

**Ludwig IX. der Heilige – eine Zäsur für die monumentale französische
Königsdarstellung.
Bildkonzepte der Zeit Philipps IV.**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften
der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Band 1 von 2

vorgelegt von

Tanja Praske
aus Rheda-Wiedenbrück

2006
(Einreichungsjahr)

2015
(Erscheinungsjahr)

-
1. Gutachter: Prof. Dr. Martin Büchsel
 2. Gutachter: Prof. Dr. Christian Freigang

Inhalt

1	DANKSAGUNG	5
2	EINLEITUNG	6
	2.1 DAS FRANZÖSISCHE KÖNIGTUM.....	7
	2.2 KURZVORSTELLUNG DES FRANZÖSISCHEN HERRSCHERBILDES	14
	2.3 FORSCHUNGSSTAND UND ZIELSETZUNGEN DER ARBEIT	21
3	DIE SKULPTUR LUDWIGS IX. IN MAINNEVILLE	37
	3.1 PROVENIENZ UND FORMANALYSE	37
	3.2 STIL UND TYPUS	47
4	LUDWIG IX. UND DIE SPURENSUCHE NACH EINEM KÖNIGSTYPUS	56
	4.1 KRITISCHE BESTANDSAUFNAME DER SKULPTUREN LUDWIGS IX. NACH 1297	57
	4.1.1 <i>Verhältnis von höfischer Stiftung und Typus</i>	57
	4.1.2 <i>Formanalyse der Statuette Ludwigs IX. im Musée de Cluny</i>	67
	4.2 DER GEWANDTYPUS LUDWIGS IX.	77
	4.2.1 <i>Systematisierung der Königstracht und die ordines</i>	77
	4.2.2 <i>Vorläufer und direkte Nachfolge</i>	84
	4.2.3 <i>Typale Angleichung und Abweichung bei Karl IV.</i>	90
	4.3 GEWANDUNG UND FLEURS DE LIS UND DIE SAKRALITÄT DES FRANZÖSISCHEN KÖNIGTUMS	93
	4.4 DER UMBRUCH ZU EINEM NEUEN TYPUS: DER BARTLOSE KÖNIG	101
	4.4.1 <i>Historische und funktionale Dimension – die Montjoies und die Porte Rouge</i>	101
	4.4.2 <i>Bärtigkeit vs. Bartlosigkeit – Bedeutungsebenen und funktionaler Kontext</i>	114
	4.5 ZUSAMMENFASSUNG	124
5	WIDER DEN NEUEN KÖNIGSTYPUS – DAS GRABMAL PHILIPPS III. IN NARBONNE	128
	5.1 SONDERSTELLUNG UND SÜDFRANZÖSISCHE PLASTIK	130
	5.2 DAS ZEITGENÖSSISCHE KÖNIGSBILD	140
	5.3 ZWISCHEN TRADITION UND INNOVATION: BILDWERKE PHILIPPS III.	148

6	DAS KÖNIGSBILD: TYPUS ODER PORTRÄT?	160
6.1	METHODISCHE PROBLEME: IDEALISIRTER VS. INDIVIDUALISIRTER HERRSCHERTYPUS	160
6.1.1	<i>Der lächelnde königliche gisant.....</i>	174
6.1.2	<i>Gattungsdifferenz und Ausdrucksform – Grab- und Standfigur Karls V.</i>	178
6.1.3	<i>Formenprinzipien der letzten Kapetinger und Bedingungen eines neuen Königstypus</i>	183
6.2	EIN NEUER TYPUS: DER LEIDENDE HEILIGE KÖNIG.....	192
6.3	SENLIS – EIN SOLITÄR: LUDWIG IX. IM ENGELSTYPUS	209
6.4	ZUSAMMENFASSUNG	214
7	PHILIPP IV. UND DER PALAIS DE LA CITÉ: DAS KÖNIGSBILD IM PROFANEN KONTEXT	217
7.1	ARCHITEKTURANALYSE DER GRAND’SALLE UND DER GALERIE DES MERCIEIS – FUNKTION UND BEDEUTUNG	217
7.2	VISUALISIERUNG VON HERRSCHAFT UNTER PHILIPP IV.....	224
7.2.1	<i>Die Skulpturen des Collèges de Navarre</i>	224
7.2.2	<i>Das Skulpturenprogramm vom Portal der Galerie des Merciers</i>	228
7.3	DIE GRAND’SALLE: KOMPOSITIONSANALYSE – LEGITIMATION UND KONTINUITÄT DER DYNASTIE	236
8	PHILIPP IV. UND DAS SKULPTURENPROGRAMM SEINER STIFTUNG SAINT-LOUIS DE POISSY	247
8.1	ZEITLICHER ABLAUF, VORAUSSETZUNGEN UND HINTERGRÜNDE	247
8.2	ARCHITEKTURANALYSE DER PRIORATSKIRCHE.....	251
8.3	REKONSTRUKTION UND FORMANALYSE DES SKULPTURENPROGRAMMS	259
8.3.1	<i>Die Kinder Ludwigs IX. – Herausbildung eines Adoleszenten- Typus</i>	259
8.3.2	<i>Die Engel von Poissy – ihre Bedeutung für das Skulpturenprogramm.....</i>	268
8.4	KOMPOSITIONSANALYSE UND GEISTIGE GRUNDLAGEN.....	274
9	SCHLUSSWORT	286

10 BIBLIOGRAPHIE.....	292
11 ERKLÄRUNG	329

1 Danksagung

Die vorliegende Untersuchung ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner 2006 an der Johann Wolfgang-Goethe Universität in Frankfurt am Main eingereichten Dissertation. Dementsprechend wird die Literatur bis 2006 berücksichtigt, gleichwohl erfolgt in Einzelfällen der Hinweis auf aktuelle Studien bis 2009.

Ich danke allen, die an der Entstehung der Arbeit beteiligt waren. Hierzu zählt vor allem mein Erstgutachter, Prof. Martin Büchsel, der mich in meinem Vorhaben stets mit großer Diskussionsbereitschaft und konstruktiver Kritik begleitet hat. Wichtige Impulse erhielt ich zudem von den Tagungsteilnehmern des Kolloquiums „Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in der Antike und im Mittelalter“

(Büchsel/Schmidt, 2005). Hierfür möchte ich mich bei ihnen herzlich bedanken. Prof. Christian Freigang, mein Zweitgutachter, vermittelte mir zum Ende der Arbeit hin wichtige Anregungen, die ich gerne aufgegriffen habe. Mein besonderer Dank gilt der finanziellen Förderung durch das SFB-Graduiertenkolleg „Psychische Energien bildender Kunst“ des Kunstgeschichtlichen Instituts der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Darüber hinaus war die tatkräftige Unterstützung der Wissenschaftler, Archivare, Bibliothekare und Museumsmitarbeiter in Deutschland und Frankreich für den erfolgreichen Abschluss meiner Untersuchung sehr wichtig. Ihnen gebührt großer Dank. Gerne denke ich auch an die vielen hilfsbereiten Personen vor Ort zurück, die mir Pfarrkirchen aufschlossen und mir dadurch den Blick auf das Original ermöglicht haben.

Den größten Dank spreche ich meiner Familie aus. Sie stand mir in der entbehrungsreichen und schwierigen Zeit immer zur Seite und war mir die wichtigste Stütze, die Studie zu einem Abschluss zu bringen. Meinem Mann und meinen Kindern ist die Arbeit gewidmet.

2 Einleitung

Die vorliegende Arbeit untersucht die posthumen skulpturalen Bildwerke Ludwigs IX. des Heiligen (1226-1270). Seine konkrete Gestaltungsweise wird vor der Folie des französischen Königsbildes im Allgemeinen entwickelt. Vor allem die Zeit von 1270 bis in die 1340er Jahre steht im Fokus der Betrachtung. Ein Kriterium für diese Zeiteinteilung beruht in der zentralen Frage, ab wann das Königsbild beginnt, lesbar zu werden. Die methodische Voraussetzung dazu ist die bis jetzt noch nicht durchgeführte strikte Distinktion sowohl von Typus und Stil als auch von Typus und Gattung. Sie wird umgesetzt durch eine konsequent unternommene Formanalyse. Gattungsunterschiede und daraus resultierende Eigentümlichkeiten verdeutlichen, dass der Typus über die formanalytische Kategorie hinaus auch eine funktionale Komponente besitzt. Sie berücksichtigt den konkreten Kontext, in dem das Bildwerk steht. Darüber ist es möglich, den Aussagegehalt der Darstellung zu erfassen. Bei mehrfigurigen Zyklen wird die Kompositionsanalyse hinzugezogen, die den Funktionszusammenhang, soweit als möglich, in die Überlegungen mit einbezieht. Das Verfahren wird aufgrund des großen Verlustes der Königsstatuen durch die Revolutionswirren erschwert. Teilweise können sie nur anhand von Schriftquellen, Zeichnungen und/oder Fragmenten rekonstruiert werden. Gleichwohl sind in dem zu betrachtenden Zeitraum Neuerungen aber auch Abweichungen innerhalb des sich wandelnden Herrscherbildes nachvollziehbar. Dabei stellen die Bildwerke Ludwigs IX., die nach seiner Kanonisation von 1297 datieren, eine Zäsur dar. An ihnen lässt sich erstmals die Präzisierung eines bestimmten Königs in der Darstellung festhalten. Seine Spezifika werden erarbeitet. Es kristallisiert sich heraus, dass die besondere, zunächst auf Ludwig IX. beschränkte Gestaltungsweise in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Leiden der Heiligen hervorgeht. Damit sind Bildwerke von ihm lesbar – ein Novum innerhalb des französischen Königsbildes. Darüber hinaus vermittelt der Typus Ludwigs IX. wichtige Impulse für die weitere Entwicklung des Herrscherbildes in Frankreich. Das hängt ursächlich mit seiner Heiligsprechung zusammen. Sie ist

bedeutsam für die Auffassung von Herrschaft. Das Wissen um die Eigentümlichkeiten des französischen Königtums, seine Wesensart und seine Legitimationsstrategien bilden die Basis zum Verständnis der Genese eines neuen Herrschertypus'. Im Verlauf der Untersuchung wird darauf vermehrt Bezug genommen.

2.1 Das französische Königtum

Abhandlungen über das französische Königsbild im 13. und 14. Jahrhundert müssen sich grundsätzlich mit der Auffassung von Herrschaft auseinandersetzen. Dabei ist zu beachten, dass bis zu Philipp II. Augustus (1180-1223) der König in Konkurrenz zu anderen Territorialfürsten stand. Seine Machtausübung erstreckte sich zunächst einmal nur auf die Krondomäne. Demnach war er ein Großer unter anderen Großen. Vor allem Philipp II. versuchte durch seine Expansionspolitik, die theoretisch anerkannte Regierungsgewalt auch de facto auf das westfränkische Reich entsprechend der Reichsteilung des 9. Jahrhunderts zu übertragen.¹ Sein Verständnis von Herrschaft kulminierte sinnfällig in dem Papst Innozenz III. gegenüber geäußerten Spruch, nach dem der französische König Kaiser in seinem Reich sei (*imperator in regno suo*).² Aber erst Ludwig IX. schloss den von Philipp II. angestregten Prozess weitgehend ab. Bis zur Regierungszeit des Heiligen und darüber hinaus bestanden die Aufgabenschwerpunkte des Souveräns in der fortschreitenden Konsolidierung der Machtverhältnisse sowie in der Einrichtung eines funktionsfähigen Verwaltungsapparates, mit der eine Bündelung auf Paris einherging.³

¹ Eickels, 2002, S. 86 ff. u. Anm. 97.

² Zum Anspruch des französischen Königs vgl. Zeller, 1934, S. 293 u. 297; Post, 1953, S. 296 ff.

³ Vgl. hierzu Baldwin, Beaune.

Darüber hinaus verursachten die vollzogenen Wechsel von drei Königslinien - Merowinger zu Karolinger, Karolinger zu Kapetinger und Kapetinger zu Valois – Probleme hinsichtlich des rechtmäßigen Herrschaftsanspruchs der regierenden Dynastie. Der daraus resultierende Legitimationsdruck war für den einzelnen Souverän mehr oder weniger intensiv. Reaktionen daraus lassen sich im Schrifttum ablesen, sowohl aus dem königlichen Umfeld als auch seitens der Kritiker. Aufträge, die eine ganze Reihe von Herrscherstatuen umfassen, müssen daraufhin untersucht werden.⁴ Vor allem die zweite *mutatio regni*, der Dynastiewechsel der Karolinger zu den Kapetingern, beförderte von Beginn an latent vorhandene antikapetingische Haltungen.⁵ Denn trotz der Wahl Hugo Kapets zum König 987 durch die französischen Großen wurde er von seinen Gegnern als Usurpator beschimpft. Gerade die Prophetie des heiligen Valerius', niedergeschrieben im 11. Jahrhundert, heizte die Legitimationsfrage der Kapetinger an. Danach verhiess sie dem Geschlecht Hugo Kapets durch göttliche Gnade die Amtsinhabung von sieben Generationen.⁶ Kritiker sahen damit das Ende der Kapetinger prophezeit, das mit Philipp II. Augustus eingetreten wäre. Dagegen berichtet Vincenz von Beauvais in seiner Schrift *Speculum historiale* (1253-1254), er habe in einigen Quellen Hinweise auf eine immerwährende kapetingische Herrschaft gefunden. So wie Ludwig VIII. (1223-1226) die Nachfolge im Amt seines Vaters, Philipp II. Augustus, angetreten habe, so sei das Königtum wieder zum Geschlecht Karls des Großen zurückgekehrt.⁷ Denn Ludwig VIII. besitzt karolingische Wurzeln, sowohl über seinen Vater Philipp II. Augustus (1180-1223)⁸ als auch über seine Mutter Isabella von Hennegau (gest. 1189). Dahinter steht die

⁴ Hierzu ausführlich Kap. 6.3.

⁵ Vor allem die antikapetingische *Historia Francorum Senonensis* war im 12. und 13. Jahrhundert weitverbreitet und wurde sogar teils in die *Grandes Chroniques de France* integriert. In der *Historia* wird behauptet, dass die Herrschaft der Kapetinger nur möglich war, weil Hugo Karl, den Bruder Ludwigs V. (in Realität den Onkel!), gefangen hielt. Vgl. Bennert, 1992, S. 55 u. Anm. 113.; Lewis, 1981, S. 106.

⁶ Vgl. Bennert, 1992, S. 52 u. Anm. 51; Lewis, 1981, S. 36 u. Anm. 133.

⁷ Vgl. ebd., S. 114, bes. Anm. 47. Lewis schränkt die Wirksamkeit des Passus von Vincenz von Beauvais ein, da diese nicht in der ersten Fassung des *Speculum historiale* (1244) aufgenommen worden sei und ansonsten selten auftaucht. Er stützt sich auf die Analyse von Brown, 1990, S. 199 ff., bes. S. 201.

⁸ Die Mutter Philipps II. Augustus, Adela von Champagne (gest. 1206), entstammt dem karolingischen Geschlecht. Zudem bestätigte Innozent III. die karolingische Herkunft höchst offiziell 1204. Bennert, 1992, S. 52.

Leitidee des *reditus regni Francorum ad stirpem Karoli*, der Rückkehr der Kapetinger zum Geblüt der Karolinger. Sie rechtfertigt die kapetingischen Herrschaft.⁹ Das legitimatorische Vermögen des *reditus* spiegelt sich unter anderem in seiner Aufnahme in den *Grandes Chroniques de France* von 1274 wieder.¹⁰

Antikapetingische Positionen waren in der Regierungszeit Philipps IV. (1285-1314) besonders virulent. Das lag an den politischen Entscheidungen des Königs, die, über seine Ratgeber vermittelt, vehemente Kritik im Reichsinneren heraufbeschworen.¹¹ Seine umstrittene Steuerpolitik zur Finanzierung der Kriege mit England und Flandern, die damit verbundenen permanenten Münzab- und -aufwertungen, die ihm den Ruf eines Falschgeldausgebers bescherten¹² sowie die Vertreibung der Juden und die Vernichtung des finanziell gut ausgestatteten Templerordens versetzten Philipp IV. in extreme Erklärungsnot.¹³ Die Rechtmäßigkeit seiner Herrschaft wurde öffentlich infrage gestellt. Während des Prozesses gegen den Bischof von Pamiers, Bernhard Saisset, 1301, bezichtigte dieser den König nicht „*de recto genere Regum Franciae*“ zu sein, vielmehr stamme Philipp IV. „*de genere spuriorum ex parte matris*“ ab, deshalb verlören die Kapetinger letztlich auch ihre Herrschaft.¹⁴ Hier wird bewusst auf den vermeintlich usurpatorischen Dynastiewechsel angespielt. Innerhalb dieser Diskussion war der Konflikt des Königs mit Papst Bonifaz VIII. (1294-1303) über die Oberhoheit der weltlichen Gewalt besonders gravierend. Bekanntlich kulminierte der Streit in dem Attentat auf den Papst in Anagni 1303. Infolge des Angriffs

⁹ Der *reditus* wird in dieser konzisen Form erstmalig von Andreas von Marchiennes 1196 postuliert. Gemäß Baldwin besaß der *reditus*-Gedanke keinen großartigen Einfluss auf das Umfeld Philipp II. Augustus. Dennoch sind die Bemühungen um die Rückbindung des kapetingischen Geschlechts an die Karolinger seit Hugo Kapet in unterschiedlicher Intensität vorhanden. Baldwin, 1991, S. 467 f. u. Anm. 65-66. Grundlegend zum Legitimationsgedanken der Kapetinger vgl. Werner, 1952, S. 203-225; Lewis, 1981; Ehlers, 1983, S. 15-47; Brown, 1990.

¹⁰ Bennert 1992, S. 52 u. Anm. 52.

¹¹ Die Kritik an Philipp IV. entbrannte bereits zu seinen Lebzeiten. Vgl. Bordier, 1857-1858, S. 198-9; Wenck, 1905, S. 30 ff.; Lewis, 1981, S. 134 ff.; Brown, 1987, S. 288 u. Anm. 18 (Literaturüberblick), S. 292 f.

¹² Vgl. Duplessy, 1988, 79 ff. u. 86 f. Zu den Einteilungen der Geldentwicklung unter Philipp IV. vgl. Paris, 1998, S. 348 ff. Allgemein zu den Steuererhebungen sowie der Münzentwicklung vgl. Strayer, 1980, S. 147 ff.

¹³ Vgl. Menache, 1984, S. 689-702, bes. S. 692; Hallam, 1982, S. 201-214.

¹⁴ Lewis, 1981, S. 138; Brown 1990, S. 206.

verstarb er. Der Ausgang des Ekklats vereitelte die drohende Bannung des Königs durch den Pontifex, brachte Philipp IV. aber zugleich in große Verlegenheit. Nach außen hin wurde der Anschlag auf den Vertreter Christi verurteilt, nach innen setzte die propagandistische Maschinerie des Königs ein, mit dem Ziel, Bonifaz VIII. den Papsttitel insofern abzusprechen, als dass er unter anderem der Häresie sowie der Idolatrie angeklagt wurde. Philipp IV. bot sich dadurch die Möglichkeit, seiner Rolle als *defensor* der *ecclesia*¹⁵ nachhaltig gerecht zu werden und den Anspruch eines *rex christianissimus* zu artikulieren.¹⁶ Im übertragenden Sinn demonstriert er durch sein Handeln den geforderten Dienst für die Kirche. Damit wird der Schwerpunkt der Argumentation verlagert: weg von der Suprematie-Diskussion hin zur Klarstellung, dass er Verteidiger und Diener der Kirche ist. In der Konsequenz verlangt also diese besondere Funktion von ihm, sich auch gegen einen Papst zu wenden, der die christlichen Gebote nicht einhält. Diese diskursive Strategie offenbart die besonders dringliche Abgrenzung Philipps IV. von dem Ruf der Tyrannei. Gerade den Vorwurf einer Tyrannei, der seit dem Investiturstreit als gewichtigstes Argument gegen das Königtum hervorgebracht wurde,¹⁷ gilt es, außer Kraft zu setzen, insbesondere für Philipp IV. Deshalb erstaunt es keineswegs, dass sich in seinem Regime die Sakralität des französischen Königtums weiter konkretisierte. Sie begründete sich seit jeher sowohl über die privilegierte Auszeichnung der französischen Königsweihe durch das Himmelsöl¹⁸ als auch mit der besonderen Befähigung des Souveräns, von Skrofeln befallene Kranke durch Handauflegen zu heilen. Nach Marc Bloch ließ erstmals Philipp IV. die durch ihn bewirkte Anzahl von Heilungen akribisch festhalten.¹⁹ Darüber hinaus benutzte der König den neuen Dynastieheiligen, um die Sakralität des französischen Königtums weiter auszubauen. Vor allem Philipp IV.

¹⁵ Schramm, 1960, S. 229; Lewis, 1981, S. 135 ff.

¹⁶ Vgl. Dubois, 1935, S. 26-32; Strayer, 1969, S. 3-16. Zur Begriffsbestimmung von *rex christianissimus* und seiner Entwicklung vgl. Krynen, 1993, S. 345-383. Um den Widerstand Philipps IV. gegen Papst Bonifaz VIII. zu legitimieren, argumentieren seine Propagandisten systematisch mit der Vergangenheit der *sancti et christianissimi Francorum reges*, siehe ebd., S. 347; vgl. Bennert, 1992, S. 52.

¹⁷ Einführend zum Investiturstreit vgl. Hartmann, 2007³.

¹⁸ Generell dazu vgl. Schramm, 1960, S. 178.

¹⁹ Bloch, 1983, 105 ff.

forcierte den Kult um Ludwig IX. Nach Robert-Henri Bautier symbolisierte der Heilige „*le patron de la dynastie [Kapetinger] et le modèle auquel le roi [Philipp IV.] brûle de se conformer*“.²⁰ Über allen Bestrebungen, die Legitimität der kapetingischen Herrschaft zu untermauern, stand also die Präzisierung der Sakralität des Königtums im Vordergrund. Die Schriftgelehrten Philipps IV. lehnten sich eng an den Diskurs zur Stellung des Königs innerhalb der Kirche der Zeit Ludwigs IX. an. Dabei bestand ihre Leistung darin, über die Zuspitzung der vorausgegangenen Theorien hinaus, diese treffsicherer als jene zu formulieren.²¹ Ähnliches lässt sich auf dem Gebiet der Kunst und der Stiftungen Philipps IV. beobachten. Die Verwirklichung seiner Aufträge knüpft direkt an die unter Ludwig IX. gefundenen Ausdrucksformen an.²²

Die Kanonisation Ludwigs IX. 1297 durch Papst Bonifaz VIII. schloss einen lang währenden Prozess ab. Endlich erhielten die Kapetinger ihren sehnlichst erwünschten Dynastieheiligen. Ihr Verlangen nach einem Heiligen aus ihren Reihen war sehr stark ausgeprägt. Denn ihre großen Widersacher, die Plantagenets, besaßen mit Eduard dem Bekenner schon seit 1161 einen Heiligen. Guillaume le Breton und Saint-Denis' Mönche bemühten sich deshalb bereits zuvor, Philipp II. Augustus in den Geruch der Heiligkeit zu bringen. Ein Unterfangen, das an der historischen Person des Königs scheiterte: Er annullierte selbst seine Ehe mit Ingeborg von Dänemark. Die Kirche kritisierte das nicht nur aufs Schärfste, sondern sie erklärte Philipps erneute Heirat mit Agnes von Meran als illegitim.²³ Mit Ludwig IX. bekam nun das französische Königtum den Dynastieheiligen, der sich in idealer Weise zur Absicherung der Suprematie des Herrschers sowohl nach innen als auch nach außen vereinnahmen ließ. Endlich

²⁰ Bautier, 1978, S. 3-27, S. 20; Menache, 1984, S. 692; Brown, 1980, S. 175-182; Carqué, 2004, S. 486 ff.; Brückle, 2005, S. 61 ff. – Die Indienstnahme Ludwigs IX. für politische Zwecke kehrte sich in Kritik an Philipp IV. um. Hallam, 1982, S. 201-214; Brückle, 2000, S. 412 f.

²¹ Vgl. Schramm, 1960, S. 228 ff.

²² Willibald Sauerländer erhebt die Kunst unter Ludwig IX. zum Modell für die Zeit um 1300. Sauerländer, *Storicismo e classicismo*, 1983, S. 861-863. Wiederabgedruckt in: Sauerländer, 2000, S. 779-799; Kurmann, 2002, S. 120 f.; Carqué, 2004. Anders bei Schlicht, 2005, S. 295 ff. Zur Kritik dazu siehe einleitend Kap. 2.2.

²³ Vgl. Baldwin, 1991, S. 191 ff. Zur Affäre um Ingeborg siehe ebd., S. 117-123. - In der französischen Historiographie wird vor allem ab dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts wiederholt *Heiligkeit* als Attribut des Königs verwandt. Vgl. Lewis, 1981, S. 122-133.

zählten die Kapetinger zu einer offiziell anerkannten *beata stirps* – einem „heiligen Geschlecht“.²⁴ Zwei wesentliche Faktoren qualifizierten Ludwig IX. zur Heiligkeit: sein von tiefer Religiosität geprägter Lebenswandel und sein außerordentlich großes Engagement bei den Kreuzzügen. Während des 6. Kreuzzuges geriet er 1250 in Ägypten in die Gefangenschaft der Heiden. Er wurde nach Zahlung einer Lösegeldforderung umgehend wieder freigelassen. Aber erst unmittelbar nach dem Tod der Regentin, seiner Mutter Blanka von Kastilien, kehrte er im April 1254 nach Frankreich zurück. Zu Beginn seines zweiten Kreuzzuges verstarb er 1270 in Tunis. Ungeachtet des unglücklichen Ausgangs beider Kreuzzugsinitiativen, wurde Ludwig IX. zum Märtyrer stilisiert.²⁵ Jacques Le Goff stellt die über die Hagiographen vermittelte, von dem König gezielt verfolgte *imitatio Christi* heraus. Sie spiegelt sich einerseits in seiner ausgeprägten Devotion wider, die von den Zeitgenossen kritisiert wurde. Ihre Intensität entsprach nicht der königlichen *dignitas*. Andererseits verkörpert Ludwig IX. eher den „Christ de la passion“. Der neue Entwurf des Königtums besteht im Konzept des „*Christ crucifié portant la couronne*“.²⁶ Dazu trägt der Tod des Königs in Tunis bei. Aber auch seine zahlreichen schweren Krankheiten, die er erleiden musste, stützen diesen Aspekt. Er nahm die Krankheiten als von Gott auferlegtes Schicksal mit Würde an und wurde durch sie im Glauben gestärkt.²⁷ Gerade der Aspekt der *humilitas Christi*, an der Ludwig IX. durch sein Handeln partizipierte, spiegelt sich in der Formulierung seines speziellen Typus wider.²⁸

Die über Ludwig IX. intensivierte besondere Sakralität des französischen Königtums wurde vor allem von Philipp IV., der die Kanonisation schließlich erwirkt hatte, in seiner Argumentationsstruktur zur Herrschaftsabsicherung massiv benutzt. Unter ihm entstanden

²⁴ Zur generellen Bedeutung der *beata stirps* vgl. Hauck, 1950, S. 187-240, bes. S. 190 f. Zur Bedeutung der *beata stirps* im 13. u. 14. Jahrhundert im Abendland vgl. Vauchez, 1977, S. 397-407. Zuletzt mit Literaturbesprechung vgl. Michalsky, 2000, S. 61-84.

²⁵ Zum Leben und Wirken Ludwigs IX. mit weiterführender Literatur vgl. Le Goff, 1996.

²⁶ Le Goff, 1996, S. 817 u. S. 882. Zur Kritik seiner ausgeprägten Devotion siehe Kap. 6.2 und Kap. 8.4. Die Studie von Gaposchkin konnte für die Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden. Sie nuanciert den Ansatz von Jacques Le Goff. Beide Analysen sind wegweisend für das Verständnis Ludwigs IX. und seine Bedeutung für das französische Königtum. Gaposchkin, 2008.

²⁷ Le Goff, 1996, S. 864 ff.

²⁸ Vgl. Kap. 6.2.

wegweisende Lösungen für die visuelle Repräsentation von rechtmäßiger Herrschaft, auf die besonders Karl V. (1364-1380) zurückgriff und die von ihm weiterentwickelt wurden.²⁹ Die Valois sahen sich mit ihrer Inthronisation von Anfang an permanenten Anfeindungen ihres Machtanspruchs ausgesetzt. Als Karl IV. der Schöne 1328 ohne männlichen Nachkommen starb, endete mit ihm auch die kapetingische Königslinie, denn Frauen wurden von der Thronfolge ausgeschlossen. Zu dem Zeitpunkt erwartete die Königin Jeanne d'Evreux ein Kind. In der Übergangszeit bis zur Niederkunft wurde die Regentschaft in einer in Paris einberufenen Versammlung von Pairs, Baronen und Juristen vorläufig auf Philipp von Valois übertragen. Sein Vater, Karl von Valois, war ein Bruder Philipps IV., weshalb er sich für die Interimsregentschaft besonders empfahl. Nachdem die Königin ein Mädchen zur Welt brachte, ließ sich Philipp VI. von Valois umgehend zum König ausrufen. Letztendlich führte die Thronbesteigung der Valois zum 100-jährigen Krieg zwischen England und Frankreich, da England Ansprüche auf den französischen Thron anmeldete. Edward III. stand durch seine Mutter Isabella, eine Tochter Philipps IV., der kapetingischen Königslinie am nächsten. Weil nun aber im Zuge der Regentschaftsregelung festgelegt wurde, dass Frauen weder Thronrechte besitzen noch diese weitervererben konnten, schied der englische König von der Thronfolge aus. In Frankreich war diese Praxis erst kurz zuvor eingeführt worden: Die Tochter Ludwigs X. (1314-1316), Jeanne, blieb für den Thron unberücksichtigt. Im Nachhinein wurde diese Verfahrensweise unter Berufung auf das alte Salische Recht (*lex salica*) juristisch abgesichert.³⁰

Für die Untersuchung sind zwei Aspekte zentral, die sich aus den historischen Bedingungen ergeben: die Schwierigkeiten hinsichtlich des legitimen Herrschaftsanspruchs, die aus den Dynastiewechsel resultieren, sowie der damit verbundene Ausbau der besonderen Sakralität des

²⁹ Zu den Bildprogrammen Philipps IV. siehe Kap. 7 u. Kap. 8. Vor allem Bernd Carqué erarbeitet die legitimatorische Kraft Ludwigs IX. auf die Herrschaft der Valois, hier besonders für Karl V. Eine kritische Besprechung seiner These erfolgt in Kap. 2.3.

³⁰ Giesey, 1961, part 5, S. 1-47; Beaune, 1985, S. 264-284. – Lewis stellt einen direkten Bezug zum Willen Philipps IV. her für den Ausschluss der Frauen von der Thronfolge. Lewis, 1981, S. 152 ff.

französischen Königtums, der in der Heiligsprechung Ludwigs IX. kulminiert.³¹ Im ersten Fall ist es für den aktuellen König wichtig, keinen Zweifel bezüglich der Kontinuität der Königslinien aufkommen zu lassen, da damit seine rechtmäßige Amtsausübung hinterfragt würde. Im zweiten Fall ergeben sich über den Dynastieheiligen und seinen Kult gänzlich neue Möglichkeiten in der Artikulation von Machtansprüchen. Die Herrscherstatuen – ihre eigentümliche Formensprache – legen hiervon Zeugnis ab. Bevor darauf konkret eingegangen wird, ist es nötig, einen Überblick über die Königsfiguren in Frankreich im Allgemeinen zu geben. Erst dadurch werden die Besonderheiten in der Gestaltungsweise in der Zeit nach 1270 besser verständlich.

2.2 Kurzvorstellung des französischen Herrscherbildes

Eine Untersuchung, die die Eigenheiten der französischen Königsdarstellung im 13. und 14. Jahrhundert erfassen möchte, ist grundsätzlich mit der Problematik der großen Verluste der Bildwerke konfrontiert. Vor allem die Herrscherfiguren wurden sowohl während der Revolution als auch in den Wirren danach Opfer der mutwilligen Zerstörung. Viele von ihnen fanden als Baumaterial Wiederverwendung, anderen wurden die Köpfe und die Insignien abgeschlagen. Nur wenige konnten durch die Umsicht einzelner Personen gerettet werden. Zu ihnen gehörte Auguste Lenoir, Begründer des *Musée des Monuments Français*, das für eine kurze Zeitspanne einige Denkmäler beherbergte.³² Eine weitere Gefahr für die Skulpturen bestand in den Restaurierungen des 19. Jahrhunderts. Teilweise wurde die Oberflächenstruktur der Bildwerke oder ihre Haltung verändert, im schlimmsten Fall wurden sie durch neue Statuen ersetzt. In der Konsequenz ist der überlieferte Denkmalbestand sehr rudimentär. Zahlreiche Skulpturen, Grabmäler und mehrfigurige Zyklen sind nur über Schriftzeugnisse, Zeichnungen und bestenfalls

³¹ Das Konzept der Sakralität des französischen Königtums wird in Kap. 4.3 vertieft.

³² Lenoir, 1883.

mithilfe von Fragmenten rekonstruierbar. Interpretationen daraus haften grundsätzlich eine spekulative Note an, da ihre Überprüfbarkeit am Objekt in letzter Instanz nicht möglich ist. Gleichwohl sind Besonderheiten erkennbar, die benannt werden können und müssen. Um den im Fokus stehenden Zeitraum von 1270 bis in die 1340er Jahre, die Eigentümlichkeit in der Gestaltungsweise des Herrscherbildes verständlich machen zu können, ist es unabdingbar, eine kurze Vorstellung der Königsfiguren im Allgemeinen zu geben. Sie erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, sondern hat zum Ziel, die groben Entwicklungsstränge aufzuzeigen. Diese werden im Verlauf der Arbeit unter spezifischen Fragestellungen präzisiert.

Mit dem Auftreten der ersten Königsdarstellungen in Frankreich in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist weder eine Systematik noch eine Differenzierung der Gestaltung gemäß ihrer Funktion erkennbar.³³ Sie sind in höchstem Maß vom Vokabular der Kathedralskulptur abhängig. Das lässt sich auch auf den Typus der Königsfiguren übertragen. Hier ist ihre anfängliche Disparität auffällig – ihre typale Uneinheitlichkeit. Welcher Typus ihnen von der Kathedralskulptur als Vorlage unter welcher Zielsetzung gedient hat, ist kaum zu bestimmen. Beispielsweise bleibt der Typus der Sitzfiguren der Könige Lothar und Ludwig IV. in Saint-Remi in Reims (1130-1140)³⁴ (Abb. 38 u. 51) und des vermutlich mit Dagobert zu identifizierenden Königs in Saint-Denis (nach 1137) isoliert in Frankreich.³⁵ Willibald Sauerländer sieht in den Sitzfiguren in Reims eine Anlehnung an karolingische Vorbilder. Damit soll die Rechtmäßigkeit der Herrschaft über die historische Vergangenheit gesichert werden.³⁶ Darüber hinaus erfolgt vorerst keine Festlegung des königlichen Grabmaltypus. Das wird von folgenden Monumenten belegt: die Sitzfiguren in Reims, die als Kenotaphien gelten können, die trapezförmige Steintumba mit der im

³³ Hierauf verweist Martin Büchsel in seiner Studie. Büchsel, 2003, S. 126.

³⁴ Die Grabmäler sind zerstört. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 155 f., Nr. 64 und 66; Hamann-MacLean, 1983, S. 182 ff.; Lombard-Jourdan, 1997, S. 492 f. Sauerländer votiert für eine jüngere Entstehungszeit zwischen 1140-1150. Sauerländer, 1970, S. 78 f., Abb. 28 (Lothar).

³⁵ Vgl. Sauerländer, 1970, S. 66 u. S. 172, Abb. 101; Erlande-Brandenburg, 1975, S. 119 f.; Hamann-MacLean, 1983, S. 159 f.; Lombard-Jourdan, 1997, S. 489 ff.

³⁶ Ihre Einordnung innerhalb des Königsbildes erfolgt im Kap. 4.4.2. Sauerländer, 2003, S. 117.

Flachrelief herausgearbeiteten Grabfigur Childeberts I. (gegen 1163)³⁷ (Abb. 49) aus Saint-Germain-des-Prés in Paris, heute in Saint-Denis oder die dort ebenfalls befindliche im Hochrelief plastisch ausgeführte Liegefigur von Chlodwig (gegen 1220-1230)³⁸ (Abb. 50), ursprünglich in Saint-Geneviève in Paris errichtet. Weiterhin verdeutlicht die Diversität des Formenrepertoires der genannten Königsdarstellungen, dass es noch keine normierte Gestaltungsweise für sie gibt. Sie dienen hauptsächlich der *memoria* des Verstorbenen. Kopfform, Gesichtsbildung, Bart und Haare werden höchst unterschiedlich formuliert;³⁹ die Gewandung ist vielfältig, gleichwohl der kniende König im Tympanon des Annenportals von Notre-Dame in Paris einen neuen, modischen Typus einführt (1140-1160).⁴⁰ Der als Childebert gedeutete Herrscher zeigt zeitgenössische Elemente, wie den Tasselmantel und die mit dem Brenneisen eingedrehte Frisur. Der Typus wird von der Trumeaufigur vom Portal des ehemaligen Refektoriums der Abteikirche Saint-Germain-des-Prés in Paris (um 1240), heute im Louvre ausgestellt, aufgegriffen. Sie wird ebenfalls mit Childebert in Verbindung gebracht und zeigt zur Tympanonfigur von Notre-Dame große Übereinstimmungen hinsichtlich der Frisur und des Tasselmantels.⁴¹ Dennoch löste der modische Typus keineswegs die von der Kathedrankunst geprägte Königsfigur ab. Einige wenige Herrscherdarstellungen zeigen eine an das Krönungsornat angelehnte Gewandung, die später Kennzeichen des offiziellen Typus von Ludwig IX. ist.⁴² Gesten und Attribute variieren ebenfalls ohne erkennbare Systematik: Mal wird die Schnur des Tasselmantels ergriffen (Chlodwig), mal wird die linke Hand auf den Brustkorb gelegt (Ludwig VII. in Barbeau, zwischen 1180-1206; Abb. 38)⁴³, ein anderes Mal wird ein Modell der

³⁷ Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 135 f., Kat. Nr. 7; Bauch, 1976, S. 41 f., Für eine jüngere Entstehung (um 1170/1175) vgl. Sauerländer, 1970, S. 94.

³⁸ Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 133 f., Kat. Nr. 1; Bauch, 1976, S. 68.

³⁹ Zur Bartgestaltung siehe Kap. 4.4.2.

⁴⁰ Vgl. Büchsel, 2003, S. 126. Zur Forschungslage des Tympanons und zur Deutung der Personen vgl. Lombard-Jourdan, 1997, S. 514 ff. Sie sieht in dem König eine Darstellung Ludwigs VI. und begründet das ausführlich.

⁴¹ Vgl. Beaulieu, 1969, S. 161 f.; Sauerländer, 1970, S. 57, S. 149, Abb. 175; Lombard-Jourdan, 1997, S. 503 f.

⁴² Büchsel, 2003, S. 126. Für die Anlehnung an das Krönungsornat siehe Kap. 4.2.1 und Kap. 4.2.2. Zur Gewandung Ludwigs IX. und seine Bedeutung siehe Kap. 4.2 und Kap. 4.3.

⁴³ Das Grabmal wurde 1793 zerstört. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, Kat. Nr. 55.

Stiftung gehalten (Childebert I.; Grabplatten der Könige Sigbert und Clothaire in Saint-Médard in Soisson; Abb. 53⁴⁴) oder es erfolgt der Griff an den Bart, wie bei der verlorenen Grabfigur Chilperichs I. aus Saint-Germain-des-Prés (Abb. 52).⁴⁵ Einziges Kontinuum in der Herrscherwiedergabe ist die Aufnahme von Krone und Zepter. Bis weit in das 13. Jahrhundert hinein gibt es definitiv keinen festgelegten Königstypus.

Auffällig an den angeführten Beispielen ist die Diversität in der Ortswahl für die Aufstellung der Königsgräber. Sie wird geleitet von Partikularinteressen. Rückwirkend erhält häufig der königliche Gründer der Abtei sein Grabmal oder ein Bildwerk von ihm in derselben, um die besondere Beziehung zum Königshaus darzulegen bzw. den königlichen Willen umzusetzen.⁴⁶ Dabei geht sein Sepulkralbildnis funktional über die Vergegenwärtigung seiner *memoria* kaum hinaus. Die Repräsentation von Herrschaft spielt demnach kaum eine Rolle. Der Verstorbene wird hauptsächlich über seine Gewandung, Krone und Zepter als König gekennzeichnet. Welcher Souverän nun dargestellt ist, ergibt sich vornehmlich aus der begleitenden Inschrift und weniger aus besonderen Gestaltungsmerkmalen. Die Möglichkeit einer festen königlichen Grablege, die für nachfolgende Generationen verbindlich ist, wird lange Zeit nicht in Betracht gezogen.⁴⁷ Das mag mit den historischen Bedingungen zusammenhängen. Denn der König ist zunächst einmal ein

⁴⁴ Die Datierungsfrage ist ungeklärt. Die Könige vom Doppelgrab mit dem Stiftungsmodell in der Hand werden jünger datiert als ihre sie begleitenden Standfiguren. Vgl. Sauerländer, 1970, S. 139 f., Abb. 80, 81; Erlande-Brandenburg, 1975, S. 121, S. 135 ff., 137 ff., S. 140. – Die Könige mit dem Modell ihrer Stiftung sind im Sepulkralkontext Ausnahmereischeinungen.

⁴⁵ Hierzu ausführlich in Kap. 4.4.2.

⁴⁶ Der Aspekt des Königs als Gründer wird ausführlich von Lombard-Jourdan, 1997, S. 485-542, bearbeitet. Hier auch mit Beispielen von verlorenen Königsfiguren, die nur anhand von Schriftquellen überliefert sind, wie das Königsportal des Klosters von Saint-Martin-des-Champs bei Paris, das die Könige Henri I. und Philipp I. zeigte (entstanden in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts). Siehe ebd., S. 504 f. Darüber hinaus ergründet sie die Funktionen des „roi fondateurs“, ebd., S. 526 ff.

⁴⁷ Ein anderer Fall stellt die Grablege der Plantagenets in der Abtei Fontevrault dar. Sie wurde als solche um 1200 benutzt, verlor aber ihre Bedeutung mit der Annexion des Anjou durch Philippe Augustus. Vgl. Sauerländer, 1970, S. 130 f., Nr. 142, Abb. 71. Ihr Grabmalstypus – Figuren auf mit Tüchern ausgelegten Bahnen – beschränkt sich ausschließlich auf Westfrankreich und besitzt keinen Einfluss auf das offizielle französische Königsbild.

Großer unter anderen Großen.⁴⁸ Damit fehlt aber die Grundlage für einen übergeordneten Herrschaftsentwurf, der durch eine königliche Nekropole visualisiert werden kann. Deshalb zeigen ihre skulpturalen Abbilder keine einheitliche Gestaltungsweise, weil sie noch nicht strategisch gedacht werden. Erst die Initiative Ludwigs IX. für Saint-Denis schafft dafür die Voraussetzungen. Er ließ von 1263/1264 respektive 1267 sechzehn Gräber seiner Vorgänger aufstellen. Sie stammen gleichermaßen aus den Reihen der Merowinger, Karolinger und Kapetinger.⁴⁹ Saint-Denis wird unter ihm zur königlichen Grablege. Darüber hinaus realisiert die Serie erstmals eine Systematisierung des Herrscherbildnisses. Es erfolgt weder eine Differenzierung der jeweiligen Dynastie noch des einzelnen Königs. Sie sind aufgrund ihrer einheitlichen Gestaltungsweise austauschbar: identische modische Frisuren, gestutzte Bärte und eine weitgehend unbelebte Mimik; entweder tragen sie den Tasselmantel oder eine zeitlose Tracht, die Gestik ist verschieden. Die Kriterien für die Wahl des reduzierten, auf Gleichbehandlung abzielenden Formenvokabulars bleiben vorerst im Unklaren. Einziges Unterscheidungsmerkmal bildet die Bärtigkeit. Sie dient als Mittel der Altersdistinktion: Die jung Verstorbenen sind bartlos, die Älteren bärtig.⁵⁰ Das nahezu gleichförmige Formengut konstituiert die große Errungenschaft der Serie. Sie ist rhetorisches Mittel, die Kontinuität der Herrschaft über die verschiedenen Dynastiewechsel hinweg zu visualisieren.⁵¹

Die Grabserie Ludwigs IX. verwirklicht eine bis dahin fehlende Normierung des französischen Königsbildes. Sie formt die Basis für den weiteren Fortgang der Entwicklung. Allerdings zeichnen sich bereits unmittelbar nach dem Tod Ludwigs IX. 1270 Veränderungen im Herrscherbildnis ab. Die neuen Merkmale betreffen einerseits die stete Bartlosigkeit der Könige, die kein ausschließliches Alterskriterium mehr ist, andererseits die Aufnahme individuierender Züge im Antlitz des Souveräns. Darüber hinaus ist zum ersten Mal die Präzisierung eines bestimmten Königs in der

⁴⁸ Vgl. hierzu Kap. 2.2.

⁴⁹ Einführend zum Grabauftrag Ludwigs IX. vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 127 f.; Sommers, 1966, S. 107 ff.; Baron, 1991, S. 54-63.

⁵⁰ Zur Bedeutung des Bartes siehe Kap. 4.4.2.

⁵¹ Zur Interpretation der nahezu gleichförmigen Darstellungsweise siehe Kap. 6.1.

posthumer Wiedergabe Ludwigs IX. nachvollziehbar.⁵² Die Gründe hierzu werden ausführlich erarbeitet. Wichtig ist festzuhalten, dass sich der Wandel in der Herrscherdarstellung, der zunächst einmal den neuen bartlosen Königstypus umfasst, an drei frühen Monumenten ablesen lässt: an dem König von der *Porte Rouge* der Kathedrale von Notre-Dame in Paris (gegen 1270) (Abb. 47), an der nur durch Radierungen übermittelten Königsserie der Montjoies (Abb. 40), die die Hauptstraße zwischen Paris und Saint-Denis säumten und wohl unter Philipp III. (1270-1285) entstanden sind, sowie an seiner Darstellung vom Grabmal zum Gedenken seiner Frau Isabella von Aragon in der Kathedrale von Cosenza in Calabrien (vor 1276) (Abb. 64).⁵³ Im Einklang mit den sich anschließenden bartlosen Herrscherfiguren der Regierungszeit Philipps IV. (1285-1314) wird offenkundig, dass sich die Bartlosigkeit zum allgemein verbindlichen Merkmal des neuen Königstypus etabliert und normbildend für das 14. Jahrhundert ist. Die Zeit Philipps IV. nimmt eine zentrale Rolle in der Genese eines neuen Typus ein. Erkennbar wird das nicht zuletzt anhand der Überführung des Herrscherbildes aus dem kirchlichen in den profanen Raum.⁵⁴ Das herausragende Beispiel dafür ist die Grand'Salle des Palais de la Cité (Justizpalast) in Paris, ein repräsentativer, für das herrscherliche Zeremoniell genutzter Prunkraum, in dem die Statuen seiner Vor- und Nachfahren aufgestellt wurden. Bis zum Tod Philipps IV. 1314 befanden sich bereits über 40 Skulpturen an ihrem Platz.⁵⁵ Daneben entstanden weitere Herrscherdarstellungen und -programme, wie das Grabmal Philipps III. in Saint-Denis (1298-1307) (Abb. 64)⁵⁶, die Figuren vom Portal der Galerie de Merciers vom Justizpalast sowie vom Collège de Navarre⁵⁷ in Paris und der Skulpturenzyklus in Poissy.⁵⁸ Sie alle waren in unterschiedlichen funktionalen Kontexten mit unterschiedlicher inhaltlicher Akzentsetzung eingebunden und waren wegweisend für die Aufträge Karls V. (1364-

⁵² Zu den posthumer Darstellungen Ludwigs IX. vgl. Kap. 3. und Kap. 4.1.

⁵³ Zu den Monumenten vgl. Kap. 4.4.1.

⁵⁴ Hierzu ausführlich Kap. 7.

⁵⁵ Siehe ebd.

⁵⁶ Siehe Kap. 6.1.1.

⁵⁷ Siehe Kap. 7.2.

⁵⁸ Siehe Kap. 8.

1380).⁵⁹ Als einzige knüpfen die beiden Potentaten durch ihre Unternehmungen an die Dimension der Grabserie Ludwigs IX. in Saint-Denis an. Ziel ist vor allem, die legitime Nachfolge des Souveräns zu visualisieren. Damit gehen die Aufträge über die noch in der Anfangszeit der Königsfiguren dominierende *memoria* hinaus. Sie werden in eine medienübergreifende Argumentationsstruktur zur Repräsentation von Herrschaft eingebunden.

Dagegen ist die Periode zwischen Philipp IV. und Karl V. gekennzeichnet von einer sehr geringen Aktivität seitens des aktuellen Herrschers, Bildwerke von ihm oder seinen Vorgängern errichten zu lassen. Allein die Grabserie der letzten vier Kapetinger in Saint-Denis (1327-1329) (Abb. 22-25),⁶⁰ noch von Karl IV. (1322-1328) veranlasst, durchbricht diesen Befund. Ansonsten füllt Jeanne d'Evreux (1310-1371), die Witwe Karls IV., das konstatierte Vakuum herrscherlicher Aufträge aus. Im Zentrum ihrer Initiativen in Saint-Denis, Maubuisson und Paris – ob sepulkral, als Reliefs oder Statuen – steht die Wiedergabe Karls IV. und seiner Familie. Dabei lehnen sich ihre Aufträge aus den 1340er Jahren in hohem Maß, soweit es trotz der Verluste beurteilt werden kann, an die Bildprogramme und Ausführungen der Zeit Philipps IV. an.⁶¹ Eine Sonderstellung innerhalb des königlichen Sepulkralporträts des 14. Jahrhunderts nimmt die in etwa zeitgleich erneuerte Grabfigur Philipps III. in der Kathedrale von Narbonne ein. Sie ist zerstört und kann nur über Zeichnungen rekonstruiert werden. Sie ging wohl auf die Order Philipps VI. (1328-1350) zurück.⁶² Singulär ist nicht zuletzt die Bärtigkeit des *gisants*. Es besitzt keine Nachhaltigkeit für das französische Königsbild. Gleichwohl wird hier diese Grabfigur besprochen, denn mit ihr gibt es insgesamt drei skulpturale Bildwerke Philipps III., anhand derer sich die gängige Diskussion einer von der Norm abweichenden Darstellungsweise trefflich vorführen lässt. Die hier berührten Fragestellungen sind zentral für das Verständnis der

⁵⁹ Einführend hierzu Kap. 6.1.2.

⁶⁰ Zu den Gräbern siehe Kap. 4.2.2 u. Kap. 6.1.3.

⁶¹ Zu ihren Aufträgen siehe Kap. 5.2. In Kap. 4.2.3 werden die Unterschiede der späteren Grabfigur Karls IV. vom Doppelgrab in Saint-Denis zu den Darstellungen ihrer frühen Aufträge erarbeitet.

⁶² Zum Grabmal ausführlich Kap. 5.

Herausbildung eines neuen Königstypus und werden im Kapitel *Das französische Königsbild: Typus oder Porträt?* vertieft. Hier geht es vor allem um die Klärung einer individuiert anmutenden Gestaltung in der Gesichtsbildung. Für diese steht besonders die Grabfigur Philipps IV. (1327-1329) (Abb. 22) ein; darüber hinaus findet sie ihren Höhepunkt in den Bildwerken Karls V. Die genannten Darstellungen entfernen sich damit eklatant von dem nahezu gleichförmigen Gesichtstypus der Grabserie Ludwigs IX.

Die bisherigen Ausführungen haben die Entwicklungsstränge des französischen Herrscherbildes von den Anfängen bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts kurz umrissen. Sie bilden die Folie für das Wie und Warum der Genese eines neuen Königstypus und werden im Verlauf der Untersuchung konkretisiert. Dabei ist die Zeit Philipps IV. eminent wichtig. Zahlreiche Neuerungen sowohl im Herrscherbild als auch in den Bildprogrammen geschehen in seiner Regentschaft. Vor allem die Kanonisation Ludwigs IX. gibt dem Souverän neue Möglichkeiten an die Hand, die besondere Sakralität des französischen Königtums weiter auszubauen. Mit der Darstellung des Heiligen verband sich eine Kultfunktion, die sich in der Gestaltung widerspiegelt und die dem französischen Herrscherbild neue Impulse vermittelt hat. Deshalb steht die Zeit von 1270 bis in die 1340er Jahre im Fokus der vorliegenden Arbeit.

2.3 Forschungsstand und Zielsetzungen der Arbeit

Die Forschung konzentrierte sich lange Zeit auf die Erfassung der französischen Kunst bis zum Todesjahr von Ludwig IX. 1270.⁶³ Die Zeit danach wurde nur marginal behandelt. Das lag einerseits an der umfänglichen Kathedrankunst, andererseits an dem sehr rudimentär

⁶³ Branner, 1965; Sauerländer, 1970; Erlande-Brandenburg, 1975; Kimpel, Suckale, 1985.

übermittelten Bestand von Herrscherdarstellungen um 1300. Daneben vergab vor Ludwig IX. kein anderer Souverän eine solche Vielzahl an Aufträgen. Sie sind zudem relativ gut dokumentiert und ausreichend überliefert. Ihr Stellenwert ist für das französische Königtum von hervorgehobener Bedeutung. Gerade die von ihm erwirkte Überführung bedeutender Reliquien aus dem Heiligen Land – Dornenkrone und Passionsnägel Christi –, für deren Aufbewahrung er eigens die Sainte-Chapelle in Paris hat errichten lassen, trug zur Fokussierung auf den König bei. Analysen zur Sainte-Chapelle implizierten regelmäßig eine konzentrierte Darstellung seiner Zeit und seiner Auffassung von Herrschaft. Das galt insbesondere auch für seine Grabserie in Saint-Denis, mit der er die Abteikirche zur königlichen Nekropole formte. Der Status als Dynastieheiliger war ausnehmend attraktiv für Untersuchungen und beförderte die Mythisierung seiner Person, vor allem aus französischer Perspektive.⁶⁴ Anlässlich des 700. Todesjahres Ludwig IX. 1970, das mit einer Ausstellung über ihn und seine Kunsttätigkeit in Paris geehrt wurde,⁶⁵ entstand eine ganze Reihe von Veröffentlichungen zum Thema.⁶⁶ Sie knüpfen in der Mehrzahl an den methodischen Ansatz Robert Branners an, der den Begriff der „höfischen Kunst“ unter Ludwig IX. geprägt hat.⁶⁷ Allgemein gaben sie die Forschungsrichtung auf lange Sicht vor. In komprimierter Form gewähren sie einen Einblick in die facettenreichen Kunstaufträge des Königs. Die Auswirkungen auf die darauffolgende Entwicklung wurden dabei eher oberflächlich behandelt.⁶⁸ Die französische Forschung widmete sich vor allem der auf Archivalien

⁶⁴ Kritisch hinterfragt Le Goff in einem frühen Aufsatz die Konstruiertheit Ludwigs IX. in der Literatur. Le Goff, 1981. Dagegen fand der Ansatz in seiner Monographie über den Heiligen wenig Beachtung. Le Goff, 1996. Zur Konstruiertheit siehe zuletzt Gaposchkin, 2008.

⁶⁵ Paris, 1970.

⁶⁶ Hierzu zählen die Beiträge in: *Documents Archeologia*, Nr. 31 (1969), S.7-51 u. Nr. 37 (1970), S. 8-41, sowie jene in: *Les monuments historiques de la France* 16, Nr. 4 (1970), S. 7 ff. Hervorzuheben ist das in dem Jahr stattfindene Kolloquium zu Ludwig IX. Die Beiträge wurden 1976 publiziert: *Septième centenaire*, 1976. Vgl. Pernoud (Ed.), 1970.

⁶⁷ Branner, 1965.

⁶⁸ Hervorzuheben sind die zwei internationalen Tagungen, die die europäische Kunst um 1300 in den Fokus nehmen. Vor allem die in den Tagungsbänden veröffentlichten Aufsätze von Recht, 1986, S. 189 ff. und Sauerländer, *Storicismo e Classicismo*, 1983, S. 861 ff. besitzen Relevanz für die folgende Arbeit. Sie werden ausführlich besprochen. Siehe auch ders., *Stilus to Style*, 1983.

beruhenden Rekonstruktion einzelner Unternehmungen Philipps IV.⁶⁹ Jedoch fehlt ihre profunde Gesamtdarstellung bis zu den Analysen von Bernd Carqué⁷⁰ und Wolfgang Brückle.⁷¹ Ein in der Literatur kaum beachteter, aber wichtiger Überblick der Darstellung Ludwigs IX. in der bildenden Kunst mit einer knapp gehaltenen Zusammenfassung der älteren Forschungslage bietet die Analyse Jean Fournées. Sie entstand in der Nachlese der Pariser Ausstellung und ist noch der Überhöhung Ludwigs IX. verhaftet.⁷²

Warum wurde nun die Gestaltungsweise der Objekte unmittelbar nach 1270 so wenig berücksichtigt? Neben dem geringen Denkmalbestand, der eine eingehende kunsthistorische Untersuchung der Zeit erschwert, ist dafür vor allem die qualitative Bewertung der überlieferten Werke als stilistischer Stillstand wesentlich verantwortlich. Zu vorherrschend ist die Wirkung der Formfindungen unter Ludwig IX. auf die Nachwelt. Sie verkörpern par excellence die „höfische Kunst“ – ein sehr umstrittener Begriff.⁷³ Er ist aber noch Maßstab für die Begutachtung der Monumente um 1300. Das dokumentiert das auf sie angewandte Postulat einer „Ludovizischen Renovatio“. Willibald Sauerländer präzisiert anknüpfend an Robert Branner die Entwicklung.⁷⁴ Bezeichnet wird damit eine auf Errungenschaften der Zeit Ludwigs IX. zurückgreifende, „historisierende“ Kunst. Die Renovatio erklärt sich aus der angestrebten Überhöhung des aktuellen Herrschers durch die Übernahme stilistischer Idiome des geheiligten Königs. Die Fragwürdigkeit dieses interpretatorischen Ansatzes wird direkt am Objekt besprochen.

⁶⁹ Hier sind vor allem die zahlreichen Studien Erlande-Brandenburgs zur Kunsttätigkeit unter Philipp IV. zu nennen.

⁷⁰ Carqué, 2002; ders., 2004. Seinen methodischen Ansatz vertieft er in zwei weiteren Studien, die nicht mehr für die Arbeit berücksichtigt werden konnten. Ders, Orte und Zeichen, 2007; ders., Bilder der Macht, 2007.

⁷¹ Brückle, 2000; Brückle, 2005.

⁷² Fournée, 1974. Seine Zusammenstellung der Figuren Ludwigs IX. fußen auf die Ausstellungen von Paris, 1960 und Paris, 1970.

⁷³ Zur Periodisierung der Kunst bis 1270 siehe die kritische, zusammenfassende Darstellung von Brückle, 2005, S. 11 ff. Eine Übersicht der Forschungslage zum Thema der Hofkunst bietet Carqué, 2004, S. 367 ff.

⁷⁴ Branner, 1965; Sauerländer, *Storicismo e Classicismo*, 1983; ders. 1999; Kurmann, 2002; Carqué, 2004.

Der Zeitraum unmittelbar nach dem Tod Ludwigs IX. rückte erst wieder durch die Arbeit von Dorothy Gillerman „Enguerran de Marigny and the Church of Notre-Dame at Ecouis. Art and Patronage in the Reign of Philipp the Fair“ (1994)⁷⁵ sowie vor allem durch die bedeutende Pariser Ausstellung „L’Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel est ses fils“ von 1998 ins Zentrum der Aufmerksamkeit.⁷⁶ Gerade Letztere versammelte eine einmalige Übersicht der Werke unter den letzten Kapetingern. Die ausgestellten Figuren aus der Stiftskirche von Ecouis (1311-1313),⁷⁷ die Engel, das Fragment der Statue Pierre d’Alençons sowie die Skulptur Isabellas von Frankreich aus der Prioratskirche in Poissy (um 1300)⁷⁸ und die Standfigur Ludwigs IX. aus Mainneville (1305-1310)⁷⁹ belegen eine große bildhauerische Raffinesse. Gleichwohl wäre es sehr wünschenswert gewesen, wenn die Madonna aus Mainneville (1305-1310)⁸⁰ und die Holzstatuette Ludwigs IX. aus dem Depot des Musée de Cluny⁸¹ in Paris den Exponaten im Grand Palais hätten gegenübergestellt werden können. Die hervorgehobene Leistung der Ausstellung bestand aber darin, die Diskussion der Kunst um 1300 wiederzubeleben⁸² und damit vertiefende Forschungen auszulösen. Die Kunstaufträge Philipps des Schönen, die zuvor überwiegend von den Historikern unter historischen Fragestellungen bearbeitet wurden,⁸³ erhielten nun von kunsthistorischer Seite aus einen neuen Stellenwert. Hier haben sich vor allem zwei Arbeiten hervorgetan: die Dissertationen von Bernd Carqué⁸⁴ und Wolfgang Brückle.⁸⁵

Die Arbeit Carqués besitzt den Status eines Nachschlagewerkes zur Buchkunst und Skulptur des 14. Jahrhunderts, hier vor allem der

⁷⁵ Gillerman, 1994. Sie weist einige Datierungsfehler auf. Siehe hierzu die Rezension von Sandron, 1996, S. 184 ff. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Arbeit Gillermans erfolgt in Kap. 3.2.

⁷⁶ Paris, 1998.

⁷⁷ Vgl. Kap. 3.2.

⁷⁸ Vgl. Kap. 8.3.

⁷⁹ Vgl. Kap. 3.

⁸⁰ Vgl. Kap. 3.2.

⁸¹ Vgl. Kap. 4.1.2.

⁸² Sauerländer, 1999; Suckale, 2000-2; Brückle, Revision, 2000; ders., Trojasage, 2000; Gaborit-Chopin, Avril (Ed.), 2001; Carqué, 2002 u.a.

⁸³ Brown, Hallam, Menache u.a.

⁸⁴ Carqué, 2004.

⁸⁵ Brückle, 2005.

herrscherlichen Aufträge und ihrer Aussagekraft. In sorgfältiger Bearbeitung bietet sie einen allumfassenden und grundlegenden Forschungsüberblick der Zeit. Wesentlicher Ausgangspunkt für Carqué ist die erstmalige Präzisierung der konzeptionellen Rückgriffe unter Karl V. (1364-1380) auf die Zeit um 1300. Bereits Ulrike Heinrichs-Schreiber hat das in ihrem wichtigen Buch über „Vincennes und die höfische Skulptur“ erkannt, aber nur am Rande erwähnt.⁸⁶ Hingegen konkretisiert Carqué die Vorbildfunktion der Bildstrategien Philipps IV. (1285-1314) für Karl V. und gelangt darüber folgerichtig zu Ludwig IX. (1226-1270). Die von ihm vertretene Auffassung, den Stil als Bedeutungsträger zu verstehen, stützt seine These, dass Karl V. mit der stilistischen und konzeptionellen Rückbindung an den geheiligten König die Leitidee der *sainte et sacree lignie* visualisiert. Darin drückt sich das von Carqué weiter ausgebauten Verhältnis von Stil und Erinnerung aus.⁸⁷ Dabei ist er noch den Vorstellungen der ludovizischen *Renovatio* verhaftet, wenngleich er diese um die semantische Ausdeutung von Stil erweitert. Er verweigert sich dadurch der klassischen Stilanalyse, die über den Stil Werkgruppen bzw. regionale Eigenarten bestimmt. Carqué knüpft mit seinem Ansatz an die Analysen Robert Suckales zur Hofkunst Ludwigs des Bayern an.⁸⁸ Problematisch ist aber die Interpretation von Stil als semantisches Bezugssystem für die Repräsentation von Herrschaft. Diese Priorisierung der Analyse lässt den Aufstellungskontext und die Gattung des einzelnen Werkes, mit denen spezifische Funktionen und Aussagen verbunden sind, in den Hintergrund treten. Aber gerade diese beiden Aspekte müssen berücksichtigt werden. Darauf wird im Verlauf der vorliegenden Arbeit besonders eingegangen.⁸⁹ Die Ergebnisse belegen die Notwendigkeit einer strikten Trennung von Typus und Stil sowie von Typus und Gattung. Dieser methodische Ansatz ist in seiner Konsequenz neu. Er verdeutlicht

⁸⁶ Heinrichs-Schreiber, 1997.

⁸⁷ Carqué, 2004, S. 488 ff. Eine Besprechung seiner These erfolgt im Kap. 3.2 und Kap. 6.1.

⁸⁸ Suckale, 1993, bes. S. 48-70 zu Stilbegriffen.

⁸⁹ Vgl. vor allem Kap. 6.1.2.

aber auch die Schwächen einer semantischen Deutung von Stil. Sie reicht nicht aus, die besondere Erscheinungsweise Ludwigs IX. zu klären.⁹⁰

Auf die Gefahren einer historisierenden Stilauffassung verweist auch Wolfgang Brückle im Zusammenhang mit seinen Analysen der Architektur der Galerie des Merciers und der Grand'Salle des Palais de la Cité in Paris sowie der Prioratskirche Saint-Louis in Poissy.⁹¹ Die Aneignung und Steigerung der architektonischen Formenelemente der Saint-Chapelle Ludwigs IX, die anhand der Neukonstruktion des Palais de la Cité ablesbar wird, hebt erstmals die im 13. Jahrhundert befolgte deutliche Trennung der kirchlichen von der profanen Baukunst auf. Darüber hinaus konkurriert die Prioratskirche der Dominikaner in Poissy mit der Architektur der Kathedralen. Die Nachahmung der *opera ecclesiarum* wird für die Visualisierung der Machtansprüche Philipps IV. instrumentalisiert.⁹² Radikaler in der Ablehnung eines historisierenden Stils sind die Ausführungen von Markus Schlicht zur Prioratskirche. Er bewertet sie als genuin in ihrer Zeit verwurzelt und verweist auf ihre augenfälligen Grenzüberschreitungen. Sie richten sich sowohl gegen den Klerus als auch gegen die Dominikaner. Dafür zeichnet sich maßgeblich der König verantwortlich.⁹³

Dass Philipp IV. vermutlich konkrete Anweisungen für die Ausgestaltung der Stiftung in Poissy stellte, bestätigt das ungewöhnliche Skulpturenprogramm in der Prioratskirche. Erstmals erscheint in Frankreich im Kircheninnenraum ein Statuenensemble, bestehend aus vorwiegend historischen Personen, die nicht die Stifter sind und die darüber hinaus Tote und Lebende gleichermaßen darstellen. Darauf verweist als erster Alain Erlande-Brandenburg. Die Forschung folgt ihm

⁹⁰ Zum Gesichtstypus Ludwigs IX. und seine formanalytisch basierte Herleitung vgl. Kap. 6.2. – Einführend zu den Theorien der Stilgeschichte vgl. Boerner, Klein, 2006.

⁹¹ Brückle, 2005, S. 63 ff., Anm. 70, 71 (Literaturhinweis zum historisierenden Urteil der Kunst um 1300). Kritisch hierzu äußert sich auch David, 1998; ders. 2001.

⁹² Brückle knüpft mit dem Begriff der *opera ecclesiarum* an die von Christian Freigang herausgestellte Allgemeingültigkeit hochgotischer Formprinzipien an, die erst spät in Südfrankreich Eingang fanden und die vom Kathedralkapitel von Narbonne zum Programm erhoben wurde. Freigang, 1992, S. 358 ff. Siehe Kap. 5.1.

⁹³ Schlicht, Scandale, 2005. Zur Rekonstruktion des Palais de la Cité unter Philipp IV. sowie zu seiner Stiftung in Poissy siehe Kap. 7 u. Kap. 8.

darin zu Recht.⁹⁴ Ludwig IX. und seine Gemahlin Margarete von Provence werden zusammen mit sechs ihrer elf Kinder gezeigt. Der Zyklus ist weitgehend verloren, einzig zwei Standfiguren und Zeichnungen informieren darüber. Anhand der überlieferten Statue Isabellas von Frankreich lässt sich die Herausbildung eines Adoleszenten-Typus festhalten. Die Erkenntnis ist neu und das Resultat einer eingehenden Formanalyse. Sie löst die noch zuletzt von Willibald Sauerländer vertretene Bewertung Isabellas ab, nach der ihre Physiognomie der aus der höfischen Literatur bekannten idealtypischen Gesichtsbildung entspräche. Sie verkörpere letzten Endes die ideale und nicht die natürliche Königstochter.⁹⁵ Die dezidierte Erfassung ihres Typus verdeutlicht aber, dass die inhärente formanalytische Kategorie, wenn sie sorgfältig angewandt wird, zu einem tieferen Verständnis des Werkes vordringen kann, als dies vorher der Fall war. Darüber hinaus ging die Forschung bisher kaum auf die Komposition der Königskinder ein. In der konkreten Analyse kristallisiert sich die mögliche Einflussnahme der *enseignements* auf die Konzeption in Poissy heraus. Die *enseignements* sind Briefe von Ludwig IX. an seine Kinder. Darin leitet er sie zu religiösem und moralischem Verhalten an.⁹⁶ Die Stiftung Philipps IV. in Poissy offenbart die Instrumentalisierung des neuen Dynastieheiligen für die Artikulation seiner Machtansprüche. Diesen wird vor allem in den letzten beiden Kapiteln nachgegangen. Sie dokumentieren, dass Ludwig IX. eine zentrale Rolle in dem von Philipp IV. forcierten Ausbau der besonderen Sakralität des französischen Königtums zukommt.

Die Bildstrategien Philipps IV. erschöpfen sich aber nicht allein in der Indienstnahme des neuen Heiligen, sondern sie erweitern darüber hinaus die politische Ikonographie. Die aktuellen Ausführungen Wolfgang

⁹⁴ Erlande-Brandenburg, 1971, S. 104; ders., 1988, S. 53 f. Brückle schließt sich ihm in dem Punkt an. Das Programm führt er auf das Thema der zweiten Parusie zurück. Hierzu dient ihm eine Gruppe von Engelsfiguren aus Poissy, die er mit dem Zyklus in enge Verbindung bringt. Er konkretisiert damit einen in Paris, 1998, Nr. 42, erneut erhobenen Vorschlag. Als ikonographischen Vorläufer zu Poissy deutet er das Grabmal von Beatrix von Provence aus Aix-en-Provence. Brückle, 2005, S. 124 ff. Seine Situierung der Engel im Kircheninnenraum ist aufgrund ihres technischen Befundes problembehaftet. Vgl. Gaborit, 1998, S. 29 ff.

⁹⁵ Sauerländer, 2003, S. 116.

⁹⁶ Siehe Kap. 8.4.

Brückles sind hierzu grundlegend.⁹⁷ Zusammen mit Carqués Arbeit wird die Forschung der Zeit Philipps IV. bis zu Karl V. auf neue Fundamente mit neuen Fragestellungen gestellt. Vor allem Wolfgang Brückles Beobachtung und Ausdeutung, dass die Königsfigur aus der sakralen Sphäre in den profanen Raum überführt wird, ist wichtig. Damit sind sehr unterschiedliche Zielsetzungen angestrebt. Vermutlich ist erstmals die Repräsentation des Staates über die funktionale Einbindung der Skulptur fassbar. Mit Akribie rekonstruiert der Autor sämtliche Aufträge Philipps IV. und beleuchtet sie unter dem kursierenden Aristotelismus der Zeit. Dieser besitzt auch für Karl V. große Relevanz. Darüber hinaus wird Paris kontinuierlich ideologisch zum Herrschersitz ausgebaut. Den Aspekt belegt beispielhaft der umfangreiche Figurenzyklus der Grande'Salle. In bisher unbekannter Dimension entsteht unter Philipp IV. eine Vielzahl monumentaler Königsfiguren; ihre inhaltlichen Facetten bereiten den Boden für die skulpturalen Programme Karls V.⁹⁸ Leider entziehen sie sich mehrheitlich einer formanalytischen Befragung aufgrund ihrer weitgehenden Zerstörung.

Die tragende Rolle der Zeit Philipps IV. hinsichtlich der Bildung neuer Repräsentationsformen von Herrschaft wird in der aktuellen Forschung benannt. Dafür spricht auch die Wiederaufnahme des Herrscherbildnisses auf den von Philipp IV. ausgegebenen Goldmünzen – ein höchst repräsentatives Medium. Darauf wurde in der kunstwissenschaftlichen Literatur bisher nicht eingegangen. Es zeigt aber, dass der König sehr wohl Herr seiner Entscheidungen ist und nicht dem Willen seiner Ratgeber unterliegt – ein bereits in der Zeit virulenter Vorwurf, der sich in der Historiographie des Königs fortschreibt.⁹⁹ Erkannt wird hingegen, dass dem noch jungen Dynastieheiligen in der Herrschaftsauffassung von Philipp IV. eine hervorgehobene Bedeutung zukommt. Der bartlose Typus Ludwigs IX., der mit dem von ihm selbst veranlassten normierten Königsbild in Saint-Denis bricht, ist wegweisend für das 14. Jahrhundert. Auch das wird erfasst. Die konkrete Formanalyse seiner für das

⁹⁷ Der Autor bezieht in seinen Überlegungen auch die Zeit Karls V. mit ein. Brückle, 2005.

⁹⁸ Carqué, 2004; Praske, 2005.

⁹⁹ Vgl. Kap. 2.2 u. Kap. 7.

Herrscherbild ungewöhnlichen Gesichtsbildung hingegen bildet ein Desiderat in der Literatur. Er führt eine mimische Regung ein, die zusammen mit den physiognomischen Eigentümlichkeiten bislang ein Tabu für das Königsbild war. Festgehalten wird zwar, dass in der Regierungszeit Philipps IV. individualisierende Merkmale auftreten. Exemplifiziert wird das an der Grabfigur Philipps III. in Saint-Denis. Außer Acht bleibt dabei aber, dass die zunehmend individualisiert anmutende Gestaltungsweise des Königs von der posthumen Wiedergabe Ludwigs IX. befördert wird. Er nimmt in dem Prozess eine Schlüsselposition ein. Die Entwicklung kulminiert letztendlich in der Wiedergabe Karls V., der aus dem Typus der Grabfigur Philipps IV. in Saint-Denis (1327-1329) hervorgeht.¹⁰⁰ Anhand der erstmals vollzogenen typologischen Erfassung sämtlich überlieferter Standbilder Ludwigs IX. werden die Gründe für die besondere Erscheinungsweise und ihre Auswirkungen auf die nachfolgende Entwicklung eruiert. Hier muss zwischen der historischen Person des Königs und seiner Legendenbildung unterschieden werden. Die Hagiographen Ludwigs IX. formulieren eine topische Idealität des neuen Dynastieheiligen. Darauf lenkt bereits Jacques Le Goff sein Augenmerk: Er stellt die berechtigte Frage, inwiefern Ludwig IX. überhaupt existiert hat oder ob er nicht womöglich ein Produkt der Geschichtsschreibung ist. Gemeint ist die topische Verklärung des Königs.¹⁰¹

Gerade der Aspekt der mimischen Belebung führt direkt zur zentralen Frage, ab wann das Königsbild beginnt, lesbar zu werden. Die Frage wurde von der Forschung kaum berührt. Das liegt daran, dass eine mimische Regung bei historischen Personen sehr schnell mit einer intendierten Individualisierung verbunden wird und direkt zur strittigen Porträtfrage überleitet. Das Problem wird detailliert im Kapitel *Das Königsbild: Typus oder Porträt?* erörtert. Hier erfolgt auch eine

¹⁰⁰ Siehe Kap. 6.1. Für die konzise Formgebung besitzt aber auch die betroffene Gattung Relevanz. Der Gattungsunterschied und ihre Auswirkungen auf die Gestaltung wird anhand der Grab- und Standfiguren Karls V. beispielhaft dargelegt. Vgl. Kap. 6.1.2.

¹⁰¹ Le Goff, 1981; ders., 1996, S. 317 ff. Der Ansatz wird fortentwickelt von Gaposchkin, 2008.

ausführliche Besprechung der Forschungslage. Im Folgenden wird deshalb die Ausgangssituation nur kurz benannt.

Die Entwicklung der französischen Königsdarstellung ist bis zur Grabserie Ludwigs IX. disparat, eine einheitliche Gestaltungsweise fehlt.¹⁰² Erst der heilig gesprochene König realisiert eine Systematisierung des Königsbildes, indem er in der Abteikirche von Saint-Denis 16 Gräber seiner königlichen Vorfahren errichten lässt. Sie entstammen drei Dynastien, die einen homogenen Eindruck vermitteln, ohne dass zwischen den Königslinien gestalterisch differenziert wird. Einzig die Bartlosigkeit ist ein bewusst eingesetztes Distinktionsmittel zur Charakterisierung der jung Verstorbenen. Ansonsten sind die Physiognomien der Könige einheitlich. Die Stirnfalten ausgenommen fehlt jede mimische Regung, die einen individualisierten Zug suggerieren könnte. Nicht zuletzt deshalb werden die Bildnisse als idealisiert und typisiert bewertet. Hans Körner nach müssen aber zur Beurteilung dieser typisierten Idealität bereits nicht typisierte Bildnisse vorhanden sein. Erst dadurch konnte der Unterschied Bedeutung erlangen. Statt diesem aber auf den Grund zu gehen, wendet er den Blick nach Italien. Das individualisiert wirkende Antlitz der Grabfigur von Papst Clemens I. (gest. 1268) in der Dominikanerkirche von Viterbo begreift er als „individuelles Leichenantlitz“. Es gewinnt vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Diskurses um die Fegefeuerlehre an Prägnanz. Für Körner vergegenwärtigt die Grabfigur den Moment der liturgischen Totenmesse und der letzten Absolution, die in Anwesenheit des Leichnams zu erteilen ist.¹⁰³ Andere interpretieren das Antlitz von Klemens I. fragwürdiger Weise als Abdruck einer Totenmaske.¹⁰⁴ Diese These ist eine Zuspitzung der Erklärungsversuche für eine zunehmend individualisiert erscheinende Darstellungsweise. Bei historischen Personen provoziert sie in der Forschung schnell die Annahme einer Porträtab sicht. Die Diskussion darüber offenbart häufig eine begriffliche Unschärfe.¹⁰⁵ Sie wird allgemein im Sinne einer Mimesis verwendet, eines

¹⁰² Zur Entwicklung der Herrscherdarstellung bis 1270 siehe einleitend Kap. 2.2.

¹⁰³ Vgl. Körner, 1998, S. 108 ff.

¹⁰⁴ Vgl. Olariu, 2002, S. 96 ff. Zur Diskussion der Anwendung einer Totenmaske siehe Kap. 5.3.

¹⁰⁵ Vgl. Praske, 2005, S. 147 ff.

die Natur nachahmenden Vokabulars.¹⁰⁶ Das Konzept des von dem Archäologen Luca Giuliani in die kunstwissenschaftliche Literatur eingegangenen Gegensatzpaares von Individualisierung versus Idealisierung führt leicht zu Fehleinschätzungen.¹⁰⁷ Erst in der jüngsten engen Zusammenarbeit zwischen Archäologen und Kunstwissenschaftlern erfolgt eine Präzisierung und Differenzierung der Problematik. Für die Porträtfrage resultiert daraus ein Paradigmenwechsel. Ein individualisiertes bzw. ein realistisches Formengut wird als rhetorische Strategie interpretiert. Dabei muss die Zielsetzung im jeweiligen Fall neu überprüft werden.¹⁰⁸ Dazu zählt nicht zuletzt die Einbettung des Untersuchungsgegenstandes in den historischen Kontext. Dieser vermag den Verständnishorizont für Tendenzen in der Kunst erweitern. Das Bildwerk stellt aber keineswegs eine Illustration der Historie dar.¹⁰⁹ Dieser Gesichtspunkt wird hier berücksichtigt.

Die Motivation der gleichförmigen Gestaltungsweise der Grabserie Ludwigs IX. versucht Martin Büchsel nachzuzeichnen. Ihm nach wird mit formalen Mitteln der Gedanke der auf der „Universalität der göttlichen Ordnung“ beruhenden Uniformität des Königtums realisiert.¹¹⁰ In Frankreich gibt es sehr wohl individualisiert anmutende Gesichter. Sie befinden sich jedoch jenseits des offiziellen Königsbildes und werden zunächst mit einer eindeutig pejorativen Auffassung verbunden. Nach dem bis zur Grabserie geltenden System gibt es zwei Gründe für Individualisierung in der Darstellung: das Leiden der Märtyrer und Heiligen und die Privation des Lasters. Die Individualisierung der Heiligen wird vornehmlich pathognomisch zum Ausdruck gebracht. Ihr Leiden ist nach

¹⁰⁶ Zur Auseinandersetzung mit den Forschungsansätzen zum Thema der Individualisierung versus Idealisierung im Hinblick auf das französische Königsbild siehe Kap. 6.1.

¹⁰⁷ Giuliani, 1986. Zur Problematik von Individualisierung versus Idealisierung bzw. von Individuum im Mittelalter siehe die Definition von Büchsel in seiner Einleitung zum Porträtband: Büchsel, 2003, S. 9 ff.

¹⁰⁸ Büchsel, Schmidt (Ed.), 2003; diess., 2005. In der Nachfolge der Königsserie in Saint-Denis sind unterschiedliche Konzepte für das Herrscherbild feststellbar, die kaum beachtet wurden. Siehe hierzu Kap. 5 und 6.

¹⁰⁹ Zuletzt verfolgt Wolfgang Brückle die Einbettung der Kunstaufträge Philipps IV. und Karls V. in das historische und intellektuelle Umfeld. Brückle, 2005. Ähnlich hierzu Carqué, 2004.

¹¹⁰ Büchsel, 1995, S. 72 f.; ders., 2003, S. 132. Kurmann schließt sich ihm vorbehaltlos an. Kurmann, 2006, S. 140 ff.

dem theologischen Verständnis ambivalent: Insofern das Leid aus dem Sündenfall hervorgeht, besitzt es grundsätzlich eine negative Komponente; dagegen wird das Leiden der Heiligen positiv als Überwindung der Sünden bewertet.¹¹¹ Waltraud Pulz äußert sich hierzu ganz ähnlich. Demnach streben die Heiligen nach der *imitatio Christi*, die ihnen über das Leiden zur himmlischen Glückseligkeit verhilft.¹¹² Über den Aspekt des Lasters gibt das Hiob-Salomo-Portal in Chartres Auskunft. Hier wird Individualität negativ als „Abweichung vom guten, uniformen göttlichen Willen“ beurteilt. Die individualisierten Königsköpfe (1220/1230), die sich in der Zone direkt über den Gewändefiguren des Portals befinden, sind definitiv keine Porträtstudien. Sie charakterisieren in ihrer Abweichung von der Norm die *Tyrannis*.¹¹³ Willibald Sauerländer stützt diese Deutung. Individualisierung kennzeichne hauptsächlich das Andersartige, Fremde und sei prinzipiell negativ befrachtet. Konsequenterweise gipfelt eine bis zum Äußersten getriebene, verzerrende, individualisierende Modellierung in der Wiedergabe von Lastern.¹¹⁴ Ein differenziertes Vokabular scheidet danach für die Darstellung des offiziellen Königsbildes eindeutig aus.

Erst die posthume Darstellung von Ludwig IX. wird lesbar. Sein Angesicht mutet durch die mimische Belebung individuiert an. Doch handelt es sich hier nicht um eine intendierte Porträtabsicht, vielmehr wird ein neuer Typus eingeführt, der erstmals ausschließlich mit einem bestimmten König verbunden ist – mit Ludwig IX. Bereits Bernd Carqué erkannte, dass mit dem neuen Dynastieheiligen ein neuer Typus inauguriert wird. Dieser ist aber in der unmittelbaren Folge nicht bindend; erst Karl V. nimmt ihn gezielt wieder auf. Neben der Bartlosigkeit führt Carqué die Anlehnung an das Krönungsornat an, das vorher nur vereinzelt auftrat.¹¹⁵ Darüber hinaus

¹¹¹ Büchsel, 2003, S. 123-140.

¹¹² Pulz, 2003, S. 57 ff.

¹¹³ Büchsel, 1995, S. 72 f.; Büchsel, 2003, S. 123 ff. Ausführlich zu dem Thema siehe Kap. 6.1.

¹¹⁴ Vgl. Sauerländer, 2003, S. 101-121.

¹¹⁵ Carqué, 2004, S. 293-303. Während Carqué in der Rückblende von Karl V. zu dieser Erkenntnis gelangt, entwickelt die vorliegende Studie die These direkt in der Abgrenzung der posthumen Wiedergabe Ludwigs IX. von dem uniformen Königsbild. Hierzu zählt die von Carqué weitgehend unberücksichtigte Bedeutung der Bartlosigkeit, der Gewandung und der Heraldik. Siehe Kap. 4.

gibt es aber ein bislang gänzlich unbeachtetes Gestaltungsprinzip Ludwigs IX. Seine konzise Gesichtsbildung bildet ein Novum für das französische Herrscherbild. Ihre offensichtliche pathognomische Belebung, die der Grabserie Ludwigs IX. fehlt, führte zwangsläufig zur missverständlichen Porträtfrage.¹¹⁶ Die Problematik hängt ursächlich mit der vornehmlich unberücksichtigten Trennung von Typus und Porträt zusammen. Wird dies aber konsequent befolgt, stellen sich neue Fragen, die zu einem andersartigen Ergebnis und Verständnis der Darstellung führen. Das methodische Instrument hierfür ist die Formanalyse. Sie wurde in dieser Stringenz noch nicht angewandt. Ausgangspunkt bildet die Statue Ludwigs IX. in Mainneville. Sie stammt aus dem höfischen Umfeld Philipps IV. (1285-1314).¹¹⁷ Ihre formanalytische Untersuchung fehlt bislang, deshalb fiel auch kaum auf, dass sie einen präzisen Typus konstituiert.¹¹⁸ Erst die Zusammenschau der Skulpturen des Königs offenbart diesen Aspekt. Die Forschung verzeichnete sehr wohl die übereinstimmenden Merkmale des Antlitzes, sie geht jedoch nicht über eine reine Beobachtung dessen hinaus.¹¹⁹ Gänzlich außer Acht blieb die offenkundige Auseinandersetzung mit einem konzisen, auf die Darstellung Ludwigs IX. begrenzten Typus. Der formanalytische Vergleich dokumentiert, dass sich seine Wiedergabe an die Pathognomik der Leiden der Heiligen orientiert. Das bedeutet ein Novum für die Gestaltungsweise des französischen Herrscherbildes. Für diese Konzeption gibt es in Frankreich weder Vorläufer noch wird sie von nachfolgenden Königsfiguren reflektiert. Erst der Blick außerhalb des Reiches bietet Vergleichsbeispiele. Die Grabfigur Rudolfs von Habsburg zeigt eine verwandte Auffassung der Gesichtsbildung. Der historische Kontext der Darstellung ist aber grundsätzlich anders, weshalb ein direkter Vergleich

¹¹⁶ Deschamp, 1940; ders., 1969; Terline, 1951; Erlande-Brandenburg, Tombeau, 1968; Fournée, 1974.

¹¹⁷ Ihr Auftraggeber war Enguerran de Marigny, ein einflussreicher Minister Philipps IV., der nach dem Tod des Königs in Missgunst fiel und 1315 durch den Strang hingerichtet wurde. Er leitete auch die Oberaufsicht der Rekonstruktion des Palais de la Cité Ludwigs IX. Zur politischen Rolle Enguerran de Marigny vgl. Langlois, 1901; Favier, 1963; Strayer, 1980. Zum Stadtpalast siehe Kap. 6.

¹¹⁸ Siehe Kap. 3. Die Statue wird stilistisch situiert und mögliche Vorbilder werden genannt. Darüber hinaus wird mit dem vorherrschenden Vorurteil einer qualitativ minderwertigen Ausführung aufgeräumt. Die Formanalyse offenbart die Grenzen, die der Darstellung aufgrund des Typus einer Königsfigur gesteckt wird.

¹¹⁹ Eine zusammenfassende Übersicht dazu bietet Fournée, 1974.

der beiden Herrscherbildnisse irreführend ist. Rudolf von Habsburg war der erste deutsche König nach dem Interregnum, aber ihm haftete der Makel einer *tyrannis* an.¹²⁰ Dieser Vorwurf stellt sich für Ludwig IX. nicht. Die erhobene These, dass sich seine Darstellungsweise am Typus des leidenden Heiligen orientiert, ist neu und wird im Verlauf der Arbeit entwickelt. De facto beginnt seine posthume Darstellung lesbar zu werden. Damit leitet der neue Dynastieheilige eine Zäsur für das französische Königsbild ein,¹²¹ denn sie bricht mit dem gleichförmigen mimisch unbelebten Typus. Bislang negativ bewertete Gestaltungsmittel, werden positiv umgedeutet und finden Eingang in das offizielle Herrscherbildnis. Die an Ludwig IX. ablesbare Auseinandersetzung mit den Leiden der Heiligen gewinnt dadurch an Prägnanz. Sie dürfte das Tor für eine unbeanstandete, scheinbar individualisierte Gestaltungsweise des nachfolgenden französischen Königsbildes weit aufgestoßen haben. Die Bildwerke Ludwigs IX. nehmen aber auch eine Sonderrolle innerhalb der Herrscherdarstellung ein. Die Heiligsprechung leitet eine ausschließlich auf ihn bezogene, neue Funktion des Königsbildes ein.¹²² Zuvor diente es ausschließlich der *memoria* des Dargestellten. Daran anhängig war und ist die verschieden intensiv artikulierte, aber inhärente politische Komponente des Königsbildes, die eine Art visuelle Plattform für die Repräsentation des Souveräns oder einer ganzen Dynastie bedeutet.¹²³ Mit der Funktion der *memoria* war weder ein Kult verbunden noch wurde ein Ansprechpartner der Skulptur verlangt. Hingegen bewirkte die Kanonisation Ludwigs IX., dass seine Darstellung mit einem Kult belegt war: Er bildete die Kontaktfigur des Gebetes. Von ihm wurde beispielsweise die Heilung von Krankheiten erbeten. Inwiefern wirkt sich die neue Funktion auf das Vokabular aus? Inwieweit erfolgt ein Bruch mit dem herkömmlichen Königstypus bzw. gibt es ein Abhängigkeitsverhältnis

¹²⁰ Vgl. Büchsel, 2003, S. 123 ff. Vielleicht erhielt seine Gestaltungsweise Anregungen aus Frankreich, die über die modischen Elemente hinausgehen. Anders Körner, 1998, S. 115 ff. Siehe Kap. 6.1.

¹²¹ Siehe Kap. 6.2.

¹²² Siehe Kap. 6.2.

¹²³ Der Begriff der Repräsentation wird in einem allgemeinen Sinn aufgefasst, gemäß Michalsky als „Darstellung oder Vergegenwärtigung der einzelnen Herrscher und ihrer legitimen Herrschaft“. Zu weiteren Bedeutungsebenen von Repräsentation vgl. Michalsky, 2000, S. 22-40.

zu diesem und wenn ja, in welcher Form? Diese Fragestellungen sind zentral für die Analyse des Königsbildes.

Mit dem Typus Ludwigs IX. wird ein Präzedenzfall für die Systematisierung eines konkreten Königs geschaffen. Die Bartlosigkeit ermöglicht ein größeres Formenrepertoire, als es vorher der Fall war. Dadurch wird Raum für ein differenziertes mimisches Ausdrucksvermögen eröffnet. Gerade unter Philipp IV. sind die neuen Tendenzen weitverbreitet. Sie bewirken eine nuancierte Darstellungsweise des Herrscherbildes. Ludwig IX. ist innerhalb der Bildstrategien Philipps IV. sehr wichtig. Diese dienen der Absicherung seiner legitimen Herrschaft und dokumentieren unterschiedliche Argumentationsstrukturen. Zeugnis hiervon legt die andersartige Konzeption der Grabfigur Philipps III. in Saint-Denis (1297–1308) ab.¹²⁴ Der Vergleich der posthumen Wiedergabe dieses Königs bietet die seltene Möglichkeit, die Auswirkungen des jeweiligen Funktionszusammenhanges auf die Gestaltung nachzuhalten. Sein um etwas mehr als zwei Jahrzehnte jüngerer Grabmal in Narbonne weicht vollständig von dem neuen, in der Île-de-France geprägten Königstypus ab. In der Bärtigkeit und der langhaarigen Frisur bleibt die Grabfigur in Frankreich singulär. Eine eindeutige Klärung dafür kann aufgrund der schlechten Überlieferungslage nicht geleistet werden. Gleichwohl wird die Grabfigur besprochen, um tiefergehende Diskussionen auszulösen. Die vergleichende Analyse der Bildwerke Philipps III. blieb in der Forschung bislang weitgehend unberücksichtigt.¹²⁵ Sie wird die Vermutung bestätigen, in der konzisen Gestaltung eine rhetorische Strategie zu sehen. Das wird im Einzelfall neu überprüft.

Um diese Überlegungen zu untermauern, wird eine für das französische Königsbild bisher fehlende methodische Präzisierung der Vorgehensweise durchgeführt. Zunächst bereitet die Formanalyse Ludwigs IX. in Mainneville die Basis für die Spurensuche eines neuen Königstypus. Diese orientiert sich an den Kriterien der Gewandung und der Bartlosigkeit. Ihre Bedeutungen werden vor dem Hintergrund der

¹²⁴ Siehe Kap. 5.3. u. 6.1.1.

¹²⁵ Siehe Kap. 5.

allgemeinen Entwicklung des französischen Königsbildes nachgezeichnet. Bisher wurde dieser Aspekt überwiegend in der historischen Disziplin berücksichtigt. Ihre Eingliederung in eine kunsthistorische Abhandlung fehlt bislang. Sie ist jedoch zentral für eine solide Typenbestimmung der Königsfigur. Die nachfolgende Diskussion der Bildwerke Philipps III. führt in die Problematik einer von der Norm abweichenden Gestaltungsweise ein. Hier treten Fragestellungen auf, die eine individualisierte Formgebung unmittelbar berühren. Für diese ist eine Differenzierung von Typus und Porträt entscheidend. Die Klärung der Begriffe und ihre konkrete Anwendung sind unabdingbar, bevor der Gesichtstypus Ludwigs IX. besprochen wird. Die Ergebnisse, die sich aus seiner Bedeutung für das französische Königsbild und insbesondere für die Zeit Philipps IV. ergeben, bilden die Folie für die Klärung der zwei herausragenden Großprojekte Philipps IV. – die Rekonstruktion des Palais de la Cité sowie die Stiftung Saint-Louis in Poissy. Sie offenbaren Bildkonzepte, die größte Relevanz für die Zeit Karls V. besitzen. Darüber hinaus belegen sie im Einklang mit dem zunehmend individualisierten Formenvokabular der Darstellung, dass die Zeit Philipps IV. eine herausragende Bedeutung für die Genese eines neuen Königstypus besitzt.

3 Die Skulptur Ludwigs IX. in Mainneville

3.1 Provenienz und Formanalyse

Enguerran de Marigny, ein einflussreicher Minister Philipps IV., ist der Auftraggeber der Skulptur Ludwigs IX. in Mainneville (Abb. 1a-f). Der Minister geriet nach dem Tod des Königs in Misskredit. 1315 wurde er schlussendlich nach seinem Prozess öffentlichkeitswirksam hingerichtet.¹²⁶ Schwerste, zum großen Teil fingierte Vorwürfe gegen ihn führten hierzu. Unter anderem klagte man ihn des Diebstahls von Steinen aus dem königlichen Steinbruch in Vernon an. Das Material habe er für die von ihm gegründete Stiftskirche in Ecouis verwendet. Hierzu zählte auch die widerrechtliche Aneignung von „52 ymages“.¹²⁷ Die Unterstellung wirkte plausibel aufgrund seiner Funktion als Leiter der Oberaufsicht über die ausgedehnten Arbeiten am königlichen Prestigeprojekt der Zeit – die 1313 errichtete Grand’Salle des Palais de la Cité (Justizpalast) (Abb. 95). Die Grand’Salle, die ein verheerender Brand 1618 zerstörte, beherbergte einen umfangreichen Herrscherzyklus. Er umfasste die Statuen der französischen Könige seit Pharamond bis zum Brand. Zum Zeitpunkt des Todes Philipps IV. 1314 waren vermutlich bereits 41 Bildwerke seiner Vorgänger aufgestellt.¹²⁸ Die Anzahl entwendeter *ymages* mag übertrieben klingen, aber die umfänglichen Stiftungen Enguerrans de Marigny befeuerten die Anschuldigungen. Er ließ sowohl für Ecouis als auch für seine Schlösser in Plessis und Mainneville eine Reihe von eindrucklichen Skulpturen anfertigen.¹²⁹ Darunter gab es voraussichtlich allein drei Darstellungen Ludwigs IX. Zwei davon befanden sich in den

¹²⁶ Zur politischen Rolle Enguerran de Marigny vgl. Langlois, 1901; Favier, 1963; Strayer, 1980.

¹²⁷ Régnier, 1913, S. 132 u. Anm. 3; Gillerman, 1994, S. 81 ff.

¹²⁸ Literaturangaben und aktueller Forschungsstand bei Bennert, 1992, S. 46-59. Er schließt sich als einer der wenigen Noel Valois' schlüssiger These an, dass bestimmte Könige vom Programm unberücksichtigt blieben, weil ihre rechtmäßige Herrschaft fragwürdig erschien. Valois, 1903, S. 87 ff. Grundlegend zur Grand’Salle ist weiterhin die Studie von Guerout, 1949/50/51; Kap. 7.1. Zuletzt zur Grande’Salle: Brückle, 2005, S. 73 ff. Ausführlich zum Skulpturenprogramm siehe Kap. 7.3.

¹²⁹ Für eine kritische Analyse der fragwürdigen Verwicklungen Marignys zwischen den königlichen Projekten und seiner eigenen Stiftung in Ecouis s. Gillerman, 1994, S. 62 ff. Grundlegend zur Baugeschichte der beiden Schlösser vgl. Régnier, 1913, S. 361-378 (Plessis) und S. 379-393 (Mainneville).

Schlosskapellen, die dem kanonisierten König geweiht waren, die dritte hingegen nahm ihren Platz in der Stiftskirche von Ecois ein.¹³⁰ Lediglich die Skulptur aus Mainneville, die heute in der Kirche St. Peter des Ortes steht, ist von diesen dreien überliefert.

Gerade in Anbetracht des verlorengegangenen Herrscherzyklus der Grand'Salle ist die beinahe lebensgroße Kalksteinfigur aus Mainneville, die zwischen 1305 und 1310 datiert,¹³¹ von elementarer Bedeutung. Die formanalytische Untersuchung der Skulptur wird die vermittelnde Funktion der Darstellung Ludwigs IX. innerhalb der Genese zu einem neuen Königstypus aufdecken.

Die Figur, bartlos mit gewelltem kinnlangen Haar, steht aufrecht und ist frontal zum Betrachter hin ausgerichtet. Über ein bis zu den Füßen reichendes Untergewand mit enganliegenden Ärmeln trägt der König eine weitärmelige Dalmatik. Der darüber gezogene Mantel wird von einer Agraffe auf der rechten Schulter zusammengehalten. Die Statue befindet sich in einem relativ guten Zustand. Die heute fehlenden, am Ärmelansatz des Obergewandes abgebrochenen Hände waren separat durch Steckverbindungen an den Unterarmen der nach vorn gestreckten, angewinkelten Arme befestigt. Füße und Krone sind beschädigt. Am Halsansatz ist eine durchgängige Bruchstelle sichtbar. Bei der Restaurierung der Skulptur im Jahr 1937 wurde die mittelalterliche, polychrome Fassung freigelegt:¹³² Breite, vermutlich goldfarbene Borten zieren Mantel und Gewänder; auf dem blauen Grund der Stoffe sind noch die Ausformungen des Lilienmusters vorhanden. Die Lilie ist Signum des französischen Königs.¹³³ Die Unterseite des Mantels ist rot. Die

¹³⁰ Enguerran de Marigny erhob Ludwig IX. zum zweiten Patron der Stiftskirche und verordnete die Durchführung der liturgischen Feier des Heiligen am 25. August. Régnier vermutet nicht zuletzt deshalb die Präsenz einer Statue des Heiligen in Ecois. Ebd., S. 394 f.; Fournée, 1974, S. 30.

¹³¹ Material: Kalkstein, H.: 157 cm; B.: 44 cm. Paris, 1998, Nr. 51. Hier auch Zusammenfassung der Interpretationsansätze.

¹³² Vgl. Deschamps, 1940, S. 123 f.; ders., 1969, S. 37, Anm. 3. Die Füße sind gebrochen und waren nach Deschamps rot. In diesem Detail weicht die Kleidung von dem noch weiter zu besprechenden Krönungsornat ab. Da alle Gewandteile goldene Lilien auf blauem Grund zeigen, wäre denkbar, dass auch die Schuhe eine entsprechende Farbgebung besessen haben.

¹³³ Zur Bedeutung der Lilie siehe Kap. 4.3.

Gewandung entspricht der in den königlichen Ordonnanzen des 13. Jahrhunderts schriftlich fixierten Kleiderordnung, die bei der Königsweihe in Frankreich anzuwenden ist.¹³⁴

Die Skulptur wurde ebenso wie die überlieferten Figuren aus Ecouis rückseitig bearbeitet. Dennoch verlangt die hier summarische Behandlung nach wie vor den Architekturkontext. Denkbar ist eine erhöhte Präsentation auf einem Sockel an der Wand. Hierfür votieren die detaillierten Seitenansichten. Sie kämen in einer Nische schlecht zur Geltung. Insbesondere das linke Profil der Skulptur zeugt von einer erstaunlichen Sorgfalt der Gewanddrapierung. Das durch den angewinkelten linken Arm bedingte Faltengefüge des Mantels ist konsequent durchdacht: Dynamische, teils tief unterschrittene Zugfalten, die den Arm konturieren und körperlich wahrnehmbar machen, entwickeln sich von hinten aus der Schulter heraus zum Unterarm.¹³⁵ Hier bildet der umgeschlagene Saum ein dekoratives Komplement zum herabfallenden, partiell umgeschlagenen Mantelsaum. Großzügig undulierende, von den Gewändern losgelöste Saumformationen durchbrechen die ansonsten strenge Linearität. Die Röhrenfalten der Gewandung provozieren Kontraste zwischen Licht- und Schattenzonen. Überdies prägt die Dalmatik an ihrem seitlichen Schlitz eine eigene vertikale Faltenbildung

¹³⁴ Deslandres, 1976, S. 105-114, bes. S. 113. Auf ihren Siegeln zeigen die französischen Könige seit dem 12. Jahrhundert eine vergleichbare Tracht, wobei die Lilie erst die Mantelbordüre Ludwigs IX. auf dessen Siegel säumt. Pinoteau sieht darin einen Hinweis, dass die Könige nicht in ihrem Krönungsornat auf den Siegeln wiedergegeben werden. Vgl. Pinoteau, 1956, S. 1-25, bes. S. 17-20; ders., 1982, S. 447-504. Pinoteau rekonstruiert hier insbesondere das Krönungsornat Ludwigs IX. Darüber hinaus analysiert er die Farbgebung und Heraldik der Königstracht sowie die funktionale Bedeutung der königlichen Insignien während der Investiturzeremonie. Ausführlich zum Krönungsornat siehe Kap. 4.2, bes. Kap. 4.2.1.

¹³⁵ Eines der frühesten Zeugnisse dieser Art der dynamischen Faltenführung ist die *Vierge Dorée* (um die Mitte des 13. Jahrhunderts) am Trumeau des Südquerhausportals von Amiens. Sie bricht mit der bisher dominierenden frontalen Konzeption der mittelalterlichen Skulptur. Diese wird nunmehr mehransichtig erfahrbar, jedoch mit einer frontalen Hauptansicht. Die *Vierge Dorée* beeinflusste zahlreiche spätere Madonnendarstellungen. Vgl. Suckale, 1971, S. 39-75; Kimpel, Suckale, 1973, S. 217-265. Weitere Beispiele für die Konzeption vgl. Paris, 1998, Nr. 15, 16 u. 18. Auf dieses besondere Kompositionskriterium und seine Auswirkungen auf die Skulptur des 14. Jahrhunderts gingen zuletzt ausführlich Bernd Carqué und Michael Grandmontagne ein. Vgl. Carqué, 2004, S. 307 ff., bes. S. 314; Grandmontagne, 2006, S. 205-228. Auch die Grabfigur Philipps III. in Saint-Denis (1298, 1307/1308) rekurriert auf dieses Schema. Carqué, 2004, S. 531. Zur Grabfigur im Kontext der Bildwerke Philipps III. siehe Kap. 5.3. Eine Analyse seines Antlitzes erfolgt in Kap. 6.1.1.

aus.¹³⁶ Diese Details sprechen für einen möglichen Standort der Skulptur, der die Seitenansicht für den Betrachter erfahrbar werden ließ. Darüber hinaus muss von einer erhöhten Aufstellung ausgegangen werden, da die auf Unteransicht berechnete Statue ihre einprägsamste Wirkung erst von einem niedrigeren Betrachterstandpunkt aus entfaltet. Nur von dort fällt die merkwürdig gedrungene Proportion des Oberkörpers mit den zum breiten Körper verhältnismäßig schmalen Schultern nicht auf; ein Merkmal, das auch den Skulpturen aus dem Stiftungsauftrag Enguerrans de Marigny für Ecois zu eigen ist. Es diente bisher unter anderem zur stilistischen Verortung der Statue nach Paris.¹³⁷ Dabei blieb die Unteransicht weitgehend unberücksichtigt. Der nach vorn geneigte Kopf des Königs unterstützt die anzunehmende erhöhte Aufstellung. Schließlich besteht die Möglichkeit, dass die Skulptur auf oder über einem Altar positioniert war, ähnlich der Komposition eines der Fenster in der Kapelle der Abteikirche von Saint-Denis, die Ludwig IX. geweiht war (Abb. 2). Die Kapelle wurde zwischen 1299 und 1304 errichtet.¹³⁸ Das nur durch einen Stich von Montfaucon überlieferte Fenster zeigt den nimbierten, unbärtigen und bekrönten König auf einer Konsole über einem Altar im königlichen mit Lilien besetzten Ornat in $\frac{3}{4}$ -Profil.¹³⁹ Über die real frontale Ausrichtung des

¹³⁶ Verwandt in der sorgfältigen Ausführung der Seitenansicht ist die Statue des heiligen Nicasius in Ecois. Gillerman, 1994, Abb. 76, S. 111.

¹³⁷ Gillerman, 1977, S. 118.

¹³⁸ Sie befand sich gegenüber der Apsidialkapelle des heiligen Romain zwischen Chorabschluss und den anschließenden Gebäuden im Süden der Abteikirche. Neben dem Grabmal Ludwigs IX. und seinem Reliquienkasten zählte die Kapelle anfänglich zum dritten Zentrum für die Kultverehrung des Heiligen. Eine zweite, zwischen 1320 und 1324 errichtete Kapelle, die ebenfalls Ludwig IX. geweiht war, übernahm allmählich die kultische Bedeutung der ursprünglichen Kapelle. Ab 1505 wurde die erstere als Kapelle des Abtes benannt, bevor sie ab dem frühen 18. Jahrhundert ausschließlich als Sakristei diente. Brown, 1978, S. 76; diess., 1984. Eine Zusammenfassung der Forschungslage bei Leistenschneider, 2009, S. 85 ff.

¹³⁹ Bei Montfaucon geben Stiche Auskunft über die acht verlorenen Fenster aus Saint-Denis, die Szenen aus der Vita Ludwigs zeigen. Vgl. Montfaucon, 1730, Bd. II, pl. XXII-XXV. Die Stiche werden von Grodecki vollständig publiziert. Seine Datierung von gegen 1340 entbehrt Beweise. Grodecki, 1970, S. 14, Abb. 12-19. Die Datierung der Fenster ist umstritten: Gillerman datiert sie Ende des 13. Jahrhunderts und sieht in der Darstellung Ludwigs IX. in Saint-Denis das Vorbild für die Skulptur aus Mainneville. Gillerman, 1994, S. 118. Fournée datiert die Fenster lapidar auf Anfang des 14. Jahrhunderts. Fournée, 1974, S. 25. Lafond setzt die Fenster nach denjenigen von Fécamp an, die ebenfalls Szenen aus der Vita Ludwigs schildern und auf 1310 datiert werden. Lafond, 1961, S. 105. Sommers Wright kann sich eine Entstehung der Fenster zwischen 1300 und 1315 vorstellen. Sie belegt dies nicht, da eine Analyse der Sakristei noch fehle. Sommers Wright, 1971, S. 65-82, bes. S. 66 u. Anm. 7. Am Wahrscheinlichsten ist die Datierung von Brown. Sie eruiert nach den Rechnungseintragungen der Abtei eine Entstehung zwischen 1301 und 1303. Die Datierung wird jüngst von den Untersuchungen Eva

Körpers kann nicht hinweggetäuscht werden. Die Arme sind angewinkelt und nach vorn gestreckt. In der rechten Hand hält er ein Doppelkreuz, in der linken drei Nägel als Zeichen der Passion Christi und als ikonographisches Kennzeichen Ludwigs IX., der für die Passionsreliquien und hier vor allem für die Dornenkrone Christi die Sainte-Chapelle in Paris 1245-48 errichten ließ. Vor dem Altar erbitten vier Pilger die Heilung ihrer Krankheiten. Die umlaufende Inschrift im oberen Fensterbereich über ex-voto Motiven kommentiert diesen Akt: *omnis abest morbus pro quo petit hic Ludovicus*. Die Szene nimmt Bezug auf die Wunder, die sich nach dem Tod des Königs an seinem Grab in Saint-Denis ereignet haben sollen.¹⁴⁰ Nach Elisabeth Brown zitiert das Fenster sowohl eine reich vergoldete Statue des Heiligen, die zwischen 1299 und 1300 von Saint-Denis' Mönchen in Auftrag gegeben wurde und sich auf dem Altar der Kapelle befunden haben soll, als auch die Grabfigur Ludwigs IX. (ca. 1277-1282) (Abb. 3).¹⁴¹ Hingegen sieht Sommers Wright allein in der im frühen 15. Jahrhundert eingeschmolzenen, aufrecht stehenden, in Silber und Gold gearbeiteten Grabfigur des Königs das Vorbild zu seiner Darstellung im Fenster. Allerdings handelt es sich bei dieser eben nicht – wie lange in der kunstwissenschaftlichen Literatur behauptet – um eine stehende Darstellung des Heiligen, sondern eher um eine Liegefigur. Das konnte jüngst Eva Leistenschneider überzeugend darlegen.¹⁴² Die Interpretation

Leistenschneiders gestützt. Leistenschneider, 2009, S. 88 ff. Brown fügt ergänzend an, dass sich auf der Südseite der Kapelle eine Wandmalerei befand, die Louis X., seine zweite Frau Clementia sowie den gemeinsamen Sohn Johannes kniend vor einer stehenden Madonna zeigte. Sie datiert die Szene um 1331. Die Malerei untermauert die hervorgehobene Stellung der Kapelle seitens des französischen Königshauses. Brown, 1978, S. 76.

¹⁴⁰ Die Wunderheilungen Kranker war ein gewichtiges Argument in dem Prozess für seine Kanonisation. Die Zahl der Mirakel variiert in den zeitgenössischen Quellen. Es wird von bis zu 65 Wundertaten berichtet. Vgl. Le Goff, 1996, S. 844 ff.; Fournée, 1974, S. 35.

¹⁴¹ Brown, 1978, S. 76. Die These, dass die Statue vom Altar die Vorlage für das Fenster bildete, vertrat bereits Montfaucon. Montfaucon, 1730, S. 159. Allerdings wird es sich wohl eher um eine Statuette gehandelt haben. Eine solche wurde noch 1505 im Inventar der Schatzkammer der Abteikirche aufgeführt. Sie tritt nicht isoliert auf, sondern eine Reihe von Statuetten, die den kanonisierten König zeigt, entsteht nach seiner Kanonisation. Ihnen war anfänglich zumeist eine Votiv- oder memoriale Funktion inhärent. Jordan, 1979, S. 107 u. Anm. 10, 11. Dennoch kann eine Statue für den Altar nicht grundsätzlich belegt werden vgl. Leistenschneider, 2009, S. 87 f. Zum Grabmal Ludwigs IX. vgl. Erlande-Brandenburg, 1968, S. 7-36; Sommers Wright, 1971, S. 65-82; Leistenschneider, 2009, S. 69-79.

¹⁴² Leistenschneider, 2009, S. 74 ff. Ihr Verweis auf die benachbarten in Silber und Gold gearbeiteten Liegefiguren der Grabmonumente von Philipp II. und Ludwigs VIII. in der Mitte der Vierung der Abteikirche stützt die Deutung, zumal es über alle drei Monumente keine präzise Beschreibungen in den Schriftquellen gibt. Die Gräber wurden allesamt zu

von Sommers Wright muss nicht zwangsläufig die Existenz einer zweiten Skulptur des Heiligen ausschließen, die für den Altar der Kapelle vorgesehen gewesen sein konnte.¹⁴³

Die konzeptionellen Übereinstimmungen der Königsfigur vom Fenster mit der Skulptur in Mainneville sind eng. Gerade Elisabeth Gillerman möchte in der Skulptur die normannische Version der Wiedergabe des Königs in Saint-Denis sehen.¹⁴⁴ Die Stilanalyse der Standfigur wird zu einem davon abweichenden Ergebnis kommen. Man mag für die Steifigur dieselben Attribute vermuten. Auf das Fenster verweisend, war nach Louis Régnier zumindest das Doppelkreuz vorhanden. Denn Ludwig IX. ließ ein analoges Kreuz, in dem eine Reliquie vom Kreuzstamm Christi eingeschlossen war, für die Sainte-Chapelle anfertigen. Das Doppelkreuz wurde 1575 entwendet. Régnier weist die drei Nägel als zweites Attribut ab und schlägt stattdessen die Dornenkrone vor.¹⁴⁵ Darüber hinaus wären Embleme der Königsherrschaft möglich. Hingegen erscheint ein Attribut der Passion Christi in der linken Hand schlüssiger, ähnlich der Konzeption einer jüngeren Skulptur des Königs in Senlis (Abb. 4a), die mit vielerter

Anfang des 15. Jahrhunderts eingeschmolzen. Wiedergaben des Grabmals Ludwigs IX. in der Buchmalerei ließen die irrige These einer stehenden Grabfigur aufkommen.

¹⁴³ Sommers Wright begründet ihre These unter anderem mit der Handschrift *Vie et Miracles de Saint Louis* von Guillaume de St.-Pathus (Paris, Bibl. nat., MS fr. 5716), die zwischen 1330-1340 datiert. Bei 31 von 53 Illustrationen der Wundergeschehnisse am Grab Ludwig IX. steht dieser auf einer kastenförmigen Basis, welche mit einem Tuch bedeckt einen Altarcharakter suggerieren kann. Sommers Wright, 1971, S. 65-82, bes. S. 74. Dieser Hinweis spräche für Sommers Wrights These. Aber wie erklärt sich der von Brown für 1299/1300 nachgewiesene Auftrag einer vergoldeten Statue Ludwigs IX.? Überdies stellt sich sowohl für das Fenster als auch für die Miniaturen die Frage nach der Authentizität der Darstellung. Auf den Miniaturen variiert nicht nur die Haltung des Königs, sondern auch seine Attribute. Zitiert das Fenster detailgenau eine ältere Skulptur? Dieser Ansatz ist nicht auszuschließen. Eine eindeutige Klärung der Problematik ist aufgrund der schlechten Quellenlage unmöglich.

¹⁴⁴ Gillerman, 1994, S. 118.

¹⁴⁵ Régnier, 1913, S. 397 f. u. Anm. 1. Sommers Wright zweifelt diesen Vorschlag an. 1913 befanden sich noch die abgebrochenen, stark restaurierten Hände der Statue im Besitz des Priesters von Mainneville. Ihre Spur hat sich verloren. In einer Hand hielt er zwar noch die Dornenkrone, doch könnte sie auch eine moderne Ergänzung gewesen sein, da die Hand nicht verliert war, wie dies normalerweise bei Darstellungen mit der Dornenkrone der Fall ist. Sommers Wright, 1971, S. 77 f. Bereits Deschamps verweist darauf, dass die Hände bereits überarbeitet, ihre Attribute vielleicht ersetzt waren. Es ist deshalb keineswegs auszuschließen, dass sie ursprünglich die Dornenkrone oder auch die drei Nägel hielten. Auf dem Fenster hält Ludwig IX. diese nicht mit vielerter Hand. Sommers Wright sah vermutlich nicht die Hände im Original, denn bereits zu Deschamps Studie von 1940 galten sie als verschollen. Deschamps, 1940, S. 126, Anm. 126. Zur Ikonographie Ludwigs IX. vgl. Auzas, 1976, S. 3-56. Die Abtei von Saint-Denis besaß einen Nagel als Passionsreliquie Christi, der in der Krone Ludwigs IX. eingeschlossen war. Vgl. Sommers Wright, 1971, S. 81, Anm. 73 u. 74.

Hand die Dornenkrone hält: Beide Statuen haben den linken Unterarm mehr nach unten gerichtet als den rechten.¹⁴⁶ Der Vergleich zum Relief des Königs auf einem Architekturfragment im Museum Carnavalet (1300-1320) (Abb. 5) illustriert die Armhaltung für die *regalia*: Der linke angewinkelte Arm mit dem anzunehmenden Zepter oder der *main de justice* ist höher angesetzt als der rechte mit der *virga*.¹⁴⁷ Eine ähnlich differenzierte Armhaltung spiegelt die mittels einer Zeichnung überlieferte Grabfigur Philipps IV. in Poissy (1327-1329) wider (Abb. 6): Die linke Hand hält die *main de justice* höher als die rechte mit dem Zepter.¹⁴⁸ Vom funktionalen Aspekt der Skulptur her wären Zeichen der Passion denkbar: Der geheiligte König befand sich in der ihm geweihten Schlosskapelle von Mainneville und war damit nur einem eingeschränkten Besucherkreis zum Gebet zugänglich. Der in der Auseinandersetzung mit den Leiden von Heiligen konstituierte Gesichtstypus legt einen devotionalen Kontext der Skulptur, für den eher Attribute der Passion als der Herrschaft relevant sind, nahe.¹⁴⁹ Die Königsfigur im Fensterbild von Saint-Denis (Abb. 2) verweist neben ihrer erzählerischen Einbindung aufgrund der Passionszeichen auf die devotionale Funktion der Darstellung. Die Kapelle bildete anfänglich eines der drei Zentren für den Kult Ludwigs IX. in der Abteikirche von Saint-Denis. Trotz dieser Ausführungen können *regalia* für die Statue in Mainneville nicht zweifelsfrei ausgeschlossen werden; eine definitive Auskunft über die fehlenden Attribute bleibt deshalb spekulativ.

Die Steinskulptur (Abb. 1) zeichnet sich durch eine geschlossene blockhafte Silhouette aus. Verstärkt wird der Eindruck durch den Gestus

¹⁴⁶ Zur Skulptur in Senlis siehe Kap. 6.3.

¹⁴⁷ Zum Fragment siehe Kap. 4.1.1.

¹⁴⁸ Aus diesem Grund überzeugt Bernd Carqués Annahme, die Statue in Mainneville hielte Zepter und *main de justice*, kaum. Carqué, 2004, S. 297. Wenn es eine Systematik in der Armhaltung für bestimmte Attribute gäbe, spräche dies in Mainneville eher für Zeichen der Passion als für *regalia*. Unter Berücksichtigung der besonderen Erfordernisse einer Standfigur mit den nach vorne gestreckten, angewinkelten Armen wären Stabilisierungen der Herrschaftsattribute denkbar. Doch weder gibt es Spuren dafür am Oberkörper noch zeigt die Statue Auflageabdrücke von *virga* oder Zepter entsprechend des Reliefs im Museum Carnavalet.

¹⁴⁹ Dennoch können nicht grundsätzlich Passionsreliquien als Attribute für eine Skulptur bzw. Statuette, die im Zusammenhang mit einem Altar steht, angenommen werden. Entsprechende Beispiele aus der Buchmalerei zeigen Ludwig IX. oftmals mit dem Zepter, später auch mit *main de justice*. Vgl. Brückle, 2005, S. 126, Anm. 4. Ausführlich zum Gesichtstypus siehe Kap. 6.2.

der Arme, der den Blick des Betrachters zu den Seiten hin begrenzt und auf die Front der Statue bannt. Der Mantelsaum, der sich auf der linken Seite von den Untergewändern gänzlich wellenförmig löst, unterstützt die auf Frontalität konzipierte Hauptansicht der Figur. Die Schultern sind parallel zum Boden ausgerichtet. Sie übersetzen damit die in Stand- und Spielbein differenzierte Stellung der Beine nicht in eine kontrapostische Haltung. Das rechte Spielbein bewirkt zum Teil zusammen mit dem linken Arm, der den Mantel hochrafft, die dynamische Komposition der Drapierung. Sie ist von artifiziellen Wendungen gezeichnet. Obwohl sämtliche Faltenverläufe in Höhe des angewinkelten linken Arms aufeinander zustreben und die Dominanz dieser Richtungsangabe das Augenmerk des Betrachters auf das Attribut dieser Seite zentriert, wird die rechte Hand gleichfalls durch die Drapierung in einer subtilen Weise betont. Wo am Oberkörper parallele Faltenzüge von der rechten Schulter ausgehend herabfallen und in einem Schwung nach links überleiten, herrschen V-förmige, unterschiedlich intensiv auskragende Falten am Unterkörper vor. Ihre Zugrichtung führt ebenfalls nach links. Jedoch balancieren die beiden Faltenformationen oberhalb des Knies diesen vorherrschenden Bewegungsverlauf aus, indem ihre Scheitelpunkte weiter rechts liegen. Die daraus resultierende dezidiert ausgeprägte Schattenbildung betont die Gegenrichtung. Rekonstruierte man die rechte Hand, dann fiel auf, dass sie durch die Art der Faltenführung akzentuiert wird. Die in Taillenhöhe weit vorspringende und mit tiefen Schatten unterlegte Schüsselfalte bildet eine Zäsur zwischen den beiden Draperiesystemen. Ihre Funktion besteht nicht in der Trennung von oben und unten, sondern sie ist ein visueller Haltepunkt. Die Betonung liegt dadurch auf die zu ergänzenden Hände. Ihre Attribute bilden ein Missverständnis ausschließendes und identitätsstiftendes Angebot der Skulptur für den Betrachter. Er sieht nun nicht nur einen beliebigen König, dem der Typus und weniger eine bekannte Physiognomie den Namen verleiht oder der durch die Bezeichnung des Ortes erkannt werden kann. Stattdessen tragen letztlich die Attribute zur Identifizierung der Darstellung bei. Die Drapierung unterstützt diesen Erkennungsprozess, indem ihr Faltengefüge die Hände betont.

Bisher sah die Forschung in der Faltengebung überwiegend ein Stilmittel. Doch reicht die Stilanalyse mit der Zielsetzung einer Einordnung der Skulptur in einen spezifischen Kunstkreis aus? Oder existiert eine weitere Begründungsmöglichkeit für „Stil“?¹⁵⁰ Die vorangestellten Beobachtungen sprechen sich für Letzteres aus. Die Gewanddrapierung einer mittelalterlichen Skulptur wird weniger von der Willkür oder vom Zufallsprinzip diktiert, vielmehr verbirgt sich eine rhetorische Struktur dahinter, eine Sprache der Draperie, die an die Wahrnehmung des Betrachters appelliert und so ihren Anteil an den Aussagesequenzen der Plastik hat.¹⁵¹

Weiterhin kann der Gewandung ein über die rein verweisende Funktion hinausgehendes größeres Potential für den Bedeutungsgehalt der Skulptur beigemessen werden. Die Statue von Mainneville legt hiervon Zeugnis ab. Die Figur befindet sich in einem Wechsel von Abstraktion und Angabe von Körperlichkeit: Die Arme werden an ihren Seiten durch die Drapierung des Stoffes konturiert; der Mantel mit kreisrundem Halsausschnitt liegt am eng Oberkörper an, die schmalgratigen, kaum Volumen ausbildenden Falten lösen sich von ihm nur allmählich, der Brustkorb ist unter dem Stoff sichtbar. Anders verhält es sich am Unterkörper: Hier zeichnet sich nur das Knie des Spielbeines und ein Teil des Schienbeines durch den Mantel ab. Das Knie wird regelrecht herausgeschält von der darunter befindlichen dominanten V-Falte, die eingestülpt tiefe Schatten aufreißt. Darin erschöpft sich aber die Angabe von Körperlichkeit; der Rest des Beines bleibt verborgen unter dem Stoff. Das Standbein wird vollständig von den Röhrenfalten der Gewänder verdeckt.

¹⁵⁰ Einführend zur Theorie und Problematik der Stilanalyse als spezifisches Untersuchungsinstrument der Kunstgeschichte vgl. Sauerländer, 1983, S.253-270, übersetzt und wiederabgedruckt in: ders., 1999, S. 256-276; Schmidt, 1992, S. 313 ff.; Recht, 1993/1994, S. 577-593; Schmidt, Wedekind (Ed.), 2003. – Einen differenzierten Überblick zur Stilforschung bietet Carqué, 2004, S. 117-153. Darüber hinausgehend untersucht er den Stil als Bedeutungsträger und setzt ihn in Bezug zur Erinnerung. Ebd., S. 473 ff. u. S. 497 ff. Kritisch hierzu sind die Ausführungen von Brückle, 2000, S. 404 ff. Zuletzt zu Stilfragen in der Kunst des Mittelalters vgl. Klein, Boerner (Ed.), 2006.

¹⁵¹ Dass der Gewandung eine rhetorische Funktion inhärent ist, führte Martin Büchsel in seiner Studie zum Hiob-Salomonportal in Chartres aus. Vgl. Büchsel, 1990, bes. S. 109-112.

Im Mittelalter informieren im Wesentlichen das Gesicht und die Hände über den Aussagegehalt der Figur. Der Körper spielt eine untergeordnete bis keine Rolle. Seine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe in der Kunst fehlte, und Gesetzmäßigkeiten, die in der Antike geläufig waren, kannte das Mittelalter in dieser Form nicht.¹⁵² Innerhalb der Gattung Skulptur setzt erst wieder mit den Werken Nicolas' von Verdun eine versuchsweise Annäherung an den Körper ein, die sich mit der Darstellung Salomos des Hiob-Salomo-Portals in Chartres fortsetzt und großen Einfluss auf andere Bildwerke in Frankreich ausübte. Doch bleiben ihnen konventionelle und abstrakte Elemente inhärent.¹⁵³

Suggestiert die Angabe von Körperlichkeit bei der Statue von Mainneville Wirklichkeitsnähe zum Betrachter? Kann die Abstraktion als Mittel der Distanzierung vom Betrachter und als Würdeformel der Darstellung interpretiert werden? Diese Deutungen sind vorstellbar. Indes müsste hier eine Studie zum Phänomen der Körperlichkeit ansetzen, die für die mittelalterliche Kunst noch aussteht.¹⁵⁴ Im Mittelalter ist stets der Wechsel von leiblicher Präsenz bis zum gänzlichen Verzicht auf Körperlichkeit bzw.

¹⁵² Sauerländer, 1970, S. 41. Er verweist als Erklärungshilfe auf den eingeschränkten Aufgabenkreis der französischen Skulptur des 12. u. 13. Jahrhunderts. So fehlte das Denkmal oder die Bildnisbüste gänzlich. Die Begründung dafür liege in der seit Paulus verbreiteten Verdammnis des Standbildes als „Inbegriff heidnischen Götzenkultes“. Dies erkläre unter anderem, dass eine „Wiedergeburt der monumentalen Plastik im Sinne der Antike“ im Mittelalter inexistent war. Ebd., S. 20. Die jüngste, enge Zusammenarbeit von Archäologen und Kunsthistorikern verdeutlicht hingegen größere Übereinstimmungen zu bestimmten Problemfeldern zwischen den beiden Disziplinen als bisher gedacht wurde, so dass in der Konsequenz das Verhältnis zwischen Antike und Mittelalter neu zu denken ist. Vgl. Büchsel, Schmidt (Ed.), 2003 u. diess., 2005.

¹⁵³ Zur Entwicklung der Körperlichkeit in der französischen Bildhauerkunst vgl. Sauerländer, 1970, S. 48 ff. Eine eingehende Analyse, die insbesondere die abstrakten kompositorischen Elemente der Gewändefigur an der Figur Salomons in Chartres entwickelt bei: Büchsel, 1990, S. 64 ff. Zu Nikolas von Verdun, hier insbesondere die Figuren vom Kölner Dreikönigsschrein (um 1200), mit Literaturüberblick bei: Köln 1985, Bd. 2, S. 224. Zu seiner Antikenrezeption: Vitali, 2002, S. 9-46.

¹⁵⁴ Interpretationsansätze zur Ursache und Bedeutung von Körperlichkeit in der mittelalterlichen Kunst siehe: Rittner, 1976, S. 13-66; Nitschke, 1976, S. 67-90. Eine zusammenfassende Übersicht der Forschung vgl. Hoffmann, 1981, S. 141-144; Schreiner, Schnitzler (Ed.), 1992; Belting, Kamper, Schulz (Ed.), 2002; Marek, Preisinger, Rimmele, Kärcher (Ed.), 2008². Zur Frage der Körperlichkeit bei Darstellungen des Christuskindes vgl. Höcke-Grönweg, 2008. Einführend zu Körpertheorien des Königs vgl. Marek, 2009.

von Verhüllen und Enthüllen in der bildnerischen Gestaltung zu beobachten.¹⁵⁵

Die formanalytische Untersuchung der Darstellung Ludwigs IX. in Mainneville ist wichtig für ihr Verständnis. Sie erlaubt sowohl eine vorstellbare Rekonstruktion der fehlenden Attribute als auch Rückschlüsse auf die mögliche Präsentation der Skulptur in der Schlosskapelle. Damit erfolgt einerseits ihre Bestandssicherung, andererseits ihre kontextuale Einbettung und damit auch funktionale Bestimmung. Ihre kompositorischen Grundprinzipien und Besonderheiten werden im Verlauf der Arbeit immer wieder aufgegriffen und weiter konkretisiert. Die Formanalyse der Statue bildet die Grundlage für die notwendige Trennung von Typus und Stil, von der im folgenden Kapitel die Rede sein wird.

3.2 Stil und Typus

Die Skulptur Ludwigs IX. in Mainneville wurde bislang weder stilanalytisch befriedigend befragt, noch wurde ihr Typus hinlänglich präzisiert. Gerade die fehlende typale Bestimmung als determinierendes Gestaltungsmerkmal verleitet nicht selten zu einem negativen Qualitätsurteil der bildhauerischen Arbeit. Davon weicht der methodische Ansatz einer stringent vollzogenen Abgrenzung von Stil und Typus diametral ab. Die Figur verkörpert die Synthese einer klug durchdachten Konzeption mit einer bildhauerisch sehr wohl anspruchsvollen Ausführung. Der Typus der stehenden Königsfigur schränkt den gestalterischen

¹⁵⁵ Aktuell lenkt Peter Kurmann den Fokus auf den Wechsel der körperbetonten, antikisierenden Darstellungsweise der Kathedralskulpturen seit den 1170er Jahren zu einem „hieratischen Stil“. Letzterer bringt der Verlebendigung von Mimik und Standmotiven ab 1210 kaum mehr Interesse entgegen. Kurmann, 2005, S. 110. Im späten 14. Jahrhundert wird die Bewegung von der Gewandung übernommen, wie die Heiligen Johannes der Täufer und Katharina von Alexandria am Portal der Kartause von Champmol in Dijon demonstrieren. Sie empfehlen das kniende Herzogspaar der Madonna am Trumeau. Ihre Körper versinken in der voluminösen, tiefe Schatten aufreißenden, schweren Gewandung. Ihr Gewicht allein scheint sie fast auf die Knie zu zwingen. Genau in diesem Akt sind die beiden Heiligen festgehalten. Die Figuren datieren Ende der 1380er Jahre. Vgl. Morand, 1991. Zuletzt zum Portal vgl. Grandmontagne, 2006, S. 205-228. Die Beispiele stehen für den sich kontinuierlich vollziehenden Wandel einer den Körper preisgebenden bzw. negierenden Darstellungsweise im Mittelalter.

Spielraum enorm ein, da er normativ wirkt. Die stilanalytische Untersuchung der Statue führt zu neuen Erkenntnissen. Sie werden im Folgenden erarbeitet.

Die offenkundige Differenzierung von Stand- und Spielbein der Skulptur Ludwigs IX. in Mainneville bedeutet keine Innovation. Sie ist im 13. Jahrhundert, speziell um 1300 und auch später in Frankreich weitverbreitet.¹⁵⁶ Die Statuen aus Ecouis (1308-1314) weisen dieses Merkmal in unterschiedlicher Intensität auf, bis zur kontrapostischen Haltung (Abb. 7).¹⁵⁷ Die Faltengebung ist bei ihnen oftmals elaborierter und mit teils dekorativen, beinahe verspielten Motiven,¹⁵⁸ die dem König fremd sind. Trotzdem verlieren sie sich ebenso wie beim König nicht in ein kleinteiliges, verwirrendes Faltenwerk. Gerade die Art der sorgfältig ausgeführten Seitenansicht verbindet Ludwig IX. mit dem heiligen Nicasius in Ecouis (Abb 8). Gleiches gilt für die fragmentierte Statue des Pierre d'Alençons in Poissy, heute im Musée du Cluny. Die Statue datiert um 1304 und war Teil eines größeren Figurenzyklus. Er wurde von Philipp IV. für seine Prioratsstiftung in Poissy in Auftrag gegeben.¹⁵⁹ Vom Typus verschieden, existieren weitläufige Parallelen in der klaren Strukturierung des Gewandfaltensystems sowie in der Auffassung des Körpers, der unter dem Gewand sichtbar bleibt. Die Draperie des Gewandes Ludwigs IX. ist großzügiger. Dieses Charakteristikum rückt ihn in die Nähe einiger Relieffiguren der nördlichen Chorschranke von Notre-Dame in Paris (ca. 1300-1318).¹⁶⁰ Vor allem die Darstellung des jüngeren Königs in der Anbetungsszene (Abb. 9) wird mit ihm unter anderem aufgrund seines geschlossenen Umrisses und der ähnlichen Proportionierung in Verbindung gesetzt. Er zeichnet sich durch eine großzügige Draperie aus, der Dorothy Gillerman allerdings eine größere Qualität zuspricht und deshalb als stilistisches Abgrenzungskriterium zur Figur aus Mainneville

¹⁵⁶ In der Skulptur des Salomon vom Hiob-Salomo-Portal ist seit der Antike erstmalig wieder der Anklang einer kontrapostischen Haltung nachvollziehbar, die ihren Durchbruch in den Standmotiven der Statuen von Reims hat. Vgl. Vöge, 1958, S. 84 ff. u. S. 103. Allgemeiner gehalten bei Schwarz, 1986, S. 56 ff.

¹⁵⁷ Abb. bei Gillerman, 1994, Nr. 39-43, 45-47.

¹⁵⁸ So die eingerollten, ondulierenden Saumformationen bei der Madonna, Jeanne de Saint Martin (?) oder der heiligen Veronica. Vgl. ebd., Nr. 39, 40, 42, 43.

¹⁵⁹ Zum Stiftungsauftrag Philipps IV. in Poissy vgl. Kap. 8.

¹⁶⁰ Zur Datierung siehe Gillerman, 1977, S. 105; Baron, 2000-2, S. 11-29.

verstanden wissen möchte.¹⁶¹ Letztere entspräche stilistisch wohl eher künstlerischen Strömungen aus der Normandie zwischen 1290 und 1330. Dorothy Gillerman sieht hier eine enge Verwandtschaft zu Figuren am *Portail de la Calende* der Kathedrale von Rouen im oberen Register des Tympanons und zu den Aposteln des linken Gewändes (Abb. 10), das aktuell in das zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datiert wird.¹⁶² Entsprechend vermutet sie in der Skulptur in Mainneville das Werk eines aus der Normandie stammenden Künstlers, der weniger begabt gewesen sei als die Autoren der Bildwerke in Ecois.¹⁶³ Gerade Letztere bestechen aufgrund ihrer Originalität und verbleiben auch weitgehend ohne direkte Nachfolge. In ihrer Einschätzung könnte sie zu Louis Régnier kaum gegensätzlicher sein. Er betont die herausragende Qualität der Königsfigur.¹⁶⁴ Dorothy Gillermans Bezüge zu Rouen überzeugen nicht: Die Erscheinung der Apostelfiguren in Rouen mit ihrem vierteiligen und rigiden, teils spröden Faltenwerk lässt keine Gemeinsamkeiten zum König zu. Gegen eine qualitative Abwertung spricht die formanalytische Untersuchung der Statue in Mainneville. Die durchdachte Konzeption der Figur wird durch die detaillierte Seitenansicht, die Berücksichtigung des erhöhten Aufstellungsortes sowie durch die Struktur der Gewandfalten als rhetorisches Mittel aufgedeckt. Insbesondere die Frage nach der Funktion von Stil als rhetorisches System findet in Dorothy Gillermans Ausführungen keine Beachtung. Dass der Typus ein determinierender Faktor ist und nur eingeschränkt künstlerische Freiräume zulässt, bleibt gleichfalls von ihr unberücksichtigt.

¹⁶¹ Ebd., S. 117 f., Abb. 12 u. 13. In der Forschung wurde vielfach auf die Ähnlichkeit in der Gesichtsbildung des Königs zu derjenigen der Statue in Mainneville hingewiesen.

¹⁶² Gillerman, 1994, S. 118 ff., bes. 122, Abb. 86. Einen Überblick der Datierungsvorschläge des Portals bietet Schlicht, 2005, S. 277 ff., bes. 280 u. 300 ff. Er widerspricht sowohl Krohms (vor 1302) als auch Kurmanns Datierung (gegen 1330). Seine Formenanalyse überzeugt. Ähnlich Krohm sieht er die Abhängigkeit der Bildwerke in Rouen von den stilistischen Strömungen in Paris. Krohm, 1971, S. 40-153, bes. S. 51; Kurmann, 1999, S. 161.

¹⁶³ Eine vergleichbare Argumentation entwickelt sie bereits für die Qualitätsunterschiede der Skulpturen in Ecois: die „besseren“ werden von einem Pariser Bildhauer gefertigt, die „schlechteren“ von einem aus der Normandie stammenden. Gillerman, 1994, S. 122. Darin folgt sie Salet, 1973, S. 51. Zu Recht widerspricht Markus Schlicht dieser Sichtweise. Schlicht, 2005, S. 303 u. Anm. 38.

¹⁶⁴ Régnier, 1913, S. 393 ff.

Ein anderer Typus bietet andere gestalterische Möglichkeiten. Hierzu befindet sich in der Pfarrkirche von Mainneville ein aus mehrfacher Sicht wichtiges Vergleichsbeispiel: die wohl zu demselben Auftrag wie die Königsfigur zählende Madonna (Abb. 11).¹⁶⁵ Sie besticht durch ihre herausragende Raffinesse, die ihresgleichen sucht. Auf's Innigste wird die Mutter-Kind-Beziehung zelebriert. Dazu tragen sowohl das Formenvokabular als auch wechselnde Lichtverhältnisse in erheblichem Maß bei. Das Christuskind schaut hoch zur Mutter, ohne jedoch den direkten Blickkontakt aufzunehmen. Sanft berührt es mit der Fingerkuppe ihre linke Wange, während es in der linken Hand den Apfel hält. Maria wendet sich ihm zu, ohne ihn unmittelbar anzusehen. Die Hinwendung zu Christus wird durch den Fall des Kopfschleiers verstärkt. Er führt in einem Schwung wie eine Rahmung hin zum Kind auf ihrem linken Arm. Dabei reißt seine senkrecht auskragende Formulierung tiefe Schatten am Oberkörper auf. Ihr Gesicht tritt umso prägnanter hervor. Die in den Zügen widergespiegelte Trauer – Ausdruck ihrer Vorahnung des unausweichlichen Schicksals ihres Sohnes – erhält Nachhaltigkeit. Der Apfel als Symbol der Erlösung von der Erbsünde der Menschen durch das Opfer Christi tritt in den Hintergrund. Der Akzent liegt auf die subtil inszenierte Verbundenheit von Maria und Christus, die keines direkten Blickkontaktes bedarf. Die Rahmung der beiden setzt sich vom Schleier auf der linken Seite fort. Es entpuppt sich nicht zuletzt in der Seitenansicht die klug konstruierte Konzeption: Der um die Hüfte des Kindes geschlungene Stoff, unter dem seine Beinstellung ersichtlich ist, entlarvt sich erst in der Seitenansicht als Marias Kopfschleier. Die Einbindung Christi in den Schleier lenkt den Blick auf die Zwiesprache von Mutter und Kind. Heute suggeriert die Komposition von vorne und in der $\frac{3}{4}$ -Ansicht von rechts eine autonome Gewandung des Kindes.¹⁶⁶ In Wirklichkeit begegnet uns aber der verschleierte und in seiner Nacktheit versinnbildlichte Mensch gewordene Logos. Die harmonische Verbundenheit der beiden wird auf differenzierte Weise wiederholt

¹⁶⁵ Material: Stein; H: 1,51 m, Reste von Polychromie; vgl. Régnier, 1913, S. 403 f.; Suckale, 1971, S. 181 f.

¹⁶⁶ Die ursprüngliche Polychromie, welche die einzelnen Kleidungsstücke voneinander unterschied, dürfte die Verhältnisse klarer geregelt haben, als dies heute ersichtlich ist.

vorgeführt. Darin liegt die Finesse der vollplastisch und höchst komplex ausgearbeiteten Skulptur begründet. Sie blieb in der Forschung bisher weitgehend unbeachtet. Im Ausstellungskatalog „Les rois maudits“ wird sie nur am Rande im Zusammenhang mit der viel beachteten, jüngeren silbervergoldeten Madonnenfigur der Jeanne d'Evreux (Abb. 12), Königin und Frau Karls IV., im Louvre erwähnt. Die Statuette wurde gemäß der im Sockel eingravierten Inschrift von ihr 1339 der Abteikirche von Saint-Denis gestiftet.¹⁶⁷ Aber gerade eine Gegenüberstellung der Skulptur mit der Statuette wäre überaus wünschenswert für die Diskussion um den späteren Stellenwert der künstlerischen Aktivitäten unter Philipp IV. gewesen.¹⁶⁸ Die beträchtliche konzeptionelle Übereinstimmung zwischen ihr und der Madonna in Mainneville lässt mutmaßen, dass diese, wie es bereits in Louis Régniers Anmerkung anklingt, als Modell für die Statuette gedient hat.¹⁶⁹ Das Motiv des nur teilweise in den Schleier von Maria gehüllten Christuskindes, das zart ihre Wange berührt, ist der byzantinischen Kunst entlehnt.¹⁷⁰ Robert Suckale siedelt die Ausbildung des Madonnentypus mit dem halb nackten, in dem Schleier Marias eingewickelten Christus in Frankreich bereits um 1300 an und folgt darin einer älteren Studie von Robert Didier.¹⁷¹ Der von der Madonna in Mainneville verkörperte Typus fand vor allem im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts, für die Louise Lefrançois-Pillion eine Reihe von Skulpturen aufzählt, eine große Verbreitung.¹⁷² Die Bedeutung der Madonna aus

¹⁶⁷ Paris 1991, Kat. Nr. 51, S. 246 ff.; Paris, 1998, Kat. Nr. 152, S. 231 f. Siehe hier auch zur Datierung zwischen 1324 und 1328.

¹⁶⁸ Eine entsprechende Gegenüberstellung der beiden Madonnendarstellungen ergäbe zu Michael V. Schwarzs Bewertung korrektive Erkenntnisse. Seine Analyse der Madonna greift zu kurz. Er klassifiziert das Gestaltungsprinzip der Madonna ausgehend von der in Anlehnung eines Kontrapostes konzipierten Haltung als „in der Schweben zwischen Ideal und Natur“, was als „klassisch“ bezeichnet werde. Er verkennt die Originalität der Statue und bewertet ihre Beziehung zum Raum und zum Betrachter undifferenziert als „in der Schweben gelassen“. Schwarz, 1986, S. 51 ff. Genauer in seiner Analyse ist hingegen Bernd Carqué, der die Vorbildfunktion der Madonna für die Statuette anerkennt. Carqué, 2004, S. 547.

¹⁶⁹ Régnier, 1913, S. 404, Anm. 1.

¹⁷⁰ Vgl. Vloberg, 1952, S. 403-444. Für Frankreich vgl. Sauerländer, 1992, S. 449-461.

¹⁷¹ Didier, 1970, S. 48-72; Suckale, 2002, 148 ff. Der Aufsatz ist die überarbeitete deutsche Version eines älteren Artikels des Autors: ders., 1999, S. 39 ff. Der teils entblößte Christus begegnet in der zeitgenössischen Elfenbeinkunst siehe Paris 1998, Nr. 90 u. 111.

¹⁷² Lefrançois-Pillion, 1935, S. 17-149. Der beträchtliche zeitliche Abstand zwischen der Skulptur in Mainneville und der Statuette der Jeanne d'Evreux irritiert sie sehr aufgrund der großen Übereinstimmungen zwischen beiden und der weiten Verbreitung dieses Typus zwischen 1330 und 1350.

Mainneville tritt in der jüngeren Forschung in den Hintergrund, stattdessen wird der Fokus auf die sogenannte *Vierge de Poissy* (Abb. 13) gelenkt, eine 50 cm große Buchsbaumstatuette, für die eine Zugehörigkeit zur königlichen Stiftung Saint-Louis in Poissy vermutet wird.¹⁷³ Robert Didier spricht der Holzfigur eine weitreichende Vorbildfunktion zu, die von Robert Suckale aufgenommen und von Bernd Carqué präzisiert wird.¹⁷⁴ Die Bedeutung der Statuette mag überschätzt sein, im Einklang mit der Madonna aus Mainneville verdeutlicht ihr gemeinsamer Typus die anhaltende Relevanz für nachfolgende Werke. Hier zeichnet sich die Arbeit Bernd Carqués aus. Er analysiert erstmals ausführlich die im Verlauf des 14. Jahrhunderts immer wieder aufflammenden Rückgriffe auf Formelemente der Zeit um 1300. Seine These ihrer Modellfunktion in der Artikulation von Machtansprüchen der Zeit Karls V. ist zwar in der Radikalität fragwürdig, stellt aber den löblichen Versuch dar, über das reine Konstatieren hinaus, neue Erklärungsansätze zu bieten. Die Diskussion ist wieder eröffnet.¹⁷⁵ Dabei sind die Rolle des Typus und seine impliziten Botschaften besonders zu gewichten.¹⁷⁶

Dass die Madonnenfigur in Mainneville weitgehend unbeachtet blieb, hängt vermutlich größtenteils mit ihrer Aufstellung in der Pfarrkirche des

¹⁷³ Die Zugehörigkeit zur königlichen Stiftung in Poissy wird von Didier, 1970, S. 48-72 postuliert. Die Statuette aus der Sammlung Micheli in Paris befindet sich heute im Museum Mayer van den Bergh in Brüssel. Vgl. Coe, 1970, Bd. 2, Nr. 2129.

¹⁷⁴ Didier, 1970, S. 48-72; Suckale, 2002, S. 152 ff., Carqué, 2002, S. 91 ff. Für ihn verkörpert die Holzstatuette den *ornatus difficilis*, der parallel zum *ornatus facilis* in der Zeit Philipps IV. steht. Sie sind zwei bewusst gewählte Stilmerkmale, die dem Zielpublikum und dem Funktionszusammenhang verpflichtet sind. Ders., 2004, S. 549 f. - Für eine neugotische Interpretation der *vierge de Poissy* vgl. Bloch, 1977, S. 504-515. Suckale geht zu Recht von ihrer Authentizität aus und kritisiert die methodischen Unzulänglichkeiten von Bloch. Suckale, 2002, S. 152 u. Anm. 46. Das nahezu identische Gewandschema der Figur am Ober- und Unterkörper tritt bei der Madonna in der Kirche von Sancourt (Eure) auf. Sancourt gehörte Enguerran de Marigny, der vielleicht Auftraggeber der Madonna war. Die Skulptur der Anna Selbdritt aus Ecouis (Eure), die zum Stiftungsauftrag des Ministers zählte, zeigt ebenfalls Übereinstimmungen des Faltensystems am Unterkörper. Die Originalität der Statuette gewinnt an Wahrscheinlichkeit. Suckale, 2002, S. 155 u. Anm. 53, Abb. 22 (Sancourt), Abb. 25 (Anna Selbdritt).

¹⁷⁵ Carqué, 2002; ders., 2004. Zu Recht weist Wolfgang Brückle dabei auf die Gefahren einer historisierenden Stilgeschichte hin. Brückle, 2005, S. 63 ff. u. Anm. 71; siehe auch Kap. 7.1.

¹⁷⁶ Dazu ausführlich siehe Kap. 4.2, 4.4 und Kap. 6.

sehr kleinen, abgeschiedenen Ortes zusammen.¹⁷⁷ Eine tiefer gehende Analyse der Skulptur würde für eine Abhandlung über das französische Königsbild zu weit führen. Die kurze Vorstellung der Madonna verdeutlicht das in Mainneville existente künstlerische Raffinement. Es konnte sich mit einem anderen Typus augenscheinlicher entfalten, als das ikonographische Korsett einer Königsfigur bereitzuhalten vermag. Vielleicht scheute Gillerman deshalb weitgehend den direkten Vergleich. Zwischen der mit „großer Eleganz“ gearbeiteten Madonna und dem ablesbaren „bildhauerischen Zögern“ des „nicht inspirierten“ Königs (Abb. 1) bemerkt die Autorin immerhin die ähnliche Bildung des markanten Untergesichtes und der schmalen Lippen. In der Formulierung des Körpers von Maria sieht sie hingegen eine formale Verwandtschaft mit den Skulpturen von Zacharias und Elisabeth an der Innenseite der nördlichen Querhauswand der Kathedrale in Rouen (Abb. 14).¹⁷⁸ Hartmut Krohms frühe Datierung (gegen Ende des 13. Jahrhunderts) korrigiert Markus Schlicht schlüssig zugunsten einer Entstehung in das zweite oder dritte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts.¹⁷⁹ Sehr wohl hebt Gillerman die Unterschiede hervor, verfolgt aber grundsätzlich ihre „Norman Connection“, um die bildhauerischen Unterschiede innerhalb des Skulpturenensembles in Ecois zu definieren. Der Blick nach Rouen dient ihr als Erklärungsmodell, in das sie nahtlos die Skulpturen in Mainneville einordnet. Jedoch zeigt der neue Datierungsvorschlag für die Rouennenser Skulpturen von Markus Schlicht, dass die Statuen in Mainneville ihnen vorausgegangen sind.¹⁸⁰ Damit ist Rouen nicht ihr Ausgangspunkt. Werke in Paris und in der Île-de-France bieten größere Parallelen als der von Gillerman postulierte normannische Bezug. Darin stimmt Françoise Baron

¹⁷⁷ Beide Statuen in Mainneville sind in der Kirche extremen klimatischen Bedingungen ausgesetzt, die mittelfristig an ihnen Schäden hervorrufen werden. Es ist dringend angeraten, dagegen Schutzmaßnahmen zu ergreifen.

¹⁷⁸ Gillerman, 1994, S. 119, 122 f., Abb. 92. Markus Schlicht folgt ihr darin weitgehend. Trotzdem schlägt er eine von ihr abweichende Chronologie vor: Danach geht die Madonna in Mainneville der heiligen Elisabeth voraus. Schlicht, 2005, S. 288. Auf die Gefahren des Qualitätsurteils und der Händescheidung für die Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts, die im hohen Maß subjektiv sind, verweist Kurmann. Seine Warnung ist noch für das 14. Jahrhundert relevant, wenngleich hier erste Bildhauernamen in den Quellen erwähnt werden. Kurmann, 2006, S. 141 ff.

¹⁷⁹ Krohm, 1971, S. 88-102; Schlicht, 2005, S. 277 ff., bes. S. 280.

¹⁸⁰ Für eine Zusammenfassung der Datierungsvorschläge von Schlicht siehe ebd., S. 297 ff.

mit dieser überein. Für sie stehen sowohl die Madonna aus Ecouis als auch jene aus Mainneville exemplarisch für die künstlerischen Strömungen der Île-de-France. Sie geht einen Schritt weiter, indem sie dem Vexin eine Mittlerfunktion in der Verbreitung dieser Stiltendenzen in der Normandie zuschreibt. Die von ihr gezogenen Analogien zu etwas jüngeren Madonnendarstellungen aus der Normandie überzeugen.¹⁸¹

Mit Dorothee Gillerman teilt Willibald Sauerländer das negative Qualitätsurteil der Statue. Ihm nach ist die Darstellung nicht sehr originell. Sie sei von der Tradition der Königsfiguren des 13. Jahrhunderts geprägt und vertrete die „retrospektive Seite der Kunst unter Philipp IV. dem Schönen, die ludovizische Renovatio“.¹⁸² Der formanalytische Vergleich mit der Madonna aus Mainneville lässt jedoch eine konträre Schlussfolgerung zu. Dafür sprechen die zahlreichen, auf den ersten Blick nicht offensichtlichen Gemeinsamkeiten (Abb. 11). Die Königsfigur offenbart eine klug durchdachte Konzeption, die aber angesichts der eindrücklichen Madonna bisher unbeachtet geblieben ist. Die scheinbare Unvergleichbarkeit der beiden Skulpturen in Mainneville ist ein Trugschluss. Danach konkretisiert sich im teilweise übereinstimmenden Vokabular die Abkunft aus einem Atelier, wenn sie nicht sogar Werke

¹⁸¹ Baron, 1987, S. 39-45. Größte Korrespondenzen zur Skulptur in Mainneville trotz der offensichtlichen Unterschiede, wie der Haltung des Christuskindes oder der Griff von Maria in den Schleierstoff, zeigt die Madonna aus der Abtei Saint-Martin de Mondaye in Juaye-Mondaye (Calvados). Guillaume de Trie, Bischof von Bayeux (1313-1324) stiftete sie der Abtei. Er war bei der Weihe der Stiftskirche von Ecouis anwesend. Ebd., S. 40 u. Anm. 29. Einführend zur Entwicklung der Madonnenfiguren in der Normandie siehe Béranger-Menand, 1994, S. 118-137. Markus Schlicht kritisiert ihre territoriale Beschränkung und fügt ausgehend von den Querhauskulpturen der Kathedrale von Rouen übereinstimmende Kompositionsschemata mit weiteren Skulpturen aus anderen Regionen vor allem der Île-de-France an, die für eine Verbreitung der Schema mittels von Zeichnungen oder gar dreidimensionaler Modelle spricht. Er bestätigt damit indirekt Barons Deutung. Das Gewandschema der Madonna in Mainneville geht bis in die 1350er Jahre (Lefrançois-Pillion, 1935) und ist damit länger als von Schlicht angenommen (1305-1339) verbreitet. Schlicht, 2005, S. 262 f., S. 289. Der Gebrauch von Zeichnungen oder plastischen Modellen im 14. Jahrhundert erschloss Roland Recht basierend auf älteren Analysen zuletzt in: Recht, 1999, S. 336-391. Nach Peter Kurmann ließe sich eine dementsprechende Verbreitung von Modellen bereits ab der Mitte des 13. Jahrhunderts nachhalten. Kurmann, 1998, S. 23-34; Brückle, 2000, S. 431 f.

¹⁸² Sauerländer, Notizen, 1999, S. 25 f. Den Gedanken der „ludovizischen Renovatio“ in der Skulptur und vor allem in der Architektur der Zeit um 1300 führt er in einen früheren Artikel aus und knüpft darin an Überlegungen von Branner an. Sauerländer, 1983, S. 861 ff.; Branner, 1965.

desselben Bildhauers sind.¹⁸³ Beide zeigen eine nahezu identische Krone, einen verwandten Augenschnitt mit ausgebildeten Innenwinkeln sowie eine analoge, den Augapfel nachzeichnende, vorgewölbte Partie unterhalb der Augen. Entscheidender Anhaltspunkt für eine Zugehörigkeit der Skulpturen bietet ihr partiell übereinstimmendes Gewandfaltenschema. Auch bei Maria liegen die Gewandfalten eng am Oberkörper an und streben alle zum Christuskind hin; das Attribut in der linken Hand des Königs wird demgemäß akzentuiert. In einheitlicher Beschaffenheit wölbt sich die Schüsselfalte in Taillenhöhe sowie die V-Falte über dem rechten Knie vor. Das System der Konturierung des linken Armes beider Statuen ähnelt sich: Eine schräg fallende Falte, verbunden mit dem tiefen Rücksprung, gibt den Umriss des Armes an. Zudem tritt die Art, in der sich der Mantel im Ellenbogenbereich des Königs aufstaut, beim rechten Arm von Maria wieder auf. Die offensichtlichen Korrespondenzen der Statuen sprechen für eine gemeinsame Herkunft. Sie verdeutlichen außerdem, welche gestalterischen Möglichkeiten ein anderer Typus bereitzuhalten vermag. Vor dem Hintergrund ist bei einer qualitativen Bewertung Vorsicht geboten. Festzuhalten ist indes, dass die beiden Skulpturen in Mainneville ihren Ausgangspunkt im Formengut der Île-de-France haben, und dass es sich bei ihnen um herausragende Schöpfungen der Kunst unter Philipp IV. handelt.

¹⁸³ Bereits Louis Régnier nimmt ein gemeinsames Atelier an, während Robert Suckale auf den unterschiedlichen Typus hinweist. Régnier, 1913, S. 403; Suckale, 1971, S. 181 ff.

4 Ludwig IX. und die Spurensuche nach einem Königstypus

Die Skulptur aus Mainneville erfordert für ihr Verständnis eine methodisch breiter aufgestellte Annäherung, als eine allein auf die Stilanalyse reduzierte Diskussion zu leisten imstande ist. Ausgangspunkt ist der Typus des aufrecht stehenden, seinen Status demonstrativ vorführenden Königs. Dieser besitzt seit den 1220er Jahren mit dem Erscheinen der Königsgalerien an den Kathedralen von Notre-Dame in Paris, Chartres, Amiens und Reims eine weite Verbreitung. Ob es sich bei ihnen um die Darstellung der französischen Könige oder um die der biblischen Herrscher handelt, lässt sich nicht mehr genau bestimmen.¹⁸⁴ Die Königsgalerien bilden den Typus des aufrecht stehenden, mit Attributen seiner Herrschaft ausgestaffierten Königs aus. Vor dem Hintergrund dieser Tradition ist die Skulptur in Mainneville zu analysieren. Allerdings verfügt der Typus mit der Loslösung von der Kathedralplastik über eine andere Komponente, die es zu definieren gilt. Insbesondere in der Regierungszeit Philipps IV. haben Herrscherfiguren ein beinahe inflationäres Aufkommen, vor allem im profanen Bereich, wie es die Grand'Salle bezeugt. Insgesamt entsteht eine Vielzahl von Königsstatuen, von denen nur wenige erhalten sind. Sie bezeugen ikonographische Neuerungen, wie Wolfgang Brückle zu Recht herausstellt, und dienen vermehrt der Vergegenwärtigung von Herrschaft.¹⁸⁵ Zwar wurde in der Forschung jüngst die Vorbildfunktion der posthumer Darstellung Ludwigs IX. unter Philipp IV. für Karl V. erkannt,¹⁸⁶ eine kritische Zusammenschau der Bildnisse Ludwigs IX. fehlt aber bis heute. Im Vergleich zu anderen Königsdarstellungen der Zeit ist

¹⁸⁴ Einführend zur Königsgalerie vgl. Hohenzollern, 1965; Villette, 1991, S. 143-168. Eine kritische Aufarbeitung der Deutungsansätze der Königsgalerien unternimmt zuletzt Brückle. Er sieht „in den Königszyklen der Kathedralen [...] eine Inszenierung des monarchischen Prinzips der Gottesstellvertreterschaft“ und weiter aufgrund des Ausschlusses der heidnischen Herrscher sei nicht „die Institution des Königtums schlechthin, sondern nur die des gesalbten Herrscheramts“ dokumentiert. Brückle, 2005, S. 84 ff., bes. 86 f.

¹⁸⁵ Für eine Zusammenstellung der Bildnisse Philipps IV. und ihre Deutung im historischen Kontext vgl. Brown, 1988, S. 219-246. Die Aufträge Philipps IV. und seines Hofes beleuchtet jüngst aus stilkritischer Perspektive Carqué, 2004, S. 514 ff. Die Neuerungen in der politischen Ikonographie der Zeit Philipps IV. erarbeitet Brückle, 2005. Siehe auch Kap. 4.2.

¹⁸⁶ Schwarz, 1986; Carqué, 2004.

offensichtlich, dass seine Kanonisation das Repertoire der Herrscherdarstellung allgemein erweitert und darüber hinaus auch deren Aussagegehalt nuanciert.¹⁸⁷

4.1 Kritische Bestandsaufnahme der Skulpturen Ludwigs IX. nach 1297

4.1.1 Verhältnis von höfischer Stiftung und Typus

Mit der Kanonisation Ludwigs IX. von 1297 erfolgte ihm zu Ehren umgehend eine ganze Reihe von Stiftungen und Weihen. Entsprechenden Einträgen im Register der Staatskanzlei ab September 1300 ist zu entnehmen, dass die Auftraggeber anfänglich vornehmlich dem königlichen Umfeld entstammen. Ihre Stiftungen erschöpfen sich dabei nicht allein in der Huldigung eines neuen Heiligen, dessen Fürsprache angestrebt wird, vielmehr bekunden sie über die Ehrerweisung Ludwigs IX. ihre nachhaltige Loyalität gegenüber dem kapetingischen Königshaus.¹⁸⁸

Bereits zwischen 1297 und 1302 entstand eine der ersten Skulpturen, die Ludwig IX. in seinem neuen Status als Heiligen darstellt (Abb. 15). Guillaume de Mâcon, ehemals höchster Kaplan am Hof Ludwig IX., ließ in seiner Amtszeit als Bischof von Amiens an der Nordseite des Längsschiffs der Kathedrale eine Kapelle errichten, die dem heiliggesprochenen König geweiht war.¹⁸⁹ An ihrer Außenwand befinden sich zwei untereinander angeordnete und jeweils von einem Baldachin überfangene Skulpturen. Sie stehen auf Sockeln, die von einer an der Wand kauern Person getragen werden.¹⁹⁰ Die untere Figur im Habitus eines Bischofs wurde als

¹⁸⁷ Eine Liste der Bildwerke Ludwigs IX. bei Terline, 1951, S. 123 ff.; Fournée, 1974, S. 20-36 u. Auzas, 1976, 23 ff.

¹⁸⁸ Bautier, 1978, S. 3-27, bes. S. 19, Anm. 70; Deschamps, 1940, S. 121, Anm. 2.

¹⁸⁹ Durand, 1901, 1 Bd., S. 42-43; Himmelein, 1966, S. 59.

¹⁹⁰ Material: Stein; überlebensgroß; starke Witterungsschäden und Oberflächenverluste.

Guillaume de Mâcon identifiziert;¹⁹¹ die obere, bekrönt, bartlos und im königlichen Ornat des 13. Jahrhunderts, zeigt Ludwig IX. Die Hände samt ihrer Attribute fehlen.¹⁹² In der Anordnung der beiden Darstellungen offenbaren sich zwei Konzepte: Vordergründig empfiehlt sich Guillaume de Mâcon dem Heiligen mit seiner Stiftung, die ihn als devoten Gläubigen bezeugt und die ihm für seine Seele die Fürsprache des Heiligen vor Gott vermitteln soll. Hingegen zeichnet das zweite Konzept ein nicht ganz uneigennütziges Bild vom Bischof: Unter dem Deckmantel der Heiligkeit des Königs positioniert sich Guillaume de Mâcon an einem zweifach sozial hervorgehobenen Ort in der französischen Gesellschaft – an einer Kathedrale direkt unter dem König. Er lässt damit keinen Zweifel entstehen, wo er sich selbst gesellschaftlich einordnet. Die Kanonisation des Königs ist Anlass des Auftrages und legitimiert zugleich die Art und Weise der Ausführung.¹⁹³ Gleichwohl wird unmittelbar nach der Heiligsprechung der irdische Status Ludwigs IX., sein Königsamt, in der Erinnerung noch verhaftet sein.¹⁹⁴ Die Frisur und Krone zählen zur Königsikonographie. Hinsichtlich der Bischofsfigur ist die Abstinenz jeglicher Demutsformeln auffällig: Er präsentiert sich nicht als Stifter mit dem Stiftungsmodell in der Hand bzw. im Gebetsgestus, stattdessen hält er die rechte Hand zum Segensgestus erhoben. Der Segensgestus ist Kennzeichen des Bischofsamtes.¹⁹⁵ Überdies besitzt die Stiftung

¹⁹¹ In Amiens gibt es eine weitere Darstellung des Bischofs. Er stiftete die Kapelle der heiligen Margarete (XII) auf der Südseite der Kathedrale ist. Hier befindet sich seine Skulptur außen am zur zehnten Kapelle hin gelegenen Trumeau. Die Ähnlichkeit der beiden Bildwerke stützen Durands Identifizierungsvorschlag. Vgl. Durand 1901, Bd. 1., S. 40, S. 470, Abb. 125; Stein, H. ca. 2,15 m.

¹⁹² Durand glaubt Reste des Attributs in der linken Hand zu erkennen. Er sieht darin die Dornenkrone. Weiterhin vermutet er aufgrund der Haltung des rechten Armes, dass Ludwig IX. ein Zepter hielt. Vgl. Durand 1901, Bd. 1, 480 f. Erlande-Brandenburg bezweifelt Durands Interpretation aufgrund des fragmentierten Zustandes. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1968, S. 28. Sommers Wright schließt sich ihm an. Die Dornenkrone scheidet aus, da die Gewandung normal fallend sei. Es gibt keine Hinweise dafür, dass sie mit vellerter Hand gehalten wird. Sommers Wright, 1971, S. 79.

¹⁹³ Dass die Beziehung eines Geistlichen zu seinem König kirchenpolitische Brisanz in sich bergen kann, indem der Widerstand des Papstes provoziert wird, verdeutlicht noch knapp ein Jahrhundert später der Konflikt zwischen Papst Urban V. und Kardinal Jean de la Grange, der ein enger Berater Karls V. war. Urbain V. wirft La Grange vor „qu'il [Papst] ne voulait pas qu'un cardinal fût le „*promotor*“ d'un Roi ou prince“. Lerch, 1955, S. 235.

¹⁹⁴ Le Goff urteilt über Ludwig IX., dass dieser „navigue entre cette vie terrestre valorisée et individualisée et le ciel collectif de la communion de saints“, vgl. Le Goff, 1996, S. 503.

¹⁹⁵ Die Gedächtnisstatue des Bischofs von Paris, Simon Matifas de Buci (gest. 1304), die kurz nach 1300 im Chorumgang der Kathedrale Notre-Dame in Paris aufgestellt wurde, zeigt ebenfalls den Segensgestus. Brückle, 2005, S. 21; Himmelein, 1966, S. 57 f., Gillerman, 1977, S. 110 f.

Guillaume de Mâcons eine enge, unmittelbare Bindung zu Ludwig IX. Sie geht über seine Funktion als Kaplan des Königs hinaus, denn der Bischof war direkt in die französischen Bemühungen um die Heiligsprechung Ludwigs IX. involviert.¹⁹⁶ Im übertragenen Sinn agiert der Bischof kraft des ihm verliehenen Amtes und genießt die besondere Fürsprache des neuen Heiligen. Von dessen Wundertätigkeit konnte sich Guillaume de Mâcon persönlich überzeugen, als er in der Abteikirche von Saint-Denis am ersten Freitag nach Pfingsten am Grab des Königs der Heilung einer blinden Frau beiwohnte.¹⁹⁷

Eine Stiftung zu Ehren Ludwigs IX. ist ein Loyalitätsbeweis des Auftraggebers gegenüber dem kapetingischen Königshaus. Dieses befindet sich gerade in der Regierungszeit Philipps IV. des Schönen, gebeutelt von den Konflikten mit Flandern, England, Papst Bonifaz VIII., der Vertreibung der Juden und der Vernichtung des Templerorden, unter einem extremen politischen Legitimationszwang.¹⁹⁸ Durch die Heiligsprechung personifiziert Ludwig IX. für die Franzosen, wie vor ihm schon Karl der Große, den *rex christianissimus*.¹⁹⁹ Gerade für Philipp IV. symbolisiert Ludwig IX. den „patron de la dynastie [Kapetinger] et le modèle auquel le roi [Philipp IV.] brûle de se conformer“;²⁰⁰ der Kult um den Heiligen wird zu politischen Zwecken forciert.²⁰¹ Die Ausführungen deuten an, welche machtpolitische Potenz der Darstellung Ludwigs IX.

¹⁹⁶ Bereits 1278 gehörte der Bischof einer von Philipp III. an Papst Nicolas III. zu diesem Zweck entsandten Delegation an. Drei Jahre später überbringt er zusammen mit Simon de Perruché, Bischof von Chartres, im Auftrag der Kirche von Frankreich eine entsprechende Bittschrift an Papst Martin IV. Vgl. Carolus-Barré, 1971, S. 19-29, bes. S. 22.

¹⁹⁷ Durand, 1901-1903, Bd. 1, S. 42. Guillaume de Chartres, 1840, S. 38B; Geoffroy de Beaulieu, ebd., S. 25A.

¹⁹⁸ Vgl. Langlois, 1901; Strayer, 1980. Insbesondere zu den theoretischen Legitimationsbestrebungen siehe: Brown, 1990, S. 199-214, bes. S. 206.

¹⁹⁹ Vgl. Dubois, 1935, S. 26-32. Zur Begriffsbestimmung von *Rex Christianissimus* und seiner Entwicklung vgl. Krynen, 1993, S. 345-383. Um den Widerstand Philipps IV. gegen Papst Bonifaz VIII. zu legitimieren, argumentieren seine Propagandisten systematisch mit der Vergangenheit der *sancti et christianissimi Francorum reges*, siehe ebd., S. 347.

²⁰⁰ Bautier, 1978, S. 20.

²⁰¹ Vgl. Menache, 1984, S. 689-702, bes. S. 692; Hallam, 1982, S. 201-214. Darüber hinaus erweitert Carqué die legitimatorische Kraft Ludwigs IX. auf die Herrschaft der Valois, hier besonders für Karl V. Carqué arbeitet die stilistische Entlehnung von Formengut der Zeit Ludwigs IX. unter Philipp IV. unter dem Aspekt ihrer legitimatorischen Funktion heraus. Carqué, 2004, S. 486 ff. u. S. 529 ff. Der historisierende Deutungsansatz ist fragwürdig. Zum Ludwigsdenken als kulturpolitisches Programm vgl. Brückle, 2005, S. 61 ff.

nach seiner Kanonisation innewohnt. Die Stiftung Guillaume de Mâcons verkörpert mehr als nur die Ehrung für einen neuen Heiligen; sie ist eng mit der Biographie des Bischofs verbunden, der seine soziale Stellung in Frankreich und seine Loyalität zum französischen König bildhaft demonstriert.²⁰² Darüber hinaus bezeugt der Auftrag Guillaume de Mâcons ein beginnendes, selbstbewusstes Verständnis im Umgang mit der Darstellung historischer Personen im öffentlichen Raum. Diese Entwicklung manifestiert sich besonders anhand der Aufträge Philipps IV., die unter anderem die explizite Verehrung des Königs für Ludwig IX. demonstrieren und eng mit einer gezielten Sakralisierung des Königtums verbunden sind.²⁰³

Die Skulptur Ludwigs IX. in Amiens zeigt Übereinstimmungen mit jener in Mainneville. Sie bestehen in einer frontalen, analogen Haltung, mit angewinkelten, nach vorn gestreckten Armen in vergleichbarer Königstracht, das vom Krönungsornat geprägt wird.²⁰⁴ Beide Könige sind bartlos. Das System der Draperie ist, obschon von den Einzelmotiven her verschieden, im Charakter ähnlich zu Ludwig IX. in Mainneville. Körperlichkeit, soweit es der verwitterte Zustand zu erkennen gibt, wird

²⁰² Daran knüpft Kardinal Jean de la Grange in Amiens an und erweitert diese Konzeption unter dem Einfluss der Kunstaufträge Karls V. in Paris. An der Außenfassade der Kathedrale von Amiens ließ er nach 1376 an den beiden von ihm gestifteten Kapellen (1373-1375) im äußersten Nordwesten des Langschiffes einen Skulpturenzyklus anbringen, den sogenannten Beau Pilier d'Amiens. Die neuen Standbilder werden an drei Pfeilern in drei hierarchisch geordneten Registern aufgestellt. Das obere Register zeigt Heiligenfiguren, das mittlere ist dem König und seiner Familie vorbehalten und zu unterst stehen die Statuen königlicher Ratgeber. Der Zyklus beginnt im Westen mit einer Madonnenfigur, gefolgt von der Statue Karls V. und darunter dem Bildwerk Jean de la Grange. Am nächstgelegenen Pfeiler des nördlichen Langhauses befinden sich die Statuen von Johannes dem Täufer, dem Dauphin Karl VI. und Bureau de la Rivière. Ihnen folgen am dritten Pfeiler, der die beiden Kapellen trennt: der heilige Firmin, Louis d'Orléans und Admiral Jean de Vienne (?). Grundlegend zum Beau Pilier: Pradel, 1955, S. 390-396. Eine eingehende Formanalyse der Skulpturen bei Praske, 1998. Zur politischen Ikonographie siehe Aurélien, 2003, S. 543-565. Zuletzt zum Beau Pilier siehe Carqué, 2004, S. 584-587; Brückle, 2005, S. 159-161; Sandron, 2006, S. 155-170. In dem Artikel von Dany Sandron, der Ideen aus meiner Maîtrise aufgegriffen und weiter entwickelt hat, wäre es wünschenswert gewesen, diese Stellen entsprechend zu kennzeichnen, was er leider unterließ.

²⁰³ Auf diesen Zusammenhang verweist bereits Wolfgang Brückle. Brückle, 2005, S. 142 ff.

²⁰⁴ Aufgrund der hohen Anbringung und des verwitterten Zustands der Skulptur lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob die Statue, wie in Mainneville auch, über einem langärmeligen Untergewand eine *cotte* oder Dalmatik trägt. Gesichert ist einzig die Übereinstimmung mit dem auf der rechten Schulter fixierten Mantel. Jedoch votiert das analoge Draperieschema beider Statuen für eine vergleichbare Königstracht in Amiens. Eine ausführliche Analyse des Krönungsornates erfolgt in Kap. 4.2.

allein am Oberkörper preisgegeben. Die Röhrenfalten am Unterkörper negieren die nur durch die Fußstellung zu erahnenden Beine. Die tiefen, verschatteten Rücksprünge der Röhrenfalten betonen die Vertikale, die erst in Taillenhöhe durch das Faltenwerk in die Horizontale verlagert wird. Entsprechend erfährt der Gestus der nicht mehr vorhandenen Hände mit ihren Attributen eine Akzentuierung. Körperlichkeit wiederzugeben besitzt hier in Anbetracht der enormen Aufstellungshöhe keine Priorität. Die Gemeinsamkeiten zur Skulptur in Mainneville bestehen in einer klaren Gliederung der Drapierung und ihrer grammatikalischen Struktur. Der Gestus der Hände wird hervorgehoben, und es wird damit im übertragenen Sinn die Würde des Königs betont. Darüber hinaus gibt es Übereinstimmungen im Gesichtstypus.²⁰⁵

Eine weitere Darstellung Ludwigs IX. zeigt eine enge konzeptionelle Bindung zur Figur in Mainneville: Seine Wiedergabe im Hochrelief des architektonischen Fragments, das sich heute im Musée Carnavalet in Paris befindet (Abb. 5)²⁰⁶. Es wird jüngst in Zusammenhang gebracht mit der Sakristei der zerstörten Klosterkirche der Franziskaner in Lourcine bei Paris. Möglicherweise muss es in Verbindung mit einer Tür gesehen werden. Die Sakristei war südlich der Kirche situiert und von dieser durch einen Gang getrennt. Nach Louis Beaumont-Maillet stellt deren Konstruktion eine Imitation der Sainte-Chapelle dar.²⁰⁷ Die Sakristei diente unter anderem zur Aufbewahrung bedeutender Reliquien wie derjenigen vom Kreuzstamm Christi und vom Mantel des heiligen Franz von Assisi, die Geschenke Ludwigs IX. waren. Mehrfach gibt es klare Bezüge zum heilig gesprochenen König: Das Grabmal von Blanche de France, das sich in der Kirche befand und dessen Konstruktion mittels einer Zeichnung Gagnières überliefert ist, zeigt am benachbarten Pfeiler vermutlich eine Statuette des Königs.²⁰⁸ Einzig der *gisant* von Blanche existiert noch heute in Saint-Denis. Im Kloster befand sich darüber hinaus der erste

²⁰⁵ Siehe hierzu Kap. 6.2. Die Statuen wurden jüngst aufwändig restauriert. Das Restaurierungsdossier ist unpräzise hinsichtlich der Statue.

²⁰⁶ Material: Kalkstein, H.: 102 cm; L.: 128 cm; Dicke: 29 cm. Paris, 1998, Nr. 50.

²⁰⁷ Beaumont-Maillet, 1975, S. 279 f.

²⁰⁸ Paris, BN, ms Clairambault 632, f°143. Abbildung der Zeichnung in: Paris, 1998, S. 100, Fig. Tombeau de Blanche de France.

Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben Ludwigs IX. Über die Existenz des Zyklus informieren allein Zeichnungen von Peiresc aus dem 17. Jahrhundert.²⁰⁹

Auf dem Fragment steht der bekrönte, bartlose König aufrecht frontal in der Mitte des Wimpergs vor einem Dreipass. Zu seiner Rechten kniet im Gebetsgestus ihm zugewandt eine weibliche Person, die als Blanche de France (gest. 1320), Tochter Ludwigs IX., identifiziert wurde; wegen der fehlenden Krone kommt keine Königin in Betracht. Blanche de France empfiehlt sich unter anderem aufgrund ihres engen Bezuges zu den Franziskanern, denn sie zog sich in die unmittelbare Nähe des Franziskanerinnenkonventes zurück und wurde im Kloster der Ordensbrüder beigesetzt. Eine weitläufige Verwandtschaft in der Gesichtsbildung zum *gisant* der Prinzessin in Saint-Denis vermag die von Jean-Pierre Babelon vorgeschlagene Identifizierung zu unterstützen.²¹⁰ Links vom König ist ein Wappen wiedergegeben, das aufgrund der fehlenden Polychromie nicht mehr näher zu bestimmen ist. Das Fragment wird zwischen 1300 und 1320 datiert.²¹¹ Die Darstellungsweise des Königs ist, abgesehen vom unterschiedlichen Medium (Relief), konform zur Statue in Mainneville: die gleiche königliche Gewandung, die vergleichbare Haltung der Arme und Beine sowie die verwandte Strukturierung der Gewandfalten. Reste der rechten Hand sowie des Zepters sind erhalten; die linke ist abgeschlagen. Wiederum zeugt die Figur vom Wechselspiel von Abstraktion und Körperlichkeit, die der Statue aus Mainneville eigen ist.

Diese Repräsentationsform eines französischen Königs favorisierte selbst noch Karl V. (1364-1380), *le roi très-chrétien*, für seine zahlreichen

²⁰⁹ Der Zyklus setzt sich aus mehreren Szenen zusammen und entstand zu Beginn des 14. Jahrhunderts, noch vor den vier Bildern am Altar in der Unterkirche der Sainte-Chapelle. Letztere dürften vom Zyklus aus Lourcine angeregt worden sein. In Lourcine wurden Szenen geschildert, die von der Vita Ludwigs IX. von Guillaume de Saint-Pathus inspiriert wurden. Die erste Redaktion dieses Textes datiert 1303. Vgl. Mâle, 1924, S.193-204, bes. S. 196; Longnon, 1882, S. 2 ff.; Fournée, 1974, S. 23. Ausführlicher hierzu siehe Kap. 4.4.2.

²¹⁰ Babelon, 1970, S. 31-40.

²¹¹ Zur Provenienz und Forschungslage siehe Paris, 1998, Nr. 50. Hier wendet sich Baron überzeugend gegen eine Zugehörigkeit des Fragmentes zum Grabmal von Blanche de France, stattdessen sieht sie einen Zusammenhang zur Sakristei.

monumentalen Darstellungen, von denen nur wenige die Zerstörung der französischen Revolution überdauert haben. Die heute im Louvre ausgestellte lebensgroße Figur des Königs (ca. 1364-1378)²¹² (Abb. 16) demonstriert im Typus große Übereinstimmungen zur Skulptur aus Mainneville und insbesondere zum Relief im Musée Carnavalet. Die Analogien bestehen in der Art der Differenzierung von Stand- und Spielbein, der Angabe von Körperlichkeit, der Kleidung, des Gewandfaltensystems, der Haartracht und der Bartlosigkeit. Auf diesen Zusammenhang verweist aktuell Bernd Carqué. Sein Ausgangspunkt bildet die Analyse der Kunst unter Karl V. Der Blick auf die Statuen und Grabmäler Karls V. führt ihn folgerichtig zur posthumen skulpturalen Darstellung Ludwig IX. und damit zur Zeit Philipps IV. zurück. Er weist konsequenterweise der Herrschaftskonzeption Philipps IV. eine Vorbildfunktion zu.²¹³

Der Vorgriff auf die Zeit Karls V. veranschaulicht die anhaltende Relevanz eines bestimmten Königstypus, der vor allem von den frühen Darstellungen Ludwigs IX. ausgebildet wurde. Die Bartlosigkeit ist ein übergeordnetes Charakteristikum des neuen Typus. Darüber hinaus zählt zu diesem die Anlehnung an das Ornat der Königsweihe. Es kennzeichnet den König explizit als gesalbten, von Gott eingesetzten, legitimen Herrscher.²¹⁴ In der monumentalen Kunst tritt diese Art der Gewandung systematisch mit den Skulpturen Ludwigs IX. auf. Vorher kommt sie eher selten an offiziellen französischen Königsbildern vor²¹⁵ und lässt sich, nach dem Denkmalbestand zu urteilen, in ähnlicher Konsequenz erst mit

²¹² Material: Stein, H.: 195 cm; Standfläche: 71 cm; Dicke: 40 cm. Die Statue Karls V. ist im Zusammenhang zu sehen mit der ebenfalls im Louvre befindlichen Skulptur der Königin, Jeanne de Bourbon. Zur Diskussion über den umstrittenen Aufstellungsort des Königspaares entweder am Portal des Hôpital des Quinze-Vingts, der Coelestinerkirche oder an den Flankentürmen am östlichen Portal des Louvres und zum Forschungsstand allgemein vgl.: Paris, 1981, Nr. 68; Heinrichs-Schreiber, 1997, S. 115-118; Carqué, 2004, S. 336; Brückle, 2005, S. 157. Zum Gesichtstypus der Statue siehe Kap. 6.1.2.

²¹³ Darin folgt er Schwarz, präzisiert aber dessen an der Oberfläche verhaftet gebliebenen Beobachtungen. Schwarz, 1986, S. 158; Carqué, 2004, S. 299 f., 514 ff.

²¹⁴ Zum Krönungsornat siehe Kap. 4.2. Zur französischen Königsweihe siehe Schramm, 1960; Le Goff, 1996, S. 829 ff.; Le Goff u.a., 2001.

²¹⁵ Siehe Kap. 4.2.2. Pinoteau rekonstruiert insbesondere die Kleidung Ludwigs IX. bei seiner Königsweihe. Pinoteau, 1982, S. 484 ff.

den Initiativen Karls V. nachweisen.²¹⁶ Seine Bildwerke zeigen neben vergleichbarer Bekleidung und Komposition weitere Parallelen zur Darstellungsweise Ludwigs IX.²¹⁷

Die beobachtete Anlehnung an das Krönungsornat der Darstellungen Ludwigs IX. stellt ein Novum dar: Erstmals wird der Versuch unternommen, einen bestimmten König zu präzisieren. Ludwig IX. inauguriert einen neuen Königstypus, der allerdings noch nicht gefestigt ist. Dafür sprechen die wenigen erhaltenen Statuen Ludwigs IX. im modischen Tasselmantel. Dieser kleidet bereits den knienden König im Tympanon des Annenportals von Notre-Dame in Paris (1140/1160).²¹⁸ Den Tasselmantel tragen die stark beschädigte in grob gehauene Steinfigur Ludwigs IX. in der Pfarrkirche Angicourt (Oise) (erstes Drittel 14. Jahrhundert)²¹⁹ (Abb. 33), die im Gesicht sehr stark überarbeitete steinerne Skulptur aus Corny (Eure) (Abb. 34), welche 1954 in der Glockenturmwand der Kirche entdeckt wurde und aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert,²²⁰ zwei Holzskulpturen aus derselben Zeit, eine davon in Privatbesitz²²¹ (Abb. 35), die andere in der Kirche von Lingreville (Manche),²²² sowie die Steinfigur aus Senlis (Anfang 14. Jahrhundert) (Abb. 4), die bei Grabungsarbeiten 1846 auf dem Friedhof Saint-Rieul zusammen mit zwei weiteren Heiligenstatuen freigelegt wurde, wohin sie in den Wirren der Revolution gelangten. Sie befindet sich heute auf der Südseite der Kathedrale in der ersten Ludwig IX. geweihten

²¹⁶ Allein die Tracht der verlorenen Skulptur Karls V. vom Portal der Augustinerkirche (nach 1368) in Paris weicht von dem zu seiner Zeit kanonisch gewordenen Krönungsornat ab. Über das Aussehen der Statue informiert eine von Millin abgedruckte Zeichnung. Sie zeigt den König als Stifter mit dem Kirchenmodell in der linken Hand. Er trägt die pelzgefütterte *ganache*. Millin, Bd. 3, S. 20 f.; Carqué, 2004, S. 435 u. Abb. 131.

²¹⁷ Siehe Kap. 61.2.

²¹⁸ Die Datierung des Portals variiert zwischen 1140 und kurz nach 1160. Vgl. für eine Datierung nach 1160 Sauerländer, 1970, S. 88-89; für eine Datierung in die vierziger Jahre des 12. Jahrhunderts siehe Erlande-Brandenburg, 1997, S. 24 ff.; Thirion, 2000, S. 38.

²¹⁹ Fournée, 1974, S. 27. In der linken Hand hält er ein Buch.

²²⁰ H: 0,94 m; Hände fehlen, Reste von Polychromie vorhanden. Die Augen-Nase-Mund-Partie wurde vollständig überarbeitet und erlaubt keine Aussagen über den originalen Zustand. Vgl. Paris 1960, Nr. 182; Fournée, 1974, S. 27.

²²¹ H: 0,56 m; Linke Hand fehlt, rechte Hand sowie ein Teil des Unterkörpers ergänzt, Spuren von Polychromie nachweisbar; Privatkollektion C. Villier. Vgl. Paris, 1960, Nr. 181; Fournée, 1974, S. 27.

²²² Fournée, 1974, S. 27.

Absidialkapelle.²²³ Eine weitere Skulptur Ludwigs IX. im Tasselmantel befindet sich zusammen mit anderen Heiligen am Portal von Saint-Vincent in Carcassonne (um 1320) (Abb. 36). In der Rechten hält er ein Buch, in der Linken vermutlich ehemals ein Zepter.²²⁴ Alle genannten Skulpturen sind nicht dem unmittelbaren Umfeld des Hofes zuzurechnen.

Gerade der Aspekt des höfischen Milieus spielt eine gewichtige Rolle innerhalb des Konstitutionsprozesses eines neuen Königstypus. Augenfällig ist der erkennbare Zusammenhang zwischen einer Orientierung am Krönungsornat und einem hochrangigen Auftraggeber: Entsprechende Skulpturen Ludwigs IX. wurden, wenn nicht für Philipp IV. selbst,²²⁵ dann zumindest für privilegierte Mitglieder des französischen Hofes angefertigt. Möglicherweise zitieren sie ein berühmtes Vorbild. Die bereits erwähnte Grabfigur des kanonisierten Königs (ca. 1277-1282) (Abb. 3) empfiehlt sich hierzu vor allem aufgrund ihres hohen Bekanntheitsgrades – ein Resultat ihrer Kultfunktion.²²⁶ Kranke versprachen sich vom Besuch der Begräbnisstätte Ludwigs IX. Heilung. Über das Aussehen der Grabfigur informieren einzig Miniaturen aus der Buchmalerei. Ihre Glaubwürdigkeit ist aufgrund der teils erheblichen Differenzen im Erscheinungsbild eingeschränkt. Auf der Miniatur aus dem Stundenbuch der Jeanne d'Evreux (Abb. 3), das zwischen 1325 und 1328 datiert und aus dem Atelier von Jean Pucelles stammt, trägt der König einen an der rechten Schulter fixierten Mantel.²²⁷ Hingegen zeigt er sich

²²³ H: 1,35 m; Attribut in rechter Hand fehlt, neuzeitliche Polychromie, vielleicht im Zuge der Restaurierung nach 1882 unternommen. Vgl. Aubert, Senlis 1910, S. 163; Paris, 1960, Nr. 180; Fournée, 1974, S. 27, Sommers Wright, 1971, S. 81. Für eine ausführliche Besprechung der Statue siehe Kap. 6.3.

²²⁴ Die Datierung erfolgt zwischen 1308-1320. Lahondès, 1900, S. 5 f.; Fournée, 1974, S. 27; Pradalier-Schlumberger, 1974, S. 327; diess., 1998, S. 171-173; Schlicht, 2005, S. 277; Brückle, 2005, S. 144 u. Anm. 53.

²²⁵ Siehe hierzu Kap. 4.2.2.

²²⁶ Nach Erlande-Brandenburg zog das Grab auch fremdländische Besucher an. Erlande-Brandenburg, 1968, S. 9 u. Anm. 7. – Wolfgang Brückle bewertet sie als kanonisch für die Wiedergabe des neuen Dynastieheiligen. Brückle, 2005, S. 142 f. Vorsichtiger äußert sich Bernd Carqué aufgrund der schlechten Überlieferungslage. Carqué, 2004, S. 297. Siehe auch Kap. 3.1.

²²⁷ Stundenbuch der Jeanne d'Evreux, fol. 102v, New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection; Acc. No. 54. 1.2. Für eine komplette Reproduktion des Stundenbuches vgl. Hours, 1957. Zur Datierung: vgl. Morand, 1962, S. 31-34. Zur Beleuchtung des Verhältnisses von Stundenbuch und Grabmal vgl. Sommers Wright, 1971, S. 66 ff. Zum Überblick der Forschungslage vgl. Krieger, 1989, S. 7-36; Rouse, 2000, Bd. 2, S. 208.

im Tasselmantel auf der szenischen Schilderung der 23. Wunderheilung des Königs im „Vie et Miracles de saint Louis“ von Guillaume de Saint-Pathus (1330-1340).²²⁸ Nichtsdestotrotz mögen die Miniaturen vereinzelt authentische Züge des *gisants* abrufen.²²⁹

Wichtig ist festzuhalten, dass die Konstitution eines neuen Königstypus eng mit dem aktuellen König und seinem Hof verbunden ist. Über den Typus werden konzise Aussagen zur Herrschaftsauffassung getroffen, die allerdings in der Rückblende nicht grundsätzlich zu fassen sind. Die bisherige Analyse der erhaltenen Skulpturen Ludwigs IX. bezeugt die beginnende Präzisierung eines bestimmten Königstypus. Dazu zählen die Bartlosigkeit und die Anlehnung an dem Krönungsornat. Die größten Übereinstimmungen in der Gewandung bieten die Darstellungen Ludwigs IX. in Mainneville, in Amiens und im Musée Carnavalet. Ihre Gewandssysteme sind weitgehend vergleichbar: Über einem langärmeligen Untergewand trägt der König eine *cotte* oder Dalmatik sowie den auf der rechten Schulter mit Hilfe einer Fibel geschlossenen Mantel. Darin spiegelt er in Zügen die erstmals in den *ordines* des 13. Jahrhunderts schriftlich fixierte Kleiderordnung für die Königsweihe wider.²³⁰

²²⁸ Paris, Bibl. nat., MS fr. 5716, fol. 436.

²²⁹ Dass es sich bei der Darstellung des Königs um eine Liegefigur und nicht um eine in der kunstwissenschaftlichen Literatur lange angenommene Standfigur handelte, ändert nichts an der Beobachtung, dass der Heilige in der Buchmalerei einerseits bärtig und andererseits vermutlich in Anlehnung an das Krönungsornat gekleidet war. Ausführlich zur Grabfigur vgl. Leistenschneider, 2009, S. 78 ff.

²³⁰ Ausführlicher hierzu Kap. 4.2.1.

4.1.2 Formanalyse der Statuette Ludwigs IX. im Musée de Cluny

Vor dem Hintergrund eines sich neu konstituierenden Königstypus Ludwigs IX. ist der Blick auf seine Holzstatuette im Depot des Musée de Cluny in Paris zu richten. Sowohl die Bartlosigkeit als auch die weitgehend am Krönungsornat orientierte Gewandung weist auf den neuen Typus hin (Abb. 17).²³¹ Einzig die Dalmatik fehlt, wohingegen der mit einer Agraffe auf der rechten Schulter fixierte Mantel an die Skulptur in Mainneville erinnert.²³² Die Statuette ist sehr problematisch und wurde bislang wenig besprochen. Das liegt insbesondere daran, dass sie selten ausgestellt wurde.²³³ Vor allem aber wirft ihre ungeklärte Provenienz viele Fragen auf, von denen einige unbeantwortet bleiben. Die bislang unterlassene formanalytische Untersuchung bietet einen methodischen Ansatz für die zu wünschende kontroverse Auseinandersetzung mit der Statuette. Das Hauptaugenmerk gilt aber ihrer typalen Bestimmung. Damit reiht sie sich in die Erfassung und Präzisierung eines Typus Ludwigs IX. ein.

In der Forschung wird die Statuette oftmals in Verbindung mit der „châsse du chef de saint Louis“ gebracht. Der Behälter zur Aufbewahrung der Kopfreliquie Ludwigs IX. befand sich ursprünglich in der oberen Kapelle der Sainte-Chapelle in Paris. 1299 erteilte Philipp IV. dem Goldschmied Guillaume Julien den Auftrag, ein Kopfreliquiar des neuen Dynastieheiligen anzufertigen. Anlässlich der feierlichen Translation der Kopfreliquie Ludwigs IX. von Saint-Denis zur Sainte-Chapelle am 17.05.1306 wurde es vollendet. Der dazugehörige Reliquienkasten dürfte

²³¹ H: 0,66 m; Polychromie (goldene Lilien auf blauem Grund, die Mantelinnenseite zeigt ein Hermelinmuster, die *cotte* ist rotfarben), Restaurierungen nachweisbar; aus der Sammlung Dugué, seit 1851 im Besitz des Musée de Cluny. Vgl. Maumené, Harcourt, 1929, S. 20; Roches, 1941, S. 39-41; Paris, 1960, Nr. 89; Fournée, 1973, S. 27. Zuletzt siehe Paris, 2001, Nr. 44, S. 188.

²³² Die untere Partie wurde spätestens unter Karl VII. verändert. Aus dieser Zeit stammende Fassungsreste an den Unterkanten der Gewandung bestätigen dies. Vermutlich fand keine weitere Differenzierung der Kleidung statt. Wäre eine Dalmatik oder *cotte* vorhanden gewesen, dann müsste diese links unten kurz unterhalb des Mantels ausgewiesen sein, entsprechend den Skulpturen in Amiens, Mainneville oder im Museum Carnavalet. Aber weder auf dieser noch auf der anderen Seite der Statuette gibt es Indizien hierfür.

²³³ Nach der Ausstellung von 1960 wurde sie erst wieder 2001 einem breiten Publikum zugänglich gemacht und befindet sich seither wieder im Depot des Museums. Paris, 1960, Nr. 89; Paris, 2001, Nr. 44.

in etwa zeitgleich fertiggestellt worden sein. Der große Brand von 1630 beschädigte ihn erheblich, bevor er letztendlich, wie so vieles andere aus der Sainte-Chapelle auch, infolge der Revolution eingeschmolzen wurde. Der Reliquienkasten befand sich vermutlich hinter dem Hauptaltar unterhalb der Tribüne der „Grande Châsse“. Diese wurde vor allem für die von Ludwig IX. erworbenen Passionsreliquien angefertigt.²³⁴ Definitive Belege für eine Abkunft der Statuette vom Reliquienkasten fehlen. Ursächlich für ihre angenommene Provenienz sind zwei Miniaturen aus der Buchmalerei: Eine entstammt dem Messbuch Ms 406 aus der Bibliothek Mazarine von ca. 1410 (Mazarine Ms 406)(Abb. 19),²³⁵ die andere, aus dem Missale des Herzogs von Bedford (Bedford-Missale, 1424-1432) (Abb. 18), ist nur mittels einer jüngeren Kopie überliefert.²³⁶ Auf beiden Abbildungen krönt eine Königsfigur mit Heiligenschein den Reliquienkasten. Die Holzstatuette präsentiert sich in identischer Ikonographie: bartloser, bekrönter König mit Chlamys; rückseitig am Kopf sind Abarbeitungsspuren erkennbar, die auf einen vormals vorhandenen Heiligenschein hindeuten. Folgte man dieser These, dann läge eine Datierung der Statuette um 1300 nahe, wie es zuletzt Jean-René Gaborit im Katalogbeitrag zur Ausstellung „La Sainte-Chapelle“ (2001) vorschlug. Der konzeptionelle Aufbau der Skulptur spräche dafür: Die Art der Gewandfaltenstruktur sowie die Körperangabe mit der Unterscheidung von Stand- und Spielbein mögen Elemente der Zeit um 1300 abrufen. Ihr System ist aber ein anderes, wie der Blick auf die Skulptur in Mainneville mit ihren nicht von der Hand zu weisenden Abweichungen offenbart. Gleichwohl stellte die Forschung zu Recht gewisse Analogien in der Gesichtsbildung fest. Hierzu zählen: Kämpfer- und Stirnfalten, kastenförmiges Untergesicht, hohe Wangenknochen, die im Verbund mit den formulierten Naso-Labialfalten einen ausgezehrten, nach Gaborit „asketischen“ Eindruck bewirken.²³⁷ Aber worum handelt es sich hier wirklich? Haben wir es mit Formprinzipien der Zeit um 1300 zu tun oder

²³⁴ Paris, 2001, S. 176.

²³⁵ Missale des Louis de Guyenne; Provenienz: Notre-Dame de Paris; Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 406, fol. 7r°. Paris, 2001, Nr. 25, S. 124.

²³⁶ Guache; Provenienz: Coll. Du Sommerard; Paris, Musée de Cluny, CL 22847, fol.

83v°. Paris, 2001, Nr. 27, S. 127.

²³⁷ Paris, 2001, Nr. 44, S. 188.

aber prägen sie einen konzisen Typus? Wenn die Gesichtszüge den Typus konstituieren, dann ist hinsichtlich einer Datierung größte Vorsicht geboten. Im Falle fehlender Archivalien zur Herkunftsbestimmung hilft einzig eine vergleichende Formanalyse weiter.

Die Gegenüberstellung der Holzfigur mit den Darstellungen Ludwigs IX. im Musée de Carnavalet und in Mainneville belegt konzeptionell bedeutende Unterschiede, während Letztere in wesentlichen Merkmalen kongruieren.²³⁸ Die Wiedergabe des Königs vom Fragment im Musée Carnavalet folgt, trotz des zeitlichen Abstandes, weitgehend dem Entwurf der Statue von Mainneville: am Oberkörper enganliegende, von der rechten Schulter in einem Bogen zur linken Hand führende Faltenformationen; sie nehmen erst in der auskragenden Schüsselfalte in Taillenhöhe Volumen an und finden ihre Fortsetzung in der über dem rechten Knie gescheitelten V-Falte; auf dem Fragment ist diese weiter in die Mitte gerückt, verdrängt von der ehemals in der Rechten gehaltenen *virga*, deren Reste noch an Bein und Arm zu sehen sind. Der Mantel wird linksseitig eingeklemmt, so dass die Faltenformationen hier enden.²³⁹ Es gibt zwischen den beiden Darstellungen Ludwigs IX. keine identische Übernahme der Motive, sondern eine Korrespondenz des Gewandsystems. Von dieser differiert die Holzstatuette insofern erheblich, als dass sie erstens keine Dalmatik besitzt und zweitens der Mantel linksseitig nicht untergeklemmt wird; stattdessen verlaufen die zwei dominanten, sich kaum merklich vom Körper emanzipierenden Falten von der rechten Schulter bogenförmig fließend hoch zur linken Schulter. Die wenigen schwungvollen, sich sacht vom Körper lösenden und dabei Brechungen meidenden Faltenformationen mahnen an eine jüngere Stilstufe als einer um 1300. Gerade diese Merkmale konstituiert nicht selten entweder den Fall des langen Schleiers Mariae, wie die Madonna aus Mainneville als ein frühes Beispiel dieser Art bezeugt und die vor

²³⁸ Zu diesen siehe Kap. 4.1.1.

²³⁹ Möglich wäre auch die *main de justice* als Attribut, wie dies Baron annimmt. Paris, 1998, Nr. 50. Sie lässt sich erstmals auf dem Siegel Ludwigs X. von 1315 nachweisen. Pinoteau, 1956, S. 8. Darüber hinaus nennt Brückle ältere Beispiele, die kurz nach der Kanonisation Ludwigs IX. datieren, allerdings nicht den offiziellen Grad des königlichen Siegels besitzen. Für das Begräbnis Philipps IV. berichtet eine Schriftquelle, dass er mit der *main de justice* aufgebahrt wurde. Brückle, 2005, S. 25, Anm. 40.

allem ab den 1330er Jahren weite Verbreitung fand,²⁴⁰ oder es zeichnet das Faltenschema vom Mantel aus, für den stellvertretend die ins erste Drittel datierte Madonna „de Maisoncelles“ (Abb. 20) aus dem Louvre steht.²⁴¹ In der Reduktion der Gewandfaltemotive und der großzügig angelegten Gliederung gibt es verbindende Elemente zu Werken aus der Zeit um 1330 bis 1340.²⁴² Die klare, geschwungene Gewandfaltenstruktur am Oberkörper findet ihre Vollendung in der heiligen Katharina aus Courtrai (1374-1384) (Abb. 21), die André de Beauneveu zugeschrieben wird.²⁴³

Nimmt man die konzeptionellen Übereinstimmungen der Skulpturen in Mainneville, Amiens und Carnavalet, die ein zugrunde liegendes Modell argwöhnen lassen, melden sich Zweifel an, warum sich hiervon ausgerechnet die Statuette vom prestigeträchtigen Reliquienkasten Ludwigs IX. entfernt.²⁴⁴ Darüber hinaus ist die beinahe diagonale Röhrenfalte von rechts unten zur linken Hand hin merkwürdig. Sie widerspricht der statuarischen Auffassung der Darstellungen in Mainneville und im Musée Carnavalet mit den senkrecht gerichteten Röhrenfalten von Dalmatik und Unterkleid. Der Eindruck entsteht, dass bei der Statuette etwas von der Gewandung abgeschnitten sein könnte: Die Füße fehlen, und auf den Kanten der Gewandunterseite befinden sich teils noch Fassungsreste; sie zählen vermutlich zu der unter Karl VII. unternommenen jüngeren Polychromie.²⁴⁵ Wenn zu jener Zeit eine Veränderung vorgenommen wurde, für die es einschlägige Indizien gibt, müsste das Schema der Gewandung dem von Madonnendarstellungen entsprochen haben: Das System des diagonalen Faltenzuges, hervorgerufen durch das zur rechten Seite ausgestellte Spielbein, ist bei ihnen konstituierendes Element und dient der Akzentuierung des

²⁴⁰ Nach den datierten Werken zu schließen, liegt der zeitliche Schwerpunkt dieser Konzeption zwischen 1334-1349. Vgl. Lefrançois-Pillon, 1935.

²⁴¹ Paris, 1998, Nr. 57; Baron, 1987.

²⁴² Vgl. Paris, 1981, Nr. 6, Nr. 30.

²⁴³ Siehe Paris, 1981, Nr. 77.

²⁴⁴ Zu den Übereinstimmungen siehe Kap. 4.1.1.

²⁴⁵ Das Restaurierungsdossier ist zu allgemein gehalten und erlaubt keine Rückschlüsse auf ältere Veränderungen an der Statuette. Bei Fournée wird die Statuette mit Füßen auf einem ergänzten runden Sockel gezeigt. Dieser wurde später entfernt. Fournée, 1974, S. 23, Abb. d.

Christuskindes auf ihrem linken Arm. Die Statuette zeugt von einer vergleichbaren Verweisstruktur, die das Augenmerk des Betrachters auf das verlorene Attribut in der linken Hand lenkt.²⁴⁶ Möglich wäre ein Zeichen der Passion Christi, wie die Dornenkrone oder die drei Nägel vom Kreuzesstamm; eine Benennung der Attribute bleibt jedoch spekulativ. Mit der Korrespondenz zur Kompositionsweise von Madonnenfiguren ginge eine Nobilitierung des Königs einher.

Die konstatierten Unterschiede der Holzstatuette zu den Darstellungen des Königs in Mainneville, in Amiens und im Musée de Carnavalet mahnen zur Vorsicht sowohl bezüglich der Herkunftsbestimmung als auch hinsichtlich der Datierung. Die nicht sichtbaren, sorgfältig ausgearbeiteten, feinteiligen Ondulationen der Röhrenfalten sind zwar um 1300 verbreitet, gleichwohl kennzeichnen sie durchgängig französische Grabfiguren des 14. Jahrhunderts. Als zeitliches Eingrenzungskriterium kann dieses Motiv daher nicht dienen.²⁴⁷ Hingegen vermag es auf eine erhöhte Anbringung der Statuette hindeuten, wie sie ansatzweise von der gewünschten Provenienz gewährt wäre. Betrachtet man die Königsfigur genauer, dann erregt die proportionale Diskrepanz zwischen „kleinem“ Körper und dazu verhältnismäßig „großem“ Kopf Aufmerksamkeit. Eine leicht erhöhte Aufstellung, wofür auch der deutlich nach vorne geneigte Kopf spricht, kann dieses Missverhältnis aufheben.

Die mit der Königsikonographie konforme Haartracht verläuft rückseitig in stereotypen, glatten, parallelen Ritzungen der Strähnenbildung. Zusammen mit der hier zwar komplexen, linksseitigen Gewandfaltenstruktur, aber ansonsten mehr summarisch ausgeführten Rückseite ist die Statuette auf die Vorderansicht hin konzipiert. Eine Anbringung auf einem Reliquienkasten, der zwar eine Hauptansicht hat, aber aufgrund seiner Mobilität mehransichtig ist, erscheint fragwürdig. Dagegen sprechen zudem die sehr schmalen Seitenansichten. Die Figur

²⁴⁶ Beispielsweise wird dieser Aspekt von der neuzeitlichen Ergänzung der unteren Gewandpartie der Statuette des Königs aus der Sammlung von C. Villier reflektiert. Der Restaurator entwickelte das ergänzte Gewandsystem von Mariendarstellung ausgehend. Zur Statuette: Terlin, 1951, S. 122; Paris, 1960, Nr. 181; Fournée, 1974, S. 27.

²⁴⁷ Anders Gaborit, Paris, 2001, S.189.

greift weder in den Raum hinein noch besitzen die Seiten Relevanz für ihre Erfassung. Die Unterarme samt Händen und Attribute fehlen heute.²⁴⁸ Eine ähnliche Konzeption zeigt die Madonnenstatuette der Jeanne d'Evreux. Extrem schmale Seitenansichten zeichnen auch sie aus. Sie steht auf einem Kasten ähnlichen Sockel und hält in ihrer rechten Hand die in einer Lilie verschlossenen Reliquien von Maria.²⁴⁹ Ihre höchst kompliziert ausgeführte Rückseite ist jedoch von gänzlich anderer Qualität als die Holzstatuette. Für letztere drängt sich vielmehr ein Architekturzusammenhang auf. Denkbar wäre eine erhöhte Aufstellung in einer Nische oder auf einem Sockel. Wahrscheinlicher wäre aber eine Unterbringung in einem Retabel. Hierfür spricht unter anderem die Dimension der Statuette. Nicht selten sind überdies Retabelskulpturen rückseitig bearbeitet.²⁵⁰ Ist die Königsfigur im Kontext eines Retabels oder auch Heiligenschreins zu sehen, dann verbindet sich mit der Darstellung eine Kultfunktion. Die Leidensmimik könnte den Aspekt stützen. Sie konstituiert allerdings auch, wie zu zeigen sein wird, einen Typus, der, einmal gebildet, allgemeiner Natur ist.²⁵¹ Ein Rückschluss auf den funktionalen Zusammenhang der Darstellung ist damit nicht grundsätzlich möglich. Gegen eine Abkunft vom Reliquienkasten spricht weiterhin der Materialunterschied zwischen Behälter und Statuette: Ein metallener Reliquienkasten, der von einer farblich gefassten Holzstatuette bekrönt wird, wäre eine große Ausnahme.²⁵² Keineswegs überzeugend ist die Behauptung, dass aufgrund der Verwendung des zu der Zeit seltenen Eibholzes eine Zugehörigkeit zum Reliquiar im Rahmen des Möglichen läge.²⁵³

Nach den bisherigen Beobachtungen erscheint eine Datierung um 1300 und damit eine Verbindung zum Reliquienkasten Ludwigs IX. unwahrscheinlich. Darüber hinaus vermag das archäologische Verfahren der Formenanalyse, beispielsweise der Frisur, der Agraffe, die den Mantel

²⁴⁸ Hinsichtlich der Attributsbestimmung gibt es keinerlei Hinweise an der Statuette selbst.

²⁴⁹ Zur Statuette siehe Kap. 3.2.

²⁵⁰ Eine Übersicht zur Forschungslage der frühen Retabel und ihrer Funktion überwiegend auf den deutschen Raum beschränkt bietet Wolf, 2002.

²⁵¹ Zum Typus siehe Kap. 6.2.

²⁵² Mir ist kein vergleichbarer Fall bekannt.

²⁵³ Paris, 2001, S. 189.

schließt, und der Krone, weitere Indizien für eine mögliche Entstehungszeit geben. Wichtig dabei ist allerdings, dass jedes Merkmal für sich allein genommen kein ausreichendes Kriterium zur Altersbestimmung sein kann. Gleichwohl ergibt sich über ihre kritische Zusammenschau ein zeitlicher Rahmen, in den die Statuette einzubetten ist.

Der Blick auf die Haartracht der letzten Kapetinger zeigt Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede. Die nicht eingerollte Haartracht der Statuette erinnert an die Darstellungen Ludwigs IX. in Mainneville, in Amiens und an das Fragment im Musée Carnavalet. Auch Philipp III. auf dem Grabmal Isabellas von Aragon in Cosenza (gegen 1276)²⁵⁴ (Abb. 66) und sein Grab in Saint-Denis (1298–1308/1310)²⁵⁵ (Abb. 64) stimmen darin überein. Ganz anders hingegen sind die Grabmäler der letzten Kapetinger in Saint-Denis (1327-1329) (Abb. 22-25).²⁵⁶ Ihre Haare enden wiederum in einer kleinen Rolle und knüpfen damit an die aufwändig mit dem Brenneisen eingedrehte, modische Frisur der von Ludwig IX. in Auftrag gegebenen Grabfiguren in Saint-Denis an. Die Gräber der letzten Kapetinger nehmen aber auch insofern eine Sonderrolle ein, als dass der Akzent unter anderem auf die Hervorhebung der kostbaren Kleidung gelegt wird, die es in dieser Form kaum zuvor gab und auch danach nicht mehr angestrebt wurde. Die Statuette weicht in einem wesentlichen Merkmal von den Vergleichsbeispielen ab; die Bildung der unterhalb der Krone sichtbaren vorderen Haarpartie ist anders. Während diese bei jenen weitgehend fortlaufend ist, zeigt die Holzfigur ausgeprägte „Geheimratsecken“. Erst Bildwerke Karls V. weisen ein vergleichbares Formengut auf, das auch die schlicht gewellte Haartracht umfasst: seine Grabfiguren in Saint-Denis (1364-1366)²⁵⁷ (Abb.

²⁵⁴ Erlande-Brandenburg, 1975, S. 169-170.

²⁵⁵ Paris, 1998, Kat. Nr. 28.

²⁵⁶ Eintragungen im Journal du Trésor weisen auf Karl IV. als Auftraggeber der Königsgräber hin. Sein eigenes Grabmal dürfte kurz nach seinem Tod begonnen worden sein. Schmidt, 1992, S. 59-71. Zusammenfassend zur Grabfigur Philipps IV. mit divergierender Auffassung zu Schmidts These: vgl. Paris, 1998, S. 130 f., Nr. 76; Carqué, 2002, S. 69-119; ders., 2004, S. 330 ff.

²⁵⁷ Paris, 1981, Kat. Nr. 64. Die Skulptur Karls V. vom Beau Pilier in Amiens (1378) hingegen zeigt wieder die fortlaufende, vordere Haarpartie. Pradel, 1955, S. 390-396.

27) und aus der Zisterzienserkirche in Maubuisson (nach 1374)²⁵⁸ (Abb. 26) sowie die Standfigur (1364-1378)²⁵⁹ im Musée du Louvre (Abb. 16). Somit offenbart die Holzstatuette Ludwigs IV. anhand ihrer Frisur eine größere zeitliche Nähe zu den Darstellungen Karls V. als zu den älteren Bildwerken des Heiligen.

Darüber hinaus votiert für eine jüngere Datierung der Statuette die rautenförmige Agraffe, die den Mantel auf der rechten Schulter fixiert. Nach Danielle Gaborit-Chopin wird sie bereits von den letzten Kapetingern, aber besonders gerne von den ersten Valois benutzt.²⁶⁰ So tritt die rautenförmige Agraffe auf einer Miniatur mit der Darstellung Ludwigs IX. im „Registre des ordonnances de l’Hôtel du roi“ von 1320 in Erscheinung (Abb. 29).²⁶¹ Vor allem in der Zeit Karls V. findet die rautenförmige Agraffe eine weite Verbreitung. Sowohl die Stand- als auch die Grabfiguren Karls V. im Musée du Louvre zeigen sie. Ähnliches lässt sich anhand der Zeichnung seines zerstörten Herzgrabes in Rouen konstatieren (1368): Der *gisant* besitzt eine vergleichbare, mehr oval gehaltene schlichte Form der Agraffe (Abb. 28).²⁶² Gänzlich anders sieht es hingegen bei den Darstellungen Ludwigs IX. in Mainneville und im Musée Carnavalet aus: Ihre Agraffen haben eine Vierpassrhombusform. Gleichwohl taucht diese explizite Agraffenform auch vereinzelt unter Karl V. auf, vor allem in der Buchmalerei. Exemplarisch hierfür sei der „Livre du sacre“ von 1364 genannt. Auf fol. 59v schließt sie den Mantel Karls V. Die Miniatur bezieht sich auf die Krönungszeremonie.²⁶³ Hingegen kommt in der zeitnahen Bildhauerei die vierpassrhombusförmige Agraffe äußerst selten vor. Allein die nur mittels einer Zeichnung überlieferte Statue Karls

²⁵⁸ Paris, 1981, Kat. Nr. 74.

²⁵⁹ Zur Standfigur siehe Kap. 6.1.2.

²⁶⁰ Paris 1987, S. 54 ff.

²⁶¹ Paris, Archives nationales, JJ 57, fol. 20. Paris 1970, Nr. 213.

²⁶² Grundlegend zum Grabmal: Pradel, 1951, S. 281 ff.; Paris, 1981, Kat. Nr. 67.

²⁶³ British Library, MS Cotton Tiberius B. VIII, fol. 59v. Carqué, 2004, S. 227 ff., Abb. 50. Dasselbe trifft auf die Figureninitiale einer Urkunde Karls V. (1372) zu. Karl V. überreicht dem knienden Herzog Jean de Berry das Kreuzesholz. Paris, Archives nationales, J 185, n° 6. Reproduktion bei Carqué, 2004, S. 456, Abb. 135. Eine weitere Ausnahme aus der Buchmalerei bildet der König auf fol. 2v im *Le Livre de politiques d’Aristote* (ms. 11201-2, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I), gegen 1376. Carqué, 2004, S. 251 ff., Abb. 54.

V. an der „Porte Saint-Antoine“ an der Bastille (1374-1378)²⁶⁴ (Abb. 30) weist sie auf. Abgesehen von diesen eher seltenen Ausnahmen zeichnet sich insbesondere anhand der prominenten Skulpturen Karls V. eine unter ihm ausgeprägte Präferenz für die rautenförmige Agraffe ab. Der König selbst bestätigt diese Vorliebe: 1380 ließ er für die Krönungsweihe seines Sohnes, Karl VI., eine neue Agraffe in eben dieser Form anfertigen. Ihr zentraler Schmuck bildete eine Lilie.

Die Agraffenform vermag zusammen mit weiteren Merkmalen einen Hinweis auf eine jüngere Datierung der Holzfigur geben. Das ergibt sich vor allem über ihren direkten Vergleich mit den Darstellungen Ludwigs IX. in Mainneville und im Musée Carnavalet. Diese besitzen die größten konzeptionellen Übereinstimmungen, die sich auch auf die Vierpassrhombusform der Agraffe erstreckt. Ihre Auftraggeber entstammen beide dem engsten höfischen Kreis. Bei ihnen ist eine Orientierung an einem älteren Modell, möglicherweise der Grabfigur des Heiligen in Saint-Denis, denkbar.²⁶⁵ Hinsichtlich der vorgeschlagenen Provenienz und damit einer Datierung um 1300 wäre bei der Holzstatuette eine identische Agraffe zu erwarten gewesen. Die aufkommende Beliebtheit der rautenförmigen Agraffe unter den letzten Kapetingern und vor allem unter den ersten Valois könnte ein, wenn auch mit Vorsicht zu handhabendes, Indiz für eine jüngere Entstehung der Statuette sein.

Verweist die rautenförmige Agraffe noch auf Darstellungen aus der Zeit der ersten Valois, so entfernt sich die Art und Weise der Bildung der Krone der Statuette Ludwigs IX. gänzlich von diesen. Im Gegensatz zu der sehr schlichten, teils stereotyp lilienbesetzten Krone der monumentalen Darstellungen der Valois erwachsen dem schnörkellosen Kronenreif Ludwigs IX. aneinandergereihte florale Gebilde. Sie wirken mit ihren teils eingerollten Blättern sehr organisch. Ähnliche Formulierungen treten vor allem bei Werken gegen Ende des ersten und Anfang des zweiten Drittels

²⁶⁴ Zeichnung abgedruckt in Millin, 1790-1799, Bd. 1, Ier art., pl. III u. IV; Zur Datierung vgl. Schmidt, 1971, S. 73-88, bes. S. 81; Erlande-Brandenburg, 1972, S.329 ff. Zuletzt Carqué, 2004, S. 435 ff.; Brückle, 2005, S. 155 f.

²⁶⁵ Der Aspekt eines Modells wird im Verlauf der Arbeit weiter präzisiert.

des 14. Jahrhunderts auf. Beispielhaft hierfür stehen die Kronen der zwei Frauenskulpturen aus der Kollegiatskirche von Mantes (gegen 1328-1329)²⁶⁶ (Abb. 31). Auch die Krone König Davids vom Fragment des Retables aus der Zisterzienserabtei von Maubuisson (gegen 1340) (Abb. 32), das Evrard d'Orléans zugeschrieben wird, weist eine vergleichbare organische Auffassung der floralen Motive auf.²⁶⁷ Darüber hinaus gibt es weitere verbindende Merkmale zwischen der Statuette und dem Retabel. Diese bestehen sowohl in der vergleichbaren Reduktion der Faltenstruktur mit ihren Schwüngen als auch in der dezenten Ondulierung der Gewandsäume, die gegen eine Datierung der Holzfigur um 1300 spricht. Irritierend für die Zeit ist auch die Physiognomie des Königs: Die feine Durchbildung von Nase und kleinem Mund erinnert in hohem Maß an Charakteristika des Weichen Stils.

Fazit der vorangestellten Analysen ist, dass die Holzfigur im Musée de Cluny wohl kaum um 1300 entstanden sein dürfte. Dagegen sprechen die begründeten Zweifel an die vorgeschlagene Abkunft vom Reliquienkasten des Kopfreliquiars Ludwigs IX., die von der Zeit abweichende Gewandfaltenstruktur, die Haartracht, die Agraffenform sowie die Kronenbildung der Statuette. Ihr Formenvokabular deutet stattdessen auf eine Entstehungszeit im zweiten bzw. letzten Drittel des 14. Jahrhunderts hin. Die Formanalyse der Holzfigur ist der Versuch, sich ihr aus einer anderen, bisher unbeachteten methodischen Perspektive anzunähern. Die Darstellung bleibt trotz oder auch gerade wegen der Ausstellung in der Sainte-Chapelle von 2001 problematisch und muss weiterhin diskutiert werden. Möglicherweise kommt der Deutungsansatz, sie als einen retrospektiven Typus Ludwigs IX. zu begreifen, der Statuette noch am nächsten. Denn trotz der nachweislichen Unterschiede zu den Darstellungen in Mainneville, im Musée Carnavalet und in Amiens werden auch an ihr die auf die skulpturale Wiedergabe Ludwigs IX. bezogenen

²⁶⁶ Paris, 1998, Nr. 77.

²⁶⁷ Paris, 1981, Nr. 29 d; Schmidt, 1992, S. 59. Zu dem Retabel siehe Kap. 5.2. Bereits Robert Suckale macht darauf aufmerksam, dass die Formulierung von Lilien bzw. Blätter der Kronen von Königsgrabmälern und Madonnenfiguren seit dem Ende des 13. Jahrhunderts feinteiliger und reicher werden. Suckale, 2002, S. 71. Die organische Auffassung der Blätter findet ab dem 2. Drittel des 14. Jahrhunderts ihren Höhepunkt.

Systematisierungen innerhalb des Königsbildes offenkundig: die Übereinstimmung im Gesichtstypus sowie die Anlehnung an das Krönungsornat. Diese Feststellung ist wesentlich für die präzise Bestimmung eines sich neu konstituierenden Typus‘ Ludwigs IX.

4.2 Der Gewandtypus Ludwigs IX.

4.2.1 Systematisierung der Königstracht und die *ordines*

Die vorangestellten Analysen der überlieferten posthumen Skulpturen Ludwigs IX. verdeutlichen, dass hier erstmals eine Systematisierung der Königstracht erfolgt. Sie lehnt sich in hohem Maß an das Weiheornat gemäß den *ordines* des 13. Jahrhunderts an. Es gilt nun, das Verhältnis der Bildwerke des Heiligen und der Krönungsordines zu präzisieren. Dabei werden bestehende Korrespondenzen und Unterschiede erarbeitet. Sie erstrecken sich sowohl auf die Gewandabfolge im Allgemeinen als auch auf ihre Farbgebung im Besonderen. Die Untersuchung wird auf die verloren gegangenen Skulpturen Ludwigs IX. ausgedehnt, über die einzig Zeichnungen und/oder Schriftquellen informieren. Die Systematisierung der Königstracht ist ein wesentlicher Schritt zum Verständnis der Entstehung eines neuen Königstypus. Da damit bestimmte Aussagen zur Herrschaftsauffassung getroffen werden, ist es sinnvoll und wichtig, die einzelnen Hauptmerkmale des Typus akribisch vorzustellen. Darüber hinaus offenbart das methodische Verfahren der typalen Erfassung die Abhängigkeit der Darstellung des Typus Ludwigs IX. vom königlichen Hof.

Den Ausgangspunkt der Überlegungen zum Verhältnis von Bildwerk und *ordines* bilden die quellenkritischen Erörterungen von Hervé Pinoteau. Er untersucht in einer Studie explizit das Krönungsornat Ludwigs IX.²⁶⁸

²⁶⁸ Pinoteau, 1982, S.447-504.

Hiernach lässt es sich anhand zweier Schriftquellen zur französischen Königsweihe fassen. Sie sind zeitlich verschieden, aber inhaltlich sehr ähnlich. Den ersten Text bezieht er irrtümlich auf den „ordo gegen 1200“, der vermutlich für das Krönungszeremoniell Philipps II. Augustus verwandt wurde. Allerdings fehlt diesem der Passus über die Gewandung.²⁶⁹ Pinoteau benutzt exemplarisch für den *ordo* den jüngeren sogenannten „ordo von 1250“²⁷⁰, der sowohl auf den älteren als auch auf den zweiten von ihm untersuchten Text rekurriert. Letzterer firmiert unter der Bezeichnung „ordo von Reims“. Das früheste überlieferte Manuskript mit der Wiedergabe des *ordo* datiert aus dem späten 13. Jahrhundert.²⁷¹ Der Wortlaut der beiden *ordines* ist im ersten Teil identisch: „[...] *Item, caligis sericis et iacinctinis intextis per totum liliis aureis, et tunica ejusdem coloris et operis, in modum tunicalis quo induuntur subdiaconi ad missam. Nec non et sacco prorsus ejusdem coloris et operis, qui est factus fere in modum cape serice absque caparone, [...]*.“ Abweichend zum „ordo von 1250“ erwähnt der zweite Text ein zusätzliches Hemd unter der Tunika: „*Rex ante altare stans deponit vestes suas, preter tunicam suam sericam et camisiam apertas profundius ante et retro in pectore, videlicet et inter scapulas aperturis tunice sibi invicem connexis ansulis argenteis. [...]*“²⁷² Demnach trägt der König seidene, blaue, mit goldenen Lilien verzierte Schuhe, eine Tunika in der Art, wie sie vom Unterdiakon während der Messe getragen wird, sowie einen Mantel ohne Kapuze – beide nehmen Farb- und Motivgebung der Schuhe an. Ein rotes Hemd, das im Brustbereich und am Rücken jeweils mit silbernen Knöpfen für die Salbung dieser Partien mit dem heiligen Öl zu öffnen ist, komplettiert die königliche Gewandung. Der Mantel ist kreisförmig geschnitten und wird auf der rechten Schulter mit Hilfe einer Agraffe fixiert. Eine zu Beginn des

²⁶⁹ Pinoteau, 1980-1981, S. 94 u. Anm. 4; ders., 1982, S. 448, Anm. zur S. 128. Eine kritische Ausgabe des *ordos* von Jackson, 1995, Bd. 1, S. 248 ff.

²⁷⁰ Paris, Bibl. nat., ms. lat. 1246. Pinoteau, 1982, S. 463 ff., S. 467 ff. Eine kritische Wiedergabe des *Ordos* bei Jackson, 1995, Bd. 2, S. 341 ff. Hier auch zu den vier Quellen. Zum *ordo* in seiner rituellen Bedeutung sowie der daraus abzuleitenden Konzeption des französischen Königtums unter Ludwig IX. siehe Le Goff, 1990, S. 46-57; Le Goff, Palazzo, Bonne (Ed.), 2001.

²⁷¹ Reims, Bibl. mun., MS 328, fols. 70v^o-73r^o. Pinoteau, 1982, S. 465 ff. Pinoteau benutzt die bei Chevalier irrtümlich angenommene Bezeichnung nos. 326. Jackson korrigiert die Bezeichnung. Er schlägt eine Entstehungszeit des originalen *Ordos* zwischen 1226 und 1250 vor, möglicherweise um 1230. Jackson, 1995, Bd. 2, S. 291 ff.

²⁷² Zitiert nach Jackson, 1995, S. 300.

14. Jahrhunderts angefertigte französische Übersetzung des zweiten Textes übernimmt in weiten Teilen wortgetreu die lateinische Fassung.²⁷³

In seiner Besprechung des „*ordo* von 1250“ benutzt Pinoteau die Überlieferung der Handschrift Ms. lat. 1246 aus der Bibliothèque nationale de France in Paris. Die Überprüfung von Text und Bild des Manuskriptes bestätigt eine große Diskrepanz in der Gewandung.²⁷⁴ Die 15 Miniaturen geben die wesentlichen Etappen der Weihe- und Krönungszeremonie wieder. Sämtliche Darstellungen des Königs zeigen ihn in höfischer Gewandung – langärmeliges Gewand sowie Tasselmantel. Eine Systematik fehlt: Die Farbgebung variiert, wahlweise ist das Gewand blau, der Mantel rot oder umgekehrt. Die in dem *ordo* fixierte Heraldik tritt nicht auf. Die konsequente Anwendung der schriftlich fixierten Kleiderordnung des Königs ist erst bei der Darstellung Karls V. in seinem *Livre du sacre* von 1364 nachvollziehbar.²⁷⁵ Die Differenz zwischen Text und Gewandung des „*ordo* von 1250“ nach Ms. lat. 1246 im Einklang mit dem skulpturalen Befund der französischen Könige aus dem 13. Jahrhundert bestätigt Hervé Pinoteaus Auffassung: Er schränkt die exakte Übertragbarkeit der genannten Textstellen auf das tatsächliche Krönungsornat des Königs ein. Demnach verkörpern die *ordines* ein Ideal, dessen vollständige Umsetzung in Wirklichkeit nicht unbedingt gewährt ist. Es fehlen Belege für eine tatsächliche und umfassende Anwendung der Vorgabe, die eine Übereinkunft in Kleidung, Farb- und Symbolgebung sowie der Insignien des Königs bedeuten. Erschwerend kommt hinzu, dass die Texte eine allgemeine Richtlinie vorgeben. Beispielsweise wird die Dalmatik nicht von den beiden *ordines* erwähnt. Von einer solchen ist hingegen in einer im

²⁷³ Pinoteau, 1982, S. 469 f. Für eine kritische Wiedergabe des Textes siehe Jackson, 1995, Bd. 2, S. 306 ff., bes. S. 326 für den Textausschnitt. Er korrigiert den Datierungsvorschlag Pinoteaus von gegen Ende des 13. Jahrhunderts zugunsten einer Zeitspanne von 1300-1320. Die Dalmatik wird in den besprochenen Textquellen nicht explizit benannt, dennoch scheint sie bereits von den Königen in St. Médard in Soisson sowie von Richard Löwenherz bei seiner Weihe 1189 getragen worden zu sein. Pinoteau, 1982, S. 484 f.

²⁷⁴ Zur Analyse der Miniaturen vgl. Bonne, 1990, S. 58-71; Carqué, 2004, S. 244 ff. u. Anm. 26 (Literaturangabe).

²⁷⁵ London, British Library, MS Cotton Tiberius B. VIII, fol. 59v. Eine Analyse der Handschrift Karls V. mit Literaturüberblick bei Carqué, 2004, S. 227 ff., Abb. 50. – Die französische Übersetzung des „*ordo* von Reims“ steht zu Anfang des „*Livre du sacre*“. Auch der Passus zur Gewandung geht auf den älteren *ordo* zurück. Vgl. Carqué, 2004, S. 320 f.

16. Jahrhundert abgefassten französischen Übersetzung des „*ordo von Sens*“ die Rede, die von einer „[...] *tunique ou dalmatique de memes couleur et euvre, faict en la maniere de chazuble de laquelle les soubzdiacres sont vestuz a la messe.*“ spricht.²⁷⁶ Der *ordo von Sens* ist der letzte kapetingische *Ordo* und datiert zwischen 1250 und 1270. Er ist insofern von Bedeutung, als er der erste vollständige *ordo* ist, der sowohl spezifisch französische Elemente des Königtums aufnimmt als auch für das Weihezeremoniell dienstbar ist. Vermutlich bildet er die Grundlage für die Krönung seit Philipp III. bis zu Johann II. Anschließend wird er für den *ordo von Karl V.* von 1364 modifiziert und erweitert.²⁷⁷

Die in den *ordines* verwandte Begrifflichkeit zur Beschreibung des Krönungsornates wird nach Percy Ernst Schramm behelfsmäßig dem liturgischen Bereich entlehnt. Es ist daher verfehlt, aus der Bezeichnung ein angestrebtes Priestertum ableiten zu wollen.²⁷⁸ Die Umschreibung der Gewandung weicht in der kunstgeschichtlichen Literatur erheblich von jener der Historiker ab. Während Hervé Pinoteau und Percy Ernst Schramm entweder von Tunika oder Dalmatik als Bestandteil des Krönungsornates sprechen und damit das Kleidungsstück über dem knöchellangen Hemd meinen, erhält dieses von Kunsthistorikern höchst unterschiedliche Bezeichnungen.²⁷⁹ Ihre Varietät demonstriert exemplarisch Françoise Baron in ihren Katalogbeiträgen zur Grabfigur Karls V. in Saint-Denis²⁸⁰ und zur Statue Ludwigs IX. in Mainneville.²⁸¹ Neben dem auf der Schulter mit einer Agraffe fixierten Mantel, erwähnt sie zwei übereinander getragene Tuniken. Hinsichtlich der Grabfigur

²⁷⁶ Zitiert nach Jackson, Bd. 2, S. 428. Hier auch die Gegenüberstellung mit einer Übersetzung aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts, die nicht die Dalmatik erwähnt, sondern sich eng an den ursprünglichen Text hält. Laut Pinoteau umfassen definitiv erst die Kleidungsstücke Johanns II. und Karls V. die Dalmatik. Pinoteau 1982, S. 447, 477, 484 u. Anm. 56.

²⁷⁷ Jackson, 1995, S. 367 f. Der *ordo von Reims* führt spezifisch französische Züge in der Liturgie der Krönung ein, aber er war unvollständig und konnte allein nicht durch das Weihezeremoniell führen. Auch der *ordo von 1250* war für den Ablauf des Weihezeremoniells unbrauchbar. Der *ordo von Sens* erwähnt wie der *ordo von Reims* das zusätzliche Hemd unter der Tunika. Siehe ebd., S. 384 f.

²⁷⁸ Schramm, 1960, S. 159 ff.

²⁷⁹ Paul Deschamps beschreibt sehr ausführlich die Gewandung der Statue in Mainneville. Er spricht von *cotte* und *robe*. Den Bezug zum Krönungsornat stellt er jedoch nicht her. Deschamps, 1940, S. 124.

²⁸⁰ Paris, 1980, Nr. 64, S. 116.

²⁸¹ Paris, 1997,8, Nr. 51, S. 101.

konstatiert sie, dass der König wie am Tage seiner Weihe gekleidet sei. Diese Darstellungsweise werde von den Valois präferiert. Dagegen qualifiziert sie die artgleiche Kleidung der Standfigur Ludwigs IX. als eine allgemeine Herrschertracht. Formal erinnert die Gewandabfolge beider Darstellungen an die *ordines*. Aus kunsthistorischer Sicht stellt erst Bernd Carqué diesen Bezug hinsichtlich der Kleidung Karls V. her. Ihm nach greift der Herrscher auf den Gewandtypus Ludwigs IX. der Zeit Philipps IV. zurück. Abgeleitet aus dem „livre du sacre“ spricht Carqué von *cotte* und *chemise*. Er weist darauf hin, dass diese bereits die Herrscherfigur der Majestätssiegel des 13. Jahrhunderts kennzeichnet, wohingegen die Plastik sie erst später vor allem unter Philipp IV. zeigt.²⁸² Im weiteren Verlauf der Untersuchung ist von *cotte* oder Dalmatik die Rede, um der Anlehnung an dem Weiheornat Rechnung zu tragen.

Wie ist nun das Verhältnis von *ordines* und tatsächlicher Darstellungsweise Ludwigs IX.? Die Korrespondenzen sind groß. Die Mehrzahl seiner posthumen Skulpturen stimmt mit den *ordines* im Wesentlichen überein: Die Kleidung gleicht sich weitgehend dem Krönungsornat an.²⁸³ Vor allem die vergleichbare Gewandabfolge der Statuen in Mainneville (Abb. 1), in Amiens (Abb. 15) und im Musée Carnavalet (Abb. 5) könnte ein Indiz für die Aktualität der Texte sein. Darüber hinaus nähert sich die Skulptur in Mainneville mit ihrer anzunehmenden originalen Polychromie als einzige diesem Aspekt in weiten Zügen an.²⁸⁴ Für die anderen beiden Darstellungen kann kein Rückschluss mehr auf die fehlende, aber sicherlich ehemals vorhandene Fassung gezogen werden. Die drei Beispiele zeigen die größten Parallelen in der Gewandung. Daneben gibt es weitere Skulpturen

²⁸² Seine Ausführungen stützen sich auf die Studie Hervé Pinoteaus, die er für die Zeit Karls V. dienstbar macht und konkretisiert. Carqué, S. 294 ff. Siehe auch Kap. 4.2.3.

²⁸³ Pinoteau geht soweit, dass es, abgeleitet aus den *ordines*, bis einschließlich Karl X. keine Wiedergabe eines Königs oder einer Königin im Krönungsornat gäbe. Siehe ebd., S. 499. Hiergegen ist die allgemein gehaltene Beschreibung des Ornates einzuwenden. Es dürfte daher nicht verfehlt sein zu behaupten, Ludwig IX. zeige sich zu allererst in einer Bekleidung, welche dem Krönungsornat sehr ähnlich ist. Damit verbindet sich die Übertragbarkeit des Bedeutungsgehalts einer solchen auf die Darstellung an sich.

²⁸⁴ Sämtliche Gewandteile sind azurfarben mit goldenen Lilien verziert. Eine exakte Beschreibung der als ursprünglich anzusehenden Polychromie liefert Paul Deschamps. Deschamps, 1940, S. 123 f. Anders Sauerländer, der die Echtheit der Fassung ohne nähere Untersuchung anzweifelt. Sauerländer, 1999, S. 25.

Ludwigs IX., die Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten zur Statue in Mainneville aufzeigen. Dabei ist die Bartlosigkeit ein übergeordnetes Charakteristikum aller monumentalen Darstellungen des Heiligen.²⁸⁵ Die Gesamtschau gibt die Konstitution eines auf Ludwig IX. bezogenen Typus preis, der verschieden intensiv artikuliert ist.

Auf den ersten Blick scheint die Gewandung einer weiteren Skulptur Ludwigs IX. die Richtlinie der *ordines* teilweise zu erfüllen: seine einzig anhand einer Zeichnung überlieferte Darstellung aus der Prioratskirche des von Philipp IV. gegründeten Dominikanerinnenkonventes in Poissy (Abb. 111).²⁸⁶ Allerdings offenbart die Statue von den *ordines* abweichende Elemente, wie das gegürtete, weitärmelige Obergewand, die *cotte*, und die mit ihnen nicht konforme Fassung. Die Skulptur gehört einem wohl bereits 1304 zum Einzug der Dominikanerinnen fertiggestellten, umfangreichen Figurenzyklus an. Die Weihe der Kirche erfolgte erst 1331. Stilistisch entsprechen die Statuen den Kunstströmungen um 1300. Christine de Pisane berichtet in einer Schrift um 1400 ungenau von in der Kirche befindlichen, in Gold und Azur gefassten Porträts, die sie als „schöne Porträts, schöne *ymages* und richtige Porträts“ bezeichnet.²⁸⁷ Die Positionierung sowie die nähere Bestimmung der Porträts bleibt sie schuldig. Immerhin gibt sie einen knappen Hinweis auf die Polychromie vorhandener Bildwerke, die auch auf die Wiedergabe Ludwigs IX. zutreffen kann. Der Vergleich der Zeichnung zur Statue in Mainneville zeigt als verbindendes Merkmal neben der Bartlosigkeit den auf der rechten Schulter fixierten Mantel. Er ist bei beiden mit einer Vielzahl von Lilien übersät. Ausgehend von der Fassung der Darstellung in Mainneville dürfte der Mantel des Königs in Poissy ebenso goldene Lilien auf azurfarbenen Grund gezeigt haben und in diesem Punkt die farblich gefasste Zeichnung bestätigen. Die übrigen

²⁸⁵ Ausführlich hierzu Kap. 4.4.

²⁸⁶ Paris, BIBL. NAT., Cab. Est., Oa 9, fol. 55. Zur Stiftung Philipps IV. in Poissy vgl. Kap. 7.

²⁸⁷ Christine de Pisan, 1857, S. 13 f.: „(...) *Et ces dorures / sur chapiteaux et pommeaux à pontures / D'or et d'azur, tant belles pourtraiture, / Beaulx ymages et propres pourtraiture, / selon la guise / que il convient à paremens d'église, (...).*“

Gewandteile weisen eine andere Fassung und Symbolik auf und erfüllen damit nicht die offizielle Vorgabe.²⁸⁸

Auffällig an den Beschreibungen der Quellentexte ist die Hervorhebung der Farben Azur und Gold als Programm. Damit gehen auch sämtliche in den Schriftquellen genannten, zerstörten königlichen Statuen des Collège de Navarre in Paris konform: Sowohl die Figuren von Philipp IV. und seiner Frau Johanna von Navarra am Eingangsportal (Abb. 102, 103) als auch ihre wiederholte, die Statue Ludwigs IX. am Trumeau flankierende Darstellung vom Kapellenportal des Kollegiums waren in Gold und Azur gehalten.²⁸⁹ Die Königin gründete das Collège 1304. Die Grundsteinlegung der Kirche erfolgte 1309, die Weihe hingegen erst 1373. Die Datierung der Skulpturen ist nicht eindeutig. Eine Reihe von Skulpturen, die für das Collège vorgesehen war, findet erstmalig im Frühling 1316 Erwähnung.²⁹⁰ Unter Hinzunahme der Schilderung der Grand'Salle von Jacques DuBreul, in der er über das Vorkommen der angesprochenen Farben informiert, verdeutlichen die Beispiele, dass die Farbgebung und Heraldik idealtypisch für das französische Königshaus war und in der Regierungszeit Philipps IV. konsequent umgesetzt wurde.²⁹¹ Die Quellentexte demonstrieren allerdings auch, dass es genügte, allein nur die für den Souverän symbolträchtigen Farben herauszustellen, während eine umfassende Vorstellung der Polychromie offensichtlich keine Priorität besaß.

²⁸⁸ Das Bildwerk des Königs in Poissy dient B. Carqué dazu, den von Philipp IV. nach der Kanonisation seines Großvaters gezielt eingeführten, neuen Gewandtypus zu präzisieren. Carqué, 2004, S. 296 f. Hier handelt es sich jedoch nur um eine weitläufige Annäherung an das Krönungsornat, da die Polychromie der Statue nicht den *ordines* entspricht. Anders als Carqué konstatiert, kann die Übernahme des Gewandtypus für die Darstellungen von Philipp IV. nicht zweifelsfrei belegt werden, da die unsichere Überlieferungslage keine eindeutigen Hinweise dafür bietet. Siehe hierzu Kap. 4.2.2.

²⁸⁹ Gillerman glaubt fälschlicherweise, dass Ludwig X. und seine Frau Ludwig IX. am Trumeau flankieren. Von Corrozet und später DuBreul werden explizit Philipp IV. und seine Frau erwähnt, weshalb Gillermans Schilderung fehlerhaft ist. Gillerman, 1994, S. 139 ff.; Corrozet, Bonfons, 1586, 101v – 102r; DuBreul, 1612, S. 655 ff. Korrektiv zu Gillerman und grundlegend zu den Skulpturen des Kollegiums von Navarra sind die Analysen von Brückle, 2005, S. 138-145. – Im 19. Jahrhundert wurde die Kapelle des Kollegiums abgerissen. Beschreibungen und eine Zeichnung informieren über ihr Aussehen. Die Skulpturen fehlen zu diesem Zeitpunkt bereits. Vgl. Troche, 1844, S. 192-200; Brückle, 2000, S. 421 f. Siehe Kap. 7.2.1.

²⁹⁰ Du Boulay, 1665-1673, Bd. 4, S. 85-96. Launoy, 1677, Bd. 1, S. 7-13 u. 39-40. Eine Untersuchung der Kapelle von Troche, 1944, S. 192-200. Zur Architektur vgl. Davis, 2001, S. 185-202, bes. S. 196 f.

²⁹¹ DuBreul, 1612, S. 227; Branner, 1965, Anm. 31. Zur Grand'Salle siehe Kap. 6.

Nachdem bisher weitgehend nur jene Bildwerke Ludwigs IX. analysiert wurden, die nach seiner Kanonisation von 1297 datieren und über die visuelle Zeugnisse oder Schriftquellen in groben Zügen informieren,²⁹² ist hinsichtlich der *ordines* Folgendes festzuhalten: Die Anlehnung an das Krönungsornat in der Darstellung kennzeichnet den König als gesalbten, von Gott eingesetzten, legitimen Herrscher. Darüber hinaus wird der Gewandtypus vor allem von den frühen Bildwerken Ludwigs IX. ausgebildet. Gerade die Wiedergaben des Heiligen in Mainneville, Amiens, im Musée Carnavalet und in Poissy legen einen direkten Zusammenhang zwischen dem Auftreten des Typus und dem französischen Hof in Paris nahe. Ihre hochrangigen Auftraggeber zählen zum engsten höfischen Kreis. Dass der Typus hier seinen Ausgangspunkt nimmt, demonstrieren die besprochenen weniger bedeutenden Skulpturen des Königs, die ihn im bis dahin üblichen modischen Tasselmantel zeigen.²⁹³ Gerade in der Gegenüberstellung des Gewandtypus Ludwigs IX. mit der französischen Königstracht im Allgemeinen wird erstmals die Präzisierung eines bestimmten Königs fassbar, die vor allem in der Regierungszeit Philipps IV. ausgeprägt ist.

4.2.2 Vorläufer und direkte Nachfolge

Die Orientierung an dem Krönungsornat ist ein in der monumentalen Kunst anfänglich weitgehend auf Ludwig IX. bezogenes Merkmal.²⁹⁴ Daran ändern auch die Könige in Saint-Remi (Reims) (Abb. 37) nichts, die vermutlich in ähnlicher Gewandung viel früher entstanden sind; sie blieben

²⁹² Unberücksichtigt blieben aufgrund der schlechten Überlieferungslage die Kirchenportale der Quinze-Vingts und der Cordeliers zu Paris, die jeweils am Trumeau eine verloren gegangene Königsfigur aufwiesen. Zu diesen mit weiterer Literaturangabe siehe Brückle, 2005, S. 143 f.

²⁹³ Siehe Kap. 4.1.1.

²⁹⁴ Eine knappe Übersicht zur Entwicklung des Krönungsornats von Gaborit-Chopin, 1987, S. 50 ff.

Einzelphänomene.²⁹⁵ Auf der Spurensuche nach einer zu Ludwig IX. verwandten Bekleidung fallen zwei weitere verlorene Grabmäler ins Auge. Nach ihren Zeichnungen zu urteilen, wurden sie in einem bis auf die fehlende Heraldik vergleichbaren Ornat wiedergegeben: das Monument Ludwigs VII. in Barbeau (zwischen 1180-1206) (Abb. 38) und die Bronzegrabplatte Karls des Kahlen in Saint-Denis (vor 1223)²⁹⁶ (Abb. 39). Den genannten Darstellungen der Könige ist der auf der rechten Schulter fixierte Mantel gemein. Darüber hinaus führt Bernd Carqué noch für die Tracht als „jüngste[s] und darin isoliert stehende[s] Beispiel“ die vermutlich gegen 1263/1264 errichtete Liegefigur Dagobert I. von dessen Kenotaph in Saint-Denis an.²⁹⁷ Die scheinbare Singularität in diesem Detail wird jedoch von der zum selben Auftrag zählenden Grabfigur Carlomans, Sohn Ludwigs II., aufgehoben, der einen identischen Mantel trägt. Abweichend zu den vorangestellten Beispielen schließt bei beiden eine Knopfleiste den Mantel auf der rechten Schulter, weshalb sie zwar vom Charakter her ähnlich sind, dennoch keine direkte Parallele bilden.²⁹⁸

Bei dem Versuch, ältere Vergleichsbeispiele für die Tracht Ludwigs IX. aufzudecken, fällt der Blick auf einen zerstörten Königsfigurenzyklus: die Montjoies. Ansichten von ihnen (Abb. 40) aus dem 18. Jahrhundert, die im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden sind, zeigen in einer

²⁹⁵ Das zerstörte Grabmonument Ludwigs IV. aus Saint-Remi in Reims, das ihn thronend wiedergibt, zeigt den König in eben dieser Tracht. Der Mantel, der auf der rechten Schulter von einer Agraffe zusammengehalten wird, ist ebenso bei der Thronfigur Lothars in der Kirche konstituierend. Die Datierung variiert zwischen 1135-1140 (Erlande-Brandenburg) und 1140-1150 (Sauerländer) Zu den Grabmälern: Sauerländer, 1970, S. 78; Erlande-Brandenburg, 1975, Kat. Nr. 64, S. 155; Hamann-MacLean, 1983, S. 182-200. Zum *Recueil des roys* von Jean du Tillet vgl. Pinoteau, 1956, S. 1-25; Brown, Dickman Orth, 1997, S. 7-24. Deslandes weist auf den *gisant* Richard Löwenherz in der Abteikirche von Fontevrault hin, der in seinem Krönungsornat dargestellt ist. Deslandes, 1976, S. 113. Eine stark verkürzte Vorstellung des französischen Krönungsornats von Schramm, 1960, S. 161 ff.

²⁹⁶ Beide Grabmäler wurden im Zuge der Revolution (Ludwig VII. 1793, Karl der Kahle 1792) zerstört. Erlande-Brandenburg, 1975, Kat. Nr. 55 u. 86.

²⁹⁷ Carqué, 2004, S. 300.– Trotz dieser Beispiele ist keine Systematik erkennbar, die Kennzeichen der posthumen skulpturalen Wiedergabe Ludwigs IX. ist.

²⁹⁸ Zu beiden Grabmälern siehe Erlande-Brandenburg, 1975, S. 118, 142 ff. (Dagobert), S. 150 (Carloman); Brückle, 2005, S. 121, Anm. 104. Dass es sich bei der Grabfigur um das früheste Beispiel dieser Gewandung handelt, wird von dem von Montfaucon überlieferten thronenden König aus Saint-Denis (Mitte 12. Jahrhundert) widerlegt. Dieser wird von Assistenzfiguren begleitet und ist vermutlich mit Dagobert I. zu identifizieren. Er zeigt ebenfalls den auf der rechten Schulter geschlossenen Mantel sowie die Differenzierung von Ober- und Untergewand. Vgl. hierzu Brückle, 2005, S. 20, Anm. 28 u. Abb. 5.

Architekturkonstruktion in Nischen eingestellte Könige, deren Gewandung variiert. Darunter befand sich vermutlich auch der auf der rechten Schulter geschlossene Mantel. Das setzt allerdings die Glaubwürdigkeit des Stechers im Detail voraus, die aufgrund des gänzlichen Verlustes der Montjoies nicht zweifelsfrei bestätigt werden kann.²⁹⁹

Die vorgestellten Bildwerke veranschaulichen, dass es zwar entfernte Vorläufer zum Gewandtypus Ludwigs IX. gab, jedoch fehlt ihnen die ihn kennzeichnende Systematik. Die Art des Mantels, der auf der rechten Schulter fixiert wird, tritt allerdings schon viel früher auf. Er ähnelt dem Chlamys, der seit der Antike vornehmlich von Herrschern getragen wird. Dadurch vermittelt er den Status einer besonderen Würdeformel des Souveräns. Bernd Carqué leitet aufgrund der verwandten Gewandung einiger Könige des Alten Bundes von Chartres über Bourges bis Saint-Denis einen „historisierenden Gebrauch dieser Tracht“ ab, „der den fernen geschichtlichen Ort der dargestellten Themen und Personen signalisieren sollte.“³⁰⁰ Hingegen bietet der im modischen Tasselmantel gehüllte König im Annenportal der Kathedrale von Notre-Dame in Paris (1140/1160) einen Gegenpol zur „historisierenden“ Tracht.³⁰¹ Die modische Gewandung ist vermutlich ein bewusst eingeführtes Abgrenzungskriterium zum zeitlosen Herrscher. Sie vermag positiv ausgelegt, dem so gekleideten König Aktualität verleihen. Dennoch besteht auch die entgegengesetzte Möglichkeit, nämlich die beabsichtigte pejorative Wertung, ähnlich wie es anhand der modischen Frisur der Tyrannenköpfe in den Archivolten des Hiob-Salomon-Portals von Chartres (1220/30) plausibel nahegelegt wurde.³⁰² Das Beispiel zeigt, dass der Kontext, in dem das Bildwerk steht, grundsätzlich Ausgangspunkt für die Deutung sein muss. Gleichwohl schränkt die spezifische Gestaltungsweise prinzipielle Rückschlüsse ein. Das bezeugt exemplarisch die Grabserie Ludwigs IX. in Saint-Denis von 1263/64 oder 1267: Die Herrscherfiguren

²⁹⁹ Genauer zu den Montjoies siehe Kap. 3.4.1.

³⁰⁰ Carqué, 2004, S. 300 f.

³⁰¹ Die Datierung des Portals variiert zwischen 1140 und kurz nach 1160. Vgl. für eine Datierung nach 1160 Sauerländer, 1970, S. 88-89; für eine Datierung in die vierziger Jahre des 12. Jahrhunderts siehe Erlande-Brandenburg, 1997, S. 24 ff.; Thirion, 2000, S. 38.

³⁰² Büchsel, 1995, S. 71 ff.; ders., 2003, S. 127 ff.

sind ohne erkennbaren Distinktionswillen entweder im modischen Tasselmantel oder aber in einer zeitlosen Tracht gekleidet. Erst mit der posthumen monumentalen Wiedergabe Ludwigs IX. wird eine konkrete Aussage mit dem zunächst vorwiegend auf ihn beschränkten Gewandtypus verbunden. Danach sehen erst wieder die Valois, hier vor allem Karl V., in der Angleichung an dem Krönungsornat die ideale visuelle Repräsentationsform ihrer Herrschaft.³⁰³

Die erstmals distinkte, typale Konzeption Ludwig IX. wird besonders in der Gegenüberstellung seiner Skulpturen mit den Grabmälern der letzten Kapetinger offenkundig. Sowohl die Grabfigur Philipps III. als auch die Gräber der Könige Philipps IV. (Abb. 22), Ludwigs X. (Abb. 24), Philipps V. (Abb. 23) und Karls IV. (Abb. 25) in Saint-Denis zeigen den Tasselmantel.³⁰⁴ Die Quellenlage offenbart dennoch eine Ausnahme in der unmittelbaren Nachfolge Ludwigs IX.: Philipp IV. gleicht sich vereinzelt dem Krönungsornat an. Seine Skulpturen lassen aber noch keine Einheitlichkeit in der Bekleidung erkennen. Erscheint er einmal wie in Saint-Denis im Tasselmantel, so nähert er sich dann wiederum dem Krönungsornat an. Letzterem entspricht wohl die Gewandung des zerstörten, nur anhand einer Zeichnung überlieferten *gisant* Philipps IV. in Poissy (Abb. 41).³⁰⁵ Ähnlich verhält es sich mit seiner Darstellung am Portal des Collège de Navarre in Paris, über deren Aussehen einzig eine Zeichnung unterrichtet (Abb. 103).³⁰⁶ Hier ist der Mantel leicht abgewandelt: Er wird auf der Schulter beiderseits von einer Agraffe zusammengehalten. Das System des Mantelfalls ähnelt jedoch den bisher besprochenen Beispielen, d. h. der diagonale Zug von rechts unten hoch zur linken Schulter ist hier wiederzufinden. Dadurch wird der Blick auf die mit einer Borte verzierte Dalmatik gewährt. Unklarheit besteht hinsichtlich

³⁰³ Bernd Carqué erkennt, dass vermutlich unter Philipp IV. ein neuer Königstypus für Ludwig IX. entsteht, der prägend für die skulpturale Darstellung Karls V. wird, verkennt aber, dass der Typus Ludwigs IX. für diesen noch nicht stringent umgesetzt wird. Zudem wäre der Aspekt der legitimatorischen Funktion der Tracht zu betonen. Auf die Polychromie der Skulpturen geht Carqué hier nicht ein. Ebd., S. 300.

³⁰⁴ Zu den Gräbern der letzten Kapetinger vgl. Schmidt, 1992, S. 59 ff.; Carqué, 2002, S. 82 ff.; Leistenschneider, 2009, S. 128 ff.

³⁰⁵ Ebd., S. 111. Die Zeichnung befindet sich in der Clairambault Sammlung der Bibl. nat., Paris, MS vol. 632, fol. 154.

³⁰⁶ Paris, Bibl. nat., Rés. Est. Pe 11a, fol. 148 (König); Paris, Bibl. nat., Rés. Est. MSS Oa 10, fol. 46 (Königin). Ausführlich hierzu Kap. 7.2.1.

der Gestik: Die rechte Hand ruht mittig auf dem Brustkorb, die linke ist nach unten geführt, Attribute fehlen. Wenn die Zeichnung authentisch ist, d. h. die Wirklichkeit abbildet, wäre der Verzicht auf *regalia* oder Attribute des Königs frappierend.³⁰⁷ Das käme jedoch nicht isoliert vor, wie die Skulptur Ludwigs IX. in Poissy vor Augen führt.³⁰⁸ Beide Darstellungen Exempel für eine voranschreitende Nuancierung in der inhaltlichen Ausdeutung der Königsfigur. Die zahlreichen Aufträge Philipps IV. für einzelne Königsfiguren sowie umfangreiche königliche Zyklen können aufgrund ihres zumeist kompletten Verlustes formanalytisch leider nicht mehr befragt werden. Allein ihre Existenz und die wenigen dokumentierten Bildwerke aus der Zeit belegen ein sich nach dem Tod Ludwigs IX. wandelndes Königsbild. Es ist noch keineswegs gefestigt, aber der Raum für neue Gestaltungsmöglichkeiten wird vergrößert. Dabei ist die Rolle Philipps IV. in der Ausbildung eines neuen Königstypus nicht zu unterschätzen.³⁰⁹

Die typale Konzeption Ludwigs IX. besitzt, wie zuletzt Bernd Carqué herausgestellt hat, weder in der unmittelbaren Nachfolge nennenswerte Auswirkungen noch leiten sie eine neue „Bildtradition“ ein.³¹⁰ Selbst für Ludwig IX. hat sich der am Krönungsornat orientierte Königstypus nicht durchgängig durchgesetzt. Dennoch ist die Präferenz für einen spezifischen Typus unter Philipp IV. fassbar, der unter Umständen bereits von der Grabfigur Ludwigs IX. in Saint-Denis (1277–1282) (Abb. 3) geprägt wurde. Darüber hinaus belegen die prominenten Darstellungen des Dynastieheiligen, dass sein Gewandtypus eng mit dem königlichen

³⁰⁷ Gillerman nimmt für die linke Hand ein Zepter an. Zudem kann sie sich unter Verweis auf das Grabmal Karls V. in Saint-Denis die *main de justice* in der rechten Hand Philipps IV. vorstellen. Gillerman, 1994, S. 142. Gegen die *main de justice* spräche, dass diese erst auf dem Majestätssiegel Ludwigs X. von 1315 erscheint, wengleich Brückle ältere Beispiele anführt, die allerdings nicht den offiziellen Grad des königlichen Siegels besitzen. Er kann sich ebenfalls das Attribut für die Statue vorstellen, zumal Philipp IV. nachweislich mit der *main de justice* 1314 aufgebahrt wurde. Dalas, S. 156 f. u. 173 f.; Brückle, 2005, S. 25, Anm. 40. Brown bezweifelt hingegen nicht die Glaubwürdigkeit der Zeichnung. Sie sieht im Fehlen herrscherlicher Attribute ein bestimmtes Konzept verwirklicht, nach welchem Philipp IV. als „patron of learning and companion and supporter of his wife“ erscheint. Brown, 1988, S. 219-246, bes. S. 224 f. Vgl. Kap. 7.2.1.

³⁰⁸ Ausführlich zur Skulptur in Poissy siehe Kap. 8.

³⁰⁹ Hierin stimmen die Analysen von Brückle und Carqué überein, die auf kunsthistorischer Seite erstmals konzise diesen Aspekt formulieren. Ausführlicher hierzu siehe Kap. 7 u. 8.

³¹⁰ Carqué, 2004, S. 298.

Umkreis verbunden ist und somit ein höfisches Phänomen darstellt. Ursächlich für die Genese des Typus dürfte aber vor allem die Heiligsprechung Ludwigs IX. sein, die neue Darstellungsmöglichkeiten des Herrschers erlaubte.³¹¹

Dass es bis zur Zeit Karls V. keinen verbindlichen Königstypus gibt, verdeutlichen die Grabmäler der letzten Kapetinger in Saint-Denis (1327–1329). Für sie wurde einerseits der modische Tasselmantel gewählt, andererseits verbindet sich in ihrer Gesichtsbildung altes Formengut mit neuem.³¹² Der Blick auf die Gewandung von jüngeren Königsfiguren bestätigt die Singularität des Typus Ludwigs IX. Die zerstörte Grabfigur Philipps III. in Narbonne (1340er Jahre) (Abb. 57, 58) liefert hierfür einen weiteren Beweis. Stiche von dem Grabmal bezeugen eine andere Bekleidung. Sie weicht sowohl vom Krönungsornat als auch vom Tasselmantel ab: Die Grabfigur zeigt einen Schulterüberwurf, der auf einen Hermelinbesatz hindeutet.³¹³ Einen solchen glaubt Wolfgang Brückle schon viel früher an der Statue Philipps IV. vom Portal der Galerie des Merciers gemäß der Wiedergabe auf dem *Retable du Parlement* (1453-1455)³¹⁴ (Abb. 99) zu erkennen. Damit wäre diese Tracht jedoch für die Zeit singulär. Das Portal entstand im Zuge der von Philipp IV. initiierten Umbaumaßnahmen des Palais de la Cité (1298-1314).³¹⁵ Ob das Retable in diesem Detail authentisch ist, wäre aus zweierlei Hinsicht zu hinterfragen: Erstens kann kaum eindeutig geklärt werden, ob die weißen Höhungen wirklich eine Differenzierung der Gewandung bedeuten oder ob sie eher einen Trugschluss des Interpreten Vorschub leisten; zweitens ist die Einzigartigkeit des Kleidungsstücks zu jener Zeit anzuzweifeln. Der Vergleich zu anderen überwiegend verlorenen, aber anhand von Zeichnungen überlieferten Skulpturen Philipps IV. votiert gegen eine entsprechende Darstellungsweise des Königs am Portal: Entweder trägt er den Tasselmantel oder er nähert sich dem Krönungsornat Ludwigs IX. an.

³¹¹ Das belegt vor allem auch der neue Gesichtstypus Ludwigs IX. Ausführlicher hierzu siehe Kap. 6.2.

³¹² Zu den Neuerungen des Antlitzes siehe Kap. 6.1.

³¹³ Ausführlich zum Grabmal siehe Kap. 5.

³¹⁴ Öl auf Holz, 146 x 227 cm, Paris, Musée du Louvre. Sterling, 1990, S. 36-49; Lorentz, 1998, S. 100-124. Ausführlicher hierzu siehe Kap. 7.2.2.

³¹⁵ Brückle, 2005, S. 147 u. Anm. 63. Zu den Umbaumaßnahmen vgl. Kap. 7.1.

Wenn davon auszugehen ist, dass Philipp IV. am Portal keinen Mantel mit Hermelinbesatz kleidet, dann spricht die Faltenstruktur für die mit einer Agraffe auf der rechten Schulter fixierten Chlamys. Damit wählt er einen Typus, der von der posthumen Darstellung Ludwigs IX. inauguriert wurde, der aber noch nicht einen allgemein verbindlichen Kanon verkörpert, wie die Gräber der letzten Kapetinger in Saint-Denis bezeugen.³¹⁶

4.2.3 Typale Angleichung und Abweichung bei Karl IV.

In der direkten Nachfolge Ludwigs IX. gibt es ausgenommen der Grabfigur Philipps IV. in Poissy weitgehend keine Übereinstimmungen im Gewandtypus des Dynastieheiligen. Erst die Statue Karls IV. vom zerstörten Portal der Kapelle Notre-Dame du Mont Carmel bei den Grands-Carmes zu Paris (nach 1349) (Abb. 42) gibt den König in Anlehnung an das Krönungsornat wieder.³¹⁷ Er wendet sich im Gebetsgestus der Madonna am Trumeau zu. Links von ihr steht im identischen demutsvollen Gestus seine Gemahlin, Jeanne d'Evreux. Sie werden als Stifter ausgewiesen. Die Initiative ging von der Königin aus. Die konzise Gewandung des Königs³¹⁸ kann als ein bewusster Rückgriff auf den von Ludwig IX. begründeten Typus gewertet werden. Damit demonstriert Karl IV. die direkte Abkunft vom heiliggesprochenen König, dessen Figur in Poissy sehr wahrscheinlich auch die Vorlage für seine

³¹⁶ Keineswegs ist ein Hermelinbesatz definitiv auszuschließen, obwohl diese Bekleidung nach bisherigen Erkenntnissen erst viel später auftritt. Die weißen Höhungen vom Retabel mögen auf einen solchen deuten, wengleich die Frage der Authentizität im Detail der Darstellung nicht eindeutig geklärt werden kann. Carqué nimmt ohne Begründung ebenfalls das Krönungsornat an. Unsicherheiten bleiben. Carqué, Orte und Zeichen, 2007, S. 119.

³¹⁷ In der Buchmalerei begegnet der Typus des Königs im Krönungsornat viel früher. Auf dem Dedikationsbild der Handschrift *Vie de St. Denis* (Paris, Bibl. nat., ms. fr. 2090, f. 4v) gegen 1317/1318 zeigt sich Louis X. im Krönungsornat mit *main de justice* in der linken Hand. Ludwig IX. präsentiert sich analog dazu auf einer Miniatur des „Registre des ordonnances de l'Hôtel du roi“ von 1320. Carqué, 2004, S. 297 u. Anm. 130, 131, Abb. 85 (Ludwig IX., Registre). Die Abbildung des Dedikationsbildes bei Serchuk, 1999, Fig. 7. – Zum Portal vgl. Himmelein, 1966, S. 31, Baron, 1971, S. 150; Beaumont-Maillet, 1984, S. 68; Lord, 1997, S. 33 f.; Cahn, 1993-1994, S. 134 f. Siehe auch Kap. 5.2.

³¹⁸ Laut Millin war der Mantel blau mit goldenen Lilien. Millin, 1792, Bd. 4, S. 40.

Konzeption war.³¹⁹ Gänzlich anders hingegen präsentiert sich Karl IV. auf seinem Eingeweidegrab in Maubuisson (1372)³²⁰ (Abb. 43). Seine Darstellung nimmt sich regelrecht retrospektiv aus: Er zeigt die gegürtete *cotte* der letzten fünf Kapetinger mit dem Tasselmantel, die darin wiederum Vorläufer aus dem 13. Jahrhundert haben. Der Tasselmantel wird bei Karl IV. jedoch nicht wie bei den genannten Grabmälern schürzenartig über den Körper gezogen, sondern er geht eine Synthese mit den Liegefiguren Ludwigs VI. und Heinrichs I. aus der Grabserie Ludwigs IX. (1363/64 oder 1267) (Abb. 44) in Saint-Denis ein. Mit Heinrich I. teilt er die Art des von der linken Hand untergeklemmten Mantels und des daraus resultierenden teils tief unterschrittenen Faltengefüges, das sich aus der Schulter heraus entwickelt. Der ondulierte Mantelsaum ist bei beiden ähnlich gebildet. Dieses Merkmal sowie das ausgestellte rechte Spielbein, das konstituierend für Ludwig VI. und andere Liegefiguren aus der Serie ist, wird auch von dem *gisant* Philipps III. in Saint-Denis (Abb. 64) gezeigt.³²¹ Allerdings wird dessen kleinteiliges Faltensystem bei Karl IV. zugunsten einer beruhigteren Form mit wenigen Einzelmotiven der Faltenstruktur aufgehoben. Das verbindet ihn mit einigen Grabfiguren der Serie Ludwigs IX. Eine unverwechselbare Note verleiht der bei Karl IV. der rechte nach unten gerichtete, zur Seite weggestreckte Arm. Er löst den Mantel vom Körper und bringt damit die Silhouette zur Geltung. Dadurch wird ein Gegengewicht zur linken Seite mit den Schüsselfalten im Profil formuliert. Ihr rhetorischer Sinn besteht in der Hinführung des Blicks auf die mittig in Brusthöhe gehaltenen Eingeweide Karls IV. Es müssen nicht

³¹⁹ Eine bewusste Anlehnung an die Buchkunst unter Ludwigs IX. konstatiert Bernd Carqué auch für die diesbezüglichen Aufträge von Jeanne d'Evreux. Darin wollte sie nicht zuletzt ihre direkte Abkunft vom heiligen König demonstrieren. Carqué, 2004, S. 270 ff.

³²⁰ Paris 1981, Nr. 70; Carqué, 2004, S. 285 ff.

³²¹ Ergänzend zu den motivgeschichtlichen Elementen wäre die Grabfigur Robert II. des Frommen anzuführen: die Art und Weise, wie der Mantel auf dem Oberarm aufliegt, ist hier bereits vorgeprägt. Auch dies findet einen Wiederhall an der Grabfigur Philipps III. Die Analogien zu den älteren Grabmälern verdeutlichen, wie älteres Formengut in ein neues System überführt wird. Sie verdeutlichen aber auch den bindenden Aspekt eines einmal durchgesetzten Königstypus – die Inhalte die damit kolportiert werden. Zu den Gräbern von 1263/64 siehe Erlande-Brandenburg, 1975, Nr. 74 (Robert II.), Nr. 78 (Heinrich I.), Nr. 83 (Ludwig VI.). – Nach Carqué spiegelt das Gewandfaltenschema Formprinzipien von Marienfiguren wieder. Letzten Endes wird in der Anverwandlung an Heiligenfiguren die Sakralität des Königtums visualisiert. Carqué, Orte und Zeichen, 2007, S. 119 ff. Darin geht Carqué noch einen Schritt weiter als in seiner Dissertation von 2004, in der er einseitig über die „Historisierung“ von Stil die Nobilitierung der aktuellen Herrscherlinie betont. Carqué, 2004, S. S. 303 ff. u. bes. S. 485 ff.

erst Vergleiche zur Skulptur des 13. Jahrhundert bemüht werden, bei der der Mantel Raum schafft und so der Körper in seinen Volumina erfahrbar wird, wie dies Bernd Carqué unternimmt,³²² sondern es genügt zu überlegen, was der derart ausgestellte Mantel bewirkt: Letztendlich bildet er die Folie für das zu ergänzende Zepter. Das herrscherliche Attribut wird akzentuiert.

Greift Jeanne d'Evreux mit dem Doppelgrab bewusst auf die Konzeption der von Ludwig IX. initiierten Grabserie (1263/1264 oder 1267) seiner Vorfahren in Saint-Denis zurück? Die Frage ist berechtigt. Auffällig ist, dass der Königstypus Karls IV. zu einer Zeit geändert wird, in der Karl V. den Gewandtypus Ludwigs IX. zum Ideal für die Repräsentation der Valois erhebt. Damit setzt sich die „durch Ludwig den Heiligen konstituierte und durch Philipp IV. propagierte *sainte et sacree lignie* der Kapetinger in Gestalt der Valois, namentlich aber in der Karls V.“ fort.³²³ Der Rekurs auf den älteren Typus unterscheidet die Grabfigur Karls IV. von der herrschenden Dynastie. Die Abweichung vom aktuellen offiziellen Typus scheint gezielt unternommen worden zu sein. Ludwig IX. visualisiert mit seiner Ausstattung für Saint-Denis die sich über die wechselnden Königslinien hinweg erstreckende Kontinuität des französischen Königtums. Von dieser Kontinuität bleiben die Nachkommen von Jeanne d'Evreux aus ihrer Verbindung mit Karl IV. ausgespart, da Frauen von der Thronfolge ausgeschlossen wurden. Als die Königin nach dem Tod ihres Gemahls 1328 nur eine Tochter zur Welt bringt, geht die Krone auf Philipp VI. von Valois über, ein Vetter des Königs. Damit wird nicht nur die Ablösung der Königslinie der Kapetinger durch die Valois vollzogen, sondern die neue Dynastie sieht sich fortan mit permanenten Anfeindungen der Rechtmäßigkeit ihrer Herrschaft konfrontiert.³²⁴ Letztlich liegt hier die Ursache für den 100-jährigen Krieg mit England. Die Betrachtung muss differenziert werden. Die Grabfigur Karls IV. verbindet

³²² Carqué, 2004, S. 303 ff. Die Anführung der Beispiele dient Carqué dazu, die retrospektive Konzeptionsart Karls IV. im Gegensatz zur blockhaften Komposition der Liegefigur Karls V. in Saint-Denis zu begreifen, die direkt auf den unter Philipp IV. geprägten, neuen Typus Ludwigs IX. zurückgeht.

³²³ Siehe hierzu Carqué, 2004, bes. S. 520 u. S. 524.

³²⁴ Einführend hierzu: Cazelles, 1958.

den sich an der Grabfigur Philipps III. anbahnenden Wechsel im Königstypus, für den die Bartlosigkeit konstituierend ist, mit Elementen aus der Grabserie Ludwigs IX. Die Rückgriffe auf älteres Formengut werden in ein anderes System überführt. Sie verdeutlichen einerseits die Nachhaltigkeit eines einmal geprägten Königstypus, andererseits schließt die Grabfigur Karls IV. direkt an den Typus der letzten Kapetinger an. Der noch am Stifterportal von Notre-Dame du Mont Carmel für Karl IV. gewählte Typus Ludwigs IX. wird aufgegeben. Dieser wird unter Karl V. kanonisch für die Valois. Scheidet der Typus deshalb für die Grabfigur aus? Der Verdacht entsteht. Unter Karl V. findet sich Jeanne d'Evreux definitiv mit dem Ausschluss der Tochter von der Thronfolge ab. Mehrmals unterstützt sie die Position Johanns II. und Karls V. gegen deren Widersacher auf den Thron, Karls II. von Navarra, der über seine Mutter Jeanne, Tochter Ludwigs X., ein Enkel Ludwigs IX. ist. Darüber hinaus trägt Jeanne d'Evreux während der Taufprozession den erstgeborenen Sohn Karls V. und legitimiert damit die Thronfolge der Valois.³²⁵ Die frühen Stiftungen von Jeanne d'Evreux offenbaren eine unmittelbarere Bindung an Ludwig IX. als das Doppelgrab. Darüber hinaus zeigen sie eine davon abweichende Argumentationsstruktur, die im Zusammenhang mit dem Grabmal Philipps III. in Narbonne näher beleuchtet wird.³²⁶

4.3 Gewandung und fleurs de lis und die Sakralität des französischen Königtums

Was bedeutet nun die Analogie zum Krönungsornat in der Darstellung Ludwigs IX.? Ist es als akzidentiell zu interpretieren oder steht dahinter ein Programm? Der König im Krönungsornat wird als mit dem heiligen Öl gesalbter, von Gott eingesetzter, legitimer Herrscher definiert. Farbgebung und Symbolik besitzen darüber hinaus mannigfache Konnotationen. Allein

³²⁵ Carqué, 2004, S. 268 f., Anm. 69 (Literaturangabe zur politischen Rolle Jeanne d'Evreux').

³²⁶ Siehe Kap. 4.2.

die ausführliche Analyse der vielschichtigen Bedeutungsebenen der Lilie erfordert eine separate Untersuchung. An dieser Stelle ist auf die sehr umfangreiche Literatur über die Lilie zu verweisen, allen voran die Arbeiten von Hervé Pinoteau und Anne Lombard-Jourdan.³²⁷ Das Aufkommen und die Entwicklung der Lilie in Frankreich im Zusammenhang mit dem Souverän werden im Folgenden kurz umrissen.

Seit den Karolingern ist die Lilie mehr oder weniger Bestandteil von Krone und Zepter und wird häufig vor allem von Ludwig IX. instrumentalisiert. Unter anderem belegt dies ihre massive Aufnahme auf den von ihm ausgegebenen Münzen. Dabei reformierte er erfolgreich das Münzwesen, was letztlich in die mystifizierende Bezeichnung der *bonnes monnaies* Ludwigs IX. mündet, eine hohe, teils unerreichbare Messlatte für die Geldpolitik seiner Nachfolger. Allerdings ist die Annahme weit gefehlt, die Lilie als Signum sei allein auf den französischen König zu beziehen. Sie erscheint in ihrer marianischen Ausdeutung bereits im 11. und 12. Jahrhundert auf Münzen, die vom jeweiligen Bischof einer Maria geweihten Kathedrale ausgegeben wurde. Ähnlich verhält es sich mit den Siegeln derselben Kapitelle: Auf ihnen ist Maria mit einer Lilie in der Hand abgebildet. In der Folge wurden diese Siegel von anderen religiösen Einrichtungen frei nachempfunden.³²⁸ Erstmals tritt die Lilie auf Münzen Ludwigs VI. auf und findet als Einzelsymbol Eingang auf der Rückseite des königlichen Siegels von Philipp II. Augustus.³²⁹ Ein Novum bedeutet das dezente Lilienmuster der Mantelbordüre Ludwigs IX. auf dessen erstem Siegel (1226). Die Kleidung auf den königlichen Siegeln war bisher frei von heraldischer Motivik. Daraus abgeleitet erscheint der französische König auf ihnen in seiner *majestas* und nicht im Weiheornat, wie es Hervé Pinoteau herausstellt. Die Lilie tritt, nach dem *Recueil des roys* von Jean du Tillet zu urteilen, bereits auf den Sitzfiguren der beiden Könige in Saint-Médard in Soissons auf: auf dem rechten Schuh von Clothar I. sowie auf

³²⁷ Grundlegend zur Heraldik der Kapetinger sind die Untersuchungen von Pinoteau, 1982. Ergänzend hierzu vgl. Pastoureau, 1978, S. 251-257; ders., 1991, 2, S. 35-48, bes. S. 39 ff.; Hindman, Spiegel, 1981, S. 381-407; Lombard-Jourdan, 1991.

³²⁸ Pastoureau, 1978, S. 253 f.

³²⁹ Bereits das dritte königliche Siegel von Ludwig VII. zeigt auf der Rückseite die Lilie. Pinoteau, 1980-81, S. 99.

der Tunika Sigeberts I. (gegen 1155).³³⁰ Doch erst Ludwig IX. führt im nachweislich von ihm forcierten Gebrauch der Lilie konsequent eine Entwicklung weiter,³³¹ die unter Ludwig VII. begann und von Philipp II. Augustus fortgesetzt wurde. Letzterer benutzt wohl als erster offiziell das sich neu konstituierende königliche Wappen, bestehend aus einer Vielzahl goldener Lilien auf azurfarbenem Grund. Dem entsprach auch sein 1191 bei der Belagerung von Ptolémais mitgeführtes königliches Banner. Laut Hervé Pinoteau dürfte diese Heraldik spätestens mit der Weihe Philipps II. Augustus Kanon für das Krönungsornat des französischen Herrschers geworden sein. Bildet dieser im Vergleich zu anderen Souveränen sein Wappen erst recht spät aus, so besticht die Folgerichtigkeit, mit der es auf das Weiheornat übersetzt wird: Goldene Lilien auf azurfarbenem Grund dekorieren sämtliche Gewandteile einschließlich der Schuhe. In dieser Systematik unterscheidet er sich von allen anderen europäischen Potentaten, deren Weiheornat nicht in aller Konsequenz ihr Wappen widerspiegelt.³³² Sie fügt sich aber in das Bild einer Expansionspolitik Philipps II., welche über den theoretisch anerkannten Legitimationsbereich des französischen Königs hinaus auch de facto die Regierungsgewalt auf das westfränkische Reich, entsprechend der Reichsteilung des 9. Jahrhunderts, wiederzuvereinigen suchte. Erst Ludwig IX. schloss diesen Prozess weitgehend ab. Zuvor beschränkte sich die Machtausübung des Königs vorwiegend auf die Krondomäne, denn er war ein Großer unter anderen Großen.³³³ Der König wandelt nun bei seiner Krönung im eigenen Wappen. Der Bedeutungsgehalt der Symbolik wird visuell auf ihn transferiert und in die politische Rhetorik zur Absicherung seiner legitimen Herrschaft eingebunden.

³³⁰ Die Grabmäler wurden von den Hugenotten 1567 zerstört. Pinoteau, 1980-1981, S. 90 f., Anm. 1; Brown, Dickman Orth, 1997, S. 8. Hier auch weitere Beispiele.

³³¹ Pinoteau, 1982, S. 89 f. Kurze Einführung zum Siegel: Vgl. ebd. S. 454 f., Abb. 1. Eine Übersicht zum französischen Siegeln von Dalas, 1991.

³³² Pinoteau, 1982, S. 479 f. u. Anm. 50; ders., 1980-1981, S. 90 ff. Nach Pinoteau ließ Louis VII. wohl mit seiner Heirat 1137 neue königliche Kleider mit genannter Symbolik anfertigen. Er hält unter anderen Suger als den „großen Symbolisten“ dafür verantwortlich. Möglich sei auch, dass das Wappen bereits unter Louis VII. Einzug hielt. Darüber hinaus erschienen die 1567 zerstörten Grabfiguren Clotars I. und Sigbert I. in Saint-Médard in Soissons (gegen 1155) in eben dieser Farbgebung und verwandter Symbolik erweitert um Sonnen (Sterne ?) und Monde, die an den kosmologischen Aspekt des französischen Königtums erinnern sollen.

³³³ Eickels, 2002, S. 86 ff. u. Anm. 97.

Zu Recht stellt Hervé Pinoteau die Polyvalenz der Lilie als Erfolgsgarant heraus.³³⁴ Seit der Antike für Macht und Fruchtbarkeit stehend, erlebt die Lilie im Mittelalter eine fortwährende Auffächerung ihres Sinngeltes. Dabei ist eine klare Unterscheidung der Bedeutungsstränge im Einzelnen schwierig bis kaum nachvollziehbar. Faktum ist, dass die Lilie als royales Symbol im Verlauf des 13. und 14. Jahrhunderts mehr und mehr allegorisch ausgelegt, in der Sache ein Mosaiksteinchen im diskursiven Ausbau der Sakralität des französischen Königtums darstellt.³³⁵ Der Prozess dazu beginnt früher, wenngleich, wie die Ausführungen gezeigt haben, die Lilie auch noch zu Anfang des 12. Jahrhunderts nicht explizit mit dem französischen Königshaus verbunden wird. Erst nach der Regierungszeit Philipps II. entwickelt sie sich zum dynastischen Symbol: Sie wird im Wappen zum Ausweis all derer, die ihre Wurzeln in der kapetingischen Linie besitzen. Bevor dieser Verlauf in Gang kommt, gehört die Lilie als Bekrönung von Zepter und Krone zu den Herrschaftszeichen und knüpft damit an weitaus ältere Traditionen an.³³⁶ Mit ihrer wachsenden inhaltlichen Vielschichtigkeit, vor allem ihres mariologischen und christologischen Zuspitzung, wird die Lilie für den französischen König als Emblem attraktiv. Seit den Kirchenvätern bis zu Bernhard von Clairvaux begründet nicht zuletzt das Hohelied die christologische und auch mariologische Auffassung der Lilie. Danach wird Christus als Lilie bezeichnet.³³⁷ Ein weiterer Vers aus dem Hohelied setzt zudem Maria mit der Lilie gleich.³³⁸ Entsprechend steht die Lilie für Reinheit und Jungfräulichkeit. Das komplexe Zusammenspiel der Bedeutungsschichten der Lilie empfiehlt sie als Wappenmotiv. Hervé Pinoteau leitet aus den *Sermones* von Bernhard von Clairvaux, ein Zeitgenosse Ludwigs VII., ab, dass die spirituelle Welt aus Christus und

³³⁴ Pinoteau, 1982, S. 91. Neben dem Bedeutungsgehalt hebt Pasterou auch ihre Verwendung als grafisches und künstlerisches Motiv hervor. Es begründet dabei aber keineswegs ihre weite Verbreitung. Pastoureau, 1991, S. 41.

³³⁵ Vgl. Hindemann, Spiegel, 1981.

³³⁶ Pastoureau, 1991, S. 39 ff.; Hindman, Spiegel, 1981, S. 385.

³³⁷ „*Ego flos campi et liliū convallium*“ bezeichnet den Bräutigam. Hohelied II, Bd. 1, Pinoteau, 1980-1981, S. 93.

³³⁸ „*Sicut liliū inter spinas sic amica mea inter filias*“, Hohelied II, 2. H. Pinoteau führt visuelle Beweise für die Identifizierung Marien mit der Lilie an. Pinoteau, 1980-1981, S. 93.

den Auserwählten, Maria und den Heiligen, besteht, die mit der Lilie identifiziert werden. Im übertragenen Sinn konstituieren Lilien den spirituellen Himmel. Bernhard von Clairvaux nimmt damit ein altes Motiv auf, das den Himmel mit einem Garten vergleicht. Dieser ist übersät von Blumen, darunter die Lilie. Der Garten verkörpert den Himmel der Auserwählten.³³⁹ Die Lilie im Wappen des Herrschers begreift das Königtum von seiner Sakralität her. Gerade der Aspekt des „Auserwähltseins“ gewinnt in Frankreich, wie Joseph R. Strayer gezeigt hat, größte Relevanz und findet seinen Höhepunkt in der politischen Argumentation unter Philipp IV.³⁴⁰

Überdies wird das Wappen im Einklang mit der Farbe Blau, Hyazinth oder auch Azur weiter symbolisch aufgeladen. Doch bevor das Blau eine monarchische Dimension erhält, kennzeichnet es zunächst seit dem Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts die Abstammung vom kapetingischen Geschlecht. Allmählich rückt dann vermehrt die mariologische Bedeutung in den Vordergrund: Blau ist die Farbe von Maria. In der kosmischen Bezugnahme verweist das Blau auf den Himmel und damit auf den himmlischen Schutz, der dem französischen Königtum von Christus und Maria gewährt wird. Michel Pastoureau sieht diesen Entwicklungsverlauf gegen Ende der Amtszeit Ludwigs IX. als vollendet.³⁴¹

Im Kontext des Krönungsornates schreibt Hervé Pinoteau der Kombination aus Lilie und Azur einen aktiveren Part als die reine Schutzfunktion zu. Er zieht die Parallele zur Bekleidung des Hohen Priesters, von der das Weiheornat wohl abzuleiten ist. Denn dieser trägt einen hyazinthfarbenen Mantel, dessen Säume mit Granatäpfeln und goldenen Schellen durchwirkt sind. Weiterhin wird im Buch der Weisheit Salomons (18, 24) die priesterliche Bekleidung, auf der das Universum abgebildet ist, als bis zum Boden fallend beschrieben.³⁴² Ein entsprechender Mantel, der unter der Bezeichnung des „Himmelmantels“

³³⁹ Vgl. Pinoteau, 1982, S. 93 f.

³⁴⁰ Strayer, 1969, S. 3-16.

³⁴¹ Pastoureau, 1991, S. 38 f. Zur Entwicklung und Bedeutung der Farbe Blau vgl. ders., 1983, S. 43-50; ders., 1987, S. 19-27.

³⁴² Pinoteau, 1956, S. 17 f.; ders., 1982, S. 472-476.

firmiert und auch schon von Otto III. und Heinrich II. getragen wurde, befand sich bereits im Besitz Hugo Capets. Auch die Grabmonumente in Soissons und in Saint-Remi in Reims mit ihrer Sternen- und Mondsymbolik spielen auf den „Himmelsmantel“ an. Nach Percy Ernst Schramm wird darin die frühmittelalterliche Idee des *rex et sacerdos* zum Ausdruck gebracht. Einen Anspruch, den bereits die Karolinger erhoben, der aber unter den Kapetingern eine untergeordnete Rolle gespielt habe.³⁴³ Bezogen auf die Benennung der Gewandung in den Ordonnanzen relativiert Percy Ernst Schramm deren Tragweite, da sie behelfsmäßig dem liturgischen Bereich entnommen seien. Aus der Bekleidung ein angestrebtes Priestertum abzuleiten, wäre verfehlt. Dass der französische König auch einen geistlichen Charakter besitzt, wird erst im 15. Jahrhundert formuliert. Schramm beurteilt den Krönungsornat als rein Weltliches, das in der Königs-Chlamys einprägsam vorgeführt wird.³⁴⁴

Gänzlich anderer Ansicht ist Hervé Pinoteau. Die intendierte Überführung der Funktion des Hohepriesters auf den französischen König, Mittler zwischen Gott und den Menschen zu sein, erscheint dem Ornat nach plausibel, zumal es dafür weitere Anhaltspunkte gibt. Der König trägt bei seiner Weihe einen mit Lilien übersäten blauen Mantel. Die Lilie, die für Christus steht, erhebt den französischen König zum Typus Christi.³⁴⁵ Wie Christus vermittelt er direkt zwischen Gott und den Menschen. Die Kombination der Symbolik, insbesondere der kosmologische Aspekt, nach welchem der König einen universellen Charakter annimmt, unterstützt den Gedanken der Sakralität des französischen Königtums.³⁴⁶ Im politischen Diskurs um die Souveränität der Gewalten besitzt dieser Aspekt größte Aktualität. Er wird in Frankreich kontinuierlich ausgebaut und kulminiert

³⁴³ Schramm, 1960, S. 156, 160 u. Anm. 2.

³⁴⁴ Ebd., S. 159-162.

³⁴⁵ Der Dominikanermönch Guillaume de Sauqueville zieht den Analogieschluss zwischen dem König und Christus im Rahmen der Kontroverse um die Gefangensetzung der Templer unter Philipp IV. Er bewertet zudem das französische Königtum als einen Typus des himmlischen Königtums. Weiterhin verbindet er die zwei Fahnen des französischen Königs, Wappen und Oriflamme, mit den zwei Parusien Christi. Vgl. Strayer, 1969, S. 10; Hindman, Spiegel, 1981, S. 390 f.

³⁴⁶ Zum biblischen und kosmologischen Bezug der königlichen Gewandung vgl. Pinoteau, 1982, S. 98 ff. u. S. 472-476.

nicht zuletzt in der Heiligsprechung Ludwigs IX. Dieser verkörpert den *rex christianissimus par excellence*.

Die vorangestellten Bezüge der Lilie sind damit noch längst nicht erschöpft. Ihre allegorische Auslegung nimmt insbesondere im 13. und 14. Jahrhundert ausgeprägte Züge an.³⁴⁷ In der offiziellen Hagiographie widmet sich zuerst Guillaume de Nangis der Deutung der Lilie in seiner noch vor der Kanonisation Ludwigs IX. (1297) vollendeten *Vita Ludovici regis Francorum*. Danach symbolisiert die Lilie die Tugenden *fides*, *sapientia* und *militia*. Sie wurden dem französischen König als Gnadenerweis Gottes verliehen.³⁴⁸ Die Diskussion um die Lilie entflammt im Verlauf des 14. Jahrhunderts, bis sich schließlich ihre unter den letzten Kapetingern anklingende und sich weiterhin präzisierende trinitarische Interpretation durchsetzt. In der Mehrzahl dient diese dazu, die Thronrechte der Valois abzusichern.³⁴⁹ Die Lilie in ihrer Gleichsetzung mit der Trinität findet ihren sinnfälligen Ausdruck in der Gründungscharta der Coelestiner der Heiligen Dreifaltigkeit von Limay, in der Nähe von Mantes. Karl V. legt die Anzahl der Lilien auf drei fest, denn damit entspräche sie der Trinität. Aber erst das Wappen Karls VI. zeigt von Beginn seiner Regierungszeit an drei Lilien auf azurfarbenem Grund. Die Dreizahl der Lilie ist nicht neu, bereits mit Ludwig VIII. steht sie parallel zur Vielzahl.³⁵⁰ Guillaume de Digueville weist in seinem *Roumant de la fleur-de-lis* (1338) eine Lilie für das französische Volk, eine für den König und eine für die Kirche zu. Darüber hinaus legt er einen himmlischen Ursprung des Symbols nahe: Wie die Salbung mit dem Himmelsöl und die Befähigung des französischen Königs durch Handauflegung Skrofeln zu heilen, so ist die Lilie das dritte Zeichen der Gnade Gottes, die er dem französischen

³⁴⁷ Elementar hierzu ist der Aufsatz von Hindman, Spiegel, 1981.

³⁴⁸ Guillaume de Nangis, 1840, S. 320. Guillaume rekurriert auf die *translatio studii* Theorie, wonach Saint-Denis *sapientia* zusammen mit *fides* und *militia* aus Griechenland nach Paris gebracht habe. Guillaumes Leistung besteht darin, erstmalig die symbolische Bedeutung der Lilie mit dem Aspekt der *translatio studii* zu verknüpfen. Diese wiederum baut auf die virulente *translatio imperii*-Diskussion auf. Guillaumes Ansatz besitzt lange Zeit Gültigkeit und wird vielfach rezipiert. Hindman, Spiegel, 1981, S. 386 f. Zur *translatio studii*-Theorie vgl. Gassman, 1973.

³⁴⁹ Pastoureau, 1991, S. 39 f. Umfangreiche Literatur hierzu von Beaune, Paris, 1985, S. 237-263.

³⁵⁰ Pastoureau, 1991, S. 42 f. Zur Gründungscharta vgl. Pinoteau, 1982, S. 97. Zur Dreizahl der Lilie vgl. Prinnet, 1911, S. 469-488.

Königtum verlieh.³⁵¹ In seiner Übersetzung des Gottesstaates von Augustinus konstatiert Raoul de Presles (1371), dass das Wappen mit den drei Lilien als Symbol der Trinität von Gott durch seinen Engel Clovis gesandt wurde, mit der Aufforderung, das alte Wappen damit zu ersetzen.³⁵² Er rekurriert auf ein lateinisches, in der Abtei von Joyenval verfasstes Gedicht, das dieses Ereignis vorwegnimmt. Die Datierung wird kontrovers diskutiert. Sie rangiert zwischen 1297 bzw. Anfang des 14. Jahrhunderts und gegen 1350.³⁵³ Die Verknüpfung der Lilie mit dem Trinitätsgedanken ist kein unmittelbares Phänomen, vielmehr geht ihr eine allmähliche Entwicklung voraus. In der Regierungszeit Karls V. ist sie voll ausgebildet und behält auch danach ihre Gültigkeit.³⁵⁴

Festzuhalten ist, dass mit der posthumen Darstellung Ludwigs IX. die Präzisierung eines bestimmten Königtypus stattfindet. Hierzu zählt die erstmalig ablesbare Systematisierung innerhalb der Bekleidung, die vom Weiheornat her geprägt ist und die zunächst allein mit Ludwig IX. verbunden ist.

³⁵¹ Piaget, 1936, S. 317-358, bes. 323; Hindman, Spiegel, 1981, S. 390 f.

³⁵² Raoul de Presles, 22912, fol. 3v; Pastoureau, 1991, S. 40.

³⁵³ Pinoteau favorisiert eine frühe Entstehungszeit. Vgl. Pinoteau, 1982, S. 452, S. 482 u. Anm. 53. Hindman und Spiegel datieren das Gedicht gegen 1350 und folgen darin der Untersuchung von F. Chatillon. Vgl. Hindman, Spiegel, 1981, S. 391f.; Chatillon, 1955, S. 87-200.

³⁵⁴ Elementar zu diesem Themenkomplex sind die Analysen von Hindman, Spiegel, 1981, bes. S. 392 f.

4.4 Der Umbruch zu einem neuen Typus: der bartlose König

4.4.1 Historische und funktionale Dimension – die Montjoies und die Porte Rouge

Nachdem die Anlehnung an das Krönungsornat erstmals einen bestimmten König, nämlich Ludwig IX., kennzeichnet, gilt es nun, die zweite wesentliche Veränderung zum konventionellen Herrscherbild zu ergründen: die Bartlosigkeit. Sie ist ein übergeordnetes Kriterium des neuen Königstypus und tritt vor allem mit den posthumen Skulpturen Ludwigs IX. auf. Zuvor kennzeichnete die bartlose Darstellung ausschließlich den jugendlichen König. Die jung verstorbenen Herrscher aus der Serie der Königsgräber, die Ludwig IX. 1263/64 oder 1267 in Saint-Denis (Abb. 45) aufstellen ließ, entsprechen noch dieser Maxime.³⁵⁵ Auch Philipp III. der Kühne (gest. 1285) (Abb. 64) erscheint ohne Bart auf dem von ihm bestellten Grabmal zum Gedenken seiner 1271 verstorbenen Frau Isabella von Aragon in der Kathedrale von Cosenza in Calabrien (Abb. 66). Die Grabanlage wurde vor 1276 fertiggestellt. Sie wird aus stilkritischen Überlegungen einem französischen Bildhauer zugeordnet.³⁵⁶ Das Ensemble setzt sich aus drei im Hochrelief gearbeiteten Figuren zusammen: Maria, mit leichter Kopfwendung zum Kind in ihrer linken Armbeuge, steht frontal zum Betrachter in der Mitte der Komposition; zu ihrer Linken, ihr im Gebetsgestus zugewandt, kniet der König im langen gegürteten Gewand mit modischem Tasselmantel; zu ihrer Linken präsentiert sich Isabella von Aragon in der gleichartigen demutsvollen Haltung. Sie hält im Gegensatz zu ihrem Gemahl die Augen geschlossen.³⁵⁷ Erklärt sich die Bartlosigkeit mit seiner noch jungen Herrschaft oder belegt sie bereits einen beginnenden Umbruch des

³⁵⁵ Grundlegend zu den Königsgräbern in Saint Denis ist die Arbeit von Erlande-Brandenburg, 1975. Zum Auftrag Ludwigs IX. siehe ebd. S.128 ff.; Sommers Wright, 1974, S. 224-243; Bauch, 1976, S. 68 ff.; Teuscher, 1994, Bd. 1, S. 25 ff.

³⁵⁶ Bertaux, 1898, 1, S. 265-276 u. S. 369-378; Erlande-Brandenburg, 1975, S. 169 f. Einen Gesamtüberblick zur Forschungslage bietet Michalsky, 2000, Kat. Nr. 5., S. 247 ff. Ausführlich zum Grabmal siehe Kap. 5.3.

³⁵⁷ Enderlein vermutet aufgrund der an den Augen stehen gebliebenen Zahneisenspuren einen unvollendeten Zustand der Darstellung. Damit steht er in seiner Bewertung isoliert dar. Noch Tanja Michalsky hebt die ikonographische Einmaligkeit der geschlossenen Augen hervor, die Diskussionen in der Forschung heraufbeschwor. Vgl. Enderlein, 1997, S. 15-17; Michalsky, 2000, S. 249.

Königstypus? Der Denkmalbestand favorisiert Letzteres. Eine Veränderung des Typus ist ungefähr ab 1270 nachvollziehbar.

Weitgehend bartlos waren auch die Königsstatuen der im Zuge der Revolutionswirren zerstörten sieben bis neun Montjoies (Abb. 40). Sie säumten die Hauptstraße zwischen Paris und Saint-Denis und dürften wohl in der Regierungszeit Philipps III. anlässlich des Begräbnisses Ludwigs IX. entstanden sein.³⁵⁸ Die Montjoies waren fünf Meter hohe Architekturkonstruktionen mit polygonalem Grundriss. Sie wurden von einem Kreuz bekrönt. In ihren Nischen befand sich jeweils eine frontal zum Betrachter stehende aufrechte Königsfigur. Mit Sicherheit können jedoch nur drei Bildwerke für jedes Monument angenommen werden. Die Herrscher präsentierten sich in königlicher Tracht und unterschiedlichem Gestus; manche von ihnen führten Zepter mit sich, andere hielten die Handschuhe als höfisches Merkmal oder wiesen den Griff an die Tassel auf. Eine genaue Identifizierung der Könige ist aufgrund der schlechten Quellensituation ausgeschlossen.³⁵⁹ Nach den skizzenhaften Radierungen aus dem 18. Jahrhundert, die über ihr Aussehen informieren, waren die Könige weitgehend bartlos. Dies setzt allerdings voraus, dass die Radierungen zumindest in den Grundzügen den realen Bildwerken entsprechen.³⁶⁰

³⁵⁸ Irigion, 1935, S. 152; Branner, 1967, S. 13-16; Lombard-Jourdan, 1974, S. 141-181. Die Montjoies wurden 1793 in einer zweitägigen Aktion abgerissen. Ebd., S. 162 u. Anm. 2-3. Diess., 1989; Erlande-Brandenburg, 1975, S. 13. Uwe Bennert folgt in seiner Besprechung der Montjoies den Ergebnissen Lombard-Jourdan, die neun Bildstöcke belegen kann und nicht sieben. Vgl. Bennert, 1992, S. 92, 54. Brückle, 2005, S. 67-73, der sie als Denkmäler des Königtums begreift. Sein Vorschlag einer früheren Entstehungszeit ab 1260 ist nicht nachvollziehbar. Zuletzt zu den Montjoies als Vorbilder für die Eleonorenkreuze Dilba, 2009, S. 215 ff.

³⁵⁹ Anfang des 17. Jahrhunderts identifizierte DuBreul die drei Könige als Ludwig VIII., Ludwig IX. und Philipp III. Die Beweise dazu fehlen in seinen Ausführungen. Du Breul, 1612, 4, 1112. Branner hingegen postuliert die These, dass ausschließlich Ludwig IX. in unterschiedlichen Posen und Gestus dargestellt sei. Hierbei beruft er sich auf die Eleonorenkreuze. Sie sind in Anlehnung an den französischen Vorbild ab 1291 entstanden und zeigten mehrfach Statuen der englischen Königin. Branner, 1967, S. 14 f. Zu diesen zuletzt mit Forschungsüberblick Dilba, 2009. Lombard-Jordan verwirft zu Recht diese These und geht mangels fehlender Quellen von einer allgemeinen Darstellung französischer Könige aus, in Analogie zu den Königsgalerien der Kathedrale. Lombard-Jordan, 1974, S. 168 f. Bennert, 1992, Anm. 89 u. 90, und Brückle, 2005, S. 70, Anm. 6 u. S. 72 schließen sich ihr an. Brückle betont die mit den Montjoies vollzogene Verbindung von Kult- und Herrschaftszentrum (Saint-Denis u. Paris) der Kapetinger.

³⁶⁰ Erste Radierung: Paris, Bibl. nat., Cab. des Est., Coll. Lallemand de Betz, Vx 16, Fol. 115r, vgl. Bennert, 1992, Abb. 17. Branner nimmt eine frühere Datierung des Blattes nach 1720 an. Branner, 1969, S. 13, Anm. 2. Zweite Radierung: Paris, Bibl. nat., Cab. des Est.,

Eine exakte Datierung der Montjoies ist aufgrund der Quellenlage kaum möglich.³⁶¹ Hingegen ist ihr Bezug zu Ludwig IX. sehr wahrscheinlich. Der Mehrzahl der Historiographen zufolge, trug Philipp III. zumindest stellenweise selbst den Sarg seines Vaters während des feierlichen Leichnamzug von Paris nach Saint-Denis am 22. Mai 1271.³⁶² Das verführt zur Annahme, Philipp III. habe die Montjoies anlässlich der Prozession errichten lassen. Danach beanspruchte ihre Fertigstellung weniger als ein Jahr. Ludwig IX. verstarb am 25. August 1270 auf seinem zweiten Kreuzzug in Tunis.³⁶³ Denkbar wäre eine derartig schnelle Anfertigung. Zumal nach Anne Lombard-Jourdan die Könige wohl einer seriellen Produktion entstammen, innerhalb derer ein zugrunde liegendes Modell in Haltung, Kleidung und Attributen variiert und somit eine Monotonie der Darstellung vermieden wurde. Abweichend davon, ist auch eine spätere Aufstellung denkbar und wahrscheinlicher. Die Montjoies markierten die Stelle, an welcher die Prozession innehielt und der Sarg abgesetzt wurde.³⁶⁴ Als *terminus ante quem* gilt das Jahr 1291. Zu diesem Zeitpunkt begannen die Arbeiten an den in Anlehnung an die französischen Vorbilder erstellten Eleonorenkreuzen (Abb. 46).³⁶⁵ König Edward I. ließ diese als commemorative Monumente für seine 1290

Coll. Destailleur, vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, Abb. 28. Die Radierungen stellen den Zustand nach der Restaurierung der Montjoies dar, die aufgrund der Hugenotteneinfälle notwendig geworden war. Nach DuBreul beschädigten die Hugenotten allein die Kreuze, wohingegen die Statuen intakt geblieben sein sollen. Zudem ergibt die Architekturanalyse ein authentisches Bild der Monumente. Hernach sind einerseits die restauratorischen Maßnahmen der Architektur unter den Bourbonen erkennbar, andererseits sprechen stilkritische Überlegungen für eine Datierung gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Lombard-Jordan, 1974, S. 157 f. Zwei Könige scheinen einen Bart zu tragen. Die gezackte Kinnpartie von dem äußerst linken König des ersten Montjoies spricht dafür (Bibl. nat., Est., coll. Lallemant de Betz, Vx 16, fol. 115). Bärtigkeit kann auch nicht für den ersten König des zweiten Montjoies ausgeschlossen werden (Paris, Bibl. nat., Cab. des Est., Coll. Destailleur). Alle anderen Könige sind vermutlich bartlos. Die königliche Tracht variiert: Neben dem modischen Tasselmantel scheint auch der mit einer Fibel an der rechten Schulter fixierte Mantel aufgenommen worden zu sein.

³⁶¹ Die zeitliche Spanne liegt zwischen 1260 und 1291. Für eine mögliche frühere, schwer nachvollziehbare Datierung votiert Brückle, der sich aber auch eine spätere vorstellen kann. Vgl. Brückle, 2005, S. 72 f.

³⁶² Vgl. hierzu: Lombard-Jourdan, 1974, S. 149 ff.

³⁶³ Die körperlichen Reste des Königs aus Tunis kamen am 21.5.1271 in Paris an. Er wurde eine Nacht in Notre-Dame aufgebahrt, und erst am 22.5.1271 nach Saint-Denis in einem feierlichen Leichnamzug überführt. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 20.

³⁶⁴ Zur Begriffsbestimmung der Montjoies vgl. Lombard-Jordan, 1974, S. 172 ff.; dies., 1989, S. 50 ff.

³⁶⁵ Zu den Eleonorenkreuzen vgl. Evans, 1949, S. 96 f.; Hastings, 1955, S. 20-27; Stone, 1955, S. 143-145. Zum analytischen Vergleich mit den Montjoies: vgl. Branner, 1967, S. 13 f.; Lombard-Jordan, 1974, S. 167 f.; Coldstream, 1991, S. 55-68. Zuletzt zu den Eleonorenkreuzen mit Forschungsüberblick vgl. Dilba, 2009.

verstorbene Frau Eleanore von Kastilien errichten. Sie wurden wie ihre französischen Vorgänger auch an dem Ort aufgestellt, an welchem der Sarg der Königin auf dem Weg von Hardby zur Westminster Abtei abgesetzt wurde. Drei Monumente von ursprünglich zwölf Kreuzen sind erhalten geblieben. Danach wird die Monarchin skulptural von diesen mehrfach in unterschiedlichen Posen wiedergegeben. Die Anregung hierzu dürfte Edward I. während seiner Besuche in Paris gewonnen haben, wo er vermutlich der Montjoies ansichtig wurde.³⁶⁶

Vieles spricht für eine Datierung der Montjoies in die Regierungszeit Philipps III.: seine direkte Beteiligung am Leichnazmszug Ludwigs IX., eine mit ihnen verfolgte mögliche Nachahmung der Herrschaftskonzeption, wie sie sein Vater in der Serie der Königsgräber in Saint-Denis verwirklichte, ihre architektonische Einordnung in die künstlerischen Strömungen des ausgehenden 13. Jahrhunderts sowie ihre fehlende Aufnahme in die Schriftquellen über die königlichen Aufträge Philipps IV. Diese erwähnen teils die Großprojekte Philipps IV. Die Montjoies werden zwar nicht genannt, dürften aber kaum weniger prestigeträchtig gewesen sein als die Grand’Salle, seine Stiftung zu Ehren Ludwigs IX. in Poissy oder aber als die Reorganisation der Königsgräber in Saint-Denis. Die Grand’Salle baut auf die Montjoies auf. Den Aufträgen ist eines gemein: Über den Rückgriff auf die Vorgänger im Amt wird nachhaltig mit unterschiedlicher Akzentsetzung in der Argumentationsstruktur die rechtmäßige Herrschaft des aktuellen Souveräns visualisiert. Schließlich stellen die Montjoies ein weiteres Mosaiksteinchen innerhalb des langfristig angelegten, zielgerichteten Entwurfs der Sakralität des französischen Königtums dar. Die Historie der Montjoies, ihre Namensgebung sowie ihre Vorläufer bezeugen dies.

Die Montjoies werden erstmalig nachweisbar von Guilbert de Metz gegen 1430 erwähnt: „*Entre Paris et Saint Denis est la place du Lendit; et sur la rue sont pluseurs grans et notables croix entaillies de pierres, a grans ymages; et sont sur le chemin en maniere de Monjoies pour adrechier la*

³⁶⁶ Zur Funktion und Deutung der Eleonorenkreuze vgl. Dilba, 2009, S. 219 ff.

voie.“³⁶⁷ Eine Vielzahl kleiner, im Aufbau verwandter Monumente werden als Montjoies bezeichnet. Sie befinden sich überall in Frankreich und wurden nicht selten auf ehemals heidnischen Kultstätten gesetzt. Darüber hinaus besaßen sie häufig eine Kultfunktion, da oft neben der Darstellung von Heiligen ein Altar angegliedert war. Sie wurden teils als Betkapellen benutzt. Eine andere Deutung schlägt Wolfgang Brückle vor. Er setzt sie in typologischer Beziehung zu den *perrons*, von denen sie abgeleitet seien. Die *perrons* markierten Gerichtsstätten und „bezeichneten entweder den Gerichtsort selbst oder die municipale Freiheit“.³⁶⁸ Seine Betrachtungen sind auf die Interpretation der Montjoies als Denkmäler des Königtums zugespielt. Er übergeht dabei die oben angeführten Monumente. Weiterhin fehlen seinen Analysen die Begriffsbestimmung von Montjoie und ihre Rezeption.

Im Mittelalter bedeutet Montjoie eine Anhöhe oder Ansammlung von Steinen, die zur Markierung dient. Gestützt auf älteren Analysen hebt Anne Lombard-Jordan einen bestimmten Ort in der *Plaine du Lendit* bei Paris hervor, der in Quellentexten mit dem Begriff „Montjoie“ belegt wird und als Namensgeber sowie Prototyp für sämtliche Montjoies gelten könnte. Sie bezieht sich dabei auf das *parvum monticulum*, der in der *Vie de Saint Denis* erwähnt wird. Gemeint ist damit ein spezifischer Begräbnishügel ursprünglich heidnischen Kultes, der vom dort vollzogenen Martyrium Saint-Denis‘ christlich vereinnahmt wurde.³⁶⁹ Die exakte Herkunft des Namens wird kontrovers diskutiert. Naheliegend, aber etymologisch falsch hergeleitet ist die Gleichsetzung von Montjoie mit *mons gaudii*, der Anhöhe, von der aus der Gläubige zu allererst auf eine

³⁶⁷ Le Roux de Lincy, Tisserand (Ed.), 1867, S. 230. Ein verlorenes Dokument, das einzig von Le Nain de Tillemont (1637-1698) übermittelt wird, nennt die Montjoies bereits Anfang des 14. Jahrhunderts. Die Authentizität der Quelle lässt sich nicht mehr überprüfen. Le Nain de Tillemont, 1849, S. 202. Zur Quellenlage vgl. Branner, 1967, S. 13, Anm. 1; Lombard-Jourdan, 1974, S. 145 ff.

³⁶⁸ Brückle, 2005, S. 67 ff. Vorstellbar ist eine Verquickung der unterschiedlichen Vorläufer für die Montjoies des 13. Jahrhunderts.

³⁶⁹ Lombard-Jourdan führt die Quellentexte an mit *Post beatam et gloriosam* (Vie de Saint Denis, gegen 826), A. SS. Boll., oct., IV, S. 794, c. 13; Hilduin, *Post beatam et salutiferam* (Vie de Saint Denis, gegen 834), ed. Migne, Patrologie latine, Bd. 106. Vgl. Lombard-Jourdan, 1974, S. 173, Anm. 5 und 6.

heilige Stätte herabblickt.³⁷⁰ Obwohl wechselweise verworfen und wieder favorisiert, findet zuletzt die Ableitung aus dem germanischen Sprachgebrauch von *munden* (schützen) und *gau*, goth. *gawi*, *gaujis* (Land) breiten Zuspruch.³⁷¹ Die französische Übersetzung mit „protège-pays“, für die es kein deutsches Äquivalent gibt, führte anfänglich zu Unklarheiten. Fälschlicherweise wurde darunter ein „Beobachtungsstützpunkt zum militärischen Schutz“ verstanden. Folgt man Anne Lombard-Jordans Argumentation, dann ist ein „protège-pays“ derjenige, ob wahrhaftig oder mythisch, der auf einem *parvum monticulum* bestattet wurde und im Glauben der Heiden nach seinem Tod von dort aus das Land beschützte. Weiterhin habe sich der heilige Dionysius zu einem „protège-pays“ nicht nur für die königliche Dynastie entwickelt, sondern für Frankreich generell. Das ginge konform mit den Bemühungen seitens der Kirche, heidnische Relikte zu christianisieren, insofern Heilige die Helden von einst ersetzen. Darüber hinaus seien die Montjoies in ihrer Zeit als Monumente für den Kult der Vorfahren, dem Kult der Helden, wahrgenommen worden; einen Kult, der im Gegenzug ihren Schutz gewährte. Vor diesem Hintergrund sei die vom einfachen Volk bis zur Revolutionszeit anhaltende irriige Annahme signifikant, die Montjoies, wohl anlässlich des Begräbniszuges Ludwigs IX. errichtet, kennzeichneten die Haltepunkte des Heiligen Dionysius auf dem Weg vom Ort seines Martyriums zur Abteikirche von Saint-Denis mit dem unter dem Arm geklemmten abgeschlagenen Haupt.³⁷²

Über die etymologischen Wurzeln hinaus verweist Robert Branner auf einen weiteren Deutungsstrang, der im Zusammenhang mit dem heiligen Remigius, Erzbischof von Reims, steht. Dieser taufte und salbte den

³⁷⁰ Vgl. Irigoien, 1935, S. 146; Branner, 1967, S. 14. Dilba zieht die Parallele zum *Mons Gaudii*, der nahe Jerusalem gelegenen Anhöhe, von der aus der Kreuzfahrer die Heilige Stadt überblicken konnten. Er postuliert die mögliche Anlehnung der Montjoies und der Eleonorenkreuze von einem hier vielleicht befindlichen Bauwerk. Somit seien beide Monumente vielleicht von diesem inspiriert und stellten den Bezug zum Heiligen Land her und den Königen als vorbildliche Kreuzritter. Dilba, 2009, S. 226 ff. Belegen lässt sich diese Annahme nicht. Die Vorgängerbauten in Frankreich und die mit ihnen verbundenen Inhalte werden von Dilba kaum berücksichtigt.

³⁷¹ Vgl. zur Analyse und Bedeutung von Montjoie Lombard-Jourdan, 1974, S. 173 ff. Bennert schließt sich ihrer Deutung an. Bennert, 1992, S. 54 ff.

³⁷² Lombard-Jourdan, 1974, S. 173 ff. Zur Funktion des heiligen Dionysius als Patron der französischen Könige vgl. dies., 1989, S. 214 ff.

merowingischen König Chlodwig mit dem Himmelsöl.³⁷³ Bei seinem Leichnamzug zur Kirche der Heiligen Timotheus und Apollinaris außerhalb der Stadtmauern von Reims musste der Sarg wegen seiner Schwere einen Moment lang abgesetzt werden. Ein Kreuz wurde später an dieser Stelle errichtet, denn hier trugen sich Wunder zu. Die Parallelen zur Prozession Ludwigs IX. mögen frappierend sein, gleichwohl werden für die Montjoies keine Mirakel überliefert.³⁷⁴ Dennoch dürfte nach Robert Branner dem Gebildeten die Legende des heiligen Remigius gegenwärtig gewesen sein. Der Vergleich Ludwigs IX. mit dem Heiligen, der die französischen Könige christianisierte und die Salbung institutionalisierte, sei mehr als naheliegend. Im übertragenen Sinn verkörpere Ludwig IX. den heiligen Remigius und König Chlodwig in einem.³⁷⁵ Ähnliches wurde schon früher angestrebt. Dies spiegeln die erfolglosen Bemühungen seitens der Krone wider, Philipp II. Augustus in den Geruch der Heiligkeit zu bringen. In der Folge seines Leichnamzugs 1223 von Mantes über Paris nach Saint-Denis kennzeichnete ein Kreuz, bezeichnet als „Croix-le-Roi“, die erste Ruhepause des Zuges. Kurz darauf ereigneten sich hier zahlreiche Wunder, von denen Guillaume de Breton, Kaplan Philipps II., berichtet.³⁷⁶ Nach Wolfgang Brückle könnte sein Wegkreuz Ausgangspunkt für die Montjoies gewesen und vielleicht schon ab 1260 entsprechend des Zitates von Guillaume de Breton im „Récits d'un

³⁷³ Die Legende besagt, dass eine Taube in einer Ampulle das Himmelsöl dem heiligen Remigius überreichte als dieser den König taufen wollte. Hinkmar von Reims erweitert in seiner *Vita Remigii* von 877 oder 878 das Tauföl zum Krönungsöl. Aber erst zur Krönung Ludwig VIII. (1223-26) wurde die Verwendung des Himmelsöls bei der Weihe zur Institution für alle zukünftigen Königskrönungen. Mit dem Himmelsöl nimmt der französische König, „le roi très chrétien“, eine privilegierte Stellung unter den europäischen Monarchen ein. Vgl. Bloch, 1983, S. 224 ff.; Schramm, 1960, S. 145 ff. Zum „le roi très chrétien“ vgl. Pange, 1949, S. 30 ff.

³⁷⁴ Hingegen geschahen Wunder als der Sarg Ludwigs IX. vom Süden her Paris erreichte. Vgl. Branner, 1967, S. 15; Saint-Pathus, 1932, S. 173-175.

³⁷⁵ Branner, 1967, S. 15. Brückle zweifelt diesen Interpretationsansatz allein aufgrund der Unwahrscheinlichkeit an, dass die für Chlodwig errichteten Wegkreuze noch im 13. Jahrhundert standen und ihre Bedeutung im allgemeinen Bewusstsein überhaupt noch präsent waren. Darüber hinaus weist er auf Tradition der „Aufstellung von Wahrzeichen am Rand des Weges einer Prozession von heiligmäßigen Gebeinen“ hin. Seine Argumentation spricht nicht zwingend gegen Branners Sichtweise. Brückle, 2005, S. 67 u. Anm. 1.

³⁷⁶ Branner, 1967, S. 15 u. Anm. 18. Ausführlicher zum „Croix-le-Roi“ vgl. Lombard-Jordan, 1974, S. 153 ff. Zu den Bemühungen, Philipp II. in den Heiligenstatus zu bringen, vgl. Baldwin, 1991, S. 191 ff., S. 391 für die Montjoies. Zu den Schriften von Guillaume de Breton vgl. Krynen, 1993, S. 53 ff. Eine Zusammenfassung der Diskussion um die Wegkreuze für Philipp II. bei Brückle, 2005, S. 70 u. Anm. 8.

ménestrel des Reims“ von 1260 angelegt worden sein. Wahrscheinlicher erscheint aber ein Zusammenhang mit Ludwig IX., der auch in Brückles Argumentation Raum einnimmt. Anknüpfend an Anne Lombard-Jordan sieht er in den Montjoies eine veränderte Variante des unter Ludwig IX. in Saint-Denis errichteten dynastischen Programms der Gräber seiner Vorgänger.³⁷⁷

Fraglos ist der politische Impetus der Montjoies. Die Interpretationsansätze treffen sich im Kern der Aussage wieder: Die Montjoies stellen einen übergeordneten Entwurf des französischen Königtums dar, der über den einzelnen König hinausgeht, wenngleich sie vermutlich im Zusammenhang mit Ludwig IX. stehen. Die Sakralität des Königtums bildet dabei Ausgangspunkt und Ziel zugleich. Darin weichen die Montjoies in der Funktion von den Eleanoren-Kreuzen ab, die als rein commemorative Monumente zu denken sind. Inwiefern der theoretische Anspruch der Sakralität des französischen Königtums in die Formgebung eingeflossen ist und ob überhaupt, bleibt ungelöst. Indes ist festzuhalten, dass die Königsfiguren der Montjoies wohl bartlos waren. Ihr Verlust ist schwerwiegend, nicht nur für die Problemstellung der Genese eines neuen Königstypus, sondern auch für das Verständnis der Kunst unter Philipp III.³⁷⁸

Ein zeitnahe, drittes Exempel für die bartlose Darstellung eines französischen Königs bietet die Porte Rouge der Kathedrale von Notre-Dame in Paris (gegen 1270)³⁷⁹ (Abb. 47). Im Tympanon flankiert ein kniendes, im Gebetsgestus wiedergegebenes Herrscherpaar die Marienkrönung im Zentrum des Feldes. Die Identifizierung mit Ludwig IX. und seiner Gemahlin Marguerete von Provence wird mehrheitlich

³⁷⁷ Brückle, 2005, S. 70; Lombard-Jourdan, 1974, S. 172. Zu den Königsgräbern siehe weiter oben einleitend zur Barlosigkeit u. Kap. 6.1.

³⁷⁸ In die Regierungszeit Philipps III. fallen einige wenige, archivalisch gesichert datierte Werke, die Alain Erlande-Brandenburg in Beziehung zur Kunst unter Ludwig IX. und Philipp IV. setzt. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1987, S. 36-38.

³⁷⁹ Eine Zusammenfassung der Datierungsvorschläge bei Gaposchkin, 2000, S. 60, Anm. 7.

erwogen.³⁸⁰ Die Porte Rouge im Nordosten der Kathedrale ermöglichte den Kanonikern den direkten Zugang vom Kreuzgang zum Chorumgang. Cecilia Gaposchkin betont die restriktive Funktion des kleinen Eingangs, der allein für die Kanoniker reserviert war, während der Kreuzgang entgegen bisheriger Annahmen öffentlich zugänglich war.³⁸¹ Die funktionale Unterscheidung ist nach Gaposchkin von großer Bedeutung für die Ikonographie und den Aussagegehalt des Portals. Denn entgegen der gängigen Meinung, werde das Königspaar keineswegs aufgrund ihres Gebetsgestus als Stifter ausgewiesen.³⁸² Dazu entwickle sich der Gestus erst im Verlauf des 14. Jahrhunderts. Sie beruft sich unter anderem auf Gerhard Ladner, der den ab 1200 aufkommenden Gestus der aneinander geführten Hände bei den Papstbildnissen untersucht und darin ein Zeichen der Unterwerfung an Gott versteht. Darüber hinaus sieht er devotionale sowie feudale Einflüsse auf den Gestus.³⁸³ Die Marienkrönung von der Westfassade der Kathedrale wird durch die Aufnahme des proportional gleichrangig behandelten Königspaares der Porte Rouge aktualisiert. Obschon es vermutlich benennbar ist, spielt dieser Aspekt nach Gaposchkin keine nennenswerte Rolle, da das Portal ein übergeordneter Entwurf des Verhältnisses von König und Kirche aus der

³⁸⁰ Branner, 1965, S. 101 ff.; Gaposchkin, 2000, S. 62 ff. Allein Sauerländer, 1970, S. 170 u. Kimpel, 1971, S. 193-194 verweisen auf den fehlenden Beweis für eine definitive Identifikation des Königspaares.

³⁸¹ Gaposchkin, 2000, S. 60 f.

³⁸² Temko, 1959, S. 266-283. Ihm folgt Bauch. Er geht davon aus, dass das Königspaar zumindest das Tympanon oder, was wahrscheinlicher ist, die gesamte Portalanlage stiftete. Entsprechend zähle die Darstellung zu der Kategorie des Stifterportals. Bauch, 1976, S. 198. Anders Gaposchkin, 2000, S. 62 f. u. bes. 65 ff. Ihr nach lassen sich weder Zahlungen dafür nachweisen noch richtete Ludwig IX. für sein oder für das Seelenheil seiner Kinder zu lesende Messen in der Kathedrale ein. Darüber hinaus fehlen generell von ihm veranlasste Schenkungen für Notre-Dame in Paris. Darin bricht er mit traditionellen königlichen Zuwendungen für die Kathedrale. Dies charakterisiere allgemein seine Beziehung zum Klerus, stattdessen favorisierte er ausnahmslos die Bettelorden, wofür er kritisiert wurde. Siehe hierzu ausführlicher Kap. 6.2. Bernard Guenée differenziert die Beziehung Ludwigs IX. zu Notre-Dame in Paris, denn obwohl er die Bettelorden begünstigte, sei er sich des Stellenwertes der Kathedrale durchaus bewusst gewesen. Hierfür sprechen die Quellentexte. Sowohl bei der Überführung der Dornenkrone von Vincennes in die Sainte-Chapelle (18.3.1339) als auch im Zuge seiner Kreuznahme, die ihn von Saint-Denis nach Paris führt, bevor er zum Kreuzzug in Richtung Languedoc aufbricht, sucht er zuvor barfüßig Notre-Dame (15.3.1270) auf. Guenée, 1996, S. 76 f.

³⁸³ Ladner, 1983, S. 220 ff., bes. 237; Gaposchkin, 2000, S. 62 ff. Brückle, 2005, S. 137 ff., der Gaposchkins Aufsatz unbeachtet lässt, sieht in dem Gestus mehr eine „Form visuellen Rechtsbestands, der bestimmte Heilige in die Pflicht nehmen sollte“ und führt ihn mit größerer Gewichtung auf den weltlichen Huldigungsakt und dem feudalen Lehngestus zurück, als dies bei Ladner oder Gaposchkin der Fall ist. Zum Gebetsgestus vgl. Koziol, 1992.

Sicht des Kathedralkapitels sei. Die Krönung symbolisiert Maria als *ecclesia* und damit die institutionelle Kirche, der sich das Königspaar kompositionell und ikonographisch unterordnet. Von besonderem Interesse ist die Bildung der Krone: Ihre Formulierung geht auf jene von Engeln getragenen Kronen der Sainte-Chapelle Ludwigs IX. zurück. Die Kronen Mariae und des Herrscherpaars sind identisch. Daraus leitet Gaposchkin die bezweckte Assoziation der Figuren mit den Kapetingern ab. Das Portal sei vermutlich eine Reaktion auf die enge Bindung Ludwigs IX. zu den Mendikantenorden, die er in hohem Maß protegierte, sowie auf den von ihm fokussierten Ausbau der besonderen Sakralität der französischen Krone, der nicht zuletzt sinnfällig mit der Sainte-Chapelle, dem Aufbewahrungsort der Dornenkrone Christi, zum Ausdruck gebracht wird.³⁸⁴ Auf die Sainte-Chapelle besaß die Kirche keinen Einfluss. Allgemein lässt sich ihr schwindender Einfluss auf den König nachweisen, wenngleich er nicht zuletzt aufgrund seiner beiden erfolglosen Kreuzzüge als der *Defensor ecclesiae* par excellence strahlt. In der Folge setzt Philipp IV. konsequent einen Prozess fort, der bereits unter Ludwig IX. Formen annahm, aber nicht an die spätere Radikalität seines Enkels heranreichte.³⁸⁵ Vor diesem Hintergrund verkörpert das Portal eine bestimmte Vision des Klerus. Danach hat die angestrebte Sakralität des französischen Königtums keine Bedeutung. Dem König wird der Eintritt in den Chorumgang der Kathedrale über das Portal verwehrt. Darüber hinaus erbittet er die Fürsprache von Maria für sein Seelenheil vor dem Salvator. Im übertragenen Sinn ist er auf die Unterstützung der Kirche angewiesen, die von Maria symbolisiert wird. Offenkundig wird daran der Anspruch der Kirche, Mittler zwischen Gläubigen und Christus zu sein. Kompositionell gibt es keinen direkten Kontakt zu Christus. In gewisser Weise wird damit die von Ludwig IX. forcierte politische Selbstdarstellung

³⁸⁴ Vgl. Brenk, 1996, 195-213; Gaposchkin, 2000, S. 66. Sie weist auf die identische Bildung der Kronen vom Relief in Cosenza hin, deren Konzeption auf die Porte Rouge mit hoher Wahrscheinlichkeit zurückgeht. Ausführlicher zum Relief vgl. Kap. 5.3. – Die enge Beziehung zu den Bettelorden wurde ihm noch zu Lebzeiten angelastet. Vgl. Kap. 6.2.

³⁸⁵ Vgl. Kap. 5.1.

der *imitatio Christi*, die von den Bettelorden zum Ideal erhoben wurde, konterkariert.³⁸⁶

Anhand der Konzeption der Porte Rouge einen allgemeinen Entwurf des Königtums aus der Perspektive des Klerus zu konstatieren, erscheint schlüssig, wenngleich der kniende König mit Ludwig IX. in Verbindung zu bringen ist, steht er doch stellvertretend für das Königtum schlechthin. Noch wird er im modischen Tasselmantel präsentiert. Aber wie ist seine Bartlosigkeit zu erklären? Nach der in Saint-Denis errungenen Systematisierung der Königsdarstellung unter Ludwig IX. müsste der König im Tympanon einen Bart tragen. Dafür spräche die Datierung der Porte Rouge, die entweder direkt nach seinem Tod bzw. kurz davor entstanden sein dürfte. Dass er bartlos ist, wirft Probleme auf. Löst sich hier bereits die Bartlosigkeit von ihrer bisherigen Verwendung als Alterskriterium? Spiegelt sie die bartlose Mode der Zeit wider? Oder bedeutet der Vorzug des von Ludwig IX. initiierten jugendlichen Königstypus vor dem des gereiften eine bewusste Entscheidung seitens des Klerus, die eine intendierte Abgrenzung von dem in Saint-Denis propagierten Königsbild darstellt und darin die Vorrangstellung der Kirche vor der weltlichen Gewalt zum Ausdruck bringen möchte? Die Ikonographie des Portals mag diesen Aspekt stützen, er kann jedoch nicht zweifelsfrei bewiesen werden. Die Konzeption der Porte Rouge bietet sicherlich eine der Vorlagen für das Relief in Cosenza (Abb. 66). Übereinstimmung gibt es neben der Haltung und dem Gebetsgestus in der proportionalen Gleichbehandlung der Figuren sowie in der Kronenform, die mit der kapetingischen Krone zu assoziieren ist. Inwieweit aber die Wahl des bartlosen Königs von konzisen Deutungsinhalten bedingt wird, lässt sich aufgrund der wechselhaften Bedeutung des Bartes im Mittelalter kaum eindeutig nachvollziehen.³⁸⁷

³⁸⁶ Vgl. Le Goff, 1996, S. 882; Praske, 2005, S. 156 f. Siehe auch Kap. 6.2. Gaposchkin stellt die fehlende Angleichung des Königs mit Christus heraus, die sich allein schon aus der Komposition heraus ergibt. Christi Körper ist als einziger frontal gerichtet, sein Kopf ist im $\frac{3}{4}$ -Profil Maria zugewandt, die rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben, in der linken hält er gestützt auf seinem Knie ein Buch. Segensgestus und Buch werden allein von dem Lokalheiligen Bischof Marcellus in der Archivolte wiederholt. Er wird Christus ähnlich präsentiert. Gaposchkin, 2000, S. 67 f.

³⁸⁷ Ausführlich zur Bedeutung des Bartes siehe Kap. 4.4.2.

Der Umstand, dass die unmittelbar der Porte Rouge nachfolgenden Königsdarstellungen, Philipp III. in Cosenza und die Könige der Montjoies, bartlos sind, belegt eine beginnende Veränderung des Königstypus ab 1270. Der begründete Verdacht lebt auf, dass dieser Wandel auf Ludwig IX. direkt zurückzuführen ist. Gravierend ist der Verlust der Grabfigur Ludwigs IX. aus Saint-Denis. Diese könnte letztendlich einen früh beginnenden Umbruch im französischen Herrscherbild belegen. Die Darstellung der Grabfigur im Stundenbuch der Jeanne d'Evreux (Abb. 3) gibt den König ohne Bart wieder. Die Gewandung und seine Haltung zeigen entfernte Analogien zu derjenigen aus Mainneville.³⁸⁸ Entweder handelt es sich hier um eine Adaption an den neuen Formenkanon der französischen Könige, denn bis auf eine Ausnahme sind sämtliche ab 1300 überlieferte skulpturale Herrscherdarstellungen bartlos, oder aber die Illustration der Grabfigur Ludwigs IX. entsprach in diesem Detail der Realität.³⁸⁹ Demnach könnte diese normbildend für alle später entstandenen Königsbildnisse gewirkt haben. Sommers Wright geht noch einen Schritt weiter: Für sie spiegeln die Skulpturen aus Mainneville und Amiens, trotz der Differenzen im Erscheinungsbild, das Formenvokabular der Grabfigur Ludwigs IX. wider. Weiterhin seien zwei Holzstatuetten des Königs von dieser direkt inspiriert.³⁹⁰ Hierzu zählt die bereits besprochene Darstellung Ludwigs IX. im Museum Cluny (Abb. 17).³⁹¹ Sie zeigt von beiden noch die größten Parallelen mit der Skulptur aus Mainneville in der Bekleidung, Haltung, Frisur und, in abgeschwächter Form, sogar in deren Gesichtszügen. Die zweite Statuette, in Privatbesitz (Abb. 35),³⁹² mag vielleicht von der Grabfigur beeinflusst sein, doch weicht sie in ihrer Gewandung sowie deren Struktur ab. Die These eines verbindlichen Vorbildcharakters der Grabfigur ist zwar verführerisch, aber nicht mehr

³⁸⁸ Vgl. Sommers Wright, 1971, S. 66 ff. Abb. S. 20, Nr. b. Jüngst zum Grabmal Ludwigs IX. mit Forschungsüberblick vgl. Leistenschneider, 2009, S. 78 ff., die überzeugend die Hypothese einer aufrecht stehenden Grabfigur des Heiligen ablehnt. Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit von einer Liegefigur auszugehen.

³⁸⁹ In der Handschrift von Guillaume de Saint Pathos *Vie et Miracles de saint Louis* (Paris, Bibl. nat., MS fr. 5716) um 1330-1340 erscheint Ludwig IX. in den einzelnen Szenen zu den Wundern an seinem Grab sowohl mit als auch ohne Bart. Darüber hinaus variiert seine Haltung und Gestik. Entsprechend ist die Handschrift ungeeignet, um Rückschlüsse auf das reale Aussehen der Grabfigur zu folgern.

³⁹⁰ Sommers Wright, 1971, S. 79 u. 81.

³⁹¹ Siehe Kap. 4.1.2.

³⁹² Paris, 1960: Nr. 181.

nachzuweisen. Trotzdem besteht die Möglichkeit, dass es ein Modell für die Darstellung Ludwigs IX. gab. Die Gemeinsamkeiten, die sich im Verlauf der Analysen zu den Bildwerken in Mainneville, Amiens und im Museum Carnavalet herauskristallisiert haben, sprächen dafür.³⁹³ Darüber hinaus geben diese zu erkennen, dass die Skulptur in Mainneville den kanonisierten König darstellt.

Den bisherigen Beobachtungen zufolge, tritt die Bartlosigkeit kurz vor bzw. unmittelbar nach dem Tod Ludwigs IX. auf, wird dann aber unabdingbarer Bestandteil des sich in der monumentalen Kunst neu formierenden, offiziellen Königsbildes. Allerdings gibt es auch eine Ausnahme: Das Grabmal Philipps III. in der Kathedrale von Saint-Just in Narbonne zeigt ihn mit Bart.³⁹⁴ Der Typus des bartlosen Königs, der sich vom Kriterium der Altersdistinktion des Dargestellten mittels der Bärtigkeit gelöst hat, ist in seiner konsequenten Anwendung ein gattungsspezifisches Phänomen: Außerhalb des Siegelwesens, das mit den Siegeln Philipps II. Augustus den bartlosen Monarchen präsentiert, wird der neue Typus allein in der Plastik stringent befolgt. In der Buchmalerei hingegen wird dies nicht durchgängig eingehalten. So trägt Philipp III. einen Bart bei der Übergabe der *Grandes Chroniques de France* von 1274 (Abb. 48).³⁹⁵ Auch in der Handschrift von Guillaume de Saint Pathos *Vie et Miracles de saint Louis* (Paris, Bibl. Nat., MS fr. 5716, um 1330-1340) zeigt sich Ludwig IX. in den einzelnen Szenen zu den Wundern an seinem Grab einmal mit und einmal ohne Bart. Weiterhin ist er in der Fresken- sowie Fenstermalerei mit der Schilderung seiner Vita teilweise bärtig dargestellt.³⁹⁶ Malerei und Buchmalerei folgen von der Plastik abweichende Traditionsstränge. Hier muss auf den funktionalen Kontext, in dem sie eingebettet sind, Rücksicht hinsichtlich einer Bewertung gelegt werden.

³⁹³ Auch Fournée erwägt ein mögliches, aber nicht belegbares Vorbild für die Skulptur aus Mainneville. Um diese gruppiert er zwei weitere Statuen, die allerdings problematisch sind. Das extrem überarbeitete Antlitz der Steinskulptur in Corny (Andelys) erschwert ihre formanalytische Betrachtung. Die Holzskulptur aus Lingreville (Kanton Montmartin-sur-Mer) zeigt nur eine weitläufige Verwandtschaft zur Darstellung in Mainneville. Fournée, 1974, S. 34.

³⁹⁴ Vgl. Kap. 5.

³⁹⁵ Bibl. Sainte-Geneviève, Ms. 782, fol. 326v. Zur Forschungslage der Handschrift vgl. Hedeman, 1991, S. 11 ff., Abb. 4.

³⁹⁶ Vgl. Longnon, 1882, S.4 f.; Mâle, 1924, S. 204; Fournée, 1974, S. 25. Hingegen geben ihn die Fenster der Sainte-Chapelle bartlos. Deschamps, 1940, S. 129, Anm. 2.

4.4.2 Bärtigkeit vs. Bartlosigkeit – Bedeutungsebenen und funktionaler Kontext

Bei dem Versuch die beginnende Bartlosigkeit des französischen Herrschers zeitlich zu erfassen, um damit nach ihrer inhaltlichen Bedeutung fragen zu können, fällt auf, dass der bartlose Herrscher bereits zu einem frühen Zeitpunkt die königlichen Siegel ab Philipp II. Augustus auszeichnet.³⁹⁷ Hingegen wird die Bartlosigkeit in der Plastik erst erheblich später zum konstituierenden Element des neuen Königstypus, der sich seit 1270, dem Todesjahr Ludwigs IX., etabliert. Worin begründet sich nun die Diskrepanz zwischen beiden Gattungen? Die Antwort ist nicht einfach. Der Blick auf die Mode jener Zeit offenbart die Dominanz von Bartlosigkeit. Nach Jules-Etienne Quicherat verschwand der Bart gegen Ende des 12. Jahrhunderts weitgehend.³⁹⁸ Ob darin der Grund für die Verdrängung des Bartes von den königlichen Siegeln zu suchen ist, die ein höchst repräsentatives Medium des Souveräns bedeuten, ist dennoch fraglich. Als Erklärungsmodell erweist es sich als unzureichend. Dass sich die Bärtigkeit in der Plastik länger hält, spricht für das Fehlen eines genormten, gattungsübergreifenden Königstypus in Frankreich. Noch in dem unter Ludwig IX. ausgeführten Königsplan in Saint-Denis fungiert Bärtigkeit als Unterscheidung von Alter und Jugendlichkeit (Abb. 45). Erst mit dem Eingang der Bartlosigkeit in die monumentale Kunst ergibt sich ein einheitliches Bild in der offiziellen Darstellung des Herrschers. Die repräsentative Funktion beider Medien wird nun äußerlich auf einen gemeinsamen Nenner gebracht. Ziel ist nicht zuletzt die Indienstnahme künstlerischer Mittel zur Vergegenwärtigung von Macht. Hierzu mussten erst die Voraussetzungen geschaffen werden: Die Erweiterung und

³⁹⁷ Zu den Siegeln vgl. Dalas, 1991, 2, S. 150 ff., Kat. Nr. 70 ff. Die ersten Kapetinger, Robert, Henri I., Philipp I. tragen den Bart. Bei Ludwig VI. ist der Bart gekürzt, während Ludwig VII. rasiert scheint. Ab Philipp II. Augustus werden die Könige definitiv bartlos wiedergegeben. Demay, 1978, S. 79.

³⁹⁸ Quicherat, 1877, S. 192. Viollet-le-Duc stimmt darin überein, wenngleich er zusammen mit Enlart ein Wiederaufkommen der Bärtigkeit in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts konstatiert. Constables bezweifelt ein generelles Aufkommen. Viollet-le-Duc, 1874, 3, S. 181-183; Enlart, 1916, Bd. 3, S. 132-133; Constable, 1985, S. 100, Anm. 255. Ganz so eindeutig ist diese Auskunft nicht wie eine Beschreibung von Philipp II. Augustus belegt. Die Chronique an Philipp V. von Gilles, Abt von Saint-Denis, erwähnt einen Bart des Königs. Longnon, 1882, S. 5, Anm. 4.

Absicherung des territorialen und tatsächlichen Herrschaftsbereiches des Königs unter Philipp II. Augustus, eine fortschreitende Konsolidierung der Machtverhältnisse sowie die Einrichtung eines funktionsfähigen Verwaltungsapparates, mit dem eine Bündelung auf Paris einherging, waren bis zur Regierungszeit Ludwigs IX. und darüber hinaus andauernde Prozesse.³⁹⁹

Bezeichnend für die Periode bis zum heiliggesprochenen König ist die Abwesenheit eines verbindlichen Herrschertypus, der sich unter anderem an der Bartform manifestiert. Aber auch die Auswahl des Grabmaltypus für den Souverän ist noch nicht festgelegt. Isoliert und ohne Nachfolge in Frankreich bleiben die Thronstatuen, die eher als Kenotaphien gelten, der Könige Ludwig IV. und Lothar über ihren Gräbern in Saint-Remi in Reims (1135-1140) (Abb. 37).⁴⁰⁰ Die in einer trapezförmigen Steintumba im Flachrelief herausgearbeitete Grabfigur Childeberts I. (gegen 1163)⁴⁰¹ aus Saint-Germain-des-Prés (Abb. 49) in Paris, heute in Saint-Denis, oder die ebenfalls dort befindliche plastisch ausgeführte Liegefigur von Chlodwig (gegen 1220-1230)⁴⁰² (Abb. 50), ursprünglich in Saint-Geneviève in Paris errichtet, sind gänzlich der *memoria* des Königs verpflichtet und weit entfernt von der unter Ludwig IX. erstmals unternommenen Systematisierung der Königsdarstellung. Die vorangestellten Monumente offenbaren ihre Abhängigkeit von der Kathedralskulptur.⁴⁰³ Hingegen ist die Festlegung auf einen verbindlichen Königstypus der Grabmalserie die Basis für die über den Aspekt der *memoria* hinausgehende Repräsentation der herrscherlichen Gewalt. Deshalb erstaunt es keineswegs, dass im Anschluss daran, vor allem unter Philipp IV., die Herausbildung eines neuen Königstypus vorangetrieben wurde. Ein Beleg hierfür ist nach langer Abstinenz die Wiederkehr des Königsbildes Philipps

³⁹⁹ Vgl. hierzu Baldwin, Beane.

⁴⁰⁰ Zum Forschungsstand und zur stilkritischen Einordnung innerhalb der Reimser Skulptur um das Hinkmargrab vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S.155 f., Nr. 64 und 66; Prache, 1969, S. 68-76. Sauerländer votiert zunächst für eine frühere Datierung um 1140/1150 in Anlehnung an das Westportal von Saint-Denis. Vgl. Sauerländer, 1970, S. 76. In einer aktuellen Studie schließt er sich der älteren Datierung an. Ders., 2003, S. 117. Außerdem zum Grabmal vgl. Bauch, 1976, S. 19 u. 40 f.; Michalsky, 2000, S. 173 ff.

⁴⁰¹ Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 135 f., Kat. Nr. 7; Bauch, 1976, S. 41 f.

⁴⁰² Zum Forschungsstand vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 133f, Nr. 1; Bauch, 1976, S. 68.

⁴⁰³ Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 111 ff.; Sauerländer, 1970, S. 18 ff.

IV. auf der Münze. Ein formulierter Kanon der Königsdarstellung, wie dieser in der Grabmalserie in Saint-Denis von 1263/64 oder 1267 verwirklicht wurde, bildet den Nährboden für die weitere Auseinandersetzung mit dem Herrscherantlitz. Der Umbruch zu einem neuen Typus, der für das 14. Jahrhundert prägend ist, findet ab den 1270er Jahren mit dem Auftreten der Bartlosigkeit statt. Damit verbunden ist eine Auffächerung des physiognomischen bzw. pathognomischen Repertoires.⁴⁰⁴

Der Wechsel vom bärtigen zum bartlosen König wirft die Frage nach der Bedeutung des Bartes auf. Die vielfältige und ambivalente Auslegung macht eine eindeutige Klarstellung nahezu unmöglich. Es scheint keine lesbare Bedeutungsstruktur zu geben, stattdessen ist eine Loslösung von der Realität zu beobachten. Die bisher ausführlichste Analyse zur Symbolik des Bartes im Mittelalter bietet Giles Constable in seiner Einführung zur Schrift Burchards de Bellevaux „*Apologia de Barbis*“ (1160er Jahre).⁴⁰⁵ Im Folgenden wird keine umfassende Historie des Bartes angestrebt, vielmehr werden für das Königsbild relevante Deutungsvorschläge genannt. Die oft widersprüchlichen Auslegungen von Bärtigkeit bzw. Bartlosigkeit verhindern eine Unterteilung in Schwarz und Weiß. Praktische Erwägungen wie die Bärtigkeit auf Reisen, wirken sich zudem einschränkend auf die Nachhaltigkeit der Symbolik des Bartes aus; eine Symbolik, die sich nicht selten von der Wirklichkeit entfernt.

Die Bärtigkeit der Könige aus der Grabserie Ludwigs IX. (1263/64 oder 1267), erscheint zu einer Zeit, in der sich Bartlosigkeit als Mode durchgesetzt hat. Sie ist in erster Linie als Alterskriterium und nachrangig auch als Würdeformel zu werten. Ludwig IX. ist erstmalig eine Systematisierung des Königsbildes zu verdanken, die es zuvor nicht gab und die die Grundlage für die weitere Entwicklung bietet. Dabei steht der Typus des bärtigen Königs im Kontrast zum Typus des bartlosen Klerikers. Die Frage, ob dahinter eine Intention steht oder ob die Bärtigkeit eine willkürliche Wahl bedeutet, ist berechtigt. Grundsätzlich sind verschiedene

⁴⁰⁴ Siehe hierzu Kap. 6.

⁴⁰⁵ Constable, 1985, S. 47-150. Das Folgende basiert auf Giles Constables Analysen.

Traditionsstränge nachvollziehbar, die typengebunden sind. Die wenigen älteren, überlieferten französischen Königsbildnisse weisen üblicherweise einen Bart auf. Dieser kann unterschiedlich aussehen. Gelegentlich verbindet sich der Oberlippenbart mit den ornamental in Schnecken endenden, die Form der Haarspitzen annehmenden, knapp über das Kinn reichenden, symmetrischen Bartsträhnen, wie dies die thronenden Könige in St. Remi in Reims (1135-1140) anhand von Zeichnungen und des wiederentdeckten Kopfes von Lothar (Abb. 51) bezeugen.⁴⁰⁶ Eine verwandte Bartform zeigt das Grabmal Childeberts in Saint-Denis (gegen 1163)⁴⁰⁷ (Abb. 49). Zwar ist die Ornamentik der Formen hier abgeschwächt, die artifizielle Konstruiertheit des Bartes bleibt jedoch gewahrt. Die symmetrische Bartstruktur kontrastiert mit der verhaltenen, aber auffälligen Unordnung der Haare. Leicht züngelnd liegen die Haarspitzen auf dem Untergrund auf. Keineswegs lässt sich dies mit der strukturierten Unordnung der flammenden Haare von Lasterdarstellungen gleichsetzen, Grundzüge sind hier jedoch angelegt. Ob die Haartracht des Königs eine negative Wertigkeit zum Ausdruck bringen soll, erscheint fraglich, kann aber nicht ausgeschlossen werden. Die Königsfigur an sich ist ein Konstrukt aus Abstraktion und Annäherung an den natürlichen Fall eines Gewandes, der wiederum insofern aufgehoben wird, als dass partiell mit Hilfe des Saumes Bewegung suggeriert wird, die einer Liegefigur widerspricht. Von daher ist die negative Deutung des Bartes nur schwer durchzusetzen. Bei dem Grabmal Chlodwig I. (1220-1230)⁴⁰⁸ (Abb. 50) gibt es keinen vergleichbar auffälligen Kontrast zwischen Bart und Haar. Dafür weicht die Bartform von den vorangestellten Beispielen ab. Der Bart fällt in plastisch beinahe in *à-jour*-Manier differenzierte, mehrfach gewellte und spitz zulaufende Strähnen in Höhe der Halsbeuge herab. Die geordneten langen, wellenförmig auf den Schultern liegenden Haarsträhnen bilden dabei ein spannungsgeladenes Komplement zum Bart. In der Serie der Königsgräber von Ludwig IX. begegnet dem Betrachter nun ein weitgehend einheitlicher Kinnbart zusammen mit einer

⁴⁰⁶ Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S.155 f., Nr. 64 und 66; Prache, 1969, S. 68-76; Sauerländer, 1970, S. 76, S. 117; Bauch, 1976, S. 19 u. 40 f.; Michalsky, 2000, S. 173 ff.

⁴⁰⁷ Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 135 f., Kat. Nr. 7; Bauch, 1976, S. 41 f.

⁴⁰⁸ Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 133f, Nr. 1; Bauch, 1976, S. 68.

genormten Haartracht (Abb. 44).⁴⁰⁹ Dass die Jungverstorbenen aus der Serie bartlos wiedergegeben sind, verdeutlicht einmal mehr, dass hier Bärtigkeit als Mittel der Altersdistinktion begriffen wird.

Kurios, da isoliert, mutet der Gestus des Königsgrabmals Chilperichs I. aus Saint-Germain-des-Prés (Abb. 52) an. Die ab 1791 verschollene, im Flachrelief gehauene Grabfigur wird basierend auf die Zeichnung aus der Sammlung Gaignières stilistisch in Bezug zur Grabfigur Childeberts gesetzt; eine Datierung in die 1160er Jahre wird erwogen.⁴¹⁰ Gemäß der Zeichnung umfasst der König mit der linken Hand den Bart am Kinn, in der rechten hält er das Zepter. Interpretationen des 17. Jahrhunderts führen soweit, den Griff an den Bart als einen Verweis auf den gewaltsamen Tod des Königs zu verstehen: 584 n. Chr. wurde er mit einem Messer erstochen.⁴¹¹ Die Auslegung erscheint zwar fragwürdig, hingegen ist eine personalisierte Begründung der Geste denkbar. Kurt Bauch stellt unter Berufung der Forschungslage drei Themenkomplexe zusammen, bei denen der Gestus auftaucht:⁴¹² 1.) bei Herrschern, hier bei Königen, Thronenden oder auch Richtern; 2.) bei Ehrfürchtigen; 3.) bei Erschreckenden oder Böartigen. Ob und inwieweit sich hieraus Rückschlüsse auf die Aussage für das Grabmal ziehen lassen, bleibt ungeklärt. Darüber hinaus tritt der Gestus bei weiteren, außerhalb des Grabkontextes befindlichen Anlässen auf: Das Fassen an den eigenen Bart bekräftigt Schwüre und Vereinbarungen.⁴¹³ In seinem zum Grabmal zeitgenössischen Traktat untermauert für Burchard die Geste den getroffenen Beschluss und steht darüber hinaus für den guten Glauben ein. Constables führt weitere Beispiele aus dem 12. Jahrhundert für diese Deutung an. Ein Brief des Patriarchen von Konstantinopel, Athanasius I.,

⁴⁰⁹ Grundsätzlich ordnen sich dem System die Grabfiguren Robert I., Ludwig VI. und Henri I. unter, wenngleich ihre Bärte größere Plastizität und Spannkraft aufgrund der stärker eingedrehten, teils „schillerlockenhaften“ Bartsträhnen gewinnen. Ihre Frisuren wirken ebenfalls lebhafter als jene der anderen Königsgräber aus der Serie. Zweifelsohne spricht dies für verschiedene Bildhauer. Trotz der stilistischen Unterschiede bleibt das System gewahrt. Zu den Unterschieden innerhalb der Serie vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 127 ff.

⁴¹⁰ Erlande-Brandenburg, 1975, Kat. Nr. 14, S. 138; Zeichnung: Gaignières, Bibl. nat., EST, Pe 1 a fol. 4; Bauch, 1976, S. 42.

⁴¹¹ Huard, 1935, S. 39 ff.

⁴¹² Bauch, 1976, S. 42 u. Anm. 115.

⁴¹³ Das Folgende basiert auf den Analysen Constables. Constable, 1985, S. 64 f.

aus dem 13. Jahrhundert legt zumindest für den Osten nahe, dass das Greifen des Bartes als Bittgestus fungierte. Nach Per Gjaerder ist die Handlung bei biblischen Personen gar Ausdruck ihrer Kontemplation und Propheten und weisen Männern eigen.

Das Grabmal Chilperichs ist aufgrund seiner singulär auftretenden Gestik außergewöhnlich für die Kategorie des Königsgrabes. Lesbar war der Gestus im 12. Jahrhundert; er wurde in konkreten Situationen in der Kommunikation angewandt. Vielleicht liegt hier der Schlüssel zum Verständnis der Grabfigur. In dem Fall böten möglicherweise die Untersuchungen des Historikers Gerd Althoffs zur Struktur von verbaler und nonverbaler Kommunikation eine methodische Hilfestellung für die Dechiffrierung des Gestus.⁴¹⁴ Althoff weist für das Mittelalter verbindliche, zumeist im Vorhinein vereinbarte Gesten bzw. Verhaltensweisen in der offiziellen Kommunikation von Würdenträgern nach. Dabei hängt die Art der äußeren Gestaltung vom inhaltlichen Kontext ab, z. B. bei Verhandlungen, Krisen- bzw. Konfliktbewältigung oder in ähnlichen Situationen. Nach den bisherigen Erkenntnissen besitzt die Handlung mit dem Bart in der Kommunikation bestimmte situationsabhängige Bedeutungen. Sie ist positiv besetzt und drückt mithin Entschiedenheit und Ehrlichkeit aus.⁴¹⁵ Wird dieser Aspekt vom Gestus der Grabfigur ausgedrückt? Hier besteht die Gefahr einer Überinterpretation vor allem hinsichtlich der Zerstörung des Monumentes, die eine eindeutige Antwort erschwert. Eines ist jedoch dem Grabmal mit Sicherheit zu entnehmen: Der ungewöhnliche Gestus Chilperichs belegt eindeutig das Fehlen eines normierten Königsbildes im Frankreich des 12. Jahrhunderts. Ähnliches trifft auf die Grabfigur Childeberts zu: In seiner erhobenen rechten Hand hält er ein Modell seiner Stiftung, den Chor von Saint-Germain-des-Prés. Er vereint zwei Funktionen, zum einen die der *memoria* und zum anderen wird er als Stifter ausgewiesen. Seine Darstellung bleibt darin weitgehend

⁴¹⁴ Vgl. Althoff, 1996; ders., *Empörung*, 1996; ders. 1997; ders., 1998; ders., 2000; ders. 2003. Über die Bedeutung der Gestik vgl. Schmitt, 1990 u. vor allem aktuell Mrass, der auf Baxandall fußend korrektiv zu Schmitt zu verstehen ist. Mrass, 2005; Baxandall, 1977.

⁴¹⁵ Ein Zwißeln des Bartes ruft nach Burchard gar ein Anathema durch Verbrennen hervor, die höllische Flamme werde den Bart verschlingen, wenn die Aussage unwahr ist. Zitiert nach: Constable, 1985, S. 64; Burchard, 1985, 3.700-9.

ohne Konsequenzen für die Grabmalplastik der französischen Könige. Einzig die Grabplatten der Könige Sigbert und Clotair in Saint-Médard in Soisson (gegen Ende des 13. Jahrhunderts) (Abb. 53) zeigen eine vergleichbare Ikonographie, wenngleich sie von ihren in Nischen eingestellten, älteren Standfiguren ergänzt werden.⁴¹⁶

Ein ernstzunehmender Gesichtspunkt für die Erklärung der anfänglich vorherrschenden Bärtigkeit in der Darstellung der französischen Könige ist die Verbindung von Bart, Prophetentum und Weisheit. Giles Constables wertet den langen Bart von Edward dem Bekenner vom Bayeux Teppich als ein Zeichen für Weisheit, Würde und fortgeschrittenes Alter.⁴¹⁷ Die Wahl der Bärtigkeit des französischen Königs in der monumentalen Kunst wäre vor diesem Hintergrund einleuchtend. Damit ist die Bedeutung von Bärtigkeit noch keineswegs erschöpft. Sie wird unter anderem mit den Aposteln gleichgesetzt, denn diese zählen zum höchsten Kopf (= Christus), wie die Haare oder der Bart, so Guibert von Nogent aus dem 12. Jahrhundert.⁴¹⁸

Ein anderer lang währender Topos ist die Assoziation von Bärtigkeit und Heiligkeit. Heilige Männer, vor allem Eremiten, tragen einen langen Bart als Zeichen ihrer Freiheit, Weltabgewandtheit und Lohnes für ihre Leiden. Ein langer, ungepflegter Bart symbolisiert Trauer und Strafe. Giles Constable führt einen im frühen 11. Jahrhundert verfassten päpstlichen Brief an, der Büsser dazu anleitet, nicht häufiger als zweimal im Jahr die Haare zu schneiden.⁴¹⁹ Hierin fügt sich die im 12. Jahrhundert weitverbreitete Ansicht, dass vor allem Büsser, Pilger und Gefangene

⁴¹⁶ Erlande-Brandenburg führt weitere Grabfiguren mit dieser Ikonographie an, die allerdings keine französischen Königsgräber betreffen. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 121, S. 135 ff., 137 ff., S.140.

⁴¹⁷ Schützenhilfe erhält seine Argumentation von Johannes von Salisbury, der den Bischof Henry von Winchester mit seinem langen Bart und der Würde eines Philosophen respekteinflößender als andere am päpstlichen Hof einschätzt. John of Salisbury, 1956, S. 79; Constable, 1985, S. 65 f.

⁴¹⁸ Damit greift er auf Augustinus zurück, der einprägsam den Bart mit den Aposteln in Verbindung setzt. Andere folgen dieser Argumentation. Siehe hierzu: Constable, 1985, S. 76 f.

⁴¹⁹ Ebd., S. 66 f.

einen Bart zu tragen haben; er ist visueller Beleg ihrer Buße.⁴²⁰ In diesem Kontext wäre es nicht verwunderlich, die Bärtigkeit Ludwigs IX. beispielsweise auf den vier verloren gegangenen gemalten Szenen, die ehemals den Altar der unteren Kapelle der Sainte-Chapelle dekorierten, als einen Ausweis seiner Buße zu verstehen. Einzig Zeichnungen aus der Sammlung Pereisc (17. Jahrhundert) informieren über die Bilder (Abb. 54). Sie erhielten vermutlich Anregungen von dem ersten der Vita Ludwigs IX. gewidmeten, zerstörten Freskenzyklus aus dem Kloster der Franziskaner in Lourcine bei Paris (Anfang 14. Jahrhundert).⁴²¹ Auf den Bildern der Sainte-Chapelle zeigt sich der neue Heilige durchgängig mit einem kurzen Bart. Die Auswahl der Sujets aus seiner Vita spricht für die vorbildliche Bußfertigkeit und *humilitas* des Königs: 1. Ludwig IX. in Gefangenschaft, begleitet von einem Mönch; ein Engel schwebt mit dem Stundenbuch des Königs nieder, das dieser während des Kampfes gegen die Sarrazenen verlor; 2. Ludwig IX. wäscht die Füße von Armen, während ein Begleiter Geld an sie verteilt; 3. Ludwig IX. wird von seinem Beichtvater gegeißelt; ein Zeremoniell, dem er sich in der Fastenzeit jeden Montag, Mittwoch und Freitag unterzog; 4. Ludwig IX. gibt einem leprakranken Mönch zu essen.

Der Zyklus datiert kurz nach demjenigen von Lourcine und zeigt einen bärtigen König, der die neue, in der monumentalen Kunst etablierte, bartlose Herrscherikonographie konterkariert. Die Differenz liegt im unterschiedlichen Medium begründet und dem daraus resultierenden andersartigen Funktionszusammenhang. Die Fresken am Altar der unteren Kapelle der Sainte-Chapelle sowie das Ensemble im Kloster von Lourcine schildern die ausgeprägte Frömmigkeit des Heiligen. Den Skulpturen hingegen ist eher eine repräsentative Funktion inhärent, wengleich sie in Verbindung mit einem Altar auch eine Kultfunktion eingehen können⁴²² oder aber als Grabfigur der *memoria* dienen könnten. In der Illustration der Frömmigkeit des Königs wird seine hervorgehobene Bereitschaft zur Buße vorgeführt. Unterstützt wird die Lesart dadurch,

⁴²⁰ Danach verkörpert der Wuchs von Bart und Haar eines Büßers die Fülle seiner Sünden. Sie zu schneiden, wird als eine Erneuerung des Geistes betrachtet. Constable, 1985, S. 66 f.

⁴²¹ Mâle, 1924, S. 193 ff.; Longnon, 1882, S. 2 ff.; Fournée, 1974, S.23.

⁴²² Dies betrifft ausschließlich die Darstellung des heiliggesprochenen Königs, Ludwig IX.

dass sich Ludwig IX. nach seinem ersten erfolglosen Kreuzzug einen Bart wachsen ließ⁴²³ und bewusst sowohl einfache Kleidung als auch einfache Nahrung wählte; die Entscheidung hierzu verkörpert die exemplarische Bußfertigkeit und *humilitas* des Herrschers. Ein Vorgehen, das die Kritiker insofern auf den Plan rief, als dass sie darin die königliche *dignitas* insbesondere bei der ihrer Meinung nach allzu schlichten Kleidung untergraben sahen.⁴²⁴ Gerade die ausgewiesene Bereitschaft zur Buße und die besondere *humilitas* Ludwigs IX. teilt er mit Franziskus von Assisi. Nach Cecilia Gaposchkin wird auf Seiten der Franziskaner Ludwig IX. als ein Typus Franziskus' begriffen, weil er gezielt Franziskus von Assisi in seinem Handeln „imitiert“ und darüber an die Passion Christi partizipiert habe. Die Auffassung ist besonders um 1300 in der franziskanischen Liturgie zu Ehren Ludwigs IX. virulent.⁴²⁵ Die Bärtigkeit in der Fresken- und Buchmalerei des Königs wäre von diesem Gesichtspunkt aus näher zu beleuchten, denn Franziskus von Assisi wird in der sakralen Kunst mit einem kurzen Kinnbart wiedergegeben. Die bartlose Gestaltung des Dynastieheiligen in der Bildhauerei läuft dem zuwider. Wichtig ist festzuhalten, dass der Funktionszusammenhang bei Ludwig IX. entscheidend für seinen dargestellten Typus – mit oder ohne Bart – ist. Der Souverän in der monumentalen Kunst unterliegt grundsätzlich auch repräsentativen, die legitime Herrschaft versinnbildlichenden Regeln.

Wie bisher verdeutlicht, ist der Grad zwischen einer positiven und einer negativen Interpretation des Bartes sehr schmal und demonstriert einmal mehr dessen Mehrdeutigkeit. Ein Büsser, Pilger oder Gefangener veranschaulicht mit seiner Bärtigkeit seine Sündhaftigkeit, aber auch seine uneingeschränkte Bereitschaft zur Sühne. Die pejorative Auffassung, dass Haare gleichbedeutend mit Laster seien, wird von William Durandus in seinem Werk *Rationale divinarum officiorum* näher erläutert: Er empfiehlt den Geistlichen, ihre Bärte zu rasieren, denn damit würden unnötige Laster und Sünden abgeschnitten, was sie rein wie die Engel erscheinen

⁴²³ Breton, 1880, S. 27 f.; Longnon, 1882, S. 4, Anm. 2.

⁴²⁴ Le Goff, 1996, S. 625, 631ff., S. 779. Zur Kritik an der schlichten Kleidung des Königs siehe Little, 1964, S. 125-148, bes. S. 141. Den Bart trug er bis zu seinem Lebensende, wohl als Ausweis seiner Buße. Deschamps. 1940, S. 129.

⁴²⁵ Gaposchkin, 2008, S. 154-196, bes. 166 f.

ließe.⁴²⁶ In letzter Konsequenz symbolisiert Bartlosigkeit Heiligkeit, vor allem dann, wenn diese aus Askese hervorgeht.⁴²⁷ Auf Durandus verweisend, sieht Bernd Carqué immerhin die Möglichkeit, dass der jugendlich bartlose König, der mit den Darstellungen Ludwigs IX. auftritt, „auf die engelgleiche *humilitas* und *innocentia* des Königs anspielen mochte“.⁴²⁸ Eine definitive Aussage lässt sich jedoch nicht treffen, denn Bartlosigkeit wurde später insbesondere im nördlichen Europa als Makel begriffen. Sie war mit dem Mal Kains assoziiert, der als Strafe für den Mord an seinem bartlosen Bruder den Bart verlor.⁴²⁹ Eine vergleichbare Interpretation schlägt Markus Schlicht in seiner Analyse eines eindeutig negativ konnotierten Kopfes eines Mischwesens an der Fassadeninnenseite des *Portail des Libraires* der Kathedrale von Rouen (Abb. 55) vor: Trotz der Alterszüge ist das Wesen bartlos. Dies entspräche der Auffassung eines im *Secretum Secretorum* aufgeführten pseudo-aristotelischen Traktates zur Physiognomik. Darin wird vor jenem ohne Bart dringend gewarnt, weil er allen Lastern und Schlechtigkeiten zugeneigt sei.⁴³⁰ Der Autor benutzt diese Passage vor allem illustrierend. Die expressiv zerfurchten Züge finden ihre Voraussetzungen in Lasterdarstellungen. Die architektonische Einbindung am Anfang der Giebelzone sowie die ausdrucksvolle Pathognomie deutet auf die Vorläufer der Masken von Reims (Abb. 56) hin; hier experimentierten die Bildhauer mit den physiognomischen und pathognomischen Möglichkeiten, um verschiedene emotionale Zustände in oftmals übersteigter Formulierung zu erzielen.⁴³¹

Wichtig für die Symbolik der Bartlosigkeit ist im Folgenden ihre pejorative Wertung. In der Theorie findet eine Verkehrung der Aussage statt:

⁴²⁶ Durand, 1859, Bd. 2, S. 75-76. Er greift auf ältere Ansichten zurück. Vgl. Constable, 1985, S. 71 ff. u. Anm. 133.

⁴²⁷ Constable, 1985, S. 121 f.

⁴²⁸ Carqué, 2004, S. 520.

⁴²⁹ Mellinkoff, 1982, S. 57-59.

⁴³⁰ Paris, Bibl. nat., ms fr. 2022, fol. 110 v. Schlicht, 2005, S. 254 f. Er rekurriert auf Jordan, 1911, S. 684; Pouchelle, 1976, S. 297.

⁴³¹ Einführend zu den Masken: Fraenger, 1922; Wadley, 1984. Die eindeutig pejorative Auffassung der Masken von Reims vertritt zuletzt Büchsel, 2003, S. 133 ff., der auf ihre teilweise „überbordende Gemütsregungen“ hinweist. Nach ihm verdanke der sogenannte Philippe-August seine „Individualität“ den Masken. Das Mischwesen in Rouen ist nicht ohne die Masken von Reims denkbar.

Heiligkeit kann sowohl mit Bärtigkeit als auch mit dem Gegenteil in Verbindung gebracht werden; Identisches lässt sich über die Bartlosigkeit sagen. Demzufolge verändern sich beide Bedeutungsebenen: Kennzeichen ist ein reziproker Wechsel von distinkter und nicht distinkter Aussage, der sich mit dem Vorhandensein bzw. mit der Abwesenheit des Bartes verbindet. Der Funktionszusammenhang der Darstellung spielt in der Auslegung eine entscheidende Rolle.

4.5 Zusammenfassung

Die kritische Zusammenschau der Bildnisse Ludwigs IX. nach seiner Kanonisation 1297 offenbart zwei wesentliche Innovationen innerhalb der Königsdarstellung: die Bartlosigkeit sowie die Anlehnung an das Krönungsornat der *ordines* aus dem 13. Jahrhundert. Dabei wird erstmals in Frankreich ein bestimmter König in der Gestaltung präzisiert, während die Herrscher zuvor weitgehend undifferenziert wiedergegeben sind. Dass es sich hierbei um eine bewusste Entscheidung handelt, die im höfischen Milieu verankert ist, beweist die noch vorzunehmende Analyse der Gesichtsbildung Ludwigs IX. Seine physio- und pathognomischen Eigenarten formulieren einen konzisen Typus, der auf ihn allein beschränkt ist und der über den rein identitätsstiftenden Impetus hinausgeht.

Doch zunächst einmal belegen die bisherigen Ausführungen den besonderen Stellenwert der Statue Ludwigs IX. in Mainneville innerhalb der Genese eines neuen Königstypus: An ihr werden die wesentlichen Veränderungen offenkundig, wenngleich sie vermutlich auf ein verloren gegangenes Vorbild zurückgeht, wofür weitere Darstellungen des Königs sprechen, die zur selben Gruppe zählen. Der begründete Verdacht besteht, dass die Grabfigur des Heiligen in Saint-Denis den Typus geprägt haben dürfte. Aber allein der Gewandtypus Ludwigs IX. in Mainneville

verkörpert als einziges überliefertes Beispiel in seiner Ganzheit die Orientierung an dem Krönungsornat der *ordines*. Dies betrifft sowohl die Gewandabfolge als auch die heraldische Farbgebung, d. h. goldene Lilien auf azurfarbenen Grund.

Wieso wird nun der besondere Gewandtypus derart hervorgehoben, obwohl Hervé Pinoteau bis einschließlich Karl X. keine Darstellung eines französischen Herrschers in seinem Weiheornat sieht? Erstens zeichnet sich in der monumentalen Wiedergabe Ludwigs IX. eine Annäherung an das Krönungsornat ab. Das gehäufte Auftreten der Gewandabfolge bedeutet eine Neuerung innerhalb des französischen Königsbildes. Zweitens kristallisiert sich eine Systematik in der Präzisierung eines bestimmten Königs heraus: Zunächst kennzeichnet die Anlehnung an das Weiheornat vor allem die monumentale Wiedergabe Ludwigs IX., obwohl es auch einige weniger bedeutende Darstellungen von ihm im Tasselmantel gibt.⁴³² Doch auch sie fügen sich in der Mehrzahl einem Hauptkriterium: die weitgehende Übereinstimmung in der Gesichtsbildung, wie sie einprägsam von der Skulptur aus Mainneville formuliert wird. Dieser Aspekt verdeutlicht einmal mehr den Entwurf eines konzisen Königsbildes, das an der Person Ludwigs IX. manifestiert wird und das aus der Kultfunktion seiner Heiligkeit hervorgeht.⁴³³ Drittens schließlich demonstrieren die Rezeption sowie die Abweichung vom Gewandtypus Ludwigs IX. unter Karl V. die zunehmende symbolische Aufladung der Kleidung. Von ihrer zunächst distinktionslosen Varietät in der Grabserie von 1267 in Saint-Denis präzisiert sie die posthume Darstellung Ludwigs IX. aus dem direkten höfischen Milieu in Paris, bevor sie unter Karl V. für den aktuellen König kanonisch als ein Legitimationskriterium seiner Herrschaft wird. Darauf deutet unter anderem der Rückgriff der Sepulkralfigur Karls IV. vom Doppelgrab im Musée du Louvre auf den Königstypus der letzten Kapetinger in Saint-Denis von 1328/29 hin. Es wird einmal mehr das Paradigma bestätigt, wonach die mittelalterliche Skulptur Träger unterschiedlicher Aussagesequenzen ist.

⁴³² Siehe Kap. 4.1.1.

⁴³³ Zur Gesichtsbildung siehe Kap. 6.2.

Das zweite Merkmal für den Wandel des französischen Königsbildes ist die Bartlosigkeit. Sie tritt zwar bereits vor den posthumen Darstellungen Ludwigs IX. auf, allerdings in einem präzisen Kontext, nämlich zur ausschließlichen Kennzeichnung des jugendlich verstorbenen Königs. Erst in den 1270er Jahren beginnt sich die Bartlosigkeit von dem Kriterium der Jugendlichkeit zu lösen, bevor sie kanonisch für das französische Herrscherbild wird. Die Ausführungen zur Bedeutung von Bärtigkeit bzw. Bartlosigkeit führen dabei die Bandbreite und Ambivalenz vor Augen, die sich daraus ergibt. Eine konkrete Aussage wird somit erschwert, wenn sie nicht gar unmöglich ist. Trotzdem besitzt ihre Darlegung Berechtigung. Bartlosigkeit konstituiert den neuen Königstypus. Für das französische Königsbild lässt sich bis zum neuen Typus nachhalten, dass Bärtigkeit zunächst Würde, Weisheit und Alter versinnbildlicht. Hingegen ist die Realität eine andere: Bartlosigkeit dominiert in der Mode der Zeit. Ob darin der Grund für den Wandel innerhalb der Herrscherikonographie zu suchen ist, kann zu Recht angezweifelt werden, ist aber nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Einen verbindlichen Kanon zur Darstellung des Königs gibt es lange Zeit nicht. Erst mit der Initiative Ludwigs IX. für Saint-Denis erfolgt eine Festlegung. Doch kaum wird in der Grabmalserie mit den gestutzten Kinnbärten und der einheitlich gewellten Haartracht eine formale Systematisierung der Königsikonographie errungen, schon wird die Bärtigkeit unmittelbar danach wieder überholt. Sie weicht einer bartlosen Darstellung der Könige.

Mit einer Ausnahme kennzeichnet die Bartlosigkeit das offizielle französische Herrscherbild. Damit ist es auch ein gattungsspezifisches Phänomen, das allein in der Plastik und bereits früher im Münz- und Siegelwesen durchgängig vorkommt. In der Buch- und Freskenmalerei ergibt sich ein eher uneinheitliches Gesamtbild: Der König kann sowohl bärtig als auch bartlos sein. Hier ist der Kontext und der Sinngehalt für die Gestaltung von Bedeutung. Dabei bezeugen die vier Freskenbilder in der unteren Kapelle der Sainte-Chapelle mit den einzelnen Lebensstationen Ludwigs IX. die Betonung der exemplarischen Frömmigkeit sowie die besondere Bußfertigkeit des neuen Dynastieheiligen. Diese

Argumentationsstruktur wird allerdings nicht stringent befolgt. In der Kapelle in Saint-Denis, die Ludwig IX. geweiht ist, geben ihn die Fensterbilder bartlos wieder. Vielleicht sind sie in dem Punkt von der in der Abteikirche befindlichen Grabfigur des Heiligen geprägt; sie entwickelte sich zu einem der drei Kultzentren in der Kirche. Die beiden Beispiele untermauern den Aspekt der Kennzeichnung des offiziellen Königsbildes durch die Bartlosigkeit. Darüber hinaus gibt es auch eine Ausnahme in der Plastik des 14. Jahrhunderts: Die bärtige Grabfigur Philipps III. in Narbonne fällt aus dem neuen Formenkanon heraus. Überdies weist das Monument weitere Merkwürdigkeiten auf, denen gesondert nachzugehen ist.

Fest steht, dass die Bartlosigkeit und die Anlehnung an das Krönungsornat der *ordines* mit der posthumen Darstellung Ludwig IX. Eingang in das offizielle französische Königsbild findet. Überdies bilden beide Merkmale Mosaiksteine innerhalb der stets zunehmenden Argumentationsstruktur der besonderen Sakralität des französischen Königtums. Die Analyse der Gesichtsbildung des neuen Dynastieheiligen greift den Aspekt auf und entwickelt ihn weiter.

5 Wider den neuen Königstypus – das Grabmal Philipps III. in Narbonne

Die bisherige Analyse zeichnet die Entwicklung des französischen Herrscherbildes in der Rückblende nach: Ausgehend von der Skulptur Ludwigs IX. in Mainneville und ihr verwandten Exponaten, offenbart sich erstmals die weitgehend einheitliche Darstellungsweise eines bestimmten Königs. Sie ist neu und für das 14. Jahrhundert folgenreich. In der Abgrenzung zu älteren Herrscherdarstellungen lässt sich einerseits die Übereinkunft in der Gewandung feststellen, die sich am Krönungsornat orientiert und den im übertragenen Sinn von Gott geweihten König visualisiert; andererseits bedeutet die ab 1270 auftretende Bartlosigkeit des Souveräns eine Neuerung für den Königstypus mit ungeahnten Chancen für das physio- und pathognomische Formenvokabular. Die Präzisierung Ludwigs IX. in seiner posthumen skulpturalen Darstellung bedient sich gerade dieser neuen Gestaltungsmöglichkeiten: Ein konziser, ausschließlich mit seiner Person verbundener Königstypus entsteht. Hier wird ein chronologischer Sprung gewagt, noch bevor der eigentliche Typus Ludwigs IX. mit seinen wegweisenden Konsequenzen für das Königsbild ganzheitlich besprochen ist. Das findet seine Berechtigung darin, dass es drei zeitlich verschiedene Skulpturen Philipps III. gibt, von denen zwei entweder dem konventionellen Herrscherbild in Saint-Denis oder aber dem sich neu bildenden Typus anhängig sind und in den bisher betrachteten Zeitraum datieren; hingegen entzieht sich das dritte, verhältnismäßig späte Monument einer Zuordnung in eine der beiden Kategorien, obwohl zu dem Zeitpunkt der neue Typus voll entfaltet ist. Die Besprechung der Darstellungen Philipps III. schärft den Blick für den Wandel und bereitet das eigentliche Thema der Herausbildung eines neuen Königstypus vor. Die Rückblende verdeutlicht zum einen den Bruch mit dem neuen Formenkanon und den möglichen Hintergründen hierzu und stimmt zum anderen auf die Diskussion der Physio- bzw. Pathognomie der Königsdarstellung ein. Die Abkehr von dem neuen Typus lässt sich vor allem anhand der bisher betrachteten Aspekte der

Gewandung bzw. des Bartes ablesen. Auf eine detaillierte Analyse des Herrscherantlitzes wird vorerst verzichtet.⁴³⁴

Die Grabfigur in Narbonne entzieht sich aufgrund ihrer Zerstörung weitgehend einer formanalytischen Befragung, jedoch provozieren die Zeichnungen des Monumentes Fragestellungen und Interpretationen, die bei der Skulptur Ludwigs IX. in Mainneville wieder auftreten und deren Sinnhaftigkeit hinterfragt werden muss. In einem ersten Schritt wird das Grabmal rekonstruiert, die Besonderheiten benannt und stilanalytisch eingeordnet. Dabei erzwingen die Ergebnisse eine methodische Erweiterung: Änderungen oder Brüche eines vorherrschenden Kanons auf den Grund zu gehen, verlangt nach der historischen Perspektive. Daraus kann weder eine Allgemeingültigkeit abgeleitet, noch das Monument einzig als Kommentar der Geschichte begriffen werden. Der historische Blickwinkel besitzt neben weiteren Faktoren Relevanz für das französische Königsbild; dem ist deshalb nachzugehen.

In einem zweiten Schritt werden die Darstellungen Philipps III. im Zusammenhang erörtert. Die mehrfache, monumentale Wiedergabe des Königs erlaubt den direkten Vergleich. Damit nehmen sie neben den Skulpturen Ludwigs IX. und später Karls V. eine Ausnahmestellung ein: Für andere französische Herrscher bis einschließlich des 14. Jahrhunderts besteht diese Option kaum mehr. Die Monumente Philipps III. werden hier kurz vorgestellt. Eine umfassende Analyse wird dabei nicht angestrebt, wenngleich auf Eigentümlichkeiten aufmerksam gemacht wird. Ihre Klärung erfordert vertiefende Recherchen. Ziel ist im Folgenden, den traditionellen bzw. den neuen Königstypus weiter zu konkretisieren. Dadurch wird eine Sensibilisierung für den sich anbahnenden Wandel im Königsbild erreicht. Die Diskussion der Bärtigkeit Philipps III. in Narbonne bereitet darüber hinaus unmittelbar die Problematik einer individualisierend anmutenden Gestaltungsweise des Herrscherantlitzes vor.

⁴³⁴ Die Analyse des Herrscherantlitz erfolgt in Kap. 6.

5.1 Sonderstellung und südfranzösische Plastik

Das Grabmal Philipps III. in der Kathedrale von Saint-Just in Narbonne nimmt eine Sonderrolle in der monumentalen Herrscherdarstellung des 14. Jahrhunderts in Frankreich ein. Anders als der neue etablierte Typus des bartlosen Königs, ist seine Grabfigur gemäß Zeichnungen aus dem 18. Jahrhundert bärtig.⁴³⁵ Das Grabmonument wurde 1793 zerstört. Auf dem Weg zurück von seinem Zug gegen die Katalanen verstarb Philipp III. 1285 in Perpignan. Philipp IV. überführte den Leichnam seines Vaters nach Narbonne, wo die Knochen in einem Kochvorgang vom Körperfleisch ausgelöst wurden. Wie es zu jener Zeit üblich war, errichtete man mehrere Grabmäler des Königs an unterschiedlichen Orten, um das Seelenheil des Verstorbenen zu garantieren.⁴³⁶ Die Knochen Philipps III. wurden in Saint-Denis bestattet, das Herz erhielt die Kirche Saint-Jacques des Frères Prêcheurs in Paris und das Körperfleisch verblieb in Narbonne. Nur die Grabfigur Philipps III. aus der Abteikirche von Saint-Denis entging der kompletten Zerstörung.

Bedeutsam für die Sonderrolle des Grabmal Philipps III. in Narbonne ist der Umstand, dass das Monument 1344 erneuert wurde, also zu einer Zeit, in der der neue Typus des bartlosen Souveräns normativ ist. Anhaltspunkte für die Rekonstruktion des zerstörten Grabmals liefern neben Beschreibungen⁴³⁷ einzelne Fragmente sowie zwei, in verschiedenen Editionen der *Histoire générale de Languedoc* publizierte Zeichnungen. Eine von ihnen datiert vor der Destruktion (1742) (Abb. 57), die andere danach (1843) (Abb. 58).⁴³⁸ Beide

⁴³⁵ Zum Grabmal vgl. Pradel, 1964, S. 33-46; Erlande-Brandenburg, 1975, S. 118 f. u. S. 172 f.; Pradalier-Schlumberger, 1976, S. 225-238, Fig. 1 u. 2bis; diess., 1998, S. 285-291; Paris 1981, Kat. 59, S. 111; Gardner, 1988, S. 47 ff.

⁴³⁶ Zu diesem Brauch und den daraus resultierenden Konflikten vgl. Brown, 1981, S. 221-270.

⁴³⁷ Nouveau Mercure, 1718, S. 60-66; Martène, Durand, 1718, Bd. 2, S. 55-57; Piganiol de la Force, 1722, Bd. 4, S. 365.

⁴³⁸ Dom Vaissète. Die erste Zeichnung wurde von Cadas, der Stich von Cochin angefertigt. Vaissète (Ed.), 1842. Die zweite Zeichnung aus der Auflage von 1834 (Hg. Du Mège) erfolgte von M. de Garrigues. Vgl. Pradalier-Schlumberger, 1976, S. 227. – Montfaucon publizierte einen Stich vom Kopf des Königs in seinem Sammelband. Montfaucon, 1730, 2, pl. XXXV-4.

Zeichnungen geben lediglich einen allgemeinen Eindruck des Grabmals wieder. Danach hält der König ein Zepter in der einen und ein paar Handschuhe in der anderen Hand. Die Füße stehen auf einem Löwen, der Kopf ruht auf einem Kissen, das mit Lilien übersät ist. Die Bärtigkeit Philipps III. überrascht, da sie für die monumentale Darstellung des französischen Königs im 14. Jahrhundert singulär ist. Vier Fragmente des Grabmals befinden sich heute im Museum von Narbonne sowie in der Schatzkammer der Kathedrale: zwei Löwen aus Alabaster zu Füßen der Liegefigur⁴³⁹ und ein Teil der Tumba, der unter einer Blendarkade einen *pleurant* zeigt (Abb. 59),⁴⁴⁰ sowie vermutlich ein Stück vom königlichen Mantel.⁴⁴¹ Ein fünftes, aus weißem Marmor bestehendes Architekturfragment im Musée des Augustins in Toulouse stammt vom Baldachin der Grabfigur.⁴⁴² Anders als die Zeichnungen suggerieren, kauert nicht nur ein Löwe zu Füßen des Königs, sondern zwei. Hierfür sprechen die Übereinstimmungen in Material, Stil und Maßen. Aneinandergefügt ergibt sich eine Länge der Löwen von 1,40 m. Die enormen Dimensionen des Monumentes von 4 m Länge und 2,20 m Breite lassen sich noch heute anhand der farblich abgesetzten Fußbodenkacheln im Chor der Kathedrale erahnen.⁴⁴³

Die marmorne Liegefigur ruhte auf einer Tumba, die an ihren Seiten in Arkaden eingestellte Figürchen zeigte. Schriftquellen zufolge bezeichneten sie Kanoniker, Prinzen, Prinzessinnen und Philipp IV.⁴⁴⁴ Vorläufer dieser Konzeption ist das Grabmal Ludwigs von Frankreich (gest. 1260) in Royaumont, heute in Saint-Denis, das in Blendarkaden den *cortège funéraire* – den Leichnamzug – wiedergibt.⁴⁴⁵ Zur Frage der Identifizierbarkeit des erhaltenen *pleurant* mit Karl von Valois wird auf die

⁴³⁹ Tournal, 1864, Nr. 563. Die Länge jedes Löwen betrug ca. 0,70 m. Pradel, 1964, S. 34; Pradalier-Schlumberger, 1998, S. 290 u. Anm. 57.

⁴⁴⁰ Paris, 1981, Nr. 59, S. 111. Maße: Höhe 0,68 m; Länge: 0,59 m; Dicke: 0,125 m. Zur Identifizierung des Pleurants mit Karl von Valois vgl. Pradel, 1964, S. 39 f.; Pradalier-Schlumberger, 1976, S. 231.

⁴⁴¹ Viguier, 1966-1967, S. 25 f.; Pradalier-Schlumberger, 1976, S. 227 u. 233.

⁴⁴² Das Fragment wurde erst 1972 in Zusammenhang zum Grabmal gesetzt. Pradalier-Schlumberger, 1976, S. 229 f.; diess., 1998, S. 287.

⁴⁴³ Pradalier-Schlumberger, 1998, S. 290, Anm. 56.

⁴⁴⁴ Vgl. Nouveau Mercure, 1718, S. 60-66; Piganiol de la Force, 1722, 4, S. 365; Pradalier-Schlumberger, 1976, S. 227.

⁴⁴⁵ Erlande-Brandenburg, 1975, Nr. 98, 167 ff. u. S. 116 f.

Untersuchung von Pierre Pradel verwiesen. Jedoch kann die von ihm vorgeschlagene Benennung des *pleurants* nicht eindeutig bewiesen werden und ist deshalb fragwürdig. Gleiches trifft auf die ältere Literatur zu, die anhand der Zeichnung Philipp IV. erkannt haben möchte; auch diesen Interpretationen fehlen die Belege.⁴⁴⁶ Gesichert ist einzig die Darstellung eines Königs mit Gefolge. Bezüglich des erhaltenen *pleurant* deuten die drei horizontalen Bänder am Oberarm der Gewandung auf einen hohen Rang des Dargestellten. Erscheint die Figur wirklich direkt hinter dem Souverän, kann ein in der königlichen Hierarchie nachfolgendes Familienmitglied angenommen werden. Ist der *cortège funéraire* bezeichnet, dann macht die Identifizierung mit Philipp IV. und Karl von Valois Sinn. Die Identifizierung wäre für die Legitimationsfrage, die das Grabmal aufwirft, bedeutsam. Allerdings ist eine definitive Deutung aufgrund fehlender Dokumente spekulativ. Deshalb findet der Aspekt im weiteren Verlauf der Untersuchung keine Beachtung, da es hier um die Genese eines neuen Königstypus geht.

Darüber hinaus zeigt die Grabfigur in Narbonne zwei außergewöhnliche und singuläre Merkmale. Sie betreffen erstens das Mantelfragment mit der plastischen Wiedergabe der kostbaren Bekleidung, dessen Zugehörigkeit zum Grabmal noch nicht vorbehaltlos gesichert ist, und zweitens die Bärtigkeit des Königs. Eine andere, von der Königsikonographie abweichende Eigenart stellt überdies das lange ungeordnete Haar dar. Es entspricht nicht der gängigen bis zum Kinn reichenden, mit dem Brenneisen gewellten Frisur. Inwieweit die Zeichnungen hier authentisch sind, bleibt ungeklärt. Diese Frage mahnt zur Vorsicht.

Unter der Voraussetzung, dass das Mantelfragment tatsächlich dem Grabmal angehört, erstaunt die detailliert preisgegebene Bekleidung: Hermelinbesatz und ein plastisch aufwändig gearbeitetes Lilienmuster.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Pradel, 1964, S. 39 ff. Stilistisch entspricht die Figur Tendenzen, die sich vor der Mitte des 14. Jahrhunderts ausgebildet haben. Vgl. hierzu Pradalier-Schlumberger, 1976, S. 231; Paris, 1981, Nr. 57, S. 110.

⁴⁴⁷ Viguiier, 1966-1967, S. 25 f.; Pradalier-Schlumberger, 1976, S. 227 u. 233. In ihren späteren Ausführungen zum Grabmal erwähnt sie das Mantelfragment nicht mehr. Wenn dies so beabsichtigt war, dann spräche es für ihre Zweifel bezüglich der Authentizität des

Nach den Zeichnungen zu urteilen, kommt für das Fragment einzig der Schulterbereich in Betracht, denn nur hier begegnen wir einer konformen plastischen Durchbildung der Gewandung. Sie wäre neu und einzigartig für das monumentale Königsbild. Allein die kostbare Bekleidung der Grabmäler Philipps IV. und seiner Söhne in Saint-Denis (1327-29) (Abb. 22-25) mit ihrem Schmuckbesatz am Dekolletee lassen sich entfernt hiermit vergleichen. Aber auch sie bleiben diesbezüglich Einzelphänomene.⁴⁴⁸ Ansonsten knüpfen sie von der Gewandung her an das unter Ludwig IX. verwirklichte Schema der Herrschergräber (1263/64 oder 1267) (Abb. 44, 45) in Saint-Denis an: Die Könige dieser Serie tragen in der Mehrzahl einen Tasselmantel über ein langärmeliges, bis zu den Knöcheln reichendes, mal gegürtetes, mal gürtelloses Obergewand.⁴⁴⁹ Von der Vorgabe weichen neben den Skulpturen Ludwigs IX. teilweise die Darstellungen Philipps IV. sowie vor allem die Königsgräber und Standfiguren der Valois ab. Gerade Letztere orientieren sich in hohem Maße an der Gewandung Ludwigs IX. in Mainneville.⁴⁵⁰

Die prunkvolle Bekleidung Philipps III. in Narbonne, die bis auf die Grabmäler der letzten Kapetinger in Saint-Denis (1327-1329) keine älteren Beispiele kennt, spricht für eine Entstehung in der Zeit der Verlegung des Monumentes in den neuen Chor der Kathedrale. Die Einmaligkeit der Gewandung veranlasst Alain Erlande-Brandenburg, das Fragment eher

Fragmentes, dennoch wäre eine Diskussion darüber angebracht. Pradalier-Schlumberger, 1998, S. 290 ff. Im Zusammenhang des Krönungsornates und des Portals der Galerie des Merciers wurde die Königstracht mit Hermelinbesatz angesprochen. Vgl. Kap. 4.2.2. Brückle nennt als frühestes Beispiel dieser Tracht ein gegen 1349 entstandenes Gemälde, das nur mittels einer Nachzeichnung überliefert ist. Diese zeigt Ludwig IX. als Schutzheiligen des aktuellen Königs. Er übergeht dabei völlig die Grabfigur Philipps III. in Narbonne. Brückle, 2005, S. 147, Anm. 63. Zur Identifikation und Datierung des Gemäldes vgl. Cazelles, 1978, S. 55 f. u. Abb. 2. Dieses Beispiel, die Stiche sowie die Besonderheiten der südfranzösischen Skulptur votieren für die Originalität des Fragmentes.

⁴⁴⁸ Für das Grabmal Ludwigs VII. in Barbeaux (1180-1206) werden neben Fassungsresten vorhandener Schmuckbesatz genannt. Die Zeichnungen geben neben der Angabe von ornamentierten Bordüren hiervon nichts zu erkennen. Barre, 1647, S. 141-142; Erlande-Brandenburg, 1975, S. 161. Für Philipp IV. vom Portal der Galerie des Merciers erscheint eine von Brückle angenommene mit Hermelinbesatz versehene Tracht zweifelhaft. Brückle, 2005, S. 147 u. Anm. 63; Kap. 4.2.2.

⁴⁴⁹ Zu der Grabserie siehe Kap. 6.1.

⁴⁵⁰ Siehe Kap. 4.2.2. Zum Rückgriff auf Elemente der Zeit Philipps IV. unter Karl V. und ihrer Deutung vgl. Carqué, 2004.

gegen Ende des 15. Jahrhunderts anzusiedeln.⁴⁵¹ Eine Ansicht, die in der Forschung zunächst ungeteilt bleibt. Michèle Pradalier-Schlumberger ordnet es auf Louis Viguiet fußend in einem frühen Aufsatz dem Grabmal zu, wohingegen sie es in ihrer späteren, kurzen zusammenfassenden Vorstellung gänzlich außer Acht lässt.⁴⁵² Zu Recht mögen aufgrund der Einzigartigkeit Zweifel bezüglich der Ursprünglichkeit aufkommen. Zugleich besteht aber auch die konträre Option, das Fragment mit dem Grabmal in Verbindung zu setzen, sowohl vor dem Hintergrund der Zeichnungen, sofern sie in diesem Detail authentisch sind, als auch hinsichtlich der offenkundigen Besonderheiten der südfranzösischen Plastik. Hier hilft der Blick auf die Bischofsgräber der Region weiter.

Die Datierung des Grabmals zu Anfang der 1340er Jahre erhält zusätzliche Nahrung: Die Gemeinsamkeiten der Blendarkadenarchitektur des Reliefs mit architektonischen Elementen der östlichen Gebäudepartie der Kathedrale,⁴⁵³ die Parallelen in der ornamentalen Motivik des Baldachins zu derjenigen vom Grabmal Hugues de Castillon (Abb. 60) in der Kathedrale von Saint-Bertrand de Comminges, wo dieser das Bischofsamt von 1336 bis zu seinem Tod 1352 ausübte,⁴⁵⁴ und die Einordnung des *pleurants* in die Stiltendenzen der südfranzösischen Plastik der fortgeschrittenen ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.⁴⁵⁵ Dem entspräche auch die prachtvolle Gewandung. Zwar für das Königsgrabmal ohne Konsequenz, lassen sich Parallelen in der oftmals überaus sorgfältig differenzierten, liturgischen Gewandung von Bischofsgräbern der Region ablesen: Ihr Amt wird darin visuell inszeniert. Ein Charakteristikum, das generell den Typus des Bischofgrabes konstituiert. Jedoch werden hier teilweise die Säume oder ganze Gewandteile aufwändig mit plastischen

⁴⁵¹ Erlande-Brandenburg, 1975, S. 173, Anm. 25.

⁴⁵² Viguiet, 1966-1967, S. 25-26; Pradalier-Schlumberger, 1976, S. 233; diess., 1998.

⁴⁵³ Pradel, 1964, S. 37.

⁴⁵⁴ Zum Grabmal Hugues de Castillon, das in der von ihm veranlassten, zu Lebzeiten errichteten Kappelle auf der Nordseite der Kathedrale untergebracht war vgl. Pradalier-Schlumberger, 1976, S. 236 ff.

⁴⁵⁵ Vgl. hierzu Pradel, 1964, S. 36 ff.; Pradalier-Schlumberger, 1998, S. 231 ff. Enge Querverbindungen erkennt sie zum Toulouser „*mâitre de Rieux*“, benannt nach dem Figurenzyklus aus der Chapelle de Rieux des Franziskanerklosters in Toulouse (1333-1344), dessen Skulpturen heute im Musée des Augustins in Toulouse ausgestellt sind. – Zum „*mâitre de Rieux*“: vgl. ebd., S. 209-274; Mundt, 1967, S. 26-80; Paris, 1981: Nr. 53-56.

Verzierungen besetzt.⁴⁵⁶ Die Grabmäler von Papst Clement V. (gest. 1314) (Abb. 61) in Uzeste bei Bordeaux⁴⁵⁷ und von Bischof Guillaume Durand II. (gest. 1330) (Abb. 62), vormals in der Abtei Cassan bei Bézier, heute im Musée des Augustins in Toulouse ausgestellt,⁴⁵⁸ verdienen besondere Beachtung. Beide datieren zu Anfang der 1330er Jahre. Sie offenbaren enge stilistische Verbindungen, die mitunter dazu angeregt haben, sie einem in Beziehung zu Narbonne stehenden Bildhauer zu zuschreiben.⁴⁵⁹ Nach Michèle Pradalier-Schlumberger führen sie in die südfranzösische Plastik eine reich ornamentierte Gestaltungsweise der liturgischen Gewandung ein. Vor allem die Mitra und auch das entweder mit Grottesken oder mit Wappen gestickte Kissen werden darin miteinbezogen.⁴⁶⁰ Die heute fehlenden Metallapplikationen des Grabmals von Guillaume Durand dürften das aufwändige Zelebrieren des Bischofsamtes gesteigert haben. Die nordfranzösischen Grabfiguren aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts kennzeichnet hingegen eine weitgehend zierdelose Gewandung. Die Abweichungen vom gängigen Königstypus der Darstellung Philipps III. in Narbonne müssen neu bewertet werden. Auch das Kissen unter seinem Kopf schmückte gemäß den Zeichnungen ein Lilienmuster, eine weitere Eigenart des Grabmals, die fremd für die nordfranzösische Plastik ist und einmal mehr die Urheberschaft eines lokalen Bildhauers unterstreicht.

Fest steht, dass im Zuge der Verlegung des Grabmals in den neuen Chor der Kathedrale von Saint-Just Philipp III. ein neues Monument erhält.

⁴⁵⁶ Beispielsweise das Grabmal des Bischofs Radulphe (gest. 1266) in der Kathedrale von St-Nazaire in Carcassonne oder die Grabfigur Bischofs Pierre de Rochefort (gest. 1322) entstanden zwischen 1324-1328. Mot, 1933, S. 125-140; Mundt, 1967, S. 26-80, bes. S. 37; Bauch, 1970, S. 165 f.; Pradalier-Schlumberger, 1998, S. 88 ff. u. S. 167 ff.

⁴⁵⁷ Laurière, Müntz, 1887, S. 275-292; Cardelles, 1959, S. 81-86; Gardner, 1992, S. 141 ff.

⁴⁵⁸ Cazes, 1978, S. 4-10; Mundt, 1967, S. 51 ff.; Gardner, 1992, S. 142.

⁴⁵⁹ Gardelles, 1959, S. 81 ff; Cazes, 1978, S. 8; Pradalier-Schlumberger, 1994, S. 229. Gardner sieht die engen stilistischen Verflechtungen. Er geht aber nicht so weit, die Skulpturen einer Hand zu zuschreiben, vielmehr erwägt er eine höhere Qualität für die Darstellung des Papstes als die des Bischofs. Er schließt sich Cazes stilistischen Querverweisen auf Avignon und Narbonne an. Gardner, 1992, S. 142 f.

⁴⁶⁰ Pradalier-Schlumberger, 1998, S. 229. Eine ganze Reihe späterer Grabfiguren knüpft nicht nur hieran an, sondern steigert die Ornamentik. Insbesondere die Mitra wird zur Folie für Kathedralarchitektur, Maßwerk und architektonische Elemente schmücken sie. Der verstorbene Amtsinhaber wird sinnfällig mit der Kirche bekrönt. Siehe die Grabfigur Jean de Tissandier und die mit ihm verwandten Bischofsgräber. Mundt, 1967, S. 31ff; Pradalier-Schlumberger, 1998, S. 227 ff.

Dafür votiert die Stilanalyse der Fragmente. Vermutlich ging hierzu die Initiative vom aktuellen und ersten König aus der Dynastie der Valois, Philipp VI., aus. Das lässt sich zwar nicht eindeutig belegen, dennoch spricht einiges für die Annahme, nicht zuletzt das ehemals prunkvoll ausgestattete und aufwändig in Marmor gehauene Monument direkt. Überdies hält sich der Thronfolger Prinz Johann im Frühjahr 1344 im Languedoc auf. Er trägt mit einer Geldspende 1344 an das Kapitell Sorge für die Translation der Eingeweide Philipps III. vom alten in den neuen Chor der Kathedrale.⁴⁶¹ Wenn der *cortège funeraire* an der Tumba bezeichnet ist, wofür die Schriftquellen sprechen, und wenn die Identifikation des *pleurant* mit Karl von Valois zutrifft, der nachweislich an der Begräbniszeremonie Philipps III. in Narbonne teilnahm, ergibt sich über ihn nicht nur eine direkte Verbindung zwischen dem Grabmal und den Valois, vielmehr verkörpert es über die reine Memorialfunktion hinaus den Versuch, ihre legitime Herrschaft sinnbildlich vor Augen zu führen.⁴⁶² Die Deutung setzt allerdings voraus, dass der *cortège funeraire* tatsächlich auf der Tumba abgebildet wurde, wofür es jedoch keine definitiven Belege gibt. Wenn dem aber so wäre, dann wäre mithilfe des Rückgriffs auf die vorangegangene Dynastie die Rechtmäßigkeit der aktuellen Königslinie gestützt. Dass im Süden dazu Bedarf bestanden haben könnte, ist denkbar. Philipp VI. befand sich in ständiger Finanznot und hatte bei seinen Bemühungen, zusätzliche Geldmittel einzutreiben, die letztendlich auch aus dem kostspieligen Konflikt mit England resultierten, mehrfach gegen den erbitterten Widerstand der Städte im Languedoc zu kämpfen. Die Region suchte er 1336 anlässlich eines Treffens mit Papst Benedikt XII. in Avignon auf, nachdem er zuvor die Städte Toulouse, Carcassonne und Montpellier bereist hatte. Noch 1345 schaltete er sich in den Streit zwischen dem Kathedralkapitel und den Stadtkonsuln bezüglich der Vergrößerung der Kathedrale ein, die ein Durchbrechen der Stadtmauern erforderte. In seiner Parteinahme für die Prälaten erwähnt Philipp VI. explizit Saint-Just als Begräbnisstätte seines Großvaters Philipp III.⁴⁶³ Allerdings ist er wankelmütig, da er in anderen königlichen Patenten die

⁴⁶¹ Pradel, 1964, S. 36; Erlande-Brandenburg, 1975, S. 173 u. Anm. 18.

⁴⁶² Vgl. Pradel, 1964, S. 43.

⁴⁶³ Pradel, 1964, S. 35 u. Anm. 2.

Stadtkonsuln anweist, die Mauerdurchbrechung zu verhindern.⁴⁶⁴ Christian Freigang widerspricht in seinen Analysen zur Architektur der Kathedrale von Narbonne Durliats Interpretation, diese als „Kultstätte des Königtums“ aufzufassen. Vielmehr bedeute die Indienstnahme hochgotischer Formprinzipien der Île-de-France, dass sie Mittel des Kathedralklerus waren, um ihre Machtstellung zu untermauern. Im Languedoc wurden sie erst erheblich später vollzogen als in anderen Regionen und Ländern, wo sie sich zwischenzeitlich quasi zum „internationalen Phänomen“ ausbildeten. Innerhalb des gegen die Erweiterung der Kathedrale gerichteten Prozesses seitens der Stadtkonsuln wirft der Klerus gerade die Allgemeingültigkeit des Stils zur Rechtfertigung des geplanten Neubaus in die Waagschale. Davon weicht das Grabmal Philipps III. ab. Es hält eine Zwitterstellung zwischen dem traditionellen Königstypus und dem sich im Gefolge der Darstellung Ludwigs IX. neu formierenden Königstypus inne. Darüber hinaus dürften lokale Bedingungen in die Darstellung eingeflossen sein.

Ob und inwieweit sich der König für das Grabmal Philipps III. verantwortlich zeichnet, lässt sich nicht exakt bestimmen. Wohl aber gibt es konkrete Bezugnahmen Johanns und Philipps VI. zum Bestattungsort vor und kurz nach der Verlegung des Monumentes. Die stilistische Einordnung in südfranzösische Tendenzen der fortgeschrittenen ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sowie die historischen Bedingungen der Region und des Dynastiewechsels im Allgemeinen favorisieren eine scheinbar notwendig gewordene Positionierung des Herrschers fern der Île-de-France als eine mögliche Motivation zu einer von der Norm abweichenden Gestaltungsweise des Königsgrabes.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Ausführlich hierzu Freigang, 1992, S. 47 f.

⁴⁶⁵ Hier wäre genauer zu prüfen, inwiefern und ob überhaupt der Erzbischof Gausbert du Val in der Gestaltung des Grabmonumentes eine Rolle gespielt hat, worauf mich Christian Freigang hinwies. Dies erfordert eine tiefer gehende Untersuchung, als der methodische Ansatz der Ausbildung eines neuen Königstypus zu leisten imstande ist. Mir ging es um die allgemeine Einordnung der Grabfigur innerhalb der Königsdarstellung, ihre Sonderrolle und Fragestellungen, die hinsichtlich der Präzisierung von Typus und Porträt Relevanz besitzen.

In diesem Zusammenhang ist die Wahl des kostbaren Materials Marmor für das Monument hervorzuheben. Die Verwendung von Marmor für ein Mitglied des französischen Königshauses erfolgt erstmals mit der Grabfigur der Königin Isabella von Aragon (gegen 1276) in Saint-Denis.⁴⁶⁶ Das früheste überlieferte aus Marmor bestehende Königsgrab ist das ihres Gemahls, Philipps III. in Saint-Denis (1298 bis 1308) (Abb. 64). Die Kontraste sind heute auffällig: helle Grabfigur auf einer ursprünglich schwarzen, heute fehlenden Marmorplatte aufliegend, eingefasst von einem Baldachin von Säulen. Hingegen wies die Grabfigur in Saint-Denis eine Bemalung in Azur und Gold auf.⁴⁶⁷ Wie intensiv diese ausgebildet war, lässt sich nicht mehr sagen. Sicher ist, dass das Monument auch in sparsamer Verwendung der Polychromie funktioniert hätte, da es sich im Kontext einer königlichen Nekropole befindet. Darüber hinaus offenbart die Gestaltungsweise des Herrschers Übereinstimmungen zu den anderen, älteren Königsgräbern in der Abteikirche.⁴⁶⁸ Ansonsten verdrängt die Verwendung von Marmor mehr und mehr die Polychromie. Sie beschränkt sich schließlich zumeist auf das Antlitz, beispielsweise werden Pupillen aufgemalt oder Säume mit Gold abgesetzt. Die Gewandung bleibt überwiegend unberührt.

Die Arbeit mit Marmor eröffnet Raum für eine neue Materialästhetik: Der gezielte Umgang mit Licht- und Schattenbildung sowie mit fließenden oder abrupten Übergängen wechselnder Lichtverhältnisse auf dem Material, für die vor allem auch variierender Lichteinfall von Relevanz ist, erzwingt eine andere Herangehensweise an die Plastik, als es der Einsatz von Polychromie erfordert. Bezogen auf das Grabmal in Narbonne und unter Voraussetzung der Authentizität des Mantelfragments, ist der von den plastisch gearbeiteten Lilien hervorgerufene Effekt für die Wahrnehmung nicht zu unterschätzen. Er zehrt vom Licht- und Schattenspiel: Das Königssymbol, die Lilie, dominiert. Eine entsprechende Ausdrucksform als

⁴⁶⁶ Erlande-Brandenburg, 1975, Kat. Nr. 99, S. 168f. Es war nach Quellenbeschreibung in Azur und Gold gefasst. Erlande-Brandenburg schränkt dies insofern ein, als dass er sich höchstens eine Goldbemalung für Krone, Zepter, Gürtel und den Schmuck vorstellt.

⁴⁶⁷ Für eine Zusammenfassung der Forschungslage s. Erlande-Brandenburg, 1975, Kat. Nr. 100, S. 171 ff. u. S. 115.

⁴⁶⁸ Siehe Kap. 6.1. u. Kap. 6.1.1.

originär anzusehen, in einer Region, die anders als in Nordfrankreich keine Tradition von Königsgräbern mit den damit einhergehenden Konventionen besitzt, ist verlockend und scheint berechtigt zu sein.⁴⁶⁹ Mit Blick auf die südfranzösischen Bischofsgräber, den plastischen Schmuckbesatz ihrer liturgischen Gewänder und die teils heraldische Stickerei ihrer Ruhekissen, wäre eine vergleichbare plastische Gestaltungsweise für das Königsgrab denkbar, unabhängig davon, ob das Mantelfragment von der Liegefigur stammt oder nicht. Die enormen Dimensionen des Monumentes sprechen für ein über die *memoria* hinausgehendes, akzentuiertes Repräsentationsbedürfnis der herrscherlichen Gewalt. Über die Materialwahl Marmor und der damit eingeführte Kontrast – weiße Liegefigur auf schwarzer Marmorplatte – erfolgt eine direkte Rückbindung an das Grabmonument Philipps III. in Saint-Denis. Das ikonographische Programm der Tumba, sofern tatsächlich der *cortège funéraire* bezeichnet ist, stützt die auf Repräsentation abzielende Lesart.

Die Sonderstellung des Grabmals in Narbonne ist zwar erfasst, aber eine diesbezüglich zufriedenstellende Erklärung steht noch aus.⁴⁷⁰ Die vorgenommenen Analysen mögen als Auftakt und Anregung für eine kontroverse und wünschenswerte intensive Auseinandersetzung mit dem Grabmal dienen. Im Kontext der typalen Bestimmung des neuen Königsbildes ist vor allem die Diskussion um die Bärtigkeit wichtig. Hier werden Deutungssansätze offenbar, die die Diskussion einer porträthaften Darstellungsweise bestimmen und die es zu hinterfragen gilt. Doch bevor dies geschieht, muss das Grabmal im Kontext des zeitgenössischen Herrscherbildes eingeordnet werden.

⁴⁶⁹ Spuren von Polychromie fehlen, wenngleich nicht auszuschließen ist, dass die Grabfigur gefasst war.

⁴⁷⁰ Weitere bislang wenig besprochene Fragestellungen, die für die dynastische Legitimation bedeutsam sind und die eine vertiefende Studie bedürfen, betreffen beispielsweise die Aussagekraft des Grabmaltypus, das Problem der Schwarz/Weiß-Monochromie, den Pleurantgrabmaltypus usw.

5.2 Das zeitgenössische Königsbild

Basierend auf den bisherigen Ausführungen zum Grabmal Philipps III. in Narbonne, gibt es eine Reihe von Anhaltspunkten für eine lokale Lösung der singulären Gestaltungsweise des Monumentes. Einerseits steht es der neuen Königsikonographie entgegen, andererseits knüpft es mit der Bärtigkeit Philipps III. an der überholten gleichförmigen Grabserie in Saint-Denis an. Gerade der Rückgriff auf den älteren Typus verdeutlicht, dass Traditionen, wie sie die Île-de-France geprägt hat, zweiseitig sein können; mitunter wirken sie sich auf die Gestaltung einschränkend aus: Zum einen begründen sie die Nachdrücklichkeit der Königsdarstellung und daran anhängige inhaltliche Implikationen, die neben der Memorialfunktion vor allem dynastische Ansprüche mit einbeziehen und auf die Absicherung rechtmäßiger Herrschaft gerichtet sind; zum anderen erschwert genau dieser Aspekt das Eindringen von Neuerungen innerhalb des Formenkanons. Es gilt, ein etabliertes Konzept, das die Inszenierung von Macht mit umfasst, vorsichtig an veränderte Bedingungen anzupassen. Irritationen in der Wahrnehmung des Herrscherbildes sind zu vermeiden. Gewandelte Bedingungen können sowohl inhaltlicher Natur, wie z. B. theologische oder politische Zielsetzungen, als auch neue Kunstströmungen sein. Brüche im Königstypus entstehen deshalb nicht unmittelbar, sondern sie sind Resultat eines oftmals länger währenden, schleichenden Prozesses. Diese Entwicklung ist durchaus nicht linear zu denken. Die Kombination aus älteren und neuen Formelementen und ihre Vereinigung zu einem andersartigen System sind nachvollziehbar. Der Denkmalbestand legt hiervon Zeugnis ab.⁴⁷¹

Vor diesem Hintergrund ist berechtigt zu hinterfragen, ob es genügt, die Grabfigur Philipps III. in Narbonne allein stilistisch zu bestimmen, wie es

⁴⁷¹ Zuletzt weist Bernd Carqué ausführlich auf diesen Aspekt hin. Er analysiert die Kompositionsprinzipien der Skulpturen der Zeit Karls V., vorrangig die Darstellungen der königlichen Familie, für die er klare Bezüge um 1300 und bis zur Zeit Ludwigs IX. sieht. Carqué, 2004. Differenziert zum Rekurs auf Formengut vergangener Zeiten und ihre Transformation in ein neues System äußert sich auch Michael Grandmontagne in seiner Studie zur Madonnenfigur vom Portal der Kartause von Champmol. Grandmontagne, 2006, S. 205 ff.

bisher in der Forschung gehandhabt wurde. Der fragmentarische Zustand mag hierzu ausschlaggebend gewesen sein. Gänzlich unberücksichtigt blieb die Einordnung innerhalb der Königsdarstellungen. Das Grabmal weist singulär auftretende Eigenschaften auf. Gerade der Vergleich zu den südfranzösischen Bischofsgräbern erweckt den Verdacht, es stünde in einem gewissen Konkurrenzverhältnis zu ihnen, wenn davon ausgegangen werden kann, dass sowohl die Gewandung als auch das Kissen gemäß den Zeichnungen plastisch durchgebildet ist und das Mantelfragment vom Grabmal stammt. Handelt es sich in dem Fall um eine lokale Lösung mit dem Ziel, einprägsam die Suprematie des Königs zu vergegenwärtigen? Erst im Zuge der Albigenserkriege von 1209 bis 1229 wurden die südfranzösischen Provinzen faktisch dem königlichen Herrschaftsgebiet einverleibt. Bedurfte es fern der Ile-de-France den lokalen Kunstströmungen angepasste gestalterische Mittel, um den legitimen Machtanspruch des Königs nachhaltig in der plastischen Formgebung der Lilie symbolisch vorzuführen? Inwieweit schlägt sich gar der Wechsel der Königslinie auf die Gestaltung nieder? Als Karl IV. der Schöne 1328 ohne männlichen Nachkommen stirbt, endet mit ihm die kapetingische Königslinie, denn Frauen wurden von der Thronfolge ausgeschlossen. Zu dem Zeitpunkt erwartet die Königin Jeanne d'Evreux ein Kind. Philipp von Valois, Sohn Karls von Valois, der ein Bruder Philipps IV. war, wird mit richtungsweisendem Impetus die Regentschaft in einer in Paris einberufenen Versammlung von Pairs, Baronen und Juristen übertragen. Nachdem die Königin ein Mädchen zur Welt bringt, nimmt Philipp VI. von Valois umgehend den Königstitel an. Die Thronbesteigung der Valois führt letztendlich zum 100-jährigen Krieg zwischen England und Frankreich, denn England meldet Ansprüche auf den französischen Thron an. Edward III. steht durch seine Mutter Isabella, eine Tochter Philipps IV., der kapetingischen Königslinie am nächsten. Da nun aber im Zuge der Regentschaftsregelung definitiv festgelegt wird, dass Frauen weder Thronrechte besitzen noch diese weitervererben können, scheidet der englische König von der Thronfolge aus. Der Ursprung für die Praxis wurde erst kurz zuvor eingeführt: Die Tochter Ludwigs X., Jeanne, blieb

für den Thron unberücksichtigt. Später wird diese Verfahrensweise unter Berufung auf das alte Salische Recht (*lex salica*) juristisch abgesichert.⁴⁷²

Das Grabmal Philipps III. fällt nun genau in die noch junge Herrschaft der Valois hinein, die seit der Thronbesteigung einem extremen Legitimationszwang ausgesetzt ist. Die Reste der Grabanlage in Narbonne sind das einzige überlieferte Zeugnis für die skulpturale Wiedergabe eines französischen Königs unter Philipp VI. und seines Sohnes Johann II. der Gute. Es entstanden zwar einige wenige Darstellungen Karls IV. des Schönen im Auftrag von seiner Gemahlin Jeanne d'Evreux (gest. 1371), allerdings ist von ihnen kaum etwas erhalten geblieben. Allein Schriftquellen unterrichten über ihre Existenz.⁴⁷³ Gegen Ende der Regierungszeit Karls IV. bestehen einzig die Grabmäler der letzten drei Kapetinger in Saint-Denis weiter, wobei sein eigenes direkt nach seinem Tod fertiggestellt wurde (Abb. 25). Die bedeutenden Stiftungen von Jeanne d'Evreux in den 1340er Jahren werden kurz umrissen, da sie zum Verständnis des Grabmals in Narbonne beitragen können. Jeanne d'Evreux ist eine Urenkelin von Ludwig IX. Der Papst musste aufgrund ihres engen Verwandtschaftsgrades zu Karl IV. die Heirat absegnen. In der Konsequenz sind die Kinder aus der Ehe direkt auf Ludwig IX. zurückzuführen. Hingegen bedeutet für die Valois die entfernte Verwandtschaft zum kanonisierten König einen Makel und erschwert die Anerkennung ihrer rechtmäßigen Herrschaft. Die zahlreichen Königsfiguren umfassenden Aufträge Karls V., die in ihrer Dimension an jene von Philipp IV. anknüpfen, sind vor allem in diesem Kontext zu betrachten. Hierauf verweist zuletzt Bernd Carqué, der in der Rückblende der Zeit Karls V. klare Bezüge zum Wesen der Kunstaufträge Philipps IV. erkannt hat. Er begreift diese ebenfalls als Voraussetzung für die Herrschaftskonzeption Karls V., die an den Königsfiguren manifestiert wird.⁴⁷⁴

⁴⁷² Giesey, 1961, part 5, S. 1-47; Beaune, 1985, S. 264-284. – Lewis stellt einen direkten Bezug zum Willen Philipps IV. für den Ausschluss der Frauen von der Thronfolge her. Lewis, 1981, S. 152 ff.

⁴⁷³ Eine kurze Zusammenstellung ihrer wichtigsten Stiftungen bei Lord, 1997, S. 21-36.

⁴⁷⁴ Carqué, 2004, S. 300, S. 514 ff. Zu einem ähnlichen Schluss kommt jüngst Brückle, 2005. Siehe auch Praske, 2005, S. 158 ff.

Die drei wichtigen verlorengegangenen Stiftungen der Jeanne d'Evreux aus den 1340er Jahren sind die Kapelle Notre-Dame-la-Blanche in Saint-Denis, die Karmeliterkirche am Platz Maubert in Paris und die Schenkung in Maubuisson. Groß ist der Verlust des Figurenzyklus aus der Zisterzienserabtei von Maubuisson bei Pontoise.⁴⁷⁵ Die Abtei, auch unter dem Namen Notre-Dame-la-Royale bekannt, war eine Gründung von Blanche de Castille, der Mutter Ludwigs IX. und besaß seit jeher dem französischen Königshaus gegenüber eine privilegierte Stellung.⁴⁷⁶ Jeanne d'Evreux richtete hier zwei Kapellen ein, die den beiden Heiligen Paulus und Katharina geweiht waren und am Hauptaltar durchgeführt wurden. Die Kirche beherbergte später das Doppelgrab für die Eingeweide von ihr und Karl IV. (gegen 1372) (Abb. 43). Die Grabfiguren befinden sich heute im Louvre und werden Jean de Liège oder seiner Werkstatt zugeschrieben.⁴⁷⁷ Zu beiden Seiten hinter dem Hauptaltar, für den Jeanne d'Evreux um 1340 ein Retabel schenkte, war die königliche Familie in Lebensgröße in weißen Stein gehauen, auf Sockeln stehend in eine Reihe aufgestellt. Daneben begleitete den König die Skulptur des heiligen Paulus; die heilige Katharina stand seiner Frau und den zwei Töchtern – Marie und Blanche – bei.⁴⁷⁸ Gegen 1636 wurden die Skulpturen, die als häretisch galten, entfernt. Seither hat sich ihre Spur verloren. Allein Fragmente vom Retabel überdauerten die Folgen der Revolution und sind heute im Louvre ausgestellt (Abb. 32). Sie werden mit Evrard d'Orléans und seiner Werkstatt in Verbindung gebracht.⁴⁷⁹ Die zentrale Stelle aus Marmor konstituiert das Abendmahl. Es ist höchstwahrscheinlich mit dem heute in der Karmeliterkirche Saint-Joseph in Paris befindlichen Relief zu identifizieren. Ergänzt wird die Szene durch zwei rahmende Reliefs: Auf dem rechten sind Moses, David und ein Prophet abgebildet, zusätzlich

⁴⁷⁵ Grundlegend zu Maubuisson ist die Analyse von Baron, 1971, S. 129-151.

⁴⁷⁶ Dutilleux, Depoin, 1882-1885.

⁴⁷⁷ Paris 1981, Nr. 70, S. 121 f.; Carqué, 2004, S. 290 ff. Zu dem Doppelgrab siehe Kap. 3.2.3.

⁴⁷⁸ Nach Baron ist das Retabel mit Sicherheit um 1340 zu datieren, da die Tochter Marie de France 1341 verstarb. Baron, 1971, S. 130. Hingegen kann sich Schmidt eine zeitliche Spanne von 1327 bis 1342 vorstellen. Schmidt, 1992, S. 63-67. Eine Entstehungszeit nach 1341, dem Todesjahr von Marie de France, kann vor dem Hintergrund der Stiftung 'Jeanne d'Evreux' für Saint-Denis eine Absage erteilt werden.

⁴⁷⁹ Paris, 1981, Nr. 29, S. 84 ff.; Schmidt, 1992, S. 63-67.

zeigt es in drei voneinander getrennten Kompartimenten den heiligen Dionysius im Gefängnis und beim Empfang der Kommunion, die Königin sowie Blanche. Auf dem linken Relief präsentieren sich drei Propheten; in drei weiteren Kompartimenten stehen ein Engel, der je ein Gefäß in beiden Händen hält, gefolgt vom König und Marie de France.⁴⁸⁰ Unsicherheiten bestehen hinsichtlich der Komposition, ob eine Veränderung des Retabels noch vor der Beschreibung des Abtes Guillaume Milhet aus dem 18. Jahrhundert erfolgte oder nicht. Gerade unter der Äbtissin Suyreau (1627-1648) wird der Hauptaltar erneuert, in deren Folge die Skulpturen aus dem 14. Jahrhundert zum Altar in die Apsis verlegt werden.⁴⁸¹

Die zweite große Unternehmung von Jeanne d'Evreux betrifft das Portal der Karmeliterkirche am Platz Maubert. Es wurde im 19. Jahrhundert abgerissen (Abb. 42).⁴⁸² Gemäß Schriftquellen und einer Zeichnung flankierten ehemals Jeanne d'Evreux und Karl IV. die Madonna am Trumeau. Nach der Beschreibung von Aubin-Louis Millin trug Maria ein rotes Kleid und einen blauen Mantel. Der König im Gebetsgestus war im mit goldenen Lilien auf blauem Grund besetzten Krönungsornat wiedergegeben und greift darin direkt auf den von Ludwig IX. geprägten Königstypus zurück.⁴⁸³ Jeanne wurde in Witwentracht dargestellt. 1345 fingen die Arbeiten für die Kirche an, acht Jahre später erfolgte ihre Weihe.⁴⁸⁴

Die bedeutendste Stiftung von Jeanne d'Evreux stellt jedoch die Kapelle Notre-Dame-la-Blanche im Nordosten des Querhauses der Abteikirche von Saint-Denis dar. Sie scheint die erste von einer Frau gestiftete Kapelle

⁴⁸⁰ Die Darstellungen der Königsfamilie sind verloren gegangen.

⁴⁸¹ Zum Problem der Komposition des Reliefs siehe Baron, 1971, S. 133.

⁴⁸² Zur Königsfigur siehe Kap. 4.2.3.

⁴⁸³ Siehe insbesondere ebd. Seine frühere Darstellung vom Doppelgrab gibt diesen Typus zugunsten des höfischen Typus mit Tasselmantel auf. Darin steht er entgegen des von Karl V. gewählten und weitverbreiteten „Ludwigs-Typus“.

⁴⁸⁴ Die Zeichnung bei Millin 1792, Bd. 4, Nr. XLVI, pl 8, S. 40. Biver, 1970, S. 390; Baron, 1971, S. 150; Lord, 1997, S.33 f.; Cahn, 1993-1994, S. 134 f.

in der königlichen Grablege zu sein.⁴⁸⁵ Der Name leitet sich aus der von ihr in Auftrag gegebenen Madonna Notre-Dame-la-Blanche ab, die sich auf dem Altar der Kapelle befand. Die heute in der Pfarrkirche von Magny-en-Vexin befindliche Skulptur wird mit ihr in Verbindung gebracht.⁴⁸⁶ Vermutlich begonnen vor 1343,⁴⁸⁷ stehen aufrecht auf Postamenten vor den vier Eckpfeilern der Kapelle die Standbilder von Jeanne d'Evreux, Karl IV. sowie den beiden Töchtern Marie de la Marche und Blanka (Abb. 63). Die Skulpturen waren im Gebetsgestus dem Altar zugewandt. Die Madonnendarstellung stand somit im Zentrum der herrscherlichen Devotion. Zwei Aquarelle von 1684 stützen die Beschreibungen von F.-J. Doublet und Jacques DuBreul.⁴⁸⁸ Weiterhin beherbergte die Kapelle unter anderem eine Madonnenstatuette, die sogenannte *Vierge de Jeanne d'Evreux* aus dem Louvre, die Jeanne der Abteikirche 1339 schenkte und die als Marienreliquiar diente.⁴⁸⁹ Darüber hinaus wurde die Kapelle von einem Schrein der *Châsse de Sainte-Chapelle* ausgezeichnet. Im Inneren des Reliquiars befanden sich in zwölf kleinen Behältern Partikel der wichtigen, von Ludwig IX. aus dem Heiligen Land in die Sainte-Chapelle überführten Reliquien. Jeanne d'Evreux erwirkte vermutlich die Abgabe der Reliquienteile an Saint-Denis. Im Zuge der Restaurierungen von Saint-Denis im 19. Jahrhundert verschwand die Kapelle.⁴⁹⁰ Die Kapelle diente ursprünglich der *memoria* der königlichen Familie, bevor sie sich anlässlich des Todes der Tochter, Marie de la Marche (gest. 1341) zur Grabkapelle wandelte. Sie sollte aber nicht das Grabmonument der Königswitwe beherbergen, denn Jeanne d'Evreux verfügte, neben ihrem Gemahl im Sanktuarium der Kirche bestattet zu werden. Eva Leistenschneider verweist hinsichtlich der Ausstattung der Chapelle de

⁴⁸⁵ Eva Leistenschneider korrigiert die Meinung Lords hinsichtlich einer Neukonstruktion der Kapelle. Sie stellt klar, dass sie Bestandteil des Baus aus dem 13. Jahrhunderts war. Leistenschneider, 2005, S. 328; Lord, 1997, S. 24; Erlande-Brandenburg, 2005, S. 10 f.

⁴⁸⁶ Forsyth, 1968, S. 57 f.; Schmidt, Beiträge, 1992, S. 97; Paris, 1981, Nr. 78, S. 134; Schwarz, 1986, S. 81; Lord, 1997, S. 31. Erlande-Brandenburg bezweifelt die Provenienz, 1983, S. 97. Dies widerlegt Eva Leistenschneider eindeutig anhand einer ehemals am Sockel der Statue angebrachten Inschrift. Leistenschneider, 2009, S. 150 f.

⁴⁸⁷ Eva Leistenschneider vermutet eine Entstehung und Ausstattung der Kapelle um 1339/1340. Leistenschneider, 2009, S. 151.

⁴⁸⁸ Aquarelle: Paris, Bibl. nat., Cabinet des Estampes, Va 93, t. 6 u. Va 93, t. 7: Atelier Jules Hardouin-Mansart. Doublet, 1625, S. 329; DuBreul 1639, S. 836; Baron, 1971, S. 150 f. u. Abb. 16; Lord, 1997, S. 24 ff.; Leistenschneider, 2005, S. 328 ff.

⁴⁸⁹ Siehe Kap. 4.1.2.

⁴⁹⁰ Bruzelius, 1985, S. 16; Lord, 1997, S. 25 f.; Leistenschneider, 2005, S. 328 ff.

Notre-Dame und ihrer späteren Funktion als Grabkapelle auf die damit verbundene tiefgreifende Veränderung für die Tradition Saint-Denis' als königliche Grablege. Die aufwändige Inszenierung des Familienverbandes wird aufgrund der räumlichen Separierung von den Königsgräbern in der Vierung gerechtfertigt. Zugleich demonstriert der Figurenzyklus die königliche Abkunft der letzten Kapetingerinnen, deren Linie direkt auf Ludwig IX. zurückgeht und die mit ihrer Repräsentation ihre Legitimation innerhalb der Königsgrablege erhalten. Scheinbar gibt es keine offensichtlichen Rangunterschiede zwischen Königspaar und Prinzessinnen in der Disposition der Statuen. Zudem werden von dem Zyklus nur die nach 1328 noch lebenden Töchter des Königspaares aufgenommen; eine davor verstorbene dritte Tochter Karls V. blieb vom Programm unbeachtet. Dahinter steht der politische Anspruch der Anerkennung der Autorität der letzten Kapetingerinnen. In der Nachfolge stifteten drei weitere Kapetingerinnen Saint-Denis mit Stiftungen aus, die Skulpturen umfassten und auf Jeanne d'Evreux Ansinnen der Legitimation der letzten Kapetingerinnen fußten.⁴⁹¹

Festzuhalten ist, dass Jeanne d'Evreux in ihrer langen Witwenzeit eine Reihe von kirchlichen Stiftungen veranlasste, die Skulpturen umfassen. Sie wird entweder mit dem König zusammen oder im Kreis ihrer engen Familie gezeigt. Das geschieht zu einer Zeit, in der die Valois herrschen. Darüber hinaus datieren die drei prestigeträchtigen Unternehmungen für Maubuisson, Saint-Denis und für die Karmeliter in Paris in die 1340er Jahre. Allein die vor ihr von Philipp IV. und später von Karl V. in Auftrag gegebenen Monumente und königlichen Skulpturenzyklen, die sowohl den religiösen als auch den profanen Bereich betreffen, überragen die Aktivitäten Jeanne d'Evreux'. Sie füllt in der Zwischenzeit das Vakuum der königlichen Kunsttätigkeit aus. Darin steht sie nicht isoliert dar, vielmehr findet sie eine Vorreiterin in Mahaut d'Artois, die ihr darin ein Vorbild gewesen sein könnte.⁴⁹² Sind die genannten Stiftungen über die Memorialfunktion hinaus Kommentar ihrer rechtmäßigen königlichen Stellung und der kapetingischen Königslinie im Allgemeinen, die einen

⁴⁹¹ Leistenschneider, 2005, S. 332 ff., bes. S. 341; diess., 2009, S. 153 ff.

⁴⁹² Lord, 1985, S. 57-61.

Dynastieheiligen in ihren Reihen hat? Erhebt Jeanne für ihre Tochter visuell den Anspruch auf den Thron, von dem diese unter der späteren Berufung auf das salische Recht ausgeschlossen wurde? Diese Absicht dahinter zu vermuten, ist nicht abwegig, sie dürfte aber zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe kaum vorrangig gewesen sein.⁴⁹³ In den *Grandes Chroniques* wird von Jeannes erfolglosen Bemühungen, Thronrechte für ihre Tochter durchzusetzen, berichtet.⁴⁹⁴ Im Gegenzug dazu befinden sich ihre Stiftungen an für das Königshaus symbolischen Orten. Sie kulminieren definitiv in der Kapelle für die königliche Nekropole in Saint-Denis. Aber auch das Ensemble in Maubuisson besitzt einen hervorgehobenen Stellenwert, erinnert es von der Komposition her an den von Philipp IV. in Auftrag gegebenen Skulpturenzyklus in Poissy, der Ludwig IX. zusammen mit seiner Familie betend zeigt und der wohl im Zusammenhang mit einem Altar steht.⁴⁹⁵ Die Statue Karls IV. vom Kirchenportal der Karmeliter gibt ihn im Gewandtypus Ludwigs IX. wieder. Jahre später, als der Krönungsornat unter Karl V. kanonisch geworden ist, wählt Jeanne d'Evreux für die Darstellung ihres Gemahls auf dem gemeinsamen Doppelgrab die gegürtete *cotte* und den überholten Tasselmantel.⁴⁹⁶

Damit ist der Rahmen, in den das Grabmal Philipps III. in Narbonne gefasst ist, umrissen. Das Monument mit seinen Eigentümlichkeiten allein als Spiegel historischer Umstände zu werten, wäre kurzsichtig und verfehlt. Dennoch kann es nicht losgelöst davon betrachtet werden.

⁴⁹³ Wie auch ihre Vorgängerinnen in vergleichbarer Situation, musste sie mit der Amtsübernahme Philipps VI. um die ihr zustehenden Besitzansprüche kämpfen. Vgl. Lord, 1997, S. 22 u. Anm. 6.

⁴⁹⁴ Lord, 1997, S. 22. Für die *Grandes Chroniques* siehe Viard (Ed.), Paris 1920-53; Bd. 9, S. 331 f.

⁴⁹⁵ Über die Statuen in Maubuisson gibt es keine detaillierten Beschreibungen ihrer Haltungen. Die Parallele zu Poissy ergibt sich in dem Kontext eines Altars. Zu Poissy siehe Kap. 8.

⁴⁹⁶ Zu dem Doppelgrab siehe Kap. 4.2.3.

5.3 Zwischen Tradition und Innovation: Bildwerke Philipps III.

Die Sonderstellung des Grabmals in Narbonne tritt nicht nur vor dem Hintergrund traditioneller Königsgräber oder eines sich neu bildenden Königstypus zu Tage, sondern sie manifestiert sich überdies direkt an den überlieferten, skulpturalen Darstellungen Philipps III. Sie besitzen nach wie vor ihre Wurzeln im herkömmlichen Typus. Sein Körpergrab aus Marmor in Saint-Denis (1298-1307) (Abb. 64) ist trotz vorhandener Unterschiede in der Physiognomie weiterhin in Abhängigkeit zum unter Ludwig IX. eingeführten vereinheitlichten Königstypus zu sehen.⁴⁹⁷ Die von ihm in Auftrag gegebene Serie der Königsgräber (1263/64 oder 1267) (Abb. 44, 45) realisiert erstmals eine Systematisierung der Herrscherdarstellung. Bis dato kennt das französische Königsbild keine verbindliche Festlegung auf einen konzisen Typus. Hier nun sieht sich der Betrachter mit vereinheitlichten Physiognomien konfrontiert, die allein aufgrund der Beischrift an der Tumba einem Souverän zugeordnet werden können. Das weitgehend mimisch reglose Antlitz der Potentaten ist austauschbar. Bis auf die mithilfe der Bärtigkeit angegebene Altersdistinktion, die Alt- von Jungverstorbenen unterscheidet, sind keine aus dem Formenvokabular abzuleitenden Hinweise auf die Identifizierung des Einzelnen möglich. Die Fragen, inwieweit erstens die serielle Produktion das Erscheinungsbild mitbestimmt hat, da sie häufig mit vereinheitlichenden Mustern operiert, ob zweitens hinter der offensichtlichen Gleichförmigkeit ausschließlich Programm steht oder ob drittens von einer Durchdringung beider Aspekte auszugehen ist, können nicht eindeutig beantwortet werden. Hierauf wird an anderer Stelle ausführlich eingegangen.⁴⁹⁸

Die Grabfigur Philipps III. in Saint-Denis zeigt zur Königsserie (Abb. 65) weitreichende Analogien: in der Gewandung mit dem Tasselmantel über

⁴⁹⁷ Gerne wird die Porträtfuge bemüht, um Abweichungen vom traditionellen Königstypus darzulegen. Doch entfernt sich dabei die Diskussion vom Grabmal selbst. Zuletzt belegt Martin Büchsel die Abhängigkeiten zum herkömmlichen Typus. Vgl. Büchsel, 2003. Siehe Kap. 6.1.1.

⁴⁹⁸ Vgl. Kap. 6.1.

dem langen gegürteten Obergewand, in der Gestik mit dem höfischen Griff an die Tassel, in der Frisur mit dem bis zum Kinn reichenden gewellten Haar sowie in der Durchbildung der oberen Gesichtshälfte mit der breiten Stirn, dem mandelförmigen Augenschnitt und den arkadenförmigen, sich mit der Nasenwurzel verbindenden Augenbrauenbögen. Die untere Gesichtshälfte folgt einem vom herkömmlichen Typus gänzlich verschiedenem Schema. Der Hauptunterschied besteht in der Bartlosigkeit, die Raum schafft für eine markante Bildung des eckigen Kinns einschließlich der einprägsamen Binnenstruktur der Mund-Nase-Partie. Diese Merkmale provozierten weitreichende Diskussionen. Neben der Krone und dem anzunehmenden neuzeitlichen Zepter in der rechten Hand erübrigen sich weitere Herrscherinsignien des Königs. Er steht in einer Reihe mit seinen Vorgängern im Amt, auf deren Formenkanon er im Großen und Ganzen noch immer zurückgeht. Spekuliert werden darf über ihre ehemals vorhandene Polychromie. Ob diese heraldische Motive aufwies, ist unbekannt und kaum mehr zu eruieren. Dass die jüngeren marmornen Königsgräber, zu denen auch das Monument Philipps III. zählt, weitgehend keine explizite Heraldik bieten,⁴⁹⁹ stützt die Aussagekraft Saint-Denis als etablierte königliche Grablege. Die Abteikirche konnte sich ihres Status als königliche Grablege nicht sicher sein. Erst der Auftrag Ludwigs IX. verhilft zum dauerhaften Durchbruch und untermauert visuell den Anspruch, königliche Nekropole zu sein.⁵⁰⁰

Des Weiteren knüpft die ältere Wiedergabe Philipps III. im Hochrelief des Grabmals Isabellas von Aragon in Cosenza (gegen 1276) (Abb. 66) eindeutig an in Saint-Denis ausgebildeten Königstypus an. Das Hochrelief wurde 1891 freigelegt und hat seither kontroverse Diskussionen heraufbeschworen.⁵⁰¹ Als sicher gilt eine Verlegung des Monumentes zu

⁴⁹⁹ Bezogen auf das Grabmal Philipps III., erwähnt Primat die Fassung in Azur und Gold. Er hält aber auch fest, dass die Gräber Philipps III. und seiner Frau Isabella von Aragon aus „albastre blanc“ gefertigt sind. Denkbar ist einerseits, dass die Lilie in Erscheinung tritt, andererseits ist eine dezente Fassung möglich. Spuren von Polychromie sind heute nicht mehr feststellbar. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 172, Anm. 13; Primat, S. 104-105.

⁵⁰⁰ Erlande-Brandenburg 1975, S. 75 f.; Körner, 1997, S. 136.

⁵⁰¹ Zum Forschungsstand siehe Erlande-Brandenburg, 1975, S. 169 f.; Gardner, 2003, S. 141 ff.; Michalsky, 2000, S. 248 ff. Polychromie ist nachgewiesen für das Grabmal. Siehe auch Olariu, 2002, S. 92 ff.

einem unbestimmten Zeitpunkt. Die wohl vorhandene Liegefigur, die sich unterhalb des Hochreliefs befunden haben muss, fehlt.⁵⁰² Wahrscheinlich geschaffen von einem nordfranzösischen Bildhauer, belegt der Typus dessen Kenntnisse vom festgeschriebenen Königsbild in Saint-Denis:⁵⁰³ verwandte Gewandung mit dem gegürteten Obergewand und dem Tasselmantel, eine Haartracht gemäß der Königsikonographie sowie vor allem einen sehr ähnlichen Gesichtstypus mit den Jungverstorbenen aus der Serie – mit der breiten Stirn, der Bartlosigkeit und der vorwiegend ruhigen Mimik.⁵⁰⁴

Das Grabmal unterscheidet sich in seinem Aufbau von den anderen französischen Königsgräbern durch das Maria flankierende, im Gebetsgestus kniende, lebensgroße Königspaar. Die Existenz einer Liegefigur der Toten unterhalb des Reliefs ist naheliegend. Die direkte Gegenüberstellung ist aufgrund der abweichenden Kategorie wenig sinnvoll. Hier handelt es sich um das Grabmal einer Königin. Es bietet allerdings eine ganze Reihe von Ungereimtheiten, deren Klärung bis heute aussteht. Das Monument wird kurz vorgestellt, da es Fragen berührt, die für das Königsbild von Bedeutung sind.⁵⁰⁵ Tanja Michalsky zieht in der Komposition die Parallele zur Ikonographie der *commendatio animae*.

⁵⁰² Der Rekonstruktionsvorschlag von G. Martelli, der an Boretts Deutung anknüpft, setzte sich durch. Danach befand sich das Grabmal vermutlich im letzten nördlichen Joch des Seitenschiffs. Die Gewölberippen lassen auf eine ehemalige Kapelle schließen. Der zugehörige Petrus- und Paulusaltar fiel den Umbaumaßnahmen für einen direkten Zugang zur Auferstehungskapelle zum Opfer. Am Altar wurde der von Philipp III. gestiftete Memorialdienst für die Verstorbene vollzogen. Ein ikonographischer Zusammenhang zum Grabmal dürfte sich nicht ergeben haben. Unterhalb des Hochreliefs ist die Liegefigur Isabellas vorstellbar. Vgl. Boretti, 1933, S. 47; Martelli, 1950, S. 9-22; Erlande-Brandenburg, 1975, S. 169 f.; Enderlein, 1999, S. 16 f.

⁵⁰³ Für eine detaillierte Analyse der mit der Freilegung des Hochreliefs an postulierte stilistische Bezugnahmen zur Skulptur um 1270 in Saint-Denis siehe bei Gaborit-Chopin, 1972, S. 222. Schwarz legt ohne weitere Begründung eine Autorenschaft des Grabes den Bildhauern der Porte Rouge an der Kathedrale von Notre-Dame in Paris nahe. Schwarz, 1986, S. 66 f. u. S. 87. Gaposchkin sieht zumindest die Porte Rouge als mögliches Vorbild für das Grabmal. Dafür sprächen die konzeptionellen sowie kompositorischen Übereinstimmungen, wie die proportionale Gleichrangigkeit der Figuren. Die Kronenform der Protagonisten ist bei beiden Ensembles identisch. Gaposchkin, 2000, S. 58 ff.

⁵⁰⁴ Anders hingegen Bertaux. Im Vergleich zur jüngeren Liegefigur des Königs in Saint-Denis unterstreicht sie den Porträtcharakter. Abweichungen der beiden Darstellungen ließen sich mit dem Altersunterschied erklären – eine irreführende Sichtweise, wie das in Kap. 6.1.1 klargestellt wird. Bertaux, 1898, S. 265-276 u. S. 369-378, bes. S. 370.

⁵⁰⁵ Die kurze Vorstellung des Monumentes möge eine tief gehende Diskussion des fraglos außergewöhnlichen Monumentes anstoßen.

Allerdings wird das Königspaar nicht von einem Heiligen begleitet, der die Funktion der Fürsprache übernimmt, sondern es wendet sich demutsvoll an Maria als Mittlerin für Gnade für das Seelenheil der Verstorbenen vor Christus.⁵⁰⁶

Das Fragment offenbart zwei Merkwürdigkeiten: Erstens ist keine Maßstabsverringering der Betenden zur Madonna erkennbar, im Gegenteil, es verhält sich umgekehrt, Maria wirkt im Vergleich zu ihnen proportional zu groß;⁵⁰⁷ zweitens wären die geschlossenen Augen Isabellas (Abb. 67) eine ikonographische Einmaligkeit und damit höchst ungewöhnlich.⁵⁰⁸ Die Frage, inwieweit die Komposition des Fragmentes wirklich genuin ist, wurde in der Forschung bisher nur unzureichend berührt. Gesichert ist einzig, dass sich das Relief an einer anderen als an der ursprünglichen Stelle befindet. Schwer nachvollziehbar sind überdies die geschlossenen Augen Isabellas: Sie entzieht sich damit der direkten Schau Mariae. Enderlein leitet einen unvollendeten Zustand anhand stehengebliebener Zahneisenspuren an den Augen ab. Dass nach ihm die ehemals vorhandene Polychromie aufgemalte Augen umfasste, ist denkbar, erscheint aber verglichen mit den plastisch geöffneten Augen Philipps III. als fragwürdig. Ähnliche Bedenken löst die entgegengesetzte Interpretation aus, wonach die geschlossenen Augen konzeptionell bedingt seien. Dabei ist dieser Deutungsansatz keineswegs auszuschließen. Das Dilemma beruht auf der fragmentarischen Überlieferung des Monumentes. Wenn das isoliert auftretende Merkmal der geschlossenen Augen als ursprünglich anzusehen ist, dann erhält das Gebet Philipps III. besondere Gewichtung: Isabella steht ihm nicht gleichberechtigt zur Seite, sondern sie ordnet sich ihm formal unter, obwohl sie den bedeutenderen Platz rechts neben Maria einnimmt, wohingegen der König Christus näher ist; sie schaut nicht direkt Maria und Christus an, stattdessen scheint sie auf das Gebet ihres Gemahls angewiesen zu sein. Anders als in der italienischen Sepulkralkunst sind die geschlossenen Augen, die den Verstorbenen als Toten kennzeichnen,

⁵⁰⁶ Michalsky, 2000, S. 250.

⁵⁰⁷ Höhe der Madonna 1,35m; der Königin 1,25 m; des Königs 1,20 m.

⁵⁰⁸ Bertaux, 1898, S. 373; Michalsky, 2000.

in Frankreich bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts unüblich.⁵⁰⁹ Allein die südfranzösischen Grabfiguren werden überwiegend in diesem Zustand wiedergegeben, wohingegen sich die nordfranzösischen im Allgemeinen als Lebende mit geöffneten Augen zeigen.⁵¹⁰ Weder die Ikonographie der *commendatio animae* noch die Gattung des Stifterbildes, das oftmals in identischem Gestus ausgebildet ist, kennt Vorbilder für die so vergegenwärtigte Tote. Der *priant* erscheint niemals mit geschlossenen Augen.⁵¹¹ Das trifft sowohl auf Italien als auch auf Frankreich zu. Dass sich dahinter die Absicht verbergen könnte, die Wirkkraft des Königs eindrücklich vorzuführen bzw. dass ein „konzeptionell außerordentlicher Entwurf“ angestrebt wurde, auf den die Monumentalität hinzudeuten vermag,⁵¹² ist möglich. Sicher sind einzig die Bezüge zur französischen Kunst.

Vorläufer für die Konzeption in Cosenza finden sich vorwiegend in der monumentalen Kunst der Kathedralen. Herausragende Beispiele verkörpern sowohl das Annenportal als auch das Tympanon der „Porte Rouge“ (gegen 1270) (Abb. 47) von Notre-Dame in Paris. Letztere fällt in die Zeit Ludwigs IX. hinein. Zur Identifizierung des die Marienkrönung im Gebetsgestus flankierenden, knienden Königspaares wird in der Forschung vielfach Ludwig IX. und seine Frau Margareta von der Provence erwogen.⁵¹³ Sie ordnen sich der zentralen Szene nur aufgrund ihrer demutsvollen Haltung unter. Eine Maßstabverringering zugunsten von Maria und Christus ist nicht augenfällig. Darüber hinaus gibt es eine

⁵⁰⁹ Die geschlossenen Augen der englischen Könige in Fontevrault bleiben in Frankreich ohne Nachfolge. Sie verkörpern eine neue, eigenständige Konzeption der Plantagenets ihre Legitimität vorzuführen. Mithilfe der Aufbahrung und der Beigabe von Insignien wird der Bezug von Königsweihe und Königbegräbnis anschaulich hergestellt. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, S. 562 f.; Körner, 1997, S.110 f.

⁵¹⁰ Franzius, 1933, S. 176. Als rares und frühes Beispiel dieses Typus in Nordfrankreich sind zwei Köpfe von Geistlichen zu nennen: Der eine stammt aus der Benediktinerabtei von Jumièges und datiert vermutlich aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der andere, aus der Mitte des Jahrhunderts, stammt aus Troyes und befindet sich heute im Louvre. Siehe Paris, 1981, Kat. Nr. 48, S. 102 u. Kat. Nr. 52, S. 106.

⁵¹¹ Ariès, 1995, S. 334.

⁵¹² In Italien wurde später eine Maßstabverringering der Fürbittenden innerhalb der *commendatio memoriae* gängig. Eine vergleichbare Monumentalität des Grabmals in Cosenza kannte hier weder Vorläufer noch fand sie Nachfolger. Vgl. Michalsky, 2000, S. 250.

⁵¹³ Branner, 1965, S. 101 ff.; Sauerländer, 1970, S. 170; Bauch, 1976, S. 198; Gaboschkin, 2000, S. 58 ff. Zur Ikonographie vgl. Kap. 4.4.1.

weitere Verbindung zu Ludwig IX. – das Dagobertkenotaph aus der von ihm zu verantwortenden Serie in Saint-Denis (Abb. 68). Auf der Rückseite im Giebelfeld stellen Dagobert I. und seine Frau kniend im Gebetsgestus ihr Gnadengesuch um das Seelenheil des Verstorbenen an den Salvator in ihrer Mitte.⁵¹⁴ Die prominenten Beispiele scheinen in begrenztem Umfang Orientierungspunkte für die Konzeption des Grabmals in Cosenza zu sein,⁵¹⁵ dennoch erlaubt der spärlich überlieferte Zustand keine weiteren Rückschlüsse auf die Gesamtkonzeption der Anlage. Der Aufbau des Grabmals mit Standfigur über eine Liegefigur tritt nach Kurt Bauch vereinzelt und ohne Verbindung zueinander in Frankreich im 13. Jahrhundert auf.⁵¹⁶

Trotz der Eigentümlichkeiten des Grabmals in Cosenza wird in der Gestaltungsweise Philipps III. die Übereinkunft mit dem in Saint-Denis verwirklichten Typus des jungverstorbenen Königs aus der Grabserie Ludwigs IX. offenkundig. Darüber hinaus steht sein Körpergrab in Saint-Denis in Abhängigkeit von dem traditionellen Königstypus, wenngleich die Neuerungen in der Gesichtsbildung eine davon abweichende Porträtdiskussion auslöste.⁵¹⁷ Wie verhält es sich nun aber mit dem Grabmal Philipps III. in Narbonne? Die Antwort wird aufgrund des weitgehend vollständigen Verlustes erschwert, jedoch verhindern die festgestellten Eigenarten eine Einordnung innerhalb des bisher diskutierten Königsbildes. Als Werk eines lokalen Bildhauers befindet sich das Grabmal inmitten südfranzösischer Stiltendenzen, die von alters her eine Sonderstellung innerhalb der französischen Plastik einnehmen. Gerade ihre Eigenart hebt zuletzt noch Michèle Pradalier-Schlumberger

⁵¹⁴ Sauerländer, 1972, S. 171; Erlande-Brandenburg, 1975, Kat. Nr. 23, S. 142 ff. u. Abb. 89.

⁵¹⁵ Gerade die Porte Rouge zeigt weitreichende Übereinstimmungen, hierzu zählen neben dem Aufbau auch Details wie die identische Form der Kronen. Vgl. hierzu Kap. 4.4.1.

⁵¹⁶ Einen vergleichbaren Aufbau zeigt die Grabanlage von Vidal de Malvesi, das wohl 1273 in St-Salvi in Albi entstand. Im Giebelaufsatz in Rundbögen flankieren kniend im Gebetsgestus der Verstorbene und seine Frau, die Madonna in ihrer Mitte. In Italien setzt sich der Grabtypus der Standfigur über eine Liegefigur im Verlauf des frühen 14. Jahrhunderts durch. Einführend zum Aufkommen dieses Grabmaltypus in Frankreich siehe Bauch, 1976, S. 161ff. (Abb. 255 Grab Vidal de Malvesi); Laeger, 1929, S. 448-451.

⁵¹⁷ Siehe Kap. 6.1.1.

hervor. Hochgotische Formprinzipien der Ile-de-France setzen sich hier im Vergleich zu anderen Regionen Frankreichs erst erheblich später durch. Das Grabmal entfernt sich weitgehend sowohl vom traditionellen als auch vom neuen Königstypus. Das berührt nicht nur die Gewandung, sondern vor allem die auffällige Bärtigkeit des Königs, die es jedoch mit dem überholten Typus in Saint-Denis gemein hat. Hingegen ist die Bärtigkeit für die monumentale Wiedergabe des französischen Herrschers im 14. Jahrhundert singulär. Warum wird nun Philipp III. bärtig gezeigt? Ist dem Bildhauer die neue Königsikonographie nicht vertraut? Knüpft er im Gegenteil gerade damit an den traditionellen, in Saint-Denis geprägten Königstypus an? Wenn ja, warum? Oder handelt es sich bei dem Grabmal um den Abdruck einer Totenmaske, wie Pierre Pradels konstatiert?⁵¹⁸ Eine einfache Erklärung bietet die Möglichkeit, dass die 1344 ersetzte Grabfigur auf den originären *gisant* der Zeit Philipps IV. rekurriert. Demnach könnte dieser zwar bärtig gewesen sein, da der neue, bartlose Königstypus noch nicht stringent festgelegt ist. Dagegen spricht allerdings der skulpturale Bestand bzw. die zeichnerische Überlieferung: Die Königsfiguren werden rundweg bartlos wiedergegeben.

Der *Histoire générale de Languedoc* ist zu entnehmen, dass Philipp IV. direkt nach dem Tod seines Vaters für ihn ein prunkvolles Marmorgrab errichten ließ.⁵¹⁹ Die Translation des Grabmales erfolgt 1344 in den neuen Chor der Kathedrale. In dem Versuch, die ungewöhnliche Bärtigkeit Philipps III. zu erklären, schlägt Pierre Pradel zwei Varianten vor: Einerseits wäre für das neue Monument eine Wiederverwendung der alten Grabfigur denkbar; andererseits favorisiert er die These, die Grabfigur sei zwar erneuert, fuße aber auf die vorangegangene und bedeute eine „würdevolle Bekrönung einer Tumba mit *pleurants*“.⁵²⁰ Diese Überlegungen resultieren ursächlich aus dem Unbehagen gegenüber der isolierten Bärtigkeit, zu einer Zeit, in der sich der neue bartlose Königstypus durchgesetzt hat. Pierre Pradel argumentiert mit der Annahme einer Totenmaske. Diese sei entweder bereits in Perpignan

⁵¹⁸ Pradel, 1964, S. 37.

⁵¹⁹ Ebd., S. 38.

⁵²⁰ Ebd., 1964, S. 37 f.

oder in Narbonne angefertigt worden. Gerade der Hinweis auf das Körpergrab des Königs in Saint-Denis stütze die Vermutung. Es sei ein „Monument von größter Bedeutung für die Porträtkunst im Mittelalter“ und „unzweifelhaft“ mithilfe einer Totenmaske entstanden.⁵²¹ Die Aussage zielt auf die angesprochene, markante untere Gesichtspartie ab, ohne dies explizit zu benennen. Dagegen wendet sich jedoch die Formulierung der oberen Gesichtshälfte, die eindeutig auf das Schema der Grabserie Ludwigs IX. zurückgeht.⁵²² Pierre Pradel folgert weiter, dass der Bildhauer in Narbonne die Bärtigkeit des Königs beließ, während er in Saint-Denis mit der bartlosen Darstellung Philipps III. der Norm Tribut zollt. Dass diese Norm noch jung ist, wohl erstmals mit der in der Abteikirche aufgestellten Grabfigur Ludwigs IX. (1277-1282)⁵²³ realisiert wurde, findet in Pradels Überlegungen keine Erwähnung. Stattdessen vermutet er in der Bärtigkeit Philipps III. entweder einen Treuebeweis zum Abdruck oder aber einen visuellen Hinweis auf das Drama des katalonischen Kreuzzuges, bei dem der Rasur weniger Sorgfalt zugekommen sei.⁵²⁴ Die These ist bereits ein Widerspruch in sich, denn wie ist es möglich, die markanten Züge des Nase-Mund-Kinn-Bereichs Philipps III. in Saint-Denis einer Totenmaske wirklichkeitsnah zu formulieren, wenn diese einen Bart aufwies? Oder gab es zwei Totenmasken, einmal mit und einmal ohne Bart? Davon ist nicht auszugehen.

In der Forschung zur mittelalterlichen Kunst ist die aus der Erklärungsnot der singulären Bärtigkeit heraus geborene These einer Totenmaske kein Einzelfall. Gerade die Darstellung Isabellas von Aragon (Abb. 67) in Cosenza entfachte ähnliche Diskussionen. Zünglein an der Waage in der Kontroverse um die Verwendung eines Abdrucks vom Antlitz der Königin bildete ihre linke Wangenpartie: Sie ist deformiert, nach oben verschoben, geschwollen und weist eine Verletzung des Materials auf, die anfänglich

⁵²¹ Ebd., 1964, S. 37. Auch Deschamps geht von einer Totenmaske als Model aus. In den Gemeinsamkeiten, die er zur Statue Ludwigs IX. erkennt, zieht er auch für diese einen Abdruck des Antlitzes in Betracht. Deschamps, 1940, S. 130 ff.

⁵²² Bauch weist ebenfalls die Abhängigkeiten zum herkömmlichen Typus nach und nennt die neuen Formen als „bildnishafte Merkmale“, obwohl nicht davon auszugehen sei, dass sie dem „Aussehen oder Wesen der Dargestellten entsprechen“. Bauch, 1976, S. 215 f.

⁵²³ Erlande-Brandenburg, Tombeaux, 1968, S. 7-36; ders., Poissy, 1968, S. 9 u. Anm. 7; Sommers Wright, 1974, S. 65-82.

⁵²⁴ Pradel, 1964, S. 37.

als tatsächliche Verwundung Isabellas gewertet wurde. Die hochschwängere Königin verunglückte mit dem Pferd. Bei ihrem Sturz zog sie sich schwere Verletzungen zu, denen sie kurze Zeit später erlag. Daraus und aus ihren geschlossenen Augen folgerte Emile Bertaux den Abdruck einer Totenmaske.⁵²⁵ Obwohl seit den Recherchen von Gisberto Martelli gesichert ist, dass es sich um eine Vernarbung des Steins handelt, die vermutlich von der Fassung abgeschwächt wurde,⁵²⁶ lässt jüngst Dominic Olariu erneut die These einer Totenmaske wiederaufleben.⁵²⁷ Er akzeptiert die Angabe eines Fehlers im Gestein. Er baut seine Sichtweise unter Berufung auf medizinische Ergebnisse und fotografischem Material, das einen Patienten mit einer entsprechend deformierten Wange bei einer Verletzung der linken Gesichtshälfte zeigt, weiter aus.⁵²⁸ Allein der formanalytische Blick auf die Darstellung Philipps III. vom Relief entkräftet jedoch seine Argumentation. Der König zeigt eine im Vergleich zur linken nach oben verschobene, breitflächigere rechte Wangenpartie.⁵²⁹ Zu wenig wurde bisher auf den Betrachterstandpunkt eingegangen. Die Deformation der Wange Isabellas wird in der Frontalansicht erst von einer nahen, rechtsseitigen Perspektive aus offensichtlich, wohingegen sie in der Frontalansicht diesbezüglich kaum ins Gewicht fällt. Der arbeitssparende Aspekt für die vom Betrachter abgewandte Gesichtshälfte vermag für die Diskrepanz in der Gestaltungsweise von Bedeutung sein. Berücksichtigt werden müssen eventuelle, durch die nachgewiesene Deplacierung entstandene Schädigungen. Das Relief wurde 1759 verputzt und erst

⁵²⁵ Bertaux, 1911, S. 24 f. Deschamps teilt diese Ansicht unreflektiert. Deschamps, 1969, S. 36-37. Selbst Keller schließt sich der Deutung an mit dem Vermerk, dass zwar die Totenmaske für Frankreich nicht vor dem 15. Jahrhundert nachweisbar ist, aber das Grabmal in Italien angefertigt wurde, wo andere Bedingungen herrschten als in Frankreich. Auch sei es möglich, dass die Kreuzfahrer im Orient Kenntnisse gewahr wurden, deren Umsetzung im Heimatland problematisch gewesen wären, weshalb sie allein in Italien Anwendung finden konnten. Keller, 1939, S. 261 ff. – Anders Gardner, 1992, S. 173 f.; Enderlein, 1999, S. 16 f.; Michalsky, 2000, S. 248 ff.

⁵²⁶ Martelli, 1950, S. 14-15.

⁵²⁷ Olariu, 2002, S. 92 ff.

⁵²⁸ Ebd., S. 95 u. Abb. 3. Keineswegs überzeugt sein Pauschalurteil, wonach sich aus der von Sava Malaspina auf die Königin angewandte Bezeichnung „semiviva“ (halbtot) ableiten ließe sie sei „tot im Sinne einer Besinnungslosigkeit“, was „auf ein massives Schädeltrauma“ hindeute. Sava Malaspina, 1726, Sp. 861: „*Quapropter Cusentiam civitate semiviva traducitur, ubi tandem masculino abortivit in partu.*“ Ders., 2009, S. 90.

⁵²⁹ Die Diskrepanz der Wangenbildung fällt beim König weniger drastisch aus als bei seiner Frau, dennoch ähnelt sich das Schema beider Darstellungen.

1891 freigelegt.⁵³⁰ Nach Olarius Darlegung erklärt die Verwendung einer Totenmaske die geschlossenen Augen Isabellas. Dabei lässt er den funktionalen Aspekt außer Acht, der seiner These widerspricht: Es gibt keine Belege für einen *priant* mit geschlossenen Augen. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die im 13. Jahrhundert nachweisbare Wachskonservierung des Antlitzes, die ursächlich mit einer Veränderung innerhalb des Totenzeremoniells zusammenhängt – der Verstorbene wurde länger zur Schau gestellt, weshalb der Verwesungsprozess des Leichnams durch besondere Einbalsamierungsmethoden verzögert wurde. Die erstmals vorrangig in Italien wiederaufkeimenden veristischen Grabfiguren, die den Verstorbenen aufgebahrt wiedergeben – ein Zustand, der ursächlich die Wachskonservierung bedingt –, erhöhe nach Olariu die Wahrscheinlichkeit für die Anfertigung eines Gesichtsabdrucks.⁵³¹ Als prominentes Beispiel führt er das Grabmal Papst Clemens IV. in San Francesco in Viterbo (nach 1268)⁵³² (Abb. 69) an, für das er sich erstmals die Verwendung einer Totenmaske vorstellen kann. In der extrem eingefallenen Physiognomie, die die knochige Struktur unter der beinahe schon haptisch erfahrbaren faltigen Haut bloßlegt, und den geschlossenen Augen sieht er einen eindeutigen Beweis seiner These.⁵³³ Aber auch hier hätte eine genaue formanalytische Betrachtung genügt, um zu erkennen, dass die Faltenformationen im Profil in der unteren Gesichtshälfte bis zum Kinnbereich streng parallel verlaufen. Die

⁵³⁰ Erlande-Brandenburg, 1975, S. 169; Martelli, 1950, S. 12.

⁵³¹ Dass die Quellen über einen möglichen Gesichtsabdruck schweigen, hänge nach Olariu möglicherweise damit zusammen, dass er „Teil der Einbalsamierung des *ganzen Körpers* war und nicht separat als solcher angefertigt wurde“. Darüber hinaus wurden die Ärzte mit der Einbalsamierung des Leichnams betraut. Sie verfügten über die Kenntnis der Abgussmethoden. Olariu, 2002, S. 87 ff., bes. S. 92.

⁵³² Keller, 1934, S. 205-228, S. 277 ff.; Merz, 1965, S. 57 ff.; Ladner, 1970, S. 141-165; Bauch, 1971, S. 238 ff.; Claussen, 1987, S. 185-199; Gardner, 1992, S. 36-37; Olariu, 2002, S. 96 ff.

⁵³³ Er unterlegt seine These mit der Bedeutung des Papstes für die Gläubigen. Mit dem 12. Jahrhundert gewinnt das Totenzeremoniell des Papstes eine größere Präsenz als zuvor, damit werde sein Leib und das Papsttum generell aufgewertet. Anders als der König ist der Pontifex nicht in dem System der zwei-Körper-Theorie einzubinden, da nach seinem Tod das Amt während des Interregnums auf die Kardinäle übergeht. Die große Bedeutung des Papstgrabes lässt sich an den belegten Wunder ablesen. Für die Leiche Clemens IV. sind diese bereits an seinem Todestag bezeugt. Olariu sieht älteren Einschätzungen folgend einen Zusammenhang zum Dogma der Transsubstantiation (1215). Olariu, 2002, S. 103 f. Ähnlich hierzu Körner, 1998, 112 ff. Er bringt das Grabmal mit dem Dogma der Fegefeuerlehre sowie der Totenmesse in Verbindung. Siehe Kap. 1. – Einführend zur zwei-Körper-Lehre vgl. Kantorowicz, 1994². Anders hierzu vgl. Boureau, 1988.

nachvollziehbare Schematisierung durchkreuzt letztlich die Annahme eines Abdrucks vom Antlitz als Vorlage für die Grabfigur des Papstes. Hingegen votiert die auffällige Asymmetrie der Gesichtsbildung, die Augen- und Mundpartie sowie die breite Stirn mit dem Stirnhöcker über den Nasenansatz, für eine individualisiert anmutende Auffassung des Dargestellten. Harald Keller arbeitet die offensichtlichen Anleihen aus der französischen Kunst heraus, hier vor allem die Entlehnung einzelner Merkmale von den Reimser Masken (1230-1245) (Abb. 56), die letztlich für ihn gegen eine Totenmaske der Grabfigur sprechen, wenngleich er den Eingang von wahrhaften Einzelzügen in das Antlitz für möglich hält.⁵³⁴

Die These einer Totenmaske für die Grabfigur Philipps III. in Narbonne scheidet mit hoher Wahrscheinlichkeit aus. Nach Alain Erlande-Brandenburg, der sich auf Ralph Gieseys Ergebnisse beruft, lässt sich ihre Verwendung für Frankreich nicht vor dem 15. Jahrhundert belegen.⁵³⁵ Eine Lösung für die Bärtigkeit Philipps III. bleibt zu finden. Die Suche wird erschwert durch die weitgehende Zerstörung des Monumentes. Dennoch ergeben sich hierfür Anhaltspunkte durch die prunkvollen südfranzösischen Bischofsgräber und die hiesige politische Situation. Der König besaß einen schweren Stand, seine Wünsche in Südfrankreich durchzusetzen, vor allem, was seine Fiskalpolitik betraf. Hinzu kommt der enorme Legitimationsdruck für die junge Dynastie der Valois, in deren Herrschaft die Erneuerung des Grabmals Philipps III. in Narbonne fällt. Vorausgesetzt, dass den Zeichnungen vom Monument in den Grundzügen Glauben geschenkt werden kann, d. h. die Gewandung sowie das Kissen tatsächlich partiell die Lilie plastisch ausgebildet haben, kann eine Auseinandersetzung mit den Bischofsgräbern der Region vermutet werden, denn sie weisen eine vergleichbare Inszenierung der liturgischen Gewänder auf. Ob die Bärtigkeit des Königs bewusst im Kontrast zur Bartlosigkeit der Kleriker gewählt wurde, bedeutet eine Option unter anderen. Eine weitaus profanere Lösung für die Eigentümlichkeit ergibt

⁵³⁴ Keller, 1939, S. 278 f. Die Graböffnung von 1885 bestätigt ein auffallend stark entwickeltes Stirnbein des Papstes. Keller ordnet das Grabmal zwischen dem Idealporträt und dem Bildnis in unserem Sinne ein.

⁵³⁵ Gieseys, 1960, S. 203-204; Erlande-Brandenburg, 1975, S. 170.

sich über den Rekurs auf den ursprünglichen *gisant* der Zeit Philipps IV. Gerade zu Beginn seiner Regierungszeit ist ein totaler Umbruch im Königstypus nicht grundsätzlich vorauszusetzen, wenngleich sämtliche überlieferte Herrscherfiguren in der Ile-de-France nach dem Tod Ludwigs IX. bartlos sind. Ungeachtet dessen kann die Bärtigkeit Philipps III. als eine Reminiszenz an den traditionellen Königstypus in Saint-Denis mit all seinen inhaltlichen Implikationen gesehen werden. Sofern wirklich der *cortège funéraire* mit Philipp IV. und seinem Gefolge, unter ihnen Karl von Valois, an der Tumba wiedergegeben wurde, wäre damit gezielt die Anbindung der neuen Dynastie an die ihr vorausgegangene zum Ausdruck gebracht worden. Belege dafür fehlen. Was bleibt ist die Merkwürdigkeit des Grabmals, seine Singularität, zu klären, wenngleich der Verdacht einer lokalen Lösung des so vergegenwärtigten Königs in den Vordergrund rückt und eine vorstellbare Lösung bedeutet. Dass das Monument keinen Nachhall in späterer Zeit gefunden hat, stützt diese wenn auch unbefriedigende Vermutung. Tiefergehende Analysen zum Grabmonument sind erforderlich und wünschenswert.

Für die Genese eines neuen Königstypus war es vor allem wichtig, die herkömmliche Diskussion um eine Porträtab sicht des *gisants* Philipps III. in Narbonne, kritisch vorzustellen. Ihre fragwürdige Struktur ähnelt den Argumentationsmustern, die von der individualisiert anmutenden Statue Ludwigs IX. in Mainneville ausgelöst wurden. Deshalb ist eine strikte Unterscheidung von Typus und Porträt dringend geboten. Dieser bislang wenig beachtete methodische Ansatz wird anhand der Skulptur des Dynastieheiligen im Nachfolgenden entwickelt.

6 Das Königsbild: Typus oder Porträt?

6.1 Methodische Probleme: idealisierter vs. individualisierter Herrschertypus

Der chronologische Sprung, der mit dem Grabmal Philipps III. in Narbonne gewagt wurde, war richtig und vorbereitend für die Forderung nach einer stringent durchgeführten methodischen Unterscheidung von Typus und Porträt des offiziellen Königsbildes. Die älteren Darstellungen Philipps III. in Cosenza (Abb. 66) und in Saint-Denis (Abb. 66) bezeugen den sich anbahnenden Wandel vom traditionellen, in der Grabserie Ludwigs IX. ausgeprägten Königstypus (Abb. 44, 45) zum neuen Herrscherbild, für den stellvertretend das Grabmal Philipps IV. in Saint-Denis (1327-1329) (Abb. 22) mit seiner fleischigen Physiognomie steht.⁵³⁶ Die Diskussion um eine Totenmaske Philipps III. in Narbonne stimmt direkt in die Problematik einer von der Norm abweichenden Gestaltungsweise ein. In dem Fall genügt bereits die einfache Gegenüberstellung von Bärtigkeit versus etablierte Bartlosigkeit. Die Schlussfolgerung einer Porträtabsicht steht im Raum. Sie wird allein an den Zeichnungen manifest. Die Zerstörung des Monumentes entzieht es einer vergleichenden Analyse mit den beiden Gräbern Philipps III. Dadurch entfällt die Überprüfbarkeit in letzter Instanz. Dennoch hinderte dies die Forschung keineswegs daran, in der Abweichung eine Totenmaske zu vermuten. Eine vergleichbare Interpretation erfolgte anhand der Gestaltungsweise Isabellas von Navarra in Cosenza und Clemens IV. in Viterbo (Abb. 69).⁵³⁷ Gerade letzterer mit seiner erschlafte, hohlwangigen, in Falten aufgeworfenen Epidermis, dem Stirnhöcker und dem asymmetrisch verzogenen Mund ist exemplarisch für die mimische Belebung. Sie wird nach Lichtenberg als Pathognomik definiert⁵³⁸ und zieht ursächlich die These eines Abdrucks vom Antlitz nach sich. Welche Gründe gibt es hierfür? Die Frage führt unmittelbar zum Ausgangspunkt zurück: der Genese eines neuen

⁵³⁶ Vgl. Kap. 3.2.2. Zur Forschungslage siehe Schmidt, 1992, S. 59-71; Paris, 1998, Kat. Nr. 76, D. 130 f. Zuletzt Carqué, 2004, S. 543 f.

⁵³⁷ Siehe Kap. 5.3.

⁵³⁸ Lichtenberg, 1949, Bd. 2, S. 57.

Königstypus. Zunächst müssen die Pole bestimmt werden, innerhalb derer sich die Entwicklung des französischen Herrscherbildes vollzieht. In der Forschung wird versucht, diese mit dem Gegensatzpaar von Idealisierung kontra Individualisierung zu fassen. Dieser Unterschied ist durch den Archäologen Luca Giuliani in die kunstwissenschaftliche Literatur eingegangen.⁵³⁹ Schließlich wird die Porträtproblematik zur Disposition gestellt. Nicht selten ist in der Argumentation eine begriffliche Unschärfe erkennbar. Der formanalytische Blick auf die Bildwerke hilft, die Begriffe zu definieren.

Im weiteren Verlauf wird von physiognomischen und pathognomischen Merkmalen gesprochen. Physiognomische Eigenschaften leiten sich vom Körper ab, wie eine breite Stirn, ein eckiges Kinn, hohe Jochbögen etc. Pathognomische Merkmale hingegen betreffen eine belebte Mimik, das können zusammengezogene Augenbrauen, Alterszüge, Lächeln o. Ä. sein. Die Entlehnung des Begriffs der Pathognomik aus Lichtenbergs Auseinandersetzung mit Lavaters Physiognomikdefinition dient als Instrument der Differenzierung. Gegen Lavaters Verständnis von Physiognomik als Ausdruck der Seele⁵⁴⁰ wendet sich Lichtenberg. Nach ihm bezeichnet die Pathognomik die ganze „Semiotik der Affekte oder die Kenntnis der natürlichen Zeichen der Gemütsbewegungen nach allen ihren Gradationen und Mischungen“.⁵⁴¹ Eine differenzierende Begrifflichkeit erweist sich dringend notwendig hinsichtlich der im 14. Jahrhundert zunehmenden Beschäftigung mit dem Ausdrucksvermögen des Antlitzes in der Gestaltungsweise. Bei Propheten und Heiligendarstellungen operiert die Forschung gerne mit den Begriffen Realismus, Pseudo-Realismus, Verismus oder auch Proto-

⁵³⁹ Giuliani, 1986. Zur Problematik von Individualisierung versus Idealisierung bzw. von Individuum im Mittelalter siehe vor allem die Definition von Martin Büchsel in seiner Einleitung zum Porträtband: Büchsel, 2003, S. 9 ff.

⁵⁴⁰ Lavater, 1998.

⁵⁴¹ Lichtenberg, 1949, Bd. 2, S. 57; siehe Kapitel „Über Physiognomik wider die Physiognomen zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis“, ebd., S. 43-107; Vgl. Büchsel, 2003, S. 14. – Die Begriffe sind dem 18. Jahrhundert entlehnt. Sie finden keine Anwendung in mittelalterlichen Traktaten, wenngleich Martin Büchsel rückgreifend auf Michael Baxandall bei Paracelsus eine vergleichbare Unterscheidung ausmacht. Vgl. Büchsel, 2002, S. 30 ff.; Baxandall, 1996, S. 152 ff., bes. S. 80.

Humanismus.⁵⁴² Sie werden teils synonym verwendet und oftmals nicht genauer definiert. Allgemein werden sie im Sinne einer Mimesis, eines die Natur nachahmenden Vokabulars, verstanden. Darüber hinaus ist ein wachsendes Empfinden für anatomische Zusammenhänge nachvollziehbar und geht mit einem zunehmend expressiven, scheinbar an der Natur orientierten Formengut einher. Dieses ruft nicht selten eine individualisierende Auffassung des Dargestellten hervor. Bei historischen Personen wird damit unmittelbar eine verkürzende Porträtdebatte entfacht.⁵⁴³ Die Schwierigkeit ihrer Anwendung kristallisiert sich direkt aus der Analyse der Bildwerke heraus.

Bis zu dem Grabauftrag Ludwigs IX. von 1263/64 respektive 1267 gibt es kein einheitliches französisches Königsbild.⁵⁴⁴ Im Kapitel zur Bärtigkeit wurde die bis dahin ablesbare Verschiedenheit in der Formulierung des Bartes und der Haartracht herausgestellt.⁵⁴⁵ Die Unterschiede resultieren dabei keineswegs aus dem Typus oder dem funktionalen Kontext. Sie spiegeln einzig in der Kathedralplastik verankertes Formengut wider, ohne erkennbar spezifische Bedeutung. Die Diversität wird dann erst von einem gleichförmigen Vokabular in der Grabmalserie in Saint-Denis abgelöst. Die 14 überlieferten der ehemals 16 Königsgräber seiner Vorgänger im Amt, die Ludwig IX. in der Abteikirche aufstellen ließ, tragen alle modisch gewelltes, bis zum Kinn reichendes Haar. Die Gewandung verrät noch keine Systematisierung gemäß der posthumen Darstellung Ludwigs IX.: Eine zeitlose Tracht tritt gemeinsam mit dem modischen Tasselmantel auf. Letzterer wird erstmalig nachweisbar vom knienden König im Tympanon

⁵⁴² Quarré benutzt den Begriff „réalisme“ am Beispiel Johannes des Täufers in Rouvren-Plane (1305-1310) als Macht des Ausdrucks („puissance de l'expression“). Quarré, 1969, S. 67. Bei Robert Didier und Roland Recht fällt der Begriff „naturalisme“ zur Umschreibung eines die Natur nachahmenden, expressiven Formenvokabulars. Didier, Recht, 1980, S. 192 ff. Später spricht Roland Recht von Proto-Humanismus, der noch nicht „réalisme“ in seinem eigentlichen Sinn bezeichnet, sondern ein allgemeines Realitätsprinzip („principe de réalité“). Recht, 1989, S. 91 f. Die genaue Definition fehlt hier, erfolgte aber in einem früheren Aufsatz vgl. ders., 1986, S. 189. Zur begrifflichen Auseinandersetzung in der französischen Forschung vgl. Praske, 1998, S. 76 ff. u. 93 ff.; diess., 2005, S. 147 ff. Die Realismusdebatte wurde jüngst auf neue, methodische Fundamente gestellt vgl. Büchsel, Schmidt, 2005; Büchsel, 2002, S. 21-35.

⁵⁴³ Vgl. Praske, 2005, S. 147 ff.

⁵⁴⁴ Sauerländer, 1970, S. 170 f.; Sommers, 1966, S. 107 ff.; Sommers Wright, 1974, S. 224-243; Erlande-Brandenburg, 1975; Bauch, 1976, S. 68 ff.; Baron, 1991, S. 54-63.

⁵⁴⁵ Siehe Kap. 4.4.2.

des Annenportals der Kathedrale von Notre-Dame in Paris getragen; er zeigt darüber hinaus modische Elemente in der Frisur. Damit wird zwar ein neuer, modischer Königstypus ins Leben gerufen, der besitzt aber noch keinen richtungsweisenden Impetus für nachfolgende Herrscherdarstellungen.⁵⁴⁶ Dies belegen selbst noch die Königsfiguren unter Ludwig IX. trotz ihrer einheitlichen, modischen Frisur. In der Grabserie bietet allein der Bart ein Unterscheidungskriterium: Die Jungverstorbenen sind bartlos, während die Älteren einen gestutzten, weitgehend analogen Kinnbart zeigen (Abb. 44, 45). Die Bärtigkeit verkörpert hier zu vorderst ein Alterskriterium und umfasst darüber hinaus Würde und Weisheit.⁵⁴⁷ Daneben sind die Könige austauschbar. Sie unterscheiden sich einzig durch Formalien, wie mit oder ohne Kinnbart, Handschuhe tragend oder nicht, Varietät in der Gewanddrapierung und der Gestik. Sie offenbaren einen gleichförmigen Gesichtstypus, unterschiedslos welcher Dynastie sie angehören: Nahezu ohne Anzeichen von einer Differenzierung einführenden, mimischen Belebung wird der nicht alte König gezeigt. Die dezenten Stirnfalten sind Apostel- und Prophetendarstellungen entnommen. Vielleicht stehen sie neben der erhofften Heilserwartung für die Sorge um das Reich. Sie zählen zur Königsikonographie. Ansonsten verlieh lediglich die Namensnennung in den gesondert angebrachten Grabinschriften den Königen eine Identität. Abgesehen von ihrer Memorialfunktion sind sie vor allem auch Inbegriff der visuellen Repräsentation des Herrscheramtes.

Ludwig IX. ist die Systematisierung des Königsbildes zu verdanken, die es vorher nicht kannte und die die Basis für jede weitere Entwicklung ist. Martin Büchsel verwies auf die möglicherweise zugrunde liegende Motivation der Gestaltungsart. Mit formalen Mitteln werde der Gedanke der auf der „Universalität der göttlichen Ordnung“ beruhenden Uniformität

⁵⁴⁶ Vgl. hierzu Büchsel, 2003, S. 126. Der König ist mit Childebert zu identifizieren, der allgemein für den Stifter der Kathedrale gehalten wird. Die Konzeption sei darüber hinaus eine Reaktion auf das verlorene Mosaik im Tympanon des linken Westportals der Abteikirche von Saint-Denis, das den angenommenen Stifter Dagobert gezeigt haben dürfte. Siehe auch Büchsel, 1997, S. 148. Für eine wahrscheinliche Datierung des Annenportals in die 1140er Jahre vgl. Erlande-Brandenburg, 1997, S. 24 ff.; Thirion, 2000, S. 38 ff. Eine Datierung in die 1160er Jahre wird vertreten von Sauerländer, 1970, S. 88 f. Siehe auch Kap. 4.4.1.

⁵⁴⁷ Siehe Kap. 4.4.2.

des Königtums realisiert.⁵⁴⁸ Einschränkung muss angefügt werden, dass die beobachtete Gleichförmigkeit auch Resultat eines großen Werkstattbetriebs sein kann. Damit kam der Intentionalität in der Gestaltungsweise möglicherweise nicht ursprünglich in den Maßen die Bedeutung zu, die ihr im Nachhinein zugesprochen wurde. Gleichwohl gibt es unmissverständliche Hinweise für die Indienstnahme eines individualisierenden Formengutes in der französischen Kathedralplastik. Demnach sind zwei Kriterien für Individualisierung in der Darstellung ablesbar: Das Leiden der Märtyrer und der Heiligen überhaupt sowie die Privation des Lasters. Individualisierung ist hernach in der Abkehr von Gott gedacht und wäre, auf die Herrscherdarstellung angewandt, Indiz einer *tyrannis*. Die Königsköpfe in den Archivolten des Hiob-Salomo-Portals am nördlichen Querhaus der Kathedrale von Chartres (1220/30) (Abb. 70) illustrieren einprägsam diesen Aspekt. Sie stehen im Gegensatz zu der bisher vorherrschenden Interpretation der gotischen Skulptur, die diese als Ausdruck „einer überindividuellen göttlichen Ordnung“ begreift.⁵⁴⁹ Die Chartreser Königsköpfe kennzeichnet ein vorgeblich an der Natur orientiertes Formenvokabular, weshalb sie individualisiert wirken. Umgehend wurden sie von Wilhelm Vöge als Porträtstudien interpretiert und provozierten psychologisierende Beschreibungen.⁵⁵⁰ Der formanalytische Blick auf die Köpfe offenbart die Benutzung eines pejorativen Formengutes, das bis dato allein das Böse bzw. das Laster charakterisierte. Die Köpfe werden zu Tyrannen geformt. Eine Konzeption, die im bewussten Kontrast zu der gleichförmigen, Mimik missenden Formulierung der Engelschöre in der Engelarchivolte am selben Portal steht. In dem physiognomisch und pathognomisch wohlüberlegten Unterscheidungsvermögen bedeutet das Hiob-Salomo-Portal ein Sonderfall in der Kathedralskulptur.⁵⁵¹

⁵⁴⁸ Büchsel, 1995, S. 72 f. Den Gedanken präzisiert der Autor in einer aktuellen Studie, siehe ders., 2003, S. 123-140, S. 132. Das Folgende basiert auf seinen Ausführungen.

⁵⁴⁹ Büchsel, 2003, S. 127 u. Anm. 31.

⁵⁵⁰ Vöge, 1958, S. 63-89. Für eine kritische Auseinandersetzung mit Vöges Charakterisierungen der Königsköpfe siehe Büchsel, 1999, S. 55, S. 70 ff.

⁵⁵¹ Büchsel, 2003, S. 131.

Allgemein dokumentiert der Denkmalbestand, dass individualisierende Merkmale, wie Falten, Runzeln und verunglimpfende, verzerrte Gesichtszüge, in ihrer übersteigerten Form Laster ausdrücken und somit Darstellungen der Sünde vorbehalten sind. Willibald Sauerländer kommt zu einem ähnlichen Schluss: Individualisierung kennzeichne hauptsächlich das Andersartige, Fremde und sei prinzipiell negativ belastet. Konsequenterweise gipfelt ein bis zum Äußersten getriebenes, verzerrendes, individualisierendes Modulieren in der Wiedergabe von Lastern.⁵⁵² Abgesehen davon können diffamierende, physiognomische Züge bei den niederen sozialen Schichten auftreten, wie vereinzelt Darstellungen von Knechten und *vilains* oder Fremden, den Mauren, Juden und Tartaren belegen. Sie bieten sich aufgrund ihres gesellschaftlichen Status besonders zu physiognomischen und pathognomischen Experimenten an. Im 12. und 13. Jahrhundert kursieren Übersetzungen antiker Texte, die auch die Physiognomik behandeln und weiterentwickelt werden. Vor allem die Schriften mit dem empirischen Blick eines Albertus Magnus oder den ethisch moralisierenden Wertungen eines Michael Scotus aus dem 13. Jahrhundert können in der Konsequenz dazu verleiten, Rückschlüsse auf den Charakter des Dargestellten anhand der spezifischen Form der Gesichtsbildung zu ziehen.⁵⁵³ Dabei wird die denunziatorische Bewertung bestimmter physiognomischer Züge im Vergleich zu den antiken Deutungen nicht selten übertroffen. Die Einflussnahme dieser Vorstellungen auf die Gestaltungsweise ist denkbar, wenngleich die Darstellung keineswegs als Spiegel der Schriften zu verstehen ist. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass definitiv bis zur Mitte des 13. Jahrhundert ein dementsprechend kodifiziertes Gedankengut kursierte, das allgemein durchschaubar war.⁵⁵⁴ Die individualisiert anmutende Darstellungsweise von Rangniedereren, die nicht grundsätzlich, aber mitunter groteske pathognomische Formen annehmen konnte, steht im eklatanten Gegensatz zu der Wiedergabe von Vertretern

⁵⁵² Ausführlich hierzu Sauerländer, 2003, S. 101-121.

⁵⁵³ In der an Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen gerichteten Widmung seiner zwischen 1228 und 1236 verfassten *Liber Phisionomie* schreibt Michael Scotus: „Mit diesem Wissen im Kopfe könne der Herrscher Laster wie Tugenden der ihn Umgebenden so scharf erkennen, als ob er selbst in ihnen wohne“. Zitiert nach: Keller, 1939, S. 268 und Anm. 173. Siehe auch Sauerländer, 2003, S. 102.

⁵⁵⁴ Sauerländer, 2003, S. 111; Recht, 1986, S. 192 f.

der höheren Stände zur Zeit Ludwigs IX.: Ihre mimische Reglosigkeit fällt unmittelbar ins Auge. Sie wirken im Vergleich zu den physiognomischen und pathognomischen Eigentümlichkeiten der niederen Schichten idealisiert. Mit ihrer hohen Stirn, mandelförmigen Augen, geschwungenen Augenbrauenbögen, geradliniger Nase und schmalen Lippen entsprechen sie gängigen idealtypischen Beschreibungen aus der höfischen Literatur.⁵⁵⁵ Damit wird ein Unterscheidungskriterium in die Gestaltung der einzelnen sozialen Gesellschaftsgruppen eingeführt.

Raum für ein nuanciertes, übersteigertes Ausdrucksvermögen sowie für eine verunglimpfende Gestaltungsweise verschaffen Darstellungen jenseits der gesellschaftlichen Norm. Vor diesem Hintergrund ist die Experimentierfreudigkeit der Masken von Reims (1230-1245) (Abb. 56) zu verstehen, die sich zu einer „Schule der Mimik“ mit großer Wirkung auch über die Grenzen des französischsprachigen Raumes hinaus entfaltet haben.⁵⁵⁶ In Italien zeigt das Grabmal Papst Clemens IV. in Viterbo (Abb. 69) in Einzelzügen Übereinstimmungen mit den Reimser Masken. Die asymmetrische Struktur seiner Gesichtsbildung ist auffällig. Sie geht über die vorherrschende Symmetrie der französischen Skulptur hinaus und ist unter anderem für die individualisiert anmutende Gestaltungsweise verantwortlich.⁵⁵⁷ Das Papstgrabmal gilt als das älteste figürliche Wandgrab in Italien, das den Verstorbenen auf der Tumba aufgebahrt zeigt. Es dokumentiert aber vor allem in seiner körperlichen Hinfälligkeit ein von der französischen Kunst gänzlich verschiedenes Konzept. In etwa zeitgleich mit dem Papstgrab entsteht in Saint-Denis das abstrahierte, gleichförmige und weitgehend alterslose Königsbild. Damit wird eine jede Mimik missende, beruhigte Gestaltungsweise bezeichnet, die bis auf die Altersdistinktion mittels der Bärtigkeit ohne weitere Differenzierungen auskommt; sie ist daher programmatisch zu verstehen. Kleine Unterschiede in der Wiedergabe der Herrscher aus der Grabserie lassen auf verschiedene Bildhauer schließen.⁵⁵⁸ Grundsätzlich ändert sich

⁵⁵⁵ Sauerländer, 2003, S. 110 ff., S. 116 u. Anm. 31.

⁵⁵⁶ Büchsel, 2003, S. 133 ff., bes. S. 139.

⁵⁵⁷ Vgl. hierzu Keller, 1939, S. 278 f. Ausführlich zum Grabmal vgl. Kap. 5.3.

⁵⁵⁸ Vgl. Sommers Wright, 1974, S. 239 ff.; Körner, 1998, S. 96 ff.

dadurch nichts an der konsequent vollzogenen Vereinheitlichung der Könige. Sie war für Ludwig IX. offenkundig notwendig, da dem Königsbild vorher eine Systematisierung fehlte. Eine solche ist aber unabdingbar, wenn das Bild des Souveräns über den Memorialgedanken hinaus auch verstärkt als Mittel der Visualisierung rechtmäßiger Herrschaft begriffen wird. Die Grabserie Ludwigs IX. bildet den Ausgangspunkt dafür.

Zwei Aspekte sind möglicherweise als Ausschlusskriterien für die Diversität im Formenvokabular des Auftrags Ludwigs IX. wesentlich: erstens das vorher geläufige, undistinkte Königsbild; zweitens die Tradition der Kathedralskulptur und ihre am Formengut ablesbare Unterteilung in Gut und Böse. Wie am Beispiel der Königsköpfe in Chartres bereits erläutert, kann ein von der Norm abweichendes Vokabular zur Darstellung der *tyrannis* instrumentalisiert werden. Nach dem System scheidet ein vielschichtiges Vokabular für das offizielle Herrscherbild aus. Die neue vereinheitlichende Formensprache der Grabfiguren in Saint-Denis kann über die serielle Herstellung hinaus eine rhetorische Strategie bedeuten. Der Erklärungsansatz ist denkbar, denn der Auftrag Ludwigs IX. umfasst die Wiedergabe seiner merowingischen, karolingischen und kapetingischen Vorfahren. Damit impliziert die visuelle Einheit der Königslinien ein Legitimationsbestreben der aktuellen kapetingischen Herrschaft.⁵⁵⁹ Das gleichförmige Vokabular betont dadurch die propagierte Idee der „Uniformität des Königtums“. Weiterhin bringt sie darüber vor allem die Kontinuität der Königsherrschaft zum Ausdruck. Sie erstreckt sich über die wechselnden Königslinien hinweg. Die Entscheidung zu dem Auftrag der Grabserie dürfte politisch motiviert sein. Ludwig IX. formt Saint-Denis zur königlichen Nekropole. Nur gekrönte Häupter, Könige und Königinnen erhielten ihr figürliches Grabmal in der Abteikirche. Für andere Familienangehörige ließ Ludwig IX. Grabmäler in der Kirche der Abtei von Royaumont errichten.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Bennert, 1992, S. 54.

⁵⁶⁰ Le Goff, 1996, S. 273 ff. Zu den Gräbern in Royaumont und ihre Abgrenzung zur Grabserie in Saint-Denis vgl. Sommers Wright, 1974, S. 224 ff. Sie sieht ebenfalls die commemorative Funktion der Königsgräber in den Hintergrund gerückt. Ziel ist, die Kontinuität der Königsherrschaft zu versinnbildlichen. Die Füße nehmen weder eine Liegeposition ein noch ruhen sie auf Tieren, vielmehr suggerieren sie ein Stehen der

Die genannten Aufträge Ludwigs IX. belegen den zu seiner Zeit vorhandenen Willen zur Differenzierung, aber vor allem auch den Willen zur Präzisierung. Sie konkretisieren die Kontinuität der Krone und bündeln zugleich die monarchische Ideologie. Die rechtmäßige Herrschaft der kapetingischen Dynastie, die auf die merowingischen und karolingischen Vorläufer fußt, wird in Saint-Denis visualisiert.⁵⁶¹ Die Gleichförmigkeit der Könige ist somit konzeptionell begründet. Gleichwohl muss einschränkend berücksichtigt werden, dass eine einheitliche Gestaltungsweise aus einer Massenproduktion heraus resultieren kann. Hierfür gibt es genügend Beispiele in der Kathedralplastik.⁵⁶² Hingegen offenbart das Hiob-Salomo-Portal den klug durchdachten, bildhauerisch umgesetzten Entwurf von Gut und Schlecht. Das Gute wird über die gleichförmige Gestaltung der Engel in den Archivolten ausgedrückt, während demgegenüber ein vielfältiges Formenvokabular der Königsköpfe zur Kennzeichnung des Schlechten, hier der *tyrannis*, benutzt wird. Der Analogieschluss von Individualisierung gleich Laster wird dadurch begünstigt. Peter Kurmann stimmt der Einschätzung zu, nach der „das Individuelle als Abweichung vom Uniformen negativ besetzt war, weil Letzteres als Abbild des Göttlichen galt“.⁵⁶³

Die vorangegangenen Überlegungen führen unmittelbar zur entscheidenden Frage, ab wann das Königsbild beginnt, lesbar zu werden? Der im 12. Jahrhundert auftretende modische Königstypus stellt diesbezüglich eine Zäsur dar. Denn der Typus wird im 13. Jahrhundert in Chartres eindeutig zum Bild des Tyrannen umgeformt. Vor dem

Figur. Die repräsentative Funktion des Königsamtes wird damit gestützt. – Eva Leistschneider fasst die seltenen Gräber in der Vierung der Kirche aus dem 13. Jahrhundert zusammen, die nicht die Gräber von Königen waren. Sie bestanden nicht aus einer Tumba mit Liegefigur. Denn diese Repräsentationsform war bis in das 14. Jahrhundert hinein ausschließlich dem Königspaar vorbehalten. Leistschneider, 2005, S. 331 u. Anm 13.

⁵⁶¹ Vgl. Le Goff, 1996, S. 289 u. S. 579.

⁵⁶² Damit hängt auch die Arbeitsteilung innerhalb des Werkstattbetriebs der Bauhütte zusammen und der Rekurs auf Modelle, die von zentraler Stelle zur Verfügung gestellt wurden. Darauf verweist Kurmann mehrfach. Seine Ausführungen provozierten vielfachen Gegenwind seitens der Forschung, da er damit „das schöpferische Ingenium gleichsam „atomisiert“ habe“. Kurmann, 2006, S. 137 ff., bes. S. 147, Anm. 28.

⁵⁶³ Ebd., 2006, S. 140 ff. Zugleich bedeutet dies eine Loslösung von der bisherigen Stilanalyse, die in der Methode der Stilkritik eine reine Händescheidung von Bildhauern verfolgte.

Hintergrund überzeugt die These, dass die nahezu einheitliche, regungslose Gestaltungsweise der Königsgräber eine bewusste Entscheidung war. Hier geht es neben den dominierenden Memorialgedanken vor allem um die bis dahin fehlende Einführung eines verbindlichen Königstypus. Er dient als Instrument zur Vergegenwärtigung des institutionellen Herrscheramtes. Ihm darf deshalb keineswegs der Geruch einer *tyrannis* anhaften, wie er in Chartres formuliert wurde. In Anbetracht des Investiturstreits bedeutet dies eine notwendige und gängige Unterscheidung des guten vom schlechten Herrscher. Die *tyrannis* stemmt sich in ihrer lasterhaften Individualität gegen die gottgefällige Königsherrschaft, die auf der „Universalität der göttlichen Ordnung“ basiert.⁵⁶⁴

Ludwig IX. sieht sich nicht dem Vorwurf einer *tyrannis* ausgesetzt. Interessant wird es aber, wenn mit dem Bildnis auf einen solchen geantwortet wird, wie im Fall von Rudolf von Habsburg geschehen. Die Staufer werden mit Tyrannen gleichgesetzt. Sein Grabmal reagiert darauf und entblößt den zweiten Grund für eine individualisiert anmutende Darstellungsweise (Abb. 71). Er konstituiert sich in Abgrenzung zur Individualität als Ausdruck der Privation des Lasters und besitzt seinen Ausgangspunkt in der pathognomischen Repräsentation der Leiden der Heiligen: Ihr Leiden ist insofern negativ besetzt, als dass die erstrebte Teilhabe an der himmlischen Glückseligkeit erst durch das den Sündenfall überwindende Leid möglich wird.⁵⁶⁵ Waltraud Pulz äußert sich hierzu ganz ähnlich. Ihr nach war das Seelenheil im christlichen Mittelalter häufig enger mit Krankheit verknüpft als mit Gesundheit, die als *sanitas perniciosa* begriffen wurde. Hingegen verkörpert die heilsame Krankheit, *infirmitas salubris*, die „zeitliche Züchtigung Gottes um der ewigen Seligkeit willen“. Sie wurde als Bewährung und Bekehrung aufgefasst und bedeutete über die Strafe hinaus vor allem Gnadenerweis und geistliches Heilmittel. Die Heiligen strebten nach der *imitatio Christi*, die sie über das

⁵⁶⁴ Büchsel, 2003, S. 131 ff.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 139.

Leiden zur himmlischen Glückseligkeit verhalf.⁵⁶⁶ Von diesem Ansatz ließe sich auch die Grabfigur Rudolfs von Habsburg entschlüsseln. Die hochgezogenen Augenbrauen erinnern an die Klagemimik eines Johannes unter dem Kreuz oder auch einer *pietà*; die extrem eingekerbten Naso-Labialfalten sind dem Kruzifix eigen. Auch bei dem Grabmal geht es um die Legitimation der weltlichen Macht. Sie bedient sich allerdings eines von der französischen Kunst vermeintlich gänzlich verschiedenen Konzeptes, das in der *imitatio Christi* liegt und von den Bettelorden vehement verbreitet wurde.⁵⁶⁷ Die konzeptionelle Unvereinbarkeit ergibt sich jedoch ausschließlich mit Blick auf das gleichförmige Königsbild. Hingegen zeigen die posthumen Bildwerke Ludwigs IX. mehr Parallelen, als bislang angenommen, wenngleich sein Antlitz das drastische Vokabular Rudolfs von Habsburg missen lässt.⁵⁶⁸

Die richtungsweisende Besonderheit der Grabserie von Ludwig IX. fällt umso mehr ins Gewicht, wenn man ihr die zeitgenössische Grabfigur des Papstes Clemens IV. in Viterbo (Abb. 69) gegenüberstellt – hier das weitgehend alter- und mimisch reglose Königsbild, dort die päpstliche Hinfälligkeit. Sie verkörpern zwei zeitgleiche und diametrale Lösungen. In der angespannten Mimik des Papstes, dem verzogenen Mund, der Konzentration der Augenpartie und der Hohlwangigkeit wäre zu prüfen, ob nicht auch der Stellvertreter Christi auf Erden von dem devoten Programm der *imitatio Christi* abzuleiten ist. Die Darstellung Clemens IV. inauguriert einen Typus, von dem weitläufig noch das zu dessen Lebzeiten errichtete Grabmal Bonifaz VIII. (Abb. 72) zehrt.⁵⁶⁹ Ein verwandtes Element sind die

⁵⁶⁶ Pulz, 2003, S. 57 ff. u. Anm. 2 (Literaturüberblick zur Forschungslage von Krankheit, Gesundheit und Heilung im Mittelalter).

⁵⁶⁷ Vgl. hierzu Büchsel, 2003, S. 123 ff. Einführend zum Grabbild vgl. Körkel-Hinkfoth, 1996, S. 161-168; Schramm, Filitz, 1978, S. 50. Eine vergleichbare Auffassung spiegelt die zeitgleich entstandene Grabfigur von Bischof Wolfhart Rot (gest. 1302) in Augsburg wider. Vgl. Bauch, 1976, S. 216. – Anders Robert Suckale, der die Physiognomie Rudolfs von Habsburg aufgrund seiner langen Nase als adlerähnlich qualifiziert und herrscherliche Tugenden im Antlitz verwirklicht sieht. Einzuschränken ist, dass die überlange Nase später ergänzt wurde. Suckale, 2003, S. 191 f.

⁵⁶⁸ Für eine ausführliche Analyse des Antlitzes siehe Kap. 6.2.

⁵⁶⁹ Gardner, 1992, S. 107 ff. Das Grabmal Clemens IV. steht zu Beginn einer in Italien nachvollziehbaren, scheinbar individualisierten Darstellungsweise, für die die Gräber der Anjou stellvertretend sind. Einen Überblick über diese bietet Michalsky, 2002. – Körner schlägt eine von der *imitatio Christi* abweichende Deutung vor. Er setzt das Grabmal in Verbindung des Dogmas der Fegefeuerlehre und der Neuerungen der liturgischen

ausgeprägten Naso-Labial-Falten, die sich mit dem kaum merklich nach unten gezogenen Mundwinkel verbinden und einen ernsten Zug suggerieren. Die Gesichtsbildung der etwa zeitnah entstandenen Gräber von Bonifaz VIII. und Rudolf von Habsburg steht im eklatanten Kontrast zum augenfälligen Lächeln Philipps III. in Saint-Denis (Abb. 64). Seine Grabfigur ist in der Augenpartie gänzlich dem idealisierten Königstypus unter Ludwig IX. verhaftet. Die markante untere Gesichtshälfte hingegen weist bereits auf ein sich wandelndes Herrscherbild hin. Die Forschung rückt das Grabmal an den Anfang einer sich stetig steigenden individualisierten Gestaltungsweise historischer Personen in Frankreich. Bisweilen entzündet die Dominanz der unteren Gesichtspartie die Diskussion einer Porträtabsticht des Königs.⁵⁷⁰ Darüber gerät der formanalytische Blick auf die Darstellung, der die Abhängigkeit zum idealisierten Königstypus offenlegt und der darüber hinaus nach der Funktion von Individualisierung fragt, oftmals ins Hintertreffen.⁵⁷¹

Der wissenschaftliche Diskurs einer realistischen Darstellungsweise wird schnell eingleisig, wenn durch die physiognomischen und pathognomischen Auffälligkeiten von historischen Persönlichkeiten der Eindruck einer erstrebten Individualisierung entsteht. Sogleich stellt sich die Porträtfrage: ob damit eine wirklichkeitsnahe Darstellung vorliegt. Die Funktionen von Realismen werden dabei weniger ergründet. Hier liegt die moderne Auffassung vom Porträt zugrunde, die eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Porträtierten meint.⁵⁷² Sie ist irreführend für die Klärung der kontinuierlich voranschreitenden Entwicklung eines zunehmenden individualisiert erscheinenden Formengutes in der Gestaltungsweise des

Totenmesse. Körner, 1998, S. 112 ff. Einführend zur Deutung der Grabfigur Clemens IV. vgl. Kap. 5.3.

⁵⁷⁰ Emile Mâles Deutung von der Verwendung einer Totenmaske, die in der Augenpartie abgewandelt wurde, erteilt Harald Keller zu Recht eine Absage. Siehe Keller, 1939, S. 322; Mâle, 1987, S. 422.

⁵⁷¹ Sommers, 1966, S. 112; Erlande-Brandenburg, 1975, S. 172. Auf die Abhängigkeit Philipps III. zum idealisierten Königstypus verweist zuletzt Büchsel, 2003, S. 127.

⁵⁷² Nach Rudolf Preimesberger lautet die moderne Definition des Porträtbegriffs: „Abbildende Darstellung einer bestimmten Person mit höherem oder geringerem, mehr oder weniger stark erstrebtem und erreichtem Grad physiognomischer Ähnlichkeit; diese Darstellung sollte die Person nicht nur stellvertretend vergegenwärtigen, sondern möglichst auch ihr Wesen verstehend deuten.“ Preimesberger, Baader, Suthor (Ed.), 1999, S. 27.

14. Jahrhunderts.⁵⁷³ Zwei Konstanten dominieren die Realismusdebatte für diesen Zeitraum: Die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe im Sinne einer Mimesis sowie eine intensive Beschäftigung mit dem Ausdrucksvermögen des Antlitzes. Fragt man nach den Gründen dieser Entwicklung, so muss zunächst der funktionale Kontext des Bildwerks bestimmt werden. Dies erstreckt sich sowohl über den Typus als auch über die Gattung, wie z. B. Grab- bzw. Standfigur. Unterschiedliche Voraussetzungen bestehen. Problematisch erweist sich besonders das Konzept der Ähnlichkeit, das wiederholt als Kriterium für eine Porträtannahme auftritt.⁵⁷⁴ Es fehlt für das französische Königsbild zumeist die glückliche Konstellation der Vergleichbarkeit mehrerer Wiedergaben derselben Person. Anhand übereinstimmender Grundzüge des Antlitzes ließe sich eine intendierte Individuierung des Einzelnen ablesen. Eine daraus abgeleitete eventuelle Porträtabsicht kann jedoch trügerisch sein. Wo der Vergleich gegeben ist, wie bei Philipp III. in Cosenza und in Saint-Denis, wird die offensichtliche Verschiedenheit im Antlitz mit dem zeitlichen Abstand begründet und als Altersdistinktion gewertet.⁵⁷⁵ Darüber hinaus leitet der zugrunde liegende Typus zur Vorsicht über eine Aussage zur physiognomischen Wahrhaftigkeit an: Die Grenze, wo der Typus aufhört und wo eine angestrebte Individuierung beginnt, wenn sie überhaupt angestrebt ist und nicht eher Träger verschiedener Bedeutungen ist, ist fließend und kaum nachvollziehbar.

⁵⁷³ Grundlegend zum Verständnis des Bildnisses im Mittelalter ist nach wie vor die Studie von Keller, 1939, S. 229-356. Zur Porträtproblematik vgl. u.a. Baron, 1967-69, S. 28-34; Bauch, 1976, S. 215-232; Schmidt, 1981, S. 269-277; Recht, 1986, S. 189-201; Martindale, 1988; Büchsel, Schmidt, 2003; Carqué, 2004, S. 321 ff. u. Anm. 179 (Literaturüberblick).

⁵⁷⁴ Das Ähnlichkeitskonzept ist ein aporetisches Problem. Die Unterteilung in *ritrarre* (Nachahmung der Natur) und *imitare* (höhere Form der künstlerisches Mimeses, ein Auswählen aus der Natur) hilft nicht weiter für die Klärung der zunehmenden Individualisierung. Ausführlicher hierzu vgl. Preimesberger, Baader, Suthor (Ed.), 1999, S. 18 ff. u. S. 278-285. – Einführung zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Ähnlichkeit und seiner Anwendbarkeit vgl. Büchsel, 2003, S. 11 ff.; Sauerländer, 2003, S. 112 ff.

⁵⁷⁵ Bertaux, 1911, S. 22. Einen identischen Analogieschluss führt Terline in seiner Studie über die Köpfe aus der Kapelle des Schlosses von Saint-Germain-en-Laye durch. Ein Kopf wird mit Ludwig IX. identifiziert. Hier sieht der Autor den König im Vergleich zur Statue in Mainneville in zwei verschiedenen Lebensaltern dargestellt. Terline, 1951, S. 123 ff. Siehe auch Kap. 6.2. Zu den Gräbern in Cosenza und Saint-Denis vgl. Kap. 5.3.

Zu ergründen ist vielmehr, wie das Individuelle konstituiert wird. Inwieweit kann Individualisierung am Ende ein Ideal sein, wie jüngst Nikolaus Himmelmann für die Archäologie zur Diskussion stellt?⁵⁷⁶ Bei der Grabfigur Philipps III. in Saint-Denis (Abb. 64) ist es sinnvoll, zwischen physiognomischen und pathognomischen Eigenschaften zu differenzieren. Der markige Unterkiefer mit dem prononcierten, eingekerbten Kinn zählt bald zur Königsikonographie. Von Ludwig IX. in Mainneville (Abb. 1) über die Grabfigur Philipps IV. (Abb. 22, 75) bis hin zu Darstellungen Karls V. zeigen die Könige eine mehr oder weniger vergleichbare markante Bildung des Untergesichts. Was vermag dieses analoge Verständnis der Physiognomie besagen? Die Könige ähneln sich hier. In der gängigen Porträtdiskussion, die sich des Konzepts der Ähnlichkeit bedient, spräche dies für ein verwandtschaftliches Verhältnis. Eine Schlussfolgerung, die in der Forschung noch nicht gezogen wurde, zumal zwei Königsdynastien davon betroffen sind, die eine entsprechende Überlegung ad absurdum führten. Hingegen findet das Konzept der Ähnlichkeit schnell in dem Fall Anwendung, in dem ein sehr enger Verwandtschaftsgrad besteht. Die Besprechung der Skulptur Ludwigs IX. in Mainneville entblößt die Schwächen einer Argumentation, die zur Klärung das Postulat der Familienähnlichkeit erhebt. Die Zugehörigkeit des markigen Kieferverlaufs zur Königsikonographie spricht für einen übergeordneten Entwurf. Dass darin ein Hinweis auf Entschiedenheit bzw. Entschlossenheit im Handeln des Souveräns zu lesen ist, mag eine Antwort sein. Eine definitive Dechiffrierung dieses Merkmals ist kaum mehr möglich, wenngleich sich dieses Charakteristikum, wie die waagerechten Stirnfalten, zum Ideal entwickelt hat.

Festzuhalten ist, dass methodische Probleme gravierend werden, sobald sich ausschließlich des Begriffspaares idealisiertes versus individualisiertes Bildnis zur Auslegung einer präzisen Gestaltungsweise bei historischen Personen bedient wird. Grundsätzlich muss der Typus bestimmt und die Gattung benannt werden. Mit ihnen sind

⁵⁷⁶ Himmelmann, 1994; ders., 2003. Luca Guillianini weist dies in seiner Rezension über Himmelmann zurück, vgl. Giuliani, 1998, S. 628-638. Siehe hierzu vor allem Büchsel, Schmidt, 2003.

unterschiedliche Zielsetzungen verbunden. Als Erklärungsansatz greifen deshalb Konzepte der Ähnlichkeit sowie der Mimesis, die die Deutung einer intendierten Porträtabsicht begleiten, zu kurz. Das wird unter anderem am Lächeln Philipps III. in Saint-Denis nun näher ausgeführt.

6.1.1 Der lächelnde königliche *gisant*

Die Grabfigur Philipps III. in Saint-Denis (Abb. 64) operiert mit einem Formenrepertoire, von dem nachfolgende königliche *gisants* zehren. Dazu zählt die einprägsame, markante untere Gesichtshälfte, die von den Grabfiguren der letzten Kapetinger aufgenommen wird und die sich bis zur Zeit Karls V. fortsetzt. Daneben fällt aber vor allem das pathognomische Element des Lächelns Philipps III. ins Auge, dem bislang jedoch kaum nachgegangen wurde. Es führt ein Moment der mimischen Regung in das Antlitz des Königs ein, das den älteren Gräbern in Saint-Denis weitgehend fremd ist. Tritt das Lächeln ausschließlich im Grabkontext auf? Oder ist es vielleicht einem anderen Zusammenhang entlehnt? Was vermag es bedeuten? Erstmals erscheint dieser augenfällige Ansatz eines Lächelns im französischen Königsbild bei der Grabfigur Philipps III. und ist fortan konstituierend für den herrscherlichen *gisant*, wenn er auch nicht auf ihn allein beschränkt bleibt, wie der lächelnde Habitus französischer Frauengrabmäler demonstriert.⁵⁷⁷ Vielleicht ist er Ausdruck der Gottesschau. Zu lächeln, war bislang ein Privileg von Engeln, Heiligen und Seligen;⁵⁷⁸ sie manifestieren derart ihre Partizipation an der himmlischen Glückseligkeit. Spielen unter Umständen in der Konzeption des Grabmals

⁵⁷⁷ Anders Ulrike Heinrichs-Schreiber: Ein angedeutetes Lächeln sieht sie erstmalig auf den Jean de Liège zugeschriebenen Grabmälern. Heinrichs-Schreiber, 1997, S. 118. Dagegen sprechen die leicht lächelnden Königinnen Berthe und Hermintrude sowie die jung verstorbenen Könige aus dem Grabauftrag Ludwigs IX. (1263/64 od. 1267). Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, Abb. 139, 141, 123 u. 135. – Bereits die Trumeaufigur des sogenannten Childeberts von Saint-Germain-de-Près, heute im Louvre, zeigt eine Andeutung eines Lächelns. Einen Überblick zur Forschungslage über das Lächeln im Mittelalter bieten Binski, 1997, S. 350 ff.; Carqué, 2004, S. 337, Anm. 210; Le Goff, 2004.
⁵⁷⁸ Binski, 1997, S. 350 ff.

Überlegungen zur *visio beatifica*, d. h. der unmittelbaren Schau Gottes durch die Seligen, mit ein? Gerade um den Zeitpunkt der *visio* wurde im 13. und 14. Jahrhundert heftig gerungen, ob sie sich zwischen Tod, Partikular- oder Generalgericht vollzieht. Benedikt XII. entschied die Streitfrage 1336. Danach ereignet sich die direkte Schau Gottes nach dem Partikulargericht, bei dem eine Scheidung der Verdammten von den Seligen vorgenommen wurde. Die reinen bzw. gereinigten Seelen schauen Gott von Angesicht zu Angesicht.⁵⁷⁹ Die geöffneten Augen im Einklang mit dem Lächeln Philipps III. können ein Indiz dafür sein, dass der König in den Kreis der Seligen aufgestiegen ist. Dadurch qualifiziert er sich unter anderem als guter Herrscher.

Eine andere Möglichkeit für das Lächeln ist höfisches Verhalten. Jacques Le Goff konstatiert in seiner Studie über das Lachen im Mittelalter, dass im 12. Jahrhundert eine „Kasuistik des Lachens“ auftritt, die das erlaubte und unerlaubte Lachen definiert.⁵⁸⁰ Bezogen auf den Herrscher, entwickelt sich das Lachen zu einem Instrument der Macht, mit dem er seine höfische Umwelt strukturiert. Ein neues Herrscherideal entsteht, das im 12. Jahrhundert mit König Heinrich II. von England erstmals in Erscheinung tritt. Es bezeichnet den *rex facetus*, d. h. den heiteren König. Diesem Ideal entspricht Ludwig IX.: Über ihn ist bekannt, dass er gern lachte, der Freitag davon aber kategorisch ausgenommen war.⁵⁸¹ Von anderer Qualität ist das Lächeln Franz von Assisis. Es wird zu einem Zeichen seiner Heiligkeit. Er empfiehlt seinen Mitbrüdern, im Leiden ein lächelndes Gesicht zu zeigen. Lächeln wird hier als Ausweis von Spiritualität begriffen.⁵⁸² Eine weitere Lesart schlägt Bernd Carqué vor. Er definiert das

⁵⁷⁹ Zur Schau Gottes von Angesicht zu Angesicht mit weiterer Literatur vgl. Schmidt, 2003, S. 228 f. u. Anm. 46; Michalsky, 2000, S. 77-80. – Zur Entscheidung Benedikt. vgl. Trottmann, 1995.

⁵⁸⁰ Le Goff, 2004, S. 39; ders., 1999.

⁵⁸¹ Zur Zeit Ludwigs IX. entstehen mehrere Schriften von Scholastikern über das Lachen, wie Alexander von Hales und später Thomas von Aquin und Albertus Magnus. Sie entwickeln eine Kodifikation der Praktiken des Lachens. Vgl. Le Goff, 2004, S. 20 ff. In seinem Nachwort zur Studie von Le Goff führt Rolf M. Schneider die Lachkultur der mittelalterlichen Herrscher auf diejenige der hellenistischen Souveräne zurück. Siehe ebd., S. 86 ff.

⁵⁸² Le Goff, 2004, S. 40. Er deckt weitere Facetten des erlaubten und unerlaubten Lachens auf, das bereits in der Bibel verankert ist. Hingegen wird in monastischen Kreisen das Lachen überwiegend unterdrückt. Ein Grund hierfür liegt in der Verbindung des Lachens mit dem Körper, die eine Gefahr darstellt. Ein einschlägiges Argument

Lächeln der Statue Karls V. aus dem Louvre (1364-1378)⁵⁸³ (Abb. 16) als Ausweis der primären Herrschertugenden von Milde und Gnade.⁵⁸⁴

Die Aufmerksamkeit, mit der das Lächeln bedacht wird, erfolgt aus zwei Gründen. Erstens setzt es sich vom mimisch reglosen Antlitz des Grabauftrags Ludwigs IX. ab und läutet damit eine Differenzierung des offiziellen Königsbildes ein; zweitens steht es im offensichtlichen Kontrast zum etwa zeitgleichen Papstbildnis. Das *ad vivum* aufgestellte Grabmal Papst Bonifaz VIII. (Abb. 72) mit seinem ernsten Habitus könnte kaum gegensätzlicher zum lächelnden König sein. Verschieden sind zwar die Traditionsstränge, denen sie anhängig sind – hier der Papsttypus, dort der Königstypus –, trotzdem entsteht der Verdacht, die Diskrepanz beider Darstellungen resultiere in Maßen aus einer intendierten Abgrenzung zum Papstbildnis. Hintergrund dieser Mutmaßung liefert der andauernde Konflikt zwischen Philipp IV. und Bonifaz VIII. über die Frage der Suprematie – kirchliche vs. weltliche Macht. Der Streit gipfelte in der Gefangensetzung des Papstes in Anagni 1303. In der Folge verstarb er. Die Ungeheuerlichkeit des Attentates brachte Philipp IV. in enorme Legitimationsnöte.⁵⁸⁵ Auffällig ist die von ihm initiierte, inflationäre Entstehung von Königsfiguren. Sie sind in unterschiedlichen Kontexten mit vermeintlich unterschiedlicher Zielsetzung eingebunden. Gleichwohl besitzen sie zahlreiche Übereinstimmungen. Sie bestehen einerseits darin, dass die Art und Weise der Verwirklichung seiner Aufträge direkt an die unter Ludwig IX. gefundenen Ausdrucksformen anknüpft, andererseits haben sie im Kern die Visualisierung von rechtmäßiger Herrschaft gemein.⁵⁸⁶

gegen das Lachen liefert Christus selbst: Er lachte niemals. Siehe ebd., S. 23, 48 ff., bes. S. 64.

⁵⁸³ Zur Skulptur siehe weiter unten.

⁵⁸⁴ Carqué, 2004, S. 337 f. Er stützt sich nicht zuletzt auf die Aussage von Christine de Pisan, die das Lächeln mit „la clemence et benigeté du roy“ verbindet, und wo diese vorkommen „tourna l'ire du roy en ris“, und er „respondi en souriant“. Christine de Pisan, Bd. 1, S. 64-72.

⁵⁸⁵ Ausführlicher hierzu vgl. Einleitung, Kap. 2.

⁵⁸⁶ Willibald Sauerländer erhebt die Kunst unter Ludwig IX. zum Modell für die Zeit um 1300. Sauerländer, *Storicismo e classicismo*, 1983, S. 861-863. Wieder abgedruckt in: Sauerländer, 2000, S. 779-799; Kurmann, 2002, S. 120 f.; Carqué, 2004. Anders bei Schlicht, 2005, S. 295 ff. – Ausführlicher zur Deutung der Stiftungen Philipps IV. siehe Kap. 7 u. Kap. 8.

Das Monument für Philipp III. (Abb. 64) bildet hier keine Ausnahme. Es stellt ein Mosaikstein innerhalb des vielschichtigen Legitimationsapparates der Herrschaft Philipps IV. dar. Die Grabfigur ist einerseits im idealisierten Königsbild verwurzelt und vermag andererseits partiell auf das Kommende hinweisen. Gerade ihr Impetus für die zukünftige Entwicklung des herrscherlichen Sepulkralporträts wird trotz wichtiger Korrekturen von Martin Büchsel nicht weiter beachtet. Vielmehr betrachtet der Autor die Grabfigur als eine Fortsetzung der Tradition des „uniformen“ Königstypus. Damit weicht er zu Recht von der gängigen Forschermeinung ab, die Philipp III. an den Anfang einer individualisierten Darstellungsweise des Herrscherporträts setzt.⁵⁸⁷ Ohne es explizit zu benennen, bezieht er sich wohl auf die bestehenden Parallelen der Stirn-Augen-Partie zum gleichförmigen Königstypus.⁵⁸⁸ In gewisser Hinsicht kann das Lächeln Philipps III. seine Deutung stützen, da bereits einzelne Grabfiguren aus der Initiative Ludwigs IX. eine dezente Andeutung davon zeigen. Aber gerade die Akzentuierung des Lächelns bei Philipp III. wird darüber keineswegs geklärt. Ist es strategisch gedacht? Kann darin etwa eine Reaktion auf die politischen Schwierigkeiten gesehen werden? Abwegig ist die Vermutung nicht. Das Lächeln wird in der Nachfolge programmatisch. Es findet in unterschiedlicher Intensität Aufnahme im Formenkanon der sich anschließenden königlichen *gisants*. Die bisherige Argumentation kann einseitig erscheinen, da der Memorialgedanke als Funktion eines jeden Grabmals bislang weitgehend ausgeklammert wurde. Er spielt mit Sicherheit eine Rolle in der Ausdrucksform. Aber die Frage, inwieweit sich der Aspekt in der Formgebung niederschlägt, berührt unsicheres Terrain.⁵⁸⁹ Die Singularität des Lächelns im Verhältnis zu den Papstgräbern, zu den Gräbern der Anjous oder auch zum Grabmal Rudolfs von Habsburg (Abb. 71), verkörpert eine gänzlich andere Auffassung: Der Verstorbene könnte anhand seines Lächelns wenn nicht

⁵⁸⁷ Büchsel, 2003, S. 127. Hintergrund für seine Deutung liefert die von ihm überzeugend belegte gestalterische Varietät von Potentatendarstellungen, die jenseits des offiziellen Königstypus liegen und die er im Fokus seiner Analysen hat.

⁵⁸⁸ Die Haartracht und die Gewandung entspricht ebenfalls der etablierten Königsikonographie.

⁵⁸⁹ Zur Memoria vgl. Oexle, 1984, S. 384-440.

als Seliger, so doch zumindest als jemand, der Gott ansichtig wurde, ausgewiesen sein. Eine Einflussnahme höfischen Verhaltens oder auch eine Verquickung von beiden Erklärungsansätzen ist gut möglich. Ähnlich wie die Kanonisation Ludwigs IX. ein positives Licht auf die kapetingische Königsdynastie wirft, liegt die Übertragbarkeit der Botschaft des Grabmals Philipps III. im Sinne eines guten Herrschers auf den aktuellen König nahe. Überdies erinnert der *gisant* durch das Lächeln an den Topos des *rex facetus*. Definitiv gesichert ist, dass die Bartlosigkeit Raum für ein gesteigertes Ausdrucksspektrum schafft.⁵⁹⁰

Die Ausführungen zur Grabfigur Philipps III. verdeutlichen einmal mehr, wie wichtig es ist, sich von der bisherigen Porträtdiskussion zu lösen und der Funktion von scheinbar individualisierenden Merkmalen bzw. Realismen nachzugehen. Darin wird direkt an dem Paradigmenwechsel der Porträtforschung angeknüpft, der im Kolloquium „Das Porträt vor der Entstehung des Porträts“ vollzogen wurde. Hernach kann unter einem „realistischen Porträt“ eine rhetorische Strategie vermutet werden, die es jeweils neu zu entschlüsseln gilt.⁵⁹¹ Verschiedenste Faktoren beeinflussen den Aussagegehalt: Handelt es sich um eine Grab- oder Standfigur? In welchem Kontext steht die Darstellung? Diese und weitere Fragen stellen sich grundsätzlich.

6.1.2 Gattungsdifferenz und Ausdrucksform – Grab- und Standfigur Karls V.

Dass der Zusammenhang, in dem das Bildwerk steht, von großer Bedeutung für dessen Verständnis ist, demonstrieren die Skulpturen Karls V. des Weisen (1364-1380). Sie verleiten vor allem dazu, den Pfad einer

⁵⁹⁰ Verwunderlich ist kaum, dass gerade Frauengräber und die Jungverstorbenen aus der Grabserie Ludwigs IX. einen Anklang eines Lächelns zeigen. Die bartlose Darstellung bietet andere Gestaltungsmöglichkeiten.

⁵⁹¹ Vgl. Büchsel, Schmidt, 2003.

Porträtabsicht einzuschlagen: Erstens gewähren sie die Vergleichbarkeit mehrerer Darstellungen des Königs, zweitens entstehen einige von ihnen zu seinen Lebzeiten und drittens wirken sie wirklichkeitsnah. Gerade die Grabfigur Karls V. aus Saint-Denis, noch zu Lebzeiten (*al vif*) des Königs (1364-1366) (Abb. 27, 73) angefertigt, unterliegt neben der rein stilkritischen Beurteilung einer verkürzten Porträtdiskussion.⁵⁹² Jüngst äußert sich Bernd Carqué differenziert zu dieser Problematik. Er bricht radikal mit dem oberflächigen Urteil einer Porträtabsicht der Liegefigur, stattdessen legt er den Akzent auf die gezielt unternommene Erweiterung des Typenspektrums. In dem formanalytischen Vergleich mit den beiden aus demselben Auftrag stammenden Gräbern seiner direkten Vorfahren im Amt, Philipp VI. (Abb. 74) und Johann II., konstatiert er neben den formalen Gemeinsamkeiten vor allem die stufenweise vollzogene Altersdistinktion der drei Valois-Könige. Damit sei ihre chronologische und genealogische Abfolge visualisiert. Allgemein ordnet er naturalistisch anmutende Züge in ein semantisches System ein, als „zeichenhaft verstandene Bedeutungsträger“. Zutreffend ist seine Beobachtung, nach der die Grundzüge des Antlitzes Karls V. bereits in der Grabfigur Philipps IV. (Abb. 75) angelegt sind, weshalb von einer Porträtabsicht bei Karl V. keine Rede mehr sein kann.⁵⁹³ Der direkte formanalytische Vergleich der monumentalen Darstellungen des Königs, der bei Carqué fehlt, nuanciert seine Auffassung. Die Profilansicht des Kopfes Karls V. offenbart in der Gegenüberstellung mit seinen anderen Wiedergaben übereinstimmende Merkmale, stellvertretend für diese sei seine Standfigur aus dem Louvre (1364-1378) (Abb. 16) genannt.⁵⁹⁴ Gemeinsamkeiten sind: Eine breite,

⁵⁹² Material: Marmor. L.: 1,80 m; B.: 0,50 m; T.: 0,30 m. Saint-Denis, ehemalige Abteikirche. Richter Sherman, 1969, S. 67 f.; siehe auch Rez. von Schmidt, 1971, S. 72-88; Schwarz, 1986, S. 133 ff. Eine differenzierte Sichtweise von Bauch, 1976, S. 215 ff., bes. S. 231 f. Zusammenfassung der Forschungslage bei Heinrichs-Schreiber, 1997, S. 94 f., S. 97 ff. Der *gisant* ist das einzige nachweislich authentische skulpturale Werk André Beauneveus. Zuletzt zum Grabmal: Carqué, 2004, S. 284 ff., S. 330 ff.; Praske, 2005, S. 150 ff.

⁵⁹³ Carqué, 2004, S. 330 ff.

⁵⁹⁴ Material: Stein. H.: 1,95 m; B.: 0,71 m; T.: 0,40 m. Paris, Musée du Louvre. Die Statue der Königin, Johanna von Bourbon, ebenfalls im Louvre, bildet das Gegenstück. Unklarheit besteht noch über die Provenienz. Definitiv widerlegt ist sowohl die Herkunft vom Portal des Hôpital de Quinze-Vingts als auch von der Coelestinerkirche. Die These vom Louvre erscheint am wahrscheinlichsten. Obgleich auf Unteransichtigkeit hin konzipiert, kann nicht von einer allzu hohen Positionierung ausgegangen werden. Denkbar wäre eine Aufstellungshöhe gemäß Portalstatuen oder etwas höher. Vgl. Paris,

fliehende Stirn, hohe Wangenknochen, ein zurückgesetztes prononciertes Kinn; vor dem Hintergrund seiner zahlreichen Darstellungen in der Buchmalerei oder auch auf dem *Parement de Narbonne* (gegen 1370)⁵⁹⁵ (Abb. 76), der ihn mit genannten Charakteristika wiedergibt, wäre auch beim *gisant* eine überlange Nase zu ergänzen. Im *Le livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V* von 1404 führt Christine de Pisane, die am Hofe Karls V. aufwuchs, eben diese physiognomischen Eigentümlichkeiten des Königs an.⁵⁹⁶ Darin erschöpfen sich allerdings die Übereinstimmungen dieser und weiterer Statuen.⁵⁹⁷ Die Frontalansicht beider Figuren offenbart eine disparate Auffassung des pathognomischen Formenvokabulars. Ulrike Heinrichs-Schreiber hält die Gattungsdifferenz dafür verantwortlich: Das zwar mimisch belebte, gefestigte Antlitz des *gisant* wirkt starr, möglicherweise bedingt durch die erhoffte Heilserwartung.⁵⁹⁸ Darüber hinaus darf die normstiftende Tradition der in Saint-Denis aufgestellten Königsgräber, deren repräsentativen Konventionen der König untersteht nicht vergessen werden. Allen voran ist die Grabfigur Philipps III. zu nennen, die ein analoges Verständnis der wohl Entschlossenheit vermittelnden, mimischen Belebung des Nase-Mund-Bereiches zeigt.

Die Louvre-Figur (Abb. 16) hingegen wirkt unmittelbarer, lebendiger und ambivalent im Ausdruck: Erschlaffte Wangenpartie, Augenränder, ausgeprägte Naso-Labial- und Mundwinkelfalten mögen einen Leidenszug

1981, Kat. Nr. 68; Gaborit, 1981, S. 237-245; zuletzt Heinrichs-Schreiber, 1997, S. 115 ff.; Carqué, 2004, S. 336 ff. – Eine Übersicht der Porträts Karls V. bei Richter Sherman, 1969; siehe dazu auch die Rez. von Schmidt, 1971, S. 73-88.

⁵⁹⁵ H.: 0,775 m; B.: 2,86 m. Paris, Musée du Louvre. Paris 1981, Kat. Nr. 324, S. 371f.; Heinrichs-Schreiber, 1997, S. 113 f.; Carqué, 2004, S. 258 u. Anm. 44 (mit Bibliographie).

⁵⁹⁶ Christine de Pisan berichtet über Karl V.: „*De corsage estoit hault et bien formé, droit et lé par les espauls, et haingre par les flans. Gros bras et beaulz membres avoit, si correspondens au corps qu'il convenoit ; le visage de beau tour, un peu longuet, grant front et large avoit, sorcilz en archiez, les yeulz de belle forme, bien assis, chastains en couleur et arreztez en regart, hault nez assez et bouche non trop petite et tenues levres. Assez barbu estoit et ot un pou les os des joes haulz, le poil ne blond ne noir, la charneure clere brune ; la chiere ot assez pale, et croy que ce, et ce qu'il estoit moult maigre, lui estoit venu par accident de maladie et non de condicion propre.*“ Christine de Pisan, 1936-1940, Bd. 1, S. 48 f.

⁵⁹⁷ Für eine Gegenüberstellung der Profilansichten der erhaltenen Skulpturen Karls V. (neben den genannten die Grabfigur aus Maubuisson, heute im Louvre, und die Standfigur vom Beau Pilier in Amiens) sowie seine Darstellung auf dem *Parement de Narbonne* siehe Vaivre, 1981, S. 131-156, Abb. 18-23.

⁵⁹⁸ Heinrichs-Schreiber, 1997, S. 118.

suggestieren, der das angedeutete Lächeln des Mundes seltsam kontrastiert. Zumindest erwecken die Alterszüge einen abgekämpften Eindruck, der jedoch vor dem dominanten Lächeln des Königs in den Hintergrund tritt. Das Grabmal (Abb. 73) verkündet eine hiervon abweichende Auffassung. Die Mundwinkel des *gisants* werden zwar auch, aber kaum wahrnehmbar nach oben geführt und verleihen dem Antlitz einen positiven Zug, der jedoch auf sich selbst bezogen bleibt. Darin knüpft er an das Lächeln Philipps III. in Saint-Denis (Abb. 64) an. Indes ist das Lächeln der überlebensgroßen Standfigur Karls V. ein anderes. Ulrike Heinrichs-Schreiber stellt zu Recht heraus, dass die Skulptur auf Unteransicht hin konzipiert ist. Nur von einer niedrigeren Beschauerposition aus fällt die „spontan wirkende und auf den Betrachter bezogene Regung“ auf, als ob er ihm zulächle.⁵⁹⁹ Ein Lächeln allerdings, das die Augen nicht widerspiegeln. Trotz oder gerade wegen der Unmittelbarkeit büßt die Statue nichts von ihrer repräsentativen Wirkung ein; die herrscherliche Würde wird monumental inszeniert. Überzeugend ist Bernd Carqués Verknüpfung des Lächelns Karls V. mit den zentralen Herrschertugenden von Mildtätigkeit und Gnade.⁶⁰⁰

Der formanalytische Vergleich dokumentiert, dass es bei den Darstellungen Karls V. nicht um das reale Aussehen reproduzierende Porträts vom Souverän geht; vielmehr bedingt die jeweilige Funktion mit den anhängigen Konnotationen die Verschiedenheit des Vokabulars. Der Erklärungsansatz wird von den anderen überlieferten Wiedergaben Karls V. gestützt. Die Standfigur des Königs vom Beau Pillier in Amiens zeigt einen ähnlich ausgezehrten Ausdruck wie ihr Pendant im Louvre. Hingegen bestehen größere Analogien der beiden Grabfiguren Karls V. untereinander.⁶⁰¹ Der Gattungs- und Funktionsunterschied ist also

⁵⁹⁹ Heinrichs-Schreiber, 1997, S. 117.

⁶⁰⁰ Carqué, 2004, S. 338.

⁶⁰¹ Die ausgezehrte Wirkung der Standfigur in Amiens dürfte trotz der offensichtlichen Witterungsschäden in Grundzügen angelegt worden sein. Auskunft darüber geben nur noch alte Fotografien. Die aktuelle Restaurierung des Beau Pilliers beschädigte die Oberflächenstruktur der Skulpturen so gravierend, dass eine detaillierte Formenanalyse der Originalsubstanz weitgehend unmöglich geworden ist. Zu den Grabmälern Karls V. vgl. Pradel, 1951, S.273-296; Carqué, 2004, S. 288 ff.

ursächlich für die Abweichung im Formengut.⁶⁰² Dieses Verfahren wies bereits Himmelmann bei ägyptischen Porträts sowie archaischen und klassischen Bildnissen der griechischen Kunst nach.⁶⁰³ Die übereinstimmenden physiognomischen Eigentümlichkeiten sollen wohl einen gewissen Wiedererkennungswert Karls V. konstituieren, somit identitätsstiftend sein.⁶⁰⁴ Der Aspekt fehlt Bernd Carqués Ausführungen. Er weist zu Recht auf den unterschiedlichen Funktionszusammenhang hin, der ein differenziertes Formenvokabular von derselben Person bedingen kann. Dabei verknüpft er die vielfältigen symbolischen Verbindungslinien der Hofkunst Karls V. „mit den politisch-ideologischen und gesellschaftlichen Vorstellungswelten“.⁶⁰⁵ Carqué schränkt die Übertragbarkeit der Ekphrasis Karls V. von Christine de Pisane auf seine reale Physiognomie insofern ein, als dass ihre Ausführungen hauptsächlich dem Aspekt des Ebenmaßes als Ideal dienen. Darin werde vorrangig die Leitvorstellung der *mesure*, die durchgängig Kriterium der mittelalterlichen Fürstenspiegel ist, zum Ausdruck gebracht.⁶⁰⁶ Hingegen sprechen die konstatierten Übereinstimmungen in den Einzelzügen Karls V. dafür, dass sie einen konkreten Souverän präzisieren und somit für ihn identitätsstiftend sind; definitiv kann keineswegs ausgeschlossen werden, dass tatsächliche physiognomische Merkmale des Königs in sein Antlitz eingegangen sind. Dennoch ist Karl V. dem Typus des Königs verhaftet, der einprägsam von der Grabfigur Philipps IV. des Schönen in Saint-Denis (1327-1329)⁶⁰⁷ (Abb. 75) formuliert ist: Bartlosigkeit, bis zum Kinn reichendes gewelltes Haar, breite Stirn, markantes Untergesicht sowie prononciertes Kinn; der mimische Ausdruck ist verwandt.

⁶⁰² Vgl. Praske, 2005, S. 152.

⁶⁰³ Himmelmann, 1994. Der Autor hinterfragt, inwieweit nicht auch Realismus zum Ideal werden kann. Anders die Rez. von Giuliani, 1998, S. 628-638.

⁶⁰⁴ Für die Bildnisse Kaiser Karls IV. wies dies Helga Wammetsberger nach. Wammetsberger, 1967, S. 79-93.

⁶⁰⁵ Im Einzelfall konkretisiert Carqué diese „Vorstellungswelten“. So weist er dem Lächeln der Louvre-Figur Karls V. die Herrschertugenden Gnade und Milde zu. In dem übereinstimmenden Profil von Karl V. und Johannes unter dem Kreuz vom *Parement de Narbonne*, sieht er die *imitatio pietatis* Karls V. mit den Mitteln des Identifikationsporträts ausgedrückt. Allein das Herrscherpaar und Johannes werden im Profil wiedergegeben. Carqué, 2004, S. 328 u. S. 338.

⁶⁰⁶ Carqué, 2004, S. 322 f., S. 339.

⁶⁰⁷ L.: 1,94 m; B.: 0,53 m; T.: 0,28 m. Marmor. Paris 1998, Nr. 76, S. 130 f. Zu den Gräbern der letzten Kapetinger vgl. Schmidt, 1992, S. 59 ff.; Carqué, 2002, S. 82 ff.

Die Ausführungen zur Gattungsdifferenz und Ausdrucksform am Beispiel der Grab- und Standfiguren Karls V. haben verdeutlicht, dass das Werk grundsätzlich in seinem präzisen Funktionszusammenhang zu setzen ist, bevor eine Deutung erfolgen kann. Besonderheiten in der Darstellung werden dadurch abgemildert, dass sie wie im Fall des Königsbildes abhängig sind von den Konventionen, denen sie unterstehen. Erst der direkte Vergleich innerhalb einer Gattung erlaubt Rückschlüsse auf die Kontinuität oder Wandlung eines einmal getroffenen Typus. Deshalb führt der Blick auf Karl V. zwangsläufig zurück auf die Grabfigur Philipps IV., zu der es Parallelen im Formenvokabular gibt.⁶⁰⁸

6.1.3 Formenprinzipien der letzten Kapetinger und Bedingungen eines neuen Königstypus

Mehrfach wurde im Verlauf der Untersuchung auf das Grabmal Philipps IV. in Saint-Denis (1327-1329)⁶⁰⁹ (Abb. 75) verwiesen. Nun gilt es seine Eigentümlichkeit zu konkretisieren und innerhalb der Entwicklung des französischen Herrscherbildnisses zu verorten. In der Folge kristallisiert sich die wichtige Rolle Philipps IV. in der Konstitution eines neuen Typus heraus. Sein Grabmal in Saint-Denis verkörpert einen vollständig neu ausgebildeten Königstypus, der individualisierende, unvorteilhaft erscheinende Merkmale, wie hier das wohlgenährte Antlitz, aufweist. Es kontrastiert in hohem Maß zu der von den Chronisten der Zeit gerühmten Wohlgestalt des Königs: „*Cil fut le plus beau prince que on peust trouver a son temps*“.⁶¹⁰ Gleichwohl existieren daneben denunziatorische Stimmen. Prominent ist die Aussage von Bernhard von Saisset, Bischof von Pamier,

⁶⁰⁸ Bereits im Kap. 4.1.1 wurden die typalen Abhängigkeiten der Darstellungen Karls V. am Typus Ludwigs IX. besprochen. Sie bestehen auch im Ausdrucksvermögen, worauf im Kap. 6.2 zurückzukommen sein wird.

⁶⁰⁹ L.: 1,94 m; B.: 0,53 m; T.: 0,28 m. Marmor. Paris 1998, Nr. 76, S. 130 f. Zu den Gräbern der letzten Kapetinger vgl. Schmidt, 1992, S. 59 ff.; Carqué, 2002, S. 82 ff.

⁶¹⁰ Extraits d'une chronique anonyme française finissant en 1308, in: Recueil des historiens des Gaules et de la France 21, Paris 1855, S. 132. Vgl. weiterhin: Menache, S. 695.

wonach der König weder Mensch noch Tier, sondern *imago* sei.⁶¹¹ Eine vorgebliche Belebtheit Philipps IV. kursiert in verunglimpfender Weise. Zweifel am Wahrheitsgehalt derartig verzeichnender Aussagen kommen auf.⁶¹² Ob und wie historiographische Beschreibungen in die Formgebung des Grabmals eingegangen sind, bleibt spekulativ.

Grundsätzlich ist es gewinnbringender einen formanalytischen Vergleich zeitgenössischer Skulpturen zu starten, als schriftliche Beschreibungen einer Person auf ihre Übertragung in der Gestaltung zu prüfen. Es muss methodisch sinnvoll vorangegangen werden, d. h. zunächst einmal erfolgt eine Verortung der Skulptur innerhalb der Gattung, des Typus sowie des Auftragszusammenhangs. Wenn sich Besonderheiten im Formenvokabular ergeben, ist zu schauen, ob sie in anderen Kontexten auftauchen und welcher Zielsetzung sie dort unterliegen und ob diese Relevanz für ihre Aufnahme im untersuchten Bildwerk besitzen. Dieser methodische Ansatz bildet die Grundlage für die Interpretation. Deshalb muss die Grabfigur Philipps IV. in Saint-Denis im Einklang mit den aus derselben Serie stammenden Liegefiguren Ludwigs X. und Karls IV. (Abb. 77, 78) betrachtet werden. Sie offenbaren eine verwandte Auffassung des Antlitzes. Ähnlich wie Philipp IV. zeigen sie fleischige, teilweise ausgeprägtere Schwellungen im Wangenbereich. Das Formengut ist zwar bis dato für das französische Königsbild solitär, aber es ist nicht singulär für die Zeit. Es tritt bei Darstellungen von Engeln, weiblichen Heiligen und Marienstatuen auf. Exemplarisch dafür ist der Engel mit den Messkännchen vom Altarfragment aus Maubuisson (Abb. 79), der mit Evrard d'Orléans und seiner Werkstatt assoziiert wird und vermutlich vor 1341 datiert. Er zeigt eine verwandte Gesichtsbildung mit dem schmalen

⁶¹¹ Dupuy, 1655, preuves, 643 f.; Recht, 1986, S. 196; Camille, 1990, S. 292. Brückle räumt mit der daraus in der Forschung abgeleiteten, radikalen Veränderung der Staatsrepräsentation auf. Auf Le Goff fußend, berichtet er von einem älteren Beispiel der Statuengleichheit zur Umschreibung einer unwissenden Autoritätsperson. Ihm nach prangert der Bischof eine zeremonielle Repräsentationsform an, deren theoretisches Fundament von Aegidius Romanus formuliert wurde. Danach ist an den *gesta* einer Person ihre innere Haltung erkennbar, weshalb er Königen empfiehlt, sich seltener und achtungsgebietener als andere zu zeigen, damit die königliche Würde nicht angetastet werden kann. Brückle, 2005, S. 28 u. Anm. 53, S. 190 u. Anm. 98.

⁶¹² Wenck, 1906, S. 197 f. – Daneben existieren zwei Karikaturen Philipps IV.: eine zu seinen Lebzeiten angefertigt, die andere etwas später. Brown, 1988, S. 230 f. u. Abb. 15 u. 16.

Nasenrücken, den ausgestellten Nasenflügeln, den fülligen Wangen und dem kleinen, schmallippigen Mund.⁶¹³ Der Engel verkörpert einen Typus, der bereits in Reims vom Verkündigungengel des mittleren Westportals der Kathedrale im 13. Jahrhundert ausgebildet wurde und in der Nachfolge eine weite Verbreitung fand. Auch die Engelsstatuen in Poissy (um 1300) zählen zu dem Typus (Abb. 114, 115).⁶¹⁴ Darüber hinaus weist der im zweiten und dritten Jahrzehnt virulente Marienotypus ein mit der Grabserie analoges Formenvokabular auf. Exemplarisch hierfür ist die Jean Pépin de Huy zugeschriebene Madonnenfigur aus Gosnay (1329) (Abb. 80), die von Gerhard Schmidt mit der Grabfigur Ludwigs X. in Verbindung gebracht wird.⁶¹⁵ Gerade die formale Übereinstimmung der Faltenstruktur mit weiblichen Heiligen, vor allem mit Marienfiguren, ist eklatant: Bei Karl IV. (Abb. 25) wird der Mantel von rechts über den Körper hinweg gezogen und vom linken Unterarm untergeklemmt. Überdies weist seine Gesichtsbildung übereinstimmende Merkmale mit der Alabastermadonna aus Pont-aux-Dames (1325-1330) (Abb. 81) auf: füllige Wangen, schmallippiger Mund, der die Breite der Nasenflügel einnimmt, sowie eine analoge Binnenstruktur im Nase-Mund-Bereich.⁶¹⁶ Haben wir es hier etwa mit einer Auseinandersetzung mit dem Typus weiblicher Heiliger zu tun? Oder spiegeln die Parallelen nur allgemeine künstlerische Strömungen der Zeit wider?⁶¹⁷ Der Verdacht besteht, dass die teilweise

⁶¹³ Schmidt schlägt eine von Françoise Baron abweichende Datierung des Retabels (um 1340) vor: Die Parallelen zu den Grabfiguren der letzten Kapetinger geben ihm nach eine Zeitspanne von 1327 bis 1342 vor. Schmidt, Evrard d'Orléans, 1992, S. 65 ff.

⁶¹⁴ In der Pariser Ausstellung „les rois maudits“ wird eine ganze Reihe von Engeln gezeigt, die exemplarisch für den Typus sind, mit dem der *gisant* Gemeinsamkeiten zeigt. Paris, 1987, Nr. 19-26, 42 (Poissy).

⁶¹⁵ Schmidt, Jean Pépin, 1992, S. 47 ff. Auch die Madonna aus Langres (1342) zeigt eine verwandte Auffassung. Vgl. Schmidt, Evrard d'Orléans, 1992, S. 59 ff., Abb. 48; Beaulieu, 1992, S. 79. Die Beispiele stehen im engen Zusammenhang zur Grabserie. Aber ihr Gesichtstypus mit den rundlichen Volumina ist im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts weitverbreitet. Vgl. Paris, 1998, Nr. 57, 68, 69.

⁶¹⁶ Carqué weist auf die Übereinstimmungen hin, die schon Gerhard Schmidt konstatierte vor dem Hintergrund einer Zuschreibung an Evrard d'Orléans, er hinterfragt sie aber nicht weiter, sondern ordnet sie in sein System des Rückgriffs auf unter Ludwig IX. ausgeprägtes Formengut ein. Carqué, 2004, S. 335; Schmidt, Evrard d'Orléans, 1992, S. 70. Für die Madonna wird Jeanne d'Evreux als Stifterin vorgeschlagen, da sie dem Kloster nachweislich Wohltaten zukommen ließ. Paris, 1981, S. 92.

⁶¹⁷ Markus Schlicht analysiert die Roueneser Querhausportale. Dabei zeigt die heilige Elisabeth auf der Innenseite des *Portail des Libraires* eine analoge Gewandstruktur des Mantels. Er datiert die Rückseite des Portals in das zweite oder dritte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Ein vergleichbares Mantelssystem zeigt die Statue von Maria auf der Innenseite des *Portail de la Calende*, die zeitnah entstanden sein dürfte. Eine weitere Parallele zur Grabfigur Karls IV. mit den am Körper verhafteten Falten und dem

vollzogene Angleichung an weibliche Heilige, hier vor allem an Maria, mehr bedeutet als eine reine „künstlerische Handschrift“.⁶¹⁸ Denn trotz der Übereinstimmungen mit ihnen, bleiben die Grabfiguren in Grundzügen dem Königstypus des *gisant* Philipps III. in Saint-Denis (Abb. 64) verhaftet. Gemeinsamkeiten sind: die breite Stirn, das markante Untergesicht mit dem eingekerbten prononcierten Kinn und das Lächeln. Neu hingegen sind die scheinbar unvorteilhaft wirkenden wohlgenährten Züge, die den *gisants* Individualität vermitteln, aber bereits von den Engeln, weiblichen Heiligen und Marienfiguren formuliert werden. Die vorgeschlagene Orientierung an den Heiligen ist nicht für sämtliche Grabfiguren der Serie zwingend. Der *gisant* Philipps V. (Abb. 23) weicht hiervon ab. Er besitzt im Vergleich zu den anderen drei Grabmälern ein eher knochiges Antlitz. Aber auch seine Darstellung geht in den mehrfach genannten Merkmalen auf den Typus Philipps III. zurück.

Wenn das füllige Antlitz von drei der vier Gräber der Serie tatsächlich aus der Auseinandersetzung mit dem Bild weiblicher Heiliger resultiert, stellt sich umgekehrt die Frage nach der Intention. Die Lösung bedarf einer separaten eingehenden Studie. Dennoch wäre es gewinnbringend für die Konstitution eines neuen Königstypus, das Antlitz Philipps IV. (Abb. 75)

ondulierten Mantelsaum bietet noch die marmorne Marienfigur aus der Stiftskirche von Ecouis. Sie wird um 1350 datiert. Schlicht, 2005, S. 295 ff., Abb. 255 (heilige Elisabeth), Abb. 270 (Maria, Rouen) u. Abb. 273 (Marienfigur, Ecouis). Statt aber einzig Ausweis für die künstlerischen Strömungen zu sein, erhärten diese Beispiele eher den Verdacht einer Orientierung der Grabfigur Karls IV. an Heiligendarstellungen. Der Gedanke wäre in einer separaten Studie gewinnbringend für das Königsbild weiter zu verfolgen. Nicht auszuschließen ist aber auch eine andere Erklärung, die Verwendung von Modellen, die für den jeweiligen, darzustellenden Typus umgeformt werden. – Der *gisant* Philipps IV. zeigt eine mehr statuarische Auffassung als die anderen drei Grabmäler, deren Gewandsystem Analogien zu Philipp III. zeigt. Möglich wäre, dass dieser Unterschied bedingt wird von einer Einflussnahme der Statuen Philipps IV. von den Portalen der *Galerie de Merciers* und des Collegiums von Navarra in Paris (nach 1304). Vgl. Brückle, 2005, S. 145 ff. (*Galerie des Merciers*) u. S. 138 ff. (*Kollegium*).

⁶¹⁸ Die Skulpturengruppe ist heterogen. In der Forschung veranlasste dies dazu, überwiegend den Weg einer Händescheidung der Liegefiguren zu beschreiten. Gerade die ähnliche Gesichtsbildung der Madonna aus Gosnay mit Ludwig X. führte zur Annahme, dass der Bildhauer der Marienstatue, Jean Pépin de Huy, an der Grabserie beteiligt war. Vgl. Schmidt, Jean Pépin, 1992, S. 54 ff. In einer anderen Studie bringt der Autor die Grabfigur Philipps IV. in Zusammenhang mit der Prophetengruppe des Alabasterretables aus Maubuisson, das mehrheitlich Evrard d'Orléans und seiner Werkstatt attribuiert wird. Gleichfalls stamme die Liegefigur Karls IV. ähnlich wie die Madonna aus Langres (ca. 1342) von Evrard d'Orléans ab. Letztere seien von übergeordneter Qualität als die anderen Grabfiguren. Vgl. ders., Evrard d'Orléans, 1992, S. 59 ff. Auf die Gefahren eines Qualitätskriteriums, die eine höchst subjektives Urteil ist, verweist auch Kurmann, 2006, S. 137 ff.

unter diesem Aspekt zu betrachten. Doch hierfür müssen zunächst die methodischen Voraussetzungen geklärt werden. Was geschah bis zu dem Grabmal Philipps IV.? Die Frage ist berechtigt, weil der *gisant* nicht unmittelbar dasteht, sondern ihm ein Prozess vorausgeht, der Basis für seine spezifische Erscheinungsweise ist.

In der Forschung steht das französische Königsbild des ausgehenden 13. und mehr noch des 14. Jahrhunderts in der anhaltenden Kontroverse zwischen Typus und Porträt. Der Aspekt wurde bereits ausführlich hinsichtlich der methodischen Probleme einer idealisierten vs. individualisierten Darstellungsweise historischer Personen erörtert.⁶¹⁹ Um in die Diskussion einzutreten, ist es deshalb unabdingbar, sich die Pole in der Entwicklung der französischen Herrscherdarstellung nochmals zu vergegenwärtigen. Auf der einen Seite steht der nahezu gleichförmige Königstypus der Zeit Ludwigs IX. (Abb. 44) mit seinem auf der „Universalität der göttlichen Ordnung“ basierenden Konzept; auf der anderen Seite läutet die Fettleibigkeit Philipps IV. (Abb. 75) einen neuen Typus ein. In seiner Darstellung wird noch immer ein Nachleben der Grabfigur Philipps III. fassbar: anhand des ähnlich markanten Kieferverlaufs, des auffälligen mit einer Kerbe versehenen Kinns, der analogen Binnenstruktur des Nase-Mund-Bereichs mit dem verwandten pathognomischen Moment des Lächelns. Die Merkmale bilden sich zum Ideal aus, wovon die Darstellungen Karls V. (Abb. 16, 73) Zeugnis ablegen.⁶²⁰ Letztere versetzen in die glückliche Lage, aufgrund der betroffenen Gattungen von Grabfigur und Standfigur, die Auswirkungen der verschiedenen Funktionen auf die Gestaltung gewahr zu werden. Was bleibt, ist der Kluft zwischen den Polen der französischen Königsdarstellung auf den Grund zu gehen. Was geschah in der Zwischenzeit? Die Grabfigur Philipps III. (Abb. 64) in Saint-Denis ist noch erheblich dem idealisierten Königsbild verhaftet. Aber sie geht auch

⁶¹⁹ Vgl. Kap. 6.1. u. Kap. 6.1.1.

⁶²⁰ Die Gesichtsform Philipps IV. wird häufig als gerundet beschrieben, was mit den fleischlichen Schwellungen zusammenhängt, dennoch ist der Kieferverlauf markig. Eine Besichtigung vor Ort gibt dies preis und belegt zum wiederholten Mal die Abhängigkeit der Wirkung von dem jeweiligen Betrachterstandpunkt. Bei Karl V. verjüngt sich zwar das Gesicht in der unteren Hälfte, trotzdem teilt er in Grundzügen den markigen Verlauf.

darüber hinaus: Das Lächeln, das bei einigen wenigen Grabfiguren aus dem Auftrag Ludwigs IX. kaum wahrnehmbar angelegt ist, wird nicht nur aufgegriffen, sondern sogar verstärkt und somit zum Programm erhoben. Zum einen steht die *memoria* in Diensten des erwünschten Seelenheils des Königs; zum anderen erscheint er rückschließend aus dem Lächeln, das Erinnerungen an das Lächeln von Seligen wachruft, die Gottes ansichtig geworden sind, selbst an der Gottesschau zu partizipieren. Dadurch repräsentiert er über den Aspekt der *memoria* hinaus den guten Potentaten. Zudem haftet ihm der Topos des *rex facetus* an, mit dem die Herrschertugenden Milde und Gnade verbunden sein können. Der Analogieschluss auf den aktuellen Herrscher bedeutet eine greifbare Option.

Es ist eine Möglichkeit von vielen, in dem Lächeln Philipps III. in Saint-Denis eine Reaktion auf die diffizile politische Situation seines Sohnes zu erwägen. Die Einflussnahme der politischen Propaganda auf das Königsbildnis kann dabei weder bewiesen noch definitiv ausgeschlossen werden. Zu gering ist der überlieferte Denkmalbestand. Allein die wenigen erhaltenen Königsstatuen der Zeit, vor allem die Grabfigur Philipps III. in Saint-Denis sowie die Standfigur Ludwigs IX. in Mainneville (Abb. 1), illustrieren vorhandene realistische Tendenzen der Darstellung. Darüber hinaus entsteht unter Philipp IV. eine beinahe inflationäre Vielzahl an Königsskulpturen, die sich aufgrund ihres mehrheitlichen Verlustes leider nicht mehr formanalytisch befragen lassen. Wetteiferte Philipp IV. etwa auch darin mit Bonifaz VIII.? Von diesem gab es eine Reihe von Darstellungen, die allerdings im Unterschied zum französischen König nicht allein auf die Initiative des Papstes hin errichtet wurden.⁶²¹ Der Idolatrievorwurf, dem sich Bonifaz VIII. in der Anklageschrift des gegen ihn gerichteten Prozesses ausgesetzt sah, betraf allerdings nicht das Vorhandensein von Bildnissen im Allgemeinen, sondern die von ihm angeblich verfügte Anordnung, dass für jeden neuen Pontifex Statuen aufzustellen seien, vor denen sich alle Gläubigen zu verneigen hätten, um somit ihrer Ehrenschild nachzukommen. Wolfgang Brückle verweist

⁶²¹ Zu den Bildnissen Bonifaz VIII. vgl. Gardner, 1983, S. 513-528; ders., 2003, S. 141-151 u. Anm. 43; Rash, 1987, S. 47-58.

darauf, dass Philipp IV. grundsätzlich einen Funktionsunterschied voraussetzte zwischen seinen Repräsentationsansprüchen und denen, die dem Papst von den französischen Legisten unterstellt wurden.⁶²² Das illustrieren auch die beiden Skulpturen des Bischofs Guillaume de Mâcon an der Kathedrale von Amiens: Während der Bischof zum erbitterten Widersacher des Papstes wurde, weil dieser ihn dazu gezwungen hatte, eine silberne Statuette von ihm auf dem Altar der Kathedrale aufzustellen, ließ der Bischof außen an den Längsseiten der Kathedrale zwei Statuen von sich anbringen. Hier wird mit zweierlei Maß gemessen, und das hängt sicherlich mit dem unterschiedlichen Funktionszusammenhang der Standbilder zusammen.⁶²³

Unter Philipp IV. wird die politische Ikonographie erweitert. Die Statue des Souveräns mit seinen *regalia* verkörpert die souveräne Herrschaftsinstitution.⁶²⁴ Beispiellos ist die Dimension entsprechender Aufträge Philipps IV., die auf seine tragende Rolle für die Genese eines neuen Königstypus hinweisen.⁶²⁵ Hier sei allein an den zerstörten Herrscherzyklus der Grand'Salle erinnert, der bis zum Tode des Königs 1314 wohl über etwas mehr als 40 Skulpturen umfasste (Abb. 96).⁶²⁶ Jean de Janduns panegyrische Beschreibung des Festsaaes von 1323 „*pro inclite vero recordationis honore ydola cunctorum regum Francie qui hactenus precesserunt sunt ibidem, adeo perfecte representationis proprietate formata ut primitus inspiciens ipsa fere judicet quasi viva*“⁶²⁷ verdeutlicht einmal mehr den herben Verlust für die Herausbildung eines neuen Königstypus. Zum Programm der Grand'Salle nur so viel: Nach den

⁶²² Ladner, 1970, S. 299 u. S. 301; Dupuy, 1655, S. 301. Brückle verweist auf Schmidt fußend auf die Zweckbestimmung und den Materialwert der Statuen, die verurteilt werden sollten und nicht ihre Existenz. Der Idolatrievorwurf wurde im Verlauf des Prozesses schnell entkräftet. Brückle, 2005, S. 20 u. S. 22; Schmidt, 1986, S. 79 u. S. 81.

⁶²³ Durand, 1901, S. 40 f. u. S. 480; Himmelein, 1966, S. 59. Siehe auch Kap. 2.1 u. Kap. 3.1.1. Zur Statuette vgl. Sommer, 1920, S. 35 f. Zusammenfassend zum Idolatrievorwurf und den Papststatuetten vgl. Michalsky, 2000, S. 199-201. Zu den Statuen von Bonifaz VIII. vgl. ebd., S. 196-199.

⁶²⁴ Nach Brückle „weist alles auf die schleichende Profanierung eines Funktionstyps hin, der aus der Memorialikonographie des Stifterbildes herrührt und sich zu profanen Denkmälern verselbständigt“. Brückle, 2005, S. 25.

⁶²⁵ Zu den Aufträgen Philipps IV. siehe Recht, 1986; Brown, 1988.

⁶²⁶ Grundlegend zum Palais de la Cité ist die monographische Aufarbeitung von Guerout, 1/1949, S. 57-212; 2/1950, S. 21-204; 3/1951, S. 7-101; zuletzt mit Literaturangabe: vgl. Bennert, 1992, Abb. 6-9; Bennert, 2004, S. 153 ff.; Brückle, 2005, S. 73 ff. Siehe Kap. 7.

⁶²⁷ Zitiert nach: Taranne, Le Roux de Lincy (Ed.), 1856, S. 505-540, S. 518.

Analysen Noel Valois und Uwe Bennerts wurden nur jene Könige aufgenommen, deren legitime Herrschaft keinen Zweifel aufkommen ließ.⁶²⁸ Darin ist ein Indiz mehr für die sich unter Philipp IV. weiterhin kanalisierende Herrschaftskonzeption zu sehen, die sich über sämtliche ihr zur Verfügung stehenden Bereiche erstreckt. In seiner Regierungszeit kehrt beispielsweise auch nach langer Abstinenz das Königsbildnis auf der Münze zurück.⁶²⁹ Die Herrschaftspropaganda Philipps IV. muss sowohl vor dem Hintergrund der Konflikte mit dem Papst, England und Flandern als auch aus der im eigenen Reich aufkeimenden Kritik an seinem Regime beurteilt werden.⁶³⁰

Die Herangehensweise der traditionellen Porträtdebatte, die ausschließlich feststellt, ob jemand individualisiert ist und damit eine Porträtabsicht vorliegt, verharrt auf einer ersten Ebene. Dass das physiognomische Merkmal des einprägsamen Untergesichtes Philipps III. konstituierend für den herrscherlichen *gisant* wird, verwirft eine Porträtabsicht und demonstriert vielmehr, wie aus einem individualisiert anmutenden Merkmal ein Ideal werden kann. Zu schauen, wo vergleichbare Realismen schon früher auftreten und in welchem Kontext, eröffnet eine weitere Perspektive, die lohnenswerte Erklärungsansätze hervorbringt. Dabei ist grundsätzlich der historische Blickwinkel in die Überlegungen mit einzubeziehen. Die hieraus gewonnenen Erkenntnisse können zum Verständnis des Bildwerks beitragen. Weiterhin verrät die Analyse des Antlitzes Ludwigs IX. in Mainneville ein gänzlich anderes Konzept als jenes der Grabfigur Philipps III. Dadurch wird der vollzogene Paradigmenwechsel in der Porträtforschung, die eine im Einzelfall neu zu dechiffrierende, rhetorische Strategie hinter einem realistischen Porträt annimmt, nochmals gestärkt.⁶³¹ Gerade die skulpturale Darstellung Ludwigs IX. erlaubt eine differenzierende Sichtweise auf die im 14.

⁶²⁸ Valois, 1903, S. 87-90; Bennert, 1992, S. 50 f.

⁶²⁹ Unter Philipp IV. entstehen allein fünf Typen von Goldmünzen mit seinem Bildnis: auf vieren wird er thronend, auf dem fünften stehend wiedergegeben. Paris, 1998, Kat. Nr. 256, 257, 261, 271-273, 282. Allgemein zur Münzentwicklung unter den Kapetingern vgl. Duplessy, 1988.

⁶³⁰ Zu den theoretischen Legitimationsbestrebungen Philipps IV. siehe: Brown, 1990, S. 206.

⁶³¹ Vgl. Büchsel, Schmidt, 2003.

Jahrhundert zunehmende Individualisierung historischer Personen. Hier schließt sich der Kreis der Betrachtungen. Die Skulptur des heiliggesprochenen Königs in Mainneville steht zu Beginn der Ausführungen. An ihr lassen sich Neuerungen ablesen, die den Übergang vom nahezu uniformen zum vermeintlich individualisierten Königstypus markieren.⁶³² Nach dem Tod Ludwigs IX. sind sämtliche Königsdarstellungen bartlos. Dadurch ergeben sich ganz andere Möglichkeiten, sowohl für das physiognomische Formenrepertoire als auch für das mimische Ausdrucksvermögen. Weiterhin offenbart die posthume Wiedergabe Ludwigs IX. eine bis dahin unbekannt Systematisierung eines konzisen Königs. Sie betrifft erstens die wiederkehrende, an dem Krönungsornat orientierte Gewandung und zweitens die schlagenden physiognomischen sowie pathognomischen Übereinstimmungen der Gesichtsbildung verschiedener Skulpturen Ludwigs IX. Seine Darstellung nimmt darüber hinaus eine Sonderstellung innerhalb des Königsbildes ein. Sie besteht in der ausschließlich auf ihn beschränkten Auseinandersetzung mit einem bestimmten Typus. Dieser dürfte das Tor für unbeanstandete, individualisierende Tendenzen im Herrscherantlitz weit aufgestoßen haben. Damit wären die Bedingungen für die Konstitution des *gisants* Philipps IV., für dessen mögliche Orientierung an der Darstellung weiblicher Heiliger, vorgestellt. Ludwig IX. stellt eine Zäsur für das französische Königsbild dar. Seine Darstellung wird lesbar.

⁶³² In der Forschung wird dafür das begriffliche Gegensatzpaar von idealisiertem versus individualisiertem Königstypus benutzt. Da individualisierende Merkmale schnell zum Ideal mutieren können, wird hier überwiegend vom uniformen Königstypus gesprochen. Damit wird ein Abgrenzungskriterium zum aufkommenden Realismus in der Gestaltungsweise an die Hand gegeben.

6.2 Ein neuer Typus: der leidende heilige König

Die Forschung versuchte überwiegend, einen Prototypen für die skulpturalen Bildnisse Ludwigs IX. zu ermitteln.⁶³³ Dabei blieb die Tatsache außer Acht, dass die bartlose Wiedergabe des französischen Herrschers geradewegs die Genese eines neuen Königstypus einleitet. Ein größeres Gestaltungs- und Ausdruckspotential bietet sich an, das zum Bruch mit dem gleichförmigen, mimisch reglosen Herrscherbild führt. Es wird Raum für ein individualisiert anmutendes Formenvokabular geschaffen, das der Auslegung einer *tyrannis* gegenüber immun ist.⁶³⁴ Dadurch ergibt sich eine gänzlich andere Ausgangslage für die Klärung des von der Norm abweichenden Aussehens Ludwigs IX. in Mainneville (Abb. 1). Sein Antlitz wird mimisch belebt, aber auf eine andere Art und Weise als beim lächelnden *gisant* Philipps III. in Saint-Denis. Beide Bildwerke unterscheiden sich zwar durch ihr pathognomisches Vokabular von dem vereinheitlichten, traditionellen Sepulkralporträt, doch allein der Typus Ludwigs IX. besitzt das Potential, für das Königsbildnis im 14. Jahrhundert wegweisend gewesen zu sein. Vielleicht erlaubte er auch erst die Neuerungen im Antlitz Philipps III. und vermittelte diesem dadurch wichtige Impulse. Welche Ideen stehen hinter seiner Wiedergabe, die es ermöglichen, dass ein von den Ursprüngen her negativ konnotiertes Vokabular Aufnahme in das offizielle französische Königsbild findet? Dem ist im Folgenden nachzugehen.

Die Statue in Mainneville bricht nicht vollständig mit dem schematischen Herrschertypus in Saint-Denis (Abb. 44): Sie zeigt Abhängigkeiten, aber vor allem auch Divergenzen zu diesem. Die Frisur Ludwigs IX. entspricht zwar grob der gängigen Königsikonographie: Das Haar reicht bis zum Kinn und ist in einzelnen gewellten Strähnen durchgeformt, mit einer extrem kurzen, unter der Krone akkurat hervorquellenden Haarpartie; kleine Koteletten ähnliche Haarlocken befinden sich in Jochbeinhöhe wie bei der Grabserie in Saint-Denis auch, aber abweichend zu ihnen wird

⁶³³ Siehe Kap. 3 u. 4.1.

⁶³⁴ Siehe Kap. 6.1.

sein Haar zur Gänze durchgebildet, einschließlich des von der Krone gerahmten Hauptes. Der entscheidende Unterschied liegt in der gleichmäßigen, schlichten Bildung der Haarsträhnen, die weniger kräftig gewellt sind, nicht in einer modischen Rolle enden und keine vom Gesicht ablenkenden Einzelmotive zeigen.⁶³⁵ Darin stimmen auch die Holzstatuetten Ludwigs IX. im Museum Cluny⁶³⁶ (Abb. 17) und in Lingreville,⁶³⁷ sein Relief auf dem Fragment im Museum Carnavalet⁶³⁸ (Abb. 5) sowie seine Steinfiguren in Corny⁶³⁹ (Abb. 34) und in Amiens⁶⁴⁰ (Abb. 15) überein. Warum nun diese „Haarspalterei“? Ganz einfach deshalb, weil ihre Funktion entscheidend ist. Das Haar wird zur Folie für das Antlitz. Zwischen der über den Ohren aufgebauschten Haarpartie und dem Gesicht sorgen tiefe Schatten für eine prägnante plastische Wirkung, die den emotionalen Ausdruck verstärkt. Die markante, kastenförmige Gesichtsform mit den hoch ansetzenden Jochbeinen wird dadurch konturiert und auffällig. Die obere Gesichtshälfte Ludwigs IX. in Mainneville lehnt sich eng an den Formenkanon der Königsgräber an: Die breite Stirn wird einerseits durch die dezent gebildeten waagerechten Falten gegliedert und andererseits greifen grafisch eingeschriebene, von der Nasenwurzel ausgehende Kämpferfalten in sie ein. Die Faltenformation erinnert in ihrer abgeschwächten Form an die Pathosformeln der Apostel- und Prophetendarstellungen, von denen sie wohl übernommen wurden. Daneben treten diese Anleihen schon früher im Königsbild auf.⁶⁴¹ Der Nasenrücken der Statue ist geradlinig, mit ausgestellten, schmalen Nasenflügeln. Die asymmetrisch modellierte Augenpartie ist ein zu den Seiten durch Orbitalwülste abgeschlossener Bereich; die Augenbrauenbögen sind wie die Oberlider plastisch formuliert; die geöffneten mandelförmigen Augen bilden einen Innenwinkel aus; die Verdickung unter ihnen spiegelt das typische Vokabular der Île-de-France und hier insbesondere von Paris wieder. Zugleich kreieren die

⁶³⁵ Es entsteht bei einigen der Könige aus der Serie der Eindruck, die Haar- und/oder Bartgestaltung habe die Rolle der fehlenden mimischen Belebung übernommen.

⁶³⁶ Vgl. Paris, 2001, Kat. Nr. 44, S. 188 ff. Siehe auch Kap. 4.1.2.

⁶³⁷ Vgl. Fournée, 1974, S. 27.

⁶³⁸ Vgl. Paris, 1998, Kat. Nr. 50, S. 100 ff. Siehe auch Kap. 4.1.1.

⁶³⁹ Vgl. Paris, 1960, Nr. 182; Fournée, 1974, S. 27. Siehe auch Kap. 4.1.1.

⁶⁴⁰ Siehe ebd.

⁶⁴¹ Vgl. Büchsel, 1999.

plastischen Elemente Licht- und Schattenzonen, die eine Dominanz der Sehkraft bewirken. Dadurch entsteht eine Art Gegengewicht zum eindrucksvollen Untergesicht mit seinem markanten Formenvokabular.

Generell kennzeichnet eine asymmetrische Struktur das Antlitz der Statue in Mainneville; sie findet ihre Zuspitzung im ambivalenten Ausdruck: Rechtsseitig deutet der leicht hochgezogene Mundwinkel ein Lächeln an, linksseitig fällt er kaum bemerkbar ab, weshalb hier ein ernster Zug vorherrscht. Die Asymmetrien bewirken den in der Forschung vielfach beschworenen individuellen Charakter. Die physiognomischen Besonderheiten, das eckige Kinn, das sich plastisch vorwölbt und in der Mitte eingekerbt ist, der kastenförmige Kiefferverlauf sowie der breite, schmallippige, geschlossene Mund teilt er mit der etwa zeitgleichen Grabfigur Philipps III. Die Formen sind neu für das französische Herrscherbild. Im Einklang mit den pathognomischen Momenten, den eingefallenen Wangen, den ausgeprägten Naso-Labial- und Mundwinkelfalten, gewinnt das Antlitz einen eigenständigen, besonderen Zug. Peter Kurmann qualifiziert die Gesichtsbildung als männlich kraftvoll. Er sieht eine analoge Anlage des Gesichts zu der Grabfigur des Erzbischofs von Köln, Konrad von Hohenstaden (um 1300) (Abb. 82): der Gleichklang in der Augenpartie, den kräftigen Jochbeinen, über die sich die Haut straff bis zum akzentuierten Kinn spannt.⁶⁴² Die Art und Weise der mimischen Belebung des Antlitzes Ludwigs IX. ist jedoch eine andere und erregt Aufmerksamkeit. Überdies könnte sie kaum entfernter von dem lächelnden Habitus der Grabfigur Philipps III. in Saint-Denis sein.⁶⁴³ Die ausgezehrten und angespannten Gesichtszüge Ludwigs IX. stellen eine gänzlich neuartige und solitäre Auffassung vom Königsbild dar: Der Eindruck einer Leidensmimik entsteht.⁶⁴⁴ Einzig die Standfiguren Karls V.

⁶⁴² Vgl. Kurmann, 2002, S. 126. In der ephebenhaften Markellosigkeit des Antlitzes von Konrad von Hohenstaden sieht er einen Rückgriff auf Errungenschaften der 1260er Jahre, wie sie einige Gewändefiguren der Westfassade der Kathedrale von Reims zeigen. Darin knüpft er an Sauerländers Idee der ludovizischen „Renovatio“ für die Skulptur um 1300 an. Vgl. Sauerländer, 1999, S. 26.

⁶⁴³ Deschamps erarbeitet die übereinstimmenden Merkmale, die jedoch den Königstypus allgemein betreffen, nicht aber, wie er annimmt, für eine Familienähnlichkeit von Vater und Sohn sprechen. Deschamps. 1940, S. 132 f.

⁶⁴⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass spätere Schädigungen den Leidensgestus verstärkt haben. Der Kopf war gebrochen, wofür die Naht am Hals spricht. Originale

im Louvre (1364-1378)⁶⁴⁵ (Abb. 16) und vom Beau Pilier in Amiens (1376-1380)⁶⁴⁶ (Abb. 83) erinnern mit einer entfernt vergleichbaren Mimik an die Statue Ludwigs IX., wohingegen wiederum die Grabfiguren Karls V. an jene Philipps IV. anknüpfen. In der abweichenden Formulierung führen sie den Gattungsunterschied vor Augen und belegen darüber hinaus die Abhängigkeit der Darstellung vom jeweiligen Kontext.⁶⁴⁷ Bis auf diese Ausnahmen bleibt der Leidensgestus vorwiegend auf Ludwig IX. beschränkt.

Wenn von einer Leidensmimik gesprochen wird, liegt dem zunächst eine rein assoziative und damit subjektive Wahrnehmung zugrunde. Das bedarf einer Absicherung. Hier hilft der Blick auf die Formulierung der Leiden von Heiligen weiter. Sie weisen ein ähnliches Vokabular auf. Die Gegenüberstellung von der Statue aus Mainneville mit den Märtyrerheiligen Dyonisius (Abb. 84) und Nicasius (1311-1313) (Abb. 8) aus Ecois ist dabei sehr aufschlussreich.⁶⁴⁸ Ihr überwundenes Leid steht noch in den Gesichtern geschrieben. Sie zeigen Analogien zur Königsfigur: Die über die hohen Wangenknochen gespannte, dann hohlwangig werdende Epidermis des heiligen Dyonisius kehrt in abgemilderter Formulierung bei Ludwig IX. wieder. Vermittelnd zum heiligen Nicasius ist der dominante angespannte Zug von den Wangenknochen zum Kinn. In der Profilansicht beider Figuren wird trotz offensichtlicher Unterschiede der verwandte, ausgezehrte Eindruck deutlich. Das Formengut begründet mitunter den Typus des Eremiten, wie der heilige Domitius am St.-Firminus-Portal der Kathedrale von Amiens

Fassungsreste im Antlitz und eine eingehende Betrachtung vor Ort sprechen aber dafür, dass die Mimik in den Grundzügen so angelegt worden sein dürfte. Gestützt wird dies zudem von der Übereinkunft der wesentlichen Merkmale der Gesichtsbildung mit anderen posthumer Darstellungen des Königs. Wir haben es hier mit einem Typus zu tun. Dennoch wird es nur eine Frage der Zeit sein, bis die Statue aufgrund der Witterungsverhältnisse innerhalb der Kirche weiteren Schaden erleidet.

⁶⁴⁵ Paris, 1981, Kat. Nr. 324, S. 371 f.; Heinrichs-Schreiber, 1997, S. 113 f.; Carqué, 2004, S. 336 ff.

⁶⁴⁶ Grundlegend zum Beau Pilier vgl. Pradel, 1955, S. 392; Praske, 1998. Zur politischen Deutung des Skulpturenzyklus: Aurélien, 2003, S. 543-565. Zuletzt zum Beau Pilier: Carqué, 2004, S. 584 ff.; Brückle, 2005, S. 159 ff.; Sandron, 2006, S. 155 ff.

⁶⁴⁷ Siehe hierzu Kap. 6.1.2.

⁶⁴⁸ Material: Stein. H.: 1,275 m; B.: 0,43 m; T.: 0,32 m. Ecois, Notre-Dame. Paris 1998, Kat. Nr. 55. Zur Stiftung in Ecois vgl. Gillerman, 1994, S. 189 ff., Abb. 46 u. 75 (heiliger Dyonisius), 5 f.; siehe dazu die Rez. von Sandron, 1996, S. 184-187. Korrektiv zu den Analysen von Gillerman: Brückle, 2005, S. 136 ff.

verdeutlicht.⁶⁴⁹ Die in der Gesichtsbildung Ludwigs IX. offenkundig vollzogene Auseinandersetzung mit dem Typus des leidenden Heiligen belegt die Sonderstellung seiner Wiedergabe. Sie resultiert nicht zuletzt aus der Kanonisation des Königs. Der Ansatz ist neu und wert, näher beleuchtet zu werden. Die bisher vorherrschende Porträtdiskussion hat einer differenzierenden, formanalytischen Betrachtung kaum Raum gegeben. Die Fragen, in welchem Zusammenhang welches Vokabular auftreten kann und welche Rückschlüsse sich daraus ergeben können sind zentral für die Genese eines neuen Königstypus. Ihnen zu folgen, bedeutet Neuland zu betreten.⁶⁵⁰

Das individualisierende Formenvokabular, ausgenommen die eingefallenen Wangen, kennzeichnet auch die Gesichtsbildung der Grabfigur von Philipp III. in Saint-Denis (Abb. 64). Sogleich sah die Forschung in den Übereinstimmungen beider Skulpturen eine Familienähnlichkeit.⁶⁵¹ Die Argumentation entpuppt sich jedoch als inkonsequent. Denn das markige Untergesicht konstituiert fortan sämtliche nachfolgenden Königsdarstellungen, unabhängig davon, welcher Königslinie sie angehören. Die These einer Familienähnlichkeit ist somit untauglich.⁶⁵² Sinnvoller wäre es zu prüfen, warum Vertreter der letzten Kapetinger und der Valois gleichermaßen von diesem Merkmal betroffen sind. Wird etwa mit formalen Mitteln die Anbindung an die vorangegangene Dynastie visuell umgesetzt und somit die Legitimität der Herrschaft der Valois gestützt? Damit wäre eine visuelle Argumentationsstruktur aufgegriffen und weiter geformt, die erstmals in der vereinheitlichten Grabserie Ludwigs IX. realisiert wurde. Fakt ist, dass im 14. Jahrhundert das eckige, vorspringende, in der Mitte eingekerbte Kinn im Einklang mit dem markanten Kiefferverlauf wohl als adäquat für die Repräsentation des französischen Herrschers galt. Aktuell zeichnet Bernd

⁶⁴⁹ Lefrançois-Pillon, 1937, Abb. 28 u. 29; zuletzt zur Kathedrale: vgl. Murray, 1996, S. 100 f.

⁶⁵⁰ Vgl. Praske, 2005, S. 154 ff.

⁶⁵¹ Vgl. Deschamps, 1940, S. 120-133, bes. 132; Sommers Wright, 1971, S. 78. Anders Roche, 1941, S. 41, der keine Übereinstimmungen zwischen Vater und Sohn sieht.

⁶⁵² Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Ähnlichkeitskonzept in der Porträtdiskussion vgl. Kap. 6.1.

Carqué die Vorbildfunktion des Königstypus von Ludwig IX. und die Übertragung der damit verbundenen Inhalte für Karl V. nach.⁶⁵³

Die Diskussion einer Familienähnlichkeit Ludwigs IX. in Mainneville wird ergänzt um weitere Aspekte einer der Mimesis verhafteten Porträtforschung. Vorherrschend ist aber vor allem der Diskurs um das Konzept der Ähnlichkeit. Der Grund hierfür liegt in der mehrfach hinterfragten Identität der Skulptur, um die lange gerungen wurde. Erst in jüngster Zeit endete die Debatte darüber.⁶⁵⁴ In der Vergangenheit entfachte Alain Erlande-Brandenburg erneut die erbitterte Kontroverse über die Identifizierung der Statue mit Ludwig IX. Er lehnt die frühere Hypothese ab, es handele sich hier um ein Kryptoporträt Ludwigs IX. mit den Zügen Philipps IV.,⁶⁵⁵ stattdessen sei definitiv Philipp IV. dargestellt. Eine hinreichende Beweisführung fehlt seiner Argumentation.⁶⁵⁶ Fragwürdig erscheint die Darstellung Philipps IV. in der Schlosskapelle, die dem heiliggesprochenen König geweiht war, wenngleich die Deutung kaum zweifelsfrei auszuschließen ist.⁶⁵⁷ Der formanalytische Vergleich mit der Grabfigur Philipps IV. (Abb. 75) widerlegt die These.⁶⁵⁸ Sie zeigt zwar Analogien im Formenvokabular (eckiges Kinn, kastenförmiger Kiefernverlauf, breiter Mund und ähnliche Binnenstruktur der Nase-Mund-Partie), gleichzeitig fallen jedoch die eklatanten Unterschiede zur Skulptur in Mainneville auf: Einem wohlgenährten Erscheinungsbild Philipps IV.

⁶⁵³ Carqué, 2004.

⁶⁵⁴ Grundlegend zu der Diskussion der Identität sind die Ausführungen von Jean Fournée, 1974, S. 29 ff. Eine kritische Zusammenfassung der Forschungslage bietet Françoise Baron in: Paris, 1998, Kat. Nr. 51, S. 101 f. Sie offenbart noch Unsicherheit hinsichtlich der Identifizierung. Für Sauerländer kann die Statue nur Ludwig IX. repräsentieren. Vgl. Sauerländer, Notizen, 1999, S. 26. Kurmann schließt sich ihm an. Kurmann, 2002, S. 126. In der jüngsten Forschung wird die Identifikation mit Ludwig IX. nicht mehr bestritten. Carqué, 2004; Brückle, 2005; Schlicht, 2005.

⁶⁵⁵ Vgl. hierzu Favier, 1963, S. 49-50.

⁶⁵⁶ Erlande-Brandenburg, 1968, S. 17-20; Jacques Le Goff übernimmt vorbehaltlos diese Deutung. Le Goff, 1996, S. 519.

⁶⁵⁷ Dass ein Stifter den ihm nahe stehenden König in seiner Stiftung mitaufnimmt, kommt vor. Die Aufträge des Bischofs von Amiens, Jean de la Granges, gegen Ende des 14. Jahrhunderts sind exemplarisch dafür. In den beiden von ihm in Auftrag gegebenen nördlichen Seitenkapellen der Kathedrale in Amiens ließ er auf dem zugehörigen Altar drei Skulpturen aufstellen: Kniend im Gebetsgestus flankierten seine Darstellung und die des Königs Karls V. den Heiligen (Johannes der Täufer und Johannes Evangelist), dem die jeweilige Kapelle geweiht war. Die Skulpturengruppe ist zerstört. Vgl. Durand, 1901-1903, Bd. 2, S. 363 u. S. 367; Praske, 1998, S. 24 f. Zu den Aufträgen La Granges siehe ebd.

⁶⁵⁸ Zu einem gleichen Urteil kommt Fournée, 1974, S. 33.

steht ein knöchiges Antlitz mit eingefallenen Wangen in Mainneville gegenüber, dem eine ausgeprägte Leidensmimik inhärent ist. In seiner gerechtfertigten harschen Kritik gegen Alain Erlande-Brandenburg plädiert Paul Deschamps für eine Identifizierung der Skulptur mit Ludwig IX.⁶⁵⁹ Zu Recht führt er die Korrespondenz in der Gesichtsbildung der Statuette im Museum Cluny⁶⁶⁰ (Abb. 17) an. Das prononcierte Kinn, die ausgeprägten Naso-Labial-Falten und ein etwas übersteigter Leidensausdruck der Augenpartie kehren bei ihr wieder.⁶⁶¹ In der Beweisführung wird Paul Deschamps, wie die Mehrzahl der Beiträge über die Steinfigur in Mainneville auch, von dem Begriff der Ähnlichkeit verführt. Den Vergleich zwischen den Darstellungen des Königs und seinen nächsten Angehörigen baut er zu der These einer bindenden Familienähnlichkeit aus. Aufhänger hierfür sind die als anormal einzustufenden, kräftig formulierten Halsmuskeln bei den Darstellungen in Mainneville und im Museum Cluny. Nach Paul Deschamps bilde sowohl die Skulptur des Bruders Ludwigs IX., Karl von Anjou, im Capitol in Rom von ca. 1277 als auch die Grabfigur Philipps III. diese aus; weiterhin liefere die prägnante Halsmuskulatur in dem Stich von 1668 mit der Reproduktion des 1793 zerstörten Kopfreliquiars Ludwigs IX. aus der Sainte-Chapelle (Abb. 85) den nachhaltigen Hinweis für eine Identifizierung der Skulptur in Mainneville mit dem kanonisierten König.⁶⁶² Philipp IV. erteilte 1299 dem Goldschmied Guillaume Julien den Auftrag für das Reliquiar, das spätestens 1306 fertig gestellt war.⁶⁶³ Gerade hier wäre es angebracht, die offensichtlichen Analogien in der Haar- und Gesichtsbildung zur Skulptur in Mainneville herauszustellen, vorausgesetzt der Stich ist eine detailgenaue Wiedergabe des Originals. Jüngst zweifelt Wolfgang Brückle

⁶⁵⁹ Vgl. Deschamps, 1969.

⁶⁶⁰ Vgl. Paris, 2001, Kat. Nr. 44, S. 188 f.; siehe Kap. 4.1.2.

⁶⁶¹ Erlande-Brandenburg zweifelt eine Identifizierung Ludwig IX. an, da die Hintergründe der Statuette ungeklärt seien. Erlande-Brandenburg, 1968, S. 27 u. Anm. 2. Gegen seine Deutung sprechen die physiognomischen und pathognomischen Besonderheiten mit den eingefallenen Wangen, die einen ausgeprägten Leidensausdruck hervorrufen, der in dieser Intensität ikonographisches Kennzeichen des heiliggesprochenen Königs ist. Die Statuette ist wohl ein retrospektiver Typus Ludwigs IX.

⁶⁶² Stich, Frontispiz von Jean Sire de Joinville, 1668. Deschamps, 1969, S. 39. Terline sieht dieses Charakteristikum bei dem Herzgrabmal von Karl von Anjou in Saint-Denis realisiert. Terline, 1951, S. 129.

⁶⁶³ Zum Kopfreliquiar vgl. Brown, 1980, S. 175-182 u. Anm. 11., Abb. 1; Paris, 2001, Kat. Nr. 43, S. 186 f.

die Authentizität der Bartlosigkeit an, da zwei weitere vermeintliche Reproduktionen vom Kopf ihn bärtig wiedergeben. Allerdings verwechselt er diese, wie schon Auguste Longnon zuvor, irrtümlich mit dem Kopfreliquiar Johannes des Täufers aus der „Grande Châsse“.⁶⁶⁴ Sowohl der Kupferstich (17. Jahrhundert) als auch der von Sauveur-Jérôme Morand publizierte Holzschnitt (1790) (Abb. 86) geben die Reliquien der *Grande Châsse* der Sainte-Chapelle wieder. Der monumentale Reliquienkasten ging im Zuge der Revolution verloren. Er stand hinter dem Hauptaltar der oberen Kapelle der Sainte-Chapelle mehrere Meter hoch auf einer Tribüne unter einem Baldachin und wurde zur Zeit Ludwigs IX. angefertigt. Erwähnt wird er bereits 1249 und er diente zur Aufbewahrung der von ihm von Baudouin II. aus dem heiligen Land erworbenen bedeutenden Reliquien. Hierzu zählte unter anderem die Kopfreliquie Johannes des Täufers.⁶⁶⁵

Die Authentizität der bartlosen Wiedergabe Ludwigs IX. von 1668 besitzt sehr hohe Wahrscheinlichkeit.⁶⁶⁶ Dafür spricht, dass ein Emaillebruchstück anhand des Stichs dem Reliquiar zugerechnet wird; es stammt vermutlich aus dem Kragenbesatz des Kopfreliquiars, das ein identisches Muster zeigt.⁶⁶⁷ Darüber hinaus ist es äußerst fragwürdig, dass sich ausgerechnet das prestigeträchtige Kopfreliquiar, das mehr noch als alle anderen Darstellungen des Königs den Akzent auf sein Antlitz legt, von dem neu formierten Typus Ludwigs IX. entfernt haben soll. Die Art der gleichmäßig durchsträhnten, schlichten Frisur, der breiten Stirn, der hohen Wangenknochen, der ausgeprägten Naso-Labialfalten und des

⁶⁶⁴ Brückle, 2005, S. 57 f., Anm. 52; Longnon, 1882, S. 37. Longnon berichtet, dass Pereisc in seinen Aufzeichnungen von einem „Barbe rase“ spricht, der wohl einen kurzen Bart bedeute. Als weiteren Beleg führt er den Holzstich von Morand an. Gesichert ist diese Interpretation keineswegs.

⁶⁶⁵ Zur „Grande Châsse“ vgl. Paris, 2001, S. 107 ff. Für weitere Abbildungen des Kopfreliquiars Johannes des Täufers vgl. ebd., S. 113 ff., Nr. 28, 29, 30, 31, 32.

⁶⁶⁶ Louis Carolus-Barré führt zwei weitere Stiche an, die den Kopf des Reliquiars wiedergeben. Sie zeigen aber größere Freiheiten der Darstellung als der Stich von Du Cange, den er als detailgetreuer einordnet. Der erste Stich ist von Léonard Gaultier für die Ausgabe der „L'Histoire de Saint Louis“ von Joinville, Ménard, Claude (Ed.), Paris 1617. Der zweite Stich (1610) ist eine Allegorie des Ruhms von Ludwig XIII. Dieser steht zwischen Ludwig IX und Henri IV. (Musée national du château de Pau). Hier fällt der asketische Zug auf mit den hohen Jochbeinen und den eingefallenen Wangen. Carolus-Barré vermutet zu Recht eine Wiedergabe Ludwigs IX. gemäß dem Kopfreliquiar von Guillaume Julien. Carolus-Barré, 1970, S. 22-30, Abb. 27 (1617) u. 28 (1610).

⁶⁶⁷ Paris, 1998, S. 206 f., Nr. 131.

prononcierten Kinns kehren bei den besprochenen Darstellungen Ludwigs IX. in verwandter Manier wieder. Die genannten Gemeinsamkeiten eignen sich eher als Beleg für eine Identifizierung der Statue von Mainneville mit Ludwig IX. als die mehrfach herangezogene ausgeprägte Halsmuskulatur. Sie wird für das Konzept der Familienähnlichkeit dienstbar gemacht. Jedoch ist die Inkonsequenz in der Beweisführung auffällig, denn die Grabfiguren Karls IV. des Schönen (Abb. 25) und Philipps V. in Saint-Denis (1327/29) (Abb. 23) blieben als stützender Beleg unbeachtet.⁶⁶⁸ Die Halsmuskulatur ist vergleichbar plastisch gebildet. Die Fragilität der Argumentationsstruktur tritt dadurch einmal mehr zu Tage. Noch Joseph de Terline zieht die auffällige Muskulatur heran, um einen Kopf aus der von Ludwig IX. errichteten Kapelle vom königlichen Schloss in Saint-Germain-en-Laye mit dem heiliggesprochenen König zu identifizieren (vermutlich 1238 vollendet) (Abb. 87).⁶⁶⁹ Der Kopf befindet sich am großen Gewölbeabschlussstein vom Chor und zählt zu einer Serie von insgesamt sieben Köpfen. Dargestellt sind neben Ludwig IX. die Königmutter Blanka von Kastilien, seine Gemahlin Marguerete von Provence, die Schwester Isabella und die drei Brüder Robert von Artois, Alphonse von Poitiers sowie Karl von Anjou. Für Terline gibt es bezüglich der Identität weder Bedenken für die Statue in Mainneville noch für den Kopf in Saint-Germain-en-Laye. Ihm nach zeigen sie den König in zwei verschiedenen Phasen seines Lebens.⁶⁷⁰ Der Diskurs trat bereits bei den Bildwerken Philipps III. auf und belegt einmal mehr die irreführende Anwendung des Ähnlichkeitskonzeptes in der überholten Porträtforschung.⁶⁷¹

⁶⁶⁸ Zum Grabmal vgl. Schmidt, 1990, S. 68 ff.

⁶⁶⁹ Terline, 1951, S. 123 ff. Die Kapelle gilt als Vorläuferin für die von Ludwig IX. kurz danach errichtete Sainte-Chapelle. Das folgende basiert auf Terlines Ausführungen. Dazu zählt die Identifizierung der sechs weiteren Köpfe. Der Kopf des Königs ist proportional leicht größer (0,25 m) als die anderen aus der Serie (0,18 m bis 0,21 m). – Zur Architektur vgl. Kimpel, Suckale, 1995, S. 393 ff.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 132. Zu Recht äußert sich basierend auf Francis Salet Jean Fournée hierzu kritisch. Er sieht keine Übereinstimmungen zwischen den beiden Darstellungen des Königs. Salet, 1951, S. 452-454; Fournée, 1974, S. 22 f. Ihm ist im Großen und Ganzen zuzustimmen, wenngleich die Identifizierung der Köpfe mit einzelnen Mitgliedern der königlichen Familie von Terline eine ernstzunehmende Möglichkeit bedeutet. Hingegen reicht die Art der Gesichtsbildung des Kopfes nicht aus, darin eine gewisse Bildnistreue zur tatsächlichen Physiognomie Ludwigs IX. abzuleiten. Hier geht es eher um einen allgemeinen Typus, der mit dem aktuellen Souverän in Verbindung gebracht werden kann.

⁶⁷¹ Vgl. Kap. 5.3.

Die Aufmerksamkeit, mit der die Halsmuskulatur dieser Bildwerke in der Literatur bedacht wird, resultiert aus einer Quelle aus dem 13. Jahrhundert. Sie vermittelt ein spezifisches Bild von Ludwig IX. Allerdings wird sie nur selektiv rezipiert, insofern sie physiognomisch gedeutet, dem Aspekt der Ähnlichkeit förderlich ist. Der Dominikanermönch Thomas von Cantimpré schildert die Episode eines vom Grafen von Gueldre, Otton II. (1229-1271), an den französischen Hof geschickten Spions im Jahr 1260. Dieser berichtet dem Grafen, er selbst habe den „miserablen scheinheiligen König“ mit seinem „schiefen Hals“ gesehen, der zur Kopfbedeckung eine an seinem Gewand befestigte Kapuze habe.⁶⁷² Die Bezeichnung „schiefer Hals“ diente der Forschung als Anhaltspunkt für eine mögliche entsprechende Deformation des Königs,⁶⁷³ die in der Tat nicht auszuschließen ist. Ludwig IX. durchlebte zahlreiche schwere Krankheiten, von denen seine „Biographen“ in teils schillernder Weise erzählen.⁶⁷⁴ Guillaume de Saint-Pathus in *Vie de Saint Louis*⁶⁷⁵ berichtet über die Erkrankung des Königs auf seinem ersten Kreuzzug in Ägypten: „[...] *Et li benoiez rois estoit si malade que les denz de la bouche li hochoient et movoient et sa char estoit pale et teinte, et avoit flux de ventre trop grief et estoit si megres que les os de l'eschine de dos estoient merveilleusement aguz [...]*“.⁶⁷⁶ Die zwanghafte Suche nach Merkmalen für eine Ähnlichkeit innerhalb der genannten Bildwerke und unter Einbeziehung der Schilderung Cantimprés führt dazu, dass der denunziatorische Aspekt der Anekdote weitgehend unberücksichtigt blieb.⁶⁷⁷ Die Bezeichnung „schiefer Hals“ ist eine rhetorische Form, die eine verunglimpfende Charakterisierung des Königs bedeutet.⁶⁷⁸ Die

⁶⁷² Carolus-Barré, 1994, S. 248. Fournée, 1974, S. 33.

⁶⁷³ Ebd., S. 33.

⁶⁷⁴ Für eine detaillierte Analyse des Krankheitsbildes Ludwigs IX. basierend auf Textquellen vgl. Brachet, 1903, S. 353 ff., bes. 392 ff., 397 ff. Zuletzt hierzu Le Goff, 1996, S. 864-867.

⁶⁷⁵ Eine erste Redaktion des Textes lag vermutlich 1303 vor. Zur Biographie und kritischen Bewertung Guillaume de Saint-Pathus vgl. ebd., S. 337-344.

⁶⁷⁶ Guillaume de Saint-Pathus, 1899, S. 71.

⁶⁷⁷ Einzig die kaum beachtete Studie von Joseph de Terline stellt sie in ihrer Ganzheit vor. Trotzdem geht er auch von der ausgeprägten Halsmuskulatur als spezifisches Merkmal Ludwigs IX. aus. Terline, 1951, S. 128 ff. Differenziert hierzu äußert sich Fournée, 1974, S. 33.

⁶⁷⁸ Hier ist zu eruieren, ob und in welchem Kontext die Bezeichnung „schiefer Hals“ vorher auftritt. Anhaltspunkte hierzu könnte eine Analyse der Fabliaux geben, denen ähnliche, karikierende Elemente inhärent sind.

negative Verzeichnung Ludwigs IX. kulminiert darin, dass der Bote die von ihm verspottete unnatürliche Haltung imitiert. Der Ausgang der Erzählung wird gänzlich unterschlagen. Nach Cantimpré wurde die Diffamierung Ludwigs IX. in einer Art und Weise vergolten, die den Zeitgenossen als Wunder erscheinen musste: Der Übeltäter wurde mit eben der von ihm karikierten, missgestalteten Haltung gemäßregelt: Er behielt sie für den Rest seines Lebens.⁶⁷⁹ Die angesprochene Ambivalenz in der Darstellung der Leiden der Heiligen findet hier ihren Niederschlag. Das Erleiden von Krankheiten ist eine Strafe von Gott. Erst in der Überwindung der körperlichen Gebrechen und Begierden legitimiert sich die Krankheit. Es kommt dazu, dass die Leiden des Königs positiv bewertet werden als notwendiger, transitorischer Zustand auf den Weg zu der himmlischen Glückseligkeit. Hingegen symbolisiert die Missgestalt des Boten eine endgültige Strafe.⁶⁸⁰ Ein bestimmtes Bild Ludwigs IX. entsteht hier. Er ist nicht nur von Denunziationen unberührbar, sondern es werden sogar Anfeindungen seiner Person von höchster Stelle geahndet. Seine Herrschaft gründet auf Gottes Gnade. Ihm dient er und ihm ist er direkt unterstellt. Im Gegenzug dafür bürgt Gott unmittelbar für ihn.

Die Anekdote wird einer selektiven, rein physiognomischen Auslegung in keiner Weise gerecht; vielmehr ist sie vor allem als Apologie der kritisierten, ausgeprägten Frömmigkeit Ludwigs IX. zu werten. Darauf verweist die Bezeichnung „scheinheilig“ mit dem Zusatz, der König habe als Kopfbedeckung eine an seinem Gewand befestigte Kapuze. Letzteres spielt auf die Tracht der Bettelorden an. Den Hintergrund zu dieser Kritik bildet Ludwigs IX. massive Unterstützung der Bettelorden und hier insbesondere der Franziskaner und Dominikaner, aus deren Reihen einige seiner Ratgeber stammen.⁶⁸¹ Die Maxime der *vita apostolica*, die diese Orden befolgen, sowie ihr daraus resultierender enthaltsamer Lebensstil, rüttelt an den Grundfesten der sozialen Ordnung und ruft dadurch vor

⁶⁷⁹ Carolus-Barré, 1994, S. 248.

⁶⁸⁰ Der Wechsel von positiven zu negativen Bewertungen identischer Merkmale, und umgekehrt, wird bereits eindrucksvoll vorgeführt von Struss, 1980. – Zu der Bedeutung der Leiden von Heiligen vgl. Kap. 6.1.

⁶⁸¹ Zur Kritik an der Frömmigkeit Ludwigs IX. und an seiner Politik vgl. Le Goff, 1996, S. 814-825, bes. S. 822-825. Allgemein zu seiner Devotion vgl. ebd., S. 744-780.

allem den Argwohn des Klerus hervor. Folglich eskaliert die Auseinandersetzung zwischen dem Klerus und den Bettelorden in den 1250er Jahren. Die Pariser Universität, die in zwei Fraktionen, Klerus versus Orden, gespalten ist, besitzt eine maßgebliche Rolle innerhalb des Konfliktes.⁶⁸² 1256 wird der Widerstreit zugunsten der Orden gelöst. Anlass dafür ist William von Saint-Amour, Kleriker und ein Lehrender der Pariser Universität, der in einer Predigt den König öffentlich beleidigt, indem er dessen extremen religiösen Lebenswandel anprangert.⁶⁸³ William beanstandet überdies die schlichte Kleidung Ludwigs IX., die gegen die königliche *dignitas* verstoße; weiterhin stünde es einem König nicht zu, sich mit Vagabunden zu umgeben. Mit Vagabunden sind die Bettelorden gemeint, die William von Saint-Amour bereits zuvor in einem Traktat aufs Schärfste kritisiert hat. Diese bedeutende Schrift lässt eine Parteinahme für die Orden vorerst unmöglich erscheinen. Aufgrund der Beleidigung jedoch erreicht Ludwig IX., dass der Papst das Traktat von William in einer Bulle unwiderruflich verdammt. Damit sind die Bettelorden zwar einstweilen aus der Bedrängnis befreit, aber die Kritik an der positiven Haltung Ludwigs IX. ihnen gegenüber gärt nach wie vor. Rutebeuf legt hiervon in seinen *Fabliaux* und *Satiren* Zeugnis ab. In *Complainte de Constantinople* (1262) beklagt er sich beispielsweise darüber, dass die Ordensbrüder zu Herren über Könige, Geistliche und Grafen werden⁶⁸⁴. Sein *Fabliau Frère Denise* präzisiert seine Abneigung gegen die Bettelorden. Er lässt hier eine Frau ausrufen:

„*Faus papelars, faus ypocrite,
Fausse vie menez et orde.
Qui vous pendroit a vostre corde
Qui est en tant de lieus noee,
Il avroit fet une bone jornee*“ (244-247)⁶⁸⁵

Als *papelart* (Scheinheiliger) beschimpft er im *Chanson des Ordres* wiederum die Anhänger der Bettelorden.⁶⁸⁶ Es besteht Grund zur

⁶⁸² Grundlegend zu dem Konflikt und zur Rolle die Ludwig IX. dabei einnimmt vgl. ebd., 136-143. Zusammenfassend mit Literaturüberblick zu dem Konflikt vgl. Gaposchkin, 2000, S. 66 ff. Das Folgende bezieht sich auf Little, 1964.

⁶⁸³ Zu William von Saint-Amour vgl. Dufeil, 1972. Zur Beziehung von William von Saint-Amour und dem König sowie dessen Haltung zum Streit vgl. ders., 1976, 281 ff.

⁶⁸⁴ Little, 1964, S. 143.

⁶⁸⁵ Zitiert nach Dufournet, 1984, S. 152.

Annahme, dass diese Umschreibung für die Bettelorden in der Zeit bekannt ist. Die Anekdote belegt dies. Der Dominikanermönch Thomas von Cantimpré greift nun genau auf die negative Bezeichnung „scheinheilig“ zurück, mit dem Unterschied, dass der Bote, der sie ausspricht, dafür bestraft wird. Dadurch wird nicht nur die Religiosität des Königs gerechtfertigt, sondern ebenso die Rechtmäßigkeit der Bettelorden manifestiert.⁶⁸⁷

Welche Rückschlüsse erlaubt nun die Schilderung Cantimprés für das Erscheinungsbild Ludwigs IX. im Allgemeinen und auf seine Repräsentation in Mainneville im Besonderen? Eine physiognomische Deutung der Quelle ist nach den vorangestellten Überlegungen wenig plausibel, trotzdem kann sie aufgrund der zahlreichen Krankheiten Ludwigs IX. nicht definitiv ausgeschlossen werden. Es wird vielmehr das Bedürfnis nach einer die Handlungen des Königs legitimierenden Argumentation spürbar.

Das Antlitz Ludwigs IX. in Mainneville, die ausgezehrtc, knochige Struktur mit den eingefallenen Wangen, die ausgeprägten Naso-Labia-Falten und die leicht heruntergezogenen Mundwinkel, sind verbunden mit dem Typus des leidenden Heiligen. Sie werden zum ikonographischen Kennzeichen des Königs: Seine Bildwerke im Musée de Cluny (Abb. 17) und in Lingreville spiegeln in unterschiedlicher Intensität diese Merkmale wider; von einer ähnlichen Auffassung, wenngleich in abgemilderter Form, kündigt sein Relief im Museum Carnavalet (Abb. 5). Analogien in der Gesichtsbildung ergeben sich auch zu der Skulptur des Königs in Amiens (Abb. 15).⁶⁸⁸ Dem verlängerten Gesicht verleihen ausgeprägte Jochbeine und der eckige Verlauf des Unterkiefers eine markante Kontur. Die Wangen wirken unterstützt von den ausgeprägten Naso-Labial-Falten eingefallen. Der Duktus des Bildhauers in Amiens ist gänzlich verschieden

⁶⁸⁶ „*Qui ces deus n’obeist / Et qui ne lor gehist / Quanqu’il onques feist, / Tels bougres ne nasqui. / Papelart et beguin / Ont le siecle honi. / Assez dient de bien, / ne sai s’il en font rien; / Qui lor done du sein, / tel preudomme ne vi...*“ (Vers 25-34). Zitiert ebd., S. 161.

⁶⁸⁷ Thomas von Cantimpré äußerte sich bereits vorher empört zu den Vorwürfen an die Bettelorden, welche die Kleriker der Pariser Universität verbreiteten, indem er sie der Lügen bezichtigt. Vgl. Little, 1964, S. 139.

⁶⁸⁸ Zu der Skulptur des Königs in Amiens siehe Kap. 4.1.1 mit Literaturhinweisen.

von demjenigen in Mainneville. Dennoch entspricht das Grundschema der physiognomischen Züge, ihr ausgezehrter Eindruck einem gemeinsamen Typus – dem des leidenden Heiligen. Die Übereinstimmungen der skulpturalen Darstellungen Ludwigs IX. schließen sämtliche Zweifel bezüglich einer Identifizierung mit dem kanonisierten König in Mainneville aus. Die physiognomischen und pathognomischen Besonderheiten Ludwigs IX. erhalten ihre Legitimation gerade durch den Typus des leidenden Heiligen. Dieser bildet die Voraussetzung dafür, dass individualisierende Züge, nicht wie in Chartres die Königsköpfe zur Darstellung der *tyrannis*, sondern zur Darstellung des Heiligen, der durch seine Heiligkeit aus der Uniformität heraustritt, nunmehr positiv bewertet werden. Indes bedeutet zu leiden, den Sündenfall zu überwinden und dadurch himmlische Glückseligkeit zu erlangen.⁶⁸⁹ Bei dem Offizium, das Arnould du Pré für den Gedenktag Ludwigs IX. am 25. August geschrieben hat, *Ludovicus decus regnantium*, wird unter anderem dieses zum Ausdruck gebracht: *rex internae dulcedinis, arcens potenti spiritu pestes carnis et sanguinis*.⁶⁹⁰ Dahinter verbirgt sich ein Teil der Biographie Ludwigs IX., der eine Vielzahl von schweren Krankheiten erleiden musste, die er mit Würde und vor allem durch seinen gefestigten Glauben erträgt.⁶⁹¹ Der Tod zu Anfang des zweiten Kreuzzugs erhebt den König zum Märtyrer. In dieser Kombination von Leid und Tod eruiert Jacques Le Goff die *imitatio Christi* Ludwigs IX.: Danach konkretisiert sich der neue Entwurf des Königtums in „Christ crucifié portant la couronne“.⁶⁹² Der liturgische Text von du Pré bestätigt im weiteren Sinn die *imitatio Christi* des Königs, insofern er hier mit Christus verglichen wird: *(Regem) Christo Christum conformatum*.⁶⁹³ Diese Form der politischen Selbstdarstellung Ludwigs IX. entspricht der von den Bettelorden massiv gepredigten *imitatio Christi*.

⁶⁸⁹ Büchsel, 2003, S. 127 ff.; Ergänzend hierzu Pulz, 2003, S. 57 ff. Siehe Kap. 6.1.

⁶⁹⁰ Folz, 1971, S. 31-45, bes. S. 42. Die Datierung schwankt zwischen direkt nach der Kanonisation und 1301 und 1306. Epstein, 1978, S. 283 ff. Ein weiterer liturgischer Text wurde zum zweiten Gedenktag Ludwigs IX. am 17.06.1306 erstellt, der Tag der Überführung der Kopfreliquie des Heiligen von Saint-Denis nach Paris zur Sainte-Chapelle.

⁶⁹¹ „*Sic vir totus in fide fixus, et totus in spiritum absorptus, quanto magis erat malleis adversitatis et infirmatis adtribulatus, eo plus fervorem emittens, in se perfectionem fidei declarabat*“, Guillaume de Chartres, 1840, S. 36.

⁶⁹² Le Goff, 1996, S. 882.

⁶⁹³ Folz, 1971, S. 42 u. Anm. 74.

Zahlreiche Darstellungen des Königs sind dem Typus von Mainneville anhängig.⁶⁹⁴ Möglicherweise zitieren sie ein berühmtes Vorbild. Aufgrund ihres hohen Bekanntheitsgrades empfiehlt sich hierzu insbesondere die zwischen 1277 und 1282 aufgestellte und Anfang des 15. Jahrhunderts eingeschmolzene, silbern vergoldete Grabfigur Ludwigs IX. in Saint-Denis.⁶⁹⁵ Wenn sie tatsächlich als Modell fungiert hat, wäre der Typus des leidenden Königs noch vor der Kanonisation Ludwigs IX. ausgebildet worden. Dies spräche für die Selbstverständlichkeit, mit der das französische Königtum die Heiligsprechung Ludwigs IX. erwartete, wenngleich widrige Umstände diese verzögerten und zwei Anhörungen erzwangen, bevor Bonifaz VIII. 1297 den König in den Stand der Heiligkeit erhob.⁶⁹⁶ Die von Tugendhaftigkeit geprägte Vita Ludwigs IX., seine ausgeprägte Frömmigkeit, Mildtätigkeit und Leidensfähigkeit im Einklang mit dem Tod zu Anfang seines zweiten Kreuzzugs sowie die unmittelbar danach einsetzenden Wundergeschehnisse schon während der Überführung seines Leichnams von Tunis nach Paris, vor allem an seinem Grabmal in Saint-Denis sowie andernorts, ließen die Heiligsprechung als folgerichtige Konsequenz erscheinen.⁶⁹⁷ Gerade die Wunderheilungen bilden unabdingbare Kriterien für die Kanonisation.

Die erstmals in der posthumen Wiedergabe Ludwigs IX. vollzogene Systematisierung eines konzisen Königs votiert für ein Vorbild. Das Grabmal des Königs in Saint-Denis erfuhr einen großen Zuspruch. Es

⁶⁹⁴ Hierzu zählen die Darstellungen im Museum Cluny, im Museum Carnavalet, in Amiens, in Corny, Lingreville und in Angicourt (Oise). Die Skulpturen datieren alle im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts. Die Repräsentation Ludwigs IX. in Carcassonne ist singulär und fällt nicht in diese Kategorie. Vgl. Lahondès, 1900.

⁶⁹⁵ Erlande-Brandenburg, Tombeau 1968, S. 7-36; Sommers Wright, 1974, S. 65-82. Nach Erlande-Brandenburg zog das Grab auch ausländische Besucher an. Ders., Poissy, 1968, S. 154-160, S. 9 u. Anm. 7.

⁶⁹⁶ Die Ursache für die späte Kanonisation des Königs ist der häufige Wechsel auf Petristuhl. Die erste Anhörung zu den mit Ludwig IX. verbundenen Wundergeschehnissen fand zwischen 1282 und 1283 statt. Aufgrund des Todes des Papstes wurde die Entscheidung verschoben. Die Ergebnisse der zweiten Anhörung, die von Nikolaus IV. (1288-1292) angestrengt wurde, erlebte dieser nicht mehr. Der nachfolgende Papst Coelestin V. trat von seinem Pontifikat zurück, weshalb erst Bonifaz VIII. die Heiligsprechung des Königs vornahm. Politische Gründe dürften ihn hierzu bewegt haben. Er wollte sich damit die Unterstützung Philipps IV. sichern. Vgl. Le Goff, 1996, S. 301 ff. Für eine kritische Aufbereitung der Kanonisationsprozesse und Dokumente siehe Carolus-Barré, 1995.

⁶⁹⁷ Vgl. Le Goff, 1996, S. 844 ff.

bietet sich zu allererst als eventuelle Orientierung für weitere Darstellungen Ludwigs IX. an. Das Monument entwickelte sich in Saint-Denis zu einer Pilgerstätte. Kranke wandten sich im Gebet an Ludwig IX. mit der Bitte um Heilung. Wunderheilungen vollzogen sich hier. So berichtet beispielsweise Guillaume de Saint-Pathus in *Vie et Miracles de Saint Louis* von der gehbehinderten Frau Jehenne, die im Winter 1277 zunächst ohne Erfolg vor dem Altar des heiligen Leonard in der Abteikirche um Heilung ihrer Behinderung gebeten hatte. Ludwig IX. gewährte ihr erflehtes Ansinnen: Sie konnte wieder gehen.⁶⁹⁸ Zu dem Zeitpunkt war vermutlich noch keine Grabfigur errichtet worden.

Wichtiger noch als nach einem möglichen Vorbild zu suchen, ist die aufgrund der Heiligsprechung Ludwigs IX. nachvollziehbare Erweiterung der Aussage des Königsbildes; sie wird ausschließlich an seiner Darstellung manifest. Zuvor diente das Königsgrab vorrangig der *memoria*, wenngleich es auch für herrschaftliche Aussagen instrumentalisiert werden konnte, wie die Analysen zur Grabserie unter Ludwig IX. gezeigt haben.⁶⁹⁹ Allerdings bewirkt die Kanonisation des Königs eine wesentliche Veränderung: Im Einzelfall kommt eine Kultfunktion hinzu. Das trifft vor allem dann zu, wenn das Bildwerk im Zusammenhang mit einem Altar steht. Exemplarisch hierfür ist die zwischen 1299 und 1300 angefertigte, vergoldete Statuette des Ludwigs IX. auf dem Altar der ihm geweihten Kapelle in der Abteikirche von Saint-Denis (Abb. 2).⁷⁰⁰ Gemäß Jordan entsteht dem König zu Ehren direkt nach seiner Kanonisation eine Reihe von Statuetten, denen eine Motiv- oder Memorialfunktion inhärent war.⁷⁰¹ Bezogen auf die Skulptur in Mainneville ist eine erhöhte Aufstellung auf einem Sockel an der Wand oder auf einem Altar wahrscheinlich. Die Schlosskapelle war Ludwig IX. geweiht. Es besteht die Option, dass die Statue eine Kultfunktion umgab. Das Vokabular des Königs in Mainneville, der ausgeprägte Leidenszug, ist

⁶⁹⁸ Camille, 1990, S. 209-210, Abb. 113. In dem Manuskript, welches für die Tochter Ludwigs IX., Blanche, angefertigt wurde, gibt es eine Illustration dieser Episode. Zu den drei Kultzentren Ludwigs IX. in der Abteikirche von Saint-Denis vgl. Brown, 1978, S. 76; dies., 1984, S. 279-331. Vgl. Kap. 3.1.

⁶⁹⁹ Vgl. Kap. 6.1.

⁷⁰⁰ Siehe Kap. 3.1.

⁷⁰¹ Vgl. Jordan, 1979, S. 107 u. Anm. 10.

eine Bestätigung seiner Funktion als Heiliger, denn Ludwig IX. fordert zum Miterleben der Leiden zur *contristitia* auf. Er bildet die Kontaktfigur des Gebetes und ist Gesprächspartner in der Devotion. Gerade zum Ende des 13. Jahrhunderts und darüber hinaus werden die Leiden der Heiligen in einem oftmals drastischen Vokabular vorgeführt. Sie fordern zum Mitleiden auf.⁷⁰²

Der gezogene formanalytische Vergleich zwischen den Märtyrerheiligen Nicasius und Dyonisius aus Ecouis (1311-1313) (Abb. 8, 84) und Ludwig IX. in Mainneville ist aussagekräftig. Er veranschaulicht, dass der von Ludwig IX. neu begründete Typus aus der Auseinandersetzung mit den Leiden von Heiligen hervorgeht. Die verwandte Auffassung im Antlitz zu dem Typus des Eremiten, z. B. des heiligen Domitius am St.-Firminus-Portal der Kathedrale von Amiens, stützt die These: Das selbst auferlegte Leiden der Eremiten verkörpert einen notwendigen transitorischen Zustand, um zur himmlischen Glückseligkeit vorzudringen. Ein individualisierend anmutendes Formengut wird daher positiv bewertet. Die Heiligsprechung Ludwigs IX. bildet also die Bedingung für die Aufnahme eines derartigen Vokabulars. Dafür spricht der Denkmalbestand, denn zuvor existierte entweder nur das undistinkte oder aber das nahezu gleichförmige Königsbild der Grabserie des Dynastieheiligen in Saint-Denis. Von Letzterem hat sich die Statue in Mainneville noch nicht zur Gänze gelöst, trotzdem verkörpert sie etwas Neues – das Bild Ludwigs IX. wird lesbar. Sein Typus ist gerade deshalb wegweisend für die Entwicklung des französischen Königsbildes im 14. Jahrhundert. Individualisierenden Merkmalen haftet nun nicht mehr grundsätzlich eine negative Wertung an. Somit nimmt Ludwig IX. eine Schlüsselposition in der Genese eines neuen Königstypus ein, wie er von der Grabfigur Philipps IV. und später den Bildwerken Karls V. verkörpert wird.

⁷⁰² So entsteht beispielsweise um 1300 die erste nachweisbare Darstellung der *pietà*, die sich im Schnüttgenmuseum befindet. Ihr Leiden ist drastisch ausgeführt. Das Auftreten dieser und weiterer, sich neu formierender Figurengruppen war zunächst begrenzt auf den deutschsprachigen Raum. Ihre Nennung ist exemplarisch für eine veränderte Beziehung zwischen Bildwerk und Betrachter.

6.3 Senlis – ein Solitär: Ludwig IX. im Engelstypus

Eine Ausnahmestellung innerhalb der Königsdarstellungen nimmt die Steinfigur Ludwigs IX. in Senlis (Abb. 4) ein. Der Herrscher weist weder individualisierende Merkmale auf noch zeigt er Übereinstimmungen mit dem gleichförmigen Königsbild oder mit dem von ihm neu begründeten Typus. Aufgrund der eklatanten Abweichungen von der allgemeinen Königsikonographie fällt es äußerst schwer, den Kopf als originär anzusehen. Vermutlich blieb deshalb die Statue in der älteren Forschung zu Ludwig IX. weitgehend unberücksichtigt.⁷⁰³ Trotz aller ungeklärter Fragen wird die Skulptur im Folgenden besprochen und erneut zur Diskussion gestellt. Wie bereits anhand der Statuette Ludwigs IX. im Depot des Musée de Cluny durchgeführt, wird die Standfigur formanalytisch untersucht. Die Methode bildet grundsätzlich die Basis für das Verständnis der Darstellung, für das sich eine typale Bestimmung anschließen muss.

Die Skulptur Ludwigs IX. wurde 1846 bei Grabungsarbeiten auf dem Friedhof Saint-Rieul in Senlis zusammen mit zwei weiteren Heiligenstatuen entdeckt, wo sie in der Revolutionszeit hingelangten. Das Bildwerk des Königs befindet sich heute in der Kathedrale von Senlis in der ersten, südlichen Absidialkapelle, die Ludwig IX. geweiht ist. Der Auftragshintergrund sowie der ursprüngliche Aufstellungskontext der Skulptur, sind nicht mehr festzustellen. Zweimal erlitt sie schwere Beschädigungen (1880 und 1882). Nachdem sie ein Betrunkener 1882 umstieß und in Stücke brach, wurde sie restauriert. Vermutlich erhielt sie hier ihre neuzeitliche Farbfassung. Marcel Aubert konstatiert Mängel, so z. B. den nach seiner Ansicht zu lang geratenen Hals, der vielleicht aus den Restaurierungsmaßnahmen resultiert.⁷⁰⁴ Einzig eine technische Examinierung der Skulptur ergäbe Klarheit über die Authentizität des

⁷⁰³ Breton, 1880; Longnon, 1882; Moe, 1940; Deschamps, 1940; ders., 1969; Terline, 1951. Einzig Aubert weist vor der Ausstellung in der Sainte-Chapelle von 1960 und vor den Studien zur 700-Jahrfeier Ludwigs IX. auf die Statue in Senlis hin. Aubert, 1910, S. 163; ders., 1933, S. 43 f.; Paris, 1960, S. 90, Nr. 180; Fournée, 1974, S. 27.

⁷⁰⁴ Aubert, 1910, S. 163.

Kopfes. Die Untersuchung vor Ort ließ keine durchgehende Bruchstelle am Hals erkennen, weshalb die Ursprünglichkeit des Hauptes trotz der Zweifel vorerst anzunehmen ist. Die Forschung hinterfragte bisher nicht die ungewöhnliche Erscheinungsweise des Bildwerks.

Ludwig IX. steht auf einer Plinthe barfüßig, aufrecht frontal zum Betrachter. Über einem langärmeligen, gegürteten Gewand trägt er einen Mantel, der vorne in der Mitte in Brustbeinhöhe von einer Filbel zusammengehalten wird. Die Arme sind angewinkelt. Der rechte Arm klemmt einen Teil des Mantels unter. In der Hand befinden sich Reste des Attributs, vermutlich eines Zepters.⁷⁰⁵ Mit verlierter linker Hand hält Ludwig IX. die Dornenkrone. Die Haartracht und die Gesichtsbildung des unbärtigen Königs weichen gänzlich von dem Typus des leidenden, heiligen Königs ab. Singulär ist ebenso das Fehlen der Krone. Die Frisur ähnelt in gemäßigter Formulierung derjenigen von Engeln, insbesondere aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts (Abb. 88) und um 1300.⁷⁰⁶ eng anliegende Haarkalotte sowie bis zum Nacken reichende wulstige Locken, die sich über die Ohren, diese halbverdeckend, aufbauschen. Die vordere Haarpartie des Königs wird, wie bei manchen Engeln auch (Abb. 89), in drei Kompartimenten gegliedert.⁷⁰⁷ Darüber hinaus erinnert die isolierte, mittlere und ornamental in einer Volute endende Haarsträhne an jene vereinzelt Haarlocke, die vor allem Christus-⁷⁰⁸ (Abb. 90) und Aposteldarstellungen⁷⁰⁹ (Abb. 91) auszeichnet.

Das rundliche Gesicht wird bis auf die Kämpferfalte, die noch als Relikt des normativen Königstypus gelten kann, nicht mimisch belebt. Doch deuten die geschlossenen Lippen ein kaum wahrnehmbares, nur in der Profilansicht erfahrbares Lächeln an. Das angedeutete Lächeln gehört insbesondere zur Ikonographie der Engel und findet sich auch bei den

⁷⁰⁵ Es ist ungeklärt, ob es sich dabei um eine neuzeitliche Ergänzung handelt.

⁷⁰⁶ Vgl. Paris, 1998, Nr. 20, 21, 42.

⁷⁰⁷ Ebd., Nr. 21, 24, 43.

⁷⁰⁸ Ebd., Nr. 56, 83, 117 d u. c, 118.

⁷⁰⁹ Ebd., Fig. 1, Nr. 150. Wie die zahlreichen Beispiele aus der Kleinkunst (siehe oben) belegen, tritt diese isolierte Haarsträhne vereinzelt und systematisch bei Christus ab 1270/80 (Nr. 83) auf. Eine Einflussnahme des Formengutes aus der Kleinplastik ist nicht auszuschließen.

Seligen wieder. Es zählt seit der Grabfigur Philipps III. zum Formenkanon des herrscherlichen *gisants*. Für eine Standfigur ist seine Aufnahme im Königsbild ungewöhnlich.⁷¹⁰ Das rundliche Gesicht mit den wenigen plastischen Wertigkeiten kennzeichnet den Typus der Engel, wie er in Rouen in den Archivolten des Portail des Libraires (1280-1290) (Abb. 92) der Kathedrale oder in Poissy in der Prioratskirche (um 1300) vorkommt.⁷¹¹ Sollen der Gesichtstypus, die Frisur und das angedeutete Lächeln eine bewusste Annäherung an die himmlische Sphäre demonstrieren? Begegnet uns hier ein Heiliger, der, anders als das demonstrative Leiden des Königs in Mainneville, keines offenkundigen Ausweises mehr für seine Heiligkeit bedarf? Sicher ist, dass sich der engelhafte Königstypus von Senlis nicht durchgesetzt hat.⁷¹² Sicher ist auch, dass erst die Heiligsprechung Ludwigs IX. seine Darstellungsform in Senlis ermöglichte, so wie sie die Voraussetzung für die Aufnahme individualisierender Merkmale im Königsbild ist. Der engelhafte Typus des Souveräns kann nicht allein bestehen, weitere Merkmale zur Identifizierung des Bildwerks sind erforderlich: Dornenkrone und Barfüßigkeit weisen maßgeblich auf Ludwig IX. hin. Marcel Aubert sieht in Senlis den büßenden König dargestellt, denn dieser überbrachte persönlich und barfüßig die heiligen Reliquien der Sainte-Chapelle.⁷¹³ Damit ist eher ein ikonographisches Attribut erfasst als ein interpretatorisch sinnvolles, ganzheitliches Erklärungsmodell für die spezifische Erscheinungsform des Königs, der ansonsten keine weiteren die Buße charakterisierenden Elemente zeigt. Der Typus verführt zur abfälligen Beurteilung, dass die Darstellung „weder Charakter noch

⁷¹⁰ Die Trumeaufigur des sogenannten Childeberts aus Saint-Germain-des-Près, heute im Louvre, zeigt bereits ein angedeutetes Lächeln. Er verkörpert in Frankreich ein seltenes Beispiel dafür. Der rechte hochgezogene Mundwinkel Ludwigs IX. in Mainneville tendiert zu einem verhaltenen Lächeln, wird aber durch die heruntergezogene linke Seite wieder kompensiert. Erst die Standfigur Karls V. im Louvre zeigt ein ausgeprägtes, beinahe schon kokettierendes Lächeln. Zum Phänomen des Lächelns siehe Kap. 6.1.1. Zu den Darstellungen Karls V. siehe Kap. 6.1.2.

⁷¹¹ Für den formanalytischen Vergleich der Engel in Rouen und in Poissy vgl. Schlicht, Rouen, 2005, S. 270.

⁷¹² Eine Statuette in Privatbesitz kombiniert Elemente der Figuren in Senlis und in Mainneville. Vgl. Paris, 1960, Nr. 181.

⁷¹³ Aubert, 1910, S. 163. Sommers Wright stimmt Auberts Interpretation zu, wenngleich die Barfüßigkeit auch Resultat der Restaurierung sein kann. Sommers Wright, 1971, S. 81.

Ausdruck“ besitze.⁷¹⁴ Dagegen sprechen die ausgeprägten plastischen Wertigkeiten: arkadenförmige Augenbögen, Unterscheidung in Ober- und Unterlied sowie postulierte Augeninnenwinkel. Die Verdickung unterhalb der Augen verweist auf das Formengut der Île-de-France. Die Nase-Mund-Kinn-Partie besitzt eine Binnenstruktur mit ausgewiesenem Filtrum, wobei das kleine Kinn aufgepfropft wirkt, ohne harmonische Einbindung ins Gesichtsfeld.

Qualitativ bestechend sind die sich sorgfältig unter dem Stoff abzeichnenden Finger, welche die in *à jour* gearbeitete Dornenkrone halten. Passionsreliquie und Haltegestus werden nochmals hervorgehoben durch eine großzügig die Hand unterfangende V-Falte. Diese ist um so auffälliger, insofern der Mantel in großen Röhrenfalten vom Arm herabfällt, keine ablenkenden Einzelmotive ausbildet, stattdessen in einem Raum schaffenden, ondulierenden Saum ausläuft. Wie es seit der Vierge Dorée in Amiens (1245) schon fast die Norm ist, wirft der Mantel wenige die Seiten umspannende und sich von hinten aus der Schulter heraus entwickelnde, tief auskragende Falten, die dabei noch die Arme konturieren. Nicht nur, dass der Mantel von schwerer Stofflichkeit zeugt, zugleich ist dies Mittel zur Angabe von Körperlichkeit. So liegt der Mantel eng am Oberkörper an. Einzelne schmalgratige von Schulter und Fibel ausgehende diagonale Falten verdeutlichen ein Ziehen des Stoffes nach unten. Selbst die Fibel vermag kaum den Mantel zusammenzuhalten. Dies belegt die von ihr beidseitig abführende, spannungsreiche horizontale Falte. Im Kontrast dazu liegt die Mantelkapuze locker auf der Schulter auf. Eine identische Gewandung findet sich bei einer bronzenen, wohl dem Pariser Umkreis zuzurechnenden, Engelsstatuette (um 1300) (Abb. 93) im Louvre wieder.⁷¹⁵ Auch hier wird der Bauch von den Quetschfalten betont. Im Vergleich zur bewegten Haltung des Engels ist der König jedoch mehr statuarisch aufgefasst und vermittelt damit die andersartige, auf Repräsentation zielende Funktion der Darstellung. Die Beinposition wird durch das kaum merklich vorgesetzte linke Spielbein und das durch die

⁷¹⁴ Ebd.; Josset, 1973, S. 16.

⁷¹⁵ H.: 0,109 m; Paris, 1998, Nr. 126.

zurückgenommenen Gewandfalten zu erahnende Standbein differenziert. Die dominierende, die Mittelachse der Figur akzentuierende Röhrenfalte verstärkt den statuarischen Eindruck. Eine rechtsgerichtete Bewegung evoziert dagegen die schwerfällig wirkende, wie nachlässig aus dem Gürtel herausgezogene Faltenbahn. Von der rechten Profilansicht betrachtet, offenbart sich deutlich ihr auf die Dornenkrone verweisender Sinn. Das am Oberkörper Bewegung suggerierende Faltensystem, sei es Ausdruck einer realen Bewegung oder einer artifiziellen Verweisstruktur, spiegelt stilistische Strömungen wider, die in der Île-de-France und im Norden Frankreichs zum Ende des 13. Jahrhunderts und Anfang des 14. Jahrhunderts weitverbreitet sind. Auch in Rouen findet sich ein vergleichbares Vokabular wieder. Die Heiligen Apolline und Marguerete (Abb. 94) vom *Portail des Libraires* (1280-1290)⁷¹⁶ der Kathedrale von Rouen offenbaren große Analogien zur Statue in Senlis. Sie bestehen in der ziehenden Struktur des Mantels im Schulterbereich, dem lockeren Fall des Schleiers bzw. des Mantels auf die Schulter, der luftigen Faltenbahn des Kleides oberhalb des verdeckten Gürtels sowie den Quetschfalten am Bauch. Die vergleichende Analyse unterstützt Auberts Datierung der Skulptur Anfang des 14. Jahrhunderts.⁷¹⁷ Georgia Sommers Wright schließt aufgrund der Haltung Ludwigs IX., dass dem Bildhauer die Grabfigur des Heiligen in Saint-Denis vermutlich bekannt war und er lediglich Bekleidung sowie möglicherweise Attribute abwandelte.⁷¹⁸ Festzuhalten ist die Abhängigkeit von den Errungenschaften der Ile-de-France, in der die Darstellung Ludwigs IX. in Senlis steht.

Die Skulptur Ludwigs IX. in Senlis wäre Vorbildlich auf eine Textstelle zu beziehen, ähnlich wie es in der Forschung mit der ausgeprägten Halsmuskulatur des Königs in Mainneville gemacht wurde. Der Umstand, dass dies so nicht umgesetzt wurde, belegt die Fragwürdigkeit einer dementsprechenden Argumentation. Salimbene, der den König im Kloster von Sens persönlich angetroffen hatte, berichtet, dass der König groß sei

⁷¹⁶ Zu den Skulpturen des Portails des Libraires vgl. Schlicht, Rouen, 2005, S. 259 ff.

⁷¹⁷ Aubert, 1910, S. 163 f.

⁷¹⁸ Sommers Wright, 1971, S. 81.

und etwas Engelhaftes habe.⁷¹⁹ Der anonyme Autor der Handschrift *Beati ludovici vita* (Paris, Bibl. Nat., ms. Lat. 11574) wendet ebenfalls die beiden Bezeichnungen auf den kanonisierten König an. Hinter der Attribuierung „engelhaft“ verbirgt sich weniger ein reales Charakteristikum des Herrschers, sondern sie kann als Topos der Partizipation an der himmlischen Glückseligkeit gelten. Sollte der Kopf der Statue in Senlis authentisch sein, verkörpert er einen Typus, der aus der Auseinandersetzung mit der Ikonographie von Engeln hervorgeht und solitär für das französische Königsbild ist. Damit symbolisiert Ludwig IX. eine reine Form der an der Universalität der göttlichen Ordnung orientierten Herrschaftskonzeption: Der Heilige steht auf einer Stufe mit den Engeln. Zweifel an der Ursprünglichkeit des unbekrönten Hauptes in Senlis sind angebracht, um so mehr, da der Typus isoliert dasteht. Die Bezeichnung „engelhaft“ weist auf die Funktion des Königs als Heiliger voraus. Gleichwohl existieren auch Widersprüche in der Beschreibung Ludwigs IX.: Zum einen wird er als Heiliger bezeichnet, zum anderen auch als „scheinheilig“.⁷²⁰ Letzteres kommt zwar selten vor, aber eine in jener Zeit vorhandene kritische Haltung gegenüber dem König wird darin offenkundig. Dessen ungeachtet, kann die Bezeichnung „engelhaft“ als ein Hinweis für die angestrebte Realisierung der göttlichen Herrschaft auf Erden gesehen werden. Damit geht eine forcierte Sakralisierung des Königtums einher, die vor allem in der Regierungszeit Philipps IV. ihren Höhepunkt findet.

6.4 Zusammenfassung

Der Typus des leidenden heiligen Königs bleibt allein auf Ludwig IX. beschränkt. Er ging in der Auseinandersetzung mit den Leiden der Heiligen hervor. Sein Antlitz greift einzelne Züge von ihnen auf und formt

⁷¹⁹ Salimbene de Adam, 1905-1919, S. 222, Vers 20.

⁷²⁰ Siehe Kap. 6.2.

sie in eine abgemilderte Version um. Darin grenzt sich Ludwig IX. von dem idealisierten Königsbild in Saint-Denis ab, mit dem er allerdings die Gestaltung der Stirn-Augenpartie teilt. In dieser Übereinkunft zollt die Skulptur der Tradition der Herrschergräber Tribut und beweist die Nachhaltigkeit eines einmal geprägten Königstypus.⁷²¹ Die Grabfigur Philipps III. in Saint-Denis ist hierfür ein ergänzender Beleg. Vor allem weist sie bereits auf eine Veränderung der Herrscherdarstellung hin: Die Vereinheitlichung im Vokabular wird in Einzelzügen, wie die markante untere Gesichtshälfte, aufgelöst. Statt aber ein Indiz für eine beabsichtigte Individualisierung zu sein, konstituiert das Merkmal fortan nachfolgende Königsdarstellungen und wird damit zum Ideal. Ludwig IX. zeigt ein analoges Formengut. Die Bartlosigkeit tritt nach seinem Tod 1270 auf. Sie bildet die Voraussetzung für mehr Gestaltungsmöglichkeiten. Die beiden Skulpturen verkörpern unterschiedliche Strategien. Philipp III. steigert das in der Grabserie Ludwigs IX. verhalten angelegte Lächeln einiger Grabfiguren, vornehmlich der Jungverstorbenen sowie der Frauen. Er präzisiert damit den guten Herrscher, an dem auch der Topos des *rex facetus* anhaftet. Hingegen legitimiert der Typus des leidenden heiligen Königs das Auftreten individualisiert anmutender Züge, die in der Fettleibigkeit der Grabfigur Philipps IV. kulminieren sollten. Die Ausführungen zum *gisant* haben gezeigt, dass das individuierende Vokabular weniger aus einer Porträtab sicht heraus resultiert, sondern große Analogien zum Formenrepertoire von Engeln und weiblichen Heiligen besitzt. Orientierten sich seine und ihm anhängige Darstellungen etwa an deren Typus?⁷²² Es ist in einer separaten Studie zu prüfen, ob der *gisant* einen ähnlichen Entstehungsprozess durchlaufen hat, der für die posthume Darstellung Ludwigs IX. nachgewiesen werden konnte. Zumindest bedeutet der Typus Ludwigs IX. die unbedingte Voraussetzung für einen derartigen Schritt.

Das politische Konzept der *imitatio Christi*, dass Ludwig IX. vehement verfolgte, findet ihren Niederschlag in der Ikonographie des geheiligten Königs. Denkbar ist, dass die Grabfigur Rudolf von Habsburg (Abb. 71)

⁷²¹ Siehe Kap. 6.1.

⁷²² Siehe Kap. 6.1.3.

Anregungen von dem mit Ludwig IX. verbundenen Typus erhielt. Darüber hinaus erinnert die Darstellungsweise des geheiligten Königs weitläufig an die pathognomisch angestregten Züge von Papst Clemens IV. in Viterbo (Abb. 69). Dieser initiiert grundsätzlich den ernsten Habitus der Papstbildnisse.⁷²³ Reagiert dergestalt das französische Königsbild auf die in Italien bereits seit geraumer Zeit kursierenden „realistischen“ Strömungen? Eine vergleichbare, individualisiert anmutende Gestaltungsweise scheint bis dato dem hiesigen Herrscherbild aufgrund der einer *tyrannis* gleichbedeutenden pejorativen Auffassung verschlossen. An den Königsköpfen von Chartres (Abb. 70) wurde ein entsprechendes System erprobt. Ihr negatives Vokabular scheidet eindeutig für die Darstellung des offiziellen Königsbildes aus. Erst mit der zu erwartenden Heiligsprechung Ludwigs IX. ist eine Loslösung vom nahezu gleichförmigen Königstypus möglich. Die Leiden der Heiligen werden positiv verstanden. Die Realismen des Heiligenbildes stellen keinen neuen Drang zum Naturstadium dar, „vielmehr wird die Wirklichkeitsdurchdringung und Wirklichkeitsplausibilität der Heiligen erprobt“. Sie wirkt affektiv und besitzt ihren Ausgangspunkt in der Devotion.⁷²⁴ Das Antlitz Ludwigs IX. spiegelt die Auseinandersetzung mit dem Heiligenbild wider. Vor allem steht damit Philipp IV. ein gewichtiges Instrument zum Ausbau der besonderen Sakralität des französischen Königtums zur Verfügung. Letztlich dienen Ludwig IX. und der Kult um seine Person der Legitimität des aktuellen Herrschers. Die Aufträge Philipps IV. demonstrieren in aller Klarheit diesen Aspekt.⁷²⁵

⁷²³ Siehe Kap. 6.

⁷²⁴ Büchsel, 2005, S. 25 f.

⁷²⁵ Siehe hierzu Brückle, 2005.

7 Philipp IV. und der Palais de la Cité: das Königsbild im profanen Kontext

7.1 Architekturanalyse der Grand'Salle und der Galerie des Merciers – Funktion und Bedeutung

Philipp IV. ließ die Grand'Salle im Palais de la Cité (Königspalast) auf der Pariser Cité-Insel errichten (Abb. 95). Sie ist Bestandteil der seit 1296 nachgewiesenen umfangreichen Arbeiten am Königspalast, die faktisch einen Neuaufbau bedeuteten (Abb. 96).⁷²⁶ Bis dahin bot er ein disparates Erscheinungsbild: Einfache, massive, noch unter Robert dem Frommen und seinen Nachfolgern errichtete Gebäude standen im eklatanten Kontrast zum elaborierten Bau der Sainte-Chapelle Ludwigs IX.⁷²⁷ Philipp IV. sorgte mit seiner Initiative zunächst für eine einheitliche äußere Form des Palais. Dabei realisierte er erstmals eine klare funktionale Trennung: Privater, der königlichen Familie vorbehalten und vergrößerter Wohnbereich wurde klar von öffentlichem Raum unterschieden.⁷²⁸ Darüber hinaus erfolgte eine Zentrierung der wichtigsten Institutionen des Verwaltungs-, Finanz- und Justizapparates Philipps IV., die im Palais untergebracht wurden. Nach den Untersuchungen zur Architektur von Michael T. Davis ist der Plan des neu strukturierten Palais symbolisch aufgeladen.⁷²⁹ Er trägt dem unter Philipp II. Augustus postulierten und zurzeit Philipps IV. höchst aktuellen herrschaftlichen Anspruch Rechnung, nach dem der französische König Kaiser in seinem Reich sei (*rex imperator in regno suo*).⁷³⁰ Seinen Niederschlag findet das unter anderem

⁷²⁶ Grundlegend zum Palais de la Cité ist die monographische Aufarbeitung von Guerout, 1949, S. 57-212; ders., 1950, S. 21-204; ders., 1951, S. 7-101. Zuletzt mit Literaturangabe: Bennert, 1992, S. 46-59; ders., 2004, S. 153-163; Davis, 1998, S. 187-213; Brückle, 2005, S. 48 ff.

⁷²⁷ Schon unter Philipp II. und Ludwig IX. bot der Stadtpalast zu wenig Platz für die Unterbringung hochrangiger Gäste. Vgl. Guerout, 1950, S. 64 f. – Allein der Donjon Ludwigs VI. und die Sainte-Chapelle wurden in die Rekonstruktion des Königspalastes integriert. Bennert, 2004, S. 153.

⁷²⁸ Guerout, 1950, S. 66 f. Whiteley setzt den Beginn der Trennung von öffentlichem und privatem Raum der Palastarchitektur mit der Umstrukturierung des Palais de la Cité unter Philipp IV. an. Whiteley, 1994, S. 48.

⁷²⁹ Das Folgende ist seinen Analysen zu entnehmen: Davis, 1998, S. 187-213; ders., 2001, S. 191 ff. Korrektiv dazu sind die Untersuchungen von Brückle, 2005, S. 46 ff.

⁷³⁰ Davis, 2001, S. 196. Zum Anspruch des französischen Königs vgl. Zeller, 1934, S. 293 u. 297; Post, 1953, S. 296 ff.

in der Art der Vereinigung von zivilen und religiösen Einheiten. Das drückt sich in der offenkundig angestrebten räumlichen Hierarchie der einzelnen, um diverse Höfe gruppierten Sektoren aus: angefangen von der einer breiten Öffentlichkeit zugänglichen Grande Cour im Osten bis zur Intimität der Logis du roi (königliche Gemächer) und des großen Gartens im Westen der Anlage. Signifikant ist die Integration von kapetingischen Vorgängerbauten, die teilweise vollzogene architektonische Referenzialität an kaiserliche und päpstliche Organisationsstrukturen⁷³¹ sowie die Modernität des Rayonnant Stils und die Monumentalität der Grand’Salle. Das innovative Projekt Philipps IV. zielt auf die Repräsentation⁷³² von Macht und ihre Wirkkraft. Sie geht mit einem funktionsfähigen Verwaltungsapparat einher. Hierfür bietet der neu geschaffene Palais ideale Voraussetzungen. Einzelne einschneidende Maßnahmen, dazu zählt das Skulpturenprogramm der Grand’Salle und der Galerie des Merciers, sind im Hinblick auf die Aussage von Herrschaft zu betrachten. Sie vergegenwärtigen die Kontinuität der Dynastie und legitimieren die Rechtmäßigkeit des aktuellen Herrschers. Dabei wird das monumentale Herrscherstandbild aus dem sakralen Raum heraus in den profanen überführt. Wolfgang Brückle geht noch einen Schritt weiter, insofern er den Skulpturenschmuck des Portals der Galerie des Merciers als eine Form der Staatrepräsentation begreift.⁷³³

Dem verheerenden Brand von 1618 fielen weite Teile des Palais de la Cité Philipps IV. zum Opfer. Vor allem der Verlust der Grand’Salle ist für die Problemstellung der Herausbildung eines neuen Königstypus besonders schwerwiegend. Wohl zum Ritterschlag der Königssöhne 1313 fertiggestellt, beherbergte sie einen Herrscherzyklus, der ausgenommen

⁷³¹ Der Haupteingang zum Palais erfolgte über das Portal der Galerie des Merciers – der Grands Degrez. Die Disposition des Eingangs zwischen der Sainte-Chapelle und der Grand’Salle, über die der König zu seinen Gemächern gelangte, wurde bereits von Charlemagne in Aix-la-Chapelle durchgeführt. Darüber hinaus charakterisiert eine ähnliche Organisation den Pontifikalpalast des Laterans in Rom. Beide Bauten wurden vom großen Kaiserpalast in Konstantinopel beeinflusst. Vgl. Davis, 2001, S. 193 f. u. Anm. 30.

⁷³² Der Begriff Repräsentation wird in einem allgemeinen Zusammenhang gemäß Michalsky als „Darstellung oder Vergegenwärtigung der einzelnen Herrscher und ihrer legitimen Herrschaft“ verwendet. Zu weiteren Bedeutungsebenen des Begriffs vgl. Michalsky, 2000, S. 22-40.

⁷³³ Brückle, 2005, S. 145 ff. Das wird weiter unten präzisiert.

von sechs bedeutenden Auslassungen sämtliche Standbilder der französischen Könige seit Pharamond bis zum Brand umfasste. Zum Zeitpunkt des Todes Philipps IV. 1314 waren wohl bereits 41 Bildwerke aufgestellt. Überdies blieben Nischen für die Fortsetzung des Zyklus frei.⁷³⁴ Die zweischiffige Grand'Salle befand sich im Obergeschoß eines zweigeschossigen Repräsentationsgebäudes. Die enormen Dimensionen (ca. 69 m x 27 m) erhoben es zum größten Profanbau seiner Zeit.⁷³⁵ Sie konnte über zwei Freitreppen erreicht werden: Für den Publikumsverkehr ermöglichte eine Außentreppe im äußersten Südosten der Grand'Salle den direkten Zugang vom großen Hof aus; die zweite Freitreppe führte zum Portal der Galerie des Merciers hoch, an deren nördlichen Ausläufer die zukünftige Galerie des Prisonniers anschloss. Hier ging ein kleiner Eingang im äußersten Südwesten des Saales ab.⁷³⁶ Die Galerie des Prisonniers war anfänglich allein für den König reserviert; über sie gelangte er zu seinen privaten Gemächern.⁷³⁷

Abgesehen von der Zweigeschossigkeit des Gebäudes gibt es von der Grand'Salle kaum Auskünfte über ihre Architektur.⁷³⁸ Eine Zeichnung von

⁷³⁴ Ob noch zu Lebzeiten Philipps IV. ein Standbild von ihm aufgestellt wurde, ist unsicher und bleibt deshalb unberücksichtigt. Anders bei Carqué, 2004, S. 518. Zu den Auslassungen der Herrscher siehe Kap. 7.3. Der Herrscherzyklus wurde bis zum Brand von den Nachfolgern Philipps IV. ausgenommen Heinrichs IV. (1589-1610) und Ludwigs XIII (1610-1643), die mangels Platzes fehlten fortgesetzt. Vgl. Valois, 1903; Bennert, 1992.

⁷³⁵ Vallery-Radot, 1925, S. 336. Fälschlicherweise wurde dieser Raum in der älteren Literatur als Salle de Saint-Louis bezeichnet. Ebd.; Liébard, 1969, S. 48. Über die Höhe des Gebäudes liegen keine Informationen vor. – Die Dimension der Grand'Salle in Paris übertraf diejenige von Charlemagne in Aix-la-Chapelle (ca. 46 m x 20 m) und jene von Westminster in London (ca. 70 m x 20 m; gegen Ende des 11. Jahrhunderts). Mesqui vermutet eine bewusst eingegangene Rivalität der Grand'Salle zu dem Pendant in London; beide waren Sitz der königlichen Macht. Vgl. Mesqui, 1993, S. 78 f. Zur Funktion des Saales vgl. ebd., S. 77-90.

⁷³⁶ Carqué irrt, wenn er in dem Portal der Galerie des Merciers den Hauptzugang zur Grand'Salle annimmt. Carqué, 2004, S. 517.

⁷³⁷ Guerout, 1950, S. 66 f., S. 138. Hierin kommt die von ihm beobachtete klare Trennung von privatem und öffentlichem Raum zum Ausdruck. Sie bedeutet ein großes Unterscheidungskriterium zum Palais' Ludwigs IX. Vgl. Brückle, 2005, S. 49, Anm. 34, S. 54.

⁷³⁸ Einziges Unterpfand für den Bau Philipps IV. ist das erhaltengebliebene Untergeschoss, die sogenannte Salle des Gens d'armes. Sie wurde nach dem Brand von 1618 in den Umbau der Grand'Salle integriert. Zur Architektur der Salle des Gens d'armes vgl. Vallery-Radot, 1925, S. 335-339. – Die Abbildung des Monats Juni aus dem Stundenbuch des Grafen von Berry der Brüder Limbourg (1414-1416) zeigt die Ansicht des Palais de la Cité mit den zwei Giebeln der Grand'Salle, deren Maßwerk große Ähnlichkeiten zur Sainte-Chapelle offenbart (Chantilly, Musée Condé, Ms 65, fol. 6v). Bennert, 1992, Abb. 5.

Froideau (nach 1777) zeigt zwei, von einem Wimberg überfangene Lancettenfenster aus dem 14. Jahrhundert (Abb. 98).⁷³⁹ Sie stammen vermutlich noch von der 1618 zerstörten Grand'Salle und scheinen in den Neubau integriert worden zu sein. Die Fenster befinden sich im äußersten Südwesten des Gebäudes und schließen unmittelbar an der auf den Fundamenten der Galerie des Merciers errichteten Galerie Marchande an. Davis schlussfolgert daraus eine Fortsetzung der Fensterreihe über die gesamte Länge der Grand'Salle.⁷⁴⁰ Eine entsprechende Durchfensterung entlang der Nord- und Südseite des Gebäudes wird von der Zeichnung mit der Innenansicht der Grand'Salle von Androuet du Cerceau aus dem 16. Jahrhundert bestätigt (Abb. 95).⁷⁴¹ Weiterhin stimmen beide Reproduktionen weitgehend in der Disposition des für den Publikumsverkehr bestimmten Eingangs überein. Er liegt im äußersten Südosten im ersten Joch des Saales. Die Außenansicht des von Froideau reproduzierten Portals veranschaulicht in der Gegenüberstellung mit dem ausschnitthaft vom *Retabel du Parlement* (1453-1455)⁷⁴² (Abb. 99) wiedergegebenen Portal der Galerie des Merciers korrespondierende architektonische Formenelemente. Allein die Dimension und die skulpturale Ausstattung des Portals der Grande'Salle ist, nach der Zeichnung zu urteilen, reduziert. Im linken Gewände befindet sich eine Statue, vermutlich eine Madonnenfigur. Ob im rechten, leeren Gewände eine Skulptur vorgesehen war, ist ungewiss. Corrozet, der eine knappe Beschreibung des Portals gibt, schweigt hierzu. Immerhin informiert er über die Madonna sowie über eine auf ihrer Höhe gemalte Darstellung von Enguerran de Marigny an dem unmittelbar östlich anschließenden Turm.⁷⁴³ Enguerran de Marigny leitete die Oberaufsicht der Arbeiten am

⁷³⁹ Zeichnung von C. Froideau, Bibl. nat., Est., Ve 53 g rés., fol. 126 (1020). Auf dem weiter unten besprochenen Kupferstich von Jacques Thierry ist am äußersten rechten Bildfeldrand ein vergleichbares Fensterelement erkennbar.

⁷⁴⁰ Davis, 2001, S. 193.

⁷⁴¹ Bibl. nat., Est., coll. Lallemand de Betz, Vx. 15, S. 269 (1155).

⁷⁴² Öl auf Holz, 146 x 227 cm, Paris, Musée du Louvre. Sterling, 1990, S. 36-49; Lorentz, 1998, S. 100-124.

⁷⁴³ Corrozet, 1586, fol. 110. Eine Inschrift in unmittelbarer Nähe bezieht sich auf den Minister. Sie lautet: „*chacun soit content de ses biens, Qui n'a suffisance n'a riens*“. Vermutlich wurde sie erst im Zuge der *damnatio memoriae* des Ministers angebracht und ist als Schandmal zu verstehen. Guerout, 1950, S. 131; Brückle, 2005, S. 145, Anm. 56. Zu Enguerran de Marigny siehe auch Kap. 3.1.

Palast. Ein Standbild von ihm wurde im rechten Gewände des Portals der Galerie des Merciers aufgenommen.⁷⁴⁴

Die Interpretation von Davis, wonach der Rückgriff auf Architekturformen, die vornehmlich ecclesiastische Gebäude kennzeichnen, Indiz für die Charakterisierung der Grand'Salle als geweihter Ort des herrschenden *vicarius christi, des rex christianissimus francorum sei*,⁷⁴⁵ ist überspitzt und leitet zur Vorsicht an. Eine vergleichbare architektonisch Struktur tritt in unmittelbarer Nähe der Grand'Salle auf. Die Zeichnung von Etienne Martellange der Sainte-Chapelle (nach 1630)⁷⁴⁶ (Abb. 100), die noch den südlichen Ausläufer der Galerie zeigt, sowie die Wiedergabe des Portals von dem *ReTable du Parlement* offenbart weitreichende Analogien der dekorativen Formenelemente. Wolfgang Brückle räumt überzeugend mit dem vor allem von Jean Guerout bis zuletzt weitverbreiteten Irrtum auf, wonach die Galerie des Merciers ein Relikt aus der Zeit Ludwigs IX. sei, an der Philipp IV. ein Portal samt Treppenaufgang habe anfügen lassen.⁷⁴⁷ Die von ihm mittels der überlieferten, visuellen Zeugnisse der Galerie des Merciers durchgeführte Architekturanalyse, hier vor allem die nachgewiesenen Parallelen der dekorativen Formenelemente zur Prioratskirche von Poissy (begonnen 1297), (Abb. 107) deutet in aller Klarheit auf eine Entstehung unter Philipp IV. hin.⁷⁴⁸ Die Ansicht von Davis ist demnach zu nuancieren. Der Fokus kann nicht allein auf der Grand'Salle liegen, die ein gewichtiges Wort in der Konstruktion der

⁷⁴⁴ Siehe weiter unten.

⁷⁴⁵ Davis, 1998, S. 193, Anm. 23; ders., 2001, S. 193.

⁷⁴⁶ Oxford, Ashmolean Museum, WA. C. Lar. II. 117.

⁷⁴⁷ Diese Meinung vertritt zuletzt noch Bennert, 2004, S. 153.

⁷⁴⁸ Brückle, 2005, S. 49 ff., bes. 52 ff. Unterstützung erfährt Brückles These durch die Analysen Markus Schlichts, der eine Orientierung des Baumeisters in Poissy an dem Portail des Libraires der Kathedrale von Rouen nachweist. Schlicht, Rouen, 2005, S. 69 ff.; ders., Scandale, 2005, S. 290 ff., bes. S. 305. Ausführlicher zu Poissy siehe Kap. 8. Anders hierzu sind die Erläuterung von Michael Davis. Er vertritt die These von Guerout. Zwar bespricht er auch die Zeichnung von Martellange, dabei kommt er allerdings zu einem anderen, fehlgeleiteten Ergebnis. In den offensichtlichen Parallelen der dekorativen Formelementen mit den Chorkapellen von Notre-Dame in Paris (1296-1315), die auch Brückle herausstellt, sieht er den Beweis für die Überarbeitung der von Ludwig IX. errichteten Galerie unter Philipp IV. Davis, 1998, S. 197, Anm. 27. Die Datierung der Galerie des Merciers ist früher als die von Brown auf Guerout fußende angegebene Zeitspanne von 1308 bis 1311 anzusetzen. Noch 1307 erfolgen massive Arbeiten an der Grand'Salle. Die Galerie des Merciers wird ihr vorausgegangen sein. Wann der Skulpturenschmuck angebracht wurde, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Siehe Kap. 7.3. Guerout, 1950, S. 35-42, S. 128-138; Brown, 1988, S. 223.

Herrschaftsaussage hat. Dafür sprechen die zeitnahe Errichtung der öffentlichen Galerie des Merciers und ihre Funktion als Verteiler zwischen der Sainte-Chapelle einerseits und den privaten Gemächern andererseits. Es geht hier vielmehr um einen allumspannenden Entwurf der Herrschaftsaussage. Dieser ist sowohl darauf angelegt, die Sakralität des französischen Königtums in Bezug zu den neuen Dynastieheiligen zu steigern, als auch die Emanzipation des Königs von der Kirche zu visualisieren. Dieses Postulat findet in mehrfacher Hinsicht seinen Niederschlag.

Die Sainte-Chapelle Ludwigs IX. als Aufbewahrungsort der Reliquien aus dem Heiligen Land, hier vor allem die Dornenkrone Christi, wird unter Philipp IV. metaphorisch zum *caput regni* ausgebaut.⁷⁴⁹ Sinnfällig drückt sich der Anspruch in der Überführung der Hauptreliquie Ludwigs IX. von 1306 in die Sainte-Chapelle aus. Sie wird damit zu einem weiteren Zentrum des religiösen Ludwiggedenkens.⁷⁵⁰ In der Aneignung und

⁷⁴⁹ Das Folgende basiert auf Brückles Ausführungen. Danach bezeichnet Philipp IV. in einem Schreiben die Sainte-Chapelle als Haupt des französischen Reiches. Der Autor baut die These in Kongruenz zur Auffassung des Staatskörpers auf, die seit Johannes von Salisbury Allgemeingut ist. Dabei wird das Staatswesen mit dem menschlichen Körper verglichen. Weiterhin ließ Philipp IV. „bewusst die Metaphorik des Staats- und des Gebäudekörpers in eins fallen“, wenn er von der Sainte-Chapelle als dem Haupt Frankreichs spricht. Nach dem zu seiner Zeit kursierenden Aristotelismus wird jedoch nicht dem Haupt, sondern dem „Herzen physiologische Leitungsfunktionen“ zugesprochen. Das Herz vermag im übertragenen Sinn die Grand’Salle sein. Die Verbindungslinie, die sich zwischen der Sainte-Chapelle und der Grand’Salle über die Galerie des Merciers ergibt, bedeutet demnach eine „Konkretion des Staatsgefüges“, das „nach dem Muster der *corpus*-Analogie“ aufgebaut ist. Brückle, 2005, S. 55 ff., bes. S. 58 u. S. 61. Darin berührt er sich mit den Aussagen von Michael T. Davis, der allerdings statt der Grand’Salle die *Logis du roi* als das Herz begreift. Davis, 1998, S. 202 f.; ders., 2001, S. 195. Zu Recht weist Brückle Davis’ Interpretation ab, wonach die „Funktionsbereiche des Palasts auf der Grundlage aristotelischer Maßgaben zustande gekommen sein könnten“. Brückle, 2005, S. 61, Anm. 67. Doch legen seine Ausführungen einen ähnlichen Zusammenhang nahe, wenngleich er den metaphorischen Kontext betont. Sicher ist einzig der Wille Philipps IV. zur Überhöhung seines Machtanspruchs. Ähnliches wird von Carqué vertreten. Er spricht der Sainte-Chapelle basierend auf älterer Forschungsliteratur den Rang einer *capella regis* zu, die zum „normativen Bezugspunkt fürstlicher Bauaufträge“ wurde. Carqué, 2004, S. 489 ff., Anm. 57 (Literaturüberblick).

⁷⁵⁰ Ein anderes Zentrum des Ludwigskultes ist die Abteikirche von Saint-Denis. Die Benediktiner verhinderten zunächst mit Erfolg die Überführung des Leichnams Ludwigs IX. in die Sainte-Chapelle, die nach dem Willen Philipps IV. die Ruhestätte des heiligen Vorfahren werden sollte. Am Ende erreichte der König die Teilung der Ganzkörperreliquie. Er erhielt einen Teil des Hauptes. Später ließ er weitere Partien vom Körper trennen und beschenkte damit Dritte. Für eine kritische Aufarbeitung des Vorgangs vgl. Brückle, 2005, S. 55 ff. Zu den Zentren des Ludwigskultes in der Abteikirche von Saint-Denis vgl. Brown, 1978, S. 76; Kap. 3.1. Allgemein zum Brauch der Teilung des Leichnams zur Bestattung an verschiedenen Orten und die daraus

Steigerung der architektonischen Formenelemente der Sainte-Chapelle, von der die Galerie des Merciers und auszugsweise die Grand'Salle Auskunft gibt, wird erstmals die noch im 13. Jahrhundert nachweisbare klare Trennung von kirchlicher und profaner Baukunst aufgehoben.⁷⁵¹ Weiterhin belegt das zweite Großprojekt Philipps IV., seine Stiftung des Dominikanerinnenkonvents in Poissy, diesen Aspekt deutlich. Wolfgang Brückle und Markus Schlicht ist zuzustimmen, wenn sie der in der Forschung etablierten ludovizischen „Renovatio“⁷⁵² um 1300 eine Absage erteilen. Mit der Bezeichnung ist eine retardierende, auf Errungenschaften der Zeit Ludwigs IX. zurückgreifende, „historisierende“ Kunst gemeint. Die „Renovatio“ erkläre sich aus der angestrebten Überhöhung des aktuellen Herrschers durch die Übernahme stilistischer Idiome des geheiligten Königs und ist eng verbunden mit dem umstrittenen Begriff des höfischen Stils.⁷⁵³ Spätestens unter Philipp IV. wird ein neuer Königstypus geprägt: Der leidende heilige König. Er steht nach wie vor in Abhängigkeit zum traditionellen, in der Grabserie Ludwigs IX. formulierten Königstypus; trotzdem geht er darüber hinaus. Darin wird die Interpretation eines historisierenden Gebrauchs entkräftet.⁷⁵⁴ Die Nachahmung der *opera*

resultierenden Konflikte mit der Kurie vgl. Brown, 1981, S. 221-270. Zum Kopfreliquiar Ludwigs IX. siehe Kap. 6.2.

⁷⁵¹ Eine eingehende Architekturanalyse von Brückle, 2005, S. 46 ff.

⁷⁵² Der Begriff wurde von Willibald Sauerländer in Anlehnung an Robert Branner geprägt. Sauerländer, 1983, S. 861 ff.; ders., 1999, S. 26; Branner, 1965.

⁷⁵³ Brückle knüpft hier an die von Christian Freigang herausgestellte Allgemeingültigkeit hochgotischer Formprinzipien an, die erst spät in Südfrankreich Eingang fanden und die vom Kathedralkapitel von Narbonne zum Programm erhoben wurde. Brückle, 2005, S. 63 ff., Anm. 70, 71 (Literaturhinweis zum historisierenden Urteil der Kunst um 1300); Freigang, 1992, S. 358 ff.; vgl. hierzu auch Kap. 4.1.; Schlicht, Scandale, 2005, S. 294 ff. Hinsichtlich der posthumen skulpturalen Darstellung Ludwigs IX. konnte die These der „Renovatio“ bereits widerlegt werden. Siehe Kap. 3 u. Kap. 6.2.

⁷⁵⁴ Den historisierenden Aspekt vertritt zuletzt Carqué. Die von ihm beobachteten Rückgriffe auf Stilidiome der Zeit Ludwigs IX., die um 1300 und vor allem in der Regierungszeit Karls V. offensichtlich sind, können nicht allein, wie er es macht, damit erklärt werden, dass sie eine Nobilitierung der Nachfahren des Heiligen bedeuten. Darin werde die Rückbindung an die *sainte et sacree lignie* visualisiert, die zugleich die legitime Herrschaft des aktuellen Königs bestätige. Carqué, 2002, S. 99; ders., 2004, S. 520 ff., bes. S. 530 ff. u. S. 536 ff. Der Aspekt spielt mit Sicherheit eine gewichtige Rolle, doch erklärt er nicht vollständig die spezifische Gestaltungsweise. Die Übereinstimmungen in den Formenprinzipien von Marienfiguren, die Carqué anhand des *gisants* Philipps III., Philipp IV., Ludwig X. und Karls IV. schlüssig feststellt, leiten eher zu der Frage über, ob hier eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Marientypus stattgefunden hat. Wenn ja, welche Rückschlüsse für das Herrscheramt sind daraus zu ziehen? Der Gesichtspunkt wurde bereits im Kap. 6.1.3 vorgestellt und bedarf einer vertiefenden Studie, die über den Rahmen der vorliegenden Untersuchung hinausginge.

ecclesiarum,⁷⁵⁵ die sowohl in der profanen als auch der sakralen Architektur der königlichen Bauaufträge fassbar wird, vollzieht einen Paradigmenwechsel, insofern sie weitgehend aus der kirchlichen Sphäre herausgelöst und für die Visualisierung der Machtansprüche Philipps IV. dienstbar gemacht wird.⁷⁵⁶

7.2 Visualisierung von Herrschaft unter Philipp IV.

7.2.1 Die Skulpturen des Collèges de Navarre

Die Visualisierung von Herrschaft unter Philipp IV. ist ein gewichtiges Argument für die Diversität und inhaltliche Distinktion seiner Aufträge. Dass hier eine methodische Absicht seitens des Königs zu vermuten ist, legt die im Gegensatz zum Palais und zur Stiftung in Poissy verhältnismäßig einfache Architektur der Kapelle des Collèges de Navarre in Paris nahe (Abb. 101).⁷⁵⁷ Die Kapelle ist die erste Ludwig IX. geweihte Kirche nach seiner Heiligsprechung. Die Gründung des Kollegs wurde 1304 von der Königin Johanna von Navarra testamentarisch verfügt. Sie verstarb ein Jahr später. Philipp IV. sorgte für den Vollzug ihres Testaments. Die Grundsteinlegung der Kapelle erfolgte 1309, ihre Weihe hingegen erst 1373.⁷⁵⁸ Die Stiftung besitzt einen von den beiden anderen Großbaustellen Philipps IV. abweichenden Funktionszusammenhang: Sie dient dem Studium. Der Verdacht entsteht, dass in der Ausführung hierauf

⁷⁵⁵ Die Umschreibung ist einem von Christian Freigang aufgeführten Zitat des Kathedralskapitels von Narbonne zur Legitimierung ihres Bauvorhabens entnommen. Freigang, 1992, S. 358 ff.

⁷⁵⁶ Die Stiftung in Poissy ist an den Dominikanerorden gerichtet. Aber auch hier übergeht Philipp IV. die Statuten des Ordens und realisiert seine Pläne; sie werden in Kap. 8 ausführlich besprochen. Vgl. vorab Schlicht, Scandale, S. 289 ff.

⁷⁵⁷ Farbige Aquarelle I. Hills, 1809, nach einer Zeichnung von J. C. Nattes. Paris, Musée Carnavalet, topo PC 085 C. Mit einer Länge von 47 m konnten sämtliche 70 Kollegiaten mitsamt des Lehrpersonals der Messe beiwohnen. Davis, 2001, S. 196.

⁷⁵⁸ Noch Piganiol de la Force berichtet davon, dass es in Paris von der Ausdehnung her das größte Kolleg war und schon 1315 von den Studenten bezogen werden konnte. Piganiol de la Force, 1765, S. 182. Skulpturen werden im Frühling 1316 erwähnt. Boulay, 1665-1673, Bd. 4, S. 85-96. Weiter zur Gründung des Kollegs und zum Skulpturenschmuck siehe Kap. 4.2.2.

Bezug genommen wurde.⁷⁵⁹ Am Eingangsportal des Kollegiums befanden sich die Standbilder des Königspaares: Rechts davon Johanna von Navarra mit dem Stiftungsmodell in ihren Händen (Abb. 102) und links Philipp IV. (Abb. 103), attributlos. Über das Aussehen der zerstörten Bildwerke informieren Zeichnungen.⁷⁶⁰ Eine Radierung Bequillets von 1781 mit der Fassadenansicht des Kollegiums zur Rue de la Montagne Saint Geneviève (Abb. 104) dokumentiert nachträgliche Veränderungen der Eingangssituation. Im Zuge dessen erhielten die Standbilder wohl eine andere Disposition.⁷⁶¹ Weiterhin offenbart die Radierung eine Marienskulptur oberhalb des Zugangs. Sie wird zuvor nur von Corrozet genannt.⁷⁶² Ob sie zum ursprünglichen Portalprogramm zählt oder erst später angebracht wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Damit können keine definitiven Rückschlüsse mehr auf die Ikonographie des Eingangsportals gezogen werden. Unsicherheiten ergeben sich auch hinsichtlich der Reproduktion der Königsfigur. Denkbar ist, dass Philipp IV. tatsächlich, entgegen der mehrheitlichen Forschermeinung, ohne *regalia* auftritt.⁷⁶³ Elisabeth Brown sieht darin ein bestimmtes Konzept verwirklicht, das auf den König als „patron of learning and companion and supporter of his wife“ abzielt.⁷⁶⁴ Ihre These blieb in der Literatur unbeachtet. Vor dem Hintergrund der bisher angesprochenen Projekte Philipps IV. bedeutet sie jedoch eine reale Option. Wolfgang Brückles aktuellen Erläuterungen zu dieser Fragestellung sind wenig überzeugend. Unter Vorbehalt schätzt er die Statue als von ihren Insignien beraubt ein. Aufgrund einer Abbildung bei Montfaucon, die den König mit dem Griff in den Tasselmantel zeigt, schlussfolgert der Autor zugleich die Uneindeutigkeit bezüglich ehemals vorhandener *regalia* des Standbildes.⁷⁶⁵ Versehentlich unterläuft ihm

⁷⁵⁹ Davis stellt diesen Aspekt in aller Klarheit heraus. Davis, 2001, S. 196 ff. Eine weitere Möglichkeit zur Erklärung der schlichten Architektur mag eine bewusst eingegangene Distanzierung zu den vom König selbst initiierten Aufträgen sein, denn das Kollegium war ursächlich eine Stiftung seiner Gemahlin. Die Ikonographie des Eingangsportals des Kollegs spricht dafür.

⁷⁶⁰ Aquarellierte Zeichnung, Album de Gaignières. Paris, Bibl. nat., cab. est., rés. Oa 10, fol. 146 (Königin), rés. Pe-11a-fol. Fol. 148 (König).

⁷⁶¹ Paris, Bibl. nat., cab. est., Va 256a. Vgl. hierzu Brückle, 2005, S. 142.

⁷⁶² Corrozet, Bonfons, 1586, 101r. Vermutlich ging Brückle auf sie nicht ein, weil ihm die Ausführungen von Corrozet nicht geläufig sind.

⁷⁶³ Zur Diskussion eventueller Attribute siehe Kap. 4.2.2.

⁷⁶⁴ Brown, 1988, S. 224 f.

⁷⁶⁵ Brückle, 2005, S. 139, S. 144, Anm. 55. Die Ausführungen von Brown bleiben von ihm unberücksichtigt.

dabei eine Verwechslung: Die von ihm herangezogene Darstellung Philipps IV. bezeichnet seine Grabfigur in Saint-Denis und nicht, wie er annimmt, die Statue des Königs vom Kollegium. Bei Montfaucon fehlt deren Wiedergabe, einzig die Skulptur der Königin wird von ihm aufgenommen.⁷⁶⁶

Liegt hier der Akzent auf der „monumentalen Repräsentation der Königsherrschaft als Institution“⁷⁶⁷ oder gibt es vielleicht noch eine weitere Dimension, die an den eventuell fehlenden *regalia* zu manifestieren wäre und damit Browns Deutung stützt? Die Repräsentation von Königsherrschaft ergäbe sich eher durch die Inschrift des unterhalb der Statue angebrachten Schildes als durch die Figur allein. Nach den Textquellen und der Zeichnung lautet sie: *Philippus Pulcher, Francorum Rex Christianissimus, ioannae maritvs, huius domus fundator*.⁷⁶⁸ Eine spätere Anbringung der Plakette wird vorgeschlagen, trotzdem ist denkbar, dass ein entsprechender Schriftlaut ursprünglich vorhanden war.⁷⁶⁹ Die Bezeichnung *rex christianissimus* für den König wurde schon früh geprägt und findet sich häufig in den offiziellen Schriften der Zeit Philipps IV. wieder.⁷⁷⁰ Vor diesem Hintergrund erscheint ihre Anbringung gut möglich. Die Interpretation, nach der allein an der Königsfigur die Institution des Amtes manifestiert werde, greift zu kurz. Hierfür wären definitiv Symbole der Herrschaft gefordert, die allerdings für die Statue nicht gänzlich abzulehnen sind. Den Aspekt illustrieren die königlichen

⁷⁶⁶ Montfaucon, 1730, Bd. 2, Tafel XXXVII zur S. 212. Nr. 1 ist das Grabmal Philipps IV. in Saint-Denis; Nr. 4 ist die Statue der Königin vom Eingangsportal des Kollegs.

⁷⁶⁷ Brückle, 2005, S. 144.

⁷⁶⁸ Corrozet, Bonfons, 1586, S. 101r.

⁷⁶⁹ Brückle bezieht sich hier auf die Richtigkeit der Angabe und nicht auf ihre Authentizität. Brückle, 2005, S. 139. Als einziger führt Corrozet die komplette Inschrift auf. Alle späteren Autoren lassen die Präzisierung *ionniae maritus* aus. Ebd.; DuBreul, 1639, S. 495; Piganiol de la Force, 1765, S. 182. Es bleibt ungeklärt, inwiefern sich der Zeichner Freiheiten der Wiedergabe erlaubt hat. An anderer Stelle informiert Corrozet über in den Stein gravierte heraldische Motive und sie umlaufende Schriftzüge unterhalb der Trumeaufigur Ludwigs IX. vom Portal der Kapelle. Obwohl sie schwer lesbar sind, gibt er sie an. Corrozet, Bonfons, 1586, 102r. Brückle lässt die Ausführungen von Corrozet unbeachtet. Ihre Authentizität ist denkbar, aber nicht belegbar, weshalb eine eingehende Analyse hypothetischer Natur wäre und hier unterlassen wird.

⁷⁷⁰ Die topische Bezeichnung des *rex christianissimus* ist sehr alt und wird massiv auf Philipp II. Augustus angewandt, bevor der Titel im 14. und 15. Jahrhundert überwiegend den französischen Königen vorbehalten ist. Krynen, 1993, S. 56 f., S. 345 ff. Für die Zeit Philipps IV. vgl. Strayer, 1969, 3 ff.; Lewis, 1981, S. 133 ff.; Bennert, 1992, S. 52.

Insignien des Skulpturenzyklus der Grand'Salle: Neben Krone und Zepter wird zusätzlich die *main de justice* genannt.⁷⁷¹

Es stellt sich die Frage, ob aufgrund eines möglichen Verzichts der *regalia* im Einklang mit dem Anbringungsort sowie der Funktion des Kollegiums als Lehrinstitution auf die herrscherliche Tugend der *sapientia* angespielt wird. Diese herrscherliche Tugend wird neben anderen am Trumeau unterhalb der Figur Ludwigs IX. vom Portal der Kollegiatskapelle aufgeführt: *Foelex terra cuius Rex sapiens: iustus clemens, modestus, patiés: cuius vultus est malos feriens, bonosaliciens*.⁷⁷² Die Authentizität der Inschrift ist zwar nicht gewährt, doch ist der weise Herrscher topisch im Mittelalter. Insbesondere in der folgenreichen Schrift *Policraticus* von Johannes von Salisbury (1159) wird der Anspruch an den König als Ideal formuliert. Hier heißt es: *Rex illiteratus quasi asinus coronatus*. Guillaume de Saint-Pathus weist Ludwig IX. unter anderem die Tugend der Weisheit (*splendor sapientie*) zu, die neben Salomon vor allem David ausgewiesen habe. Die Predigt am 11.08.1297 anlässlich der Kanonisation des Königs von Bonifaz VIII. verfasst, hatte bezeichnender Weise zum Thema: „*Magnificatus est ergo rex Salomon, super omnes reges terrae, divitiis et sapientia*“ (I Könige, X, 23).⁷⁷³ Im Fall der Originalität der Inschriften unterhalb der Skulpturen wäre die These Browns zwar bestätigt, aber sie müsste auch aufgefächert werden, insofern hier klassische Herrschertugenden visualisiert worden sind.

Vor dem Hintergrund der angesprochenen Aufträge Philipps IV. ist eine entsprechende Konzeption vorstellbar. Sie binden das Königsbild in die Funktion des Ortes mit ein – Funktion und Aussage wirken sich dabei wechselseitig aus: Die Galerie des Merciers, die Grand'Salle und auch der Skulpturenzyklus in der Prioratskirche Saint-Louis in Poissy legen hiervon Zeugnis ab. Die schlichte Architektur der Kapelle des Kollegiums steht im klaren Kontrast zu den elaborierten Formen der genannten Unternehmungen des Königs. Die farbige Aquatinta mit der Wiedergabe

⁷⁷¹ Siehe hierzu Kap. 7.3.

⁷⁷² Corrozet, Bonfons, 1586, 102r.

⁷⁷³ Le Goff, 1996, S. 394 ff. Einführend zum *roi sage* siehe Krynen, 1993, S. 208 ff.

des Kapellenportals von 1809 gibt nichts mehr von den in den Schriftquellen erwähnten und sicherlich ehemals vorhandenen, in Gold und Azur gefassten Skulpturen preis. Nach Corrozet und DuBreul waren am Trumeau Ludwig IX., rechts von ihm im Gewände Philipp IV. und links von ihm Johanna von Navarra aufgestellt.⁷⁷⁴ Aufgrund des Verlustes sämtlicher Figuren existieren nur Indizien für die vorangestellte Deutung. Gleichwohl zeigt die Gesamtschau der drei Großaufträge Philipps IV. einerseits den klaren Bezug zu Ludwig IX., andererseits finden wegweisende Neuerungen der politischen Ikonographie statt.

7.2.2 Das Skulpturenprogramm vom Portal der Galerie des Merciers

Die Galerie des Merciers (Abb. 99) spiegelt den Aspekt der Indienstnahrskulpturaler Mittel zur Vergegenwärtigung der Herrschaft von Philipp IV. in vollen Zügen wider.⁷⁷⁵ Die Galerie war ein stark frequentierter öffentlicher Raum; Händler boten hier vermutlich seit Philipp IV. ihre Waren feil.⁷⁷⁶ Im 17. Jahrhundert taucht erstmals für die Anlage des Portals die Bezeichnung „porte du beau roi Philippe“ auf, abgeleitet aus der Skulptur Philipps IV. am Trumeau. In älteren Texten ist von dem zugehörigen Treppenaufgang als „Grands Degrez“ die Rede.⁷⁷⁷ Bei großen Feierlichkeiten bildet das Portal den Hauptzugang zum Palais: Die Möblierung der Galerie des Merciers, der Grand’Salle sowie der Grand Chambre, Sitz des Parlaments, wurde für die prunkvollen Feste entfernt.

⁷⁷⁴ Corrozet, Bonfons, 1586, 101v f.; DuBreul, 1639, S. 495 f.; Brückle, 2005, S. 140 ff. Der Autor korrigiert folgerichtig Gillermans Verwechslungen bezüglich der Dargestellten am Trumeau. Die am Trumeau befindliche Inschrift *Ludouicus decus regnantium* verweist nach Brückle eindeutig auf Ludwig IX. Sie entstammt dem von Arnould du Pré zum Gedenktag des Heiligen am 25.8. verfassten zeitgenössischen Offizium. Gillerman, 1994, S. 139 ff. Zu dem Offizium siehe auch Kap. 6.2.

⁷⁷⁵ Für eine kritische Übersicht der Forschungslage zum Portal und der postulierten These, es als Ausdruck von Staatsrepräsentation zu begreifen vgl. Brückle, 2005, S. 145 ff.

⁷⁷⁶ Guérout, 1950, S. 88 ff. Nachweisbar sind sie zumindest ab 1316.

⁷⁷⁷ Andererseits taucht auch die Benennung „les degrez“ in den Quellentexten auf. Whiteley, 1989, S. 133, S. 144.

Es ist der prinzipale Eingang für die königliche Residenz innerhalb des Palais.⁷⁷⁸ Ein Brand im Januar 1776 beschädigte die Galerie des Merciers gravierend, weshalb sie im darauffolgenden Jahr abgerissen wurde. Die Zeichnung des Architekten Jacques Thierry gibt den Abriss wieder (Abb. 105). Sie zeigt den ruinösen Zustand des Portals.⁷⁷⁹ Die Zeichnung ist insofern von Bedeutung, als dass sie architektonische Übereinstimmungen mit dem ältesten visuellen Zeugnis vom Portal offenbart, dessen Authentizität somit belegt wird: das bereits genannte *Retable du Parlement*. Im Hintergrund wird das Portal ausschnitthaft gezeigt. Sowohl am Trumeau als auch im davon aus gesehenen rechten Gewände befindet sich eine von einem Baldachin überfangene, aufrecht stehende Figur. Die Skulptur im linken Gewände fehlt. In seiner Analyse zum *Retable* betont Philippe Lorentz die detailgetreue Wiedergabe des Portals. Die Architektur entspricht dem Stil um 1300.⁷⁸⁰ Darüber hinaus wird der Zustand zur Zeit des Malers angegeben. Fassungsreste an den gemalten Skulpturen sind nachweisbar. Der Mantel des Königs zeigt blaue Farbreste; die Krone ist goldfarben ebenso der bekrönende Baldachin.⁷⁸¹ Für die jüngst vorgebrachte Auslegung, wonach der rundliche Gegenstand in seiner rechten Hand den Reichsapfel oder die Sphaira symbolisieren könnte, fehlt es an Beweisen. Es gibt zwar in Frankreich für das imperiale Attribut Beispiele, aber es spielte eine untergeordnete bis gar keine Rolle. Zur Zeit Philipps IV. ist es definitiv auf den Kaiser beschränkt. Sicherlich

⁷⁷⁸ Insbesondere seit Karl V. ist diese Praxis nachweisbar. Die *Grandes Chroniques* informieren über den pompösen Empfang Kaiser Karls IV. 1378 vor der Grand Degrez. Boutaric, 1864, S. 56 f.; Whitley, 1989, S. 136 f.; Davis, 1998, S. 197, Anm. 31.

⁷⁷⁹ Paris, Bibl. nat., Est., Ve 53 g rés., fol. 127, (1021). Eine weitere anonyme Zeichnung gibt die Brandnacht wieder. Schematisch wird das Portal gezeigt (Musée Carnavalet, D 02997). Vgl. Whiteley, 1989, Abb. 7. Nach dem Brand von 1776 wurde die Galerie Marchande auf den Fundamenten der Galerie des Merciers errichtet. Vgl. Guerout, 1950, S. 87 u. Anm. 2. – Zum Wiederaufbau des Palais nach dem Brand von 1776 vgl. Lesterlin, 2001, S. 81-121.

⁷⁸⁰ Brückle kommt zu einem identischen Ergebnis, wenngleich er es unnötigerweise verklausuliert vorbringt. Zu Beginn führt er die später von ihm abgewiesene Möglichkeit aus, die vom *Retable* gezeigten architektonischen Formen können sowohl auf die Galerie als auch auf die Grand'Salle anspielen. Sein komplizierter Gedankengang geht von der Auffassung Guerouts aus, wonach das *Retable* eine Art Montage aus verschiedenen Baukörpern des Palastes sei. Vgl. Brückle, 2005, S. 50 ff.

⁷⁸¹ Die Figur im rechten Gewände zeigt hingegen kaum noch Farbspuren. Die Differenz begründet Lorentz mit dem verschiedenen Status: hier der König, dort eine Statue, deren Identität zu jener Zeit vermutlich bereits unbekannt war. Dass die Polychromie der Trumeaufigur im Verlauf der Zeit aufgefrischt wurde, entspricht der üblichen Praxis. Schon 1298-1299 wurden die Statuen der Sainte-Chapelle neu gefasst. Vgl. Guerout, 1950, S. 51; Lorentz, 1998, S. 116 ff., Abb. 7.

ginge eine Vereinnahmung des Attributs mit den Souveränitätsansprüchen Philipps IV. konform,⁷⁸² dennoch erscheint ein derartiges Vorgehen fraglich zu sein. Es ist kaum vorstellbar, dass später Kaiser Karl IV. bei seinem pompösen Empfang im Palais 1378 das Standbild eines französischen Königs mit dem kaiserlichen Symbol hätte gutheißen können. In den Quellen findet sich hierzu keine Aussage.⁷⁸³ Vielleicht kommt Mary Whiteley dem Gegenstand in der Hand Philipps IV. am nächsten, wenn sie allerdings ohne Absicherung ein Wappen mit der königlichen Heraldik annimmt.⁷⁸⁴ Raum für Spekulationen bleibt. Die verlorene Skulptur im linken Gewände bezeichnet laut Quellentexten Enguerran de Marigny (1275/80-1315),⁷⁸⁵ ein einflussreicher Ratgeber Philipps IV., der dem Finanz- und Steuerwesen vorstand und nach dem Tod des Königs in Ungnade fiel und am Galgen endete. Marigny ist auch der Auftraggeber der Skulptur Ludwigs IX. in Mainneville.⁷⁸⁶ Die Statue des Höflings wurde umgehend nach dessen Fall entfernt. Im 18. Jahrhundert war sie scheinbar noch im Hof der Conciergerie aufgestellt, bevor sich ihre Spur definitiv verliert.⁷⁸⁷ Über die Identität der dritten Skulptur im

⁷⁸² Brückle, 2005, S. 147. Nach Dupuy hatte sich der König um 1300 weder dem Kaiser noch dem Papst zu beugen. Dupuy, 1655, S. 675; Bennert, 1992, S. 52 u. Anm. 61. Zum Identifizierungsvorschlag des Attributs und sein Vorkommen in Frankreich vgl. Brückle, 2005, S. 85, Anm. 65, S. 147; Lorentz, 1998, S. 116. Die Königsgalerien, die vereinzelt auch den Reichsapfel als *regalia* aufnahmen, sind nicht eindeutig auf die französischen Könige zu beziehen. Hohenzollern, 1965, S. 59 f. Vilette, 1991, S. 143 ff. Schramm führt den bewussten Verzicht des kaiserlichen Symbols an, da scheinbar die *religion royale* genügte, die sich in der Salbung mit dem Himmelsöl, dem Kult um die Lilie und die von Gott verliehene Befähigung zu Wunderheilungen des Königs konkretisierte. Schramm, 1958, S. 122 ff. Er erwähnt nicht die Sitzfigur Dagoberts in Saint-Denis (nach 1240). Brückle, 2005, S. 20, Anm. 28 (Literaturüberblick).

⁷⁸³ Zum Empfang des Kaisers siehe Boutaric, 1864, S. 56 f.

⁷⁸⁴ Whiteley, 1989, S. 141.

⁷⁸⁵ Zur Person Marignys vgl. Favier, Conseiller, 1963. Eine Zusammenfassung seines Werdegangs bei Gillerman, 1994, S. 11 ff.

⁷⁸⁶ Siehe Kap. 3.

⁷⁸⁷ Diverse Autoren identifizierten die Skulptur. Saint-Foix verdanken wir eine Beschreibung der Skulptur, die er gegen die Wand gelehnt im kleinen Hof der Conciergerie (heute cour de Femmes) gesehen haben will. Demnach besaß die Figur eine gute Haltung mit einem lächelnden, angenehmen Gesichtsausdruck. Die Kleidung ging bis unterhalb der Knie; er hatte eine Art Kopfbedeckung, die nicht zurückgeschlagen war, sondern eingedreht am linken Ohr hervorlugte; zudem trug er einen bestickten Gurt mit Schwertgehänge. Vgl. Saint-Foix, 1778, 3. Bd., S. 299; Guerout, 1950, S. 89 u. Anm. 2; Lorentz, 1998, S. 117 u. Anm. 69. Brückle zweifelt die Authentizität der Statue allein deshalb an, weil es wohl kaum denkbar sei, dass man sie aufbewahrt habe. Brückle, 2005, S. 146, Anm. 59. Hier auch eine zusammenfassende Darlegung der Schriftquellen. Sein Argument ist unzureichend, zu genau informiert Saint-Foix über die Statue. Dennoch ist kaum definitiv zu beweisen, dass es sich hier um die Darstellung Enguerrans de Marigny handelt. Einen Überblick der Darstellungen von Marigny bietet Favier, Portraits, 1963, S. 169 ff.

rechten Gewände herrscht zunächst Unklarheit. Der umstrittene Identifizierungsvorschlag der Statue mit Ludwig X. dem Zänker (1314-1316), Sohn Philipps IV., von Whiteley stellt eine ernst zu nehmende Möglichkeit dar.⁷⁸⁸

Die Konzeption des Portals ist neu und belegt die von Brückle vorgebrachte These der Erweiterung der politischen Ikonographie unter Philipp IV.⁷⁸⁹ Die Darstellung eines Heiligen am Portal kann definitiv ausgeschlossen werden. Zwei der drei Skulpturen sind eindeutig zu benennende historische Personen. Überdies nimmt von ihnen der König den prominentesten Ort am Trumeau ein, der bei Kirchenportalen üblicherweise für die Anbringung einer Heiligenstatue reserviert war. Darüber hinaus ist die Hierarchisierung der gesellschaftlichen Stellung der Statuen programmatisch: Links vom König stand sein zu jener Zeit mächtigster Berater. Nach diesem System müsste rechts von Philipp IV. eine im Rang Enguerrans de Marigny übergeordnete Person stehen. Die schemenhaften Zacken direkt oberhalb des Hauptes der Statue sowie die Andeutung eines Kronreifes legen eine vorhandene Krone nahe. Die Art der Gewandung mit dem auf der rechten Schulter fixierten Mantel scheint der Statue am Trumeau zu entsprechen.⁷⁹⁰ Danach wäre die Identifizierung mit dem Nachfolger auf dem Thron, Ludwig X., plausibel. Die Kontinuität der Dynastie wird dergestalt visualisiert und greift somit das Programm Karls V. – die Grand’Viz du Louvre – vorweg.⁷⁹¹ Darin

⁷⁸⁸ Whitley, 1989, S. 142; Lorentz, 1998, S. 116. Brückle schließt sich der Deutung an und verwirft zu Recht die These Jean Faviers, nach der die Königin dargestellt worden sei. Brückle, 2005, S. 147 f.; Favier, Conseiller, 1963, S. 89. Anders hingegen Davis, der die Identifizierung mit Ludwig X. bezweifelt, da dieser keine Krone zu erkennen gibt. Vgl. Davis, 1998, S. 197 u. Anm. 28. Dagegen sprechen die erkennbaren Zacken oberhalb des Kopfes sowie die Andeutung eines Kronreifes. Die Krone erklärt sich aus seiner Stellung als König von Navarra. Abzulehnen ist auch Carqués Deutung, nach der es sich hier aufgrund der Gewandung um einen Geistlichen handele. Carqué, 2004, S. 517.

⁷⁸⁹ Brückle, 2005.

⁷⁹⁰ Whiteley stimmt hierin überein und nimmt die konforme Gewandung der beiden Statuen als Indiz für die Deutung mit Ludwig X. Einzuschränken ist, dass die Gewandung von beiden Standfiguren nicht eindeutig benennbar ist. Bei der Statue im rechten Gewände kann zumindest ein Überwurf erkannt werden, da die *cotte* an der Seite freigegeben wird. Die Bekleidung Philipps IV. am Trumeau wurde ausführlich in Kap. 4.2.2 besprochen. Brückles Vorschlag eines Hermelinbesatzes der Schulter erscheint ihm selbst fragwürdig. Die Möglichkeit besteht, dass der König im Krönungsornat gekleidet ist. Damit wäre er neben Ludwig IX., der den Typus geprägt hat, der erste König im Weiheornat.

⁷⁹¹ Bennert, 2004, S. 159 ff.; Carqué, 2004.

erschöpft sich aber keineswegs der Aussagegehalt des Portals. Glaubwürdig widerlegt Wolfgang Brückle die Deutung Dorothy Gillermans die Präsenz Enguerran de Marignys erkläre sich aufgrund der ihm übertragenen Oberaufsicht der Arbeiten am Palais.⁷⁹² Bei Mary Whiteley klingt eine zu Gillerman vergleichbare Interpretation an, ergänzt um den Aspekt, er werde am Ende der Regierungszeit Philipps IV. als derjenige visualisiert, der tatsächlich die Regierungsgeschäfte führte.⁷⁹³ Hier taucht allerdings ein altgedientes und überholtes Vorurteil gegenüber der Herrschaft Philipps IV. auf, nach dem der König zum Spielball seiner Ratgeber geworden sei.⁷⁹⁴ Eine andere Lesart ist wahrscheinlich, die unter anderem mit der Funktion der Grands Degrez zusammenhängt.

Zweifelsohne besitzt das Portal eine weitgefächerte politische Komponente: Zum ersten setzt Philipp IV. aufgrund der Trumeaufigur seinen Stempel auf Einrichtungen, die mit Ludwig IX. assoziiert sind. Das bezeugt die Galerie des Merciers, die die Sainte-Chapelle mit den von Philipp IV. neu konstruierten königlichen Gemächern und der Grand'Salle verband; dabei übertrafen die architektonischen Formenelemente das elaborierte Vokabular der Sainte-Chapelle Ludwigs IX.; zum zweiten wurden offizielle Proklamationen und Amtsentscheide auf der Freitreppe, direkt vor dem Portal, verkündet. Der König empfing hier hochrangigen Besuch. Die Quellen berichten überdies von einem zu Füßen der Grands Degrez vorgelagerten, schwarzen Marmorstein, dem *perron de marbre*,⁷⁹⁵ der vorwiegend als Gerichtsstätte diente im Sinne eines *pierre de justice*. Hier wurden gerichtliche Vorladungen bekannt gemacht und Urteile

⁷⁹² Gillerman, 1994, S. 119; Brückle, 2005, S. 147 f.

⁷⁹³ Whiteley, 1989, S. 141.

⁷⁹⁴ Einen Überblick zur Forschungslage der zwei entgegengesetzten Position zur Person Philipps IV., die ihn entweder als Mündel seiner Ratgeber oder als intellektuellen, hinter allen Entscheidungen stehenden Souverän beurteilen, bieten Wenck, 1905, S. 1 ff., S. 25 ff., S. 60; Bautier, 1978, S. 3 ff.; Menache, 1984, S. 699; Brown, 1988, S. 219 ff. Für die Kunstgeschichte räumen vor allem Bernd Carqué, Wolfgang Brückle und Markus Schlicht mit dem Vorurteil auf, der König werde von seinem Ratgeber geführt. Die inhaltliche Komplexität seiner Aufträge belegt, dass deren Konzeption nicht ohne das Wissen Philipps IV. erfolgt sein kann.

⁷⁹⁵ Whiteley stellt als erste eindeutig den *perron* als separaten, von dem Treppenaufgang unabhängigen Bauteil heraus. Whiteley, 1989, S. 13 ff. Sie widerspricht damit Guerouts Ausführungen, der den *perron* als Bestandteil der Freitreppe annimmt. Er befände sich danach am oberen Ende der Stufen, direkt vor dem Portal. Guerout, 1951, S. 87 u. Anm. 6, 7. Brückle ist bei seiner Beschreibung der Freitreppe bezüglich des *perrons* unpräzise. Es scheint, dass er sich an Guerout orientiert. Brückle, 2005, S. 145.

vollstreckt.⁷⁹⁶ Die skulpturale Präsenz Philipps IV. im Hintergrund knüpft seine Person während dieser öffentlichen Anlässe unmittelbar an die Rechtsprechung an. Im übertragenen Sinn nehmen die Statuen eine „stellvertretende Funktion“ ein – sie verkörpern die „Herrschaftsinstitution“ dauerhaft am Ort einer fallweise unter den Augen der Öffentlichkeit vollzogenen Rechtsprechung.⁷⁹⁷ Die politische Ikonographie wird aus dem sakralen Bezugssystem herausgelöst und in den profanen Raum überführt: Die Statuen der Heiligen am Portal werden durch die weltlicher Personen ersetzt. Die profane Funktion der Galerie des Merciers und des *perron* rechtfertigen den Schritt. Hier sieht Wolfgang Brückle die Staatsrepräsentation verwirklicht.⁷⁹⁸

Gibt es darüber hinaus eine weitere Dimension des Aussagegehalts der Gesamtanlage, die mit den historischen Gegebenheiten zusammenhängt, ohne dabei die Konzeption als reines historisches Zitat lesen zu wollen? Die Hierarchisierung der weltlichen Personen – König, Nachfolger und königlicher Ratgeber – symbolisiert die Herrschaftsauffassung Philipps IV. Bereits der an Philipp IV. gerichtete, noch vor seiner Thronbesteigung übergebene und kurze Zeit später ins Französische übersetzte Fürstenspiegel *De regimine principum* von Aegidius Romanus ist erhellend für die Konzeption des Portals. Hier werden die erbliche Monarchie und das Erstgeburtsrecht zum Ideal erhoben.⁷⁹⁹ Der König am

⁷⁹⁶ Whiteley, 1989, S. 133; diess., 1996, S. 71. Brückle stellt auf Leonardo Olschki fußend heraus, dass der „*perron* des Stadtpalast von Paris“ bis ins 13. Jahrhundert“ als oberste Gerichtsstätte des Landes“ galt. Brückle, 2005, S. 148. Zur Funktion des *perrons*: vgl. Grand, 1947, S. 251-164. Davis versucht, die Symbolik des *perrons* aufgrund seines Materials zu betonen. Er sieht in den aus Deutschland importierten, schwarzen Marmorplatten des *perrons* und des Tisches aus der Grand’Salle eine ähnliche Referenz an imperialen Strukturen, die bereits die Disposition der Galerie des Merciers als Verbindungsstrakt von Sainte-Chapelle und Grand’Salle an die Residenz Karls des Großen in Aix-la-Chapelle zu erkennen gibt. Davis, 2001, S. 193. Der Interpretation ist schwer zu folgen. Die Aktualität von schwarzem Marmor wird nicht zuletzt anhand seines Aufkommens im Grabkontext (siehe die Grabmonumente von Isabella von Navarra und Philipp III. in Saint-Denis, Kap. 5.1.) verdeutlicht.

⁷⁹⁷ Brückle, 2005, S. 148.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 148 f. Nach ihm wurde diese Art der Vergegenwärtigung „durch die Darstellung Philipps IV. mit den Herrschaftsinsignien am Kolleg von Navarra und den Königszyklus in der Grand’Salle“ vorbereitet. Hinsichtlich seiner Statue vom Kolleg ist der Fall nicht so klar gelagert, eine weitere Deutungsmöglichkeit besteht. Siehe hierzu weiter oben.

⁷⁹⁹ Einen Überblick zum Erbrecht als die ideale Form der Monarchie, wie dies von Aegidius propagiert wurde mit den Bezügen zum aristotelischen Entwicklungsschema bei Brückle, 2005, S. 211 ff. Er stützt sich überwiegend auf die französische Übersetzung

Trumeau und sein erstgeborener Sohn im Gewände, der spätere Ludwig X., stehen für den Aspekt ein. Die Kontinuität der Dynastie wird visualisiert. Aegidius führt weiterhin aus, dass der König sich seine Ratgeber selbst auswählen darf. Sie sollen gut, treu und weise sein. Weiterhin soll der König gutem Rat gegenüber offen sein.⁸⁰⁰ Weshalb fiel die Wahl ausgerechnet auf Enguerran de Marigny? Dass er die Oberaufsicht der Arbeiten vom Palais de la Cité innehatte, ist eine zu dürftige Erklärung. Dass er der Finanz- und Steuerpolitik vorstand, deren Institutionen in dem neuen Palais zusammenfasst wurden, und dass er ab 1305 der einflussreichste Mann neben dem König war, mag einen – wenn auch mageren – Ansatz bieten.⁸⁰¹ Gesichert ist, dass die Finanz- und Steuerpolitik Philipps IV. vehement kritisiert wurde. Die permanenten Münzabwertungen und die Steuererhebungen provozierten massiven Widerstand. Der König wurde der Geldfälscherei bezichtigt, mit der Aufforderung, zum Mythos der *bonnes monnaies* Ludwigs IX. zurückzukehren.⁸⁰² Die Kritik richtete sich vor allem gegen die Einflüsterungen böser Ratgeber. Es entsprach jedoch der weitläufigen Praxis, den König nicht direkt, sondern indirekt über seine Ratgeber anzuprangern.⁸⁰³ Reagiert gegebenenfalls das Programm des Portals auf die zu der Zeit virulenten Vorwürfe gegen Philipp IV.? Hierin besteht eine ernst zu nehmende Möglichkeit. Der Bischof von Pamiers, Bernard von Saisset, gegen den 1301 der Prozess wegen Hochverrats angestrengt wird, erhebt schwere Anklage gegen den König. Neben dem Tadel, der König gehorche schlechten Ratgebern, zitiert er eine Prophezeiung

des Fürstenspiegels. Doch diese ist eine verkürzte Version der lateinischen Ausgabe. Vgl. hierzu Krynen, 1993, S. 179. Allgemein zu Aegidius vgl. Berges, 1952², S. 211 ff.

⁸⁰⁰ Wenck, 1905, S. 6 f.

⁸⁰¹ Enguerran de Marigny tritt um 1302 in den Dienst des Königs ein und kämpfte in der erfolgreichen Schlacht von Mons-en-Pevèle 1304 an dessen Seite. Seit den 1290er Jahren war er für die Königin tätig und wurde von ihr sehr geschätzt. Seinen Sohn aus erster Ehe benannte er nach dem erstgeborenen Sohn der Königin Ludwig. Gemeinsam wurden sie 1313 zu Rittern geschlagen. Auf dem Höhepunkt seines Einflusses befand Enguerran de Marigny sich zwischen 1305 und 1313. Das Portal wird zu dieser Zeit entstanden sein. Zur Person des Emporkömmlings vgl. Favier, Conseiller, 1963; Gillerman, 1994, S. 11 f.; S. 16 ff.

⁸⁰² Vgl. Duplessy, 1988, 79 ff. u. 86 f. Zu den Einteilungen der Geldentwicklung unter Philipp IV. vgl. Paris, 1998, S. 348 ff. Allgemein zu den Steuererhebungen sowie der Münzentwicklung vgl. Strayer, 1980, S. 147 ff.

⁸⁰³ Die Kritik an Philipp IV. entbrannte bereits zu seinen Lebzeiten. Vgl. Bordier, 1857-1858, S. 198-9; Wenck, 1905, S. 30 ff.; Lewis, 1981, S. 134 ff.; Brown, 1987, S. 288 u. Anm. 18 (Literaturüberblick), S. 292 f.

Ludwigs IX., die dieser auf seinem Totenbett als Warnung an seine Amtsnachfolger richtete. Danach werde die kapetingische Herrschaft nach einer begrenzten Anzahl von Generationen enden, wenn sie nicht „*sanctus, bonus & iustus*“ sei.⁸⁰⁴ Aegidius hebt gerade den Gesichtspunkt hervor, dass der König Gottes Wunsch erfüllen, mit Heiligkeit sowie Gerechtigkeit regieren muss und dabei die alten Gewohnheitsrechte beachtet.⁸⁰⁵ Die Konzeption des Portals ließe sich auf die vorangestellten Überlegungen zurückführen, trotzdem bleiben aufgrund des spärlichen Quellenmaterials und des Verlustes der Statuen Unsicherheiten bestehen. Allein die Funktion des Ortes, die sich mit der Rechtsprechung verband, ist Fakt. Die Statue des Königs im Hintergrund erhält dadurch eine besondere Gewichtung. Einen ähnlichen Bezug zur Rechtsprechung ergibt sich mit der Grand’Salle – bis 1360 tagte hier der Chambre de Requête.⁸⁰⁶ Im übertragenen Sinn symbolisieren die Statuen die Weisungsbefugnis des Königs zur Rechtsprechung.⁸⁰⁷ Den Mitgliedern der Chambre de Requête wird vor Augen geführt, in wessen Dienst sie stehen. Darüber hinaus steht der Königszyklus der Grand’Salle für eine bestimmte Herrschaftskonzeption, die nachfolgend behandelt wird.

⁸⁰⁴ Dupuy, 1655, S. 636. Zitiert nach Brown, 1988, S. 313, Anm. 110; Lewis, 1981, S. 138. Die Vorhersage Ludwigs IX. spielt auf die Prophetie des heiligen Valerius aus dem 11. Jahrhundert an. Ausführlich hierzu siehe Kap. 7.3.

⁸⁰⁵ Für eine Übersicht des ausgewiesenen Hangs Philipps IV. zur Gerechtigkeit und Rechtsprechung siehe Strayer, 1980, S. 13 ff., S. 191 ff.; Brown, 1988, S. 230 f., bes. S. 232 ff., S. 234 f. – Heiligkeit wird in den Texten aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts als königliches Attribut bezeichnet. Ludwig IX. und seine Brüder seien gut, da sie von einem heiligen Geschlecht abstammen. Heiligkeit ist hier nicht mit dem Amt allein verbunden, sondern wird schon mit der Geburt verliehen. Philipp IV. besaß zwar den zweiten Beinamen der Fromme, der sich jedoch nicht durchsetzte. Lewis, 1981, S. 122 ff., bes. S. 124.

⁸⁰⁶ Davis, 1998, S. 193. Die Grand’Salle war mit der Rechtsprechung verbunden. Notare gingen hier ihren Geschäften nach und Bittsteller warteten in der Grand’Salle auf ihre Anhörung vor dem Parlament.

⁸⁰⁷ Bennert, 1992, S. 55. Damit entsprechen sie der stellvertretenden Funktion die Wolfgang Brückle bereits an dem Skulpturenprogramm der Galerie des Merciers feststellte. Siehe weiter oben. Zur stellvertretenden Funktion von Statuen vgl. auch Reinle, 1984, S. 67 ff. Vgl. korrektiv hierzu die Rez. von Chapeaurouge, 1985, S. 591-594.

7.3 Die Grand'Salle: Kompositionsanalyse – Legitimation und Kontinuität der Dynastie

Die Kompositionsanalyse stellt eine adequate methodische Vorgehensweise dar, um sich den Sinngehalt eines mehrfigurigen Ensembles anzunähern. Die Untersuchung der Figurenkonstellation am Portal der Galerie de Merciers dokumentierte bereits das für die Deutung wichtige Verfahren. Es bedarf grundsätzlich einer Präzisierung, die in der kunstwissenschaftlichen Literatur nicht immer gegeben ist. Bestes Beispiel hierfür ist der noch zu besprechende Skulpturenzyklus in Poissy: Erst die in Form- und Kompositionsanalyse gegliederte Betrachtung kommt zu erstaunlichen und neuen Ergebnissen.⁸⁰⁸ Sie zeigt aber auch, dass hier andere Argumentationsmuster entwickelt werden als der zweite bedeutende Auftrag Philipps IV. – die Grand'Salle. Beide Unternehmungen dienen grundsätzlich dazu, die legitime Herrschaft des stark kritisierten Königs visuell nuanciert zu untermauern. Zusammen mit dem beobachteten Umbruch im Herrschertypus und der Herausbildung eines spezifischen Typus Ludwigs IX. unter Philipp IV. wird offenkundig, dass seine Regierungszeit für das 14. Jahrhundert wegweisend ist. Vor diesem Hintergrund wird das Skulpturenprogramm der Grand'Salle, basierend auf schriftliche und visuelle Überlieferungen, detailliert betrachtet. Dabei werden die Kompositionsprinzipien erarbeitet und die mögliche Wirkung unter Einbindung der ehemals vorhandenen Polychromie sowie der Lichtverhältnisse in dem Prachtsaal konkretisiert. In der Abgrenzung von Vorläufern werden die Eigentümlichkeiten des Zyklus sowie seine politische Aussagekraft benannt.

Der Stich von Du Cerceau aus dem 16. Jahrhundert zeigt einen zweischiffigen, tonnengewölbten, in neun Jochen gegliederten Saal (Abb. 95). An den acht Mittelpfeilerarkaden wurde der Betrachter mit einer Serie von überlebensgroßen Königsfiguren konfrontiert. Sie befanden sich unterhalb des Gewölbeansatzes, beidseitig dem jeweiligen Schiff

⁸⁰⁸ Vgl. Kap. 8.

zugewandt, aufrecht auf einer Konsole stehend und von einem Baldachin überfangen.⁸⁰⁹ Eine identische Anbringung von Königsstatuen wiederholt sich an den Lisenen der Lang- und Querseiten des Saales. Bis zum Brand von 1618 waren insgesamt 58 Standbilder aufgestellt.⁸¹⁰ Fenster im oberen Drittel der Längsseiten nahmen den Raum zwischen den Statuen ein. Sie gliedern gemäß des schematischen, von Jean Pèlerin Viator (Abb. 106) publizierten Holzschnitts (Anfang 16. Jahrhunderts) auch die westliche Stirnwand.⁸¹¹ Gerade der Lichteinfall produzierte möglicherweise nicht zu unterschätzende Effekte auf den Statuen. Dass der Zyklus Eindruck hinterließ, ist bereits Jean de Janduns panegyrischer Beschreibung der Grand'Salle von 1323 zu entnehmen: *Pro inclite vero recordationis honore ydola cunctorum regum Francie qui hactenus precesserunt sunt ibidem, adeo perfecte representationis proprietate formata ut primitus inspiciens ipsa fere judicet quasi viva.*⁸¹² Drei wichtige Aussagen über den Zyklus werden hier getroffen: Erstens waren die Statuen sämtlicher Vorgänger im Amt Karls IV. des Schönen bis zu dem Zeitpunkt aufgestellt, d. h. 44 Skulpturen; zweitens war ihre Gestaltung von einer derart vollkommenen Weise, dass sie drittens auf den ersten Blick wirkten, als seien sie *quasi viva* – also lebendig. Diese Wahrnehmung dürfte noch durch die Polychromie der Statuen an Prägnanz gewonnen haben. Jacques DuBreul hebt trotz des schlechten Zustandes noch die Verwendung von Gold sowie Azur hervor – Farben, die auch die Wandverkleidung der Grand'Salle aufwiesen.⁸¹³ In dem *Journaux du Trésor de Charles le Bel* wird neben anderen Evrard d'Orléans als *pictor* aufgelistet, der unter Philipp IV. an den Arbeiten für den Stadtpalast beteiligt und vermutlich für die Fassung der Statuen

⁸⁰⁹ Auberts Deutung, dass die bei Grabungen im 19. Jahrhundert gefundenen Fragmente sitzender Figuren der Grand'Salle entstammen, widerspricht Du Cerceaus Stich. Aubert, 1942, S. 103 ff.; Bennert, 1992, Anm. 26. Brückle schlägt für diese eine Entstehung unter Philipp VI. von Valois vor. Nach ihm symbolisieren sie die zwölf *pairs*, die bei der Krönung das Volk vertreten und damit die legitime Amtsnachfolge Philipps VI. illustrieren. Brückle, 2005, S. 149 ff., bes. S. 152 f.

⁸¹⁰ Guerout, 1950, S. 132.

⁸¹¹ Pèlerin Viator, 1505. Paris, Bibl. nat., cab. est., la 9.

⁸¹² Jean du Jandun, 1856, S. 518. Eine kritische Einordnung des Textes innerhalb der Publizistik unter Philipp IV. erfolgt von Brückle, 2005, S. 104-123.

⁸¹³ DuBreul, 1612, S. 227 f. Die Bemalung befand sich bereits zu seiner Zeit in einem sehr schlechten Zustand.

verantwortlich war.⁸¹⁴ Der Boden des Saales wurde im Schachbrettmuster mit schwarzen und weißen Marmorkacheln ausgelegt.⁸¹⁵ Welch eine Pracht strahlte die Grand'Salle einst aus? Eingetaucht in Licht und reflektiert vom Gold der Wände und Statuen, bot sie für höfische Banquette, die hier ausgerichtet wurden, einen idealen Rahmen.

Wie wird nun dieses *quasi viva* konstituiert? Dass damit ein topischer Gemeinplatz bezeichnet sein kann, dient zur Warnung vor einer allzu wörtlichen Auslegung der Passage.⁸¹⁶ Trotzdem lassen sich kompositorische Elemente ablesen, die dem Zyklus dynamische Momente verleihen. Ein Bewegungsmotiv bedeutet die Differenzierung von Stand- und Spielbein. Sie wird anhand von Du Cerceaus Wiedergabe offenkundig.⁸¹⁷ Die Könige trugen einen Mantel. Ihre Attribute setzten sich aus Krone, Zepter und *main de justice* zusammen. Nach Gilles Corrozet variiert der Gestus. Daraus leitet er eine kuriose, moralisierende Deutung ab, die in der Folge dankbar aufgegriffen wurde. Danach hätten die Könige mit erhobenen Händen tugendhaft regiert, die anderen mit gesenkten Händen hingegen nicht.⁸¹⁸ Während Brückle dies ablehnt und der Unkenntnis des Autors zuschreibt, versucht Bennert die von ihm ebenfalls widersprochene Interpretation damit zu erklären, sie sei in Analogie zu den törichten und weisen Jungfrauen zustande gekommen.⁸¹⁹ Gegen den Gedankengang von Corrozet und anderen ist die dem Zyklus zugrunde liegende und streng befolgte politische Idee der Vergegenwärtigung legitimer Herrschaft einzuwenden.⁸²⁰ Zudem dürfte die Variation im Gestus für eine Rhythmisierung der Serie gesorgt haben. Du

⁸¹⁴ Viard (Ed.), 1940, S. 38; Guerout, 1950, S. 62, Anm. 7.

⁸¹⁵ DuBreul, 1612, S. 228; Guerout, 1950, S. 137.

⁸¹⁶ Brückle, 2005, S. 87 u. Anm. 75. Der zu Recht Gillermans allzu wörtliche Interpretation abweist. Gillerman, 1994, S. 138.

⁸¹⁷ Bennert, 1992, S. 47.

⁸¹⁸ „Aucuns sont en cette opinion, que ceux qui ont les mains hautes ont regné vertueusement, & ceux qui ont les mains basses ont esté infortunez, ou n'on fait actes d'excellence, & sur ce est à noter, que la main dextre signifie la puissance de regner, & les victoires de cette-là aucuns tiennent le sceptre Royal. La main senestre denote lustice, da laquelle ils tiennent le signe de la main de lustice: & ainsi pourroit on iuger (s'il est licite) des actes des uns & des autres.“ Vgl. Corrozet, Bonfons, 1586, Bd. 2, 98r; DuBreul, 1612, S. 227.

⁸¹⁹ Brückle bezieht sich auf DuBreul. Brückle, 2005, S. 87, Anm. 75; Bennert, 1992, Anm. 27.

⁸²⁰ Siehe hierzu weiter unten.

Cerceanus Stich offenbart, dass allein die Reihung der Könige eine dynamische Wirkung hervorruft. Dem im äußersten Südosten Eintretenden erstreckte sich die gesamte Länge der Grand'Salle. Blickfang ist der große, aus schwarzen Marmorplatten bestehende Tisch an der westlichen Stirnwand.⁸²¹ Hier saß der König während öffentlicher Anlässe dem Publikum gegenüber und war von Licht hinterfangen. Die riesige polierte, aus neun Platten bestehende Marmorfläche produzierte einprägsame Lichtreflexe, von denen Jean de Jandun beeindruckt berichtet.⁸²² Der Marmortisch bildet das Zentrum der Grand'Salle: Er war einerseits Bühne für Farce- und Mysterienspiele; andererseits ist denkbar, dass von ihm aus offizielle Ankündigungen (Steuererhebungen, Gerichtsurteile, militärische Siege u. Ä.) erfolgten – funktional mit dem *pierre de justice* der Galerie des Merciers vergleichbar.⁸²³

Der Herrscherzyklus in Paris tritt nicht unvermittelt auf: seit den 1220er Jahren erscheinen die Königsgalerien an den Kathedralen von Notre-Dame in Paris, Chartres, Amiens und Reims.⁸²⁴ Darüber hinaus illustrieren die verlorengegangenen sieben bis neun Montjoies (Abb. 40) eine weitere, unbestimmte Herrscherfolge.⁸²⁵ Die Art der Aufstellung – Skulpturen im Inneren eines Gebäudes an Diensten angebracht, auf Sockeln stehend, von Baldachinen überfangen und durch Fenster voneinander geschieden – findet ihre nächste Entsprechung in dem bedeutenden Apostelzyklus der Sainte-Chapelle Ludwigs IX. Eine Orientierung der Grand'Salle an der Sainte-Chapelle ist in diesem Punkt wahrscheinlich, ähnlich der nachweisbaren Anlehnung und Steigerung ihrer architektonischen

⁸²¹ Vgl. Guerout, 1950, S. 137.

⁸²² „*Sed et marmorea mensa, sue politissime planitie uniformitate refulgens, sub occidentalium vitrearum lumine fixa, sic tamen quod ad oriens respiciunt convivantes, tante profecto magnitudinis existit quod si mensuram ejus absque probatione proponerem, timerem michi non credi*“, Jean de Jandun, 1856, S. 518 f. Die Marmorplatte befand sich vermutlich auf der Höhe des achten Pfeilers und erstreckte sich nicht über die gesamte Breite des Raumes. Zur weiteren Innenausstattung siehe Guerout, 1950, S. 135 ff.

⁸²³ Guerout, 1950, S. 168. Eine Zusammenfassung der Funktion der Grand'Salle bei Bennert, 1992, S. 47. Zum *pierre du justice* vgl. Kap. 7.2.2.

⁸²⁴ Wolfgang Brückle legt plausibel die konzeptionelle Entgegensetzung des Herrscherzyklus der Grand'Salle zur Königsgalerie der Kathedralen dar. Darüber hinaus bietet er einen Forschungsüberblick zu Letzteren sowie ihre Deutung als Könige von Judäa oder Frankreich. Vgl. Brückle, 2005, S.84 ff. Ergänzend zu ihm vgl. die Studie von Vilette, 1991, S. 143-168, die Brückle nicht berücksichtigt.

⁸²⁵ Zu den Montjoies siehe Kap. 4.4.1.

Formenelemente, die anhand der Galerie des Merciers festgestellt wurden.⁸²⁶ Anders als die genannten Figurenzyklen verbindet sich kein sakraler Kontext mit der Herrscherreihe der Grand'Salle. Im Gegenteil: Die Souveräne sind vollständig in den profanen Raum überführt. Die Leitlinie des Zyklus besteht aus der Visualisierung der legitimen Herrschaft des aktuellen Königs sowie aus der Betonung der Autorität des Königsamtes. Weiterhin besitzt der Zyklus einen zukunftsweisenden Impetus: Er will fortgesetzt werden. Darin drückt sich das Primat der Kontinuität der Dynastie in seiner klarsten Form aus. Darüber hinaus wird das Skulpturenprogramm inhaltlich weiter aufgefächert. Eine Königsgalerie ganz anderer Art geht der Herrscherreihe in Paris und ihrem profanen Kontext voraus. Gegen 1301 richtet Robert II., Graf von Artois, einen Raum in seinem Schloss in Hesdin ein. Die spezielle Ausstattung wird nach seinem Tod 1302 von seiner Tochter Mahaut d'Artois fortgeführt. An der Wand wurden die Köpfe der französischen Könige und Königinnen aufgestellt. Die bekrönten Häupter waren aus Gips gefertigt und bemalt. Beischriften identifizierten den Dargestellten. Der Graf erhielt vermutlich die Anregung für die ikonographisch aufgrund des vollständigen Verlustes nicht näher bestimmbare Serie aus Italien. Hier existierten bereits zuvor Zyklen der Päpste, die er während seiner Reisen kennengelernt haben dürfte.⁸²⁷ Inwiefern das Figurenprogramm auf die in Frankreich oder gar in Italien existierenden Vorläufer reagiert hat, ist schwer zu beurteilen.⁸²⁸ Gesichert ist der Hang zur Herrschaftsrepräsentation, der an der Ausstattung des Palais de la Cité Philipps IV. manifestiert wird. Wie einst Ludwig IX. durch seine Grabserie die Abteikirche von Saint-Denis zur königlichen Nekropole formte, die bedingt durch ihre Funktion eine Fortsetzung inkludierte, so gestaltete Philipp IV. die Grand'Salle. Allerdings fand eine Akzentverschiebung zugunsten der aktiven Betonung

⁸²⁶ Siehe hierzu Kap. 7.1.

⁸²⁷ Paris, 1998, S. 56; Richard, 1887, S. 331 ff. 1322 ließ die Gräfin den Kopf des gerade gekrönten Karls IV. herstellen: „une noeve teste a roy pour le roy qui ore est“. Für die Papstzyklen siehe die zusammenfassende Darstellung von Nilgen, 1985, S. 221. Sie führt weitere, ältere Beispiele für Herrscherzyklen, auch im Profanbereich, an, z. B. die kaiserliche Pfalz in Ingelheim. Ebd., S. 220. Darüber hinaus wurde unter Alfons X. dem Weisen (1252-1284), König von Kastilien und Léon, im Alcázar von Segovia die Sala de reyes errichtet, die die Sitzstatuen, ehemaliger Herrscher aufnahm. Der Zyklus wurde fortgeführt. Vgl. Reinle, 1984, S. 89.

⁸²⁸ Hier muss eine vertiefende Untersuchung ansetzen, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit gesprängt hätte.

der legitimen Amtsausübung statt, die auf den aktuellen Herrscher ausstrahlte – eine Wahrnehmung, die vom Konzept wohl eingeplant war.

Uwe Bennert unterstreicht in seiner politischen Ausdeutung der Königsserie Philipps IV. unter anderem die didaktische Führung durch das Programm: Unter jeder Skulptur informierte eine eingemeißelte Inschrift den Betrachter darüber, welcher König bezeichnet ist, in welchem Verhältnis er zu seinem Vorgänger steht und wie lange seine Regierungszeit dauerte.⁸²⁹ Demnach stand Pepin wohl auf einem Löwen, während Ludwig X. seinen kurz nach der Geburt verstorbenen Sohn Johann an der Hand hält. Über die Abfolge der Könige berichten Schriftquellen. Nach Gilles Corrozet begann der Zyklus mit Pharamond und Clodwig.⁸³⁰ Sie waren vermutlich an den zwischen den beiden Fenstern der westlichen Stirnwand gelagerten Lisenen angebracht. Die Reihung setzt sich dann an den Mittelpfeilerarkaden beidseitig gemäß ihrer Abfolge fort,⁸³¹ führt über die östliche Stirnwand zur nördlichen Langseite, macht im Nordwesten einen Sprung zur südlichen Langseite und setzt sich fort. Der Zyklus endete hier mit den Standfiguren von Ludwig IX. und Philipp III. Ob noch das Bildwerk Philipps IV. vor seinem Tod aufgestellt wurde, ist nicht sicher. Vor dem Hintergrund seiner noch zu Lebzeiten angebrachten Statuen von den Portalen der Galerie des Merciers und des Collège de Navarre wäre ein entsprechendes Vorgehen zwar vorstellbar,⁸³² hierfür fehlt jedoch der Beweis. Dagegen spricht die in der Nachfolge bezeugte posthume Aufnahme der königlichen Standfiguren vom Zyklus der Grand'Salle.⁸³³ Der König verlieh der Serie allein durch seine Anwesenheit bei öffentlichen Ereignissen Aktualität; daher ist seine skulpturale Präsenz nicht zwingend erforderlich.

Darüber hinaus wirft die Komposition des Herrscherzyklus der Grand'Salle ein weiteres Problem auf: Wie wurde die abrupte Unterbrechung des

⁸²⁹ Bennert, 1992, S. 47 u. S. 55.

⁸³⁰ Corrozet, 1586, S. 99v ff.

⁸³¹ Bennert schlägt zwei mögliche Sukzessionen vor. Bennert, 1992, S. 51, Schema I u. II.

⁸³² Der Gedankengang ist in der Forschung vorherrschend. Vgl. zuletzt Brückle, 2005, S. 74 u. S. 76, Anm. 25.

⁸³³ Guerout, 1950.

Zyklus auf der südlichen Längsseite vom Betrachter empfunden? Sieht sich der Betrachter in der Wahrnehmung mit einer strategisch gezielten Irritation konfrontiert? Die Gefahr einer Überinterpretation besteht. Offenkundig ist, dass die Reihung einen erkennbaren prospektiven Zuschnitt besitzt.⁸³⁴ Die Königsreihe der Grand'Salle symbolisiert mehr als die reine Zelebration der Amtsgenealogie. Es geht hier auch um die visuell vorgetragene Rechtfertigung der Regierungsgewalt Philipps IV., wenn auch nicht ausschließlich. Die Fortsetzung der Königslinie ist eingeplant. Damit wird ein allumfassender Entwurf der Herrschaftsaussage getroffen, der von dem aktuellen König dienstbar gemacht werden kann.

Zur Zeit Philipps IV. bestand die Notwendigkeit einer Präzisierung der legitimen Amtsinhabere.⁸³⁵ Vor allem die Konflikte Frankreichs mit England und Flandern sowie die fatale Auseinandersetzung mit Papst Bonifaz VIII. über die Suprematie der geistlichen vor der weltlichen Gewalt brachten den Souverän in Zugzwang. Der Streit eskalierte mit dem Attentat auf den Papst in Anagni 1303 kurz bevor dieser die Bulle zur Exkommunizierung Philipps IV. offiziell erlassen konnte. An den Folgen des Anschlags verstarb Bonifaz VIII. Die Ungeheuerlichkeit – Gefangensetzung des Vertreters Christi auf Erden – löste nicht nur am französischen Hof Unbehagen aus, sondern setzte die propagandistische Maschinerie Philipps IV. in Gang, die das Andenken Bonifaz VIII. schädigen sollte, um ihm den Papsttitel abzusprechen. Philipp IV. ergriff die Möglichkeit, seiner Rolle als *defensor ecclesiae* nachhaltig gerecht zu werden. Darüber hinaus wurde im Reichsinnern die Rechtmäßigkeit der Herrschaft Philipps IV. öffentlich in Zweifel gezogen: Der Bischof von Pamiers, Bernhard Saisset, bezichtigte den König während des Prozesses gegen ihn 1301 nicht „*de recto genere Regum Franciae*“ zu sein, vielmehr stamme Philipp IV. „*de genere spuriorum ex parte matris*“ ab, deshalb verlören die

⁸³⁴ Sauval, Autor aus dem 18. Jahrhundert, berichtet, dass abergläubische Zungen gar behaupteten, die Grand'Salle sei ein Opfer der Flammen geworden, weil für die beiden letzten Könige kein Platz mehr innerhalb dieses Ordnungsgefüges verblieb, ein Beleg für die Wirkung des Zyklus im Meinungsbild der Menschen jener Zeit. Sauval, Bd. 2, S. 543; Guerout, S. 132. – Uwe Bennert konstatiert den an die Zukunft gerichteten Anspruch des Zyklus, der die gemalte Ahnengalerie in der Plastik umsetzt. Bennert, 1992, S. 54.

⁸³⁵ Einen Überblick zum folgenden bieten Bennert, 1992, S. 55 f.; Brückle, 2005, S. 73 ff.

Kapetinger letztlich auch ihre Herrschaft.⁸³⁶ Die Aussage war prekär. Mit Ludwig von Evreux, dem erstgeborenen Sohn aus zweiter Ehe Philipps III. mit Maria von Brabant, stand ein potentieller Anwärter auf den Thron mit karolingischen Wurzeln bereit. Die zweite *mutatio regni*, der Dynastiewechsel der Karolinger von den Kapetingern, verstärkte vorhandene antikapetingische Positionen.⁸³⁷ Denn trotz der Wahl Hugo Kapets zum König 987 durch die französischen Großen wurde er von seinen Gegnern als Usurpator bezichtigt. Eine – wenn auch inakzeptable – Alternative für die Thronfolge stellte Karl von Niederlothringen dar; er besaß karolingisches Blut.⁸³⁸ Nicht zuletzt die Prophetie des heiligen Valerius schürte, negativ instrumentalisiert, die Legitimationsfrage der Kapetinger. Im 11. Jahrhundert abgefasst, verhieß sie dem Geschlecht Hugo Kapets mittels göttlicher Gnade für sieben Generationen den Thron.⁸³⁹ Gegner sahen darin das Ende der Kapetinger vorhergesagt, das mit Philipp II. Augustus eingetreten wäre. Dagegen berichtet Vincenz von Beauvais in seiner Schrift *Speculum historiale* (1253-1254), er habe anstelle von *septimam* in einigen Quellen *sempiternam* gefunden – eine immerwährende Herrschaft. Die Parteinahme für die kapetingische Position erklärt sich aus seiner Position als Erzieher der Nachkommen Ludwigs IX. und als Bibliothekar am Hof. So wie Ludwig VIII. die Nachfolge im Amt seines Vaters, Philipp II. Augustus, angetreten habe, so sei das Königtum wieder zum Geschlecht Karls des Großen zurückgekehrt.⁸⁴⁰ Die Anbindung zur karolingischen Dynastie ist aufgrund der Geburt Ludwigs VIII. (1223-1226) sowohl über seinen Vater Philipp II.

⁸³⁶ Lewis, 1981, S. 138; Brown 1990, S. 206.

⁸³⁷ Vor allem die antikapetingische *Historia Francorum Senonensis* war im 12. und 13. Jahrhundert weitverbreitet und wurde sogar teils in die *Grandes Chroniques de France* integriert. In der *Historia* wird behauptet, dass die Herrschaft der Kapetinger nur möglich war, weil Hugo Karl, den Bruder Ludwigs V. (in Realität den Onkel!), gefangen hielt. Vgl. Bennert, 1992, S. 55 u. Anm. 113.; Lewis, 1981, S. 106.

⁸³⁸ Karl von Niederlothringen intrigierte sowohl gegen König Lothar, seinen Bruder, der ihn von der Erbfolge ausgeschlossen hatte, als auch gegen Ludwig V. Weiterhin wirkte sich ebenso der Status Karls als Herzog von Niederlothringen und damit Lehnsmannt des deutschen Königs, Ottos II., negativ für seine Ambitionen auf den französischen Thron aus. Vgl. Lewis, 1981, 17 ff.

⁸³⁹ Vgl. Bennert, 1992, S. 52 u. Anm. 51; Lewis, 1981, S. 36 u. Anm. 133.

⁸⁴⁰ Vgl. ebd., S. 114, bes. Anm. 47. Lewis schränkt den Wirkungsbereich der Klarstellung von Vincenz von Beauvais ein, da diese nicht in der ersten Fassung des *Speculum historiale* (1244) aufgenommen sei und ansonsten selten auftaucht. Er stützt sich auf die Analyse von Brown, 1990, S. 199 ff., bes. S. 201.

Augustus (1180-1223)⁸⁴¹ als auch über seine Mutter Isabella von Hennegau (gest. 1189) gewährt. Dahinter verbirgt sich die Leitidee des *reditus regni Francorum ad stirpem Karoli*, der Rückkehr der Kapetinger zum Geblüt der Karolinger. Sie ist als nachhaltige Apologie der kapetingischen Herrschaft zu verstehen.⁸⁴² Das legitimatorische Vermögen des *reditus* spiegelt sich unter anderem in seiner Aufnahme in den *Grandes Chroniques de France* von 1274 wieder.⁸⁴³

Der historische Exkurs ist vor dem Hintergrund der Anfeindungen der ordnungsgemäßen Herrschaft Philipps IV. wichtig. Unter seiner Herrschaft findet eine Verschiebung innerhalb der Argumentationsstruktur zur Absicherung seiner Souveränität statt. Der *reditus*-Gedanke spielt dabei nach Elisabeth Brown eine untergeordnete Rolle. Der Akzent wird zunehmend auf eine allumfassende, sämtliche Königslinien betreffende, diskursive Strategie gelegt.⁸⁴⁴ Die Königsserie der Grand'Salle steht hierfür ein. Dem Zyklus oblag eine klug durchdachte inhaltliche Konzeption. Sie konnte nur von einer Minderheit Eingeweihter mit profunden historischen Kenntnissen dechiffriert werden. Anhand Gilles Corrozet's Benennung ist die Auslassung bestimmter Potentaten folgenreich: Warum blieben sechs Könige ausgespart? Noel Valois und

⁸⁴¹ Die Mutter Philipps II. Augustus, Adela von Champagne (gest. 1206) entstammt dem karolingischen Geschlecht. Zudem bestätigte Innozent III. die karolingische Herkunft höchst offiziell 1204. Bennert, 1992, S. 52.

⁸⁴² Der *reditus* wird in dieser konzisen Form erstmalig von Andreas von Marchiennes 1196 postuliert. Gemäß Baldwin besaß der *reditus*-Gedanke keinen großartigen Einfluss auf das Umfeld Philipp II. Augustus. Dennoch sind die Bemühungen um die Rückbindung des kapetingischen Geschlechts an die Karolinger seit Hugo Kapet in unterschiedlicher Intensität vorhanden. Baldwin, 1991, S. 467 f. u. Anm. 65-66. Grundlegend zum Legitimationsgedanken der Kapetinger vgl. Werner, 1952, S. 203-225; Lewis, 1981; Ehlers, 1983, S. 15-47; Brown, 1990.

⁸⁴³ Bennert 1992, 52 u. Anm. 52. Grundlegend zur Entwicklung der *Grandes Chroniques* und der Ausgabe von 1274 sind die Analysen von Hedeman, bes. S. 1991, 9 ff. – Auch der Auftrag Ludwigs IX. für die Erstellung der Gräber seiner Vorgänger im Amt (1263/64 oder 1267) sowie die Art und Weise ihrer Anordnung in Saint-Denis belegen die Notwendigkeit demonstrativer Anbindung der Kapetinger an die Karolinger. Zudem bezeugt die Einbeziehung der merowingischen Herrscher die Kontinuität des Amtes. Sie erstreckt sich über die Königslinien hinweg. Siehe hierzu Kap. 6.1.

⁸⁴⁴ Brown, 1990, S. 203 ff., bes. 205 u. Anm. 41; diess., 1987, S. 312 f.; Bennert, 1992, S. 55. Die Position von Brown rekurriert auf Lewis, 1981, S. 142 ff. Sie bezieht sich dabei explizit auf die angeblich strategische Umstellung der Königsgräber in Saint-Denis unter Philipp IV. von 1306. Das neue Schema der Gräberanordnung drücke nach Brown und Bennert die Worte Bernard Guis aus, die besagen, dass die französischen Könige *mixtim* regieren. Brückle relativiert die schon von Lewis unter Vorbehalt herausgestellte, gezielte Veränderung der Gräberdisposition als „sinnfällige Ordnung des Sippenzusammenhalts in Saint-Denis“. Belege hierfür lassen sich nicht anführen. Brückle, 2005, S. 77.

Uwe Bennert ermitteln, dass exakt jene Könige unberücksichtigt blieben, für deren legale Herrschaft Zweifel bestanden.⁸⁴⁵ Sie führen den Entwurf des Programms auf eine um 1300 entstandene Chronik über den heiligen Dionysius zurück, deren enthaltene Genealogie der französischen Könige mit dem Zyklus des Stadtpalasts übereinstimmt.⁸⁴⁶ Wolfgang Brückle ergänzt den inhaltlichen Impetus der Serie um einen wesentlichen Aspekt: Über die Auslassung Kaiser Karls III. des Dicken erkennt er den Zusammenhang zwischen dem Souverän und Paris als Herrschaftssitz des Königs. Die *Grandes Chroniques de France* präzisieren, dass nur diejenigen die Herrschaft über Frankreich rechtmäßig erlangen, die von Paris aus regieren. Systematisch verfolgt Brückle die These, nach der die Königsserie des Stadtpalasts mit dem Rückgriff „auf eine in der Trojasage begründete Institutionengeschichte die ‚säkulare‘ zentralstaatliche Perspektive“ stütze.⁸⁴⁷

Die beiden Programme – der Skulpturenschmuck des Portals der Galerie des Merciers sowie der genealogische Herrscherzyklus der Grand’Salle – sind eine Form der Staatsrepräsentation. Dabei erstreckt sie sich sinnfällig auf den vollständigen Neubau des Palais de la Cité, der eine Zentrierung des Justiz- und Verwaltungsapparates Philipps IV. bedingt. Die Berechtigung erhält das Konzept jedoch allein vom König selbst. Das Portal der Galerie des Merciers legt hiervon Zeugnis ab. Die Grand’Salle dokumentiert die Bemühungen Philipps IV., die Rechtmäßigkeit seiner Herrschaft über die Dynastiewechsel hinweg ohne den Hauch eines Makels zu untermauern. Beiden Programmen ist die Leitidee der Kontinuität der Dynastie inhärent. Weitere Unternehmungen Philipps IV. stimmen hierin überein. Ein zweites Argument mit identischem Ziel bot der

⁸⁴⁵ Die unbeachteten Souveräne waren Ludwig III., Karlmann III., Kaiser Karl III. der Dicke, Odo, Robert I. und Rudolf von Burgund. Darüber hinaus wurde Philipp (II.), Sohn Ludwigs VI., der vor seinem Vater verstarb in dem Zyklus aufgenommen. Daraus resultiert eine falsche Nummerierung: Philipp II. Augustus wird zu Philipp III. Die Auslassung Ludwigs III. bewirkte eine analoge Anomalie. Valois, 1903, S. 87 ff.; Bennert, 1992, S. 50 u. 54.

⁸⁴⁶ Paris, Bibl. nat., ms. lat. 5286. Eine kritische Einordnung der Chronik bei Brückle, S. 119, Anm. 99.

⁸⁴⁷ Brückle, 2005, S. 77 ff. Siehe hier auch den Rekurs auf die Trojanersage als „legitimatorische Ergänzung zum herrscherlichen Geblütsrecht“, der sich in der französischen Historiographie fortschreibt. Zur Bedeutung der Trojanersage für die französischen Könige vgl. ders., Trojasage, 2000, S. 38-65, bes. S. 51.

von Philipp IV. forcierte Kult um Ludwig IX., dessen Kanonisation er 1297 von dem Papst Bonifaz VIII. erwirkt hatte. Endlich nun erhielten die Kapetinger den lang ersehnten Dynastieheiligen.⁸⁴⁸ Der neue Heilige wurde umgehend zur Absicherung der Suprematie des französischen Königs auf sämtlichen Fronten eingesetzt. Das Selbstverständnis der Kapetinger, als einer *beata stirps* – einem „heiligen Geschlecht“ – zugehörig, stieg.⁸⁴⁹ Damit wird einerseits die Rechtmäßigkeit ihrer Herrschaft forciert, andererseits kann Ludwig IX. als *intercessor* für das Seelenheil des regierenden Königs eintreten. Die Stiftung Philipps IV. in Poissy belegt das in aller Deutlichkeit.

⁸⁴⁸ Philipp II. Augustus versuchte man, in den Geruch der Heiligkeit zu bringen. Ein Unterfangen, das bereits an der historischen Person des Königs und an seiner zweiten illegitimen Ehe mit Agnès von Méran scheiterte: Philipp II. Augustus annullierte von sich aus die Ehe mit Ingeborg von Dänemark. Baldwin, 1991, S. 117-123, S. 191 ff. In der französischen Historiographie wird vor allem ab dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts wiederholt Heiligkeit als Attribut des Königs verwandt. Vgl. Lewis, 1981, S. 122-133; Kap. 7.1.

⁸⁴⁹ Zur generellen Bedeutung der *beata stirps* vgl. Hauck, 1950, S. 187-240, bes. S. 190 f. Zur Bedeutung der *beata stirps* im 13. u. 14. Jahrhundert im Abendland vgl. Vauchez, 1977, S. 397 ff. Zuletzt mit wichtiger Literaturbesprechung vgl. Michalsky, 2000, S. 61-84.

8 Philipp IV. und das Skulpturenprogramm seiner Stiftung Saint-Louis de Poissy

8.1 Zeitlicher Ablauf, Voraussetzungen und Hintergründe

Poissy – die Auswahl des Ortes für eine Stiftung Philipps IV. zu Ehren des neuen Dynastieheiligen ist symbolhaft und beinahe zwangsläufig: Hier wurde Ludwig IX. geboren und hier gründete sein Enkel ein Dominikanerinnenkloster; die Prioratskirche wurde Ludwig IX. geweiht. Darüber hinaus schätzte er es zu Lebzeiten, Ludwig von Poissy genannt zu werden. Jacques Le Goff sieht dafür zwei Motive: Einerseits entspricht der König der *coutume*, dem Namen den Geburtsort anzufügen; andererseits wird damit seine Einstellung über die *wahre* Geburt bezeugt, die für ihn erst mit dem Tag der Taufe in Poissy eingetreten sei.⁸⁵⁰

Die Planungen zur Errichtung der Klosteranlage begannen vermutlich noch vor der Heiligsprechung des Königs (11.08.1297). Dafür sprechen die ab November 1297 nachweisbaren Arbeiten. Sie dürften einen zeitlichen Vorlauf für die Festlegung der Lage und für die Kaufabwicklung des Terrains bedingt haben.⁸⁵¹ Demnach erwartete Philipp IV. mit großer Sicherheit die Kanonisation Ludwigs IX. Bonifaz' VIII. prekäre Lage stützt diese Annahme. Der Papst sah sich aufgrund der gegen ihn gerichteten Attacken seitens der einflussreichen und mächtigen Colonna-Familie unter Druck gesetzt. Sie beanspruchte für sich das Amt des Pontifex und versuchte, die Rechtmäßigkeit der Wahl Bonifaz' VIII. in Zweifel zu ziehen. Er konnte es sich kaum leisten, in Philipp IV. einen weiteren Verbündeten der Colonna zu haben. Einem mutmaßlich vom französischen Hof in Umlauf gesetzten Gerücht zufolge, drohte aber genau das. Darüber hinaus machte Bonifaz VIII. dem König kurz vor der Heiligsprechung

⁸⁵⁰ Le Goff, 1996, S. 31 u. S. 763. Mit dem Sakrament der Taufe wird das Kleinkind von der Last der Ursünde befreit (*remissio peccatorum*). Gleichzeitig verbindet sich damit die „*infusio virtutum*, die Eingießung der Tugenden“. Zu den theologischen Diskussionen der Taufe vgl. Boerner, 1998, S. 164-172, bes. S. 164.

⁸⁵¹ Erlande-Brandenburg, 1971, S. 91 u. Anm. 1. Darüber hinaus kann für eine frühe Planung eines Dominikanerklosters in Poissy das zweite Testament (März 1297, in Royaumont) Philipps IV. herangezogen werden. Trotzdem Ludwig IX. nicht explizit erwähnt wird, offenbart sich bereits zu diesem Zeitpunkt die hervorgehobene Stellung, die Poissy für Philipp IV. einnehmen wird. Vgl. Brown, 1991, S. 10 f. u. Anm. 29, 32.

Ludwigs IX. weitreichende Zugeständnisse. Zusammen belegen sie das offenkundige Bemühen des Papstes, eine zu dem Zeitpunkt gegen ihn gerichtete Parteinahme Philipps IV. zu verhindern.⁸⁵² Die Stiftung des Königs in Poissy im selben Jahr der Kanonisation ist ein Ausdruck der besonderen Devotion Philipps IV. für den neuen Dynastieheiligen. Dabei verdeutlicht das Skulpturenprogramm vor Ort die Indienstnahme Ludwigs IX. zur Steigerung der Sakralität des französischen Königtums.⁸⁵³ Der Kult um den König wird forciert.

1304 bezogen die Dominikanerinnen den bis dahin fertig gestellten Teil des Konvents in Poissy. Philipp IV. plante das Kloster zunächst für 120 Ordensschwwestern, deren Anzahl noch bis auf insgesamt 200 erweitert werden konnte.⁸⁵⁴ Der Orden der Dominikaner wurde bereits zuvor unter Gregor X. in den französischen Bestrebungen einer Heiligsprechung Ludwigs IX. über den Dominikanermönch Geoffroy von Beaulieu eingebunden; er war *confessor* des Königs.⁸⁵⁵ Dieser pflegte eine enge Beziehung zu den Bettelorden, die aus den Reihen des Klerus massive Kritik gegen ihn provozierte.⁸⁵⁶ Beabsichtigte Philipp IV. etwa mit seiner Stiftung, den Anspruch der Unfehlbarkeit sowie der *humilitas* Ludwigs IX. zu untermauern? Fiel seine Wahl deshalb auf die Dominikaner? Diese

⁸⁵² Auf den historischen Zusammenhang verwies bereits Erlande-Brandenburg, 1971, S. 89. Zur Lage Bonifaz VIII. vgl. Strayer, 1980, S. 253 f. Bonifaz erließ kurz vor der Kanonisation die Bulle *Etsi de statu* (31.7.1297). Diese verlieh Philipp IV. die uneingeschränkte Autorität, ohne päpstliche Genehmigung finanzielle Pflichtabgaben seitens des französischen Klerus für Verteidigungszwecke zu erheben. Vermutlich war Pierre Flote, Jurist des Königs und seit 1298 Verwahrer der königlichen Siegel, Urheber des Gerüchts. Digard, 1936, Bd. 1, S. 340. Zur Person Pierre Flotes vgl. Strayer, 1981, S. 51. Später eskalierte die fragile Beziehung zwischen Papst und König in der erbitterten Auseinandersetzung um die Vorherrschaft der geistlichen vor der weltlichen Gewalt. Siehe hierzu auch Kap. 6.1.3 u. Kap. 7.2 u. Kap. 7.3.

⁸⁵³ Darüber hinaus ist dem Programm die Funktion des Totengedächtnis und des Seelenheils inhärent. Es schließt aber keineswegs die Überhöhung der besonderen Sakralität des Königtums aus, wie dies in Brückles Ausführungen anklingt. Siehe hierzu weiter unten. Brückle, 2005, S. 130.

⁸⁵⁴ Grundlegend zu Poissy sind die Analysen von Moreau-Rendu, 1968; Erlande-Brandenburg, Poissy, 1968; ders., 1970, ders., 1971; ders., Art, 1987; ders., 1988; Sauerländer, 1983; Paris, 1998, Nr. 40-42; Brückle, 2005, S. 124-135; Praske, 2005, S. 162. Zur Architektur der Prioratskirche vgl. David, 2001, S. 185-191; Schlicht, Rouen, 2005, S. 77 ff.; ders., Scandale, 2005, S. 289 ff.; Brückle, 2005, S. 61-66.

⁸⁵⁵ Erlande-Brandenburg, 1971, S. 94; Le Goff, 1996, S. 835 f. Geoffroy von Beaulieu verfasste ein Exposé (1272-1273) im Auftrag Gregors X. mit dem bezeichnenden Titel *Vita et sancta conversatio piae memoriae Ludovici quondam regis Francorum*. Ebd., S. 333 ff.

⁸⁵⁶ Eine Zusammenfassung der Kritik an Ludwig IX. bietet Le Goff, 1996, S. 823 ff. Siehe hierzu auch die Ausführungen zur Porte Rouge in Kap. 4.4.1 und Kap. 6.2.

Intention ist gut möglich. Sie wird aber nicht allein ausschlaggebend gewesen sein. Mit Ludwig IX. verband ihn seine besondere Zuneigung zu den Dominikanern. Exemplarisch hierfür steht die von ihm erwirkte Überführung des Herzens von Philipp III. in die Pariser Dominikanerkirche in der rue Saint-Jacques im Oktober 1285.⁸⁵⁷ Damit setzt sich Philipp IV. nicht nur über den Willen seines Vaters hinweg, der vorsah in Saint-Denis bestattet zu werden, sondern das bedeutet darüber hinaus einen Affront gegen die Mönche von Saint-Denis. Sie reklamierten die körperliche Unversehrtheit des Herrschers für die königliche Nekropole. Anscheinend stemmte sich Philipp IV. bewusst gegen die Abtei.⁸⁵⁸ Der Konflikt entzündete sich vor allem an der Pariser Universität über die Frage, ob außer dem Papst einem anderen das Recht zustünde, Testamente Verstorbener abzuändern.⁸⁵⁹ Philipp IV. scheint, die Wogen mit seinem ersten 1288 in Maubuisson fixierten Testament glätten zu wollen. Darin bestimmt er, dass sein ungeteilter Leib in Saint-Denis ruhen soll.⁸⁶⁰ Doch schon das zweite 1297 in Royaumont abgefasste Testament bezeugt die erkennbare Vorliebe für die Dominikaner. Danach ist sein Herz neben dem von Philipp III. in Paris zu bestatten.⁸⁶¹ In einem dritten Testament von 1311 korrigiert er die Entscheidung zugunsten der Prioratskirche in Poissy.⁸⁶² Weitere Gründe dürften ihn zur Stiftung an die Dominikaner

⁸⁵⁷ Zum Grabmal vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, Nr. 100, S. 173. Demnach befand es sich im Chor der Kirche, jedoch vermutlich ohne Grabfigur. Zu seinem Körpergrab in Saint-Denis und seinem Eingeweidegrab in Narbonne siehe Kap. 5.3 u. Kap. 6.1.1.

⁸⁵⁸ Die *Grandes Chroniques* berichten unter anderem über die Ungeheuerlichkeit der Entscheidung des Königs zugunsten der Mendikanten. Darin wird die Parteinahme für die Mönche der Abtei ausgedrückt. Für eine detaillierte Analyse des Vorgangs siehe Bande, 2003, S. 267 ff. – Die angestrebte Überführung des Leichnams Ludwigs IX. in die Sainte-Chapelle, die mit dem Kompromiss auf die Hauptreliquie des Heiligen endete, beschwor eine vergleichbare Diskussion. Brown, 1980, S. 175 ff. Brückle sieht darin eine Emanzipation von dem noch von Ludwig IX. jährlich zelebrierten Lehnseid an den Altar des heiligen Dionysius in der Abteikirche. Vgl. Brückle, 2005, S. 55 ff., bes. S. 59 u. Anm. 57. Siehe auch Kap. 6.2.

⁸⁵⁹ Brown, 1981, S. 235-246.

⁸⁶⁰ Bande, 2003, S. 271.

⁸⁶¹ Brown, 1991, S. 10 f. u. Anm. 30. Browns Schlussfolgerung, wonach die Änderung unter anderem zurückzuführen sei auf sein Bedauern den Leichnam Philipps III. geteilt zu haben, ist schwer nachvollziehbar. Überzeugender ist die Ansicht Bandes. Er weist auf die Beliebtheit der Kirche als Grabstätte für Mitglieder des hohen Adels und der königlichen Familie hin. Vor allem Letztere besaßen hier ihr Herzgrab. Überlegenswert ist der Vorschlag, in der Verfügung Philipps IV. einen zeichenhaften Gestus zu sehen. Dieser zielte darauf ab, eine königliche Herzgrablege in Paris zu konzipieren. Später gab er das Vorhaben auf. Bande, 2003, S. 271 f.

⁸⁶² Ebd., S. 276. Zur daraus resultierenden Bedeutung der Stiftung in Poissy siehe auch Kap. 8.2.

bewogen haben.⁸⁶³ Auffällig ist, dass der Orden ausgerechnet 1297 den Artikel ihrer Statuten abwandelte, der eine bescheidene Architektur ihrer Gebäude gemäß dem Armutsgebot ihres Gründers forderte. Erst die Änderung versetzte sie in die Lage, angemessen auf den Wunsch Philipps IV. von 1298 einzugehen. Danach beabsichtigte er, den Dominikanern für ihren verdienstvollen Einsatz um die Kanonisation Ludwigs IX. mit einem Kloster in Poissy zu honorieren. Im Gegenzug sollten sie in der Kirche dem Kult des neuen Heiligen dienen und für das Wohl der königlichen Familie beten. In einem nachfolgenden Brief an den Prior Guillaume präzisiert Philippe IV., die Gründung müsse der königlichen Munifizenz würdig sein. Hierfür stellte er horrenden Geldsummen bereit.⁸⁶⁴ Darin erfüllt er einen von Aegidius Romanus formulierten Anspruch an den Souverän, er solle die Magnifizenz sowohl in seiner Person als auch in den von ihm errichteten Gebäuden ausdrücken.⁸⁶⁵ In der Tat entsteht in Poissy ein Dominikanerinnenkloster ohne Gleichen. Den Aspekt der Munifizenz unterstreicht er ein weiteres Mal explizit in der Stiftungsurkunde von 1304.⁸⁶⁶ Hier offenbart er zudem in aller Klarheit seine Beweggründe: Er weist die Mendikanten an, für sein Seelenheil, das seiner Familie und das Heil des Königtums im Allgemeinen zu beten.⁸⁶⁷

⁸⁶³ Dass er damit die Verbindung zu den Dominikanern zu festigen trachtete, von denen vier seiner *confessores* stammten und die ihn darüber hinaus in der Auseinandersetzung mit Bonifaz VIII. unterstützten, ist nachvollziehbar. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1970, S. 26-31; ders., 1971, S. 94; Bande, 2003, S. 273. Zudem ist denkbar, dass Philipp IV. an die zahlreichen Stiftungen für die Bettelorden im Allgemeinen von Ludwigs IX. anknüpfen wollte. Zu den Stiftungen Ludwigs IX. siehe zusammenfassend David-Roy, 1969, S. 15-21, bes. S. 15.

⁸⁶⁴ „[...] *monasterium [...] construi faciamus, bonis regalibus fundandum juxta munificentiam regiam et dotandum*“, zitiert nach Erlande-Brandenburg, 1971, S. 94; Moreau-Rendu, 1968, S. 37 ff. Der Brief datiert vom 30.08.1299. Die Gründungsurkunde Philipps IV. von 1304 bezeugt Poissy als königliches Prestigeprojekt. Darin hebt er hervor, dass die Ordensmitglieder des Klosters einzig der königlichen Gerichtbarkeit unterstehen. Darüber hinaus betont er die Autonomie des Konvents vor allem auch gegenüber dem Papst. Es unterliegt allein der Autorität des Ordens. Moreau-Rendu, 1968, S. 315 f.; Erlande-Brandenburg, Art. 1987, S. 516 u. Anm. 17; Schlicht, 2005, S. 289. Dieser fasst die in der Literatur kursierende aufgebrachte Summe von 60 000 Livre in fünf Jahren zusammen. Ebd., S. 311 u. Anm. 65. Zur Architektur der Dominikaner vgl. Meersseman, 1946, S. 136-190, bes. S. 172; Sundt, 1987, S. 394-407, bes. S. 405; Schlicht, 2005, S. 297 ff., bes. S. 300 f.

⁸⁶⁵ David, 2001, S. 190; Brown, 1988, S. 232.

⁸⁶⁶ „[...] *Pissiacum [...] ecclesiam quandam et locum congruos pro predictis ordinis sancti Dominici sororibus fundari et edificari statuerimus opere quam plurimum sumptuoso[...]*“, zitiert nach Erlande-Brandenburg, 1971, S. 92, Anm. 7.

⁸⁶⁷ Siehe die französische Übersetzung der Gründungsurkunde von Moreau-Rendu, 1968, S. 312.

Ein großer Teil der Anlage war zum Einzug der Dominikanerinnen 1304, über den die *Grandes Chroniques* informieren, errichtet.⁸⁶⁸ Dennoch zogen sich die Arbeiten in die Länge. In seinem dritten Testament von 1311 verfügte Philipp IV., dass Poissy nach seinem Tod zu vollenden sei. Aber erst am 12.02.1331 erhielt die Prioratskirche (Abb. 107) ihre offizielle liturgische Weihe unter Anwesenheit Philipp VI. von Valois. Sehr wahrscheinlich war sie 1304 weitgehend fertig gestellt.⁸⁶⁹ Zur Rekonstruktion des zerstörten Dominikanerkonvents wird auf die Analysen von Alain Erlande-Brandenburg verwiesen.⁸⁷⁰ Es befand sich im Westen außerhalb der Stadtmauern. Die Stiftung war eine Art Doppelkloster mit zwei Kreuzgängen zur Trennung der männlichen von den weiblichen Ordensdienern. Darüber hinaus schloss der Komplex eine königliche Residenz mit ein.⁸⁷¹ Hier hielt sich Philipp IV. bei seinen Besuchen in Poissy auf; hier bestätigten er und Edward I. (1272-1307) 1304 offiziell die alten bestehenden Abkommen beider Länder. Das Hauptaugenmerk gilt der Analyse der Skulpturenausstattung der Kirche. Jedoch wird zum besseren Verständnis der hervorgehobenen Bedeutung der Stiftung Philipps IV. eine kurze kritische Besprechung der Architektur vorgeblendet.

8.2 Architekturanalyse der Prioratskirche

Nach dem Verkauf der Gesamtanlage von 1797 wurde die Prioratskirche bis 1808 vollständig abgetragen.⁸⁷² Zeichnungen und Stiche informieren

⁸⁶⁸ *Grandes Chroniques*, 1920-1953, Bd. 8, S. 236.

⁸⁶⁹ Erlande-Brandenburg, 1971, S. 92 ff.

⁸⁷⁰ Ebd., S. 95 f.; ders., 1987, S. 509 ff. Architekturreste haben sich erhalten. Ergänzend zu Erlande-Brandenburg siehe die Übersicht Poissy, 2003, S. 58 f. Danach habe der Komplex vier Funktionen zu erfüllen, die voneinander isolierte Bereiche erforderten, auf die die Prioratskirche einzugehen hatte. Siehe dazu weiter unten.

⁸⁷¹ Damit knüpfte die Anlage an eine lang bestehende Tradition in Poissy an. Der Ort unterhielt seit den Merowingern eine enge Bindung zum französischen König. Ein königliches Schloss existierte bereits zuvor. Erlande-Brandenburg, 1971, S. 85 ff.

⁸⁷² Eine Zeichnung von Lelu von 1810 illustriert das. Paris, Bibl. nat., cab. est., Va 353, t. II.

über ihren Grund- und Aufriss. Die wichtigsten stammen aus dem Dokumentenfond des Architekten Robert de Cotte, angefertigt auf Geheiß Ludwigs XIV. anlässlich eines Blitzeinschlags von 1695.⁸⁷³ Die daraus resultierenden schweren Beschädigungen des Obergeschosses der Kirche erzwangen umfassende Restaurierungen. Sie war nicht wie üblich geostet, sondern der Chor befand sich im Süden (Abb. 107).⁸⁷⁴ Die von der Norm abweichende Ausrichtung der Kirche blieb in der Forschung, wenn überhaupt darauf hingewiesen wurde, im Hinblick auf das Skulpturenprogramm unberücksichtigt.⁸⁷⁵ Die Unterlassung hängt ursächlich mit den grundlegenden Analysen von Suzanne Moreau-Rendu⁸⁷⁶ und Alain Erlande-Brandenburg⁸⁷⁷ zur Stiftung in Poissy zusammen. Sie weisen zwar auf die andersartige Orientierung hin, halten aber dessen ungeachtet an den Angaben einer normal gerichteten Kirche fest. Diese Ungenauigkeit übernahm die nachfolgende Literatur

⁸⁷³ Für eine detaillierte Aufschlüsselung des Dokumentenfond vgl. Erlande-Brandenburg, 1971, S. 97, Anm. 6.

⁸⁷⁴ Sie ist nicht streng nach Süden ausgerichtet, sondern weist eine leichte östliche Verschiebung auf. Das ist grundsätzlich bei der Richtungsangabe zu beachten, gleichwohl wird der Einfachheit halber von Süden gesprochen.

⁸⁷⁵ Gaborit, *Atelier*, 1998, S. 28; ders., *Anges*, 1998, S. 29; Schlicht, *Rouen*, 2005, S. 79. In einer anderen Studie bedient sich der in der Forschung durchgesetzten, irreführenden Benennung. Immerhin weist er in der Fußnote darauf hin, dass er sich an die vorherrschende Richtungsangabe der älteren Literatur anlehnt. Schlicht, *Scandale*, 2005, S. 320, Anm. 29.

⁸⁷⁶ Sie führt mit Chartres und Metz andere Beispiele an, die auch nicht strikt geostet waren, was nicht selten mit der Lage des Terrains, der Nachbarschaft zu öffentlichen Wegen oder Vorgängerbauten zusammenhänge, aber dessen Ursache oft nicht genau geklärt werden könne. Für Poissy nennt sie die von ihr in Zweifel gezogene, frühere Deutung, nach der die Orientierung aus dem Wunsch Philipps IV. daraus hervorgegangen sei, die Lage des Hauptaltars mit dem Geburtszimmer Ludwigs IX. zusammenfallen zu lassen. Moreau-Rendu, 1968, S. 26. Edmond Bories gibt die Quelle auf Piganiol de la Force fußend an. Die Annahme rekuriert auf Briefe Karls V. vom 25.4.1402. Die Studie von Bories bleibt unberechtigter Weise unbeachtet. Er gibt als einziger die Richtungsangaben korrekt an, darüber hinaus sind seine Beschreibungen der Kirche, die sowohl die äußere Gestaltung als auch die Innenausstattung betreffen, und ihrer Historie ergänzend zu den Analysen von Moreau-Rendu und Erlande-Brandenburg. Boris, 1978, S. 37 ff., bes. S. 40.

⁸⁷⁷ Auch er weist die Hypothese ab, dass Philipp IV. eine Kirche auf die Geburtsstätte des Heiligen errichten lassen wollte. Erlande-Brandenburg, 1971, S. 89. Er informiert ungenau darüber, dass sie wie der Klosterkomplex südlich gerichtet ist. Ebd., S. 97. Den Aspekt nimmt er in seiner späteren Studie auf. Darüber hinaus erklärt er wenig überzeugend die Eigenart der Prioratskirche damit, dem Gläubigen sollte dadurch von der Stadt aus der direkte Zugang zur Kirche erleichtert werden. Ders., *Art*, 1987, S. 509; ders., 1988, S. 50. Die Begründung ist fragwürdig, vielmehr kann in der abweichenden Orientierung eine bewusste Entscheidung des Königs vermutet werden. Dafür spricht seine an der Ausführung der Stiftung ablesbare konsequente Nichtbeachtung etablierter Normen. Siehe hierzu weiter unten. Der Katalogbeitrag zur Ausstellung in Paris von 1998 weist Unsicherheiten bezüglich der Orientierung an. Er missversteht dabei die Richtungsangabe vollständig. Paris, 1998, S. 86. Dem Fehler unterlag irrtümlich Praske, 2005, S. 158.

mehrheitlich.⁸⁷⁸ Die Klarstellung ist vor dem Hintergrund des Figurenzyklus wesentlich.

Das Langhaus gliederte sich in ein Haupt- und zwei Seitenschiffe mit acht Jochen. Es besaß eine Breite von 30 m. Die Gesamtlänge der Kirche betrug 82,50 m. Das einschiffige Transept lief um ein Joch über das Langhaus aus und hatte eine Ausdehnung von 40 m. Der einjochige Langchor mit Chorumgang besaß einen 7/12-Schluss mit Polygonalkapellenkranz. Dazwischen vermittelte auf beiden Seiten eine quadratische Kapelle zum Querhaus. Laien betraten die Kirche über eine dem östlichen Querhausarm vorgestellte Vorhalle. Zwei Eingänge im zweiten und achten Joch⁸⁷⁹ der Westseite des Langhauses führten zum angrenzenden großen Kreuzgang. Sie waren für die Ordensschwester vorgesehen. Auf derselben Seite stellte ein dritter Zugang im ersten Joch des Langhauses die Verbindung zum kleinen Dormitorium her. Zwei Treppenspindeln flankierten das Portal des östlichen Querhausarmes.⁸⁸⁰ Diese erlaubten den Zugang zur Terrasse der Vorhalle und zum Dach. Eine dritte befand sich in der Flucht der östlichen Mittelpfeiler an der nördlichen Außenfassade des Langhauses. Hier existierte kein Zugang. Erlande-Brandenburg stellt die Hypothese auf, dass die Mönche kurioser Weise über eine eingelassene Tür in der dritten, rechts vom Transept aus gesehen gelegenen Absidialkapelle in die Kirche gelangten.⁸⁸¹ Nicht zuletzt darin drückt sich die durchdachte Korrespondenz der Kirche mit den vier isolierten Funktionsbereichen des Komplexes aus. In Verbindung mit den Altären vereinte sie vier Kirchen.⁸⁸² Eine ähnlich strikte Trennung

⁸⁷⁸ Siehe Carqué, 2004, S. 524; Brückle, 2005, S. 124.

⁸⁷⁹ Die Angabe ist von der Nordseite des Langhauses aus gesehen.

⁸⁸⁰ Brückle verweist auf die Sainte-Chapelle, die eine vergleichbare Anlage der Treppenspinde zeigt. Darüber hinaus zeigt der Aufriss der westlichen Querhausfassade der Prioratskirche verwandte Merkmale zum oberen Teil der Sainte-Chapelle. Brückle, 2005, S. 63.

⁸⁸¹ Erlande-Brandenburg, Art, 1987, S. 511. Jean-René Gaborit bezweifelt dies. Gaborit, 1998, S. 29, Anm. 7. Für einen von ihm angenommen Eingang in der Achse des östlichen Seitenschiffs gibt es keinen Beleg. Unter Berücksichtigung der Treppe, die zur dritten Apsidialkapelle führt sowie der kleinen, im Grundriss aufgeführten rechteckigen Einlassung, wäre Erlande-Brandenburgs Deutung vorstellbar.

⁸⁸² Die Prioratskirche musste nach Erlande-Brandenburg auf die vier verschiedenen Funktionsbereiche eingehen. Dies war nicht zuletzt ein Erfordernis des Ordens. Daraus resultierten die vier Eingänge: für die königliche Familie und die Gläubigen über die östliche Vorhalle, für die Ordensschwester vom Kreuzgang aus, für die Laien im ersten

der verschiedenen Einheiten charakterisierte bereits den Palais de la Cité Philipps IV.⁸⁸³ Über die Höhe des mutmaßlich zweigeschossigen Gebäudes liegen keine Angaben vor.⁸⁸⁴ Die enormen Dimensionen der Kirche lassen bereits erahnen, dass es sich hier um ein Prestigeobjekt des Königs handelt.⁸⁸⁵ Die Auflage Philipps IV., es seien nur Dominikanerinnen von nachweislich nobler Herkunft von dem Kloster aufzunehmen, unterstreicht den hervorgehobenen Stellenwert der Stiftung für ihn. Die Regel konnte im Einzelfall nur der König aufheben.⁸⁸⁶

Die Diskussion des Grundrisses der Prioratskirche führte vor allem dazu, dass sie der ludovizischen Renovatio um 1300 einverleiben werden konnte.⁸⁸⁷ Maßgeblich verantwortlich dafür sind die Untersuchungen von Robert Branner zum „höfischen Stil“ der Architektur unter Ludwig IX. Er sieht in dem Plan von Poissy ein Zitat der Abteikirche von Royaumont (Abb. 109).⁸⁸⁸ Das Zisterzienserkloster in Royaumont wurde von Ludwig IX. 1229 gegründet und die Kirche 1236 geweiht. Es diente unter anderem als Grablege für seine vor ihm verstorbenen Kinder und anderen Mitgliedern der Königsfamilie. Ludwig IX. hegte eine besondere Zuneigung zu Royaumont und zog sich wiederholt dorthin zurück.⁸⁸⁹ Alain Erlande-Brandenburg präzisiert die formalen und inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen Royaumont und Poissy. Formal bestehen sie in dem konformen

nordwestlichen Joch des Langhauses und für die Ordensbrüder kurioser Weise über eine Absidialkapelle. Erlande-Brandenburg, Art, 1987, S. 511 ff.

⁸⁸³ Die Separierung von privatem und öffentlichem Bereich des Stadtpalastes stellte bereits eine Innovation für die Palastarchitektur im Allgemeinen dar. Vgl. Kap. 7.1.

⁸⁸⁴ Die Zeichnung der westlichen Außenansicht von Jules Hardouin-Mansart von 1695 legt die Zweigeschossigkeit nahe. Paris, Bibl. nat., cab. est., Va 448 d. Die Innenansicht von Lelu bestätigt dies. Vgl. Branner, 1965, S. 137. In der ersten Studie postuliert Erlande-Brandenburg die Möglichkeit einer Dreigeschossigkeit. In der späteren Analyse unterlässt er dies. Erlande-Brandenburg, 1971, S. 99 f.; ders., Art, 1987, S. 516, Anm. 17.

⁸⁸⁵ Die Größenangaben stützen sich auf den Bericht Jules-Hardouin Mansarts. Erlande-Brandenburg, 1971, S. 98, Anm. 1.

⁸⁸⁶ Brown, 1991, S. 11 u. Anm. 32.

⁸⁸⁷ Zur Diskussion und Ablehnung der „ludovizischen Renovatio“ siehe die Ausführungen zur Grand’Salle im Kap. 7.1.

⁸⁸⁸ Branner, 1965, S. 135-137. Er ist noch vorsichtig in seiner inhaltlichen Deutung und verbindet nicht wie Sauerländer, 1983, S. 861 ff., bes. S. 863, den Stil mit dem König direkt. Der Autor stützt sich weitgehend auf die Analysen von Erlande-Brandenburg. Erlande-Brandenburg, 1971, S. 98-100. Eine kritische Übersicht der Forschungslage im Hinblick auf die Deutung der Parallelen zwischen Royaumont und Poissy bieten Brückle, 2005, S. 61 ff.; Schlicht, Scandale, 2005, S. 294 ff.

⁸⁸⁹ Zur Architekturbeschreibung und Historie der Abtei vgl. ebd., S. 31 ff. Zum Zusammenhang Royaumonts und der Frömmigkeitshaltung Ludwigs IX.: vgl. Dimier, 1969, S. 23-29; Le Goff, 1996, S. 121-123.

Schulabschluss: einjochiges Langchor mit 7/12-Schluss und Polygonalkapellenkranz; darüber hinaus gliedert sich das dreischiffige Langhaus weitgehend analog in acht Jochen. Allerdings unterschlägt er die Asymmetrien von Transept und Langhaus, die sich über die Verkürzung des südlichen Querhausarms um ein Joch ergeben.⁸⁹⁰ Die Differenz beider Gebäude begründet er mit der funktionalen Eigenart des Transepts in Poissy: Hier entstand ein longitudinaler Raum, der, vielleicht noch gemeinsam mit dem Chorumgang, den einzigen für den Laien zugänglichen Bereich darstellte. Das Langhaus mit dem Chorgestühl im Mittelschiff war den Ordensschwwestern vorbehalten und durch einen Lettner vom Transept abgeschirmt.⁸⁹¹ Ein weiterer Lettner trennte die Chorapsis vom Transept. Auf dieses konzentrierte sich die skulpturale Ausstattung.

Die inhaltliche Übereinstimmung bewertet Erlande-Brandenburg als offenkundig intendierte Anlehnung an Royaumont, denn auch Poissy wurde zur Grablege von Mitgliedern der Königsfamilie: Robert (1297-1308), Sohn Philipps IV., wurde in Poissy begraben.⁸⁹² Wolfgang Brückle vermutet, dass die Prioratskirche von Beginn an als Ruhestätte Philipps IV. konzipiert war. Er leitet dies aus der Ikonographie des Skulpturenzyklus der Kirche ab.⁸⁹³ Branner konkretisiert die Bedeutung Royaumonts für die Kapetinger, die schon allein durch die von Ludwig IX. bewusst gewählte Namensgebung „mont royal“ suggeriert wurde. Darin sei das Kloster sichtbar eng mit dem Königtum verbunden.⁸⁹⁴ Demnach besaß die Abteikirche den Stellenwert eines dynastischen Emblems. Den Punkt manifestiert er neben Poissy anhand einiger Aufträge Karls II. von Anjou in Italien. Er gründete eine Zisterzienserabtei mit der Bezeichnung „Realvalle“ in Erinnerung an Royaumont. Zudem wiederholt der Chor

⁸⁹⁰ Erlande-Brandenburg, 1971, S. 98-100. Dafür stellt er die im Gegensatz zu Royaumont gelungene, harmonische Anbindung des Chores zum Transept in Poissy heraus. Sie ergibt sich aus der Verkürzung der Querhausarme um je ein Joch. Ein weiterer Unterschied besteht in dem dreischiffigen Transept in Royaumont im Vergleich zum einschiffigen Querhaus in Poissy.

⁸⁹¹ Ebd., S. 98.

⁸⁹² Erlande-Brandenburg, 1971, S. 98 f.; Moreau-Rendu, 1968, S. 58. Eine umfangreiche Liste der Grabmonumente bei Bories, 1978, S. 45.

⁸⁹³ Brückle, 2005, S. 129 ff. Bereits Kurmann konstatiert dies ohne Begründung.

Kurmann, 2002, S. 122. Zur Kritik an dieser Deutung siehe Kap. 8.4.

⁸⁹⁴ Der ursprüngliche Name war Cuimont. Vgl. Le Goff, 1996, S. 123.

seiner Stiftung in Neapel, San Lorenzo, das Schema Royaumonts. Philipp IV. knüpfte darüber hinaus an die suggestive Wirkung von Namen an. 1303 veranlasste er den Bau einer Kirche in seiner Residenz in Neuville-aux-Bois. Den Ort benannte er in Royallieu um.⁸⁹⁵ Signifikant für das Zeichenhafte und Bedeutungsgeladene der Aufträge Philipps IV. ist außerdem seine Stiftung einer Kirche für die Viktoriner von Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers, die eine der ersten Gründungen Ludwigs IX. (1229) war.⁸⁹⁶ Eine weitere konzeptionelle Überschneidung zwischen Poissy und Royaumont, wo sich Ludwig IX. häufiger aufhielt und sich die Erziehung seiner Familie vollzog, ergibt sich über den in der Klosteranlage von Poissy integrierten, für die königliche Familie reservierten Gebäudekomplex.⁸⁹⁷

Die Parallelen zwischen Poissy und Royaumont sind auf den ersten Blick auffällig. Sie stützen zunächst die These, Ludwigs Gründung verkörpere eine Art dynastisches Symbol für die Kapetinger. Wird es Poissy gerecht, als Zitat eines Vorläuferbaus von Ludwig IX. bewertet zu werden? Wird allein durch den Rückgriff auf Vergangenes das Gegenwärtige in besonderem Maße ausgezeichnet, insofern die Bedeutungsebenen des Alten auf das Neue transferiert werden? Seit Robert Branner wird in der Zuspitzung von Willibald Sauerländer, der von einem „style saint Louis“ spricht, bis in die jüngste Zeit hinein diese Ansicht geteilt.⁸⁹⁸ Die Referenzialität Poissys an Royaumont, die sich über die Analogien der Grundrisse ergeben, mögen dafür sprechen. Mit den Analysen von Christian Freigang beginnt jedoch ein Umdenken. Er lehnt aus gutem Grund die Interpretation eines historisierenden Gebrauchs der

⁸⁹⁵ Branner, 1965, S. 135-136. Royallieu wurde zerstört. Es existieren keine Pläne über die Kirche. Zu Royallieu vgl. Guynemer, 1911, vi. Royaumont avancierte schon früh als Modell, z. B. für die Zisterzienserkirche in Altenberg (ab 1255). Vgl. Branner, 1965, S. 132 f.

⁸⁹⁶ Die Gründung von Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers geht zurück auf den Eid einer Gruppe von Männern um Philipp II. Augustus direkt vor der Schlacht von Bouvines. Im Gegenzug eines Sieges wollten sie zum Dank eine Kirche stiften. Der Komplex wurde 1793 zerstört. Vgl. David-Roy, 1969, S. 15. Weitere Stiftungen Philipps IV. besaßen eine enge Verbindung zum Wirken Ludwigs IX. Vgl. Hallam, 1982.

⁸⁹⁷ Zu Royaumont vgl. Branner, 1965, S. 33; Dimier, 1969; zu Poissy vgl. Erlande-Brandenburg, 1987, S. 509 f.

⁸⁹⁸ Sauerländer, 1983, S. 861 ff.; Kurmann, 2002, S. 122 ff.; Carqué, 2002, S. 113; ders., 2004.

Architekturformen ab, die in der Gleichsetzung mit der französischen Monarchie enden.⁸⁹⁹ Wolfgang Brückle folgt ihm darin, dass es sich hier zunächst um ein ästhetisches Kriterium handelt. Die Orientierung an Ludwig IX. sei grundsätzlich eine ornamentale Bereicherung und Steigerung der einmal gefundenen Formprinzipien, für die vorbildhaft die Sainte-Chapelle steht. Den Aspekt sieht er in den elaborierten architektonischen Schmuckelementen der Galerie des Merciers, der Grand'Salle und der Prioratskirche in Poissy bestätigt. Letztere sei deshalb ein „überaus konservatives Bauwerk“.⁹⁰⁰ Markus Schlicht stimmt zwar in der Abweisung eines retardierenden Stils um 1300 überein, er kommt aber zu einem differenzierten Urteil. In seiner detaillierten Architekturanalyse bettet er überzeugend die Prioratskirche in die zeitgenössischen Kunstströmungen ein.⁹⁰¹ Dabei begreift er sie als eine absichtsvoll eingegangene Synthese aus Formenelementen, die vor allem durch den Chorkapellenkranz von Notre-Dame in Paris (begonnen 1297) und das *Portail des Librairies* der Kathedrale von Rouen (1281-1300) vorgebildet wurden. In der Überführung von Charakteristika der Kathedralenarchitektur auf einen Mendikantenbau wird die Autonomie des französischen Königs vor dem Klerus sinnfällig vermittelt. Das verdeutlicht, welche Konflikte bestanden, die das Verhältnis zwischen Klerus und den neuen Orden im 13. Jahrhundert kennzeichnete. Gerade der Erzbischof von Rouen und Initiator des *Portail des Librairies*, Guillaume de Flavacourt, war ein erbitterter Gegner der Mendikanten. Die Prioratskirche

⁸⁹⁹ Im Zusammenhang mit der Zisterzienserabteikirche von Valmagne im Midi, die in den 1270er Jahren begonnen wurde, zeigt er die typologischen Verbindungen zu den Zisterzienserbauten in Royaumont und Longpont auf. Valmagne besitzt keine Verbindung zum kapetingischen Königshaus. Damit wird die Interpretation, nach der der Bautypus mit der französischen Monarchie gleichzusetzen ist, konterkariert; vielmehr bietet der Typus Optionen für ikonographische Belegungen. Freigang, S. 323 ff. Markus Schlicht führt weitere Beispiele mit einem vergleichbaren Formenrepertoire an, die nachweislich nicht dem königlichen Umfeld zuzurechnen sind und damit Freigangs Deutung stützen. Hierzu zählen der Chorkapellenkranz von Notre-Dame in Paris, die Querhausfassaden der Kathedrale von Rouen, die Kapelle von Navarra der Kollegiatskirche in Mantes u. a. Schlicht, Scandale, 2005, S. 292 f.

⁹⁰⁰ Brückle, 2005, S. 63 u. Anm. 69. Er nimmt basierend auf Erlande-Brandenburg einen gemeinsamen Architekten für die Bauten an. Für eine kritische Auseinandersetzung und Ablehnung des historisierenden Gebrauchs siehe ebd., S. 61-66. Michael T. Davis kommt zu einem vergleichbaren Schluss. Er betont zwar die Modernität von Poissy, die sich in der Kombination aus der Anlehnung an die Sainte-Chapelle mit aktuellem Formengut der Chorkapellen von Notre-Dame in Paris ergibt, trotzdem beurteilt er den Baukörper in Poissy als konservativ. Davis, 2001, S. 186 f. Siehe hierzu Kap. 7.1.

⁹⁰¹ Schlicht, Scandale, 2005, S. 294-297.

verkörpere eine Art „Deklassierung“ des Klerus und zugleich eine Zurechtweisung der Dominikaner.⁹⁰² Die Originalität der Architektur Poissys tritt vor allem im direkten Vergleich mit anderen Bauten der Dominikaner zu Tage, von denen sich die königliche Stiftung in vielerlei Merkmalen klar absetzt und darin singulär bleibt. Das betrifft sowohl die elaborierten architektonischen Formen als auch die luxuriöse Innenausstattung der Kirche. Sie lassen sich mit dem Armutsgebot des Dominikanerordens, das sich über die Bauwerke zu erstrecken hat, kaum vereinbaren.⁹⁰³ Darüber hinaus habe weder vorher noch nachher ein französischer König eine derart prunkvolle Klosterkirche errichten lassen. Sie zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass sie keinerlei Konzessionen eingeht, weder hinsichtlich der Statuten noch des allgemein durchgesetzten Formenvokabulars der Dominikaner.⁹⁰⁴ Sie ignoriert zudem vollständig die etablierte interne Hierarchie des Mendikantenordens. Diese Einschätzung bezieht sich einerseits auf die Differenzierung innerhalb einer Provinz, die sich über die Größe des ihr vorstehenden Klosters manifestiert; andererseits wird die interne Vorrangstellung der Ordensbrüder außer Kraft gesetzt, insofern ihre Konvente von dem Dominikanerinnenkloster in Poissy an Umfang und Prachtentfaltung überflügelt werden. Darin bleibt es einzigartig und erhebt sich über alle anderen Einrichtungen des Ordens. Markus Schlicht vermutet, dass der König ursächlich hinter der Konzeption der Prioratskirche steht. Dafür votiert die konsequente Überschreitung bzw. Nichtbeachtung sämtlicher Regeln, sei es auf Seiten der Mendikanten oder auf Seiten eines Stilidioms, das bislang die Kathedralenarchitektur auszeichnete. Letzten Endes setzt Philipp IV. den Weg fort, den er mit der Neukonstruktion des Palais de la Cité eingeschlagen hat.⁹⁰⁵ In der im Zuge der Galerie des Merciers und der Grand’Salle dargelegten Imitation

⁹⁰² Ebd., S. 312 ff.

⁹⁰³ Siehe hierzu weiter oben.

⁹⁰⁴ Für die detaillierte Architekturanalyse und Abgrenzung von den üblichen Dominikanerbauten siehe ebd., S. 297-304. Er stellt fest, dass die Dominikaner sehr wohl über Kontrollinstanzen zur Einhaltung ihrer baulichen Vorgaben verfügten, dass diese aber im Fall von Poissy nicht gegriffen haben. Ebd., S. 310 f.

⁹⁰⁵ Ebd., S. 313 ff. Schlichts These ließe sich mit dem bei ihm fehlenden Verweis auf die analogen architektonischen Charakteristika der zwei Gebäude des Palais de la Cité stützen.

der „*opera ecclesiarum*“,⁹⁰⁶ die sowohl in der profanen als auch der sakralen Architektur der königlichen Bauaufträge fassbar wird, vollzieht sich ein Paradigmenwechsel. Die Nachahmung wird weitgehend aus der ecclesiastischen Sphäre herausgelöst und für die Visualisierung der Machtansprüche Philipps IV. dienstbar gemacht.⁹⁰⁷ Die Schlussfolgerung Schlichts, mit der er die Prioratskirche von Poissy als eine Art „Staatskloster“ deutet, gewinnt vor diesem und vor dem Hintergrund des im Folgenden zu behandelnden Skulpturenprogramms an Klarheit.

8.3 Rekonstruktion und Formanalyse des Skulpturenprogramms

8.3.1 Die Kinder Ludwigs IX. – Herausbildung eines Adoleszenten-Typus

Philipp IV. ließ in der Prioratskirche einen bedeutenden, leider im Zuge ihres vollständigen Abrisses von 1808 weitgehend zerstörten Skulpturenzyklus aufstellen (Abb. 110). Im Transept, das die Laien über eine Vorhalle im östlichen Seitenarm betraten, nahmen sie an der Messe teil. Dabei fiel ihr Blick unweigerlich auf einen Teil des Zyklus an der westlichen Stirnwand des Querhauses.⁹⁰⁸ Gemäß späteren Zeichnungen waren die Standfiguren polychrom gefasst und in zeitgenössischer Tracht gekleidet. Die Inschriften unterhalb der Statuen identifizieren sechs von elf Kinder Ludwigs IX.⁹⁰⁹ Die bekrönten Statuen von Ludwig IX.⁹¹⁰ (Abb. 111) und seiner Frau, Margarete von der Provence⁹¹¹ (Abb. 112), ergänzten das Ensemble. Ihr Standort lässt sich nicht mehr definitiv festlegen. Die Bildunterschrift des Königspaares legt lediglich fest, dass sich Ludwig IX. rechts und seine Frau links über dem Lettner des

⁹⁰⁶ Der Begriff wurde von Christian Freigang übernommen. Vgl. Freigang, 1992, S. 358 ff.

⁹⁰⁷ Siehe hierzu ausführlich Kap. 7.1.

⁹⁰⁸ Bodleian Library, 2, fol. 31 (Zeichnung Gaignière).

⁹⁰⁹ Vgl. Erlande-Brandenburg, 1987, S. 514. Ihm nach nahmen die Laien an der Messe in Blickrichtung auf die westliche Stirnwand des Transepts teil. Dadurch befand sich ein Teil des Skulpturenprogramms in Poissy an preponderanter Stellung. Er verweist auf eine ähnliche funktionale Konzeption des Transepts aus dem 13. Jahrhundert in Metz.

⁹¹⁰ Paris, Bibl. nat., cab. est., Oa 9, fol. 55 (Zeichnung Gaignières).

⁹¹¹ Paris, Bibl. nat., cab. est., Oa 9, fol. 66 (Zeichnung Gaignières).

Dominikanerinnenchores befunden haben. Damit empfehlen sich die zwei nördlichen Vierungspfeiler für ihre Aufstellung.⁹¹² Die Figuren standen vermutlich einzeln aufrecht, von einem Baldachin überfangen, auf einem Sockel und waren mit zum Gebet gefalteten Händen dem Transept zugewandt. Ludwig IX. nähert sich in der Gewandung dem Krönungsornat mit dem Königsmantel – blaue mit goldenen Lilien versehene und Hermelin gefütterte Chlamys – an.⁹¹³ Das rote Kleid der Königin ist mit einem Blumenmuster verziert. Ihr modischer Tasselmantel weist die königliche Heraldik auf – goldene Lilien auf blauem Grund. Hinter ihr sind mehrfach ihr eigenes und das königliche Wappen angebracht. Die Söhne des Königspaares tragen über eine Tunika den *bliaut*, die Tochter ein Kleid. Ihre Gewänder sind blau und mit goldenen Lilien besetzt. Bis auf eine Ausnahme nehmen sie wie das Königspaar die Gebetshaltung ein (Abb. 113).⁹¹⁴

Die Statuen werden in ein weitgehend unbekanntes skulpturales Bezugssystem eingebunden, das sich gezielt an den eintretenden Laien richtete. Inwiefern sich der Prozess aber vollzog bzw. wie die Skulpturen von dem Betrachter wahrgenommen wurden, sind Fragen, die schwer zu klären sind. Allein Christine de Pisan berichtet beeindruckt in ihrem *Le Dit de Poissy* um 1400 über vorhandene Bildwerke: „*Sur chapiteaux et pommeaux à pontures / d’or et d’azur, tant belles pourtraiture, Beaulx ymages et propres pourtraitures, selon la guise que il convient à paremens d’église*“.⁹¹⁵ Jedoch erlaubt die summarisch gehaltene Beschreibung weder Rückschlüsse auf die spezifische Erscheinungsweise, noch auf die Konzeption des Skulpturenzyklus im Allgemeinen. Die Forschung stimmt nur bezüglich dessen unvollständiger Überlieferung überein. Hinsichtlich des zugrunde liegenden Programms herrscht große Uneinigkeit. Das ergibt sich nicht zuletzt aufgrund einer weiteren, teilweise erhaltenen Statuengruppe, die Engelsstatuen umfasst

⁹¹² « Au-dessus du jubé des religieuses », Erlande-Brandenburg, 1971, S. 104 u. Anm. 1.

⁹¹³ Zur Gewandung siehe Kap. 4.1.1.

⁹¹⁴ Zu der Ausnahme siehe weiter unten.

⁹¹⁵ Christine de Pisan, 1857, S. 13. Ihre Beschreibung der Klosteranlage vermittelt einen Eindruck von der prachtvollen Ausstattung. Eine vollständige Wiedergabe des *Le Dit* bei Bories, 1978, S. 53-69, bes. S. 62.

(Abb. 114, 115). Sie werden um 1300 datiert. Ob sie Bestandteil eines größeren, die Königsfamilie integrierenden Entwurfs sind oder nicht, wird kontrovers diskutiert und an anderer Stelle erörtert.⁹¹⁶ Festzuhalten ist vorerst allein, dass die Prioratskirche in Poissy neben der Sainte-Chapelle und Saint-Denis ein drittes Zentrum des Ludwigsgedenkens bildete. Poissy wurde gemäß den beiden anderen Orten mit einer Reliquie des Heiligen – Oberkiefer und Nase – auf die Initiative von Philipp IV. hin ausgestattet.⁹¹⁷ Anders als jene, wird der Kult Ludwigs IX. visuell mit der Königsfamilie in Verbindung gebracht.⁹¹⁸ Die Art und Weise der Ausführung des Konzepts, soweit es überliefert ist, verdient besondere Aufmerksamkeit. Dazu zählt vor allem die Formanalyse der erhaltenen Statuen. Sie kann zusätzliche, bisher überwiegend unbeachtete Aussagen über den Zyklus treffen.

Blendfenster gliedern die innere westliche Querhauswand, an der sich das Refektorium anschließt. Sie sind von drei im Bogenfeld mit Maßwerk verzierten Lancettenfenster gestaltet, die, zweigeteilt, sechs Raumkompartimente bilden. In den derart geschaffenen Nischen stehen auf Sockeln, aufrecht frontal zum Betrachter gerichtet, sechs Skulpturen vor einem Wandbehang. Sie stellen in Süd-Nord-Richtung nach abnehmender Größe sechs von elf Kindern Ludwigs IX. dar: Ludwig von Frankreich (1244-1260),⁹¹⁹ Philipp III. (1245-1285),⁹²⁰ Johann-Tristan von Nevers (1250-1270),⁹²¹ Isabella von Frankreich (1242-1271),⁹²² Peter von Alençon (1251-1283)⁹²³ und Robert von Clermont (1256-1318) (Abb.

⁹¹⁶ Beaulieu, 1953, S. 171-180; Erlande-Brandenburg, *Tête d'ange*, 1987, S. 36-38; ders., 1988, S. 43-60; Paris, 1998, Nr. 42. Für eine Zusammenfassung des Restaurationsberichts und die daraus abgeleitete Standortbestimmung siehe vor allem Gaborit, 1998, S. 29-40. Abweichend hierzu Brückle, 2005, S. 124-135. Er berücksichtigt in seinen Überlegungen nicht die Studie Gaborits. Eine ausführliche Besprechung der Statuen erfolgt im Kap. 8.3.2.

⁹¹⁷ Erlande-Brandenburg, 1971, S. 110.

⁹¹⁸ Vgl. Carqué, 2005, S. 488, S. 530 f.

⁹¹⁹ Paris, *Bibl. nat., Cab. est., Oa 9*, fol. 69. Die Legende lautet: „Loys fils aîné de Saint Louis“.

⁹²⁰ Paris, *Bibl. nat., Cab. est., Oa 10*, fol. 3. Die Legende lautet: „Philippe depuis Roi de France“. Erlande-Brandenburg, *Tombeau*, 1968, S. 7-36, bes. S. 21 für Abb. u. Anm. 4.

⁹²¹ Paris, *Bibl. nat., Cab. est., Oa 9*, fol. 72. Die Legende lautet: „Jehan Comte de Nevers“.

⁹²² Paris, *Bibl. nat., Cab. est., Oa 10*, fol. 9.

⁹²³ Paris, *Bibl. nat., Cab. est., Oa 10*, fol. 6. Die Legende lautet: „Pierre Comte d'Alençon“. Erlande-Brandenburg, 1971, Abb. 11.

113).⁹²⁴ Sie nehmen mit einer Ausnahme die Gebetshaltung ein. Robert von Clermont wird darin von ihnen anhand seines divergierenden Gestus unterschieden. Ein Paar Handschuhe in seiner linken erhobenen Hand verweist auf die Falkenjagd und ist ein Zeichen seines vornehmen sozialen Standes; in der rechten gesenkten Hand hält er einen vertikal zum Boden gerichteten Stab. Eine weitere Abweichung ergibt sich hinsichtlich der Kopfbedeckung. Während die Prinzen und Isabella eine Art mit Blüten verzierten Reif besitzen, trägt Robert eine Haube. Der differenzierte Gestus wird als Unterscheidungskriterium der Toten von den Lebenden bewertet, denn Robert verstarb erst nach Fertigstellung des Zyklus (1318).⁹²⁵ Darüber hinaus vermag der Kopfreif ein Indiz für die Kennzeichnung der Dahingeshiedenen sein, wie die Grabfigur des kurz nach der Geburt verstorbenen Johann I. dokumentiert (Abb. 116);⁹²⁶ er zeigt einen ähnlichen Reif.

Nach den Zeichnungen von Roger de Gaignières zu urteilen wurden die direkten Nachkommen Ludwigs IX. als ältere Kinder bzw. Adoleszenten charakterisiert und nicht altersgemäß abgebildet.⁹²⁷ Die Beobachtung setzt unbedingt voraus, dass die Reproduktionen zumindest in den kompositionellen Grundeigenschaften authentisch sind. Im Einklang mit den Abbildungen der Kinder bei Montfaucon wird über die Größenabstufung hinaus eine Unterscheidung der Altersmerkmale deutlich.⁹²⁸ Belege hierfür sind die zunehmend fülligeren

⁹²⁴ Paris, Bibl. nat., Cab. est., Oa 11, fol. 11. Die Legende lautet: „Robert Comte de Clermont“. Erlande-Brandenburg, 1971, Abb. 12.

⁹²⁵ Erlande-Brandenburg, 1971, S. 104.

⁹²⁶ Saint-Denis, Marmor, L.: 0,84 m; datiert zwischen 1316 und 1327. Paris, 1998, Nr. 75.

⁹²⁷ Bei Mädchen setzte die Adoleszenz mit 12 Jahren ein, bei Jungen hingegen erst ab 14 Jahren. Das Ende der Adoleszenz wird in der Literatur unterschiedlich definiert. Le Goff setzt es mit dem Ritterschlag ein. Allgemein zur Kindheit im Mittelalter vgl. Shahar, 1993. Zur Adoleszenz ebd., S. 35-40.

⁹²⁸ Montfaucons Wiedergabe beruht auf die Zeichnungen von Roger de Gaignères. Für die Kinder siehe Montfaucon, 1730, Pl. XXVII, S. 162, Nr. 1 (Ludwig), Nr. 6 (Johann-Tristan), Nr. 7 (Peter), Nr. 8 (Robert); Pl. XLXVIII, Nr. 2 (Isabella); Pl. XXXV, S. 184, Nr. 2 (Philipp III.). Für das Königspaar siehe ebd., Pl. XXI, S. 156 (Ludwig IX.), Pl. XXVI, S. 160, Nr. 2 (Königin). Eine Differenzierung der Gesichtsbildung der Kinder ist denkbar, wofür die Verwirrung bei der Wiedergabe Philipps III. spricht, der als jüngster ausgewiesen wird. Den Aspekt mag ein später entstandener Zyklus stützen. Die zwei Söhne Karls V., vom Beau Pilier in Amiens zeigt eine differenzierte Alterswiedergabe. Sie gehen mit Sicherheit nicht allein auf ihre Anbringung an der Bastille zurück, sondern dürften Poissy zum Vorbild gehabt haben. Zur Formanalyse der Kinder vom Beau Pilier vgl. Praske, 1998.

Gesichtsbildungen sowie die kürzer und lockiger werdenden Frisuren. Die Skulptur Isabellas stützt die Glaubwürdigkeit der Zeichnungen (Abb. 117).⁹²⁹ Sie entging zusammen mit einer weiteren fragmentierten Statue (Kopf und Hände fehlen), die wohl Peter von Alençon (Abb. 118) darstellt, der Zerstörung.⁹³⁰ Alle anderen Skulpturen aus dem Ensemble sind verloren.⁹³¹ Die Gesichtsbildung von Isabella negiert ihr tatsächlich erreichtes Alter von 29 Jahren. Der Betrachter wird vielmehr mit der Physiognomie eines Mädchens an der Schwelle zur Frau konfrontiert. Ihre Züge sind noch kindhaft: ovale Gesichtsförm, leicht füllige Wangen und Doppelkinn, das von einer erhöhten Position der Statue abgemildert wird. Analog dazu werden die plastischen Wertigkeiten zurückgenommen. Die Beobachtung des Jugendlichen ist assoziativ. Einzig im Vergleich zur gereiften Gesichtsbildung von Madonnenbildern, weiblichen Heiligen oder Frauengrabmälern offenbart sich die Charakterisierung einer Adoleszenten.⁹³² Der Konzeption wird auch Philipp III. untergeordnet, dem bis auf die Legende jede Bezugnahme auf sein Königsamt fehlt. Entstand hier etwa mit richtungsweisendem Impetus ein Ideal zur Darstellung von älteren Kindern bzw. Adoleszenten? Die Söhne Karls V. vom Beau Pilier in Amiens (1376-1380) sowie ihre anhand einer Zeichnung übermittelte Darstellung oberhalb der „porte de Paris“ an der Bastille (1374-1378), hier im Gebetsgestus, erinnern in höchstem Maß an das Erscheinungsbild der Königskinder in Poissy.⁹³³ Sie erhärten die neue These, dass in Poissy der

⁹²⁹ H.: 1,16 m; Material: Stein. Poissy, Notre-Dame. Die ältere Identifikation als Agnes (1260-1327), der jüngsten Tochter Ludwigs IX., fand keinen Zuspruch. Anhänger dieser Deutung sind Paris, 1960, Nr. 184; Moreau-Rendu, 1968, S. 55 u. Anm. 3. Zum aktuellen Forschungsstand vgl. Paris, 1998, Nr. 40.

⁹³⁰ Erlange-Brandenburg, Poissy, 1968, S. 154-160, S. 157 f. Die Statue wurde aus Privatbesitz in Poissy erst 1991 vom Museum Cluny in Paris erstanden. Der Stil- und Größenvergleich mit der Darstellung Isabellas erhärtet die Identifizierung. Paris, 1998, Nr. 41. Material: Stein; Reste der Polychromie sind vorhanden, Höhe: 0,92 m; Breite der Standfläche: 0,325 m; Tiefe: 0,26 m.

⁹³¹ Eine Büste aus Privatbesitz brachte man mit dem Skulpturenzyklus der Prioratskirche in Verbindung. Einige sahen in ihr die Darstellung Philipps III. Vgl. Aubert, 1947-51; Beaulieu, 1953, S. 176; Paris, 1960, Nr. 183. Dagegen spricht neben der eklatant abweichenden Stilmerkmalen auch die größere Dimension des Kopfes im Verhältnis zur Skulptur Isabellas. Erlange-Brandenburg, Poissy, 1968, S. 156 f. – Den Skulpturenzyklus ergänzten Engeldarstellungen, deren ehemalige Disposition umstritten ist. Zu ihnen ausführlich siehe Kap. 8.3.2.

⁹³² H.: 1,85 m. Kalkstein. Madonna. Ecouis, Notre-Dame (1308-1313). Gillerman (wie Anm. 34) S.183f. Weitere Vergleichsbeispiele s. Paris 1998, Nr. 32: Madonna, Ile-de-France (1290-1310); Nr. 52: Heilige, Ecouis (1311-1313).

⁹³³ Praske, 1998; dies., 2005, S. 158 ff. Zu den Programmen vgl. Carqué, 2005, S. 435 f., 539; Brückle, 2004, S. 155, S. 179.

Typus des Adoleszenten konzeptionell geprägt wurde. Ziel bestand jedenfalls nicht darin, die Nachkommen Ludwigs IX. altersgemäß wiederzugeben.

Allein die Skulptur Isabellas von Frankreich ermöglicht die Überprüfung der These eines Adoleszenten-Typus. Dabei trägt das Licht- und Schattenspiel der differenziert gebildeten Augenpartie von Isabella maßgeblich zu ihrer kontemplativen Wirkung bei: leicht hervortretende, schmale Augenbögen, formulierte Orbitalwülste und Augeninnenwinkel sowie abgesetzte, dabei hochgezogene Oberlider mit beinahe gestochen scharf horizontalem Verlauf der Unterlider; die darunter befindliche und verschattete Vorwölbung des Augapfels akzentuiert ein scheinbar nach oben gerichtetes Sehen. Es ist weniger an einem äußeren Fixpunkt orientiert, sondern verleiht eher einer Art geistiger Schau Ausdruck. Der geschlossene, schmallippige Mund mit den kaum merklich nach unten gezogenen Mundwinkeln unterstreicht Isabellas ernste und stille innere Einkehr. Ihr Antlitz mit der breiten und hohen Stirn erinnert an jene von Marien- oder Heiligenfiguren. Das System des Schleierfalls – artifizielles, onduliertes sowie zum Hals unterschrittenes, dabei tiefe Schatten aufreißendes Faltengefüge – lässt das beruhigte Gesicht deutlich hervortreten; dadurch wird Isabellas kontemplative Wirkung gesteigert.⁹³⁴ Bernd Carqué fällt zwar auch die Ähnlichkeit zu Madonnenfiguren auf, er bleibt dabei aber der formalen Ebene verhaftet. Er zieht in der Bildung der Physiognomie und des Schleiersystems von Isabella die Parallele zur Elfenbeinstatue aus der Sainte-Chapelle (gegen 1260)⁹³⁵ der Zeit Ludwigs IX. (Abb. 119). Dadurch fügt sich die Prinzessin dankbar in die fragwürdige These einer ludovizischen Renovatio um 1300 ein.⁹³⁶ Nach Willibald Sauerländer entspricht ihre Physiognomie der aus der höfischen

⁹³⁴ Für das System bei weiblichen Heiligen siehe beispielhaft Paris, 1998, Nr. 58: heilige Magdalena, Champagne (erstes Drittel 14. Jahrhundert). Vor allem die Portalmadonna der Kirche von Dixmont (Yonne) zeigt sehr große Übereinstimmungen mit Isabella. Beaulieu, 1953, S. 173, Abb. 2.

⁹³⁵ Zur Elfenbeinstatue vgl. Suckale, 1971, S. 109 ff.; Paris, 2001, Nr. 39.

⁹³⁶ Carqué, 2002, S. 106 f.; ders. 2005, S. 525 f. Eine ähnliche Ansicht wird von Peter Kurmann vertreten. Aufbauend auf Sauerländers These, betont er einmal mehr die Zuordnung der beiden Statuen aus Poissy zum „gotischen Klassizismus“ der Zeit um 1300. Kurmann, 2002, S. 124 ff. u. Anm. 50; Sauerländer, S. 116 f. Zur Kritik daran siehe Kap. 7.1.

Literatur bekannten idealtypischen Gesichtsbildung. Dabei spiegele sich in ihrem Antlitz eine konkrete von ihr in den *enseignements* von Ludwig IX. geforderte Tugend wider. In dem an Isabella gerichteten Brief des Königs soll sie in ihrem Handeln vollkommen sein, um anderen als Vorbild dienen zu können. Die Statue verkörpere deshalb die ideale und nicht die natürliche Königstochter.⁹³⁷ Darin stimmt ihr auffälligstes Merkmal überein – die offen zur Schau gestellte *devotio*. Diese konstituiert sich über die Anlehnung Isabellas an dem Typus von weiblichen Heiligen in Kombination mit der Gebetshaltung. Bewahrte gerade die devote Ausstrahlung die Prinzessin vor der mutwilligen Zerstörung, weil sie später für eine Heilige gehalten wurde?⁹³⁸ Die formalen Analogien zu Heiligenfiguren unterstützen den Verdacht. Verknüpfte sich damit eine konzeptionell begründete Idee, die über die idealtypische Beschreibung der höfischen Literatur hinausgeht? Die Frage ist berechtigt und wird später nochmals gestellt.⁹³⁹

Die Skulptur von Isabella, die trotz der Differenzierung in Stand- und Spielbein und des daraus resultierenden C-Schwunges der Haltung statisch wirkt,⁹⁴⁰ veranlasst zur Assoziation mit *gisants*.⁹⁴¹ Die Beinstellung findet sich bereits von den Grabmälern des Auftrags von Ludwig IX. formuliert (Abb. 44). Hier wurden die Verstorbenen als Standfiguren

⁹³⁷ Sauerländer, 2003, S. 116 f. Zur Gegenüberstellung von individualisierter und idealisierter Gestaltungsweise siehe Kap. 6.1. Zu den *enseignements* siehe O'Connel, 1974, S. 191-194 und Kap. 8.4.

⁹³⁸ In ihrer Studie zur Stiftskirche Notre-Dame in Poissy sieht Salet in der Statue eine Heilige. Später korrigiert sie sich und betont die spirituelle Ausstrahlung Isabellas. Salet, 1948, S. 14; diess., 1973, S. 49 f. – Die von Sauerländer zusammengefasste idealtypische Gesichtsbildung aus der höfischen Literatur trifft auf die Formulierung von weiblichen Heiligenfiguren der Zeit zu: „hohe Stirn, mandelförmige Augen, geschwungene Brauen, wohl geformte Nase, kleiner Mund.“ Sauerländer, 2003, S. 116 mit Anm. 31.

⁹³⁹ Siehe Kap. 8.4.

⁹⁴⁰ Sommers Wright sieht in ihr die Anknüpfung an der Stilstufe der Grabfiguren aus dem Auftrag von Ludwig IX. für Saint-Denis. Sie entlehnt dafür den von Weigert geprägten Begriffs des „starren Stils“. Sommer Wright, 1974, S. 239 u. Anm. 75, S. 242. Dabei ist einzuschränken, dass die scheinbare Starre Isabellas durch die Schattenbildung im Beinbereich teilweise verschliffen wird. Der unbewegte Eindruck beruht auf den zwei mittleren, dominanten Röhrenfalten. Sie wirken trotz des seitlichen Auslaufens wie Stützen.

⁹⁴¹ Darauf verweist auch Gillerman, ohne dies jedoch weiter auszuführen. Gillerman, 1994, S. 105.

konzipiert.⁹⁴² Nachhaltiger für die Verbindung mit *gisants* sind die sepulkralen Darstellungen von Philipp Dagobert (gest. 1235) (Abb. 120) und von Ludwigs von Frankreich (Abb. 121) – Bruder und Sohn Ludwigs IX. – aus Royaumont, heute in der Abteikirche von Saint-Denis.⁹⁴³ Georgia Summers Wright weist auf ihre andersartige Ikonographie im Vergleich zur Grabserie Ludwigs IX. aus Saint-Denis hin. Während jene entweder ins Gewand greifen, an die Tasselschnur fassen oder Attribute halten, die ihren Stand kennzeichnen und ein bestimmtes Konzept von Herrschaft visualisieren,⁹⁴⁴ kennzeichnet sowohl Philipp Dagobert als auch Ludwig der Gebetsgestus. Die Motivation hierzu resultiert aus der Sorge des Königs um das Seelenheil der Verstorbenen. Gerade seine ausgewiesene *humilitas*, die er in Royaumont in besonderen Maßen an den Tag legte, stützt diesen Aspekt.⁹⁴⁵ Warum werden die Grabmäler in Zusammenhang mit Poissy genannt? Der Grund hierfür ist in den offensichtlichen Korrespondenzen der Gestaltung zu finden: Erstens charakterisiert sie jugendliches Alter; zweitens gibt es große Übereinstimmungen in der Gewandung zwischen dem *gisant* des Prinzen Ludwig und der Standfigur Peter von Alençons.⁹⁴⁶ Beide tragen über ein Untergewand den langen, vorn und seitlich geschlitzten *bliaut* mit der auf der Schulter aufliegenden, umgeschlagenen Kapuze.⁹⁴⁷ Ferner haben die Beinstellung und das daraus folgende Gewandfaltensystem große Ähnlichkeiten. Die Art und Weise, wie sich bei ihnen das rechte angewinkelte Bein unter dem Stoff abzeichnet, ist konform. Im Gegensatz zum *gisant* ist bei der Standfigur Peters von Alençon eine an dem Kontrapost angelehnte Haltung belegbar. Die Profilansicht bei beiden gibt die Wölbung des Bauches preis. Die

⁹⁴² Beispielhaft sind die Gräber von Berthe und Hermintrude. Erlande-Brandenburg, 1975, Abb. 133 u. 134. Zur Grabserie siehe auch Kap. 6.1.

⁹⁴³ Zu Grabfigur Philippe Dagobert (kurz nach 1235): Vgl. Sauerländer, 1970, Nr. 159; Erlande-Brandenburg, 1975, Nr. 94, Abb. 115-120. Zur Grabfigur Ludwigs von Frankreich (nach 1260) vgl. Sauerländer, 1970, Nr. 272; Erlande-Brandenburg, 1975, Nr. 98, Abb. 121-130.

⁹⁴⁴ Vgl. hierzu Kap. 6.1.

⁹⁴⁵ Summers Wright, 1970, S. 225 f. Zur besonderen Beziehung Ludwigs IX. zu Royaumont vgl. Dimier, 1969. So unternahm Ludwig IX. hier persönlich Fußwaschungen von Leprakranken als Zeichen seiner ausgeprägten *humilitas*.

⁹⁴⁶ Schon Bernd Carqué konstatiert eine Orientierung Peter von Alençon an den *gisants* aus Royaumont. Allerdings konkretisiert er dies nicht weiter, statt dessen benutzt er sie eher illustratorisch für die These der Ludovizischen Renovatio. Carqué, 2002, S. 106 ff.; ders., 2004, S. 524.

⁹⁴⁷ Soweit nach der zeichnerischen Wiedergabe des männlichen Sprosses aus dem Zyklus in Poissy gerurteilt werden kann, scheint ihre Gewandung vergleichbar zu sein.

beobachteten Analogien votieren für eine Orientierung der Statuen in Poissy an die *gisants* in Royaumont. Leider fehlt für den formanalytischen Vergleich der Bildwerke Ludwigs von Frankreich seine Statue in Poissy. Neben den Zeichnungen gibt allein Bernard Montfaucon Auskunft über sie. Ihm nach existieren zwischen den beiden Darstellungen des Prinzen kaum Unterschiede.⁹⁴⁸ Die formanalytische Untersuchung der Statue in Poissy wäre sehr erhellend für die eventuelle Vorbildfunktion des *gisants* gewesen. Die spannende Frage, ob neben dem Typus auch physio- und pathognomische Details in Poissy reflektiert wurden, bleibt somit notgedrungen unbeantwortet.

Bei der Statue von Isabella fällt der sie kennzeichnende hohe Grad an Abstraktion auf. Er resultiert aus einem reduzierten Formenrepertoire, mit einer an Monumentalität grenzenden Wirkung. Der Blick des Betrachters verfängt sich nicht in ablenkenden Details, obwohl es sie gibt. Gerade die Details verleihen der Darstellung mehr Wirklichkeitsnähe. Sie sind Merkmale aus dem Erfahrungsbereich des Betrachters. Dazu zählen die geknöpften, enganliegenden Ärmel des Untergewands und die abgesetzten Borten der seitlichen Gewandschlitze.⁹⁴⁹ Weiterhin wirkt die Formulierung des Kopfschleiers sehr natürlich aufgrund der zum Reif hin gestauten Falten und den sich unter dem Stoff beinahe abzeichnenden Ohren. Die differenziert gebildete Stofflichkeit erlaubt die Wahrnehmung von schwerem Gewand und leichtem Schleier.⁹⁵⁰ Sowohl das Formenvokabular als auch die Art der Körperangabe Isabellas und Peter von Alençons zeigen stilistische Analogien zu den Skulpturen aus Ecouis, die zwischen 1311 und 1313 datieren (Abb. 7, 8, 84).⁹⁵¹ Dagegen artikulieren jene ungewöhnliche und innovative Formfindungen, die eine frühere Entstehungszeit des Ensembles von Poissy nahelegt.⁹⁵²

⁹⁴⁸ Montfaucon, 1730, S. 160.

⁹⁴⁹ Peter von Alençon zeigt ein identisches Formengut.

⁹⁵⁰ Die Details erstaunen um so mehr, da sie von der anzunehmenden leicht höher gelegenen Aufstellung der Skulptur nicht unbedingt vom Betrachter wahrgenommen werden können. Sie sind Zeugnis der qualitativ hochwertigen Kunst unter Philipp IV.

⁹⁵¹ Siehe zu den Skulpturen in Ecouis Kap. 2. Gillerman stellte bereits sehr summarisch die Analogien und Abweichungen der Statuen beider Orte heraus. Gillerman, 1994, S. 102 ff.

⁹⁵² Vgl. Erlande-Brandenburg, 1971; Salet, 1973, S. 49 f.; Sauerländer, 1983; Gillerman, 1994, bes. S. 102 ff.; Paris, 1998, Nr. 40-42 (Poissy) u. Nr. 52-56 (Ecouis).

Die Untersuchung der Figurengruppe der Kinder Ludwigs IX., hier vor allem die Formanalyse der Statue Isabellas von Frankreich, bezeugt die Herausbildung eines in Poissy erstmals präzise formulierten Adoleszenten-Typus. Dieser ist konzeptionell bedingt, mit weitreichenden Folgen für die Herrschaftslegitimation Karls V.⁹⁵³

8.3.2 Die Engel von Poissy – ihre Bedeutung für das Skulpturenprogramm

Bevor die Kompositionsanalyse und die geistigen Grundlagen des Figurenprogramms in Poissy erfolgt, muss noch die letzte Gruppe erhaltener Statuen aus der Prioratskirche besprochen werden – die in der Ausstellung „L’Art au temps des rois maudits“ in Paris (1998) präsentierten sieben Engel (Abb. 114, 115).⁹⁵⁴ Ihre kritische Vorstellung liefert Hinweise auf die konzeptionelle Idee des Zyklus, gleichwohl ist diese anders begründet als die Forschung bislang annimmt.⁹⁵⁵

Die Engel in Poissy bestehen wie Isabella und Peter von Alençon aus demselben Stein aus Vernon und besitzen eine ihnen ähnliche Größe. Ein Engel trägt die Passionszeichen Dornenkrone und Nägel, zwei von ihnen blasen in das Horn und vier Engel halten eine identische Krone. Die ausführlichste Besprechung der technischen Ausführung der Engel erfolgt durch Jean-René Gaborit basierend auf den aktuellen

⁹⁵³ Die Kompositionsanalyse des Figurenprogramms in Poissy wird die dahinter liegende konzeptionelle Idee konkretisieren. Siehe Kap. 8.4.

⁹⁵⁴ Beaulieu, 1953, S. 171-180; Erlande-Brandenburg, *Tête d’ange*, 1987, S. 36-38; ders., 1988, S. 43-60; Paris, 1998, Nr. 42 A-G. Für eine Zusammenfassung des Restaurationsberichts vgl. Gaborit, 1998, S. 29-40. Abweichend hierzu Brückle, 2005, S. 124-135. Er berücksichtigt in seinen Überlegungen nicht die Studie Gaborits. Die Provenienz eines achten, ursprünglich der Prioratskirche zugerechneten im Musée de Cluny befindlichen Engelkopfes wird aktuell zu Recht aufgrund der Unterschiede des bildhauerischen Duktus hinterfragt. Paris, 1998, Nr. 43. Für die alte Deutung einer Zugehörigkeit zur Gruppe vgl. Erlande-Brandenburg, *Tête d’ange*, 1987, S. 37. In seiner späteren Studie revidiert er die Behauptung. Ders., 1988, S. 56.

⁹⁵⁵ Siehe hierzu Kap. 8.4.

Restaurationsergebnissen der vier im Louvre befindlichen Engel.⁹⁵⁶ Er votiert für die Zugehörigkeit der Gruppe zur Prioratskirche in Poissy, die in der Forschung mehrfach angetastet wurde.⁹⁵⁷ Die stilistischen Unterschiede erklärt er mit den sich länger hinziehenden Arbeiten des Komplexes. Zwar bezogen 1304 die Dominikanerinnen den fertiggestellten Teil der Klosteranlage, die Weihe der Kirche erfolgt hingegen erst 1331.⁹⁵⁸ Überzeugend legt Markus Schlicht die analoge Formgebung der drei Engel aus dem Musée de Cluny in Paris mit den Statuen vom *Portail des Libraires* der Kathedrale von Rouen dar (Abb. 94). Ihre Gesichtsbildung findet sich in den Engeln der Archivolten des Portals vorgeprägt (Abb. 92).⁹⁵⁹ Daraus und aus ihrer stilistischen Nähe zu den Statuen der Königskinder leitet sich eine Datierung der zum Vergleich herangezogenen Engel aus Poissy um 1300 ab.⁹⁶⁰

Über die Aufstellung der Engel herrscht große Uneinigkeit.⁹⁶¹ Willibald Sauerländer ordnet sie allgemein in die Tradition der Engelsfiguren der rückwärtigen Fassaden der Kathedralen ein. Er verweist exemplarisch dafür auf die Innenseiten der südlichen Querhäuser der Kathedralen von

⁹⁵⁶ Gaborit, 1998, S. 29-40. Die Engel aus dem Louvre werden unter Nr. 42 C-F in Paris, 1998 aufgeführt. Siehe hier auch die Provenienz und Zustandsbeschreibung.

⁹⁵⁷ Vor allem die im Katalog unter der Nr. 42 D-F angegebenen Engel unterliegen der Zweifel. Zuletzt noch von Sauerländer, 1999, S. 24, geäußert. Danach beurteilt er den Engel Nr. 42 D äußerst kritisch. Für E-F nimmt er eine Überarbeitung an. Nach den Ergebnissen der Restaurierung der vier im Louvre befindlichen Engel gehören sie zu einer gemeinsamen Initiative. Dafür sprechen neben dem Material die homogenen Bearbeitungsspuren, eine gelbockerfarbene Grundierungsschicht sowie Farbspuren. Auffällig an diesen ist die definitiv fehlende Verwendung von Gold. Gaborit, 1998, S. 29-40, bes. S. 33 f.

⁹⁵⁸ Ebd., S. 36 f.

⁹⁵⁹ Schlicht, Rouen, 2005, S. 267-270. Die Skulpturen der Außenfassade des *Portails des Libraires* ist zwischen 1281 und 1305. Ebd., S. 300. Er widerspricht darin Sauerländers Ansicht, der keinen Zusammenhang zu den im Katalog postulierten Analogien zur Kathedralenkunst sieht. Sauerländer, 1999, S. 23. Dieser bezieht sich aber auf die Statuen von Isabella und Peter von Alençon und nicht auf die Engel.

⁹⁶⁰ Erlande-Brandenburg verweist auf die scheinbare Unähnlichkeit der Engel zu den Königskindern die sich anhand der andersartigen Gewandfaltenstruktur ergibt. Er zeigt darüber hinaus erstaunliche und überzeugende Übereinkünfte des Faltensystems im Profil und im Fußbereich der Statuen auf. Erlande-Brandenburg, 1988, S. 60.

⁹⁶¹ Einzig in der Abweisung der These von Erlande-Brandenburg stimmt die Forschung überein. Er schlug als Anbringungsort der Engel die Säulen von Altarvelen vor. Erlande-Brandenburg, 1988, S. 54 ff. Für die Ablehnung der These vgl. Paris, 1998, Nr. 42; Brückle, 2005, S. 126, Anm. 5.

Amiens (um 1230) (Abb. 122) und von Paris (um 1260) (Abb. 123).⁹⁶² Im Ausstellungstext wird aufgrund der von einigen der Engel in Poissy gehaltenen Passionswerkzeuge eine Verbindung mit Weltgerichtsdarstellungen nahegelegt.⁹⁶³ Den ikonographischen Bezug baut Wolfgang Brückle systematisch unter Einbindung der Statuen der Königsfamilie aus. Gerade die Innenfassaden der genannten Kathedralen dienen ihm als Ausgangspunkt seiner Deutung. Im Gegensatz zum technischen Befund der Skulpturen, der eine Unterbringung im Inneren der Prioratskirche so gut wie ausschließt, situiert er die Engel in den Kircheninnenraum.⁹⁶⁴ Der Zustand der Engel spricht gegen die Interpretation. Die Figuren weisen klimatisch bedingte Schäden auf, die darauf hindeuten, dass sie längere Zeit der Witterung ausgesetzt waren. Für die Anbringung der vier im Louvre befindlichen Engel empfiehlt sich nach Gaborit die Vorhalle.⁹⁶⁵ Die gänzlich fehlende goldene Fassung der Kronen und Haare vermag das stützen; denn in einem Register aus dem 19. Jahrhundert ist die Rede von einer anbetungswürdigen und gut vergoldeten Gruppe von Engeln aus der Kirche.⁹⁶⁶ Brückles mit Vorsicht formulierte These setzt ein enges Zusammenspiel der Engel mit dem Familienzyklus voraus. Die von dem Zyklus vorgenommene Unterscheidung der Toten von den Lebenden, lasse sich nur hinsichtlich einer eschatologischen Konzeption des Programms erklären. Danach verlange die Gebetshaltung der Skulpturen nach einem ehemals vorhandenen Adressaten, möglicherweise der Figur des Salvators, wofür die Präsenz der Engel mit den Leidenswerkzeugen votiere. In dem Fall

⁹⁶² Sauerländer, 1999, S. 24. Für Bernd Carqué stellen sie eine weiteren Beleg der unter Philipp IV. virulenten Rückbesinnung auf die Zeit Ludwigs IX. dar, insofern sie den Typus der Reimser Verkündigungengel widerspiegeln. Carqué, 2004, S. 526.

⁹⁶³ Paris, 1998, Nr. 42; Gaborit, 1998, S. 37.

⁹⁶⁴ Brückle, 2005, S. 126 ff.

⁹⁶⁵ Gaborit, 1998, S. 35 f. Ob die Schäden infolge des Blitzschlags von 1695 entstanden sind, kann nicht zweifelsfrei ausgeschlossen werden. Der materielle Befund der Statuen scheint dagegen zu sprechen. Der Blitzschlag beschädigte die Kirche gravierend, so dass langwierige Restaurierungen nötig waren. Sie erstreckten sich nicht bis zu ihrem endgültigen Abriss, wie Brückle (2005, S. 129, Anm. 8) annimmt, sondern die Arbeiten wurden bereits 1726 vollendet. Aufgrund der in der Folge der Revolution verursachten gravierenden Schäden entschied man sich für die Erhaltung der Kirche Notre-Dame und nicht für die Prioratskirche. Bories, 1978, S. 91 ff., bes. S. 97 f. Zu den Restaurierungen im frühen 18. Jahrhundert vgl. Fossier, 1997, S. 502, Nr. 261, Abb. 1. Nach dem Grundriss aus dem Dokumentenfond von Robert de Cotte zu urteilen, wurden die westliche Vorhalle sowie der östliche Ausläufer des Querhausarms und das rechte Seitenschiff wesentlich beschädigt.

⁹⁶⁶ Erlande-Brandenburg, 1971, S. 109, Anm. 3; Gaborit, 1998, S. 34, S. 36.

müsse das Programm als eine Art „Manifestation der Bestimmung des Stifts als Begräbnisstätte“⁹⁶⁷ beurteilt werden. Eventuell sei mit der Stiftung ursächlich die Absicht Philipps IV. assoziiert, hier seine Ruhestätte zu erhalten. Den Anschein hierzu erwecke seine Anweisung aus dem dritten Testament. Demnach sah er sein Herzgrab für Poissy vor. Darüber hinaus müsse die Kirche langfristig als kapetingische Grablege angelegt worden sein. Darauf deute das hier 1308 errichtete Grabmal seines verstorbenen Sohnes Roberts hin. Letztendlich beten die Figuren außer für sich selbst vor allem für das Seelenheil Philipps, der sein Grabmonument im Zentrum des Chorgestühls erhalten hat.⁹⁶⁸ Als ikonographische Vorstufe für das Programm in Poissy begreift Brückle das nur anhand von einem Stich übermittelte Grabmonument von Beatrix von Provence aus der Johanniterkirche Saint-Jean zu Aix-en-Provence (letztes Drittel des 13. Jahrhunderts) (Abb. 124). Die Konzeption ist gänzlich auf die Parusie ausgerichtet mit Christus und den ihn umgebenen acht Engeln, die das Grabmonument bekrönen, mit den Aposteln als Zeugen der Auferstehung im Relief hinter der betenden Grabfigur sowie an der Schmalseite des Sarkophags. Das Thema wird durch die Auferstehung der Toten am Jüngsten Tag auf der Langseite weiterhin präzisiert. Darüber hinaus zeigt eine der Schmalseiten drei weltliche Personen im Gebetsgestus. Sie werden mit dem Auftraggeber Karl I. von Anjou und den zwei gemeinsamen Söhnen identifiziert. Das Fazit des Autors lautet, dass in Poissy nicht die Amtssukzession vorrangig sei, sondern die Gebetgemeinschaft der Familie Ludwigs IX.⁹⁶⁹

⁹⁶⁷ Nach Brückle ist beinahe überall in der Kirche eine Anbringung der Engel denkbar. Sie könnten sogar teils direkt über den Skulpturen der Kinder angebracht worden sein. Hierauf deute ein Hinweis in den Akten, angefertigt anlässlich des Verkaufs der Klosteranlage. Hier ist von zwei Registern an einer der Wände in der Kirche die Rede. Allerdings schränkt er die Umsetzung der Schriftquelle auf eine tatsächliche Aufstellung der Statuen ein. Seine anhand der Wiedergabe des Abrisses von Lelu postulierte Veränderung nach 1695 aufgrund des ersichtlichen Höhenunterschieds der Fensterleibungen zwischen Quer- und Langhaus greift nicht. Denn auch die Ostansicht der Kirche belegt diese Differenzierung. Brückle, 2005, S. 129 mit Anm. 9 und 10.

⁹⁶⁸ Ebd., S. 129 f.

⁹⁶⁹ Zum Grabmal Babelon, 1970, S. 119-125. Für die von Brückle herausgestellten ikonographischen Übereinstimmungen des Grabmals mit Poissy siehe Brückle, 2005, S. 130 ff. Das zweite in der Johanniterkirche befindliche, kurze Zeit später entstandene Grabmal mit dynastischer Ausrichtung zieht er als Beleg seiner Hypothese für Poissy heran.

Dem letzten Punkt kann zugestimmt werden.⁹⁷⁰ Darüber hinaus wäre eine Verbindung mit der zweiten Parusie vorstellbar, allerdings weniger in dem von Wolfgang Brückle formulierten engen Verhältnis der zwei Gruppen, sondern eher in einer losen Verbindung.⁹⁷¹ Zum einen widerlegt der technische Befund der Engel ihre Aufstellung im Kirchenraum. Anhand der Restaurierungsergebnisse lässt sich zwar bestimmen, welche Hauptansicht die jeweilige Engelsfigur besitzt, in welches konkrete Bezugssystem sie aber eingebunden war, ist schwer zu eruieren.⁹⁷² Zum anderen lässt sich nicht zweifelsfrei beweisen, dass die Prioratskirche ursprünglich als Begräbnisstätte Philipps IV. gedacht war. Dagegen spricht vor allem das zweite Testament des Königs von 1297. Alexandre Bände stellt die erwägenswerte These auf, nach der Philipp IV. die Dominikanerkirche in Paris zu einer Herzgrablege der Kapetinger auszubauen gedachte, deshalb sah er wohl vor, sein Herz neben dem seines Vaters ruhen zu lassen. Erst später änderte er dies zugunsten der Prioratskirche in Poissy ab.⁹⁷³ Mehr als fragwürdig erscheint die suggerierte ikonographische Herleitung des Programms in Poissy von dem Grabmal der Beatrix von Provence. Anhand der Statue von Isabella ist eine ausgeprägte devotionale Ausstrahlung erfahrbar, die sich unter anderem durch den Gebetsgestus manifestiert. Dieser erscheint in der monumentalen Kunst bisher ausschließlich in bestimmten Zusammenhängen: Einerseits im Kontext einer Stiftung; hier wendet sich der Auftraggeber als Ausdruck seiner *humilitas* zumeist kniend einem Heiligen zu, mit der Bitte um Fürsprache für sein Seelenheil; andererseits tritt der Gestus, wie bereits besprochen, im sepulkralen Bereich auf.⁹⁷⁴

⁹⁷⁰ Siehe hierzu auch Kap. 8.4.

⁹⁷¹ Eine direkte Verbindung der beiden Skulpturengruppen miteinander wird ohne weitere Erläuterungen von Willibald Sauerländer abgelehnt. Sauerländer, 1999, S. 24. Dagegen lässt der Ausstellungstext und die Studie Jean-René Gaborit eine allgemeine Einbettung der Königsfamilie in das Thema der Auferstehung zu. Gaborit verweist auf einen Vorschlag von B. de Chancel-Bardelot, die einen möglichen Zusammenhang der Engel mit der Marienkrönung postuliert, ähnlich der Konzeption der nördlichen Querhausfassade der Kathedrale in Rouen über dem *Portail de la Calende*. Paris, 1998, Nr. 42; Gaborit, 1998, S. 37 mit Anm. 42.

⁹⁷² Gaborit, 1998, S. 36. Schon Erlande-Brandenburg weist auf die Ansichtsseiten hin. Erlande-Brandenburg, 1988, S. 44 ff.

⁹⁷³ Bände, 2003, S. 271 f. Siehe hierzu auch Kap. 8.1.

⁹⁷⁴ Vgl. Kap. 8.3.1. Auch etwas jüngere Grabfiguren zeigen die zum Gebet gefalteten Hände. Vgl. Paris, 1998, Nr. 48, Robert von Artois, ausgeführt 1317-1320. Siehe auch Nr. 47, Johann Burgund von 1315. Der noch insofern interessant ist, als dass er Analogien in

Gerade Letzteres könnte mit seinen inhaltlichen Implikationen ausschlaggebend für Poissy gewesen sein. Der Gesichtspunkt manifestiert sich am erkennbaren Willen zur absichtsvollen Differenzierung innerhalb des Ensembles. Darauf deutet die Unterscheidung der Toten von den Lebenden hin. Die Formanalyse der erhaltenen Königskinder offenbart in aller Klarheit eine Übersetzung der Formprinzipien von *gisants* auf die Gattung der Standfigur. Ein auffälliges und für das 14. Jahrhundert wegweisendes Merkmal besteht in der Herausbildung bzw. Systematisierung eines Ideals zur Charakterisierung von älteren Kindern bzw. Adoleszenten. Sie dürfte nicht nur größte Relevanz für die Bildwerke der Zeit Karls V. besessen haben, sondern sie wirkte sich bereits auf die frühen Aufträge der Jeanne d'Evreux aus.⁹⁷⁵ Die herausragende Innovation bedeutet aber die Darbietung eines Skulpturenzyklus im Inneren einer Kirche, der sich vorwiegend aus historischen Personen in Verbindung mit einem royalen Heiligen konstituiert und die darüber hinaus nicht ursächlich für die Stiftung verantwortlich sind.⁹⁷⁶ Viele Fragen bleiben aufgrund des weitgehenden Verlustes der Innenausstattung der Kirche und der schwierigen Quellenlage offen.⁹⁷⁷ Dennoch wird im Folgenden dem Problem der Auswahl der Königskinder auf den Grund gegangen. In der Forschung wurde dieser Aspekt bislang unzureichend berührt.

der Ausführung zur Figur Peter von Alençons aufweist (Gewandung, Faltenstruktur, Beinstellung).

⁹⁷⁵ Vor allem die von ihr eingerichtete Kapelle in Saint-Denis dürfte den Aspekt illustrieren. Hier werden Mitglieder der Königsfamilie, darunter zwei Töchter, im Gebetsgestus in den Ecken der Kapelle aufgestellt, die sich einer Marienfigur auf dem Altar zuwenden. Siehe hierzu Kap. 5.2. Die Vorbildfunktion der Errungenschaften der Zeit Philipps IV. für Karl V. stellte überzeugend Bernd Carqué vor. Carqué, 2004, S. 514 ff.

⁹⁷⁶ Den Gesichtspunkt konstatiert Erlande-Brandenburg in aller Klarheit. An diesem hält noch Wolfgang Brückle fest. Erlande-Brandenburg, 1971, S. 104; ders., 1988, S. 53 f; Brückle, 2005, S. 133 f.

⁹⁷⁷ Hier müssen vertiefende Untersuchungen einsetzen, die über das Thema der Herausbildung eines neuen Königstypus hinausgehen würden und deshalb hier nicht geleistet werden können.

8.4 Kompositionsanalyse und geistige Grundlagen

In Poissy wird der Betrachter erstmals in Frankreich im Inneren einer Kirche mit einem Skulpturenzyklus vorwiegend historischer Personen konfrontiert, deren Skulpturen keine Grabmäler sind. Darüber hinaus lebte sogar noch einer der Abgebildeten zum Zeitpunkt der Aufstellung. Unabhängig von der differenzierten Wiedergabe von Robert von Clermont durchzieht das Programm eine vereinheitlichende Struktur.⁹⁷⁸ Dass es sich hier keineswegs um ein Zufallsprinzip handelt, offenbart bereits die Darstellung der anderen Kinder Ludwigs IX.: Sie zählen allesamt zum Adoleszenten-Typus. Davon nimmt sich auch die Statue von Philipp III. nicht aus. Sein äußeres Erscheinungsbild lässt bis auf die Legende jeglichen Hinweis auf seinen königlichen Status missen. Der berechtigte Verdacht entsteht, dass hier ein Ideal zur Darstellung von Adoleszenten geprägt wird. Die Praktik, die königlichen Kinder nicht altersgemäß wiederzugeben, bestand in der sepulkralen Kunst schon länger. Aber sie vollzog sich bislang in umgekehrter Folge: Jungverstorbene wurden älter wiedergegeben.⁹⁷⁹ Die Bildwerke in Poissy treten nicht unvermittelt auf, wie der Vergleich zu den *gisants* Philipp Dagoberts und Ludwigs von Frankreich (Abb. 120, 121) gezeigt hat. Hingegen ist in Poissy die Systematisierung eines Adoleszenten-Typus auffällig, die in dieser konzisen Form unbekannt war.⁹⁸⁰ Nach aktuellem Kenntnisstand gab es in der monumentalen Kunst Frankreichs vermutlich zuvor keine Einbindung in ein derartiges Ensemble, das im Kirchenraum situiert, durch seine

⁹⁷⁸ Ein weitläufig verwandtes Unterfangen ließ sich bereits an der Grabserie Ludwigs IX. beobachten. Die Zielsetzung war eine andere. Hier ging es vorrangig um die Visualisierung der dynastischen Kontinuität des französischen Königtums. Dieser Gesichtspunkt spielt eine untergeordnete Rolle in Poissy, wie die nachfolgende Analyse demonstrieren wird. Das Programm Philipps IV. ist ohne die von Ludwig IX. unternommenen Systematisierungen in der Repräsentation von Herrschaft schlecht denkbar. Zur Grabserie Ludwigs IX. siehe Kap. 6.1.

⁹⁷⁹ Beispielhaft sind die zwei über ihren Liegefiguren an die Wand gemalten Darstellungen der jung verstorbenen Kinder Ludwigs IX., Blanche (1240-1243) und Johann, der kurz nach der Geburt verstarb. Die nur durch Zeichnungen überlieferten Freskenmalereien geben Jugendliche wieder. Ihre Gräber befanden sich ursprünglich in Royaumont, die Liegefiguren sind heute in Saint-Denis untergebracht. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1975, Nr. 109, 110. Bereits Montfaucon verweist auf die vorgestellte Praxis anhand der Grabfigur Johanns I., Sohn Ludwigs X., der älter dargestellt wird, als dies ein kurz nach der Geburt verstorbener Säugling erlaubt. Montfaucon, 1719, Bd. 2, Pl. XLIII, S. 238. Zur Grabfigur Johanns vgl. Paris, 1998, Nr. 75.

⁹⁸⁰ Kap. 8.3.1.

ungewöhnliche Ikonographie besticht. Andere Quellen der Inspiration sind heranzuziehen, die möglicherweise in der Buchkunst liegen. In den *Grandes Chroniques de France*, die 1274 Philipp III. überreicht wurden, findet sich eine Miniatur mit der Übergabe der *Chroniques* an den König (Abb. 48).⁹⁸¹ Rechts von ihm sind fünf zusammengedrückte Figuren abgebildet, die jung charakterisiert sind. Es könnte sich um Kinder Philipps III. handeln. Ihre Analogie zu den Darstellungen in Poissy bestehen in einer identischen Gewandung, dem Halten der Handschuhe sowie dem zu Boden gerichteten Stab. Dieselbe Person, die den Stab hält, trägt eine Haube und weist in besonderem Maß auf die Darstellung von Robert von Clermont in der Prioratskirche hin. Anne Hedemans Untersuchungen der *Grandes Chroniques* offenbaren, dass die Miniatur in einem ganz bestimmten Kontext am Ende der Handschrift erscheint. Hier wird in einem poetischen *colophon* Philipp III. nahegelegt, dass die Funktion des Manuskriptes darin bestehe, ihn zum Studium anzuleiten, damit er ein weiser König werde. Eine derartige Fokussierung auf die Erziehung eines jungen Herrschers deutet auf die Literaturgattung der Fürstenspiegel hin.⁹⁸² Der *colophon* Hedemans ist mit dem Brief Ludwigs IX. an seinen Sohn Philipp III. zu identifizieren, der in der Forschung als *enseignements à Philipp le Hardi* bekannt ist.⁹⁸³ Die Fürstenspiegelliteratur und insbesondere die *enseignements* können einen bislang unberücksichtigten Anhaltspunkt zum Verständnis des Konzepts in Poissy bieten. Das Skulpturenprogramm in Poissy erlaubt, Rückschlüsse auf die Bildstrategien unter Philipp IV. zu ziehen. Darüber hinaus sind hier Ansätze zur Klärung der außergewöhnlichen Bildkonzepte Karls V. erkennbar. Sie umfassen die Skulpturenensembles der Grand'Vis du Louvre, der Porte du Paris de la Bastille und des Beau Pilier in Amiens. Die Einbindung der zwei Thronfolger Karls V., Karl VI. und Ludwig von

⁹⁸¹ Bibl. Ste-Geneviève, Ms. 782, fol. 326v. Zur Analyse der ersten Ausgabe der *Grandes Chroniques* Philipps III. siehe Hedeman, 1991, S. 11 ff.

⁹⁸² Hedeman, 1991, S. 14 f. u. Fig. 4. Nach Hedeman gingen Prolog und *colophon* der Ausgabe der *Grandes Chroniques* von Philipp III. eine Synthese ein: Hier wird besonderes Gewicht auf die Erziehung des jungen Königs zum guten Herrscher gelegt. Allerdings wird gerade der *colophon* in jüngeren Ausgaben der *Grandes Chroniques* nur selten kopiert. Einführend zu den Fürstenspiegeln vgl. Berges, 1952²; Krynen, 1993, S. 170 ff.; Le Goff, 1996, S. 402 ff.

⁹⁸³ Paris, 1970, Nr. 211. Ausführlicher hierzu weiter unten.

Orléans, vom Skulpturenensemble des Beau Piliers und ihre differenzierte Altersangabe erinnern in hohem Maß an das System in Poissy.⁹⁸⁴

Die Frage, warum in Poissy nur bestimmte Kinder Aufnahme fanden bzw. ob der Zyklus um die fehlenden zu ergänzen ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden.⁹⁸⁵ Dagegen lässt sich die Präsenz des männlichen Sprosses als Garant der Dynastie problemlos erklären. Auch ihre Abfolge innerhalb des Zyklus reflektiert das: Sie treten entsprechend ihrer rechtmäßigen Stellung in der Thronfolge auf. Ein zunächst schlüssiges Programm: Ludwig von Frankreich steht an erster Stelle, gefolgt von Philipp III. und Johann-Tristan. Dann versagt dieses dankbare Interpretationsmodell bereits: Isabella von Navarra erscheint an vierter Position, gefolgt von Peter von Alençon und Robert von Clermont. Warum wird Isabella derart hervorgehoben? Legitimiert sie sich für diese Disposition in besonderem Maße, weil sie, wie Johann-Tristan wegen ihrer Teilnahme am zweiten Kreuzzug Ludwigs IX. verstarb?⁹⁸⁶ Oder soll hiermit die suggerierte spezielle, emotionale Verbundenheit, die ihr vom Vater in einem Brief entgegengebracht wird, signalisiert werden?⁹⁸⁷

Eine andere Lesart ist wahrscheinlich und birgt den Schlüssel zum Verständnis des Konzeptes. Besagter Brief Ludwigs IX. wurde unter der späteren Bezeichnung *enseignements à Isabelle* bekannt und bildete das Pendant zu einem anderen vorausgegangenem, an Philipp III. gerichteten Brief (*enseignements à Philippe le Hardi*). Zusammengenommen

⁹⁸⁴ Vgl. Praske, 1998. Zur Übersicht der Kunst unter Karl V. vgl. Heinrichs-Schreiber, 1997; Carqué, 2004, der systematisch die Vorbildfunktion Philipps IV. für Karl V. erarbeitet.

⁹⁸⁵ Verständlich wäre das Fehlen der früh verstorbenen Kinder. Erlande-Brandenburgs These, dass aufgrund einer intendierten symmetrischen Anordnung die übrigen Kinder Ludwigs IX. vermutlich doch Aufstellung fanden, entbehrt Beweisen. Später relativiert er die Ansicht, insofern er von einem unvollständigen, nicht näher bestimmbar Entwurf ausgeht. Ders., 1971, S. 102 f. mit Anm. 1 von S. 103; ders. 1988, S. 53; Paris, 1998, S. 87; Brückle, 2005, S. 129 mit Anm. 9.

⁹⁸⁶ Sie begleitete auf diesem Kreuzzug ihren Mann, Thibaut V. von Champagne und König von Navarre.

⁹⁸⁷ „A sa chère et bien-aimée fille Isabelle, reine Navarre, salut et amitié de père. Chère fille, parce que je crois que vous retiendrez plus volontiers de moi, parce que vous m'aimez, que vous ne feriez de plusieurs autres, j'ai pense que je vous ferais quelques enseignements écrits à la main.“ Hier handelt es sich wohl eher um eine Formel, wofür der identische Wortlaut zu Beginn eines Briefes an Philipp III. votiert. O'Connel (Ed.), 1972, S. 191; Carolus-Barré, 1994, S. 61 ff.

enthalten sie Instruktionen Ludwigs IX. an seine Kinder zu moralischem und vor allem religiösem Handeln. François H. Delaborde stellt in seinen Analysen der *enseignements* heraus, dass der Brief zwar an Philipp III. adressiert, aber zugleich Anleitung für seine Geschwister war. Weiterhin habe Ludwig IX. wohl die Notwendigkeit gespürt, seinen Töchtern einen speziell auf Frauen zugeschnittenen Verhaltenskodex anzufertigen. Isabella, die älteste und als Königin von Navarra auch die Ranghöchste seiner Töchter, bot sich als Adressatin an.⁹⁸⁸ Die originären Schriftstücke Ludwigs IX. sind verloren. Die Empfehlungen Ludwigs IX. an seine Kinder wurden während des Kanonisierungsprozesses von 1282 als Beweis für die fromme und gottesfürchtige Einstellung des Königs vorgelegt.⁹⁸⁹ Die *enseignements* genossen nicht zuletzt durch spätere Fassungen vorwiegend im höfischen Kreis große Popularität. Weiterhin wurden sie in den *Grandes Chroniques de France* integriert. Aufschlussreich ist das Fehlen jenes Artikels, in dem Ludwig IX. seinem Sohn auferlegt, sich dem Papst als spirituellen Vater („*comme à père esperituel*“) zu fügen. Diese signifikante Auslassung deutet auf die Zeit Philipps IV. hin, als der Konflikt zwischen dem König und Bonifaz VIII. bereits eskaliert war.⁹⁹⁰ Die Spannungen zwischen beiden Parteien kulminierten im Attentat von Anagni auf den Papst 1303.

Die Ausführungen dokumentieren die Tragweite der *enseignements* unter Philipp IV. Zugleich wirft dies ein neues Licht auf das Ensemble in Poissy. Ist der Zyklus wirklich um die Skulpturen der fünf verbliebenen Kinder Ludwigs IX. zu ergänzen, die sich möglicherweise am Eingang gegenüber ihren Geschwistern befanden?⁹⁹¹ Abgeleitet aus den *enseignements à Isabelle*, besitzt die Statue Isabellas das Potential, stellvertretend für die

⁹⁸⁸ Delaborde, 1912, S. 73-100, S. 93 u. 96. Der Text basiert in weiten Teilen auf demjenigen an Philipp III. Eine kritische Analyse der *enseignements à Isabelle* von: O'Connell, 1979. Danach war der Brief seltener verbreitet als die *enseignements* an Philipp III. In den *Grandes Chroniques* fehlt der an Isabella gerichtete Brief. Von den offiziellen Chronisten nahm als einziger Guillaume de Saint-Pathus beide Anleitungen in seiner Vita über Ludwig IX. auf (1302-1303). Zusammen mit einer weiteren Abschrift der *enseignements à Isabelle* in einem anderen Manuskript (Paris, Bibl. nat., ms. fr. 25462, fol. 202r.-204v; um 1300) wird die Aktualität des Briefes zu einer Zeit offenkundig, in der das Dominikanerkloster in Poissy entstand. Guillaume de Saint-Pathus, 1899.

⁹⁸⁹ Zum Kanonisationsverfahren siehe Carrolus-Barré, 1994.

⁹⁹⁰ Delaborde (Ed.), 1912, S. 85.

⁹⁹¹ Zuletzt noch als Möglichkeit postuliert in Paris, 1998, S. 87.

Töchter Ludwigs IX. zu stehen. Infolgedessen könnte das Programm in Poissy, so wie es überliefert ist, allein bestehen.⁹⁹²

Poissy zeigt Ludwig IX. betend im Kreis seiner Familie. Auch darin manifestiert sich das Konzept der Gleichförmigkeit.⁹⁹³ Ludwig IX. wird nicht in offensichtlicher Weise als Heiliger definiert, d. h. die Dornenkrone, die drei Nägel vom Kreuz Christi oder die Barfüßigkeit zum Ausdruck seiner Buße fehlen. Der Eindruck einer scheinbar privaten Atmosphäre entsteht, mit Ludwig als Familienoberhaupt.⁹⁹⁴ Das Ensemble konstituiert sich im öffentlichen Raum in einer Kirche. Dadurch gewinnt es einen offiziellen Charakter. Die Darbietung des Königspaares demonstriert zudem die repräsentative Funktion des Zyklus: Ludwig erscheint bekrönt in einem an dem Krönungsornat orientierten Gewand; seine Frau steht in Robe und Tasselmantel vor einem mit Wappen verzierten Hintergrund. Beide Skulpturen beanspruchen einen gesonderten Stellenwert unterstützt durch die Baldachine, die ihnen einen eigenen Raum zuteilen. Ludwig IX. präsentiert sich im Familienverband. Der Krönungsornat weist ihn als legitim geweihten König aus. Zusätzliche *regalia* zur Kennzeichnung seines Amtes werden scheinbar nicht verlangt.

Verfolgt das Programm in Poissy eine konkrete Zielsetzung? Dieser Verdacht erhärtet sich. Eingangs wurde auf die Gattung der Fürstenspiegel hingewiesen, die als Kandidat für eine eventuelle Inspirationsquelle des Skulpturenzyklus infrage kommt. Auffällig ist die Präsentation der Dargestellten als familiäre Gebetsgemeinschaft. Unter Umständen war sie in ein größeres, schwer zu klärendes Bezugssystem eingebettet.⁹⁹⁵ Sicher ist zunächst nur die weitgehend vollzogene

⁹⁹² Die Option einer Einbindung der fehlenden Kinder besteht nach wie vor, trotzdem vermag Isabella stellvertretend für ihre Schwestern stehen. Ob die Komposition gegebenenfalls verändert wurde, vielleicht in der Folge des Blitzschlags von 1695, kann nicht definitiv ausgeschlossen werden. Siehe hierzu Kap. 8.2. Der Einschub Isabellas inmitten der Prinzenreihe lässt dies jedoch bezweifeln. Läge ein Irrtum in der späteren Erfassung des Ensembles vor, dann wäre ihre Stellung als letzte in der Reihe zu vermuten.

⁹⁹³ Zu diesem ausführlich Kap. 6.1.

⁹⁹⁴ Zu einem vergleichbaren Fazit gelangt Brückle, 2005, S. 135, auch wenn ihm nicht grundsätzlich zugestimmt werden kann.

⁹⁹⁵ Siehe hierzu Kap. 8.3.2. Bis nicht weitere Skulpturen oder Schriftquellen zu der Ausstattung der Prioratskirche auftreten, lassen sich nur Vorschläge zur Deutung

einheitliche Gestaltungsweise der Königsfamilie. Im weitläufigen Sinn wird darin an den im Zuge der Diskussion der Galerie des Merciers bereits erwähnten Fürstenspiegel von Aegidius Romanus erinnert.⁹⁹⁶ Die vor allem im 14. Jahrhundert und auch noch später massiv verbreitete Schrift *De regimine principum* handelt über die Königsherrschaft im Allgemeinen und der Erziehung von Prinzen im Besonderen. Die außerordentliche Wertschätzung, die Philipp IV. der Schrift entgegenbrachte, wird von der umgehend von ihm verfügbaren Übersetzung des lateinischen Originaltexts in die französische Sprache illustriert.⁹⁹⁷ Aegidius Romanus setzt sich, bezogen auf die Konzeption von Herrschaft, mit aristotelischem Gedankengut auseinander. Dabei ordnet er der Erbmonarchie eine Stellung vor der Monarchie zu, die aus der Wahl resultiert. Große Relevanz für Poissy dürfte die hier vertretene Sicht auf den Staat haben. Nach Percy Ernst Schramm leite sich der von Romanus determinierte Staat aus der „natürlichen Veranlagung des Menschen“, die nach Vollkommenheit strebe, ab. „Dies verlangt nämlich eine Autorität, die von der des Familienvaters schließlich zu der des Königs aufsteigt“ (aristotelisches Entwicklungsschema).⁹⁹⁸

Im Einklang mit den Beobachtungen der Kompositionsanalyse sowie mit den aus den *enseignements* gewonnenen Erkenntnissen lässt sich das Konzept in Poissy unter anderem mit dem Herrschaftsentwurf von Aegidius Romanus in Verbindung bringen: Sowohl der „Familienleiter“ als auch der „Staatslenker“ werden von dem Skulpturenzyklus visualisiert.⁹⁹⁹ Oberstes Ziel ist die Darstellung des guten Herrschers, der fern jeder *tyrannis* ist.¹⁰⁰⁰ Der Grad zwischen dem positiv besetzten Souverän und

machen. Dazu zählt die bisher noch nicht erkannte Einflussnahme der *enseignements* auf die Konzeption in Poissy.

⁹⁹⁶ Zu dem Fürstenspiegel von Aegidius Romanus und der Galerie des Merciers siehe Kap. 7.2.2.

⁹⁹⁷ Brown, 1987, S. 330 u. Anm. 177.

⁹⁹⁸ Schramm, 1960², S. 224. Übersicht zu Aegidius Romanus Schrift vgl. Berges, 1952², S. 211 ff.; Krynen, 1993, S. 179 ff.; Brückle, 2005, S. 211 ff.

⁹⁹⁹ Die Begriffe sind Berges entlehnt. Berges, 1952², S. 213.

¹⁰⁰⁰ Gerade mit dem Aspekt setzte sich auch Thomas von Aquin in seiner unvollendeten Schrift „*De regimine principum*“ auseinander (1265-1267). Ihm geht es darum, ein Herrscherbild zu entwerfen, das fern jeder *tyrannis* ist. Aegidius Romanus war ein Schüler Thomas' von Aquin. Zu beiden Autoren und zum Konzept der *tyrannis* seit der Antike bis zur Gegenwart vgl. Turchetti, 2001, bes. S. 267 ff.

dem Tyrannen war schmal. Schnell ließ sich der Vorwurf der *tyrannis* als allgewaltiges Argument gegen den weltlichen Potentaten instrumentalisieren. Dem sah sich Philipp IV. ausgesetzt.¹⁰⁰¹ Die Praktik des Tyrannentadels blickt auf eine lange Tradition zurück und besitzt ihre Wurzeln in der Antike. Die unbedingte Voraussetzung für das Konzept in Poissy ist die von Ludwig IX. in seiner Grabserie für Saint-Denis erstmals realisierte Systematisierung des französischen Königsbildes. Hier tritt ein einheitliches, idealisiertes Vokabular der Herrscher in den Vordergrund. Darin wird mit formalen Mitteln das Konzept der „Universalität der göttlichen Ordnung“ verwirklicht.¹⁰⁰² Es bietet keinerlei Angriffsfläche für den Einwand einer *tyrannis*. Die pejorativ bewerteten Formprinzipien rekrutieren sich aus individualisierenden Merkmalen, wie die Königsköpfe in Chartres exemplarisch gezeigt haben.¹⁰⁰³ Die *gisants* der Könige in Saint-Denis vermitteln aufgrund ihrer abstrahierenden, nahezu gleichförmigen Gestaltungsweise den Anspruch ihrer Heilserwartung. Darüber hinaus wird die nachhaltige Legitimation der Herrschaft über die vollzogene Einbindung der drei Königslinien konstituiert, die der Kontinuität der Dynastie als übergeordnetes Konzept Ausdruck verleihen.¹⁰⁰⁴ Sie beruht nicht zuletzt auf die zunehmende Sakralisierung des Amtes. Der Gesichtspunkt wird vor allem unter Ludwig IX. ausgebaut und findet einen Höhepunkt zurzeit Philipps IV.¹⁰⁰⁵ Dieser nuanciert die diesbezüglichen Aussagen der Herrschaftsauffassung anhand der Skulpturenausstattung des Palais de la Cité.¹⁰⁰⁶ Offensichtlich ist sich Philipp IV. der richtungweisenden Bedeutung der vereinheitlichten Struktur gegenwärtig. Den Gesichtspunkt belegt die Präzisierung eines Adoleszenten-Typus in Poissy. Weiterhin offenbart die Statue von Isabella eine Anlehnung an den Typus weiblicher Heiliger. Leider entzieht sich das Standbild Ludwigs IX. der formanalytischen Befragung. Es kann daher

¹⁰⁰¹ Siehe hierzu vor allem Lewis, 1981, S. 135. Zu den Konflikten der Zeit Philipps IV. siehe vor allem Kap. 6.1 und Kap. 7.

¹⁰⁰² Büchsel, 1995, S. 72 f.; ders., S. 123-140, bes. S. 132. Siehe für das Folgende Kap. 6.1.

¹⁰⁰³ In der Abweichung von dem Uniformen, das Abbild des Göttlichen ist, wird die pejorative Auffassung greifbar.

¹⁰⁰⁴ Vgl. hierzu auch Körner, 1998, S. 96 ff.

¹⁰⁰⁵ Zur Übersicht zum Aspekt der Sakralisierung des Herrschers: Vgl. Le Goff, 1996, S. 826. Grundlegend ist nach wie vor die Arbeit von Marc Bloch von 1924. Vgl. Bloch, 1983.

¹⁰⁰⁶ Siehe Kap. 7.3.

nicht mehr geklärt werden, ob seine Darstellung dem neuen Typus des leidenden Heiligen angehört. Hingegen illustriert die Orientierung an dem Krönungsornat die erstmals vollzogene Systematisierung eines bestimmten Königs.¹⁰⁰⁷

Die Gebetsgemeinschaft der Königsfamilie trägt maßgeblich zur beobachteten Vereinheitlichung der Personen bei. Der Gebetsgestus leitet sich aus dem sepulkralen Kontext ab. Hierfür spricht einerseits die Unterscheidung der Toten von den Lebenden; andererseits verdeutlicht den Gesichtspunkt das die der *gisants* verwandte Konzeption der Standbilder von Isabella und Peter von Alençon.¹⁰⁰⁸ In dem Kontext ist an die offen zur Schau gestellte, teilweise in aufwändigen öffentlichen Inszenierungen zelebrierte *humilitas* Ludwigs IX. zu erinnern. Sein religiöser Lebenswandel nahm stellenweise extreme Formen an. Guillaume von Saint-Pathus berichtet beispielsweise, dass der König sich im Verlauf der liturgischen Zeremonie des Abendmahls in der Kirche auf Knien zum Altar bewegte.¹⁰⁰⁹ Es war auch nicht unüblich, dass er die Ordensdiener einer Kongregation in kniender Haltung inständig bat, sie mögen ihn selbst und die Seinen, ob lebend oder verstorben, in ihre Gebete einbeziehen. Jacques Le Goff beleuchtet vor allem das durch die Hagiographen Ludwigs IX. vermittelte speziell ausgeprägte Verhältnis des Königs zum Gebet, das für ihn eine Form der Buße war. Die Beharrlichkeit, mit der er seinen Gebeten in den unterschiedlichsten Situationen nachging, provozierte in seiner Umgebung bisweilen Ungeduld.¹⁰¹⁰ Die Schilderungen sind gefärbt von den Formeln der Konvention. Gültigkeit behält einzig die unbestritten akzentuierte Frömmigkeitshaltung Ludwigs IX., deren Ausdruck mithin das Gebet ist.

¹⁰⁰⁷ Siehe hierzu Kap. 4.2.

¹⁰⁰⁸ Größte Bedenken löst Bernd Carqués Interpretation aus, wonach der damit rückverweisende Sinngehalt auf die Zeit Ludwig IX. erkannt wurde. Carqué, 2004, S. 528. Ähnliche Zweifel hierzu äußert bereits Brückle, 2005, S. 64.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Le Goff, 1996, S. 616 ff. Zur besonderen Form der *humilitas* des Königs zählte auch die von ihm durchgeführte Fußwaschung von Leprakranken in Royaumont. Ludwig IX. wurde teils heftig kritisiert aufgrund seines partiell als zu heftig empfundenen religiösen Lebenswandels. Siehe hierzu Kap. 6.2.

¹⁰¹⁰ Le Goff, 1996, S. 766-774.

Welche Schlussfolgerungen für den Aussagegehalt des Programms in Poissy ergeben sich aus diesen Überlegungen? Das Skulpturenensemble war zunächst ein Laienprogramm und es richtete sich folglich an diesen. Nur wenige Eingeweihte, vornehmlich aus dem höfischen Umfeld, dürften die Tragweite der *enseignements* oder das intellektuelle Konzept des guten Herrschers von Aegidius Romanus gekannt haben. Entscheidende Anhaltspunkte zur unmittelbaren Erschließung des Skulpturenzyklus bestanden erstens in der Kanonisation des Königs und den damit verbundenen Werten; zweitens ist die Übertragung der Heiligkeit Ludwigs IX. auf seine Familie denkbar. Hier zeichneten sich vor allem Johann-Tristan und Isabella aus, die beide wie ihr Vater für das Kreuz starben. Drittens werden die Verstorbenen als Zeichen ihrer *humilitas* betend wiedergegeben, verbunden mit der Bitte um ihr Seelenheil. Viertens wurde eine genealogische Absicht des Programms in den Skulpturen der männlichen Thronfolger verwirklicht.¹⁰¹¹

Die Kombination dieser Aspekte offenbart die komplexe Struktur des Ensembles, die zudem eine Brisanz in sich birgt: Das Heiligtum Ludwigs IX. wird auf historische Personen erweitert, die nicht alle verstorben waren. Im übertragenen Sinn werden in das Heiligsein Lebende, das Königshaus sowie der König selbst einbezogen. In Verbindung mit dem Altar für die Gläubigen, der sich möglicherweise vor einem Teil des Zyklus befand, gilt das Programm Ludwig dem Heiligen und dem Kult um ihn.¹⁰¹² Hier kommt die andersartige Ausrichtung der Kirche wieder ins Spiel. Die Eintretenden erfassten sogleich den Skulpturenzyklus an der westlichen Stirnwand des Querhausarmes, vor dem der für sie bestimmte Altar situiert war. Bei der Elevation der Hostie, richtete sich der Priester nach Osten, d. h. in Richtung der Laien. Im Hintergrund und links vor ihm an den nördlichen Vierungspfeilern des Transepts befand sich das betende Königspaar, dem Chor der zwölf Dominikanermönche zugewandt; hier

¹⁰¹¹ Die Amtssukzession des Zyklus spielt eine untergeordnete Rolle, wofür der Einschub Isabellas in die Prinzenreihe spricht. Vgl. Brückle, 2005, S. 135.

¹⁰¹² Ausführlich zu den einzelnen Altären und ihre jeweilige Adressatengruppe siehe Erlande-Brandenburg, 1987, S. 513 f. Der Autor bezieht sich nicht auf die von Brückle zugespitzte und abgewiesene Ausrichtung des Skulpturenzyklus auf den Hauptaltar. Die Skulpturen umgaben weitläufig den Altar. Brückle, 2005, S. 125.

befand sich der Hauptaltar. Dadurch erhält das Skulpturenprogramm eine besondere Gewichtung, die mit Sicherheit auf die Initiative Philipps IV. zurückgeht.¹⁰¹³ Es beschränkt sich auf zwei Generationen und legt den Akzent auf die „dynastische Dimension der *memoria*“, wofür die Einordnung Ludwigs IX. in den Familienverband spricht. Zugleich manifestiert sich über ihn visuell die *beata stirps* des kapetingischen Königshauses – Kulminationspunkt der gezielten Sakralisierung des französischen Königtums. Es verwundert darum keineswegs, dass Philipp IV. den Kult um den neuen Dynastieheiligen forcierte.¹⁰¹⁴ Zumal damit eine Sakralisierung des Amtes einherging, die Philipp IV. als König einbezog. Diese baut er konsequent weiter aus. Das dokumentiert die exakte Notierung der von Philipp IV. persönlich bewirkten Heilungen von an Skrofeln leidenden Kranken.¹⁰¹⁵ Hiermit war eine ausgewiesene Fähigkeit des französischen Königs benannt, die auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Festzuhalten ist, dass das Motiv der *beata stirps* im Programm von Poissy mitschwingt. Als Auftraggeber profitiert Philipp IV. unweigerlich von den eintretenden positiven Konnotationen, die sich aus der Zugehörigkeit zu einer *beata stirps* für seine eigene Herrschaft ergeben. Etwas später wird der Aussagegehalt des Konzepts von Poissy insofern nuanciert, als dass das Herzgrab Philipps IV. von ihm angeordnet in der Kirche aufgestellt wurde (Abb. 41).¹⁰¹⁶ Die Motivation des Königs zu dieser Maßnahme ist eindeutig: Im übertragenen Sinn betete der Familienverband für das Seelenheil des verstorbenen Königs. Dabei erfüllt Ludwig IX. als Heiliger die Funktion eines *intercessors* für Philipp IV.¹⁰¹⁷ Poissy erhielt darüber hinaus eine sehr präziöse Reliquie, die der

¹⁰¹³ Erlande-Brandenburg führt mit der Kathedrale zu Metz ein Poissy verwandtes Beispiel in der Ausrichtung der Kirche und des Altars für den Laien an. Erlande-Brandenburg, 1987, S. 514. Dass hinter dem Konzept in Poissy der königliche Wille steht, ist anzunehmen. Dafür sprechen die eigenwilligen und autonomen Bildkonzepte von Philipp IV., der sich keiner Autorität beugt, stattdessen aber die Suprematie seiner Herrschaft facettenreich visualisiert. Siehe hierzu die Besprechung der Neukonstruktion des Palais de la Cité im Kap. 7.

¹⁰¹⁴ Vgl. Bautier, 1978; Menache, 1984.

¹⁰¹⁵ Bloch, 1983, S. 105 ff. Zur besonderen Sakralität des französischen Königtums und seiner Instrumentalisierung unter Philipp IV. siehe Kap. 6.1.

¹⁰¹⁶ Das Grab ist zerstört. Vgl. Erlande-Brandenburg, 1971, S. 111 f. Es kann nicht zur Gänze ausgeschlossen werden, dass die Stiftung ursächlich als Herzgrablege Philipps IV. gedacht war, wenngleich Indizien dagegen sprechen. Siehe hierzu weiter oben. Kurmann, 2002, S. 122 ff.

¹⁰¹⁷ Weiterhin kann dem Grabmal Philipps IV. die Bedeutung und Funktion von Gräbern für Stifter zukommen. Zu Stiftergräbern vgl. Sauer, 1993, S. 89 ff.

Prioratskirche von Philipp IV. zugesprochen wurde: Einen Teil vom Kiefer Ludwigs IX. Diese Reliquie verschwand in den Wirren der französischen Revolution. Sie bedeutete eine weitere Auszeichnung des Prestigeprojektes Philipps IV., da der heiliggesprochene König durch diese nunmehr in Poissy körperlich präsent war.¹⁰¹⁸

Die Summe der Beobachtungen, die eine enge Beziehung Poissys zum neuen Dynastieheiligen zeigt, dokumentiert die in der Literatur zu Philipp IV. vielfach heraufbeschworene *imitatio Ludovici* des Souveräns.¹⁰¹⁹ Eine derartige *imitatio*, die zur Rechtfertigung der Taten des aktuellen Herrschers instrumentalisiert wurde, lief aber auch Gefahr, sich in Umkehrung ihrer Argumentationsstruktur, direkt gegen diesen zu wenden. Genau damit sah sich Philipp IV. konfrontiert. Elisabeth Hallam verweist darauf, dass Gegner im eigenen Land ihn aufgrund seiner Fiskalpolitik, die aus dem kontinuierlichen Geldmangel resultierte (verursacht durch die Kriege, insbesondere mit Flandern), den König der Wucherei bezichtigten. 1314 konstatiert Geoffrey von Paris, dass Ludwig IX. niemals ungerechtfertigte Steuern von seinen Untertanen gefordert hatte.¹⁰²⁰

Die Neuerungen der politischen Ikonographie, die bereits anhand des Palais de la Cité Philipps IV. zu Tage getreten sind, offenbaren zusammen mit dem familiären Programm in Poissy die Konzentration der Bildstrategien zur Absicherung der kapetingischen Herrschaft unter Philipp IV. Wichtigster Bezugspunkt in diesem System ist Ludwig IX. Im Einklang mit den zunehmenden individualisierenden Merkmalen des Königsbildes, für die der Typus des leidenden Heiligen immens zentral ist, gewinnen die Maßnahmen Philipps IV. eine Vorbildfunktion für nachfolgende Generationen. Es werden Argumentationsstrukturen entwickelt mit

¹⁰¹⁸ Für Philipp IV. ist eine ausgeprägte Reliquienpropaganda nachgewiesen. Inwiefern das Herzgrab Philipps IV. inhaltliche Auswirkungen auf das Programm in Poissy implizieren sollte, ist schwer zu bestimmen. Gerade unter Philipp IV. wurde von dessen Chirurgen Henri von Mondeville erneut die Hierarchisierung des menschlichen Körpers ausgebaut: Der Kopf nimmt die höchste Stelle ein, aber das Herz befindet sich im Zentrum. Vgl. Recht, 1983, S. 192; mit weiterführenden Literaturangaben. Siehe hierzu Kap. 7.1. Zur Reliquie in Poissy vgl. Erlande-Brandenburg, 1971, S. 110 f. Zur Bedeutung der körperlichen Präsenz von Heiligen über ihre Reliquien vgl. Kroos, S. 285-353.

¹⁰¹⁹ Vgl. Barber, Menache, Hallam, Brown u.a.

¹⁰²⁰ Hallam, 1982, S. 211 ff.

folgenschwerem Impetus für das 14. Jahrhundert, vor allem für die Bildkonzepte Karls V.

9 Schlusswort

Für das französische Königsbild lässt sich ab den 1270er Jahren eine allmähliche Veränderung im Typus nachweisen. Gekennzeichnet wird dieser Prozess von einer kontinuierlich voranschreitenden, individualisiert anmutenden Gestaltungsweise. Sie findet mit der Grabfigur Philipps IV. (1329) in Saint-Denis ihren Höhepunkt und wird von den Bildwerken Karls V. aufgegriffen und weiterentwickelt. Sein Formenvokabular ist vollständig konträr zu dem nahezu gleichförmigen Königsbild aus der Grabserie Ludwigs IX. (1263/64 oder 1267) in Saint-Denis. In der Forschung werden die beiden Pole mit dem begrifflichen Gegensatzpaar Individualisierung versus Idealisierung gefasst. Diese vom Archäologen Luca Giuliani getroffene Unterscheidung ging in die kunstwissenschaftliche Literatur ein. Allerdings demonstrierten die Ausführungen dazu die Fragwürdigkeit dieses Interpretationsansatzes. Vordringlich muss es sein, zuerst den Typus zu bestimmen, da damit bestimmte Konventionen einhergehen. Darüber hinaus muss die Gattung des Bildwerks benannt werden. Der unterschiedliche Funktionszusammenhang von Sepulkral- und Standfigur vermag unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten bereithalten. Mit diesen sind distinkte, teils voneinander abweichende Aussagen verbunden. Darin liegt auch die Stärke der vorliegenden Arbeit: Erst in der strikten Trennung von Stil und Typus, die umgesetzt wird durch eine detaillierte Formanalyse in Verbindung mit einer Kompositionsanalyse mehrfiguriger Ensembles, wird die Bedeutung der posthumer Darstellung Ludwigs IX. für die Genese eines neuen Königstypus offenkundig.

Auf der Suche nach den Gründen für den Wandel des Herrschertypus kristallisiert sich die posthume Wiedergabe Ludwigs IX. als eminent wichtig heraus: Seine Kanonisation von 1297 führt zu einer Zäsur für die französische Herrscherdarstellung. Die Heiligsprechung leitet eine ausschließlich auf ihn bezogene, neue Funktion des Königsbildes ein. Zuvor diente es der *memoria* des Dargestellten. Daran anhängig ist die verschieden intensiv artikulierte, aber inhärente politische Komponente des Königsbildes. Es verkörpert eine Art visuelle Plattform für die

Repräsentation des Souveräns oder einer ganzen Dynastie. Mit der Funktion der *memoria* verband sich weder ein Kult noch wurde ein Ansprechpartner der Skulptur verlangt. Hingegen bewirkte die Kanonisation Ludwigs IX., dass seine Darstellung mit einem Kult belegt war: Er bildete die Kontaktfigur des Gebetes. Kranke erboten von ihm in Saint-Denis Genesung. Seine skulpturale Wiedergabe entsteht in der Auseinandersetzung mit den Leiden der Heiligen. Der Hintergrund hierzu liegt einerseits in seinem von der *imitatio christi* abgeleiteten, politischen Selbstverständnis; andererseits begünstigen sein frommer Lebenswandel, seine ausgeprägte Bereitschaft zur Buße, seine enorme Leidensfähigkeit sowie sein Tod zu Anfang seines zweiten Kreuzzuges ihn als einen Märtyrer zu sehen. Darüber ergeben sich gänzlich neue Perspektiven für das Ausdrucksvermögen des Königs. Pathognomische Momente des Leidens halten Einzug in die Darstellung des Antlitzes. Sie sind fern jeder Individualisierung im Sinne einer Porträtab sicht oder eines Naturstudiums; vielmehr verdeutlichen die Ausführungen, dass sich mit einem realistischen Porträt eine rhetorische Strategie verbindet, die im Einzelfall neu zu überprüfen ist.

Die Bildwerke Philipps III. und die Statue Ludwigs IX. in Mainneville erbringen den Beweis für den postulierten Paradigmenwechsel in der Porträtforschung zum Mittelalter. Die Skulpturen offenbaren verschiedene Argumentationsstrukturen zur Vergegenwärtigung von Herrschaft. Sie gehen über den Aspekt der *memoria* hinaus. Philipp III. wird in Saint-Denis als guter Herrscher im höfischen Habitus ausgezeichnet. Dagegen scheint seine für das 14. Jahrhundert singuläre Grabfigur in Narbonne auf die lokalen Gegebenheiten einzugehen. Die skulpturale Figuration von Ludwig IX. konstituiert einen Sonderfall mit weitreichenden Folgen für das französische Königsbild. Seine Darstellung wird lesbar und eröffnet Möglichkeiten für ein differenziertes physio- und pathognomisches Ausdrucksvermögen des Herrschers. Damit wird das gleichförmige Konzept der Grabserie Ludwigs IX. abgelöst. Der von ihm verkörperte Typus des leidenden heiligen Königs bleibt jedoch auf ihn allein beschränkt. Im Einklang mit der am Krönungsornat orientierten

Gewandung, die ihn als von Gott gesalbten, legitimen Herrscher ausweist, wird erstmals die Systematisierung eines bestimmten Souveräns greifbar. Seine Repräsentation dient zur Orientierung für die Bildwerke Karls V. Sie besitzen in den Grundzügen übereinstimmende Merkmale, die einen Wiedererkennungswert des Königs implizieren. Darüber hinaus dokumentieren sie, dass sich die Gattung auf die Darstellungsweise des Herrschers auswirkt. Damit sind unterschiedliche Funktionen verknüpft, die nach differenzierten Ausdrucksmitteln verlangen.

Das anhand der Statuen Ludwigs IX. entwickelte methodische Vorgehen kann für die Analyse des nachfolgenden Herrscherbildes dienstbar gemacht werden. In der Diskussion über die Kontroverse von Typus und Porträt der Skulptur wurde diese Perspektive für die Gestaltungsweise der Grabfiguren der letzten vier Kapetinger in Saint-Denis zur Disposition gestellt. Anstelle einer ausschließlich befolgten stilistischen Verortung, ergibt ihre formanalytische Ergründung Hinweise, ob auch sie sich an einen bestimmten Typus angelehnt haben. Daraus ist ein gänzlich neuer Blickwinkel für die Deutung des Herrscherbildes denkbar. Sie bezieht grundsätzlich den historischen Horizont mit ein. Darüber hinaus gibt es weitere Faktoren, wie theologische, philosophische und auch politische Diskussionen der Zeit, die helfen können, dem Verständnis für die Königsfigur in ihren Facetten nahezukommen.

Die Kanonisation Ludwigs IX. bedeutet Kulminationspunkt der komplexen Beweiskette für die besondere Sakralität des französischen Königtums. Gerade in der konfliktreichen Regierungszeit Philipps IV. entsteht eine klug durchdachte Propaganda, die sich auf sämtliche ihr zur Verfügung stehenden Bereiche zur Absicherung der legitimen Herrschaft des Königs erstreckt. Die Notwendigkeit hierzu resultiert aus den zahlreichen Anfeindungen, vor allem seitens des Papstes Bonifaz VIII., der mit aller Vehemenz den Anspruch der Suprematie Philipps IV. vor derjenigen des Pontifex bekämpft. Philipp IV. orientiert sich in hohem Maß an Ludwig IX. und baut den Kult um ihn aus.

Die zwei großen Prestigeprojekte Philipps IV. – die Neukonstruktion des Palais de la Cité in Paris und seine Stiftung Saint-Louis in Poissy – sind eng mit dem neuen Dynastieheiligen verbunden. In der Architektur erfolgt stellenweise eine Steigerung der elaborierten Formen der Sainte-Chapelle Ludwigs IX. Den wichtigsten Aspekt stellt dabei die Aufhebung der noch im 13. Jahrhundert befolgten Trennung von profaner und kirchlicher Baukunst dar. Dieser Prozess geht Hand in Hand mit einer Überführung der Skulptur aus dem sakralen in den profanen Raum. Dadurch ergeben sich über den Gesichtspunkt der *memoria* des Königs hinausgehende Möglichkeiten der Aussage. Der Skulpturenschmuck des Portals der Galerie des Merciers vergegenwärtigt neben der Kontinuität der dynastischen Herrschaft, die sich über die Figur des Königs am Trumeau und seinen Nachfolger im Gewände ergibt, auch den Staatsapparat. Dieser wird über die monumentale Aufnahme des königlichen Ratgebers Enguerran de Marignys als Staatsrepräsentant visualisiert. Darüber hinaus wird die Aussage der Königsfigur nuanciert. Über die funktionale Einbindung des Portals als Ort, an dem Recht gesprochen und Urteile vollstreckt wurden, wird der König unmittelbar mit der Rechtsprechung verbunden. Er erfüllt damit im übertragenen Sinn die in der Literaturgattung der Fürstenspiegel erhobene Herrschertugend Gerechtigkeit. Die Grand’Salle belegt einen ähnlichen Bezug. Sie stellte einen hochgradig repräsentativen Raum dar. Ihr konzeptionell feinsinnig durchdachter Königszyklus dokumentiert einerseits die Kontinuität der Herrschaft über die drei Dynastien hinweg, die dazu noch zukünftige Generationen mit einbezog; andererseits präzisiert die Reihe die unter Philipp IV. virulente Herrschaftsauffassung. Danach erhielten nur jene Könige Standbilder, deren legitime Herrschaft ohne den Hauch eines Makels war. Ihre Komposition weckt massiv Erinnerungen an den Apostelzyklus der Sainte-Chapelle Ludwigs IX. Eine bewusste Anbindung an diesen ist denkbar.

Die Dominikanerstiftung Philipps IV. in Poissy ist direkt mit der Kanonisation seines Großvaters verknüpft. Architektonisch überschreitet die Prioratskirche vollständig die etablierten Ordnungsformen des Klerus

und des Bettelordens. Herausragende Bedeutung erlangt die Skulpturenausstattung der Kirche. Die Königsfamilie Ludwigs IX., Margarete von Provence und sechs ihrer gemeinsamen Kinder finden hier ihre Aufstellung. Möglicherweise ist das Programm um weitere Skulpturen zu ergänzen. Dafür gibt es jedoch keine eindeutigen Hinweise. Dennoch lassen sich konkrete Aussagen hinsichtlich der überlieferten Statuengruppe treffen. Erstmals erfolgt in Frankreich die Darbietung eines Skulpturenensembles historischer Personen im Kircheninnenraum, die gleichermaßen Verstorbene und Lebende umfassen und nicht selbst Stifter sind. Die Unterscheidung erfolgt anhand der Abweichung von der Gebetshaltung. Allein der zum Zeitpunkt ihrer Aufstellung noch lebende Robert von Clermont zeigt einen anderen Gestus. Die Kompositionsanalyse offenbart die mögliche Einflussnahme der *enseignements* Ludwigs IX. auf das Programm. Für diese These gibt es bestimmte Anhaltspunkte. Erstens werden die Kinder des Königspaares als Kinder präsentiert und nicht gemäß ihrem erreichten Alter; sie formulieren darin einen Adoleszenten-Typus. Zweitens deutet die Art und Weise ihrer Abfolge auf die *enseingements* hin. Isabella von Frankreich wird inmitten der Prinzenreihe aufgenommen und unterbricht damit eine eventuell vorgenommene Amtssukzession. Sie steht stellvertretend für die Töchter Ludwigs IX. Hinter der ungewöhnlichen Konzeption des Zyklus steht ein bestimmter Herrschaftsentwurf. Er charakterisiert den guten Herrscher, der sich über seine vorbildhafte Funktion innerhalb der Familie für das Herrscheramt im Allgemeinen qualifiziert. Zugleich offenbart der Zyklus die Kontinuität der Dynastie, die sich in dem Fall über zwei Generationen erstreckt. Ihre Übertragbarkeit auf den aktuellen König ist gewahrt. Philipp IV. sah sein Herzgrab für die Prioratskirche vor. Es wurde erst später, nach seinem Tod, im Zentrum des Dominikanerinnenchores errichtet. Im übertragenen Sinn tritt Ludwig IX. als *intercessor* für Philipp IV. vor Gott ein.

Der Umbruch zu einem neuen Königstypus, der für die Grabfigur Philipps IV. in Saint-Denis weitgehend abgeschlossen ist, wird vor allem in seiner Regierungszeit (1285-1314) manifest. Individualisierende Züge halten mit

unterschiedlicher Zielsetzung Eingang in das offizielle französische Königsbild. Die Grabfigur Philipps III. in Saint-Denis und auch die Statue in Mainneville stehen noch in Abhängigkeit zur weitgehend gleichförmigen Herrscherfigur der Grabserie Ludwigs IX. Dieser nimmt eine Schlüsselposition in der Genese zu einem neuen Königstypus ein. Im Einklang mit den innovativen Bildkonzepten Philipps IV. besteht die berechtigte Annahme, dass seiner Zeit eine tragende Rolle innerhalb dieses Prozesses zukommt. Die Konsequenzen sind wegweisend für das nachfolgende Königsbild, vor allem für die Bildkonzepte Karls V. Für sie stellt sich ebenfalls die Schwierigkeit einer formanalytischen Befragung aufgrund ihres beinahe vollständigen Verlustes. Das einzige in seiner Ganzheit annähernd erhaltene Figurenensemble ist der Beau Pilier (1375-1380) an der Außenfassade der Kathedrale in Amiens. Die jüngste Forschung widmet sich eingehend der Kunst unter Karl V. Sie konstatiert neue, elementare und für das Verständnis der Zeit gewinnbringende Erkenntnisse; trotzdem ist es erstaunlich, dass über eine Erwähnung der Grundzüge des Skulpturenprogramms in Amiens hinaus eine eingehende Untersuchung fehlt. Die vorliegende Studie kann einen methodischen Weg für die Erfassung des Beau Piliers bieten. Es gibt zahlreiche Rückbezüge des Ensembles zur Kunst Philipps IV. Die Komposition – Heilige, den König mit seinen beiden Söhnen sowie Vertretern des Staatsapparates abzubilden – erinnert in hohem Maß an die Skulpturenprogramme Philipps IV. Darüber hinaus weist der Auftraggeber, Kardinal Jean de la Grange, eine ähnlich bedeutende, prekäre und diffizile Lage auf, wie der nach dem Tod Philipps IV. geschasste königliche Ratgeber Enguerran de Marigny. Hier finden sich Anhaltspunkte für eine ausstehende vertiefende Analyse des Beau Piliers. Sie liefert Stoff für eine zukünftige Studie.

10 BIBLIOGRAPHIE

GEDRUCKTE LITERARISCHE QUELLEN

Bordier, 1857-1858

Bordier, Henri, Une satire contre Philippe le Bel (vers 1290), in: Bulletin de la société de l'histoire de France, 2 ser, I, Paris 1857-1858, S. 197-201.

Christine de Pisan, 1936-1940

Christine de Pisan, Le livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V, Solente, Suzanne (Ed.), Bd. 2, Paris 1936-1940.

Christine de Pisan, 1857

Christine de Pisan. Le dit de Christine de Pisan. Description du Prieuré de Poissy en 1400, in: Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 4e série, 3, Paris 1857.

Delaborde, 1912

Delaborde, Henri-François, Le texte promitif des enseignements de Saint Louis à son fils, in: Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 73 (1912), S. 73-100.

Geoffroy de Beaulieu, 1840

Geoffroy de Beaulieu, Vita et sancta conversatio piae memoriae Ludovici quondam regis Francorum, in: Recueil des historiens des Gaules et de la France 20, Daunou, Cl., Naudet, J. (Ed.), Paris 1940, S. 3-27.

Grandes Chroniques, 1920-53.

Les Grandes Chroniques de la France, Viard, Jules (Ed.), 10 Bde, Paris 1920-53.

Guillaume de Chartres, 1840

Guillaume de Chartres, De vita et Actibus Inclytæ Recordationis Regis Francorum Ludovici et de Miraculis quae ad ejus Sanctitatis Declarationem Contingerunt, in: Recueil des historiens des Gaules et de la France 20, Daunou, Cl., Naudet, J. (Ed.), Paris 1840, S. 27-41.

Guillaume de Nangis, 1840

Guillaume de Nangis, Gesta Ludovici; versions latine et française in: Recueil des historiens de Gaules et de la France 20, Daunou, Cl., Naudet, J. (Ed.), Paris 1840, S. 320 ff.

Guillaume de Saint-Pathus, 1899

Guillaume de Saint-Pathus, Vie de Saint Louis, Delaborde, Henri-François (Ed.), Paris 1899.

John of Salisbury, 1956

John of Salisbury, Historia pontificalis, 40, übers. v. Chibnall, Marjorie (Ed.), ([Nelson's] Medieval Texts), London, Edinburgh 1956.

Johannes von Jandun, 1856

Taranne/Le Roux de Lincy, "Eloge de Paris", in: Bulletin du Comité de la langue et de l'histoire de France 3 (1856), S. 505-540.

Le Nain de Tillemont, 1849

Le Nain de Tillemont, Louis Sébastien, Chronique qui finit en l'an 1319, in: Vie de Saint Louis, Gaulle, J. de (Ed.), Paris 1849.

O'Connel (Ed.), 1972

O'Connel, David (Ed.), Enseignements de Saint Louis. A critical text, Chapel Hill 1972.

O'Connell (Ed.), 1979

O'Connell, David, The Instructions of Saint Louis: A critical text, Chapel Hill 1979.

Raoul de Presles, 22912

Raoul de Presles, Cité de Dieu, Paris, Bibl. nat., ms. 22912.

Primat,

Primat, übersetzt von Jean du Vignay, in: Recueil des historiens des Gaules et de la France 23, S. 104-105.

Salimbene de Adam, 1905-1913

Chronica fratris Salimbene de Adam, ordinis Minorum, Herder-Egger, Oswald (Ed.), Hannover, Leipzig 1905-1919 (Monumenta Germaniae historica, scriptores 32).

William Durand, 1859

William Durand, Rationale divinatorum officiorum, II, I, Avino, V. de (Ed.), Naples 1859.

TOPOGRAPHIE UND HISTORIOGRAPHIE VOR 1789

Barre, 1647

Barre, Jean de la, Les antiquités de la ville, comté et châtelainie de Corbeil, Paris 1647.

Corrozet, Bonfon, 1586

Corrozet, Gilles, Bonfons, Nicolas, Les Antiquitez de Paris, Paris 1586.

Dissertation, 1718

Dissertation sur un tombeau de Philippe le Hardy, et sur l'usage d'inhumer le coeur et les entrailles des princes, séparément de leur corps, in: Le Nouveau Mercure, August 1718, S. 60-66.

Doublet, 1625

Doublet, F.-J., Histoire de l'abbaye de Saint-Denys en France, Paris 1625.

Du Boulay, 1665-1673

Du Boulay, César Egasse, *Historia Universitatis Parisiensis: Ipsius Fvndationem, Nationes, Facvltates, Magistratvs, Decreta, Censuras & Iudicia in negotiis fidei, Priuilegia, Comitia, Legationes, Reformationes*, 6, Paris 1665-1673.

DuBreul, 1612

Du Breul, Jacques, *Le théâtre des antiquitez de Paris où est traicté de la fondation des Eglises & Chapelles de la cité, Vniuersité, Ville, & Diocese de Paris, comme aussi de l'institution du Parlement, fondation de l'Vniusité & Colles, & autres choses remarquables*, Paris 1612.

DuBreul, 1639

DuBreul, Jacques, *Théâtre des antiquitez de Paris*, Paris 1639.

Dupuy, 1655

Dupuy, Pierre, *Histoire du différend d'entre le pape Boniface VIII et Philippes le Bel roy de France. Où l'on voit ce qui se passa touchant cette affaire, depuis l'an 1296*, Paris 1655.

Launoy, 1677

Launoy, Jean de, *Regii Navarrae gymnasii parisienssi historia*, 2 Bde, Paris 1677.

Martène, Durand, 1718

Dom Martène, Dom Durand, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur*, 2 Bde, Paris 1718.

Millin, 1790-1799

Millin, Aubin-Louis, *Antiquités Nationales. Recueil de monuments pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empirefrançois, tels que Tombeaux, Inscriptions, Statues, Vitraux, Fresques, etc. tirés des Abbayes, Monastères, Châteaux, et autres lieux devenus domaines nationaux*, 5 Bde, Paris 1790-1799.

Montfaucon, 1730

Montfaucon, Bernard de, *Les monuments de la monarchie françoise qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque regne que l'injure des tems a apargnées*, Paris 1730.

Nouveau Mercure, 1718

Anonym, *Dissertation sur un tombeau de Philippe le Hardi, et sur l'usage d'inhumér le coeur et les entrailles des princes, séparément de leur corps*, in: *Le Nouveau Mercure*, August 1718, S. 60-66.

Pèlerin Viator, 1505

Pèlerin Viator, *De artificiali perspectiva*, Toul 1505.

Piganiol de la Force, 1722

Piganiol de la Force, Jean Aimar, *Nouvelle description de la France*, Bd. 4, Paris ²1722.

Piganiol de la Force, 1765

Piganiol de la Force, Jean Aimar, Description historique de la Ville de Paris et de ses environs. Nouvelle Edition. Revue, corrigée & considerablement augmentée. Avec des figures en Taille-douce, Bd. 6, Paris 1765.

Saint-Foix, 1778

Saint-Foix, Germain François Poullain de, Essais historiques sur Paris, 5 Bde, Paris 1776, Bd. 3: 1778.

Saba Malaspina, 1726

Saba Malaspina: Sabae sive Malaspinæ rerum sicularum, liber V, capitulum III, in: Muratori: Rerum Italicarum Scriptores, Bd. 8, Milano 1726.

Sauval, 1724

Sauval, Henri, Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, 2 Bde, Paris 1724.

FORSCHUNGSLITERATUR

Althoff, 1996

Althoff, Gert, Der König weint. Rituelle Tränen in öffentlicher Kommunikation, in: „Aufführung“ und „Schrift“ im Mittelalter und früher Neuzeit, Müller, J.-D. (Ed.), Stuttgart 1996.

Althoff, Empörung, 1996

Althoff, Gert, Empörung, Tänen, Zerknirschung. „Emotionen“ in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters, in: Frühmittelalterliche Studien 30 (1996), S. 10-79.

Althoff, 1997

Althoff, Gert, Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde, Darmstadt 1997.

Althoff, 1998

Althoff, Gert, Rituale und ihre Spielregeln im Mittelalter, in: Audiovisualität vor und nach Gutenberg, Wenzel, Horst (Ed.), Wien 2000.

Althoff, 2003

Althoff, Gert, Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter, Darmstadt 2003.

Ariès, 1995

Ariès, Philippe, Geschichte des Todes, München ⁷1995.

Aubert, 1910

Aubert, Marcel, Monographie de la Cathédrale de Senlis, Senlis 1910.

Aubert, 1942

Aubert, Marcel, Séance du 29 avril, in: Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France (1942), 103 ff.

Aubert, 1947-1951

Aubert, Marcel, Un buste de Philippe le Hardi provenant de l'église Saint-Louis de Poissy, in: Miscallania Puig i Cadalfach, Barcelona, 1947-1951, Bd. 1, S. 91-93.

Aurélien, 2003

Aurélien, André, Le Beau Pilier de la cathédrale de Notre-Dame d'Amiens: sa place dans l'iconographie politique du XIV^e siècle, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardi 167 (2003), S. 543-565.

Auzas, 1976

Auzas, Pierre-Marie, Essai d'un répertoire iconographique de Saint Louis, in: Septième centenaire, 1976, S. 3-56.

Babelon, 1970

Babelon, Jean-Pierre, Une nouvelle image de Saint Louis sur un bas-relief du M. Carnavalet, in: Les Monuments Historiques de la France 4 (1970), S. 31-40.

Bak (Ed.), 1990

Bak, János M. (Ed.), Coronations: Medieval and Early Modern Monarchic Ritual, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1990.

Baldwin, 1991

Baldwin, John, Philippe Auguste, Paris 1991.

Bande, 2003

Bande, Alexandre, Philippe le Bel, le coeur et le sentiment dynastique, in: Il cuore – the heart (Micrologus, Bd. 11), Florenz 2003, S. 267-278.

Baron, 1967-69

Baron, Françoise, L'invention du portrait aux 13^e et 14^e siècles, in: Bulletin de la société des amis du Musée de Louvre (1967-69), S. 28-34.

Baron, 1971

Baron, Françoise, Le maître-autel de l'abbaye de Maubuisson au XIV^e siècle, in: Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publié par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 57 (1971), S. 129-151.

Baron, 1987

Baron, Françoise, La Vierge à l'Enfant dite "de Maisoncelles", au musée du Louvre: un chef-d'oeuvre de l'art normand du XIV^e siècle, in: Art, objets d'art, collections: études sur l'art du Moyen Age et de la Renaissance sur l'histoire du goût et des collections: hommage à Hubert Landais, Paris 1987, S. 39-45.

Baron, 1991

Baron, Françoise, Saint-Denis "Cimetière aux Roi", in: Les Dossiers d'archéologie 158 (1991), S. 54-63.

Baron, 2000-2

Baron, Françoise, La partie orientale détruite du tour du chœur de Notre-Dame de Paris, in: Revue de l'Art 128 (2000-2), S. 11-29.

Bauch, 1971

Bauch, Kurt, Die Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien, in: Florentinische Mitteilungen 15 (1971), S. 227-258.

Bauch, 1976

Bauch, Kurt, Das mittelalterliche Grabbild, Berlin 1976.

Bautier, 1978

Bautier, Robert-Henri, Diplomatie et histoire politique: ce que la critique diplomatique nous apprend sur la personnalité de Philippe le Bel, in: Revue historique 259 (1978), S. 3-27.

Baxandall, 1977

Baxandall, Michael, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt 1977.

Baxandall, 1996

Baxandall, Michael, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen, übers. v. Sauerländer, Willibald, München³1996.

Beaulieu, 1953

Beaulieu, Michelle, Une tête d'ange provenant du prieuré royal de Saint-Louis de Poissy, in: Monuments Piot 47 (1953), S. 171-180.

Beaulieu, 1969

Beaulieu, Michelle, Restauration de la statue de Childebert, in: La revue du Louvre 19 (1969), S. 161-162.

Beaumont-Maillet, 1975

Beaumont-Maillet, Laure, Le grand couvent des Cordeliers de Paris, Paris 1975.

Beaumont-Maillet, 1984

Beaumont-Maillet, Laure, Paris inconnu [Les Albums du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale], Paris 1984.

Beaune, 1985

Beaune, Colette, Naissance de la nation France, Paris 1985.

Belting, Kamper, Schulz (Ed.), 2002

Belting, Hans, Kamper, Dietmar, Schulz, Martin (Ed.), Quel corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002.

Bennert, 1992

Bennert, Uwe, Art et propagande politique sous Philippe IV le Bel: le cycle des rois de France dans la Grand'salle du palais de la Cité, in: Revue de l'art 97 (1992), S. 46-59.

Bennert, 2004

Bennert, Uwe, Ideologie in Stein. Zur Darstellung französischer Königsmacht im Paris des 14. Jahrhunderts, in: Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft, Festschrift für Peter Cornelius Claussen (Studien zur Kunstgeschichte; 157), ed. Corsepilus, K., Mondini, D., Senekovic, D., Sibillano, L., Vitali, S., Hildesheim 2004, S. 153-163.

Béranger-Menand, 1994

Béranger-Menand, Brigitte, La statuaire mariale médiévale en Basse-Normandie. L'Eglise et la commande artistique au XIV^e siècle, in: La sculpture dans l'ouest: de l'âge du fer à nos jours, Delouche, D. (Ed.), Rennes 1994, S. 118-137.

Berges, 1952

Berges, Wilhelm, Die Fürstenspiegel des hohen Mittelalters, Stuttgart²1952.

Bertaux, 1898

Bertaux, Emile, Le tombeau d'une reine de France à Cosenza, in: Gazette-des-Beaux-Arts 1 (1898), S. 265-276 u. S. 369-378.

Bertaux, 1911

Bertaux, Emile, Etude d'histoire et d'art, Paris 1911.

Beyer, 1992

Beyer, Victor, Dictionnaire des sculpteurs français du moyen âge, Paris 1992.

Binski, 1997

Binski, Paul, The Angel Coir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile, in: Art History 20, Nr. 3 (1997), S. 350-374.

Biver, 1970

Biver, Paul, Abbayes, monastères et couvents de Paris des origines à la fin du 18^{ième} siècle, Paris 1970.

Bloch, 1983

Bloch, Marc, Les Rois thaumaturges [Strasbourg, 1924], Paris³1983.

Bloch, 1977

Bloch, Peter, Neugotische Statuetten des Nikolaus Elscheidt, in: Festschrift Otto von Simson, Frankfurt 1977, Bd. 2, S. 504-515.

Boerner, 1998

Boerner, Bruno, Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris, (Scrinium Friburgense; Bd. 7), Freiburg/Schweiz 1998.

Boretti, 1933

Boretti, Mario, La Cattedrale di Cosenza, Cosenza 1933.

Bories, 1978

Bories, Edmond, Histoire de Poissy, Marseille 1978, Neuauflage der Ausgabe von 1901.

Boureau, 1988

Boureau, Alain, Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français XV^e-XVIII^e siècle, Paris 1988.

Boutaric, 1864

Boutaric, Edgard, Recherches Archéologiques sur le Palais de Justice de Paris. Principalement sur la partie consacrée au Parlement. Depuis l'origine jusqu'à la mort de Charles VI (1422), in: Mémoires de la Société Impériale des Antiquaires de France 7 (1864), S. 1-70.

Brachet, 1903

Brachet, Auguste, Pathologie mentale des rois de France. Louis XI et ses ascendants. Une vie humaine (852-1483), Paris 1903.

Branner, 1965

Branner, Robert, Saint-Louis and the court style in gothic architecture, London 1965.

Branner, 1967

Branner, Robert, The Montjoies of Saint Louis, in: Essays in the history of Architecture presented to Rudolf Wittkower, Bd. 1, Bristol 1967, S. 13-16.

Brenk, 1996

Brenk, Beat, The Ste.-Chapelle as a Capetian Political Program, in: Artistic Integration in Gothic Buildings, Raguin u. a. (Ed.), Toronto 1996, S. 195-213.

Brown, 1978

Brown, Elisabeth A. R., „The Chapel of St. Louis at Saint-Denis“ in „New Research on Abbeys of the Parisian Region in the Twelfth and Thirteenth Centuries, VII“, in: Gesta 17 (1978), S. 76.

Brown, 1980

Brown, Elisabeth A. R., Philippe le Bel and the remains of Saint Louis, in: Gazette-des-Beaux-Arts 122 (1980), S. 175-182.

Brown, 1981

Brown, Elisabeth A. R., Death and the Human Body in the Later Middle Ages: The Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse, in: *Viator* 12 (1981), S. 221-270.

Brown, 1984

Brown, Elisabeth A. R., The Chapels and Cult of St. Louis at St. Denis, in: *Mediaevalia* 10 (1984), S. 279-331.

Brown, 1987

Brown, Elisabeth A. R., The Prince is Father of the King: The Character and Childhood of Philip the Fair of France, in: *Mediaeval Studies* 49 (1987), S. 282-334.

Brown, 1988

Brown, Elisabeth A. R., Persona et Gesta: The Image and Deeds of the Thirteenth-Century Capetians: The Case of Philip the Fair, in: *Viator* 19 (1988), S. 219-246.

Brown, 1990

Brown, Elisabeth, A. R., La généalogie dans l'historiographie du Moyen Age. Philippe le Bel, le reniement du *reditus* et la création d'une ascendance carolingienne pour Hugues Capet, in: *Religion et culture autour de l'an Mil. Royaume Capétien et Lotharingie. Actes du colloque Hugues Capet 987-1987 (Auxerre, 26-27.6.1987, Metz, 11.-12.9.1987)*, Auxerre, Metz 1990, S. 199-214.

Brown, 1991

Brown, Elisabeth A., Royal Salvation and Needs of State in Early-Fourteenth-Century France, in: *The Monarchy of Capetian France and royal ceremonial*, Great Yarmouth, Norfolk, 1991, S. 1-56.

Brown, Dickman Orth, 1997

Brown, Elisabeth A. R., Dickman Orth, Myra, Jean du Tillet et les illustrations du grand Recueil des roys, in: *Revue de l'art* 115 (1997), S. 7-24.

Brückle, Revision, 2000

Brückle, Wolfgang, Revision der Hofkunst. Zur Frage historistischer Phänomene in der ausgehenden Kapetingerzeit und zum Problem des höfischen Pariser Stils, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), S. 404-434.

Brückle, Trojasage, 2000

Brückle, Wolfgang, Noblesse oblige. Trojasage und legitime Herrschaft in der französischen Staatstheorie des späten Mittelalters, in: *Genealogie als Denkform im Mittelalter und Früher Neuzeit*, Heck, Kilian, Jahn, Bernhard (Ed.), Tübingen 2000, S. 39-65.

Brückle, 2005

Brückle, Wolfgang, CIVITAS TERRENA. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270-1380, Phil. Diss. (Kunstwissenschaftliche Studien, 124), Berlin 2005.

Bruzelius, 1985

Bruzelius, Caroline Astrid, The Thirteenth-Century Church at Saint-Denis, New Haven, London 1985.

Büchsel, 1995

Büchsel, Martin, Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres, Berlin 1995.

Büchsel, 2002

Büchsel, Martin, Die wachsame Müdigkeit des Alters. Realismus als rhetorisches Mittel im Spätmittelalter, in: *artibus et historiae* 46 (2002), S. 21-35.

Büchsel, 2003

Büchsel, Martin, Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht. Königsbilder im 12. Und 13. Jahrhundert in Frankreich und in Deutschland, in: Büchsel, Schmidt (Ed.), 2003, S. 123-140.

Büchsel, Schmidt (Ed.), 2003

Büchsel, Martin, Schmidt, Peter, Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003.

Büchsel, Schmidt (Ed.), 2005

Büchsel, Martin, Schmidt, Peter, Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst; Bd. 1), Berlin 2005.

Cahn, 1993-1994

Cahn, Walter, The angelic pope and the portal of the Paris Celestins, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1 (1993-1994), 134 ff.

Camille, 1990

Camille, Michael, The Gothic Idol. Ideology and image-making in medieval Art, Cambridge 1990.

Cardelles, 1959

Cardelles, Jean, Le tombeau de Clément V à Uzeste et la sculpture funéraire du XI^{Ve} siècle, in: *Actes du 82^e Congrès national des Sociétés Savantes, Bordeaux 1957: Section d'Archéologie (Paris 1959)*, S. 81-86.

Carolus-Barré, 1970

Carolus-Barré, Louis, Le visage de Saint Louis dans les gravures du XVII^e siècle inspirées du chef-reliquaire de la Sainte-Chapelle (1306), in: *Les monuments historiques de la France* 16, Nr. 4 (1970), S. 22-30.

Carolus-Barré, 1971

Carrolus-Barré, Louis, Les enquêtes de Saint Louis – de Grégoire X à Boniface VIII – et la Bulle *Gloria Laus*, du 11 août 1297, in: Revue d'histoire de l'Eglise de France (1971), S. 19-29.

Carolus-Barré, 1994

Carolus-Barré, Louis, Le procès de canonisation de Saint Louis (1272-1297), Essai de reconstitution, Rom, Paris 1994.

Carqué, 2002

Carqué, Bernd, Begnadete Künstler, verfluchte Könige? Fragen an die Hofkunst Philipps IV. von Frankreich, in: Die Methodik der Bildinterpretation, Deutsch-französisches Kolloquium 1998-2000, (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft; Bd. 16) Göttingen 2002, S. 69-116.

Carqué, 2004

Carqué, Bernd, Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung, Phil. Diss., Göttingen 2004.

Carqué, Orte und Zeichen, 2007

Carqué, Bernd, Orte und Zeichen der Herrschaft im Spätmittelalterlichen Paris. Probleme der Sichtbarkeit um 1400 und heute, in: Ehlers, Caspar (Ed.), Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung. Places of Power – Orte der Herrschaft – Lieux du Pouvoir, Bd. 8, Göttingen 2007, S. 101-153.

Carqué, Bilder der Macht, 2007

Non erat homo, nec bestia, sed imago. Vollplastische Bildwerke am Hof Philipps IV. von Frankreich und die Medialität der Gattung, in: Oexle, Otto Gerhard, Bojcov, Michail A. (Ed.), Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Russland, Göttingen 2007.

Cazelles, 1958

Cazelles, Raymond, La société politique et la crise de la royauté sous Philippe de Valois, Paris 1958.

Cazelles, 1978

Cazelles, Raymond, Peinture et actualité politique sous les premiers Valois. Jean le Bon ou Charles, Dauphin, in: Gazette des Beaux-arts 92 (1978), S. 53-65.

Cazes, 1978

Cazes, Daniel, Le gisant de Guillaume Durant-le-Jeune, évêque de Mende, au Musée des Augustins, in: Menestral 17 (1978), S. 4-10.

Chapeaurouge, 1985

Chapeaurouge, Donat de, Rezesion zu Adolf Reinle, Das stellvertretende Bildnis, in: Kunstchronik 48 (1985), S. 591-594.

Chatillon, 1955

Chatillon, François, „Lilia crescunt“: Remarques sur la substitution de la fleur de lis aux croissants et sur quelques questions connexes, in: *Revue du moyen âge latin* 11 (1955) S. 87-200.

Claussen, 1987

Claussen, Peter Cornelius, *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters (Corpus cosmatorum; Bd. 1)*, Stuttgart 1987.

Coldstream, 1991

Coldstream, Nicola, *The Commissioning and Design of the Eleanor Crosses*, in: *Eleanore of Castille 1290-1990. Essays to Commemorate the 700th Anniversary of her death: 28 November 1290*, Stamford, Lincolnshire 1991, Parsons, D. (ed.), S. 55-68.

Constable, 1985

Burchard de Bellevaux, *Apologia de barbibus*, ed. Huygens, R. B. C., mit einer Einführung zur Bärtigkeit von Constable, Gilles, (*Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*; 62), Turnhout 1985, S. 47-150.

Coo (Ed.), 1970

Coo, Josef de (Ed.), *Museum Mayer van den Bergh, Bestandskatalog*, 2 Bde., Brüssel 1970.

Dalas, 1991

Dalas, Martine, *Corpus des sceaux français du moyen âge*, Bd. 2: *Les sceaux des rois et de régence*. Vorwort Jean Favier, Paris 1991.

David-Roy, 1969

David-Roy, Marguerite, *Saint Louis bâtisseur des monuments disparus*, in: *Documents Archeologia* 31 (1969), S. 15-21.

Davis, 1998

Davis, Michael T., *Desespoir, Esperance, and Douce France: The New Palace, Paris, and the Royal State*, in: *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris*, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146, Oxford 1998, S. 187-213.

Davis, 2001

Davis, Michael T., *Les visages du roi: les projets d'architecture de Philippe le Bel*, in: *Gaborit-Chopin, Avril (Ed.)*, 2001, S. 185-202.

Demay, 1978,

Demay, Germain, *Le costume au moyen âge d'après les sceaux*, Paris 1880 [Reproduziert Paris 1978 mit vorwort von Jean-Bernard de Vaivre].

Depoin, Dutilleux, 1882/1885

Depoin, Joseph, Dutilleux, Alphonse, *L'abbaye de Maubuisson, Pontoise 1882-1885*.

Deschamps, 1940

Deschamps, Paul, La statue de Saint Louis de Mainneville, in: Monument Piot 37 (1940), S. 120-133.

Deschamps, 1969

Deschamps, Paul, A propos de la statue de Saint Louis à Mainneville (Eure), in: Bulletin Monumental 127 (1969), S. 35-40.

Deslandres, 1976

Deslandres, Yvonne, Le costume du roi Saint Louis. Etude iconographique et technique, in: Septième Centenaire, 1976, S. 105-114.

Didier, 1970

Didier, Robert, Contribution à l'étude d'un type de Vierge française du XIV^e siècle. A propos d'une réplique de la Vierge de Poissy à Herresbach, in: Revue des archéologues et historiens de l'Art de Louvain (1970), S. 48-72.

Didier, Recht, 1980

Didier, Robert, Recht, Roland, Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV^e siècle, à propos de l'exposition des Parler à Cologne, in: Bulletin Monumental 128 (1980), S. 227-234.

Digard, 1936

Digard, Georges, Philippe le Bel et le Saint-Siège de 1285 à 1304, Paris 1936.

Dilba, 2009

Dilba, Carsten, Memoria Reginae. Das Memorialprogramm für Eleonore von Kastilien, Hildesheim 2009.

Dimier, 1969

Dimier, Dom Anselme, Royaumont ou tout parle de Saint Louis, in: Documents Archeologia 31 (1969), S. 23-29.

Dubois, 1935

Dubois, Pierre, Pierre Dubois und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalbewußtseins um 1300, Leipzig, Berlin 1935.

Dufeil, 1972

Dufeil, Michel-Marie, Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne, 1250-1259, Paris 1972.

Dufeil, 1976

Dufeil, Michel-Marie, Le roi Louis dans la querelle des mendiants et des Séculiers (Université de Paris, 1254-1270), in: Septième Centenaire, 1976, S. 281-289.

Dufournet, 1984

Dufournet, Jean, Rutebeuf et les moines mendiants, in: Neuphilologische Mitteilungen 85 (1984), S. 152-168.

Duplessy, 1988

Duplessy, J., Les monnaies françaises royales de Hugues Capet à Louis XVI (987-1793), Bd. 1: Hugues Capet-Louis XII, Paris 1988.

Durand, 1901

Durand, Georges, Monographie de l'église Notre-Dame cathédrale d'Amiens, 3 Bde, Amiens 1901, Bd. 1.

Ehlers, 1983

Ehlers, Joachim, Kontinuität und Tradition als Grundlage mittelalterlicher Nationsbildung in Frankreich, in: Nationes. Beiträge zur Bildung der französischen Nation im Früh- und Hochmittelalter, Beumann, Helmut (Ed.), Sigmaringen 1983, S. 15-47.

Eickel, 2002

Eickels, Klaus van, Vom inszenierten Konsens zum systematisierten Konflikt. Die englisch-französischen Beziehungen und ihre Wahrnehmung an der Wende vom Hoch- zum Spätmittelalter, Stuttgart 2002.

Enderlein, 1997

Enderlein, Lorenz, Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 12), Worms 1997.

Enlart, 1916

Enlart, Camille, Manuel d'archéologie française, Bd. 3: Le costume, Paris 1916

Erlande-Brandenburg, Tombeau, 1968

Erlande-Brandenburg, Alain, Le tombeau de Saint-Louis, in: Bulletin Monumental 126 (1968), S. 7-36.

Erlande-Brandenburg, Poissy, 1968

Erlande-Brandenburg, Alain, Identification de la statue de Pierre d'Alençon, provenant de l'église du prieuré de Saint-Louis à Poissy, in: Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France (1968), S. 154-160.

Erlande-Brandenburg, 1970

Erlande-Brandenburg, Alain, Le monastère Saint Louis de Poissy, in: Documents Archeologia 37 (1970), S. 26-31.

Erlande-Brandenburg, 1971

Erlande-Brandenburg, Alain, La priorale Sainte-Louis de Poissy, in: Bulletin monumental 129 (1971), S. 85-112.

Erlande-Brandenburg, 1972

Erlande-Brandenburg, Alain, Aspects du mécénat de Charles V. La sculpture décorative, in: Bulletin monumental 130 (1972), S. 303-345.

Erlande-Brandenburg, 1975

Erlande-Brandenburg, Alain, *Le Roi est Mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Droz, Genève 1975.

Erlande-Brandenburg, 1983

Erlande-Brandenburg, Alain, *L'art gothique*, Paris 1983.

Erlande-Brandenburg, Tête d'ange, 1987

Erlande-Brandenburg, Alain, A propos d'une tête d'ange provenant de la priorale de Saint-Louis de Poissy, in: *Art, objets d'art, collections: Etudes sur l'art du Moyen Age et de la Renaissance sur l'histoire du goût et des collections, hommage à Hubert Landais*, Paris 1987, S. 36-38.

Erlande-Brandenburg, Art, 1987

Erlande-Brandenburg, Alain, Art et politique sous Philippe le Bel. La priorale Saint-Louis de Poissy, in: *Comptes rendus des séances de l'année – Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1987)*, S. 502-518.

Erlande-Brandenburg, 1988

Erlande-Brandenburg, Alain, Statues d'anges provenant de la priorale Saint-Louis de Poissy, in: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 69 (1988), S. 43-60.

Erlande-Brandenburg, 1997

Erlande-Brandenburg, Alain, *Notre-Dame de Paris*, Paris 1997.

Erlande-Brandenburg, 2005

Erlande-Brandenburg, Alain, Les tombes royales et princières françaises aux XIV^e et XV^e siècles, in: *Demeures d'Éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles*, Actes du colloque tenu à Tours 11.-14.06.1996, Paris 2005, S. 9-18.

Evans, 1949

Evans, Joan, A Prototype of the Eleanor Crosses, in: *Burlington Magazine* 91 (1949), S. 96 f.

Favier, Conseiller, 1963

Favier, Jean, Un conseiller de Philippe le Bel: Enguerran de Marigny, in: *Mémoires et documents publiés par la Société de l'École des chartes*; Bd. 16, Paris, 1963.

Favier, Portraits, 1963

Favier, Jean, Séance du 20 Novembre: Portraits d'Enguerran de Marigny, in: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France (1963)*, S. 169-172.

Folz, 1971

Folz, Robert, La sainteté de Louis IX d'après les textes liturgiques de sa fête, in: *Revue d'histoire de l'Église de France* 62 (1971), S. 31-45.

Forsyth, 1968

Forsyth, William H., A Group of Fourteenth-Century Mosan Sculptures, in: Metropolitan Museum Journal 1 (1968), S. 41-59.

Fossier, 1997

Fossier, François, Dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France. Architecture et decor, Paris, Rom 1997.

Fournée, 1974

Fournée, Jean, Saint Louis et la Normandie, in: Art de Basse-Normandie 61 (1974), S. 20-36.

Fraenger, 1922

Fraenger, Wilhelm, Die Masken von Rheims, Erlenbach, Zürich, Leipzig 1922.

Franzius, 1933

Franzius, Walter, Die Grabmaltypen im 12. Und 13. Jahrhundert, Diss. Tübingen 1933.

Freigang, 1992

Freigang, Christian, Imitare ecclesias nobiles die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc, Worms 1992.

Freigang, Schmitt (Ed.), 2005

Freigang, Christian, Schmitt, Jean-Claude, Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, (Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 2), Berlin 2005.

Gaborit, 1981

Gaborit, Jean-René, Les statues de Charles V. et de Jeanne de Bourbon du Louvre. Une nouvelle hypothèse, in: La revue du Louvre 31 (1981), S. 237-245.

Gaborit, Atelier, 1998

Gaborit, Jean-René, L'Atelier royal ou le style de Philippe le Bel, in: Dossiers de l'Art 46 (1998), S. 22-33.

Gaborit, Angès, 1998

Gaborit, Jean-René, Les "Angès de Poissy", in: Revue du Louvre 4 (1998), S. 29-40.

Gaborit-Chopin, 1972

Gaborit Chopin, Danielle, La vierge à l'enfant de la Sainte-Chapelle, in: Bulletin Monumental 130 (1972),

Gaborit-Chopin (Ed.), 1987

Gaborit-Chopin, Danielle (Ed.), Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les „honneurs de Charlemagne“, Ausstellungskatalog Paris 1987.

Gaborit-Chopin, Avril (Ed.), 2001

Gaborit-Chopin, Danielle, Avril, François (Ed.), 1300... L'art au temps de Philippe le Bel, Actes du colloque international, Galeries nationales du Grand Palais (24.-25.06.1998), Paris 2001.

Gaposchkin, 2000

Gaposchkin, M. Cecilia, The King of France and the Queen of Heaven: the Iconographie of the Porte Rouge of Notre-Dame of Paris, in: *Gesta* 39/1 (2000), S. 58-72.

Gaposchkin, 2008

Gaposchkin, M. Cecilia, The making of Saint Louis. Kingship, Sanctity, and Crusade in the Later Middle Ages, Ithaca, London 2008.

Gardner, 1983

Gardner, Julian, Boniface VIII as a Patron of Sculpture, in: Romanini, A. M. (Ed.), *Roma Anno 1300. Atti della IV settimana di Studio di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma "La Sapienza"* (19-24 maggio 1980), Rome 1983, S. 513-528.

Gardner, 1988

Gardner, Julian, A Princess among Prelates: A Fourteenth-century Neapolitan Tomb and some Northern Relations, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/24 (1988), S. 29-60.

Gardner, 1992

Gardner, Julian, *The Tomb and the Tiara*, Oxford 1992.

Gardner, 2003

Gardner, Julian, Likeness and/or Representation in English and French Royal Portraits c. 1250-1300, in: Büchsel, Schmidt (Ed.), 2003, S. 141-151.

Gassman, 1973

Gassman, D., *Translatio studii: A Study of Intellectual History in the Thirteenth Century*, Ph. D. diss., Cornell University 1973.

Giesey, 1960

Giesey, Ralph E., The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France (*Travaux d'Humanisme et Renaissance* 37), Genf 1960.

Giesey, 1961

Giesey, Ralph E., The Juristic Basis of Dynastic Right to the French Throne, in: *Transactions of the American Philosophical Society* 51 (1961, part 5), S. 1-47.

Gillerman, 1977

Gillerman, Dorothy, *The Cloture of Notre-Dame and its role in the 14th century choir Programm*, London 1977.

Gillerman, 1994

Gillerman, Dorothy, Enguerran de Marigny and the Church of Notre-Dame at Ecois. Art and Patronage in the Reign of Philip the Fair, Pennsylvania 1994.

Giuliani, 1986

Giuliani, Luca, Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik, Frankfurt 1986.

Grabmann, 1934

Grabmann, Martin, Studien über den Einfluß der aristotelischen Philosophie auf die mittelalterlichen Theorien über das Verhältnis von Kirche und Staat, in: Sitzungsberichte der Bayer. Akad., Philos.-hist. Abt. 1934.

Grand, 1947

Grand, Roger, Pierres de justice et de publication, in: Bulletin Monumental 105 (1947), S. 251-164.

Grandmontagne, 2006

Grandmontagne, Michael, Von der Anverwandlung eines Stils. Die Vierge dorée und ihre Nachahmung durch Claus Sluter, in: Klein, Boerner (Ed.), 2006, S. 205-228.

Grodecki, 1970

Grodecki, Louis, Saint Louis et le vitrail, in: Les monuments historiques de la France 16, Nr. 4 (1970), S. 7-21.

Guenée, 1996

Guenée, Bernard, Le voeu de Charles VI. Essai sur la dévotion des rois de France aux XIII^e et XIV^e siècles, in: Journal des Savants (1996), S. 67-136.

Guerout, 1949/1950/1951

Guerout, Jean, Le Palais de la Cité à Paris des origines a 1417. Essai topographique et archéologique, in: Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologique de Paris et de l'Ile-de-France 1 (1949), S. 57-212; 2 (1950), S. 21-204; 3 (1951), S. 7-101.

Guynemer, 1911

Guynemer, Cartulaire de Royallieu, Compiègne 1911.

Hallam, 1982

Hallam, Elisabeth M., Philippe le bel and the cult of Saint Louis, in: Religion and national identity, Mews, S. (Ed.), Oxford 1982, S. 201-214.

Hamann-MacLean, 1983

Hamann-MacLean, Richard, Die Reimser Denkmale des französischen Königtums im 12. Jahrhundert. Saint-Remi als Grabkirche im frühen und hohen Mittelalter, in: Beiträge zur Bildung der französischen Nation im Früh- und Hochmittelalter, Beumann, Helmut (Ed.), (Nationes. Historische

und philologische Untersuchungen zur Entstehung der europäischen Nationen im Mittelalter; Bd. 4), Sigmaringen 1983, S. 93-258.

Hartmann, 2007³

Hartmann, Wilfried, Der Investiturstreit, 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage (Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 21), München, Oldenburg 2007.

Hastings, 1955

Hastings, Margaret, St. Stephen's Chapel, Cambridge 1955.

Hauck, 1950

Hauck, Karl, Geblütsheiligkeit, in: Liber Floridus. Mittellateinische Studiens. Paul Lehmann zum 65. Geburtstag gewidmet, ed. Bischoff, B., Brechter, S., St. Ottilien 1950, S. 187-240.

Hedeman, 1991

Hedeman, Anne Dawson, The royal image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422, Berkley u.a. 1991.

Heinrichs-Schreiber, 1997

Heinrichs-Schreiber, Ulrike, Vincennes und die Höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420, Berlin 1997.

Himmelein, 1966

Himmelein, Volker, Das Portal der Kartause von Champmol. Untersuchungen zu Stifterfigur, Grabmal und Epitaph, Diss. Tübingen 1966.

Himmelman, 1994

Himmelman, Nikolaus, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, Bonn 1994.

Himmelman, 2003

Himmelman, Nikolaus, Das realistische Porträt als Gattungserscheinung in der griechischen Kunst, in: Büchsel, Schmidt (Ed.), 2003, S. 19-27.

Hindman, Spiegel, 1981

Hindman, Sandra, Spiegel, Gabrielle M., The fleur-de-lis frontispieces to Guillaume de Nangis's Chronique Abrégée: Political iconography in late fifteenth-century France, in: Viator 12 (1981) S. 381-407.

Höcke-Grönewegen, 2008

Höcke-Grönewegen, Nathalie, Strategien der Devotion: die Rhetorik mittelalterlicher Bildwerke des 14. Jahrhunderts im Kontext der zeitgenössischen Frömmigkeit am Beispiel der sogenannten Schönen Madonnen, 2008, Url: //publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2008/5660.

Hoffmann, 1981

Hoffmann, Konrad, Stilwandel der Skulptur und Geschichte des Körpers. Überlegungen zum Forschungsstand, in: Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte, ed. Clausberg, Karl, Kimpel, Dieter u. a., Gießen 1981, S. 141-144.

Hohenzollern, 1965

Hohenzollern, Johann Graf von, Die Königsgalerie der Französischen Kathedrale, München 1965.

Hours, 1957

The Hours of Jeanne d'Evreux, New York, Cloisters, 1957.

Huard, 1935

Huard, Georges, Les tombes royales de l'abbaye de St-Germain-des-Prés, in: Bulletin de la Société historique du VI^e arrondissement de Paris 35 (1935), S. 35-53.

Irigoin, 1935

Irigoin, Pierre, „Montjoies et oratoires“, in: Bulletin Monumental 94 (1935), S. 145-170.

Jackson, 1995

Jackson, Richard A., Ordines Coronationis Franciae. Texts and Ordines for the Coronation of Frankish and French Kings and Queens in the Middle Ages, 2 Bde, University of Pennsylvania Press 1995.

Jordan, 1911

Jordan, Leo, Physiognomische Abhandlungen, in: Romanische Studien 29 (1911), S. 680-720.

Jordan, 1979

Jordan, William Chester, Liturgical and Ceremonial Cloths: Neglected Evidence of Medieval Political Theology, in: Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain 12 (1979), S. 104-119.

Kantorowicz, 1994²

Kantorowicz, Ernst H., Die zwei Körper des Königs, München 1994².

Keller, 1934

Keller, Harald, Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 55 (1934), S. 205-228.

Keller, 1939

Keller, Harald, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939), S. 229-356.

Kimpel, 1971

Kimpel, Dieter, Die Querhausarme von Notre-Dame zu Paris und ihre Skulpturen, Diss. Bonn 1971.

Kimpel, Suckale, 1973

Kimpel, Dieter, Suckale, Robert, Die Skulpturenwerkstatt der Vierge Dorée am Honoratusportal der Kathedrale von Amiens, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 36 (1973), S. 217-265.

Kimpel, Suckale, 1995

Kimpel, Dieter, Suckale, Robert, Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270, (überarbeitete Studienausgabe von 1985), München 1995.

Klein, Boerner (Ed.), 2006

Klein, Bruno, Boerner, Bruno (Ed.), Stilfragen zur Kunstgeschichte des Mittelalters: Eine Einführung, Berlin 2006.

Köln, 1985

Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Schnüttgen-Museum u. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Legner, Anton (Ed.), Ausstellungskatalog Köln 1985, 2 Bde.

Körkel-Hinkfoth, 1996

Körkel-Hinkfoth, Regine, Das Grabmal Rudolfs von Habsburg im Speyrer Dom, in: Kunst und Architektur in der Schweiz 47 (1996), S. 161-168.

Körner, 1997

Körner, Hans, Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997.

Körner, 1998

Körner, Hans, Individuum und Gruppe. Fragen nach der Signifikanz von Verismus und Stilisierung im Grabbild des 13. Jahrhunderts, in: Die Repräsentation der Gruppe. Texte – Bilder – Objekte, Oexle, Otto Gerhard, Hülsen-Esch, Andrea (Ed.), Göttingen 1998, S. 89-126.

Koziol, 1992

Koziol, Geoffrey, Begging Pardon and Favor, Ritual and Political Order in Early Medieval France, Ithaca 1992.

Kraus, 1971

Kraus, Henry, The Medieval Commune at Amiens as Patron of Art and Architecture, in: GBA 113 (1971), S. 317-330.

Krieger, 1995

Krieger, Michaela, Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert, Wien 1995.

Krohm, 1971

Krohm, Hartmut, Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen, in: Aachener Kunstblätter 40 (1971), S. 40-153.

Kroos, 1984

Kroos, Renate, Grabbräuche – Grabbilder, in: Schmid, Wollasch (Ed.), 1984, S. 285-353.

Krynen, 1993

Krynen, Jacques, L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France XIII^e-XV^e siècle, Paris 1993.

Kurmann, 1998

Kurmann, Peter, Mobilité des artistes ou mobilité des modèles?, in: Revue de l'art 120 (1998), S. 23-34.

Kurmann, 1999

Kurmann, Peter, Architecture du gothique tardif, Paris 1999.

Kurmann, 2002

Kurmann, Peter, „um 1260“ oder „um 1290“? Überlegungen zur Liegefigur Erzbischof Konrads von Hochstaden im Kölner Dom, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 67 (2002), S. 99-136.

Kurmann, 2006

Kurmann, Peter, Jedem Meister seinen Stil? Zur Herstellungsproblematik französischer Monumentalskulptur in den großen Bauhütten des 13. Jahrhunderts, in: Klein, Boerner (Ed.), 2006, S. 137-149.

Ladner, 1970

Ladner, Gerhard B., Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters, 3 Bde, Vatikanstadt 1970-1987.

Laeger, 1929

Laeger, Chan., Le tombeau des Malvesi, in: Congrès Archéologie (1929), S. 448-451.

Lafond, 1961

Lafond, Jean, Les vitraux de l'Abbaye de la trinité de Fécamp, in: L'Abbaye bénédictine de Fécamp, Fécamp 1961, S. 105ff.

Lahondès, 1900

Lahondès, Jules de, Une statue de Saint Louis à l'église Saint-Vincent de Carcassonne, Paris 1900.

Langlois, 1901

Langlois, Charles-Victor, Saint Louis. – Philippe le Bel. Les derniers Capétiens directs (1226-1328), Paris 1901.

Laurière, Müntz, 1887

Laurière, Eusèbe Jacques de, Müntz, Eugène, Le tombeau du Pape Clément V à Uzeste, in: Mémoires de la Société des Antiquaires de France 48 (1887), S. 275-292.

Lavater, 1998

Lavater, Jean-Gaspard, La physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, übers. v. Bacharach, H., Paris 1998.

Lefrançois-Pillion, 1935

Lefrançois-Pillion, Louise, Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculpture française au XIV^e siècle, in: Gazette-des-Beaux-Arts (1935), 2, S. 17-149.

Lefrançois-Pillion, 1937

Lefrançois-Pillion, Louise, La cathédrale d'Amiens, Paris 1937.

Le Goff, 1981

Le Goff, Jacques, Saint Louis a-t-il existé?, in: L'Histoire 40. Dezember 1981.

Le Goff, 1990

Le Goff, Jacques, A Coronation Program for the Age of Saint Louis: The Ordo of 1250, in: Bak (Ed.), 1990, S. 46-57.

Le Goff, 1996

LeGoff, Jacques, Saint Louis, Paris 1996.

Le Goff, 1999

Le Goff, Jacques, Vom Gelächter des Teufels zur Ironie der Philosophen, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste 13 (1999), S. 30-79.

Le Goff, 2004

Le Goff, Jacques, Das Lachen im Mittelalter, München ²2004.

Le Goff, Palazzo, Bonne (Ed.), 2001

Le Goff, Jacques, Palazzo, Eric, Bonne, Jean-Claude, Le sacre royal à l'époque de Saint Louis d'après le manuscrit latin 1246 de la BNF, Paris 2001.

Leistenschneider, 2005

Leistenschneider, Eva, Die Grabkapellen des 14. Jahrhunderts im Querhaus von Saint-Denis, in: Freigang, Schmitt (Ed.), 2005, S. 327-348.

Lenoir, 1883.

Lenoir, Alexandre, Inventaire des richesses d'art de la France. Documents. Archives du musée des Monuments français, Paris 1883.

Lerch, 1955

Lerch, Charles-Henry, Le cardinal Jean de La Grange. Sa vie et son rôle politique jusqu'à la mort de Charles V, 1350-1380, (Ecole des Chartes, Positions des thèses, 107), Paris 1955.

Lesterlin, 2001

Lesterlin, Gaël, La reconstruction du palais de justice de Paris après l'incendie de 1776. Le rôle des architectes face aux enjeux politiques, in: Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot 80 (2001), S. 81-121.

Lewis, 1981

Lewis, Andrew W., *Royal Succession in Capetian France: Studies on Familial Order and the State*, Cambridge, London 1981.

Lichtenberg, 1949

Lichtenberg, Georg Christoph, *Gesammelte Werke*, 2 Bde, Frankfurt 1949.

Liébard, 1969

Liébard, Odile, La salle des Gens d'Armes à la Conciergerie du Palais, in: *Revue de l'Art* 4 (1969), S. 48.

Little, 1964

Little, Lester K., Saint Louis' involvement with the friars, in: *Church History* 33 (1964), S. 125-148.

Lombard-Jordan, 1974

Lombard-Jordan, Anne, „Montjoies“ et „Montjoie“ dans la Plaine Saint-Denis, in: *Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France* 25 (1974), S. 141-181.

Lombard-Jordan, 1989

Lombard-Jordan, Anne, *Montjoie et saint Denis. Le centre de la Gaule aux origines de Paris et de Saint-Denis*, Paris 1989.

Lombard-Jordan, 1991

Lombard-Jordan, Anne, *Fleur de lis et Oriflamme. Signes célestes du royaume de France*, Paris 1991.

Lombard-Jordan, 1997

Lombard-Jordan, Anne, L'invention du „roi fondateur“ à Paris au XII^e siècle. De l'obligation morale au thème sculptural, in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 155 (1997), S. 485-542.

Longnon, 1882

Longnon, Auguste, *Documents parisiens sur l'iconographie de S. Louis. D'après un manuscrit de Peiresc (conservé à la Bibl. de Carpentras)*, Paris 1882.

Lord, 1985

Lord, Catherine, *Royal French Patronage of Art in the Fourteenth Century*, Boston 1985.

Lord, 1997

Lord, Catherine, Jeanne d'Evreux as a founder of Chapels. Patronage and Public Piety, in: *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, Cynthia Lawrence (Hg.), Pennsylvania State University Press 1997, S. 21-36.

Lorentz, 1998

Lorentz, Philippe, A propos du „realisme“ flamand. La „Crucifixion du Parlement de Paris“ et la porte du beau roi Philippe au Palais de la Cité, in: Les Cahiers de la Rotonde 20 (1998), S. 77-94.

Mâle, 1924

Mâle, Emile, La vie de saint Louis dans l'Art français au commencement du XIV^e siècle, in: Mélanges Bertaux, 1924, S. 193-204.

Mâle, 1987

Mâle, Emile, L'art religieux du XIII^e siècle en France, (1. Aufl. 1898), Taschenbuchausg. Der 8. Aufl., Paris 1987.

Marek, 2009

Marek, Kristin, Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit, München, 2009.

Marek, Preisinger, Rimmele, Kärcher (Ed.), 2008²

Marek, Kristin, Preisinger, Raphaële, Rimmele, Markus, Kärcher, Katrin, Bild und Körper im Mittelalter, München 2008, 2. korr. Aufl.

Martelli, 1950

Martelli, G., Il monumento funerario della regina Isabella nella cattedrale di Cosenza, in: Calabria nobilissima 4 (1950), S. 9-22.

Martindale, 1988

Martindale, Andrew, Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait, The Fourth Gerson Lecture, London 1988.

Maumené, Harcourt, 1929

Maumené, Charles, Harcourt, Louis de, Iconographie des rois de France, Bd.1: De Louis IX à Louis XIII., Paris 1929.

Mellinkoff, 1982

Mellinkoff, Ruth, The Mark of Cain, Berkley, Los Angeles 1982.

Menache, 1984

Menache, Sophie, Philippe le Bel – genèse d'une image, in: Revue Belge de philologie et d'histoire 62 (1984), S. 689-702.

Meersseman, 1946

Meersseman, Gérard-Gilles, L'architecture dominicaine au XIII^e siècle. Législation et pratique, in: Archivium Fratrum Praedicatorum 16 (1946), S. 136-190.

Mesqui, 1993

Mesqui, Jean, Châteaux et enceintes de la France Médiévale. De la défense à la résidence, 2 Bde, Paris 1993.

Merz, 1965

Merz, Hilde, Das monumentale Wandgrabmal in Italien im Trecento. Versuch einer Typologie, Phill. Diss. München 1965.

Michalsky, 2000

Michalsky, Tanja, Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien, Göttingen 2000.

Moe, 1940

Moe, Emile A., Un vrai portrait de saint Louis, Paris, Courville 1940.

Morand, 1962

Morand, Kathleen, Jean Pucelle, 1962.

Morand, 1991

Morand, Kathleen, Claus Sluter, Austin 1991.

Moreau-Rendu, 1968

Moreau-Rendu, Suzanne, Le prieuré royal de Saint Louis de Poissy, Colmar 1968.

Mot, 1933

Mot, G. J., Les tombeaux gothiques de St. Nazaire de Carcassonne, in: Bulletin Monumental (1933), S. 125-140.

Mrass, 2005

Mrass, Marcus, Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und –verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen, Regensburg 2005.

Mundt, 1967

Mundt, Barbara, Der Zyklus der Chapelle de Rieux und seine künstlerische Nachfolge, in: Jahrbuch der Berliner Museen. Neue Folge 9 (1967), S. 26-80.

Murray, 1996

Murray, Stephen, Notre-Dame. Cathedral of Amiens. The Power of Change in Gothic, Cambridge University Press 1996.

Nilgen, 1985

Nilgen, Ursula, Amtsgenealogie und Amtsheiligkeit. Königs- und Bischofsreihen in der kunstpropaganda des Hochmittelalters, in: Studien zur mittelalterlichen Kunst 800 – 1250, Festschrift für Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag, Bierbrauer, Katharina, Klein, Peter K., Sauerländer, Willibald (Ed.), München 1985.

Nitschke, 1976

Nitschke, August, Der Ausgangspunkt menschlicher Aktivität, Zur Geschichte des Körpers, Kamper, D., Rittner, V. (Ed.), München, Wien 1976, S. 67-90.

Oexle, 1984

Oexle, Otto Gerhard, Memoria und Memorialbild, in: Schmid, Wollasch (Ed.), 1984, S. 384-440.

Olariu, 2002

Olariu, Dominic, Körper, die sie hatten – Leiber, die sie waren, in: Belting, Kamper, Schulz (Ed.), 2002, S. 85-104.

Pange, 1949

Pange, Jean de, Le roi très chrétien, Paris 1949.

Paris, 1960

Saint-Chapelle – Saint Louis, Ausstellungskatalog Paris 1960.

Paris, 1970

La France de Saint Louis, Ausstellungskatalog Paris 1970.

Paris, 1981

Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V, Ausstellungskatalog Paris 1981.

Paris, 1991

Le trésor de Saint-Denis, Ausstellungskatalog Paris 1991.

Paris, 1998

L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, Ausstellungskatalog Paris 1998.

Paris, 2001

Le trésor de la Sainte-Chapelle, Ausstellungskatalog Paris 2001.

Pastoureau, 1978

Pastoureau, Michel, La Fleur de Lis. Emblème royal, symbole marial ou thème graphique? in: Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale (1978), S. 251-257.

Pastoureau, 1983

Pastoureau, Michel, Et puis vint le bleu, in: Europe 654 (Oktober 1983), S. 43-50.

Pastoureau, 1987

Pastoureau, Michel, Vers une histoire de la couleur bleue, in: Sublime indigo, Marseille, Ausstellungskatalog 1987, S. 19-27.

Pastoureau, 1991

Pastoureau, Michel, Le roi des lis. Emblèmes dynastiques et symboles royaux, in: Corpus des sceaux Français du Moyen Age, Dalas (Ed.), 1991, Bd. 2, S. 35-48.

Pernoud (Ed.), 1970

Pernoud, Régine (Ed.), Le siècle de Saint-Louis, Paris 1970.

Piaget, 1936

Piaget, Arthur, Un poème inédit de Guillaume de Digueville, "Le Roman de la fleur de lis", in: Romania 62 (1936), S. 317-358.

Pinoteau, 1956

Pinoteau, Hervé, Quelques réflexions sur l'oeuvre de Jean du Tillet et la symbolique royale française, in: Archives héraldiques suisses (1956), S. 1-25.

Pinoteau, 1980-1981

Pinoteau, Hervé, La création des armes de France au XIIe siècle, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de France (1980-1981), S. 87-99.

Pinoteau, 1982

Pinoteau, Hervé, La Tenue de Sacre de Saint Louis IX roi de France son arrière-plan symbolique et la "Renovatio Regni Juda", in: Vingt-cinq ans d'études dynastiques, Paris 1982, S. 447-504.

Poissy, 2003

Poissy. Cité d'art, d'histoire et d'industrie Yvelines, sous dir. Hervier, Dominique, Paris 2003.

Post, 1953

Post, Gaines, Two Notes on Nationalism in the Middle Ages, in: Traditio 9 (1953), S. 281-320.

Pouchelle, 1976

Pouchelle, Marie Christine, Représentations du corps, Paris 1976.

Prache, 1969

Prache, Anne, Les monuments funéraires des carolingiens élevés à Saint-Rémy de Reims au XIIe siècle, in: Revue de l'art 6 (1969), S. 68-76.

Pradalier-Schlumberger, 1976

Pradalier-Schlumberger, Michèle, Le tombeau des chairs du roi Philipp III. le Hardi à Narbonne, in: Actes du 96 Congrès Nationales des Sociétés Savantes, Archéologie et Histoire de l'Art 2, Paris 1976, S. 225-238.

Pradalier-Schlumberger, 1998

Pradalier-Schlumberger, Michèle, Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIIIe-XIVe siècle), Toulouse 1998.

Pradel, 1951

Pradel, Pierre, Tombeaux de Charles V, in: Bulletin Monumental 109 (1951), S. 273-296.

Pradel, 1955

Pradel, Pierre, L'auteur des statues du „Beau Pilier” de la cathédrale d'Amiens, in: Mémoires et documents publiés par la Société de l'Ecole des Chartes. Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel, Paris 1955, 2, S. 390-396.

Pradel, 1964

Pradel, Pierre, Un relief provenant du tombeau des "chairs" du roi Philippe III au musée de Narbonne, in: *Revue Archéologique* (1964), S. 33-46.

Praske, 1998

Praske, Tanja, Le „Beau Pilier“ de la Cathédrale d'Amiens. Recherches sur le langage de la statuaire, Mémoire de Maîtrise, U. F. R. d'archéologie et histoire de l'art, Paris IV, Paris 1998.

Praske, 2005

Praske, Tanja, Bildstrategien unter Philipp IV. dem Schönen (1285-1314) und Karl V. dem Weisen (1364-1380). Das französische Königsbild im Wandel, in: Büchsel, Schmidt, 2005, S. 147-170.

Preimesberger, Baader, Suthor (Ed.), 1999

Preimesberger, Rudolph, Baader, Hannah, Suthor, Nicola (Ed.), *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 2)*, Berlin 1999.

Prinet, 1911

Prinet, Marguerite, Les variations du nombre des fleurs de lis dans les armes de France, in: *Bulletin Monumental* 75 (1911), S. 469-488.

Pulz, 2003

Pulz, Waltraut, Krank versus gesund? Von heilsamer Krankheit und körperlichen Zeichen der Heiligkeit, in: *Der Körper. Realpräsenz und symbolische Ordnung*, ed. Kellermann, Karina (Das Mittelalter. Perspektiven medievistischer Forschung; Bd. 8, Heft 1, 2003), S. 57-67.

Quarré, 1969

Quarré, Pierre, Le Saint Jean-Baptiste de Rouvres et l'atelier de Mussy-l'Evêque, in: *Revue de l'art* 3 (1969), S. 67-71.

Quicherat, 1877

Quicherat, Jules-Etienne-François, *Histoire du costume en France depuis le temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1877².

Rash, 1987

Rash, Nancy, Boniface VIII and Honorific Portraiture: Observations on the Half-Length Image in the Vatican, in: *Gesta* 26 (1987), S. 47-58.

Recht, 1986

Recht, Roland, Le portrait et le principe de réalité dans la sculpture: Philippe le Bel et l'image royale, in: *Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. Intern. Kongr. für Kunstgeschichte (Wien, 4-10.9.1983)*, Bd. 6, Wien, 1986, S. 189-201.

Recht (Ed.), 1989

Recht, Roland, *Ausklang des Mittelalters 1380-1500*, München 1989.

Recht, 1993/1994

Recht, Roland, Du style en général et du Moyen Age en particulier, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 41/42 (1993/1994) (= Festschrift Gerhard Schmidt), S. 577-593.

Recht, 1999

Recht, Roland, Le croie et le voir, Paris 1999.

Reinle, 1984

Reinle, Adolf, Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich, München 1984.

Régnier, 1913

Régnier, Louis, L'Eglise Notre-Dame d'Ecouis, Paris, Rouen 1913.

Richard, 1887

Richard, Jules-Marie, Une petite-nièce de Saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1303-1329). Etude sur la vie privée, les arts et l'industrie, en Artois et à Paris au commencement du XIVe siècle, Paris 1887.

Richter Sherman, 1969

Richter Sherman, Claire, The Portraits of Charles V of France (1338-1380), New York 1969.

Rittner, 1976

Rittner, Volker, Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung, in: Zur Geschichte des Körpers, Kamper, D., Rittner, V. (Ed.), München, Wien 1976, S. 13-66.

Roches, 1941

Roches, François, Le visage authentifié du roi Saint-Louis, in: Architecture française, août 1941, S. 39-41.

Rouse, 2000

Rouse, Richard H. u. Mary A., Manuscripts and their makers. Commercial book producers in medieval Paris, 1200-1500, 2 Bde, Turnhout 2000.

Salet, 1948

Salet, François, Notre-Dame de Poissy, Paris 1949.

Salet, 1951

Salet, François, Les clefs de voûte de Saint-Germain-en-Laye, in: Bulletin monumental 109 (1951), S. 452-454.

Salet, 1973

Salet, Sabine, La sculpture à Paris sous Philippe le Bel, in: Documents Archéologia, Suppl. 3 (1973), S. 43-51.

Sandron, 1996

Sandron, Dany, Rezension zu Gillermann, in: Bulletin Monumental 154-II (1996), S. 184-187.

Sandron, 2006

Sandron, Dany, La fondation par le cardinal Jean de la Grange de deux chapelles à la cathédrale d'Amiens: une tradition épiscopale devenue manifeste politique à la gloire du roi Charles V, in: L'artiste et le clerc. Commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Age (XIVe-XVe siècles), Joubert, Fabienne (Ed.), (Cultures et civilisations médiévales; Bd. 36), Paris 2006, S. 155-170.

Sauer, 1993

Sauer, Christine, Fundatio und memoria: Stifter und Klostergründer im Bild. 1100 bis 1350, Göttingen 1993.

Sauerländer, 1970

Sauerländer, Willibald, Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970.

Sauerländer, Stilus to Style, 1983

Sauerländer, Willibald, From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion, in: Art History 6 (1983), S.253-270.

Sauerländer, Storicismo e Classicismo, 1983

Sauerländer, Willibald, Storicismo e Classicismo nel Gotico settentrionale intorno al 1300, in: Roma Anno 1300. Atti della IV settimana di studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma „La Sapienza“ (1980), Romanini, Angiola Maria (Ed.), Rome, S. 861-873.

Sauerländer, 1992

Sauerländer, Willibald, Von der Glykophilousa zur „Amie Graciose“. Überlegungen und Fragen zur „Virgen Blanca“ in der Kathedrale von Toledo, in: De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75^e anniversaire, Toulouse 1992, S. 449-461.

Sauerländer, Geschichte der Kunst, 1999

Sauerländer, Willibald, Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik, Köln 1999, S. 256-276.

Sauerländer, Notizen, 1999

Sauerländer, Willibald, Notizen aus der Ausstellung: L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328, in: Kunstchronik 52 (1999), S. 19-29.

Sauerländer, 2000

Sauerländer, Willibald, Cathedrals and Sculpture, 2 Bde, London 2000.

Sauerländer, 2003

Sauerländer, Willibald, *Phisonomia est doctrina salutis*. Über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen, in: Büchsel, Schmidt (Ed.), 2003, S. 101-121.

Schlicht, Rouen, 2005

Schlicht, Markus, La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge (Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie; Bd. 41), Caen 2005.

Schlicht, Scandale, 2005

Schlicht, Markus, Un „scandale“ architectural vers 1300 – l’invention de Philipp le Bel dans les choix formels de l’architecture de Saint-Louis de Poissy, in: Freigang, Schmitt (Ed.), 2005, S. 289-326.

Schmid, Wollasch (Ed.), 1984

Schmid, Karl, Wollasch, Joachim (Ed.), Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften; Bd. 48), München 1984.

Schmidt, 1971

Schmidt, Gerhart, Rezension zu Richter Sherman: The portraits of Charles V of France, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34 (1971), S. 73-88.

Schmidt, 1992

Schmidt, Gerhart, Gotische Bildwerke und ihre Meister, 2 Bde., Wien, Köln 1992; darin:

- Jean Pépin de Huy. Stand der Forschung und offene Fragen (zuerst 1971, Nachtrag 1990) S. 46-58;
- Evrard d’Orléans und die Gräber der vier letzten Kapetinger, S. 59-71;
- Beiträge zu Stil und Oeuvre des Jean de Liège (zuerst 1971, Nachtrag 1990) S. 77-101.
- Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich (zuerst 1981, Nachtrag 1990) S. 122-174.

Schmidt, Wedekind (Ed.), 2003

Schmidt, Peter, Wedekind, Gregor (Ed.), Stil und Funktion: ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters von Robert Suckale, München u.a. 2003.

Schmidt, 1986

Schmidt, Tillmann, Papst Bonifaz VIII. und die Idolatrie, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 66 (1986), S. 75-107.

Schmitt, 1990

Schmitt, Jean-Claude, La raison des gestes dans l’Occident médiéval, Paris 1990.

Schramm, 1958

Schramm, Percy Ernst, Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum "Nachleben" der Antike, Stuttgart 1958.

Schramm, 1960

Schramm, Percy Ernst, Der König von Frankreich. Das Wesen der Monarchie vom 9. Zum 16. Jahrhundert, 2, 2. Aufl., Darmstadt 1960.

Schramm, Filitz, 1978

Schramm, Percy Ernst, Filitz, H., Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, II. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Rudolf I. bis Maximilian I. 1273-1519, München 1978.

Schreiner, Schnitzler (Ed.), 1992

Schreiner, Klaus, Schnitzler, Norbert (Ed.), Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, München 1992.

Schwarz, 1986

Schwarz, Michael Viktor, Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils, 2 Bde, Worms 1986.

Septième centenaire, 1976

Septième centenaire de la mort de Saint Louis. Actes des colloques de Royaumont et de Paris (21.-27. Mai 1970), Paris 1976.

Serchuk, 1999

Serchuk, Camille, Paris and the Rhetoric of Town Praise in the Vie de St. Denis Manuscript (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 2090-2), in: The Journal of the Walters Art Gallery 59 (1999), S. 35-47.

Shahar, 1993

Shahar, Shulamith, Kindheit im Mittelalter, Hamburg 1993.

Sommer, 1920

Sommer, Clemens, Die Anklage der Idolatrie gegen Papst Bonifaz VIII. und seine Porträtstatuen, Phil. Diss., Freiburg 1920.

Sommers, 1966

Sommers, Georgia Ruth, Royal Tombs at St.-Denis in the Reign of Saint-Louis, Ph. Diss., Columbia University 1966.

Sommers Wright, 1971

Sommers Wright, Georgia Ruth, The tomb of Saint Louis, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 34 (1971), S. 65-82.

Sommers Wright, 1974

Sommers Wright, Georgia Ruth, A royal tomb program in the Reign of St. Louis, in: The Art Bulletin 56 (1974), S. 224-243.

Stein, 1927²

Stein, Henri, Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris, notice historique et archéologique, Paris 1927².

Sterling, 1990

Sterling, Charles, La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500, Paris 1990.

Stone, 1955

Stone, Lawrence, Sculpture in Britain. The Middle Ages, Baltimore 1955.

Strayer, 1969

Strayer, Joseph Reese, France: the Holy Land, the Chosen People, and the Most Christian King, in: Action and Conviction in Early modern Europe. Essays in memory of E. H. Harbison, ed. Rabb, T. K., Seigel, J. E., Princeton, New Jersey 1969, S. 3-16.

Strayer, 1980

Strayer, Joseph Reese, The Reign of Philip the Fair, Princeton, New Jersey 1980.

Struss, 1980

Struss, Lothar, Epische Idealität und historische Realität. Der Albigenserkreuzzug und die Krise der Zeitgeschichtsdarstellung in der occitanischen, altfranzösischen und lateinischen Historiographie, München 1980.

Suckale, 1971

Suckale, Robert, Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300, München 1971.

Suckale, 1993

Suckale, Robert, Die Hofkunst Ludwigs des Bayern, München 1993.

Suckale, 2000-2

Suckale, Robert, Réflexions sur la sculpture parisienne à l'époque de Saint Louis et de Philipp le Bel, in: Revue de l'Art 128 (2000-2), S. 33-48.

Suckale, 2003

Suckale, Robert, Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger, in: Büchsel, Schmidt (Ed.), 2003, S. 191-204.

Terline, 1951

Terline, Joseph de, La tête de Saint Louis à Saint-Germain-en-Laye, in: Monuments Piot 45 (1951), S. 123-140.

Teuscher, 1994

Teuscher, Andrea, Saint-Denis als königliche Grablege. Die Neugestaltung in der Zeit König Ludwigs IX., in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, Beck, Herbert, Hengevoss-Dürkop, Kerstin (Ed.), 2 Bde, Frankfurt a. M. 1994, Bd. 1, S. 25-40.

Thirion, 2000

Thirion, Jacques, Le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris, in: Cahiers de la Rotonde 22 (2000), S. 5-43.

Tournal (Ed.), 1864

Tournal, M. (Ed.), Catalogue du Musée de Narbonne, et notes historiques sur cette ville, Narbonne 1864.

Troche, 1944

Troche, Nicolas-Michel, L'ancienne chapelle du Collège de Navarre, in: Revue archéologique 1 (1844), S. 192-200.

Trottmann, 1995

Trottmann, Christian, La vision béatifique: des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 289), Rom 1995.

Turchetti, 2001

Turchetti, Mario, Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours, Paris 2001, S. 267ff.

Vaissète (Ed.), 1842

Vaissète, Dom (Ed.), Histoire générale de Languedoc, Toulouse 1842.

Vaivre, 1981

Vaivre, J.-B. de, Sur trois primitifs français du XIVe siècle et le portrait de Jean le Bon, in: Gazette des Beaux-Arts 97 (1981), S. 131-156.

Vallery-Radot, 1925

Vallery-Radot, Jean, Les salles basses du Palais de Justice, in: Bulletin Monumental 84 (1925), S. 335-339.

Valois, 1903

Valois, Noël, Communication au sujet des statues de la Grand'salle, in: Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France 30/1 (1903), S. 87-90;

Vaucher, 1977

Vaucher, André, Beata stirps: sainteté et lignage en Occident aux XIIIe et XIVe siècle, in: Famille et parenté dans l'occident médiéval, Duby, Georges, Le Goff, Jacques (Ed.), Paris 1977, S. 397-407.

Viard (Ed.), 1940

Viard, Jules, Les journaux du Trésor de Charles le Bel, Paris 1940.

Viguiet, 1966-1967

Viguiet, C., Decouverte d'un nouveau fragment du tombeau des chairs de Philippe III le Hardi, in: Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne 29 (1966-1967), S. 25 f.

Villette, 1991

Villette, Jean, Les galeries des rois aux façades des cathedrales: rois de France où rois de Judas, in: Bulletin de la Société archéologique d'Eure-et-Loire 31 (1991), S. 143-168.

Viollet-le-Duc, 1874

Viollet-le-Duc, Eugène Dictionnaire raisonné du mobilier français, Bd. 3, Paris 1874.

Vitali, 2002

Vitali, Samuel, Sicut exploratur et spoliolum cupidus: Zur Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 52 (2002), S. 9-46.

Vloberg, 1952

Vloberg, Maurice, Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin, in: Maria. Etudes sur la Sainte Vierge, 2, Paris 1952, S. 403-444.

Vöge, 1958

Vöge, Wilhelm, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, in: Ders., Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien, Panofsky, Erwin (Ed.), Berlin 1958.

Wadley, 1984

Wadley, William Bert, The Eims Masks. A Reconstruction. Stylistic Analysis and Chronology of the Corbel Sulptures on the Upper Stories of Reims, Ph. D., The University of Texas at Austin 1984.

Wammetsberger, 1967

Wammetsberger, Helga, Individuum und Typ in den Porträts Kaiser Karls IV., in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 16/1 (1967), S. 79-93.

Wenck, 1905

Wenck, Karl, Philipp der Schöne von Frankreich, seine Persönlichkeit und das Urteil der Zeitgenossen, Marburg 1905.

Wenck, 1906

Wenck, Karl, Aus den Tagen der Zusammenkunft Papst Klemens's V. und König Philipps des Schönen zu Lyon, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 27 (1906), S.189-203.

Werner, 1952

Werner, Karl Ferdinand, Die Legitimität der Kapetinger und die Entstehung des „Reditus regni Francorum ad stirpem Karoli“, in: Die Welt als Geschichte 12 (1952), S. 203-225.

Whiteley, 1989

Whiteley, Mary, Deux escaliers royaux du XIVe siècle: les “grands degrez” du Palais de la Cité et “la grande viz” du Louvre, in: Bulletin Monumental 147 (1989), S. 133-154.

Whiteley, 1994

Whiteley, Mary, Royal and Ducal Palaces in France in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Interior, Ceremony and Function, in: Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du moyen âge et à la Renaissance, Guillaume, Jean (Ed.), Paris 1994, S. 47-63.

Whiteley, 1996

Whiteley, Mary, Public and Private Space in Royal and Princely Château in Late Medieval France, in: Palais royaux et princiers au Moyen Age (Actes du colloque international tenu au Mans les 6-7 et 8 octobre 1994), Renoux, Annie (Ed.), Le Mans 1996, S. 71-75.

Wolf, 2002

Wolf, N., Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, Berlin 2002.

Zeller, 1934

Zeller, Gaston, Les rois de France, candidats à l'Empire: essai sur l'idéologie impériale en France, in: Revue historique 173 (1934), S. 273-311.

11 Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Tanja Praske