

Schwarzweißwiedergaben fast immer die Gesamtansicht zeigt, so daß qualitative Unterschiede der Schnitzarbeit oder Fassung zwangsläufig nicht ausgemacht werden können.

ANJA SIBYLLE DOLLINGER

Bad Soden a. Ts.

Ulrike Heinrichs-Schreiber: Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420; Berlin: Reimer 1997; 260 S., 320 SW-Abb.; ISBN 3-496-01154-8; DM 148,-

Die Fachliteratur zur französischen Skulptur des 14. Jahrhunderts hat bisher ihr Augenmerk vor allem auf die wenigen erhaltenen Statuenensembles, auf die zahllosen Kultbilder der Muttergottes, die Liegefiguren der Grabmäler und einige Retabelfragmente gerichtet; die weniger ins Auge springenden Elemente der Bauplastik aber – Wasserspeier, Schlußsteine und figürliche Konsolen – blieben weitgehend unbeachtet. Selbst die großen Pariser Ausstellungen von 1981 (*Les Fastes du Gothique*) und 1998 (*L'art au temps des rois maudits*) konnten jeweils nur wenige Beispiele dieser Bildwerk-Kategorien präsentieren, weil diese ja größtenteils noch immer in ihren ursprünglichen architektonischen Zusammenhang eingebunden sind. Das hier angezeigte Buch nun hat das Verdienst, nicht nur ein großes bauplastisches Ensemble von höchster Qualität adäquat zu publizieren, sondern auch zu zeigen, daß von den betreffenden, anhand der Baunachrichten gut datierbaren Bildwerken ein schärferes Licht auf die künstlerischen Tendenzen fällt, die im Paris des letzten Jahrhundertdrittels wirksam waren. Die Verfasserin selbst bezeichnet ihr Unternehmen zutreffend als „Gratwanderung“ zwischen Monographie und Synthese (S. 16).

Als Demonstrationsobjekt dient das Schloß Vincennes bei Paris, dessen Baugeschichte zunächst präzisiert wird. Neben den altbekannten Quellen werden dazu auch neugefundene Dokumente herangezogen, und die am Bauwerk erhaltenen heraldischen Motive werden als chronologische Indizien scharfsinnig interpretiert. So ergibt sich für den Donjon eine Bauzeit von 1361-1369, für die Tour du Village von 1373-1380 und für die Sainte-Chapelle von 1390-ca. 1400. Architekt des zuletzt genannten Baues sei höchstwahrscheinlich Raymond du Temple gewesen.

Nicht sehr ergiebig ist der Abschnitt über die „Bildprogramme“ der Konsolen und Schlußsteine im Donjon. Auf die unterschiedliche Funktion der einzelnen Räume scheinen die mehrfach wiederholten Motive (Propheten, Evangelistensymbole und Wappen) kaum Rücksicht genommen zu haben; lediglich der Schlußstein mit der Gnadenstuhl-Darstellung im „retrait“ des Königs mag da eine Ausnahme bilden, weil er der besonderen Verehrung entspricht, die Karl V. der Dreifaltigkeit entgegenbrachte. Zu wesentlich interessanteren Resultaten gelangt die stilistische Analyse der Donjon-Skulpturen: Hier wird zwischen denen der ersten Etage einerseits, denen der zweiten und dritten Etage andererseits unterschieden – eine Differenzierung, die nicht nur in der Beschreibung sehr pointiert herausgearbeitet wird, sondern

auch an Hand der Abbildungen nachvollzogen werden kann. Die Bildhauer dieser beiden Werkgruppen sieht die Verfasserin von Jean de Liège (1. Etage) bzw. von André Beauneveu (2. und 3. Etage) beeinflusst, was ihr Gelegenheit gibt, die Œuvres der zwei genannten Meister zu diskutieren.

In einem kürzeren Abschnitt geht Frau Heinrichs-Schreiber anschließend auf drei wichtige Werke der Pariser Plastik aus den Jahren zwischen 1364 und 1370 ein: auf das thronende Figürchen Karls d. Gr. auf dem Szepter Karls V., das überzeugend als Stilparallele zu Beauneveu angesprochen wird; auf das bisher kaum beachtete Marienod-Relief in Saint-Gervais-et-Protais, an dem die Verfasserin eine neue, an der Malerei inspirierte (und entsprechend raumsuggestive) Reliefauffassung exemplifiziert; und schließlich auf das bekannte Statuenpaar Karls V. und der Jeanne de Bourbon im Louvre, das „eine Alternative zu den Stilprägungen des André Beauneveu und des Jean de Liège bildet“ und das die Verfasserin – m. E. zutreffend – um 1370 datiert.

Das differenzierte Bild, das Frau Heinrichs-Schreiber von der Pariser bildhauerischen Produktion im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts bis hierher gezeichnet hat, wird im folgenden Kapitel („Die Konsolfiguren der Tour du Village – Claus Sluter in Vincennes“, S. 119-133) um eine neue und sensationelle Facette bereichert. Die Zuschreibung der künstlerisch hervorragenden Prophetenkonsolen im Erdgeschoß des Turmes an Sluter hatte die Verfasserin schon einige Jahre früher in einem Aufsatz vertreten (*Jahrbuch der Berliner Museen* 33, 1991); nun wird die Verwandtschaft dieser Konsolen mit den Werken des großen Niederländers in Dijon noch eindringlicher argumentiert und durch besseres Bildmaterial belegt. Trotzdem sind meine Zweifel an dieser These, die ich schon anlässlich ihrer Erstpublikation geäußert habe (vgl. *Kunstchronik* 1993, S. 142), noch nicht völlig verstummt.

Die Verfasserin betont zurecht, die feine Oberflächenbehandlung der Konsolfiguren lasse den Schluß zu, daß diese „avant la pose“ gearbeitet wurden; sie müssen also schon fertig gewesen sein, ehe man sie im Erdgeschoß der Tour du Village versetzt hat, und das kann kaum später als um 1375/76 geschehen sein. Den gesicherten Arbeiten Sluters, die dieser zwischen 1389 und 1405 in Dijon geschaffen hat, gehen sie demnach um fünfzehn bis dreißig Jahre voraus. Die visuell schlagendsten Vergleiche ergeben sich nun ausgerechnet zwischen einigen Prophetenköpfen der Tour du Village und solchen vom Mosesbrunnen, die erst in den letzten Lebensjahren Sluters, nach 1401, entstanden sind (Abb. 110-115, 120, 121); der alternde Meister hätte demnach, über ein Vierteljahrhundert hinweg, auf physiognomische Typen seines Frühwerks zurückgegriffen, in den dazwischen liegenden Jahren aber – etwa bei dem um 1390 entstandenen Johannes Baptista vom Kirchenportal in Champmol – eine konventionellere Formel verwendet. Das wäre zwar befremdlich, kann aber angesichts der formalen und ausdrucksmäßigen Übereinstimmungen zwischen den Prophetenköpfen in Vincennes und am Mosesbrunnen nicht a priori ausgeschlossen werden.

Allerdings gibt es zwischen den Werkgruppen von Vincennes und Champmol auch Unterschiede in Konzeption und Ausführung, die zu denken geben: Das rela-

tiv seichte Faltenrelief der Konsolfiguren der Tour du Village ist von den extrem haptischen, von autonomer Dynamik erfüllten Gewanddrapierungen der Sluterschen Gestalten doch sehr weit entfernt, und noch größer ist die Diskrepanz, die in konzeptioneller Hinsicht zwischen den Konsolen im Torturm von Vincennes und jenen anderen besteht, die um 1390 – also zweifellos bereits unter Sluters Leitung – im Gewände des Kirchenportals von Champmol angebracht wurden. Auf letztere ist die Verfasserin allerdings gar nicht eingegangen – vermutlich weil sie für die meisten von ihnen die eigenhändige Ausführung durch Sluter mit Recht bezweifelt. Für das ihnen zugrunde liegende Konzept aber muß doch Sluter als das Werkstatthaupt verantwortlich gewesen sein, und wenigstens eine der Konsolen, das Prophetenpaar unter der hl. Katharina, steht den Gewändestatuen des Meisters auch künstlerisch nicht nach. Es dürfte also durchaus legitim sein, diese Konsolen als Erfindungen Sluters anzusprechen und sie denen der Tour du Village gegenüberzustellen.

Obwohl die Gewölbekonsolen in der Durchfahrt dieses Torturms in rund 7 m Höhe angebracht sind, hat ihr Schöpfer diese extreme Untersicht keineswegs ins Kalkül gezogen: Ihre optimale Ansicht präsentieren sie einem Betrachter, dessen Augenhöhe auf ihrem Niveau liegt. (So zeigen sie auch die von einem Gerüst aufgenommenen Fotos, die Frau Heinrichs-Schreiber abbildet). Wie schwebend, vollziehen die Propheten eine waagrechte Seitwärtsbewegung, in deren Kontext sie auch ihre Schriftbänder entrollen; dabei scheinen sie sich mit ihrer wandseitigen Flanke dem unsichtbaren, halbrund gedachten Kern der Konsole anzuschmiegen. Ihre stets nur aus einer extremen Seitenansicht wahrnehmbaren Beine, manchmal auch einer ihrer Arme, liegen, meistens leicht abgewinkelt, locker dem Mauerwerk auf; so entsteht nie der Eindruck, sie stützten sich mit ihren Gliedmaßen energisch ab, um ihrer Träger-Funktion gerecht zu werden.

Ganz anders verhält es sich mit den Gewändekonsolen am Kirchenportal von Champmol: Ihr vertikaler Abstand von der Schwelle beträgt etwa 3 m; sie sind also sowohl bei der Annäherung an das Portal wie auch bei dessen Durchschreiten gut zu sehen. Trotzdem rechnen vor allem die beiden Prophetenpaare, die die Plinthen unter den Schutzheiligen Philipps des Kühnen und seiner Gemahlin wie kauernde Karyatiden abstützen, mit einem Betrachter, der unmittelbar zu ihnen aufblickt. Ihre deutlich sichtbaren Beine gegen das Gewände stemmend, tragen sie auf Schultern und Rücken die Last der großen Statuen, während sie gleichzeitig den Text einer Schriftrolle diskutieren oder in einem Buch blättern. Sie sind also wesentlich aktiver als ihre Brüder in Vincennes, und ihre physische Anspannung wird viel stärker thematisiert als dort. Diese grundsätzliche Andersartigkeit läßt sich nun nicht einfach auf die unterschiedliche Funktion von Gewölbe- und Statuenkonsolen zurückführen, denn selbst die Gewölbekonsolen in den oberen Etagen des Donjon von Vincennes stehen in ihrer Konzeption den Prophetenpaaren von Champmol vergleichsweise näher als den „schwebenden“ Gestalten in der Tour du Village. Daß wir mit letzteren tatsächlich Frühwerke Claus Sluters vor Augen hätten, scheint mir also – ungeachtet ihrer bemerkenswerten Qualität und der erwähnten physiognomischen Analogien – noch nicht hundertprozentig gesichert. Wenigstens so lange nicht, als kein Dokument die Anwe-

senheit des Künstlers um 1375 in Paris ebenso zweifelsfrei belegt wie, rund fünf Jahre später, die Brüsseler Zunftliste seinen Aufenthalt in Brabant.

In dem folgenden Abschnitt über die künstlerische Herkunft Sluters versucht die Verfasserin ihre These zu untermauern. Sie lehnt die Ableitung seines Stils aus den Niederlanden (wo sich ja tatsächlich kaum relevante Vergleichsstücke erhalten haben) dezidiert ab und bestreitet auch seine immerhin denkbare Abhängigkeit von Jean de Marville, der sein Vorgänger als herzoglicher Hofbildhauer in Champmol und dort vier Jahre lang sein Vorgesetzter gewesen war (S. 137: „Zwischen 1385 und 1389 spiegelt die Werkstattshierarchie in Dijon lediglich den unterschiedlichen Verlauf zweier Karrieren“). Sluters eigentliche Wurzeln lägen im Paris der sechziger und siebziger Jahre; er verbinde „die veristische Darstellungsweise der Standbilder Karls V. und der Jeanne de Bourbon mit dem Kern-Schale-Prinzip des Jean de Liège zu einer neuen Synthese“ (S. 142). Läßt sich das eigenwillige Genie Sluters wirklich auf eine so glatte Formel bringen?

Der zweite (und m. E. noch wichtigere) Teil des Buches ist der Sainte-Chapelle von Vincennes und ihrer Bauplastik gewidmet. Wieder wird zunächst die Bau- (und Restaurierungs)geschichte gewissenhaft abgehandelt; aus ihr ergibt sich, daß sowohl die Archivolten des Portals als auch die Konsolen im Kapellensaal zwischen 1390 und 1400 (bzw. 1403), also jedenfalls zur Gänze unter Karl VI., entstanden sein müssen. Ganz neue Einsichten enthält das Kapitel über die ikonographischen Programme dieser beiden Skulpturenzyklen: In den Bogenläufen des Portals sind die Neun Engelschöre dargestellt, die, hierarchisch geordnet, zur Erkenntnis der Dreifaltigkeit – diese nimmt den Bogenscheitel ein – hinführen; den Potestates ist jeweils das kniende Figürchen eines „Erleuchteten“ zugeordnet. Das Gesamtprogramm des Kapellensaales hingegen ist nicht mehr zuverlässig erschließbar, weil man nichts über die Thematik der 16 großen Statuen weiß, die auf den Wandvorlagen Platz finden sollten. Deutbar sind jedoch die „vielfigurigen, szenisch bewegten Konsolen“, die die Verfasserin mit Recht als „einzigartig“ bezeichnet. Ihr gemeinsames Thema ist der Kampf von Vertretern der Kirche und der weltlichen Macht (von Bischöfen, Klerikern und einigen Königen) gegen teuflische Dämonen, die die Seelen der Gläubigen bedrohen. Brillant ist schließlich der Abschnitt über den historischen Hintergrund dieser Bildzyklen: Sie werden überzeugend aus den damals aktuellen theologischen Tendenzen an der Pariser Universität erklärt. Als Schöpfer dieses ungewöhnlichen Programms schlägt die Verfasserin den Kanzler der Universität, Pierre d'Ailly, vor, der seit 1389 auch Beichtvater Karls VI. war.

Zu ebenso überzeugenden Resultaten kommt Frau Heinrichs-Schreiber in der anschließenden Stilanalyse: Daß an den Figurengruppen der Portalarchivolte drei unterscheidbare Bildhauer gleichzeitig gearbeitet haben, kann man gut nachvollziehen, und hinsichtlich der Konsolen im Inneren der Kapelle läßt sich wohl wirklich nicht mehr sagen, als daß in diesem „Stilamalgam“ (S. 198) sowohl das Formengut der drei Bogenlauf-Meister als auch ein Einfluß von seiten der Konsolen in der Tour du Village festgestellt werden kann. Die interessante Frage, welcher Künstler diese dramatischen Figurengruppen konzipiert hat, muß bis auf weiteres unbeantwortet bleiben.

In ihren zwei letzten Kapiteln greift die Verfasserin dann weit über den Rahmen einer monographischen Studie hinaus. Reich an interessanten Ergebnissen ist die Erörterung der „Stiltendenzen der Pariser Bildhauerkunst um 1400“ und ihrer Ausstrahlung. Hier wird etwa das Relief am Kamin des burgundischen Schlosses Gernolles überzeugend mit den Konsolen der Sainte-Chapelle verglichen oder die stilgeschichtliche Schlüsselstellung betont, die das Doppelgrab des Philippe d'Evreux-Navarre und der Catherine d'Alençon (heute im Louvre) einnimmt. Wichtig ist ferner der Hinweis auf die Projekte, die für Louis d'Orléans in Angriff genommen wurden und deren bildhauerischer Schmuck wohl ebenfalls von Pariser Künstlern stammt; für das Marienkrönungsrelief in La Ferté-Millon läßt sich das demonstrieren, und für die (leider stark beschädigten) Standbilder der „Neuf Preux“ in Pierrefonds ist das zumindest wahrscheinlich. Beobachtungen über die Stilvielfalt bei den französischen Madonnenstatuen aus der Zeit Karls VI. runden dieses Kapitel ab, dessen Illustrationen auch einige selten abgebildete Stücke einschließen.

Kritik fordert dann, wenigstens stellenweise, das letzte Kapitel des Buches heraus, das einen Ausblick auf „die französische höfische Bildhauerkunst und die Internationalität der Kunst um 1400“ gibt. Den Einfluß der Pariser Hofkunst auf andere europäische Zentren – etwa auf Köln, Lübeck und Budapest – vermag die Verfasserin gut zu belegen; sie begibt sich aber auf das Gebiet der Spekulation, wenn sie auch für Peter Parler einen Paris-Aufenthalt in den frühen siebziger Jahren postuliert, wo er Sluters Frühwerk (oder dessen „unmittelbare Vorstufen“) kennen gelernt haben soll (S. 227). Eine gewisse „Paris-Lastigkeit“, die das Geschichtsbild der Autorin – und damit ihr ganzes Buch – prägt, manifestiert sich in diesem Kapitel am deutlichsten.

Freilich geht jede kunsthistorische Studie, die neues Material klassifizieren und einordnen will, zwangsläufig von einem vorgegebenen Gesamtbild der historischen Situation aus. Für Frau Heinrichs-Schreiber gehört nun zweifellos die Vorstellung, Paris sei auch noch im ausgehenden 14. Jahrhundert der fruchtbarste Nährboden künstlerischer Innovation gewesen, zu den gedanklichen Voraussetzungen. Es ist deshalb nur legitim, wenn sie diese Überzeugung – ebenso wie die letztlich damit verknüpfte von der Autorschaft Sluters für die Tour du Village-Konsolen – in der wissenschaftlichen Debatte vertritt. Beide Thesen sind zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht stringent widerlegbar, und es muß der zukünftigen Forschung überlassen bleiben, herauszufinden, ob sie sich gegenüber anderen, abweichenden Konzeptionen bewähren.

Davon abgesehen aber steht schon heute fest, daß das hier angezeigte Buch als eine bedeutende und in vieler Hinsicht vorbildliche Leistung zu werten ist: Es schließt eine große Lücke in unserem bisherigen Wissen über die französische Skulptur des späten 14. Jahrhunderts, und es verbindet Quellenforschung, Bauanalyse und scharfsichtige Stilkritik auf exemplarische Weise. Aus diesem Grund möchte man es nicht nur zur Lektüre, sondern auch zur Nachahmung empfehlen.

GERHARD SCHMIDT
*Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien*