

eingeführt werden will, wird deshalb den ebenfalls im Prestel-Verlag erschienenen Klassiker „Gotik in Böhmen“ noch nicht in die Ecke stellen³.

EDGAR HERTLEIN
Freilassing

- 3 Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei; hrsg. von KARL M. SWOBODA. Beiträge von Karl Schwarzenberg, Ferdinand Seibt, Erich Bachmann, Hilde Bachmann, Gerhard Schmidt, Götz Fehr, Christian Salm; München 1969.

Bernd Carqué: Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung (*Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte*, 192); Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004; 648 S., 201 teilw. farb. Abb.; ISBN 3-525-35190-9; € 98,-

Der Titel des vorliegenden Buches, das aus einer von Robert Suckale betreuten und 2000 an der Technischen Universität Berlin approbierten Dissertation hervorging, erweist sich als vieldeutiger, als sein Untertitel glauben lässt. Diesem zufolge geht es um die Auseinandersetzung mit der Kunst eines Zeitabschnitts und der damit befassten (Kunst-) Geschichtsschreibung Jahrhunderte später. Die im Titel angesprochene „Erinnerung“ meint jedoch nicht die wissenschaftliche Rekonstruktion einer längst vergangenen Epoche, sondern bezeichnet ein wesentliches Anliegen am Hof des französischen Königs Karls V., das dem Autor zufolge die Form der dort entstandenen Werke entscheidend mitbestimmte.

Die Besprechung der bislang mit der Materie befassten Literatur ist das Fundament, auf dem der methodische Gegenentwurf des Autors erst so recht an Prägnanz gewinnt. Dabei zeigt sich schon in der Einleitung Carqués kritische Position der älteren Forschung gegenüber. Im Gegensatz zu den Geschichtswissenschaften, die in den letzten Jahrzehnten die Bedeutung des „siècle de Charles V“ für die „genèse de l'état moderne“ erfasst und mit adäquaten Mitteln nachgezeichnet hätten, verharre die Kunstgeschichte in längst überholten Deutungsmustern. Vor allem die – in Analogie zu den historischen Umwälzungen – angenommene Wegbereiterrolle der französischen Kunst des 14. Jahrhunderts für eine „Renaissance septentrionale“ sei mit wesentlichen Aspekten der damaligen Produktion und Rezeption nicht vereinbar. Diese Fehleinschätzung gehe auf eine weitgehende Missachtung der Geschichtlichkeit der künstlerischen Formerscheinung zurück, deren Komplexität die Kunstgeschichte ignoriert habe und die der Autor zum „Fluchtpunkt“ seiner „Erkundungen“ deklariert. Gerade die genuin künstlerische Form sei in einem hohen Maße Bedeutungsträger und Zeugnis der Bedürfnisse von Auftraggebern und Rezipienten. Demnach habe auch bei der Untersuchung stilistischer Phänomene das Hauptaugenmerk weniger den meist „zu Alleinverantwortlichen stilisierten“ Produzenten als vielmehr den zeitgenössischen Konsumenten zu gelten, da deren Vorgaben nicht nur den Inhalt, sondern auch die Form der Kunstwerke wesentlich mitbestimmten hätten.

Ehe jedoch der Beweis für diese These angetreten wird, geht Carqué in seinem ersten Kapitel (I. Die Skylla der Kunst und die Charybdis der Geschichte, S. 55–153) auf die Forschungsgeschichte zur französischen Kunst des 14. Jahrhunderts ein. Nachdem deren künstlerische Relikte im 19. Jahrhundert primär durch Historiker erschlossen worden waren, folgte um die Jahrhundertwende eine Reihe „transdisziplinärer“ Studien (Louis Courajod, Jules-Marie Richard, Johan Huizinga), und ab dem zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts widmete sich eine kunsthistorische Spezialforschung Zuschreibungs- und Datierungsfragen, deren Korrektur, Ergänzung und Präzisierung die einschlägige Literatur der Nachkriegszeit leistete. Ihr wirft Carqué vor, Probleme der Bildanalyse und Bildinterpretation zu wenig beachtet zu haben. „Was [aber] ist ein Bild“ (Kap. I. 3, S. 93–117), fragt sich der Autor folgerichtig und legt die Aktualität der in der neueren Kunstwissenschaft diskutierten Frage nach der Relativität des Bildbegriffes auch für das 14. Jahrhundert dar. Da jedoch das geschärfte Bewusstsein für die historischen Bedeutungszusammenhänge der Bilder auf Kosten der Wahrnehmung ihrer ästhetischen und stilistischen Qualitäten gewonnen worden sei, bleibe nach wie vor das Desiderat, auch die Möglichkeiten der Stilanalyse für das historische Verständnis von Kunstwerken und historische Analysen für das Verständnis der Form zu nutzen. Immerhin räumt Carqué ein, dass nach langen „Wege[n] und Irrwege[n] der Stilforschung“ (Kap. I. 4, S. 117–153) in jüngster Zeit – mit der „quellen nahen Historisierung der Stilbegriffe und der Frage nach den intentionalen wie funktionalen Dimensionen des Stils“, der „Auseinandersetzung mit den Formen des Bildgebrauchs und den soziokulturellen Bedeutungszusammenhängen des Visuellen“ sowie der „Anerkennung des Betrachters seitens einer rezeptionsästhetisch ausgerichteten ‚Geschichte des Auges‘“ – ein durchaus breiter Verständnishorizont erschlossen worden sei, vor dem es nun gelte, die bislang gewonnenen Einsichten am Beispiel der Hofkunst Karls V. auf ihre Tragfähigkeit hin zu überprüfen.

Der Blick auf die für Karl V. und sein Umfeld geschaffenen Kunstwerke sei indes verstellt durch eine Fülle von „Imaginarien“, die das Bild des Königs vom zeitgenössischen Herrscherlob (etwa einer Christine de Pisan) bis in die Literatur der neuesten Zeit geprägt hätten. Im zweiten Kapitel (II. „Les fastes du Gothique“? „Le siècle de Charles V“? Bilder und Trugbilder, S. 155–224) führt Carqué die gängigsten dieser Klischees vor Augen. Seit dem 18. Jahrhundert schrieb man Karl die „Sammlung, Mehrung und Verbreitung des Wissens zum Wohle der französischen Nation“ zu und stilisierte ihn zum Begründer der kulturellen Größe Frankreichs und zum Philosophen auf dem Königsthron. Eine adäquatere Einschätzung seiner Leistungen habe erst in Françoise Autrands 1994 erschienener Biographie Karls stattgefunden, in der seine Kunstaufträge „als genuine Formen politisch-gesellschaftlicher Imaginatio[n]“ begriffen worden seien. Die Kunstgeschichte hingegen strapaziere nach wie vor eingefahrene Deutungsmodelle wie die vermeintliche Diskrepanz zwischen der tristen historischen Wirklichkeit und der überaus reichen Kunstproduktion des späteren 14. Jahrhunderts, welche letztere seit Huizinga mit einer kompensatorischen Funktion des Mäzenatentums begründet werde – so von Louise Lefrançois-Pillion 1954, Jan Bialostocki 1972 oder Barbara Tuchman, die 1978 gar den Begriff des „vergoldeten

Leichentuchs“ dafür prägte (Carqués Abschnittsüberschrift, Kap. II. 3, S. 193–208); daneben lasse man noch persönliche Geschmacksvorlieben der Auftraggeber als bestimmende Faktoren für die Kunstproduktion gelten. All dies habe letztlich zu einer „fortschreitenden Befestigung einer kunstimmanenten Stilforschung“ beigetragen. „Die Apotheose der Form“ nennt Carqué daher den Abschnitt, in dem er die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Hofkunst Karls referiert (Kap. II. 4, 208–224). Seit deren in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts vorgenommener Aufwertung zum Vorläufer einer „Renaissance septentrionale“ sei ihre antizipatorische Rolle zum alles beherrschenden Leitmotiv der Spezialforschung geworden. Dabei nährten jedoch „die unverkennbar gegenwartsgebundenen, vielfach politisch-ideologisch geprägten Wurzeln der maßgeblichen Wahrnehmungs- und Deutungsmuster massive Zweifel an der Stichhaltigkeit der Forschungsergebnisse“, und diese seien daher neu zu überdenken.

Damit wendet sich der Autor in Kapitel III „Stilfragen“ zu (S. 225–365). Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist der – nach dem 1365 entstandenen Krönungsbuch Karls V. in der British Library (Cotton Tiberius B. VIII) benannte – *Maître du Livre du sacre* (Kap. III. 1, S. 227–263), dessen in dieser Handschrift wenig elaborierte Formensprache gemeinhin als Ausdruck eines radikalen Realismus gilt. Tatsächlich bediene sich dieser Illuminator jedoch verschiedener künstlerischer Ausdrucksweisen, neben der schlichten des „*Livre du sacre*“ auch einer aufwendigeren, so im zweiten Band einer *Bible historiale* für Karl V. in der Pariser Nationalbibliothek (fr. 5707) oder in einer Abschrift von Werken des Guillaume de Machaut ebenda (fr. 1586). Ein Schlüssel für das Verständnis dieses Stilpluralismus' liege darin, dass es sich bei den angeführten Büchern um Werke unterschiedlicher Textgattungen handle: Im „*Livre du Sacre*“ gehe es um politische Legitimität, und damit seien Reminiszenzen an die Kunst des 13. Jahrhunderts gefordert gewesen, da diese mit Ludwig dem Heiligen, dem Garanten für die Geblüthsheiligkeit der von ihm abstammenden Valois, assoziiert wurde. Die Stilqualitäten der Miniaturen im Krönungsbuch verdankten sich also den Bedürfnissen des Auftraggebers, nicht einer wie auch immer gearteten Entwicklungsstufe des Buchmalers. Auch die „bis zur Mimikry gesteigerte Anlehnung an die Formensprache Jean Pucelles“, die die Arbeiten des Illuminators Jean le Noir (Kap. III. 2, S. 263–282) kennzeichne, resultiere nicht aus einem Lehrer-Schüler-Verhältnis, sondern daraus, dass das unter den letzten Kapetingern entwickelte „Pucelle-Idiom“ als Verweis auf dieses Geschlecht verstanden und somit zu einem Bedeutungsträger geworden sei, dessen sich auch andere für Karl tätige Künstler (so der *Maître de la Bible de Jean de Sy*, der *Maître du Couronnement* oder der *Maître du Parement de Narbonne*) bedienten. Ähnliches gelte auch im Fall der Bildhauer André Beauneveu und Jean de Liège (Kap. III. 3, S. 282–321). Zahlreiche der viel strapazierten Unterschiede zwischen ihren Werken seien de facto eine Folge unterschiedlicher Aufgabenstellungen. So würden die von Beauneveu ausgeführten Grabmäler Philipps VI., Johans II. und Karls V. in Saint-Denis bezüglich ihrer Tracht eine Prägung durch die (heute nur in Bildern überlieferte) Statue Ludwigs des Heiligen ebenda (errichtet durch Philipp III. 1277–82) und den unter Philipp IV. entwickelten Königstypus verraten. Karl V. habe

durch diese Formzitate den königlichen Status zum zentralen Gegenstand der Darstellung und zum zentralen Inhalt monumentaler Repräsentation erhoben. Demgegenüber zeige das von Jeanne d'Evreux bei der Jean de Liège-Werkstatt bestellte Eingeweidegrab Karls IV. in Maubuisson durch Tasselmantel und *cotte* eine gewisse Nähe zu den 1298 und 1327–29 geschaffenen Gisants der letzten Kapetinger in Saint-Denis (die ihrerseits auf einen im 13. Jahrhundert gebräuchlichen Typus zurückgingen). Karl IV. werde dadurch „als letzter direkter Abkömmling eines jahrhundertealten Herrschergeschlechts und als Repräsentant der seit unvordenklichen Zeiten bestehenden Institution des Königtums“ ausgewiesen. Somit seien Beauneveu und Jean de Liège gleichermaßen auf Vorbilder festgelegt worden, deren Assoziationspotential den jeweiligen Bedürfnissen der Auftraggeber Rechnung getragen habe. Die vermeintlichen Pole ihrer Individualstile entpuppten sich als realiter von einer „Vielzahl anderer Gravitationsfelder“ (wie Auftraggeberwünschen, Bildfunktionen und Formkonnotationen) überlagert. Darüber hinaus erweise sich aber auch der vielbeschworene Realismus der Arbeiten Beauneveus und Jean de Lièges angesichts der vielfältigen Anleihen bei Werken des 13. Jahrhunderts als ein „fragwürdiger Ansatzpunkt formgenetischer Begründungen“.

Im vierten Abschnitt des Kapitels (III. 4. Die Kunstaufträge Karls V.: „Les origines de la Renaissance en France“?) wird daher der von Louis Courajod 1887–1896 erstmals postulierte „réalisme“ näher untersucht. Dabei wird die angebliche Porträtreue in der Skulptur, etwa in den Valois-Gisants, primär als Erweiterung des Typenspektrums gedeutet, kombiniert mit einer naturalistischeren Wiedergabe von Details. Auch im „*Livre du sacre*“ würden zwar Insignien und andere Objekte mit dezidiert symbolischer Funktion möglichst wirklichkeitsgetreu abgebildet, die Gesichter der Figuren (abgesehen von jenem des Königs in den ersten Miniaturen) seien jedoch austauschbar. Selbst Karl werde nicht durch physiognomische, sondern durch maltechnische Merkmale hervorgehoben – womit sich der vermeintlich höhere Realitätsgrad seiner Züge als eine an das Anspruchsniveau der Tafelmalerei angenäherte besondere Sorgfalt der Ausführung entpuppe. Überhaupt sei die Annahme einer generellen Hinwendung zum Realismus in der Buchmalerei ab der Jahrhundertmitte zu revidieren, zumal die Formensprache je nach Bestimmung und Funktion der ausgestatteten Handschriften variere und damit in hohem Maße vom Selbstverständnis der Auftraggeber abhängige. Und schließlich sei auch die aufkeimende Landschaftswiedergabe ab der Mitte des Jahrhunderts nicht Indikator einer realistischeren Weltsicht, sondern „Definition eines sozialen Raumes im Bildraum“, da nicht die empirisch wahrgenommene, sondern die theoretisch vermittelte Realität politisch-ideologischer Vorstellungen dafür als Bezugsrahmen diene und die Verknüpfung zeichenhafter Einzelmotive dem rhetorischen Einsatz bukolischer Topoi entspreche.

Da für die gängigen Fehlinterpretationen der Forschung irreführende Vorstellungen von der Hofkunst des 14. Jahrhunderts mitverantwortlich gemacht werden, wird im nächsten Kapitel (IV. Höfe und Hofkunst: Eine interdisziplinäre Mesalliance, S. 362–398) nach adäquateren Deutungsmöglichkeiten dieses Phänomens Ausschau gehalten. Mit Nachdruck weist der Autor darauf hin, dass das in der kunstgeschicht-

lichen Literatur gezeichnete Bild des französischen Königshofes im 14. Jahrhundert wenig mit dem zu tun habe, was die historischen Disziplinen in den letzten Jahrzehnten erschlossen hätten. Durch sie sei „die unhintergehbare Relativität historischer Lebenswelten und der unaufhebbare Perspektivismus ihrer Erkenntnis“ gegen eine objektivistische Auffassung in ihr Recht gesetzt worden – was in der mit dem französischen 14. Jahrhundert befassten kunstgeschichtlichen Forschung indes nur ein leises Echo hervorgerufen habe. Da aber Bildgestalt und Bildsprache in vielfältiger Weise mit dem „geschichtlichen Ort der Werke“ verwoben seien, versucht Carqué diesen in seinem fünften Kapitel (S. 399–471) für das Verständnis der Bilder fruchtbar zu machen.

Konträr zur gängigen Vorstellung eines polaren Wechselspiels von faktischer Krise und künstlerischer Kompensation im späteren 14. Jahrhundert glaubt der Autor, dass die adeligen Zeitgenossen weniger an den Katastrophen der Epoche als vielmehr an dem ideellen Schaden gelitten hätten, den sie in den heftigen politischen Konflikten des Jahrhunderts davontrugen: Das gesellschaftliche Selbstverständnis der Fürsten sei durch die am Steuerdruck und den militärischen Misserfolgen entzündete Adelskritik erschüttert worden, und das Anrecht der Valois auf den Thron war massiven Anfechtungen ausgesetzt. Dies habe unverkennbare Spuren in den Kunstaufträgen Karls V. hinterlassen. So seien etwa seine Bilderhandschriften – als „genuine Medien der sprachlich vermittelten Reflexion wie der visuellen Repräsentation politisch-gesellschaftlicher Vorstellungswelten“ – nicht vagen bibliophilen Interessen, sondern der konsequenten Propaganda seiner *sagece* als „zentraler herrschaftskonsolidierender Qualität“ zu verdanken. In den diversen kopierten Texten habe eine gruppenspezifische Konstruktion von Vergangenheit Gestalt angenommen, in deren Zentrum die *sainte et sacree lignie* des französischen Königshauses gestanden habe. Auch die konsequent betriebene Übersetzungspolitik Karls V. gründe nicht auf seiner Sorge um das Gemeinwohl oder auf seiner humanistischen Gesinnung; vielmehr hätten sich die zeitgenössischen Wandlungsprozesse der Herrschaftspraxis durch die Texte des Aristoteles und die Kommentare Oresmes in Einklang mit dem staatstheoretischen Denken der Antike bringen lassen. Die *translatio studii*-Lehre sei zu einem gewichtigen Beleg für genealogische Kontinuität der Valois geworden und habe sie in eine *linaige des empereurs romains* gestellt. In eigens dafür ausgestatteten Räumen hätten solche Handschriften den Anspruch herrscherlicher Wissensspeicherung und Wissensvermittlung erfüllt, während in der Öffentlichkeit ihr statusbezeugender Charakter als Ausweis der *magnificence* und *richece* im Vordergrund gestanden habe, wobei hoch entwickelte Schenkungspraktiken ihren „Radius der Wahrnehmbarkeit und Wirkung“ beträchtlich erweiterten. Letztlich hätten solche Kunstwerke allesamt Zwecken gedient, die eng mit dem herrscherlichen und dynastischen Selbstverständnis Karls verwoben waren und auf einem gesteigerten Legitimationsbedarf gründeten. Carqué versteht sie als Antwort auf die tiefgreifenden Erschütterungen, denen Identität und Imagination der Monarchie unter Johann II., Karls Vater, ausgesetzt waren.

In diesem Zusammenhang wird auch die Organisation der überaus komplexen

Kunstaufträge im Kreis Karls V. erörtert (V. 4, Produktion und Distribution, S. 459–471). Zu Recht weist Carqué darauf hin, dass zwar die Bestallung und Bezahlung von Künstlern den Auftragsempfängern obliegen habe, dabei jedoch nicht beweisbar sei, dass diese ein reguläres Hofamt mit festem Lohn und konkreter Dienstfunktion innehatten. Eher dürften die *peintres* und *ymagiers du roy* einfach in Paris ansässige Handwerker gewesen sein, deren Werkstätten bei Bedarf für den Hof tätig wurden. *Deviseurs* und *ordonneurs* fungierten als Koordinatoren der Handschriftenproduktion, wobei die *écrivains du roi* als *ordonneurs* ähnliche Funktionen inne hatten wie die *libraires* und *stationnaires* im Rahmen der universitären Buchherstellung. Als *deviseurs* fungierten die gelehrten Berater Karls V. (so Raoul de Presles oder Nicole Oresme). Da die Illuminatoren staats-theoretische Sachverhalte allegorisch zu verbildlichen hatten, ist von detaillierten Maleranweisungen auszugehen. Die Stilangleichung bei arbeitsteilig entstandenen Codices spreche dafür, dass auch stilistische Aspekte, etwa die Verwendung bestimmter Bildmotive, eines speziellen Kolorits, charakteristischer Strukturmerkmale oder des Formenvokabulars der Draperien, vorgeschrieben worden seien. So gewinne die gezielte Stilbildung nach älteren Vorlagen als „Repräsentanten einer als bedeutsam erinnerten Vergangenheit“ an historischer Plausibilität.

Das sechste Kapitel (VI. Stil als Bedeutungsträger. Erfahrungsräume und Verständnishorizonte, S. 473–496) gilt folglich den im Kreis Karls V. maßgeblichen Bild-, Stil- und Geschichtsauffassungen. Die massive Demonstration königlicher *magnificence* und die starke visuelle Präsenz Karls V. in der Monumentalskulptur verrieten Formen herrscherlicher Präsentation, die auf die Beredsamkeit der Bilder setzten und der Visualität größte Bedeutung einräumten. Ein Rechtsstreit um die Schädelreliquie des heiligen Dionysius im Jahre 1410, bei dem das Domkapitel von Notre-Dame in Paris mit *paintures antiques* argumentierte, beweise zudem ein Bewusstsein für die Geschichtlichkeit des Stils, das sich auch im engsten Umfeld Karls V. belegen lasse: So seien Handschriften auf Grund des Erscheinungsbildes ihrer Miniaturen nach historischen Kriterien inventarisiert worden. Wichtig für das Verständnis der von Karl bestellten Kunstwerke sei die von Raoul de Presles postulierte Kongruenz von Stilart und sprachlich dargebotenem Stoff. Dabei kam nicht nur den *genera dicendi*, sondern auch der Auffassung, daß sprachliche Mittel nach der Zielgruppe zu differenzieren seien, große Bedeutung zu. Viele Auftragswerke Karls V. würden dieses Denken in Stil- und Rangfolgen sowie einen geschärften Sinn für stoff- und funktionsmäßige Gestaltung aufweisen. Somit erkläre sich der Stilpluralismus seiner Hofkunst auch aus der gezielten Ausrichtung auf verschiedene Adressaten – gleichsam in Anpassung an die *ars praedicandi*, die das rhetorische Instrumentarium stets auf das jeweilige Publikum abstimme. Funktion und Form der Bilder entsprächen also einem rhetorisch geprägten Verständnishorizont, der Stilmerkmale zu bedeutungskonstituierenden und -vermittelnden Medien werden lasse. Da die Abstammung der *sainte et sacree lignie* der Valois von Ludwig dem Heiligen zur geschichtlichen Leitvorstellung geworden war, wobei als authentisches Erbe des Heiligen auch Kunstwerke galten, sei überdies anzunehmen, dass die Betrachter eine recht genaue Vorstellung von dem im Umkreis Ludwigs gebräuchlichen Formenvokabular hatten und „retrospektive

Formprägungen“ als unmissverständliche Bedeutungsträger erlebten. Der Grad der Bedeutsamkeit bestimmter Stilprägungen variiere dabei je nach Rezipienten, wie im letzten Kapitel (VII. Stil und Erinnerung. Das Folgeverhältnis der Bilder in der Geschichte, S. 497–591) erläutert wird.

Dass Karl V. als Regent von 1356–1360 mit massiven politischen Schwierigkeiten konfrontiert war (Bürgeraufstände unter Etienne Marcel, Jacquerie), ist Carqué zufolge der Grund dafür, dass die späteren Bauunternehmungen des Königs unter dem „doppelten Vorzeichen“ erhöhter Sicherheitsinteressen und gesteigerten Repräsentationsbedarfs standen. An seinen Palast- und Fortifikationsanlagen war er durchgehend im Krönungsornat dargestellt und an den Portalen seiner religiösen Stiftungen in effigie als *roi très chrétien* gegenwärtig. Die von ihm 1364 bestellten Grabmäler in Saint-Denis hatten demgegenüber eher die Aufgabe, das „Imaginarium“ einer Sakralität zu belegen, die in der Blutsverwandtschaft mit Ludwig dem Heiligen gründete. Die sakrale Dignität des Königs, auch in Jean Goleins 1372 geschaffenen „*Traité du sacre*“ propagiert, begegne beispielsweise in dem 1374 vollendeten Dedikations-exemplar des „*Rational des divins offices*“ (Paris, BN, fr. 437) in einem künstlerischen Zusammenhang, der wie der „*Livre du sacre*“ Stilqualitäten aus der Zeit Ludwigs des Heiligen für die Veranschaulichung der Denkfigur der *sainte et sacree lignie* einsetze. Schon Karls Vater habe in zwei Codices gezielt ältere Buchtypen aktualisiert, in der 1349–52 entstandenen *Bible moralisée* (Paris, BN, fr. 167) und in der „*Bible de Jean de Sy*“ von 1355/56 (Paris, BN, fr. 15397), deren *mise-en-page* glossierte lateinische Bibelhandschriften des 12. Jahrhunderts reflektiere. Der gleichzeitige Rückgriff auf das pucelleske Stilidiom zeige zudem, dass schon Johann II. Stilqualitäten geschätzt habe, die das Erscheinungsbild der eigenen Aufträge mit der Hofkunst der letzten Kapetinger verband. Darin sei Karl V. bereits als Dauphin dem väterlichen Beispiel gefolgt; allerdings sei die Ausstattung der unter ihm in den frühen sechziger Jahren geschaffenen Werke – so der 1363 vollendeten *Bible historique* (Paris, BN, fr. 5707), des „*Livre des neufs anciens juges*“ von 1361 (Brüssel, BR, ms. 10319) und des „*Livre du sacre*“ von 1365 – schlichter, was als Gestus einer Distanzierung von der massiv kritisierten väterlichen Herrschaftspraxis gedeutet wird. Karl habe sich zwar die in den väterlichen Kunstaufträgen erprobten Bildstrategien des stilistischen Rückbezugs zu eigen gemacht, dabei jedoch eine andere, dem Umkreis Ludwigs des Heiligen und dem darin begründeten Legitimationspotential verpflichtete Richtung eingeschlagen. Erst nach der Stabilisierung seiner Herrschaft ab 1369 seien die Reminiszenzen an die Buchmalerei unter den letzten Kapetingern verstärkt zur Geltung gekommen, indem das Pucelle-Idiom vom *Maître de la Bible de Jean de Sy*, von *Jean le Noir*, vom *Maître du Couronnement* und vom *Maître du Parement de Narbonne* aufgegriffen und weiterentwickelt wurde.

Von größter Bedeutung sei der Modellcharakter der Herrschaft Philipps IV. gewesen. Nie zuvor seien Wesen und Vorrechte des französischen Königtums derart prägnant formuliert worden wie durch ihn, und viele der Argumente, die am Hof Karls V. zur Erhöhung des Königtums vorgebracht wurden, stammten aus Philipps Umfeld. Unter ihm sei die machtvolle Selbstbehauptung des Königtums auch in Ge-

stalt einer monumentalen Repräsentationskunst gegenwärtig gewesen, die den König und Persönlichkeiten seiner entourage als vollplastische Bildwerke darstellte. Der Typus gesteigerter symbolischer Repräsentation sei von den Valois als elementarer Bestandteil ihres dynastischen Selbstverständnisses in ihren Kunstaufträgen aufgegriffen worden. Die damit einhergehenden stilistischen Analogien sollten die Perpetuierung der *sainte et sacree lignie* der Kapetinger durch die Valois zum Ausdruck bringen. Schon unter Philipp IV. war der systematische Aufbau des heiligen Ludwig zur Legitimationsinstanz politischen Handelns mit Nachdruck betrieben worden. Die Kapetinger hatten mit der Kanonisation Ludwigs einen Heiligen als Vorfahren, ihre Könige zugleich einen heiligen Vorgänger. Da die Valois wesentlich von den unter Philipp IV. formulierten Imaginarien des Königtums zehrten, stieg dessen Hofkunst mit dem Herrschaftsantritt Karls V. zum Vorbild einer monumentalen Repräsentationskunst auf. Doch dienten nicht nur die unter Philipp IV. entstandenen Skulpturen als Bindeglied zum monumentalen Erbe des mittleren 13. Jahrhunderts, sondern auch die Buchmalerei unter Karl IV., deren Figurenbildung ebenfalls von der Skulptur zur Zeit Ludwigs des Heiligen geprägt wurde.

Somit widersprächen die aufgezeigten Praktiken der retrospektiven Stilwahl und Motivkompilation all jenen Entwicklungsmodellen, die den Stilwandel der Pariser Hofkunst von Ludwig IX. bis zu Karl V. als einen quasi naturhaft sich entfaltenden Prozess in Richtung einer „Renaissance septentrionale“ beschrieben. Darüber hinaus seien auch die heterogenen Stilphänomene im frühen 14. Jahrhundert und in der Hofkunst Karls V. als Folge der unterschiedlichen, von den Auftraggebern geforderten Funktionen der jeweiligen Objekte zu verstehen. Dabei liefere die der Rhetorik entlehnte Differenzierung nach Adressatenkreis und Anlass den Schlüssel zum Verständnis, etwa bei den Chorschrankenreliefs und Außenchorreliefs der Pariser Kathedrale, deren immense stilistische und technische Unterschiede vom Autor mit der allgemeinen Zugänglichkeit im ersteren Fall, der primären Bestimmung für die Kanoniker von Notre-Dame im zweiten Fall erklärt werden. Dieser vergleichsweise simple Umgang mit *ornatus facilis* und *ornatus difficilis* sei in der Hofkunst Karls V. durch bewusst abgestufte, in vielgestaltige Bezugssysteme eingelassene Stilidiome abgelöst worden. Nun bestimmte auch die Ranghöhe des dargebotenen Stoffes die Stilart. Carqué zufolge waren Bilder mit dem höchsten Öffentlichkeitsgrad in ihrer betonten Schlichtheit dem Beispiel Philipps IV. und Ludwigs des Heiligen verpflichtet, während jene Werke, die nur der repräsentativen Öffentlichkeit des Hofes zugänglich waren, sich in ihrem reicheren Stilidiom an der späten kapetingischen Hofkunst unter Karl IV. orientierten. Somit sei nicht nur der Adressatenkreis für die Wahl der jeweiligen Stillage ausschlaggebend gewesen, sondern auch zwei grundverschiedene Imaginarien: die *humilitas* als primäre Herrschertugend Karls V. und die *magnificentia* als standesgemäße Aufwandsnorm seiner Herrschaftsrepräsentation. Das monarchische Leitbild der *humilitas* habe in der christlich geprägten Rhetorik ein sprachliches Äquivalent im *sermo humilis* der Heiligen Schrift, das in zweifacher Hinsicht das antike Regelwerk der Stilarten durchbreche: Weder folge es der strikten Stiltrennungsregel, noch richte sich die Höhe des Sprachstiles nach dem Rang des Gegen-

standes. Im *stilus humilis* fand sich demnach eine neue Art des Erhabenen, die das Niedrigste und das Höchste, *humilitas* und *sublimitas*, in Analogie zu Sprachform und Inhalt der Heiligen Schrift miteinander verschmolz. *Magnificentia* sei demgegenüber ein zentrales Merkmal hochadeliger Lebenswelt gewesen, und somit richtete sich der *stilus gravis* der an der späten kapetingischen Hofkunst orientierten Handschriftenausstattungen an Betrachter, die durch eine gleichartige Sozialisation in der Lage waren, Herkunft und Sinngehalt retrospektiver Formqualitäten zu erfassen.

Mit diesem Umfeld befasst sich schließlich der letzte Abschnitt (Kap. VII. 4. Die *sainte et sacree lignie*. Partizipation und Transformation, S. 562–591). Die Bindungen zwischen dem König und den Apanage-Fürsten seien durch die Vergegenwärtigungsmedien der höfischen Erinnerungskultur, allen voran durch hagiographische und historiographische Handschriften, gefestigt worden; auch standen den Prinzen von Geblüt dieselben Künstler wie dem König zur Verfügung. Daher seien nach seinem Tode 1380 dieselben Mechanismen in der Kunstproduktion wirksam gewesen wie zu seinen Lebzeiten, auch wenn an die Stelle familiärer Interessenkoalitionen zunehmend widerstreitende Partikularinteressen traten. Besonders die für Jean de Berry durch Jean le Noir und Jean d'Orleans ausgeführten Handschriften seien auf visuell reflektierte Weise innovativ, indem sie neue Möglichkeiten der Formgebung erprobten und zugleich den Abstand illustrierten, der sie darin von den stilistischen Standards am Hofe Karls V. trenne. Dabei sei Jean de Berry dem Vorbild der königlichen Hofkunst in der Unterscheidung der Medien nach der Art ihres Betrachterbezugs mit dem *ornatus facilis* in der Monumentalskulptur und dem *ornatus difficilis* in der Buchmalerei gefolgt. Demgegenüber wurde unter Louis d'Orleans und Karl VI. der *stilus gravis* höfischer *magnificentia* auch in der Monumentalskulptur angewandt. So zeige der Skulpturenschmuck am Portal der Sainte Chapelle in Vincennes eine Spielart des *genus grande*, die unter Karl V. in der Buchmalerei gepflegt worden war. Die Auflösung des für die Hofkunst Karls V. charakteristischen Zusammenhangs von Stillage und Öffentlichkeitsgrad sei allerdings schon um 1375/80 am Beau Pilier der Kathedrale von Amiens erprobt worden, wo sich sowohl im *ornatus facilis* als auch im *ornatus difficilis* ausgeführte Statuen fänden, und gipfle in Werken wie der Trumeaumadonna Sluters am Portal der Kartause von Champmol, die als Synthese des „zu höchster Bewegungsdynamik gesteigerten Typus der Vierge dorée“, des „nervösen, sehnigen Gewandstils der älteren Reimser Skulptur“ und des „kalligraphischen Lineaments pucellesken Zierrats“ und damit als stilistisch angemessenes „Hoheitszeichen eines Herzogs mit gleichsam königgleicher Stellung“ gedeutet wird.

Insgesamt lässt sich der Zusammenfassung des Autors, dass man der entwicklungsgeschichtlichen Stellung der Hofkunst Karls V. und mit ihr dem Folgeverhältnis der Werke in der Geschichte erst gerecht werde, wenn man die Sinn- und Wirkungszusammenhänge der Bilder nach Formvokabular und Bildstrategie, Zweckbestimmung und Aussageabsicht zu differenzieren versuche, durchaus zustimmen. Mit Bravour erschließt das vorliegende Buch einen „weiteren Horizont des Verstehens und Erklärens“ für die Hofkunst Karls V. Es offenbart eine immense Sachkenntnis des Autors und bereichert – und korrigiert – das Verständnis der behandelten Materie nach-

haltig. Auch wenn damit nicht alle anderen dafür bereitgestellten Erklärungsmodelle – etwa die Bedeutung gewisser Geschmacksvorlieben oder individueller Kreativität als ausschlaggebende Faktoren künstlerischer Produktion – außer Kraft gesetzt erscheinen, so sind sie doch um einen bedeutenden Interpretationsansatz erweitert. Mit Spannung darf die Überprüfung seiner Tragfähigkeit anhand verwandter Themen erwartet werden.

MICHAELA KRIEGER
Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien

Tristan Weddigen: Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance; Emsdetten / Berlin: edition imorde 2006, 335 Seiten, ISBN 978-3-9809436-2-8, 200 SW-Abb., EUR 59,00

Der Apostolische Palast des Vatikans mit der Residenz des Papstes gilt als Synonym für die spirituelle Autorität des Hauptes der katholischen Kirche. Von ähnlicher Bedeutung ist historisch die säkulare Macht des Herrschers des Kirchenstaates, die sich in den repräsentativen Bauten und Ausstattungen des Palastes niederschlägt, zu der die bedeutendsten Künstler Italiens berufen wurden. Die Verbindung christlicher wie politischer Funktionen der Kunstwerke erhebt die Kunst des Vatikans zu einem vielschichtigen Bestand an hochrangigen Denkmälern, deren einzigartige Doppelpoligkeit zwischen *Sacrum* und *Profanum* seit dem Ende des 19. Jahrhunderts Gegenstand der kunsthistorischen Forschung ist. Tristan Weddigen widmet sich in seiner Dissertation einen Raum des Palastes, dem bisher kaum Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Mit dem Titel „Raffaels Papageienzimmer“ erregt er natürlich Aufmerksamkeit und sorgt gleichzeitig für Erstaunen, da in der Forschung eine *camera papagalli* bekannt ist und Raffael ohnehin mit dem Vatikan verbunden ist, die *Sala dei Palafronieri*, wie heute das Papageienzimmer zwischen den Stanzen und den Loggen heißt, bisher keine Rolle im Œuvre des Künstlers spielte. Es geht also nicht allein um Ritual, Raumfunktion und Dekoration, wie im Untertitel angegeben, sondern in erster Linie um den Künstler. Und gerade dieser Aspekt der umfangreichen Dissertation bereitet Schwierigkeiten.

Wie in der Einleitung erklärt wird, soll Raffael 1518 die Raumausstattung für Leo X. geschaffen haben. Dies ist eine kühne Formulierung, da diese „Schöpfung“ sich allenfalls auf den Entwurf, also das „disegno“ im Sinne Vasaris beziehen kann, nicht auf die Ausführung, an die der Leser jedoch im Zusammenhang mit der nahe liegenden Ausstattung der Stanzen denken mag. Zu diesem Zeitpunkt aber war Raffael mit Aufträgen zugeschüttet, neben dem umfangreichen malerischen Werk arbeitete er als *capomaestro* der Bauhütte von St. Peter, an der Villa Madama, an Druckgraphiken und einem Plan des antiken Rom. Zumindest einige der Entwürfe dieser Arbeiten sind für Raffaels gesichert, wie Zeichnungen zu den Loggien des Vatikans und der Villa Farnesina belegen, die zuletzt 2001 von Corinna Höper gezeigt wur-