

ULRIKE HEINRICHS-SCHREIBER

Vincennes und die höfische Skulptur

Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1429

Berlin, Dietrich Reimer Verlag 1997. 259 S., 320 schwarzweiße Abb. DM 148,-.

ISBN 3-496-01154-8

Ein erfreuliches Beispiel dafür, daß selbst in kulturellen Zentren Werke ersten Ranges bis vor kurzem einer wissenschaftlichen Bearbeitung entgangen sind, gibt die Bauplastik von Vincennes.

Als Monument der französischen Geschichte war die ausgedehnte Schloßanlage im Osten von Paris freilich schon lange ein Begriff. Die dortige *sculpture decorative* erfuhr hingegen erst 1972 durch Erlande-Brandenburg eine stilgeschichtliche Würdigung, wenig später unterzog sie Mérimodol einer ikonologisch-historischen Deutung (s. die Bibliographie bei Heinrichs-Schreiber). Beide Beiträge bedurften tiefgreifender Korrekturen. In den 90er Jahren stieg das Interesse an Vincennes sprunghaft an: Historiker verschiedener Disziplinen schlossen sich zu der Forschungsgruppe »Vincennes et la banlieue est« zusammen, deren Leiter, Jean Chapelot, 1994 eine in historischer und bauarchäologischer Hinsicht grundlegende Monographie veröffentlichte. Gleichzeitig publizierte Mary Whiteley wichtige architekturhistorische Beiträge. Mit dem Buch von Heinrichs-Schreiber liegt nun auch eine umfassende Studie zur Bauskulptur des Schlosses vor.

Die deutsche Wissenschaftlerin steckte sich ein ambitioniertes Ziel: die Beschäftigung mit ihrer monographischen Themenstellung brachte sie nämlich zu einem Überdenken der bisherigen Erklärungsmodelle zum Problem der franco-flämischen Plastik und den Quellen der europäischen Kunst um 1400.

Nach den Worten seiner Biographin Christine de Pisan strebte Karl V. mit der Anlage von Vincennes die Gründung einer *ville fermée* an. Das eigentliche Königsschloß besteht aus dem mächtigen, fünfgeschossigen Donjon, der von einer eigenen, durch ein Châtelet gesicherten Befestigung umgeben ist. Das Areal der *ville fermée*, von deren mittelalterlicher Bebauung nur noch die Sainte-Chapelle erhalten ist, wird von einem rechteckigen Mauergürtel abgesteckt, der in regelmäßigen Abständen von mehrgeschossigen, palastartigen Türmen besetzt ist. Eine Stelle bei Christine de Pisan

legt nahe, in diesen Türmen Unterkünfte für die Höflinge Karls V. zu sehen. Eine zeitgenössische Quelle nennt zudem den einzigen noch vollständig erhaltenen Turm, die Tour du Village, als jenen des Herzogs von Anjou. Die für die Höflinge bestimmten Bauten sind in Größe und Typus dem königlichen Donjon untergeordnet und in einem strengen Ordnungssystem auf diesen bezogen. Es wäre interessant, der Frage nachzugehen, ob mit dieser Systematik eine französische Tradition königlicher Schloßanlagen begründet wurde, welche schließlich in Bauten wie Marly ihren Höhepunkt gefunden hätte.

Heinrichs-Schreiber legt der Gliederung ihres Buches die chronologische Abfolge der drei in Vincennes erhaltenen Ensembles, nämlich der Bauplastik im Donjon, in der Tour du Village und in der Sainte-Chapelle, zugrunde. Der Donjon steht am Anfang der Bautätigkeit des 14. Jh.s. Bauarchäologischen und quellenkritischen Argumenten der Autorin zufolge setzte Karl V. im Jahr seines Regierungsantritts den 1361 von seinem Vater begonnenen Bau beim zweiten Obergeschoß fort. Spätestens 1368 waren der Turm und das vorgelagerte Châtelet vollendet.

Die Geschoßeinteilungen des Donjon folgen bis zur vierten Ebene einem gleichbleibenden Schema: einem quadratischen, über einem Mittelpfeiler kreuzrippengewölbten Raum sind in den Ecktürmen polygonale Nebenräume angefügt. Nur für das dritte Stockwerk kann mit Hilfe von Inventareintragungen die Funktion der einzelnen Räume erschlossen werden. Die Forschung trug über diesen Punkt einige Kontroversen aus, in welche die Autorin klärend eingriff. Demnach lag die Kapelle im nordöstlichen Turmraum, während die in der Nordwand ausgesparte Raumzelle als Oratorium diente. Durch den nordwestlichen Turmraum, in welchem die berühmte *estude* Karls V. zu suchen ist, gelangte man in ein als *petit retrait* bezeichnetes Erkerzimmer, in welchem der königliche Schatz aufbewahrt



Abb. 1 Vincennes, Konsolgruppe in der Sainte-Chapelle (Heinrichs-Schreiber, Abb. 225)

war. Laut Heinrichs-Schreiber ist dies der einzige Raum, dessen skulpturale Ausstattung einem differenzierten ikonographischen Programm folgte, sah doch Karl in der am Schlußstein dargestellten Dreifaltigkeit den Quell seiner Weisheit. Zudem bewiesen Gelehrte in seinem Auftrag das Gottesgnadentum des französischen Königs durch recht vertrackte Analogien zur himmlischen Trinität.

Stilgeschichtlich ist die Bauplastik des Donjon ihrer Datierbarkeit wegen von großem Interesse. Indem Heinrichs-Schreiber den besonderen Bedingungen der Formgelegenheit »Konsolplastik« gerecht zu werden versucht, gelingt es ihr, zwischen einzelnen Konsolgruppen strukturelle Unterschiede aufzuzeigen. Die Konsolen im ersten Obergeschoß besitzen eine blockhaft-autonome Plastizität, welche in Verbindung mit den Körperhaltungen der Figuren die Grundform der Konsole »konterkariert«. Im Unterschied dazu wären die der konischen Konsolform eingepaßten Propheten im zweiten Obergeschoß »architektonisch gebunden«. Eine dritte Möglichkeit repräsentieren die vier mit den Evangelistensymbolen besetzten Konsolen im *retrait*, bei denen die autonom empfundenen Figuren die Konsole gleichsam ersetzen. Verlockend ist die Schlußfolgerung der Autorin, wonach die beschriebenen Unter-

schiede zwischen dem ersten und zweiten Obergeschoß durch die unter Karl V. eingeleitete Bauetappe zu erklären seien. Damals wurde in einer Planänderung auch die breite, das erste und zweite Obergeschoß verbindende Treppe im südöstlichen Eckturm eingebaut.

Eine Qualität von Heinrichs-Schreibers Arbeit liegt in der sorgfältigen Trennung von phänomenologischer Erfassung und stilgeschichtlicher Einordnung. Die stereometrisch-plastischen Konsolen im ersten Obergeschoß ordnet die Autorin einer Stiltendenz ein, die sich ab etwa 1350 an Pariser Bischofsgräbern bemerkbar macht. Daneben stellt sie schon hier eine Rezeption jener beiden Bildhauer der Zeit Karls V. fest, von deren künstlerischen Persönlichkeiten die Forschung eine konkretere Vorstellung zu besitzen glaubt: Jean de Liège und André Beauneveu. Letzterem will die Autorin sogar die Werkstattleitung für die Skulpturen des zweiten und dritten Obergeschosses zuschreiben. Neben motivischen Ähnlichkeiten werden vor allem Beauneveus Auffassung von Plastizität sowie die spezifisch architektonische Gebundenheit der Konsolen im zweiten Obergeschoß ins Treffen geführt. Dieselben



Abb. 2 Bourges, Musée du Berry, Zwickelfragment aus Saint-Ursin in Bourges (Museum)

Qualitäten würden die einer abstrakten Grundform eingeschriebene Figur des Kaisers Maxentius an der Katharinenstatue in Courtrai auszeichnen. Ich komme unten auf diese These zurück.

Das entworfenen Bild von der Pariser Skulptur vom Beginn der Regierungszeit Karls V. wird im nächsten Abschnitt weiter differenziert. Die Statuette vom Szepter Karls V. wird überzeugend mit Beauneveu in Verbindung gebracht, ja man versteht die vorsichtig ausgesprochene Vermutung, Beauneveu habe das Modell der Karlsfigur geliefert bzw. sei selbst als Goldschmied tätig gewesen. Zu ergänzen wäre, daß zumindest der Entwurf der szenischen Reliefs unter der Karlsfigur von einem anderen Künstler stammen muß. Es handelt sich um unräumliche, bildhafte Kompositionen, deren Formen im Unterschied zur Karlsfigur nicht haptisch, sondern malerisch und unorganisch weich dargestellt sind. – Eine besonders wichtige Stellung wird einem bisher kaum beachteten Marienodrelief in Saint-Gervais-et-Protais zugeschrieben. Der Autorin gebührt das Verdienst, dessen bislang viel zu früh angesetzte Datierung zu korrigieren. Die behauptete stilistische Nähe zum Dreifaltigkeitsschlußstein im *retrait* Karls V. halte ich allerdings für fragwürdig, denn bei letzterem ist das Gewand im Unterschied zum mariologischen Relief unräumlicher strukturiert, die einzelnen Motive sind aneinandergesetzt und vermitteln so eher flächige

Breite als Relieftiefe. Der von der Autorin beschriebenen komplizierten Verflechtung von figürlicher Darstellung und Schlußsteinrand kann ich offen gestanden nicht folgen. Am Marienodrelief ist jedenfalls die ästhetische Ebene sowohl durch die Stellungen der Figuren als auch durch raumsuggestive Faltenmotive aufgebrochen. Die untere Grenze für eine Datierung sollte m. E. wegen der starken Zerklüftung des Reliefs sowie der Voluminosität einzelner Figuren wie des vom Rücken gesehenen Apostels mit den späten 70er Jahren angenommen werden, als diese bereits den Internationalen Stil ankündigenden Merkmale etwa an den Figuren des Beau Pilier in Amiens auftreten. Das wäre dann auch die Entstehungszeit des Altarbehangs aus Narbonne, den Heinrichs-Schreiber zu leichtfertig um zehn Jahre vordatiert.

Im Anschluß an den Donjon wurde noch zu Lebzeiten Karls V. die äußere Befestigungsanlage erbaut. Von den einst neun Türmen des Mauerrings hat sich nur einer, die 1378 erstmals erwähnte Tour du Village, vollständig erhalten. Das Kapitel über die Bauplastik in der Durchfahrt der Tour du Village markiert in Heinrichs-Schreibers Buch einen Höhepunkt, stellt doch die Autorin die dortigen Konsolen als Frühwerke Claus Sluters vor. Die Argumente für diese (als Teilergebnis bereits

1991 publizierte) Zuschreibung sind im wesentlichen die starke Plastizität der Formen und die kontrastreiche Struktur des Gewandes sowie die frappant an Werke Sluters erinnernden Physiognomien. Hier wie dort wären die Bilderfindungen durch das Paradox eines konsequenten Verismus in phantastischer Inszenierung ausgezeichnet (wie die Propheten schwebend aus der Mauer hervorzutreten scheinen, so stehen die trauernden Engel des Mosesbrunnens in unbenennbarer Beziehung zum architektonischen Rahmen).

Lassen wir zunächst die stilgeschichtlichen Folgen der Zuschreibung beiseite, um uns der Frage zu widmen, ob die Skulpturen in Vincennes bzw. Dijon unter einem Personalstil vereinbar sind. Das Ergebnis vorwegnehmend möchte ich Zweifel an einer Identität der Hände anmelden. Die Konsolfiguren in Vincennes sind zwar in ihrer mächtigen Blockhaftigkeit mit den Proportionen der Propheten vom Mosesbrunnen vergleichbar; im Unterschied zu dort herrscht in Vincennes allerdings ein Blockzwang, dem sich Köpfe, Gliedmaßen und Faltenmotive unterordnen. Bei Sluter ist der skulpturale Block in sich räumlich strukturiert. Darin besteht nicht nur ein formaler Unterschied, sondern auch einer des Ausdrucks: während bei der Portalmadonna in Champmol die Aktion als Willensakt erfahrbar ist, erscheint die dynamische Bewegtheit in Vincennes als ein von außen auferlegter Zwang, unter welchem die Motorik der Figuren wie verbogen scheint (Abb. 96, 99).

In diesem Sinn handelt es sich m. E. um ein Mißverständnis, wenn Heinrichs-Schreiber in naturalistischer Sehweise Details wie den Bart des Propheten »co« oder den Mantel des Propheten »bo« als gleichsam im Wind aufflatternd beschreibt. Das Gewand der Figuren in Vincennes ist zwar in üppige Falten gelegt, doch herrscht zuweilen ein additiver Schematismus (etwa die parallel aneinandergereihten Faltenkurven der Propheten »co« und »bw«). Die Faltenzüge tragen insofern wenig zur Verräumlichung bei, als sie kaum um die Blöcke herumgeführt werden (s. etwa die Fältelung an Schultern und Arm des Propheten in Abb. 110). Im Gegensatz zu Heinrichs-Schreibers Meinung sind die Detailformen teigiger modelliert als bei Sluter selbst. All diese Qualitäten verhindern jenen Dualismus zwischen textiler

Hülle und Hohlraum, der Sluters Skulpturen eine stупende Voluminosität verleiht.

Ob man die Konsolfiguren der Tour du Village als Frühwerke Sluters akzeptiert oder nicht, an deren Bedeutung für das Verstehen von Sluters stilistischen Wurzeln ist nicht zu zweifeln. Die physiognomischen Ähnlichkeiten zu den Propheten in Champmol sind schlagend, und motivisch ebenso vergleichbar ist der Faltenreichtum der Gewänder. Die kunsthistorische Ableitung von Sluters Kunst bereitet bekanntlich seit jeher Mühe. Eine besondere Bedeutung wird v. a. niederländischen Vorstufen wie der Konsolplastik in Mecheln und Brügge zugeschrieben. Durch Heinrichs-Schreibers »Entdeckung« ist nun Pariser Kunst als zweites für Sluters Stilbildung wichtiges Milieu ins Blickfeld gerückt, wobei bereits Troeschers Hinweis auf die stilistische Verwandtschaft Sluters mit den Figuren am Beau Pilier in Amiens eine Spur ins französische Kernland gelegt hat. Was die Bedeutung von Paris für die Kunstentwicklung in der 2. Hälfte des 14. Jh.s betrifft, schießt jedoch die Autorin m. E. über das Ziel hinaus, wenn sie dem Kunstschaffen der Hauptstadt generell Priorität vor der niederländischen Plastik einräumt und damit die gängige Vorstellung einer franco-flämischen Kunstlandschaft zugunsten eines einzigen, stilbildenden Zentrums korrigiert: 1. kann keines der Ensembles in Vincennes, Mecheln oder Brügge mit Sicherheit als das älteste bezeichnet werden, und 2. sind wesentliche Qualitäten von Sluters Kunst (bzw. des Internationalen Stils) wie die dialektische, räumlich konzipierte Gewandstruktur etwa in den Brügger Konsolen in stärkerem Maße ausgeprägt als bei der Bauplastik der Tour du Village. Der Begriff der franco-flämischen Kunst wird also der durch Verflechtungen charakterisierten stilistischen Situation weitaus gerechter als die monokausal ausgerichtete These eines allein stilbildenden Zentrums.

Als letztes mittelalterliches Bauvorhaben entstand in Vincennes die Sainte-Chapelle. Auch hier kann die Autorin anhand schriftlicher

Quellen und einer bauarchäologischen Analyse die Entstehungsdaten präzisieren. Als Institution noch von Karl V. 1379 gegründet, scheint der Bau erst ein Jahrzehnt später in Angriff genommen worden zu sein. 1395/96 war ein Großteil der Architektur, darunter alle Teile mit skulpturalem Schmuck, vollendet. Nach einer weiteren Kampagne, welche einen Wechsel der Maßwerkformen mit sich brachte, kamen die Arbeiten 1403 zum Stillstand. Im 16. Jh. setzte man einen neuen Dachstuhl und zog die Gewölbe ein. Dank eines 1994 gefundenen Rechnungsfragments darf im königlichen Baumeister und Architekten der berühmten Vis du Louvre, Raymond du Temple, der Planer der Sainte-Chapelle gesehen werden.

Auch in der Sainte-Chapelle hat sich lediglich Bauskulptur erhalten, allerdings von unerhört feiner Qualität. Es handelt sich um einen Archivoltbogen des Westportals sowie um figürliche Kapitelle im Kapellensaal und in mehreren Anräumen. Heinrichs-Schreiber leistet hier in jeder Hinsicht Pionierarbeit.

Zunächst untersucht sie das ikonographische Programm der Portalskulpturen, welche noch von Erlande-Brandenburg und Mérimod als Szenen aus dem Marienleben gedeutet wurden. Die Autorin greift hingegen die schon von Louis Réau vorgeschlagene Deutung auf, wonach der Archivoltbogen von Mitgliedern der neun Engelshierarchien bevölkert ist. Texte des Pseudo-Dionysius und seiner Nachfolger werden als Quellen für die Darstellungen erkannt, welche sich in ihrer ikonographischen Differenziertheit und vor allem in ihrem emotionalen Gehalt von allen bekannten Beispielen dieses Themas unterscheiden. Auf den Konsolen im Inneren der Kapelle liegen Vertreter der kirchlichen und weltlichen Macht im Kampf mit dem Bösen, wobei der Vergleich mit Bildformeln aus der *Bible moralisée* wichtige Hinweise zur Deutung liefert. Der Autorin gelingt es sogar, die wahrscheinlichen Urheber des Programms auszumachen: niemand geringerer als Jean Gerson und dessen Lehrer Pierre d'Ailly beschäftigten sich genau zur fraglichen Zeit mit der Mystik der himmlischen Hierarchien, mit der Dreifaltigkeit als spirituellem Ziel der Seele und mit dem »geistigen Auge«, welches dem Menschen eine mystische Gottesschau ermöglicht. Schließlich erkennt Heinrichs-Schreiber die kirchenpolitische Dimension der Bauplastik, war doch die Darstellung der kämpfenden Bischöfe und Könige in Zeiten des Schismas, in das einzugreifen sich der französische König besonders beru-

fen fühlte, von besonderer Aktualität. An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit der zur gleichen Zeit in Bourges errichteten Sainte-Chapelle des Herzogs von Berry an (s. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49, 1996, S. 235-273). Die skulpturalen Ausstattungen beider Saintes-Chapelles spiegeln in jeweils bezeichnender Weise die aktuelle Kirchenpolitik. Während für Karl VI. ein teils mystisches, teils ecclesiologisch-allegorisches Programm erstellt wurde, wünschte der Herzog von Berry eine Manifestation konkreter politischer Ansprüche. Für einen »Menschen des späten Mittelalters« scheint Jean de Berry für Mystik relativ wenig übrig gehabt zu haben, dafür hatte er ein umso lebhafteres Interesse für politische, wenn auch religiös fundierte Ideologie.

In einer überzeugenden Stilanalyse weist Heinrichs-Schreiber die Anteile dreier Bildhauer am Archivoltbogen nach. Den ersten, nach der Dreifaltigkeit im Scheitel des Portalbogens benannten Meister charakterisieren mehr bildhaft als dreidimensional aufgefaßte Figurengruppen, die er weich, aber mit größter Sorgfalt modelliert. Der Meister der Cherubim hingegen geht von frei im Raum stehenden, schlank proportionierten, gleichsam achsengerechten Figuren aus, während der dritte Künstler, jener der Seraphim, ebenfalls sehr runde, aber im Ausdruck expressivere und in der plastischen Detailform angularere Figuren schuf. Auch die wesentlichen Qualitäten der Konsolplastik im Inneren sind bildhaft beschrieben: trotz des enorm zerklüfteten Reliefs sind die Gruppen erstaunlich unräumlich komponiert, die Gestalten gleichsam dem gekrümmten Reliefgrund entlang angeordnet. Heinrichs-Schreiber charakterisiert das stilistisch einheitliche Ensemble als routinierte, aus verschiedenen Formeln zusammengesetzte Bauplastik von gleichbleibend hoher Qualität.

In der Forschung herrscht mehr oder weniger Konsens darüber, daß nach dem Tod Karls V. und den innenpolitischen Unruhen in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende die bildhauerische Produktion in Paris rapid an Bedeutung verlor. Heinrichs-Schreiber hält dem ein neues Entwicklungsmodell entgegen, wonach in Paris die ausschlaggebenden kreativen Quellen sowohl für die Entstehung als auch für den Verlauf des Internationalen Stils zu suchen sind. Exemplarisch wäre der Pariser Lokalstil in den Skulpturen der Sainte-Chapelle verkörpert. Bietet die künstlerische Produktion der Metropole aber wirklich ein so einheitliches Bild?

Ein Teil der von Heinrichs-Schreiber besprochenen Werke läßt sich in der Tat mit Vincennes vergleichen, etwa das Relief der Marienkrönung an der Fassade von La Ferté-Milan, einem Schloß des Louis d'Orléans.

Sowohl die Komposition als auch die einzelnen Figuren scheinen extrem in die Breite gezogen und gleichen darin der Konsolplastik der Sainte-Chapelle. Diese strukturelle Verwandtschaft spricht für eine genetische Beziehung. Für überzogen halte ich es allerdings, in den Archivoltenskulpturen die Voraussetzung für das Zueinander von Figuren in einem kohärenten Raum zu sehen, denn diese Reliefauffassung besitzt eine lange Geschichte, deren wesentliche Etappen die Kathedral-skulptur des 13. Jh.s bzw. Werke aus dem 3. Viertel des 14. Jh.s (wie etwa der Paulussturz am Wiener oder das Peter-Paul-Tympanon am Kölner Dom) markieren. In Vincennes wurde diese Auffassung von Räumlichkeit keineswegs das erste Mal realisiert, und demnach muß nicht jedes Werk der Zeit um 1400, bei welchem ein Raumkontinuum zu beobachten ist, auf Vincennes zurückgeführt werden (s. ähnliche Bemerkungen der Autorin zum Esztergomer Kalvarienberg).

Treffend ist der Vergleich des Washingtoner Dreifaltigkeitsmedaillons mit den Skulpturen des Trinitätsmeisters. Auch zwei Werke der Berry-Skulptur, der zauberhafte Engelskopf in Bourges und sein etwas groberes Double in Issoudun, erweisen sich in ihrer abstrakt-runden Plastizität als Verwandte der Engel in Vincennes, nämlich jener des Cherubimmeisters. (Ich möchte hinzufügen, daß den Bourger Kopf in der Abstrahiertheit, in der unsinnlichen Glätte seiner Oberfläche und den messerscharf geschnittenen Lidern auch eine phänomenologische Verwandtschaft mit dem vielleicht von Beauneveu stammenden Kopffragment aus Mehun-sur-Yèvre verbindet.) Übrigens läßt sich ein weiteres, unpubliziertes Werk aus dem Berry mit Vincennes vergleichen, nämlich ein in Bourges alleinstehendes Zwickelfragment im Depot des Musée du Berry (Inv.Nr. 863.2.1., Kalkstein, 22 x 43,5 cm; nach Auskunft des Museums aus Saint-Ursin in Bourges). Wie bei den Konsolen im Inneren der Sainte-Chapelle orientiert sich die Haltung der Figur auch hier trotz beachtlicher Relieftiefe primär an der Fläche (Abb. 1 und 2). Die einzelnen Faltenzüge führen nicht um den Körper herum, sondern sind additiv aneinander gereiht. Darin sowie in der Schlawffheit der Falten und v. a. in der sorgfältigen malerischen Modellierung, etwa des ältlichen Mönchsgesichts, erinnert das Relief in Bourges außerdem an die Werke des Trinitätsmeisters. – Mehrere der von Heinrichs-Schreiber in Abhängigkeit von Vincennes genannten Werke sollten m. E. nicht als Vertreter des hypothetischen Pariser Lokalstils angesehen werden. Im Falle der Skulpturen aus Pierrefonds, einem weiteren Orléans-Schloß, erinnern zwar die als Schüsselfalten um den Körper geführten Gewänder an einige Archivoltfiguren, zwei wesentliche (von Heinrichs-Schreiber im übrigen zutreffend beschriebene) Stilmerkmale lassen sich jedoch von dort nicht ableiten, nämlich die »unidealen«, gedrungenen Proportionen sowie der zähflüssige, naturalistische Gewandduktus. Es sei betont, daß diese stilgeschichtlich sehr signifikanten Qualitäten in der Sainte-Cha-

pelle von Vincennes fehlen, sehr wohl aber die Grabbilder des Philippe d'Evreux-Navarre und der Catherine d'Alençon auszeichnen (chem. in der Pariser Kartäuserkirche, heute im Louvre). Zurückzuweisen ist wohl auch die stilgeschichtliche Ableitung des Graner Kalvarienberges von den Archivoltfiguren in Vincennes. Gewiß, die Figuren der Goldschmiedearbeit sind wie die Skulpturen des Cherubim- und des Seraphimmeisters »voluminös« und »expressiv«, aber auf völlig andere Weise! Im Gegensatz zu diesen gehen sie nämlich von einem naturalistischen Verständnis menschlicher Organik aus, sodaß zwischen den Körpern und ihren stofflichen Hüllen eine grandiose Dialektik entsteht (s. etwa die Abb. von den Rückseiten der Assistenzfiguren bei Kovács 1984). Ich halte Schmidts 1993 vorgebrachte These, wonach Sluter möglicherweise den Entwurf für die Goldemailplastik angefertigt hat, für überdenkenswert, mit all ihren Konsequenzen für die Frage der Eigenhändigkeit der Skulpturen vom Mosesbrunnen. Von Vincennes aus läßt sich der Kalvarienberg jedenfalls nicht erklären. Ein weiteres Indiz für konkrete Kontakte zwischen Vincennes und Burgund sieht die Autorin in einer Gruppe von Trauerfiguren vom Grabmal Philipps des Kühnen, für die sie eine Mitarbeit von Bildhauern aus Vincennes annimmt. Trotz etwaiger motivischer Übereinstimmungen halte ich die Stile der beiden Werkgruppen für unvereinbar, denn indem die Gewänder der *pleurants* in einem für Burgund eben typischen Verhältnis zum umgebenden Raum und zum umhüllten Volumen stehen, vertreten sie ein völlig anderes plastisches Formprinzip als die Skulpturen in Vincennes.

Der These einer homogenen Pariser Stilentwicklung widersprechen schließlich auch die erhaltenen Madonnenskulpturen, von denen einige eine gesicherte Provenienz aus der Hauptstadt oder der Ile de France besitzen. So erinnert etwa die aus dem Kloster der Viktoriner in das Musée Cluny gelangte Statue in ihrer voluminösen Draperie eher an burgundische Werke, während jene große Marmormadonna, welche wohl der Herzog von Berry nach Marcoussis geschenkt hat, ein Beispiel völlig »unpariserischer« Kunst im nahen Umland der Hauptstadt repräsentiert. Mit Recht rückt Heinrichs-Schreiber die Statue der Marie de Bourbon aus Saint-Denis in die Nähe des Jean de Cambrai.

Man hat also im erhaltenen Bestand an Pariser Skulpturen um 1400 von einer ausgesprochenen Stilvielfalt auszugehen. Vincennes ist m. E. weder als exemplarisch für einen Pariser Lokalstil anzusehen, noch haben die dortigen Skulpturen auf die hauptstädtische Produktion generell stilbildend gewirkt. Ich halte die Situation eines heterogenen Stilbildes letztlich jener in Bourges vergleichbar (vgl. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 48, 1995,

S. 165-214, bes. S. 203ff.). Zu untersuchen wäre, ob die Ursachen hier wie dort die gleichen sind, denn positivistische Gründe (wie etwa die Erfordernis, in möglichst kurzer Zeit ein beachtliches Quantum an Bildwerken herzustellen) lassen sich eher für Bourges anführen. Ich möchte jedenfalls an der Vorstellung festhalten, daß Stilheterogenität eben zum Wesen der Kunst um 1400 gehört.

In ihrem letzten Kapitel untersucht die Autorin die Rolle der französischen Bildhauerei im europäischen Kontext. Die entscheidenden Impulse für die Genese des Internationalen Stils schreibt sie der Pariser Kunst zu. Die Vorbehalte, die ich bezüglich eines Pariser Lokalstils geäußert habe, zwingen m. E. auch hier zur Vorsicht: Legt die Stilvielfalt in den französischen Zentren nicht nahe, Vermittlungswege in mehr als einer Richtung anzunehmen?

Abgesehen von einer stets angebrachten Skepsis gegenüber monokausalen Entwicklungsmodellen müßte freilich geprüft werden, ob die von der Autorin in verschiedenen europäischen Kunstlandschaften aufgespürten Phänomene tatsächlich Pariser Werken verwandt sind. Die Frage, ob Ghiberti von der freien Beweglichkeit französischer Kleinskulpturen wie etwa in Vincennes gelernt haben könnte, ist tatsächlich von großer Relevanz. Für unlogisch halte ich hingegen den Vergleich der Schönen Madonnen mit den Archivoltenskulpturen in Vincennes, handelt es sich doch wahrscheinlich um zeitgleiche Werke. Anderen Vorschlägen kann dagegen nur zugestimmt werden, so etwa der Ableitung der aus Ulm, Straßburg und Köln erhaltenen Werkgruppe aus dem französischen Kernland. Auch der Vergleich der westlich geprägten Gruppe des Buda-pester Skulpturenfundes vor allem mit den Werken in Pierrefonds trifft wohl den Kern der Sache, denn die hier wie dort festzustellenden gedrungenen Proportionen und der teigige, wenig schönheitliche Gewandstil stellen stilgeschichtlich sehr avancierte Qualitäten dar.

Heinrichs-Schreiber ist wohl mit typischen Problemen der Stilgeschichtsschreibung konfrontiert. Meine diesbezügliche Kritikfreudigkeit erklärt sich nicht so sehr aus der Überzeugung, dieser Ansatz würde an sich auf falschen Prämissen beruhen, sondern aus der besonderen Schwierigkeit seiner Anwendung. Zunächst fällt die Entscheidung oft außerordent-

lich schwer, ob die Ähnlichkeit zweier Werke lediglich zufälliger Natur ist oder auf einer genetischen Verwandtschaft beruht. Vielleicht würde die Stilgeschichte an methodischer Präzision gewinnen, würde sie von der Möglichkeit verschiedener Entwicklungsmodelle ausgehen: autonom entstandene Stilqualitäten wären dann von solchen Phänomenen zu unterscheiden, deren Stil primär in einem genetischen Ableitungsprozeß verständlich wird. Freilich würde gerade auf dem Gebiet mittelalterlicher Kunst eine höhere Bestandsdichte das Verständnis immanenter Entwicklungen einzelner *Œuvres* oder Werkgruppen bedeutend erleichtern.

Weiters verführen die hohen Verluste an Kunstwerken und Quellen den Bearbeiter, bestimmte Stilmerkmale voreilig auf den Einfluß einzelner Künstlerpersönlichkeiten zurückzuführen. Als Beispiel wäre Heinrichs-Schreibers Vorschlag zu nennen, in Beauneveu den Werkstattleiter der Donjonskulpturen zu sehen. Ohne dies von vornherein ausschließen zu wollen, sollte man fragen, ob bestimmte Qualitäten nicht Merkmale eines einst weit verbreiteten Zeitstils gewesen sein könnten, der eben auch an Werken Beauneveus greifbar wird.

Über meinen v. a. methodisch bedingten Vorbehalten gegenüber Heinrichs-Schreibers stilgeschichtlichen Thesen dürfen die Verdienste der rezensierten Arbeit freilich nicht ins Hintertreffen geraten. Die Autorin hat dank objektiver Quellenkritik und großer Sorgfalt erstrangiges Material in monographisch vorbildhafter Weise erschlossen. Der Umstand, daß ihre entwicklungsgeschichtlichen Thesen für Diskussion zu sorgen imstande sind, spricht für die wissenschaftliche Ernsthaftigkeit ihres Ansatzes. Phänomenologische Passagen wie jene über die Skulptur der Sainte-Chapelle zählen darüber hinaus ihrer optischen Sensibilität wegen zu den erfreulichsten Forschungsergebnissen der letzten Jahre.

Georg Zeman