

sche (Bau-)Tendenzen vorwerfen? — Zumal die klassischen Bauten des Absolutismus, von denen sich die englische Aufklärung bewußt distanzierte, gerade nicht über Kuppeln verfügen. Die Diskussion über den Umgang mit Baudenkmalern sollte von einer subjektiven Einstellung zur Geisteshaltung der Erbauungszeit unabhängig bleiben.

Abgesehen davon, daß eine rekonstruierte Kuppel und Sprossenfenster angesichts einer modernen Innenausstattung die Kriegsschäden des Mittelbaues nicht leugnen würden: Es muß doch auch eine Aufgabe der Denkmal-

pflge sein, den Dokumentarwert der Zerstörung und den Wert des Baudenkmals an sich gegeneinander abzuwägen! Und auch in Hinblick auf die umfangreichen Zerstörungen der Kriegs- und Nachkriegszeit (*sic!*) in Kassel selbst, steht weit über diesem Dokumentarwert der Status von Park und Schloß als Kulturdenkmal von europäischem Rang. — Eine ausführlichere Argumentation ist beim Verfasser erhältlich.

Christian Presche

Notizen aus der Ausstellung: L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328.

Paris, Grand Palais, 17. März-29. Juni 1998

Nachdem ich in der Tagespresse eine knappe Schilderung der Ausstellung gegeben habe (vgl. *Süddeutsche Zeitung* 26.3.1998, S. 17), schließe ich hier einige Notizen zu ausgestellten Stücken an, wobei ich mich auf Werke der Skulptur und Goldschmiedekunst beschränke. Die Einträge im Katalog zu den Skulpturen hat überwiegend Françoise Baron verfaßt. Sie sind meist vortrefflich, weisen oft auf bisher nicht beachtete Zusammenhänge hin. Manchmal wünscht man sich genauere Angaben zu dem Zustand der Objekte. Hierfür aber wären technische Untersuchungen notwendig gewesen, die bei der Vorbereitung einer Ausstellung nur ausnahmsweise möglich sind. Ich bespreche einzelne Stücke meist nach der Reihenfolge im Katalog.

Nr. 15-18. Diese Statuen oder Statuetten der stehenden Muttergottes galten bis vor wenigen Jahrzehnten als Werke des 14. Jh.s, manieristische Abwandlungen der „Vierge dorée“ von Amiens. Diese Vorstellung ist aufgegeben. Man datiert die Marienfiguren jetzt überzeugend ins letzte Drittel des 13. Jh.s und erkennt, wie verschiedenartig sie untereinander sind.

Nr. 15. Die etwas unterlebensgroße Steinmadonna aus Saint-Corneille in Compiègne, jetzt im Musée Vivienel, war erstmals in einer Ausstellung zu sehen. Baron bringt die wichtige Nachricht, daß 1267 in Saint-Corneille mehrere Herrschergrabmäler in Anwesenheit Ludwigs d. HI. transferiert wurden. Die Figur mag bei dieser Gelegenheit entstanden sein. Sie entspricht dem damals modernsten Typus der Marienfigur in der Nähe des Hofes, etwa den Elfenbeinmadonnen aus der Sainte-Chapelle, vor allem jener aus Saint-Denis im Taft Museum in Cincinnati. — Nr. 17. Kleine hölzerne Statuette in einem Tabernakel aus Grandrif (*Abb. 1*). Als Material ist Eiche angegeben. Die Fassungsreste — Medaillons mit Löwen am Mantel der Madonna — auch ikonographisch interessant (Löwe von Juda), so wie man ja auch das Tabernakel inhaltlich deuten wird. Als kleine Marienfigur in Holz, vermutlich für private Andacht, fast einmalig. Einziges mir bekanntes Vergleichsstück: eine Madonna aus der Slg. Pierpont Morgan in Metropolitan Museum, die allerdings etwas jünger sein dürfte. Die Figur in Grandrif ist kaum später als 1270 und sicher nicht weit von Paris entstanden. — Nr. 18. Sog. Madonna aus Abbeville. Sie kam 1907 aus einer Privatsammlung in den Louvre. Nach 1850 ist sie in Wargnies (Somme) nachweisbar. Baron erwägt Herkunft aus dem benachbarten Benediktinerinnenkloster Bertheaucourt-les-Dames. Die Fassung scheint verloren. Unterschiede der Oberflächenfärbung von Gesicht und Gewandung. Unklar ist, welche Funktion diese über einen Meter hohe Statuette erfüllte: sie ist größer als die Elfenbeinmadonnen für Privatandacht, kleiner



Abb. 1 Madonna. Grandrif/Puy-de-Dôme, Saint-Blaise (Ausst.Kat. Treasures from Medieval France, Cleveland 1967, S. 185)

als die monumentalen Marienfiguren. Tabernakelmadonna über einem Altar? Die Einordnung in die Nähe der Elfenbeinmadonna Fitzhenry in Amsterdam überzeugend, nicht der Hinweis auf die »Vierge dorée«. Die eigentümliche Pose — Verdoppelung des Spielbeins — begegnet m. W. nicht an monumentalen Madonnen. Sie macht einen besonderen, verspielten Reiz der kleineren Marienfiguren aus. Nähme man die Zeitgrenze 1285 wörtlich, so hätten diese Figuren nicht in der Ausstellung auftreten dürfen. Sie gehören ihrem Charakter nach zur Kunst der Spätzeit Ludwigs d. Hl.

Nr. 19-26 Velen-Engel. Die Ausstellung hat 11 Statuetten vereinigt. Das Material ist durchweg Eiche, Höhe zwischen 80 und 90 cm. Attribute fehlen, da die Hände abgebrochen sind. Nr. 26 ist als Kerzenträger identifiziert. Nr. 19A und B mögen auf verhüllten Händen *arma* getragen haben.

Sie zeigen auch noch die an den Schultern eingezapften, aufgerichteten Flügel. Ursprünglich? Angesichts der Verletzbarkeit dieser Schwingen aus dünnen Holzblättern scheinen Zweifel erlaubt. An 19A und B sind noch deutlich Spuren von Vergoldung und Versilberung erkennbar. Gehen sie ins 13. Jh. zurück? Sonst sind die Fassungen weitestgehend verloren. Solche Leuchterengel oder Engel mit Passionswerkzeugen waren auf Säulen um Altäre aufgestellt und gehörten zu deren Ornat und Beleuchtung. Keine Figur ist mehr in der alten Aufstellung erhalten. Häufig sind die Statuetten schon im 19. Jh. in Sammlungen nachweisbar. Daraus ergeben sich Schwierigkeiten für die stillkritische Einordnung und Lokalisierung. Lange galten diese schlanken Gestalten als Reflexe der Reimscher Kathedralskulptur. 1959 entdeckte Lestocquoy in der Nähe von Arras Nr. 19A und B und meinte sie — ebenso wie Nr. 20 — auf dem rechten Flügel eines Retabels mit der Darstellung des Wunders der Heiligen Kerze in Arras wiederzuerkennen. Danach hätten sie einst einen Altar in der ab 1799 zerstörten Kathedrale in Arras umstanden (s. schon die Rekonstruktion bei Viollet-le-Duc, *Dict. d'Architecture*, Bd. II, S. 29 nach Didron). Sichern läßt sich diese Annahme nicht, aber seit Lestocquoy lokalisierte man die Velen-Engel ins Artois.

Baron ist m. E. zu Recht skeptisch. Diese »gotischen« Engel mit schlanker Silhouette und zierlich geschnittenen Gesichtern sind eine Pariser Invention. Ältestes bekanntes Beispiel: der Engel mit den *arma Christi* am Haupteingang von Notre-Dame, m. E. nicht später als 1230. Der Typus hat sich rasch verbreitet: Querhaus von Notre-Dame, südliches Querhaus in Amiens. Gegen oder um 1250 wird er in Reims aufgegriffen (Statuen der Westfassade, dann Wimberg mit Marienkrönung über dem Haupteingang, Strebepfeilerengel Nr. 6 Nordseite des Langhauses). Man begegnet ihm bald auch jenseits der französischen Grenzen im Querhaus von Westminster Abbey und am Triptychon von



Abb. 2 *Isabelle de France. Aus Saint-Louis in Poissy. Poissy, Notre-Dame (Ausst.Kat. Paris 1998, S. 88)*

Floeffe. Er findet sich in allen Kunstgattungen: Elfenbeinen, Goldschmiedekunst, Miniaturen.

Von den ausgestellten Stücken sind m. E. die Engel aus Humbert (Nr. 20. Gegenstück nach Diebstahl 1977 nicht wiedergefunden) ersichtlich die ältesten. Stärkste Betonung von Stand- und Spielbein, ausbauschende Mantelfalten. Wohl noch vor 1270. 19A und B sind schlanker und deutlich jünger. Mit 19A und B eng verwandt sind die beiden Engel aus der Slg. Homberg, jetzt Cloisters (Nr. 22A und B). Aber sind deren Gesichter intakt? Befremdlich wirkt besonders das glatte Antlitz von Nr. 22B. Die Statuetten Nr. 21, 23, 25 und 26

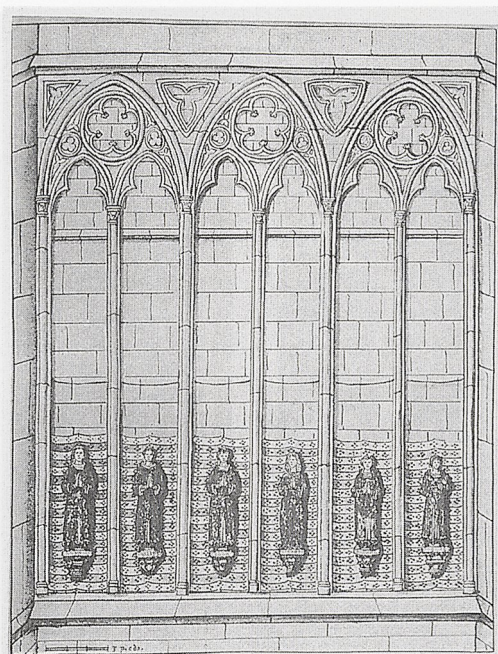


Abb. 3 *Sechs Kinder des hl. Ludwig. Nach Gaignières (Bull. mon. 129, 1971, S. 101)*

sind feinere oder gröbere Varianten des Typus und dürften in anderen Ateliers geschnitzt sein. Auszuscheiden aus der Reihe sind m: E. Nr. 24A und B: Slg. Pitcairn und Louvre (aus der Slg. Timbal). Auch hier gibt es gravierende Probleme des Zustands. Das Gesicht des Engel Timbal zeigt weichliche Formen, die man kaum für ursprünglich halten mag. Die beiden Figuren sind untereinander ähnlich, gehören aber nicht ins 13. Jh.

Bei dieser seltenen Gelegenheit, 11 Statuetten miteinander zu vergleichen, wurde sichtbar, wie sehr die französische Kunst während der zweiten Hälfte der Regierungszeit Ludwigs d. Hl. ihre Formen normiert und örtliche Unterschiede innerhalb des Kronlandes einebnet. Lokalisierungen wie Artois, Picardie, Ile-de-France werden fiktiv. Engel aus Arras sehen genau so aus wie Engel aus Paris.

Nr. 28 Hl. Bathildis aus Corbie. Die nicht unbeschädigt erhaltene, durch einen Anstrich des 19. Jh.s entstellte Figur zeigt die merowingische Königin Bathildis, welche zwischen 657 und 661 die berühmte Abtei Saint-Pierre in Corbie gründete. Sie hält ein Bild der Klosterkirche auf der verhüllten Linken. Baron vermutet, daß



Abb. 4 Engel mit Passionswerkzeugen. Aus Saint-Louis in Poissy? Paris, Musée Nat. du Moyen Age-Thermes de Cluny (Ausst.Kat. Paris 1998, S. 91)

die Statue von Eingang ins Refektorium stammt. Ein Datum um 1273 wäre damit nahegelegt. Aufmerksamkeit weckt die Bathildis als weiteres Beispiel für die ikonische Erneuerung des Gedächtnisses an die merowingischen Gründungskönige, wie sie seit der Zeit Ludwigs VII. (1137-80) in den alten Abteien des kapetingischen Krongebietes zu beobachten ist. Gelegentlich werden die *fundatores* mit dem Bild der von ihnen gestifteten Kirche dargestellt, allerdings in der Regel auf Grabplatten (Childebert I., Saint-Germain-des-Prés; Chlotar I. und Sigisbert in Saint-Médard, Soissons). Ab 1260/70 greift die Gewohnheit auf Deutschland über. Beispiele: die durch Montfaucon überlieferte Statue des als *fundator* angesehenen Merowingerkönigs Dagobert in St. Peter zu Erfurt und die kurz nach

1280 erneuerte Figur der »*regina fundatrix*« Plektrudis in St. Maria im Kapitol in Köln, die man als eine Parallele zu der Bathildis in Corbie ansehen mag.

Nr. 39 Fragmente von einem Passionszyklus. Baron identifizierte 1990 Fragmente im Louvre und im Musée de Picardie als Überbleibsel des 1755 niedergelegten Lettners der Kathedrale in Amiens. Aus Beschreibungen war bekannt, daß die Lettnerbühne einen von Arkaden gerahmten, offenbar sehr ausführlichen Passionszyklus zeigte, also ähnlich wie Modena, Bourges, Naumburg. Der Lettner von Amiens ist schon 1291 — also nicht lange nach Vollendung des Chores — im Liber ordinarius erwähnt. Höchst eindrucksvoll sind die Fragmente von einem Einzug in Jerusalem — 39 A — und von einem *Noli me tangere* — 39 C — mit der Gestalt der Maria Magdalena. Der Einzug in Jerusalem eröffnete am nördlichen Ende der Lettnerbühne die Passionsfolge, wobei zu erinnern ist, daß der Bischof durch das Firminusportal am nördlichen Querhaus in die Kathedrale einzog. Das *Noli me tangere* gehörte zu den Darstellungen an der südlichen Hälfte der Lettnerbühne. Auszuscheiden ist 39 D, ein weiblicher Kopf, weil offensichtlich später. — Die von Baron gezogenen stilistischen Vergleiche mit Reims (Kreuzauffindung an der Westfassade), Tympanon des »Portail de la Calende« in Rouen oder auch den Figuren an den Strebepfeilern der Langhausnordseite in Amiens sind wenig hilfreich. Die kraftvolle, mit veristischen Details wie knorrigen Bäumen arbeitende Erzählweise dieser Lettnerfragmente läßt sich kaum mit Portalreliefs oder Strebepfeilerstatuen parallelisieren. Auch die mittelalterliche Skulptur kannte nicht nur Zeit- und Ortsstile, sondern wandelte ihre Sprachweise je nach Aufgabenstellung und Publikum ab. Von Modena über Chartres und Bourges bis nach Naumburg fällt bei den Lettnerkulpturen die theatralische, farbige Darstellungsweise auf. Die von Baron entdeckten Fragmente vom Amiensener Lettner erweitern diesen Befund. Stilistische Parallelen aus der Zeit gegen 1290 sucht man vergebens. Hingegen

zeigt schon um 1230 die Hirtenverkündigung des Chartreser Lettners einen ähnlichen Realismus in der Wiedergabe von Bäumen und Hügeln. Die Lettners hatten wohl immer etwas vom »Panoptikum«: Bildpredigt für die Laien.

Nr. 40/41 Isabelle de France (Abb. 2) und Pierre d'Alençon aus Saint-Louis in Poissy. Erstmals begegnen wir Werken aus den Hofwerkstätten Philipp des Schönen. Über Saint-Louis in Poissy hat Erlande-Brandenburg (*Bull. mon.* 1971) in großen Zügen unterrichtet. Unmittelbar nach der Heiligsprechung seines Großvaters — August 1297 — läßt Philipp der Schöne an dessen Geburtsort ein Priorat errichten. Als die Dominikanerinnen 1304 den neuen Konvent bezogen, war die Kirche offenbar vollendet. Über sieben Dezennien hinweg griff die Architektur auf das von Ludwig d. Hl. gegründete Royaumont zurück. Die Intention dieser »Renovatio« ist evident. An der Innenfassade des nördlichen Querhausarmes standen Statuen von sechs Kindern Ludwigs d. H. Fünf unter ihnen waren 1304 schon verstorben und im Gebet dargestellt. Auf die politische Bedeutung dieses Zyklus für die Sakralisierung des französischen Königtums ist hier nicht einzugehen. Wiedergefunden wurden bis heute zwei Statuen: Isabelle (heute in Notre-Dame in Poissy) und Pierre d'Alençon (Torso im Cluny-Museum). Die stilistische Erscheinung dieser Statuen ist m. E. ohne Zusammenhang mit der gleichzeitigen Kathedral- skulptur, weshalb die im Katalog gezogenen Vergleiche mit Auxerre oder Rouen nichts ergeben. Die Subtilität der Oberflächenbehandlung, wie man sie sonst allenfalls an Elfenbeinen oder Goldschmiedearbeiten beobachtet, hat mit den monumentaleren Effekten der Bauplastik nichts gemein. Die physiognomische und gestische Lebhaftigkeit, die schwungvollen Posen, die Verve der Drapierung, wie man sie aus der älteren Kathedral- skulptur kennt, sind zurückgenommen. Gewiß war schon unter Ludwig d. Hl., vor allem in der königlichen Grablege in Saint-Denis, eine vornehme Dämpfung der Formensprache zu beobachten. Hier aber, in der Kirche, welchem



Abb. 5 Hl. Magdalena. Ecouis, Notre-Dame (Marburg, 30657)

dem heiliggesprochenen Vorfahren geweiht ist, führt die höfische Stilisierung zur völligen Stille der in ewiger Anbetung verharrenden Prinzen und Prinzessinnen. Isabelle wird nur noch als Silhouette wahrgenommen, ein zartes Schemen. Eine Zeichnung der Collection Gaignières überliefert die ursprüngliche Aufstellung der Statuenfolge. Farblich gefaßt — die Gewänder blau, bestickt mit goldenen Lilien — standen die Figuren in den schlanken Lanzetten eines Blendfensters — leuchtend wie die gemalten Gestalten in einem »vitrail« (Abb. 3).

Nr. 42 Sieben Engel. Aus Saint-Louis in Poissy? Steifiguren von etwa 1 m Höhe. Attribute: Posaunen, Kronen, Passionswerkzeuge. Während für Nr. 40 und 41 die Herkunft aus Saint-Louis durch Gaignières gesichert ist, ist die Provenienz dieser Engel aus der gleichen Kirche eine bloße Konjektur. Völlig im Dunkeln bleibt die ursprüngliche Aufstellung. Die Erhaltung ist ungleich, bei 42 D höchst bedenklich, aber auch E und F könnten überarbeitet sein. Mit den hölzernen Velenengeln (19-26) haben sie nichts zu tun. Eher könnten sie, wie schon der Katalog andeutet, in der Tradition von Engelsfiguren stehen, die man an den Rückwänden von Fassaden findet (Reims, Nordquerhaus; dann Paris, Notre-Dame, Querhaus; Amiens, Südquerhaus). Am schönsten — und besten erhalten — ist 42 A, der Engel, welcher mit der Rechten die Lanze und die Nägel, mit der Linken die Dornenkrone vorwies (Abb. 4). Wie die Stellung der Flügel und die Drapierung erweisen, war die Figur auf Seitenansicht gearbeitet so wie der Engel mit Lanze und Nägeln im Tympanon der Weltgerichtsportals von Notre-Dame in Paris. Stilistisch mag die Figur in der Nachfolge der Engel im Inneren des südlichen Querhausarms der Pariser Kathedrale stehen, doch ist der Fall des Gewandes gelöster, das Antlitz sanfter und stiller. Mit den Statuen der Prinzen und Prinzessinnen (Nr. 40/41) läßt sich der Engel schwer vergleichen. Die thematischen Differenzen sind zu empfindlich.

Nr. 52-56 Skulpturen aus Ecouis. Nachdem der Statuenzyklus in der »Grande Salle« des Palastes auf der Ile-de-la-Cité verloren ist, sind die Figuren in Ecouis neben Poissy die wichtigsten Zeugnisse der höfischen Bildhauerkunst unter Philipp d. Schönen. Gründer des Kollegiatsstifts in Ecouis war Enguerran de Marigny, mächtigster Ratgeber des Königs in dessen letzten Jahren und verantwortlich für die Baumaßnahmen am königlichen Palast. Die Stiftungsurkunde für Ecouis datiert vom Januar 1310, Weihe am 9. September 1313. Die Stiftung also rund ein Jahrzehnt später als Poissy. Die Verbindung mit den Hofwerkstätten ist denunziert. Als Enguerran nach dem Tod Philipp d. Schönen Anfang 1315 der Prozeß gemacht wurde, lautete Anklagepunkt 34: »De la pierrerie de Vernon« — einem königlichen Steinbruch — »il fist mener 4000 pierres à Escouyes et 52 ymaiges«. Die Zahlen sind wohl übertrieben, der Tatbestand besteht. Von der Ausstattung unter Enguerran blieben 9-11 Figuren. Vier waren ausgestellt. Identifiziert sind Veronica (Nr. 53) und Nicasius (Nr.

55). Nr. 54 ist eine betende Heilige, deren langes Haupthaar den entblößten Körper verhüllt (Abb. 5); singular in der Skulptur um 1300. Drei Benennungen stehen zur Auswahl: Agnes, Maria Aegyptiaca, Maria Magdalena (entsprechend Verf., SZ 26.3.98). Ein Schatzverzeichnis von 1546 verzeichnet unter Nr. 107 ein Magdalenenreliquiar. Trotzdem bleiben Zweifel. Die Heilige trägt kein Salbgefäß. Das lange Haupthaar ist nicht typisch für Magdalena. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht für Agnes, deren Jungfräulichkeit nach der Legende im Moment der Gefahr durch die plötzliche Verhüllung in das lange Haar geschützt wurde. Dieser Augenblick scheint in der fast »berninesk« ergriffenen Statue vergewärtigt. Hinzu kommt bestätigend die Übereinstimmung mit der Agnes-Darstellung im Brevier der Jeanne de Belleville (Abb. 6). Was Magdalena angeht, so gibt es einen Ausweg aus dem Dilemma. Die unter Nr. 52 ausgestellte weibliche Figur galt lange als Alips de Mons, die zweite Frau des Stifters (Abb. 7). Aber diese Dame stand als Mitstifterin am Portal, nach dem Ausweis alter Abbildungen in Zeittracht. Gillerman brachte daher Marignys erste Frau Jeanne de Saint-Martin ins Gespräch, wogegen schon der Katalog einleuchtend argumentiert. Sollte diese »Sainte inconnue« — so der Katalog — nicht die gesuchte Magdalena mit Salbgefäß gewesen sein? Man brauchte nur Nr. 58, eine Magdalena aus Reims, zu vergleichen, um zu dieser Vermutung zu kommen.

Die aparte Auswahl der Heiligen wirft Fragen auf. Die Märtyrer Dionysius und Nicasius, Patrone der Monarchie und des Vexin, sind angemessen für die Donation des aus der Region stammenden Höflings. Heikler sind die Damen: Anna, Veronica (Nr. 55), Magdalena (Nr. 52), Agnes (Nr. 54), Margarete und vielleicht Katharina. Die Reliquien erklären hier wenig. Sie waren in Ecouis so jung wie die Figuren. Warum die vielen Schutzpatroninnen für Frauen, für Schwangerschaft, Geburt, Keuschheit? Welche Rolle spielte Alips bei der

Aufstellung dieses Programms? Das sind Fragen, welche die *Ecouis*-Monographien bisher nicht einmal gestellt haben. Das ganze ambitiöse Unternehmen eines hauseigenen Kollegiatstifts — Kirche mit Doppelturmfassade — ist wohl nur zu verstehen im Licht der erhofften Erhebung Enguerrans in den höheren Adelsstand, die der König nachweislich plante.

In der Stiftungsurkunde sorgt sich Enguerran um sein Seelenheil, das seiner Nachkommen, aber auch der verstorbenen Königin Jeanne de Navarre und seiner verstorbenen ersten Frau. Betont wird der Frauen gedacht. Sicher wollte sich Enguerran mit Alips in *Ecouis* bestatten lassen. Das Stiftergrab wäre kaum ein bescheidenes Nischengrab geworden (so Gillerman), sondern ein Freigrab zwischen den Chorstühlen der um das Seelenheil der Stifter betenden Kanoniker. Waren auch die Statuen der im Gebet angerufenen Heiligen mit Blick auf das Seelenheil ausgewählt? Sollten sie an den Wänden des Chores das Stiftergrab umstellen? Als Enguerran de Marigny im April 1315 gehenkt wurde, Alips ins Gefängnis kam, zerbrach sich der Plan einer Nekropole. Ist *Ecouis* also ein nur teilweise vollendetes Projekt, eine Bauruine, in der uns erstaunlich schöne Bildwerke erhalten blieben, deren Sinn wir nicht mehr recht verstehen?

Diese Bildwerke sind natürlich der bevorzugte Gegenstand des kunsthistorischen Interesses. Gillerman hat in ihrer Monographie auf Unterschiede zwischen den Figuren hingewiesen. Die Magdalena (Nr. 52) ist kleiner und aus anderem Stein als Veronica (Nr. 53) und Agnes (Nr. 54). Einen zeitlichen Unterschied wird man deswegen nicht annehmen. So argumentiert auch der Katalog. Zur Gruppe Veronica/Maria Aegyptiaca wird man die nicht ausgestellte Anna in *Ecouis* und nach Auskunft der Stiche auch die nicht erhaltene Statue der Alips de Mons hinzurechnen. Die Margarete steht der Gruppe mindestens nahe. Die erhaltenen Figuren sind alle aus dem Stein von Vernon und 140-150 cm hoch. In den Gestal-

ten dieser weiblichen Heiligen, in der im Gebet verzückten Agnes oder der die *facies* des Erlösers vorweisenden Veronica, nimmt die in Stein gemeißelte Statue kontemplative, »andachtsbildhafte« Züge an, wie man sie in der Bauplastik oder auch auf Grabmälern nicht findet. Gillermans Verweis auf die franziskanische Frömmigkeit im Kreis um die Königin Jeanne de Navarre, zu dem Marigny gehört hatte, ist hier vielleicht erhellend. Technisch ist diese subtile Wirkung durch eine Feinheit der leise bewegten Oberflächenbehandlung erreicht, wie man sie sonst nur in den Schattierungen der gleichzeitigen »jaune-d'argent«-Glasfenster oder in den »Grisaillen« des Stundenbuchs der Jeanne d'Evreux von Jean Pucelle sieht. Wie sich diese einzigartigen Figuren in den Zusammenhang der Hofkunst um Philipp d. Schönen einfügten, ist nach den Zerstörungen im Pariser Palast nicht mehr zu sagen.

Die Ausstellung zeigte noch ein weiteres, heiß umstrittenes Zeugnis für das Patronat Enguerran de Marignys: die *Königsfigur* aus der Kirche in Mainneville (Nr. 51). In Mainneville bei Gisors besaß Enguerran ein Manoir, in dem er 1308 den König zu Gast hatte. Die Kapelle war dem hl. Ludwig geweiht, also Anschluß an den aufblühenden Ludwigs kult des Hofes. Man vermutete seit Regnier, daß die Königsstatue aus dieser Kapelle stamme. Bis 1968 galt die Figur unumstritten als Darstellung des hl. Ludwig. Ja man ging weiter und sprach die nicht sehr originelle, auch nicht gut erhaltene Statue als das älteste »Bildnis« des frommen Königs an. So wurde sie zu einer Art nationaler Ikone. Als Erlande-Brandenburg diese Überzeugung in Zweifel zog und eine Identifizierung mit Philipp d. Schönen ins Gespräch brachte, löste er eine empörte Polemik aus. Noch 1998 zeigte sich der Katalog in der Frage der Identifizierung verunsichert. Sichere äußere Anhaltspunkte gibt es nicht. Die Attribute sind abgebrochen. Die Fassung — ist sie alt? — läßt goldene Lilien auf blauem Grund erkennen, was jedenfalls für einen König von

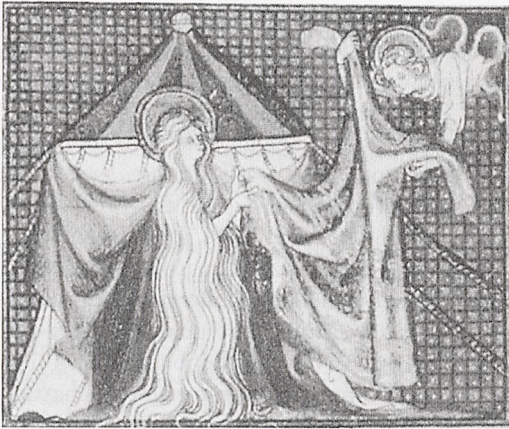


Abb. 6 Hl. Agnes. *Brevier der Jeanne de Belleville*. Paris, Bibliothèque Nat., Ms. lat. 11935. Paris, Bibl. Nat. 10483, fol. 135v (K. Morand, Jean Pucelle, Oxford 1962, Frontispiz)

Frankreich spräche. Nach den äußeren Umständen bleibt die alte Identifizierung mit Ludwig am wahrscheinlichsten, und sie ist unverfänglich, sobald man sich von der naiven Annahme eines wirklichkeitsgetreuen Bildnisses löst. Die Figur ist wohl einige Jahre älter als die Statuen in Ecouis, und sie ist geprägt von der Tradition der Königsfiguren des 13. Jh.s. Sie vertritt wie die Architektur von Saint-Louis in Poissy die retrospektive Seite der Kunst unter Philipp d. Schönen, die ludovizische »Renovatio«.

Nr. 22 *Königliche Stifterin, Märtyrin* aus Mantes. Es sind zwei von sechs Figuren, die bis zur Revolution den Eingang der sog. »Chapelle de Navarre« in Notre-Dame in Mantes zierten. Die Situation mag etwa jener an der Katharinenkapelle in Straßburg geglichen haben. Zum Zyklus gehörten zwei (nicht erhaltene) Könige, zwei königliche Stifterinnen und zwei weibliche Heilige mit Kronen. Umstritten ist die Identifizierung der Stifterinnen. Baron hat jetzt einen überzeugenden Vorschlag. Danach wäre die ältere (nicht ausgestellte) Stifterin die Königinmutter Maria von Brabant, die als Wittum das Schloß in Mantes hatte. Die 1321 Verstorbene hat zweimal Kapellen an das dem Schloß benachbarte, unter dem Patronat des Königs stehende Kollegiatstift Notre-Dame gestiftet: 1312 St. Paul und St. Ludwig, 1319 St. Blasius. Die jüngere Stifterin bliebe, wie immer vermutet, Jeanne de France, welche als Gräfin von Evreux ihren Sitz eben-

falls in Mantes hatte. So ergäbe sich ein örtliches Bezugsnetz.

Nicht verlockend scheint mir die Annahme, Maria könnte die Kapelle gebaut, Jeanne die Dekoration des Eingangs hinzugefügt haben. Man wird eher an einen von Jeanne einheitlich errichteten Kapellenbau denken, welcher die Donationen der verstorbenen Königinmutter memorierte und integrierte. *Terminus ante quem* ist 1328, das Datum von Jeannes Erhebung zur Königin von Navarra. So hätten wir in den Skulpturen Werke aus dem Anfang der Regierung Philippe VI Valois vor uns. Mit Ecouis, gar mit Poissy sind die zierlichen, etwas kraftlosen Gestalten der Stifterinnen in Mantes nicht zu vergleichen. Auch von einer Rückwendung ins 13. Jh. ist nichts mehr zu erkennen. Motivisch erhellend bleibt Gerhard Schmidts Hinweis auf die marmorne Grabfigur der 1328 verstorbenen Königinwitwe Klementine von Ungarn aus der Dominikanerkirche in Paris (jetzt Saint-Denis). Es besteht jedoch ein empfindlicher Qualitätsunterschied zwischen der Subtilität der fein modellierten Grabfigur und den eher trockenen, etwas flauen Statuen in Mantes. An die gleiche Werkstatt ist jedenfalls nicht zu denken.

Einige abschließende Bemerkungen. Im Unterschied zu der breiten und vorzüglichen Auswahl der illuminierten Handschriften war enttäuschend, daß bei den Skulpturen die meisten französischen Regionen unterrepräsentiert waren. Aus dem Midi sah man den großen Schlußstein mit dem die Stigmata weisenden hl. Franz aus der Franziskanerkirche in Toulouse (Nr. 11). Er ist eindrucksvoll als Werk der Toulousaner Skulptur aus der Zeit vor der »Chapelle des Rieux«. Aber warum nicht mehr Werke aus dem Süden? Bordeaux gehört um 1300 zwar noch nicht zur französischen Krone, aber die Skulptur der Kathedrale, hochbedeutend zur Zeit des von hier stammenden Papstes Bertrand de Got, Clemens V. (1305-14), ist stilistisch nicht von London, sondern von Paris her zu verstehen. Die Normandie, die zwischen 1285 und 1328 allein durch die Tätigkeit an der Kathedrale und den Kirchen in Rouen eine der aktivsten Gegenden war, trat mit drei eher bescheidenen Stücken (Nr. 33-35) kaum angemessen in Augenschein. Die Auswahl war zu sehr von Paris her bestimmt.

Es gab eine Ausnahme. Aus der südlichen Champagne, den angrenzenden Gebieten Lothringens und Burgunds, sah man kapitale

Werke. Die Skulptur dieser Region hat, nicht zuletzt durch die Veröffentlichungen von Schmoll gen. Eisenwerth, in den letzten Jahrzehnten die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen. Das eindrucksvollste Werk war die lebensgroße stehende Madonna jetzt in Bayel, ehemals vielleicht in dem zerstörten Benediktinerpriorat Belroy (Nr. 60). Die völlig durch ihren schweren Mantel verhüllte Gottesmutter, welche mit der Rechten die Wangen ihres Kindes berührt, ist eine eigenwillige Abwandlung des Typus der Hodegetria und der Glykophilousa. Von der strahlenden Erscheinung der Marienfiguren an den nordfranzösischen Bischofskirchen ist sie denkbar verschieden. Baron verweist auf die Passion, was richtig sein dürfte, jedoch präziser begründet werden müßte. Die allseitig bearbeitete Figur entstammt keinem architektonischen Zusammenhang, sondern muß frei aufgestellt gewesen sein. Dazu würde der versunkene Charakter der zugleich mächtigen und stillen Gestalt passen. Mit Schmoll möchte man sie nicht nach 1290 datieren.

Es gab einige verwandte Werke. Nr. 62 Haupt eines gekrönten Christus. Es stammt aus dem 1295 von Margarete von Burgund, der Frau Karls von Anjou, an ihrem Witwensitz in Tonnerre gegründeten Hôpital de Notre-Dame de Fontenilles, unklar allerdings aus welchem Zusammenhang. Die mit Blättern überzogene Krone stimmt eng mit der Muttergottes in Bayel überein, doch möchte man meinen, daß der Christus aus Tonnerre später entstanden sei. Nr. 64 Johannes der Täufer aus Saint-Jean-Baptiste in Rouvres-en-Plaine. In Rouvres besaßen die Herzöge von Burgund ein Schloß, herzogliche Stiftungen an die Johanneskirche sind bezeugt. Die ungewöhnliche Statue ist über 2 m hoch, allseitig bearbeitet. Bekleidet ist der Täufer mit dem obligatorischen Fellmantel, der innen mit einer penibel, fast stupide wiedergegebenen Sackleinwand gefüttert ist. Er senkt sein kolossales, verdüstertes Haupt und weist mit der Linken auf ein großes, rechteckig eingefasstes Lamm Gottes. Es gibt ein feiner gearbeitetes, vielleicht älteres Gegenstück in dem von den Bischöfen von Langres abhängigen Kollegiatstift Saint-Pierre in Mussy-sur-Seine. Die beiden Statuen sind nicht nur stilgeschichtlich, sondern bild- und kultgeschichtlich interessant. Große, allseitig bearbeitete Täuferfiguren sind um 1300 selten. Es gibt einige oberrheinische Beispiele — z. B. die Figur aus Konstanz in Karlsruhe —, aber sie sind kleiner und aus Holz. Wie waren die Figuren in Rouvres und Mussy aufgestellt, was war ihre

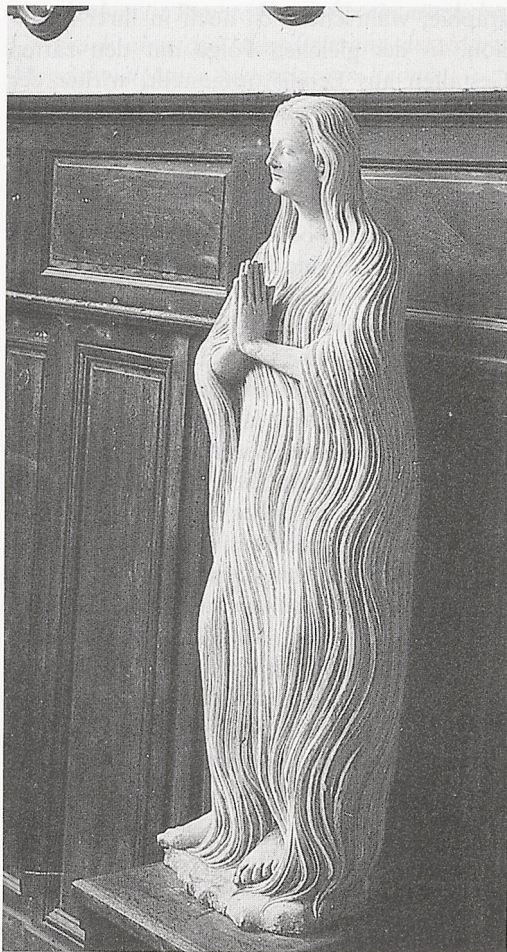


Abb. 7 Hl. Agnes. Ecouis, Notre-Dame (Marsburg 39210)

Funktion? Eine in den Katalog aufgenommene Kreuzabnahme in Mussy (Nr. 61) konnte nicht ausgeliehen werden. Sie stammt wohl vom Lettner und zeigt die gleichen schweren Formen in einer dramatischen, fast rüden Steigerung, führt nochmals die besondere Sprachweise der »Laienpredigt« an den Lettern vor Augen. Der schöne Kopf eines Ritters von einem Grabmal aus Auxerre (Nr. 63) gehört m. E. stilistisch nicht zu dieser Gruppe.

Die Bildwerke aus dem Kreis der Madonna von Bayel sind dem Kronland gegenüber eigenständig in ihrer Form wie in ihrer Ikono-

graphie, wahrscheinlich auch in ihrer Funktion. In der gleichen Folge mit den zarten Gestalten aus Ecouis aufgestellt, wirkte der Täufer aus Rouvres ungeschlachtet und fast gespenstisch. Die Werkgruppe läßt sich aus keinem der Zentren des Krongebiets herleiten. Auch zu Troyes, der Residenz der Herzöge von der Champagne, bestehen trotz gegenteiliger Behauptungen keine Beziehungen. So hermetisch wie die einzelnen Figuren sind, steht die ganze Gruppe im Nebeneinander der französischen Regionen. Die von Schmoll schon 1965 vorgeschlagene neutrale Bezeichnung »Aube-Skulptur« scheint mir glücklicher als die vom Katalog gebrauchte Benennung »Atelier de Mussy«. Quarré hatte diese einst ins Gespräch gebracht und stand dabei wohl unter dem Eindruck der ganz anderen Verhältnisse an der späteren Kartause von Champmol. Wenn man an ein Zentrum denken will, so stehen hier eher Tonnerre oder auch die Bischofsstadt Langres als das abgelegene Mussy in Frage.

Zu den schön ausgewählten Stücken aus der Goldschmiedekunst nur einige kurze Notizen. Die Katalogeinträge in gewohnter Gründlichkeit von Danielle Gaborit-Chopin.

Nr. 120 Reliquiar mit hl. Franz und hl. Klara aus S. Francesco in Assisi. Durch die nicht ganz klaren Eintragungen im Inventar von Assisi ist einige Verwirrung um die Datierung dieser exquisiten Goldschmiedearbeit entstanden. Gaborit-Chopin besteht zu Recht auf der Einheitlichkeit von Vorder- und Rückseite und einer Datierung ins späte 13. Jh. Andererseits bleibt die Königin Jeanne de Navarre, deren Verbindungen zu den Franziskanern bekannt sind, als Auftraggeberin hypothetisch. Das Mittelbild der Vorderseite zeigt den Weltenrichter und als *intercessores* anstelle von Maria Klara, von Johannes Franz. Zu Füßen erscheinen bedende Klarissen. Ursprüngliche Bestimmung: Konvent der Klarissen? Nr. 121 Reliquiar mit Darstellung des Hl. Grabes, Pamplona. Erich Steingraber hat diese bedeutende Arbeit 1962 bekanntgemacht. Eine genaue Untersuchung des Zustandes, besonders des Baldachins steht m. W. ebenso aus wie eine Lesung des im Sarkophag sichtbaren Reliquienverzeichnisses. Die vorgeschlagene Datierung zwischen 1285 und 1305 hängt an der durchaus hypothetischen Annahme, daß das Reliquiar ein Geschenk von König Philipp d. Schönen und Jeanne de Navarre gewesen sei. 1284, das Datum der Hochzeit des Königspaares, ist sicher zu früh, eine Datierung nach 1305 nicht auszuschließen. Eine Entstehung in Paris nicht zwingend.

Man sollte vorsichtig sein mit der Annahme von inflationierenden Reliquiengeschenken des kapetingischen Königshauses, wo diese nicht urkundlich bezeugt sind. Naheliegt eine solche Vermutung bei dem Ludwigsreliquiar aus S. Domenico in Bologna Nr. 122. Aber selbst in diesem Fall unterrichtet keine Urkunde über die Ankunft der Reliquie bei den Dominikanern in Bologna. Die Annahme einer Schenkung durch Philipp d. Schönen ist nicht unplausibel, aber sie kann sich nur auf Analogieschlüsse stützen. Die behauptete Ähnlichkeit der Engel des Reliquiars mit dem Engel 42 A aus Poissy bleibt m. E. zu allgemein, um spezifische Schlüsse auf eine Pariser Arbeit zu ziehen. Nr. 148 Hl. Blasius, Namur. Die Datierung dieser Statuette ans Ende des 13. Jh.s überrascht und verwirrt. Didiers Vorschlag: 1250/60 kommt dem wahrscheinlichen Entstehungsdatum näher. Eine Entstehung in Paris ist nicht zwingend. Wir können nicht wissen, wie rasch die Goldschmiede im Maastal die in Paris entstandenen Formen aufgenommen haben. So wichtig Paris nach Auskunft der Monumente wie der Quellen gewesen sein muß, wir müssen auch für diese Epoche mit einer polyzentrischen Produktion rechnen.

Zu den leuchtendsten Gegenüberstellungen gehörte jene zwischen der bezaubernden Silberstatuette des hl. Jacobus aus Santiago, bezeugte Stiftung eines Parisers, und der steinernen Sitzstatue des gleichen Heiligen aus Saint-Jacques in Beauvais. Übereinstimmungen über die Kunstgattungen hinweg (Nr. 150, 174). Aber gerade diese geglückte Konfrontation stimmte nachdenklich. Man fragte sich: Geben Präsentationen mittelalterlicher Kunst, welche die Objekte chronologisch einerseits, sortiert nach Kunstgattungen andererseits präsentieren, heute noch fruchtbare Antworten? Die Fragen der kunsthistorischen Mediävistik — und warum nicht auch der Besucher? — haben sich von der »Chronopliologie« zu den Funktionen, den Auftraggebern, zu Publikum, Inhalten und Mentalitäten hin verschoben.

Neben den beiden Jakobsstatuen erwartet man die Siegel der Pariser Jakobsbruderschaft, die Requisiten der Pilger. Wie müßten sich Ausstellungen verändern, um der veränderten Neugier für das Mittelalter zu entsprechen, ohne die Schönheit der Kunst an die bloße Dokumentation preiszugeben?

(Zu danken ist Renate Kroos für ein nützliches Gespräch über die Identifizierung der Maria Magdalena/Maria Aegyptiaca in Ecouis.)

Willibald Sauerländer

Liebermann und Slevogt – Studienreisen nach Holland

Im Rahmen einer Anfang 1998 abgeschlossenen Dissertation zur Bedeutung Hollands für die deutsche Malerei der 2. Hälfte des 19. Jh.s wurden die erhaltenen Besucherbücher der renommierten holländischen Museen systematisch und zusammenfassend ausgewertet.

Die Existenz der Besucherbücher des Amsterdamer Rijksmuseums (1844-1885; Archiv des Rijksmuseums: Registers van bezoekers, Nr. 125-135, 406-407, 732-733) und des Haarlemer Frans-Hals-Museums (ab 1862; Gemeentearchief Haarlem: Archieven betreffende het Frans Hals Museum, Nr. 101ff.) ist seit längerer Zeit bekannt (J. Verbeek, *Bezoukers van het Rijksmuseum in het Trippenhuys 1844-1885*, in: *Het Rijksmuseum 1808-1958. Gedenkboek uitgegeven ter gelegenheid van het hondertvijftigjarig bestaan, Bulletin van het Rijksmuseum*, 's-Gravenhage 1958, 59-72; Petra Ten-Doesschate Chu, *19th-Century Visitors to the Frans-Hals-Museum*, in: Gabriel E. Weisburg/Laurinda S. Dixon (Hrsg.), *The Documented Image. Visions in Art History*, Syracuse/New York 1987, 111-147).

Leider schränkte Verbeek durch die zum Teil summarische Darstellung, die Erwähnung nur weniger Künstlernamen und den Verzicht auf exakte Besuchsdaten den Informationsgehalt seiner Abhandlung stark ein. Dagegen dokumentierte Ten-Doesschate Chu die Künstlereinträge der Haarlemer Besucherbücher ausführlicher, aber die Überprüfung der von ihr vorgelegten chronologischen Auflistung deckte zumindest für die deutschen und öster-

reichischen Künstlerbesuche größere Lücken und mehrere Fehler bei der Identifizierung der Namenseinträge auf. Außerdem wurde das Verzeichnis von Petra Ten-Doesschate Chu in Deutschland mitunter nicht zur Kenntnis genommen. So vertrat Matthias Eberle hinsichtlich des Zeitpunktes der Haarlemer Frans-Hals-Studien von *Max Liebermann* die Ansicht, daß ein Besucherbuch für den fraglichen Zeitraum in der Mitte der 70er Jahre in Haarlem nicht existiere und offenbar keines geführt worden sei (M. E., *Max Liebermann 1847-1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Bd. 1, München 1995, 121). Gerade für Liebermann belegen die holländischen Besucherbücher mehrere und nicht nur Frans Hals betreffende Altmeisterstudien über die Angaben von Erich Hancke (*Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1914) hinaus. Hierdurch lassen sich der Zeitpunkt einzelner Studien und biographische Angaben präzisieren. So konnte — obwohl sich für die fraglichen Jahre 1875 und 1876 kein Eintrag Liebermanns in den Gästelisten feststellen ließ — durch den Vergleich mit Besucherbucheinträgen anderer Künstler, denen Liebermann in Haarlem begegnete, nun eine Kopiertätigkeit des Berliners im Frans-Hals-Museum für Juni 1876 nachgewiesen werden.

Offenbar bisher unbekannt war *Max Slevogts* frühe Studienreise im Sommer 1897 in das Haarlemer Museum. Die hierin dokumentierte Auseinandersetzung mit der holländi-