgier. Zusätzlich wurde das burgundische Erbe durch die Heirat des späteren Kaisers Maximilian mit Maria von Burgund kulturell, materiell und politisch zu einem Grundpfeiler der Habsburger Monarchie. Bis heute wird das kulturelle Gedächtnis der Europäer davon geprägt.

Dieser Band zeigt diese Zusammenhänge aus der Perspektive der Kunstwissenschaften und der Kulturtransferforschung auf. Die Autorinnen und Autoren präsentieren in ihren Beiträgen die regionalen und überregionalen Verflechtungen des gesamteuropäischen Kunstschaffens in den verschiedensten Gattungen im 15. Jahrhundert. Ausgewählte Fallstudien beschäftigen sich mit dem aussergewöhnlichen Reichtum der künstlerischen Produktion, aber auch mit den vielfältigen Dimensionen des kulturellen Austauschs am burgundischen Hof und in seinem weiteren Umfeld. Die Beiträge im vorliegenden Band basieren auf den Vorträgen der internationalen Tagung vom Juli 2008 in Bern und sind in deutscher, französischer oder englischer Sprache verfasst.

NORBERTO GRAMACCINI ist Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bern. Studium in Hamburg und London, Publikationen zu den Gebieten Skulptur der Renaissance, Nachleben der Antike im Mittelalter, Geschichte der Druckgraphik 15. bis 18. Jh.

MARC CAREL SCHURR ist Professor für mittelalterliche Kunstgeschichte an der Universität Pierre Mendès-France (Grenoble 2). Studium an den Universitäten Tübingen und Freiburg (Schweiz). Lehraufträge und Dozenturen an den Universitäten Freiburg (Schweiz), Tübingen und Bern sowie an der ETH Zürich. 2008–2009 Gastprofessor an der Universität Wien. Diverse Publikationen zu Kunst und Architektur des Mittelalters in Deutschland, Böhmen, Frankreich und Italien.

Kunst und Kulturtransfer zu r zeit Karls des Kühnen

Herausgegeben von:

Birgitt Borkopp-Restle

Christine Göttler

Norberto Gramaccini

Bernd Nicolai

Peter Schneemann



Peter Lang

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Norberto Gramaccini &
Marc Carel Schurr (Hrsg.)

Kunst und Kultur -
transfer zu einer Zeit
Karls des Kühnen



Peter Lang

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung.

Abbildung Umschlag

Rogier van der Weyden, Porträt Karls des Kühnen, um 1461–1462,
Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 545, Det. aus:
Dirk de Vos, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, Hirmer: München 1999, S. 509.

Für die Verwertungsrechte der Abbildungsvorlagen im Sinne des Urheberrechts sind
die Autoren der jeweiligen Beiträge selbst verantwortlich.

ISSN 1424-7625

ISBN 978-3-0345-1050-7 br. 978-3-0351-0591-5 eBook

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2012
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Schweiz
info@peterlang.com, www.peterlang.com

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Switzerland

Contents

MARC CAREL SCHURR und NORBERTO GRAMACCINI	
Einleitung	7
I. Karl der Kühne und die Kunst	
RENATE PROCHNO	
Bildnisse Karls des Kühnen	15
PHILIPPE GEORGE	
Le reliquaire du Trésor de la Cathédrale de Liège.	
Conservation, restauration et imagination	49
SCOT MCKENDRICK	
Charles the Bold and the Romuléon: Reception, Loss and Influence	59
JOHANNES TRIPPS	
Nordisches Spätmittelalter oder italienische Frührenaissance?	
Zum Rätsel der Wolkenbilder auf den Cäsar-Tapisserien des	
Historischen Museums in Bern	85
FABIENNE JOUBERT	
Le mariage de Charles le Téméraire et Marguerite d'York	
et ses implications artistiques	111
BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ	
Gläserne Bilder zur Zeit der burgundischen Herzöge.	
Überlieferung, Form und Funktion	127

II. Kulturtransfer

ROBERT SUCKALE

Bemerkungen zur Burgundrezeption in der Kunst Mitteleuropas
zur Zeit Karls des Kühnen 153

PHILIPPE LORENTZ

Un peintre eyckien en France au milieu du xv^e siècle:
le «Maître de Jacques Cœur» (Jacob de Litemont?) 177

ANNEMARIE STAUFFER

Italienische Seiden am burgundischen Hof 203

SUSAN MARTI

Von einem Medium ins andere: Übertragungsprozesse bei
flämischen Bilderzyklen mit den Sieben Sakramenten 225

MARC CAREL SCHURR

Kostbares Glas auf der grünen Wiese – die Pérolles-Kapelle
in Freiburg (Schweiz) und ihre Glasgemälde 251

JANA LUCAS

Zwischen Politik und Heilsvorsorge:
Die Votivtafel der Herzogin Isabella von Burgund in Basel 269

BRUNO KLEIN

Architektendynastien zur Zeit der burgundischen Könige 295

JAN CHLÍBEC

Reasons of Savonarola's Popularity in the Land of "Heretics" 309

Einleitung

Marc Carel Schurr und Norberto Gramaccini

Im Zuge des cultural turns, der sich seit den 1990er Jahren in den Geisteswissenschaften bemerkbar macht¹, hat sich auch die Kunstgeschichte verstärkt interdisziplinären Forschungsansätzen zugewendet. Kunstgeschichte als Teil eines kulturwissenschaftlichen Gesamtprojekts zu verstehen, ist schon beinahe zu einer Selbstverständlichkeit geworden, und fast automatisch hat dies das bevorzugte Interesse des Fachs an den gesellschaftlichen Funktionen und der medialen Wirksamkeit der Kunstwerke nach sich gezogen.²

Der intensivierte Kontakt der Kunstgeschichte mit den Nachbardisziplinen hat zweifellos methodisch befruchtend gewirkt. Insbesondere das von den Sprachwissenschaften erarbeitete Konzept des Kulturtransfers vermochte der Kunstgeschichte neue Impulse zu geben, die sich auch an den Universitäten in Bern und Basel sowie an der ETH Zürich in Gestalt des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Doktorandenkollegs „Kunst als Kulturtransfer seit der Renaissance“ niedergeschlagen haben.

Schliesslich hat die Kunstgeschichte immer wieder mit grosser Hingabe und Genauigkeit die Weitergabe künstlerischer Innovationen über die Grenzen von Nationen und Regionen hinweg beschrieben. Dies hat dem Fach von je her eine gewisse Internationalität verliehen, die viel zu seinem Charisma beigetragen hat. Ob Florenz, Rom, Paris oder Prag – die Kulturzentren der alten Welt blieben in der Kunstgeschichte lebendig und konnten auch in Zeiten der mit dem Preis der geistigen und sprachlichen Abschottung zu bezahlenden Konstruktion des Nationalstaats vom einstmals üblichen intensiven kulturellen Austausch zwischen den Völkern Europas Zeugnis ablegen.

Wäre daher das Label vom „Kulturtransfer“ nicht ein ideales Etikett für eine in der Epoche der Globalisierung sich erneuernde Kunstgeschichtsschreibung? Folgt man der Entstehung und Verwendung des Begriffs in den Sprachwissen-

1 Vgl. Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, 3. Aufl., Hamburg 2009.

2 Einen Markstein in dieser Entwicklung setzten bereits die von Thomas Gaethgens unter dem Titel „Künstlerischer Austausch“ herausgegebenen Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1992 in Berlin (erschieden 1993 in Berlin).

schaften, dann erweist sich die freundliche Übernahme der Methode als nicht ganz so einfach. Schliesslich waren es zwei Germanisten, Michel Espagne und Michael Werner, die in den 1980er Jahren das Paradigma des Kulturtransfers entwickelt haben³. Dabei ging es den beiden Autoren darum, die Rolle zu verdeutlichen, welche die Wahrnehmung der deutschen Kultur im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts für die Herausbildung der eigenen kulturellen Identität gespielt hat. Der Begriff des Kulturtransfers ist bei Werner und Espagne geprägt von einer systemtheoretischen Betrachtungsweise und legt die spezifischen Bedingungen der modernen Nationenbildung in Deutschland und Frankreich zugrunde. Will man also Terminus und Methode in der Kunstgeschichte und generell auch für frühere Epochen fruchtbar machen, dann ist entweder eine methodische Schärfung oder aber eine grössere Elastizität in der Verwendung des Begriffs nötig.⁴ Beides schmälert die Wirksamkeit des kreativen Stimulus' nicht, offenbart aber die Schwierigkeit echter Interdisziplinarität.

Mit der Tagung „Kunst und Kulturtransfer zur Zeit Karls des Kühnen“, die im Sommer 2008 im Berner Historischen Museum und an der Universität Bern stattgefunden hat, sollte nicht der Versuch unternommen werden, diesen methodischen Untiefen nachzuspüren. Auslöser war vielmehr die gemeinsame Ausstellung des Historischen Museums Bern und des Groeningemuseums in Brügge „Karl der Kühne“, welche einige der grössten Kunstwerke versammelte, die an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit entstanden sind, und zur Auseinandersetzung mit den Originalen einlud. Der Burgundische Hof, dessen Prachtentfaltung für einige Jahrzehnte ganz Europa sprichwörtlich den Atem raubte, steht mit seiner künstlerischen Produktion an der Schnittstelle zwischen Gotik

3 Espagne, Michel und Werner, Michael (Hg.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris 1988.

4 Vgl. dazu auch Burke, Peter: *Kultureller Austausch*, Frankfurt a. M. 2000; Roeck, Bernd: *Kulturtransfer im Zeitalter des Humanismus: Venedig und das Reich*, in: Bodo Guthmüller (Hg.): *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 19)*, Wiesbaden 2000, S. 9–29; Langer, Andrea u. Michels, Georg (Hg.): *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert*. Prag – Krakau – Danzig – Wien (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 12), Stuttgart 2001; Berger, Günter u. Sick, Franziska (Hg.): *Französisch-deutscher Kulturtransfer im „Ancien Régime“*, Tübingen 2002; Thomas Fuchs u. Sven Trakulhun: *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850 (Aufklärung und Europa 12)*, Berlin 2003; Béatrice Joyeux: *Les transferts culturels. Un discours de la méthode*, in: *Hypothèses* 2002, 2003, S. 151–161; Schmale, Wolfgang (Hg.): *Kulturtransfer (Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit 2)*, Innsbruck 2003; sowie den Aufsatz von Jean-Marie Guillouët: *Les transferts artistiques: un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval?*, in: *Histoire de l'art* 64, 2009, S. 17–25.

und Renaissance, zwischen Mittelalter und Neuzeit, zwischen Italien und dem Norden. Mit der Niederlage Karls des Kühnen ist diese glanzvolle Hofkultur, so schnell sie aufgestiegen war, wieder verschwunden, sofern man nicht, wie das Thomas DaCosta Kaufmann in seinem Abendvortrag anlässlich der Berner Tagung vorgeschlagen hat, in der frühneuzeitlichen Hofhaltung der Habsburger ihr Fortleben erkennen will.

Eignet sich die künstlerische Produktion im Umkreis der burgundischen Herzöge mit ihrem Hang zu raffiniertem Eklektizismus und der auch geographisch zu verstehenden Universalität ihres Anspruchs auf Gültigkeit nicht in idealer Weise, um sich von Terminologie und Methodik der Kulturtransferforschung inspirieren zu lassen?

All die beteiligten Kunsthistoriker haben das auf ihre Weise getan, auch wenn Methodik und Begrifflichkeit nicht im Vordergrund der Beiträge stehen und stehen sollten. Stattdessen war es das Anliegen der Veranstalter, die Werke sprechen zu lassen und, wie es in der Kunstgeschichte guter Brauch ist, ihre Betrachtung in den Mittelpunkt der Analyse zu stellen.

So spannt sich der Reigen der grossartigen Kunstwerke, welche sich in neuem Licht betrachten liessen, im ersten, unmittelbar der Kunstproduktion am burgundischen Hof gewidmeten Teil des Bandes vom berühmten Reliquiar Karls des Kühnen bis hin zur bunten Farbenpracht der bei der Eroberung der Waadt in Berner Hände gelangten Cäsar-Tapisserien.

Zu Beginn stehen die in gar nicht so geringer Zahl erhaltenen Bildnisse Karls des Kühnen, denen Renate Prochno eine ausführliche, tief sinnige Studie gewidmet hat. Sie spürt der Frage nach, warum der sonst so auf seine Aussenwirkung bedachte Karl kein „offizielles“ Portrait hat anfertigen lassen, wofür es speziell in Italien zu dieser Zeit ja durchaus schon prägnante Beispiele gibt. Sie geht dabei auch auf die Darstellung Karls des Kühnen als Figurette auf dem Lütticher Reliquiar ein, zu dem Philippe George als Konservator der Dom-schatzkammer in Lüttich den neuesten Stand der Erkenntnisse zur Konservierung und Restaurierung des kostbaren Objekts beisteuert. Daran anschliessend nimmt Scot McKendrick mit seiner Studie über die beiden Romuléon-Handschriften aus dem Besitz Karls des Kühnen die im Beitrag von Renate Prochno bereits angeklungenen Fragen nach dem Selbstbild Karls des Kühnen und den Einflüssen des italienischen Humanismus am Hof wieder auf. Ganz offensichtlich war Karl fasziniert von der Geschichte des alten Roms, wie sie ihm der ursprünglich von italienischen Humanisten auf Latein verfasste und anschliessend ins Französische übersetzte Text erzählte, und er sah sich selbst als Nachfolger der antiken Cäsaren.

Licht in das Rätsel der vielfältigen und phantasievollen Wolkenformationen auf den Berner Cäsar-Tapisserien bringt der Beitrag von Johannes Tripps.

Diese Wolkenbilder waren mehr als nur aufmerksam beobachtete Naturphänomene. Sie evozieren menschliche und zoomorphe Formen, die von Wandmalereien und Bauzier der Spätgotik inspiriert sein könnten, aber auch Parallelen zur Kunsttheorie der Renaissance aufweisen. Einen sehr detaillierten Einblick in das kulturelle Leben am burgundischen Hof bietet der Beitrag von Fabienne Joubert, der seinen Ausgang von den quellenmässig ausserordentlich gut belegten Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margareta von York nimmt. Ein von der Zahl wie von der Qualität her alle vorstellbaren Massstäbe sprengendes Ensemble von hochkarätigen Künstlern wurde engagiert, um die Festlichkeiten auszustatten. Bilder, Zeichnungen, Inszenierungen, Festdekorationen, „tableaux vivants“ – die Grenzen der Gattungen verflossen im Bestreben, die Selbstinszenierung der höfischen Gesellschaft zu einem unvergesslichen Spektakel geraten zu lassen. Jouberts Text darf als ein Musterbeispiel einer kulturgeschichtlich verstandenen Kunstwissenschaft betrachtet werden. Dasselbe gilt auch für den Beitrag von Brigitte Kurmann-Schwarz, die sich mit den Glasmalereien beschäftigt hat. Obwohl zahlreiche Stiftungen von Glasgemälden durch die Burgunderherzöge belegt sind, hat nur sehr wenig davon bis heute überdauert. Dieser Verlust wiegt um so schwerer, betrifft er doch die zur Zeit der Burgunderherzöge wohl kostspieligste und repräsentativste Spielart der Malerei. Brigitte Kurmann-Schwarz geht das Wagnis ein, die verbliebenen Puzzlestücke zusammenzunehmen, und es gelingt ihr, unter Heranziehung noch erhaltener Werke in Burgund, Frankreich und den Niederlanden ein Bild von der verlorenen Pracht in ihrem historischen Kontext zu entwerfen.

Im zweiten Teil des vorliegenden Bandes wird die Perspektive erweitert und es stehen nicht nur die von den Burgunderherzögen selbst in Auftrag gegebenen Kunstwerke im Zentrum. Der Blick richtet sich nun auch auf das künstlerische und kulturelle Umfeld. Rezeption und Ausstrahlung der burgundischen Hofkunst bieten Ansatzpunkte für weitergehende Überlegungen, was aus kunstgeschichtlicher Perspektive unter Kulturtransfer zu verstehen sei. Am Anfang dieses Parts steht Robert Suckales grundlegender Beitrag zur Burgundrezeption in der Kunst Mitteleuropas. In der Betrachtung der Wechselwirkungen zwischen Auftraggebern, Künstlern und den historischen Gegebenheiten lichtet sich der Nebel, der das Thema der Rezeption der burgundischen Hofkunst im bisherigen kunstgeschichtlichen Diskurs umgibt. Suckale gelingt es mit Hilfe sorgfältiger Analyse bislang kaum beachteter Werke, eine seit langem bestehende Forschungslücke zu schliessen und dem Phänomen der burgundischen Hofkunst in Stil und Funktionalität verlässliche Konturen zu geben. Philippe Lorentz hat sich einem weiteren grossen Problem der kunstgeschichtlichen Forschung gewidmet, nämlich der Identität des Malers, der für die prachtvolle Ausstattung des Wohnsitzes von Jacques Cœur, dem Schatzmeister des franzö-

sischen Königs, in Bourges verantwortlich war. Lorentz findet neue wichtige Argumente dafür, dass kein Geringerer als der französische Hofmaler Jacob de Litemont in Bourges tätig war. Seine Studie liefert nicht nur eindeutige Hinweise auf die flandrische Herkunft des Künstlers, sondern verdeutlicht auch die komplexe Verflechtung der französischen mit der burgundischen Hofkultur.

Einen echten, transalpinen Kulturtransfer präsentiert der Beitrag von Annemarie Stauffer. Die Autorin macht mit der faszinierenden Welt kostbarer Stoffe vertraut, die aus Italien kommend vom burgundischen Hof für astronomische Summen gekauft wurden. Diese exotischen, jenseits der Alpen raffiniert verfeinerten Luxusgüter wurden zu einem integralen Bestandteil der höfischen Inszenierung im Burgunderreich. Sie haben aber auch italienische Kaufleute nach Flandern gebracht und zu reichen Mäzenen nordischer Künstler werden lassen – Beispiele eines kulturellen Transfers in zweierlei Richtungen.

Susan Martis Beitrag ist ebenfalls dem Medium des Stoffes gewidmet, aber auch dem Problem des Transfers von einer Gattung in eine andere. Marti behandelt den in Bern befindlichen, von Rogier van der Weydens Sakramentsaltar inspirierten Stickereienzyklus mit den sieben Sakramenten und eine damit eng verwandte Gruppe von Zeichnungen aus London und Paris. Sie beziehen sich offensichtlich allesamt auf eine gemeinsame Vorlage, die ursprüngliche Entwurfszeichnung der Stickereien, und geben wertvolle Hinweise auf den komplexen Prozess der Übertragung formaler und ikonographischer Ideen von einem Medium in ein anderes. Mit einer weiteren Spielart des Transfers, nämlich der Übernahme kultureller Verhaltensweisen und Strategien des Adels durch Bürgerliche, hat sich der Verfasser in seinem Beitrag über die Pérolles-Kapelle im üechtländischen Freiburg beschäftigt.

Jana Lucas widmet ihr Interesse einer Votivtafel, die Isabella von Portugal, die Mutter Karls des Kühnen, in der Basler Kartause St. Margarithal gestiftet hat. Die Kupfertafel zeigt unter anderem eine beinahe portraithafte Darstellung der herzoglichen Familie als Stifter, die sicherlich auch als politisch-religiöse Selbstinszenierung auf der Bühne des gleichzeitig stattfindenden Konzils anzusehen ist. Bruno Klein hat sich einem weiteren mit Blick auf die burgundischen Herzöge schwierigen Feld zugewendet, nämlich dem der Architektur. Obwohl der burgundische Hof, aus welchem Grund auch immer, just in dieser Gattung sich nicht durch glanzvolle Aufträge hervorgetan hat, spürt er den möglichen Zusammenhängen zwischen dem Fehlen prominenter Architektenfamilien im burgundischen Herrschaftsgebiet und der speziellen sozialen Situation der potentiellen Auftraggeber nach. Jan Chlībec wirft schliesslich mit seinem abschliessenden Beitrag über die Reise einer böhmischen Gesandtschaft an den Burgunderhof und die Vermittlung protoreformatorischen, als häretisch betrachteten Gedankenguts von Böhmen nach Italien zwei weitere Schlaglichter auf

Prozesse kulturellen Austauschs und der Wahrnehmung des Fremden in der eigenen Kultur.

Auch wenn der aus der Literaturwissenschaft entlehnte, auf die Verhältnisse des 18. und 19. Jahrhunderts gemünzte Begriff des „Kulturtransfers“ in seiner Anwendung auf die Kunstgeschichte des Spätmittelalters selbst einen Transferprozess zu erleiden hat und, einmal auf der anderen Seite angekommen, wie die ausgetauschten künstlerischen Ideen nicht mehr derselbe ist, zeigt sich doch eines: die kulturgeschichtliche Kontextualisierung der Kunst erlaubt es, die grossartigen Werke der Vergangenheit in einem neuen Licht zu sehen. Der Beitrag der Künstler und ihrer Auftraggeber zur Kulturgeschichte der Menschheit war mehr, als die blosser Erfüllung ästhetischer Bedürfnisse, und die Bedeutung der Kunstgeschichte für unser Verständnis der Vergangenheit ist nicht marginal, sondern essentiell.

I. Karl der Kühne und die Kunst

Bildnisse Karls des Kühnen

Renate Prochno

Ein verbindliches Portrait Karls des Kühnen, sozusagen die Ikone seiner selbst, existiert nicht.¹ Das erstaunt umso mehr, als Karl einen ausgeprägten Sinn für die Inszenierung seiner selbst hatte, wie es sich z.B. in seinem ausgefeilten Hofzeremoniell mit seiner Person als Zentrum manifestiert. Seine drei Vorgänger zeigten durchaus Interesse und eine gewisse Strategie, um ihr Bildnis der Nachwelt zu überliefern. Doch Karl sorgte weder zu Lebzeiten für sein Grabmal, noch beauftragte er einen Maler mit einem „offiziellen“ Bildnis; es ist kein Portrait von seinen Hofmalern Pierre Coustain und Jean Hennecart belegt. Damit konnte das Bild Karls – Bild auch im Sinne historischer Vorstellung – immer wieder neu erfunden werden.² Dies gilt für Portraits Karls, die zu seinen

-
- 1 Zur älteren Literatur zu seinen Portraits siehe Comblen-Sonkes, Micheline: Portraits peints et dessins, in: Cockshaw, Pierre (catalogue-rédaction): Charles le Téméraire. Exposition organisée à l'occasion du cinquième centenaire de sa mort (Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles, 3.12.1977–28.1.1978), Bruxelles 1977, 40–58; Rouzet, Anne: Miniatures, médailles, gravures etc, in: ebd., 59–67. Bartier, John: Le mécénat de Charles le Téméraire, in: Cinq-centième anniversaire de la bataille de Nancy (Actes du colloque organisé par l'Institut de recherche régionale en sciences sociales, humaines et économiques de l'Université de Nancy II, Nancy 22–24 septembre 1977) (= Annales de l'Est, Mémoire no. 62), Nancy 1978, 51–63, hier 51; Jugie, Sophie: Les Portraits des Ducs de Bourgogne, in: Images et représentations princières et nobiliaires dans les Pays-Bas bourguignons et quelques régions voisines (XIV^e–XVI^e s.), in: Rencontres de Nivelles-Bruxelles (26 au 29 septembre 1996), Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIV^e–XVI^e s.), o. O. 1997, 49–86.
 - 2 Ich übergehe an dieser Stelle angebliche Portrait Karls, die in Tafelgemälden erscheinen, aber wenig Ähnlichkeit mit gesicherten Bildnissen haben, und verweise hierzu auf deren ausführliche Diskussion mit Literaturangaben bei Comblen-Sonkes 1977, 53–55: Einsetzung des Grand Conseil von Mecheln 1474; Seitenflügel eines Triptychons mit einer Hochzeit zu Kana (Melbourne); Tafel mit Translation eines Schreins (Musée Condé, Chantilly); Rogier van der Weyden: Jüngstes Gericht (Beaune). Die Ausführung dieses Gemäldes datiert 1443–1451; es gibt keinen ersichtlichen Grund, warum hier der damalige Graf von Charolais eingeführt sein sollte. – Ebd., 55–57 zu Kryptoportraits, die diverse Heilige angeblich mit den Zügen Karls zeigen, von denen aber keines überzeugen kann: Flämische Tapiserie mit Salomon und der Königin von Saba (Museum Poldi-Pezzoli, Mailand); Rogier van der Weyden: Anbetung der Könige (Alte Pinakothek, München). Siehe hierzu auch Borchert, Till-Holger: Das Bildnis Karls des Kühnen, in: Marti, Susan / Borchert, Till-Holger / Keck, Gabriele (Hg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (= Katalog der Ausstellung im Historischen Museum

Lebzeiten in den Gattungen der Tafel- und Buchmalerei, als Goldschmiedearbeiten und Medaillen entstanden, sowie für postume Bildnisse.

Das Portrait Karls des Kühnen in Berlin (Abb. 1) ist das am häufigsten abgebildete, weil es noch am ehesten die heutige Vorstellung vom Aussehen dieses Herzogs prägt.³ Im Dreiviertelprofil nach links, nur als Büste mit Einschluß beider Hände, erscheint Karl sehr nahegerückt. Sein nicht gerichteter Blick aber distanziert ihn.

Bern, April bis August 2008), Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge (März bis Juli 2009), Stuttgart 2008, 73–81, hier 80); Hans Memling: Jüngstes Gericht (St. Jans-Hospital, Brügge, 1479); Hans Memling: Jüngstes Gericht (Prado, Madrid); Hans Memling: Jüngstes Gericht (Danzig. Siehe hierzu Borchert 2008, 80). Rouzet 1977, 66 kurz zu möglichen Portraits in Tapissereien. Glasgemälde sind im vorliegenden Beitrag nicht berücksichtigt. – Warburg, Aby: Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt, in: *Gesammelte Schriften* Bd. I, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Reprint der Ausgabe von 1932, Berlin 1998, 241–249: eine Tapissérie (Pasquier Grenier, Tournai, ca. 1450–1460, heute Palazzo Doria, Rom), die der Jugend Alexanders gewidmet ist, zeigt nach Warburg 247–248 auch die Portraits der Eltern Karls, d. h. die des Auftraggebers Philipps des Guten, Isabellas von Portugal, sowie das Karls. Eine zweite zugehörige Tapissérie veranschaulicht die „fabelhaftesten Aktionen“ Alexanders (243) mit den Zügen Karls. U. a. schwebt er in einem von vier Greifen gehaltenen Eisenkäfig himmelwärts. Gleich daneben taucht er in einer Glaskugel in die Tiefen des Meeres. Wauquelin schilderte die Reiseerlebnisse, die Alexanders Herrschaft nicht nur über Land, sondern auch über Luft und Wasser eindrucksvoll belegen. Selbst wenn Vasco da Lucena in seinem Alexanderroman diese Episoden strich – und sich dessen rühmte – so ist es für Warburg doch verführerisch, Alexander als Vorbild für etwaige Allmachtsphantasien Karls zu sehen. Raulff, Ulrich: Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee „Idea vincit“: Warburg, Stresemann und die Briefmarke, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* Bd. 6, Berlin 2002, 125–162, hier 142–143, stellt Warburgs Interpretation in die Genese der Raum- und Luftfahrt des 20. Jahrhunderts.

- 3 Rogier van der Weyden oder Werkstatt: Karl der Kühne. Öl auf Holz, 49 × 32 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, um 1460. Eventuell befand sich das Original bzw. eine Variante im Besitz der Margarete von Österreich, deren Inventar von 1516 (Lille, Arch. Dép. du Nord, B 3507, no. 123.904) ein Portrait Karls nennt, „fait par la main de Rogier“. Das Inventar von 1523 (Paris, BNF, Coll. des Cinq Cents de Colbert, no. 128) beschreibt vermutlich dasselbe Portrait: als Büste, ohne Kopfbedeckung, in schwarzer Kleidung, mit der Insignie des Ordens vom Goldenen Vlies an einer Kette, in der rechten Hand eine Rolle haltend. Comblen-Sonkes 1977, 42 und 47f. Zeitweilig galt das Berliner Gemälde als gute Werkstattkopie (Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass. 1953, Bd. I, 286 und Anm., Bd. II, Abb. 379; Davies, Martin: *Rogier van der Weyden. An Essay, with a critical catalogue of Paintings assigned to him and to Robert Campin*, London 1972, Anm. 12, 203; Comblen-Sonkes 1977, 47; Jugie 1997, 60, Abb. 11, 81. Sie nennt ebd., 61 weitere Versionen: Wien, 16. Jh., ohne Hände; Wien, um 1500, Hände auf dem Rahmen; Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, 16. Jh., seitenverkehrt. Borchert 2008, 44 und Kat. Nr. 3, 175: Borchert sieht das Gemälde als Original an). Der *Recueil d'Arras* (Rötel auf Papier, 41 × 28 cm, Ende 16. Jh.; Arras, Bibliothèque communale, ms. 266, fol 61, zugeschr. an Jacques Leboucq, † 1573) zeigt Vater und Sohn auf einem Blatt nach Portraits offenbar von Rogier. Châtelet, Albert, avec la collaboration de Jacques Paviot: *Visages d'Antan. Le Recueil d'Arras*, Lathuile 2007, 110–111.



Abb. 1: Rogier van der Weyden oder Werkstatt: Karl der Kühne. Öl auf Holz, 49 × 32 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, um 1460.

Das Gesicht ist gleichmäßig ausgeleuchtet: keine harte Schatten, keine tiefen Falten, die Andeutung eines Lächelns der ziemlich vollen Lippen, dunkle verwuschelte Locken in der Stirn. Das läßt ihn relativ jung erscheinen, weshalb das Gemälde um 1460 datiert wird, d. h. als Karl ca. 27 Jahre alt war (geb. 1433). Die Wangenpartie ist etwas schattiert, die Augenlider sind dunkel konturiert, die Oberlippe etwas schwächer. Das verleiht dem jugendlichen Gesicht auch eine gewisse Festigkeit. Augen und Mund, vor allem die grünen Augen erscheinen eine Spur zu groß. Weil sie zugleich die hellsten Teile des Gesichts sind, ziehen sie die Aufmerksamkeit auf sich. Die Kette mit dem Goldenen Vlies unterstreicht das noch. Bezeichnenderweise besteht die Kette nicht aus den Emblemen Feuerstein und Funken, sondern ist nur eine schlichte Gliederkette, die nicht vom Antlitz ablenkt, sondern es betont. Seine rechte Hand setzt Karl mit buchstäblichem Fingerspitzengefühl auf eine – nicht sichtbare – Brüstung. Mit der linken Hand berührt er einen Dolchgriff:⁴ es ist weder ein festes Zugreifen noch ein Halten, sondern lediglich ein Anlegen der Hand an den Griff. Der Dolch ist als Hinweis auf die Adelstugenden Beständigkeit, Entschlossenheit, Tapferkeit zu lesen.⁵ Wenn man aber bedenkt, daß es kein festes Ergreifen ist, sondern noch der Vater die Macht fest in Händen hält, wird diese Geste auch politisch: Karl ist eben erst nur Comte de Charolais, noch nicht Herzog.⁶ Das dunkelviolette Wams versteckt die Figur und hebt als dunkler Grund Hände, Insignie des Ordens und das Gesicht umso mehr hervor. Der Hintergrund war ursprünglich leuchtend blau, ist aber stark nachgedunkelt.⁷ Insgesamt erscheint Karl etwas verträumt, vielleicht visionär und noch nicht von dem später so ausgeprägten Willen oder auch Starrköpfigkeit beseelt.

Die Beschreibung des Historiographen Georges Chastellain († 1475) geht parallel: Karl ist stämmig, aber gut proportioniert. Sein Gesicht ist runder als das seines Vaters Philipps des Guten, der Teint hellbraun, die Augen lachen, sind ausdrucksstark und „engelsgleich hell“. Karl hat den vollen Mund seines Vaters, eine schöne Nase und dichtes schwarzes Haar. Seine langen schmalen Hände

4 Dieses Gemälde muß also nicht das Exemplar sein, das in den Inventaren der Margarete von Österreich aufgeführt ist (s. Anm. 3), es sei denn, der Verfasser des Inventars hätte den Dolchgriff als Rolle identifiziert.

5 Borchert 2008, 74.

6 Verglichen mit dem Bild des Vaters wird klar, daß die stille, gehaltene Art der Darstellung dem Ideal des Hofes entspricht. Der Herzog hält eine Schriftrolle, Hinweis auf die „gute Herrschaft“ des Herzogs, wenn man sie, wie Borchert 2008, 75, als Anweisung auffaßt. Philipp der Gute, Kopie nach Rogier van der Weyden, um 1470, Brügge, Groeningemuseum; Borchert 2008, 75 und Kat. Nr. 1.

7 Dieser Hinweis bei Borchert 2008, 73.

entsprechen dem Schönheitsideal. Er hält sich zwar nicht so aufrecht wie sein Vater und blickt beim Gehen zu Boden, ist aber doch ein edler Prinz.⁸ So werden im literarischen wie im gemalten Portrait Mängel zwar nicht verschwiegen, aber doch relativiert.⁹

Das gilt auch für Illustrationen in Handschriften, die Karl zeigen.¹⁰ Ein Beispiel sind Widmungsbilder, in denen Karl gnädig Handschriften entgegennimmt, oder aber Schreiber in ihrer Werkstatt besucht.¹¹ Hier ist zu vermerken, daß die Physiognomie Karls immer wieder verschieden ausfällt, auch wenn es derselbe Illustrator, der gleiche Text ist. Das verwundert umso mehr, als ja das Tafelbild Rogiers schon existiert haben muß – falls denn die Datierung stimmt – aber offenbar den Miniaturisten nicht zugänglich war. Selbst wenn diese Buchmaler am Hof verkehrten, so war das Portraitinteresse im Sinne der modernen Wiedererkennbarkeit offenbar nicht ihr Ziel, sondern eher die Schilderung der Raumausstattung, der Akt der Buchübergabe, usw.¹² Festzuhalten bleibt auch, daß diese Miniaturen Karl als Mäzen, als großzügig und musisch zeigen. Die überwiegende Zahl dieser Darstellungen entstand bis ca. 1470, vor

8 Chastellain, Georges: Œuvres, hrsg. von Kervyn de Lettenhove, 7 Bde., Brüssel 1863–1864, hier Bd. VII, 228–229: «mais bel prince estoit, et de belle présentation».

9 Zu dem Charakterportrait, das die Chronisten von Karl zeichnen, habe ich mich an anderer Stelle geäußert (Prochno, Renate: Mythos Burgund: Entstehung, Bedeutungen und Fortleben bis zur Gegenwart, in: Archiv für Kulturgeschichte 83 (2001), 93–120). Zu ergänzen ist Dufournet, Jean: Charles le Téméraire vu par les historiens bourguignons, in: Cinquantième anniversaire de la bataille de Nancy (Actes du colloque organisé par l'Institut de recherche régionale en sciences sociales, humaines et économiques de l'Université de Nancy II, Nancy 22–24 septembre 1977) (= Annales de l'Est, Mémoire no. 62), Nancy 1978, 65–81.

10 Z. B. auf dem Frontispiz der Chronik des Hennegaus, das Rogier van der Weyden zugeschrieben wird. Zu anderen Darstellungen Karls im jugendlichen Alter s. Comblen-Sonkes 1977, 45–47.

11 Ausführlich hierzu Rouzet 1977, 59–60, und zuletzt Stroo, Cyril: De celebratie van de macht. Presentatieminiaturen een aanverwante voorstellingen in handschriften van Filips de Goede (1419–1467) en Karel de Stoute (1467–1477), Brüssel 2002.

12 Hier seien nur einige Beispiele genannt: Histoire de Charles Martel (Prosafassung von David Aubert). Brügge, Loyset Liédet, ca. 1467–1472. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms. 6, fol. 9, 410 × 295 mm. Karl der Kühne besucht den Schreiber, während im Hintergrund Karl Martell eine Schlacht schlägt, entsprechend dem Buchinhalt. – Histoire de Charles Martel (Prosafassung von David Aubert). Brügge, Loyset Liédet, ca. 1467–1472. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms. 8, fol. 7, 410 × 295 mm. Karl der Kühne beobachtet, hinter einer Säule versteckt, den Schreiber. – Xenophon: Hiéron ou de la tyrannie (französische Version von Charles Soillot). Brügge, Hiero-Meister, 1464–1467. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms. 1462, fol. 2, 245 × 170 mm. Hier löst der Illuminator das Problem, indem er Karl die Kopfbedeckung weit ins Gesicht zieht, als er sich über das Buch beugt. Ebd., 365 eine wiederum traditionelle Übergabe des Buchs an Karl den Kühnen durch seinen Sekretär Charles Soillot.

allem durch Loyset Liédet. Auch danach gibt es noch Beispiele, doch sind sie erheblich seltener als vor 1470.¹³

Ab Karls Amtsantritt im Sommer 1469 mehren sich die historischen Texte.¹⁴ Hier zeigt sich der Herzog in den Widmungsbildern als Patron nicht nur der Schriftsteller, Übersetzer und Illuminatoren, sondern ebenso als derjenige, der antiken Autoren und ihren Helden zu neuem Leben verhilft. Auch hier erhält er keine einheitliche Physiognomie.

Selbst die Statutenbücher und Armoriale des Ordens vom Goldenen Vlies zeigen das Aussehen des Ordenssouveräns ziemlich variantenreich, wenn auch einige mit Anlehnung an das Berliner Portrait.¹⁵ Die Bildnisse der Ordonnanzenbücher lassen anhand der Gesichtszüge allein nicht erkennen, daß immer wieder Karl der Kühne repräsentiert wird.¹⁶ Vielmehr wird aus seiner Stellung

13 Vgl. Bartier 1978, 52. – Im Armorial équestre de la Toison d'Or (Paris, Arsenal, ms. 4790, 2. H. 15. Jh.) und in einer Miniatur einer „Chronik von Flandern“ auf niederländisch (ca. 1480, Pierpont Morgan Library, New York, ms. 435; siehe hierzu Rouzet 1977, 61 und Nr. 46) ist Karl zu Pferde in Rüstung gegeben.

14 Zur Vorliebe Karls für bestimmte antike Autoren und zu deren Rezeption am burgundischen Hof siehe Doutrepont, Georges: *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*. Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Paris 1909, 134–177 (Philippe le Bon), 177–186 (Karl der Kühne); Bartier 1978, 55 und 57–58.

15 Aufzählung bei Rouzet 1977, 60–61, Kat. Nr. 84–86. Zu den Handschriften zum Goldenen Vlies siehe Bayot, Alphonse: *Observations sur les manuscrits de l'Histoire de la Toison d'Or de Guillaume Fillastre*, in: *Revue des bibliothèques et archives de Belgique* 5, 1907, 425–438. Einige Beispiele: Statutenbuch und Armorial des Ordens vom Goldenen Vlies, Flandern, 1473. Den Haag, Kgl. Bibliothek, 76 E 10, fol. 5v, 249 × 187 mm. Hier ist – ganz neu – der Sitz Karls in die Ecke des Saals verlegt, und die Fenster geben den Blick auf eine Landschaft frei. – Guillaume Fillastre: *Histoire de la Toison d'Or*, Buch II, Meister des Goldenen Vlieses, 1473–1477. Wien, Österr. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Ordensarchiv vom Goldenen Vlies, Cod. 2, fol. 1, 450 × 330 mm: Bischof G. Fillastre liest aus seinem Werk vor. – Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vlies, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 2606, fol. 70v, Simon Bening zugeschrieben (Kat. Ausst. Bruxelles 1977, Nr. 86, 184). Dieses Portrait wiederholt das Rogier van der Weydens, „korrigiert“ aber aufgrund des Zusammenhangs mit dem Orden hier die schlichte Gliederkette zur Ordenskette, beläßt aber die Houppelände. – Bruxelles, Bibliothèque Royal II 6287, zwischen 1505 und 1516: Armorial des Ordens vom Goldenen Vlies, fol. 19v: Karl der Kühne als Büste nach links, den Kopf leicht geneigt, eine Hand auf den Rahmen gelegt. Er trägt einen schwarzen Samtpourpoint mit der Ordenskette. Der Gesichtsausdruck ist melancholisch; insgesamt stark an das Berliner Portrait Rogier van der Weydens angelehnt (Kat. Ausst. Bruxelles 1977, Nr. 86, 183–184).

16 Hierzu Rouzet 1977, 61. Zwei Beispiele: *Ordonnance touchant la conduite du premier écuyer d'écuyerie de monseigneur le duc de Bourgoigne*, Lieven van Lathem, 1469. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2616, fol. 1v, 218 × 160 mm. Karl übergibt das Ordonnanzenbuch seinem Stallmeister. – *Loix et ordonnance ou statuz militaires*, Lieven van Lathem (?), 1470–1476, London, British Library, Add. Ms. 36619, fol. 5, 305 × 215 mm. Karl übergibt das Buch seinen Militärs.

als Ordenssouverän auf dem Thron und aus dem Text heraus klar, um wen es sich handelt.¹⁷

Diese Diversität macht klar, daß physiognomische Ähnlichkeit kein Kriterium ist, um zu entscheiden, ob Karl oder jemand anders dargestellt ist,¹⁸ sondern die Identifizierung ergibt sich aus dem jeweiligen Kontext.

17 Im Lichte dieser Portraits scheint es, daß auch die verlorenen Portraits Karls, die aus Quellen bekannt sind, nicht unbedingt lebensnähere Bildnisse gewesen sein dürften. Comblen-Sonkes 1977, 41–45 mit einer Aufzählung der verlorenen Portraits, den Quellen und Sekundärliteratur:

- a. Eine gemalte Büste, die bei Murten von den Schweizern erbeutet wurde; die Quelle ist zweifelhaft: Brief S. de Wagner vom 1.8.1833 an J. Marchal, von diesem publiziert in: *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque Royale des Ducs de Bourgogne, I, Bruxelles / Leipzig 1842, p. XCIV.*
- b. Zu dem Bildnis in den Inventaren der Margarete von Österreich s. Anm. 3.
- c. Dieselben Inventare nennen ein kleines Elfenbeintriptychon mit gemalten Flügeln, die Philipp den Guten und Karl den Kühnen zeigten.
- d. Ein Brief des Pietro Summonte an Marcantonio Michiel von 1524 nennt die Kopie eines Bildniskopfes des neapolitanischen Malers Colantonio. Da dieser 1460 starb, muß es sich um ein Portrait Karls als Graf von Charolais gehandelt haben.

Spätere Quellen sind zu ungenau, als daß sie näheren Aufschluß geben. Comblen-Sonkes 1977, 45 nennt Jugendbildnisse Karls: Zeichnung eines unbekanntem Meisters, Musée communal von Arnheim. Pergament, 123 × 95 mm. Publiziert von I. Q. van Regteren Altena, 266–269, ill. 1. Cliché ACL 151.353 B.

18 Ein Problemfall ist das Einzelblatt, südliche Niederlande, um 1470, Montpellier, Bibliothèque municipale, Fonds C. Cavalier, no. 216, 645 × 348 mm. Die personifizierte Gerechtigkeit thront unterhalb des Gekreuzigten, dessen Blut aus der Seitenwunde auf ein Schriftband fließt. Laut Aufschrift kehrt die von der Erde vertriebene Gerechtigkeit, von Herzog Karl gerufen, zurück. Um ihren Thron stehen die Tugenden der Veritas, Castitas, Sagacitas und Sobrietas (Wahrheit, Keuschheit, Umsicht, Nüchternheit). Justitia selbst hält den Wappenschild Karls, der direkt unter dem Schild auf einer Plattform mit Aufschrift Consilium (Ratschluß) steht, halb als Ritter, halb als Richter gekleidet, ein Richtschwert und eine Bibel mit den Christusinitialen IHS und der Aufschrift „nihil sine me“ hält. Paravicini, Werner: Pax et Justitia, Charles le Téméraire ou la théologie politique par l'image, in: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France 1995 (1997), 333–337 (Séance du 8 novembre)*, hält die Darstellung für ein mögliches Portraits Karls des Kühnen und interpretiert den Bart Karls, den er realiter nicht trug, als eine Anspielung auf Karl d. Gr. Ebd., 335 verweist Paravicini auf eine Miniatur (BnF lat. 4915) des Kanzlers Guillaume Jouvenel (+ 1472), der dort und auf seiner Grabtumba sowohl als Krieger als auch als Richter dargestellt war. Die Allegorie verdeutlicht Paravicini zufolge, wie Karl seine Herrschaft verstanden wissen wollte, von welchen Tugenden geleitet. – Die Tatsache, daß es um diese Zeit keine verbindliche Formel für die Physiognomie Karls in der bildenden Kunst gab, läßt die Möglichkeit eines Portraits theoretisch hier zu. Allerdings verwundert es, daß der Wappenschild nicht von der Kette des Goldenen Vlieses umrahmt ist, was m. E. ein gravierendes Argument gegen die Portraitthese darstellt. Siehe hierzu auch das Protokoll der Diskussion 1995, 336–337 mit folgendem Hinweis: Der Baldachin wird von Fransen in den Farben der persönlichen Livree Karls VII. gerahmt (grün, weiß, rot): evtl. ist der Kanzler Burgunds Guillaume Jouvenel gemeint, der 1471 eingesetzt wurde. Diese Identifizierung würde sowohl das Fehlen der Ordenskette als auch die fehlende Ähnlichkeit mit Karl dem Kühnen erklären. – Seine Interpretation von 1995 änderte Paravicini 2008: „Vernünftiger Wahnsinn“. Karl der Kühne,

Wie wurde Karl in anderen Gattungen verewigt, d. h. in Goldschmiedewerken, Medaillen, Tafelbildern und Wandgemälden?

Das Reliquiar, heute in der Kathedrale von Lüttich (Abb. 2),¹⁹ gab Karl 1467 in Auftrag und stiftete es 1471 dem hl. Lambert, Patron von Lüttich.²⁰ Die Züge des Herzogs ähneln in einigen Charakteristika denen des Tafelbildnisses: das volle, gelockte Haar, der kurze Hals, die relativ geraden Brauen (die am Reliquiar allerdings etwas verändert erscheinen), die zwei parallelen Falten an der Nasenwurzel, und der Schnitt der Augen. Unterschiedlich ist aber die Augenfarbe, die Nase ist auf dem Tafelbild länger und breiter, die Lippen voller, der Schatten vom Jochbein zur Kinnpartie ausgeprägter. Würßte man nicht, daß beide Werke dieselbe Person darstellen, würde man es vom Augenschein her nicht unbedingt vermuten. Das mag aber auch daran liegen, daß die beiden Gesichter des Reliquiars wahrscheinlich übermalt wurden.²¹ Inwieweit die Übermalung dem ursprünglichen Zustand folgt oder von ihm abweicht, wäre noch zu untersuchen. Deshalb ist hier bei der Beurteilung der Physiognomie Vorsicht geboten, zumal es das einzige erhaltene Bildnis ist, das auf einen Auftrag Karls zurückgeht. Schutzheiliger und Vorbild der Ritter, macht die Angleichung von Herzog und Heiligem Karl zum neuen Georg.²²

Herzog von Burgund (1433–1477), in: Kat. Ausst. Bern 2008, 39–49, hier 40: „Es handelt sich allem Anschein nach nicht um ein Porträt des Herrschers, noch seines Kanzlers, sondern um ein Symbol für die herzogliche Herrschaft an sich, für *pax et justitia*, bewaffneten Frieden und friedenschaffende Gerechtigkeit.“ – Smith, Jeffrey Chipps: Venit nobis pacificus Dominus: Philip the Good's Triumphal Entry into Ghent in 1458, in: Wisch, Barbara / Munshower, Susan Scott (Hg.): „All the world's a stage...“ Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, Teil 1: Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft (= Papers in Art History from the Pennsylvania State University VI), Penn State University 1990, 259–290, hier 267, bringt das Pergament mit dem Geist der lebenden Bilder und Schauspiele bei dem Einzug in Gent in Verbindung. Stroo 2002, 175–177 diskutiert die Frage, ob es sich um ein Portrait handelt, gar nicht und geht davon aus, daß die Darstellung ein Bildnis Karls ist.

19 Gerard Loyet: Reliquiar mit Karl dem Kühnen und hl. Georg. Gold, Silber, Email, Höhe mit Sockel 53 cm, Länge 32 cm, Breite 17,5 cm. Lüttich, Kathedrale, um 1467–1471. Lit.: Kat. Ausst. Bern 2008, Nr. 66, 252–253 mit jüngerer Literatur. Ältere Literatur vor allem bei van der Velden, Hugo: The Donor's Image. Gerard Loyet and the votive portraits of Charles the Bold, Brepols 2000, bes. 81, Anm. 1.

20 Van der Velden 2000, 7 und bes. Kap. II, 101–105 widerlegt die Legende, das Reliquiar sei eine Sühnestiftung für die Plünderung Lüttichs gewesen. Vielmehr war es ein ex-voto an St. Lambert für die Siege über die Lütticher Aufständischen 1467 und 1468. Es war Teil einer Kapellenstiftung, die Karl 1467 unternommen hatte, und zu der vielleicht der auch ein Satz Paramente gehörte, verbunden mit einer wöchentlichen Messe „pro pace et pro domino duce“ und einer Bußprozession. Zu den verschiedenen Lesarten siehe van der Velden 2000, 100.

21 Van der Velden 2000, 81.

22 George, Philippe: Reliquiar Karls des Kühnen, in: Kat. Ausst. Bern 2008, 253–254; Borchert ebd., 81.



Abb. 2: Gerard Loyet: Reliquiar mit Karl dem Kühnen und hl. Georg. Gold, Silber, Email, Höhe mit Sockel 53 cm, Länge 32 cm, Breite 17,5 cm. Lüttich, Kathedrale, um 1467–1471.

Dieser stellt unübersehbar seine Herrschaft unter den Schutz Georgs, einen der Patrone Burgunds.²³ Zu Beginn der Herrschaft als Herzog war das ein unmißverständliches Signal zu den Themen Frömmigkeit, Standesvorbild, Machtausübung.²⁴

Dieses Werk ist nur eines von zahlreichen Votivbildnissen, die Karl stiftete. Allein Gerard Loyet, der Meister des Lütticher Werkes, fertigte acht an, die aber bis auf das besagte alle verloren sind.²⁵ Weitere entstanden ab 1475: zwei „priants“ für die Marienkirchen von Aardenburg und Scheut, sowie zwei Büsten bzw. Halbfiguren für die Schreine des hl. Adrian in Geraardsbergen und des hl. Sebastian in Linkebeek – vielleicht als Schutzbitte vor der Pest.²⁶ Die „priants“ zeigten den Herzog kniend in Rüstung, Tunika und mit Herzogshut; die Halbfiguren ebenfalls mit Herzogshut, aber in einem Gewand aus Goldbrokat.²⁷ Insgesamt sind neunzehn Bildnisse dieser Art belegt, zumeist in Rüstung.²⁸

23 Georg zählte neben Andreas zu den Patronen Burgunds. Schon im Privatoratorium Philipps des Kühnen in Champmol stand eine Skulptur dieses Heiligen. Siehe dazu Prochno, Renate: Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364–1477, Berlin 2002, 160–161. Auffallend ist, daß nicht – wie sonst üblich – Engel die Reliquie präsentieren, sondern der Herzog selbst, worauf van der Velden 2000, 107 hinwies. Van der Velden konnte zeigen, daß Karl sich zugleich als Schützer der Heiligenreliquien annonciert und damit sein hartes Verhalten gegen die Aufständischen durch himmlische Protektion rechtfertigt. Siehe auch den Nachdruck, den Karl den zwei päpstlichen Edikten vom 26.12.1468 und 22.5.1469 verlieh und alle mit Exkommunikation bedrohte, die gestohlenen Kirchengut nicht zurückgaben: van der Velden 2000, 121. – Für die Fragestellung hier ist unerheblich, ob die Reliquie ein Finger des hl. Adrian oder des hl. Lambert ist. Siehe dazu van der Velden 2000, bes. 115–122 und die Rezension von Ann Roberts, in: *Speculum* 77 (2002), 1406–1408, hier 1407.

24 Diese Praxis war nicht von Karl erfunden worden und sie starb auch nicht mit ihm aus: René II. von Lothringen sollte seinen Sieg in ähnlicher Weise mit einer priant-Figur als Bronzerelief in der Kirche St-Georges feiern (in der er auch Karl bestatten ließ) und seinen Sieg als vom Himmel geschenkt deklarierte: „Ereptam patriam dux ensifer ense recepit/ Qui divina fovens iuris amator erat.“ zit. n. Marot, Pierre: Le Duc de Lorraine René II et la Bataille de Nancy dans l’historiographie et la tradition lorraines, in: Cinq-centième anniversaire de la bataille de Nancy (Actes du colloque organisé par l’Institut de recherche régionale en sciences sociales, humaines et économiques de l’Université de Nancy II, Nancy 22–24 septembre 1977) (= *Annales de l’Est, Mémoire* no. 62), Nancy 1978, 83–126, hier 84.

25 Van der Velden 2000, 3 und 178–180: Gerard Loyet wurde im September 1477 für vier Votivportraits aus Silber bezahlt, für die er spätestens im Januar 1475 das Material erhielt. Drei weitere Bildwerke dieser Art ließ Karl durch Loyet für St. Lambert anfertigen; alle vier wurden 1470 bezahlt: van der Velden 2000, 155.

26 Van der Velden 2000, 182. Es fällt auf, daß alle drei militärische Heilige sind.

27 In den fraglichen Kirchen (außer in Aardenburg) hatte Karl Wochenmessen für sich selber gestiftet, außerdem noch eine zum hl. Georg in De Lier: van der Velden 2000, 182.

28 Van der Velden 2000, 155 mit Aufzählung.



Abb. 3: Giovanni Candida: Karl der Kühne. Bronzemedaille, Durchmesser 38 mm. Wien, Kunsthistorisches Museum, 1474.

Um 1474 entstand die Bronzemedaille Karls des Kühnen von Giovanni Candida (Abb. 3).²⁹ Candida ist seit 1467, d.h. seit dem Regierungsantritt Karls, an dessen Hof nachweisbar.³⁰ Die Legende lautet DVX KAROLVS BVRGVNDVS. Im Profil nach rechts trägt Karl über kurzem Haar einen Lorbeerkranz, d.h. er ist antiken Kaisern angenähert. Wohl deshalb fehlt hier die Ordenskette vom Goldenen Vlies. Auch das Gesicht mit tiefliegenden Augen unter betonten Brauen und ausgeprägter Nasolabialfalte wirkt antikisierend, der Blick ist geradeaus gerichtet. Ein dreibogiger Halsabschnitt ersetzt die Rüstung, auch dies ganz all'antica.³¹ Das ruft Karls Bewunderung für antike Autoren in Erinnerung, deren Helden er sich hier angleichen konnte. Es kann kein Zufall sein, daß diese Medaille entstand, als historische Texte gerade ihre Hochkonjunktur am Hofe Karls erlebten.³²

29 Giovanni Candida: Karl der Kühne. Bronzemedaille, Durchmesser 38 mm. Wien, Kunsthistorisches Museum, 1474. Ein weiteres Exemplar in Brüssel, Bibliothèque royale Albert I^{er} cabinet des Médailles. Bartier 1977, Abb. S. 144. Revers: In einem Lorbeerkranz der Widder des Goldenen Vlieses, gerahmt von zwei gegeneinander gestellten Feuerstäben mit der Aufschrift VELLUS [links] AUREVM [rechts] mit Funken und umgeben von Flammen. Oben die Devise Karls IE LAI EMPRINS, unten die Margaretes von York BIEN EN AVIENGHE. – Siehe auch Kat. Ausst. Bern 2008, 226.

30 Schmutz, Daniel: Giovanni Candida – ein italienischer Medailleur am Hof Karls des Kühnen, in: Kat. Ausst. Bern 2008, 224–225.

31 Comblen-Sonkes 1977, 51 verweist auf Keller, Harald: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939), 227–356, hier 249–254, Abb. gegenüber S. 248 – Museo Civico, Mailand, Castello Sforzesco, 35 × 28 cm, Giovanni Bellini zugeschrieben: Büste mit Lorbeerkranz im halblangen Haar, eine Schulter nackt, über die andere ein antiker Mantel drapiert.

32 Eine etwas später entstandene Medaille Candidas zeigt ihn etwas weicher, weniger antikisch, weil mit Mütze und Rüstung, Kat. Ausst. Bern 2008, Kat. 53g, 1476/77, Silber, Guss, Durchmesser 38,3 mm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett. Als Pendant entstand die Medaille Maximilians, s. dazu ebd. – M.E. dienten diese Medaillen auch als Anregung für das Portrait Karls in Paulus Jovius: *Elogia virorum bellica virtute illustrium septem libri*, ... Basel,

Ungefähr gleichzeitig scheint ein Bildnis Karls (Abb. 4) entstanden zu sein, das ihn ebenfalls in Rüstung zeigte, falls die Kopie des 16. Jh. in Dijon das verlorene Original getreu überliefert.³³ Die Inschrift lautet „CAROLVS.DVX. BVRGV'1474“. Der Herzog präsentiert sich in Rüstung, das blanke Schwert über die linke Schulter gelegt, ohne Helm. Die Ordenskette erscheint als ein Teil der Rüstung. Das Gesicht zeigt die charakteristischen Züge des Rogier-Gemäldes, aber vergrößert. Der Blick von unten nach oben wirkt fast kindlich, die vorgeschobene Unterlippe und die gesenkten Mundwinkel etwas schmolend. Das Bildnis ist für Karl den Kühnen so wenig vorteilhaft, daß die Identifizierung in Zweifel gezogen wurde.³⁴ Das Bild entsprach offenbar zu wenig der heroischen Vorstellung der Nachwelt.³⁵

In der Kartause von Champmol hingen im Chor gemalte Bildnisse der ersten drei Valois-Herzöge. Als zeitgenössische Portraits sind sie die frühesten dieser Herzöge. Die Originale sind verloren, doch weil der Zyklus ab dem Ende des 15. Jahrhunderts mehrmals kopiert wurde, ist eine Rekonstruktion möglich.³⁶

Petrus Perna für Henricus Petri, 1575. Abb. 49 in Kat. Ausst. Brüssel 1977, Kat. Nr. 93, 189: im Profil nach links, mit der charakteristischen Schleife des Lorbeerkränzes auf dem lockigen Haar und Rüstung. Die Arme mit dem Griff ans Szepter sind eine Hinzufügung Tobias Stimmers, der die Vorlagen für die Holzschnitte schuf. Sie stellen die Portraitsammlung des Paolo Giovo in seinem Haus am Comer See dar.

- 33 Karl der Kühne in Rüstung. Öl auf Holz, 45 × 34 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts, Kopie des 16. Jh. nach einem Original von 1474. Siehe auch Buttin, Charles: Un nouveau portrait de Charles le Téméraire, in: Gazette des Beaux-Arts 1926, 5^e pér., 14 (1926), 131–138. Er zieht die Identifizierung als Karl der Kühne in Zweifel, da er die Züge Karls, wie Chastellain sie beschreibt, im Bildnis nicht wiedererkennt (138, das Bildnis damals noch im Museum von Avignon). Jugie 1997, Nr. 14, 62 (Abb. S. 849) widerspricht dem. Sie nennt eine weitere Version in Rio de Janeiro, Ecole des Beaux-Arts. Comblen-Sonkes 1977, 50f nennt zwei weitere Versionen und referiert die Literatur.
- 34 Buttin 1926, 138; Geiger, Monique: Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des peintures françaises, Dijon 1968, Nr. 9, S. 14.
- 35 Ein Blick auf die „andere“ Seite der feindlichen Eidgenossen. Dort sind keine gemalten Bildnisse bezeugt, sondern lediglich literarische Beschreibungen, doch nicht seiner Physiognomie, sondern seines Wesens. Sie lesen sich wie ein Zerrspiegel der burgundischen „ritterlichen“ Portraits. Diese Überhöhung macht den späteren Sieg der Schweizer umso ruhmreicher. So bezeichnet ihn der Basler Münsterkaplan Hans Knebel in seinem Tagebuch, das die Jahre von 1473–1479 beschreibt, als „Sohn des Mars“, der sich rühmte, Herr auf Erden, Gott im Himmel und Teufel in der Hölle zu sein.“ Knebelin BCH II, 14 und 144. Die Zitate und Belege nach Stettler, Michael: Karl der Kühne und die Eidgenossen, [Einführung] in: Florens Deuchler: Die Burgunderbeute. Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/77, Bern 1963, XIII–XXII, hier XXVIII.
- 36 Prochno 2002, 79–86. Das Portrait Philipps des Guten ist quellenmäßig für den Dijoner Maler Jean de Maisoncelles gesichert; es zeigte ihn im Habit des Ordens vom Goldenen Vlies mit Krone. ADCO Dijon, B 1659, fol 97v.



Abb. 4: Karl der Kühne in Rüstung.
 Öl auf Holz, 45 × 34 cm. Dijon,
 Musée des Beaux-Arts, Kopie des
 16. Jh. nach einem Original von 1474.
 © Musée des Beaux-Arts, Dijon.

Das Bildnis Karls des Kühnen aber wurde offenbar nicht zu seinen Lebzeiten hinzugefügt. Spätere Kopien dieses Zyklus' ergänzten notgedrungen den letzten Herzog, aber während die ersten drei Herzöge in diesen Kopien kaum voneinander abweichen und deshalb offenbar die Originale getreu wiedergeben, unterscheiden sich die Bildnisse Karls stark. Sie zeigen zugleich, welche Typen Karls kursierten. Wie sehen diese aus?

Vier kleine Alabasterreliefs in Dijon vom Ende des 15. Jh. (Abb. 5, 6, 7, 8)³⁷ zeigen alle Fürsten als Büsten mit Einschluß eines Armes. Nur einzelne

37 Portraits der vier Burgunderherzöge. Alabasterreliefs, Höhe 17 cm, 15 cm, 15 cm, 16 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts, Ende 15./Anfang 16. Jahrhundert. Catalogue des Sculptures, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon 1960, Nr. 42–45, aus der Sammlung Baudot 1857, Reste von Polychromie. Lit.: Liebreich, Aenne: Quelques portraits de Philippe le Hardi, in: Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or 20 (1933–1935), 89–96, hier 93; Kat. Ausst: Bourgondische Pracht van Philips de Stoute tot Philips de Schone, Rijksmuseum, Amsterdam 1951, no. 231; de Winter, Patrick: The patronage of Philippe le Hardi, duke of Burgundy (1364–1404), Diss. phil. New York 1976, 837f. Das Museum besitzt eine zweite, spätere Serie Alabasterreliefs, die ebenfalls die vier Herzöge darstellt, mit der früheren Serie aber kaum Gemeinsamkeiten hat. In der zweiten Serie fehlt das Bildnis Johanns Ohnfurcht. Die erste Serie gibt die Fürsten so wieder, wie sie in den späteren Kopien von Dijon, Versailles und Cincinnati ziemlich getreu wiederholt werden. Warum diese Portraits in vergleichsweise kleinem Format und als Reliefs ausgeführt wurden, ist unbekannt. Gleiches gilt für ihre Provenienz, die vielleicht einen Hinweis hätte geben können.



Abb. 5–8: Portraits der vier Burgunderherzöge. Alabasterreliefs, Höhe 17 cm, 15 cm, 15 cm, 16 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts, Ende 15. / Anfang 16. Jahrhundert.
© Musée des Beaux-Arts, Dijon.

Details sind farbig gefaßt. Karl ist der einzige, der eine Rüstung trägt. Seine gepanzerte rechte Hand liegt auf dem Herzen. Diese Geste und der Blick himmelwärts verleihen ihm einen theatralischen Ausdruck. Der Arm vor dem Körper erklärt sich aus der Geste des frühesten Herzogs, der den Anhänger an der Kette des Ginstersordens vorweist. Bei Johann Ohnefurcht ist dies zum Betgestus abgewandelt, bei Philipp dem Guten war die Geste schon profaniert, und bei Karl wurde sie in Rückgriff auf Philipp den Kühnen zum Griff an das Ordensblem. Vielleicht hat hier auch das Original des Bildes in Rüstung von 1474 Einfluß genommen.

1587 reproduzierte Etienne Tabourot den Zyklus in Stichen von Nicholas d'Hoey (Abb. 9).³⁸ Hier ist Karl der Kühne im Profil mit Lorbeerkrantz gegeben. Das Vorbild dürfte die Medaille Candidas von ca. 1474 gewesen sein.³⁹ Auffallend sind die sehr ähnlichen Stirnlocken und die Schleife des Kranzes im Nacken. Tabourot bezeichnet ihn als „CAROLVS PVGNAX“, (kampf- lustig, streitbar, kriegerisch), gibt ihm aber keine Rüstung, sondern die zivile Houppelande. Dafür aber gerät der Lorbeerkrantz um etliches dicker, und das Gesicht ausdrucksstärker. Die Augen sind vergrößert und die Stirn zieht sich über den betonten Brauen zusammen, so daß der Blick entschlossen und zielgerichtet wird. Die Nase ragt weiter als auf der Medaille aus dem Gesichtskontur heraus, und der Mund wirkt durch Falten fester. Die Schattierungen an der Wange lassen das Gesicht bestimmter als auf der Medaille erscheinen. Insgesamt entsteht hier das Bild eines zielstrebigen, entschlossenen, willensstarken Fürsten.

38 Tabourot, Etienne: *Icones et Epitaphia quatuor postremorum Ducum Burgundiae...*, Paris 1587, fol 5. Zu diesen Portraits Jugie 1997, 49–86; sie konzentriert sich auf Tafelbildnisse in der Nachfolge. Ebd., 70: Tabourots Zyklus wurde wiederholt in St-Bénigne, Dijon, 1791; im Hôtel-Dieu in Beaune (beide Zyklen nicht erhalten); und z.B. auch im Schloß von Bussy-Rabutin. Prochno 2002, 82.

39 Tabourot 1587: „l'on voit cette figure ainsi représentée dans plusieurs médailles d'or et aux verrières de la Chambre des Comptes à Dijon“, zit. n. Jugie 1997, 63. Oursel, Charles: *Un Artiste amateur à Dijon au XVII^e siècle, l'avocat Jean Godran*, in: *Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or* 16 (1909–1913), 121–162, 146–147 verweist auf die Handschrift Ms. 627 (374) der Bibliothèque municipale von Dijon, Jean Godran zugeschrieben († 1683), fol. 80, mit einem Portrait Karls des Kühnen, das ebenfalls diesem Typus entspricht, und nennt noch weitere, spätere Portraits in Handschriften.



Abb. 9: Nicholas d'Hoey: Karl der Kühne, in: Tabourot, Etienne: *Icones et Epitaphia quatuor postremorum Ducum Burgundiae...*, Paris 1587, fol. 5. Coll. Bibliothèque municipale de Dijon.

Um 1600 hüllt sich Karl im Zyklus von Versailles (Abb. 10) bzw. Cincinnati⁴⁰ in eine pelzgefütterte Houppelande und legt die Hände andächtig im Gebet zusammen.⁴¹ Diese Fassung steht Smith zufolge unter dem Einfluß des Portraits in Berlin.⁴² Jedoch fällt im Vergleich mit dem Rogier-Bildnis auf, daß die Augenbrauen schmäler und die Lippen wesentlich weniger voll sind, und das

40 Karl der Kühne, Öl auf Holz, 42 × 30 cm. Musée national du Château de Versailles. Die Aufschrift lautet „CHARLE DVC DE BÔGNE FVT TVE DEVANT NÂCY“. Sie ist in Cincinnati in zwei Zeilen aufgesetzt. Zu diesem Zyklus Smith, Jeffrey Chipps: *The Cincinnati Portraits of the Valois Dukes of Burgundy*, in: *The Cincinnati Art Museum Bulletin* 12 (1983), 4–7 mit Datierung der Cincinnati-Serie um 1600, sowie Ders.: *Jean de Maisoncelles' portrait of Philippe le Bon for the Chartreuse de Champmol. A study in Burgundian political symbolism*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6e pér. 99 (1982), 7–12. Die Cincinnati-Serie: Tempera auf Holz, 38 × 27,6 cm, 1927.408, Bequest of Mary M. Emery. Siehe auch Jugie 1997, 61 zu Versailles, Abb. Nr. 12, S. 82. Comblen-Sonkes 1977, 49 nennt weitere Bildnisse Karls, die diesem Schema folgen. Mit einer Ausnahme tragen sie alle eine Aufschrift wie in Versailles bzw. Cincinnati.

41 Diese Geste zeigt schon Johann Ohnefurcht in Champmol. In Versailles trägt er eine dunkle, in Cincinnati eine helle Houppelande. Auftraggeber und Funktion dieses Zyklus' sind nicht bekannt.

42 Smith 1983, 7. Smith 1982 weist darauf hin, daß in Cincinnati und in Tabourots Stichen Philipp der Gute den Habit vom Goldenen Vlies trägt, wie es auch für das Bildnis Jeans de Maisoncelles für Champmol belegt ist. Auch Jugie 1997, 61 sieht das Bildnis in der Nachfolge Rogiers.



Abb. 10: Karl der Kühne, Öl auf Holz, 42 × 30 cm. Musée national du Château de Versailles. (Photo RMN).

Haar weniger lockig. Die Hände wirken überproportional groß und wie eine nachträgliche Addition, da sie in Cincinnati anatomisch sehr verwegen angefügt sind.⁴³

Portraits Karls erscheinen auch in dynastischen Zyklen, die die Ehefrauen mit einbeziehen. Diese finden sich ausschließlich in den nördlichen Besitzungen,

43 Ein weiteres Bildnis Karls des Kühnen (Brüssel) ist eine Kopie aus dem 16. Jh. (?), reflektiert aber aufgrund der Mode der hohen Kappe möglicherweise ein Portrait der 1470er Jahre. Auch die eingefügten Wappen deuten auf ein Datum nach 1467, weil sie Karl als Herzog ausweisen: Brüssel, Musée d'Art ancien, auf Holz, 33,5 × 26,5 cm, 16. Jh. (?), don de Mme Joly (inv. 6224). Comblen-Sonkes 1977, 51; Jugie 1997, 62, Nr. 13, Abb. S. 83. Siehe auch Stroo, Cyril / Syffer d'Olne, Pascale: Catalogue of the Royal Museum of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives, Bd. I, Turnhout 1996, 228–233. Das rote Gewand ist ein Blickfang. Das Gemälde erscheint wie ein Pasticcio nach dem Bildnis seines Großvaters Johann Ohnefurcht, in Antwerpen. Die Geste, mit dem beide einen Wappenschild bzw. ein Parapetto mit Wappendecke mit der linken Hand umgreifen, wird variiert. Die Gestik der rechten Hand Karls aber ist eigenartig: er weist auf sein Herz, oder soll es ein Griff zum Ordensembel sein? Die Inkonsistenz dieser Geste spricht eher für ein schwaches Vorbild. Da nützt es auch nichts, daß das Brokatmuster des Hintergrundes den Kopf wie einen Nimbus hinterfängt und den Herzog auf diese Weise idealisiert. Der leicht verträumte Blick, die langen, leicht geschwungenen Brauen, die lange Nase und der volle Mund mögen auf Rogiers Portrait zurückgehen. Jugie 1997, 62, zufolge muß das Vorbild aus der Umgebung Rogier van der Weydens stammen.