

Anspruch „*Ubi Papa Ibi Roma*“ – so auch der Titel des Kapitels – eben mit Rom und vor allem dem Kirchenstaat am Ende des 13. Jahrhunderts mit seiner relativen Einheitlichkeit der Grabkultur nicht zu vergleichen und die Kurie als geschmacksbildender Maßstab zumindest für die Sepulturen weniger prägend war. Die Kardinäle lassen sich an ihren Bischofs- oder Erzbischofssitzen bestatten, also am Ort ihres Hirtenamtes, so daß man angesichts der fast zufällig anmutenden Entstehungsbedingungen der Werke nicht mehr von spezifisch kurialen Monumenten sprechen müßte, und man hätte sich hier eine systematischere Verknüpfung mit der jeweils lokalen Tradition der Prälatergräber bzw. die Absetzung von ihr gewünscht.

Den Abschluß des Buches bilden Bemerkungen zum Zusammenhang von Grabskulptur und Porträt. Angesichts eines eher typisierenden Vorgehens beim Evozieren von Individualität und der Details der zeitgenössischen Bestattungspraxis weist G. den Begriff des Porträts im engen Sinn als eines Bildnisses nach der lebenden Person im Zusammenhang mit der Sepulkralskulptur des 13. Jahrhunderts zurück. Exemplarisch greift er dafür die seit Jahrhundertbeginn geführte Diskussion um das Grabmal der Isabella von Aragon in Cosenza auf, wo ein Fehler im Stein und der augenscheinlich unvollendete Zustand des fragmentarisch erhaltenen Monumentes in der Gesichtspartie der betenden Königin als Darstellung nach der Totenmaske eines durch den Sturz deformierten Gesichtes mit geschlossenen Augen interpretiert worden sind. Diesem wissenschaftsgeschichtlich eher überbewerteten Fall stehen die scharf charakterisierenden Bildnisse Arnolfos gegenüber, und der Hinweis auf die im 14. Jahrhundert im Umkreis der Höfe (hier exemplarisch der in Neapel) entstehenden „Porträts“ macht andererseits die Wichtigkeit des Zeitraums für die Herausbildung dieser Gattung deutlich. Bildnisstatuen an oft zu Lebzeiten errichteten Gräbern sind von diesen Tendenzen kaum zu isolieren, und für das Streben nach Lebensnähe dort müssen nicht unbedingt Totenmasken herangezogen werden. Auch verweist der Autor selbst auf das Interesse an Bildnissen im Umkreis des päpstlichen Hofes (S. 162 f.) und Wachsbilder im Zusammenhang mit der Votivpraxis (S. 144).

Lorenz Enderlein

KATHLEEN MORAND, *Claus Sluter: Artist at the Court of Burgundy*. London u. Austin/Texas, Harvey Miller Publishers 1991. 399 S., 8 Farbtafeln u. Tafelteil mit 146 Abb. nach Fotos von David Finn, 78 Vergleichsabb. im Text. £ 65.

(mit zwei Abbildungen)

Alle älteren Monographien über Claus Sluter – von Kleinclausz, Troescher, Liebreich und David – sowie ein Großteil der einschlägigen Aufsatzliteratur stammen noch aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Daß nun, nach einer Pause von vierzig Jahren, über diesen herausragenden, alle Klischeevorstellungen

von der „Kunst um 1400“ sprengenden Bildhauer eine neue, vertiefte und reich bebilderte Studie vorliegt, ist umso erfreulicher, als hier ein kompetenter Text vom Verlag in durchaus adäquater Ausstattung herausgebracht wurde. Dieses insgesamt positive Urteil wird auch durch die wenigen kritischen Anmerkungen nicht entwertet, die im folgenden zu machen sein werden.

Das gesicherte Œuvre Sluters ist in drei Skulpturenkomplexen überliefert, die sämtlich der Ausstattung der Kartause Champmol bei Dijon gedient haben: dem Kirchenportal, dem großen Kalvarienberg im Kreuzgang (von dem nur der Sokkel intakt auf uns gekommen ist) sowie dem Grabmal des Stifters, das nach der Revolution in das Museum zu Dijon gelangte. Sie alle entstanden im Auftrag Philipps des Kühnen von Burgund, und die Archives départementales de la Côte d'Or verwahren glücklicherweise noch heute zahlreiche Aufzeichnungen der herzoglichen Finanzverwaltung, die uns die Namen der beteiligten Künstler und Handwerker überliefern, die ausbezahlten Honorare festhalten und in vielen Fällen auch die dafür erbrachten Leistungen in knapper Form benennen. Jede Beschäftigung mit Sluter muß von diesen Quellen ausgehen, die, soweit sie Champmol betreffen, schon um die Jahrhundertwende von Monget publiziert worden sind.

Obwohl diese zeitgenössischen Texte nicht immer ganz eindeutige Informationen liefern und ihre Interpretation zum Teil bis heute kontrovers geblieben ist, bilden sie doch ein ziemlich tragfähiges Gerüst, auf dem die Kunstgeschichte aufbauen kann. (Erst wo dieses Gerüst Lücken aufweist oder wo die Deutung einer Quelle mehrere Möglichkeiten offen läßt, wird der Kunsthistoriker nachdrücklich auf seine ureigenste Methode, die Stilkritik, verwiesen.) Das erklärt einerseits die auffällige „Quellenlastigkeit“ eines Großteils der bisherigen Literatur zu Sluter, und andererseits wird dadurch auch jede neue Studie über diesen Künstler in ihrem Aufbau determiniert. Frau Morand hat dem dadurch Rechnung getragen, daß sie die Quellenzitate sowie deren Diskussion vor allem in ihren „Katalog“ der Werke Sluters (S. 311-376) eingearbeitet hat; ihr Haupttext (S. 7-167) bleibt von diesem Ballast weitgehend frei und kann sich umso intensiver dem historischen Umfeld Sluters und der Charakterisierung seiner künstlerischen Leistungen widmen.

Wie bei allen kunsthistorischen Werken, die einen analogen Aufbau zeigen, ist der Katalog primär für den Fachmann von Interesse, während sich die einführenden Kapitel auch an den gebildeten Laien wenden. Da jeder dieser beiden Teile ein kohärentes Ganzes bildet, mußten manche Fakten und Argumente in dem einen wie in dem anderen erwähnt werden; diese Wiederholungen sind der Preis, der für die relativ benutzerfreundliche Gliederung des Bandes zu bezahlen war. Fachleute werden die Lektüre zweckmäßigerweise mit dem Katalogteil beginnen und sich erst danach den betreffenden Kapiteln der Einführung zuwenden. In meiner Rezension werde ich die Abschnitte des Katalogs und die korrespondierenden Textkapitel jeweils unter einem besprechen.

In ihrem Vorwort (S. 7-12) gibt die Verfasserin zunächst einen knappen Überblick über die bisher geleistete Forschungsarbeit zu Sluter, ehe sie sich im I.

Kapitel (S. 15-21) dem „Cultural Environment in the Netherlands“ zuwendet. Das geistige Klima nach Abklingen der großen Pestepidemie der Jahrhundertmitte kommt hier ebenso zur Sprache wie die damals entstehende *Devotio moderna*, von der Sluters „unending search for spiritual values“ stimuliert worden sein dürfte. Hinsichtlich des durch keine Quelle belegten Geburtsdatums des Künstlers widerspricht Frau Morand wohl mit Recht der vorherrschenden Meinung, Sluter sei etwa zwischen 1340 und 1350 geboren worden. Sie plädiert vielmehr für ein Datum „um 1360“, und demnach wäre Sluter, als er im Winter 1405/06 starb, ein reifer, aber noch kein alter Mann gewesen. Tatsächlich unterstützen zwei bedenkenswerte Umstände diese These: zum einen die relativ untergeordnete Stellung, die Sluter zunächst, ab 1385, in dem von Jean de Marville geleiteten herzoglichen Atelier einnahm, und zum anderen der künstlerische Charakter der Prophetenfiguren am „Mosesbrunnen“, dem Sockel des großen Kalvarienberges. Diese Gestalten sind die letzten Skulpturen, die ganz sicher noch zu Sluters Lebzeiten entstanden sind, aber ihre gewaltige Ausdruckskraft und ihr formaler Reichtum lassen sie keineswegs als typische „Alterswerke“, sondern vielmehr als Schöpfungen eines Meisters erscheinen, der eben den Gipfel seiner Laufbahn erreicht hatte.

Das II. Kapitel (S. 23-47) behandelt – unter dem Titel „Years of Apprenticeship: The Artistic Environment“ – eines der dornigsten Probleme der Sluterforschung: die Bestimmung seiner künstlerischen Herkunft. Seit 1933, als Duverger jenes Blatt aus der Liste der Brüsseler Steinmetzen- und Bildhauerzunft publizierte, auf dem „Claes de Slutere van Herlam“ verzeichnet steht, weiß man zwar, daß unser Meister aus dem holländischen Haarlem stammte und vor seiner Berufung nach Dijon wenigstens zeitweilig in Brabant tätig war; trotzdem ist es bisher nicht gelungen, in dem dezimierten Bestand südniederländischer Plastik aus der fraglichen Zeit die unmittelbaren Quellen seiner Kunst aufzuspüren. Auch Frau Morand muß sich damit begnügen, jene Denkmäler zu besprechen (und abzubilden), die in diesem Zusammenhang immer wieder genannt worden sind – nämlich die Konsolen aus den Rathäusern von Mecheln und Brügge (Fig. 2-5) sowie die, freilich erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts entstandenen, Reste des Skulpturenschmuckes vom Brüsseler Rathausportal (Fig. 6-9).

Zwar läßt sich Sluters eigenwillige Kunst von keinem dieser Bildwerke überzeugend ableiten, doch hat die Verfasserin zweifellos recht, wenn sie seinen Stil eher im niederländischen als im Pariser Milieu verankert sieht. Gerade der ausgeprägte, vor allem an den Physiognomien ablesbare Realismus Sluters und sein voluminöser, eher pathetisch-expressiver als schönheitlicher Gewandstil dürften dort beheimatet gewesen sein; dafür gibt es zwar nur vereinzelte bildhauerische Belege (etwa die auch von Morand erwähnte Marienkrönungsgruppe von St. Jakob in Lüttich), wohl aber zahlreiche Beispiele aus dem Bereich der Malerei. Broederlams Altarflügel für Champmol aus den neunziger Jahren wären hier ebenso zu nennen wie manche flämischen Tapisserien (etwa die *Passionsteppiche* in Saragossa) oder Buchmalereien. (Hierzu vgl. F. Lyna, *Les miniatures d'un ms. du „Ci nous dit“ et le réalisme préeyckien*, in: *Scriptorium* 1, 1946/47, S. 106-

118). Dem in der Hauptstadt dominierenden Geschmack scheint derartiges nicht entsprochen zu haben, was – unter anderem – jene viel eleganteren „Schönen Madonnen“ französischer (wohl Pariser) Provenienz erkennen lassen, auf die R. Didier und R. Recht (*Bull. mon.* 138, 1980, S. 173-219) aufmerksam gemacht haben.

Deshalb vermag mich auch der jüngste Versuch, Sluter mit Paris in Verbindung zu bringen, nicht recht zu überzeugen (U. Heinrichs-Schreiber, die Konsolfiguren der Tour du Village in Vincennes – ein unbekanntes Frühwerk Claus Sluters, in: *Jb. d. Berliner Museen* N.F. 33, 1991, S. 99-105). Angesichts der relativ großen Zahl von renommierten Pariser Bildhauern der siebziger Jahre, von deren Existenz wir wissen, ohne eines ihrer Werke zu kennen, erscheint die Zuschreibung dieser Konsolen ausgerechnet an Sluter ein wenig vorschnell. (Dies umso mehr, als sich das einzige von Frau Heinrichs adäquat reproduzierte Stück – ihre Abb. 1 und 2 – eher mit manchen der rund dreißig Jahre jüngeren Propheten des Mosesbrunnens vergleichen läßt als mit den zeitlich näheren Statuenkonsolen des Portals von Champmol, die um 1390 bereits unter Sluters Aufsicht entstanden sein dürften.) Die Gewölbekonsolen der Tour du Village sind zweifellos ungemein qualitätvolle und – in Hinblick auf ihr wahrscheinliches Entstehungsdatum um 1375/80 – auch sehr avancierte Werke; der kreisende und dünnflüssige Faltenduktus ihrer Gewänder weist zudem tatsächlich auf die Trumeaumadonna des Portals von Champmol voraus – ihre Zuschreibung an den jungen Sluter wird sich jedoch m.E. erst dann durchsetzen, wenn sie noch durch weitere Indizien gestützt werden kann.

Beachtung verdient hingegen Frau Morands Hinweis auf Werke des 13. Jahrhunderts, an denen sich Sluter – vor allem was die individuelle Charakterisierung seiner Gestalten anlangt – inspiriert haben könnte (S. 45f.). Als Beispiele nennt sie den Kölner Dreikönigsschrein sowie das Œuvre des Meisters von Naumburg. Man könnte hier ergänzen, daß es aus dem mittleren 13. Jahrhundert auch französische Skulpturen gibt, die sich in Sluters künstlerische Ahnenreihe wohl ebenso gut einfügen ließen wie die genannten deutschen Denkmäler. Ich denke da etwa an die großartigen Gewändeapostel am Westportal der Notre-Dame de la Couture in Le Mans sowie an die stilverwandten Skulpturen, die sich gerade in Burgund sporadisch erhalten haben (vgl. *Zs. f. Kunstgeschichte* 1972, S. 136ff. m. Abb. 11-17, sowie die Freiburger Dissertation von Sabine Enders, *Die hochgotische Bauskulptur in Burgund*, Tübingen 1984).

Der Inhalt des III. Kapitels („The Court of Burgundy“, S. 49-72) befaßt sich einerseits mit der Persönlichkeit Philipps des Kühnen und mit seinen diversen burgundischen Residenzen, andererseits mit der Gründung von Champmol sowie mit Jean de Marville, seiner Werkstatt und seinem Konzept für das Grabmal des Herzogs. Die Wurzeln von Marvilles Stil (der uns freilich in keinem einzigen figürlichen Werk zuverlässig überliefert ist) werden in Paris und Flandern vermutet. In diesem Zusammenhang (S. 65) kommt auch der schöne Kamin in dem Schloß Germolles zur Sprache, dessen skulpturaler Schmuck (Fig. 75) allerdings nur mit Vorbehalt als mögliches Produkt des Marville-Ateliers erwähnt und inso-

fern – wie mir scheint – in seinem Quellenwert ein wenig unterschätzt wird. Andererseits möchte ich bezweifeln, daß die Petrusstatue in Argilly (Fig. 18) in diesen Kontext gehört, auch wenn sie tatsächlich aus dem dortigen Schloß des Herzogs stammen sollte; vermutlich ist sie erst lange nach Marvilles Tod im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden.

Was das herzogliche Grabmal und insbesondere die architektonische Gliederung seiner Flanken betrifft, greift Frau Morand den einleuchtenden Gedanken auf, Marville habe hier ein Konzept weiterentwickelt, das schon in den späten sechziger Jahren von Jean de Liège für das Grabmal der Philippa von Hennegau in Westminster kreiert worden war (Fig. 20). Dort alternieren, wie in Dijon, einjochige mit zwei-jochigen Baldachinen, und die trennenden Strebepfeiler werden von kleinen Engeln bekrönt, wie sie ursprünglich auch an dem burgundischen Grab vorhanden waren. Die Trauerfiguren unter dieser Baldachinfolge stehen in London freilich isoliert und in reiner Frontalansicht auf seichten Konsolen, besitzen also noch nicht jenen weiten und zusammenhängenden „Existenzraum“, den die burgundischen Pleurants auf so originelle Weise nutzen. Da Marville 1366 neben Jean de Liège in Rouen tätig gewesen war, mag er immerhin ähnliche Entwürfe des letzteren gekannt haben. Überlegenswert ist aber auch der gegensätzliche Verdacht, den die Verfasserin auf S. 70f. äußert: Das architektonische Konzept des Grabmals müsse nicht unbedingt von Marville allein stammen, sondern der Herzog könne diesbezüglich auch den damals führenden Pariser Architekten, Raymond du Temple, konsultiert haben.

Das kurze IV. Kapitel („Sluter – Chief Sculptor in Burgundy“, S. 73-77) leitet die Besprechung der drei Hauptwerke des Künstlers ein, die dann in chronologischer Folge vorgestellt werden. Kapitel V (S. 79-89) ist dem Portal der Kirche und den verlorenen Skulpturen im herzoglichen Oratorium (dieses wurde 1792 demoliert) gewidmet. Frau Morand folgt der gängigen Meinung, das ursprüngliche Skulpturenprogramm des Portals, das auch der Gewändegliederung entsprochen hätte (also mit *s t e h e n d e n* Stiftern und ohne begleitende Fürbitter), sei erst von Sluter zu dem dramatischen „tableau vivant“ aus fünf Figuren erweitert worden, als das es sich heute darbietet. Das ist zwar angesichts der genialen Verwirklichung des neuen Konzepts durch Sluter eine naheliegende Vorstellung, doch läßt sie sich leider anhand der Quellen nicht wirklich belegen. Insofern wären nach wie vor auch alternative Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen: Denn zum einen könnte die Programmänderung durchaus noch zu Lebzeiten Marvilles erfolgt sein, und zum anderen ist es fraglich, ob sie überhaupt auf den leitenden Künstler zurückging. Es wäre ja ebenso gut denkbar, daß es der Herzog selber war, der gerade am Portal seiner Begräbniskirche eine Ikonographie realisiert sehen wollte, die jeden Betrachter an die zeitgenössischen Reliefepitaphien – also eine spezifische Formgelegenheit der Sepulkralkunst! – gemahnen mußte. Schon Henri David und Aenne Liebreich haben seinerzeit derartige Überlegungen angestellt; in meinem Beitrag zu dem Symposium *Claus Sluter et son époque* (Dijon, September 1990) habe ich daran erinnert. Auch Frau Morand verweist auf die ikonographische Übereinstim-

mung mit den Epitaphien, zieht aber einen Wunsch des Herzogs als Grund für die Programmänderung nicht in Betracht.

Sehr zutreffend meint die Verfasserin, die ungemein realistischen Porträtköpfe des knienden Herzogspaares seien Belege für eine nordeuropäische Parallelentwicklung zur italienischen Frührenaissance (S. 83); fragwürdig erscheint mir jedoch der von ihr mehrfach beschworene Einfluß des zeitgenössischen Theaters auf die bewegte Figurenkomposition des Portals (S. 80, 84) – wissen wir doch so gut wie nichts über die spezifisch körpersprachlichen Ausdrucksmittel der damaligen Schauspieler.

Unter den Vergleichsabbildungen im Katalogteil ist Fig. 52 hervorzuheben. Sie zeigt den Zustand des Portals um 1830, also vor der Restaurierung des späten 19. Jahrhunderts. Letztere hat am Figurenbestand offenbar nichts geändert; hingegen war die gewaltige Fläche des Bogenfeldes um 1830 noch vollkommen ungliedert, zumal damals auch die Trumeau-Madonna keinen Baldachin besaß. Von jenem großartigen, mit Engelsfiguren bestückten „tabernacle“, an dem Sluter während der ganzen neunziger Jahre gearbeitet zu haben scheint (S. 318), war also keine Spur mehr vorhanden. Über die ursprüngliche Gestaltung des Tympanons – man möchte am ehesten an Malereien denken, die die Leerflächen beiderseits des turmartigen Madonnenbaldachins ausfüllten – sind bestenfalls Spekulationen möglich; Frau Morand hat sich auf diese nicht eingelassen. Sie erwähnt auch nicht jene zwei polygonalen Basen, die – etwa in Fig. 21 – oberhalb der Baldachine der beiden Fürbitter vor dem äußersten Bogenlauf sichtbar werden. Sehr wahrscheinlich sollten sie ebenfalls Statuen – obschon kleineren Formats – tragen, und man wüßte gerne, zu welchem Planungsstadium dieses Konzept, das offenbar nie ausgeführt wurde, gehört hat. Sollte die in einer Quelle vom Dezember 1390 erwähnte „croissance“, die Sluter „a fait faire au portal de l'église des diz Chartreux“, als Verbreiterung des Portaltrichters zu deuten sein (was Morand, S. 317f., bejaht), dann müßten die genannten Basen jedenfalls in Zusammenhang mit dieser Maßnahme gesehen werden.

Auf die (verlorenen) Statuen in den beiden herzoglichen Oratorien geht die Verfasserin im Haupttext nur kurz ein (S. 86-88), widmet ihnen aber im Katalog einen längeren Abschnitt (S. 321-330). Die seinerzeit von Pierre Quarré erwogene und, wie mir scheint, sehr bedenkenswerte Möglichkeit, daß die drei Statuen des unteren Oratoriums (sie wurden bereits im März 1390, also nur acht Monate nach Sluters Ernennung zum Werkstattleiter, aufgestellt) wenigstens teilweise noch unter Marville entstanden sein könnten, zieht Frau Morand allerdings nicht in Betracht. Ausführlich geht sie (S. 86f. und 322) auf eine Statue des hl. Georg ein, die im Dezember 1393 nach Champmol gebracht wurde und die vermutlich für das obere Oratorium bestimmt war. Fragmente dieser Skulptur wurden bei Ausgrabungen nach dem zweiten Weltkrieg gefunden und legten Vergleiche mit dem Georgsfigürchen am Passionsretabel des Jacques de Baerze (Fig. 23) nahe. Dieser Georg unterscheidet sich in seiner ganzen Konzeption recht deutlich von den anderen Heiligengestalten des Altares und mag in der Tat gewisse Anregungen seitens des sluterschen Vorbildes verarbeitet haben; als dessen regelrechte

Replik im Kleinformat kann ich ihn mir trotzdem nicht vorstellen, zumal ich an dieser tänzerisch bewegten, labil auf dem Drachen balancierenden Figur jenen „sense of monumentality“ nicht wahrnehmen kann, den Frau Morand ihr zubilligt.

Den Höhepunkt des hier angezeigten Buches bildet das VI. Kapitel (S. 91-120), das dem „Mosesbrunnen“ und der nicht mehr erhaltenen Kreuzigungsgruppe gewidmet ist, die ihn ursprünglich bekrönte. Besonders anregend sind hier die Hinweise auf mögliche ideologische Zusammenhänge mit den Kreuzzugsplänen des Herzogs (S. 92ff.), auf die anzunehmende theologische Beratung durch Jehan de Vault, den Prior der Kartause, und auf den Umstand, daß Sluter hinsichtlich der Gestaltung der „grande Croix“ offenbar ziemlich frei war, da er auf keinerlei architektonische Vorgaben Rücksicht nehmen mußte. Die Interpretation dieses Ensembles gelingt besonders dicht und überzeugend – sowohl was Sluters künstlerische Leistung betrifft, als auch hinsichtlich des vielschichtigen ikonographischen Programms. Die neuerliche Betonung des liturgischen Dramas als Inspirationsquelle für die ausdrucksmäßig so großartig differenzierten Prophetenstatuen erscheint hier durch Vergleiche mit zeitgenössischen oder wenig jüngeren Prophetenspielen besser abgesichert, als es die ähnlichen Überlegungen bezüglich des Portals gewesen waren.

Dieses Kapitel ist überdies mit besonderem Engagement geschrieben und vertritt in jeder Zeile, wie intensiv sich Frau Morand mit dem Protagonisten ihres Buches auseinandergesetzt hat. Vielleicht ist es ihrer verständlichen Bewunderung für Sluter zuzuschreiben, wenn sie den Anteil, den Claus de Werve (des Meisters Neffe und spätestens seit 1396 sein Mitarbeiter) an der Ausführung der Figuren des Mosesbrunnens gehabt haben dürfte, mit Schweigen übergeht. Seine aktive Mitarbeit geht ja aus den im Katalog – etwa S. 334 und 339f. – referierten Quellen unzweideutig hervor, wird aber von der Verfasserin nicht weiter kommentiert.

Ein eigener Abschnitt des Katalogs (S. 344ff.) ist den Versuchen gewidmet, die verlorene Kalvarienbergsszene zu rekonstruieren. Deren Assistenzfiguren scheinen für eine Reihe burgundischer Kreuzigungsgruppen des 15. Jahrhunderts vorbildlich geworden zu sein, und Frau Morand reproduziert eines dieser Beispiele (Beaume-les-Messieurs, Fig. 63, 64). Hier wäre wohl eine größere Zahl von Vergleichsabbildungen erwünscht gewesen: Das einschlägige Material (vgl. die Gruppen oder Einzelfiguren in Flavigny-sur-Ozerain, Plombières, Prémieux und Salins sowie ein Relief im Musée des Beaux-Arts in Dijon) zeigt eine beschränkte Zahl subtiler Varianten hinsichtlich der Art, wie Maria und Johannes ihre Köpfe und ihre Hände halten. Welche dieser Varianten den sluterschen Prototypen am exaktesten entsprach, wäre noch zu ergründen.

In diesem Zusammenhang erwähnt die Verfasserin auch das große, wohl in Paris entstandene Goldemaillkreuz im Kathedralschatz von Gran (Esztergom). Seinen möglichen Wert als Quelle für Sluters Kunst scheint sie jedoch zu niedrig einzuschätzen, wenn sie lediglich andeutet, der Meister könnte sich an einer derartigen Goldschmiedearbeit inspiriert haben. Wahrscheinlich war es genau umge-

kehrt: Das Graner Kreuz (Abb. 6, 7), dessen Sockel übrigens auch Engelchen und höchst ausdrucksstarke Propheten beherbergt, dürfte Philipp dem Kühnen von seiner Gemahlin zu Neujahr 1403 geschenkt worden sein (vgl. Morand, S. 348, und Éva Kovács, in: *Revue de l'art* 28, 1975, S. 25-28); etwa ein halbes Jahr zuvor war die Kalvarienberggruppe auf dem Mosesbrunnen komplett installiert worden (S. 340). Da nun eine so kostspielige Arbeit gewiß nicht auf Vorrat, sondern nur bei Vorliegen eines fixen Auftrags angefertigt wurde, wäre es gut denkbar, daß die Herzogin das Goldmailkruz gerade aus diesem Anlaß bestellt hätte. Eine mitgelieferte Skizze dürfte dem Goldschmied als Vorlage gedient haben, was einige auffällige Übereinstimmungen seines Werkes mit Sluters Kalvarienberggruppe – z.B. hinsichtlich des geneigten Hauptes Mariae und des wie gebannt zum sterbenden Erlöser aufblickenden Johannes – erklären würde. Andererseits handelt es sich nicht um eine ausgesprochene Replik, da sich auch Abweichungen (etwa beim Kruzifixus oder bei den Gesten der Assistenzfiguren) konstatieren lassen. Angesichts dieser Umstände erscheint mir der Gedanke verführerisch, das Graner Kreuz könnte sogar direkt auf eine Entwurfszeichnung Sluters zurückgehen, welche die kurz vorher vollendete monumentale Gruppe allerdings nicht kopiert, sondern frei abgewandelt hätte. Ein solches Geschenk wäre auch insofern sinnvoll gewesen, als der Herzog selbst seit dem Jahr 1396 nicht mehr in sein Stammland gekommen war; als er 1404 starb, hatte er die „grande Croix“ Sluters nie im Original gesehen. Eine transportable Paraphrase derselben, vor der er jederzeit seine Andacht verrichten und sich dabei seiner wichtigsten Stiftung erinnern konnte, mußte ihm besonders willkommen sein.

Kapitel VII über das Grab Philipps des Kühnen (S. 121-132) erscheint mir nicht ganz so überzeugend wie die vorangehende Analyse des Mosesbrunnens. In Übereinstimmung mit einem Aufsatz von E. Andrieu wird hier versucht, in einigen Pleurants die Porträts bestimmter Personen, in anderen die Vertreter diverser Stände und Ämter zu erkennen (S. 128, 354ff.). Das bleibt wohl ebenso hypothetisch wie die sehr bestimmt vorgetragene Annahme, Sluter habe sich an jenem konkreten Trauerzug inspiriert, mit dem der Leichnam des Herzogs im Juni 1404 von Brabant nach Dijon gebracht wurde. Der letztgenannte Gedanke ist zweifellos anziehend, läßt sich aber mit den Quellen ebensowenig vereinbaren wie die von Frau Morand für dieses ganze Figurenensemble postulierte Autorschaft Sluters.

Zunächst einmal ist festzuhalten, daß wir bedauerlicherweise gar nichts über Disposition und Aussehen jener Pleurants wissen, mit denen Jean de Marville die von ihm geschaffene Baldachinfolge bevölkern wollte. Es ist aber recht unwahrscheinlich, daß er für diese geräumige Architektur gänzlich unbewegte und streng frontal ausgerichtete Figuren vorgesehen hatte; vielmehr wird auch er schon an die Darstellung eines „cortège funèbre“ oder wenigstens an dialogisierende Figurenpaare unter den Doppelarkaden gedacht haben. Andererseits ist der Ankauf des für die Pleurants bestimmten Alabasters aus der Gegend von Grenoble erstmals 1391, also bereits unter Sluters Leitung, belegt (S. 362). In den folgenden dreizehn Jahren sind jedoch in Sluters Werkstatt lediglich zwei (!)





Abb. 6 Goldmailkreuz, Detail. Esztergom, Kathedralschatz (nach Morand, Claus Sluter, S. 348)

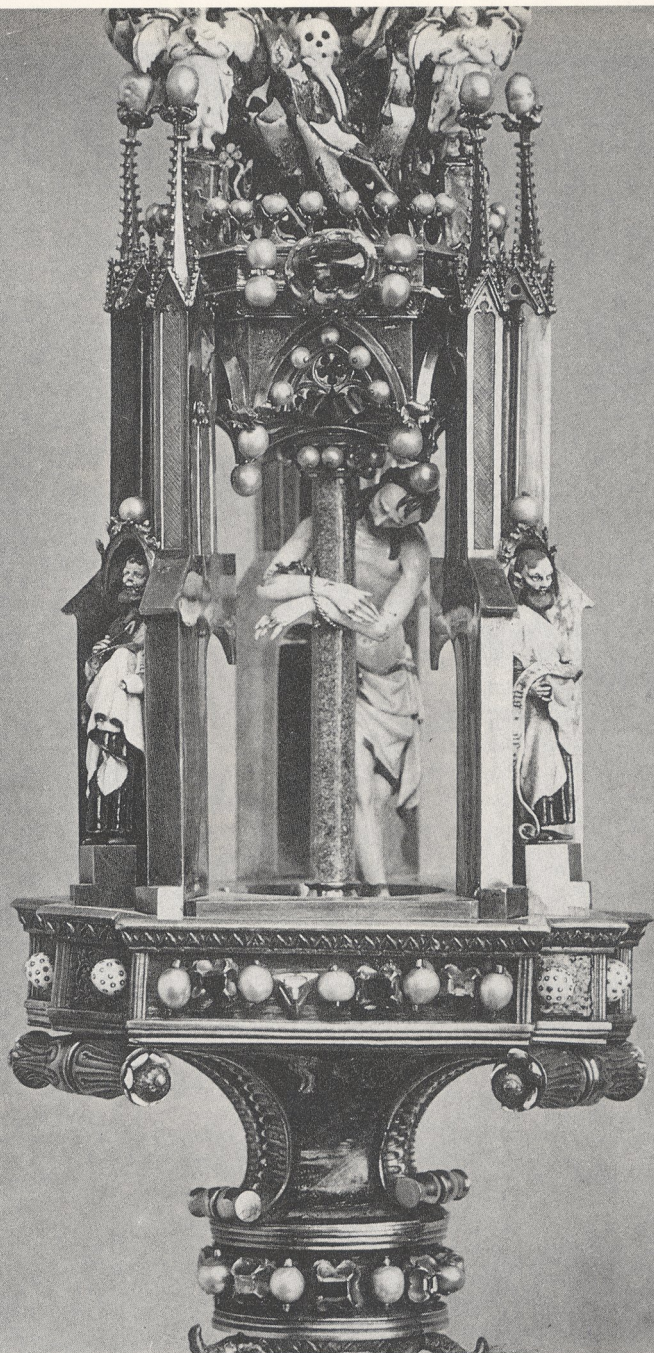


Abb. 7 Goldmailkreuz, Detail. Esztergom, Kathedralschatz (Zentralinstitut)

Trauerfiguren entstanden; das geht ganz klar aus dem Vertrag hervor, den Johann Ohnefurcht im Juli 1404 mit dem Künstler über die Fertigstellung des väterlichen Grabmals abschloß (und den Frau Morand dankenswerterweise auf S. 362 im Wortlaut wiedergibt). Für diese Arbeit war ein Zeitraum von vier Jahren vorgesehen. Damals hatte Sluter freilich nur noch 18 Monate zu leben, und während derselben scheint er keineswegs fieberhaft an den Pleurants und der Liegefigur Philipps des Kühnen gearbeitet zu haben: Nachdem Claus de Werve im Februar 1406 in den Vertrag von 1404 eingetreten war, vergingen immerhin noch weitere fünf Jahre bis zur Vollendung des Herzogsgrabes (S. 363f.).

Es geht also kaum an, die Pleurants summarisch als Werke Sluters zu bezeichnen. Im günstigsten Fall könnten einige von ihnen eigenhändig ausgeführt und die Mehrzahl der restlichen nach seinen Entwürfen angefertigt worden sein. Unterschiede der Figurenkonzeption, des Faltenstils und der handwerklichen Faktur sind denn auch gerade an den Detailaufnahmen des „cortège“ (Taf. 97-146) deutlich wahrzunehmen. Die künstlerische Handschrift des Claus de Werve ist mit größter Wahrscheinlichkeit an den Chorknaben und Klerikern an der Spitze des Trauerzuges (Nr. 1-8) wiederzuerkennen, während man für Sluter selbst am ehesten die zwei besonders lebensnahen und individuell charakterisierten Pleurants Nr. 9 und Nr. 40 in Anspruch nehmen möchte. Andere, ebenfalls sehr qualitätsvolle Figuren (etwa die Nrn. 10, 16, 18, 25 und 38) wird man wohl mit keinem dieser beiden Künstler zuverlässig in Verbindung bringen können, sondern wird sie anonymen, aber durchaus nicht unbedeutenden Mitarbeitern zuschreiben wollen. Bei alledem bleibt es unbestritten, daß der quantitativ dominierende Klagefigurentypus auf eine Grundidee Sluters zurückgehen dürfte: nämlich der Typus jener Pleurants, die schwere, stoffreiche Mäntel tragen und deren Gesichter unter den Kapuzen weitgehend oder zur Gänze verschwinden. (Daß ein weit über das Antlitz fallender Mantel geeignet ist, stumme Trauer zu veranschaulichen, hatte ja unser Meister bereits an seiner Kalvarienberg-Maria demonstriert.)

Gewiß hat sich die Verfasserin auch ihre Gedanken über den hier angeschnittenen Fragenkomplex gemacht; sie referiert sogar (auf S. 138) eine Hypothese Max Liebermans, derzufolge Claus de Werve den gesamten Trauerzug sowohl konzipiert als auch ausgeführt habe. Eine kritische Auseinandersetzung mit solchen Meinungen unterbleibt jedoch; zuletzt heißt es nur resignierend, daß „much work still remains to be done on the subject“ (S. 139). – Während also die Besprechung des Klagefigurenzyklus in mancher Hinsicht unbefriedigend bleibt und seine globale Zuschreibung an Sluter zum Widerspruch herausfordert, hat Frau Morand das Verdienst, auf einen anderen, bisher wenig beachteten Aspekt des Grabmals aufmerksam gemacht zu haben. Sowohl im Text (S. 122f.) als auch im Katalog (S. 362f.) wirft sie nämlich die Frage auf, inwieweit Sluter die von Marville konzipierte *Gesamtform* dieses Monuments modifiziert habe. Ausgangspunkt solcher Überlegungen ist die Tatsache, daß Sluter im Jahre 1395 eine große Menge schwarzen Marmors aus Dinant zusätzlich kaufte. Daraus wird überzeugend gefolgert, dieses Material sei für eine neue, größer dimensionierte und daher weiter vorkragende Deckplatte sowie für eine ebensolche Basis des Sarko-

phags bestimmt gewesen; Sluter habe dadurch die für seinen Geschmack zu kleinteilige Alabasterarkatur Marvilles in ihrer Wirkung zurückgedrängt und sie so der „dramatic simplicity“ des von ihm selbst angestrebten Gesamteindrucks untergeordnet. Demselben Ziel diene wohl auch der für das Jahr 1402 belegte Einkauf von vier weiteren großen Platten schwarzen Steins, aus denen die noch kräftiger vorspringende Plattform zusammengesetzt wurde, auf der das Grabmal ruht.

Das umfangreiche und informative VIII. Kapitel (S. 133-159) behandelt „Workshop Assistance and the Role of Claus de Werve“. Hier ist (S. 134f.) zunächst ausführlich von Jan van Prindale die Rede, der ein recht bedeutender Bildhauer gewesen sein muß. Er dürfte etwas älter gewesen sein als Sluter, der ihn wohl schon in Brüssel kennengelernt hatte. In Dijon hat er zeitweilig am großen Kalvarienberg und später, unter Claus de Werve, am Grabmal Philipps des Kühnen mitgearbeitet, ehe er seine Laufbahn in Savoyen beschloß.

Was Claus de Werve betrifft, dessen Name erst 1396 in den Rechnungsbüchern auftaucht, äußert Frau Morand den einleuchtenden Verdacht, er habe vielleicht schon ab 1389 als jener anonyme „valet ouvrier“ Sluters fungiert, von dem in den Quellen die Rede ist. Eine solche länger währende Verbindung mit seinem Onkel würde erklären, wieso de Werve schon in den späten neunziger Jahren zum hauptsächlichen Mitarbeiter Sluters und 1406 zu dessen Nachfolger avancieren konnte. – Seine quellenmäßig belegte Beteiligung an den Großprojekten der Sluter-Werkstatt wird zwar erwähnt, aber (siehe oben!) nicht näher spezifiziert. Ausführlicher stellt Frau Morand dann sein selbständig geschaffenes Spätwerk vor (S. 139ff.). Als eigenhändige Arbeiten werden ihm – wie schon von Quarré und Forsyth – die Engel zu Häupten der Liegefigur Philipps des Kühnen (Fig. 31), die New Yorker Sitzmadonna aus Poligny (Fig. 32) und eine Reihe weiterer Statuen zugeschrieben. Auch seine offenbar sehr produktive Werkstatt habe wesentlich zur Ausstattung der Kirchen von Poligny und Beaume-les-Messieurs beigetragen. Hingegen wird das seit jeher problematische, laut seiner Inschrift im Jahr 1430 von einem „Claus“ geschaffene Retabel von Bessey-les-Cîteaux (Fig. 33, 34) zutreffend als für seinen Stil nicht repräsentativ bezeichnet. – Allen diesen Zuschreibungen und Bewertungen kann man durchaus beipflichten, und so wird man dieses ganze gewichtige Kapitel dankbar als Ausblick auf die Entwicklung des Hauptzweiges der burgundischen Sluter-Nachfolge begrüßen.

Das IX. Kapitel („Sluter's Place in Art History“, S. 160-167) schließt den einführenden Text ab, indem es den prae-eyckischen Realismus und die renaissancehaften Züge von Sluters Kunst noch einmal unterstreicht. – Den Katalog vervollständigt ein Abschnitt über „Lost Works“ (S. 370-376), in dem u.a. die Nachrichten über Sluters nicht erhaltene Arbeiten für die Sainte-Chapelle zu Dijon (einen Engel mit Sonnenuhr und die kolossale Fassadenfigur des Johannes Ev.) zusammengestellt und diskutiert werden. Noch ausführlicher geht Frau Morand hier auf jenes höchst eigentümliche und in manchen Punkten rätselhafte Skulpturenensemble ein, das 1392/93 in Germolles errichtet wurde (vgl. auch P. de Winter, in: *Actes du 101<sup>e</sup> Congrès nat. des Soc. savantes*, 1976); dort soll es

ja – außer den Figuren des Herzogspaares – auch eine steinerne Ulme und ebensolche Lämmer gegeben haben.

Zuletzt (S. 377ff.) gibt die Verfasserin eine übersichtliche „Chronologie“ zu Sluters Laufbahn. In der Regel werden hier zu jeder Nachricht auch die relevanten Quellen angeführt; zum 7. April 1404 wird sogar der volle Wortlaut jener Urkunde wiedergegeben, mit der Sluter als Pensionär in die Abtei Saint-Etienne aufgenommen wurde. Entbehrlich erscheint mir hingegen das „Verzeichnis der Textabbildungen“ (S. 389f.), das lediglich die Bildunterschriften wiederholt; ein Nachweis der Bildquellen wäre willkommener gewesen. – Die Aufnahmen zum Tafelteil (sie stammen sämtlich von David Finn) sind zum größeren Teil sehr eindrucksvoll und bringen auch aufschlußreiche Details oder ungewöhnliche Aspekte der Skulpturen zur Geltung. Andererseits fehlen hier weitgehend jene „objektiven“ Ansichten von Einzelfiguren und Ensembles, die der Kunsthistoriker für seine Arbeit in erster Linie benötigt; auch werden Köpfe oft ganz unnötigerweise angeschnitten, und einige Detailaufnahmen sind so unscharf, daß man auf ihre Reproduktion hätte verzichten können. Insofern hinterläßt der opulente Bildapparat zuletzt doch einen zwiespältigen Eindruck.

Daß ein Buch dieses Kalibers durch ein Literaturverzeichnis und ein Register abgerundet wird, versteht sich von selbst. Ebenso selbstverständlich enthält es einige jener kaum vermeidbaren Flüchtigkeitsfehler, über die man sich als Autor im nachhinein am herzlichsten ärgert: In der „Chronologie“ etwa wird auf S. 377 natürlich auch die Eintragung Sluters in die Brüsseler Zunftliste erwähnt – überflüssigerweise unter Anführung einer Reproduktion der betreffenden Seite bei Duverger, obwohl der Leser dieselbe Abbildung als Fig. 1 auch im vorliegenden Band gefunden hätte. – Auf S. 29 hat mich die Verfasserin bezüglich jener drei Statuen der Reimser Königsgalerie mißverstanden, die ich einmal (*Wiener Jb. f. Kunstgeschichte* 1972) mit den geschnitzten Balkenenden im Schepenhuis von Mecheln verglichen habe: Diese Könige wurden von mir nämlich nicht in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, sondern „um 1370“ datiert. – Auf S. 46 heißt es von den Stiftern im Westchor des Naumberger Domes: „buried here two centuries earlier“. Tatsächlich liegt keine dieser Personen mit Sicherheit dort begraben; man kann lediglich mutmaßen, daß sich ihre Grabstätten in den Vorgängerbauten des heutigen Domes bzw. des Westchores befanden. – Es stimmt auch nicht, daß der ursprünglich für Champmol vorgesehene Portaltypus (mit zwei Statuen lebender Stifter im Gewände) erst unter Karl V. (1364-1380) ausgebildet wurde (S. 79). Das älteste mir bekannte Beispiel für diesen Typus war das Portal der von Enguerran de Marignan gestifteten Kirche in Ecouis, das noch vor 1314 entstanden sein muß; es ist uns bei Millin (*Antiquités nationales ou recueil des monuments*, tome III, art. XXVIII) überliefert. – Laut Anm. 46 auf S. 176 soll Karl V. gegen die 1436 erfolgte Erhebung des Jean Chevrot auf den Bischofsthron von Tournai opponiert haben. Natürlich ist Karl VII. gemeint. – Auf S. 351 wird erfreulicherweise die heute verlorene Inschrift des Grabmals Philipps des Kühnen nach einer Quelle von 1736 wiedergegeben. Die Mutter des Herzogs, Bona von Luxemburg, wird dort als „fille du bon roy de Baigne“ be-

zeichnet. Man hätte den genealogisch nicht ausreichend beschlagenen Leser auf diese Verballhornung des Wortes „Bohème“ aufmerksam machen sollen.

Das sind freilich Kleinigkeiten, die den Wert des Buches und die Verdienste der Verfasserin nicht zu schmälern vermögen. Allgemeineren Charakter haben zwei andere Einwände, die man gegen Frau Morands Text vorbringen kann. Der eine betrifft die ausgeprägte Neigung der Verfasserin, sich in die Gefühls- und Gedankenwelt eines Künstlers (bzw. seines Auftraggebers) hineinzusetzen. Es macht zweifellos einen wesentlichen Reiz, in mancher Hinsicht aber auch eine Schwäche des Buches aus, daß es die Bildwerke nicht primär anhand ihrer Formqualitäten, sondern vor allem als Ausdrucksleistung konkreter Individuen würdigt, die von ihrem persönlichen Charakter und den Mentalitätsmustern ihrer Zeit determiniert waren. Allerdings fließt so das bloß Vermutete bzw. durch Einfühlung Erschlossene vielleicht doch häufiger als zuträglich in die Darstellung ein und gewinnt dort unversehens den Status gesicherten Wissens. Ein Satz (von S. 76) mag verdeutlichen, was ich meine: „... on Good Friday (1 April 1390) the Duke spent the entire day at the Chartreuse, much of it probably in meditation in the oratory. It must have been at this time that Sluter's proposals for the aggrandizement of the church portal were discussed, and it is likely that the Duke would have been in a receptive mood.“

Der zweite Einwand ist dem ersten komplementär: Dem gelegentlichen Zuviel an psychologischer Deutung steht manchmal ein Zuwenig an Stilanalyse gegenüber. Zwar werden die einzelnen Skulpturen und ihr Zusammenwirken in den jeweiligen Ensembles durchaus adäquat beschrieben; die packende Entwicklung aber, die Sluters persönliche Formensprache in den fünfzehn überblickbaren Jahren seines Lebens durchlaufen hat, wird als solche nicht thematisiert. Dabei sind die Gestaltungsunterschiede etwa zwischen dem Johannes Baptista am Portal und dem Isaias am Mosesbrunnen so bedeutend, daß man diese Figuren, wäre die Autorschaft Sluters nicht für beide verbürgt, wahrscheinlich nie demselben Künstler zugeschrieben hätte. Zwar erweist sich Sluter durchgehend als bemerkenswerter Physiognomiker und als ideenreicher Inszenator großer Gewandmassen, doch manifestieren sich diese Fähigkeiten nicht immer vermittels des gleichen Stilidioms: Entfaltet er sie am Portal noch weitgehend mit Hilfe des Formvokabulars der Internationalen Gotik, geht er am Mosesbrunnen – von der namengebenden Figur abgesehen – über solche Zeitstilkonventionen weit hinaus und leitet so Entwicklungen ein, die essentiell bereits der Spätgotik bzw. der Frührenaissance zuzurechnen sind.

Hier schließen sich naturgemäß noch weitere Fragen an, auf die man m.E. ausführlicher hätte eingehen sollen. So etwa die, welchen Anteil die Hand des Claus de Werve an dem definitiven Erscheinungsbild von Sluters Spätwerken hatte, oder die andere nach der eventuellen Prägung von Sluters ersten Portalfiguren durch seine vorangegangene, immerhin vier Jahre währende Tätigkeit unter Jean de Marville. Vielleicht ließen sich in den Werken des letzteren – wären sie uns erhalten geblieben – wesentlich überzeugendere Voraussetzungen für Sluters eigenen Stil ausmachen als in den Konsolen von Mecheln und Brügge!

Da eine wissenschaftliche Rezension ihren Verfasser dazu verpflichtet, Vorbehalte oder abweichende Meinungen nicht zu verschweigen, vermittelt sie nur allzu leicht den Eindruck, das besprochene Werk sei als ganzes mißlungen. Das träfe nun gerade im vorliegenden Fall keineswegs zu. Im Gegenteil: Frau Morands Sluter-Monographie stellt, unbeschadet jener Passagen, die mich nicht völlig überzeugt bzw. restlos zufriedengestellt haben, eine sehr bemerkenswerte Leistung dar. Die Verfasserin hat die zahlreichen relevanten Quellen und die umfangreiche Sekundärliteratur gewissenhaft verarbeitet und übersichtlich referiert, sie hat widersprüchliche Aussagen klug gegeneinander abgewogen und schließlich auch eine Reihe neuer, sehr fruchtbarer Gedanken beige-steuert. Indem sie Sluter konsequent im kulturhistorischen Kontext seiner Zeit gesehen und gedeutet hat, ist sie seiner Persönlichkeit sowie den inneren Triebkräften seines Schaffens zweifellos näher gekommen als die meisten Autoren vor ihr. Ihr Text besticht durch seine klare Diktion und die Eindeutigkeit seiner Aussagen – auch dort, wo er diese im Potentialis formuliert. Ihr Buch löst zwar nicht alle Rätsel und beantwortet nicht alle offenen Fragen; für die zukünftige Sluter-Forschung aber stellt es eine neue, solide und zugleich stimulierende Ausgangsbasis bereit.

Gerhard Schmidt

FRANK GÜNTER ZEHNDER, *Katalog der Altkölner Malerei*. Anhang: Pigmentanalysen von HERMANN KÜHN, Dendrochronologische Untersuchungen von JOSEF BAUCH, DIETER ECKSTEIN, PETER KLEIN (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI). Köln, Stadt Köln 1990. 720 Seiten, 329 Abb. auf zusätzlichen Tafeln. DM 38,00

(mit einer Abbildung)

Schon 1924 hat Wilhelm Worringer das Bild von der Unübersichtlichkeit der Kölner Malerschule skizziert: „Über dem Saale, der im Museum deutscher Kunstgeschichtschreibung zur Kölner Kunst führt, müßte ein Schild stehen: Wegen Neuordnung geschlossen.“ Um sich heute zu orientieren, wird der Leser hoffnungsvoll den sorgsam gereiften monumentalen Bestandskatalog des Wallraf-Richartz-Museums (im folgenden: WRM) zur Hand nehmen, auf den er lange gewartet hat. Diese Veröffentlichung schließt zeitlich (vgl. S. 8) fast nahtlos an die Kölner Ausstellung *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430* von 1974 an, die der Autor F. G. Zehnder mit erarbeitete. Der Leser sieht sich mit einer nahezu unübersehbaren Fülle an Material konfrontiert (drucktechnische Details: einspaltige Seite annähernd in DIN A 5 in 8 Punkt gedruckt mit den Literaturangaben in 6 Punkt). Neben dem Fleiß des Bearbeiters und der Komplexität des Themas spiegelt sich darin selbstverständlich auch der Reichtum des WRM an vermutlich in Köln entstandenen Gemälden der Zeit vor 1550. Die