

Title: »... la manière et la conduite qui fut tenue ès banquès des seigneurs« – das Fasanenbankett, ein ›Spektakel‹ zwischen Küche, Tafel und Zeremoniell

Author(s): Margret Scharrer

Source: *Kollaboration – Kooperation – Ko-Kreativität. Musikalische Gemeinschaftsarbeit in der Renaissance*, ed. by Nicole Schwindt (troja 2023), Dresden 2025, p. 15–35.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20233952>

Creative Commons license: CC BY-SA 4.0

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

»... la manière et la conduite qui fut tenue ès banquets des seigneurs«¹ – das Fasanenbankett, ein ›Spektakel‹ zwischen Küche, Tafel und Zeremoniell

Spätmittelalterliche Bankette stellten multimediale Momente dar, die gleich einer theatralen Darbietung verschiedenste Künste auf den Plan riefen. Je nach Größe und Anspruch des Ereignisses wirkten im Vorfeld und währenddessen eine große Anzahl von Akteur:innen vor und hinter den Kulissen zusammen, die die Umsetzung und das Zusammenspiel planten, vorbereiteten, durchführten und koordinierten. Das ›Spektakel‹ Bankett möchte ich mit Blick auf eine Festsituation genauer untersuchen: das berühmte Fasanenbankett.

Wie bereits durch den Titel angedeutet, verstehe ich Bankette als gemeinsam inszenierte oder ›geschaffene‹ theatrale Momente, verankert im Ritual des Tafelzeremoniells, hervorgebracht durch und gemeinsam mit der hierarchisch funktionierenden Institution Hof. Anders als »kollaborative Beziehungen«, die als »hierarchiefrei« bzw. zumindest »-kritisch angelegt«² gelten und das jeweilige Agieren der einzelnen Mitwirkenden als bewusst und »verändernd« verstehen, handelt es sich bei diesen Banketten um Aktionen unterschiedlicher Protagonist:innen, die in verschiedenen sozialen Konstellationen und Abhängigkeitsverhältnissen zueinander stehen und zeitlich begrenzt »gemeinsam« interagieren.³ Dass die Beteiligten anschließend wieder in »inaktive Einheiten«⁴ zerfallen, wie Mark Terkessidis für das Phänomen der Kooperation formuliert, trifft für die vorliegende Situation des Fasanenbanketts mit großer Wahrscheinlichkeit nur

1 »... Manier und Verhalten, die bei Banketten der Herren gebräuchlich waren«. So beginnt der Chronist Mathieu d'Escouchy seinen Bericht über das Fasanenbankett. *Chronique de Mathieu d'Escouchy*, hrsg. von Gaston du Fresne de Beaucourt, Bd. 2, Paris 1863, S. 116.

2 Nacim Ghanbari, Isabell Otto, Samantha Schramm, Tristan Thielmann, »Einleitung«, in: *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, hrsg. von dens., Paderborn 2018, S. 1–18: S. 1.

3 Aus diesem Grund vermeide ich den Begriff der Kollaboration in meinem Aufsatz.

4 Mark Terkessidis, *Kollaboration*, Berlin 2015, S. 14.

bedingt zu.⁵ Was die Einmaligkeit des Ereignisses angeht, mag sich dies – in Bezug auf die unterschiedlichen Kunstformen und -inszenierungen wie das Zusammenspiel der Ausführenden – so verhalten. Ein Teil der Protagonist:innen – und hier meine ich nicht nur diejenigen, die unmittelbar im Umfeld des burgundischen Hofes agierten – wirkten zu verschiedenen Anlässen in wechselnden Konstellationen wahrscheinlich immer wieder zusammen. Dies betrifft sowohl den Hofadel im engeren Sinn, der bei Festen und Ritualen aktiv in Erscheinung trat und bei verschiedenen Gelegenheiten immer wieder zusammentraf,⁶ als auch das miteinander kooperierende künstlerische Personal von Malern, Musikern, Sängern, Köchen oder Tänzern. Sie begleiteten den Herzog und die Herzogin bei ihren ständigen Reisen und begegneten ihren Berufskollegen nicht nur anlässlich von Festsituationen.

Nur in Ausnahmefällen sind Bankette als künstlerische Gemeinschaftsprojekte rekonstruierbar. Das Fasanenbankett ist eines der wenigen Ereignisse dieser Art, über das wir detaillierte Informationen besitzen und das deshalb Beobachtungen wie Überlegungen zum Zusammenspiel der unterschiedlichsten künstlerischen Metiers ermöglicht. Diesen möchte ich mich folgendermaßen annähern: Nach einigen kurzen Ausführungen zur Quellsituation skizziere ich den äußeren Ablauf, beschreibe die räumliche Situation, Ausstattung und das Programm des eigentlichen Festbanketts. Anschließend reflektiere ich das Zusammenspiel zwischen Tafel, Zeremoniell und Küche. Gelegentlich werfe ich ein paar Seitenblicke auf das berühmte Hochzeitsfest, das Philipps Sohn Karl der Kühne mit der englischen Prinzessin Margarete von York 1468 im Brügger Prinsenhof beging, und beziehe einzelne Quellen aus dem Savoyer Umfeld mit ein.

Kontexte und Quellen

Am 17. Februar 1454 lud Philipp der Gute, Herzog von Burgund, den burgundischen Hofadel sowie ausgesuchte verwandte und befreundete Aristokrat:innen zu einem außergewöhnlichen Ereignis ins alte Stadtschloss von Lille ein, dem Fasanenbankett. Dieses bildete den krönenden Abschluss einer Reihe von Festen, die unterschiedliche Aristokraten aus dem burgundischen Umfeld rund um die Karnevalszeit 1454 ausrichteten. Der Chronist Mathieu d’Escouchy erwähnt in

5 Die verschiedenen »Einheiten« sind nur begrenzt untersuchbar, da wir die personelle Situation nur in sehr ausgesuchten Ausschnitten erfassen können.

6 Siehe dazu Margret Scharrer, »Höfische Räume im Ritual gestalten: Burgunds Eliten als Tänzer, Musiker, Sänger und Sprecher«, in: *Medialisierung des Ephemerer. Dimensionen des Akustischen in Texten, Bildern, Artefakten*, hrsg. von Martin Clauss, Chrisian Jaser und Gesine Mierke, Köln (im Druck).

diesem Zusammenhang die Bankette des Herzogs von Kleve und des Grafen von Étampe. Beide hätten sich durch zahlreiche neue *entremets* ausgezeichnet. Nur auf zwei der *entremets* geht er allerdings näher ein: 1) auf das klevische *entremets* eines schwimmenden Schwanenautomaten und die Aufforderung des waffenfähigen burgundischen Adels durch Adolph von Kleve, zum Turnier nach Lille zu kommen; und: 2) auf die Auszeichnung des Herzogs von Burgund mit einem Blumenkranz durch eine der Hofdamen des Grafen von Étampe alias Princesse de Joie. Letztere wurde nicht nur eine einstudierte Rede eines Waffenoffiziers, sondern auch durch eine zu diesem Anlass komponierte Chanson – hinter der Barbara Haggh-Huglo die berühmte Chanson *L'homme armé* vermutet⁷ – in Szene gesetzt, vorgetragen von drei Kammerherren des Grafen.⁸ Beide *entremets* kündigten das Fasanenbankett als Höhepunkt der Karnevalssaison an.

Wie wir sehen, steht das Fasanenbankett also in einer Festfolge und ist Teil einer größeren Festerzählung. Vermittelt wird diese unter anderem von vier großen Festberichten, die in einem engen Zusammenhang stehen und in weiten Passagen wörtliche Übereinstimmungen aufweisen. Es handelt sich dabei um Ausschnitte aus der *Chronique* von Mathieu d'Escouchy und den *Mémoires* des Hofchronisten Olivier de la Marche sowie zwei anonym überlieferte Festberichte, die von der Bibliothèque nationale de France verwahrt werden, das Ms. français 5739 (fonds Baluze, 10319) und das Ms. français 11594.⁹

7 Barbara Haggh-Huglo, »Arming the Duke of Burgundy: *L'homme armé* Revealed«, in: *Revue belge de musicologie* 76 (2022), S. 33–58. Über die Entstehung und Zuordnung der Chanson oder Weise *L'homme armé* im Umfeld des Hofes der Herzöge von Burgund gibt es zahlreiche Vermutungen, auf deren Wiedergabe ich hier verzichte. Letztendlich kann Haggh-Huglo aber keinen definitiven Nachweis bringen, dass die Chanson *L'homme armé* tatsächlich auf dem Bankett des Grafen von Étampe erklang bzw. speziell für dieses komponiert wurde.

8 *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 113–124.

9 Ebda., S. 113–237. Eine Übertragung von Matthieu d'Escouchys Bericht in modernes Französisch findet sich in: *Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et chroniques*, hrsg. von Danielle Régnier-Bohler, Paris 1995, S. 1044–1061. Siehe ferner *Mémoires d'Olivier de La Marche, maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*, hrsg. von Henri Beaune und Jules d'Arbaumont, Bd. 2, Paris 1884, S. 354–380. Der Bericht des Ms. français 11594 liegt in einer Ausgabe vor: *Les Vœux du faisan, noblesse en fête, esprit de croisade. Le manuscrit français 11594 de la Bibliothèque Nationale de France*, hrsg. von Marie-Thérèse Caron, Turnhout 2007 (Burgundica, 7). Da Beaucourt in seiner Ausgabe der *Chronique* von D'Escouchy dezidiert auf alle Abweichungen in der Berichterstattung vom Ms. français 5739 eingeht, wurde auf die Lektüre des Manuskripts verzichtet. Eine Übersicht über die Situation der Festberichte zum Fasanenbankett mit noch weiteren Fassungen findet sich bei Matthias Herm, *Festberichte. Studien zu Form, Funktion und Rezeption von Festschrifttum des 15. Jahrhunderts aus Burgund und dem Reich*, Diss. Freiburg im Breisgau 2017, S. 216–240. Siehe ferner Pierre Cockshaw, »Les Vœux du Faisan, étude manuscrite et établissement du texte«, in: *Le Banquet du Faisan. 1454: l'Occident face au défi de l'Empire ottoman*, hrsg. von Marie-Thérèse Caron und Denis Clauzel, Arras 1997, S. 115–121.

Ziel der Festberichte ist es, das Bankett und die burgundischen Valois als überragende Dynastie zu feiern, Memoria zu stiften und die Herzöge mit diesem außergewöhnlichen Fest ins historische Gedächtnis einzuschreiben. Zumindest was das französische Umfeld anbelangt, besitzen die Berichte über das Fasanenbankett und die Hochzeit von 1468 Seltenheitswert.¹⁰ Mir sind keine weiteren Festbeschreibungen der französischsprachigen Aristokratie des 15. Jahrhunderts bekannt, die in einer solchen Detailliertheit über vergleichbare Ereignisse informieren. Trotz des Seltenheitswertes dieser Berichte sollten wir uns bewusst machen, dass Feste dieser Art nicht nur in Burgund, sondern auch an anderen Höfen im vergleichbaren Stil begangen wurden. Beispiele kennen wir etwa aus Savoyen, Tours oder vom französischen Hof.¹¹

Die vier Berichte zeichnen vor dem inneren Auge des Lesers das Bild eines idealen Festes. Inwiefern sie auf eine reale Umsetzung verweisen, die einzelnen Programmpunkte sich wirklich so ereigneten, muss letztendlich offenbleiben. Die Aussagen, die wir den Berichten über das in Kooperation geschaffene Ereignis »Fasanenbankett« entnehmen können, sind deshalb mit Vorsicht zu genießen. Im Abgleich mit anderen Festsituationen, den überlieferten Rechnungen und weiteren Quellen,¹² die Einsicht in verschiedene zeremonielle Situationen und Ideal-

10 Auf eine Wiedergabe der Situation der Festberichte zur Hochzeit von 1468 sei an dieser Stelle verzichtet und stattdessen auf Matthias Herm, *Festberichte* (wie Anm. 9), S. 55–180, verwiesen.

11 Zu den etwas ausführlicher beschriebenen Festereignissen aus dem besagten Umkreis des 15. Jahrhunderts gehören die Hochzeit, die 1434 zwischen Anne von Zypern und dem zukünftigen Herzog von Savoyen in Chambéry begangen wurde, und die sogenannte *Fête de paon*, die 1457 in Tours stattfand. Zu Ersterer siehe den Festbericht des burgundischen Chronisten Jean Le Fèvre: *Chronique de Jean Le Fèvre, Seigneur de Saint-Rémy*, hrsg. von François Morand, Bd. 2, Paris 1881, S. 287–297; zu Letzterer siehe Émile Haraszti, »Une Fête de paon à Saint-Julien de Tours en 1457«, in: *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie*, Bd. 1, Paris 1955, S. 127–145. Zu den berühmtesten Festen am französischen Hof des 14. Jahrhunderts gehört neben dem sogenannten *Bal des ardents* ein Bankett, das der französische König Karl V. für Kaiser Karl IV. und dessen Sohn Wenceslaus König von Böhmen 1378 gab. Siehe dazu u. a. Birgit Franke, »Pracht und Zeremoniell. Burgundische Tafelkunst in franko-flämischen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts«, in: *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Wolfenbüttel 2002, S. 38–47: S. 38.

12 Neben den Festberichten existieren verschiedene Rechnungen sowie zwei weitere Berichte in Briefform aus den Federn von Jehan de Molesme und Jean de Pleine. Ersterer findet sich in *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, hrsg. von Léon de Laborde, Bd. 1, Paris 1849, S. 419–429. Für Letzteren siehe *Documents historiques inédits tirés des collections manuscrites de la Bibliothèque Royale et des archives ou des bibliothèques des départements*, hrsg. von Jacques-Joseph Champollion-Figeac, Bd. 4, Paris 1874, S. 457–462, sowie die Wiedergabe des Briefes in englischer Übersetzung bei Richard Vaughan, *Philip the Good. The Apogee of Burgundy*, (Harlow 1970),² Woodbridge 2002, S. 144f. Die berühmten *Ecroes des gaiges* haben sich für das höfische Personal

konstruktionen höfischen Lebens und Verhaltens geben, lassen sich einige Überlegungen über das Zusammenwirken und die Bedingungen der unterschiedlichen Metiers und Künstler anstellen. Bezüglich der politisch-historischen Umstände, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, sei nur so viel ergänzt: Das Fasanenbankett ist nur vor dem Hintergrund der Eroberung Konstantinopels 1453 durch die Osmanen und der im Adel etablierten Kreuzzugsbewegung zu verstehen.¹³

Äußerer Ablauf, räumliche Situation und Ausstattung

Das Fasanenbankett wurde, wie in der Vorerzählung der vier Chronisten angekündigt, mit einem Turnier eröffnet. Nach diesem begab sich die Festgesellschaft in das Stadtschloss von Lille zum eigentlichen Bankett. Bevor dieses begann, hatten die Festteilnehmer:innen bereits mehrere Programmpunkte durchlaufen, bei denen sie selbst direkt und indirekt in Aktion traten: 1) das bereits erwähnte Turnier, das in Form eines *pas d'arme* abgehalten wurde, das Handlungscharakter besaß und in dem die aktiv Mitwirkenden bestimmte Rollen darstellten, und 2) der Festprozession, während der sich die Festgesellschaft aufzugartig zuerst zum Turnierplatz und anschließend ins Château de la Salle begab. Die Beteiligten traten dabei teils in Verkleidung auf. Speziell genannt wird in den Festberichten der Herausforderer des Turniers: Adolph von Kleve. Er erschien als Schwanenritter.¹⁴

Festzug und Handlungsturnier sind als theatrale Formen aufzufassen, die mehrere künstlerische Beteiligte auf den Plan riefen. Die Chronisten des Fasanenbanketts lassen bezüglich des Turniers des Schwanenritters (*pas du chevalier au cygne*) aber nur wenige Randbemerkungen fallen. Vergleichsbeispiele wie die Hochzeit von 1468 zeigen jedoch, welche künstlerisch-medialen Elemente bei solchen *pas d'arme* zusammenspielten: Grundsätzlich handelte es sich um literarisch inspirierte Rollenspiele in Kostümen mit Dekorationen, Musik und

des 17. Februar 1454, den Tag des Fasanenbanketts, nicht erhalten. Detaillierte Einblicke in diese täglichen Gagenlisten hätten es ermöglicht, sich einen Überblick über Sänger, Musiker und andere künstlerisch Beteiligte des Banketts zu verschaffen.

- 13 Auch hier kann nicht die komplette Literatursituation referiert werden. Siehe stellvertretend: Heribert Müller, *Kreuzzugspläne und Kreuzzugspolitik des Herzogs Philipp des Guten von Burgund*, Göttingen 1993 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 51); *Le Banquet du Faisan* (wie Anm. 9); Jacques Paviot, *Les Ducs de Bourgogne, la croisade et l'Orient (fin XIV^e siècle–XV^e siècle)*, Paris 2003; Eric Burkart, *Kreuzzug als Selbstbeschreibung. Burgundische Statuspolitik in den spätmittelalterlichen Traktaten des Jean Germain*, Heidelberg 2020 (Pariser Historische Studien, 117).
- 14 Zum Turnier des Schwanenritters siehe *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 111–113; *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 124–130; *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 345–348.

Dichtung sowie die Vorführung von Waffen- und Reitkunst.¹⁵ Den kostümierten Zug zum Turnierplatz und später ins herzogliche Palais können wir mit dem Begriff der *mommerie* fassen.¹⁶ Ich meine damit Verkleidungsaufzüge, die sich an literarischen oder mythologischen Sujets orientierten und auf denen sich die Beteiligten in bestimmten Rollen präsentierten. Über die zum Turnierplatz ziehenden Protagonisten des *pas du chevalier au cygne* erfahren wir, dass diese nicht nur prächtig gekleidet waren, sondern auch »tanburins« und einen Festapparat in Form eines Schwans mit sich führten. Über Letzteren heißt es, er sei »merveilleusement et subtillement fait, aiant une couronne d'or au col, a quoy pendoit un escu des plaines armes de Cleves«¹⁷ (»wunderbar und raffiniert gemacht gewesen, mit einer goldenen Krone am Hals, an der ein Wappenschild von Kleve hing«). Diesen Schwan begleiteten wiederum drei junge Pagen, die in Weiß wie Engel gekleidet waren (»trois jeunes enfans pages, abillez de blanc en maniere d'anges«).¹⁸

Ob die drei »Pagen-Engel« anlässlich des Aufzugs auch musikalisch aktiv wurden, wie wir es aus ähnlichen Festsituationen kennen,¹⁹ offenbaren die Berichte nicht. Musik spielte sicherlich auch auf dem *pas du chevalier au cygne* nicht nur in Form von Trommelsignalen eine Rolle. Herzogliche Auf- und Auszüge generell – auch die weniger festlichen, wie wir aus den burgundischen Ordonnanzen und der Beschreibung des Hofstaates von La Marche erfahren – wurden durch

15 Zu Handlungsturnieren gibt es umfangreiche Forschungen. Siehe stellvertretend Martina Neumeyer, *Vom Kriegshandwerk zum ritterlichen Theater. Das Turnier im mittelalterlichen Frankreich*, Bonn 1998 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 89). Sie setzt sich u. a. mit den Turnieren der Hochzeit Karls des Kühnen (*pas de l'arbre d'or*) und des Fasanenbanketts (*pas du chevalier au cygne*) auseinander, wie den verschiedenen Turnierformen. Siehe dazu u. a. S. 397–411, 434–436, 449–456.

16 Eine Idee von der Art und Vielfalt der Kostümierungen erlaubt unter anderem Maximilians Turnierbuch *Freydal*. Siehe dazu *Freydal – Medieval Games. The Book of Tournaments of Emperor Maximilian I*, hrsg. von Stefan Krause, Köln 2019. Zu höfischen Mummereien existiert umfangreiche Literatur. Stellvertretend sei hier verwiesen auf die Forschungen von Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1999 (Frühe Neuzeit, 53); dies., Art. »Mummerei«, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, hrsg. von Werner Paravicini, Teilbd. 1: *Begriffe*, Ostfildern 2005 (Residenzenforschung, 15.II.1), S. 515f.

17 *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 111f.

18 Ebda., S. 112. All diese Informationen liefern auch die anderen Berichte, siehe dazu Anm. 14.

19 Für einige Beispiele aus dem burgundischen Kontext für Knaben, die als Engel verkleidet waren und sangen, siehe Margret Scharrer, »Herrschen im Klang: zur lautlichen Disposition von Einzügen in den burgundischen Niederlanden des 15. und frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Musik und Politik im Europa der Frühen Neuzeit. Methodische Öffnung und interdisziplinäre Vernetzung an der Schnittstelle von Geschichts- und Musikwissenschaft*, hrsg. von Elisabeth Natour und Andrea Zedler, Köln 2024 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 100), S. 145–170: S. 161.

Trompetenspiel begleitet.²⁰ Einige der Turnierteilnehmer ließen sich bei ihren Auftritten – wie die Berichte über die Hochzeit von 1468 zeigen – von Musikern begleiten. Auf dem Turnierplatz selbst spielten Trompeter und andere Instrumentalisten der *haute musique* auf, Anfang und Ende der Kampfhandlungen wurden durch Signale angekündigt. Generell handelte es sich bei Turnieren um stark ritualisierte Aktionen.²¹

Ich möchte an dieser Stelle die Thematik der Handlungsturniere und Verkleidungsaufzüge nicht weiter vertiefen, da weder die Berichte des Fasanenbanketts noch die höfischen Rechnungen weiterführende Informationen über den Ablauf und die Beteiligung der verschiedenen Künste erlauben. Was sich aber bereits anhand dieser theatralen Formen, die bis weit in die frühe Neuzeit die höfische Festkultur entscheidend prägten, zeigen lässt, ist das Verschwimmen der Grenzen zwischen aktiv beteiligten Akteur:innen und Publikum bzw. die Integration des Publikums bei der Inszenierung. Daraus ergibt sich auch die Frage, ab wann wir überhaupt von künstlerischer »Zusammenarbeit« sprechen sollten und ob wir die dabei agierenden Adligen überhaupt als »Künstler« bezeichnen möchten (ein Begriff, der nicht recht zu diesen höfischen Praktiken des ausgehenden Mittelalters passen will).

Die Einübung der verschiedenen Praktiken und Fähigkeiten gehörte wiederum zu den Grundelementen der Adelsbildung und des aristokratischen Selbstverständnisses. Gebildet werden sollte der waffenfähige und tugendhafte Krieger, der sich in einer Welt von vorbildlichen Helden oder Heldinnen bewegt, sich beweist und in deren Nachfolge begreift. Die Voraussetzungen dazu vermittelte das höfische Personal, das den heranwachsenden Adel in der Reit- und Waffenkunst instruierte, ihn sich auf der höfischen Bühne zu bewegen, zu sprechen, zu singen lehrte und schließlich gemeinsam mit ihm während festlicher Inszenierungen agierte. Die Mitwirkung des Adels erfolgte wiederum unter bestimmten Voraussetzungen, die sich mit Sicherheit auf die Umsetzungen auswirkten, z. B. was den Grad der Professionalität anbelangt.²²

20 Siehe dazu die Ausführungen in der Hofordnung von 1474. *Die Hofordnungen der Herzöge von Burgund*, Bd. 2: *Die Hofordnungen Herzog Karls des Kühnen 1467–1477*, hrsg. von Valérie Bessey, Sonja Dünnebeil und Werner Paravicini, Berlin 2021 (Kieler Werkstücke, D.19), S. 390f., § 1332–1334; *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 4, Paris 1888, S. 70f.

21 Die burgundischen Turniere hätten einmal eine ausführlichere Untersuchung verdient. Für die von mir erwähnten musikalischen Aktivitäten zum *pas de l'arbre d'or* siehe u. a. *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 3, Paris 1884, S. 124–132, 158, 174, 189f.

22 Siehe dazu M. Scharrer, »Höfische Räume« (wie Anm. 6) und die dort wiedergegebene Literatur zum Thema aristokratischen Künstlertums.

Hofkünstler entwarfen und schufen für die Feste zahlreiche Artefakte, die den Bühnenraum und die Verwandlung der beteiligten Personen ermöglichten. Die Ausgestaltung dieses »Bühnen«-Raums, den die Akteure durch Tanz, Spiel, Sprache und Gesang belebten, bildete ein wesentliches Moment für die Aufführung des Spektakels. Gleiches betrifft die Ausstaffierung der agierenden Personen. Was teilen uns die Chronisten des Fasanenbanketts dazu mit?

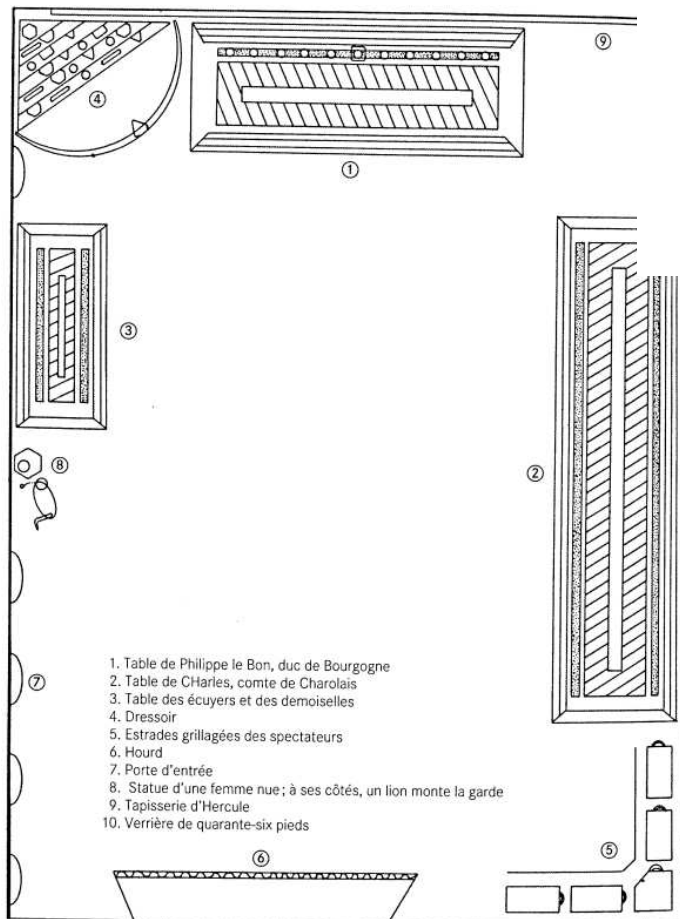
Im Festsaal befanden sich drei Tafeln und eine Bühne sowie hölzerne Galerien für die angereisten »Zuschauer:innen« (siehe dazu Abbildung 1). Die vier großen Festberichte legen nachdrücklichen Wert auf die verschiedenen künstlichen Attraktionen des Bankettsaals, die sie genauso wie die szenischen Zwischenspiele als *entremets* bezeichnen. Dies sind auf der herzoglichen Tafel: am Tafelende eine kleine Kapelle mit Glocke, Orgel und vier Sängern; ein »Manneken Pis« gegenüber dem herzoglichen Almosenschiff, eine Karacke samt Besatzung und Waren, ein Tafelbrunnen mit dem Heiligen Andreas. Die zweite Tafel war die längste von allen. Auf dieser gab es eine riesige Pastete, in der 28 Instrumentalisten Platz fanden. Weiterhin zu sehen waren: ein Schloss in der Art von Lusignan mit Melusine und Schlossgraben, eine Windmühle, ein Weinbrunnen mit süßem gutem und schlechtem saurem Wein, eine Landschaft mit einem Tiger, der mit einer Schlange kämpft, ein »wilder Mann« auf einem Kamel sowie drei weitere *entremets*. Auch der kleinste und dritte Tisch enthielt verschiedene Tafelaufsätze.²³

Bei zahlreichen der Attraktionen handelte es sich um künstliche kleine Wunderwerke, meistens wohl Automaten. Vergleichsbeispiele dieser Art, die materiell überliefert sind, kennen wir aus dem Umfeld des französischen oder habsburgischen Hofes. Oftmals waren die Automaten in der Lage, Musik und Geräusche zu produzieren.²⁴ Den Bankettsaal zierten zudem eine Tapisserie, die die Taten des Herkules zeigte – ein Thema, das in einer Fortsetzungsfolge als *mystère* während der Bankette auf der Hochzeit 1468 präsentiert wurde – sowie die übliche Kredenz und ein Venusbrunnen, der Hypocras spendete. Auch über die textile und vestimentäre Ausstattung der Protagonist:innen und des Saales, auf die ich jetzt nicht näher eingehe, äußern sich die Chronisten.²⁵

23 Siehe dazu die verschiedenen Berichte der Chronisten. *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 113–116; *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 132–137; *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 349–353.

24 Verviesen sei hier auf die faszinierende Automatensammlung des Kunsthistorischen Museum Wien: *Musik um 1600. Die Automaten in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums*, hrsg. von Helmut Kowar, Wien 2013 (Mechanische Musikinstrumente, 8); sowie den berühmten Tafelbrunnen aus dem Cleveland Museum of Art: <https://www.clevelandart.org/art/1924.859#> (14.08.2025).

25 Siehe dazu die Angaben von Anm. 23.



32 Le plan de la salle du banquet du Faisan en 1454.
 Planche extraite d'Agathe Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne au x^e siècle*,
 Montréal-Paris, Bellarmin-Vrin, 1984, p. 200.

Abb. 1: Rekonstruktion des Festsaals nach A. Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne* (wie Anm. 48), S. 200

Dass ein Teil der Artefakte bzw. *entremets* direkt zu diesem Fest gefertigt wurde, lässt sich den höfischen Rechnungen entnehmen. Diese führen zahlreiche Handwerker und Künstler sogar namentlich auf. Welche der *entremets* aber nun von wem bzw. in welcher Gemeinschaftsarbeit entworfen, geplant und ausgeführt wurden bzw. wie die verschiedenen Arbeiten genau ineinandergriffen, spezifizieren die Rechnungen, wenn überhaupt, dann nur andeutungsweise. Als Schöpfer direkt aufgeführter künstlerischer Arbeiten erscheinen der Kunstschmied Jehan

Scalkin und der Glaser Gossuin de Vienglis. Während der Letztere einen gläsernen Brunnen und andere verschiedene Glasarbeiten, insbesondere bunte Fenster, anfertigte,²⁶ kreierte der Erstere einen Tafelbrunnen »don't ysoit claret et ypocras aus jour dudit banquet«²⁷ (»aus dem am Tag des Banketts Claret- und Gewürzwein kamen«). Man kann zudem nachvollziehen, welche Materialien im Einzelnen zur Verfügung gestellt wurden. Der Zimmermann Jaques Carpentier belieferte beispielsweise mehrere Maler mit Brettern aus Ulmenholz, die diese zur Herstellung von *entremets* benötigten.²⁸ Die Rechnungen offenbaren ferner die Namen verschiedener Maler, darunter: »Jehan de Bouloingne, peintre et varlet de chambre de MdS«²⁹ (»Jehan de Bouloingne, Maler und Kammerdiener meines Herrn«), Hennequin de Bordeaux, Claix de Hollandre und Girardin le Maistre, die in Brügge wirkten, und noch zahlreiche weitere.³⁰ Laut der Aufzeichnungen der zentralen burgundischen Rechnungsbehörde *recette générale* waren es insgesamt 37 Maler und ihre Gehilfen, 1 Wachszieher, 1 Glaser (Gossuin de Vienglis), 7 Schreiner, 1 Steinmetz, 3 Schneider, 1 Schlosser und 1 weiteres metallverarbeitendes Gewerbe (*plombier*), 1 Hutmacher und der Kunstschmied Scalkin samt seinen 4 Gehilfen, die entlohnt wurden. Ihre Arbeiten umfassten vor allem die Anfertigung der Raum- und Tafelausstattung wie sehr wahrscheinlich auch die Ausstattung, die für die theatralen Zwischenspiele benötigt wurde. Die beteiligten Künstler und Handwerker des »Gemeinschaftsprojekts« Fasanenbankett stammten aus unterschiedlichen flämischen Städten, darunter Brügge, Arras, Amiens, Oudenaarde, Ypern und natürlich Lille selbst. Ihre Arbeit galt es zu koordinieren und abzustimmen, sie teils für die direkte Zusammenarbeit nach Lille zu holen, wie es z. B. für den Maler Colart le Voleur der Fall war, der in Hesdin zweifach von einem Boten aufgesucht wurde und nach Lille kam.³¹ Dass es hier

26 Siehe dazu folgenden Rechnungseintrag in *Les Ducs de Bourgogne* (wie Anm. 12), S. 419–421, Nr. 1513–1525. Unter den Glasarbeiten befand sich auch ein Fenster mit dem Wappen des Herzogs und den Abzeichen des goldenen Vlieses.

27 Ebda., S. 428, Nr. 1574.

28 Ebda., S. 421, Nr. 1530: »A lui [= Jaques Carpentier], pour vint aisselles d'ormes qu'il a livrées à plusieurs peintres pour sur icelles peindre plusieurs entremets fais pour ledit banquet, au pris de dix huit deniers pièce, valent xxx s.« (»Ihm für zwanzig Ulmenbretter, die er mehreren Malern geliefert hat, damit auf diesen verschiedene *entremets* für das genannte Bankett gemalt werden, zum Preis von achtzehn Denaren pro Stück, ergeben 30 s[ols].«).

29 Ebda., S. 422, Nr. 1533. Er wird für die Anfertigung von *entremets* während eines Zeitraums von acht Tagen entlohnt.

30 Zu diesen und weiteren Malern, die entlohnt werden, siehe ebda., S. 422–425, Nr. 1534–1554, S. 428, Nr. 1570f.

31 Ebda., S. 428, Nr. 1575: »Et à ung messagier, pour avoir esté par deux fois, de ladite ville de Lille en la ville de Hesdin, querir ung painltre nommé Colart le Voleur, pour le faire venir audit Lille ouvrir avec les autres es ouvrages d'icellui banquet, xlii s.« (»Und für einen Boten, der zwei

zu detaillierten Abstimmungen und Zeitplänen gekommen sein muss, liegt auf der Hand. Wie diese genau aussahen, kann aus den Rechnungen nicht eruiert werden. Etwaige zeitliche Abläufe sind nicht rekonstruierbar, da die Rechnungen – wenn überhaupt – lediglich Angaben über die zeitliche Dauer in Form von Arbeitstagen machen.

Bemerkenswert ist, dass uns weder die Chronisten noch die Rechnungen einen Einblick in die Welt der kulinarischen Köstlichkeiten geben, die auf dem Fasanenbankett serviert wurden. D'Escouchy teilt mit, wie langweilig sich eine ganze Auflistung der Speisen lesen würde. Dennoch erwähnt er, jeder der Gänge habe aus 44 Einzelspeisen bestanden. Das Fleisch sei in gold-azurblauen Wagen in den Raum gebracht worden.³² Letztere werden sogar in den Rechnungen greifbar. Jaques Carpenlier, einer der Schreiner, fertigte diese an: »Et pour vint petites charrettes estoffées de double fons de tourelles et de rouets, lesquelles ont servi à apporter les mets aux tables le jour d'icelui banquet, au pris de vint sept solz six deniers pièce, valent xxvii l. x s.«³³ (»Und für zwanzig kleine Wagen, ausgestattet mit Rädern und mit doppelbödigen Aufsätzen in Form von Türmchen, die dazu dienten, die Gänge beim Bankett zu den Tischen zu bringen, zum Preis von 27 Sols 6 Deniers das Stück«).

Auch etwaige Speise-*entremets*, wie sie in mittelalterlichen Kochbüchern und vergleichbaren Festereignissen greifbar werden und als »Zwischengänge« (*entre les mets*) präsentiert wurden, erscheinen in den Berichten nicht. Die spätmittelalterliche Küche kannte viele Raffinessen, die ein Bankett zu einem unvergesslichen, multisensorischen und -medialen Ereignis machten, und wir dürfen annehmen, dass auch die Burgunder diese auf dem Fasanenbankett wirkungsvoll zum Einsatz brachten.³⁴ Einen Einblick ins Metier raffinierter und luxuriöser Tafelkunst gewährt uns der Savoyer Hofkoch Maistre Chiquart. Er erklärt in seinen 1420 verfassten Ausführungen *Du fait de cuisine*, welche Gerichte zu einem

Mal von der besagten Stadt Lille nach Hesdin kam, um einen Maler namens Colart (genannt der Dieb) zu holen, damit er nach Lille komme, um mit den anderen die Arbeiten für das Bankett auszuführen, 42 sols.«).

32 *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 136f. Während im Ms. français 11594 von 68 Speisen die Rede ist, erwähnt La Marche 48 Speisen pro Gang. Auch die Wagen finden hier Erwähnung. *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 115; *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 353.

33 Léon Laborde, *Les Ducs de Bourgogne* (wie Anm. 12), S. 421, Nr. 1531.

34 Siehe dazu das Unterkapitel »Entremets – merveilles qui estoient sur table« meiner unveröffentlichten Habilitationsschrift »... c'estoit ung grant merveille à penser ...« *Macht, Klang und Ritual am Hof der Herzöge von Burgund: Inszenierungen einer »wunderbaren« Dynastie*, Universität Bern 2024.

Bankett gehörten, wie sie zubereitet und präsentiert werden sollten.³⁵ Die Herstellung eines solchen Speise-*entremets* muss ebenfalls als eine Gemeinschaftsarbeit aufgefasst werden. Eines der Schaugerichte von Maistre Chiquart erregte meine besondere Aufmerksamkeit, das *entremets* einer Burg. Bei diesem vereinen sich Kochkunst, Musik, Feuerwerk und Handwerkskunst zu einem kleinen Gesamtkunstwerk: Seine stolze Burganlage besitzt vier Türme, die jeweils mit einer Wachskerze oder -fackel illuminiert werden. An einem der Türme prangt ein vergoldeter und feuerspeiender Wildschweinkopf mit dem Wappen der Herzöge. Ein Hecht, auf dreierlei Art zubereitet, frittiert, gekocht und gebraten – er sollte ebenfalls Feuer speien – garniert den zweiten Turm. Während den Fuß des dritten Turms ein Feuer spuckendes Milchferkel ziert, befindet sich am vierten ein Schwan in seinem natürlichen Federkleid, der ebenfalls Feuer spuckt. Im unteren Innenhof der Burg sprudeln in den Rohren der *fontaine d'amour*, des Liebesbrunnens, Wein und Rosenwasser. In einer solchen Burg durfte auch die Musik nicht fehlen: Hinter einem Vorhang empfiehlt Chiquart, vier Kinder zu verstecken, die das Spiel von Rebec, Laute, Psalterion und Harfe beherrschten und dazu in der Lage sein sollten, süß und angenehm zu singen und sirenengleich Chansons vorzutragen.³⁶

Burgen dieser Art – zuweilen werden sie als klingendes Ereignis beschrieben – gehörten zum thematischen Grundrepertoire höfischer Bankette (und anderer Festformen).³⁷ Sie begegnen genauso auf dem Fasanenbankett – wie bereits genannt – als Tafelaufsatz und -brunnen mit der Burg von Lusignan. Auch für die Hochzeit von Philipp dem Guten und Isabella von Portugal beschreibt Jean Le Fèvre eine solche Burganlage.³⁸ Dass diese zugleich musikalisch inszeniert wurde, dürfen wir annehmen. Die Burg, die die Gäste der burgundischen Hochzeit von 1468 in Staunen versetzte, stellte die Burg von Gorcum (auch Gorinchem) dar – einer der Prestigebauten von Karl dem Kühnen. Essbar war an dieser allerdings nichts mehr. Die Burganlage fungierte vielmehr als Bestandteil eines szenisch

35 »Du fait de cuisine par Maistre Chiquart 1420 (Ms. S 103 de la bibl. Supersaxo, à la Bibliothèque cantonale du Valais, à Sion)«, hrsg. von Terence Scully, in: *Vallesia* 40 (1985), S. 101–231. Den Hinweis auf dieses Kochbuch verdanke ich Rob C. Wegman.

36 Ebda., S. 145–148.

37 Siehe dazu auch das Unterkapitel »Burgen« bei Margret Scharrer, »... *c'estoit ung grant merveille à penser* ...« (wie Anm. 34). Auch als Feuerwerksapparate scheinen Burgen im 16. und 17. Jahrhundert im Rahmen höfischer Festlichkeiten große Verbreitung gefunden zu haben. Siehe dazu Andrea Sommer-Mathis, »Frolockungs=Flammen« am Wiener Kaiserhof. Zur Inszenierung von Licht und Klang im Feuerwerk des 17. Jahrhunderts«, in: *Licht und Klang in der europäischen Hofkultur. Medien, Effekte, Symbolik*, hrsg. Matthias Müller, Klaus Pietschmann und Margret Scharrer (in Vorb.).

38 *Chronique de Jean Le Fèvre* (wie Anm. 11), S. 168.

inszenierten *entremets*, das von Trompetern und anderen Musikern bespielt wurde, darunter auch als Tiere verkleidete Instrumentalisten.³⁹ Doch kehren wir zum Fasanenbankett zurück.

Das Programm des eigentlichen Festbanketts

Nachdem die Damen und Herren an den drei Tafeln im Festsaal des alten Lilleloiser Stadtschlusses Platz genommen hatten, begann der ›belebte‹ Teil des Spektakels, von den Chronisten bezeichnet als: »Des entremetz vifs, mouvans et allans, qui furent conduictz en ce banquet«⁴⁰ (»Lebendige, bewegte und gehende *entremets*, die bei diesem Bankett aufgeführt wurden«). Der Programmablauf sei nun gemäß den Ausführungen der Festberichte samt den darin erwähnten musikalischen Aktionen wiedergegeben.⁴¹

Eröffnet wurde das Festmahl durch das Läuten der Glocke in der Kapelle. Nach deren Verstummen sangen drei Knaben und ein Tenor eine Chanson, bei der es – so glaubte sich D’Escouchy zu erinnern – um ein *Benedicite* zur Eröffnung des *soupsés* handelte.⁴² Daraufhin spielte ein Hirte auf seiner Leier in der Pastete. Seinem Spiel schloss sich das *entremets* des rückwärts laufenden Pferdes (»entremetz du cheval recullant«⁴³) an, das von zwei Trompetern, die Rücken an Rücken saßen, geritten wurde und die währenddessen in ihre Instrumente bliesen. Jedes der *entremets* wurde durch Gesang bzw. Spiel aus Kapelle und Pastete eingeleitet. Dem Auftritt eines monströsen Wesens halb Mensch halb Greif (»entremetz du luytin«) gingen das Spiel auf Orgel und »deutschem Horn« (»cornet d’Allemaigne«⁴⁴) voran. Mit besonders viel Musik wurde das Jason-Mimodrama⁴⁵

39 Siehe dazu z. B. La Marches Festbericht. *Mémoires d’Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 3, Paris 1884, S. 151f.

40 Hier zitiert gemäß den Ausführungen von La Marche. *Mémoires d’Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 356. Bei D’Escouchy findet sich dieser Satz nicht.

41 Zum Programm des eigentlichen Banketts samt Schwur siehe die verschiedenen Festberichte: ebda., S. 356–379; *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 117–133; *Chronique de Mathieu d’Escouchy* (wie Anm. 1), S. 142–237.

42 *Chronique de Mathieu d’Escouchy* (wie Anm. 1), S. 142.

43 Die verschiedenen *entremets*-Titel erscheinen sowohl bei La Marche als auch im Ms. français 11594. Ich zitiere diese jeweils so, wie sie La Marche angibt.

44 Dieser Begriff erscheint in allen Festberichten: *Chronique de Mathieu d’Escouchy* (wie Anm. 1), S. 143; *Mémoires d’Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 356; *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 117.

45 Mit der Bezeichnung des Mimodramas beziehe ich mich auf eine Begrifflichkeit aus der Theaterwissenschaft. Darwin Smith, Gabriela Parussa und Olivier Halévy, »Introduction générale«, in: *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance: histoire, textes choisis, mises en scène*, hrsg. von

umgeben («entremectz de l'ystoire de Jason»): Aus der Kirche ertönte eine Chanson und aus der Pastete ein Stück auf Laute,⁴⁶ »douchaine« (wohl ein sanft klingendes Blasinstrument)⁴⁷ und anderen Instrumenten. Bevor sich der Vorhang zum Mimodrama öffnete, spielten vier Trompeten eine Musik. Gezeigt wurde der Kampf Jasons gegen feuerspeiende Rinder. Unklar ist, ob es sich hierbei lediglich um ein »stummes Bild« in Form eines *tableau vivant* oder ein bewegtes Spektakel samt Mimik, Gestik und Bühnenverwandlungen, aber ohne gesprochene Sprache, handelte.⁴⁸ Dass die Darsteller nicht sprachen, erwähnen Jean de Pleine und Jean de Molesme in ihren Briefen.⁴⁹

Dem »entremectz du serf« gingen das Orgelspiel und der Vortrag der dreistimmigen Chanson *Sauvegarde de ma vie* voran. Alle vier Berichte konkretisieren dabei, dass es zwischen den Musikern und Sängern von Kapelle und Kirche zum viermaligen Wechselspiel gekommen sei, bevor der namensgebende große weiße Hirsch mit goldenen Hörnern, auf dem ein Knabe ritt, in den Saal kam. Hirsch und Knabe brachten die Chanson *Je ne vis onques la pareille* zum Vortrag, während sie vor der Tafel entlang gingen. Diese Chanson ist der Forschung seit langem bekannt und wird sowohl Gilles Binchois – Kaplan-Sänger Philipps des Guten – als auch Guillaume Dufay zugeschrieben.⁵⁰

Vor dem »entremectz de Jason, par lequel il fut monstre comment il tua le serpent en Colcos« (»Entremets von Jason, das zeigte, wie er den Drachen von Kolchis tötete«) erklang in der Kapelle eine Motette und aus der Pastete Gesang mit Lautenbegleitung. Die Fortsetzung des Mimodramas selbst eröffneten erneut

dens., Paris 2014, S. 15–110: S. 73. Die Zeitgenossen benutzten hier andere Begrifflichkeiten wie *entremets* oder *mystère*.

46 Die Laute findet bei D'Escouchy Erwähnung. Siehe dazu die Angaben von Anm. 47.

47 Weitere Schreibweisen dieses Instruments sind: »douchainne«, »douçaine«, »doucine. Siehe dazu *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 144, einschließlich Anm. 5; *Les Vaux du faisan* (wie Anm. 9), S. 118, einschließlich Anm. 649; *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 357, einschließlich Anm. 1.

48 Für eine Aufführungsweise in Form eines *tableau vivant* plädiert Agathe Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne au XV^e siècle. Le banquet du Faisan (1454): Aspects politiques, sociaux et culturels*, Paris und Montréal 1984 (Cahiers d'études médiévales, 8), S. 119. Anzumerken ist, dass letztendlich auch die Art der Inszenierung von *tableaux vivants* zahlreiche Fragen aufwirft.

49 Richard Vaughan, *Philip the Good* (wie Anm. 12), S. 144, *Documents historiques inédits* (wie Anm. 12), S. 460.

50 An dieser Stelle sei lediglich auf David Fallows verwiesen, der Überlegungen zur Aufführungspraxis dieser Chanson anstellt. David Fallows, »Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400–1474«, in: *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 109–159: S. 134f. Für einen Überblick zur Überlieferung sowie weitere bibliographische Hinweise siehe den Eintrag in *The Digital Image Archive of Medieval Music*: <https://www.diamm.ac.uk/compositions/19238/> (14.08.2025).

die vier Trompeten. Nachdem ihr Spiel geendet hatte, wurde der Vorhang weggezogen und man sah Jason gegen das Monster kämpfen. Dieser Kampf wurde begleitet durch pyrotechnische Effekte: Rauch drang aus Maul und Nüstern des Monsters und seine Augen leuchteten rot, es spie Feuer und ein schrecklicher Geruch entströmte seinem Schlund. Während das »entremetz du dragon voliant en l'air« (»*Entremets* vom sich in die Luft erhebenden Drachen«) von Orgel- und Flötenspiel begleitet wurde, umrahmten das *entremets* von Falke und Reiher (»entremetz du faulcon et du hairon«) Gesang aus der Kirche und der Chanson-Vortrag einer Hofdame, begleitet von Fidel und Laute. Vor dem letzten Jason-*entremets* (»Comment Jason sema les dens du dragon dont saillirent hommes armez qui s'entretuerent«, »Wie Jason die Drachenzähne aussäte, aus denen bewaffnete Männer hervorkamen, die sich gegenseitig töteten«) erklang aus der Kapelle Gesang. In der Pastete spielten drei Trommler eine lustige Chanson. Zum Abschluss dieses Spiels ertönte erneut Orgelspiel und die Musiker in der Pastete intonierten eine Musik, die die Chronisten als eine Art Jagdmusik beschreiben – zumindest fühlten sie sich bei dieser an bellende Hunde, den Klang der Hörner (»trompes«) und die Rufe der Treiber erinnert.

Der Abend war nun auf seinem Höhepunkt angelangt, dem Auftritt der Heiligen Kirche, verkörpert vom Festorganisator und Chronisten Olivier de la Marche (»Comment Sainte Eglise fut amenée à ce banquet par ung géant«, »Wie die Heilige Kirche von einem Riesen zu diesem Bankett geführt wurde«). Im Habit einer Begine erschien er in einem kleinen Türmchen auf dem Rücken eines Elefanten platziert. Ein ›Riese‹ »à la guise des Sarrasins de Grenade« (»nach Art der Sarazenen von Granada«) führte beide in den Saal vor den Tisch des Herzogs. Die Heilige Kirche brachte nun ihre berühmte *Complainte de la dame* hervor, von der wir nicht wissen, ob sie gesungen oder gesprochen wurde.⁵¹ In dieser bat sie Philipp, sie aus der Knechtschaft zu befreien. Der Klage folgte der berühmte Schwur des Herzogs von Burgund auf den Fasan, indem er sich verpflichtet, die Kirche zu befreien und den christlichen Glauben zu verteidigen. Die Kirche bedankte sich daraufhin bei Philipp und verließ den Festsaal.

51 Aus keinem der Berichte, einschließlich der beiden Briefe, geht hervor, dass La Marche in seinen Vortrag sang. Die in den Festberichten wiedergegebene *Complainte* entspricht in ihrem Text nicht Dufays Motetten-Chanson *O très piteux de tout espoir fontaine/Ommes amici spreverunt eam*. Inwiefern gegebenenfalls eine der nicht überlieferten Lamentationen, die Dufay in seinem vielzitierten Brief an Piero und Giovanni de Medici erwähnt, verbirgt, wissen wir nicht. Siehe dazu u. a. David Fallows, »Specific Information« (wie Anm. 50), S. 136, sowie ders., *Dufay*, London 1982, S. 71, Tafel 18. Siehe ferner ausführlich dazu das Kapitel »Festmusiken« – Repertoires zwischen Staunen und Bewunderung« bei M. Scharer, »... c'estoit ung grant merveille à penser ...« (wie Anm. 34).

Je nach Version der jeweiligen Chronik folgten nun die Eide des burgundischen Hofadels und die Aufhebung der Tafel. Fackelträger und unterschiedliche Instrumentalisten erschienen im Saal, mit ihnen die Gnade Gottes (Grace Dieu) und die zwölf Tugenden: Glaube (Foy), Barmherzigkeit (Charité), Gerechtigkeit (Justice), Vernunft (Raison), Bedachtsamkeit (Prudence), Genügsamkeit (Attrempance), Stärke (Force), Wahrheit (Vérité), Freigiebigkeit (Largesse), Eifer (Diligence), Hoffnung (Espérance) und Tapferkeit (Vaillance) – gespielt von verschiedenen Hofdamen. Sie alle stellten sich mit einzelnen Versen vor und die Gnade Gottes überantwortete sie Philipps Rittern für das geplante Kreuzzugsunternehmen. Schließlich eröffneten die Tugenden mit zwölf burgundischen Rittern den Tanz (siehe Abbildung 2).

Das Bankett ein »Gesamtkunstwerk« zwischen Küche, Zeremoniell und Tafelspiel

Wie die Beschreibungen des Banketts zeigen, handelte es sich um ein vielschichtiges »Gesamtkunstwerk«, das sich aus ganz verschiedenen Bestandteilen zusammensetzte, die wiederum zahlreiche spezialisierte Kräfte auf den Plan riefen. Ganz unterschiedliche Akteure, die sich im Vorfeld, während und nach der Durchführung abstimmen mussten, agierten miteinander. Damit das theatrale Spektakel in Szene gehen konnte, galt es hierfür die Voraussetzungen zu schaffen. So sorgten Maler, Schreiner und Glaser für den Bau einer Bühne: »ung grant hourt faict au bout de la salle«⁵² (»eine großer Aufbau am Ende des Saales«) mit Bühnenvorhang, auf dem zumindest ein Teil der *entremets* in Szene ging und sich wahrscheinlich während des Tanzes die Musiker hören ließen, erhob sich direkt gegenüber der herzoglichen Tafel (siehe oben Abbildung 1).⁵³

Die Rechnungen teilen zudem mit, dass zumindest ein Teil der *entremets* explizit für das Bankett entstanden sein muss. Da der Begriff *entremets* sehr verschiedene Dinge bezeichnet – vom Tafelaufsatz und anderen auf der Tafel präsentierten Artefakten über die theatralen Zwischenspiele bis hin zu einem besonderen kulinarischen Gericht, das wiederum nichtessbare Bestandteile enthalten konnte – ist nun schwierig zu sagen, was sich genau hinter den *entremets*-Arbeiten der Maler und anderen Künstler und Handwerker im Einzelnen verborgen haben könnte, da die Rechnungen dies eigentlich nur in Bezug auf die Glasarbeiten und die Anfertigung des Tafelbrunnens durch Jean Scalkin spezifizieren. Vorstellbar

52 *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 357. Siehe zu der Bühnenvorrichtung auch *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 118; *Chronique de Mathieu d'Escouby* (wie Anm. 1), S. 144.

53 Dass die Instrumentalisten auf der Bühne zum Tanz aufspielten, vermutet A. Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne* (wie Anm. 48), S. 85.



Abb. 2: Tanz der Ritter und Tugenden auf dem Fasanenbankett. Anonyme Kopie nach einem verlorenen Original, 16. Jahrhundert, Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4212, Online-Collection: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4212> (14.08.2025)

ist aber, dass zumindest die Fest- und Bühnenapparate, -vorrichtungen und -ausstattungen für die Zwischenspiele neu geschaffen und entworfen wurden. Immerhin wirkten laut Rechnungen 37 Maler an der Umsetzung mit. Zumindest was die Hochzeit von 1468 betrifft, offenbart die Rechnungslegung von Fastré Hollet, dass »bewegte« wie »stehende« *entremets* unmittelbar für den Anlass entstanden.⁵⁴ Im Fall der »bewegten«, theatralen *entremets* bedeutet dies auf das Fasanenbankett bezogen: Anfertigung der Festapparate und Bühnenvorrichtungen der riesigen Pastete, der kleinen Kapelle mit Glocke sowie der Bühnenelemente und Ausstattungen für das Jason-Mimodrama und das Spiel der Heiligen Kirche. Hinzu kamen weitere Tier-Apparate und Automaten in Form des weißen Hirschs, des Drachen, des Falken, des Reiher und des Monsters, das je zur Hälfte aus einem Menschen und einem Greif bestand und auf einem Wildschwein ritt. Für den Auftritt der Gnade Gottes und der Tugenden scheinen keine besonderen Apparate oder Vorrichtungen erforderlich gewesen zu sein. Allerdings benötigten diese und sämtliche weitere Darsteller:innen Kostüme. Hinzu kamen die Texte, die die Heilige Kirche, der Wappenkönig Toison d'or

54 Zur umfangreichen Rechnungslegung des Fastré Hollet siehe *Les Ducs de Bourgogne* (wie Anm. 12), Bd. 2, Paris 1849, S. 293–379. Neben diesen informieren noch weitere Rechnungen der *argentiers* (Schatzmeister) über die Ausstattung und verschiedene andere Details. *Comptes de l'Argentier de Charles le Téméraire, Duc de Bourgogne*, Bd. 1: *Année 1468. Le registre B 2068 des archives départementales du nord*, hrsg. von Anke Greve und Émilie Lebailly, Paris 2001 (Recueil des historiens de la France, Documents financiers et administratifs, 10).

(Goldenes Vlies), Herzog Philipp, die Gnade Gottes und die Tugenden sprachen. Auch das Jason-Mimodrama bedurfte verschiedener Schauspieler:innen und einer »stummen« Handlung. Hinzu kamen pyrotechnische Effekte. Weitere artistische Aktionen, die es zu koordinieren galt, waren Momente der Tierdressur und der Akrobatik. Der Auftritt der Tugenden und Ritter, der direkt in den Ball überleitete, integrierte zudem Tanz. Dieser wiederum erforderte die Kenntnis der genauen Bewegungsabläufe sowie einer bestimmten Mimik, Gestik und Körperhaltung.

Sämtliche der genannten Bühnenaktionen waren von Musik begleitet bzw. integrierten diese direkt in ihren Ablauf oder waren – wie der Tanz – fest mit ihr verwoben. Mit Sicherheit gab es im Vorfeld genaueste Absprachen zum musikalischen Repertoire, es erfolgten seine Einstudierung und Koordination mit den anderen Künsten, ggf. gemeinsame »Einstudierungen«. Es ist kaum vorstellbar, dass die beiden Sänger, die sich auf bzw. in dem Hirschapparat bewegten und sangen, dies ohne vorherige Versuche getan haben sollten. Überhaupt bleibt zu fragen, ob das komplette Bankettprogramm in einer Art »Generalprobe« vor dem Festereignis durchgespielt worden sein könnte. Bezüglich des Repertoires erschließt sich aus den Festbeschreibungen, dass dieses sich wohl sehr abwechslungsreich gestaltete. Neben Instrumentalmusik in Form von Tänzen und Signalmusiken kamen vokal und instrumental ausgeführte Chansons und Motetten zur Aufführung. Inwiefern Sänger und Instrumentalisten Improvisationen eingebracht haben könnten, lässt sich den Berichten nicht entnehmen. Was die Berichte – allerdings nur sehr versteckt – noch offenbaren und was nicht ohne musikalische Konsequenzen geblieben sein dürfte, ist der rituelle Ablauf des Banketts: das Tafelzeremoniell. Musikalisch scheint dieses bei D'Escouchy auf. Der Chronist erwähnt den Vortrag einer Chanson, wohl ein *Benedicite*, zu Beginn des Banketts, das von vier Sängern vorgetragen wurde.

Bis zum Ende der Frühen Neuzeit lässt sich generell für höfische (und außerhöfische) Tafelzeremonielle feststellen, dass Mahlzeiten durch gesungene oder gesprochene Tafelgebete eröffnet und beschlossen wurden.⁵⁵ Dies gestaltete sich auch am Hof von Burgund so. La Marche führt dazu in der Beschreibung des burgundischen Hofstaates aus, dass der Almosenier an der Tafel des Herzogs zu Beginn des Mahls das *Benedicite* und zum Abschluss das Dankgebet intonierte »Et

55 Siehe dazu Margret Scharrer, »Auf Messers Klinge – intersensorische Inszenierungen von *Benedictio mensae* und *Gratiarum actio* in spätmittelalterlichen Banketten«, in: *Rhythms and Resonances. Sounding Objects in the Middle Ages*, hrsg. von Philippe Cordez, Rebecca Müller und Joanna Olchawa (im Druck). Siehe ferner die beiden Kapitel »Das Tafelzeremoniell« und »Tafelrituale zwischen Klang und Stille« in: dies., »... *c'estoit ung grant merveille à penser* ...« (wie Anm. 34).

doit l'aumosnier dire le benedicite à la table du prince, et les graces après...⁵⁶ Das Wort »dire« ist nicht eindeutig und bedeutet sowohl sprechen als auch singen.

Das detailliert festgelegte Tafelzeremoniell verwies sämtliche Beteiligten eines Mahls, waren es nun Speisende oder Bedienstete, auf ihre vorgegebenen Plätze. Sämtliche Akteure, unter ihnen Musiker und Sänger, führten in Absprache genau definierte Parts aus. Bald nach der Eröffnung eines Banketts, nach dem *Benedicite*, wurde gewöhnlich das Wildbret präsentiert. In den Festbeschreibungen des Fasanenbanketts findet dieses keine Berücksichtigung, dafür erwähnt es La Marche in seinem Bericht über die Hochzeit von 1468. Laut diesem gestaltete sich der Ablauf folgendermaßen: Nachdem die neue Herzogin und ihre Schwiegermutter an der Festtafel des hölzernen Saalbaus Platz genommen hatten, rief der Saaldiener: »Chevaliers, à la viande!« (»Ihr Ritter, ans Fleisch!«) Daraufhin wurde das Wildbret – mit den Trompetern voran – von den einzelnen Hofämtern und Vertretern hochstehender Adelsfamilien in den Saal getragen und vom ersten Quartiermeister aufs Buffet gestellt.⁵⁷ In ähnlicher Weise wird dieses Ritual von La Marche für die Feste des Ordens vom Goldenen Vlies beschrieben: Auch hier steht am Beginn der Ruf nach dem Fleisch. Daraufhin stellen sich die Hofämter und verschiedene weitere Bedienstete ein und tragen dieses in einer langen Prozession in den Saal.⁵⁸ Im Unterschied zum Prozedere des ersten Hochzeits-*dîner* informiert uns La Marche aber noch, dass nicht nur Trompeter auftraten, sondern auch »trompettes, menestriers et joueurs des instrumens« (»Trompeten, Spielleute und Instrumentalisten«).

Das höfische Tafelzeremoniell, das in musikalischer Hinsicht als unerforscht gelten darf, enthielt noch zahlreiche weitere klingende Momente, die vom »zur Tafel Blasen« über das »corner l'eau«⁵⁹ bis hin zur Aufhebung der Tafel reichten.⁶⁰ Generell galt es, die Aktionen an der Tafel unter den verschiedenen Mitwirkenden zu koordinieren. Entscheidend war hier, dass nicht nur die unmittelbar Beteiligten des Zeremoniells, d. h. die Speisenden und an der Tafel Bedienenden, bereitstanden, sondern die Tafel gedeckt, das »Lavabo« (»Wasserbecken«) vorbereitet und der Braten gar waren. Darüber, wie das Küchenpersonal wiederum mit all den anderen Mitwirkenden kommunizierte, lassen die Festberichte selbstverständlich nichts verlauten. Dass die einzelnen Gerichte aber als wahre »Wunderwerke« präsentiert wurden und in allen möglichen Farbtönen, besonders aber

56 *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 4, Paris 1888, S. 3.

57 *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 3, Paris 1884, S. 121.

58 *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 4, Paris 1888, S. 182.

59 Der Brauch des »corner l'eau« (»zum Wasser blasen«) gab das Signal zum Händewaschen.

60 Siehe dazu die Hinweise in Anm. 55.

golden, silbern und azurblau glänzten, unterschiedlichste Formen annahmen, dies teilen Kochbücher wie das von Chiquart mit.⁶¹

Ausblick

Spätmittelalterliche Bankette waren aufsehenerregende und vielschichtige Spektakel, mittels derer die Aristokratie miteinander wetteiferte und sich in ihren Raffinements zu überbieten gedachte. Ihre Inszenierungen stellten die Organisatoren vor große Herausforderungen. Diese begann mit der Festlegung eines Termins und der Einladung der Gäste – die ich hier nur am Rande berücksichtigt habe. Anschließend galt es, das Bankettprogramm künstlerisch und kulinarisch samt Herrichtung der Lokalität mit den verschiedenen Beteiligten zu planen, unterschiedlichste »Künste« und »Künstler« aus dem eigenen Hofstaat wie von außerhalb miteinander zu koordinieren und in Kontakt zu bringen, Absprachen zu treffen. Wie dies im Fall des Fasanenbanketts gelang, entzieht sich unserer Kenntnis, desgleichen wie weit die Pläne des Banketts zeitlich überhaupt zurückreichten und wann mit den einzelnen Vorbereitungen begonnen wurde.

Überhaupt können wir nur erahnen, wie die einzelnen Metiers einzeln und miteinander agierten. Um hier zu echten Einsichten zu gelangen, bedürfte es einer tiefergehenden, interdisziplinären Studie, die vergleichend verschiedene Bankettsituationen in unterschiedlichen Zuschnitten über einen längeren Zeitraum in den Blick nimmt. Zu gerne wüssten wir, welche musikalischen Repertoires Musiker und Sänger für das Ereignis »Fasanenbankett« komponierten und zu diesem aufführten, wie sie dieses im Verein mit szenischen Aktionen, Tänzen, Akrobatik, Licht und Pyrotechnik auf die Bühne brachten und welche Überlegungen sie leiteten. Doch auch hierzu schweigen die Quellen des Banketts. Die Musiker und andere ausführende Darsteller der »bewegten« *entremets* erscheinen fast immer als namenlose Personen (namentliche Nennung erfolgt nur bei den aristokratischen Darsteller:innen). In den Rechnungen finden sie überhaupt keine Erwähnung.

Aus der *longe durée* heraus und dem Abgleich mit anderen Vergleichsbeispielen können wir ableiten, dass das Programm der Bankette nicht nur aus unerwarteten Momenten und »Überraschungen« bestand. Kontinuitäten zeigten sich im Tafelzeremoniell, aber auch in den verschiedenen *entremets*. Letztere griffen mit Tafelbrunnen, Burgen oder Pasteten einen Kanon an Motiven und Themen auf, wie er in Banketten des ausgehenden Mittelalters (und darüber hinaus) gängig gewesen zu sein scheint. Der Ablauf des Zeremoniells gestaltete sich, wie für

61 »Du fait de cuisine« (wie Anm. 35).

Rituale üblich, immer wieder in ähnlicher Weise. Die Mitglieder des Hofstaates wuchsen mit diesem auf und hatten ihn verinnerlicht. Ein Bankett und sein Programm folgten demnach verschiedenen Prozessen, unterlagen unterschiedlichsten Bedingungen, erforderten vielfältigste Kooperationen zwischen der Aristokratie, professionellen künstlerischen Mitwirkenden und anderen Bediensteten.

